

SYMBOLINEN REPRESENTAATIO: TAIDETTA PAPERILLA
Tanssinotaation käytön tarkastelua musiikkitieteellisten ja
tanssitieteellisten teorioiden valossa.

Sanna Valkiala

Pro gradu -tutkielma

Helsingin yliopisto

Historian, filosofian, taiteen-
ja kulttuurintutkimuksen laitos

Musiikkitiede

8.11.2010

Sisällys

1. Johdanto.....	1
2. Tutkimuksen teoreettinen pohja, käsitteistö, aineisto ja metodologia.....	3
3. Eurooppalaisen tanssinotaation historiaa	
3.1. Tanssinotaatio renessanssin Ranskasta 1800-luvun Moskovaan.....	7
3.2. Nykyisin käytössä olevat tanssin notaatiosysteemit	
3.2.1. Morris, Conté, Sutton ja Eschkol-Wachman.....	9
3.2.2. Kaksi yleisintä tanssinotaatiota: Benesh ja Laban.....	10
3.2.3. Muiden lajien tarpeisiin kehitettyjä notaatioita.....	14
3.3. Tanssinotaatioperinteen katkos: pohdintaa syistä.....	15
4. Tanssinotaation rajoitukset ja mahdollisuudet	
4.1. Symbolinen representaatio.....	18
4.2. Kirjoitettu traditio vs. suullinen traditio.....	22
4.3. Notaation käyttötarkoitukset.....	24
4.4. Problematisoitu teos.....	29
4.5. Nuotinnuksen tekijän vaikeat valinnat: mitä kuvata?.....	32
4.6. Notaatio tanssin liikeanalyysin välineenä.....	35
5. Kartoitus tanssikirjoituksen käytöstä Suomessa	
5.1. Kyselyn toteutuksesta.....	36
5.2. Vastaaajat.....	37
5.3. Tanssin kirjoittamisen tavat.....	38
5.4. Tanssikirjoituksen tehtävät.....	43
5.5. Symbolinen representaatio kommunikoinnin välineenä.....	49
5.6. Oman notaation ongelmat.....	52
5.7. Virallisen notaation torjunnan syyt.....	56
6. Pohdintaa notaation käyttömahdollisuuksista.....	58
7. Johtopäätökset.....	63
Lähteet.....	67
Liite.....	70

1. Johdanto

Tanssi on hetken taidetta, joka materialisoituu ainutkertaisena ajassa ja paikassa. Aivan kuten konsertti tai teatteriesitys, tanssikaan ei tuota konkreettista esinettä, kuten kirjaa tai maalausta, jonka äärelle voi aina halutessaan palata. Mikään näiden kolmen taiteenlajin tuotoksista ei toistu sellaisenaan kuin kerran, soittajien, näyttelijöiden tai tanssijoiden luomana teoksena. Kahdella näistä taiteenlajeista on kuitenkin esityksen lisäksi olemassa jotain pysyvää ja konkreettista: musiikissa partituuri, teatterissa käsikirjoitus. Symbolinen esitys paperilla on runko, joka kuvaa ja edustaa teosta jollain tasolla.

Tanssitaiteessa varsinaista symbolista esitystä käytetään harvoin, vaikka tanssin kirjoittamiseen muistiin paperille on olemassa useitakin notaatiotapoja. Mitään näistä ei kuitenkaan opeteta suomalaisissa tanssioppilaitoksissa, vaan lähes kaikki työskentely tapahtuu muistinvaraisesti ja jokaisen omien muistiinpanojen avulla. Mikäli jokin teos halutaan esittää toistamiseen, käytetään nykyisin apuna aiempien esitysten audiovisuaalista taltiointia. Niinpä sekä useimmat tanssijat että koreografit ovat, tanssintutkija Judy van Zilen (1985, 41) ankaraa kuvausta lainatakseni, oman taiteenlajinsa notaation suhteen ”lukutaidottomia”: heillä ei ole välinettä koodata liikettä abstraktiin muotoon (siten kuin puhe koodataan kirjaimiksi, tavuiksi ja sanoiksi tai musiikki nuottikirjoitukseksi). Kyse ei ole siitä, etteikö tanssia varten olisi kehitetty kattavaa nuotinnusmenetelmää. Päinvastoin, moni tanssija ja koreografi on vuosien saatossa tunnistanut tämän tanssitaiteen metodologisen aukon ja kehittänyt mitä erilaisimpia tapoja nuotintaa tanssia. Tanssinotaatiotapoja on – mutta mikään systeemi ei ole päässyt koreografien ja tanssijoiden yhteiseen ja yleiseen käyttöön. Tämän työn tarkoitus on pohtia 1) mikä tanssista taiteenlajina tekee sellaisen, että virallinen notaatio on katsottu tarpeettomaksi, 2) mitä keinoja Suomessa tanssin parissa työskentelevät ovat kehittäneet selviytyäkseen ilman yhteistä notaatiota, sekä 3) miten tanssinotaation laajempi käyttö voisi mahdollisesti hyödyttää tanssia.

Tutkielman näkökulma on poikkitaiteellinen: vertaan tanssia ja sen käsittämistä taiteena sen sisartaiteeseen, musiikkiin. Samalla joudun pohtimaan musiikin ja tanssin ontologiaa ja niiden käsittämistä taiteenlajeina muun muassa kehollisuuden kautta. Läpi tutkimuksen aion peilata notaatiokysymystä musiikkiin, sillä nykymusiikissa ja

nykytanssissa painitaan pitkälti samojen notaatiokysymysten parissa. Myös muut tanssin tutkijat ovat rinnastaneet koreografin ja säveltäjän toisiaan vastaavaa työtä tekeviksi taiteilijoiksi. (esim. Smith-Autard 2004). Yhtenä tutkimuksen tavoitteena onkin laajentaa musiikkinotaatiota koskeva symbolisen representaation pohdinta koskemaan myös tanssitaideita. Musiikki ja tanssi ovat oman näkemykseni mukaan saman asian eri puolet, jotka voivat toki ilmetä myös toisistaan erillään. Tanssi ja musiikki on länsimaissa erotettu toisistaan erillisiksi taiteenlajeiksi, ja etenkin musiikkia esitetään usein ilman, että esitykseen kuuluu muuta ruumiin liikettä kuin se, millä muusikot tuottavat ääniä. Tanssia esitetään harvoin niin, että ainoa ääni on tanssijoista lähtevä askelten ja hengityksen ääni, mutta sekin on hyvin mahdollista. Monissa kulttuureissa soittamista, laulua ja tanssia kuvataan kuitenkin samalla sanalla, eikä niitä ole erotettu toisistaan yhtä ankarasti kuin länsimaissa. Niinpä musiikintutkija voi sopia myös tanssintutkijaksi, vaikka tarkasteleekin tanssia eri näkökulmasta kuin tanssilähtöinen tutkija.

Pohdin myös sitä, miten eri tavoin musiikin ja tanssin kentällä suhtaudutaan notaatioon ja miten näiden kahden taiteenlajin erilainen notaatiohistoria vaikuttaa taiteen harjoittamiseen ammattilais- ja harrastustasoilla. Huomionarvoista olisi myös tutkia, miten notaation käyttö ja kirjoitettu perinne vaikuttaa taiteenlajien yhteiskunnalliseen arvostukseen. Tämä näkökulma jää kuitenkin suurimmaksi osaksi tutkimukseni ulkopuolelle.

Yksi tutkielman tavoite on selvittää, kuinka paljon (tai vähän) tanssin nuotinnusta Suomessa käytetään ja miten tanssijat, koreografit ja opettajat selviytyvät toisinaan välttämättömästä tanssin muistiin kirjoittamisesta ilman yleispätevää nuotinnussysteemiä. Tähän perehdyn luvussa 5. Muissa luvuissa käsittelen notaatiota musiikin- ja tanssintutkimuksen näkökulmista ja pohdin notaation tai muun symbolisen representaation hyviä ja huonoja puolia suulliseen traditioon verrattuna. Tanssin käsitteellistäminen (sen osien näkeminen erillisinä ja nimeäminen) ja tähän perustuva tarkka muistiin merkitseminen on välttämätöntä myös tanssin analyysin sekä ylipäättään liikeanalyysin tekemiseksi. Tutkimuksessani aion kuitenkin tarkastella notaatiosysteemejä ennen kaikkea tanssijan, tanssinopettajan ja koreografin, enkä niinkään liikkeen tutkijan näkökulmasta. Tutkimukseni keskittyy baletin pohjalta kehittyneen ja siitä eriytyneen eurooppalaisen tanssitaiteen harjoittamiseen eli balettiin,

moderniin ja jazz-tanssiin sekä nykytanssiin. Ulkopuolelle jää siis Euroopan ulkopuolelta lähtöisin oleva tanssitaide sekä muun muassa paritanssit, kansantanssit ja muut etniset tanssit.

Audiovisuaalinen tallennus, jota tanssin kentällä käytetään paljon korvaamaan notaatiota, on tämän tutkimuksen ulkopuolella. Tavoitteena oli kartoittaa nimenomaan symbolista representaatiota, ei tallennusta. Analysoin kuitenkin nauhoituksen ja tietokonemallinnuksen käyttöä ja niiden korvaavuutta symboliseen notaatioon nähden niissä kohdissa, joissa se on aiheellista.

En ota kantaa siihen, mikä tanssin notaatiosysteemeistä on paras tai sopivin minkinlaiseen käyttöön otettavaksi. Tutkimus tarkastelee notaatiota ilmiönä, jonka vaikutukset ovat jokseenkin samat riippumatta siitä, mistä systeemistä on kysymys.

2. Tutkimuksen teoreettinen pohja, käsitteistö, aineisto ja metodologia

Tässä työssä rinnastan musiikin ja tanssin huolimatta siitä, että ne ovat taiteenlajeina hyvin erilaisia. Perusteena rinnastukselle on teoreettinen oletus siitä, että kahden taiteenlajin rakenteellinen vertailu voi olla hedelmällinen lähtökohta tutkimukselle. Näin on laita esimerkiksi musiikin ja runouden vertaamisessa toisiinsa, vaikka nekin ovat kaksi hyvin erilaista taiteenlajia: musiikin ja kielen vertaus on vanha ja tunnettu, onhan musiikkia kutsuttu ”tunteiden kieleksi”, ja musiikkitiede on hyötynyt kielitieteellisistä menetelmistä. Runous on ensimmäinen symboloitu taiteenlaji, ja puheen merkkikieli, kirjoitettu teksti, on länsimaailmassa vakiintunut ja universaali ”notaatio”. Runouteen liittyy laulun kautta musiikki, joten ei ole ihme, että musiikkia on pyritty symboloimaan vastaavalla tavalla, omalla notaatiollaan, vaikkakin vasta vuosisatoja myöhemmin kuin runoutta. Musiikkiin puolestaan linkittyy tanssi, jolloin herää kysymys tanssin symbolisesta merkkikielestä. Muun muassa John A. Sloboda osoittaa, miten kielitieteilijä Noam Chomskyn ja musiikkitieteilijä Schenkerin analyysit kielestä ja musiikista ovat verrannollisia, huolimatta siitä, että kielen arkiset funktiot ovat tyystin toiset kuin musiikin (Sloboda 1990,12). Näitä huomioita voi oman näkemykseni mukaan laajentaa koskemaan myös tanssia. Rinnastuksia musiikin ja kielen välillä on tehty myös muokkaamalla kielitieteestä lainattuja termejä

musiikkitieteen käyttöön (esim. foneemi – museemi). En näe syytä, miksi musiikkitiede puolestaan ei voisi lainata joitakin apuvälineitä tanssin käsitteellistämisen ja symboliseen representoimiseen, etenkin kun taiteenlajit niin usein ilmenevät yhdessä.

Tanssinotaatio-sana ohjaa ajatukset helposti musiikkinotaatiota, nuottiviivastoa, muistuttavaan merkkikieleen. On kuitenkin pidettävä mielessä, että musiikin ja tanssin rinnastus rakenteen tasolla ei suinkaan ole itsestään selvä, eikä notaatio missään tapauksessa tarkoita pelkästään musiikissa käytettyä nuottiviivastonotaatiota tai siitä johdettuja tanssinotaatioita. Rinnastus musiikin ja tanssin välillä on ainoastaan yksi mahdollinen tapa tarkastella tanssia ja sen käsitteellistämistä. Tässä työssä asetan tanssin ja musiikin vertailuasemaan ajassa ja tilassa hetkellisesti tapahtuvina taiteenlajeina, joista toista on käsitteellistetty symbolein enemmän kuin toista. Koska teen tutkimuksen musiikkitieteen laitoksella, on luontevaa verrata tanssinotaatiota länsimaisen taidemusiikin notaatiotapaan. Improvisatorisen luonteensa vuoksi nykytanssi kuitenkin vertautuu usein luontevimmin muihin musiikin lajeihin, kuten jazziin ja kansanmusiikkiin. Tällöin käytän vertailussa esimerkkejä näistä musiikinlajeista.

Syntyäkseen taide tarvitsee materiaalin, jota muokkaamalla tuotetaan esteettinen kokemus. Musiikissa materiaalina ovat sävelet, äänet, joita muokataan tiettyjen periaatteiden mukaisesti tai niitä rikkoen. Mutta mitä tämä materiaali tanssissa tarkalleen on ja mitkä periaatteet ohjaavat sen muokkausta niin, että liikkeestä tulee taidetta? Tärkeimpänä liiketeoreettisena pohjana tutkimuksessani on Rudolf Labanin kehittämä ja hänen seuraajiensa muokkaama liikeanalyysiteoria. Rudolf Labanin määritelmä liikemateriaalista on tanssin kentällä paljon käytetty tapa käsitellä ihmiskehon liikettä. Teoksissaan *Modern Educational Dance* (1971) ja *Mastery of Movement* (1980) Laban kategorisoi koko inhimillisen liikkeen helposti tunnistettaviin ja kuvaileviin ryhmiin. Näistä liikkeen ominaisuuksien yhdistelmistä hänen mukaansa syntyy tanssin konkreettinen liikemateriaali. Laban kehitti myös tavan, jolla näitä ominaisuuksia voidaan kuvata kätevämmiin kuin kirjoitetun sanoin: tanssin nuotinnussysteemin. Hän ei suinkaan ollut ensimmäinen eikä viimeinen tanssinuotinnuksen kehittäjä, mutta hänen liikeanalyysiteoriansa on lähtökohtana edelleen käytössä oleville tavoille nuotintaa tanssia (Labanotaatio ja motif-writing,

motiivikirjoitus). Niitä ei kuitenkaan opeteta tanssioppilaitoksissa, vaan erillisissä nuotinnusinstituuteissa (esim. Dance Notation Bureau Yhdysvalloissa).

Valerie Preston-Dunlop (esim. 1980, 2002) on kirjoittanut useita teoksia tanssillisen liikkeen analyysistä ja kriittisesti kehittänyt Labanin liikeanalyysiteoriaa. Claudia Jeschke (esim. 1999) puolestaan on laajalti perehtynyt tanssinotaatioon ja sen sovelluksiin. Jacqueline Smith-Autardin (esim. 2004) teokset taas tarjoavat monia mielenkiintoisia huomioita koreografisesta prosessista. Ann Hutchinson Guest (1984) on kirjoittanut tanssinotaation perusteoksen, Dance Notation, jolle historiallinen katsaukseni pohjautuu. Musiikkitieteen piirissä tanssinotaatiota ei ole käsitelty, mutta Riikka Hiltunen (2006) on Helsingin musiikkitieteen laitokselle tekemässään Pro Gradu -tutkielmassa analysoinut musiikin ja tanssin elementtien ja dynamiikan vastaavuutta nykytanssikoreografiassa muun muassa tanssiin sovelletun musiikkinotaation avulla. Musiikkitieteessä tanssintutkimus on totuttu näkemään yhtenä etnomusikologian haarana, joten tutkimuksessa ovat korostuneet etniset tanssit (esim. Moisala 1991, Hoppu 1999) taidetanssin jäädessä suurimmalta osin musiikkitieteen tutkimuskentän ulkopuolelle. Suomalainen tanssin tutkimus puolestaan ei ole mainittavasti käsitellyt tanssinotaatiota.

Symbolisen representaation pohdinnassa nojaan pitkälti musiikkipsykologi John A. Slobodan (1990) esittelemiin teorioihin notaatiosta ja sen vaikutuksesta ihmisen ajatteluun. Nuotinnuksen filosofiaa on käsitellyt muiden muassa musiikintutkija Kari Kurkela (1986). Muusikko ja musiikintutkija Susan Cusick (1994) on esittänyt teesin musiikin ruumiillisuudesta, ja hänen teoriaansa käytän pohtiessani musiikin ja tanssin kehollisuutta ja ontologiaa. Muuta musiikinteoreettista aineistoa käytän etenkin määritellessäni teos-käsitettä ja teoksen suhdetta notaatioon.

Pohjatyönä tutkielmaa varten tein kyselytutkimuksen suomalaisille tanssitaiteen ammattilaisille. Kyselyyn viittaa läpi tekstin, mutta varsinaisesti esittelen kyselyn tulokset luvussa 5. Tähän vuonna 2009 tehtyyn kyselyyn viitatessa käytetään vastauslomakkeen numeroa ilman vuosilukua: esimerkiksi (lom.27). Keräämäni aineiston pohjalta selvitän, mikä on suomalaisen tanssijan ja koreografian tämänhetkinen suhde tanssin symboliseen representaatioon paperilla. Aineiston keruumetodini oli kyselykaavake, joka lähetettiin jokaiseen Suomen

tanssioppilaitokseen ja tanssiteattereihin sekä niille ammattimaisesti toimivien tanssiryhmien tanssijoille ja koreografeille ja itsenäisille toimijoille, joiden yhteystiedot olivat saatavilla Tanssin tiedotuskeskuksen tai Tanssin aluekeskusten kautta. Yhteensä lomakkeita lähetettiin yli 120 kappaletta, ja myöhemmin lomake lähetettiin sähköisesti muistutuksena vastaajille. Vastauksia palautettiin 26 kappaletta. Pienen vastausprosentin vuoksi aineistoa ei ole mielekästä tutkia kvantitatiivisin menetelmin, vaan vastauksia käsitellään havainnollistavina esimerkkeinä tanssin kentältä. Saadakseni käsityksen tanssinotaation käytön mahdollisuuksista käytännössä, haastattelin lisäksi ennen kyselyn toteutusta yhtä suomalaista tanssitaiteen ammattilaista, joka työssään käyttää motiivikirjoitusta. Tähän keskusteluun viitatessani käytän haastatteluvitettä (Haastattelu 2008).

Tutkimuksellani on myös soveltamaan pyrkivä ulottuvuus. Pedagogiset ehdotukseni perustuvat tämän tutkimuksen puitteissa tehtyyn tutkimustyöhön. Taustalla vaikuttaa oma kokemukseeni eri taiteenlajien parissa opettajana ja oppilaana. Klassisen musiikin pedagogiikkaan olen perehtynyt oppilaan ominaisuudessa noin viidentoista vuoden ajan, minkä lisäksi olen toiminut yksityisenä soitonopettajana. Tanssin pedagogiikkaa olen kahden vuosikymmenen aikana tarkkaillut useilla baletin, modernin- jazz- ja nykytanssin alkeis- ja jatkokursseilla sekä etnisten tanssien kursseilla. Lisäksi olen voimistelutaustani vuoksi ohjannut jonkin verran liikuntaryhmiä sekä tehnyt erilaisia lyhyitä koreografioita, ja tässä ominaisuudessa omakohtaisesti kohdannut liikkeen symbolisen representaation ongelman.

Tutkimuksessani käytän käsitteitä tanssinotaatio, tanssin nuotinnus, notaatiosysteemi ja tanssin muistiin merkitsemisen tavat. Kaikki tanssia kuvaavat merkit ovat jonkinlaista tanssin nuotinnusta ja tanssin muistiin merkitsemistä; näistä käytän myös määrettä tanssikirjoitus. Sen sijaan vain kattaviksi systeemeiksi tarkoitettut, yleisemmässä kuin yhden henkilön tai tanssiryhmän tiedossa olevat tavat ovat tanssinotaatiota. Partituuri taas on yhtä teosta kuvaava nuotti, jossa voi olla useamman tanssijan osat ja mahdollisesti myös musiikkinuotti. Käsitettä ”länsimainen tanssitaide” käytän kuvaamaan sitä tanssia, johon suomalaista tanssikorkeakouluista pätevoidytään: klassista ja modernia balettia, jazz-tanssia sekä nykytanssia.

3. Eurooppalaisen tanssinotaation historiaa

3.1. Tanssinotaatio renessanssin Ranskasta 1800-luvun Moskovaan

Käyn pintapuolisesti läpi tanssinotaation historiallisen kehityksen antaakseni lukijalle käsityksen niistä lukuisista mahdollisuuksista, joita tanssin symboliseen representaatioon on olemassa sekä voidakseni paremmin pohtia tanssinotaatiota (puuttavana) osana tanssin ontologiaa. Hutchinson Guest (1984) esittelee useita kymmeniä tanssinotaatiosysteemejä, joista olen koonnut tämän katsauksen. Tämän tutkimuksen kannalta tärkeitä ovat vain ne notaatiot, joita on myös käytetty ja jotka on käytännössä havaittu hyödyllisiksi.

Tanssin notaatiosysteemejä on vuosisatojen kuluessa kehitetty lukuisia. Nykypäivänä tanssin muistiin merkitsemisen systeemejä tunnetaan yli 80. (Hutchinson Guest 1984, 4). Tanssinotaatiolta kuitenkin puuttuu katkeamaton historiallinen perinne, jonka aikana esimerkiksi musiikkinotaatio on hiljalleen muovautunut gregoriaanisten laulujen merkitsemiseen kehitetystä tavasta nykyajan taiteen tarpeita vastaavaksi systeemiksi. Useat eri taustoista tulevat henkilöt ovat vuosien saatossa ottaneet tehtäväkseen kehittää tanssiin sopivan nuotinnustavan, mutta useimpien työ on pian unohdettu ja monet notaatio-innovaattorit ovat toimineet tietämättöminä aiemmista yrityksistä.

Varhaisimmat säilyneet tanssinotaatiot on tehty italialaisia hovitansseja varten 1400-luvulla ja ne toimivat kirjainkoodiperiaatteella (Hutchinson Guest 1984, 42). Tämä systeemi on edelleen käytössä sellaisissa tansseissa, joissa liikkeitä on tietty määrä ja ne suoritetaan aina samalla tavalla. Esimerkiksi täysin klassisen baletin roolit voidaan periaatteessa merkitä muistiin liikkeiden nimistä tehdyillä kirjainkoodilyhenteillä. Tämä tietysti edellyttää sitä, että notaation lukija on saanut koulutuksen juuri kyseisessä tanssilajissa. Hovitanssien osaaminen oli renessanssin ajan ylhäisön keskuudessa yleistä ja askelrepertoari niin rajattu, että musiikkinuottiin iskuille merkityt kirjainkoodit toimivat hyvin. Lattiakaaviot¹ tanssijoiden muodostamista kuvioista tilassa ilmestyvät mukaan notaatioihin 1600-luvun alussa (emt. 49).

¹ Lattiakaaviossa liikkuminen tilassa kuvataan ylhäältäpäin nähtynä. Se on siis eräänlainen kartta tanssijoiden paikan vaihdoksista.

Pierre Beauchampin ja Raoul Auger Feuilletin notaatiosysteemi 1700-luvun alussa oli ensimmäinen, joka yhdisti tanssijan liikkeet, musiikillisen ajoituksen ja lattiakaavion yhteen ja samaan nuottiin. Hutchinson Guestin mukaan Feuillet-systeemi oli yleisessä käytössä koko 1700-luvun ja 1800-luvun alun ajan, ja tansseja opiskeltiin nuottien perusteella. Itse asiassa tanssinlukutaito kuului sivistyneistön perustaitoihin. Hutchinson Guest selittää notaation unohtumista sillä, että Ranskan vallankumouksen jälkeen tanssitaide jakautui kahteen suuntaukseen, joihin Feuillet-systeemi ei enää sopinut: hovitanssit kansanomaisuivat ja yksinkertaistuivat, kun taas teatteritanssi alkoi kehittyä yhä vaativampaan suuntaan. Teatteritanssin tekniikka ja liikerepertoari monipuolistui, eikä Feuillet-systeemiä kehitetty vastaamaan uusia tarpeita. Tähän saattoi olla syynä se, että sen paremmin sosiaalinen kuin esityksellinenkin tanssi ei enää ollut ainoastaan aateliston tiukkaan rajatun seurapiirin huvia, vaan muuttui porvariston taiteeksi. Tällöin notaatiotraditio rikkoutui ja tanssi palasi suulliseksi perimätiedoksi. (Hutchinson Guest 1984, 64–67) Muita mahdollisia syitä notaatioperinteen katkeamiseen käsitellään laajemmin kappaleessa 3.3. Myös symbolista representaatiota niin luonnontieteiden kuin taiteidenkin kannalta pohtinut tutkija Pehr Sällström (1991, 95–98) esittelee Feuillet-notaation ainoana historiallisesti merkittävänä tanssin nuotinnustapana nykyisin käytössä olevien benesh- ja laban-notaation rinnalla.

1800-luvulla useat henkilöt kehittivät uusia tapoja merkitä tanssia – lähinnä Euroopassa tuolloin vallitsevaa esittävän tanssin perinnettä, balettia. Näistä julkaistut kirjat sisältävät erilaisia musiikkinotaatioon tai tyylliteltyihin tikku-ukkoihin perustuvia notaatiosysteemejä. Ainoa notaatiotapa, joka sai virallisen hyväksynnän ja otettiin yleisempään käyttöön, oli Vladimir Ivanovich Stepanovin kehittämä systeemi. Se lainasi symbolinsa musiikkinotaatiosta ja oli suunniteltu kuvaamaan mitä tahansa liikettä, ei ainoastaan balettia. Stepanov-systeemi otettiin opetusohjelmaan Moskovan Bolshoi-teatterissa, missä Stepanovin seuraaja Nicolai Grigojevich Sergejev opetti ja nuotinsi teatterin tärkeimmät teokset. (Hutchinson Guest 1984, 68–74.)

1900-luvulla erilaisia tapoja nuotintaa tanssia on Hutchinson Guestin (1984, 78) mukaan ilmaantunut länsimaiselle tanssitaiteen kentälle keskimäärin joka neljäs vuosi. Näistä 1980-luvulla kirjan ilmestyessä kuusi oli institutionalisoitu. Kukin näistä notaatio-instituuteista eri puolilla Eurooppaa ja Yhdysvaltoja pyrkii edelleen

kehittämään omaa notaatiotapaansa ja levittämään sen käyttöä ja opetusta. Nämä keksijöidensä mukaan nimetyt notaatiosysteemit ovat: Morris, Laban, Conté, Benesh, Sutton ja Eshkol-Wachmann. Nämä systeemit esittelen lyhyesti seuraavassa luvussa.

3.2. Nykyisin käytössä olevat tanssin notaatiosysteemit

3.2.1. Morris, Conté, Sutton ja Eschkol-Wachman

Margaret Morris otti kuvauksensa perustaksi tanssijan vartalon anatomian. Pyrkimyksessään kuvata mitä tahansa liikettä, ei pelkästään tanssia, se Hutchinson Guestin mukaan muistuttaa aiemmin esiteltyä Stepanov-systeemiä. Morriksen systeemillä voi kuitenkin kuvata myös tanssin yksityiskohtia, kuten hengitystä, ilmeitä, lihasjännitystä ja rentoutusta ja niin edelleen. Merkit ovat abstrakteja viivoja, kaaria ja pisteitä, jotka sijoittuvat tahtiviivojen väliin. (Hutchinson Guest 1984, 79.) Nykyisin Morris-instituutti kuitenkin keskittyy ennen kaikkea Margaret Morrisin ideologiaan perustuvaan tanssinopetukseen ja liiketerapiaan (www.margaretmorrismovement.com 2009).

Ranskalaisen Pierre Contén systeemi puolestaan muistuttaa Stepanov-systeemiä ulkoasultaan, sillä sekin käyttää musiikkinuotteja liikkeen vastineina. Hutchinson Guestin (1984, 88) mukaan Contén notaatiosysteemissä on kuitenkin merkittäviä ongelmia ja rajoituksia – Pierre Conté oli pätevä muusikko, mutta tanssijana amatööri – ja systeemi lieneekin selviytynyt nykypäivään saakka ennen kaikkea sen vuoksi, että se on ranskalainen ja saanut puolelleen ranskalaismielisen notaatioinstituutin.

Eschkol-Wachman systeemi on kaikkein kunnianhimoisin siinä mielessä, että se ei pyri vain kuvaamaan tanssia, vaan olemaan myös työkalu tanssin luomiselle. Tässä mielessä se tarjoaa samantyyppisen välineen tanssin luomiseen kuin vaikkapa kaksitoistasäveljärjestelmä tarjoaa säveltäjälle. Liikemateriaali on numeroitu ja kategorisoitu erityiseen taulukkoon, josta liikkeitä poimitaan tietyn systeemin mukaisesti. Tällöin järjestelmän avulla tuloksena on sellaista tanssia, joka muuten ei olisi tullut koreografin mieleenkään. Alkuperäinen idea on, että inhimillinen vaikutus jää mahdollisimman pieneksi – tanssijat luovat jotakin täysin abstraktia. (Hutchinson

Guest 1984, 108–114.) Eschkol-Wachman systeemin ideaali on siis täydellinen teoslähtöisyys, jolloin ihminen ei materiaalin kategorisoinnin jälkeen vaikuta edes teoksen syntyprosessiin. Tällöin taide ikään kuin syntyy itsenäisesti: ihmisen sijaan systemaattisesti etenevät numerot määrittelevät, mitä seuraavaksi tapahtuu – ja saattavat luoda sellaisia yhdistelmiä, joita koreografi ei olisi tullut koskaan ajatelleeksi. Myös tämä tanssin numeraalinen kategorisointisysteemi jäi kuitenkin kuusikymmentäluvun jälkeen marginaaliin, aivan kuten oli kaksitoistasäveljärjestelmänkin laita.

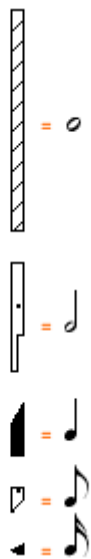
Valerie Suttonin 1980-luvulla kehittämä systeemi perustuu vartalon visuaaliselle kuvaamiselle tikku-ukkomaisiin kuvioihin. Sutton-instituutissa tätä merkkikieltä on edelleen kehitetty viittomakielen kirjoittamista varten (*The Dance Writing Site Home of Sutton Dance Writing*® www.dancewriting.org). Suttonin systeemi on visuaalisuutensa vuoksi ensi näkemältä houkuttelevampi ja helposti lähestyttävämpi kuin muut tässä kappaleessa esitellyt notaatiot, mutta ei tarjoa sen tarkempaa tai parempaa välinettä tanssin kirjoittamiseen kuin muutkaan notaatiot (Hutchinson Guest 1984, 105–107). Viime vuosikymmeninä on lisäksi kehitetty useita muita tanssinotaatiosysteemejä, mutta useimmat ovat jääneet vain yhden tanssikoulun tai -yhteisön käyttöön.

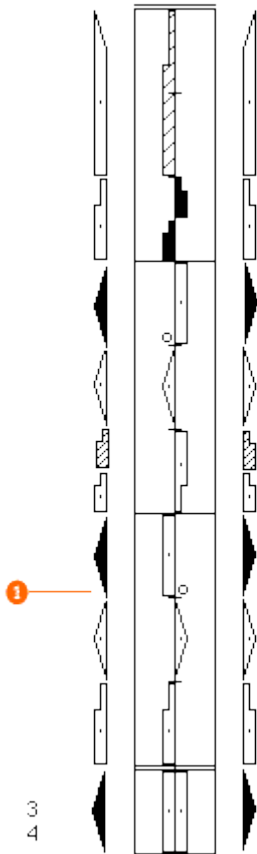
3.2.2. Kaksi yleisintä tanssinotaatiota: Benesh ja Laban

Sällström (1991, 103) vertailee Benesh-systeemiä ja labanotaatiota keskenään, sillä ne ovat tällä hetkellä laajimmin länsimaisen tanssitaiteen kentällä käytetyt tanssinotaatitavat. Molemmat notaatiot kirjoitetaan musiikin tavoin viivastolle, mutta systeemit käsittelevät sitä aivan eri tavoin. Benesh-notaatio kuvaa tanssijan näkökulmasta nähdyn kuvitteellisen ihmiskehon liikkeitä vasemmalta oikealle luettavalla viivastolla, labanotaatio taas pilkkoo kehon pienempiin osiin ja osoittaa jokaisen osan liikkeitä eräänlaisin nuottisybolein alhaalta ylös luettavalla viivastolla. Sällströmin (1991, 104) mukaan molemmat notaatitavat kuitenkin käsittävät tanssin samalla tavalla: aikasidonnaisena liikkeenä, joka on rytmitetty tahtiviivoin. Tämä muistuttaa suuresti länsimaista tapaa käsittää musiikki aikasidonnaisena äänenä, joka on rytmitetty tahtiviivoin.

Rudolf Laban (1879–1958) oli unkarilainen tanssija ja koreografi, joka teki elämäntyönsä Saksassa ja Englannissa. Hän julkaisi teoksensa *Principles of Dance and Movement Notation* vuonna 1954, ja tässä teoksessa esitelty liikkeen analyysi, kinetografia, ja sen pohjalta kehitetty tanssinotaatiosysteemi hyväksyttiin aikanaan laajalti. (Oxford Music Online, 2010.) Labanin kehittämässä systeemissä viivasto on sivulla pystysuunnassa ja notaatiota luetaan alhaalta ylöspäin. Keskimmäiset välit kuvaavat jalkoja, seuraavat välit oikealla ja vasemmalla käsiä, uloimmat välit vartaloa ja päätä. Nuotit ovat suorakaiteen muotoisia ja niiden pituus kuvaa suoraan liikkeen kestoa. Samassa nuottikuviossa voidaan merkitään myös liikkeen suuntaa, liikkeen tasoa tai painoa, liikkeen virtausta kehon osasta toiseen ja niin edelleen. (Laban 1975). Aikayksiköitä merkitään eräänlaisilla tahtiviivoilla, kuten musiikissakin. Lisäksi viivaston sivulla voi kulkea musiikkia kuvaava perinteinen nuottiviivasto. Tanssin tai tanssin osan alkua merkitään kaksoisviivalla, aivan kuten musiikkinotaatiossakin. Labanotaatio ja sen pohjalta kehitetty motiivianalyysi ovat myös Suomessa käytettyjä notaatiotapoja, joita on opetettu muun muassa Teatterikorkeakoulun täydennyskoulutuskurssilla ja joita jotkut yksittäiset tanssin ammattilaiset käyttävät hyväkseen työssään (enemmän kappaleessa 5).

Esimerkki 1. Labanotaatiolla kirjoitettu liikesarja (lähde: *Dance Notation Bureau* www.dancenotation.org/DNB/index.html).





Tanssija Joan Beneshin ja hänen miehensä, kuvataiteilija Rudolf Beneshin kehittämässä Benesh-notaatiossa viivasto näyttää samalta kuin orkesteripartituurissa. Viivaston lisäksi Benesh-notaatio lainaa musiikista kaaret, jotka merkitsevät yhtenäisiä fraaseja. Beneshit esittelivät systeeminsä teoksessa *Introduction to Benesh Dance Notation*, joka ilmestyi 1955. Seitsemän vuotta myöhemmin aloitti Lontoossa toimintansa Beneshin perustama koreologian laitos, joka edelleen kouluttaa tanssikirjoittajia balettiseurueiden palvelukseen. Benesh-notaatio on vakiintunut ennen kaikkea klassisen baletin käyttöön ja Benesh-instituutin ylläpitämässä katalogissa on yli kahdensadan koreografian nuotinnettuja teoksia (www.benesh.org/BNAbout_Benesh_Whouses.htm 2009). Mukana ovat muun muassa tunnetuimmat baletit joutsenlammesta pähkinänsärkijään. Notatio on tavallaan ikonisempi kuin labanotaatio, sillä merkinnät ja suuntaviivat kuvaavat ruumiinosien liikkeitä kuvitteelliseen, viivastolla selin katsojaan olevan ihmiskehoon nähden. Siksi

sen usein ajatellaan myös olevan labanotaatiota helpompi omaksua. Suomen Kansallisoopperan entinen koreologi Rauno Marttinen toteaaakin, että Labanin kinetografiaa käytetään ennen kaikkea tutkimustyössä, kun taas Beneshien kehittämä notaatio on levinnyt teattereihin ja keskeisiin tanssiseurueisiin. Se on omaksuttu mm. Australiassa, Brasiliassa, Kanadassa, Ranskassa, Saksassa, Hongkongissa, Israelissa, Uudessa Seelannissa, Norjassa, Ruotsissa, Etelä-Afrikassa, Turkissa ja Iso-Britanniassa. (HS 26.8.1990) Myös Suomen Kansallisbaletissa on nuotinnettu joitakin teoksia Benesh-notaatiolla.

Esimerkki 2. Benesh-notaatiolla kirjoitettu sivu Joutsenlampi-baletista (lähde: *Royal Opera House* www.rohedswanlake.org.uk/pgs/main/news_story.asp?id=24).

The image shows a page of Benesh notation for the ballet 'Big Swans'. The notation is written on a grid of lines and spaces, with various symbols representing movement directions, durations, and dynamics. The title 'Big Swans' is at the top. Below it, 'Tempo di Falce' and 'Intro' are written. The notation starts with a '2+3' time signature. The page contains several lines of notation, with a '2' appearing in a box at the end of one line. The notation is dense and detailed, showing the intricate movements of the dancers.

3.2.3. Muiden lajien tarpeisiin kehitettyjä tanssinotaatioita

Vaikka kaikki etniset ja ulkoeurooppalaiset tanssikulttuurit onkin rajattu tämän työn ulkopuolelle, on niistä lukijan perspektiivin laajentamiseksi syytä mainita muutama sana. Muun muassa kilpatanssin, argentiinalaiseen tangon ja stepin tarpeisiin on kehitetty notaatiosysteemejä. Yhteistä näille notaatioille on se, että ne keskittyvät ennen kaikkea jalkoihin ja muistuttavat siten historiallisia askelmerkkinotaatioita (esim. Feuillet). Myös etnomusikologian tarpeisiin on kehitetty monia tapoja merkitä muistiin eri kulttuurien tansseja, mutta ne ovat usein tutkijakohtaisia ja rajoittuvat ikoniseen representaatioon: esimerkiksi Pirkko Moisala (1991, 255-258) esittää nepalilaisen tanssin kuvina eri asennoista, jotka seuraavat toisiaan, ja tämä summittainen ikoninen representaatio on puolestaan suhteutettu musiikin notaatioon. Koska tutkimuksen tekijät ovat musikologeja, on tanssi usein nähty alisteisena musiikille eikä siihen ja sen tallentamiseen ole kiinnitetty yhtä paljon huomiota kuin sen taustalla soivaan musiikkiin. Samoin on käynyt kansanperinteen tallennuksessa: kansanlauluja ja etenkin niiden lyriikoita on tallennettu paljon; melodioita vähemmän; ja tansseja vain hyvin vähän. Näistäkin kirjoitettuja muistiinpanoja on kuitenkin säilynyt (ks. esim. Hoppu 2006). Suomessa eniten luettuja ja käytettyjä tanssinotaatioita lienevätkin kansantanssinotaatiot. Suomalaiseen nykykansantanssiin kehitetty liikemerkintäsystemi on summittainen, mutta lajin tyylipiirteet tuntevalle se antaa selkeän käsityksen kunkin tanssin rakenteesta muutamalla silmäyksellä. Notaation summittaisuus jättää myös paljon tilaa vapaalle varioinnille, mikä on perinteisesti ollut kansantanssin tärkeä tyylipiirre.

Myös urheilun piirissä kehon liikettä joudutaan nuotintamaan, ja kansantanssin lisäksi toinen suomessa kehitetty ja virallistettu liikenotaatiosysteemi onkin käytössä joukkuevoimistelussa (jonka liikekieli ammentaa samasta lähteestä 1920-luvulla syntyneen modernin tanssin kanssa). Joukkuevoimistelussa on 2000-luvun alussa otettu käyttöön yksinkertainen liikemerkkisysteemi, jotka opetetaan kilpavoimistelun tuomarikursseilla. Sen kuvaamat yksittäiset liikkeet ovat erilaisia vartalonliikkeitä, hyppyjä, tasapaino-, liikkuvuus- ja akrobatialiikkeitä. Yksinkertaiset, nopeat merkinnät opetetaan joukkuevoimistelun tuomarikursseilla ja ne soveltuvat kuvaamaan muun

muassa hyppyjä, pyörintöjä, tasapainoliikkeitä, vartalon koontoja ja rentoutuksia. Kokonaista koreografiaa pelkästään näillä merkeillä ei kuitenkaan voida kuvata, ellei se sitten koostu yhden henkilön paikallaan tekemistä peräkkäisistä voimisteluliikkeistä.

Summittainenkin notaatio on suuri askel tanssin tai liikeharjoitteiden kirjoittamisessa, jos se on yhteinen ja aikaa kestävä. Tällöin notaatio säilyttää viestinsä, joka vastaavissa henkilökohtaisissa muistiinpanoissa nopeasti häviää. Notaation tarkoitus tässä mielessä on siis kommunikoida lukijasta ja ajan kulumisesta riippumatta yhä uudelleen sillä tasolla, johon sen tarkkuus riittää.

3.3. Tanssinotaatioperinteen katkos: pohdintaa syistä

Kuten historiallinen katsaus yllä kertoo, tanssinotaation historia ei ole alati kehittyvä jatkumo, vaan jokaista notaatiosysteemiä on alettu kehittää aina uuden periaatteen mukaisesti ”tyhjästä”. Musiikin notaatiohistoria on suurin piirtein yhtä pitkä, mutta se näyttäytyy katkeamattomana jatkumona hovien aikakaudelta tähän päivään. Toki myös musiikin notaatio on ollut murroksessa useita kertoja historiansa aikana, ja tästä on vertailun vuoksi sanottava muutama sana ennen kuin alamme pohtia tanssinotaation katkeamisen syitä.

Keksintö merkitä näkymätöntä ääntä muistiin visuaalisesti syntyi jo antiikin aikana. Nykyinen länsimainen tapa nuotintaa musiikkia on siis toisaalta pitkän kehityshistorian tulos, mutta toisaalta vain yksi merkintätapa useiden ajateltavissa olevien mahdollisuuksien joukossa. (Bengt Hambraeus, ks. Hirvonen 1975, 2.) Musiikkia on nuotinnettu aluksi kirjaimin ja numeroin, sittemmin erilaisin musiikkia varten kehitetyin merkein. Kirjain- ja muut musiikkikirjoitukset pysyivät käytössä keskiajalle asti, mutta sen rinnalla alkoi kehittyä tapa merkitä sävelet äänen korkeutta merkitsevälle nuottiviivastolle. Jo 1200-luvulla oli käytössä nykyisen kaltainen, viisivivainen nuottiviivasto. (emt. 10.)

Myöhemmin notaatiota kehitettiin: aina sitä mukaa kuin uusia instrumentteja ja uusia soittotapoja keksittiin, kehittyi myös nuotinnus. Lopulta päädyttiin moniriviseen partituuriin, jossa melodian lisäksi rytmille, harmonialle ja jopa soittotavoille ja

tulkinnalle on omat merkintänsä. Myöhemmin kevyen musiikin käyttöön syntyivät tämän pohjalta väljemmät, pelkkää harmoniaa kuvaavat ja improvisaatiolle entistä enemmän tilaa jättävät reaalisointumerkit. Klassinen nykymusiikki puolestaan jatkoi perinteisen partituurin kehittämistä yhä monipuolisempaan suuntaan ja yhä teoskohtaisempiin merkintöihin. Herää kysymys siitä, miksi musiikin notaatioperinne jatkui, mutta tanssin katkesi? Syyt voivat liittyä joko taiteenlajiin itseensä tai sen ulkopuolisiin seikkoihin. Pohtikaamme ensin taiteenlajien ominaisuuksia.

Ensimmäisenä mieleen tuleva syy tanssinotaation katkokseksi on se, että tanssista tuli liian monimutkaista nuotinnettavaksi. Käyttöön otettiin entistä vahvemmin raajojen ja pään rinnalle koko kehon liike, jolloin perinteiset askelmerkit kävivät riittämättömiksi. Toisaalta musiikissa tapahtui myös dramaattista kehitystä: 1500-luvun yksiääninen laulumusiikki paisui 1800-luvulle tultaessa sinfoniaorkestereiksi ja edelleen jazzbändeiksi, samalla kun laulu- ja soittotyylit monimuotoistuivat klassisesta laulusta naurukuoroiksi, meditatiiviseksi improvisaatioksi ja ties miksi. Tämä ei kuitenkaan ole estänyt musiikin notaatiota säilyttämästä paikkaansa, enkä siten usko, että taiteenlajin monimuotoistuminen on myöskään ensisijainen syy tanssin notaation katkeamiseen.

Toinen ajateltavissa oleva syy notaatioperinteen katkeamiseen liittyy tanssin ehdottomaan kehollisuuteen. Tämän tanssin ominaisuuden vaikutukset notaatioperinteen katkeamiseen ovat kahtalaiset: 1) ulkopuoliset, yhteiskunnalliseen arvostukseen liittyvät syyt sekä 2) taiteenlajin sisäisiin ominaisuuksiin liittyvät syyt.

Ensimmäinen kohta viittaa siihen, miten erilaisista yhteiskunnallisista lähtökohdista eurooppalainen tanssitaide ja taidemusiikki ponnistavat. Klassinen musiikki on syntynyt kirkkomusiikin pohjalle ja sillä oli notaatiohistorian alusta lähtien takanaan kirkon mahti sekä kirkonmiesten, munkkien ja nunnien työpanos. Jo varhaiset, nuottiviihavastokirjoitusta edeltävät merkit syntyivät bysanttilaisen kirkon piirissä (Bengt Hambraeus, ks. Hirvonen 1975, 6) ja aina Bachin aikaan saakka musiikin tärkein esitysympäristö oli kirkko. Aikojen saatossa niin bysanttilaisen kuin katolisenkin kirkkokunnan laaja munkkiyhteisö uhrasi lukemattomia hiljaisia tunteja kirkkomusiikin muistiin merkitsemiseksi. Vaikka musiikki myöhemmin murtautui ulos kirkon vaikutuspiiristä, on sitä Euroopassa pidetty (tanssiin verrattuna) säädyllisenä harrastuksena ja siihen on panostettu niin teoreettisen opiskelun kuin käytännön

musisoinninkin saralla paljon yhteiskunnallisia resursseja. Esimerkiksi käy vaikkapa nykypäivän suomalainen musiikkiopistoverkosto.

Tanssia sen sijaan ei eurooppalaisissa kirkoissa suvaittu. Taidetanssi kehittyikin ennen kaikkea hoveissa, ja myöhemmin porvariston piirissä. Tanssiin on kautta sen historian kohdistunut epäluuloja säädyttömyydestä, epäilemättä siksi että tanssia ovat aina harrastaneet myös naiset: siinä missä muusikot olivat miehiä, olivat ballerinat naisia. Tanssia ei kristillisessä Euroopassa sen kehollisuuden vuoksi pidetty teoreettisena taiteena, jonka tutkimukseen ja systemaattiseen opetukseen olisi enää panostettu hovietiketin menettäessä merkitystään. Myös tanssintutkija ja koreologi Victoria Watts (2010, 9) viittaa perinteiseen dualistiseen ajatteluun, jossa tanssi yhdistyy vartaloon, graphokseen, eikä mieleen, logokseen. Samassa artikkelissa hän toteaa, että notaation tekeminen pakottaa ajattelemaan – on siis leimallisesti yhteydessä nimenomaan logokseen. Näin notaatio yhdistyi saumattomasti musiikkiin, mutta tanssi hylkäsi sen. Nykyinen tietomme tanssista taiteena tietenkin kertoo, että tanssi on paitsi ruumiin, myös mielen toimintaa (eikä toisaalta laulaminen ja soittaminen onnistu ilman ruumista, sen harjoittamista ja hallintaa). Niinpä voimmekin kysyä: olisiko mahdollista, että aika olisi kypsä kahtiajaon purkamiselle ja sen myöntämiselle, että ajattelu ja ruumiillisuus eivät välttämättä olekaan toisensa poissulkevia ja toistaan tuhoavia asioita, vaan voivat olla myös toisiaan tukevia? Musiikin tutkimuksessa mielen ja ruumiin problematiikan käsittelyn pioneeri on Suzanne Cusick, joka artikkelissaan ”Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem” (1994) esittää, että musiikin teoreettinen käsittäminen eroaa suuresti esiintyjän kokemuksesta musiikista, joka on ensisijaisesti kehollinen (emt. 9–10). Toisin päin käännettynä samaa teesiä voi käyttää kahtiajaon purkuun tanssissa: kaikessa kehollisuudessaan tanssi vaatii myös monenlaista ajattelun jäsentämistä, jota notaatiokin on.

Toista kohtaa pohtiessani vertaan jälleen tanssia musiikkiin. Soittaminen ja laulaminen ovat kehon toimintaa siinä missä tanssiminenkin, mutta niiden tulos ajatellaan perinteisesti kehosta irralliseksi. Soittamisessa tätä mielikuvaa vahvistaa se, että musiikin tuottamisen apuvälineenä on eloton esine. Musisoinnin tulos, musiikki, tuntuu tulevan soittimesta ja ”leijuvan ilmassa”, irti muusikosta. Musiikki – jopa laulu, jossa instrumenttina on keho – on mahdollista aistia näkemättä ja tuntematta esiintyjän ruumiillisuutta, siis pelkän kuuloaistin avulla. Kuten Cuzick (1994, 16) toteaa: vaikka

niin aistiminen kuin musisoiminenkin tapahtuvat kehossa ja kehollisesti, olemme silti tottuneet ajattelemaan musiikkia ”mielestä mieleen” siirtyvänä materiaalina. Tanssi puolestaan on mahdollista aistia kuulematta ja tuntematta esiintyjän kehoa, siis pelkän näköaistin avulla. Siitä huolimatta koemme tanssin olevan vahvasti kiinni esiintyjän vartalossa – koemme sen kehosta mieleen, tai jopa suoraan kehosta kehoon, siirtyvänä materiaalina. Mitä ilmeisimmin totunnainen tapamme aistia kehollisuutta on siis visuaalinen, ei auditiivinen. Tällöin notaation ongelmana on erottaa tanssi tanssijasta – tanssimisen tulos (itse taide) tanssijasta (taiteilijasta). Tekeminen ja tekemisen tulos, tanssiminen ja tanssi, nähdään yhtenä ja samana asiana. Notaation tekemistä siis vaikeuttaa tanssiin liittyvä käsitys siitä, että teos on mahdotonta erottaa esittäjästään. Toisaalta voimme pohtia, kumpi on muna ja kumpi kana: eikö tanssia ole käsitteellistetty notaation avulla siksi, että se on niin vaikea erottaa esittäjästään – vai koemmeko tanssin erottamisen esittäjästään niin vaikeaksi siksi, että tanssia ei perinteisesti ole käsitteellistetty ja analysoitu notaation avulla?

4. Tanssinotaation ilmaisulliset rajoitukset ja mahdollisuudet

4.1. Symbolinen representaatio

Puhukaamme aluksi symbolisesta kuvauksesta ylipäätään. Symbolinen kuvaus on jonkin tapahtuman käsitteellistämistä: jakamista osiin, jotka voi nimetä symbolein ja yhdistellä haluamallaan tavalla, tiettyjen sääntöjen puitteissa. Kirjoitus on puheen symbolista kuvausta, nuottikirjoitus musiikin. Tanssin symbolista kuvausta on varsinaisen tanssinotaation lisäksi kaikki tanssissa tapahtuvan liikkeen kuvaus merkkeinä, kuvina tai tekstinä. Seuraavassa valotan symbolisen representaation käsitettä musiikkitieteen kautta.

Musiikkitieteilijä Marc Leman (1991) on selvittänyt symbolisen kuvaamisen käsitettä musiikissa, ja esittää musiikin symbolisesta kuvauksesta useita kysymyksiä, joista jokainen on aiheellista kysyä myös alettaessa kuvata tanssia. Mitä musiikin (tanssin) aspektia haluamme kuvata? Kenelle tämä kuvaus on tarkoitettu? Mihin kuvauksella pyritään? Kuinka kuvausta voidaan käyttää? Mitä kuvausmuotoa olisi parasta käyttää? (Leman 1991, 79)

Musiikkia kuvataan usein länsimaisen nuottikirjoituksen, partituurin, avulla. Symbolista kuvausta pohtiva Mark Leman esittää joukon kysymyksiä siitä, mitä nuo musiikissa käytetyt viivastolle kirjoitetut merkinnät oikeastaan kuvaavat. Kuvaako partituuri säveltäjän mielessä ollutta musiikkia – onko se ulkoisen muodon antamista musiikilliselle mielikuvitukselle? Vai onko partituuri toiselle henkilölle, muusikolle, toimintaohjeiksi tehty käänös musiikista? Mikä on tällöin muusikon rooli musiikin välittäjänä säveltäjän mielestä partituurin kautta kuulijalle: onko se ohjeiden tulkittamista takaisin eläväksi esitykseksi? Auttaako sarja ohjeita rekonstruoimaan musiikin sellaisena, kuin säveltäjä sen alun perin kuvitteli? Ja millaista tietoa (sisäistä kompetenssia) prosessin onnistuminen muusikolta edellyttää? Leman pohtii myös sitä, missä määrin partituuri välittää musiikin merkityksen, ts. missä määrin voidaan sanoa, että partituuri on säveltäjän mentaalisen representaation ulkoistamista. (Leman 1991, 80) Jälleen samat kysymykset voidaan ulottaa koskemaan tanssijaa ja koreografiaa, jotka käyttävät apunaan jotakin symbolista representaatiota: tanssinotaatiota tai muita kirjallisia muistiinpanoja.

Vaikka musiikin notaatiosysteemi on suhteellisen kattava ja monipuolinen, monet nykysäveltäjät kokevat, että perinteinen nuottikirjoitus ei riitä kuvaamaan sävellyksen ideaa, sen merkitystä – eikä edes haluttuja soittotapoja ja ääniä. Säveltäjät ovatkin luoneet omia tapojaan representoida mentaalisia mielikuviaan: nuottiviivastoon on yhdistetty geometrisia kuvioita, itse keksittyjä merkkejä tai sanallisia ohjeita. Useimmiten tavoitteena on representoida entistä tarkemmin säveltäjän ideaa ja antaa paremmat toimintaohjeet sen kuuluville saattamiseen. Joskus taas symbolit on tarkoitettu musiikin lukijan tulkittaviksi siten, kuin hän itse haluaa. Tällöin säveltäjän alkuperäistä ideaa tärkeämmäksi nousevatkin itse symbolit. Leman käyttää esimerkkinä tällaisesta musiikin representoinnista Schnebelin sävellystä *MO-NO* vuodelta 1969, jossa musiikkia ei ole tarkoitukseen soittaa, vaan ainoastaan lukea (Leman 1991, 80). Tällöin musiikin kirjoittaminen lähenee puheen representaatiota, kirjoitusta: siihen olemme jo niin tottuneita, että esimerkiksi runo ei vaadi kuuluvaa muotoa vaikuttaakseen lukijaan.

Watts (2010, 8) ottaa esiin ja osin yhtyy tunnettuun Derridan rinnastukseen siitä, että puheen ja kirjoituksen suhde on sama kuin tanssin ja tanssinotaation. Hän haluaa

kuitenkin kyseenalaistaa käsityksen jyrkästä kahtiajaosta: siitä, että kirjoitus on alisteista puheelle, että se on jonkinlainen "toisen luokan aktiviteetti". Watts haluaa lähestyä tanssin kirjoitusta toisella tavalla: tanssinotaatio, idea tanssista kielenä jolla on oma materiaalinsa, voi ilmetä tanssissa ja tanssin läpi, ei ainoastaan sen päälle piirrettynä kuvauksena. Toisaalta (yllä olevaan *MO-NO* esimerkkiin viitaten) hän myöntää, että tanssin notaation näkeminen ei saa tanssia kulkemaan "filminä silmin edessä"; kukaan ei lue notaatiota taide-elämyksen toivossa siten kuin kirjoja luetaan. Tanssinotaation lukijan on liikuttava notaation mukaan (tavallaan "luettava ääneen"), jotta notaation merkitys avautuisi. Niinpä itse käytänkin tanssi – puhe -vertailun sijaan mieluummin rinnastusta musiikkiin, jossa notaatiolla on samankaltainen rooli: myös musiikin teksti avautuu parhaiten tekemällä, siis soittamalla tai laulamalla (vaikkakin hyvin harjaantunut kapellimestari voi saada teoksen "soimaan päässään" vain nuottia lukemalla).

Tietokone on antanut paljon uusia välineitä representoida musiikkia visuaalisesti. Tällainen äänen akustinen mallintaminen on ikoninen tapa kuvata musiikkia: esimerkiksi niin, että pidempi ääni näkyy ruudulla pidempänä, korkeampi ääni korkeampana, ja ääni representoituu aaltokuviona. Myös tanssin tietokonemallinnus on ikonista representaatiota ja kehittyvä ala, jota käsitelen hieman kappaleessa 4.3. Muita ikonisia musiikin kuvauksia ovat esimerkiksi tabulatuurit, joissa kitaran kielet on piirretty näkyviin ja merkit kertovat katsojalle, mihin kohtiin sormien on asetettava halutun äänen aikaansaamiseksi.

Toinen symbolinen kategoria (ikonisen representaation lisäksi) on konventionaalinen representaatio (Leman 1991, 89). Siinä kirjoitus itsessään ei anna vihjeitä siitä, miten se on tulkittava: Lemanin sanoin representaation muodossa itsessään ei ole mitään sellaista, joka paljastaisi sen sisällön. Musiikissa konventionaalista representaatiota ovat perinteisen notaation lisäksi esimerkiksi reaalisointumerkit (G#, H7 jne.) Tanssissa tällainen representaatio on esimerkiksi Labanotaatio, vaikkakin siinä on joitain ikonisia piirteitä: esimerkiksi nuottien kesto näkyy suoraan symbolien pituutena paperilla. Konventionaalisen representaation visuaalisen esityksen mahdollisuudet ovat rajattomat, sillä sen ei tarvitse muodollaan "matkia" alkuperäistä tuotetta. Sen lukijan on kuitenkin tunnettava konventio, johon kirjoitus perustuu: hänen on oltava "lukutaitoinen".

Musiikkipsykologi John A. Sloboda esittää, että koko länsimaisen musiikin muoto ja ne kognitiiviset prosessit, joihin se vaikuttaa ja joita se vahvistaa, ovat vahvasti linkittyneet pitkälle kehittyneeseen notaatioon (Sloboda 1990, 242, myös Blacking 1976 ja Shepherd et al. 1977). Tanssiin liittyvien kognitiivisten prosessien voidaan tällöin, notaation puuttuessa, olettaa kehittyneen täysin toisenlaiseen suuntaan. Siitä huolimatta tanssia on yritetty nuotintaa useaan otteeseen; ja kuten myöhemmin ilmenee, ainakin tämän tutkimuksen pohjatyönä tehdyn kyselyn perusteella jokainen tanssija ja koreografi pyrkii symboloimaan ja käsitteellistämään tanssia jollakin tavalla – jakamaan sitä yksittäisiksi liikkeiksi, fraaseiksi ja niin edelleen – sekä kirjoittamaan siitä muistiinpanoja. Taiteenlajien erilaisista lähtökohdista huolimatta voimme rinnastaa musiikin ja tanssin symboliset representaatiotavat seuraavasti:

MUSIIKKI	TANSSI
Tarkin konventionaalinen representaatio: esim. vakiintunut länsimainen notaatio	Tarkin konventionaalinen representaatio: esim. labanotaatio
Väljempi konventionaalinen representaatio: esim. reaalisointumerkit	Väljempi konventionaalinen representaatio: esim. motiivikirjoitus
Ikoninen representaatio: esim. tabulatuurit	Ikoninen representaatio: esim. lattiakartat ja tikku-ukot
Ikoninen tietokoneavusteinen representaatio: ääni akustisesti mallinnettuna	Ikoninen tietokoneavusteinen representaatio: kehon liike visuaalisesti mallinnettuna

Lisäksi molemmista taiteenlajeista on olemassa tallennuksia:

MUSIIKKI	TANSSI
audiovisuaalinen nauhoite	audiovisuaalinen nauhoite
auditiivinen äänite	visuaalinen nauhoite

Tallennus auttaa muistamisessa sitten, kun teos tai sen osa on valmis nauhoitettavaksi. Silloin teosta ei pyritä esittämään symbolein tai käsitteellistämään tulevaa käyttöä varten, vaan se ainoastaan tallennetaan, eikä tulos siten ole ikoninen tai symbolinen representaatio. Lemas käyttää myös käsitettä alisymbolinen representaatio (Lemas 1991). Symbolit ovat ajattelun materiaalia, mielikuvat mielikuvituksen. Taiteellisessa toiminnassa molemmat tiedon muodot voivat yhdistyä.

Symbolinen representaatio voi siis kuvata joko tekemistä (ikoninen notaatio) tai tulosta (konventionaalinen notaatio). Musiikin tapauksessa tekemistä kuvaa esimerkiksi tabulatuurinotaatio, jossa on esitetty se, mihin sormet asetetaan halutun soinnun aikaansaamiseksi. Tulosta, musiikkia, taas kuvaa nuottikirjoitus tai reaalisointumerkki. Käytössä olevat tanssin symboloinnin tavat kuvaavat yleensä tekemistä, sillä liikettä ei ole käsitteellistetty, abstraktisoitu, samaan tapaan kuin soiva musiikki. Kuten kappaleessa 3.3. todettu, tanssikäsityksemme mukaan tanssissa tekeminen on samalla tulos.

4.2. Kirjoitettu traditio vs. suullinen traditio

Notaation oletetut hyödyt ovat melko ilmeiset. Toisaalta on kuitenkin tärkeää pohtia, onko tanssi taiteenlaji, joka on säilynyt dynaamisena, elävänä ja yhteiskunnan mukana alati muuttavana juuri siksi, että sitä ei ole jäykistetty notaation kaavoihin? Nykytanssi on rikkonut siteensä baletin sääntöihin ja edennyt taiteenlajina uudelle tasolle: kohti kokonaisvaltaista ruumiillista kokemista. Nykymusiikki sen sijaan käsitetään yhä notaatiolähtöisenä, ja kaikki muut tekemisen tavat nähdään vain poikkeuksina tästä hallitsevasta kaavasta.

Sloboda (1990, 19) huomauttaa, että vaikka lukutaidon (kirjallisen, musiikillisen tai tanssillisen lukutaidon) saavuttaminen on työlästä, sen hallitseminen voi perustavanlaatuisesti muuttaa kognitiivisia toimintoja. Tämä voi olla sekä positiivinen että negatiivinen seikka. Suullisen perinteen yhteisössä tiedon saanti on aina yhteydessä sosiaaliseen kontaktiin muiden yhteisön jäsenten kanssa. Kaikki tarpeellinen tieto säilyy tavoissa ja rituaaleissa, jotka sitovat yhteisön yhteen. Lukutaitoisessa yhteisössä sen sijaan on vaara, että lukutaidoton yksilö jää tiedon ulkopuolelle. Kirjoitettu notaatio

voi myös etäännyttää tekijän tekstistään ja lukijan teoksesta. Paperille kirjoitettua teosta on helpompi analysoida ja kohdella objektina, sen sijaan että se olisi osa ihmisiä, heidän ajatuksiaan ja tekojaan. Näin teos voi menettää osan intiimistä luonteestaan ja ehkä myös voimastaan. (emt. 244.) Slobodan mukaan notaatio on joillekin ihmisille (muusikoille) niin tärkeää, että todellisuus välittyy ainoastaan notaation kautta. Syntyy käsitys siitä, että ylös kirjoitettu on ehdottomasti oikein ja ihmisen esitys ja teot arvioidaan tätä totuutta vasten. (emt.243.) Sama ilmiö voidaan nähdä myös puheen nuotinnuksessa, kirjoituksessa, joka hallitsee vahvasti tämänhetkistä maailmankuvaamme. Ajatuksesta, puheesta tulee totuus silloin, kun se kirjoitetaan ja julkaistaan: painettu sana koetaan helposti painavampana ja todempana kuin muu puhe – tai todellisuus itse. Kun taidetta verrataan puheeseen ja taiteen analyysia Slobodan tavoin lingvistiikkaan, on kuitenkin muistettava, että siinä missä jo puhutun kielen tavoite on representoida todellisuutta (ja kirjoitus on siis representaation representaatiota), musiikin ja tanssin tavoite on usein päinvastainen: luoda oma todellisuus. Niinpä musiikin ja tanssin notaatio vertautuukin parhaiten kielen sijasta vain runouden (mukaan lukien näytelmä ja muu kielellinen taide) ylöskirjoittamiseen. Siitä huolimatta esimerkki siitä, miten puhe tai kirjoitus ei ainoastaan kuvaa todellisuutta, vaan tulee todellisuudeksi, on tärkeä. Siinä ilmenee notaation riski, joka on se, että kirjoitettu teksti voi ihmisen mielessä korvata, ja jopa tärkeysjärjestyksessä syrjäyttää, todellisen esityksen. Vanhaa sanontaa lainaten: puut voivat tulla tärkeämmäksi kuin metsä. Kirjoitetulla kulttuurilla voi Slobodan (1990, 245) mukaan olla myös laajemmin taipumus ohjata ihmisen kokemusta elävästä todellisuudesta. Siispä se, mitä tietynlainen notaatio ilmaisee, ja mitä sillä voi ilmaista, voi tätä notaatiota käytettäessä ylikorostua tärkeysjärjestyksessä tanssin aspekteja käsitettäessä. Nämä notaatioon liittyvät uhat on tärkeä tiedostaa, kun notaatiota aletaan käyttää.

Notaatiosta "vapautuminen" sekä toisaalta sen kätevyys tiedon välittäjänä taistelevat myös musiikkimaailmassa. Taidemusiikin piirissä on pohdittu jo pitkään, miten irtautua nuottien orjuudesta. Klassisen musiikin kentällä salaisesti ihailaan korvakuulolta soittamista ja oppimista, uusi kansanmusiikki suullisine perimätietoineen valtaa alaa konserttilavoilla, ja vapaa säestys on otettu pakolliseksi oppiaineeksi musiikkiopistojen opetussuunnitelmaan (tosin vapaa säestys pohjautuu yleensä myös symboliseen nuottikuvaan – viivaston ovat vain korvanneet reaalisointumerkit). Nykyisessä taidemusiikin opetuksessa siis myönnetään notaation korostamisen

ongelma ja sen mahdollinen vaara luovuuden rajoittajana. Opetuksessa annetaan yhä enemmän tilaa improvisaatiolle ja väljempien nuotinnussysteemien käytölle. Toisaalta taas kansanmusiikki ja jazz ovat institutionalisoitumisensa myötä saaneet pariinsa yhä enemmän muusikoita, joille nuottikirjoitus on luonteva kommunikaatioväline. Samalla näiden lajien arvostus on noussut ja harrastus- ja konserttitoiminta laajentunut.

Tanssin kentällä notaatiosta ei tarvitse "vapautua", koska sitä ei juurikaan käytetä. Toisaalta myös notaation tai tanssikirjoituksen systemaattisen opetuksen ja käytön tanssia hyödyttävät mahdollisuudet ovat toistaiseksi jääneet käyttämättä. Periaatteessa voisi kuvitella, että koska tanssi on ensisijaisesti visuaalinen taiteenlaji, tanssin representointi visuaalisesti, ja näin ollen myös sen käsitteellistäminen symbolien avulla, olisi helpompaa kuin musiikin. Näin ei kuitenkaan notaation käytön harvinaisuuden perusteella näytä olevan.

4.3 Notaation käyttötarkoitukset

"O body sway to music, o.... how can we know the dancer from the dance?"(Yates)

Yksikään klassinen muusikko ei oleta, että säveltäjä, kapellimestari tai toinen muusikko opettaa henkilökohtaisesti jokaisen stemman alusta loppuun jokaiselle esiintyjälle – kuten on laita koreografiaa tehtäessä – tai että hänen on opetettava se edellisen esityksen tai harjoituksen nauhoitusta kuuntelemalla. Ei myöskään näyttelijä odota käsikirjoittajan tai ohjaajan opettavan jokaiselle suullisesti näytelmän vuorosanoja harjoitusten aikana. Symbolinen representaatio säilyvän partituurin tai käsikirjoituksen muodossa on tätä varten, ja ne myös mahdollistavat tietoisuuden taiteenlajin historiasta ja kehityksestä. Tanssin laita on toisin. Tanssi, ja etenkin postmoderni nykytanssi, on ylpeästi hetken taidetta. Tanssija Paul Taylor (2008, ks. History of Modern Dance) sanoo: ”nykytanssin ei ole tarkoitus olla maalaus, vaan kangas, jolle jatkuvasti maalataan”. Tässä viitekehyksessä ei tanssinotaation opettelemista tai käyttöä ole perinteisesti katsottu tarpeelliseksi.

Mihin tanssipartituuria siis tarvitaan, tai mihin sitä voisi käyttää? Kari Kurkelan mukaan perinteisellä länsimaisen musiikin notaatiolla on kaksi perustehtävää: auttaa

muistamaan ja kommunikoida (1986, 17). Jotta notaatio voisi kommunikoida, on muidenkin kuin sen kirjoittajan ymmärrettävä sen merkitys. Tähän tarvitaan konventiota, nuotinlukutaitoa. Musiikkipsykologi John A. Sloboda (1990, 242) käsittää notaation laajemmin, minä tahansa symbolisena merkkijärjestelmänä. Hän listaa mielestään tärkeimmät notaation ominaisuudet neljään kohtaan, jotka esittelen alla, on esitelty alla tanssiin soveltaen (suluissa olevat huomautukset omiani).

1. Kirjoitetun notaation olemassaolo mahdollistaa monimutkaisen, merkityksellisen materiaalin tarkan muistamisen. (Tarkkuus riippuu tietenkin notaation asteesta.)
2. Notaation avulla materiaalia voi muokata ja laajentaa niin, että sen laajuus ylittää yksilön kapasiteetin hallita koko materiaalia.
3. Notaation avulla materiaali voidaan erottaa esityksestään ja kontekstistaan, jos niin halutaan, ja se voi olla olemassa myös ilman esittäjää. (Kysymys on siis ”itsenäisestä teoksesta”.)
4. Notaatio (aivan kuten kaikki muistaminen) valikoi tietyt asiat, jotka se tallentaa. Näin notaatio voi vahvistaa kulloinkin vallalla olevaa teoreettista näkökantaa siitä, mikä materiaalissa (liikkeessä) on merkityksellistä. Siten se saattaa suunnata materiaalin (tanssin) tulevaa kehitystä tiettyyn suuntaan ja rajoittaa muita mahdollisuuksia. (Sloboda 1990, 242.)

Labanotaatiolla on tallennettu paljon nykytanssiteoksia 1950-luvulta lähtien. Esityksiä näiden pohjalta on kuitenkin tehty vähän, sillä vain harvat osaavat lukea niitä. Teosten säilyttäminen notaatiolla tavallaan sotii nykytanssin ideaa vastaan, jos idealla käsitetään irti päästämisen filosofiaa: teokset syntyvät ja häviävät tekijöidensä sen hetkisten tunnelmien mukaan, ja luomisen tarve luo taas uusia teoksia. Tämän filosofian toinen puoli on, että myös upeat, vaikuttavat ja paljon sanovat teokset unohtuvat. Baletissa asia on toisin: teokset elävät jopa vuosisatoja. Syy siihen, että notaatiota ei ainakaan balettimaailmassa koeta tarpeelliseksi, voikin olla tanssiin juurtunut syvä roolin siirtämisen traditio. Tällöin teos myös muuttuu luontevasti vuosikymmenten saatossa jokaisen tekijänsä mukaan, kuin kansanlaulu lukemattomine variaatioineen. Haittapuolena on, että jos jotakin balettia ei esitetä vuosikymmeniin, vanhat tanssijat ja heidän mukanaan ohjeet roolin tanssimiseen ovat hävinneet.

Yksi este tanssinotaation yleiseen käyttöön voi olla hyvin käytännöllinen: siinä missä muusikko voi lukea nuottia paikallaan ja samalla soittaa tai laulaa, tanssijan olisi luettava nuottia liikkeessä, mikä on tietysti hankalampaa. Koko ajan kehittyvällä kuvatallenteella on sama ominaisuus kuin notaatiolla siinä mielessä, että se mahdollistaa muistamisen (edellisen sivun luettelon kohta 1). Myös kuvanauhaa on hankala katsoa liikkeessä, mutta sen käyttö on kuitenkin yleistä tanssin kentällä erilaisissa notaatiota korvaavissa tehtävissä. Kuvatallenteen jatkuva kehitys aiheuttaa sen, että teknologian muuttuessa kaitafilmistä VHS:n kautta DVD:hen ja Blu-Rayhin, kuvatallennetta on kuitenkin hankalampi levittää ja säilyttää kuin paperista notaatiota. Kuvatallenteen käyttö partituurin tavoin myös vaatii enemmän teknisiä resursseja muun muassa harjoitustiloilta. Ennen kaikkea tallenteet saattavat säilyä, mutta niihin verrattuna Jeschken (1999, 4–7) mukaan nuotinnetut teokset antavat enemmän tietoa ajan esitystavasta, niistä säännöistä, joiden mukaan teos on tarkoitettu tanssittavaksi. Ne siirtävät eteenpäin, lukijalle, tanssikonsepteja. Jeschkeä kiinnostavat erityisesti nuotinnettujen teosten antamat viitteet esityksellisistä implikaatioista, kekokonseptin ja liikeidean rakentumisesta. Kaikki tämä on notaatiossa nähtävissä paljon helpommin kuin kuvatallenteessa: liikkeen rakentuminen on ikään kuin kirjoitettu auki.

Moni kuvatallenteeseen liittyvä huomio koskee myös sellaisia tietokoneohjelmia, joilla liikettä on mahdollista esittää, ”merkitä muistiin” myös ilman elävää tanssijaa. Koreografian suunnittelussa tällaiset ohjelmat sen sijaan saattavat yleistyessään olla suureksi avuksi. Paradoksaalista kylläkin, jotta symbolinen representaatio (notaatio) voitaisiin korvata tietokoneohjelmalla, saatetaan ensin tarvita symbolinen representaatio – vähintäänkin jonkinlainen analyysi ja kategorisointi liikkeen ominaisuuksista. Jo olemassa olevia notaatioita voidaankin hyödyntää myös tietokoneohjelmien kehityksessä: esimerkiksi Calvert, Wilke, Ryman & Fox ovat kehittäneet ihmishahmon, joka tanssii tietokoneohjelmassa labanotaation mukaan. (Calvert *et al.* 2005, ks. Mäkäräinen 2006) Tanssijan asentoa muutetaan labanotaation mukaan, ja tarvittavat liikkeet ja välivaiheet ratkaistaan käänteiskinematikan menetelmin. Tällainen labanotaation tanssiksi muuntava järjestelmä on tarkoitettu koreografian visualisoinnin ja suunnittelun apuvälineeksi. (Mäkäräinen 2006, 10) Jos jälleen vertaamme tanssia musiikkiin, on vastaavanlaisia sävellysohjelmia jo käytössä. Jälleen huomaamme, että koska musiikki on vanhastaan niin selkeästi käsitteellistetty, symbolisesti representoitu ja ”osiin pilkottu” järjestelmä, on myös tietokoneohjelmien

kehittäminen musiikin tarpeisiin ollut huomattavasti nopeampaa ja helpompaa kuin tanssiin.

Tanssija ja tanssintutkija Judy van Zile (1985, 41–47) perustelee nuotinnuksen käyttöä samaan tapaan kuin Sloboda: nuotinnus havainnollistaa tanssin rakenteen. Se mahdollistaa tanssiteoksen tarkastelun kerralla yhtenä kokonaisuutena, muutamalla silmäyksellä nähtynä. Lisäksi, jos koreografi osaa luoda myös kirjoittamalla eikä ainoastaan tekemällä, luomisprosessissa vältytään – jos näin halutaan – jatkuvalta koreografian kokeilulta ja muokkaukselta tanssijoiden aikaa käyttäen. Tanssipartituuri myös antaa mahdollisuuden teosten tarkasteluun itsenäisinä taideteoksina, joissa tiettyjen esittäjien, paikan ja ajan vaikutus teoksen luonteeseen ei näy, ja kun teos materialisoituu, se on aina kulloisenkin esittäjänsä näköinen. Van Zile (1985, 46) kuvaa tätä ”tanssin erottamiseksi tanssijasta”.

Tanssin maailmassa nuotin pohjalta opeteltavaa esitystä kutsutaan useimmiten rekonstruktioksi. Termi luo helposti kuvan siitä, että teos pyritään toistamaan mahdollisimman samanlaisena kuin se alun perin oli. Nuotin käyttöön voi kuitenkin suhtautua toisinkin: kun ohjaaja on toinen kuin alkuperäinen koreografi, voi teoksesta syntyä aivan uusi ja tuore tulkinta. Jaqueline M. Smith-Autard käsittelee koreografian tekoa kirjassaan ”Teaching Dance Composition” (2004) ja toteaa, että lukuun ottamatta liikesanaston tuntemusta ja jonkinlaista muodontuntemusta, koreografian teko nojaa ennen kaikkea taiteelliseen intuitioon, joka ei ole mitattavissa tai määriteltävissä: on olemassa monia kirjoja tanssin materiaalin koostumuksesta, mutta vain vähän siitä, miten tätä materiaalia voi muokata. Hänen mukaansa saatavilla olevat nuotinnetut, hyvät tanssiteokset ja niiden rekonstruointi (esitys nuotin pohjalta) tarjoavat keinon, jolla voi oppia paljon koreografian teosta ja liikemateriaalin muokkauksesta.

Hypoteettisessa tilanteessa, jossa tanssinuotinnusta osataan lukea, se nopeuttaa koreografian oppimis- ja harjoitusprosessia. Van Zile (1985, 46) esittää hypoteesin ”lukutaitoisesta tanssimaailmasta”, jossa jokainen tanssija voi nuotista nähdä oman osuutensa liikkeet jo ennen harjoituksia ja alkaa harjoitella niitä. Tällöin koreografian tai ohjaajan tärkeimmäksi tehtäväksi muodostuu tuoda oma näkemyksensä mukaan teokseen ja kapellimestarin tapaan koota tanssijoiden osat yhteen. Yhteistä

harjoitusaikaa voisi tällöin käyttää huomattavasti tehokkaammin. Tällaisesta työskentelytavasta seuraa esimerkki kappaleessa 5.5.

Audiovisuaaliset tietokoneohjelmat, joita on tanssiin kehitetty viime vuosisadan lopulta lähtien, toimivat samalla periaatteella kuin video (katsoja näkee liikkuvan kehon), mutta niiden avulla koreografia myös pysyy erossa tiettyjen tanssijoiden kehoista ja heidän henkilökohtaisista liikkumisen tavoistaan, kun näin toivotaan. Apua käsitteellistämisen ja rakenteen ymmärtämisen ongelmaan video ja tietokoneohjelmat eivät kuitenkaan ole tuoneet. Musiikissa audiovisuaalinen tanssiohjelma vertautuu sävellysohjelmaan, joihin eri soitinten äänet on mallinnettu. Nuotin sijaan ruudulla näkyy kuvasarja siitä, mitä soittimessa tapahtuu, mitä koskettimia painellaan tai mitkä kielet värähtelevät. Näin teoksen kokonaisuus jää siis kuitenkin hetkellisen aistimisen varaan verrattuna nuottiin, jossa teoksen peräkkäiset hetket ovat kerralla nähtävissä ja elementit helposti eroteltavissa. Kappaleeseen kolme viitaten on siis erotettava toisistaan ikoninen representaatio (visuaalinen liikkeen mallinnus esim. tietokoneella) ja konventionaalinen representaatio (symbolikieli), joka käsitteellistää taiteen tapahtumat abstraktilla, ei-ikonisella tasolla ja voi vaikuttaa kognitiiviseen käsityksemme tanssista ja sen rakenteesta.

Asia erikseen ovat tietenkin improvisaatioteokset ja -harjoitukset sekä sellaiset performanssit ja tanssiteokset, joita ei ole tarkoitettu kenenkään muun esitettäväksi enää koskaan sen jälkeen, kun ne unohtuvat esittäjän muistista. Tällaiset teokset vertautuvat improvisatoriseen musiikkiin, joka syntyy muusikoiden välisestä synergiasta harjoituksissa ja esityshetkellä. Tällainen taide ei luonnollisestikaan hyödy notaatiosta, ja siksi jätänkin sen tämän maininnan jälkeen tarkasteluni ulkopuolelle. Sen sijaan improvisatorisesti, vaikkapa ryhmän yhteistyönä luotu koreografia, joka on tarkoitus esittää suunnitellun kaltaisena, voi ilman muuta hyötyä notaation käytöstä kuten myöhemmin ilmenee myös kyselyaineistosta (enemmän kappaleessa 5.4.). Tällöin koreografian luomisprosessi vertautuu klassisen musiikin sijaan bändityöskentelyyn: kappale luodaan yhdessä ja merkitään lopulta tärkeimmiltä osiltaan (esim. harmonia) muistiin myöhempien sekaannusten välttämiseksi. Esimerkiksi Labanin motiivikirjoitusta olisi suhteellisen helposti mahdollista soveltaa tällaisessa nykytanssille tyypillisessä tilanteessa.

Vaikka ammattitaitoiset tanssitaiteilijat osaisivatkin toimia muistinvaraisesti ja improvisoiden, ovat harrastajien ja opiskelijoiden realiteetit erilaiset. Notaation rooli korostuu opetustilanteissa, joiden sujuvuus riippuu siitä, miten hyvin tanssinopettaja muistaa suunnittelemansa harjoitussarjan tai esityskoreografian (enemmän kappaleessa 5.4.). Klassisessa baletissa sanasto ja liikerepertoaari on vakiintunut ja summittainen sanallinen notaatio on helppo tehdä. Muissa tanssin lajeissa tilanne on toinen ja liikkeen kirjoittaminen paljon hankalampaa.

4. 4. Problematisoitu teos

Musiikissa, teatterissa ja tanssissa teos ei ole sama asia kuin esitys. Voimme helposti puhua siitä, miten hyvin jotakin oli esitetty, vaikka teos itse ei ollutkaan kummoinen. Tai toisin päin: huono esitys voi pilata hienon teoksen. Teos ei myöskään ole sama asia kuin partituuri, käsikirjoitus tai tanssinotaatio, sillä silloin se olisi pelkkää paperia. Mikä siis on se teos, jonka voimme muistaa, joka meihin vaikuttaa, josta niin paljon puhumme – ja joka meidän tulisi siirtää eteenpäin? Monet musiikintutkijat ovat pohtineet teosidentiteetin problematiikkaa ja samat ongelmat pätevät tanssiteokseen. Matti Huttunen (1999, 52–66) toteaa, että teos ei voi olla identtinen partituurin eikä esitysten kanssa, vaan sen on oltava jonkinlainen abstrakti olio – teoksen kolmas ulottuvuus.

On selvää, että myöskään tanssinotaatio ei mitenkään voi täysin toistaa esitystä, eikä se ole tarkoitukseen. Kirjoitettu teksti ei näytä äänenpainoja eikä musiikin notaatio sitä, miten soittajan on kosketettava soitintaan tai tulkittava teos. Opettaja-oppilassuhde (sekä ohjaajan/koreografian ja tanssijan suhde) pysyy tärkeänä tapana luoda tanssia ja siirtää tanssiperinnettä, käytettiin sitten varsinaista notaatiota tai ei – eikä tilanne ole täysin erilainen musiikin piirissäkään: vain harva opettelee soittamaan yksinään. Silti kirjoitettu teksti, notaatio, voi minkä tahansa taiteenlajin ja sen harrastajien kannalta olla hyödyllinen, muun muassa teosten säilyttäjänä. Mutta onko näin tanssissa?

Kuten todettu, tanssista puuttuu yleisesti tunnettu notaatio, joka toimisi ”käsikirjoituksena” – runkona, jonka perusteella tanssija tai tanssiryhmä voi tehdä teoksesta yhä uusia, omia tulkintoja ja joka toimisi yli kansainvälisten kielirajojen ja

teknologiasukupolvien. Nykypäivänä kuvatallenteet varmistavat sen, että tehdyt tanssitaidekokset eivät katoa kokonaan. Mutta kuten Kirsi Mikonsaari (1990, 2) suomalaista kansantanssia käsittelevässä tutkimuksessaan toteaa: vaikka nauhoituksen katsoisi miten monta kertaa tahansa, on tilanne sama kuin ensimmäisellä katsontakerralla – katsojalla ei ole välinettä koodata näkemäänsä. Kuvatallenteen käytössä on myös useita muita hankalia puolia, jotka ovat samoja kuin opettellessa musiikkiteosta cd-levyn avulla. Nauhoituksen perusongelma on siinä, että se jäädyttää nauhalle vain yhden suorituksen, siis yhden mahdollisen tulkinnan teoksesta. Kun sen pohjalta aletaan rakentaa uutta esitystä, on mahdotonta tietää, mikä on tanssijan tuomaa lisää, mikä taas koreografian perusidea. Nauhoituksen katsoja ei aina voi tietää, pystyykö tanssija ylipäättään tanssimaan niin, kuin koreografi tarkoitti tai tekeekö hän selviä virheitä. Myöskään teoksen rakenteelliselle hahmotukselle tallennus ei anna mitään apuja. Lisäksi kuvanauha voi useimmiten olla kerrallaan vain joko lähikuva yhdestä tanssijasta, jolloin muiden samanaikainen liikkuminen jää arvoitukseksi, tai yleiskuva kaikista tanssijoista, jolloin yksittäisen tanssijan liikkeitä on vaikea nähdä – etenkin jos tanssijoita on paljon ja he tekevät eri asioita. Kuvatallenteella, samoin kuin henkilökohtaisessa opetuksessa, on tietysti aina riskinä myös ei-toivottujen maneerien tarttuminen. Matkimalla opeteltu uusi esitys voi jopa korostaa ”virheitä” tai tarttua tanssijan tulkintaan koreografian tulkinnan sijaan. Joskus tanssija ja koreografi ovat sama henkilö – mutta se, mitä teoksen luoja koreografina tahtoo sanoa, ei aina välttämättä ole täysin sama asia kuin se, mitä hänen kehonsa tanssijana pystyy sanomaan. Toisaalta: videon käyttö antaa vallan koreografian tai nuotintajan sijaan kantaesityksen tanssijalle ja hänen keholleen. Ehkä on hyväkin asia, että juuri tanssija, teoksen ensimmäinen tulkitsija, päättää, millaisena teos tullaan muistamaan ja millaisena se mahdollisesti toistetaan. Tässä palaamme takaisin kappaleen aloittaneeseen pohdintaan: mikä on teos ja kenelle se kuuluu?

Van Zile (1985, 42) pohtii sitä, missä menevät nuotintetun teoksen muuntelun rajat. Kysymys ilmenee silloin, kun ohjaaja on joku muu kuin teoksen alkuperäinen koreografi. Tämän pohdinnan voi tietysti notatoitujen teosten lisäksi laajentaa koskemaan myös muistinvaraisesti tanssijalta tanssijalle säilyneitä teoksia; balettimaailmassa teosidentiteettiä joudutaan pohtimaan hyvinkin kaukaa historiasta säilyneiden teosten kohdalla. Liike, joka vuosisatoja sitten on ilmaissut balettiyleisölle jotakin, ei välttämättä enää tarkoita samaa nyky-yleisölle. Van Zile esittää kysymyksen,

pitäisikö tällöin koreografiaa muuttaa alkuperäistä ideaa ilmaiseksi – ja kuinka pitkälle muutoksen voi viedä niin, että kyseessä on edelleen sama teos. Kärjistäen: jos 1800-luvulla ballerinan ”rivo” takapuolen keikutus on riittänyt pöyristyttämään katsojia, pitäisikö hänen nykypäivänä näyttää keskisormea, jotta teoksen idea säilyisi? Myös tällaiset teosidentiteettiä koskevat kysymykset ovat tuttuja musiikin kentältä: on pohdittava, onko teoksen alkuperäinen tarkoitus ollut vaikkapa esitellä cembalistin virtuositeettia, ja miten nykyinen pianonsoittaja voi tätä soittotyyliä parhaiten ilmentää – kuinka paljon tyylin ja periodin mukaisesti esimerkiksi koruja ja kadensseja voi muunnella, vaikka nuottikuva olisi kiinteä?

Luvun alkuun viitaten myös McFee (1994, 25) toteaa, että kaikessa esittävässä taiteessa taideteoksen on toteuduttava, jotta se olisi taideteos. Teos (type) ei ole sama kuin yksittäinen esitys (token) eikä sama kuin partituuri (token), eikä sama kuin kokemus. Ja koska esitysten välillä voi olla eroja, meidän on määriteltävä, kuinka paljon ja mitkä elementit voivat muuttua niin, että kyseessä on edelleen sama teos. Tanssintutkija McFee (emt. 26) rinnastaa musiikin ja tanssin esittävinä taiteina: kummassakin on mahdollista luoda olemassaoleva kappale (token) teoksesta (type) kahdella tavalla: joko panemalla ihmiset esittämään sen, tai kirjoittamalla teoksesta partituuri. Esityksen tapauksessa juuri tämä esitys (tai sen tallennus) toimii ”esimerkkinä” siitä, mikä teos on. Teoksen kaikkien osien ei kuitenkaan tarvitse toteutua sellaisenaan, jotta kyseessä edelleen olisi sama teos. Toinen vaihtoehto on kirjoittamaa teoksesta notaatio – ”resepti”. Tällöin tähän partituuriin tallennetut elementit toimivat ohjeena siitä, mikä teos on. Notaation tekeminen edellyttää teoksen identiteetille välttämättömien elementtien spesifioimista. Niinpä Graham myös esittää, että notaatio voi auttaa ratkaisemaan teosidentiteettiin liittyviä kysymyksiä: notaatio pakottaa ajattelemaan ja analysoimaan. Grahamin mielipide on, että tällainen määrittely ei voi olla tanssille sen uhkaavampaa kuin vastaava määrittely notaation avulla on musiikille. (emt. 27–28.)

McFee (1994) siis esittää, että notaation avulla määritellään teoksen liikemateriaalin peruselementit. Tällöin hän asettaa notaatiolle suuret vaatimukset: sen on oltava jossain määrin autoritäärinen esityksiin verrattuna. Tämän saavuttaminen käytännössä edellyttäisi kolmea asiaa: 1. notaation tekijän on oltava koreografi itse; 2. koreografian on osattava käyttää notaatiota sujuvasti ilmaisun välineenä ja 3. uusien esitysten

tekijöiden on osattava tulkita notaatiota oikein. Tanssinotaation täysi hyödyntäminen tässä mielessä edellyttäisi siis massiivista koulutusta notaation saralla. Toisaalta tähän tilanteeseen ei tarvitse pyrkiä heti – ehkä ei milloinkaan. Tanssinotaation käyttö voi toistaiseksi olla kiinnostavia kokeiluja ja helpotusta luomis- ja opetustyöhön. Jo se, että pelkästään koreografi kirjoittaa teoksensa jollakin virallisella notaatiolla (vaikka muut eivät sitä osaisikaan tulkita), voi auttaa häntä itseään teokseen liittyvien mentaalisten prosessien jäsentämisessä ja teosidentiteetin selkeyttämisessä.

Kuten John Unterecker Van Zilen (1085, 44) lainaamana toteaa: ”lopullinen on taiteessa ruma sana”. Säveltäjät ja koreografit itsekin haluavat usein muuttaa teostaan, mahdollisesta olemassa olevasta partituurista huolimatta, sen mukaan, ketkä sitä esittävät, missä ja milloin. Samoin populaarimusiikin piirissä levyille jäädytetty versio on ”valmis”, mutta keikoilla ja vuosien kuluessa kappaleet muuttuvat ja niistä tehdään yhä uusia versioita. Musiikin käsittäminen analyyttisesti, joko nuotin avulla tai mentaalisesti, tuo kuitenkin muusikolle suuren avun: soivan esityksen käsitteellistäminen melodiaksi, rytmiksi ja harmoniaksi helpottaa hallittujen muutosten tekemistä ja uudelleen sovitusta. Toisin sanoen melodian, rytmin ja harmonian muodostamasta kolmikosta yhteen voidaan helposti tehdä muutoksia tuhoamatta teosidentiteettiä. Nuotti ja taiteellisen materiaalin käsitteellistäminen sen avulla ei siis välttämättä suinkaan jäykistä teosta samoin kuin teoksen yhden esityksen taltiointi, vaan vapauttaa: se estää unohduksen ja toisaalta suoraviivaisen esityksen matkimisen sekä mahdollistaa teoksen uuden elämän ja tuoreen tulkinnan. Myös McFee (1994, 31) myöntää, että notaatio ei anna vastausta tai ohjetta siihen, miten teos sovitetaan uudelle kokoonpanolle tai tulkitaan uudelleen, minkä lisäksi notaatiolle kirjoitettujakin teoksia tai niiden osia voidaan koreografoida kokonaan uudelleen.

4.5. Nuotinnuksen tekijän vaikeat valinnat: mitä kuvata?

Mikonsaari (1990, 21) toteaa, että kineettisiä todellisuuksia on vain yksi, mutta eri notaatiot kuvaavat tätä todellisuutta eri tavoin. Tanssin nuotinnuksessa musiikin analyyttistä kolminaisuutta (melodia, rytmi, harmonia) voi ajatella vastaavan kolmen tekijän summa: kehonliike, rytmi ja plastiikka (liike tilassa). Tämän lisäksi molemmissa taiteissa teoksen lopullisen luonteen määrää sen dynamiikka –

voimakkuuden, tyylin ja intensiteetin vaihtelu. Jotta nuotti olisi kattava ja hyödyllinen, sen olisi siis ilmaistava ainakin näitä neljää asiaa. Toisenlaisiakin, paljon hienostuneempia käsityksiä tanssin ”kineettisen todellisuuden” osatekijöistä on olemassa, mikä kuvastaa sitä, kuinka elävää ja vakiintumatonta tanssin analyttinen käsittäminen on. Tanssityylin viisi osa-alueita Valerie Preston-Dunlopin (2002, 70) mukaan ovat: vartalo, toiminta, tila, dynamiikka ja suhteet. Laban (1975) erottelee liikemateriaalin tekijät seuraavasti: tila, aika, paino ja virtaus. Tanssintutkijat Lochart ja Pease taas ymmärtävät liikkeen kolmen tekijän summana: tilankäyttö, tempo ja voima (ks. Preston-Dunlop 2002, 70). On monia eri ideoita siitä, mitä notaation ylipäättään tulisi ilmaista: liikkeitä itseään mahdollisimman tarkasti, koreografin ideoita, vai vain niitä asioita, jotka tekevät teoksesta juuri tämän teoksen – tekijöitä, joita koreografi ei halua jättää improvisaation tai tulkinnan varaan.

Minkä tahansa nuotin kirjoittajan on tehtävä päätös nuotinnuksen tarkkuuden asteesta. Kuinka uskollisesti teos on mahdollista ja järkevää tallentaa paperille kaikkine nyansseineen? Tässä voimme palata aiemmin esitettyihin Mark Lemanin kysymyksiin: Mitä musiikin (tanssin) aspektia haluamme kuvata? Kenelle tämä kuvaus on tarkoitettu? Mihin kuvauksella pyritään? Kuinka kuvausta voidaan käyttää? Mitä kuvausmuotoa olisi parasta käyttää? (Leman 1991, 79.) Kuvauksen tulee olla monitasoinen, samalla abstrakti ja spesifi, joustava ja tukeva (emt. 83). Lisäksi Leman huomioi, että käytännöllisillä seikoilla on suuri vaikutus musiikin kuvaustapaan: vaikka tietokonemallinnus äänentasoista olisi huomattavasti tarkempi kuvas musiikista kuin perinteinen notaatio, on muusikoista huomattavasti mukavampaa soittaa ja harjoitella partituurista kuin koettaa seurata vaikkapa näytöllä juoksevaa akustista mallinnusaaltoa. Tanssissa tämänhetkinen tilanne on toinen: vaikka koreografi kirjoittaisikin teoksensa partituuriksi vaikkapa labanotaatiolla, tanssijoiden on mahdotonta lukea sitä. Niinpä käytäntö sanelee, että teokset siirtyvät suullisesti ja muokkautuvat ennen kaikkea suullisen prosessin kautta ja tallenteiden avulla. Tämä tapa tehdä taidetta on tietenkin aivan yhtä validi kuin teosten muokkaaminen notaation kautta. Tanssin kentällä vain ei ole mahdollisuutta valita näiden kahden tavan väliltä.

Jos partituuri on olemassa, se ei voi milloinkaan olla sama kuin esitys (tai teos itse, kuten edellisessä kappaleessa pohdimme). Se tulisikin nähdä runkona, jonka ympärille tanssijat ja ohjaaja luovat oman teoksensa. Kuten musiikissa, myös tanssissa on voitava

luottaa siihen, että nuotin lukutaitoinen tulkitsija tuntee kyseisen lajin tyylipiirteet ja osaa tulkita partituurin näiden mukaisesti, ellei hän sitten tietoisesti halua poiketa säveltäjän tai koreografin intentiosta. Jos koreografi haluaa ilmaista johonkin tanssiin kuuluvasta tyylistä poikkeavia ohjeita, tai mikäli kyse on nykytanssista, jossa tanssija usein luo tyylin, on hänen ehkä turvaututtava lisäksi sanallisiin ohjeisiin. Myös nykymusiikin partituureissa näkee perinteisen italiankielisen ohjesanaston lisäksi sanallisia johdantoja, joiden tarkoitus on antaa ohjeita soittotavoista, tyylistä ja tavoitellusta tunnelmasta. Romantiikan aikana tavallaan samaa tarkoitusta palvelivat niin sanotun ohjelmallisen musiikin partituureihin liitetyt tarinat tai runot.

Koska tanssinotaatiota ei opeteta koreografeille tai tanssijoille, on harvat nuotinnetut tanssiteokset useimmiten merkinnyt muistiin erityinen nuotintaja. Ulkopuolisen nuotintajan käytön ongelma on, että hän ei välttämättä jaa koreografin tai tanssijan käsitystä teoksen luonteesta. Van Zile (1985, 41–47) käsittelee niitä ongelmia, joita tanssinotaation tekijä välttämättä kohtaa. Enimmäkseen nämä ongelmat koskevat tilannetta, jossa notaation tekijä on joku muu kuin koreografian tekijä ja nuotinnettavana valmis teos. Ensimmäinen ongelma on hyvin perustavanlaatuinen: mitä notatoida? On tiedettävä, mitkä liikkeet, korostukset ja niin edelleen ovat tarkoituksellisia ja mitkä taas vahinkoja tai virheitä. On päätettävä, mitkä ovat tanssin keskeiset ominaisuudet juuri tässä teoksessa: ovatko tärkeintä askeleet, muut kehon liikkeet ja ilmeet, kontaktit ympäristöön tai muihin tanssijoihin, dynamiikka vai plastiikka – vai ovatko kaikki nämä olennaisia. Yhdestä ja samasta tanssin osasesta voidaan tehdä monta erilaista notaatiota, jotka ilmaisevat eri asioita, esimerkiksi: nopeita juoksuaskelia käsiä heiluttaen (liike), voimakas ryntäys millä tahansa liikkumiskeinolla (dynamiikka), tai liikkuminen tilassa mahdollisimman pitkälle (plastiikka). Van Zilen (1985, 41–47) mukaan nuottia tehdessä onkin välttämätöntä tietää, onko etusijalla tietyn idean vai tietyn liikesarjan näyttäminen.

Nämä ongelmat helpottuvat huomattavasti, jos notaation tekee teoksen alkuperäinen tekijä itse eli koreografi. Notaation perusteella tehtävä tanssiesitys on kuitenkin aina myös ohjaajansa (mikäli koreografi itse ei ole paikalla) ja esittäjiensä teos. He tekevät siitä oman tulkintansa, aivan kuten on sävellysteoksen laita silloin, kun säveltäjä itse ei johda teosta. Notaation tehtyään koreografin on luotettava siihen, että teos kantaa

omilla ehdoillaan irrallaan ensimmäisestä tekijästään, jopa ilman koreografian henkilökohtaista ohjausta tulkinnasta.

Myös Watts (2010, 12) pitää itsestäänselvyytenä sitä, että koreografi ja koreologi ovat eri henkilö – eli tanssinuotinnusta käytettäessä koreografian kirjoittaa ylös eräänlainen sihteeri. Jos koreografilla ei ole nuotinlukutaitoa, hän ei kuitenkaan voi hyväksyä tai kritisoida tekstiä, jolloin valta päättää teoksen elementtien tallennuksesta jää koreologille. Tämä on varmasti yksi syy siihen, että notaatioon suhtaudutaan epäluuloisesti (emt. 13) ja mieluummin luotetaan tallenteisiin, joissa kaikki näkevät edes jotain.

4.6. Notaatio tanssin liikeanalyysin välineenä

Tämän tutkielman lähestymistapa symboliseen representaatioon on käytännönläheinen ja painottuu symbolisen representaation rooliin silloin, kun ensisijainen tavoite on tehdä tanssia (eikä erityisesti pysähtyä analysoimaan tanssin liikettä). On silti syytä sanoa muutama sana notaation mahdollisuuksista hieman analyttisemmalla tasolla.

Monia kappaleessa kolme esiteltyjä notaatiotapoja käytetään liikkeen analysoimiseen muun muassa liiketerapiassa. Myös tanssijoiden keskuudessa niitä hyödynnetään liikeanalyysissä: tätä tutkielmaa varten haastattelemani tanssin ammattilainen kertoo käyttävänsä Labanin kinetografiaan perustuvaa motiivikirjoitusta tehdessään ns. liikesignatuureja yksittäisille tanssijoille.

Käytän motiivianalyysiä myös tehdessäni liikesignatuureja, joissa tehdään näkyväksi ja tiedostettavaksi, ja näin myös muokattavaksi, tietyn ihmisen liikkumisen tavat ja maneerit. --- Motiivikirjoituksen käyttö antaa 'maata jalkojen alle': se tekee kommunikaatiosta selkeämpää, kun ihmisillä on jokin yhteinen runko ja käsitys siitä, mistä puhutaan. Liike ei jää 'uskon asiaksi' vaan siitä on konkreettinen todiste. Motiivikirjoituksen käyttö nopeuttaa ja helpottaa opettamisen prosesseja. (Haastattelu 2008.)

Tanssin liikemateriaalia voidaan analysoida myös tanssin itsensä tarpeisiin, ei vain yksittäisen tanssijan kohdalla. Tällöin tavoitteena on analysoida taiteenlajia itseään tietystä formalistisesta näkökulmasta, jonka tavoitteena voi olla esimerkiksi

universaaleja etsivä rakenteellinen analyysi. Vertailukohtana voidaan jälleen käyttää kieli- ja musiikkitiedettä: Chomskyn mukaan syvällä tasolla kaikilla maailman kielillä on sama rakenne, ja tämä rakenne kertoo jotain universaalia ihmisajattelusta (Sloboda 1990, 12). Lauseen tasolla syvärakenne tarkoittaa lauseen merkitystä, jonka voi ilmaista hieman toisistaan poikkeavilla pintarakenteilla (sanajärjestyksellä tai sanavalinnoilla). Sloboda vertaa tätä Schenkerin teoriaan siitä, että jokaisessa musiikkiteoksessa on *ursatz*, syvärakenne, joka on pohjimmiltaan samanlainen kaikessa hyvässä musiikissa. Musiikissa teoksen merkitys, sen ominaisuudet muihin teoksiin verrattuna, kuitenkin muotoutuu juuri pintarakenteen ominaisuuksien avulla. Schenkerin mukaan säveltäjä kykenee säveltämään mestariteoksen juuri siksi, että hän on intuitiivisesti tietoinen syvärakenteesta, *ursatzista*, joka hänen teostaan kannattelee. (emt. 16–17.) Jos tanssin liikemateriaalia pystyttäisiin systemaattisesti analysoimaan, olisiko myös tanssista löydettävissä syvärakenne ja pintarakenne? Kuten yllä olevassa kappaleessa ilmaistaan, ja kuten myös Jeschke (1999) kirjoittaa, notaation avulla liikemateriaali voidaan kirjoittaa auki ja sen rakentumista tarkastella. Tanssin mahdollinen rakenteellinen kielioppi ei ole tämän työn selvityksen alainen asia, mutta tanssin käsitteellistäminen symboleiksi mahdollistaa entistä paremmin sen etsimisen. Jos tanssia aletaan laajasti analysoida notaation avulla, syntyisikö tällöin ”parempaa” tanssia helpommin? Tuskin. Sen sijaan voi pohtia, paljastuisiko sellainen intuitiivinen järjestelmä, jonka mukaan taiteilijat toimivat, toisinaan siinä onnistuen? Ja voisiko myös näitä järjestelmiä, prosesseja, notaation avulla siirtää eteenpäin ja kehittää sukupolvesta toiseen?

5. Kartoitus tanssikirjoituksen käytöstä Suomessa

5.1. Kyselyn toteutuksesta

Yksi tämän tutkimuksen tavoite oli selvittää, kuinka paljon tanssinotaatiota Suomessa käytetään ja miten tanssijat, koreografit ja opettajat selviytyvät toisinaan välttämättömästä tanssin muistiin kirjoittamisesta ilman yleispätevää nuotinnussysteemiä. Tätä kysymystä selvittämään laadin kartoituskyselyn, joka toteutettiin keväällä 2009. Kyselyn tavoitteena oli kokonaisotanta suomalaisen

tanssitaiteen kentältä ja se toteutettiin poikittaistutkimuksena. Lomakkeita lähetettiin kaikille Tanssin tiedotuskeskuksen listalla olleille tanssiryhmille ja -taiteilijoille, joiden osoite oli tiedossa, sekä kaikkiin Suomen kahteentoista tanssioppilaitokseen, minkä lisäksi lomakkeita lähetettiin niille vapaille toimijoille, jotka tanssin aluekeskusten sähköpostilistojen kautta ilmaisivat halukkuutensa osallistua tutkimukseen. Yhteensä lomakkeita lähetettiin 120 kappaletta, ja myöhemmin lomake lähetettiin sähköisesti muistutuksena vastaajille. Vastauksia palautettiin 26 kappaletta. Pienen vastausprosentin vuoksi aineistoa ei ole mielekästä tutkia varsinaisin kvantitatiivisin menetelmin, vaan vastauksia käsitellään havainnollistavina esimerkkeinä tanssin kentältä. Monista eri taustoista lähtöisin olevien henkilöiden vastaukset olivat kuitenkin joiltain osin niin yhteneväisiä, että niiden pohjalta on perusteltua tehdä joitakin yleisesti suomalaisen taidetanssin kenttää koskevia johtopäätöksiä.

5.2. Vastaajat

Vastaajat ilmoittivat ensisijaiseksi roolikseen:

Koreografit: 8

Pedagogit: 6

Tanssijat: 6

Esiintyjät: 2

Terapeutit: 1

Useita ensisijaisia: 3

Tärkeimmäksi tanssitaustakseen vastaajat ilmoittivat:

Nykytanssi 9

Moderni tanssi 5

Klassinen baletti 4

Muu 3 (steppi, nykykansantanssi, irlantilainen tanssi)

Jazztanssi 2

Kaikkien vastaajien tanssitausta oli monipuolinen, ja useimmat myös opettivat useita eri tanssilajeja. Kolme vastaajaa ei spesifioinut tanssitaustaansa tärkeysjärjestykseen.

Useimmat vastaajat ilmoittivat olevansa sekä tanssijoita, koreografeja että pedagogeja. Vain kolme vastaajaa oli valinnut ainoastaan yhden annetun kategorian – koreografian, pedagogin tai terapeutin. Lisäksi joukossa oli henkilöitä, jotka kuvasivat itseään edellä mainittujen lisäksi myös tutkijoiksi, taiteellisiksi johtajiksi, tuottajiksi ja terapiakouluttajiksi. Suurimmalla osalla vastaajista oli tanssin alan ylempi korkeakoulututkinto Teatterikorkeakoulusta tai ulkomailta. Yhdellä vastaajalla oli alempi korkeakoulututkinto, neljällä ammattikorkeakoulututkinto ja kahdella ei virallista tutkintoa. Kaikki vastaajat yhtä lukuun ottamatta toimivat päätoimisesti tanssin alalla.

Jo ennen kyselyn tekoa selvisi, että Suomessa on joitakin henkilöitä, jotka osaavat labanotaatiota ja käyttävät sitä työssään. Suomessa on myös ainakin yksi benesh-notaattori (Routti 1998). Tanssin ammattilaisten kanssa käymieni keskustelujen perusteella viesti tanssin kentältä kuitenkin oli, että yleisesti virallisia notaatiosysteemejä ei käytetä. Tämä oli hyvin linjassa ennakkohypoteesin kanssa, jonka mukaan tanssissa käytetty kirjallinen representaatio koostuu enimmäkseen sanallisista tai henkilökohtaisista muistiinpanotavoista. Niinpä kyselyn ensisijainen tavoite keskittyikin tutkimuskysymyksen jälkipuoliskon ympärille: miten tanssijat, koreografit ja opettajat selviytyvät tanssin muistiin kirjoittamisesta ilman yleispätevää nuotinnussysteemiä, ja millaisia nämä itse kehitellyt muistiinpanotavat ovat?

5.3. Tanssin kirjoittamisen tavat

Jokainen vastaaja käytti jonkinlaista paperille tehtävää symbolista representaatiota tanssista. Tosin vain harva kutsui muistiinpanojaan notaatioksi, sillä useimmiten kyse oli itse kehitetyistä tanssia kuvaavista kirjoitusmenetelmistä. Audiovisuaalinen tallenne tai pelkkä muisti ei siis selvästikään voi kokonaan korvata paperille tehtävää visuaalista abstraktiota tanssista. Tietysti on huomioitava se mahdollisuus, että ne henkilöt, jotka eivät milloinkaan käytä kynää ja paperia, eivät myöskään vastanneet kyselyyn. Joka tapauksessa muistiinpanojen tekeminen paperille on kiistämättä yleistä tanssin kentällä.

Yhtäkään notaattoria, koreologia, ei kyselyyn vastannut. Tämä ei ole ihme, sillä heitä ei Suomessa juuri ole. Kansallisbaletissa toimi 1988–1994 koreologi Rauno Marttinen,

mutta käytännössä hän työskenteli baletin harjoittajana. Joitakin teoksia hän ehti kirjoittaa muistiin Beneshin metodilla, mutta työn lomassa siihen ei useimmiten ollut aikaa. Varsinaista koreologia ei kansallisbaletissa nykyisin ole palkattuna. Marttinen sanoo Helsingin Sanomien haastattelussa: ”Varmin, selvin ja pysyvin tapa tallentaa tanssia on tanssikirjoitus. Tanssnotaation menetelmistä kaksi on muita tunnetumpia, Rudolf von Labanin sekä Joan ja Rudolf Beneshin kehittämät. Myös Eshkol-Wachmanin järjestelmä on osoittautunut käyttökelpoiseksi, ja jopa Vaslav Nijinskyn merkintöjä omista koreografioistaan on viime aikoina käytetty hyväksi, kun hänen teoksiaan on rekonstruoitu.” (HS 26.8.1990)

Näin siis puhui Suomen kansallisbaletin koreologi, nuotinlukutaitoinen tanssija. Notaatioihin perehtynyt koreologi pitää useita notaatiosysteemejä käyttökelpoisina, mutta hän onkin tanssin kentällä poikkeus perehtyneisyytensä suhteen. Kyselyyn vastanneista suurin osa käytti muunlaisia keinoja tehdessään muistiinpanoja liikkeistä ja koreografioista. Kyselyyn vastasi 26 henkilöä, joista kaksitoista oli opiskellut labanotaatiota – useimmat tosin vain lyhyen kurssin verran. Labanotaatiota opiskelleita oli siis vastaajista lähes puolet, kaksitoista 26:sta (12/26). Epäilemättä vastaajissa korostuikin niiden osuus, jotka kokivat tanssnotaation itselleen läheiseksi aiheeksi, samalla kun ne, jotka eivät ole lainkaan kiinnostuneita symbolisesta representaatiosta, oletettavasti jättivät vastaamatta. Kahdestatoista labanotaatiota tuntevasta viisi ilmoitti tutustuneensa notaatioon vain muutaman lyhyen kurssin verran tai ”aivan vähän”. Neljä vastaajaa oli opiskellut labanotaatiota ulkomailla, ja heistä jokainen myös käytti sitä työssään. Näitä neljää lukuun ottamatta kaikki vastaajat käyttivät vain itse kehittämiään tapoja kuvata tanssia paperilla – siis myös ne, jotka olivat tutustuneet jonkin verran labanotaatiosysteemiin. Yksikään vastaajista ei ollut opiskellut muita notaatiotapoja.

Omissa muistiinpanoissaan vastaajat käyttivät seuraavia symbolisen representaation kategorioita:

sanallisia ohjeita	25 vastaajaa
lattiakaavioita	22
numeroita	20
tikku-ukkoja eri asennoissa	19
liikkeen tai katseen suuntaa kuvaavia merkkejä tai sanoja	15
tanssijoiden kontaktia toisiinsa kuvaavia merkkejä tai sanoja	12
muuta itse kehittämiään symboleita tai piirroksia	12
liikkeen yleistä tyyliä kuvaavia merkkejä tai sanoja (esim. balettimaisesti, robottimaisesti)	10
kirjainsymboleja	9
kuvioita, joita ruumiinosat liikkeessaan ”piirtävät ilmaan” (esim. lantion kahdeksikko)	9
liikkeen voimakkuutta kuvaavia merkkejä tai sanoja	8
ruumiinosien kontaktia toisiinsa kuvaavia merkkejä tai sanoja	6
musiikkinotaatioon perustuvia merkintöjä	7
Labanin motiivikirjoitusta tai siihen perustuvia merkkejä	4
labanotaatiota tai siihen perustuvia merkkejä	2
muuhun notaatiosysteemiin perustuvia merkkejä	1 (steppinotaatio)
benesh-notaatiota tai siihen perustuvia merkkejä	-
stepanov-notaatiota tai siihen perustuvia merkkejä	-

Sanat ovat tärkeitä ajatuksen kuvaajia, ja yhtä lukuun ottamatta kaikki kuvasivat joskus tanssia kirjoittamalla sanoja muistiin paperille. Kuten alussa mainittiin, puheen representaatio, kirjoitus, on meille kaikkein tutuin symbolisen representaation muoto. Niinpä ei ole ihme, että kirjoitettuja sanoja liitetään muun symbolisen representaation oheen, ja näin on myös musiikissa. Nämä voivat olla varsinaisia ohjeita, joita ei käytetyllä notaatiosysteemillä voi kuvata, esimerkiksi ”lyö pianonkanta avokämmenellä” tai tyyllillisiä ohjeita, kuten perinteisessä musiikkinotaatiossa italiantieliset esitysohjeet, esimerkiksi ”laulavasti” ja ”epätoivoisesti”. Myös kyselyyn vastaajat käyttivät molempia kategorioita omissa tanssimuistiinpanoissaan. Kymmenen heistä käytti sanoja kuvaamaan liikkeen yleistä tyyliä. Osa oli halutunlaisen liikkeen

aikaansaamiseksi annettuja ajatusohjeita tai liikkeellä haettuja merkityksiä: esimerkiksi ”olkaa rapina” (lom25) – sanoilla haetaan tanssijoiden kehollista ilmaisua äänestä; ”Maadoita!” (lom11) – sanalla kuvataan kehon kiinteää lattiakontaktia.

Kirjoitettuja sanoja käytettiin kuitenkin paljon myös kuvaamaan itse liikettä:

Liikutaan ryömien diagonaalisesti takaa eteen. Noustaan nopeasti ylös. Jatketaan 2. fraasilla mutta käytetään ainoastaan ylävartaloa. Katko liikettä. Korosta kiertoa ylävartalossa (lom24). Pyörivät paikoilleen. Istuallaan jalan heilutus ja käännös. Neljä hyppyä ilmaan kädet ylhäällä. (lom10).

Sanoiin turvaututtiin myös liikkeen ominaisuuksia muistiin merkityksessä: ”hennosti, täysiä” (lom25), sekä kuvatessa liikkeeseen yhdistyvää tanssijoiden kontaktia toisiinsa: ”syliin otto, pään kannattelu” (lom25).

Kuten Mikonsaari (1990, 25) toteaa: sanoilla, kirjaimilla, numeroilla yms. nuotinnus suhteuttaa siis tanssin kineettisen materiaalin johonkin jo olemassa olevaan, jotain muuta ilmiötä kuvaamaan luotuun symbolijärjestelmään. Näiden lisäksi tanssin kineettistä materiaalia voidaan yrittää kuvata myös musiikkia kuvaamaan luodulla symbolijärjestelmällä. Kyselyyn vastaajista musiikkinuotteihin perustuvia merkintöjä oman muistiinpanotavan osana käytti seitsemän, ja heillä kaikilla oli vahva musiikin harrastustausta. Musiikin symbolisella representaatiolla ilmaistiin ennen kaikkea tanssin rytmiä: ”4/4” (lom.16), ”pisteelliset kierrot” (lom.15) ja rakennetta: kertausmerkit, tahtiviivat, muotomerkintä ”AABA” (lom.12). Monet myös merkitsivät tanssimuistiinpanojensa ohien musiikissa itsessään samanaikaisesti tapahtuvia elementtejä, esimerkiksi rytmejä. Sen sijaan tanssin, siis itse liikkeen rytmiä kuvaamassa ei varsinaisia nuottisymboleja esimerkeissä esiintynyt. Ainoastaan yhdellä vastaajalla ei ollut minkäänlaista musiikin harrastustausta; hän ei myöskään muistiinpanoissaan ottanut mahdollista taustalla soivaa musiikkia huomioon millään tavalla. Vain viisi vastaajaa 26:sta (5/26) ei tuntenut länsimaisia musiikkinuotteja lainkaan.

Lisäksi tanssiin liittyvän musiikin konventionaalista representaatiota, partituuria, hyödynnettiin luontevasti tilanteen niin vaatiessa: seitsemän vastaajaa ilmoitti käyttävänsä äänitteiden lisäksi musiikin partituuria musiikin rakenteelliseen

hahmottamiseen koreografisen prosessin aikana, ja yhteensä yli puolet vastaajista käytti musiikin nuottia apunaan ainakin joskus esimerkiksi hankalien rytmien hahmottamiseen. Tähän ryhmään kuului sekä niitä, joilla musiikin harrastustausta oli vahva, että niitä, jotka eivät koskaan olleet käyneet soitto- tai laulutunneilla. Videota katsellen musiikin (tai äänimaiseman) ja tanssin taitteet ynnä muut elementit on mahdollista nähdä ja kuulla suhteessa toisiinsa. Eräs vastaaja kirjoitti spontaanisti vapaaseen kenttään:

Kaikkein tärkein työväline koko prosessissa ja erityisesti suhteessa musiikkiin on videokuva. Työstän itse koreografiaa säännöllisesti harjoituksissa kuvatavan videomateriaalin kautta. Videolla tulee esiin tarkka suhde musiikkiin ilman työlästä notatoimista (lom9).

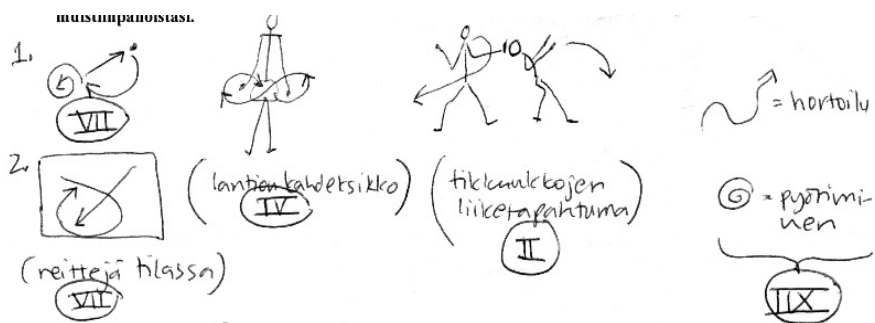
Omia muistiinpanoja, korjauksia ja ideoita ei kuitenkaan voi tehdä suoraan videotallenteeseen, mikä saattaa olla yksi syy musiikkipartituurin hyödyntämiseen.

Vastaajista kuudella (6/26) oli takanaan opintoja musiikkiopistossa tai musiikin ammattioppilaitoksissa. Heistä jokainen oli opiskellut ainakin hiukan labanotaatiota lukuun ottamatta yhtä, joka oli tutustunut useisiin notaatiosysteemeihin itsenäisesti. Kaksi myös käytti labanotaatiota työssään. Toisin sanoen kaikki ne vastaajat, joille musiikin notaatio oli tuttua ja läheistä, halusivat käsitteellistää myös tanssia ja representoida sitä notaation avulla. Tämä tukee Slobodan väitettä, jonka mukaan symbolinen ajattelu notaation avulla vaikuttaa kognitiivisiin prosesseihin (1990, 243) ja näin houkuttaa käyttämään samaa käsitteellistämisen metodia muuallakin. Neljä vastaajaa myös käytti muistiinpanoissaan tanssiin kehitettyä konventionaalista representaatiota, siis sopimukseen merkitsijöistä perustuvaa järjestelmää (Esimerkki 4). Konventionaalisen representaation muotona käytettiin labanotaatiota ja/tai motiivikirjoitusta, ja kolmelle vastaajista tämä oli ensisijainen notaatiotapa. Haastateltu motiivikirjoituksen käyttäjä kuvaa muistiinpanotapaansa näin:

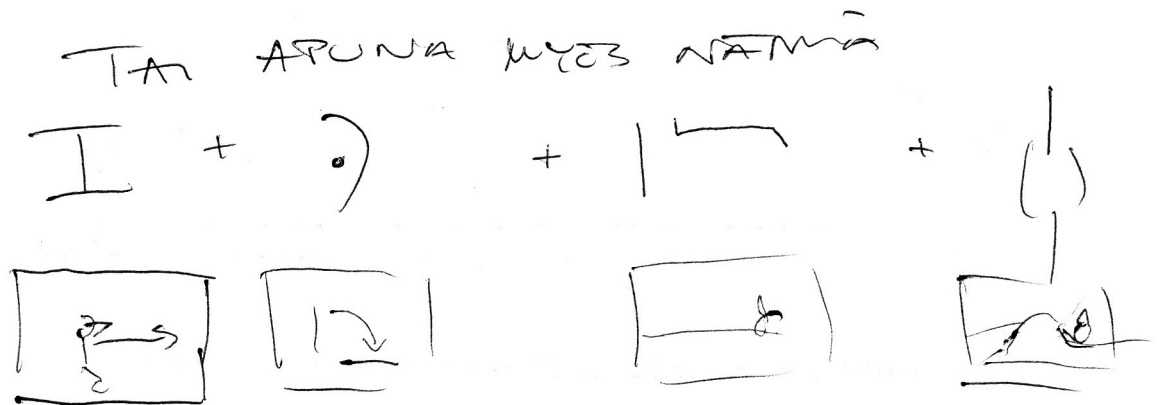
Omissa muistiinpanoissani käytän motiivikirjoitusta ja effort-shape fraaseja lyhyiden tanssikoreografian osien tai erityisten 'teemojen' muistiin kirjoittamiseen. Näen motiivikirjoituksen 'elävänä välimuotona' labanotaation ja tanssin välillä. Sen avulla voi ilmaista dynaamisia, tilallisia jne. aspekteja, jotka itse koen tärkeimpinä. Motiivikirjoitus on lähimpänä sitä tapaa, jolla itse ajattelen liikettä. Myös liikkeiden suhteet toisiinsa on mahdollista ilmaista. (Haastattelu 2008.)

Konventionaalisten symbolikielten lisäksi kaikki vastaajat käyttivät jonkinlaista ikonista representaatiota: tikku-ukkoja, lattiakaavioita, nuolia tai muita ikonisoivia kuvia käytettiin kuvaamaan asentoja, liikkeitä, liikkeen suuntia, ruumiinosien ja tanssijoiden liikeratoja jne. (Esimerkki 3.) Ikonisen representaation ehdoton etu on, että se viestii jollain tasolla myös ilman erityistä sopimusta merkitsijöistä.

Esimerkki 3. Kappale yhden vastaajan omaa tanssikirjoitusta (lom.25).



Esimerkki 4. Kappale omaa tanssinotaatiota vastaajalta, joka on tutustunut labanotaation ja motiivikirjoituksen perusteisiin (lom.16).



5.4. Tanssikirjoituksen tehtävät

Tanssin symbolisen representaation, siis omien muistiinpanojen, useimmin mainittu tehtävä on yksinkertaisesti auttaa muistamaan liikkeitä. Yli puolet vastaajista ilmoitti vapaassa vastauskentässä paperille tehtävien muistiinpanojen toimivan muistin tai

kehon muistin tukena, apuna koreografian mieleen palauttamisessa tai opetustilanteiden kulkua helpottamassa. Oman nuotinnuksen hyötyjä kuvattiin muun muassa seuraavasti:

Monta ryhmää illassa, ei mitenkään voi muistaa kotona mietittyjä kiemuroita & laskuja ilman muistiinpanoja (lom.5). Tukee muistia, tuo yksityiskohtia ja tarkennuksia (lom.11).

Useimmat vastaajat käyttävät siis omia kirjoitettuja ja piirrettyjä muistiinpanoja yksittäisten liikkeiden ja sarjojen muistiin merkitsemiseen. Tällöin esimerkiksi tanssitunnilla on käytössä yhdellä silmäyksellä nähtävä muistin tuki suunnitelluista sarjoista ja tunnin kulusta. Kaksi vastaajaa kertoi myös käyttävänsä näitä muistiinpanoja myöhemmin apuna tuntien suunnittelussa: hyvät muistiin merkityt sarjat ja liikkeet voivat olla ”inspiraation lähde” (lom.10) niin tuntisarjojen kuin koreografioidenkin suunnittelussa. Suurin osa vastaajista kuitenkin ilmoitti, ettei pysty lukemaan omia muistiinpanojaan enää pidemmän ajan kuluttua niin, että niistä olisi apua myöhemmissä projekteissa (enemmän luvussa 5.6.). Joitakuita kirjoitetut muistiinpanot kuitenkin auttoivat myös tulevaisissa koreografisissa prosesseissa:

Aiemmat muistiinpanot auttavat tuntisarjojen suunnittelussa [ja] myös koreografian teossa (lom 10). Opetukseen hyvät sarjat muistiin myöhempää käyttöä varten, nykyisin videolle (lom23). Antaa muistille kiinnekohtia. Helpompi palata teosten syntylähteille (lom25).

Muistiin kirjoittamisella on roolinsa myös koreografian suunnitteluvaiheessa: oma tanssikirjoitus ”luo muistipankkia koreografian suunnitteluvaiheessa” (lom24). Paperille tehtävää tanssin symbolista representaatiota käytettiin liikkeiden ja liikeideoiden tallentamiseen myös silloin, kun ne eivät ole vielä valmiita tallennettavaksi esimerkiksi videolle. Liikkeen visuaalinen representaatio kynän ja paperin avulla voi siis olla tärkeä muistin apu nimenomaan luovan prosessin ollessa käynnissä.

Kannattaisiko tällaisia tarpeita varten sitten käyttää jotain jo olemassa olevaa notaatiota? Niiden vastaajien mukaan, jotka osasivat hyvin labanotaatiota tai motiivikirjoitusta, se on mahdollista, vaikkakin notaation opetteluun menee aikaa.

Notaatitapa on suuritöinen oppia, mutta helpottuu käytössä, jolloin siitä tulee tärkeimpien huomioiden pikakirjoitusta (lom.20).

Sanalliseen kuvailuun verrattuna tällainen notaatitapa on siis nopea; mutta yhtä pikaista voi varmasti olla myös mikä tahansa itse kehitelty tapa merkitä muistiin huomioita. Tunnettuun notaatiosysteemiin perustuvan pikakirjoituksen etu yksityisessä käytössä on se, että muistiinpanonsa ymmärtää myöhemminkin, vaikka prosessi olisi pitkä, koska ne perustuvat aina samaan systeemiin.

Vastausten perusteella paperille tehtävän tanssin nuotinnuksen ainoa tehtävä ei kuitenkaan ole liikkeiden tallentaminen. Symbolisen representaation, tässä tapauksessa siis omien muistiinpanojen, tehtävä ei ole ohjata ainoastaan ruumiinosia, vaan ennen kaikkea aivoja. Notaation päätehtävä tässä mielessä on auttaa hahmottamaan tanssin rakennetta: muotoa, kokonaisuuksia ja dramaturgiaa. Tätä kuvattiin seuraavasti:

Auttaa ajattelua, antaa kuvallisen ilmaisun tanssille (lom.4). Jäsentää ajattelua ja suunnittelua (lom.6). Auttaa hahmottamaan kokonaisuuksia (lom. 7&14). Auttaa ennakkosuunnittelussa (lom.7). Muistiin merkitseminen on ennakkosuunnittelua ja rakenteellista hahmotusta (lom9). Muistiinpanot auttavat aineiston hallinnassa ja toistossa (lom.21).

Kirjoitettujen muistiinpanojen yhteyteen voi helposti liittää myös sanallista tekstiä itse liikkeen ulkopuolelta, esimerkiksi haettuja tunnelmia ja merkityksiä, ideoita ja teemoja. Kolme vastaajaa mainitsi tämän erikseen vapaassa kentässä, esimerkiksi näin:

Sisältää myös sisällöllisiä, viireeseen, merkitysmaailmaan, laatuun liittyviä huomioita. Liikkeet videolla (lom.9).

Jotkut kyselyyn vastaajista hahmottivat tanssin rakennetta koreografiaan kuuluvan musiikin avulla siten, että musiikin tahdit kulkivat omien koreografisten muistiinpanojen rinnalla. Tällöin totunnainen tapa käsittää musiikkia konventionaalisesti jäsennehtynä materiaalina auttaa myös tanssin rakenteen hahmottamisessa (Esimerkki 5).

Esimerkki 5. Kappale yhden vastaajan tanssipartituuria, jossa vasemmalla musiikin tahteihin perustuvat laskut. Yksi viiva merkitsee kahdeksan iskun sarjaa.

8 kirkontelloa

4 4 4 4 4 4	nffi 4x vati	} solo
4 4 4 4 4 4 4 4	laulu 1 - - - oh no	
4 4 4 4 4 4	säro + kirkontello vati	
3.06 4 4 4 4 4 4 4 4	laulu 2	} aseutoja pystyssä tai muutaman ryhmän unisono isoja aseutoja
4 4 4 4	instr. hidastus	
4.34	nopea osa	
11	intoo	rapina
} 	laulu	↓↓↓↓
 	instr.	2. kasi paitat 3. liikeen 4. paitat 5:6 liikeen 7-8 paitat
tatatata	3 iskua	koreografiaa Hidastettu "hukuttaminen"

Kappaleessa 3.3. esitin Cusickin musiikintutkimukselliseen teesiin nojaten väitteen siitä, että tanssi ei ole niin vahvasti kehollista toimintaa, kuin on totuttu ajattelemaan. Samalla kun musiikin tutkimus siirtyy näkemään musiikin myös ruumiillisena, tanssintutkimus voi siirtyä ymmärtämään tanssin myös kognitiivisena toimintana. Tässä kehityssuunnassa notaatio on avainasemassa. Kyselytutkimukseen vastaajat toivat esiin tanssin kirjoittamisen tärkeän roolin juuri ajatusten ja rakenteellisten

kokonaisuuksien jäsentäjänä: toisin sanoen elävät esimerkit tanssin kentältä osoittavat selvästi siihen suuntaan, että tanssi kaikessa kehollisuudessaan vaatii myös monenlaista ajattelun jäsentämistä, ja juuri tätä notaatio voi olla.

Itse liikkeet voidaan tietenkin omia muistiinpanoja tarkemmin ja helpommin tallentaa kuvanauhalle. Tulkinnallisesti tässä tosin on vähintään yhtä monta ongelmaa kuin tarkalla notaatiolla tallentamisessa (ks. esim. kpl 4.4.), mutta tallennuksen käyttö ei vaadi erityistä opettelua. Toisaalta myös silloin kun videomateriaaliin tehdään korjauksia ja muutoksia, palataan jälleen käyttämään paperia ja kynää – ja tällöin kyse on rakennetta useammin jälleen yksittäisistä liikkeistä tai sarjoista ja niihin tehtävien muutosten muistiin merkitsemisestä.

Katson harjoituksia videolta ja kirjaan korjaukset [paperille omilla merkeillä]. [Paperille kirjaan] ideat, sarjat ja korjaukset videoon (lom.2).

Täysin ilman muistiinpanoja tapahtuvassa työskentelyssä on luonnollisesti omat etunsa. Silloin työtavassa korostuu vapaus ja hetkessä eläminen:

Luova tila, yllätys (lom.3). Muistinvaraisuus herkempää havainnoimaan juuri sen hetken herkkyyksiä (lom.10). Muistinvaraisuuden etu: ei tule pitäytyttyä liian tiukasti suunnitelmassa, jos tilanne vaatii muuta (lom.11) Muistinvaraisuuden edut: inhimillinen vuorovaikutus, hetkessä oleminen. Haitat: jos ei muista, kun pitäisi. (lom19.)

Lisäksi ilman notaatiota työskentelyn koettiin olevan tiukemmin sidoksissa kehoon: erään vastaajan mukaan ”kehollinen kokemus on varmempi” [kuin muistiinpanot] (lom.18). Tanssin muistiin kirjoittaminen ja improvisaatioon tai pelkkään muistinvaraisuuteen perustuva työskentely nähtiin kuitenkin useimmiten toisiaan tukevin metodeina, sekä opetustilanteessa että koreografian luomisprosessissa. Kaikkiaan kuusitoista (16/26) vastaajaa ilmaisi vapaassa vastauskentässä käyttävänsä välillä muistiinpanoja, välillä muita työtapoja.

Voi käyttää ristiin, molemmat hyödyllisiä ja kehitettävissä (lom.20). Kaikki työtavat tukevat toisiaan. Myös keho muistaa. (lom.4.) Työtavat rinnakkain (lom.14). Molemmissa puolensa, kaksi eri asiaa, riippuu tavoitteista (lom.16). Työtapa riippuu teoksesta (lom.7). Impro joka tapauksessa, muistiinpanot estävät black outin (lom8). Improt ja muistinvaraisuus alati

muuttuvia, mahdollisuuksien kenttä. Ryhmässä aiheuttavat helposti levottomuutta ja epävarmuutta. (lom26.)

Luonnollisesti, jotta jotain muistiin merkittävää olisi, luomisprosessi usein alkaa improvisaatiolla; sen jälkeen muistiinpanoja käytetään apuna.

Impro alkuun (työprosessissa), notaatio auttaa muistamaan (lom.13). Improlla löytää uusia asioita - hienot yksityiskohdat voivat unohtua ilman muistiinpanoja (lom.5). Muistiinpanojen etu: koreografiaa voi toistaa, impro hyvä aluksi (lom.17). Aina myös improa. Hyvää ideaa ei halua unohtaa. (lom.12.) Impro hyvä aluksi ja osissa teosta (lom22).

Toisaalta muistiinpanojen teko voi edeltää improvisatorista prosessia:

Muistiin merkitseminen on ennakkosuunnittelua ja rakenteellista hahmotusta. Teoksen työstämisensä impro & muistinvaraisuus tärkeitä. Tukevat toisiaan. (lom.9.) Notaatio lähtökohta, toimii vapaan liikkeen 'rasteina' joiden kautta kuljetaan (lom24). Muisti ei aina toimi, paitsi jos opetussarjat selkeät. Improjen teemat, vaiheet, mahdolliset radat paperille (lom23).

Joskus tavoitteena voi olla myös juuri tietyn tanssijan kehon ehdoilla toimiminen. Van Zile (1985, 46) esittää notaation käytön mahdollistavan tanssin erottamisen tanssijasta, mutta on tärkeää huomata, että tavoite voi olla myös aivan päinvastainen. Tällöin notaatiota ei tarvita "irrottamaan" teosta tietystä kehosta.

Liikemateriaali syntyy siinä hetkessä niille tanssijoille, joita on käytössä. Niistä tulee enemmän tanssijoiden näköisiä näin. (lom. 3.)

Vastaajilla ei yleisesti ottaen näyttänyt olevan harhakuva siitä, että kirjoitettujen muistiinpanojen käyttö tarvittaessa estäisi tai syrjäyttäisi muilla työtavoilla työskentelyn eikä ehdotonta kuvaa siitä, että kirjoittaminen jäykistäisi tanssin luomisprosessia. Se nähtiin elävänä apuvälineenä – joskin omat muistiinpanotavat eivät erilaisten ongelmiansa vuoksi (ks. kpl 5.6.) aina auttaneet kovin paljoa. Tässä mielessä tanssin kenttä näyttää olevan avoin notaatiolle yhtenä metodina muiden joukossa.

5.5. Symbolinen representaatio kommunikoinnin välineenä

Vastaajista suurin osa ilmoitti, että muistiinpanot on tarkoitettu vain hänen itsensä luettaviksi. Tällöin ne eivät toteuta Kurkelan esittelemää notaation kriteeriä, jonka mukaan nuotinnuksen tarkoitus on 1) auttaa muistamaan ja 2) kommunikoida (Kurkela 1986, 17). Edes labanotaation opetteleminen ei auta kommunikaatio-ongelmaan, jos kukaan muu ei ole opetellut sitä.

Slobodan mukaan oraalisessa kulttuurissa, jota tanssikin oman käsitykseni mukaan pitkälti edustaa, juuri tämänhetkinen tieto ja kokemus todellisuudesta sekä muisti ovat ainoat oppaat. (Sloboda 1990, 243.) Kuitenkin taiteenlajien piirissä vallitsevista erilaisista käsitteellistämisen tavoista johtuvia ongelmia voi syntyä, ainakin jos mukana on sekä tanssijoita että eläviä muusikoita. Eräs kyselyyn vastannut koreografi ilmoitti käyttävänsä musiikin partituuria apuna koreografiaa tehdessään, ja kirjaavansa siihen tanssin tapahtumia. Säveltäjä, joka tekee tanssiin sävellystä, ei voi toimia samoin, koska hänellä ei ole käytössään selkeää tanssipartituuria. Näin musiikin ja tanssin tekijät ovat aina hieman erilaisessa – ehkä jopa eriarvoisessa – asemassa yrittäessään hahmottaa vastapuolen tarpeita ja tekemisiä. Ongelmia voi syntyä silloin, kun oraalisen ja lukutaitoon nojaavan yhteisön jäsenet kohtaavat: erilaiset maailmankuvat voivat aiheuttaa molemminpuolista väärinymmärrystä (emt. 243). Tällainen tilanne syntyy esimerkiksi silloin, kun elävä muusikko ja tanssija kohtaavat lavalla, vaikkapa nykytanssiteoksen harjoitusprosessin aikana. Muusikko saattaa kokea turhauttavana sen, että mistään ei tunnu tulevan valmista: teos elää jatkuvasti, muusikolta pyydetään milloin yhtä, milloin toista, ja aikaa kuluu loputtomaan odotteluun ja turhilta tuntuviin kokeiluihin. Seuraavalla harjoituskerralla muusikon tekemät muistiinpanot eivät ehkä olekaan enää päteviä, sillä tanssija ei muista sovittua samalla tavalla – ja yhteen sovittelu aloitetaan taas alusta. Tosin sama konflikti voi ilmetä myös kahden suullisen kulttuurin edustajan välillä. Kuten eräs kyselyyn vastannut tanssija asian ilmaisi:

Jos koskaan ei merkitä mitään muistiin, kaikki muistavat erilailla ja tulee sotkua! (lom.22).

Nykytanssija tai koreografi kuitenkin muusikon tavoin tuskin edes olettaa, että harjoituksiin mentäisiin todellakin vain harjoittelemaan valmista teosta. Sen sijaan

oletus on, että prosessi kulkee ja teos muotoutuu edelleen harjoitusten aikana, tanssijan tai koreografin mentaalisen prosessin tahdissa ja sen ehdoilla.

Mahdollinen konfliktitilanne tietysti helpottuu, jos tanssi tehdään valmiiseen musiikkiin tai jos muusikot säveltävät valmiiseen teokseen, joka on kuvattu videonauhalle: jälkimmäisellä tavalla toimittiin esimerkiksi Tommi Kittin teoksen *Väärä Sävellaji...* yhtä osaa työstäessä (Hiltunen 2006). Sävellystyötäkin tanssin notaation osaaminen kuitenkin voisi joissakin tapauksissa helpottaa, ainakin jos ajatellaan prosessin kulkevan samalla tavalla molempiin suuntiin: seitsemän kyselyn vastaajaa nimittäin ilmoitti käyttävänsä äänitteen lisäksi musiikin partituuria musiikin rakenteelliseen hahmottamiseen koreografisen prosessin aikana, ja yhteensä yli puolet vastaajista käytti musiikin nuottia apunaan ainakin joskus esimerkiksi hankalien rytmien hahmottamiseen. Säveltäjällä vastaavaa mahdollisuutta ei ymmärrettävän tanssipartituurin puuttuessa ole, vaan hänen on koettava hahmottaa tanssin rakenne pelkän tallennuksen perusteella. Notaation hyödyntämisen kannalta tanssin ja musiikin rakenteellisessa hahmotuksessa mielenkiintoinen tilanne olisikin, jos sekä musiikki että tanssi voitaisiin esittää samassa partituurissa ajallisesti toisiaan vastaavina symbolisina representaationa. Tämä olisi täysin mahdollista joko benesh- tai labanotaation avulla, sillä molemmissa ajan kulumista kuvataan tahtiviivoin samoin kuin musiikkinotaatiossa (ks. 5.2.2.).

Tanssinotaatiota siis tarvitaan myös kommunikointiin muiden kuin tanssijoiden itsensä kesken. Kuitenkin vain kolme (3/26) vastaajaa ilmoitti, että omat muistiinpanot auttavat kommunikaatiossa myös lavastajien, puvustajien, muusikoiden ja säveltäjien kanssa.

[Oma tanssikirjoitus] auttaa selittämään tarpeita tekniselle henkilökunnalle. Ja kommunikaatiossa toisten suunnittelijoiden kanssa (lom.13).

Neljä vastaajaa kertoi, että notaatio on toisinaan tarkoitettu myös koreografian esittäjien luettavaksi. Tällöin koreografin on selitettävä muille suullisesti, mitä hänen muistiinpanonsa tarkoittavat, kunnes muutkin oppivat tulkitsemaan hänen muistiinpanojaan.

Oman nuotinnuksen ongelmaksi tunnistettiin se, että oma ”notaatio” ei kommunikoi kovinkaan aukottomasti muille.

Ongelmana tulkinnanvaraisuus. Luettavuus? Selittykö erilailla toiselle henkilölle tai itselle myöhemmin (lom. 24).

Omat muistiinpanot eivät kommunikoi myöskään jälkipolville. Eräs vastaaja huomioi oman tanssikirjoituksen puutteena sen, että ”tästä ei jää arkistoa riittävällä tavalla” (lom.9). Yhteisen notaatiosysteemin puuttuessa arkistoimatta voivat jäädä ne teokset, joita ei tallenneta kuvanauhalle – mutta lisäksi arkistoimatta jää arvokas tieto koreografisesta prosessista.

Jos uutta esitystä aletaan rakentaa nuotinnuksen avulla (tilanteessa, jossa nuotinnusta osataan lukea), ovat ongelmat toisenlaiset. Tässä voimme palata kappaleessa 4.1. esitettyihin Mark Lemanin (1991, 80) kysymyksiin siitä, mitä partituuri oikeastaan kuvaa, missä määrin se voi toimia toimintaohjeena esittäjälle ja minkälaista sisäistä kompetenssia sen tulkitseminen esiintyjältä vaatii. Pelkkä nuottikuva ei automaattisesti siirrä teoksen ideaa, etenkin kun kyse on nykytanssista. Yhden teoksen pelkän notaation pohjalta rekonstruoinut labanotaation käyttäjä toteaa, että uuden esityksen rakentaminen pelkän notaation pohjalta oli vaikeaa:

Täysin labanotaation varassa toimiminen oli vaikeaa: merkitykset piti hakea ’tyhjältä’, kehollisuus puuttui. En sanoisi, että rekonstruointimme oli valmis teos. Teos heräsi henkiin, sai ’lihaa luiden päälle’ vasta, kun näimme koreografin itsensä ohjaaman version. (Haastattelu 2008)

Rekonstruktioprosessiin tarvitaan siis joka tapauksessa henkilö, joka tuntee teoksen entuudestaan. Musiikin piirissä tämä henkilö on kapellimestari – ja nykymusiikkiteoksen ollessa kyseessä kapellimestari on usein myös teoksen säveltäjä. Tanssissa vastaava henkilö on ohjaaja tai koreografi. Notaation tarkoituksenmukaisiin käyttötapaa teoksen uudelleen lämmityksessä onkin toimia kommunikoinnin välineenä ja havainnollistajana ohjaajan ja esittäjien välillä. Jos notaatiota osataan, se auttaa esiintyjä valmistautumaan harjoitusprosessiin etukäteen ja muistamaan saadut korjaukset: näin se tehostaa harjoittelua ja voi nopeuttaa tiettyjen asioiden sisäistämistä. Labanotaation käyttäjä jatkaa:

Kun sitten ensimmäisen esityksen jälkeen työskentelimme koreografin kanssa, opimme todella nopeasti. Meillä oli jo hyvä käsitys teoksen tapahtumista. Koreografi piti vaikeimpana osiona 'flow-patternia', sitä, miten suunnat koko ajan muuttuvat tilassa. Meille taas tämä aspekti aukesi notaatiosta helposti, ensimmäisinä asioina. (Haastattelu 2010)

Notaation ei siis ole tarkoituskaan syrjäyttää henkilökohtaisia suhteita teoksen valmistelussa, vaan päinvastoin helpottaa niitä. Tällöin yhteistä harjoitusaikaa jää myös enemmän juuri tuon "kolmannen tason" löytämiseen, itse teoksen henkiin puhaltamiseen. Eräs tätä tutkimusta varten tehtyyn kyselytutkimuksen vastaajista ilmaisi saman asian näin:

Kun rakenne on kunnossa, voin keskittyä ilmaisevuuteen ja siihen näkymättömään, 3rd level (lom.26).

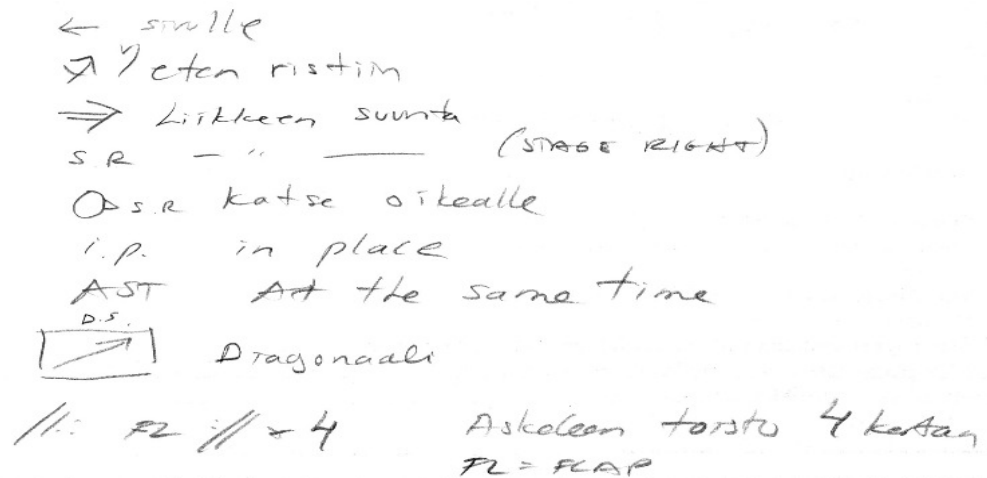
5.6. Oman notaation ongelmat

Jokainen vastaaja kirjoitti muistiinpanoja paperille, eikä useimmilla ollut siihen mitään varsinaista systeemiä. Tällaisen nuotinnuksen perusongelmat ovat melko ilmeiset ja lankeavat kahteen eri kategoriaan: 1) muistiinpanojen merkitys unohtuu ajan kuluessa ja 2) muistiinpanot ovat summittaisia eivätkä kuvaa liikettä tai tanssin rakennetta kovinkaan tarkasti. Viisi vastaajaa kuitenkin ilmoitti, että ei koe itse kehittämässään muistiinpanotavassa mitään ongelmia tai ei merkittäviä ongelmia. Näiden vastaajien muistiinpanotavat eivät kategorisesti eronneet muiden käyttämistä tavoista, joskin neljä heistä käytti omassa tanssikirjoituksessaan monipuolisesti kaikenlaisia, muita kuin varsinaisiin notaatioihin perustuvia merkkejä: kymmentä tai 11:tä kappaleessa 5.3. mainittua merkkikategoriaa (Esimerkki 6).

Kolme vastaajaa ei kommentoinut kysymystä. Vain kaksi vastaajaa mainitsi oman muistiinpanotavan olevan työläs:

En jaksa merkitä kunnolla, luotan videoon tai keksin uutta (lom.22).
Työlästä. Paperille vain liike-aihiot, ideat, teemat (lom.23).

Esimerkki 6. Omaa tanssikirjoitusta varten kehitettyjä symboleja vastaajalta (lom.12)



Muut ensisijaisesti omia merkintöjä (ei virallista notaatiotapaa) käyttävät vastaajat kuvasivat omaan kirjoitustapaansa liittyviä ongelmia seuraavasti.

1) Liikkeiden kuvaamisen hankaluus:

Aina ei osaa kuvata liikkeitä sanallisesti (lom.2). Vajavainen, ylimalkainen, ei voi kuvata tanssia yksityiskohtaisesti (lom.6). Paljon tekstiä, vähän liikettä (lom.10). Muistiinpanoissa ongelmana liikkeen ja sanan heikko/liian monimutkainen yhteys (lom.14) Ei kovin tarkka, vaatii paljon sanoja (lom.17). Kehollinen kokemus ei välttämättä siirry notaatioon (lom.18)

Notaation ongelmaksi, ainakin omaa muistiinpanotapaa käytettäessä, koettiin siis sen summittaisuus: kehollista kokemusta tai tarkkaa liikettä kaikkine yksityiskohtineen on mahdotonta laittaa paperille. Toisaalta kuitenkin eräs vastaaja huomioi:

Kun liike on kehossa niin, että sen muistaa, se saattaa olla liiankin 'valmis' malli joka vain syötetään esiintyjälle. Jättää turhan vähän tilaa esiintyjälle (lom.15).

Summittaiset muistiinpanot, toteutettiin ne sitten varsinaisella notaatiolla tai omilla merkinnöillä, ovat siis kaikessa epätarkkuudessaan juuri siksi vapauttavat, että ne voi jokainen tulkita omalla tavallaan – Van Zilen (1985, 46) mukaan vapaana koreografin kehosta. Tällaisen menetelmän täysin formaali käyttö, jossa tulkinta jätetään kokonaan tanssijalle, tietysti edellyttäisi yhteisen muistiinpanotavan (notaation) tuntemista.

2) Muistamisen vaikeus: koska merkinnät eivät perustu mihinkään erityiseen järjestelmään, pidemmän ajan kuluttua niiden merkitys ei enää avaudu.

Ei apua muistamiseen lämmityksessä (lom.3). Vuosien päästä en ymmärrä itsekään, mistä on kyse (lom.8). En merkitse tarpeeksi tarkasti – pidemmän ajan kuluttua, ilman kehon muistia, ei juurikaan apua (lom.14). Myöhemmin, esimerkiksi, lämmitysharjoituksissa ei apua (lom.15). Esimerkiksi tanssisarjojen opetuksessa erittäin vaikea tulkita pidemmän ajan kuluttua (lom25). Sarjat vaikea ymmärtää myöhemmin tarkoista merkinnöistä huolimatta (lom.23).

Ainoa vastaaja, joka ilmoitti muistiinpanotapansa eduksi sen, että liikkeet todella ”muistaa vuosienkin päästä” (lom.20) käytti labanotaatioon ja motiivikirjoitukseen perustuvaa merkintätapaa.

3) Kommunikaation vaikeus: kolmas ongelma oli edellisessä kappaleessa esitelty omien muistiinpanojen kommunikoimattomuus, paitsi tulevaisuuden itselle, myös muille: oma tapa kirjoittaa tanssimuistiinpanoja ei helposti avaudu toisille. Tanssiteosta työstettäessä edellisessä kappaleessa esitellyt kommunikaatio-ongelmat on nykyaikana tietenkin mahdollista ainakin osittain ratkaista kuvanauhan avulla, jolloin koko notaatiokysymys voidaan välttää. Sen sijaan opetustyössä kuvanauhan turvautuminen kesken tunnin on useimmiten mahdotonta. Audiovisuaalinen tallennus on tämän tutkimuksen ulkopuolella, sillä tavoitteena oli kartoittaa symbolista representaatiota, ei tallennusta. Vaikka kyselyssä ei kysytty mitään kuvatallenteen käytöstä, usea vastaaja oli oma-aloitteisesti lisännyt maininnan siitä, että käyttää videota apuna koreografisessa prosessissa. Audiovisuaalinen yhden suorituksen tallenne rinnastetaan siis tanssin kentällä selvästi nuotinnukseen. Sen sijaan tietokoneohjelmia, joilla liikettä olisi mahdollista mallintaa, ei spontaanisti maininnut kukaan vastaajista. Tämä vahvistaa hypoteesia siitä, että kyseisen kaltaiset ikoniset representaatiot tanssista eivät ainakaan vielä ole kovin suuressa roolissa tanssin kentällä, vaikka yksittäiset henkilöt saattavatkin hyödyntää niitä työssään menestyksekkäästi. Myös Smith-Autard (2004) huomioi, että tämän hetken paras tapa opettaa koreografian tekoa on nykytekniikka: yleistyvät, vaikkakin nopeasti vaihtuvat kuvatallenneformaatit, joita tulisi hyödyntää laajemmin ja niin, että teoksista olisi helposti saatavilla yksityiskohtainen, mahdollisesti kommentoitu kuvamateriaali. Eräs nykytanssija/koreografi kuvasi

metodinsa etenevän muistiinmerkittyjen liikeidoiden, -laatuojen, tunnelmien, kulkuratojen, sijaintien ja kohtausten ydinteemojen muistiin merkitsemisestä selkeytyneiden liikesarjojen videokuvauksiin. Hänellä on myös tapana videoida improvisaatiot, jotka hän ohjeistaa sanallisesti videokuvan oheen.

Kirjoitan ajan kanssa syntyvät liikeideat, liikelaadut, tunnelmat, kulkuradat, sijainnit lavalla sekä kohtausten ydinteemat paperille. Näiden jalostuessa syntyvät selkeät liikesarjat kuvaan videolle. Videoin myös ohjeistetut improt ja spiikkaan kuvatessa samalla [tehtävän] eri vaiheet (lom.23).

Liikkeen tallentamisessa, muistin apuna, kuvatallenteen suurin ero notaatioon tai muistiinpanoihin verrattuna on se, että se tallentaa liikkeitä jokaista pientä yksityiskohtaa myöten ja sellaisina, kuin ne juuri tämän tanssijan kehossa näkyvät. Sen sijaan tallennus ei anna suoraa apua tanssin rakenteen hahmottamisessa eikä vaikuta kognitiivisiin prosesseihin samalla tavalla kuin tanssin käsitteellistäminen symboliseksi representaatioksi. Kuvatallennetta käyttäessään koreografilta siis edelleen puuttuu järjestelmä, joka käsitteellistäisi tanssin liikemateriaalin abstraktiksi ainekseksi, jota hän voisi vapaasti muokata ja jonka eri elementtejä yhdistellä sillä hetkellä käytettävissä olevista tanssijoista riippumatta. Kuvatallenteen rinnalla käytettynä korostuukin kirjoitettujen muistiinpanojen rooli rakenteellisten seikkojen käsittämisen apuna (ks. kpl 5.4.).

Vastajaat sivuavat myös kappaleessa 4.4. käsiteltyä teosproblematiikkaa: symbolinen representaatio on väistämättä pelkkänä runko, jonka ympärille teos on luotava aina uudelleen.

Millään notaatiolla ei saavuta 'soundia', muistiinpanot ovat struktuuri (lom.26). Ei aukoton, kaikkea ei voi kirjoittaa; paljon on hiljaisen tiedon varassa (lom.16, käyttää myös motiivikirjoitukseen perustuvia merkkejä).

Kuitenkin jo se, että pelkästään koreografi kirjoittaa teoksensa jollakin virallisella notaatiolla (vaikka muut eivät sitä osaisikaan tulkita), voi auttaa häntä itseään teokseen liittyvien mentaalisten prosessien jäsentämisessä ja McFeen (1994) mukaan teosidentiteetin selkeyttämisessä. Motiivikirjoituksen käyttäjä kuvaa asiaa näin:

Motiivikirjoitusta tehdessä on notaatiovaiheessa valittava se, mikä on tärkeää – 'salient features'. Kyky nähdä tärkeä tanssissa, kyky tunnistaa se myös omassa kehossa, on osa kykyä notatoida. (Haastattelu 2008.)

Motiivikirjoitus on huomattavasti labanotaatiota summittaisempi ja nopeampi tapa kuvata tanssia, eikä sen ensisijaisena tarkoituksena ole tallentaa yksittäisiä ruumiinosien liikkeitä. Tässä kohtaa voimme palauttaa mieliimme Slobodan ajatukseen siitä, että kirjoittaminen muokkaa ennen kaikkea mentaalisia prosessejamme – ja voi näin vaikuttaa siihen, miten käsitämme tanssin.

5.7. Virallisen notaation torjunnan syyt

Puolet vastaajista oli tutustunut labanotaatioon jollakin kurssilla tai opiskellut sitä. Useimmista vastauksista ei ilmennyt, olivatko vastaajat opiskelleet ainoastaan varsinaista labanotaatiota vai myöskin sen pohjalta kehitettyä motiivikirjoitusta. Ne vastaajat, jotka olivat opiskelleet notaatiota vain ”aivan vähän” tai joidenkin lyhyiden kurssien verran (8 vastaajaa), eivät käyttäneet sitä työssään.

Esim. Labanin notaatio on erittäin epäkäytännöllinen ja hidaskäyttöinen työprosessissa käytettäväksi (lom.7 opiskellut 4kk, ei käytä).

Myös moni vastaaja, joka ei ollut koskaan opiskellut notaatiota, tuomitsi sen käytön suoralta kädeltä omalla kohdallaan liian vaivalloisena.

Olen selaillut oppikirjoja. Liian hitaita menetelmiä nykyajan dvd/video-kaudella! (lom.5, ei opiskellut). Notatointi on hidasta ja vaivalloista, eikä yleensä ole tarpeeksi tarkkaa (lom.4, ei opiskellut).

Selvin syy siihen, että labanotaatio tunnetaan, mutta sitä ei käytetä, on notaation epäkäytännöllisyys. Tanssin notaatio koetaan epäkäytännölliseksi, hitaaksi ja vaikeaksi. Mutta selittykö tämä kokemus pelkästään sillä, että tanssinotaatioon kehitetyt systeemit benesh- ja labanotaatiosta motiivikirjoitukseen todella ovat niin huonoja? Entä miten on mahdollista, että yhtä hienovireisen mutta tavallaan näkymättömyydessään vielä abstraktimman taiteenlajin, musiikin, notatointi koetaan yleisesti ottaen helpoksi, käteväksi ja riittävän tarkaksi? Tähän voimme (edellisissä

kappaleissa tarkasteltujen historiallisten ja kehollisten seikkojen lisäksi) etsiä vastausta pedagogiikasta.

Ne vastaajat, jotka omissa muistiinpanoissaan käyttivät ensisijaisesti labanotaatioon tai motiivikirjoitukseen perustuvia merkkejä, ja olivat lisäksi vastanneet ongelmia koskevaan kysymykseen, kuvasivat notaatiotavan olevan ”suuriton oppia” (lom.20) ja ”vaikeaa tanssijoille omaksua” (lom.21). Vastaajat, jotka osaavat notaatiota – molemmat vastaajat olivat opiskelleet sitä useita vuosia – eivät siis näe notaation ongelmana itse *notaation* hitautta tai epäkäytännöllisyyttä. Sen sijaan virallisen notaation ongelmat näiden käyttäjien näkökulmasta liittyvät notaation *oppimisprosessin* hitauteen ja omaksumisen vaikeuteen. (Toinen asia on se, voisiko elektroninen nuotinnusohjelma helpottaa ja nopeuttaa itse notatoimista, jos vaikkapa labanotaatio on jo hallussa. Jo vuonna 1991 otettiin käyttöön ensimmäinen versio Macintoshin tietokoneohjelmasta Laban writer (Venable 1991, 80). Näiden sovellusten pohdinta jätetään kuitenkin tämän tutkimuksen ulkopuolelle.)

Moni vastaaja on osallistunut kursseille ammattiopiskeluvaiheessa, mutta joutunut pettymään: notaatiota ei ole voinut oppia riittävässä määriin lyhyessä ajassa ja sen soveltaminen omaan työhön on epäkäytännöllistä, hidasta tai kerta kaikkiaan mahdotonta. Myös Hutchinson Guest (1984, 1) on usein törmännyt kysymykseen notaation vaikeudesta, eikä ihme. Ammattivaiheessa muun työn ohella notaation opettelu on auttamatta todella vaikeaa ja aikaa vievää: vaatii todellista paneutumista opetella kokonainen uusi tapa abstraktisoida tanssi, kun käsitys tanssista on jo muotoutunut vuosien varrella omassa kehossa sanattomaksi ja käsitteellistämättömäksi hiljaiseksi tiedoksi. Myöskään musiikin notaatiota ei ennestään nuotteja tuntemattomalle muusikolle (esim. kansanmuusikko) voida opettaa muutamassa kuukaudessa, vaan nuotinlukutaito kehittyy vuosien harjoituksen seurauksena. (Musiikin notaation sisäistäminen voi yleisen tunnettuutensa vuoksi länsimaiselle kansanmuusikolle tosin olla hieman nopeampaa kuin tanssinotaation sisäistäminen tanssijalle; vain harva muusikko on voinut aikuiseksi asti välttyä kokonaan nuottikuvan näkemiseltä ja sen itsenäiseltä tutkailulta. Toisaalta tietenkin myös useimmat tanssia ammattitasolla opiskelevat ovat alan peruskirjallisuudessa törmänneet joihinkin tanssinotaatiosymboleihin.) Notaatiota voi verrata myös uuteen kieleen: kukaan tuskin olettaa oppivansa käyttämään sujuvasti ja nopeasti vaikkapa japania muutaman

kuukauden kurssin jälkeen. Tämän tutkimuksen puitteissa läpikäydyn aineiston perusteella tanssin maailmassa notaation kuitenkin usein odotetaan olevan jonkinlainen pika-apu, joka tulisi voida omaksua heti – tai ei ollenkaan.

Lisäksi ainakin tanssin tutkimuksen piirissä notaatiosta elää käsitys, jonka mukaan varsinainen notaattori (koreologi) on eri henkilö kuin koreografi tai tanssija (esim. Watts 2010, 12). Kyselytutkimuksen aineisto kuitenkin osoittaa, että tanssin symbolisella representaatiolla on paljon muitakin tehtäviä kuin valmiin teoksen arkistointi jälkipolville. Sen valossa näyttää myös siltä, että lähes jokainen tanssin ammattilainen joutuu kirjoittamaan tanssimuistiinpanoja: kynän ja paperin kanssa toimiminen ei siis ole jotain itse tanssista täysin erillistä toimintaa. Tämän perusteella kannattaisikin harkita koreografi/koreologi kahtiajaosta luopumista ja laajemmalla notaatio-opetuksella antaa parempia välineitä tanssin kirjoittamiseen tavallisille tanssin ammattilaisille.

6. Pohdintaa tanssinotaation käyttömahdollisuuksista

Koska musiikkinotaatio niin vahvasti vaikuttaa käsityksemme musiikista – vaikka emme osaisikaan lukea nuotteja – tuntuu itsestään selvältä, että musiikkia voi helposti nuotintaa. Siinähan on vain rajallinen määrä ääniä, jotka järjestyvät rytmin, melodian ja harmonian keinoin. Toisaalta yhtä hyvin voisi väittää, että tanssissa on vain rajallinen määrä lihaksia ja niveliä, jotka liikkuvat jossakin rytmissä ja suunnassa. Jokainen muusikko ja tanssija huomaa heti näiden väitteiden puutteellisuuden: musiikin sielu on sen sointivärissä, joka kumpuaa suoraan kehosta ja jota ei opita nuotista vaan soittotunneilla; aivan kuten tanssin tärkein ominaisuus on kehollinen ilmaisu, eivätkä itse liikkeet. Lisäksi on lukemattomia, esimerkiksi tyyliin liittyviä pikkuasioita, joita nuottiin on mahdotonta merkitä, oli taiteenlaji mikä hyvänsä. Notaatio kuitenkin mahdollistaa sen, että kun konkreetit linjat ovat helposti opittavissa nuotista, voidaan uhrata paljon enemmän aikaa juuri näihin pikkuasioihin keskittymiseen.

Notaation käytön oppimisen ideana onkin paitsi oppia, mitä se ilmaisee, myös se, mitä jää ilmaisematta. Puuttuva tanssinotaatioperinne aiheuttaa monenlaisia harhakäsityksiä notaation olemuksesta – käsityksiä, joita tässäkin työssä pyrin kriittisesti

tarkastelemaan. On harhaa, että notaatio – sen paremmin musiikki- kuin tanssinotaatiokaan – toistaisi esityksestä kaiken. Musiikkinotaatio, aivan kuten mikä tahansa tanssinotaatiokin, ilmaisee vain sen, mitä on konventionaalisesti sovittu. Muu on vapaata, ja juuri tämä ”muu” on se, mikä tekee esiintyjästä joko hyvän tai huonon. Musiikin ja tanssin erilainen ontologia ei riitä perusteluksi sille, että toisessa taiteenlajissa notaatiota on järkevää käyttää ja toisessa ei. Epätäydellinen notaatio, joka jättää tanssin sielun ilmaisematta, olisi periaatteessa jokaisen tanssinopiskelijan hyvin mahdollista oppia ja ottaa käyttöön helpottamaan muistamista ja kommunikaatiota. Mitä epätäydellisemmin (ts. vapaammin) notaatiota käyttää, sitä nopeampaa sen käyttö on. Van Zilen (1985) hypoteesin mukaisessa ”lukutaitoisessa tanssimaailmassa” jokainen notaation käyttäjä voi vuosien mittaan harjaantua notaation käyttöön niin paljon, että voi itse valita kuhunkin käyttöön tarkoituksenmukaisimman nopeus- ja tarkkuusasteen.

Tanssinotaatio koetaan mahdottomaksi käyttää, koska sitä ei opetuksen puutteessa osata niin hyvin, että sitä kyettäisiin soveltamaan: käyttämään omiin tarkoituksiin halutulla tarkkuus- tai summittaisuusasteella. Odotukset notaatiota kohtaan ovat suuret. Usein nähdään vain kaksi vaihtoehtoa: täydellinen, pikkutarkka notaatio, tai ei notaatiota lainkaan, jolloin rakenteellisessa hahmottamisessa turvaudutaan omiin muistiinpanoihin ja liikkeiden muistamisessa lisäksi kuvatallenteisiin. Ainoa ratkaisu soveltamisen ongelmaan olisi harjaantuminen. Musiikintutkijan ja musiikin pedagogiseen prosessiin omakohtaisesti perehtyneen henkilön näkökulmasta ensimmäinen syy tanssinotaation vaikeuteen on se, että nuotinnusta opetetaan vasta, kun tanssi on muuten jo hyvin hallinnassa (jos opetetaan ollenkaan). Tanssinotaation käyttöön liittyvä perusongelma piilee siinä, että liikkeen käsitteellistämistä ja tanssin symbolista representointia ei opita luonnollisesti samalla kun opitaan tanssiin kuuluva kehon käyttö. Tanssin kentällä tämä voi olla tietoinen valinta, kun halutaan välttää kirjallisen kulttuurin riskit ja säilyttää tanssin ”viattomuus”: notaation käyttö lähes väistämättä vahvistaa kulloinkin vallalla olevaa teoreettista näkökantaa siitä, mikä liikkeessä on merkityksellistä ja saattaa siten tietyllä tavalla rajoittaa tanssin tulevaa kehitystä. Notaation opettaminen ei kuitenkaan automaattisesti tarkoita sitä, että tanssi käsitetään *vain* merkkeinä ja tietystä liiketeoreettisesta näkökannasta käsin. Riskin tiedostaminen auttaa pitämään notaation aktiivisen apuvälineen asemassa, ei kehollisen liikkeen vapauden kahlitsijana. Jotta tanssinotaation avulla voisi tanssiyhteisössä

työskennellä sujuvasti, siihen tulisi ottaa toisenlainen pedagoginen lähestymistapa – hieman samantyyppinen kuin musiikin notaatioon tai uuden kielen opettamiseen. Tämän lähestymistavan mukaan notaatiota opetettaisiin ”kielikylpynä” alkeistasolta lähtien, jolloin merkinnät tulevat pikkuhiljaa tutuiksi ja yhdistyvät kognitiivisissa prosesseissa suoraan liikkeisiin, eivätkä vaikuta niin abstraktilta maailmalta enää ammattitasolla.

Labanotaatiota ja motiivikirjoitusta useita vuosia opiskellut tanssija sanoo:

Notaation opiskelu vaatii antaumusta, sillä sitä ei opita tanssin ohella. Tosin kokemukseni lasten opettamisesta on se, että he kokevat motiivikirjoituksen helppona ja hauskana asiana. Etenkin 8–12-vuotiaiden opetukseen se soveltuu hyvin, ja lapset tykkäävät kirjoittaa omia pieniä koreografioita. (Haastattelu 2008.)

Notaatiota siis periaatteessa voi opettaa myös tanssin ohella alkeistasolta lähtien. Tällainen opetustekniikka olisi mielekäs myös siksi, että lapset eivät automaattisesti koe notaatiota vaikeaksi, kuten aikuiset. Varsinaiset ”notaatiotunnit” eivät välttämättä tanssin kentällä ole tarkoituksenmukainen vaihtoehto lapsille – vaikka vastaavasti musiikkiopetuksessa teorialunteja suositaankin jo alkeistasolta lähtien (notaation avulla tapahtuvan yksin- ja yhteissoiton lisäksi). Niinpä tanssin notaatio-opetuksessa parhaaksi vaihtoehdoksi jää merkintöjen tuominen tanssisaleihin, osaksi tavallisia harjoituksia. Tällöin symbolikieli yhdistyy kognitiivisessa oppimisprosessissa suoraan kehon liikkeeseen. Tietenkään notaation avulla tehtävän työskentelyn ei ole tarkoitus syrjäyttää muita perinteisiä ja uusia tanssin opetuksen, oppimisen ja luomisen metodeita: kuten aiemmin todettu, on syytä pohtia myös liiallisen notaatiotyöskentelyn korostamisen haittapuolia. Toistaiseksi tämä ongelma on kuitenkin tanssin kentällä kaukana tulevaisuudessa.

Vasta notaation kielen kunnolla oppiessaan tanssija saa realistisen käsityksen siitä, mitä notaatiolla voi ilmaista ja mitä ei. Jotta notaatiota voisi käyttää sujuvasti, on (kappaleeseen 4.4. viitaten) muistettava, että tarkkakaan notaatio ei ole teos itse. Vain harjaantumalla notaation käyttöön voi vähitellen oppia erottamaan, mikä osa tanssista (esim. liike) on mielekästä kirjoittaa muistiin ja minkä taas on siirryttävä suullisena perimätietona (esim. tyyli) kehosta kehoon. Hieman samantapainen tilanne vallitsee

musiikissakin: sointivärit, instrumentin koskettamisen tavat, musiikin lajien ja yksittäisten kappaleiden tyylit, esityskonventiot ja niin edelleen siirtyvät suullisena perimätietona; itse äänen korkeudet ja pituudet, tempot, korostukset ja niin edelleen taas notaationa.

Notaatiolla on monia tehtäviä, mutta yksi niistä ei ole kehollisen kokemuksen tallentaminen. Tämä on mahdotonta. Sen ei myöskään ole tarkoitus syrjäyttää tanssijoiden, koreografien ja muiden toimijoiden välistä henkilökohtaista tiivistä yhteistyötä, vaan ainoastaan helpottaa ja nopeuttaa kommunikaatiota osapuolten välillä. Notaatioavusteisen työskentelytavan ei myöskään ole tarkoitus syrjäyttää tanssiin kuuluvia muita tekemisen tapoja, kuten improvisaatioon perustuvaa työskentelytapaa, vaan toimia niiden rinnalla. Notaatio ei välttämättä jäykistä tanssia tai valmista teosta, vaan tallentaa rungon, jonka avulla teosta voi tulkita uudelleen. Notaatio kuitenkin vaikuttaa siihen, miten tanssi käsitetään ja notaatiotavan valinta ilmentää sitä, mitä tanssin liikemateriaalin aspekteja pidetään tärkeinä elementteinä. Notaation ominaisuus kognitiivisten prosessien muokkaajana on tunnistettava. Paitsi tekemisen ohje, notaatio on ennen kaikkea ajattelun väline.

Epäilemättä notaation oppiminen on turhaa, jos sillä ei voi kommunikoida. Jos kukaan muu ei puhu samaa kieltä, on vain vähän iloa siitä, että voi itse käyttää sitä – vaikkakin sen osaaminen voi huomattavasti helpottaa omien muistiinpanojen lukemista pitkällä aikavälillä. Todellinen motivaatio notaation käyttöön kommunikaation välineenä siis puuttuu. Tämäkin notaation ongelma johtuu opetuksen puutteesta: kattava tanssinyaatiokoulutus on haettava ulkomailta, ja vain harva jaksaa nähdä asian vuoksi niin paljon vaivaa. Mistä opetuksen puute sitten johtuu? Siitä, että notaatio ei ole tanssin kentällä yleisesti osattu kieli eikä sitä näin ollen nähdä tarpeellisena opettaa. Näin noidankehä on valmis, ja tanssitaide ikuisesti jäänyt symbolisen käsitteellistämisen ulkopuolelle, vaille kirjallista kommunikaatiota ja teohistoriaa.

Pedagogiset ongelmat eivät tietenkään ole ainoa syy siihen, että notaatiota ei yleisesti käytetä; oma vaikutuksensa on taiteenlajin ontologiallakin. Tanssia pidetään niin monipuolisena taiteena, että sitä on ”mahdotonta” nuotintaa tyydyttävästi. Tanssi on kolmiulotteinen ja koko kehoa käyttävä taiteenlaji, mistä syystä sitä on pidetty vaikeana nuotintaa. Labanotaatio, samoin kuin monet muut tanssinyaatiotyyteemit,

ovat kuitenkin osoittaneet, että tanssin liikettä voi nuotintaa: symbolisen representaation idea on juuri siinä, että liikettä osoittavan merkin ei tarvitse visuaalisesti muistuttaa liikettä tai olla kolmiulotteinen, vaan järjestelmän käyttö perustuu sopimukseen merkitsijöiden merkityksestä. Sen sijaan on pidettävä mielessä aiempi pohdinta siitä, että tanssia representoiva notaatio itsessään ei ole tanssia sen enempää kuin musiikin notaatio on musiikkia. Odotukset virallista tanssnotaatiota kohtaan ovatkin usein liian suuret. Muusikko, jonka koulutuksessa nuotit alusta lähtien kulkevat itse musiikin rinnalla, oppii luonnollisesti ymmärtämään paitsi nuottien merkityksen, myös sen, mikä niistä *puuttuu*. Samalla hän saa realistisen käsityksen siitä, miten nuotteja käytetään niin sävellyksessä kuin kappaleen uudelleen tulkinnassakin mahdollisimman joustavasti ja monipuolisesti. Myös tanssin kentällä niin pelot kuin odotuksetkin notaatiota kohtaan todennäköisesti realistisoituisivat, jos notaatiomerkinät olisivat luonteva osa tanssitunteja alkeisopetuksesta lähtien.

Notaatiota pidetään myös liian hitaana tapana työskennellä. Sitä se onkin, ainakin jos sitä käytetään vain transkription välineenä, siis valmiin teoksen pikkutarkkaan muistiin merkitsemiseen, eikä aktiivisena työkaluna jo luomis- ja harjoitusvaiheessa. Esimerkiksi tanssin tiedotuskeskuksen (2009) mukaan yhden baletin nuotinnukseen katselemalla saattaa kulua yli vuoden työtunnit – tosin niin taatusti kuluu myös kokonaisen sinfonian nuotinnukseen korvakuulolta. Notaation sujuva käyttö ja soveltaminen halutulla tarkkuusasteella vaatii vuosien harjaantumisen. Tähän ei monellakaan tanssijalla enää ammattitasolla ole tarpeeksi kiinnostusta eikä aikaa. Niinpä tämäkin ongelma on pedagoginen.

Vaikka omat muistiinpanot joidenkin kohdalla toimivat tyydyttävästi, tanssinopettajien ja koreografien työ niin harrastus- kuin ammattilaistasollakin helpottuisi, jos tuntisarjat ja koreografiat tai niiden summittaiset rakenteet osattaisiin merkitä muistiin yhteneväisin symbolein, jotka muistiinmerkitsijän olisi mahdollista ymmärtää myös myöhemmin. Jos lisäksi tanssijat ja muut teokseen osallistuvat toimijat tuntisivat samat symbolit, helpottuisi myös kommunikaatio. Vaikka notaatiosysteemit ovat omalla tavallaan kankeita, ovat ne kuitenkin kattavampia ja systemaattisempia, ja siten ilmaisuvoimaisempia, kuin jokaisen itse keksimät muistiinpanot. Jonkinlaisen yhteisen notaation käyttöönotto olisi mielekästä ennen kaikkea siksi, että symbolista representaatiota tanssista tarvitaan lukutaitoisessa kulttuurissa joka tapauksessa. Tällä

hetkellä jokainen vain joutuu kehittämään siihen omat metodinsa, jotka useimmiten koetaan jollakin tasolla riittämättömiksi. Apua etsitään audiovisuaalisista tallenteista, joilla on oma paikkansa tanssin kentällä aivan kuin äänilevyillä musiikin kentälläkin. Tanssin rakenteelliseen hahmottamiseen ne eivät kuitenkaan anna apuvälineitä siten, kuin liikemateriaalin käsitteellistäminen symboliseksi representaatioksi paperille. Tanssin liikemateriaalin käsitteleminen paperilla mahdollistaa myös liikkeiden ja liikkeenosien nopean muuntelemisen ja muutosten muistamisen, mikä on tärkeää koreografisessa prosessissa silloin, kun liike tai liikesarja ei ole vielä valmis ”jäädettäväksi” kuvanauhalle.

Toinen notaation osaamisen ilmeisimmistä eduista on, että notaatiota käyttämällä tanssiteos olisi mahdollista, jos näin halutaan, erottaa yksittäisen tanssijan vartalosta ja hänen tulkinnastaan – vapauttaa teos uusien tanssijoiden tulkittavaksi. Samalla tanssille olisi mahdollista saada kirjoitettu teos- ja koreografiahistoria nauhalle tallennettavien yksittäisten esitysten rinnalle. Symbolinen representaatio on kuitenkin paitsi muistamisen ja tallentamisen, ennen kaikkea ajattelun väline. Mahdollisuus tarvittaessa käyttää virallista notaatiosysteemiä voisi auttaa muuttamaan yksittäisen tanssin kentän toimijan ajatukset koko taiteenalaan hyödyttäväksi, yhteiseksi omaisuudeksi.

7. Johtopäätökset

Tässä työssä tutkin tanssin liikemateriaalin kirjoittamista suomalaisessa tanssitaiteessa. Tätä varten keräsin kyselyaineiston, jota käytän tukemaan teoreettisia väitteitani notaation käytöstä. Tutkielman heikkous oli palautuneiden kyselyvastausten pieni määrä. Suppeaa aineistoa pyrin syventämään laajalla teoreettisella pohdinnalla symbolisen representaation olemuksesta sekä musiikin ja tanssin toisiinsa vertautuvasta ontologiasta.

Ensimmäinen tutkimuskysymykseni oli: mikä tanssista taiteenlajina tekee sellaisen, että virallinen notaatio on katsottu tarpeettomaksi? Tätä pohdin aluksi vertailemalla musiikin ja tanssin ontologiaa käyttäen apuna Suzan Cusackin ruumiillisuusteoriaa ja Victoria Wattsin huomioita tanssin kehollisuuden käsittämisestä. Musiikki on totuttu käsittämään mielen aktiviteettina, kun taas tanssi on nähty lähes täysin ruumiillisena

toimintana. Tätä mielen ja kehon vastakkainasettelua vasten notaatiota on perinteisesti sovellettu musiikkiin, mutta tanssiin ei. Musiikintutkimuksessa ruumiillisuus on kuitenkin kahden viime vuosikymmenen aikana alettu ottaa entistä vahvemmin huomioon, ja tanssissa puolestaan logos-graphos kahtiajaosta voidaan siirtyä yhä vahvemmin synteisiin, jossa logos ja siihen liittyvä analyysi ei enää näyttäydy taiteeseen kuulumattomana, ei-toivottuna elementtinä.

John A. Sloboda esittää, että juuri notaation käyttö on muokannut käsitystämme musiikista mielen aktiviteettina, joka on helppo käsitteellistää. Slobodaa mukailen esitin, että symbolisen representaation tärkein tehtävä ei olekaan vain muistin, vaan ajatteluprosessien apuna toimiminen. Tätä väitettä tuki myös tämän tutkimuksen puitteissa kerätty kyselyaineisto, josta selvisi, että tanssimuistiinpanojen kirjoittamisen tarkoitus ei ole pelkästään muistin tukena toimiminen, vaan auttaa tanssin rakenteellista hahmottamista – siis jäsentää nimenomaan mielen analyttistä toimintaa. Vaikka tanssikulttuuri on suullinen (kehollinen), ovat tanssin parissa Suomessa työskentelevät henkilöt kuitenkin selkeästi lukutaitoisen kulttuurin kasvatteja. Niinpä heillä on tarve jäsentää tanssia mentaalisesti, ja tämän jäsennyksen apuna jonkinlainen symbolinen representaatio on korvaamaton. Useimmat vastaajat käyttivät tähän omia kirjoitustapojaan, ja jotkut lainasivat kuvaustapoja siitä konventionaalisesta tavasta, musiikin rakenteita käsitellään.

Kaikki kyselyyn vastanneet suomalaisen tanssitaiteen ammattilaiset kirjoittivat tanssia muistiin paperille. Vaikka kyselyssä epäilemättä suuresti korostui niiden osuus, jotka ovat joskus opiskelleet jotakin virallista tanssinotaatiota, oli varsinaisen notaation käyttäjiä silti vain muutama (4/26). Muut vastaajat käyttivät yksinomaan itse keksimiään tapoja representoida tanssia ikonisesti tai muita ilmiöitä (puhe, musiikki) kuvaamaan luotujen symbolisten representaatiojärjestelmien avulla.

Kerätty materiaali osoitti siihen suuntaan, että symbolinen representaatio tanssista on tärkeä silloin, kun halutaan kuvata tanssin rakennetta: esimerkiksi teoksen muotoa ja dramaturgiaa. Liikemuistin tukena sen rooli korostuu erityisesti opetustyössä. Niin John A. Sloboda kuin Kari Kurkelakin korostavat symbolisen representaation roolia kommunikaation välineenä; lisäksi sen käyttö voi Graham McFeen mukaan selvittää teosidentiteettiä sekä luoda arkistoa paitsi valmiista teoksista, myös koreografisesta

prosessista ja esitystavoista. Myös nämä molemmat näkökulmat tulivat esiin aineistossa.

Suurin osa suomalaisen tanssin kentän toimijoista käyttää symbolisena representaationa omia muistiinpanoja. Nämä koetaan kuitenkin useimmiten riittämättömiksi kaikkiin yllämainittuihin tehtäviin, mikä on syy siihen, että muistin tukena ja valmiita teoksia säilyttämään käytetään yleisesti symbolisen representaation sijaan tallenteita. Muut symbolisen representaation tehtävät jäävät suurelta osin täyttämättä. Tässä tutkielmassa esiteltyjen tutkijoiden mukaan virallinen, yhteinen notaatio voi auttaa täyttämään näitä tehtäviä.

Yleisesti suomalaisen tanssitaiteen kentällä yhteisellä notaatiosysteemillä käsitetään labanotaatiota. Tätä pidetään joko hankalana tai kokonaan turhana. Notaatio koetaan varsinaisen tanssin päälle liimattuna asiana, ei taiteenlajin ytimeen kuuluvana tekstinä. Notaation hylkäämistä vahvistaa nykytanssin identiteetti "hetken taiteena", kun taas toisaalta baletissa elää vahva roolin siirtämisen traditio. Tanssikirjoituksen tehtävänä pidetään kuitenkin muistin tukena toimimista, sillä hetken taiteenkin luomisprosessi voi olla pitkä: teosta on suunniteltava ja koreografioitava mentaalisesti, sitä on harjoiteltava useaan kertaan, siihen on tehtävä muutoksia harjoitusten aikana, jotka on taas muistettava seuraavalla kerralla, ja niin edelleen; tuntisarjoja taas on suunniteltava etukäteen ehkä usealle ryhmälle illassa. Kuten tutkimusmateriaali osoittaa, tanssiin liittyviä kognitiivisia prosesseja jäsentämään käytetäänkin itse kehitettyjä kirjoitustapoja. Muistin tukena toimimisessa oma tanssikirjoitus (muistiinpanot) onnistuu hetkellisesti, mutta useimmiten epäonnistuu pitkällä aikavälillä. Tallenteiden käyttö voi tietenkin joissakin tapauksissa poistaa akuutin notaation tarpeen tällä tasolla.

Varsinaista tanssinotaatiota alle puoli vuotta opiskelleista sitä ei yhtä henkilöä lukuun ottamatta käyttänyt kukaan. Motiivikirjoituksen tai labanotaation käyttäjät, jotka olivat opiskelleet sitä useita vuosia, kuitenkin käyttivät sitä apuna muistiinpanoissaan. He eivät pidäkään hankalana tai epäkäytännöllisenä itse notaatiota, vaan sen oppimisprosessia. Minkä tahansa notaation oppiminen saattaa muuttaa tanssin tekijän kognitiivisia prosesseja ja ajattelutapaa tanssista, ja suullisesta kulttuurista kirjoitettuun kulttuuriin siirtyminen pitää sisällään niin etuja kuin riskejäkin. Lisäksi on tiedostettava notaation ilmaisulliset rajoitukset: notaatio ei ole teos, eikä se myöskään voi korvata

henkilökohtaista kommunikaatiota, vaan ainoastaan helpottaa sitä. Jos notaation siitä huolimatta, tai juuri siksi, halutaan tulevan eläväksi osaksi tanssia ja hyödyntävän sitä taiteenlajina, olisi notaatiokysymykseen otettava uudenlainen pedagoginen lähestymistapa: notaatiota olisi opetettava alkeistasolta lähtien, ei erillisillä notaatiotunneilla, vaan liikkeitä tehdessä. Jos notaatiota halutaan hyödyntää, tanssin kentällä olisi kyseenalaistettava ajatus, jonka mukaan koreologi tai ”notaattori” on eri henkilö kuin tanssija ja koreografi.

Jatkossa olisi kiinnostavaa tutkia esimerkiksi narratiivisuus- tai kommunikaatioteorioiden valossa sitä, miten teos siirtyy alkuperäiseltä tekijältä esiintyjälle notaation avulla tai vastaavasti ilman sitä. Hedelmällistä voisi olla tutkia myös jonkin tanssnotaation ja siihen liittyvän musiikin tai musiikkinotaation suhteutumista toisiinsa symbolisen representaation tasolla sekä käytännössä esimerkiksi rytmiiikan merkitsemisen osalta. Tämä vaatisi kuitenkin tutkijalta jonkin tanssnotaation suvereenia hallintaa musiikin notaation lisäksi. Omat valmiuteni riittivät tanssin symbolisen representaation tarkasteluun kiinnostavana ilmiönä, johon voitiin soveltaa joitakin musiikkitieteellisiä teorioita.

LÄHTEET

Kirjallisuusluettelo

Blacking, John: *How Musical is Man?* Faber and Faber, London 1976

Cusick, Suzanne: "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem" *Perspectives of New Music*. Vol. 32 (1: 8-27) 1994.

Hiltunen, Riikka: *Musikaalinen musiikinkäyttö nykytanssissa: tapausesimerkinä Tommi Kitti ja Väärä sävellaji...* Pro Gradu, Helsingin yliopiston taiteen tutkimuksen laitos 2006.

Hirvonen, Ulla: *Nuottikirjoituksen kehityksestä*. Proseminariesitelmä, Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos 1975

Hoppu, Petri: *Symbolien ja sanattomuuden tanssi : menuetti Suomessa 1700-luvulta nykyaikaan*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1999.

Hoppu, Petri (toim.): *Suomen Kansan oudot tanssit: tanssimuistiinpanoja arkistojen kätköistä*. Kansanmusiikin ja -tanssin edistämiskeskus, Helsinki 2006.

Hutchinson Guest, Ann: *Dance Notation The process of recording movement on paper*. Dance Books Ltd. London 1984.

Huttunen, Matti: "Mikä on musiikkiteos?: ongelmia ja suuntaviivoja" *Finaali*. (2: 55–62) 1999.

Jeschke, Claudia: "Notation Systems as Texts of Performative Knowledge" *Dance Research Journal*. Vol 31 (1: 4–7) 1999.

Kurkela, Kari: *Note and tone: a semantic analysis of conventional music notation*. Suomen musiikkitieteellinen seura, Helsinki 1986

Laban, Rudolf: *Modern educational dance*. MacDonald and Evans Ltd, London 1971 [1963]

Laban, Rudolf: *Laban's Principles of Dance and Movement*. MacDonald and Evans Ltd, London 1975 [1956]

Laban, Rudolf: *The Mastery of Movement*. Macdonald and Evans, Plymouth 1980.

Leman, Mark: "Musiikin symbolinen ja alisymbolinen kuvaus" *Kognitiivinen musiikkitiede*. Jyväskylän yliopisto, musiikkitieteen laitos 1992.

McFee, Graham: "Was That Swan Lake I Saw You at Last Night?: Dance-Identity and Understanding" *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Vol. 12 (1: 20–40) 1994.

Mikonsaari, Kirsi: *Labanotaatio ja suomalainen kansantanssi : tanssinotaatioiden tarkastelua*. Pro Gradu, Helsingin yliopiston folkloristiikan laitos 1990.

Moisala, Pirkko: *Cultural cognition in music: continuity and change in the Gurung music of Nepal*. Suomen etnomusikologinen seura, Helsinki 1991.

Preston-Dunlop, Valerie: *A Handbook for Dance in Education*. Longman, New York 1980.

Preston-Dunlop, Valerie & Sanches-Golberg, Ana: *Dance and Performance Laban and beyond*. Verve Publishing 2002.

Shepherd, John [et al.] *Whose music?: a sociology of musical languages*. Latimer, London 1977.

Sloboda, John A: *The Musical Mind. The Cognitive psychology of music*. Oxford University Press, New York 1990 [1985].

Smith-Autard, Jacqueline: *Dance Composition. A Practical Guide to Creative Success in Dance Making*. (5th edition) Routledge, New York 2004.

Sällström, Pehr: *Tecken att tänka med. Om symbolisk notation inom musik dans kartografi matematik fysik kemi teknologi arkitektur färglära och bildkonst.* Carlsson Bokförlag, Stockholm 1991.

Tomko, Linda J. "Dance Notation and Cultural Agency: A Meditation Spurred by Choreo-Graphics" *Dance Research Journal*. Vol 31 (1: 1–4) 1999.

Routti, Laura: "Koreologi vangitsee liikkeen paperille" *Tanssi*. (3: 28) 1998

Van Zile, Judy "What is the Dance? Implications for Dance" *Dance Research Journal*. Vol 17 (2: 41–47) 1985.

Venable, Lucy: "Labanwriter: There Had To Be a Better Way" *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Vol. 9 (2, 76–88) 1991.

Watts, Victoria: "Dancing the Score: Dance Notation and Differance" *Dance Research*. Vol. 28 (1, 7–18) 2010.

Haastattelut ja tiedonannot

Haastattelu: TeaK 27.10.2008 (litterointi tekijän omassa arkistossa)

Marttinen, Rauno: Tiedonanto sähköpostitse 6.9.2010

DVD-lähde

History of Modern Dance 2008 Castalia Media, New York. DVD

Seuraavien henkilöiden dokumentoidut haastattelut:

Lindberg, Jessica

Orr, Allison

Reynolds, Nancy

Taylor, Paul

Internetlähteet

Association Ecriture de Mouvement artsetmouvement.free.fr/formation_conte.htm, France, 2.4.2009.

The Benesh Institute www.benesh.org, UK, 2.4.2009.

Dance Notation Bureau (Labanotation) www.dancenotation.org/, USA, 2.4.2009.

The Dance Writing Site Home of Sutton Dance Writing® www.dancewriting.org/, USA, 2.4.2009.

The Language of Dance Centre www.lodc.org/home.html, UK / USA, 2.4.2009.

Margaret Morris Movement www.margaretmorrismovement.com , UK, 2.4.2009.

The Movement Notation Society (Eschkol-Wachman) www.movementnotation.com/, USA, 2.4.2009.

Mäkäräinen, Meeri: *Ihmismallit ja niiden käyttäytyminen* Teknillinen korkeakoulu, Sisällöntuotannon seminaarityö <http://www.tml.tkk.fi/Opinnot/T-111.5080/2006/FPaperit/ihmismallit221206.pdf> 22.12.2006 (tulostettu 18.8.2010)

Oxford Music Online <http://www.oxfordmusiconline.com/> hakusana ”Laban, Rudolf ” 26.8.2010

Tanssin tiedotuskeskus www.danceinfo.fi 28.2.2009

LIITE

Kysely tanssinotaation käytöstä tanssijoille, koreografeille ja tanssinopettajille

Toteuttaja: Sanna Valkiala (prof. Pirkko Moisalan Laudaturseminaarissa)
Taiteen tutkimuksen laitos / musiikkitiede, Helsingin yliopisto 2009

Kysely on osa Pro gradu -tutkielmaa ”Tanssinotaatio suomalaisen tanssitaiteen kentällä”.
Jos haluat kysyä tarkempia tietoja ennen kyselyyn vastaamista, ole hyvä ja ota yhteyttä sähköpostitse:
sanna.valkiala@helsinki.fi

Vastausohje:

Kirjoita viivoille vastauksesi. Vaihtoehtokysymyksissä rastita oikea vaihtoehto, ellei muuta ohjetta anneta. VOIT RASTITTAA NIIN MONIA VAIHTOEHTOJA KUIN HALUAT.

1a. Päättänsilajini: _____

1b. Tanssilaji(t), jota opetan: _____

2. Tanssin tai liikunnan alan koulutukseni (oppilaitos/kurssit sekä oppiarvo/nimike):

3. Päätoiminen ammattini: _____

4. Tanssitaustani (numeroi tärkeysjärjestyksessä):

- Klassinen baletti
- Jazz/moderni
- Nykytanssi
- Suomalainen kansantanssi
- Jokin muu etninen tanssi, mi(t)kä? _____
- Kilpatanssi
- Joukkuevoimistelu/naisvoimistelu
- Rytminen voimistelu
- Muu, mikä? _____

5. Musiikkitaustani

- Ei musiikin harrastustaustaa (paitsi kuuntelijana)
- Tunnen nuotit
- Musiikkiopistotausta
- Musiikin ammattiopintoja
- Olen käynyt soittotunneilla/kuorossa/bändissä, mutta en enää
- Käyn parhaillaan soittotunnilla/kuorossa/bänditreeneissä tai soitan itsenäisesti jotain instrumenttia
- Muunlainen musiikkitausta, millainen? _____

6a. Kun luot koreografiaa, kirjoitatko paperille muistiinpanoja?

- En, toimin muistinvaraisesti.
- En, improvisoin.
- Kyllä, tuntiopetusta suunnitellessani.
- Kyllä, tanssiteosta/esitystä tehdessäni.

6b. Kenen luettaviksi nämä muistiinpanot on tarkoitettu?

- vain itseni
- koreografian esittäjien
- oppilaideni

7. Ovatko muistiinpanosi

- sanallisia ohjeita

- kirjainsymboleja
 - numeroita
 - tikku-ukkoja eri asennoissa
 - liikkeen tai katseen suuntaa kuvaavia merkkejä tai sanoja
 - kuvioita, joita ruumiinosat liikkuessaan ”piirtävät ilmaan” (esim. lantion kahdeksikko)
 - liikkeen voimakkuutta kuvaavia merkkejä tai sanoja
 - liikkeen yleistä tyyliä kuvaavia merkkejä tai sanoja (esim. balettimaaisesti, robottimaaisesti)
 - ruumiinosien kontaktia toisiinsa kuvaavia merkkejä tai sanoja
 - tanssijoiden kontaktia toisiinsa kuvaavia merkkejä tai sanoja
 - lattiakaavioita (tanssijan/tanssijoiden tilassa liikkumista kuvaavia merkkejä)
 - muita itse kehittämiäsi symboleita tai piirroksia
 - musiikkinuotteihin perustuvia merkintöjä, millaisia? _____
 - labanotaatiota tai siihen perustuvia merkkejä
 - Labanin motiivikirjoitusta tai siihen perustuvia merkkejä
 - benesh-notaatiota tai siihen perustuvia merkkejä
 - stepanov-notaatiota tai siihen perustuvia merkkejä
 - muuhun jonkun toisen henkilön kehittämään notaatiosysteemiin perustuvia merkkejä, mihin?
-

8. Miten muistiinpanosi ottavat huomioon musiikin?

- ei mitenkään
- merkitsen siihen musiikin iskut (laskut)
- merkitsen siihen musiikissa tapahtuvat tempon vaihtelut tai rytmin muutokset
- merkitsen siihen muita musiikin tapahtumia (esim. eri instrumenttien mukaantulo, hiljentyminen/koveneminen, matalat/korkeat kohdat, melodisia koukkuja...)
- Mitä? _____

9. Anna lyhyt esimerkki jokaisesta käyttämästäsi kategoriasta.

10a. Millä tavalla tanssinotaatiosi tukee työtäsi?

10b. Mitä ongelmia koet käyttämässäsi notaatiotavassa?

10c. Mitä etuja ja ongelmia koet muistinvaraisessa tai improvisaatioon perustuvassa työskentelyssä verrattuna muistiinpanojen käyttöön?

11. Olitko ennen tähän tutkimukseen vastaamista tietoinen yleisessä käytössä olevien tanssinotaatiosysteemien olemassaolosta?

- Kyllä. Mistä notaatio(i)sta? _____
- En

12. Oletko opiskellut laba-/benesh- tai muuta notaatiota? Mitä? Missä? Kenen johdolla/itsenäisesti?

- Kyllä _____
- En

KIITOKSET VASTAUKSISTA!

13. Jäikö tanssinotaation käytöstä mielestäsi jotain olennaista kysymättä?

14. Muuta kommentoitavaa kyselystä? _____ (Jatka kääntöpuolelle)