

”We usually don’t know what we’re doing”

– Koreografian käsikirjojen diskurssianalyttistä tarkastelua

PÄIVI SALOMAA

Tampereen yliopisto

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

Musiikintutkimuksen pro gradu

Maaliskuu 2015

Tampereen yliopisto

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

SALOMAA PÄIVI: ”We usually don’t know what we’re doing” – Koreografian käsikirjojen diskurssianalyttistä tarkastelua

Musiikintutkimuksen pro gradu, 62 sivua

Ohjaaja: Petri Hoppu

-----

Pro gradu -työni on laadullinen tutkimus jossa käsittelen koreografian diskursseja. Tutkimuksen tavoitteena on tarkastella neljän koreografiaa ja kompositiota käsittelevän teoksen rakennetta ja sisältöä. Selvitän millaisia kielellisiä rakenteita teksteistä paljastuu ja miten ne heijastavat ja rakentavat koreografian todellisuutta. Tutkin kuinka koreografian tekemistä kuvataan eri kirjailijoiden teoksissa ja kuinka paljon käytettävät käsitteet sekä niiden sisällöt vaihtelevat kirjailijasta ja aikakaudesta riippuen.

Koreografian opettamisesta on kirjoitettu paljon. Koreografian opettamiseen liittyy kuitenkin varsin ristiriitaisia näkemyksiä sekä epävarmuutta siitä, voiko koreografian tekemisen kaltaista luovaa toimintaa ylipäänsä opettaa. Perinteisesti koreografiaan liitetään kaksi vaihtoehtoista lähestymistapaa. Ensimmäinen lähestymistapa on romanttinen näkemys, jonka mukaan koreografin luomisen taito on synnynnäistä ja se perustuu säätelemättömään inspiraatioon, eikä sitä näin ollen voi opettaa. Toinen lähestymistapa puolestaan pitää koreografian tekemistä käsityöhön rinnastettavana taitona, johon kuuluu tietyt rakennuspalikat ja työkalut, joiden käyttöä on mahdollista opettaa.

Tämän taustan valossa valitsin tutkimusaineistoksi ensinnäkin vanhimman ja uusimman tuntemani koreografian käsikirjan, eli Doris Humphreyn klassikkoteoksen *The Art of Making Dances*, sekä Jonathan Burrowsin vuonna 2010 kirjoittaman *A Choreographer’s Handbook*. Koreografian tekemisen tavat ovat muuttuneet 50 vuodessa huomattavasti, joten on ymmärrettävää, että myös koreografiaoppaisa painotus on muuttunut Humphreyn tietynlaiseen lopputulokseen pyrkivästä – sekä oikeita ja vääriä valintoja osoittavasta lähestymistavasta prosessia sekä omaperäisiä henkilökohtaisia valintoja ja niiden perustelua korostavaan suuntaan. Lynne Anne Blomin ja L. Tarin Chaplinin koulukirjamainen *The Intimate Act of Choreography*, joka esittelee koreografian elementit systemaattisesti, puolestaan tarjoaa mielenkiintoisen vertailukohdan Alma Hawkinsin *Moving from Within* teokselle, joka tähtää tanssijan henkilökohtaisen luovuuden tukemiseen. Blom ja Chaplin korostavat Humphreyn tapaan koreografian työkalujen hallitsemista, kun taas Hawkins ja Burrows näkevät koreografisen prosessin merkityksen erityisen tärkeänä.

Avainsanat: Koreografia, koreografian opettaminen, diskurssianalyysi

# SISÄLLYSLUETTELO

1	JOHDANTO.....	1
2	TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN JA METODOLOGINEN VIITEKEHYS .....	3
2.1	Nykytanssin muodot 1900-luvulla.....	3
2.2	Koreografian historia ja diskursiivisuus .....	5
2.3	Koreografia, kompositio ja opettaminen .....	6
2.4	Laadullinen tutkimus ja diskurssianalyysi .....	9
2.4.1	Diskurssianalyysin teemoja .....	11
2.4.2	Tutkimuksessani sovellettu diskurssianalyysi .....	12
3	TUTKIMUSAINEISTO.....	15
3.1	Doris Humphrey: The Art of Making Dances .....	16
3.2	Lynne Anne Blom & L. Tarin Chaplin: The Intimate Act of Choreography .....	18
3.3	Alma Hawkins: Moving from Within – A New Method for Dance Making.....	21
3.4	Jonathan Burrows: A Choreographer’s Handbook .....	23
3.5	Aineiston yhteenveto .....	26
4	ANALYYSI .....	28
4.1	Teosten muoto ja rakenne .....	28
4.2	Lukijan ja kirjoittajan identiteetti.....	33
4.3	Liikkeen peruselementit, luovuus ja prosessi .....	39
4.4	Motivaatio ja tema .....	43
4.5	Säestys .....	46
4.6	Keho.....	49
5	YHTEENVETO .....	54
6	LOPUKSI.....	57
	LÄHTEET .....	58

# 1 JOHDANTO

Olin juuri valmistunut tanssinopettajaksi, kun aloin ensimmäisen kerran opettaa koreografiakurssia lukiolaisille. Suunnitelmani olivat selvät; olin itse saanut hyvin jäsenneilyä opetusta koreografian ja komposition taidosta, joten aioin toteuttaa oman opetukseni saman metodin mukaisesti. Kurssisunnitelmaa tehdessäni tutustuin kuitenkin entistä laajemmin alan kirjallisuuteen ja yllätyin sen moninaisuudesta. Oman oppini olin saanut pitkälti Doris Humphreyn *The Art of Making Dances* -teoksen (ensimmäinen painos 1959) sekä Laban Movement Analysis -järjestelmän pohjalta. Oivalsin jotain olennaista, kun luin, että Yhdysvalloissa monissa yliopistoissa koreografian alkeiskurssilla käydään edelleen läpi Humphreyn koreografiset periaatteet, mutta jatkokurssilla todetaankin jo, että näitä oppeja voit joko noudattaa tai halutessasi voit unohtaa ne kokonaan. Näin heräsi mielenkiintoni tutkia tarkemmin koreografian ja komposition käsikirjoja eri aikakausilta.

Koreografian opettamisesta on kirjoitettu paljon. Koreografian opettamiseen liittyy paljon ristiriitaisia näkemyksiä sekä epävarmuutta siitä, voiko koreografian tekemisen kaltaista luovaa toimintaa ylipäänsä opettaa. Vaikuttaisi siltä, että on yksi asia, josta kaikki aiheesta kirjoittajat ovat samaa mieltä: koreografioita ei voi oppia tekemään pelkästään kirjoja lukemalla. (ks. Blom & Chaplin 1989: xv; Briginshaw 1986: 76-78; Morgenroth 2006: 19-20; Smith-Autard 2010: 231.) Koska koreografia-oppaita kuitenkin kirjoitetaan, minua kiinnostaa, mitä asioita niiden kirjoittajat kokevat voivansa teksteillään lukijalle opettaa, ja miten he motivoivat ohjeitaan koreografian tekemiseen. Mielenkiintoista on myös, kuinka kirjoissa kuvaillaan onnistunutta koreografiaa tai koreografioimisprosessia. Koska koreografiat ovat vuosien varrella muuttuneet huomattavasti, onko eri-ikäisten kirjojen rakenteessa ja sisällössä suuria eroja? Näiden kysymysten pohjalta valitsin tutkimusaineistokseni neljä koreografiaa ja kompositiota käsittelevää teosta: Doris Humphrey, *The Art of Making Dances* (1987); Lynne Anne Blom & L. Tarin, *The Intimate Act of Choreography* (1989); Alma Hawkins, *Moving From Within - A New Method for Dance Making* (1991) sekä Jonathan Burrows, *A Choreographer's Handbook* (2010).

Tutkimukseni tavoitteena on diskurssianalyysin avulla tarkastella neljän koreografiaa ja kompositiota käsittelevän teoksen rakennetta ja sisältöä. Haluan selvittää millaisia kielellisiä rakenteita teksteistä paljastuu ja miten ne heijastavat ja rakentavat koreografian todellisuutta. Tutkin kuinka koreografian tekemistä kuvataan eri kirjailijoiden teoksissa ja kuinka paljon käytettävät käsitteet sekä niiden sisällöt vaihtelevat kirjailijasta ja aikakaudesta riippuen. Kyseessä on laadullinen tutkimus, jossa olennaiset tutkimuskysymykset selkiytyvät vasta analyysivaiheessa. Etukäteisolettamuksena on joka tapauksessa, että eri kirjailijoiden esittämät näkemykset koreografiasta eroavat toisistaan, joten tavoitteena on vertailla ja analysoida keskeisiksi paljastuvia teemoja eri teoksissa sekä peilata niitä kunkin teoksen kulttuuriseen kontekstiin.

Seuraavassa luvussa esittelen tutkimukseni teoreettisen ja metodologisen viitekehyksen. Siihen kuuluvat mm. koreografian ja komposition käsitteet sekä laadullisen tutkimuksen periaatteet ja diskurssianalyysi. Tämän jälkeen kerron taustatietoa tutkimusaineistoni valinnasta sekä kyseisistä kirjailijoista ja heidän teoksistaan. Analyysiosassa käsittelem teoksissa esiin nousseita keskeisiä koreografian käsitteitä. Lopuksi esitän yhteenvedon sekä loppupäätelmäni aiheesta.

## **2 TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN JA METODOLOGINEN VIITEKEHYS**

Tutkimuksen teoreettinen ja metodologinen viitekehys koostuu tanssin ja koreografian käsitteistä, koreografian opettamisen perinteestä sekä diskurssianalyysin teoriasta. Käytän tärkeänä lähteenä mm. Soili Hämäläisen väitöskirjaa *Koreografian opetus ja oppimisprosesseista – Kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi* (1999), jossa Hämäläinen tutkii käytännössä, millainen opetus auttaa opiskelijaa tuottamaan omaperäistä liikettä ja koostamaan siitä koreografian. Hämäläisen väitöskirjan teoriaosassa on paljon tietoa, jota voin hyödyntää omassa tutkimuksessani. Samoin kuin Hämäläinen (1999: 25) omassa väitöskirjassaan, minäkin tarkastelen tutkimuksessani tanssiin ja koreografiaan liittyviä käsitteitä länsimaisen esittävän taidetanssin kontekstissa. Koreografian teoriaa ja opetusta on kehitetty voimaikkaimmin 1900-luvulla syntyneen vapaan tanssin, modernin tanssin, postmodernin tanssin ja nykytanssin alueilla (Hämäläinen 1999: 25). Tämän vuoksi esittelen ensin lyhyesti näiden lajien taustoja.

### **2.1 Nykytanssin muodot 1900-luvulla**

1900-luvulla syntyneiden tanssimuotojen nimityksiä käytetään usein rinnakkaisina, koska lajit ovat syntyneet osittain samanaikaisesti (Hämäläinen 1999: 25). Hämäläinen (1999: 25) toteaa, että historian ja estetiikan perusteella on kuitenkin mahdollista havaita selkeitäkin eroja lajien välillä. *Vapaa tanssi* -nimitystä käytetään Saksassa ekspressionistisen taidesuuntauksen vaikutuksen alaisena 1900-luvun alussa syntyneestä lajista. Vapaan tanssin lähtökohtana oli halu tehdä tanssia, jossa sisäinen motivaatio on keskiössä ulkoisen valmiiksi opitun muodon sijaan. Mary Wigman oli yksi vapaan tanssin edustajista, jonka koreografioissa ja opetustyössä tanssin sisällön korostaminen ja muodon syntyminen tunteen kautta näkyy vahvasti. (Au 2002: 98–100; Anderson 1986: 155; Hämäläinen 1999: 25.)

*Moderni tanssi* syntyi Yhdysvalloissa 1920-luvulla ja nimitys levisi Eurooppaan 1950-luvulla, jolloin *vapaa tanssi* -termin käyttö väheni (Hämäläinen 1999: 26). Moderni tanssi syntyi vastalauseena baletin vakiintuneelle estetiikalle, kehokäsitykselle ja maailmankuvalle. Toisin kuin baletissa, modernissa tanssissa ei pyritty näyttämään painovoimaa vastustavaa täydellistä ihmiskehoa, vaan päin vastoin, ponnistelu ja elämän rasitteet saivat näkyä tanssissa. Modernissa tanssissa liike toimii ilmaisun ja kommunikaation välineenä ja sisältö on täydellisen muodon näyttämistä tärkeämpää. (Au 2002: 87, 101, 119; Anderson 1986: 153–154; Hämäläinen 1999: 26–27.) Hämäläinen (1999: 27) huomauttaa, että ajan kuluessa on tosin kehittynyt myös modernin tanssin tekniikoita, joissa tähdätään tekniseen virtuositeettiin. Erotuksena klassisesta baletista, modernissa tanssissa ei käytetty vakiintuneita termejä ja laji eteni ja kehittyi yksilöllisten tanssijoiden ja koreografien taiteellisten tyylien mukana. Modernia tanssia on vaikea rajata, koska sen liikkeistölle on ominaista jatkuva muuttuminen. Kuitenkin modernin tanssin traditio on olemassa. (Huxley 1999: 164, 166; Hämäläinen 1999, 27.)

*Postmoderni tanssi* -nimitystä alettiin käyttää Yhdysvalloissa 1960-luvun lopulla aluksi kuvaamaan kronologisesti modernin tanssin jälkeen kehittynyttä tanssin tyyliä. Nimitystä käyttivät ensin lähinnä Judson Dance Theaterin koreografit ja vähitellen nimitys levisi myös ryhmän ulkopuolelle kuvaamaan uutta taiteilijasukupolvea. (Anderson 1986, 170; Hämäläinen 1999, 29–30.) Postmodernien koreografien tyylit ovat poikenneet suuresti toisistaan. Alunperin postmodernismin piirissä haluttiin riisua tanssi kaikesta turhasta ja vierastettiin glamourin ilmapiiriä, joka tanssia 1960-luvun alussa perinteisesti ympäröi. Postmodernin tanssin liikekielessä hyödynnettiin paljon arkiliikettä ja myös esiintymisasut- ja paikat saivat olla hyvin pelkistettyjä ja arkisia. Postmoderniin tanssiin kuuluu myös tanssin peruselementteihin (tila, aika, keho) ja rakenteeseen liittyvät kokeilut sekä tanssin funktion, sisällön ja identiteetin kyseenalaistaminen. (Au 2002: 165; Briginshaw 1986: 77; Hämäläinen 1999, 28; Lehikoinen 1998: 182.)

Hämäläisen (1999: 28) mukaan *nykytanssi* (contemporary dance) on kehittynyt modernin tanssin ja vapaan tanssin pohjalta samanaikaisesti postmodernin tanssin kanssa. Sana nykytanssi otettiin ensin käyttöön Iso-Britanniassa 1960-luvulla ja Suomeen sen käyttö levisi 1980-luvulla. Nykytanssi-sanaa käytetään usein laajassa merkityksessä kuvaamaan

1900-luvulla syntyneitä tanssimuotoja, kun taas moderni tanssi ja postmoderni tanssi -nimityksiä käytetään, kun halutaan viitata näiden lajien historiallisiin erityispiirteisiin. Termien yksiselitteinen määrittely on kuitenkin vaikeaa. (Hämäläinen 1999: 28). Kaikki tanssin kanssa työskentelevät eivät välttämättä tee eroa nykytanssi ja moderni tanssi -termien välillä lainkaan, vaan käyttävät niitä sekaisin.

Koreografiaoppaiden kirjoittajat eivät usein itse määrittele lainkaan mistä tanssilajista he kirjoittavat, vaan he puhuvat hyvin yleisesti tanssista. Kuitenkin on huomion arvoinen seikka, että universaaleilta vaikuttavia koreografian ja komposition käsikirjoja kirjoittavat eniten nimenomaan nykytanssin eri suuntausten edustajat. Tämä liittyy todennäköisesti siihen, että juuri nykytanssin parissa koreografina toimiminen on vahvasti osa tanssijuutta. Kun vakiintunutta liikesanastoa ei ole, tanssijoiden tulee etsiä henkilökohtiasta liikettä sisältä ja löytää omat ilmaisukeinonsa (Hämäläinen 1999: 29). Hämäläinen (1999, 29) toteaa, että baletissa vain harvoista tanssijoista tulee koreografeja, mutta modernin tanssin parissa opetuksen tavoitteena on alusta asti ollut, että tanssija kehittyy samalla koreografiksi.

## **2.2 Koreografian historia ja diskursiivisuus**

Susan Leigh Foster (2011: 15) toteaa, että koreografia-sanalla viitataan nykyään varsin monenlaisiin tilanteisiin, joissa liikettä ohjailaan ja järjestetään jonkinlaisten säännönmukaisuuksien avulla. Termi *koreografia* (engl. *choreography*) viittaa siis ruumiiden liikuttamista koskevaan suunnitelmaan tai organisointiin. Termin merkitykset ja sen yksityiskohtaisemmat sisällöt ovat kuitenkin olleet jatkuvassa muutoksessa 1700-luvulta lähtien, jolloin sitä alettiin ensimmäisen kerran laajalti käyttää. 1700-luvulla koreografialla tarkoitettiin tanssien muistiinmerkitsemistä eli notaatiota. Sana koreografia toimi perustana sille, että tanssin opettelu, esittäminen ja tekeminen alettiin erottaa toisistaan. Myös tanssin teknisen osaamisen ja virtuositeetin tunnistaminen pohjautui koreografia-käsitteeseen, samoin kuin eri kulttuurien tanssien luokittelu omiksi tanssilajeikseen. 1800-luvulla koreografia-käsitteen käyttö väheni ja 1900-luvun alussa se palasi merkitsemään henkilökohtaista ilmaisua liikkeen kautta. Siitä lähtien koreografian



käsitettä on haastettu, laajennettu ja muokattu ja sen merkitykset ovat lisääntyneet koskemaan mitä moninaisimpia tanssin muotoja, joiden sosiaaliset ja taiteelliset arvot eroavat suuresti toisistaan. (Foster 2011: 15–16.)

André Lepecki kuvailee teoksessaan *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement* (2006: 19), kuinka länsimaisen koreografian perusyksikkönä ja perusluonteisimpana edustajana voidaan nähdä yksinäinen miestanssija. Asiasta ei puhuta ääneen, mutta kyseessä on koreografian diskurssiin syvälle sisäänrakentunut valtarakenne, josta kirjoittaessaan Lepecki (2006: 19–44) käyttää käsitettä maskuliininen solipsismi. Maskuliinisuuden ihanne koreografian diskurssissa on mielenkiintoinen yksityiskohta siinä valossa, että modernin tanssin kehityksen piirissä – jossa koreografian teoriaa ja opetusta on vahvimmin kehitetty – juuri naistanssijoilla on ollut huomattavan suuri merkitys (Tomko 2007: 103). Lepecki toteaa myös, että koreografian perinteisenä ilmenemisaikana on tyhjä suljettu tila, jossa on tasainen lattia. Tila voi ensin olla tanssisali tai -studio, mutta se voi muuttua näyttämöksi jos tilanteessa on läsnä performatiivisia elementtejä. Lisäksi koreografian diskurssiin kuuluu oletamus kehon kurinalaisuudesta ja halukkuudesta toimia annettujen ohjeiden mukaan sekä usko näkyvän kehon sekä kehon läsnäolon ja subjektiivisuuden vakaaseen yhteyteen. (Lepecki 2006: 28, 33, 46.)

### **2.3 Koreografia, kompositio ja opettaminen**

Jacqueline Smith-Autard (2010: 3) toteaa teoksessaan *Dance Composition: A Practical Guide to Creative Success in Dance Making*, että tanssiminen ja tanssin sommittelu (composing dances) eroavat toisistaan suuresti. Tanssimisesta voi nauttia puhtaasti liikkumisen ilosta, mutta tanssin sommittelu eli komposition tekeminen on taiteen tekemistä (Smith-Autard 2010: 3). Smith-Autardin (2010: vi) määritelmän mukaan *kompositio* sanalla viitataan tanssin muotoon ja sisältöön, eli koreografian luovuuden ja käsityön tuotteeseen. *Koreografia* käsite taas sisältää Smith-Autardin (2010: vi) mukaan laajemmin kaikki tanssin tekemisen osa-alueet, kuten teeman, musiikin tai äänen sekä

valaistuksen. Käytännössä sanoja kompositio ja koreografia käytetään kuitenkin usein rinnakkaisina (Hämäläinen 1999: 30; Smith-Autrard: vi).

Sari Lievonen (1998: 33) huomauttaa, että ”tyhjentävää määritelmää sanalle koreografia tuskin on olemassa”. Jokaisen koreografian työskentelyssä korostuvat juuri kyseiselle koreografille ominaiset ja merkittävät osatekijät (Lievonen 1998: 33). Hämäläisen (1999, 33–40) mukaan eri koreografioiden teksteistä keskeisiksi koreografian analyysin elementeiksi nousevat *tanssijan keho, liike* sekä *liikkeen elementit* kuten tila ja dynamiikka. Lisäksi koreografiassa nähdään yleensä *idea, aihe* ja *sisältö* sekä *muoto* ja *rakenne*. Myös *ilmaisu* ja *kommunikaation* merkitys nousevat usein koreografiassa esiin. (Hämäläinen 1999: 33–40.) Kuten Hämäläinen (1999: 33) toteaa, koreografian maailmankuva, taidekäsitys ja henkilökohtainen tyyli, samoin kuin ympäröivä kulttuuri ja vallitsevat esteettiset käsitykset, vaikuttavat siihen, kuinka suuren merkityksen eri käsitteet saavat ja kuinka niitä korostetaan.

Marjo Kuusela (1998, 23) huomauttaa, että sana *tanssitaide* on alkanut sisältää myös sellaisia muotoja, jotka eivät suoraan sisälly sanan *tanssi* määritelmään: ”liiketeatteria, äänen ja kehon performanssia, arkkitehtonisia tila- ja kuvasommitelmia jne.” Näin ollen myös koreografia ja kompositio sanojen merkitysten voidaan nähdä laajentuneen. Esimerkiksi Jonathan Burrowsin teokset ovat tanssitaideita sanan laajassa merkityksessä, sisältäen mm. äänen ja kehon performanssia. Juuri tämän vuoksi on mielenkiintoista tutkia, kuinka tämä heijastuu hänen kirjassaan *A Choreographer's Handbook*, ja miten se eroaa teoksista, joiden kirjoittajien tanssikäsitys on mahdollisesti ollut suppeampi.

Donna Davenport (2006a: 4–5) käsittelee artikkelissaan ”Expanding thinking on Teaching Dance Composition” koreografian opettamisen haasteita. Davenport (2006a: 4) toteaa, että koreografia on olennaisen keskeinen osa-alue tanssin kentällä, mutta silti koreografian opettajat ovat usein umpikujassa, koska kompositioon liittyviä standardeja on äärimmäisen vaikeaa määritellä. Koreografia on monimutkainen taiteen laji ja tuntuukin siltä, että vaikka kompositioon tekemiseen liittyviä sääntöjä ja ohjeita voidaan antaa, ne usein kyseenalaistetaan heti sen jälkeen kun ne on sanottu. Koreografian ydin on yleisön kokemus tanssijoiden esityksestä ja koreografian luomisesta. Teoksen olemus siis

toteutuu vasta kun katsoja vastaanottaa taidekokemuksen. (Davenport 2006a: 4.) Tämän vuoksi yksiselitteisiä standardeja hyvälle tai huonolle koreografialle on mahdotonta antaa, mikä puolestaan tekee koreografian opettamisesta haastavaa.

Perinteisesti koreografiaan liitetään kaksi vaihtoehtoista lähestymistapaa. Ensimmäinen lähestymistapa on kärjistettynä romanttinen näkemys, jonka mukaan taiteilijaa ja koreografia ympäröi tietynlainen mystisyys. Tämä mystisyys kumpuaa siitä, että koreografian luomisen taitoa pidetään synnynnäisenä ja sen nähdään perustuvan säätelemättömään inspiraatioon, eikä sitä näin ollen voi opettaa. Toinen lähestymistapa vuorostaan lähtee siitä, että koreografia on käsityöhön rinnastettava taito, johon kuuluu tietyt rakennuspalikat ja työkalut, joiden käyttöä voi luonnollisesti opettaa. (Birginshaw 1986: 76–77.)

Hämäläinen (1999: 41) kokee mielenkiintoiseksi sen, että ”usein samat henkilöt, jotka opettavat koreografiaa, väittävät ettei sitä voi opettaa”. Hämäläinen (1999: 42) itse on sitä mieltä, että koreografiaa ja sen opetusta on turha mystifioida. Muun muassa Jan Van Dyke (2005: 116) jakaa Hämäläisen näkemyksen siitä, että kompositio on tietoista toimintaa ja taito, jota voi oppia ja opettaa aivan kuin mitä muuta taitoa tahansa. Dyke (2005: 116) toteaa, että kun koreografiaan liittyvät taidot on opetettu, oppilailla on työkaluja, joiden avulla he voivat siirtyä tutkimaan koreografian muita osa-alueita. Merkitys, inspiraatio ja luovuus ovat koreografian tekoon liittyviä elementtejä, joita Dyken (2005: 116) mukaan ei voi opettaa, vaan ne on jokaisen löydettävä itse. Doris Humphrey (1987: 17) toteaa teoksessaan *The Art of Making Dances*, että ei pitäisi olla edes tarvetta puolustella sitä seikkaa, että ”käsityöläistäidosta” on apua koreografian teossa. Humphrey on monien muiden kanssa yhtä mieltä siitä, että luovuutta ei voi opettaa. Hän kuitenkin huomauttaa, että lahjakkaimmankin arkkitehdin on ymmärrettävä ”teräksen, kiven ja lasin käytön periaatteet ja muusikko hyötyy musiikin teorian ymmärryksestä”, eikä koreografia poikkea näistä aloista, vaan teoriolla ja opeteltavilla taidoilla ja taidoilla on siinäkin paikkansa. (Humphrey 1987: 17, 19.)

Tietoa ja taitoja korostavaa lähtökohtaa koreografian tekoon pidetään kuitenkin jossain määrin jo vanhanaikaisena. Vuoden 2006 ensimmäinen numero julkaisusta *Journal of*

Dance Education oli erikoisnumero teemalla ”*Effective Pedagogy for Dance Composition: New Insights and Perspectives*”. Monessa kyseisen julkaisun artikkelissa todetaan, että koreografian ja komposition opettaminen on kehittynyt vain vähän vuosikymmenten aikana ja siinä ollaan huomattavasti tekniikan opetuksen kehitystä jäljessä (ks. Davenport 2006a: 4; Davenport 2006b: 25; Lavender 2006: 6; Morgenroth 2006: 19). Joyce Morgenroth (2006: 19) huomauttaa, että tapaan opettaa koreografiaa ja kompositiota vaikuttavat suuresti tarjolla olevat kirjoitukset aiheesta ja kirjoitukset puolestaan heijastavat aina oman aikansa taiteellisia arvoja. Viimeaikaisissa kirjoituksissa näkyy Morgenrothin (2006: 20) mukaan muutos taitoihin keskittyvästä lähestymistavasta luovuutta korostavaan ajatusmaailmaan. Tähän on vaikuttanut muun muassa sen tiedostaminen, että koreografian tekotapa vaikuttaa huomattavasti lopputulokseen. Näin ollen opiskelijoita on alettu enemmän kannustaa oman luovuuden löytämiseen tiettyjen määriteltyjen taitojen opetteluun sijasta. (Morgenroth 2006: 20.) Morgenroth (2006: 20–24) korostaa, että inspiraationlähteenä ja mallina nuorille koreografeille pitäisi olla meidän aikamme koreografien työt, eikä vuosikymmenten takaiset teokset.

Morgenrothin (2006, 20) mukaan kompositiota käsittelevät tekstit tarjoavat hyödyllisiä suuntaviivoja, mutta lopulta opiskelijat oppivat tekemään koreografioita tekemällä niitä. Aktiivisen ajankohtaisten tanssiesitysten katsomisen nähdään tukevan luovuttaa, ruokkivan inspiraatiota sekä avaavan opiskelijoiden silmät uusille tavoille tehdä koreografioita (Morgenroth 2006: 20; Smith-Autard 2010: 8–9).

## **2.4 Laadullinen tutkimus ja diskurssianalyysi**

Tutkimuksessani hyödynnän kvalitatiivisia eli laadullisia menetelmiä ja tarkemmin sanottuna diskurssianalyysiä. Pertti Alasuutarin (2011: 39) mukaan laadullinen analyysi koostuu kahdesta toisiinsa nivoutuvasta vaiheesta, *havaintojen pelkistämisestä* ja *arvoituksen ratkaisemisesta*. Myös havaintojen pelkistämisessä voi erottaa kaksi eri osaa. Ensinnäkin aineistoa tarkasteltaessa valitaan aina siihen soveltuva teoreettismetodologinen näkökulma. Tämä auttaa pelkistämään analyysin kohteena olevaa tekstimassaa astetta hallittavammaksi määräksi havaintoja. (Alasuutari 2011: 40.)

Omaan tutkimukseeni olen valinnut näkökulmaksi diskurssianalyysin, jota kohta esittelen tarkemmin. Pelkistämisen toisessa vaiheessa havainnot yhdistetään joko yhdeksi havainnoksi tai havaintojen joukoksi etsimällä niille yhteisiä nimittäjiä (Alasuutari 2011: 40).

Alasuutari (2011: 44) nimittää laadullisen tutkimuksen toista vaihetta arvoituksen ratkaisemiseksi, mutta usein sitä kutsutaan myös tulosten tulkinnaksi. Kvantitatiivisessa analyysissä tässä vaiheessa löydetuille tilastollisille yhteyksille annetaan tulkintoja viittaamalla erilaisiin selitysmalleihin, mutta kvalitatiivisessa tutkimuksessa kyse on merkitystulkintojen tekemisestä löydettyjen johtolankojen ja käytettävissä olevien vihjeiden pohjalta (Alasuutari 2011: 44).

Diskurssianalyysi nimitystä käytetään laajasti erilaisista lähestymistavoista tekstin tutkimiseen. Diskurssianalyysin voi nähdä väljänä teoreettisena viitekehyksenä, joka sallii erilaisia tutkimusmetodeja ja -tekniikoita riippuen tutkimuksen tavoitteista ja ongelmista. Yhteistä diskurssianalyysiin perustuville menetelmille on, että kieltä ei nähdä ainoastaan maailmaa neutraalisti kuvailevana välineenä, vaan diskurssien ymmärretään rakentavan ympäröivää yhteiskuntaa. (Gill 2000: 172; Ilmonen 2001: 100, 106; Jokinen et al. 2000: 17.)

Diskurssianalyysi pohjautuu sosiaalisen konstruktionismin traditioon. Sosiaalisen konstruktionismin lähtökohtana on ajatus, että tutkimaamme todellisuutta ei ole mahdollista kohdata ”puhtaana” tai sellaisenaan, vaan todellisuus näyttäytyy aina jostakin näkökulmasta merkityksellistettynä. Tutkimuksemme kohteet, asiat, esineet, instituutiot yms. ovat saavutettavissa ainoastaan jollakin tavoin nimettyinä. Tutkija voi siis lähestyä tutkimuksensa kohdetta ainoastaan niiden symbolien ja merkitysten kautta, jotka ovat kulttuurisesti mahdollisia. (Jokinen 2002: 39.)

Sosiaalisen konstruktionismin nimitys viittaa siihen, että käyttäessämme kieltä, me konstruoinme eli merkityksellistämme puhumisen tai kirjoittamisen kohteet. Sosiaalisessa konstruktionismissa kieli jäsennetään sosiaalisesti jaettuina merkityssysteemeinä. Asioiden merkitykset syntyvät suhteessa toisiinsa, eli erontekojen

kautta. (Jokinen 2002: 39–40; Jokinen et al. 2000: 18–20). Ajatus konstruktivistisista merkityssysteemeistä sisältää johtopäätöksen, jonka mukaan kieli ja kielelliset merkitysajat eivät ole kuvia todellisuudesta. Tätä kutsutaan myös ei-heijastavuuden ideaksi. Kuitenkin kielen ja kielellisten merkitysajojen nähdään olevan jatkuvassa vuorovaikutuksessa ja riippuvuussuhteessa ei-lingvistisen todellisuuden kanssa. (Jokinen 2002: 40; Jokinen et al. 2000: 20)

#### **2.4.1 Diskurssianalyysin teemoja**

Rosalind Gill (2000: 174) kuvailee diskurssianalyysiä neljän teeman avulla: 1. tarkastelun kohteena itse diskurssi; 2. näkemys kielestä konstruoituna ja konstruoivana; 3. diskurssin toiminta-aspektin korostaminen; sekä 4. paneutuminen diskurssin retoriseen jäsentymiseen. Ensimmäinen teema siis ottaa käsittelyyn itse diskurssin. Termillä *diskurssi* viitataan kaikenlaisiin kielen muotoihin, puheeseen ja tekstiin. Kyseessä voi olla luonnostaan ilmenevä keskustelu, haastattelumateriaali tai mikä tahansa teksti. Diskurssianalyysin tekijät ovat kiinnostuneita teksteistä niiden itsensä vuoksi, sen sijaan että niiden kautta yritettäisiin päästä käsiksi johonkin tekstin taakse mahdollisesti kätkeytyvään. Sen sijaan että teksti nähdään kulkureittinä johonkin toiseen todellisuuteen, diskurssianalyysissä ollaan kiinnostuneita itse tekstistä, sen sisällöstä ja siitä kuinka teksti on rakennettu. (Gill 2000: 174–175.)

Toinen Gillin (2000: 174–175) esittelemä diskurssianalyysin teema käsittelee kielen konstruktivisuutta. Tämän teeman Gill (2000: 175) jakaa vielä kolmeen osaan. Ensinnäkin kielen konstruktivisuus kiinnittää huomion siihen, että diskurssi rakentuu jo olemassaolevista kielellisistä resursseista. Toiseksi, diskurssi pitää aina sisällään valintoja, koska yksinkertaisimmatkin asiat on mahdollista ilmaista mitä moninaisimmilla tavoilla. Puhuja tai kirjoittaja muotoilee jokaisen diskurssin omista lähtökohdistaan käsin valintojen kautta. Kolmanneksi, kielen konstruktivisuuden huomioiminen korostaa näkemystä, jonka mukaan maailma rakentuu kielen rakenteiden kanssa, eikä näin ollen ole saavutettavissa ilman välikäsiä ja neutraalissa muodossa.

Tämä merkitsee selkeää irtaantumista perinteisestä realistisesta näkemyksestä, jonka mukaan kieli on suhteellisen läpinäkyvä ja suora reitti todellisuuteen eli heijastaa sitä sellaisenaan. (Gill 2000: 175.)

Kolmantena diskurssianalyysin teemaana Gill (2000 174-175) esittelee näkemyksen diskurssista toimintana. Diskurssianalyysin piirissä kaikki kielenkäyttö nähdään sosiaalisena toimintana. Diskurssia käytetään asioiden tekemiseen tietyssä sosiaalisessa kontekstissa. Yksi diskurssianalyysin tavoitteista on tunnistaa tekstin funktio tai tekstin toteuttama toiminta ja tutkia kuinka se ilmenee tekstissä. Tekstin funktio voi olla jokin muukin kuin kirjoittajan tai puhujan itsensä tarkoittama. Kiinnostavia ovat kaikki ne funktiot, jotka ovat potentiaalisina läsnä tai aktualisoituvat vuorovaikutussuhteissa. (Fairclough 2003: 26–28; Gill 2000: 175–176; Jokinen et al. 2000: 4.) Eero Suoninen (2002: 19) kiteyttää asian seuraavasti: ”Diskurssianalyysi on kielenkäytön ja muun merkitysvälitteisen toiminnan tutkimusta, jossa analysoidaan yksityiskohtaisesti sitä, miten sosiaalista todellisuutta tuotetaan erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä”.

Gillin (2000: 176) neljännen teeman mukaan diskurssianalyysissä teksti ja puhe nähdään retorisesti järjestäytyneenä. Kun diskurssien retorista ominaisuutta korostetaan, huomio suunnataan siihen, että kaikki diskurssit pyrkivät olemaan vakuuttavia. (Gill 2000: 176.) Jokisen (2002: 47) mukaan retorinen analyysi sopii käytettäväksi diskurssianalyttisissä tutkimuksissa, mutta näiden lähestymistapojen välillä on joitain painotuseroja. Retoriikassa kiinnitetään huomiota erityisesti lausumien muotoiluun ja yleisösuhteeseen, kun taas diskurssianalyysissä tarkastellaan kielellisen tuottamisen muotoja kulttuuristen merkitysten tuottamisen keinona sekä vuorovaikutuksellisten prosessien välineinä (Jokinen 2002: 47).

#### **2.4.2 Tutkimuksessani sovellettu diskurssianalyysi**

Kuten Gill (2000: 177) toteaa, diskurssianalyysi ei ole valmiiksi pureskeltu lähestymistapa, jota voi noudattaa reseptinomaisesti. Näin ollen jokaisessa diskurssianalyysiin tukeutuvassa tutkimuksessa on tarpeen erikseen määritellä

diskurssianalyysin rooli ja millaisessa muodossa sitä hyödynnetään. Tässä tutkimuksessa diskurssianalyysiä käytetään ohjenuorana ja antamassa suuntaa aineiston analyysille.

Tutkimukseni ei ole pelkkää kielen analyysiä, vaan kytken tekstit niiden sosiaalisiin konteksteihin, eli kieleen vaikuttaviin taustatekijöihin. Jokinen, Juhila ja Suoninen toteavat (2000: 29), että kontekstit ovat analyyttisiä apuvälineitä, jotka rikastuttavat aineiston analyysiä. Kontekstin huomioimisella tarkoitetaan analyysissä sitä, että analysoitavan toiminnan aika ja paikka tiedostetaan ja ne otetaan huomioon tulkinnassa (Jokinen et. al. 2000: 30). Ajan ja paikan lisäksi myös kulttuurinen konteksti on olennainen tutkimuksessani. Aineistoni koostuu kirjoista, jotka ovat kaikki ilmestyneet länsimaisen taidetanssin kulttuurisessa kontekstissa, ja mielenkiintoista on, että jokainen teos on vuorollaan tuonut jotain uutta ja muokannut sitä kulttuuria, jossa seuraava teos on ilmestynyt.

Jokinen, Juhila ja Suoninen (2000: 17–18) kuvaavat diskurssianalyysin rakentumista viiden lähtökohtaoletuksen avulla, joissa on paljon yhtymäkohtia Gillin teemoihin (ks. luku 2.2.1). Nämä lähtökohtaolelut auttavat hahmottamaan diskurssianalyysiä tutkimuksen viitekehyksenä:

1. Oletus kielen käytön sosiaalista todellisuutta rakentavasta luonteesta.
2. Oletus useiden rinnakkaisten ja keskenään kilpailevien merkityssystemien olemassaolosta.
3. Oletus merkityksellisen toiminnan kontekstisidonnaisuudesta.
4. Oletus toimijoiden kiinnittymisestä merkityssystemeihin.
5. Oletus kielen käytön seurauksia tuottavasta luonteesta.

Riippuu kulloisestakin tutkimusaiheesta ja -ongelmasta, kuinka merkittävässä roolissa kukin näistä lähtökohdista on yksittäisessä tutkimuksessa. Painotusvalinnat muokkaavat tutkimuksen toteutumista. (Jokinen et. al. 2000: 17-18.) Omassa tutkimuksessani kaikki luetellut lähtökohtaolelut ovat läsnä, mutta erityisen merkittäviksi niistä nousevat kolmas, neljäs ja viiden oletus.



Kontekstin roolin lisäksi kiinnostavaa on havainnoida sitä, millaisiin seurauksiin kirjoittajat ovat mahdollisesti teksteillään pyrkineet tai mitä seurauksia teksteillä voisi olla kirjoittajien pyrkimyksistä huolimatta. Funktioiden päättelemine on kuitenkin aina jossain määrin spekulatiivista, koska sekä tiedostetut että tiedostamattomat motiivit voivat olla hyvin vaikeasti pääteltävissä. Toimijoiden kiinnittyminen merkityssystemeihin tarjoaa myös mielenkiintoisen näkökulman koreografiaoppaiden tutkimiseen, koska kirjailijat sijoittavat sekä itsensä että lukijansa vaihteleviin rooleihin koreografian kentällä.

### 3 TUTKIMUSAINEISTO

Tutkimusainestoni koostuu neljästä kirjasta, jotka valikoituivat tutkimusprosessin alkuvaiheessa. Alunperin kiinnostukseni tehdä koreografian käsikirjoihin pohjautuvaa tutkimusta heräsi, kun luin Jonathan Burrowsin teoksen *A Choreographer's Handbook*, joka eroaa suuresti koreografiaoppaiden klassikkona pidetystä Doris Humphreyn *The Art of Making Dances* -teoksesta. Koen, että kyseiset teokset muodostavat mielenkiintoisen lähtökohdan tutkimukselleni, koska ne ovat uusin ja vanhin tuntemani koreografian käsikirja.

Lukemalla runsaasti koreografian opettamista käsitteleviä artikkeleja, sain vahvistuksen näkemykselleni, että myös Lynne Anne Blomin ja Tarin L. Chaplinin teosta *The Intimate Act of Choreography* pidetään yhtenä koreografiaa käsittelevistä perusteoksista. Se sijoittuu myös julkaisuajankohtansa puolesta (ensimmäinen painos ilmestyi vuonna 1982) Humphreyn ja Burrowsin teosten väliin, joten se tuntui loogiselta valinnalta kolmanneksi teokseksi tutkimusaineistooni. Lukemissani artikkeleissa mainittiin usein myös Alma Hawkins ja hänen kaksi luovuutta korostavaa teostaan: *Creating Through Dance* sekä *Moving from Within - A New Method fo Dance Making*. Morgenroth (2006: 20) toteaa, että Hawkinsin kirjat edustavat täysin erilaista lähestymistapaa koreografian tekoon verrattuna Blomin ja Chaplinin teokseen. Tämän perusteella valitsin neljänneksi teokseksi tutkimusaineistooni Hawkinsin teoksista jälkimmäisen (*Moving from Within*), koska siinä Hawkins esittelee kattavasti viimeisimmät näkemyksensä luovuudesta ja koreografian opettamisesta.

Seuraavaksi kerron taustatietoa aineistoksi valitsemistani teoksista sekä niiden kirjoittajista. Kerron lyhyesti kirjailijoiden toiminnasta tanssinkentällä ja selvitän, mitä heidän teoksistaan on mahdollisesti kirjoitettu alan lehdissä kirja-arvioissa sekä koreografian opetusta käsittelevissä artikkeleissa. Pyrin näin sijoittamaan analysoimani tekstit sekä tiettyyn aikaan ja paikkaan että kulttuuriseen kontekstiin.

### 3.1 Doris Humphrey: The Art of Making Dances

Doris Humphrey (1895–1958) syntyi Oak Parkissa Yhdysvalloissa. Hänen äitinsä, joka oli ammatiltaan konserttipianisti, laittoi hänet jo nuorena tanssitunneille arvostettujen balettimestareiden oppiin. Merkittävimmän inspiraation tanssiin Humphrey löysi kuitenkin Francis Parker koulussa, jota hän kävi esiopetuksesta lukioikäiseksi asti Chicagossa. (Barzel 2000–2014.) Francis Parker koulussa tanssia opetti Mary Wood Hinman, joka uskoi että tanssin kautta tytöt ja pojat oppisivat sosiaalista vastuuta. Hinman opetti voimistelua, kansantanssia ja luovaa tanssia sekä järjesti esityksiä, joissa Humphrey pääsi loistamaan ja hän sai kipinän jatkaa tanssia ammatikseen. Valmistuttuaan Francis Parker koulusta Humphreyn oli työskenneltävä auttaakseen perhettään taloudellisesti. Hän avasi tanssikoulun, jossa hän opetti seura- ja kansantanssia sekä luovaa tanssia menestyksekkäästi viiden vuoden ajan, hänen äitinsä toimiessa tanssikoulun säestäjänä sekä taloudenhoitajana. (Barzel 2000–2014; Hausler 1996: 13.)

Kesällä 1917 Humphrey matkusti vanhan opettajansa Hinmanin suosituksesta Los Angelesiin Kaliforniaan kesäkurssille, jonka järjestivät maineikkaat modernin tanssin pioneerit Ruth St. Denis ja Ted Shawn. Siellä Humphreyn kyvyt tunnistettiin ja hänelle auvautui uusia ovia; seuraavat kymmenen vuotta Humphrey työskenteli Denishawn-tanssiryhmän yhteydessä ja kehittyi kansainvälisesti tunnetuksi esiintyjäksi ja koreografiksi. (Barzel 2000–2014; Hausler 1996: 13.) Vuonna 1928 Humphrey jätti Denishawn-ryhmän ja muutti New Yorkiin, jossa hän aloitti henkilökohtaisen taiteellisen toimintansa toisen entisen Denishawn-tanssijan Charles Wedmanin kanssa. Humphreyn ja Weidmanin tanssiryhmän (Humphrey-Weidman Company) visiona oli irtaantua Denishawnin kuvittavista ja pinnallisista koreografioista ja luoda uutta modernia tanssia, jossa tutkitaan entistä syvällisemmin kehon liikkeen ja ilmaisun mahdollisuuksia. (Barzel 2000–2014; Gillis-Kruman 1997; Jowitt 1996: 23; Siegel 2012: 1.)

Humphrey oli muiden modernin tanssin uranuurtajien (esim. Isadora Duncan ja Martha Graham) tavoin kiinnostunut kehon jännityksen ja rentoutuksen keskeisestä merkityksestä liikkeeseen. Sen pohjalta hän loi oman liikejärjestelmänsä. Humphrey kutsui lihasten jännittymisen ja rentoutumisen sekä hengityksen muodostamaa jatkumoa

termeillä ”fall” ja ”recovery”. Humphreyn mukaan modernin tanssin ydin oli siinä, mitä tapahtuu nähdessä kahden ääripään välissä. (Barzel 2000–2014; Gillis-Kruman 1997.) ”Fall and Recovery” – teoria sekä sen pohjalta kehittynyt tekniikka olivat Humphreyn opetusmetodin sekä koreografian perusta. Koreografina Humphreylle leimallisia olivat erityisesti suurten massojen kuviot sekä veistokselliset muodot. (Barzel 2000–2014; Gillis-Kruman 1997;) Humphreyn kuoltua vuonna 1958 hänen tanssitekniikkaansa vei eteenpäin ja jatkoi hieman muunnellussa muodossa hänen entinen oppilaansa José Limón (Au 2002: 126–127).

Humphrey toimi yli 25 vuotta opettajana ja koreografina ja häntä pidetään yhtenä merkittävimpänä tanssijana ja koreografina Yhdysvalloissa. Hänen viimeinen ja kaikkein pysyvin työpanoksensa tanssin maailmalle oli modernin tanssin koreografian teoriaa käsittelevä teos *The Art of Making Dances*. Humphrey työsti kauan suunnittelemaansa teosta sairautensa aikana ja se ilmestyi vasta hänen kuolemansa jälkeen, vuonna 1959. (Barzel 2000–2014; Hämäläinen 1999: 54; Siegel 2012: 4.) *The Art of Making Dances* oli ensimmäinen modernin tanssin koreografiaa teoreettisesti käsittelevä teos ja se on säilyttänyt meidän aikaamme asti aseman yhtenä koreografian opetuksen perusteoksena (Hämäläinen 1999: 54).

Humphrey määrittelee teoksessaan neljä koreografian keskeistä elementtiä: sommittelu (*design*), dynamiikka (*dynamics*), rytmi (*rhythm*) ja motivaatio (*motivation*). *The Art of Making Dances* edustaakin vahvasti taitoon ja työkaluihin pohjautuvaa lähestymistapaa koreografian tekoon. (Dyke 2005: 117; Hämäläinen 1999: 55; Press 1992: 97.) Gertrude Lippincott (1960: 67) kirjoittaa noin vuosi teoksen julkaisun jälkeen ilmestyneessä artikkelissa, että Humphreyn teoksen merkittävyys perustuu kahteen seikkaan. Ensinnäkin teosta voidaan pitää merkittävänä sen vuoksi, että 1960-luvun alun koreografiakäsitys on syntynyt melkein täysin modernin tanssin aikakaudella 1920-luvulta alkaen. Toinen syy on Lippincottin mukaan se, että tanssin suosio yliopistomaailmassa on kasvanut voimakkaasti, mutta opetus on keskittynyt suureksi osaksi tanssitekniikan fyysiseen opetukseen. Teos, joka tarjoaa teoreettisen pohjan tanssille ja koreografialle, on olennaisen tärkeä, jotta tanssi voidaan ottaa vakavasti yliopistomaailmassa. (Lippincott 1960: 67.) Lippincott (1960: 67) toteaa Humphreyn

ymmärtäneen, että luomista ei voi opettaa, koska siinä on kyse lahjakkuudesta, mutta lahjoja täytyy tukea ja käsityötaidon periaatteita on mahdollista opettaa.

Vaikka Humphreyn teosta luetaan ja arvostetaan yhä, on sitä vastaan myös kapinoitu vahvasti. Vastustusta tapahtui jo heti 60-luvun alussa esimerkiksi Judson Dance Theatre -liikkeen piirissä. Postmodernin tanssin pioneeri ja Judson Dance Theatre liikkeen opettaja ja muusikko Robert Ellis Dunn halusi tarjota oppilailleen yksilöllisempiä opetuskeinoja ja vapauttavampia lähtökohtia koreografian tekoon. Oppilaat olivat kokeneet perinteisen kompositio-opetuksen liian määrällisenä ja ohjattuna, jotta se voisi innoittaa uuden tutkimiseen ja luomiseen. (Dyke 2005: 117; Lavender 2009: 382; Press 1992: 97.)

Joyce Morgenroth (2006: 19) toteaa, että *The Art of Making Dances* sisältää suoranaisia kuvailuja siitä, mikä on oikea ja väärä tapa sommitella liikettä ja järjestää tilaa. Jowitt (1996: 24) epäilee, että jokainen tanssinopiskelija muistaa Humphreyn teoksesta kuuluisan listan säännöistä ja varoituksia, noudattipa sitten niitä tai ei. (Ks. kappale 4.1.) Morgenrothin (2006: 19) mukaan *The Art of Making Dances* on erinomainen käsikirja siihen, kuinka koreografoida Humphreyn 1900-luvun puolen välin tansseja. Koska tanssimaailma on kuitenkin 60 vuodessa muuttunut radikaalisti, voisi komposition ja koreografian opetukseltakin odottaa muutoksia (Morgenroth 2006: 19). Morgenroth toteaa (2006: 19), että Humphreyn oppien läpikäyminen on kuitenkin perusteltua tanssihistoriallisesta näkökulmasta ja perustaitojen ja työkalujen opettamisen kannalta.

### **3.2 Lynne Anne Blom & L. Tarin Chaplin: The Intimate Act of Choreography**

Lynne Anne Blom (1943–1993) opiskeli tanssia ensin Juilliardissa New Yorkissa ja suoritti maisterintutkinnon Los Angelesissa Kalifornian yliopistossa (UCLA). Valmistuttuaan hän opetti modernia tanssia, koreografiaa sekä improvisaatiota Pennsylvania State -yliopistossa, Illinois'n yliopistossa sekä Northwestern yliopistossa. Blom teki myös koreografioita muun muassa seuraaville ryhmille: Joseph Holmes Dance Theatre, the Lynda Martha Dance Company ja the Joel Hall Dancers. Kuollessaan syöpään 50 vuoden ikäisenä Blom toimi tanssin professorina Northwestern yliopistossa ja

hänellä oli kolmas kirja työn alla. (Heise 1993.) Blomin urasta ja hänen taiteellisesta toiminnastaan on vaikeaa löytää yksityiskohtaista tietoa, mutta kaksi kirjaa, jotka hän on kirjoittanut yhdessä L. Tarin Chaplinin kanssa, tunnetaan laajalti. Ensimmäinen niistä on *The Intimate Act of Choreography* (ensimmäinen painos vuodelta 1982), joka on merkittävä alan teos ja sitä on käytetty oppikirjana koreografiakursseilla ympäri maailman. Toinen Blomin ja Chaplinin yhdessä kirjoittama teos on *The Moment of Movement: Dance Improvisation* (ensimmäinen painos vuodelta 1988).

L. Tarin Chaplin (1941-2009) syntyi New Yorkissa ja alkoi tanssia 3-vuotiaana. Hän valmistui Blomin tavoin maisteriksi Kalifornian yliopistosta (UCLA) pääaineenaan tanssi. Valmistuttuaan Chaplin muutti Vermontin osavaltioon Montpelieriin, jossa hän työskenteli opettajana ja koreografina. Chaplin loi koreografioita sekä teattereiden näyttämöille että poikkeaviin tiloihin, ja hän käytti teoksissaan paljon symboliikkaa. Chaplin työskenteli paljon myös kirjoittamisen parissa. Blomin kanssa yhteistyössä kirjoitettujen kirjojen lisäksi hän kirjoitti artikkeleita sekä kritiikkejä. Lisäksi hän opetti koreografian tekemistä monissa yliopistossa Yhdysvalloissa sekä mm. Lontoossa, Jerusalemissa ja Vancouverissa. Chaplin menehtyi syöpään Montpelierissä 67 vuoden iässä. (Chaplin 2009.)

Blomin ja Chaplinin *The Intimate Act of Choreography* -teosta pidetään klassikkona koreografian opettamista käsittelevien kirjojen joukossa. Siitä on tehty kolme käännöstä ja yhdeksän painosta. (Chaplin 2009.) Teoksen takakannessa (Blom & Chaplin 1989) todetaan, että kirja on tarkoitettu tanssin opiskelijoille sekä ammattilaisille, jotka ovat kiinnostuneita sekä koreografian teoriasta että käytännöstä. Kirjailijoiden mukaan teos pyrkii vastaamaan sekä kysymykseen ”mitä” että ”miten”. Teos pyrkii tarjoamaan tuoreita ideoita ja materiaalia opettajille, jotka työskentelevät nuorten koreografien kanssa. Toisaalta kirjasta voivat hyötyä tanssijat, jotka ovat opettaneet vuosia, mutta ovat vasta aloittelemassa koreografian tekemistä, tai tanssijat jotka ovat koreografioineet vuosia mutta vasta alkavat opettaa. (Blom & Chaplin 1989: xiv–xv). Koreografian opettamisen haasteita Blom ja Chaplin (1989: xv) kommentoivat teoksensa esipuheessa seuraavasti: ”We acknowledge that artistic genius cannot be taught, but believe that the basic process and tools of the craft can be.” He jatkavat todeten, että mikään

käsitejärjestelmä ei voi koskaan syrjäyttää innostunutta ideaa, inspiraatiota, pakottavaa tarvetta liikkua, tanssia ja luoda. Koreografia kuitenkin vaatii kekseliäisyyttä, harkintakykyä ja sekä opiskelijan että opettajan oivalluksia. Kirjan metodi pyrkii tavoittamaan kaikki nämä koreografian teon osa-alueet ja optimoimaan niiden mahdollisuudet. (Blom & Chaplin 1989: xv.)

Kaikkien kriitikoiden mielestä Blomin ja Chpalinin kirja ei kuitenkaan ole saavuttanut tavoitteitaan. Kriitikko ja koreografi Wendy Perronilla on teoksesta paljon huomautettavaa *Dance Research Journal* -julkaisussa ilmestyneessä arvostelussaan. Perron (1985: 91) kritisoi varsin suorasanaisesti sitä, että *The Intimate Act of Choreography* -teoksessa ei painoteta intohimon ja halun suurta merkityssä koreografian teossa. Vaikka Blom ja Chaplin Perronin mukaan monta kertaa korostavatkin teoksessaan avoimuutta, intuition seuraamista ja kaavamaisuuden rikkomista, teos antaa kuitenkin hänen mukaansa lukijalle sellaisen kuvan, että koreografian mahdollisuudet ovat vain rajalliset (Perron 1985: 92–93).

Yksi Blomin ja Chaplinin teoksen suurimpia ongelmia Perronin (1985: 91) mukaan on, että ohjeistukset improvisaatioharjoituksiin, joita teos sisältää paljon, ovat aivan liian kirjaimellisia ja jättävät liian vähän oppilaiden oman mielikuvituksen varaan. Perron (1985: 93) toteaa, että vähemmän yksityiskohtaiset lähtökohdat improvisaatiolle antaisivat paljon enemmän vapautta ja mahdollistaisivat näin oppilaiden luovuuden heräämisen ja toimisivat rakentavammin. Marhall Cohen (1984: 442) sen sijaan kehuu Blomin ja Chaplinin tarjoamia improvisaatioharjoitteita toimiviksi omassa kritiikissään, joka on ilmestynyt *Theatre Journal* -julkaisussa. Hänen mukaansa improvisaatioharjoitukset toimisivat mainiosti myös näyttelijöiden parissa. Cohenin tulkinta on, että teoksen sävy on rento ja se tarjoaa ehdotuksia enemmänkin kuin jäykkiä sääntöjä. Cohen toteaa monien komposition opettajien kehuneen kirjaa hyödylliseksi. (Cohen 1984: 442.)

Mark Wheelerin (2003: 136–137) mukaan Blomin ja Chaplinin improvisaatioon pohjautuva koreografia-opetus vastaa Isadora Duncanin vaatimukseen luonnollisesta ja orgaanisesta tavasta luoda liikettä. Blomin ja Chaplinin toinen yhdessä kirjoittama teos

*The Moment of Movement. Dance Improvisation* paneutuu entistä syvemmälle improvisaatioon ja tarjoaa siihen lisää välineitä ja esimerkkiharjoituksia (Blom & Chaplin 2000).

Wendy Perronin (1985) arvostelu antaa ymmärtää, että hän on kriittinen koreografiaa koskevia oppikirjoja kohtaan ylipäänsä. Hän kirjoittaa esimerkiksi kärkkäästi, että ”oppikirjat ovat melkein hyödyttömiä tanssin opettamisessa” ja ”oppikirja ei tule ensimmäisenä mieleen, kun ajatellaan inspiroivaa oppituntia” (Perron 1985: 92). Perron (1985: 93) toteaa, että vaikka uutta informaatiota koreografian tekoon liittyen on syntynyt huomattavasti sitten Humphreyn *The Art of Making Dances* -teoksen ilmestymisen, ei Blomin ja Chaplinin teos silti tarjoa juurikaan mitään uutta ja yllättävää Humphreyn teokseen verrattuna. Humphreyn teos on Perronin mukaan kaunopuheisempi ja osoittaa enemmän kunnioitusta opiskelijoita, koreografeja ja koko taiteen alaa kohtaan kuin *The Intimate Act of Choreography*, jossa Perronin mielestä viestinä on: ”You can do it: here are all the elements and a logical guide to see you through. Just pay attention and put it together” (Perron 1985: 92–93).

Blomin ja Chaplinin teos edustaa siis selvästi taidon ja työkalujen opettelua painottavaa näkemystä koreografian tekemisen harjoittelusta, mitä Perron puolestaan ei arvosta. *The Intimate Act of Choreography* on kuitenkin yksi teoksista, jotka vuosi toisensa jälkeen listataan monen koreografian tekoa käsittelevän kurssin oppimateriaalina (Lavender 2006: 8,13; Tampereen kesäyliopisto 2014). Joyce Morgenroth (2006: 20) huomauttaa artikkelissaan ”Contemporary Choreographers as Models for Teaching Composition”, että vaikka Blom ja Chaplin teoksessaan suuntaavat koreografian opetusta keskittymään taidon ja työkalujen juurruttamiseen oppilaihin, he kuitenkin arvostavat ja toivovat lopputulokseksi sitä, että oppilaille syntyisi visio ja inspiraatio.

### **3.3 Alma Hawkins: Moving from Within – A New Method for Dance Making**

Alma Hawkins (1904–1998) oli yhdysvaltalainen tanssipedagogi sekä tanssikoulutuksen kehittämisen pioneeri. Hawkins syntyi Rolla nimisessä kaupungissa Missourin



maaseudulla ja oli jo kouluaikoinaan liikunnallisesti lahjakas. Hän opiskeli liikuntakasvatusta Missourin yliopistossa ja hänen kiinnostuksensa tanssia kohtaan heräsi hänen suorittaessaan opettaja-opintoja New Yorkissa. Hawkins suoritti M.A. ja Ed.D. tutkinnot Columbian yliopistossa, jonka jälkeen hän työskenteli yliopisto-opettajana Kansasissa ja Chicagossa. Vuonna 1953 Hawkins valittiin Kalifornian yliopiston (UCLA) tanssikoulutuksen johtajaksi ja hän pysyi virassa kunnes jäi eläkkeelle vuonna 1977. (Leventhall & Lovell 1998: 61; Thomas 1998: 98.)

Hawkinsin työn vaikutuksesta Kalifornian yliopiston tanssin opetusohjelmaa laajennettiin ja vuonna 1962 yliopistoon perustettiin maan ensimmäinen itsenäinen tanssiosasto. Kalifornian yliopiston tanssiosastolla oli merkittävä rooli tanssin vakiinnuttamisessa oppiaineena ja tieteenalana akateemisessa maailmassa Yhdysvalloissa. Yliopiston opetusohjelmaan kuului muun muassa tanssi- ja liiketerapiaa, tanssihistoriaa, estetiikkaa, tanssikasvatusta sekä koreografian ja esiintymisen opintoja. Hawkinsin johdolla Kalifornian yliopistosta valmistuneet opiskelijat sijoittuivat monipuolisesti tanssin kentälle tanssijoiksi, opettajiksi, tutkijoiksi sekä tanssikoulutuksen johtotehtäviin. Vuosien varrella Hawkinsin johtama tanssiosasto palkittiin lukuisilla merkittävillä apurahoilla, jotka mahdollistivat osaston jatkuvan kehittämisen. (Hämäläinen 1999: 62; Thomas 1998: 98.)

Tanssiosaston johtotehtävien ohella Hawkins työskenteli tanssiterapeuttina ja tutkijana Kalifornian yliopiston neuropsykiatrisessa instituutissa. Hän hyödynsi liikettä psykoterapeuttisena menetelmänä kaiken ikäisten parissa ja loi useita opetusvideoita tämän kehittyvän alan tarpeisiin. (Leventhall & Lovell 1998: 62; Thomas 1998: 99.)

Jäätyään eläkkeelle Kalifornian yliopiston tanssiosaston johtotehtävistä Hawkins opetti vielä yli kymmenen vuoden ajan Santa Monica Collegessa ja kehitti samalla uutta lähestymistapaa luovuuden herättelyyn nuorten koreografien parissa. Tämä opetuskokeilu lähti liikkeelle, kun Hawkins koki huolta näkemiensä nykytanssiesitysten tasosta. (Hawkins 1991: 2; Hämäläinen 1999: 62; Thomas 1998: 99.) Hawkins (1991: 2) koki että esitykset saattoivat olla taidokkaasti tehtyjä ja teknisesti taitavia, mutta kokemus ei liikuttanut. Tämä sai hänet pohtimaan, mikä tekee teoksesta estettisesti tyydyttävän, antaa

yleisölle syvällisen kokemuksen ja saa yleisön mielikuvituksen reagoimaan teokseen (Hawkins 1991: 2). Opetuskokeilussa Hawkins keräsi seitsemän vuoden ajan tietoa ja kokemuksia koreografian opetus- ja oppimistapahtumasta. Tämän opetuskokeilun pohjalta Hawkins kirjoitti neljännen kirjansa *Moving from Within: A New Method for Dance Making*. (Hämäläinen 1999: 62.)

Sandra Mintonin (2003: 74) mukaan Hawkinsin ajatukset luovuudesta olivat edellä aikaansa ja saavat vastakaikua vielä 2000-luvullakin. Hawkinsin teorialta tanssin tekemisestä ja luovasta prosessista ovat rinnastettavissa sen kanssa, mitä nykypäivänä ajatellaan oppimisesta ja luovuudesta (Minton 2003: 74). Hawkinsin (1991, 86) opetuksen lähtökohdaksi on ajatus, että jokaisella ihmisellä on piilevää potentiaalia ja sisäinen muodon taju eli mahdollisuus taiteelliseen toimintaan. Tämä ei tarkoita sitä, että jokaisesta voisi tulla suuri taiteilija, mutta oikeiden keinojen avulla opettajat voivat auttaa kehittämään olemassa olevaa luovuutta ja käynnistää oppilaassa taiteellisen kasvuprosessin (Hawkins 1991: 86). Juuri prosessiajattelu on olennainen osa Hawkinsin teoriaa. Hänen mukaansa prosessi on tärkeämpi kuin lopputulos. Hawkins luottaa siihen, että kun nuorella taiteilijalla on selkeä motivaatio ja hän on vahvasti uppoutunut prosessiin sisältäpäin, tanssi alkaa muotoutua ja löytää tarkoituksenmukaisen ulkoisen olemuksen. (Hawkins 1991: 2.)

### **3.4 Jonathan Burrows: A Choreographer's Handbook**

Jonathan Burrows syntyi County Durhamin kaupungissa Englannissa vuonna 1960. Hän opiskeli Kuninkaallisessa balettikoulussa (The Royal Ballet School) yksitoistavuotiaasta yhdeksäntoistavuotiaaksi asti, jolloin hänet valittiin Kuninkaalliseen balettiin (Royal Ballet) koreografi-harjoittelijan sopimuksella. Burrows työskenteli 13 vuotta balettitanssijana ja loi samalla koreografioita useille esiintyville ryhmille, kuten the Royal Ballet Choreographic Group, the Sadler's Wells Royal Ballet, Spiral Dance Company ja The Place Theatre. (Burrows 2014a.)

Työskennellessään edelleen balettitanssijana, Burrows aloitti yhteistyön kokeellista nykytanssia tekevän kogeografin Rosemary Butcherin kanssa. Burrows esiintyi Butcherin teoksissa vuodesta 1986 vuoteen 1999 saakka. Burrowsilla oli siis jo valmiiksi vahvat siteet nykytanssin maailmaan siinä vaiheessa, kun hän päätti jättää paikkansa Kuninkaallisessa baletissa ja perusti oman esiintyvän ryhmänsä ”The Jonathan Burrows Group”. (Burrows 2014a; Burrows & Hassiotis 2008.) The Jonathan Burrows Group oli koossa vuodesta 1991 vuoteen 1999, jona aikana se loi viisi teosta. Tämän jälkeen Burrows päätti luopua työskentelystä ryhmän kanssa ja alkoi sen sijaan keskittyä yhteistyöhön yksittäisten taiteilijoiden kanssa. Lukuisat yhteistyöt ovatkin vieneet Burrowsia esiintymään ympäri maailmaa. Lisäksi Burrows ohjaa säännöllisesti työpajoja taidealojen yliopistoissa (esim. P.A.R.T.S Brysselissä, Hampurin yliopisto ja Roehampton University Lontoossa). (Burrows 2014a.)

Burrowsin mukaan merkittäviä tekijöitä hänen tyyliinsä muotoutumisessa ovat olleet opiskelu säveltäjä Kevin Volansin johdolla, Merce Cunninghamin ja John Cagen tuotanto, sekä yhteistyö säveltäjä Matteo Fargionin kanssa (Burrows & Hassiotis 2008). Yksi Burrowsin kuuluisimmista teoksista onkin vuonna 2002 valmistunut *Both Sitting Duet*, jota Burrows ja Fargion kiersivät esittämässä ympäri maailmaa kolmen vuoden ajan. Teoksessa Burrows ja Fargion istuvat nojatuoleissa ja liikemateriaali koostuu lähinnä yksinkertaisten arkiliikkeiden ja ylävartalon eleiden toistosta. Teos on minimalistinen mutta rytmikäs ja nokkela, ja vuonna 2003 se voitti New York Dance and Performance Award –palkinnon (”Bessie”). (Birginshaw 2005; Burrows 2014b; Burt 2006.)

*Both Sitting Duet* oli ensimmäinen Burrowsin ja Fargionin yhdessä työstävä teos ja tämän jälkeen yhteistyö on jatkunut. Myös teoksessa *Cheap Lecture* (2008) Burrows ja Fargioni esiintyvät yhdessä. Se on rytmikäs puhuttu esitys, jota välillä säestää musiikki. Burrows on käyttänyt otteita tästä luennosta vuonna 2010 julkaistussa kirjassaan *A Choreographer’s Handbook*. (Burrows 2010: 23; Dierckx 2009.)

Jonathan Burrows toteaa (Boxberger 2010), että syy *A Choreographers Handbook* –teoksen kirjoittamiseen oli, että hän huomasi ettei vielä ollut olemassa kirjaa, jossa

kuvattaisiin niitä moninaisia tapoja, joita nykyään käytetään koreografian ja esityksen valmistamisessa. Burrows kertoo myös halunneensa jakaa ajatuksia, joita hän on vuosien varrella kuullut ja kirjoittanut ylös vetämässään työpajoissa ja keskustelutilaisuuksissa. Kirjan kirjoittaminen antoi Burrowsille syyn lukea läpi vanhoja muistikirjoja sekä tehdä henkilökohtaista tutkimusta. Teos heijastaakin vahvasti kirjoittajan omia kokemuksia ja erityisesti hänen opetustyötään, mutta Burrowsille oli tärkeää tuoda esiin myös ajatuksia muilta taiteilijoilta, jotka ovat vaikuttaneet häneen. (Boxberger 2010; Burrows & Kourlas 2011; Peeters 2010.)

Burrows toteaa, että kirjaa kirjoittaessa hänellä oli ihanteellisena lukijana mielessään hän itse 17-vuotiaana baletin opiskelijana. Kuitenkin hän pitää tärkeänä, että teos antaisi jotain myös hänen tämän hetkisellevä vertaisryhmälleen, vaikka asioista oltaisiinkin eri mieltä. Kirjan tarkoitus on siis herättää keskustelua. (Burrows & Kourlas 2011.) Esipuheessa Burrows (2010: xii) sanoo suoraan, ettei hänen kirjansa avulla ole mahdollista tai tarkoituskaan oppia koreografioimaan: ”— the invitation is not to learn how to choreograph, but rather to go on doing what you were going to do anyway, helped by this, if at all, only in as much as it gives you something against which to argue.”

Joanna Breslin (2011: 195) toteaa kirja-arviossaan, että *A Choreographer's Handbook* on harvoja koreografiaa käsitteleviä teoksia, jonka on kirjoittanut tuottelias koreografi ammattimaisessa taiteellisessa kontekstissa. Monet koreografian käsikirjoista kirjoitetaan nimittäin yliopisto-olosuhteissa, päämääränä tarjota oppimateriaalia koreografiakursseille. Breslin (2011: 195) pitääkin Burrowsin teosta tervetulleena lisänä koreografiaa käsittelevien kirjojen joukossa. Hän kuitenkin ihmettelee, että vaikka teos sisältää lukuisia lainauksia eri koreografeilta ja muidenkin alojen taiteilijoilta, Burrows ei kertaakaan viittaa tanssin opiskelun konteksteissa kirjoitettuihin koreografiaa käsitteleviin teksteihin, kuten Blomin ja Chaplinin *The Intimate Act of Choreography* tai Jacqueline Smith-Autardin *Dance Composition* (Breslin 2011: 197).

### 3.5 Aineiston yhteenveto

Aineistoksi valitsemiani teoksia käsittelevät arvostelut ja artikkelit antavat odottaa, että teokset sisältäisivät paljonkin ristiriitaisia näkemyksiä ja eriäviä lähestymistapoja koreografiaan. Mielenkiintoista on esimerkiksi, että Lynne Anne Blom ja L. Tarin Chaplin ovat molemmat valmistuneet Kalifornian yliopiston tanssiosastolta, jonka johtajana Alma Hawkins toimi, mutta kuitenkin *The Intimate Act of Choreography* ja *Moving from Within* -teosten kerrotaan eroavan suuresti toisistaan ja edustavan täysin erilaisia näkemyksiä koreografian tekoon (ks. Morgenroth 2006: 20). Toisaalta Blom ja Tarin opiskelivat UCLA:ssa paljon ennen kuin Hawkins kirjoitti teoksensa *Moving from Within* tai teki siihen johtavan tutkimuksensa. Huomionarvoista on myös se, että Hawkins on kirjoittanut esipuheen Blomin ja Chaplinin teoksen vuonna 1989 ilmestyneeseen painokseen, siis pari vuotta ennen oman kirjansa julkaisua. Teoksen *The Intimate Act of Choreography* esipuheessa Hawkins kuvailee lyhyesti, kuinka tuon ajan tanssinopettajat yleisesti etsivät luomisprosessin laajempaa ymmärrystä ja kuinka Blom ja Chaplin tarjoavat improvisaatioon pohjautuvan tavan lähestyä koreografiaa muodon ja taidon osalueilta käsin.

Aineistooni kuuluvien teosten kirjailijat eivät erottele minkä tanssilajin kontekstissa he kirjoittavat, vaan kaikki puhuvat yleisesti tanssista. Sekä Blom ja Chaplin että Hawkins voidaan nähdä taustansa perusteella laajemmin nykytanssin edustajina, kun taas Humphreyn koreografinen tyyli edustaa selvästi oman aikansa modernia tanssia. Burrowsin taiteellinen tuotanto sen sijaan lähestyy performanssitaidetta ja häntä voidaanakin pitää postmodernin tanssin edustajana. Blom ja Chaplin sekä Hawkins ovat kirjoittaneet tekstinsä tutkivasta näkökulmasta yliopistomaailman kontekstissa ja koulutuksen tarpeisiin, kun taas Burrowsin teos sijoittuu taiteelliseen kontekstiin ja sen on kirjoittanut tuottelias koreografi ja aktiivisesti esiintyvä taiteilija. Kuitenkin myös Burrowsin tekstin pohjalla on nimenomaan monivuotinen opetustyö työpajojen muodossa ympäri maailmaa. Myös Humphreyn teos sijoittuu aktiiviseen taiteen tekemisen sekä opettamisen kontekstiin, mutta yli 50 vuotta ennen Burrowsia. Vaikka koreografian opetuksen kehitystä onkin moitittu hitaaksi, odotan silti että diskurssianalyysi paljastaisi

runsaasti eroja koreografian diskursseissa eri teoksissa, jotka on kirjoitettu näin kaukana toisistaan.

Analyysiluvussa käytän aineistooni kuuluvista teoksista tekstin sujuvuuden parantamiseksi seuraavia lyhenteitä:

The Art of Making Dances: AMD

The Intimate Act of Choreography: IAC

Moving from Within – A New Method for Dance Making: MW

A Choreographer's Handbook: CH

## 4 ANALYYSI

Aloitin aineiston analyysin lukemalla teoksia useita kertoja huolellisesti etsien teksteistä säännönmukaisuuksia ja usein ilmeneviä rakenteita, joiden käsitteleminen vaikuttaisi mielekkäältä. Esiin nousi tiettyjä teemoja, joita käsitellään useassa teoksessa mahdollisesti erilaisista näkökulmista. Kiinnostavaa on myös se, jos jossain kirjassa kyseinen teema ei nousekaan esiin. Käsittelemäni teemat ovat: Teosten muoto ja rakenne; lukijan ja kirjoittajan identiteetti; taito/työkalut, luovuus sekä prosessi; motivaatio/teema; säestys/musiikki sekä keho.

Sen lisäksi, että havainnoin ”mitä” teksteissä kerrotaan kustakin teemasta, tarkastelen sitä ”miten” siitä kerrotaan. Näin ollen kielellinen aspekti on olennainen osa tutkimustani. Kirjailijoiden käyttämä kieli auttaa tietenkin hahmottamaan tekstin funktioita, mutta uskon myös, että kunkin koreografin käyttämässä kielessä on jonkinlaisia yhtymäkohtia hänen näkemyksiinsä koreografiasta. Kirja on tanssiteoksen tavoin tarkoin suunniteltu kokonaisuus, joten uskon että tanssitaiteilija suhtautuu kieleen ja kirjalliseen teokseen jossain määrin samoin kuin liikekieleen ja tanssiteokseen. Tämä näkyy selvimmin Burrowsin (2010: 1) teoksessa CH, koska hän toteaa suoraan valinneensa teoksen periaatteeksi, että hän kirjoittaa kirjan samalla tavalla kuin hän koreografioisi tanssin tai performanssin. Burrows toteaa, että hänen valitsemansa periaate auttaa hänet alkuun, koska usein aloittaminen on vaikeaa ja pelkona on, ”ettei hän tiedä mitä hän on tekemässä”. Burrowsin mukaan me emme useinkaan tiedä mitä me olemme tekemässä. (Burrows 2010: 1.) Tämän kaiken voi liittää niin kirjoittamiseen kuin koreografioimiseenkin.

### 4.1 Teosten muoto ja rakenne

Aineistooni kuuluvat neljä teosta eroavat sekä ulkoiselta muodoltaan että tyyliltään huomattavasti toisistaan. AMD muistuttaa rakenteeltaan eniten tietokirjaa. Se tarjoaa tanssin tekemisen taidetta koskevan tiedon selkeässä kolmeen osaan jaetussa paketissa. Ensimmäisen osan nimi on ”Johdanto koreografiaan”. Kirjan selvästi kattavin osa on sen

toinen osa, jonka nimi on yksinkertaisesti ”Taito” (*the craft*). Toinen osa on jaettu useaan lukuun, joista kukin käsittelee koreografian keskeisiä elementtejä, kuten muotoa, dynamiikkaa, rytmiä ja motivaatiota. Kirjan kolmannen osan nimi on ”Yhteenveto” ja sen ensimmäinen luku sisältää ”muistilistan” (Check List), johon Humphreyn teoksen usein ajatellaan kulminoituvan. Humphreyn (1987: 159) mukaan listan sääntöjen pitäisi auttaa koreografiaa välttämään joitain yleisimmistä virheistä. Humphrey listaa ensin säännöt luettelomaisesti ja avaa sen jälkeen kutakin kohtaa omassa kappaleessaan. Humphreyn (1987: 159) muistilista koostuu seuraavista toteamuksista:

“Symmetry is lifeless  
Two-dimensional design is lifeless  
The eye is faster than the ear  
Movement looks slower and weaker on the stage  
All dances are too long  
A good ending is forty per cent of the dance  
Monotony is fatal; look for contrasts  
Don’t be a slave to, or a mutilator of, the music  
Listen to qualified advice; don’t be arrogant  
Don’t intellectualize; motivate movement  
Don’t leave the ending to the end”

Humphreyn muistilistan toteamukset ovat varsin kärjistettyjä ja monia niistä Humphrey pehmentääkin tekstissään. Esimerkiksi avatessaan toteamusta, jonka mukaan ”Kaikki tanssit ovat liian pitkiä”, Humphrey (1987: 162) toteaa, että hän muistaa nähneensä vain muutaman tanssin jotka ovat olleet liian lyhyitä, ja *melkein* kaikkia hänen näkemäänsä teoksia olisi hyödyttänyt se, että niitä olisi tiivistänyt. Toisinaan Humphrey käyttää ilmaisuja, kuten ”I would like to persuade choreographers not to...” tai ”My recommendation is to...” Näistä pehmennyksistä huolimatta Humphrey tarjoilee sääntönsä varsin suorasanaisesti ja varmanoloisena siitä, että niistä olisi hyötyä kaikille koreografeille.

Humphreyn tyyli eroaa huomattavasti tavasta, jolla CH on kirjoitettu. Esimerkkinä tästä voimme tarkastella sitä, kuinka Humphrey ja Burrows käsittelevät koreografioinnin etenemistä. Burrows (2010: 3) toteaa:

”Start at the beginning and go forwards. I like starting at the beginning because I like how one thing leads to another. Other people prefer to start somewhere else [--]. It’s just a choice: how do you want to work?”



Burrows aloittaa toteamuksella, joka sisältää selkeän neuvon. Hän jatkaa kertomalla miksi hän itse toimii näin, mutta heti perään hän huomauttaa, että on muitakin mahdollisuuksia. Lopuksi Burrows päätyy toteamaan, että jokainen voi tehdä valintansa oman mielensä mukaan. Humphrey (1987: 165) kuvailee omat näkemyksensä koreografioinnin etenemisestä päättäväisemmin:

”I strongly advise the choreographer to consider and shape the end long before it is upon him. [--] The workmanlike procedure, with all its logic, is not the best way to compose a dance. [--] Choreographers should not begin at the beginning and plod through like this.”

Humphrey käyttää ilmaisuja kuten “Suosittelen vahvasti...” ja “Koreografien ei pitäisi...”, eli hän kokee että onnistuminen koreografian teossa on huomattavasti epätodennäköisempää jollain muulla menetelmällä, kuin hänen tarjoamallaan. Humphreyn ohjeistus eroaa siis sekä tyyllillisesti että sisällöltään radikaalisti Burrowsin näkemyksestä.

CH rakentuu luvuista, joista osa on nimetty samoilla koreografian peruselementeiksi kutsutuilla termeillä, joita esiintyy myös AMD- ja IAC-teosten lukujen nimissä (esim. ”Form” ja ”Time”). Suurin osa CH:n luvuista käsittelee kuitenkin vaihtelevia aihealueita ja lukujen nimissä esiintyy irrallisiltakin tuntuvia käsitteitä tai avainsanoja, jotka on lueteltu peräkkäin vinoviivalla erotettuina. Burrowsin (2010: vii–viii) teoksen lukuja ovat esimerkiksi:

”Exploration / Risk”

”Technique / Parrot on your Shoulder / Authenticity / Daily Practice / Dancing / Style / Fiddling”

“Breaking the rules”

sekä

“Dub reggae / Rate of Change / Simple material / Desperation”

Lukujen sisällä teksti koostuu lyhyistä alaluvuista, jotka on vuorostaan järjestetty lukujen nimissä esiintyvien termien alle. Esimerkiksi luku jonka nimi on ”Dancing / Principles”, koostuu yhdestä alaluvusta, jonka otsikkona on ”Dancing” sekä kahdeksasta alaluvusta, joilla kaikilla on erillisenä otsikkona ”Principles” (Burrows 2010: 1–4). Alaluvut vaihtelevat pituudeltaan huomattavasti. Lyhimmillään ne koostuvat yhdestä lauseesta ja pisimmillään niissä on useampi yhden tai muutaman lauseen pituinen kappale. Burrows

on perustellut teoksensa rakennetta haastattelussa todeten, että koreografiaa tehdessään hän joutuu käsittelemään vaihtelevia elementtejä yhtä aikaa, sen sijaan että ne tulisivat vastaan yksitellen selkeästi eroteltuina, kuten ne monissa koreografiaoppaissa esitellään. Burrows on siis halunnut luvuissaan käsitellä useita koreografiaan liittyviä avainasioita siten että se heijastelisi käytännön prosessia, joka on kuin palapeli, jossa kaikki palaset kaipaavat yhtä aikaa huomiota. (Boxberger 2010.)

Burrows hyödyntää paljon toistoa tekstin otsikoissa mutta myös itse tekstissä. Esimerkiksi lauseet ”It’s only a stupid dance” ja ”It’s only work” esiintyvät tekstissä useampaan kertaan. Tekstin perusteella on tulkittavissa, että Burrows pitää toistoa tärkeänä myös koreografiassa. Kolmella peräkkäisellä luvulla on nimenä ”Toisto”. Burrowsin (2010: 8) toistoon liittyviä ajatuksia ovat mm. ”Repetition is a device to emphasise or erode something by showing it more than once” sekä ”It is a moment of recognition for the audience in a sea of change”.

Burrowsin teksti ei ole lainkaan oppikirjamaista, jollaiseksi tekstiä teoksissa AMD, IAC sekä MW voisi kuvailla. Sen sijaan Burrows ikään kuin heittää ilmoille irrallisia ajatuksia koreografioinnista ja kommentoi niitä usein lyhytsanaisesti. Jotkut ajatukset on lainattu suoraan muilta taiteilijoilta, jolloin lauseet on laitettu lainausmerkkeihin ja niiden perässä on maininta tilanteesta, jossa ajatus on ilmaistu. Välillä peräkkäiset toteamukset tuntuvat kumoavan toisensa, tai lause itsessään sisältää ristiriidan. Tekstissä on myös paljon kysymyksiä ja Burrows kyseenalaistaa koko ajan myös omia ohjeitaan. Esimerkiksi ”tapoja” (*habits*) käsittelevässä kappaleessa Burrows (2010: 7) kysyy: ”Are you doing what you want to do, or are you following your habits?”. Ensilukemalta tämän voisi tulkita ohjeeksi pyrkiä välttämään omiin tapoihin jumiutumista. Heti tämän jälkeen Burrows (2010: 7) kuitenkin esittää jatkokysymyksen ”Maybe following your habits is the right thing to do?”.

CH -teoksen kaksi lukua poikkeavat asettelultaan muista luvuista selvästi. Näiden lukujen teksti on otettu suoraan Burrowsin ja Fargionin performanssista *Cheap Lecture* ja teksti on aseteltu muistuttamaan visuaalisesti sitä rytmiä, jolla sanat puhutussa esityksessä lausutaan. Painetussa tekstissä on hyödynnetty tyhjiä välejä sekä asteriskejä kuvaamaan

puheen soljuvuutta tai taukoja. Burrowsin (2010: 23) mukaan tekstin epätavallinen asettelu saattaa herätellä lukijaa, samoin kuin kuulija reagoi puheen tempon vaihteluihin tai epätavallisiin sanojen painotuksiin. Vaikka Burrows ei suoraan yhdistäkään tätä tanssin tekemiseen, on tulkittavissa että epätavallisen asettelun malli voisi antaa ajateltavaa myös koreografian työstämiseen.

Kuvia tai kuvioita CH ei sisällä lainkaan. Burrows (2010: xii) perustelee tämän sillä, että kuvien kanssa on se riski, että ne piirtyvät niin vahvasti lukijan mieleen, että ne tulevat tämän omien omaperäisempien näkemysten tielle. AMD sen sijaan sisältää monenlaisia kuvia. Ensinnäkin Humphrey (1987: 52–53, 86–87, 120–121) käyttää pirrettyjä ihmisvartaloita havainnollistamaan mm. symmetrisiä ja epäsymmetrisiä asentoja, arkiliikkeiden tyyliteltyjä versioita sekä tiettyjen liikkeiden oikeaa ja väärää suoritussuuntaa yleisöön nähden. Lisäksi AMD sisältää näyttämöä esittäviä piirroksia, joihin on kuvattu esim. näyttämön vahvat pisteet ja linjat (Humphrey 1987: 75–77, 82).

MW vuorostaan sisältää kokonaisen sivun kokoisia valokuvia tanssijoista liikkeessä, joista suurin osa (14) harjoitussalissa, kaksi näyttämöllä. Hawkins ei viittaa valokuviiin tekstissään, eikä niillä tunnu olevan sen tarkempia yhtymäkohtia tekstiin (tosin näyttämötilanteesta otettujen kuvien ympärillä olevassa tekstissä mainitaan esitystilanne, mutta kyse ei ole valokuvan tilanteesta). Lähinnä valokuvista välittyy luovuuden ilmapiiri, joka sopii Hawkinsin tekstin temaan. MW sisältää valokuvien lisäksi kaksi piirrettyä kuviota, joilla Hawkins (1991: 16, 110) havainnollistaa luovaa prosessia sekä ”koreografian kasvun spiraalia”. IAC ei sisällä varsinaisia kuvia, ainoastaan muutaman geometrisen kuvion, joilla havainnollistetaan esim. kulkureittejä, liikefraasin koostumusta tai motiivin kehitystä (Blom & Chaplin 1989: 51, 91, 100, 123).

IAC muistuttaa rakenteeltaan paljon Humphreyn teosta. Blomin & Chaplinin teoksen luvut käsittelevät koreografian peruselementtejä järjestelmällisesti ja oppikirjamaisesti. Mielenkiintoinen on teoksen loppupuolelle sijoitettu luku, jolle on annettu nimeksi *Tangents*. Humphreyn esimerkin perusteella voisi olettaa, että myös Blom & Chaplin ovat sijoittaneet teoksensa loppuun muistilistan teoksen aikana käsitellyistä aiheista, mutta tilanne onkin aivan toinen: *Tangents*-luku koostuu koreografian tekemiseen

liittyvistä lauseista ja lyhyistä ajatelmista, jotka muistuttavat enemmänkin kappaleita Burrowsin teoksessa. Tangentit sisältävät enemmän kysymyksiä sekä huomattavasti monitulkintaisempia ajatelmia, kuin teoksen muu teksti. Toistoa Blom ja Chaplin eivät tangenti-luvussa hyödynnä sentään siinä määrin kuin Burrows teoksessaan. Toteamus ”Your dancers are human beings; they are also your clay” esiintyy kuitenkin tangenti-luvussa kaksi kertaa, jälkimmäisellä kerralla muodossa ”Your dancers are your clay; they are also human beings” (Blom&Chaplin 1989: 202, 204).

IAC -teoksen viimeinen osa on *Teachers addendum* eli ”Liite opettajalle”. Siinä käsitellään vielä erikseen koreografian taidon opettamista ja luetellaan kaikki teoksessa esitellyt improvisaatioharjoitukset. Myös MW ja AMD sisältävät ohjeistuksia improvisaatioharjoituksiin. AMD tarjoaa niitä kuitenkin huomattavasti vähemmän ja ne ovat usein vain muutamalla lauseella kuvailtuja. Hawkinsin teoksessa sen sijaan improvisaatioharjoituksilla on erityisen suuri rooli, koska koko Hawkinsin lähestymistapa koreografian opettamiseen perustuu vahvasti improvisaatioon.

Analysoimani teokset eroavat siis rakenteeltaan suuresti toisistaan. Käsittelyssä on monia samoja teemoja, mutta siinä missä AMD ja IAC ovat varsin oppikirjamaisia ja tuntuvat tarjoavan faktoja koreografian tekemisestä, juuri ”käsikirjaksi” –nimetty CH ei sisällä lainkaan selkeitä toimintaohjeita, niin kuin *käsikirjalta* voisi odottaa. Nimen ja sisällön tietynlainen ristiriita on varmasti täysin tietoinen valinta. MW puolestaan muistuttaa rakenteeltaan opettajan opasta ja sen käsittelevät teemat keskittyvät koreografian ulkoisten elementtien sijaan tanssijoiden henkiseen ja ilmaisulliseen potentiaalin.

## **4.2 Lukijan ja kirjoittajan identiteetti**

Burrows (1010: xi–xii) toteaa CH teoksen alkusanoissa, että hänen teoksensa sisällön perustana on hänen työnsä koreografina ja esiintyjänä, joka on hänen ”oikea työnsä”. Tässä tapauksessa kirjailija siis ilmaisee suoraan missä roolissa hän kirjoittaa; hän identifioi itsensä koreografiksi ja esiintyjäksi. Burrows yhdistää itsensä ja lukijansa samaan ryhmään käyttämällä paljon pronominia *me*. Tämä antaa sellaisen vaikutelman,

että Burrows haluaa korostaa olevansa samalla viivalla kirjan lukijan kanssa, eikä nosta itseään erikseen ”alan asiantuntijan jalustalle”. Burrows (2010: 1, 85, 106, ) toteaa esimerkiksi: “We usually don’t know what we’re doing” ja “Many of our problems stem from this paradox” ja “We all try to make one-hour pieces and most of us fail most of the time”. Vaikuttaa siltä, että Burrows käyttää me-pronominia erityisen usein silloin, kun hän haluaa ilmaista, että monet koreografit kamppailevat samojen haasteiden kanssa. Käyttämällä me-proniminia Burrows ikään kuin lohduttaa lukijaa antamalla ymmärtää että hän ei ole ainoa, joka kohtaa kyseisenlaisia ongelmia koreografisen prosessin aikana. Monissa muissa tilanteissa Burrows puhuttelee lukijaa käyttämällä sinä-pronominia. Tällöin lukija on mielletävissä itsenäiseksi koreografiksi, jolla on vapaus tehdä omat ratkaisunsa. Burrows (2010: s. 2, 102, 202) kirjoittaa esim. ”Do whatever you need to do”, ”How do you want to focus?” sekä ”Or maybe what you need is everything?” .

Useimmiten Burrows käyttää tanssiteosta katsovasta yleisöstä pronomina *he*, mutta välillä hän lukee myös itsensä kuuluvaksi yleisö joukkoon, esim. ” What do you want us to notice?” (s. 32). Tämä on toinen tapa, jolla Burrows asettaa itsensä lähelle lukijaa. Burrows antaa myös oman persoonansa näkyä tekstissä, kun hän välillä kertoo henkilökohtaisista kokemuksistaan sekä kohtaamisista, joista hänelle on jäänyt mieleenpainuvia ajatuksia muilta taiteilijoilta.

Myös Hawkins antaa MW teoksessaan oman persoonansa näkyä, koska hän kuvailee oman tutkimustyönsä vaiheita ja tarjoaa tulokset lukijalle tehden selväksi, että kyseessä on hänen näkemyksensä asiasta. Hawkins käyttää paljon ilmaisuja, kuten ”I have found that...”, ”I like to...” ja ”I have come to believe that...”. Hawkins esiintyy tekstissä vahvasti opettajan roolissa. Hawkins ei juurikaan käytä lukijasta sinä-pronominia Burrowsin tavoin, mutta teksti sisältää paljon ohjeistusta koreografian opettamiseen ja opiskelijoiden kanssa toimimiseen, mistä syntyy vahva vaikutelma, että lukija nähdään opettajana. Improvisaatioharjoitusten yhteydessä saattaa olla suoraan opettajalle tarkoitettuja käskyjä, esim. ”Provide students with large sheets of paper...” (Hawkins 1991: 126). Itse improvisaatioharjoitusten ohjeistukset sen sijaan ovat suoria ohjeita oppilaille, esim. ”Sit in a comfortable position...” (Hawkins 1991: 126). Koska opiskelija tai tanssija harvoin toteuttaa improvisaatioharjoitusta lukemalla ohjeita itse, voidaan

nähdä, että kirjoittaja on tässäkin tilanteessa ajatellut opettajaa, joka voi halutessaan ohjata harjoituksen suoraan Hawkinsin tekstin mukaan.

Hawkinsin tekstissä näkyy opettajamainen ajattelu myös siinä, kuinka koreografian tekijästä puhutaan. Hawkins käyttää sanaa *opiskelija* tai *tanssija*, kun hän puhuu henkilöistä joille koreografian tekemistä opetetaan. Välillä hän käyttää myös nimityksiä *nuori taiteilija*, *nuori koreografi* tai *kokematon koreografi*. Erotuksena opiskelijoista joilla ei ole vielä paljoa kokemusta, Hawkins puhuu *kokeneemmista koreografeista*, jotka ovat kuitenkin edelleen oppilaan roolissa. *Koreografi*-nimitystä Hawkins käyttää tilanteissa, joissa ei ole kyse siitä että koreografian tekemistä opiskellaan tai harjoitellaan.

Blom ja Chaplin viittaavat itseensä muutaman kerran *me* sanalla teoksen alussa, selostaessaan lähestymistapaansa kirjan sisältöön. Muutoin he eivät juurikaan tuo persoonansa esiin teoksessaan, vaan IAC on tyyliltään hyvin oppikirjamainen teos, jossa sisältö tarjoillaan lukijalle objektiivisena tietona. Voi olla, että tämä vaikutelma tulee siitä, että Blom ja Chaplin ovat kirjoittaneet teoksen yhdessä, jolloin on käytännöllisempää välttää henkilökohtaisten näkemysten esiin tuomista ja katsoa tekstiä ulkoapäin. Toisaalta voi olla, että Blom ja Chaplin ovat tietoisesti halunneet kirjoittaa oppikirjamaisen teoksen ja ovat tämän vuoksi vältäneet ilmaisuja, kuten ”Mielestämme...” ja ”Olemme huomanneet, että...”, joita esim Hawkins teoksessaan paljon käyttää.

Hawkinsin teoksen tavoin IAC sisältää improvisaatioharjoituksia, joiden ohjeistukset on kirjoitettu käskymuodossa, esim. ”Lie on the floor...” (Blom & Chaplin 1989: 32). Hawkinsin teoksessa harjoituksen organisoijana nähdään opettaja, jolle tarjotaan valmiit vuorosanat oppilaiden ohjeistamiseen. IAC sen sijaan tuntuu antavan tehtävän organisoinninkin suoraan oppilaille: ”Create a study starting either low or high. Explore that level and then progress through...” (Blom & Chaplin 1989: 33).

Blom ja Chaplin eivät käytä termiä *oppilas*, vaan heidän harjoitustensa suorittajat ovat *tanssijoita* tai *ihmisiä*. Välillä harjoituksissa puhutaan *johtajasta*, joka ohjaa harjoitusta. Johtajan roolissa voi olla joku tanssijoista. Lukijaa puhutellaan silloin tällöin *sinä*

pronominilla sillä ajatuksella, että lukija on opiskelija tai tanssija joka harjoittelee koreografian tekoa. Teoksen lopussa olevassa ”Opettajien liittessä” sen sijaan *sinä* pronominilla viitataan luonnollisesti opettajaan. Näin ollen IAC on selkeästi kohdennettu koulumaailmalle niin, että opiskelija kokee olevansa kirjan kohderyhmää sitä lukiessaan, mutta opettajan liite tekee teoksesta myös opettajan oppaan. Blom ja Chaplin huomauttavat teoksensa esipuheessa, että koska tanssijat, koreografit ja opettajat voivat olla miehiä tai naisia, he käyttävät englannin ”*he*” ja ”*she*” pronomineja vaihtelevasti läpi teoksen. Tässä näkyy pyrkimys muokata perinteisiä koreografian diskurssiin liitettyjä valtarakenteita, joiden mukaan miestanssija on koreografian perusyksikkö (kts. luku 2.2). Humphrey puolestaan kuvailee teoksessaan hypoteettista koreografiaa viitaten häneen koko ajan maskuliinisella persoonapronominilla *he*. Näin ollen Humphreyn teksti vahvistaa tätä perinteistä valtarakennetta.

Humphreyn teoksessa improvisaatioharjoitukset eivät ole läheskään yhtä suuressa roolissa kuin teoksissa MW ja IAC. Humphreyn ohjeistukset harjoituksiin eivät myöskään ole yhtä yksityiskohtaisia kuin Hawkinsin sekä Blomin ja Chaplinin. Humphrey ei anna valmiita käskymuotoisia vuorosanoja harjoitusten ohjaamiseen, vaan kuvailee vaan muutamalla lauseella, kuinka käsiteltyä aihetta voisi harjoitella käytännössä, esim. ”Bring a study combining spoken or sung words, or voice sounds, for one or a small group” (Humphrey 1987: 131). Humphreyn ohjeistukset on osoitettu harjoitusten johtajalle, mutta Humphrey ei puhu suoraan opettajasta. AMD eroaakin Hawkinsin sekä Blomin ja Chaplinin teoksista siinä mielessä, että sitä ei ole kohdistettu niin vahvasti koulumaailmaan, vaan se pyrkii tarjoamaan ajatuksia myös jo tanssin ja koreografian parissa työskenteleville. Tässä mielessä AMD ja CH sisältävät yhtäläisyyksiä.

Humphreyn persoona on vahvasti hänen teoksessaan esillä, samoin kuin Burrowsin ääni kuuluu hänen teoksessaan. AMD sisältää paljon kuvauksia Humphreyn kokemuksista sekä koreografina, opettajana että tanssiteosten katsojana. Teoksen alussa Humphrey kuvailee, kuinka häneltä ollaan tultu pyytämään apua komposition teossa. AMD sisältää Humphreyn vastauksen tuohon avun pyyntöön, eli opastusta aloittelevalle koreografille. Välillä Humphrey puhuu opiskelijoista ja oppitunneista, mutta toisinaan opastus vaikuttaa

enemmänkin mentoroinnilta, jossa kokenut taiteilijalta ohjaa kokemattomampia. Joka tapauksessa Humphrey ilmaisee rohkeasti ja suorasanaisesti omat näkemyksensä, tietoisena omasta auktoriteetistään, oli lukija sitten kuka tahansa.

Mielenkiintoista on, kuinka Humphrey teoksessaan toisinaan antaa ymmärtää, että kyse on hänen henkilökohtaisista näkemyksistään, mutta silti hän seisoo niiden takana niin vahvasti, että hän saa ne vaikuttamaan suositusten ja ehdotusten sijaan ainoilta varteenotettavilta vaihtoehdoilta. Humphrey (1987: 132) toteaa esimerkiksi: ”Not all music is suitable for dance, and the appropriate areas are, I think, narrowed to three in number: melodic, rhythmic and dramatic” ja ”I see no reason for eliminating expression of the face, either in private conversation or on the stage, and the absence of animation seems highly arbitrary and irrational to me”.

AMD teoksen loppuun on sijoitettu luettelo Humphreyn koreografioista aikajärjestyksessä vuodesta 1920 vuoteen 1957 saakka, mikä myös korostaa Humphreyn roolia kokeneena koreografina. Voi tosin olla, että luettelo Humphreyn teoksista on päätynyt kirjan loppuun sen vuoksi, että teos julkaistiin vasta vähän Humphreyn kuoleman jälkeen, ja hänen teoksiaan ja elämäntyötään haluttiin sen vuoksi korostaa. Myös CH teoksen lopussa on Burrowsin biografia, jossa luetellaan hänen koreografioitaan sekä kuvaillaan hänen työtään sekä esiintyjänä, koreografina että luennoitsijana ja työpajojen vetäjänä. IAC sen sijaan ei sisällä luetteloa tai kuvausta Blomin tai Chaplinin omasta taiteellisesta työstä, mikä korostaa oppikirjamaista vaikutelmaa, jossa kirjailijat ovat suhteellisen anonyymejä. Myöskään MW ei sisällä mainintaa Hawkinsin taiteellisesta tuotannosta, vaan teoksen rakenne ja sisältö muovaa hänestä kuvan ennen kaikkea tutkijana ja opettajana.

Koreografin identiteetin muotoutumisen kannalta huomion arvoista on AMD –teoksen toinen kappale, joka on otsikoitu ”Choreographers Are Special People”. Humphrey (1987: 20) toteaa kyseisessä kappaleessa muun muassa, että ilman tietynlaisia luovia luonteenpiirteitä ja asennetta olisi ajattelematonta pyrkiä siirtymään tanssijasta koreografin uralle. Eli vaikka hyvän koreografian standardien määrittelyä pidetään yleisesti lähes mahdottomana, Humphrey luettelee pitkän listan ominaisuuksia, joita



koreografilla tulisi olla. Humphreyn mukaan hyvä koreografi on ulospäinsuuntautunut ja kiinnostunut sekä ympärillä olevista ihmisistä että maailmasta. Koreografin tulisi kyetä aistimaan sekä muotoja että inhimillisiä suhteita ympärillään. (Humphrey 1987: 20–23). Humphreyn mukaan jotkut hyvän koreografin ominaisuudet ovat sellaisia, joita ei juurikaan voi opettaa. Tähän joukkoon hän laskee muun muassa ”hyvän maun” eli tyylin hallinnan, jota hän kutsuu termillä ”sense of fitness”. Monet muut ominaisuudet, kuten herkät korvat ja silmät, sen sijaan ovat Humphreyn mukaan opetettavissa. (Humphrey: 1987: 23). Kuitenkin se, että kappaleen otsikko julistaa että ”koreografit ovat erityisiä ihmisiä”, tuntuisi korostavan enemmänkin sitä näkökulmaa, että koreografilla tulisi olla jotain erityisiä piirteitä jo ennestään. Humphrey (1987: 24–25) toteaa myös, että käytännössä joiltain menestyneiltä koreografeilta saattaa kuitenkin puuttua joitain hänen listansa ominaisuuksia, mutta he korvaavat ne toisilla huomattavan vallitsevilla piirteillä.

Hawkinsin näkemys, jonka mukaan jokaisella ihmisellä on sisäistä luovaa potentiaalia, joka odottaa vapautumista ja ruokkimista, eroaa Humphreyn näkemyksestä siinä mielessä, että Hawkins korostaa nimenomaan sitä, että ei tarvitse olla mitenkään erityinen voidakseen luoda. Myös Burrowsin teoksesta huokuu ”arkinen” ja ”kaunistelematon” näkemys koreografeista, koska hänelle kuka tahansa kirjan lukija on potentiaalinen koreografi, joka kohtaa mahdollisesti samoja ongelmia kun hän itse koreografioimisprosessissaan.

Burrows käsittelee lyhyesti kirjansa loppupuolella hierarkioita sekä koreografin ja tanssijoiden rooleja sellaisissa tilanteissa, joissa myös tanssijat ovat mukana liikemateriaalin luomisessa. Tämä kuvastaa selvästi ajan ja kulttuurisen kehityksen vaikutusta tutkimiini teksteihin. Ainoastaan Humphreyn tekstiin ”sopii” toteamus, jonka mukaan ”koreografit ovat erityisiä ihmisiä”. Näkemykset ja käytänteet ovat muuttuneet tuosta ajasta vahvasti. Aikana jona Burrows teoksena kirjoittaa, on enemmänkin sääntö kuin poikkeus, että nykytanssin saralla tanssijat osallistuvat liikemateriaalin luomiseen. Burrows (2010: 204) toteaa, että tanssiin liittyviä hierarkioita on yritetty haastaa Judson - tanssiryhmän ajoista lähtien. Burrowsin mukaan hierarkiat ovat lähinnä esteenä teoksen muotutumisen prosessissa, koska koreografilla voi olla liikaa paineita, jos he kokevat että heidän pitäisi tietää mitä he ovat tekemässä ja heillä pitäisi olla koko ajan uusia ideoita.

Tanssijoilla puolestaan on myös usein paineita, koska uusien motoristen taitojen oppiminen on stressaavaa, ja tanssijat haluavat olla hyviä siinä mitä he tekevät ja myös heidän pitäisi kyetä jakamaan ideoita. (Burrows 2010: 204–207.) Burrowsin tekstistä välittyikin pyrkimys vähentää hierarkioita. Burrows (2010: 205) kysyy: ”How might each reassure the other that what they’re doing is good enough?”. Lisäksi Burrows (2010: 205–206) esittää hänen aikansa nykytanssin luonteeseen olennaisesti liittyvät kysymykset: ”How do we define the role of the dance-artist who carries the title ‘dancer’, and yet creates material?” sekä ”How do we define the role of the ‘choreographer’?”. Vastauksia Burrows ei näihin kysymyksiin tarjoa, mikä on hänen tyylilleen ominaista.

MW luo ensilukemalta kuvan Hawkinsista kokeneena tutkijana ja tanssinopettajana, joka haluaa välittää tutkimuksillaan saavuttamaansa tietoa eteenpäin. Vastaavasti CH tekee selväksi, että Burrows on nykytanssin saralla toimiva tanssija ja koreografi joka kirjoittaa kenelle tahansa joka on kiinnostunut koreografian teosta. Sen sijaan IAC pitää kirjailijat Blomin ja Chaplinin varsin anonyymeinä, mikä vahvistaa sitä kuvaa, että kirjassa pyritään kertomaan faktoja koreografian tekemisestä, sen sijaan että kyse olisi jonkun tietyn taiteilijan henkilökohtaisista näkemyksistä. Humphreyn teoksessa puolestaan koreografian uraan ja kokemuksiin liittyvät maininnat tukevat suurta auktoriteettiä ja vahvaa näkemystä jolla teos on kirjoitettu, aikana jolloin aiheesta ei aiemmin ollut juuri kirjoitettu. Rooli johon kirjoittaja on itsensä asettanut on siis vahvasti sidottu oman aikansa kultturiympäristöön. Rooli johon kirjoittaja lukijan asettaa, kertoo puolestaan jotain kirjan kohderyhmästä ja tavoitteesta.

### **4.3 Liikkeen peruselementit, luovuus ja prosessi**

Humphrey on antanut teoksensa pääluvulle otsikon ”The Craft”, eli ”Taito”. AMD perustuukin vahvasti näkemykseen, jonka mukaan koreografian tekeminen on taito, joka sisältää tietyt opetettavissa olevat elementit tai työkalut. Humphreyn (1987: 46) mukaan nämä elementit, eli *sommittelu*, *dynamiikka*, *rytmi* ja *motivaatio* ovat jo itsestään mukana jokaisessa koreografiassa. Vaatii kuitenkin kattavaa opiskelua, että koreografi oppii käyttämään näitä elementtejä taitavasti niin, että elementtien erilaiset muunnelmien on

saatu haltuun, ja niitä osataan älykkäästi käyttää tukemaan koreografista ideaa (Humphrey 1987: 46). Elementti, jota Humphrey käsittelee kaikkein laajimmin, on *sommitelu*. Hän jakaa sommittelun viiteen eri osa-alueeseen: 'symmetria ja asymmetria', 'yksi tai useampi keho', 'fraasi', 'näyttämötila' sekä 'pienryhmät'.

Suurin osa Humphreyn käsittelemistä aiheista käydään läpi myös Blomin ja Chaplinin teoksessa joko samojen tai hieman eriävien otsikkojen alla. AMD ja IAC -teosten ydinsisältö muodostuu siis samoista taidollisia elementtejä korostavista käsitteistä. Näitä samoja asioita käsittelevät myös monet kirjailijat, joiden teoksia en ole valinnut tutkimusaineistokseni (esim. Jacqueline Smith-Autard ja Rudolf Laban). Kyseiset aiheet ovat hyvin konkreettisia ja sekä Humphreyn että Blomin ja Chaplinin teoksissa ne esitellään koreografian ainesosiksi, samaan tapaan kuin joku voisi kuvailla vaikkapa ruoka-aineita, joista jokin resepti koostuu. Humphrey (1987: 49) huomauttaa, että yleisö ei yleensä erota yksittäistä elementtiä kuten sommittelua koreografiasta, mutta epäonnistuneen sommittelun yleisö kyllä huomaa.

Hawkinsin teoksen pääluvut keskittyvät taitojen sijaan luovuuteen. Lukuja on nimetty esimerkiksi termein ”Experiencing/Expressing”, ”Seeing”, ”Feeling”, ”Imaging”, ”Transforming”, ”Forming” ja ”Self-forming”, jotka ovat Hawkinsin (1991: 15) mukaan luovan prosessin vaiheita. Luvuissa Hawkins kuvailee näitä luovan prosessin vaiheita ja antaa omiin kokemuksiinsa perustuen neuvoja, kuinka tietoisuutta näistä vaiheista voidaan hyödyntää koreografian opettamisessa.

”Transforming” -nimisessä luvussa Hawkins käsittelee samoja liikkeen elementtejä, jotka muodostavat Humphreyn sekä Blomin ja Chaplinin teosten ydinsisällön. Hawkinsin (1991: 59–60) mukaan, että *energia*, *tila* ja *rytmi* ovat kaiken liikkeen luontaisia elementtejä, ja kokenut koreografi kykenee muuntamaan tunteet ja kuvat näiksi elementeiksi intuitiivisesti. Sisäinen impulssi ohjaa ulkoista liikkeen virtaa näkyviksi elementeiksi, jotka muodostavat orgaanisen kokonaisuuden (Hawkins 1991: 60). Hawkins (1991: 61) toteaa, että vaikka kyseiset elementit eivät koskaan esiinny erillään toisistaan, hän esittelee ne teoksessaan erikseen selventääkseen niitä, sekä antaa esimerkkejä tavoista, joilla oppilaita voidaan herätellä käyttämään näitä elementtejä

mielikuvitukseksikaasti. Samoin Blom ja Chaplin (1989: 3–4) kokevat tarpeelliseksi todeta teoksensa alussa – kappaleessa jossa he kuvaavat lähestymistapaansa koreografiaan – että elementit, joita he käsittelevät, eivät luonnollisina koskaan esiinny yksin. Heidän mukaansa niiden erottaminen kuitenkin auttaa hahmottamaan elementtien erityislaadut ja niiden käyttömahdollisuudet (Blom & Chaplin 1989: 4).

Sekä Hawkins että Blom ja Chaplin tarjoavat improvisaatioharjoituksia liikkeen elementteihin syventymistä ja niiden käytön harjoittelua varten. Hawkins esittelee elementtejä varsin opiskelijalähtöisesti, kuvailen mitä haasteita kyseisen elementin käyttämisessä opiskelijoilla usein saattaa olla ja mitä mahdollisuuksia puolestaan elementtien monipuolinen omaksuminen tarjoaa luovalle prosessille. Blom ja Chaplin puolestaan pureutuvat astetta syvemmälle itse elementtien ytimeen kuten Humphreykin. Blomin ja Chaplinin sekä Humphreyn lähestymistavat eroavat kuitenkin toisistaan siinä mielessä, että Humphrey käsittelee elementtejä usein sekä varsin filosofisesta näkökulmasta että toisaalta myös hyvin konkreettisesti näyttämölle aseteltuina esimerkkeinä, kuvina ja jopa sääntöinä. Blom ja Chaplin sen sijaan pilkkovat elementit edelleen ala-otsikoihin eli pienempiin teoreettisiin yksiköihin kyseisen elementin sisällä.

Vaikka Hawkins sekä Blom ja Chaplin lähestyvät liikkeen elementtejä jokseenkin samalla tavalla, huomion arvoista on se, että Blomin ja Chaplinin - samoin kuin Humphreyn teoksissa elementit muodostavat koko teoksen pääsisällön, kun taas Hawkinsin teoksessa liikkeen muotoaminen kyseisten elementtien avulla on vain yhden luvun sisältö. Hawkins antaa teoksessaan huomattavasti enemmän tilaa sen käsittelyyn, kuinka koreografi etenee siihen tilanteeseen, jossa kyseisiä elementtejä hyödynnetään, ja kuinka elementit saataisiin intuitiivisesti käyttöön. Toisin sanoen Hawkinsin teoksessa koreografian opettaminen kiteytyy luovuuden kasvun tukemiseen, kun taas Humphreyn ja Blomin & Chaplinin teoksissa koreografian opettamisessa olennaisena aineksena pidetään juuri koreografian elementtien tiedostamista koreografian työkaluina.

Burrowsin CH eroaa muusta aineistosta siinä mielessä, että siinä ei käsitellä liikkeen peruselementtejä lainkaan samaan tapaan kuin kaikissa muissa teoksissa. Burrowsin kappaleissa esiintyy joitain näihin elementteihin viittaavia termejä, kuten *muoto*, *aika*,

*rytmi* ja *tila* mutta näiden aiheiden käsittely eroaa suuresti siitä, kuinka niitä muissa analysoimissani teksteissä kuvataan. Burrows tarjoaa tyylilleen ominaisesti yksittäisiä huomioita kyseisistä asioista. Jotkut niistä ovat lainauksia muilta taiteilijoilta ja jotkut taas Burrowsin omia pohdintoja, joista monet sisältävät kysymyksiä, esim. ”What is the time of the audience?” ja ”What strategies might we use to hold fast in the storm? Or perhaps flying loose is exactly what you need?” (Burrows 2010: 123–125).

Se että Burrows ei koe tarpeelliseksi luetella koreografian käsikirjassaan liikkeen peruselementtejä on sinänsä ymmärrettävää, koska ne on kuvailtu jo hyvin tarkasti monessa muussa koreografiaa käsittelevässä teoksessa. Voi olla että Burrows olettaa, että liikkeen peruselementit ovat asia, jonka aloitteleva koreografi voi opiskella muusta lähteestä, tai sitten hän ei pidä liikkeen peruselementtien perinteistä tiedostamista olennaisena taitona hänen lähestymistavassaan koreografian luomiseen. Kuitenkaan Burrows ei myöskään korosta teoksessaan luovuuden herättelyä ja tukemista samaan tapaan kuin Hawkins. Sen sijaan Burrowsin teoksessa tärkeässä roolissa on prosessin konkreettinen eteneminen koreografian henkilökohtaisten valintojen tekemisen kautta. CH kannustaa kyseenalaistamaan kaikki ratkaisut ja antaa ymmärtää, ettei ole automaattisesti oikeita tai vääriä ratkaisuja, vaan kaikki riippuu siitä mihin koreografi pyrkii.

Sekä AMD, IAC että MW ovat omalla tavallaan kaikki oppaita onnistuneeseen koreografiseen lopputulokseen. AMD ja IAC korostavat tiettyjen taitojen ja työkalujen merkitystä lopputuloksen saavuttamisessa, kun taas MW opastaa ruokkimaan luovuutta saman lopputuloksen saavuttamiseksi. CH sen sijaan voidaan nähdä oppaana mielekkääseen koreografiseen prosessiin. Tämä on ymmärrettävää, koska 2000-luvulla koreografioiden kirjo on niin laaja ja yleistä näkemystä onnistuneesta koreografiasta on vielä aiempaakin mahdottomampi määrittää. Näin ollen ohjeita ”hyvään” lopputulokseen pääsemiseksi on mahdotonta antaa. Sen sijaan Burrows tuntuu tarjoavan ohjeita mielekkääseen prosessiin sekä lohdutusta niihin hetkiin, kun koreografi kohtaa ongelmia ja kokee tilanteen hankalaksi. Burrows toistaa useita kertoja lauseita, joissa pohjimmaisena ajatuksena on, että ”ei haittaa vaikka välillä ei tietäisi mitä on tekemässä”, esim. ”It’s ok not to know what you’re trying to do” (s. 25), ”It’s all right to be desperate” (s.90) ja ”The worst that can happen is that you fail. It’s only a stupid dance” (s. 178).

Koreografiseen prosessiin keskittyvä koreografiaopas on 2000-luvulla varsin perusteltua siinäkin mielessä, että nykytanssissa ja varsinkin postmodernissa tanssissa koreografiat ovat muuttuneet nimenomaan sellaiseen suuntaan, että taiteellinen prosessi saattaa olla jopa lopputulosta tärkeämpi.

Kuten lähdemateriaaliani käsittelevien artikkelien perusteella osasin odottaakin, AMD sekä IAC edustavat siis perinteisessä kahtiajaossa taitoa korostavaa näkemystä koreografian opettamisesta. Toisaalta Humphreyn teoksen luku, jonka mukaan ”Choreographers are special people” viittaa kuitenkin vastakkaiseen käsitykseen, jonka mukaan koreografinen lahjakkuus on ainakin joiltain osin synnynnäistä. Myöskään Hawkinsin teos ei mielestäni asetu täysin romanttiseen, säätelemätöntä inspiraatiota korostavaan näkemykseen koreografian teosta, koska Hawkinsin tärkeä viesti on, että luovuutta voidaan ruokkia ja kasvattaa. Burrowsin teos puolestaan tarjoaa mielestäni vanhaan kahtiajakoon uuden kolmannen tavan ajatella koreografiaa. CH tarjoaa näkemysten, jossa koreografia ei ole mystisen inspiraation aikaan sama esitys eikä myöskään tietyistä peruspalikoista koottu tuotos, vaan koreografia muotoutuu prosessissa joka ei kiteydy näyttämölle tuotuun lopputulokseen vaan sen ilmentymät voivat olla paljon moninaisemmat.

#### **4.4 Motivaatio ja teema**

Humphrey kirjoittaa teoksessaan laajasti tanssin aiheen merkityksestä. Hän toteaa, että tanssin aihe on lähinnä olennainen koreografian itsensä kannalta, koska se on teoksen inspiraation lähde, mutta yleisölle aihe ei yleensä merkitse juuri mitään. Humphreyn mielestä jotkut maailman suosituimmista tanssinumeroista ovat käsitelleet varsin merkityksettömiä aiheita. Esimerkkeinä hän mainitsee *Kuolevan joutsenen* sekä *Scheherazade*-baletin. Humphrey korostaa, että aihe voi olla melkein mikä ja kuinka kepeä tahansa ja tuloksena voi olla hyvää teatteritanssia, kunhan aiheuttaa käsitellään tuoreella ja omaperäisellä tavalla sekä aidolla innostuksella. (Humphrey 1987: 26–27.) Kiinnostavaa kyllä, Humphrey tarjoaa kuitenkin lukijalle listan aiheista, joita hän ei suosittele tanssin teemaksi: ”propaganda, kosmiset teemat, mekaaniset teemat sekä

monimutkaiset kirjallisuuden teemat”. Humphrey toteaa: ”I will not say that they are impossible to use, but they should be approached with extreme caution”. (Humphrey 1987: 36) Myös Blom ja Chaplin (1989: 12) tarjoavat lyhyen listan siitä, mitkä aiheet eivät heidän mielestään sovi tanssin materiaaliksi: ”metafyysiset asiat, teorit poliittisista järjestelmistä sekä sosioekonomiset paradigmat”. Blomin ja Chaplinin (1989: 12) mielestä nämä teemat tulisi jättää akateemikoille ja filosofeille, mutta he korostavat kuitenkin että tanssilla voi silti ehdottomasti kommentoida yhteiskunnallisia epäkohtia ja ottaa kantaa moraalisiin tai poliittisiin asioihin.

Myös Burrows tuntuu olevan Humphreyn sekä Blomin ja Chaplinin kanssa samaa mieltä siitä, että tanssi ei ole välttämättä oikea ”tiedotusväline” kaikkeen mitä koreografi haluaa sanoa. Burrows (2010: 30-31) kysyy:

”Is movement the right medium for me to work with? Then again, if I also use other mediums will they clarify and enrich what I’m doing or will they confuse and clutter the picture? What can dance do? What can’t dance do? Dance can’t do everything.”

Humphrey (1987: 32) pohdiskelee samaa asiaa kielikuva avulla 50-vuotta aiemmin:

”Is this theme the kind of child who will make a dance – or should he be put out for adoption by an author, a painter or a psychologist?”.

AMD ja CH –teoksia yhdistää myös se, että niissä molemmissa huomautetaan, että koreografian monia ratkaisuja ja esim. juuri vapautta valita haluamansa aiheet rajoittavat usein ulkoiset olosuhteet. Humphrey (1987: 28–29) toteaa yksinkertaistaen, että teattereissa, elokuvissa, televisioissa, yökerhoissa tms. työskentelevillä koreografeilla ja ohjaajilla ei ole sitä ylellisyyttä, että he voisivat valita haluamansa aiheet, mutta sen sijaan ”raha ja kuuluisuus kompensoivat tätä häikäisevästi”. Myös Burrowsin tekstissä rajoittavana tekijänä nousevat esiin rahaan ja toimeentuloon liittyvät kysymykset:

”How much do I need to do this work and what different ways could I support myself to do it? [–] There are different ways to make the job of a choreographer work financially. What ways are open to you and what ways do you want to work?”.

Se että Hawkinsin tai Blomin ja Chaplinin teoksissa ei kirjoiteta tällaisista käytännön kysymyksistä, joita koreografit työssään kohtaavat, kertoo siitä, että heidän teoksensa on

suunnattu koulumaailmaan. MW –teoksessa tämä näkyy niin vahvasti, että perusajatuksena on melkein koko ajan opiskelijoiden koreografiset kokeilut ja harjoitukset, eikä näin ollen teoksessa käsitellä lainkaan tilannetta, jossa koreografi olisi valitsemassa aihetta tai teemaa kokonaiselle teokselleen. Improvisaatioharjoituksissa motivaationa käytetään eri mielikuvia tai konkreettisia asioita, mutta Hawkins ei kirjoita eri teemojen käyttämisestä kokonaisen tanssiteoksen lähtökohtana. MW -teoksessa ei käsitellä kovin laajasti myöskään esityksen ulkoisia elementtejä kuten puvustusta, lavastusta, tanssin nimeämistä yms., joita käsitellään kaikista muista analyysoimissani kirjoissa. Tämä on ymmärrettävää koska MW -teoksessa keskitytään lähinnä luovan prosessin kehityksen tukemiseen komposition tekemisen päämääriä ajatellen. Hawkins (1991: 97–98) viittaa kuitenkin näihin esityksen elementteihin lyhyesti kappaleessa, jossa hän toteaa, että koreografiakurssin päätteeksi oppilaiden olisi hyvä päästä esittämään tuotoksensa jonkinlaisessa harjoitustilanteessa.

Blom ja Chaplin käsittelevät motivaatio ja teema -aihetta varsin oppikirjamaisesti. He kiteyttävät koreografian aiheen ja teeman valinnan ohjeeseen: ”Know what your intention is – then say it with clarity, and simplicity” (Blom & Chaplin 1989: 14). Blom ja Chaplin konkretisoivat ohjettaan antamalla esimerkkejä siitä, kuinka valittua teemaa voidaan käsitellä (esim. symbolisesti, henkilöahmojen kautta, tyylivalintojen kautta tai liikelaatujen kautta). Tämä on hyvä esimerkki siitä, kuinka IAC tarjoaa melkeinpä kaikista käsittelemistään aiheista selkeästi jäsennellyt tietopaketit, jonka avustuksella koreografian tekeminen vaikuttaisi aika ongelmattomalla. Tämä on tietenkin hyvin vastakohtainen näkemys Burrowsin tekstiin verrattuna.

Sekä Humphrey, Blom ja Chaplin että Burrows vaikuttavat olevan yhtä mieltä siitä, että tanssin teema tulee valita huolellisesti. Humphrey sekä Blom ja Chaplin tosin käsittelevät asiaa siltä kannalta, että mitkä aiheet ovat sopivia tanssille, kun taas Burrows kääntää asian niin päin, että minkä aiheen käsittelyyn tanssi sopii.



## 4.5 Säestys

Kaikissa analysoimissani teoksissa on erillinen kappale, joka käsittelee säestystä. Hawkins kirjoittaa säestyksestä kirjailijoista vähiten. Hänen toteaa lyhyessä aihetta käsittelevässä kappaleessa, että musiikkia ei kannata ottaa improvisaatioharjoituksiin ja koreografian teon harjoitteluun mukaan liian aikaisin, jotta musiikki ei vaikuta liikeideoihin, koska liikkeen pitäisi saada syntyä alkuperäisen tarkoituksen ja intuitiivisen prosessin kautta. Hawkins suosittelee, että siinä vaiheessa kun kompositiot alkavat toimia eheinä teoksina, tulisi alkaa hyödyntää improvisoitua musiikkia, jolloin opiskelijat saavat mahdollisuuden harjoitella yhteistyötä säveltäjän kanssa. Hawkinsin mukaan musiikkia voidaan käyttää vapaammin siinä vaiheessa, kun opiskelijat ovat edistyneempiä. Tällöin teosta voidaan joko työstää yhteistyössä muusikon kanssa, valita teokseen sopiva musiikki jälkikäteen, tai sitten työskennellä alusta alkaen jonkin tietyn musiikin kanssa. (Hawkins 1991: 98–99.)

Myös Blom ja Chaplin sekä Humphrey ilmaisevat saman huolen kuin Hawkins, että musiikin ei saisi ohjata koreografian muotoutumista liikaa. IAC ja AMD teoksissa tanssin ja musiikin ihanteellista suhdetta kuvataan hyvin samankaltaisesti. Humphreyn (1987: 132) näkemyksen mukaan ”[Dance] is not an independent art; it is truly female, needing a sympathetic mate, but not a master, in music.” Blom ja Chaplin (1989: 161-162) puolestaan toteavat, että

”While dance should never be subservient to music, music can have tremendous power in determining images and resultant movement for the dancer. [--] The ideal relationship is when dance and music appear as one, mutually supportive, enhancing one another”.

IAC ja AMD –teoksissa käsitellään molemmissa useita säestysvaihtoehtoja: hiljaisuutta, musiikkia ja muita ääniä. Molemmissa teoksissa myös ilmaistaan, että kaikki musiikki ei välttämättä sovellu tanssin säestykseksi. Blomin ja Chaplinin mielestä tällaista musiikkia ovat ”ikivihreät” sekä listahitit. Lisäksi Blom ja Chaplin korostavat musiikin valinnassa soitinten ja tanssijoiden määrän tasapainoa sekä tyyliseikkoja, eli koreografian tulisi joko pitäytyä musiikin (esim. etnisessä tai historiallisessa) tyyliin, tai sitten toimia tietoisesti ja perustellusti sitä vastaan. Kuitenkin Blom ja Chaplin toteavat, että näissä rajoitteissa on

poikkeuksia ja ne ovat tarkoitettu ohjeiksi eikä määräyksiksi. (Blom & Chaplin 1989: 166–167.) Humphrey (1987: 132) puolestaan toteaa heti musiikkia käsittelevän kappaleensa alussa, että kaikki musiikki ei ole tanssimiseen sopivaa ja hänen mielestään tanssiin soveltuu ainoastaan sellainen musiikki joka on ”melodista, rytmistä tai dramaattista”. Humphrey kuvailee teoksessaan suorasanaisesti musiikkia joka on tämän soveltuvan kategorian ulkopuolella. Tällaista musiikkia on hänen mukaansa mm. ”kuiva ja tekninen musiikki; ’bravuuri’-kappaleet, joiden tarkoituksena on esitellä muusikon virtuositeettiä ja yhden instrumentin mahdollisuuksia; tunnetut kappaleet; sekä liian monimutkaiset sävellykset kuten yliampuvat sinfoniat”. (Humphrey 1987: 132.)

Vielä laajemmin Humphrey kuitenkin kirjoittaa käytännön ongelmista, joita aloitteleva koreografi usein kohtaa säästykseen valintaan liittyen. Humphrey ottaa vahvasti kantaa oman aikansa tanssin asemaan yhdysvaltalaisissa yliopistoissa musiikille alisteisena, ja kuvailee kuinka vaikeaa näin ollen koreografiakurssilaisten on saada mielekästä säästystä koreografioihinsa. Humphrey käyttää värikästä kieltä kuvaillessaan tätä ongelmaa ja hän osoittaa epäkohtia myös musiikkikoulutuksen tasossa. Seuraava lainaus havainnollistaa mielestäni hyvin Humphreyn (1987: 133) näkemyksiä:

”Besides, there is a felt but unspoken disdain for the dance, an inferior art buried in the physical-education department under hockey and basketball. The dance department needs some modern music? Send over Gershwin’s Preludes, that’s the best we can do.”

Säästykseen liittyvien ongelmien kuvaaminen kertoo vahvasti ajasta, jolloin AMD on kirjoitettu. Toisaalta Humphreyn näkemykset, joiden mukaan jokaisella koreografilla tulisi olla perustiedot musiikin teoriasta ja musiikkitermeistä ovat varmasti hyvin ajankohtaisia edelleen. (Humphrey 1987: 133–141.) Myös Blomin ja Chaplinin tekstissä näkyy kirjoitusajankohta musiikista kirjoitettaessa, esim. siinä kuinka he kehottavat käytännön ohjeena ostamaan kaksi kappaletta teoksen musiikiksi valittua äänitettä, ettei ainoa kappale naarmutu pilalle kun sitä soitetaan paljon. Blom ja Chaplin tarjoavat kuitenkin myös paljon ajatonta tietoa mm. siitä, millainen musiikin ja tanssin suhde voi koreografiassa olla sekä kuinka tanssijat yleensä laskevat ja kokevat musiikin. (Blom & Chaplin 1989: 162–170.)

Sekä Blomin ja Chaplinin että Humphreyn teksteissä mainitaan tilanne, jossa koreografi haluaisi muuttaa olemassa olevan kappaleen muotoa esim. lisäämällä tai ottamalla siitä jotain osia pois, tai vaikka muuttamalla radikaalisti sen tempoa. Blom ja Chaplin (1989: 166) ovat tästä vahvasti sitä mieltä, että se on epätaiteellista sekä usein myös laitonta. Humphrey (1987: 135) puolestaan kehottaa neuvottelemaan muusikon kanssa, onko tunnetun kappaleen muokkaaminen mahdollista loukkaamatta säveltäjää ja musikaalista tyyliä. Burrows ei ota teoksessaan kantaa musiikin muokkaamiseen tai sen eettisyyteen. Nykytanssin ja performanssitaitteen kontekstissa jossa CH on kirjoitettu, työskennellään yleisesti säveltäjän tai muusikon kanssa tiiviissä yhteistyössä. Toisaalta musiikkia tai erilaisia äänimaailmoja on nykyään saatavilla varsin kattavasti myös internetin välityksellä. Myös musiikin muokkauksen mahdollisuudet ovat teknologian kehityksen myötä laajentuneet eikä tyyliä tai taiteellisuuden puutetta ehkä tulla edes ajatelleeksi. Tarve säestyksenä käytettävien kappaleiden lyhentämiseen on kasvanut muun muassa tanssikilpailujen yhteydessä, kun koreografialle on määritelty sallittu aikaraja.

Humphrey tiedostaa jo 1950-luvulla AMD –teosta kirjoittaessaan, että tanssiteoksen säestykseen liittyvät kysymykset vaihtelevat suuresti ajasta ja paikasta riippuen. Hän mainitsee yhtenä esimerkkinä Isadora Duncanin, joka tanssi 1900-luvun alkupuolella yksin kokonaisiin sinfonioihin, mitä nyt pidettäisiin mahdottomana ajatuksena. Humphrey myöntääkin, että hänen musiikkia koskevat ajatuksensa eivät varmastikaan ole lopullisia, vaan epäilemättä ne tulevat muuttumaan kun syntyy uusia näkemyksiä aiheesta. (1987: 143.)

Ymmärrettävästi 2010-luvulla kirjoitetussa CH-teoksessa musiikkia koskevat ajatukset eroavat suuresti muiden analysoimieni teosten näkemyksistä. Burrows ”antaa luvan” toimia tavalla, jota monet muut koreografiaoppaat ovat suositelleet välttämään, eli musiikkilähtöisesti. Yllättävää on, että Burrows (2010: 180) kokee itse asiassa tämän tavan perinteiseksi tavaksi aloittaa koreografian teko:

”The traditional way, of course, is that the choreographer finds or commissions a piece of music and then choreographs to it. This is by no means a bad way to go about things.”

Kuitenkin Burrowsin seuraavissa huomioissaan antaa epäsuorasti ymmärtää, että musiikin käyttäminen ei välttämättä ole läheskään aina oikea vaihtoehto. Toisaalta Burrows kehottaa harkitsemaan tarkkaan myös hiljaisuuden ja erilaisten äänimaailmojen käyttöä. Burrowsin (2010: 184) mukaan ”[s]ilence is no more neutral than nudity.” Hieman tyylistään poiketen Burrows (2010: 183–184) varoittaa harvinaisen suoraan käyttämästä tietynlaista epämääräistä uhkaavan kohisevaa äänimaailmaa, josta on hänen mukaansa tullut tietynlainen nykytanssin perusääni, jolla halutaan peittää hiljaisuus ja antaa ymmärtää, että jotain on tapahtumassa. Yhdistävä tekijä kaikissa analysoimissani teoksissa on, että kaikissa niissä kehoitetaan arvostamaan säveltäjän kanssa toimimista sekä yhteistyön merkitystä, kun puhutaan tanssin säestyksestä (Blom&Chaplin 1987: 163; Burrows 2010: 181–183; Hawkins 1991: 98–99; Humphrey 1989: 141).

#### **4.6 Keho**

Sekä Humphrey että Blom ja Chaplin mainitsevat jo teoksensa alkupuolella, kuinka erityislaatuinen instrumentti keho tanssijalle ja koreografille on. Blomin ja Chaplinin (1989: 16) teoksen kolmas luku on otsikoitu ”Speaking Body” ja he aloittavat kappaleen suorastaan runollisella johdannolla aiheeseen:

”What a glorious, subtle instrument choreographers have to work with. Yes, a ‘dancer’s instrument is her body’ – but the choreographer’s added concern is, ‘in how many ways can this body be moved, be shaped, speak, so as to produce the desired effect?’”

Blom ja Chaplin jatkavat kuvailemalla, kuinka koko keho on tanssissa koko ajan läsnä näyttämöllä, vaikka vain yksi osa liikkuisikin. Lisäksi he kehottavat kiinnittämään huomiota siihen, että mitään kehon osaa ei jätettäisi huomiotta, vaan esim. nivelet ja hiuksetkin tulisi ottaa huomioon koreografioitaessa. (Blom & Chaplin 1989: 16–17.) Blom ja Chaplin tarjoavat pari improvisaatioharjoitusta, joilla käytännössä harjoitella eri kehonosien hyödyntämistä koreografioinnin lähtökohtana. Oman monivuotisen tanssinopiskelukokemukseni perusteella olen havainnut, että varsin samanlaisia harjoituksia käytetään 2000-luvullakin improvisaatiotunneilla, joilla on tarkoitus lähteä tutkiskelemaan oman liikekielen löytämistä ja koreografioinnin alkeita. Tämän tyyppiset

harjoitukset sopivat näkemykseen, jonka mukaan kehon eri osat ovat koreografian perusaineksia, joiden käyttöä harjoittelemalla koreografiset taidot karttuvat.

Humphrey (1987: 20) kirjoittaa kehosta koreografien erityispiirteitä/-vaatimuksia käsittelevässä kappaleessa seuraavasti:

”The dancer’s medium is the body, which is an extremely practical and tangible piece of goods [--]. It already has a definite shape, and is equipped with a highly complex system of levers, limbs, nerves and muscles, plus a lived-in personality with entrenched ways of its own. I should say that the first mark of the potential choreographer is a knowledge of, or at least a great curiosity about the body – not just his own but the heterogeneous mixture of bodies which people his environment.”

Humphrey toteaa, kuinka konkreettinen väline keho on, koska sillä on tietty muoto ja tietyllä tavalla toimivat elimet. Humphrey korostaa kuitenkin myös kehon sisältä löytyvää yksilöllistä persoonaa, jonka ansiosta yksikään ruumis ei ole samanlainen. Näin ollen ”toisen kehon imitaatio voi johtaa ainoastaan katastrofiin”. Humphrey painottaakin rehellisyyttä olennaisena lähtökohtana koreografian tekemisessä. (Humphrey 1987: 20.)

Humphrey on ainoa joka teoksessaan kuvailee konkreettista ongelmaa, joka saattaa syntyä jos koreografi on luonut liikemateriaalia oman kehonsa lähtökohdista ja yrittää vain siirtää sen suoraan tanssijoiden kehoihin. Humphreyn mukaan koreografian tulisi ottaa huomioon tanssijoiden kehojen yksilöllisyys ja ymmärtää heitä sekä fyysisesti, henkisesti että tunteiden tasolla. Muuten vaarana on, että tanssijat ovat ”kuin puettuja paperinukkeja” esittämässä sooloa näyttämöllä yhtäaikaan. (Humphrey 1987: 21.) Tästä aiheesta kirjoittaessaan Humphrey (1987: 21) toteaa, että ”[t]hese points seem almost too obvious to mention, but experience has shown that such factors are all too often missing”. Koko AMD –teosta voisi oikeastaan tarkastella tämän lausahduksen valossa. Monet Humphreyn käsittelemät asiat ovat perusasioita, joita ei ehkä tule edes ajatelleeksi, mutta koska niitä ei hänen aikanaan kukaan ole vielä kirjoittanut ylös, on Humphreyn ollut oikeutettua ja tarpeellista kirjoittaa niistä.

Myöhemmin teoksessaan Humphrey kirjoittaa paljon muodosta sekä symmetriasta ja epäsymmetriasta. Kyseisissä kappaleissa kehosta puhutaan kuin mistä tahansa

”askartelumateriaalista” josta voidaan muovata erilaisia muotoja. Humphreylla on vahvat näkemykset siitä, miten esimerkiksi symmetriaa tulisi hyödyntää, ja millaiset muodot ovat toimivia yhdellä keholla ja mitä pitää ottaa huomioon koreografioitaessa kahdelle tai useammalle keholle. (Humphrey 1987: 49–65.) Myös kehon/kehojen asettelua näyttämölle Humphrey kuvailee varsin yksiselitteisesti. Juuri Humphreyn näyttämötilaa käsittelevä kappale tarjoaa ehkä suurimman kontrastin meidän aikamme koreografiaopetukseen nähden. Kyseisessä kappaleessa on piirroksia kehoista erilaisissa asennoissa eri suuntiin, ja kuviin on kirjoitettu ”oikein” tai ”väärin”, riippuen siitä mikä on Humphreyn mukaan kyseisen asennon suositeltava suoritussuunta (Humphrey 1987: 86–87).

Humphreyn ohjeet ovat loogisia: esimerkiksi asento jossa ollaan syvässä pliéssä jalat aukikierrossa ensimmäisessä asennossa ja kädet sivuilla ylös nostettuina, on huomattavasti näyttävämpi kun se tehdään rintamasuunta yleisöön, verrattuna siihen että se tehtäisiin profiilissa, jolloin yleisö näkisi vain kyljen sekä yhden puolen jalan ja käden. Kuitenkin olisi vaikea kuvitella tilanne, jossa tänä päivänä koreografian opettaja luettelisi oppilailleen millaiset asennot tai liikkeet mihinkin suuntaan tehtynä ovat yksinkertaisesti oikein tai väärin. Sen sijaan näkisin varsin mahdollisena että oppilaille näytettäisiin vastaavanlaisia kuvia ja heitä kehoitettaisiin tekemään tietoisia ratkaisuja suuntien suhteen, koska eri suuntien valinnat aiheuttavat selvästi erilaisen kokemuksen yleisölle.

Burrowsin teoksessa ei käsitellä yksittäisiä suuntia, mutta Burrowsin tyylille ominaisesti voisin kuvitella 2000-luvun koreografiaoppaaseen kommentin, jossa kehoitetaan miettimään ovatko liikkeiden tai asentojen suunnat yleisön kannalta edulliset, ja heti perään todetaan että kenties koreografi haluaakin tietoisesti rikkoa perinteistä estetiikkaa. Tänä päivänä olennaiselta vaikuttavat nimenomaan tiedostetut henkilökohtaiset valinnat. Humphrey sen sijaan (1987: 86) antaa omiin sääntöihinsä vain seuraavanlaisen myönnytyksen: ”Sometimes the ’dont’s’ become so frustrating that it is better to ignore some of the minor mistakes for the sake of giving the student a sense of accomplishment”.

Jos Humphreyn teoksessa keho nähdään välillä kärjistetyksi muotoja tuottavana materiaana, kirjoittaa Hawkins kehosta varsin vastakkaisesta näkökulmasta – kokevana ja aistivana organismina. Hawkinsin mukaan ”kehon kautta tunteminen” on yhteydessä mielikuvitukseensa ajatusprosessiin sekä estettisten objektien luomiseen. Hawkins korostaa herkän keholla kokemisen merkitystä tanssinopiskelijoiden turvallisuuden tunteen saavuttamisessa, jonka ansiosta heistä tulee itseohjautuvia ja valmiita reagoimaan spontaanisti. (Hawkins 1991: 102.) Myös Blom ja Chaplin (1989: 18–19) mainitsevat turvallisuuden tunteen sekä ryhmän keskinäisen luottamuksen löytämisen merkityksen kehoa käsittelevässä kappaleessaan. Kyseisessä kappaleessa tarjotaan myös useita improvisaatioharjoituksia joiden tarkoituksena on rauhallisesti harjoitella toisten kehojen kanssa turvallisesti toimimista sekä oman ja toisten kehojen aistimista.

Hawkinsin mukaan on erityisen tärkeää saada kehoon sellaisia liikekokemuksia jotka edistävät kehon rajojen sekä akselien hahmottamista. Hawkins kuvailee, kuinka kehon rajat eli ulkopinta toimii liittymäkohtana yksilön ja ulkomaailman välillä ja näiden rajojen aistiminen auttaa muodostamaan kuvaa *itsestä* joka aistii, tuntee, kuvittelee ja ilmaisee ulkopuolista maailmaa. Kehon akseleiden (erityisesti vertikaaliakselin) hahmottaminen puolestaan auttaa tunnistamaan kehon keskustan ja sitä kautta painovoiman vaikutuksen tasapainoon ja kaikkeen liikkeeseen. Tietoisuus kehon keskustasta ja varmuus sen joka kerta uudelleen löytämisestä vapauttaa muodostamaan uudenlaisia reittejä sekä ottamaan riskejä liikkeessä. (Hawkins 1991: 102–103.) MW-teoksen kehoa käsittelevään lukuun sijoitetut improvisaatioharjoitukset tähtäävät nimenomaan kehon rajojen sekä akselien etsiskelyyn tanssijan luovuuden ja henkilökohtaisen kasvun edistämiseksi (Hawkins 1991: 106).

Burrows kirjoittaa CH-teoksessa kehosta vain vähän ja ainoalla kerralla kun sana *body* esiintyy luvun nimessä, eli on yksi kyseisen luvun pääaiheista, kyseessä on ”*other bodies*”, eli Burrows käsittelee kehon toiseutta. Tällöin Burrows kirjoittaa muista kuin liikkeisiin tai askeliin pohjautuvista tavoista kokea ja ajatella kehoa. Burrowsin mukaan suhteen esiintyvään kehoon voi rakentaa monien vähän vaikeammin kuvailtavissa olevien lähestymistapojen ja strategioiden kautta, kuten työskentelemällä kokemuksellisten tai kuviteltujen olemisen tilojen kanssa. (Burrows 2010: 99.) Burrows kuvailee, kuinka keho

voi edustaa tanssiteoksessa montaa eri asiaa koreografin valinnan mukaan, ja eri representaatiot vaativat omanlaisensa lähestymistavan aikaan, tilaan sekä jatkuvuuteen. Jokainen lähestymistapa saattaa johtaa johonkin, mikä on tunnistettavissa koreografiaksi. (Burrows 2010: 99–100.) Tämä Burrowsin pohdinta on ymmärrettävää hänen omien teostensa valossa, joista usein puuttuu perinteisiksi tanssiaskeliksi tulkittava kehon toiminta. Burrows ei kuitenkaan millään muotoa anna ymmärtää, että lukijan olisi nimenomaan suositeltavaa toimia tämän esimerkin mukaan jonkin toisen sijaan. Hän lisää tapansa mukaan kappaleen loppuun lukijalle kysymyksiä, joiden tarkoitus lienee muistuttaa koreografia arvioimaan omaa toimintaansa ja perustelevaan tehtyjä valintoja: ”Which way are you working? Which way do you want to work? Which way does your material allow you to work?” (Burrows 2010: 100).

On mielenkiintoista kuinka sekä Humphrey että Blom ja Chpalin korostavat kehon erityislaatuisuutta koreografin instrumenttina, mutta tuntuvat silti antavan ohjeita erityisesti siihen kuinka kehojen ulkoisella muotoilulla ja asettelulla saadaan aikaan lopputulos joka näyttäytyy yleisölle halutulla tavalla. Hawkins (1991: 107) korostaa puolestaan, että ”luomisessa on kyse siitä, että annetaan ulkoinen muoto sisäiselle kokemukselle”, mutta lisäksi hän toteaa että ulkoisiin kehoihin kohdistuvalla luomisprosessilla on aina vaikutusta myös itseyden kehittymiseen ja muotoutumiseen. Burrows (2010: 100) sen sijaan ei alleviivaa ihmiskehon ainutlaatuisuutta, vaan osoittaa jopa sen rajoitteet: ”What do you want from the body? What can it give to you?”. Hawkinsin tavoin Burrows (2010:100) keskittyy ajatukseen kehon liikkeiden lähtökohtana ”Is it about finding strong movement or is it about the intention behind the movement? Or is it not about physicality at all, is the body only a part of it?”. Näin Burrows ikään kuin nostaa ulkoisen kehon ”pois jalustalta”, ja korostaa ihmisen olemisen muita ulottuvuuksia.



## 5 YHTEENVETO

Kuten Tanssin Tiedotuskeskuksen Internet-sivuilla todetaan, tanssi on muiden taiteenlajien tavoin jatkuvassa muutoksessa. Perinteisen teoskäsityksen rinnalle on tullut erilaisia tapoja tehdä ja kohdata tanssia, jolloin myös koreografiakäsite on laajentunut entisestään. (Tanssin Tiedotuskeskus 2010.) Burrowsin *A Choreographer's Handbook* on syntynyt tarpeesta kuvata juuri näitä uusia ja moninaisia tapoja, joita 2000-luvun alkupuolella käytetään koreografian ja esityksen valmistamisessa (Boxberger 2010).

Analyysini paljastaa kaksi teemaa, joissa Burrowsin teoksesta heijastuu vahvasti meidän aikamme maailmankuva. Ensimmäinen teema on prosessin merkityksen korostaminen jonkin valmiin ja täydellisen lopputuloksen sijaan. Nykyaikaisen käsityksen mukaan ihmisen tulisi kehittyä ja kouluttautua koko ajan eikä valmiiksi tulla koskaan. Burrows ei maalaakaan millään tavalla kuvaa täydellisestä koreografiasta tai edes onnistuneesta lopputuloksesta, vaan hänen koreografioimista koskevat ohjeensa tähtäävät prosessin sujuvampaan etenemiseen. Toinen tärkeä teema Burrowsin teoksessa on ”henkilökohtaiset valinnat”. Individualismin hengessä riittää, että koreografi tekee valintansa tietoisesti ja osaa perustella ne. *A Choreographer's Handbook* ei anna oikeita vastauksia, vaan muistuttaa jatkuvasti, että jollekin väärä tapa voi olla jollekin toiselle oikea. Voidaan siis nähdä, että Burrowsin teos heijastaa meidän aikamme maailmaa ja koreografisia käytäntöjä. Mielenkiintoista on, että toisaalta Burrows myös tekstillään rakentaa todellisuutta ja antaa välineitä tarkastella koreografista prosessia uudella tavalla, sekä ehkäpä myös hakee oikeutusta tietynlaiselle tavalle käsitellä koreografiaa.

Burrows (2010: xii) toteaa, ettei hän käytä teoksessaan kuvia, jotta ne eivät tulisi koreografian omien omaperäisten näkemysten tielle. Voidaan myös olettaa, että Burrows välttää teoksessaan liian suoria ja kuvailevia ohjeita ylipäänsä, jotta lukija kykenisi omiin persoonallisiin ja intuitiivisiin ratkaisuihinsa. Tämä ajattelutapa korostuu kirjan viimeisessä luvussa, jonka otsikko on ”Forget all this”. Burrows (2010: 209) päättää teoksensa toteamalla:

”These thoughts may or may not be useful to you. The thoughts that are useul to you have done their work already. [--] The idea you need will spring out of nowhere when you need it. Forget all this.”

Burrowsin teoksen lopetus tarjoaa voimakkaan kontrastin Humphreyn teoksen viimeiselle luvulle, jonka otsikko on ”Check List”. Koska *Art of Making Dances* on alan tärkeä perusteos, voimme olettaa Burrowsin tiedostaneen teosten lopetusten vastakkainasettelun omaa viimeistä lukuaan kirjoittaessaan. Humphrey (1989: 159) esittelee “tarkastuslistansa” todeten:

”I have compiled a short list of checks for the composer, something like a pocket set of rules for trueing up a work in progress. [--] A final checking up on balances is a wise – indeed, an essential – procedure.”

Tämä paljastaa Burrowsin käsityksestä täysin poikkeavan näkemyksen koreografiaan. Humphrey antaa ymmärtää, että koreografiassa on universaalisti oikeita tai vääriä ratkaisuja. Tämä on heijastus ajasta, jolloin variaatiota koreografisissa käytännöissä oli paljon vähemmän kuin nykyään. Humphreyn teksti on myös toiminut tärkeänä todellisuuden rakentajana aikana, jolloin koreografian teoriasta ei aiemmin ollut kirjoitettu. Hänen tekstiään on toisaalta hyödynnetty ja hänen ohjeitaan noudatettu, niin että hänen koreografinen tyylinsä on näkynyt ajan teoksissa. Toisaalta taas Humphreyn näkemys koreografian tekoon on aiheuttanut myös paljon vastustusta, mikä on saattanut aiheuttaa tietoista kapinointia päinvastaiseen suuntaan koreografisissa käytännöissä.

Humphreyn teoksen vaikutus näkyy Blomin ja Chaplinin *The Intimate Act of Choreography* -teoksessa vahvasti. Humphreyn tavoin Blom ja Chaplin korostavat tiettyjen taitojen ja työkalujen merkitystä onnistuneen lopputuloksen saavuttamisessa. Blomin ja Chaplinin reitti kohti onnistuneen koreografian päämäärää on oppikirjamainen teos, joka tarjoaa käytännönläheisiä improvisaatioharjoituksia, joiden avulla tanssin peruselementtien käyttöä voidaan harjoitella. Kyseisenkaltaiselle oppikirjalle oli 80-luvun alussa tarvetta, kun yhä useammassa yliopistossa tarjottiin tanssia oppiaineena.

Hawkinsin teos puolestaan korostaa luovuuden ruokkimisen merkitystä oppilaan koreografisen ajattelun kehityksessä. *Moving from Within* ei varsinaisesti käsittele sitä miltä lopputuloksen pitäisi näyttää, mutta Hawkinsin teksti korostaa, että aidosti sisältä

kumpuava ja onnistunut luova prosessi johtaa toivottuun lopputulokseen. Hawkins siis korosti prosessin merkitystä jo 20-vuotta ennen Burrowsia. Kuten Minton (2003: 74) toteaa, myös Hawkinsin oppimista ja luovuutta koskevat teorit ovat linjassa monien 2000-luvun näkemysten kanssa.

Hawkins (1991: 142) päättää teoksensa pohdintaan, jossa hän antaa ymmärtää, että improvisaatioon perustuvan koreografiaopetuksen lopputulos voi olla tanssiteoksen sijaan myös jokin muu:

”My approach to dance making attempts to reawaken the inner resources available to every person. Through self-directed experiences, dancers are encouraged to discover their potential for creativity and to engage in the formative process that makes possible the coming into being of new entities or dances that have a sense of vitality and authenticity. [--] Through the creative experience, the individual gains self-knowledge and a way of thinking that enriches his or her life and the culture as a whole”.

Hawkinsin monipuolisen työhistorian valossa on selvää, että hän tiedostaa liikkeen ja tanssin merkityksen terapiavälineenä ja näkee näin ollen myös koreografian laajemmin kuin näyttämölle tuotuna yleisöä palvelevana esityksenä.

Se että *A Choreographer's Handbook* eroaa niin suuresti taitojen ja työkalujen merkitystä korostavista teoksista kuten *The Art of Making Dances* ja *The Intimate Act of Choreography* on varsin ymmärrettävää, koska onnistuneena koreografiana voidaan pitää tänäpäivänä hyvin erilaista teosta verrattuna 1900-lukuun. Humphreyn sekä Blomin ja Chaplinin teokset voivat vaikuttaa vanhanaikaisilta verrattuna Burrowsin täysin toisentyypiseen koreografiaohjeistukseen tai peilattuna nykypäivän koreografiseen tuotantoon. Kuitenkin *The Art of Making Dances*- sekä *The Intimate Act of Choreography*-teosten lukuisat painokset kertovat, että välillä on tarpeellista hahmottaa teoreettiset perusasiat sekä perinteiset ohjeet ja säännöt, vaikka tarkoituksena olisikin nimenomaan toimia niiden vastaisesti ja niistä välittämättä.

## 6 LOPUKSI

Jokainen analysoimani koreografian käsikirja on oma linkkinsä ketjussa, joka auttaa hahmottamaan ja toisaalta on ollut muodostamassa länsimaisen taidetanssin piiriin kuuluvia koreografisia käytäntöjä. Jatkossa olisi mielenkiintoista tutustua vielä useampiin linkkeihin, eli ottaa tutkimukseen lisää koreografiaa käsitteleviä teoksia ja jatkaa vertailua vielä laajemman aineiston kesken. Tutkimuksen aikana nousi myös monia muita suuntia, joihin tutkimusta voisi edelleen viedä.

Yksi mielenkiintoinen näkökulma olisi tutkia koreografian diskursseja käytännön opetustilanteissa. Perehtyessäni koreografian opetuksen taustoihin kävi ilmi, että koreografian opettamiseen liittyy paljon ristiriitaisia ajatuksia ja epämääräisyyttä. Näin ollen koreografia ja kompositio -kurssit, esimerkiksi tanssijan tai tanssinopettajan koulutuksessa voisivat olla hedelmällinen ympäristö diskurssianalyysille. Toisaalta koreografian opettamiseen liittyvää tutkimusta voisi olla mielekästä toteuttaa myös muilla tavoin kuin diskurssianalyysiä hyödyntäen. Koreografian tekemisen taito kytkeytyy vahvasti kehoon, joten keholähtöiset tutkimusmenetelmät voisivat hyvinkin tulla kysymykseen. Jos pitäydytään diskurssianalyysissä, niin varsin mielenkiintoista olisi haastatella meidän aikamme koreografeja ja selvittää heidän näkemyksiään koreografian teon opettamisesta ja oppimisesta.

Ajatus koreografian käsikirjojen tutkimisesta syntyi kiinnostuksesta koreografian opettamista kohtaan. Perehtyminen neljään alan perusteokseen sekä aihetta käsitteleviin artikkeleihin vahvisti käsitystäni siitä, että tietyt perustiedot ja taidot ovat opetettavissa samaan tapaan kuin musiikinteoria, eli siinä mielessä koreografian tekoa voidaan opettaa. Sen sijaan pidän mahdottomana ajatuksena että voitaisiin opettaa, kuinka tehdä hyvä tai vieläpä erinomainen koreografia. Tämä johtuu siitä, ettei koreografioita voi arvioida jollain absoluuttisella hyvä-huono akselilla, koska koreografioiden tavoitteet voivat olla hyvin moninaiset. Erilaisten koreografian käsikirjoihin perehtyminen sai minut ymmärtämään juuri sen, että ainoa mielekäs tapa arvioida ja arvottaa koreografioita (samoin kuin niiden tekemiseen ohjaavia käsikirjoja) on ottaa huomioon ne tavoitteet ja päämäärät joita varten ne on tehty.

## LÄHTEET

- Alasuutari, Pertti (2011) *Laadullinen tutkimus 2.0*. Neljäs painos. Tampere: Vastapaino.
- Anderson, Jack (1986) *Ballet & Modern Dance. A Concise History*. Princeton, New Jersey: Princeton Book Company.
- Au, Susan (2002) *Ballet and Modern Dance*. Toinen painos (1. painos 1988). London: Thames & Hudson.
- Barzel, Ann (2000-2014) Doris Humphrey Society, Biography, the Early Years 1895–1920. <http://www.dorishumphrey.org/the-early-years/>. Viitattu 2.7.2014
- Birginshaw, Valerie (1986) “Study of Dance Conference 4 – Choreography: Principles and Practice (University of Surrey, England 4-7 April, 1986)”. *Dance Research Journal* 18/2 (Winter 1986-87), 76–78. <http://www.jstor.org/stable/1478058>. Viitattu 17.6.2014.
- Birginshaw, Valerie (2005) “Difference and Repetition in Both Sitting Duet”. <http://www.jonathanburrows.info/#/text/?id=16&t=content>. Viitattu 24.6.2014
- Blom, Lynne Anne & Chaplin, L. Tarin (1989) *The Intimate Act of Choreography*. (1. painos 1982). London: Dance Books.
- Blom, Lynne Anne & Chaplin, L. Tarin (2000) *The Moment of Movement. Dance improvisation*. (1. painos 1988). London: Dance Books.
- Boxberger, Edith (2010) Interview on A Choreographer’s Handbook with Edith Boxberg, for Kampnagel, Hamburg. <http://www.jonathanburrows.info/#/text/?id=87&t=content>. Viitattu 24.6.2014.
- Breslin, Joanna (2011) “Book Review: A Choreographer’s Handbook”. *Research in Dance Education*, 12:2, 195–197. <http://dx.doi.org/10.1080/14647893.2011.57995>. Viitattu 28.6.2014.
- Burrows, Jonathan (2010) *A Choreographer’s Handbook*. London & New York: Routledge.
- Burrows, Jonathan (2014a) Jonathan Burrows. Biography. <http://www.jonathanburrows.info/#/text/?id=54&t=content>. Viitattu 24.6.2014
- Burrows, Jonathan (2014b) Jonathan Burrows – CV. <http://www.jonathanburrows.info/#/text/?id=125&t=content>. Viitattu 24.6.2014.
- Burrows, Jonathan & Hassiotis, Natasha (2008) Interview with Natasha Hassiotis for the Greek newspaper To Vima, 2008. <http://www.jonathanburrows.info/#/text/?id=48&t=content>. Viitattu 24.6.2014.

- Burrows, Jonthan & Kourlas, Gia (2011) Interview with Gia Kourlas for The Village Voice, New York 2011. <http://www.jonathanburrows.info/#/text/?id=115&t=content>. Viitattu 24.6.2014
- Burt, Ramsay (2006) Article by Ramsay Burt on *Both Sitting Duet*. <http://www.jonathanburrows.info/#/text/?id=17&t=content>. Viitattu 24.6.2014.
- Chaplin, Tamara (2009) "In Memorium: l. tarin chaplin (1941–2009)". *The New York Theatre Wire*. <http://www.nytheatre-wire.com/tc09061t.htm>. Viitattu 28.6.2014
- Cohen, Selma Jeanne (1984) "Review: The Intimate Act of Choreography by Lynne Anne Blom & L. Tarin Chaplin". *Theatre Journal*, Vol. 36, No. 3, Renaissance Re-Visions (Oct., 1984), 442–443. <http://www.jstor.org/stable/3206984>. Viitattu 17.6.2014.
- Davenport, Donna (2006a) "Expanding Thinking on Teaching Dance Composition". *Journal of Dance Education*, 6:1, 4–5. <http://dx.doi.org/10.1080/15290824.2006.10387305>. Viitattu 25.6.2014.
- Davenport, Donna (2006b) "Building a Dance Composition Course: An Act of Creativity". *Journal of Dance Education*, 6:1, 25–32. <http://dx.doi.org/10.1080/15290824.2006.10387309>. Viitattu 25.6.2014.
- Dierckx, Lieve (2009) Article by Lieve Dierckx on *Cheap Lecture*. Flemish Theatre Institute, Corpus Art Criticism. <http://www.jonathanburrows.info/#/text/?id=14&t=content>. Viitattu 25.6.2014.
- Dyke, Jan van (2005) "Teaching Choreography: Beginning with Craft". *Journal of Dance Education*, 5:4, 116–124. <http://dx.doi.org/10.1080/15290824.2005.10387300>. Viitattu 25.6.2014.
- Fairclough, Norman (2003) *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London & New York: Routledge.
- Foster, Susan Leigh (2011) *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. New York: Routledge.
- Gill, Rosalind (2000) "Discourse Analysis". Teoksessa Bauer, Martin W. & Gaskell, George (toim.) *Qualitative Researching with text, image and sound*. London: SAGE Publications, 172–190.
- Gillis-Kruman, Susan (1997) Chapter 2: The Solo Dancers. Doris Humphrey (1895–1958). <http://www.pitt.edu/~gillis/dance/doris.html>. Viitattu 2.7.2014.
- Hawkins, Alma (1989) "Foreword". Teoksessa Blom, Lynne Anne & Chaplin, L. Tarin: *The Intimate Act of Choreography*. London: Dance Books, xi-xii.
- Hawkins, Alma (1991) *Moving from Within - A New Method for Dance Making*. Pennington, New Jersey: a cappella books.

Hausler, Barbara (1996) "The Influence of Francis W. Parker on Doris Humphrey's Teaching Methodology". *Dance Research Journal*, Vol. 28, No. 2 (Autumn, 1996), 10–21. <http://www.jstor.org/stable/1478583>. Viitattu 2.7.2014.

Heise, Kenan (1993) "Lynne Ann Blom, Northwestern Dance Professor". *Chicago Tribune*, February 18, 1993. [http://articles.chicagotribune.com/1993-02-18/news/9303181377\\_1\\_choreography-juilliard-school-books](http://articles.chicagotribune.com/1993-02-18/news/9303181377_1_choreography-juilliard-school-books). Viitattu 28.6.2014.

Humphrey, Doris (1987) *The Art of Making Dances*. (1. painos 1959). Alton : Dance Books.

Huxley, Michael (1999) "European early modern dance". Teoksessa Adshead-Lansdale, Janet & Layson, June (toim.) *Dance history, an introduction*. London & New York: Routledge.

Hämäläinen, Soili (1999) *Koreografian opetus- ja oppimissprosesseista – Kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi*. Acta Scenica 4, Teatterikorkeakoulu.

Ilmonen, Kari (2001) "Eräs tie diskurssianalyysiin: Esimerkkinä Chydenius-Instituutin vaikuttavuustutkimus". Teoksessa Aaltola, Juhani & Valli, Raine (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II. Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. Jyväskylä: PS-kustannus, 100–115.

Jokinen, Arja (2002) "Diskurssianalyysin suhde sukulaistraditioihin". Teoksessa Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero; *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Toinen painos (1. painos 1999). Tampere: Vastapaino, 37–53.

Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (2000) "Diskursiivinen maailma. Teoreettiset lähtökohdat ja analyttiset käsitteet". Teoksessa Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero; *Diskurssianaalyysin aakkoset*. Toinen painos (1. painos 1993). Tampere: Vastapaino, 17–47.

Jowitt, Deborah (1996) "Form as the Image of Human Perfectability and Natural Order". *Dance Research Journal*, Vol. 28, No. 2 (Autumn 1996), 22–28. <http://www.jstor.org/stable/1478584>. Viitattu 17.6.2014.

Kuusela, Marjo (1998) "Tanssiteoksen muodon ja sisällön välisistä yhteyksistä". Teoksessa Sarje, Aino; Halonen, Ulla & Pakkanen, Päivi (toim.) *Kirjoituksia koreografiasta*. Taiteen keskustoimikunta, 23–29.

Lavender, Larry (2006) "Creative Process Mentoring: Teaching the "Making" in Dance-Making". *Journal of Dance Education*, 6:1, 6–13. <http://dx.doi.org/10.1080/15290824.2006.10387306>. Viitattu 25.6.2014.

Lavender, Larry (2009) "Dialogical Practices in Teaching Choreography". *Dance Chronicle*, 32:3, 377–411. <http://dx.doi.org/10.1080/01472520903276735>. Viitattu 28.6.2014.

Lehikoinen, Kai (1998) "Postmodernistinen tanssi ja eräitä sen koreografisia työmenetelmiä oppiainenäkökulmasta tarkasteltuna". Teoksessa Sarje, Aino; Halonen, Ulla & Pakkanen, Päivi (toim.) *Kirjoituksia koreografiasta*. Taiteen keskustoimikunta, 179–193.

Lepecki, André (2006) *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. New York: Routledge.

Leventhal, Marcia B. & Lovell, Susan M. (1998) "Memorial Tribute to Alma M. Hawkins". *American Journal of Dance Therapy*, Vol. 20, No. 1, Spring/Summer 1998, 61–64. <http://link.springer.com/article/10.1023%2FA%3A1022801925890>. Viitattu 12.7.2014.

Lievonen, Sari (1998) "Toistumaton koreografia: ajatuksia aikamme ruumiillisuuden energiasta". Teoksessa Sarje, Aino; Halonen, Ulla & Pakkanen, Päivi (toim.) *Kirjoituksia koreografiasta*. Taiteen keskustoimikunta, 33–49.

Lippincott, Gertrude (1960) "Spotlight on the Dance: The Theory of Making Dances". *Journal of Health, Physical Education, Recreation*, Volume 31, Issue 5, 67. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00221473.1960.10611301#.U7qd57HfpTs>. Viitattu 7.7.2014.

Minton, Sandra (2003) "Parallels Between Alma Hawkins' Approach to the Creative Process and Contemporary Learning Theory". *Journal of Dance Education*, 3:2, 74–78. <http://dx.doi.org/10.1080/15290824.2003.10387232>. Viitattu 28.6.2014.

Morgenroth, Joyce (2006) "Contemporary Choreographers as Models for Teaching Composition". *Journal of Dance Education*, 6:1, 19–24. <http://dx.doi.org/10.1080/15290824.2006.10387308>. Viitattu 25.6.2014.

Peeters, Jeroen (2010) "Review: A Choreographer's Handbook". *Corpus*, 4<sup>th</sup> November 2010. <http://www.jonathanburrows.info/#/text/?id=161&t=content>. Viitattu 24.6.2014.

Perron, Wendy (1985) "Review: The Intimate Act of Choreography by Lynne Anne Blom ; L. Tarin Chaplin". *Dance Research Journal*, Vol 17/18, no. 2 – Vol 18, no.1 (Autumn 1985 – Spring, 1986), 91–93. <http://www.jstor.org/stable/1478091>. Viitattu 17.6.2014.

Press, Caroll M. (1992) "The Integration of Process and Craft in the Teaching of Modern Choreography: A Historical Overview". Teoksessa Oliver, Wendy (toim.) *Focus on Dance XII: Dance in Higher Education*. National Dance Association: Reston, Virginia. 95–100. <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED344865.pdf>. Viitattu 3.2014



Siegel, Marcia B. (2012) Doris Humphrey (1895-1958) Dance Heritage Coalition.  
[http://www.danceheritage.org/treasures/humphrey\\_essay\\_siegel.pdf](http://www.danceheritage.org/treasures/humphrey_essay_siegel.pdf). Viitattu 2.7.2014.

Smith-Autard, Jacqueline M. (2010) *Dance Composition. A Practical guide to creative success in dance making*. Kuudes painos (1. painos 1976) . London: Methuen Drama/ Bloomsbury Publishing Plc.

Soulier, Noé (2011) The Politics of Practical Discourse.  
[http://sarma.be/oralsite/pages/Soulier\\_on\\_handbook/](http://sarma.be/oralsite/pages/Soulier_on_handbook/). Viitattu 23.6.2014.

Suoninen, Eero (2002) “Näkökulma sosiaalisen todellisuuden rakentumiseen”. Teoksessa Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero; *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Toinen painos (1. painos 1999). Tampere, Vastapaino, 17–36.

Tampereen kesäyliopisto (2014) Improvisaatio, koreografia ja esittäminen, osa I 2 op - LPET506.  
[http://www.tampereenkesayliopisto.fi/fi/koulutustarjonta/courseinfo/tanssipedagogiikka/85/19607-improvisaatio-koreografia-ja-esittaminen-osa-i-2-op-lpet506/3622?parent\\_id=3592](http://www.tampereenkesayliopisto.fi/fi/koulutustarjonta/courseinfo/tanssipedagogiikka/85/19607-improvisaatio-koreografia-ja-esittaminen-osa-i-2-op-lpet506/3622?parent_id=3592). Viitattu 30.6.2014.

Tanssin Tiedotuskeskus (2010) Nyky(tanssi) esitystä katsomassa.  
<http://www.danceinfo.fi/johdatus-tanssiin/voiko-hiipiminen-olla-tanssia-opas-tanssitaiteen-katsomiseen/6-jaelkisanat-tanssi-muuttuu/>. Viitattu 29.12.2014.

Thomas, Emme Lewis (1998) “Alma M. Hawkins, 1904-1998”. *Dance Research Journal*, Vol. 30, No. 1 (Spring, 1998), 98–99. <http://www.jstor.org/stable/1477908>. Viitattu 28.6.2014.

Tomko, Linda J. (2007) “Feminine/Masculine”. Teoksessa Franco, Susanne & Nordera, Marina (toim.) *Dance Discourses. Keywords in dance research*. New York: Routledge, 101–120.

Wheeler, Mark (2003) “Nature, Improvisation, and Organic Process in Dance Education: Isadora Redux”. *Journal of Dance Education*, 3:4, 131–138.  
<http://dx.doi.org/10.1080/15290824.2003.10387246>. Viitattu 28.6.2014.