

Pia Houni – Johanna Laakkonen – Heta Reitala – Leena Rouhiainen (toim.)

# Liikkeitä näyttämöllä

Tätä julkaisua myy ja välittää:  
Yliopistopaino Kustannus | Helsinki University Press  
PL 4 (Vuorikatu 3 A), 00014 Helsingin yliopisto  
fax (09) 7010 2374  
puh. (09) 7010 2363  
books@yliopistopaino.fi  
www.yliopistopaino.fi/kirjamyynti

# Sisältö

---

Lukijalle .....	5
-----------------	---

## I Keho, tanssi ja liike

### Leena Rouhiainen:

Mitä somatiikka on?

Huomioita somaattisen liikkeen historiasta ja luonteesta .....	10
--	----

### Kirsi Monni:

Tanssiesteettinen perintö ja Deborah Hayn

radikaali taide – ontologisen eron pohdintaa .....	36
--	----

### Inka Välipakka:

Irigarayn tekstien liike naistanssijan kehon ja tilan muuntelussa.....	62
--	----

## II Murtumia ja tulkintoja nykyteatterissa

### Pia Houni & Tiia Kurkela:

Havaintoja teatterityöstä 2000-luvun silmin.....	82
--	----

### Maiju Loukola:

Murtumia esitystilassa.....	108
-----------------------------	-----

### Virpi Alanen:

Muuttuneessa maailmassa. Lähihistorian representaatio

Mark Ravenhillin näytelmässä <i>Some Explicit Polaroids</i> .....	128
---	-----

<b>Janna Kantola &amp; Hanna Korsberg:</b> Näyttämöllä kummittelee – suomalaiset runoilijat teatteritulkintoina . . . . .	152
---	-----

### III Uudelleen kirjoitettua historiaa

<b>Riikka Korppi-Tommola:</b> Suomalaisen modernin tanssin historian ahdas narratio: Kotkamyytti . . . . .	170
--	-----

<b>Hanna Järvinen:</b> Rekonstruktion aika: tanssin menneisyyden kohtaaminen teatteritilassa . . . . .	194
--	-----

<b>Mikko-Olavi Seppälä:</b> Yhteisöä luomassa: Lahden Teatteri ja Helkajuhlat 1931–1946. . . . .	220
--	-----

<b>IV Kirja-arvioita</b> . . . . .	242
------------------------------------	-----

<b>ENGLISH ABSTRACTS</b> . . . . .	261
------------------------------------	-----

<b>KIRJOITTAJAT JA TOIMITTAJAT</b> . . . . .	263
--	-----

# Lukijalle

---

Käsillä oleva artikkelikokoelma ankkuroituu nykytaiteeseen ja -tutkimukseen. Kirjoittajakutsun mukaisesti valtaosa artikkeleista käsittelee 2000-luvun tanssia ja teatteria tai nostaa esiin tuoreita näkökulmia menneisyyden ilmiöihin. Esittävän taiteen nykyhetkeä, sille tyypillisiä teemoja ja piirteitä ei ole helppo tavoittaa. Läheltä katsoen kentän moninaisuus ja moniäänisyys tuntuu pakenevan tulkintoja ja määrittelyjä. Aikalaiskuvan piirtäminen on kuitenkin kiinnostavaa kentällä, jossa historian tutkimuksella on vankka pohja. Kokoelman kirjoittajat tarttuvat tähän hetkeen ja moniin teatterin ja tanssin kentän ajankohtaisiin kehityskulkuihin ja teemoihin näytelmäkirjallisuudesta teatteritekniikkaan sekä tanssitaiteen kehon ja mielen välisen suhteen pohdintaan. Artikkelit on jaoteltu kolmeen ryhmään: nykytanssin olemusta, teatterin ja draaman ajankohtaisia kysymyksiä ja tanssin ja teatterin historiaa käsitteleviin kokonaisuuksiin.

Teatterintutkimuksen seuran perustamisvaiheessa tehtiin tietoinen linjaus, jonka mukaan tanssintutkimus kuuluu olennaisena osana seuran toimintaan. Päätöksen käytännölliset seuraukset näkyvät tässä vuosikirjan toisessa numerossa, jonka artikkeleista puolet käsittelee tanssia. Kotimainen tanssintutkimus on lisääntynyt viimeisen vuosikymmenen aikana. Tutkijat, joista moni on myös tanssin tekijä, toimivat useissa yliopistoissa ja korkeakouluissa eri ainelaitosten yhteydessä. Nyt julkaistavat artikkelit kuvaavat osuvasti tutkimuskentän heterogeenistä luonnetta ja osoittavat tutkijoiden punnitsevan tanssin ilmiötä ajankohtaisen tieteelliseen ja yhteiskunnalliseen keskusteluun valossa. Kirjoittajat analysoivat taiteellisen työn luonnetta ja lähtökohtia muun muassa fenomenologian ja sukupuolittutkimuksen näkökulmista.

Sekä tanssi että teatteri ovat rakentuneet tukevasti omien traditioidensa ja konventioidensa pohjalle. Tutkimuksessa on ryhdytty enenevässä

määrin kiinnittämään huomiota alan teoreettisiin lähtökohtiin ja tapaan kanonisoida yksittäisiä teoksia, tekijöitä tai kausia joko tietoisesti tai tiedostamatta. Useassa artikkelissa suunnataankin kriittinen katse alan omaan historiaan. Siihen, miten ymmärryksemme menneisyyden tapahtumista on muodostunut ja miten menneisyys vaikuttaa tapamme tehdä ja ymmärtää teatteri- ja tanssitaidetta.

Esittävän taiteen, kuten muidenkin taiteiden, toteutuminen on sidoksissa vallitseviin kulttuuris-poliittisiin rakenteisiin ja niiden tarjoamiin mahdollisuuksiin. Taiteilijat myös muokkaavat aktiivisesti omaa toimintakulttuuriaan. Muutokset ovat viime vuosikymmenien aikana näyttäytyneet etenkin vapaan kentän toiminnan aktivoitumisena. Suomalaiseen yhteiskuntaan kaikkialle rantautunut kilpailun ja julkisuuden kulttuuri on kuitenkin lyönyt leimansa niin laitosteattereiden kuin vapaiden ryhmien jäsenten todellisuuteen. Kentässä tapahtuneet muutokset ovat herättäneet tutkijat pohtimaan taiteilijoiden työympäristöön ja -hyvinvointiin liittyviä kysymyksiä. Kirjassa pohditaankin, miten teatteria nykyään tehdään tai tuotetaan, ja millaisiin työprosesseihin teatterialan ammattilaiset sitoutuvat.

Nykytaiteen kenttää leimaavat niin ikään monentasoiset taiteidenväliset murrokset ja siirtymät. Esittävien taiteiden alueella tällaiset liukummat teatterin, tanssin, esitystaiteen, installaation ja mediataiteen välillä ovat omiaan hämärtämään perinteisiä lajimäärityksiä. Osaltaan murrokseen on vaikuttanut (digitaali)teknologian kehitys ja hyödyntäminen osana esitystä. Muutokset koskettavat erityisesti valosuunnittelun ja lavastustaiteen aloja, mutta vaikutukset ulottuvat koko esityksen käsitteeseen ja edellyttävät tutkimukselta uusia lähestymiskulmia.

Kirjan loppupuolelle on koottu arvioita viime vuosina ilmestyneestä tutkimuskirjallisuudesta. Arvioiden suhteellisen suuri määrä kertoo osaltaan siitä myönteisestä kehityksestä, joka suomalaisessa tutkimus- ja kustannuskentässä on viime vuosina tapahtunut. Tanssin- ja teatterintutkimuksen alalla vakiintunutta foorumia erityisesti väitöskirjojen arvioille ei ole juuri ollut tarjolla. Vuosikirja paikkaakin tervetulleella tavalla tätä puutetta. Julkisuus ja avoimuus ovat kaiken kriittisen keskustelun ja tutkimuksen edellytyksiä. Toimituskunta kiittää kirja-arvioiden tekijöitä osallistumisesta tähän keskusteluun alan ajankohtaisista kysymyksistä ja tutkimuksen tilasta.

*Liikkeitä näyttämöllä: Näyttämö ja tutkimus 2* on Teatterintutkimuksen seuran toinen vuosijulkaisu. Julkaistavat artikkelit on valittu ja toimitettu ulkopuolisten asiantuntijoiden lausuntokierroksen ja toimitus-

kunnan kommenttien perusteella. Lausunnonantajien valinnassa pyrittiin etsiytymään teatterin- ja tanssintutkimusta laajemmallekin kentälle, mikä parhaassa tapauksessa on heijastunut kirjoitusprosesseissa hedelmällisenä uusien näkökulmien avautumisena. Toimituskunta esittää lämpimät kiitoksensa lausunnonantajille heidän arvokkaasta työpanoksestaan. Kirjan julkaisemista on tukenut taloudellisesti Tieteellisten seurain valtuuskunta. Graafikko Riikka Kiemalle ja toimitussihteeri Sipiina Ritarannalle esitämme kiitoksemme ammattitaitoisesta työstä. Kiitämme myös valokuvaaja Heli Sorjosta mahdollisuudesta saada käyttää hänen ottamaansa kuvaa vuosikirjan kannessa.

Helsingissä, lokakuussa 2006  
Toimituskunta





# *I Keho, tanssi ja liike*

Leena Rouhiainen

# Mitä somatiikka on?

## Huomioita somaattisen liikkeen historiasta ja luonteesta

*Luonnehdin tässä artikkelissa somatiikkaa (somatics), jolla etenkin angloamerikkalaisessa kontekstissa viitataan kehollisia kokemuksia hyödyntäviin sekä kehoa ja mieltä integroiviin liikkeellisiin harjoittelumuotoihin tai kehoterapioihin sekä näihin käytäntöihin kytkeytyvänä tutkimusalueena.<sup>1</sup> Yritän selkiyttää somatiikan ulottuvuuksia esittelemällä siihen liittyvää käsitteellistä määrittelyä, sen historiallisia vaihteita sekä sen sisältöjä ja ongelmakohtia. Tarkoitukseni on näin virittää keskustelu somatiikasta myös suomalaisen tanssitutkimuksen ja yleisemminkin kehotutkimuksen piirissä.*

Tanssija-tutkijan uteliaisuus somatiikkaa kohtaan herää

Tarkastelen muutamien *somatiikkaa (somatics)* tai yleisemmin *somaattisia menetelmiä (somatic practices)* käsitteiden kirjoittajien huomioita somaattisesta liikkeestä ja sen luonteesta. Näin aluksi kerron matkastani somatiikan äärelle ja samalla avaan perspektiiviä, josta kirjoitan. Siirryn sitten seuraavissa luvuissa pohtimaan somatiikkaa niin käsitteenä kuin historiallisena liikkeenä muodostaakseni niistä jonkinlaista yleiskuvaa.

Monen tanssijan tapaan olen pitkälle toistakymmentä vuotta kestäneen urani aikana tutustunut useammanlaiseen tanssitekniikkaan, keho-  
menetelmään ja -terapiaan. Jälkimmäisistä esimerkkejä ovat muun muassa Alexander-tekniikka, Feldenkrais-menetelmä, Bartenieff Fundamentals, Body Mind Centering, Rolfing, Pilates-menetelmä, bioenergetiikka ja kehopsykoterapia. Nämä menetelmät ovat tuntuneet luontaisesti kuuluvan siihen nykytanssin kontekstiin, jossa toimin, ja eri elämänvaiheissa ne ovat

tarjonneet kiinnostavia ja opettavaisia perspektiivejä kehoon ja liikkeeseen. Vaikka näitä menetelmiä pidetään nykyään eri tahoilla somaattisina, minä sain ensimmäisen kosketukseni somatiikkaan vasta, kun etsin lähdekirjallisuutta tanssijuutta koskevalle väitöstyölleni ja törmäsin Don Hanlon Johnsonin toimittamaan kirjaan *Bone, Breath & Gesture* (1995) 1990-luvun loppupuolella.<sup>2</sup> Kirjan johdannossa Johnson esittelee somaattisten menetelmien uranuurtajia ja argumentoi sen puolesta, että somaattista työskentelyä voi pitää omanlaisenaan historiallisena liikkeenä tai perinteenä.<sup>3</sup> Kirjassa tutustutaan tarkemmin joukkoon viime vuosisadalla pääasiassa Euroopassa ja Yhdysvalloissa vaikuttaneiden kehomenetelmien kehittäjien näkemyksiin heidän haastattelujen tai kirjoittamien tekstien välityksellä.<sup>4</sup> Yksi kirjan artikkeleista on filosofi ja liiketerapeutti Thomas Hannan ehkäpä jo klassikkonakin pidetty kirjoitus, jossa hän esittelee termin *somatiikka* ja luonnehtii sen merkitystä.<sup>5</sup>

Samoihin aikoihin kun käsiini osui Johnsonin toimittama kirja, luin myös filosofi Richard Shustermanin (1997) *Body & Society* -lehdessä julkaistun kirjoituksen *somaestetiikasta* (*somaesthetics*).<sup>6</sup> Hän kannattaa ajatusta ruumiillisesta estetiikasta tai filosofiasta, joka tarkastelisi ”ruumiin liikkumista ja itsensä kokemista” mahdollisuutena parantaa ainakin elämämme esteettistä laatua ”tekemällä meidät tietoisiksi koetusta kokemuksesta”.<sup>7</sup> Shustermanin mukaan somaestetiikan tehtävänä on tutkia tällaiseen itsen luovaan muovaamiseen liittyvää kehollista tietoa sekä sen diskursseja, käytäntöjä ja menetelmiä.<sup>8</sup> Hieman myöhemmin julkaistussa kirjoituksessaan Shusterman puhuu jopa viimeaikaisesta somaattisesta käänteestä länsimaissa kulttuurissa vedoten muun muassa suuresti lisääntyneeseen liikuntaharrastukseen ja eri tavoin toteutettavaan kehonmuokkaukseen.<sup>9</sup>

Johnsonin teos on arvokas tuodessaan yhteen monen eri tekijän näkemyksiä kehollisuudesta ja Shusterman puolestaan on arvovaltainen keholisen tiedon ja kehollisten elämänmuotojen merkityksen puolestapuhuja. Aluksi en pitänyt heidän avaamaansa keskustelua sen kummempaan asiana kuin mihin olin jo tanssityöni ja fenomenologisen tutkimusasetteeni välityksellä sitoutunut – liikkuvan ja eletyn kehon tutkimiseen ja ymmärtämiseen. Mutta heidän näkemyksensä näyttivät vastanneen jonkinlaiseen tilaukseen. Niinpä ajatukseni alkoivat muuttua, kun pari vuotta myöhemmin kuulin muutamien niin sanotun *uuden tanssin* piirissä toimineiden suomalaisten tanssitaiteilijoiden puhuvan somaattisista menetelmistä.<sup>10</sup> He olivat käsitykseni mukaan työskennelleet sellaisten asioiden parissa kuin kontakti-improvisaatio, Release-Alignment ja Body Mind Centering -menetelmät sekä Alexander-tekniikka. Kaiken lisäksi opastaessani Pila-

tes-ohjaajakoulutettavia Method Putkisto Instituutissa huomasin yllättäen, että Jarmo Ahosen ja Marja Putkiston kokoamassa koulutuskansiossa Pilates-menetelmän mainittiin kuuluvan somaattisiin liikuntamuotoihin.<sup>11</sup> Herätetty uteliaisuuteni vahvistui edelleen, kun amerikkalainen professori Jill Green vieraili Teatterikorkeakoulussa syksyllä 2003. Hän puhui somatiikasta tanssikasvatuksen yhteydessä melkein itsestään selvyytensä ja korosti somaattisten menetelmien mahdollisuutta itsetuntemuksen lisääjäksi.<sup>12</sup> Hän näkee, että somatiikasta on tulossa eräs tärkeä tanssin osa-alue. Hänen mukaansa somaattisia menetelmiä käytettiin ennen pikemminkin tanssin oheisharjoittelu- tai tukimuotoina. Nyt niitä ja niihin liittyviä periaatteita integroidaan tanssin kasvatuksellisiin, pedagogisiin ja taiteellisiin prosesseihin monin eri tavoin.<sup>13</sup>

Etsiessäni uutta inspiraatiota opetustyölleni lähdin väitöstyöni jälkeen Englantiin opiskelemaan Laban-liikeanalyysiä. Surreyn yliopiston koulutusohjelma, johon osallistuin, oli niin ikään nimeltään *Somatic Studies and Labananalysis*, ja sen sisältö tarjosi joitakin huomioita somaattisista menetelmistä yleisemminkin. Lopputyökseksi kirjoitin siellä tutkielman Pilates-menetelmästä somaattisena käytäntönä tai liikuntamuotona.<sup>14</sup> Siinä tartuin ensimmäistä kertaa hieman tarkemmin kysymykseen, mitä somatiikka on.

Edellä mainitut kohtaamiset kuvaavat lyhyesti sitä, miten kiinnityin tämän artikkelin aiheeseen. Keskeistä lienee se, että pohdintani nousee tarpeistani ymmärtää niitä käytäntöjä ja perinteitä, joiden äärellä opetus-, tanssi-, ja tutkimustyössäni toimin. Sen myötä ajauduin pohtimaan laajemminkin joitakin länsimaisia kehollisia käytäntöjä. Kirjoitukseni tarkoituksena on esitellä somatiikkaan liittyviä näkökantoja, pohtia niiden arvoa tai merkitystä ja ennen kaikkea pyrkiä tuomaan somatiikan kysymys myös suomalaisen kehollisiin käytäntöihin liittyvän tutkimuksen piiriin. Aikaisemmin eri kirjoittajien näkökantoja somatiikasta ei ole tarkasteltu toistensa yhteydessä, ainakaan näin laajasti. Vaikka tekstini osaltaan käy läpi historiallisia tapahtumia, en ole historioitsija. Käsittelen joitakin muuttaman viime vuosisadan tapahtumia ja niiden aikana eläneitä ihmisiä suurelta osin sekundaarilähteiden valossa.<sup>15</sup> Siinä mielessä tätä kirjoitusta voi pitää eräänlaisena kirjallisuuskatsauksena. Mutta se on myös diskursiivinen tai intertekstuaalinen esitys, sillä yrittäessäni selvittää, miten ymmärtää somatiikkaa, tarkastelen siihen liittyviä uskomuksia, käytäntöjä ja merkitysjärjestelmiä etsimällä eri tieteiden tai käytäntöjen alueella tuotettujen tekstien välisiä loogisia yhteyksiä ja pohtimalla, miten erilaiset näkemykset motivoivat toisiaan vaikkakaan eivät välttämättä aiheuta toisiaan.<sup>16</sup> Sa-

malla tulen tietenkin uudelleen tulkinneeksi somatiikkaa ja tuottaneeksi siitä jonkinlaisen käsityksen, joka vahventaa sen olemassaoloa. Huolimatta somatiikan ilmeisestä hämärärajaisuudesta ja sisällöllisestä epäselvyydestä, se on käsitteenä ja diskurssina siinä mitassa käytetty, että sitä on syytä pitää ainakin jonkinasteisesti joihinkin länsimaihin vakiintuneena sosiaaliskulttuurisena ilmiönä ja pohtia sen luonnetta.

### Somatiikan esiinnousu Yhdysvalloissa

Viime aikoina erilaisia kokemuksellisia ja kehollisia menetelmiä, jotka edistävät ihmisen hyvinvointia liikkeen ja fyysisen manipulaation välityksellä, on etenkin angloamerikkalaisessa kontekstissa alettu kutsua somaattisiksi käytännöiksi (somatic practices).<sup>17</sup> Tarkastellessaan aihetta useat kirjoittajat viittaavat Thomas Hannan (1928 – 1990) julkaisuihin antaen hänelle eräänlaisen käännteentekevän aseman somaattisessa liikkeessä.<sup>18</sup> Hänen katsotaan muotoilleen ja laittaneen liikkeelle termin *somatiikka*. Hanna oli perehtynyt etenkin eksistentiaaliseen fenomenologiaan ja toimi filosofina Floridan yliopistossa ennen siirtymistään liiketerapeutiksi.<sup>19</sup> Vuonna 1970 Hanna kirjoitti kirjan *Bodies in Revolt: A Primer in Somatic Thinking*, jossa ensimmäistä kertaa esitti käsityksensä kreikkalaisesta sanasta *soma*. Hänen mukaansa se viittaa enempiinkin kuin vain materiaaliseen kehoomme. Se tarkoittaa meidän tämänhetkistä ruumiillista olemustamme, johon persoonamme on kietoutunut ja joka tarjoaa mahdollisuuden oivaltaa itsestämme uusia asioita.<sup>20</sup> 1970-luvun puolivälin tienoilla Hanna työskenteli lähemmin Feldenkrais-menetelmän parissa ja alkoi kehittää siitä omaa versiotaan nimeltään *Hanna Somatics*. Hän myös jatkoi kirjoittamista *somatologiasta* (*somatology*) ja somatiikasta.<sup>21</sup> Hanna sitoutui lopulta jälkimmäiseen käsitteeseen ja tietoisuus siitä levisi hänen vuonna 1976 perustamansa lehden välityksellä. *Somatics – Magazine Journal* -lehteä julkaistaan edelleen, ja se esittelee kehoa ja mieltä integroivia sekä kehon välityksellä yksilöä eheyttäviä menetelmiä ja pohtii niihin liittyviä kysymyksiä.<sup>22</sup>

Hanna luonnehtii somatiikkaa ja somaattista kenttää yksityiskohtaisemmin 1980-luvulla lehteensä kirjoittamassaan artikkelisarjassa. Siinä hän esittää muun muassa, että ihmisiin liittyen *soma* tarkoittaa kehoa sellaisena kuin se näyttäytyy ensimmäisen persoonan sisäisestä havainnosta käsin. Soma on siis eletty keho, tai ainakin proprioceptorien, siis sisäistien, tuottamia liikeaistimuksia ja -tunteuksia koskeva ulottuvuus. Hanna pitää ensimmäisen persoonan perspektiiviä keskeisimpänä somaattisena ulottuvuutena, sillä se toimii kanavana, joka avaa niin toisen kuin kolmannenkin persoonan näkökulmat todellisuuteemme. Hannan kirjoitusten

edetessä tulee ilmi, ettei hän ole kovin tarkka käsitteiden määrittelyssä ja että lopulta kokemus ja soma ovat hänelle läheisiä, melkein erottamattomia, käsitteitä.<sup>23</sup>

Edellä esitetyn ydinmääritelmän lisäksi Hanna luonnehtii ”ihmissomaa” ajallisesti etenevänä liikkumisen, sopeutumisen ja muutoksen prosessina. Hän kiinnittää huomiota siihen, että se suuntautuu maailmaan pystyasennon ja kasvopuoleisen orientaation kautta ollen samalla intentionaalinen, tahtova ja ympäristöään manipuloiva olento. Somaattisella orientaatiolla hän puolestaan viittaa sellaisiin toimiin, jotka hyödyntävät kehon tunteuksia ja yksilön subjektiivisia kokemuksia psyko-fyysisissä eheytyssprosesseissa ja toiminnallisessa kuntoutuksessa. Hän toteaa, että sen havaitseminen, mitä somassa tapahtuu ensimmäisen persoonan perspektiivistä, on toimintaa, jossa kehoon samalla vaikutetaan. Samalla kun sitä havainnoidaan sitä siis säädellään. Lopulta hän määrittää somatiikan laajemmin kentäksi, jossa somaa niin tutkitaan ensimmäisen persoonan elävän kehon havainnoinnin välityksellä kuin myös säädellään ensimmäisen persoonan perspektiivistä käsin. Vaikka Hanna pitää somatiikkaa toistaiseksi epäyhtenäisenä kenttänä, hän kuitenkin nimeää joitakin sen keskeisiä periaatteita. Niitä ovat aikaisemmin mainittu holistinen orientaatio ihmiseen. Myös näkemys siitä, että elävät olennot pyrkivät tasapainoon samalla kun elävät muutoksen tilassa, sekä se, että ne ovat autonomiaa tavoittelevia, ovat hänestä somaattisten prosessien kannalta merkittäviä asioita. Somatiikan laajempaan tavoitteena on kuitenkin olla monitieteinen tutkimuksen ja käytännön alue, joka pyrkii selvittämään inhimillisen elämän luonnetta ja tukemaan ihmisten hyvinvointia. Hanna luonnehtii sitä jopa tieteelliset raja-aidat purkavana *elämän tieteenä (life science)*. Hänen visionsa mukaan se tulee muuttamaan käsityksiä lääketieteestä, kasvatuksesta, oppimisesta ja inhimillisestä muutoksesta.<sup>24</sup>

Hannan tapa hyödyntää soma-termiä ei ole ristiriidaton. Länsimaissa olemme tottuneet lääketieteelliseen termiin ’psykosomaattinen’, jonka ensimmäinen osa viittaa henkisiin tai tajunnallisiin prosesseihin ja jälkimmäinen taas materiaaliseen ruumiiseemme. Harvey Fergusonin mukaan soma ei muinaisessa kreikan kielessä viitannut mihinkään holistiseen käsitykseen ihmisestä tai edes elettyyn kehoon. Se tarkoitti lähinnä materiaalista ruumista, jopa kalmoa. Antiikin aikoihin ihmisen henkistä ja materiaalista olemusta nimitettiin monilla eri käsitteillä, jotka kuvastivat niitä irrallisia ja ristiriitaisia voimia, josta se koostui. Ihmistä ei siis pidetty psyko-fyysisenä kokonaisuutena, vaan irrallisista osa-alueista rakentuvana kosmologisten voimien liikuttamana olentona.<sup>25</sup> Tästä huolimatta Hanna

teki käsitteestä omanlaisensa tulkinnan korostaakseen koetun kehon merkitystä itsetuntemuksellemme ja hyvinvoinnillemme.

Kaiken lisäksi Hannan ajattelu muuttuu ja tarkentuu eri kirjoituksissa jopa ristiriitaisesti, eikä hän pohdi tarkemmin joidenkin käyttämiensä keskeisten käsitteiden luonnetta tai niiden välisiä suhteita. Häntä seuranneet ajattelijat korostavat usein subjektiivisen kokemuksen merkitystä ja holistisuutta kehon kautta yksilön itseyttä ja maailmankuvaa työstettäessä sekä näiden kahden merkitystä sosiokulttuurisessa toiminnassa. He pitävät arvokkaana Hannan yritystä ylittää muun muassa keho/mieli-, itse/toinena ja minä/maailma-dikotomiat.<sup>26</sup> Selvää on, että Hanna rakensi *somatiikka*-käsitteen filosofisen tietoutensa ja terapeuttisen kokemuksensa pohjalta edistämään keho- ja liiketerapeuttien toimintaa sekä yleistä ymmärrystä inhimillisestä elämästä ja hyvinvoinnista.

Yhdysvalloissa *somatiikka*-käsitteen käyttö levisi suhteellisen nopeasti ja siinä mitassa, että vuonna 1981 perustettiin *Somatics Society* –niminen yhdistys edistämään tietoutta somaattisesta kentästä sekä tuomaan yhteen eri tavoin kehon välityksellä ihmisen hyvinvointia edistäviä menetelmiä.<sup>27</sup> Vuonna 1988 perustettiin *The International Somatic Movement Education and Therapy Association (ISMETA)* tukemaan erilaisten kehokoulukuntien toimintaa.<sup>28</sup> Nykyään tämän yhdistyksen jäsenistöön kuuluu useita sekä vuosikymmeniä vanhojen että vastakehitettyjen kehomenetelmien tai liiketerapian edustajia. ISMETA:n perustamisen aikoihin myös tanssialan ammattilaiset alkoivat nimetä erilaisia tanssin alueella hyödynnettyjä kokemuksellisia ja kehon toimintoja kuuntelevia tai tutkivia menetelmiä somaattisiksi käytännöiksi.<sup>29</sup> Nykyään lukuisten yksityisten organisaatioiden ja ammatinharjoittajien ohella monien yhdysvaltalaisen yliopistojen tanssikoulutusohjelmissa sekä kasvatustieteen laitoksilla on somatiikkaan liittyviä kursseja.<sup>30</sup> Viime vuosina somatiikka on kulkeutunut käsitteenä myös Keski- ja Pohjois-Eurooppaan, myös Suomeen. Muun muassa Iso-Britanniassa ja Hollannissa tarjotaan somaattista koulutusta niin yksityisellä kuin julkisella sektorilla. Suomessa kaikki Teatterikorkeakoulun opiskelijat voivat osallistua valinnaisiin opintojaksoihin somaattisissa menetelmissä, tanssin ja teatterin opettajaopiskelijat osallistuvat somaattinen työ -nimiseen kurssiin ja ammattilaisille tarjotaan aiheesta täydennyskoulutusta.

Huolimatta Hannan ajatuksesta laajemmasta tutkimuksellisesta orientaatiosta ja kentästä, *somatiikka*-käsitteellä viitataan nykyään ennen kaikkea lukuisiin, usein vaihtoehtoisen terveydenhoidonkin piiriin luettuihin terapiamuotoihin ja kehomenetelmiin, jotka tarkastelevat kehoa subjektiivisesta perspektiivistä. Ne ovat kiinnostuneita kehon hiljaisesta tiedosta:

pitävät kehotietoisuuden edistämisen prosessia tienä muutokseen, kehon toimintojen paranemiseen, itseymmärryksen syvenemiseen ja yleiseen hyvinvoinnin lisääntymiseen.<sup>31</sup> Martha Eddyn mukaan somatiikan parissa toimitaan etupäässä kolmella taholla: vaihtoehtoisessa terveydenhuollossa, psyko-fyysisesti orientoituneessa psykologiassa, ja tanssimaailmassa.<sup>32</sup> Tunnetuimpia somaattisia menetelmiä ovat Alexander-tekniikka, Feldenkrais-menetelmä ja Body-Mind Centering. Sen lisäksi Bartenieff Fundamentals, Bioenergetiikka, Labananalyysi, Continuum-liike, Ideokinesis, Kinetic Awareness, Pilates-menetelmä, Rolfing ja Skinner Release liitetään tämän kattokäsitteen alle. Mutta menetelmiä on laaja kirjo muitakin ja niitä kehitetään edelleen lisää.<sup>33</sup>

Kuten aikaisemmin lyhyesti mainitsin, Richard Shusterman on omissa kirjoituksissaan jatkanut Hannan ajatusta somatiikasta laajana tutkimuskenttänä estetiikan alueella.<sup>34</sup> Hän ehdottaa, että somaestetiikaksi kutsumansa tutkimuksellisen orientaation tulisi pohtia aistisuuden ja kehollisuuden merkitystä tiedon muodostukselle, tarkastella itsetietoisuutta tai itsetuntemusta kehollisena ja filosofisena asiana, tutkia itsetuntemuksen ja kehotietoisuuden perspektiivistä moraalisen toiminnan luonnetta, ymmärtää kehoa ja sen toimintoja sosiaalisuuteen, kulttuurisuuteen ja valtaan kytkeytyvinä ilmiöinä sekä tarkastella kehollisen olemisemme ontologista ulottuvuutta ja itse somaattisten menetelmien prosesseja. Suhtautuessaan somatiikkaan näin väljästi hän ei kaihda ajatella, että myös muun muassa plastiikkakirurgia ja kaikki muunkinlainen aistisuuden ja esteettisyyteen kytkeytyvä kehollinen muokkaus liittyisivät aiheeseen. Hän siis tarkastelee somatiikkaa laajemmin keholliseen kokemukseen, muutokseen, muovaamiseen ja ymmärtämiseen sekä kehon kantamiin arvoihin liittyvinä toimenpiteinä, prosesseina ja tietona. Hänestä somatiikka on kiinnostava tutkimuksen alue, sillä se voi tarjota keinoja ja tietoutta uudenlaisen kriittisen teorian syntymiseen sekä kahlitsevien sosio-kulttuuristen käytäntöjen muuttamiseen.<sup>35</sup> Jill Green esittää samankaltaisia ajatuksia ja kirjoittaa *sosiaalisesta somatiikasta (social somatics)*, joka huomioi kehomme ja kokemuksemme sosiokulttuuriset ulottuvuudet. Hän pohtii somaattisia menetelmiä mahdollisina sosiopoliittisina välineinä synnyttää tietoisuutta itseystä, toiseudesta ja teinä erilaisuuden kohtaamiseen ja hyväksymiseen.<sup>36</sup>

Yleisimmällä tasolla somatiikkaa on siis luonnehdittu kehollisen tutkimuksen alueena, johon liittyy erilaisia kehotyön menetelmiä. Näin somatiikkaa on pyritty määrittelemään käsitteenä, ja sen tutkimusalueena on pidetty kehon välityksellä avautuvia näkökulmia niin itseysteen, toiseen kuin yhteiskuntaankin. Somatiikasta on myös keskusteltu historiallisena



liikkeenä. Lisäksi sen ulottuvuutta on yritetty hahmottaa analysoimalla, miten sen piiriin luetut menetelmät ja käytännöt suhtautuvat inhimilliseen todellisuuteen ja ennen kaikkea kehollisuuteen sekä millaisia käytännöllisiä periaatteita somaattinen työ hyödyntää. Tarkastelen seuraavassa näitä huomioita hieman lähemmin.

## Hyvinvointi ja ruumiinkulttuuri 1900-luvun vaihteessa

Vaikka somaattinen liike on varsinaisesti käynnistynyt vasta muutamia vuosikymmeniä sitten, samalla kun somatiikka-käsitteellä ryhdyttiin yleisemmin kuvaamaan erilaisia kehollisia käytäntöjä, ovat muutamat kirjoittajat pohtineet liikkeen juuria ja kehitysvaihteita – tehden sitä tosin vielä hyvin yleisellä tasolla. Tartun heidän näkemyksiinsä täydentäen niitä joillakin kontekstualisoivilla huomioilla ja esitellen kursorisesti muutamia liikkeen varhaiseen vaiheeseen liitettyjä henkilöitä.

Thomas Hannan ohella toinen keskeinen somatiikan harjoittaja ja teoreetikko, Don Hanlon Johnson väittää, että somatiikan juuret löytyvät yli sadan vuoden takaa ja liittyvät Keski- ja Pohjois-Euroopan sekä Yhdysvaltojen itärannikon 1800- ja 1900-luvun vaihteessa voimissaan olleeseen ruumiinkulttuuriin tai voimisteluliikkeeseen (*Gymnastik*). Hänen mukaansa ruumiinkulttuurin harjoittajat kehittivät jo tuolloin hienostuneita terapia-menetelmiä hyödyntäen kehon aistista ulottuvuutta, kosketusta, ilmaisullista liikettä, ääntä ja musiikkia. Mutta me tiedämme näiden yksittäisten toimijoiden työstä lähinnä oraalisen perinteen, voimistelukirjoista löydettyjen fragmenttien ja muun muassa tanssihistoriaan liittyvän kirjallisuuden ja tutkimuksen sisältämistä huomioista. Perustelematta sen kummemmin näkemyksiään Johnsonin väittää ensimmäisten somatiikan harjoittajien joukossa olleen muun muassa Francois Delsarten, Émile Jaques-Dalcrozen, Genevieve Stebbinsin, Bess Mensendieckin ja Leo Koflerin.<sup>37</sup> Lienee ongelmallista nimetä näitä ihmisiä somatiikan harjoittajaksi, sillä he toimivat aikana, jolloin somaattinen liike ei varsinaisesti ollut vielä syntynyt. Kuitenkin heidän voi nähdä pohtineen samankaltaisia kysymyksiä tai tavoitelleen samanlaisia päämääriä kuin nykyiset somatiikan harjoittajat ja siten luoneen pohjaa sille keskustelulle ja toiminnalle jota nykyään harjoitetaan. Tästä syystä luonnehdin seuraavassa lyhyesti etenkin eurooppalaista ruumiinkulttuuria – sitä millaisessa kulttuurisessa ilmapiirissä jotkut edellä mainituista 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa keholliseen ilmaisuun ja hyvinvointiinkin kytkeytyvien menetelmien luojat elivät.<sup>38</sup>

1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa länsimaisen kulttuurin modernisoituminen ja teollistuminen vaikuttivat tapaan, jolla keho tai ruumis

ymmärrettiin ja jolla se asettui osaksi arkipäivää Keski- ja Pohjois-Euroopassa. Tuolloin Euroopan maat kehittyivät nopeasti kaupungistuneiksi, teollisiksi ja yhä enenevässä määrin kapitalistiksi yhteiskunniksi, joiden ongelmina olivat kaupunkien ylikansoittuminen, köyhyys ja kansalaisten heikentynyt terveys. Näiden ongelmien keskellä länsimaat alkoivat tavoitella uudenlaista ihmisyyttä, jossa vahvoin kehoin ja tervein asentein varustettu yksilö kykenisi vastaamaan ajan haasteisiin. Teknologinen asenne oli voimissaan, ja sen myötä uskottiin, että modernisaation mukanaan tuomat ongelmat pystyttiin ratkaisemaan rationaalisin, tieteellisin ja teknologisin keinoin. Länsimainen kulttuuri oli kiinnostuneempi mittaamisesta, hallinnasta ja muokkauksesta kuin koskaan aikaisemmin: biologiaa, fysiologiaa ja psykologiaa alettiin arvostaa tieteinä. Kaupungistuneen ja teollistuneen elämänmenon ongelmat liitettiinkin yhä enenevässä määrin yksilön ruumiillisiin ja psykologisiin toimintoihin. Yleisen ideologian mukaan ihmisen tuli saavuttaa psykologinen itsekontrolli ja sen avulla säädellä ruumistaan ja elämäänsä yhteiskunnalle suosiollisella tavalla. Tällaiset kulttuuriset uskomukset olivat osin ruumiin demokratisoitumisen taustalla. Toisin sanoen ruumiin eri ulottuvuuksista tuli sukupuoleen ja sosiaaliseen asemaan tai luokkaan katsomatta sosiaalisia kysymyksiä.<sup>39</sup>

Tarkastellessaan etenkin saksalaisen ruumiinkulttuurin tai fyysisen liikkeen vaihteita, Harold Segel osoittaa kirjassaan *Body Ascendant, Modernism and the Physical Imperative* (1998), että jo 1800-luvun alkupuolelta lähtien saksalaiset kiinnostuivat laajasti liikunnasta ja voimistelusta pitäen niitä keinoina parantaa yksilön elämänlaatua ja ylläpitää terveyttä. Muun muassa Friedrich Ludwig Jahnin (1778 – 1852) voimisteluohjelmasta kehkeytyi nationalistishenkinen koko maata kattava massaliike. Samanaikaisesti ruotsalainen Per Henrik Ling (1776 – 1839) loi oman voimistelumenetelmänsä Euroopan matkoillaan keräämiensä ideoiden pohjalta. Hänen ajattelunsa ja menetelmänsä levisi Keski-Eurooppaan ja Yhdysvaltoihin 1800-luvun puolivälin jälkeen.<sup>40</sup> Nämä esimerkit tunnetuista fyysisen liikkeen uranuurtajista kertovat siitä, että Euroopassa ja Yhdysvalloissa liikuntaa harrastettiin aktiivisesti ja että siellä oltiin yleisesti kovin kiinnostuneita ruumiin ”kultivoinnista”. Ne kertovat myös ehkä fyysisen liikkeen rationaalisemmasta puolesta ja siihen liittyvistä kehonmuokkaus- ja terveysihanteista, sillä ne linkittyvät ajatuksiin kansalaisen hyvinvoinnista ja kansakunnan voimasta.

Ruumiinkulttuurilla oli myös muunlaisia vaikutteita. Segelin mukaan saksalaiseen fyysiseen liikkeeseen liittyi Euroopassa vallitsevien ja järjestäytyneiden uskontojen kieltäminen. Ihmiset etsivät uusia näkökantoja

henkisen elämänsä viljelyyn vaihtoehtoisista uskomuksista ja käytännöistä. Muun muassa hinduismi ja buddhismi kiinnostivat ja niitä pidettiin mystisempinä ja vähemmän maailmallisina kuin kristillisyyttä tai juutalaisuutta. Näihin vaihtoehtoisiin uskomuksiin liittyvät ruumiilliset käytännöt, kuten zen-meditaatio ja jooga kulkeutuivat eurooppalaisten tietoisuuteen.<sup>41</sup> Muun muassa erilaisia kehoterapiota ja –menetelmiä kirjoissaan esittelevät Michael Murphy ja John Cottingham alleviivaavat, että somaattiset menetelmät ovat saaneet vaikutteita itämaisista kehojärjestelmistä.<sup>42</sup> Lisäksi ei ollut tavatonta, että antiikin ajan uskomuksia, ihmisiä, ja ruumiillisia ohjelmia pidettiin hyveellisen elämän malleina. Klassista kreikkalaista sivilisaatiota ihannoitiin 1800-luvun lopussa niin Saksassa kuin muuallakin, osin Friedrich Nietzschen ajattelun innoittamana. Yksi tapa vastata yhteiskunnallisiin murroksiin ja muutoksiin oli menneen idealisointi. Hyvä esimerkki antiikin ihannoinnista on modernien olympialaisten synty vuonna 1896.<sup>43</sup> Mutta sitä ovat myös vaikkapa Isadora Duncanin tanssi sekä Francois Delsarten työ.

Uransa alussa Francois Delsarte (1811 – 1871) opiskeli laulua Pariisin konservatoriossa. Tyytymättömänä opetuksen tasoon hän kehitti äänen tuottamisen fyysisiin mekanismeihin sekä esteettisiin ja ilmaisullisiin periaatteisiin nojaten oman harjoittelumenetelmän ja taidefilosofian. Koulutuksensa jälkeen hän esiintyi muutaman vuoden näyttelijänä ja laulajana Pariisin näyttämöllä keskittyen sitten omiin konsertteihinsa, yksityisoppilaisiinsa ja luentoihinsa. Esityksissään hän suosi dramaattisia aineksia, jotka vaativat kyvykkyyttä niin näyttelemisessä kuin äänen tuottamisessakin. Hänen ylläpitämässään yksityisessä koulussa tavoitteena oli välittää tietoutta taiteellisen ilmaisun tieteellisistä periaatteista, ja hän suuntasi opetuksensa näyttelijöiden ja laulajien ohella myös kuvataiteilijoille, kuvanveistäjille, säveltäjille ja kirjailijoille. Elinaikanaan hän oli hyvin suosittu opettaja. Hänen oppilaansa, joista muutamat olivat Yhdysvalloista saakka oppimaan tulleita, jatkoivat Delsarte-menetelmän opettamista ja kehittämistä hänen kuolemansa jälkeen. Samaan aikaan kun kiinnostus menetelmään Euroopassa hiipui, Yhdysvalloissa siitä tuli 1800-luvun lopulla keskiluokan piirissä muodikas ilmiö.<sup>44</sup>

Amerikassa Delsarte-menetelmä liittyi siellä orastavaan ruumiinkulttuuriliikkeeseen ja sen harjoittajat olivat etupäässä teatterin kentällä toimivia esiintyjä ja opettajia tai keholliseen ilmaisuun, tanssiin ja voimisteluun erikoistuneita ihmisiä.<sup>45</sup> Menetelmään, joka sisälsi lausumista, tableau vivant -asetelmia, pantomiimia ja tanssia sekä teorian ilmaisullisesta harmoniasta ja siihen kuuluvista laaduista, liitettiin voimisteluharjoitteita ja

sen merkitystä kehon ja mielen yhteyden luomiselle sekä hyvinvoinnille ryhdyttiin myös korostamaan. Genevieve Stebbins (1857 - ?) oli yksi vaikutusvaltaisimmista Amerikan delsartelaisista, sillä hän opetti ja esiintyi paljon sekä julkaisi useamman kirjan omaksumastaan menetelmästä. Hän integroi menetelmään erilaisia voimisteluliikkeitä korostaen hengityksen merkitystä sekä kehon, tunteiden ja mielen yhteyttä. Hänen ohjelmansa tavoitteena oli vapauttaa keho kauniin kommunikaation ja ilmaisun välineeksi. Hänen työnsä kautta myös Euroopassa kiinnostuttiin Delsartemenetelmästä uudelleen. Bess Mensendieck (1864 – 1958) opiskeli menetelmää Stebbinsin johdolla Yhdysvalloissa. Hän vietti myös paljon aikaa Itävallassa, Saksassa, ja Ranskassa. Euroopassa ollessaan hän opiskeli lääkäriksi ja kehitti oppimansa perusteella niin sanotut *funktionaaliset harjoitteet* (*functional exercises*), jotka perustuivat hänen keräämälleen anatomiselle ja fysiologiselle tietoudelle.<sup>46</sup> Ensimmäisessä kirjoittamassaan kirjassa *Körperkultur des Weibes* (1908) Mensendieck kertoo harjoitteluperiaatteidensa liittyvän muun muassa ekonomiseen liikkeeseen, tilatietoisuuteen, rytmiin, painoon, hengitykseen, energisointiin ja rentoutukseen.<sup>47</sup> Mensendieckin menetelmää ryhdyttiin menestyksekkäästi opettamaan muun muassa Saksassa, Hollannissa ja Tanskassa.<sup>48</sup>

Sveitsiläinen Émile Jaques-Dalcroze (1865 – 1950) puolestaan oli musiikkikasvattaja, joka loi nykyään yleisesti *Dalcrozen eurytmiikkaksi* kutsutun menetelmän musikaalisuuden herättämiseksi ja muusikkouden laajalaiseksi kehittämiseksi.<sup>49</sup> Jaques-Dalcroze ajatteli, että keho tai kehollinen liike olivat musiikillisen ymmärtämisen perusta. Hänen menetelmässään oppiminen tapahtuu kehoa ja mieltä yhtäläillä stimuloivista improvisatorisista musiikillisista harjoitteista. Menetelmä pyrkii vahvistamaan kehon ja mielen välistä yhteyttä kuten myös aistimisen, tuntemisen, toiminnan ja ajatuksen välistä kommunikaatiota. Jaques-Dalcroze uskoi menetelmänsä edistävän ihmisen kokonaisvaltaista hyvinvointia.<sup>50</sup> Oltuaan runsaat kymmenen vuotta Geneven konservatorion professorina Jaques-Dalcroze kutsuttiin perustamaan koulu Saksan Hellerau-nimiseen kylään Dresdenin lähelle. Koulussa kävi satoja oppilaita ja Dalcrozen eurytmiikka tai *rytmien voimistelu* (*rhythmic gymnastics*) levisi sieltä muun muassa Tukholmaan, Pietariin ja Lontooseen.<sup>51</sup> Myös suomalainen tanssitaiteilija Maggie Gripenberg opiskeli Dalcroze-menetelmää Helleraussa.<sup>52</sup> Itse asiassa vuoden 1915 tienoilla Helleraun oppimiskeskus muuttui ekspressionistiselle tanssille omistautuneeksi tanssiryhmäksi ja -kouluksi, kun Jaques-Dalcroze joutui ensimmäisen maailmansodan syyttyä palaamaan Sveitsiin.<sup>53</sup>

Kirjassaan *Empire of Ecstasy* (1997) Karl Toepfer esittelee saksalaisen

ruumiinkulttuurin kulta-aikaa 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Hän kuvaa sitä eräänlaisena esteettisenä performanssina, joka romuttaa konventionaaliset erot mielen ja kehon, subjektin ja objektin sekä itsen ja maailman välillä. Hän ehdottaa, että 1920-luvun ruumiinkulttuurimania oli vastareaktio eurooppalaisen sivilisaation ylenpalttiseen rationalisoitumiseen ja mekanisoitumiseen, jonka vahingollisena seurauksena ensimmäistä maailmansotaa pidettiin. 1900-luvun alkuvuosikymmenien ruumiinkulttuuri pyrki ruumiin ja luonnon harmoniseen yhteensovittamiseen. Tätä Toepferin mukaan tavoiteltiin etenkin nudismin ja fyysisen liikkeen välityksellä.<sup>54</sup> Nudismin kannattajat uskoivat, että alastomuuden esittely ja observointi olivat poliittisilta seurauksiltaan vahvaa yhteisöllistä toimintaa. Nudismi rakentui utooppisen sosiaalisen ideaalin varaan. Se liittyi uudensuolaan käsityksiin seksuaalisuuden, moraalien, perheen, ruokavalion, kasvatuksen, sosiaalisen luokan, lakijärjestelmän sekä ekologisten ja ekonomisten arvojen merkityksestä. Toepferin mukaan fyysinen liike puolestaan sai vahvoja vaikutteita varhaisesta saksalaisesta modernista tanssista. Toiseen maailmansotaan asti Saksassa toimi elinvoimainen uusi tanssi -liike, jota kutsuttiin vaihtelevasti nimikkeillä *Modernier Tanz*, *Absoluter Tanz*, *Freier Tanz*, *Tanzkunst* tai *Ausdruckstanz*. Se kietoutui modernin yksilön uuden kansallisen identiteetin, individualismin ja seksuaalisen identiteetin vapautumisen sekä luontoon paluun ideaaleihin.<sup>56</sup> Toepfer kirjoittaa voimistelun ja tanssin tuolloin vieneen ihmisiä lähemmäksi heidän tiedostamatonta identiteettiään, lähemmäksi elämää itseään – verta, hengitystä, pulssia ja rytmiä. Niin tanssijat kuin voimistelijatkin etsivät olemisen ja elämän voiman perusteita ihmisen irratiinaalisista ulottuvuuksista.<sup>57</sup>

Kaiken kaikkiaan Toepfer kuvaa saksalaista ruumiinkulttuuria sellaisena moderniteetin ilmauksena, joka pyrki vapauteen ja sisälsi ennen näkemättömän halun toimia. Etenkin nudismin ja modernin tanssin alueilla hän liittää nämä haluun ylittää rajoja sekä antautua aistisiin tai nautinnollisiin ruumiin liikkeisiin päämäärinä itsessään.<sup>58</sup> Itse asiassa hän kutsuukin 1900-luvun ruumiinkulttuuriliikettä ekstaasin imperiumiksi ja kirjoittaa:

Ekstaasi on mahdollista ainoastaan kohtuuttomuuksiin syyllistyen, ja missä kohtuuttomuuksia esiintyy, rajat havainnollisesti osoittavat eron sen välillä, mikä on liiallista ja mikä on tarpeeksi. Kohtuuttomuuden erottavasta paineesta johtuen poliittinen valta ekstaasin imperiumissa hajosi fragmentaarisesti kohti kulttuurisia identiteettien organisoitumisia. Ekstaasin imperiumi koostui suurelta osaltaan laajasta konstellaatiosta kilpailevia koulukuntia,

yksilöitä, yhteisöjä ja performansseja, ja sen vetovoima perustui sen kykyyn jäsentää ekstaasi ennemminkin sen erilaisten kuin yhtenevien käytäntöjen perusteella.<sup>59</sup>

Vaikka en ota nyt kantaa Toepferin ajatukseen ekstaasista, hän tuo mielenkiintoisella tavalla esiin sen, että saksalainen ruumiinkulttuuri liikkeenä rakentui keskenään kilpailevien ja itseään sekä työtään suojelevien koulukuntien ja yksittäisten toimijoiden varaan. Kun somaattisen liikkeen syntyhistoria liitetään eurooppalaiseen ruumiinkulttuuriin, Toepferin huomio tarjoaa perspektiivin ymmärtää somaattisen liikkeen nykyistäkin moninaisuutta, jopa hajanaisuutta. Aivan viime vuosiin asti somaattisia menetelmiä tai erilaisia vaihtoehtoisia kehoterapioita on harjoitettu ja kehitetty ennen kaikkea yksityisellä sektorilla yksittäisten yrittäjien ja yksityisten koulujen toimesta.<sup>60</sup> Todennäköistä kuitenkin on, että ensimmäisen ja toisen maailman sodan aikana joidenkin somaattisen liikkeen pioneerien työ keskeytyi tai tuhoutui osittain. Vuosien 1933-45 kansallissosialistinen kausi Saksassa loi tilanteen, jossa monet saksalaiset kehotyön tai modernin tanssin äärellä toimineet ihmiset emigroituiivat Yhdysvaltoihin. Johnson näkee, että 1960-luvun vastakulttuurin uteliaisuus erilaisista tietoisuuden ulottuvuuksista ja elämäntavoista toi mukanaan uuden kiinnostuksen kokemuksellisiin lähestymistapoihin kehoon. Hänestä siis somaattinen liike alkoi uudelleen voimistua näihin aikoihin, vaikka ainakin terminologisesti liikkeen voi katsoa alkaneen vasta 1970- ja 1980-luvun vaihteessa tai aikoihin.<sup>61</sup>

Mielenkiintoista on, että kirjoittaessaan somaattisesta käänteestä ja lisääntyneestä kiinnostuksesta kehollisuuteen Shusterman viittaa samankaltaisiin vaikuttimiin, joiden Toepfer ja Segel uskovat olevan eurooppalaisen ruumiinkulttuurin taustalla. Hänestä se, että kehoon kiinnitetään nykykulttuurissa enenevässä määrin huomiota, johtuu niin sosiaalisesta mukautumishalusta – tarpeesta saavuttaa sosiaalisesti arvostettuja kehollisia piirteitä –, kuin kulttuurimme yksilökeskeisyydestä ja henkilökohtaisen identiteetin etsimisestä. Lisäksi hän pitää kehollisuuden korostumista reaktiona teknologisoituneelle ja koneistuneelle elämäntavalle ja uskoo sen johtaneen uudenlaisen luontosuhteen etsimiseen. Lopuksi hän liittää somaattisen kehotyöskentelyn myös perinteisten uskonnollisten auktoriteettien murtumiseen viitaten new age -liikkeen keholliseen orientaatioon.<sup>62</sup>

Toisin kuin Johnson, joka tarkastelee somaattisen liikkeen juuria ja etenemistä melko kursorisesti, liiketerapeutti Michele Mangione, tanssintutkija Sylvie Fortin ja liikeanalyttikko Carol-Lynne Moore ovat luokitelleet somaattisen liikkeen vaiheet luonteeltaan erilaisiksi periodeiksi. Nämä periodit kulkevat aina 1800- ja 1900-luvun taitteesta meidän päiviimme

asti. Lisäksi Moore on listannut mielestään ensimmäisiin periodeihin kytkeytyviä tanssin, kehotyön ja taiteellisen ilmaisun ammattilaisia. Tukeydun Mooren listaan, vaikka esimerkiksi Rudolf Labania on ensisijaisesti pidettävä modernin tanssin uranuurtajana. Hänen työnsä loi pohjan, jolta muun muassa Irmgard Bartenieff kehitti Bartenieff Fundamentals –nimisen, somaattiseksi luetun menetelmän. Joka tapauksessa, kun Mangionen, Mooren ja Fortinin ajatukset yhdistetään, somaattisen liikkeen kehitysvaiheet näyttävät seuraavanlaisilta:

- 1) Vuosina 1900-1930 somaattikan pioneerit luovat menetelmänsä itsensä parantamisen motivoimina. Näitä pioneereja ovat muun muassa: Frederick Matthias Alexander, Else Gindler, Bess Mensendieck, Joseph Pilates, Mabel E. Todd, Rudolf Laban, ja Émile Jaques-Dalcroze.
- 2) Vuosina 1930-1970 yksittäiset menetelmät vahvistuvat, samalla kun pioneerien oppilaat vievät heidän työtään eteenpäin mahdollisesti modifioiden tai kehittäen niitä. Oppilaita ovat muun muassa: Lulu Sweigard, Carola Speads, Charlotte Selver, Irmgard Bartenieff, Eve Gentry, Moshe Feldenkrais ja Gerda Alexander.
- 3) Vuosina 1970-1990 eri menetelmiä sovelletaan terapeuttisiin, psykologisiin, kasvatuksellisiin ja taiteellisiin alueisiin. Lisäksi uusia menetelmiä luodaan pioneerien työn pohjalta.
- 4) Vuodesta 1990 eteenpäin eri koulukuntien toiminta ammattimaistuu ja institutionalisoituu enenevässä määrin.<sup>63</sup>

Nämä kirjoittajat korostavat mielenkiintoisella tavalla, että pioneerien työtä suuntasi heidän omaan hyvinvointiinsa liittyvät kysymykset. Niin Johnsonin kuin Moorenkin mukaan he olivat monilta osin itseoppineita ja kehittivät menetelmänsä ennen kaikkea empiirisen kokeilun ja observoinnin kautta.<sup>64</sup> Nykyään olemme tilanteessa, jossa somaattisten koulukuntien oraalisesti ja käytännöllisesti välitettyä perinnettä yritetään enenevässä määrin systemaattisesti dokumentoida kokoamalla yhteen niihin liittyvää tietoutta, organisoimalla opetussisällöltään jäsenneltyjä koulutusohjelmia, ammattiyhdistyksiä ja niin edelleen. Lisäksi somaattisesta liikkeestä sen kaikessa laajuudessaan käydään keskustelua ja sen luonnetta ja sisältöjä pyritään hahmottamaan yleisemmälläkin tasolla – kuten tässä kirjoituksessa.

Edellisen ajallisen luokittelun ja somaattisen liikkeen historiallisten piirteiden kohdalla on kuitenkin huomioitava, että ne ovat vielä melko yleisin perustein laadittuja ehdollisia tulkintoja. Somaattisen liikkeen vaiheita

ja ennen kaikkea somaattisten menetelmien harjoittajien ja luojien elämäntavoihin ja keskinäisiä kytköksiä ei vielä ole kovin yksityiskohtaisesti tutkittu. Käsittääkseni tavoitteena on ollut jäsentää ajallisesti erilaisten käytäntöjen kehitysvaiheita, jotta saataisiin luotua näkemys somaattisen liikkeen jonkinasteisesta yhtenäisyydestä. Siinä mielessä luokitus on arvokas ensimmäinen yleistys, joka saanee tulevaisuudessa täydennystä ja tarkennusta.<sup>65</sup>

## Somatiikan osa-alueita ja haasteita

Tämän kirjoituksen edelliset kaksi osiota antavat viitteitä siitä, että somatiikan kenttä on moninainen eikä sitä voi määritellä kovinkaan yksiselitteisesti. Somaattisia menetelmiä kutsutaan edelleen myös muun muassa vaihtoehtoiseksi terveydenhoidoksi (*alternative healthcare practices*), holistisiksi menetelmiksi (*holistic practices*) tai kehotyöksi (*bodywork*). Niitä käytetään myös erilaisissa konteksteissa, esimerkiksi virallisen terveydenhuollon, yksityispraktiikan, taiteen ja tanssin, urheilun ja liikunnan, psykologian ja henkisen kasvun sektoreilla. Sylvie Fortin toteaaakin, että on arveluttavaa pitää somaattista kenttää selkeärajausena tai itsenäisenä alueena.<sup>66</sup> Jill Green puolestaan toteaa, että somatiikka terminä ei ole monoliitti, koska sitä käytetään monin tavoin.<sup>67</sup> Esimerkiksi Yhdysvalloissa ja Kanadassa käytettävä nimike *somaattinen kouluttaja* (*somatic educator*) tai *somatiikan harjoittaja* (*somatic practitioner*) eivät kuvaa erikoistumisaluetta, kuten tanssia, urheilua tai psykologiaa, tai viittaa mihinkään yksittäiseen menetelmään, kuten Alexander-tekniikkaan tai Feldenkrais-menetelmään.<sup>68</sup>

Omien huomioideni mukaan somaattisista käytännöistä ja somaattisesta liikkeestä kertova kirjallisuus tai aineisto on jokseenkin kritiikitöntä oman perinteensä suhteen. Usein sen tarkoituksena on ennen kaikkea edistää tietoutta jonkin tietyn somaattisen koulukunnan olemassaolosta ja vahventaa somaattisen liikkeen merkitystä melko subjektiivisin argumentein. Carol-Lynne Moore kuvaakin somatiikkaa parhaillaan muutoksen tilassa olevana kenttänä, joka vaatii kriittistä tarkastelua. Hänestä keskeinen ongelma on se, että somatiikalta puuttuu yleinen teoria. Ne arvot, normit ja uskomukset joiden varassa somaattisia menetelmiä harjoitetaan ja somaattista liikkeettä määritellään ovat vielä epäselviä. Hänestä on myös problemaattista, että somatiikka on kiinnostunut holistisesta lähestymistavasta ihmiseen mutta sisältää joukon erillisiä ja erityisiä menetelmiä. Myös liikkeen perusteita tarkastellaan subjektiivisten näkemysten varassa ja liikkeeseen hyväksytään kriittikittömästi melkein millaisia menetelmiä tahansa.<sup>69</sup> Näihin kysymyksiin liittyen mielestäni tärkeäksi pohdinnan alueeksi nousee somatiikan teoreetikkojen viljelemien käsitteiden suhde toisiinsa ja



niiden merkitys somaattisten menetelmien käytännöissä ja päämäärissä. Viitataan tällä muun muassa siihen, miten esimerkiksi käsitteet 'proprioseptio', 'aistisuus', 'kinestesia', 'kehotuntemus', 'ensimmäisen persoonan perspektiivi', 'itseys' ja 'itsetuntemus' ymmärretään ja suhteutuvat toisiinsa. Ne muodostavat mielestäni perustan, jolta voi uskottavasti ymmärtää, miten kehon välityksellä voidaan edistää yksilön psykofyysistä hyvinvointia. Kyse on siitä, millaiseen ihmiskäsitykseen somatiikka ja somaattiset menetelmät kytkeytyvät. Tämä taas liittyy Shustermanin ehdottamaan somaestetiikan ontologiseen ulottuvuuteen.

Huolimatta somaattisen kentän teoreettisesta epäselvyydestä, yleisestä hajanaisuudesta ja moninaisuudesta Sylvie Fortin (2002; 2001) pitää somatiikkaa hyödyllisenä yleiskäsitteenä. Hänen mukaansa se tarjoaa mahdollisuuden niinkin erilaisiin viitekehyksiin kuin terveys, henkisyys, pedagogiikka, feminismi ja sosio-poliittinen tietoisuus kiinnittyvien kokemuksellisten ja kehollisten lähestymistapojen yhdistämiseen. Hänestä nämä perspektiivit kuvastavat niitä erilaisia näkökulmia ja tavoitteita, joiden myötä somatiikkaa nykyään harjoitetaan.<sup>70</sup> Hän näyttää pitävän kehoon liittyvän tutkimuksen ja käytännön poikkitieteellisyyttä arvokkaana asiana, jopa riittävänä tekijänä perustelemaan somatiikan hyödyllisyyttä. Minusta tämä on kiinnostava perspektiivi, mutta riittämätön motivoimaan somaattisen kentän merkitystä. Jill Green on puolestaan yrittänyt hahmottaa niitä keskeisiä tekijöitä tai periaatteita, joita eri somaattiset menetelmät jakavat keskenään. Hänestä somaattiset menetelmät yleisesti pyrkivät kehon ja mielen toimintojen yhdistämiseen, ovat ennen kaikkea kiinnostuneita prosessista, hyödyntävät sisäistä tietoisuutta tai proprioseptiota, tarkastelevat kehon auktoriteettia tai omistussuhdetta, ja pyrkivät muuttamaan kehon toimintoja sen tottumuksia ja liikeratoja tutkimalla. Hänen mukaansa harjoittaessaan somaattisia menetelmiä yksilöt voivat tulla paremmin tietoisiksi kehoistaan ja oppia ymmärtämään itseään tavoilla, jotka poikkeavat muun muassa tanssitaiteen institutionaalisista perinteistä.<sup>71</sup>

Carol-Lynne Moore on taas kategorisoinut somatiikan kenttää sen mukaan, miten sen piiriin luetut menetelmät tarkastelevat tai lähestyvät kehoa. Hän puhuu anatomista ja biomekaanista tietoutta, motorisia kehityskausia sekä mielikuvia hyödyntävistä somaattisista perspektiiveistä.<sup>72</sup> Shusterman puolestaan näkee somaestetiikan sisältävän kolme keskeistä tutkimusalueetta: 1) *Analyyttinen somaestetiikka* (*analytic somaesthetics*) käsittelee kehollisten havaintojen, kokemusten ja toimien merkitystä tiedollisille prosesseillemme ja todellisuuden konstruoimiselle. Se siis kytkeytyy kehoon liittyviin ontologisiin ja epistemologisiin kysymyksiin. 2) *Pragmaattinen*

*somaestetiikka* (*pragmatic somaesthetics*) tutkii kriittisesti somaattisia menetelmiä pohtien, miten ne muovaavat kehoa ja kokemustamme todellisuudesta. Hän ehdottaa, että pragmaattinen tutkimustyö voisi olla painotuksiltaan enemmän kokemuksellisiin, representatiivisiin tai performatiivisiin käytäntöihin kytkeytyvää. Ensimmäiset kaksi hän rinnastaa menetelmiin, jotka tarkastelevat kehoa sisäisemmästä, subjektiivisemmasta perspektiivistä tai ulkoisemmasta, objektiivisemmasta perspektiivistä käsin. Performatiivisilla menetelmillä hän viittaa käytäntöihin, joiden tavoitteena on tietyn taidon oppiminen tai ominaisuuden hankkiminen. Hän kuitenkin huomioi, että useat menetelmät sisältävät piirteitä kaikista näistä osa-alueista. 3) Kolmantena somaestetiikan alueena Shusterman pitää *käytännöllistä somaestetiikkaa* (*practical somaesthetics*), jossa astutaan varsinaisiin kehollisiin prosesseihin tekemällä kehollisia harjoitteita ja kiinnittymällä eletyn kehon havainnoimiseen toiminnassa.<sup>73</sup> Uskoakseni suurin osa somatiikkaan liittyvää keskustelua on liikkunut Shustermanin pragmaattisen ja käytännöllisen somaestetiikan alueella.

Kaiken kaikkiaan somatiikan ulottuvuudet ovat siis vielä määrittelyn ja tutkimuksen kohteina. Esimerkiksi Moore kuten myös Eddy pitävät tärkeänä sitä, että somatiikan harjoittajat pohtisivat oman työnsä perusteita, prosesseja ja tavoitteita, jotta somatiikkaan liittyvät osa-alueet kirkastuisivat ja termiä voitaisiin käyttää selkeämmin.<sup>73</sup> Se saattaisi auttaa myös hahmottamaan sitä, mikä tekee joistain menetelmistä varsinaisesti somaattisia ja joistain ei. Inhimillinen olemuksemmehan kuitenkin on sellainen, että olemme useimmissa kehollisissa käytännöissä ainakin riippuvaisia kehollisesta kokemuksesta ja sen hiljaisesta tiedosta vaikkemme fokusoidusti tarkastelisi niiden merkitystä toimillemme. Shustermanin määrittelemän tutkimusalueen mukaan on vaikea nähdä, millainen kehollinen käytäntö ei kuuluisi sen piiriin. Lisäksi on vielä syytä tutkia somaattisen liikkeen historiallisia vaiheita sekä somatiikan harjoittajien elämäntilannetta, työn luonnetta ja suhteita toisiinsa yksityiskohtaisemmin. Myös tämä auttaisi hahmottamaan sitä, millaisia liikkeen kehitysvaiheet ja ulottuvuudet oikeastaan ovat. Mutta pidän tärkeimpänä somaattisen työskentelyn laajan harjoittamisen takia somaattisiin menetelmiin linkittyvien ontologisten ja epistemologisten kysymysten tarkastelua. Minusta tulisi pohtia tarkemmin, mitä inhimillinen tietoisuus, keho, itseys ja muutos ovat suhteessa toisiinsa, jotta somaattisten menetelmien vaikutuksia ja prosesseja voisi luotettavasti hyödyntää ja ymmärtää. Tällaista pohdintaa on tietenkin tehty eri tieteen alueilla erilaisten kysymyksenasettelujen suuntaamina. Omalle työlleni läheisenä tutkimuksena tulee mieleen esimerkiksi kaikki se fenomenologinen

liikuntaan, tanssiin ja oppimiseen liittyvä tutkimustyö, jota Suomessa on viime vuosikymmeninä tehty.<sup>75</sup> Voisiko niitä pitää jopa Shustermanin ehdottamien analyyttisen, pragmaattisen ja praktisen somaestetiikan yhteenkietoutumina – tarkastelevathan useammat niistä kehollisen käytännön filosofisia perusteita kirjoittajan omakohtaisen kehollisen ja taiteellisen työn perspektiivistä? Olisivatkohan ne esimerkillisiä somaattisia tutkimuksia?

Tanssin kannalta mielenkiintoista on, että etenkin nykytanssin piirissä sekä somatiikkaan kietoutuva holistisuutta, kokemusta ja kehollisuutta kunnioittava asenne että erilaisiin somaattisiin menetelmiin liittyvät harjoitteet ja periaatteet ovat alkaneet muovata niin taiteellisia prosesseja kuin pedagogista työtäkin. Prosessinomaiset, kokemukselliseen kehoon ja sen hiljaiseen tietoon kiinnittyvät sekä tanssijan subjektiivista perspektiiviä ja toimijuutta kunnioittavat lähestymistavat tanssin luomiseen ja opettamiseen ovat yhä yleisempiä.<sup>76</sup> Nykytanssia siis leimaa jonkinlainen somaattisuus. Ehkä voimme kohta puhua somaattisesta käänteestä nykytanssin piirissä. Kysymys kuitenkin kytkeytyy siihen, miten syvennämme ymmärrystämme somatiikasta ja jatkamme sen määrittelyä. Lisäksi on vielä pohdittava sitä, miten somaattinen orientaatio liittyy tarkemmin tanssitaiteeseen, sen käytäntöihin ja itseymmärrykseen sekä katsottava, mihin suuntaan nykytanssi jatkaa kehitystään.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Tämä artikkeli on kirjoitettu Suomen Akatemian ja Taiteen keskustoimikunnan Teatterikorkeakoulussa toteutettavan Haasteena tieto -tutkimusprojektille myöntämän Taiteen ja tutkimuksen vuorovaikutus -nimisen määrärahan tuella.

<sup>2</sup> Johnson 1995; Rouhiainen, 2003.

<sup>3</sup> Johnson 1995, x–xii.

<sup>4</sup> Kirjassa esitellään seuraavien ihmisten ajatuksia, elämää ja työtä: Elsa Gindler, Charlotte Selver, Carola Speads, Marion Rosen, Ilse Middendorf, Frederick Mathias Alexander, Moshe Feldenkrais, Ida Rolf, Bonnie Bainbridge Cohen, Judith Aston, Irmgard Bartenieff, Mary Whitehouse, Gerda Alexander, Emilie Conrad Da'oud, Elizabeth A. Behnke, Thomas Hanna ja Duane Juhan (Johnson 1995).

<sup>5</sup> Hanna, 1995.

<sup>6</sup> Shusterman 2000.

<sup>7</sup> Shusterman 2001, 207.

<sup>8</sup> Shusterman 1997, 34. Shusterman (1999) tiedostaa kuitenkin, että hänen

ehdottamansa filosofian haara ei ole mitenkään radikaalisti uusi. Hän argumentoi sen puolesta käyttökelpoisuuden tai hyödyllisyyden vuoksi, sillä hän uskoo, että somaestetiikka voi tarjota tien palata tiettyjen estetiikan ja filosofian peruskysymysten äärelle. Hänellä on mielessään etenkin kysymykset tiedon, hyveiden ja hyvän elämän luonteesta.

<sup>9</sup> Shusterman 2000, 154–156, 181.

<sup>10</sup> 1980- ja 1990-luvulla eräät suomalaiset tanssitaiteilijat luonnehtivat työtään nimikkeellä *uusi tanssi*. Sillä viitattiin Yhdysvalloissa alkunsa saaneen postmodernin tanssin eurooppalaisiin muotoihin. (Pasanen-Willberg 2000, 28; Rouhiainen 2003, 194.)

<sup>11</sup> Ahonen & Putkisto, 2004.

<sup>12</sup> Ks. esim. Rouhiainen 2004a.

<sup>13</sup> Green 2002a, 114.

<sup>14</sup> Rouhiainen 2005.

<sup>15</sup> Kiitän tanssihistorioitsija Tiina Suhosta hänen avuliaista kommentistaan ja johdatuksesta arvokkaan lähdemateriaalin äärelle.

<sup>16</sup> Ks. esim. Worth 2004; Rouhiainen 2004b; Jokinen, Juhila & Suoninen 1999.

<sup>17</sup> Ks. esim. Eddy 2002; 2000; Fortin, Long & Lord 2002; Fortin 2002; 2001; Green, 2002a; 2002b; 1999; Johnson 1995. Sylvie Fortin kertoo, että hänen tietämyksensä mukaan somatiikka-käsitettä käytetään Yhdysvalloissa, Kanadassa, Australiassa ja Uudessa Seelannissa. Mutta muun muassa Ranskan tanssikentällä termiä ei käytetä, sillä käsitteenä soma viittaa sikäläisessä kontekstissa sosiaalisia ja emotionaalisia kysymyksiä käsitteleviin psykoterapian muotoihin. Hänen mukaansa tanssialan ammattilaiset haluavat siellä selkeämmin kiinnittyä tanssin pedagogisiin ja taiteellisiin eivätkä terapeuttisiin kysymyksiin. Niinpä he käyttävät otsaketta: *Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé* (AFCMD) (kehon funktionaalinen analyysi tanssiliikkeessä). (Fortin 2002; 2001.) Mielenkiintoista on myös, että keskustellessani vastikään muutaman Tukholmassa sijaitsevan Danshögskolanin opettavan henkilökunnan jäsenen kanssa, he eivät tunnustaneet somatiikka-käsitettä.

<sup>18</sup> Ks. esim. Green 2002a; 2002b; Fortin, Long & Lord 2002; Fortin 2001; Shusterman 2000; Johnson, 1995.

<sup>19</sup> *The Somatic Center*, 2006.

<sup>20</sup> Hanna 1970, 35, 36–37 Behnken 2006 mukaan.

<sup>21</sup> Behnke 2006; Hanna 2003-2004; 1995; 1986; 1980; 1976.

<sup>22</sup> *Somatics Educational Resources*, 2006a.

<sup>23</sup> What is Somatics? –nimisessä kirjoituksessaan Hanna korostaa kehon sisäistä havainnointia ja kutsuu sitä *välttömäksi proprioseptioksi* (*immediate proprioception*). Hän ajattelee, että se tarjoaa ainutlaatuisia kokemuksellista ainesta, jonka avulla ihminen voi ymmärtää omaa olemistaan paremmin. (Hanna 1995; 1976.) Useimmiten proprioseptoreilla viitataan asento- ja liikeaisteihin. Joskus niillä viitataan laajemmin niihin kaikkiin kinesteettisiin systeemeihin jotka tarjoavat tietoutta kehon tilasta ja toiminnasta. Eilan, Marcel ja Bermudaz (1998) kertovat näiden ”sisäisten informaatiosteemien” olevan mm seuraavanlaisia:  
- Ihon reseptorien tarjoama tieto ulkoisen vastuksen määrästä, lämpötilasta, ja

kitkasta.

- Nivelreseptorien tarjoama sekä staattinen että dynaaminen tieto kehon osien välisestä suhteesta.
- Korvassa sijaitsevien kaarikäytävien tarjoama tieto tasapainosta ja ryhdistä.
- Ihon venymisestä syntyvä informaatio kehon dispoitiosta ja volyymistä.
- Sisäelinten reseptorien tarjoama tieto ravinnosta ja muista asiantiloista, jotka ovat relevantteja kehon homeostaasille ja hyvinvoinnille.
- Lihaksiin kiinnittyvän liikehermoston antama tietous ponnistuksen ja väsymyksen määrästä.
- Aivojen välittämä tieto yleisestä väsymystilasta, joka liittyy verenkoostumukseen. (Eilan, Marcel & Bermudaz 1998, 13.)

He tarkentavat, että nämä erilaiset kehollisen tiedon kanavat eroavat toisistaan sen mukaan missä määrin ne tarjoavat tietoutta vain kehosta itsestään. Osa tekee niin. Osa tarjoaa tietoutta kehon ja ympäristön välisestä suhteesta, ja osa voi tarjota tietoutta sekä kehosta että ympäristöstä. Lisäksi he tähdentävät, että edellä mainitut proprioceptorit eivät ole ainoita keinoja saada kokemuksellista tietoa kehosta. Kehon toimintaa ja orientaatiota voi hahmottaa ja ymmärtää myös näköaistin välityksellä. He siis toteavat, että ei ole totta, että sisäaistit tarjoavat vain tietoutta kehosta tai että kehollinen tieto syntyisi vain niiden välityksellä. He jatkavat kirjoittamalla muun muassa kehon hahmon ja eletyn elämän tai elämän historian merkityksestä kehollisille kokemuksille, kehon kaavalle ja kehötietoisuudellemme. (Eilan, Marcel & Bermudaz 1998, 13-15.) Nämä ovat minusta tärkeitä huomioita liittyen somatiikan diskurssiin sisäisestä havainnoinnista ja itsestään oppimisesta. Millaisia kehollisen kokemuksen ulottuvuudet tarkemmin ovat ja miten ne liittyvät oppimiseen, itsetuntemukseen ja itsetietoisuuteen, ovat asioita, joita somatiikan olisi mielestäni syytä tarkastella tarkemmin kuin esimerkiksi Hanna välittää tehdä.

<sup>24</sup> Hanna 2003–2004; 1995; 1987; 1976.

<sup>25</sup> Ferguson 1997, 9.

<sup>26</sup> Green, 2002b; Fortin 2002; 2001; Shusterman 2000; 1997.

<sup>27</sup> *Somatics Educational Resources*, 2006b.

<sup>28</sup> ismeta, 2006; Eddy 2002; 2000.

<sup>29</sup> Green, 2002b.

<sup>30</sup> Green 2002b; Fortin 2002; 2001; Eddy 2002; 2000.

<sup>31</sup> Green 2002a; 2002b; Fortin 2002; Eddy 2002; Shusterman, 1997.

<sup>32</sup> Eddy 2002; 2000.

<sup>33</sup> Green 2002b; Fortin 2002; 2001; Eddy 2002; 2000.

<sup>34</sup> Shusterman 2000; 1999; 1997.

<sup>35</sup> Shusterman 2000; 1999; 1997.

<sup>36</sup> Green 2002b.

<sup>37</sup> Johnson 2003/1994.

<sup>38</sup> En vielä tämän kirjoituksen yhteydessä ennättänyt tutustumaan Leo Koflerin työhön.

<sup>39</sup> Olsson, 1999; Ekestam, 1993; Mäkinen, 1992.

<sup>40</sup> Segel 1998.

- <sup>41</sup> Segel 1998.
- <sup>42</sup> Murphy 1992, 11–13, 386; Cottingham 1985, ix, 1, 20 .
- <sup>43</sup> Olsson 1999; Segel 1998; Shusterman 1997.
- <sup>44</sup> Ruyter 1999; Shawn 1988.
- <sup>45</sup> Muun muassa amerikkalaisen modernin tanssin uranuurtaja Ted Shawn tutustui Delsarte-menetelmän periaatteisiin ja integroi niitä tanssityöhönsä. Hän innostui asiasta niin, että keräsi siitä kaiken mahdollisen eteensä tulleen julkaistun tiedon ja kirjoitti aiheesta lopulta kirjan *Every Little Movement: A Book About Delsarte*, joka julkaistiin ensimmäisen kerran vuonna 1910. (Shawn, 1988.)
- <sup>46</sup> Ruyter 1999.
- <sup>47</sup> Mensendieck 1908, 28 Ruyterin 1999, 69 mukaan. Bess Mensendieckin kirja *Körperkultur des Weibes* julkaistiin ensimmäisen kerran jo vuonna 1906. Vuoden 1908 julkaisu on 3.painos. Kiitän tästä tiedosta Tiina Suhosta.
- <sup>48</sup> Ruyter 1999.
- <sup>49</sup> Marja-Leena Juntusen (2004, 21) mukaan Dalcrozen eurytmiikkaa kutsuttiin ensin nimikkeillä ”gymnastique rythmique” ja ”plastique rythmique” tai vaan ”rythmique”. Koska rytmiikka oli vain osa Dalcrozen menetelmää englantilainen John Harvey otti käyttöön *eurytmiikka* (*eurythmics*) termin ilmeisesti 1920-luvulla. Termi on kreikkalaista perua ja merkitykseltään viittaa liikkeen rytmiseen järjestykseen tai osien sulokkaisuun mittasuhteisiin ja kehon käyntiin tai ryhtiin.(Juntunen 2004, 21.)
- <sup>50</sup> Juntunen 2004.
- <sup>51</sup> Toepfer 1997.
- <sup>52</sup> Gripenberg 1958, 80 Juntusen 2004, 29 mukaan.
- <sup>53</sup> Toepfer 1997.
- <sup>54</sup> Toepfer 1997.
- <sup>55</sup> Toepfer 2003.
- <sup>56</sup> Preston-Dunlop & Lahusen 1990.
- <sup>57</sup> Toepfer 1997.
- <sup>58</sup> Toepfer 1997.
- <sup>59</sup> Toepfer 1997, 384. Suomeksi kääntämäni alkuperäinen englanninkielinen teksti on seuraavanlainen: ”Ecstasy is possible only through the perpetration of excesses, and wherever excesses appear, limits and boundaries thrive to mark the difference between what is excessive and what is “enough”. Because of differentiating pressures of excesses, political power within the empire of ecstasy dispersed in a fragmented fashion toward cultic organizations of identities. The empire of ecstasy consisted largely of a great constellation of competing schools, individuals, societies, and performances, and its appeal rested upon its power to align ecstasy with modes of difference rather than with modes of unity.” (Toepfer 1997, 384.)
- <sup>60</sup> Eddy 2002; 2000.
- <sup>61</sup> Johnson 2003/1994.
- <sup>62</sup> Shusterman 2000; 1997.
- <sup>63</sup> Moore 2004a; Fortin 2002; 2001; Mangione 1993.
- <sup>64</sup> Johnson 2003/1994; Moore 2004a. Akateemisen koulutuksen saaneita kehotyön uranuurtajia on kuitenkin muutamia. Aiemmin mainittu Bess Mensendieck

opiskeli lääkäriksi. Myös Mabel E. Todd, joka kehitti uudenlaisen näkemyksen mielikuvien vaikutuksesta tuki- ja liikuntaelinten toimintaan 1900-luvun alussa Yhdysvalloissa, oli lääketieteellisen koulutuksen saanut tutkija (vrt. Todd 1974).

<sup>65</sup> Ks. esim. Postlewait 2005; Carter 2004.

<sup>66</sup> Fortin 2002; 2001.

<sup>67</sup> Green 2002b.

<sup>68</sup> Fortin 2002; 2001.

<sup>69</sup> Moore 2004b.

<sup>71</sup> Fortin 2002; 2001.

<sup>72</sup> Green 2002–2003; 2002b; 1999.

<sup>73</sup> Moore 2004b.

<sup>74</sup> Shusterman 1997.

<sup>75</sup> Moore 2004a; Eddy 2002; 2000.

<sup>76</sup> Ks. esim. Juntunen 2004; Monni 2004; Klemola 2004; Parviainen 1998.

<sup>77</sup> Ks. esim. Monni 2004; Pasanen-Willberg 2000 lisäksi balettipedagogiikkaan liittyen Salosaari 2001.

## LÄHTEET

- Ahonen, Jarmo ja Putkisto, Marja 2000. *Pilates-koulutuskansio*. Julkaisematon opetusmateriaali. Method Putkisto Instituutti, Helsinki.
- Behnke, Elizabeth A. Friends in Passing: Thomas Hanna 1928 – 1990. <http://somatics.org/somaticscenter/library/bea-passing.html>. [10.2.2006]
- Carter, Alexandra 2004. "Destablising the Discipline: Critical Debates about History and their Impact on the Study of Dance" Teoksessa *Rethinking Dance History: A reader*. Toim. Alexandra Carter. Routledge, London and New York, 10 – 20.
- Cottingham, John T. 1985. *Healing through Touch: A History and Review of the Physiological Evidence*. Rolf Institute, Boulder Colorado.
- Eddy, Martha Hart 2002. "Dance and Somatic Inquiry in Studios and Community Dance Programs". *Journal of Dance Education*, Vol. 2 Number 4 2002, 119 – 127.
- 2000. "Access to Somatic Theory and Application: Socio-Political Concerns". *Dancing in the Millennium International Conference Proceedings*, George Washington University: Congress on Research in Dance, Dance Critics Association, National Dance Association and Society of Dance History Scholars, 2000, 144 – 148.
- Fortin, Sylvie; Long, Warwick ja Lord Madeleine 2002. "Three Voices: researching how somatic education informs contemporary dance technique classes". *Research in Dance Education* Vol. 3 Number 2, 2002, 155–179.
- Fortin, Sylvie 2002. "Living in Movement: Development of Somatic Practices in Different Cultures". *Journal of Dance Education* Vol. 2 Number 4 2002, 128–136.
- 2001. "Somatics in Global Circulation". *Cord 2001 Transmigratory Moves: Dance in Global Circulation Proceedings*, New York, New York University: International Congress on Research in Dance 2001, 128 – 133.
- Eilan, Naomi; Marcel, Anthony ja Bermúdaz, José Luis 1998. "Self-Consciousness and the Body: An Interdisciplinary Introduction" Teoksessa *The Body and The Self*. Toim. José Luis Bermúdaz, Anthony Marcel ja Naomi Eilan. The MIT Press,

- London, 1–28.
- Ekestam, Claes 1993. *Kroppens idéhistoria: Disciplinering och karaktärsdaning i Sverige 1700–1950*. Gildunds Bokförlag, Hedemora.
- Ferguson, Harvey 1997. "Me and My Shadows: On the Accumulation of Body-Images in Western Society Part One – The Image and the Image of the Body in Pre-Modern Society". *Body & Society* Vol. 3, Number 3 1997, 1–31.
- Green, Jill 2002-2003. "Foucault and the Training of Docile Bodies in Dance Education". *Arts and Learning Research Journal*, Vol.19, Number 1 2002–2003, 99–125.
- \_\_\_\_\_ 2002a. "Somatics: A Growing and Changing Field". *Journal of Dance Education* Vol. 2 Number 4, 113.
- \_\_\_\_\_ 2002b. "Somatic Knowledge: The Body as Content and Methodology in Dance Education". *Journal of Dance Education* Vol. 2 Number 4, 114–118.
- \_\_\_\_\_ 1999. "Somatic Authority and the Myth of the Ideal Body in Dance Education". *Dance Research Journal* Vol. 31, Fall 1999, 80–100.
- Hanna, Thomas 2003–04. "What is Somatics? Part II". *Somatics – Magazine Journal* Vol.14, Number 3 Fall-Winter 2003–04, 45–56.
- \_\_\_\_\_ 1995. "What is Somatics?" Teoksessa *Bone, Breath & Gesture*. Toim. Don Hanlon Johnson. North Atlantic Books, Berkeley California, 342–352.
- \_\_\_\_\_ 1986. What is Somatics? *Somatics – Magazine Journal* 5 (4), 4–9.
- \_\_\_\_\_ 1980. *Somatics: Reawakening the Mind's Control of Movement, Flexibility, and Health*. Perseus Books, Cambridge Massachusetts.
- \_\_\_\_\_ 1976. The Field of Somatics. *Somatics – Magazine Journal* 1 (1), 30–34.
- Ismeta 2006. About Ismeta. <http://www.ismesta.org/about.html>. [10.2.2006]
- Johnson, Don Hanlon (toim.) 1995. *Bone, Breath & Gesture: Practices of Embodiment*. North Atlantic Books, Berkeley.
- Johnson, Don Hanlon *The Way of the Flesh: A Brief History of the Somatics Movement*. Noetic Science Review # 29, spring 1994. <http://www.somatics.de>. [10.10.2003]
- Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi ja Suoninen, Eero 1999. *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Vastapaino, Tampere.
- Juntunen, Marja-Leena 2004. *Embodiment in Dalcroze Eurythmics*. Oulun Yliopisto, Oulu. [http://herkules.oulu.fi/isbn\\_9514274024/](http://herkules.oulu.fi/isbn_9514274024/) [2.2.2006]
- Klemola, Timo 2004. *Taidon filosofisia – filosofian taito*. Juvenes Print – Tampereen Yliopistopaino, Tampere.
- Mangione, Michele Ann 1993. *The Origins and Evolution of Somatics: Interviews with Significant Contributors to the Field*. Unpublished PhD thesis, The Ohio State University. Columbus.
- Monni, Kirsi 2004. *Olemisen poeettinen liike: Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. Teatterikorkeakoulu, Helsinki,
- Moore, Carol-Lynne 2004a. "Second and Third Wave: Current State of Somatics", Luento, University of Surrey, Somatic Studies and Labananalysis - koulutusohjelma. [18–20.8.2004]
- \_\_\_\_\_ 2004b. "Introduction to Somatics". Luento. University of



- Surrey, Somatic Studies and Labananalysis koulutusohjelma. [ 7.7.2004]
- Murphy, Michael 1992. *The Future of the Body: Explorations Into the Further Evolution of Human Nature*. Penguin Putnam Inc., New York.
- Mäkinen, Katriina 1992. ”Ihmeellinen kone – haave uudesta ihmisestä” Teoksessa *Vampyyrinainen ja kenkkuniemen sauna: Suomalainen kaksikymmentä luku ja modernin mahdollisuus*. Toim. Tapio Onnela. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki, 18–37.
- Olsson, Cecilia 1999. ”Rena kroppar – smutsiga rörelse”. Teoksessa *Forskning i Rörelse: Tio texter om dans*. Toim. Erna Grönlund, Lena Hammargren, Cecilia Olsson ja Anne Wigert. Carlsson bokförlag, Stockholm, 154 – 173.
- Parviainen, Jaana 1998. *Bodies Moving and Moved: A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive Ethical Values of Dance Art*. Tampere University Press, Vammala.
- Pasanen-Willberg, Riitta 2000. *Vanhenevan tanssija problematiikasta dialogisuuteen – koreografin näkökulma*. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.
- Postlewait, Thomas 2005. ”Teatterihistorian periodisaation kriteerit” Teoksessa *Teatterin ja historian tutkiminen*, Toim. Pirkko Koski. Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos, Teatteritiede. Like, Helsinki, 53 – 89.
- Rouhiainen, Leena 2005. *The Pilates Method as a Somatic Practice*. Unpublished MA dissertation. University of Surrey.
- 2004a. ”Kehon ja mielen yhteyttä hakemassa: Feldenkrais ja Pilates”. *Tanssi* 2, 14–17.
- 2004b. ”Troubling Gendered Views on the Choreographic Practice of Finnish Contemporary Dance”. Teoksessa *The Same Difference? Ethical and Political Perspectives on Dance*. Toim. Leena Rouhiainen, Eeva Anttila, Soili Hämäläinen ja Teija Löytönen. Theatre Academy, Helsinki, 155–192.
- 2003. *Living Transformative Lives: Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty’s Phenomenology*. Theatre Academy, Helsinki.
- Ruyter, Nancy Lee Chalfa 1999. *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth Century American Delsartism*. Greenwood Press, London.
- Salosaari, Paula 2001. *Multiple Embodiment in Classical Ballet: Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet*. TheatreAcademy.Helsinki.
- Shawn, Ted 1988. *Every Little Movement: A Book About Delsarte*. Dance Horizons/ Princeton Books, Pennington NJ.
- Shusterman, Richard 2001. *Taide, elämä ja estetiikka: Pragmatistinen filosofia ja estetiikka*. Käännös Vesa Mujunen. Gaudeamus, Tampere.
- 2000. ”The Somatic Turn: Care of the Body in Contemporary Culture”. Teoksessa Richard Shusterman: *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*. Cornell Universtiy Press, London, 154–181.
- 1999. ”Somaesthetics: A Disciplinary Proposal” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57. <http://www/artsandlettersfau.edu/humanitieschair/somaesthetics.html>. [10.10.2003]
- 1997. ”Somaesthetics and the Body/Media Issue”. *Body & Society* Vol. 3 Number 3, September 1997, 33–63.

*Liikkeitä näyttämöllä*

- Segel, Harold B. 1998. *Body Ascendant. Modernism and the Physical Imperative*. The John Hopkins University Press, London.
- Somatics Educational Resources* 2006a. Somatics Magazine Journal. <http://www.somatics.ed.com/magJournal.html>. [10.2.2006]
- Somatics Educational Resources* 2006b. Somatics Society. <http://somatics.ed.com/somSociety.html>. [10.2.2006]
- The Somatics Center* 2006. Thomas Hanna – Biographical Info. <http://www.somatics.org/somaticscenter/thomas-hanna/bio-basic.html>. [10.2.2006]
- Todd, Mabel E. 1974 (1937). *The Thinking Body*. Dance Horizon Books, Pennington.
- Toepfer, Karl 2003. "One Hundred Years of Nakedness in German Performance". *The Drama Review* Vol. 47 Number 4, Winter 2003, 144–188.
- \_\_\_\_\_ 1997. *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture 1910–1935*. University of California Press, London.
- Worth, Sarah E. "Narrative and Understanding Narrative" *Contemporary Aesthetics* 2/2004. <http://www.contemporaryaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=237> [13.2.2006]



Kirsi Monni

# Tanssiesteettinen perintö ja Deborah Hayn radikaali taide – ontologisen eron pohdintaa

*Artikkelissa analysoidaan historiallisen tanssiesteettisen perinteen ja 1900-luvun lopulla kehittyneen niin sanotun tanssin uuden paradigman välisiä ontologisia eroja. Siinä pohditaan idealistisen estetiikan myötä tanssiin rakentunutta esikuvallisen identtisuuden, samanlaisuuden periaatetta ja toisaalta kehollisen havainnon lähtökohdan myötä tanssiin syntyneitä ei-identtisuuden ja aistimellisen työstämisen aluetta, josta esimerkkinä kirjoittaja luonnostelee koreografi Deborah Hayn taiteen ontologista tulkintaa.*

Deborah Hayn tanssitaide teki minuun havahduttavan vaikutuksen heti ensi näkemältä talvella 2003. Esityksen ulkoisesta näyttävyydestä ei ollut kyse – 61-vuotias Hay tanssi sooloteoksensa tyhjän tilan hiljaisuudessa – vaan siitä laadusta, millä tavalla ihmisyyks tuli Hayn tanssissa ja teoksen hahmossa esiin. Sittemmin olen tutustunut Hayn taiteen lähtökohtiin lähemmin osallistumalla kahteen hänen soolokoreografiatyöpajaansa sekä tanssijana että työn dokumentoijana.<sup>1</sup> Näin olen saanut käytännön kautta kokemuksen siitä, millä tavalla Hayn työskentely eroaa hyvinkin radikaalilla tavalla monista niistä periaatteista, joiden varaan taidetanssin esteettinen perinne yhä monin paikoin rakentuu ja toisaalta, miten se liittyy eräänlaisena “esteettisen käänteen” loppuun viemisenä 1900-luvun taide-tanssissa ilmenneen niin sanotun “uuden paradigman” kehitykseen.

Taiteellisessa työssään Hay pyrkii avaamaan monet tanssin ja esittävän taiteen keskeiset käsitteet ja käsitykset uudelleen ajateltaviksi. Tärkein on varmasti ajatus esittämisen/esityksen ontologiasta sinänsä. Haylle sekä tanssiteoksen luominen että esittäminen on lähtökohtaisesti kysyvää ja pro-

sessimaista avointa toimintaa. Hän määrittelee niin esityksen aktin kuin tanssinkin kehollisen havainnon ja tietoisuuden harjoittamiseksi, jota ohjaa tanssijan itselleen esittämät keholliseen havaintoon liittyvät kysymykset.



*Deborah Hay sooloteoksessa Music (2001). Kuva esityksestä Seattle, WA 2003. Kuvaaja Libby Lewis. Deborah Hayn arkisto.*

Lähemmässä tarkastelussa paljastuu, kuinka Hayn “subjektin havainnon lähtökohta” näyttäytyy lähes antiteesinä monille niistä periaatteista, joille läntinen taidetanssi on historiallisesti rakentunut. Näitä ovat muun muassa tanssin määrittely materiaalisuuden (esteettisesti muotoiltuja liikkeitä) ja symbolisuuden (ideatodellisuuden esittäminen aineellisessa muodossa) kautta. Näiden puolestaan voi nähdä olevan keskeisiä periaatteita platonistisen metafysiikan perintöön nojaavassa estetiikan traditiossa.

*Kehollisen eksistenssin* näkökulmasta tällainen inhimillisen liikkeen materiaallinen ja kehon välineellinen käsittämistapa tanssitaiteen lähtökohtana on monella tavalla ongelmallinen. *Ideatodellisuuden esittämiseen* nojaava rakenne ohjaa tanssia liikkeen ja kehon esikuvallisen identtisyiden – *samanlaisuuden* – vaatimukseen, kun taas *subjektin keholliseen havaintoon* nojaava rakenne avaa *ei-identtisen* ja *aistimellisen* työstimisen alueen. Tätä problematiikkaa on 1900-luvun taidetanssissa lähestytty monella tavoin, joskin siihen liittyvä ontologinen diskurssi ei ole vielä kovinkaan vakiintunutta. Eräs syy siihen varmastikin on, että estetiikan käsitteistö ja tai-

teen esteettinen tarkastelutapa lienee edelleen tutuin tapa tarkastella myös tanssia, jolloin ontologiset kysymykset tanssin perustumisen tavoista jäävät helposti syrjään tai peittyvät tanssin historiallis-esteettisten tulkintaerimielisyyksien alle.

Tämä artikkeli on ensimmäinen yritykseni analysoida laajemmassa mitassa Deborah Hayn taiteellisia lähtökohtia sekä pohtia niiden mahdollista merkitystä ja niihin sisältyvää potentiaalia taidetanssille. Mutta kuten edeltävä esittely pyrki osoittamaan, tämä vaatii välttämättä taidetanssin ontologisten kysymysten tarkastelua myös laajemmasta metafysis-estetiisestä ja historiallisesta näkökulmasta.

Kun Deborah Hay asettaa niin esityksen kuin tanssinkin lähtökohdaksi kehollisen havainnon ja tietoisuuden harjoittamisen, hän selvästikin pyrkii ylittämään kokonaan kehon välineellisen ja liikkeen materiaalisen käsittämistävän ja perustamaan taiteensa kehollisen eksistenssin tunnustelun ja tutkimisen varaan. Tämän kaltainen pyrkimys on ollut nähtävissä taidetanssissa lähes koko 1900-luvun ajan, jolloin Hayn voi nähdä jatkuvan pitkään valmisteilla ollutta kehitystä. Ymmärrän tämän suuntauksen sellaisena, jossa pyrkimyksenä on ollut ajatella tanssin perustumista olemiskysymyksestä käsin, pohtien inhimillisen liikkeen ja toiminnallisuuden mieltä kussakin eleyssä situaatioissa. Tällainen tanssin uusi paradigma tai pyrkimys idealistisen tanssiestetiikan purkamiseen on tulkintani mukaan nimenomaan tanssihistoriallinen kehityssuuntaus, joka liittyy 1900-luvun metafysiikan kritiikin filosofiseen diskurssiin ja muuhun yhteiskunnalliseen liikehdintään. Se on kasvanut rinnakkain ja sekoittuneena traditionaalisemman tanssiesteettisen perinteen kanssa, jossa tanssin rakentuminen ohjautuu enemmän idealistisen estetiikan periaatteiden mukaisesti, estetiikan traditiossa vaikuttaneen metafysiikan kannattelemana.<sup>2</sup>

On vaikea määritellä yhtä alkua tai ketään taiteilijaa uuden paradigman ensimmäiseksi saati ”puhtaaksi” edustajaksi, sillä taidetanssin kentällä toimiminen edellyttää paitsi tanssiesteettisen perinteen tuntemusta, myös ymmärrystä siitä, miten tanssille sallittu kulloinenkin ilmiasu on historiallisesti rakentunutta. Uskoisin, että en tee Isadora Duncanille vääryyttä, jos tunnistan hänenkin kehollisissa lähtökohdissaan jotakin edellä kuvatun pyrkimyksen kaltaista. Kyse ei ole myöskään ”klassinen baletti vastaan moderni tanssi” asetelmasta. Siinä näkökulmassa, josta tanssia tarkastelen, kyse ei ole yksioikoisesti klassisen baletin ja modernin tanssin välisestä erosta, vaan pyrkimyksestä analysoida taidetanssin rakentumisen tapoja ontologisesti kysymyksenä. Myös klassisen baletin kehotekniikkoja hyödyntävässä tanssitaiteessa on ollut nähtävissä pyrkimys irtautua idealistisen estetiikan

rakenteista ja ajatella tanssia eksistenssin paljastumisen ja työstämisen kysymyksenä.<sup>3</sup>

Tässä jatkumossa Hay silti nousee esiin taiteellisen ajattelunsa yksinkertaisessa radikaaliudessa, aivan erityisenä esimerkkinä, joka haastaa pohtimaan niin tanssin historiallisia rakentumisen tapoja kuin keholliseen esitykseen sisältyvää esteettisen politiikkaakin. Kun Hayn taide rakentuu kokonaan tanssijan eletyn kokemuksen eli “subjektin havainnon” periaatteelle, se hylkää perustavalla tavalla tanssiesteettisessä perinteessä niin vahvan esikuvallisen liikkeen ja kehon samanlaisuuden vaatimuksen tarjoten samalla metodin ja paikan ei-identtisen ja aistimellisen työstämiselle ja varjelmiselle. Yritän vastata tässä artikkelissa Hayn tarjoamaan haasteeseen analysoimalla edelleen länsimaisen tanssiesteettisen perinteen ja tanssin uuden paradigman välisiä ontologisia eroja sekä luonnostelemalla Deborah Hayn taiteen ontologista tulkintaa.

### Tanssi ja idealistisen estetiikan perintö

On nähtävissä, että 1700- ja 1800-luvun klassisen baletin piirissä kehittyivät ne läntisen taidetanssin ontologiset mallit, jotka dominoivat alaa vielä pitkään 1900-luvullakin. Keskeisenä lähtökohtana oli liikeilmaisun esteettisyys, jota voi luonnehtia liikkeen esteettisen muotoilun periaatteeksi joko formaalis-symbolisen tai miimis-kerronnallisen sisällön suuntaan. Mutta mistä ja miten nämä mallit ovat rakentuneet ja millaisia taide- ja todellisuuskäsityksiä niiden taustalta on löydettävissä? Yksi strategia purkaa ja analysoida näitä malleja on tarkastella niitä metafysiikan ja estetiikan yhteenkietoutuneisuuden näkökulmasta ja kysyä: millä tavalla näissä malleissa ihmisen kehollinen eksistenssi asetetaan esiin ja missä asemassa liike ja kehollisuus niissä ovat suhteessa todellisuuden avautumiseen?

Tukeudun seuraavassa Martin Heideggerin näkemyksiin taideteoksen olemisen tavan ja niin sanotun platonistisen metafysiikan välisestä yhteydestä estetiikan traditiossa. Heidegger on kriittisissä analyyseissaan pohtinut sitä, kuinka yli 2000 vuotta länsimaiseen ajatteluun vaikuttanut platonistinen metafysiikka ja sitä konstituiva hierarkkinen erottelu yliaistisen ja aistisen välillä on myös kannatellut itsestäänselvyytensä kaikkea taidefilosofista käsitteenmuodostusta. Yliaistinen idea – se mikä olevan ulkomuodossa, *eidoksessa*, on pysyvästi läsnä, se *minkä mukaan se näyttäytyy* sinä mitä se on – on pysyvä, muuttumaton ja todellinen. Aistein havaittava ja materiaalinen oleva on vain ideatodellisuuden epätäydellinen varjokuva, suorastaan lumetta, eikä kykene itsessään (ilman puhtaan katseen suomaa pääsyä olevan ulkomuodossa näyttäytyvään ideaan) paljastamaan todell-

lista, totuutta. Tämän mukaisesti myös taideteos on tulkittu aistittavaksi materiaaliseksi kohteeksi, muotoilluksi aineeksi, joka ilmentää jotakin henkistä, yliaistista sisältöä.<sup>4</sup>

Tämä historiallinen taideteoksen käsitteellinen malli todentaa edellä kuvattua metafysisistä ajattelemisen tapaa ja siitä nousevaa kreikkalaista käsityöläisontologiaa: Ennakoitu ja edeltä nähty olion ulkomuoto (idea = eidos) ohjaa tarvikkeen (teoksen) valmistamista. Käsityöläinen pitää silmällä sopivasta aineesta valmistettavan olion ennakoitua ulkomuotoa, sen ideaa. Tämän ontologian mukaan myös taiteilija pitää silmällä ideaa, esikuvaksi (Vorbild) ymmärrettyä kuvaa (Bild), ja muotoilee taideteoksen jäljittelemällä olion (idean mukaan ilmenevää) ulkomuotoa. Näin taiteilija on totuudesta (siis todellisuuden avautumisesta) lukien vasta kolmantena: idea (totuus) – idean mukaan näyttävä olio – jäljitelmä (teos).<sup>5</sup>

Tanssin kannalta tällä on ollut tietenkin ratkaisevat seurauksensa, jotka meillä ovat edelleen käsissämme esityksen, liikkeen ja kehollisuuden ymmärtämisen historiana. Jos taiteen lähtökohtana on, että se rakentuu ideaalista todellisuudesta käsin, täytyy kysyä, mikä sitten on kehollisuuden asema ideatodellisuuden heijastelijana? Kun todellisuus ymmärretään hierarkkisen yliaistinen-aistinen erottelun kautta, on mahdollista, että ihmisen kehollisuus käsitetään lähinnä objektikehon materiaalisuuden kautta. Kehosta voidaan puhua samalla tavalla kuin mistä tahansa muotoilun materiaalista. Se, että jokaisessa ”kehossa” asuu joku eettisyyteen velvoittava erillinen tietoisuus, voi näin peittyä näkyvistä. Tukeutuessamme hierarkkiseen ja erottelevaan jakoon yliaistisen idean ja materiaallisen kehon välillä, on selvää, että idea ohjaa materiaalia. Idea on *yksi*, muuttumaton, täydellinen, oikeassa näkemisessä kokonaan paljastunut, järjen katseen edessä *jatkuvasti läsnäoleva* ”esikuva”.<sup>6</sup>

Tanssissa tämä on perinteisesti tulkittu niin, että tanssin ilmiö nähdään materiaalisuuden ja välineellisyyden kautta. Tanssi rakentuu materiaalista, esteettisesti muotoilluista ”liikkeistä”, jotka ilmentävät henkistä sisältöä. Muotoilu määräytyy sisällön ohjauksessa, ts. edeltä nähdyn ja ennakoitun idean tai ulkomuodon mukaan. Ne esikuvat, joita tanssissa perinteisesti on pidetty silmällä, siis se ulkomuoto, johon liikemateriaali kulloinkin taivutetaan, ovat tulkintani mukaan määräytyneet keskeisesti kolmea kautta: olevan abstrahoinnista ja *matematiikasta* (puhdas muoto), *olioiden ulkomuodon ja käyttäytymisen jäljittelystä* (imitaatio, pantomiimi) sekä *kulttuurisista ideoista* tai vahvemmin sanottuna *esteettisen politiikasta*, johon tietysti erällä tavalla sisältyvät molemmat edellä mainitut esikuvallisuuden jäsenyydet.



Kun uudella ajalla jumalallisen idean korvasi olevaa koskeva varma ja pysyvä tieto, ennen kaikkea matemaattis-fysikaalinen esitys, on ollut ”luonnollista”, että ihmisen liikettäkin jäsennetään laskennallisten ja geometrysten mallien mukaan.<sup>7</sup> Tällainen liikkeen matematisoiminen, inhimillisen liikkeen esittäminen (asettaminen esiin) matemaattisten mallinnusten mukaisesti, on läpikäyvästi ohjannut kaikkea taidetanssin rakentumista aina tanssituntien ja koreografian *liikesarjojen* laskennallisuudesta, frontaaliin kuvallisuuteen (kaksiulotteinen *projektio*) suunnatuista liikemuodoista, keskeisperspektiiviseen *tilankäytön* ja näyttämökuvan rakennukseen asti. Myös se, että liikettä arvotetaan tanssissakin mitattavissa olevana asiana, keho-virtuositeettina, kertoo omalla tavallaan laskennallisen ajattelun voimasta todellisuuden määrittäjänä. Näin esimerkiksi käsien muodostamaa geometrista ympyrämuotoa luetaan (sillä on matemaattisen abstrahoinnin kunnioitettava aura tukena) paremmin kuin esimerkiksi liikkeen spontaanin kierteisyyden merkityksellisyyttä kineettisen logoksen ilmentymänä (jonka näkemiselle ei ole vastaavaa perinnettä).<sup>8</sup> Tanssin ymmärtämisen ”puhtaana muotona” voi nähdä metafysiikan hierarkian – ylimpänä ovat yliaistiset ideat – todentumisena. Tästä kertoo omalla tavallaan myös klassisen baletin teoreetikkonakin arvostetun runoilija Stéphane Mallarmén sanat: ”Tanssija ei ole tyttö, joka tanssii vaan puhdas symboli. Hänen kehonsa ei ole naisen keho vaan idean välitön instrumentti.”<sup>9</sup>

Toinen esikuvallisuuden periaatteen toteuttamisen metodi on perinteisesti ollut olioiden ulkomuodon, käyttäytymisen ja toiminnan jäljittely. Tämän mukaisesti taidetanssiin vakiintui 1700-luvulla käsitys tanssista ”rytmisenä pantomiimina” ja ”runon imitointina liikkeen avulla.”<sup>10</sup> Tanssin tuli selittää toimintaa, kommunikoida tunteita ja välittää informaatiota ymmärrettävästi. Aikansa merkittävin ranskalainen koreografi Jean-Georges Noverre piti tanssiteosta *kuvasarjana*, jossa näyttämökuvia yhdistellään juonen avulla.<sup>11</sup>

Miten tämä esikuvallinen jäljittelyn käytäntö sitten toimii? Sitä voi luonnehtia seuraavasti: Kustakin asiasta yritetään *nähdä* mikä sen *esikuva* eli idea on, mikä siinä on *pysyvää*, minkä mukaan se *näyttäytyy*. Sitten liikkeellä ja ilmaisevilla eleillä jäljitellään tuota esikuvaa, sen näyttäytyvää ulkomuotoa. Siis toiminnasta, käyttäytymisestä, tunteesta ja tilanteesta pelkistetään sen *esikuva* miimiseksi eleeksi (osoittaa eleellä: kuolema, viha, rakastaa) tai sitä kuvitetaan personifoidulla ulkoisella hahmolla (petos = kiero kyttyräselkäinen kauppias) tai toistamalla ulkomuodon yleiset piirteet (koira kävelee neljällä jalalla) tai kuvittamalla kerronnallisia aiheita liikkeellä (miimikko piirtää oven muotoisen tilan ilmaan ja astuu siitä si-

sään). Tällöin liike on *väline*, jolla *kommunikoidaan* jokin muulla tavalla kuin liikkeenä olemassa olevan maailman *sisältö*, kuten ovi. Tanssijan tai miimikon eleet ovat luettavissa ja ymmärrettävissä suoraan, esikuvan näköisyyden välittömänä ymmärtämisenä, mutta tanssin tai pantomiimin taiteellinen lisäarvo on eleiden symbolisuudessa, siinä millä tavalla niiden välittämä kertomus toimii vertauskuvana tai metaforisena muotona.

Käsitykseni mukaan vielä pitkälle 1900-luvulle sekä tanssin käytännöissä että teorioissa näihin kumpaankin esikuvallisuuden tapaan on yleisimmin suhtauduttu ennen kaikkea esteettisenä kysymyksenä, muodon ja sisällön välisen suhteen problematiikkana, eikä niinkään ontologisena kysymyksenä: miten näin rakentuva tanssi ymmärtää ja asettaa (inhimillisen) olemisen, mistä käsin tämä asettaminen on?<sup>12</sup>

### Esikuvallisuuden ongelmasta

Itse *esikuvallisuuden rakenteen ajattelemisen* kääntää tanssin tarkastelun esteettisestä kysymyksestä ontologiseksi ja sitä kautta osaksi kulttuuristen representaatioiden ja etiikan diskurssia. Se tarjoaa näkökulman tanssijan taidon, koreografian ja teoksen problematiikkaan vaikuttavien ajattelutapojen analysoimiselle. Se on myös tanssin esikuvallisten sisältöjen ideologisuuden ja eettisyyden pohtimista ja maailmaa pystyttävän ”mimesiksen” mekanismien analysoimista. Tärkeää filosofista diskurssia tämän avuksi tarjoavat esimerkiksi Theodor W. Adornon tai Philippe Lacoue-Labarthen pohdinnat kauniin estetiikasta ja estetisoidusta politiikasta, maailmaa pystyttävän ”mimesiksen” mekanismeista ja rakenteista.<sup>13</sup>

Esikuvallisuuden rakenne ja idealistinen estetiikka ovat ohjanneet tanssia identtisyiden suuntaan sekä tanssijan kehollisen habituksen että liikkeen esikuvallisen muodon suhteen. Tämä ei tietenkään ole ollut vain taidetanssin yksinoikeus, vaan kehollisuuden representatiivinen asettaminen tällä tavoin on nähdäkseni ollut kulttuurisesti läpikäyvä käytäntö osana todellisuuden määrittämistä ja kulloistakin (arvo)maailman pystyttämistä. Tämä on ongelmallista silloin, kun tällaiseen asettamiseen sisältyvä ideologinen vallankäyttö peittyä näkyvistä ja kehollisia esityksellisiä muotoja käytetään häikäilemättä estetisoidun politiikan tai taloudellisen hyödyn välineinä.

Theodor W. Adorno on analysoinut purevasti idealistisen estetiikan varjopuolia ja ei-identtisen ja aistimellisen varjelemisen eettistä välttämättömyyttä. Adornon mukaan: ”Tuskin missään muualla idealismin synkkä puoli tulee niin selvästi esille kuin idealistisen estetiikan pyrkimyksessä hävittää kaikki sellainen, jota subjekti ei läpeensä hallitse.”<sup>14</sup> Tällä Adorno

viittaa ennen kaikkea fasistien kiillotettuun estetiikkaan, mutta myös epäpoliittisempaan ”kauniin estetiikkaan”, jossa rujot, fyysiset ja aistimelliset kerrostumat on torjuttu. Kauniin estetiikassa muodon ja materiaalin välinen suhde määrittyy muodon ja hengen ensisijaisuuden kautta. Ajatus hengen absoluuttisuudesta, joka rakentuu hengen ja materiaallisen olemassaolon vastakohtaan varaan, näyttäytyy Adornon mukaan ideologiana Auschwitzin jälkeen.<sup>15</sup>

En rinnasta idealistisen estetiikan periaatteiden mukaan rakentuvan tanssin ja kansallissosialistien propagandististen speaktaakkeliin sisältöjä toisiinsa. Esikuvalliset sisällöt ovat näissä erilaisia ja taidetanssissa erityisesti ”kauniin estetiikkaan” liittyviä. Estetisoitu liike ja kauneuden käsite taidetanssissa on oma monisyinen eikä lainkaan yksiselitteinen problemaatiikkansa. Kauneus kutsuna olemisen läheisyyteen, ja kauneus ideologiana esityksenä ovat erilaisia kokemuksia. Silti on edelleen syytä jatkaa tanssintutkimuksessakin aloitettua pohdiskelua siitä, millä tavoin kansallissosialistien esittämisen tekniikkojen tarkastelu voi tuoda esiin uusia näkökulmia myös epäpoliittisempina ymmärrettyihin kehollisiin esityksellisiin muotoihin, joista taidetanssi on yksi.

Pohtia siis täytyy, miten taidetanssissakin ilmenee ei-identtisen, aistimellisen ja torjutun toisen vaatimus siinä historiallisessa maailmassa, jossa kansallissosialistien poliittiset massaornamentit paljastivat ne propagandistiset toimet, joita puhtaat muodot voivat omaksua, ja jossa massojen speaktaakkelit, joukon esittäminen kuin yhtenä orgaanisena ruumiina, paljasti ruumiin poliittisen propagandan sisäistämisen välineenä.<sup>16</sup>

Tärkeää on myös pohtia, miten tanssi kohtaa viehtymyksensä ”rituaaliseen koreografiaan” edellä sanotun sekä tämän päivän fundamentalistisen rituaalisuuden valossa tai rinnalla? Yhtä tärkeää lienee pohtia myös sitä, miten taidetanssi ymmärtää itseään jokapäiväisen tilanteensa keskellä, jossa liike, kehollisuus ja tanssi määrittyvät etenkin taloudellisen hyödyn välineenä, tanssityttöjen ja poikien viihteellisinä kuvastoina, tai kuten Adorno kulttuuriteollisuutta analysoi, ”mimeettisen regression” osana.<sup>17</sup>

Adorno, monien muiden 1900-luvun filosofien rinnalla, näkee, että filosofian tulee purkaa kulttuurin käsitteeseen sisältyvää materiaallisen ja hengen vastakkainasettelua ja kääntyä kulttuurin torjuman materiaallisen (aistillisen) eksistenssin suuntaan. Myöskään taiteen moraalisuus ei rakennu aistimellisestä etäntymiseen vaan pikemminkin sen esilletuloon.<sup>18</sup> Adornolle ja Horkheimerille ”toivon ja muutoksen mahdollisuus asettuu yksityisen kokemuksen alueelle: aistimellisiin impulsseihin ja esteettiseen kokemukseen sisältyvään kriittiseen eleeseen.”<sup>19</sup>

## Tanssi olemisen ajatteluna

On vaikea nähdä minkään muun taiteenalan olevan yhtä aikaa niin syvässä historiallisesti rakentuneissa ongelmissa ja niin perustavalla tavalla näiden ongelmien käsittelyn äärellä kuin tanssitaide läntisessä maailmassa on. Yhtäältä tanssitaide on kantanut itsessään ja yhteisöllisessä asemassaan historiallista yksilöllisen kehollisen eksistenssin peittyneisyyden taakkaa. Toisaalta se on ollut myös tämän peittyneisyyden paljastaja, sen ajatteli- ja ihmisen esittämisen/ymmärtämisen tavan ”esteettisen käänteen” ai- rut. Tanssin vaikea kysymys on ollut: kun tanssi ilmentää kehollisuutensa kautta kulttuurisesti torjuttua, miten se voi paljastaa sitä, jos käytössä ovat vain samat keinot, jotka ylläpitävät torjunnan rakennetta? Yksi strategia on kehon materiaalisten ja esikuvallisten esittämistapojen tutkiminen ja niiden historiallinen ja kontekstuaalinen uudelleen tulkinta. Tätä voi pitää tanssin postmodernina diskurssina. Toinen strategia on kyseenalaistaa tanssin esikuvallinen rakentumisen lähtökohta kaikkienensa ja asettaa kokonaan uudenlaiset kysymykset kehollisen eksistenssin perspektiivistä. Tätä voi pitää tanssin fenomenologis-ontologisena diskurssina. Vaikka tanssin käytännöissä nämä strategiat ovat useimmiten sekoittuneena toisiinsa, ne eivät edusta samaa – tanssin kehollisen ja kokemuksellisen mielekkyyden rakentuminen kulkee niissä eri kautta.

Kehollista havaintoa ja tietoisuuden harjoittamista korostavat zenbuddhalaisuus ja martial arts -tekniikat ovat olleet läpi 1900-luvun laajasti vaikuttavia taustatraditiota läntisen modernin ja uuden tanssin kehityksessä. Näiden lisäksi esimerkiksi filosofit Nietzsche, Bergson, Husserl, Heidegger ja Merleau-Ponty voidaan ilman muuta nimetä sellaisina kehollisen maailmassa-olemisen, havainnon ja tietoisuuden uusien näkökulmien avaajina, joiden kautta tanssin uutta, idealistisen estetiikan perinnöstä irtikiertyvää ja keholliseen eksistenssiin rakentuvaa tanssionologiaa voitiin alkaa hahmotella tanssitutkimuksen piirissä 1900-luvun lopulla.<sup>20</sup> Muun muassa Heideggerin *Olemisessa ja ajassa* (1928 / 2000) esittämän fundamentaaliontologian ja *Taideteoksen alkuperä* -teoksen (1935 / 1995) taidetta koskevien uusien kysymyksenasettelujen jalanjäljissä tanssijattelu voi nyt kohdistua esimerkiksi keholliseen maailmassa-olemiseen, olemisen läheisyyteen haluttuontamattomuutena ja taiteeseen kätkeytymättömyyden muutoksena.<sup>21</sup>

Nyt voidaan siis puhua *kehollisesta eksistenssistä, kehollisesta tietoisuudesta, kinesteettisestä ymmärtämisestä* tai *liikkeen artikulaatiosta* tanssin rakentumisen ja merkityksellisyyden lähtökohtana. Tällaiset käsitteet ovat metafysiikan pitkässä historiassa ennenkuulumattomia, yhdistyyhän niissä *tieto* ja *keho* toisiinsa! Nämä 1900-luvun jälkipuolella fenomenologisen

liikkeenfilosofian, tanssitutkimuksen ja muun muassa Alexander-tekniikan piirissä kehittyneet käsitteet ovat merkittäviä myös siksi, että ne näyttävät, kuinka tanssi ja siinä kehkeytyvä teoria voivat osallistua metafysiikan uudelleenajatteluun ja sen seurausten kritiikkiin ilman, että välttämättä vain toistavat lähtökohdissaan samoja rakenteita. Näiden käsitteiden mahdollistamana tanssitaide voidaan myös ymmärtää kehollisena artikulaationa ja *kehollisena olemisen ajatteluna*, joka avaa ja pystyttää (merkitys)maailmaa, eikä vain jäljittele todellisuutta.

Pyrkimys pois muodollisesta esikuvallisuudesta kohden subjektin havaintoa tanssin rakentumisen perustana kulminoitui omalla tavallaan jo esimerkiksi amerikkalaisen koreografi Eric Hawkinsin ajattelussa 1950-luvulta lähtien. Hawkins tutki tanssin suhdetta sekä itäiseen että länsimaiseen esteettiseen traditioon artikkelikokoelmassaan *Body is a Clear Place* (1992). Siinä hän muotoili itäisestä esteettisestä ajattelusta sekä eksistenssin filosofiasta vaikutteita saaneen tanssin ”esteettisen käänteen” manifestin: Vallankumous on *Havainnon* teatteri (revolution is the Theatre of Perception), jolloin tanssi on kutsu *tietoisuuden* seremoniaan.<sup>22</sup> Hän siis yksiselitteisesti irtaantui (ainakin teoriassa) tanssivan kehon materialisoimisesta symbolisen esityksen ja esteettisen mielihyvän välineeksi ja asetti keskiöön ihmisen tietoisuuden problematiikan havainnossa todellistuvana *olemisen* ajatteluna. Näin se mitä Hawkins pyrki tuomaan esiin, ei ole olemista perustava representaatio ideaalista käsin, vaan kehollista olemisen ajattelua havainnossa ja toiminnassa.

1960- ja 70-luvulla amerikkalaisen niin sanotun postmodernin tanssin piirissä tämänkaltainen ajattelu kehittyi käytännössä monella tavalla. *Judson Dance Theatren* tanssiavantgarde 1960-luvulla ja 1970-luvulta lähtien kontakti-improvisaatio ja release-tekniikka sekä erilaisten somaattisten tekniikkojen soveltaminen tanssiin muuttivat perustavasti taidetanssiksi ymmärretyn tanssin ilmenemismuotoja. Tanssin voi nähdä olleen tuolloin myös suorasukaista kauniin estetiikan kritiikkiä, poliittista kantaaottavuutta, ihmisen ajallisuuden ja paikallisuuden eli historiallisen *situaation* julkituloa tanssin piirissä. Se oli myös tanssin ilmentymistä ei-identtisyytenä, eksistenssin faktisuutena ja koreografian tarjoamana esteettisenä ousoutena, ei-samana, ”käsittämättömyytenä”.<sup>23</sup>

Keskeinen ja tärkeä ero ideatodellisuudesta ammentavassa esikuvallisuudessa ja havaintoon ja keholliseen tietoisuuteen keskittyvässä lähtökohdassa tanssin rakentumisen periaatteena on siinä, millä tavoin tanssija mieltää asemansa suhteessa liikkeen lähteeseen ja liikkeessä ilmenevään mieleen. Tämän eron käsitteellistämässä tukeudun lyhyesti Heideggerin

pohdintoihin *fysiksen* (oleminen, ylitsevallitseva) ja *tekhnen* (inhimillinen tietäminen) ja taiteen välisistä suhteista.

Esikuvallinen taideteoksen käsitteellinen malli asettaa taiteilijan ideatodellisuuden jäljittelijän ja “kreikkalaisen käsityöläisontologian” mukaiseen asemaan: Taiteilija muokkaa sopivasta materiaalista teoksen esikuvaa silmällä pitäen. Teoksen tekemistä – valmistamista – ohjaavat tiedot ja taidot, *tekhne*, eivät itsessään ole todellisuutta luovaa ja avaavaa tietämistä, vaan todellisuuden avautuminen on jo saatettu loppuun *tekhnessä*.<sup>24</sup>

Sen sijaan jos taideteosta ajatellaan olemisen paljastuneisuuden muutoksena, täytyy teoksen aikaansaamiseen johtavan tiedon olla tekemisissä olemisen paljastuneisuuden työstämisen kanssa eikä vain jo paljastuneen todellisuuden (idean) jäljittelyn kanssa. Silloin *tekhne* ei vain jäljittele todellista vaan työstää todellisuuden avautumista, valjastaen maailmaa esiin ihmisen ylitse ja lävitse vallitsevasta olemisesta (*fysis*). Näin *fysiksen* ja *tekhnen* suhde toisiinsa on erottamaton – *tekhne* on ammentavaa ja valjastavaa, rajaavaa ja esiin asettavaa inhimillistä tietämistä olemisen paljastuneisuutta työstävässä taideteoksen ontologiassa.<sup>25</sup>

Edelle kuvattu *fysiksen* ja *tekhnen* välisen suhteen ja tanssija taidon perustumisen määrittely vastaa tanssijan kokemusta liikkeen periaatteiden tutkimisesta, soveltamisesta ja paljastamisesta tanssin uuden paradigman käytännöissä. Kun tanssija ymmärtää kehollisuutensa *fysiksen* keskelle sijoittumisena, silloin *fysiksessä* vallitsevat voimat ovat ihmisen / tanssijan lävitse vallitsevia voimia, siis ei mitään omistettavaa eikä kokonaisuudessaan haltuun otettavaa, mutta täällä-olemisen mielen kysymisessä jotakin paljastettavaa ja tutkittavaa.

Tulkintani mukaan juuri tämänkaltainen *tekhnen* ymmärtäminen on ollut implisiittisesti taustalla tanssijan taidon uudelleen määrittelyissä. Viimevuosisadalla kehittyi tekniikkoja, jotka ammensivat martial arts -taidoista, kinesiologiasta, Alexander-tekniikasta ja ns. somaattisista lähestymistavoista. Näissä tanssija ei kopioinut jo olemassa olevaa esikuvallista liikemuotoa, vaan opiskeli liikkeen periaatteita ja sovelsi niitä oman kehollisen havaintonsa pohjalta. Katse kääntyi kehon hallinnan muodollisesta virheettömyydestä kehon toiminnan ymmärtämiseen, sen kysymiseen, miten ihminen liikkuu ja miksi? Mitä liike on osallisuutena olemiseen? Tanssija siis laskeutui siihen, jossa hän jo oli, asuessaan kehollista eksistenssiään, sen sijaan että pyrki siitä pois, virtuaaliseen kinesteettiseen illuusioon. Tanssijan taito oli nyt kehollista tietoa, kineettisen *logoksen* ja faktisen situaation tulkintaa ja tutkimista. Tanssijan toimi muuttui manipuloivasta vastaanottavaksi, objektista subjektiksi ja sen sijaan että hänellä olisi tans-

sisä yksi identiteetti (symbolinen oleminen, rooli) tanssija manifestoi pikemminkin olemisen ja ihmisen yhteenkuuluvuutta, jota ei voi määritellä yhtenä identiteettinä.

Kehollisen kokemuksen havainnointiin ja kehollisen tietoisuuden harjoittamiseen perustuva tanssi on pikku hiljaa integroitunut 1960–70-lukujen marginaalisuudesta laajemmalle tanssiesteettiseen perinteeseen muuttamalla sitä ja muuttuen itse. Tällaisen tanssilähtökohdan ontologinen diskurssi on käsitykseni mukaan kaikesta huolimatta vasta kehityksessä ja saamassa jalansijaa estetiikan tulkintatraditioiden lomassa.

Maailman historiallisuuden takia on mahdollista, että monta erilaista totuus käsitystä ja taideteoksen mieltämisen tapaa vaikuttaa rinnakkain – tässäkin mielessä taide ei ole yksi ja sama – eikä ole missään tapauksessa syytä vaatia kullekin aikakaudelle saati taideteokselle yhtä ja ainoaa oikeaa rakentumisen tapaa. Pikemminkin tulee kehittää herkkyyttä havaita ja tunnistaa kunkin teoksen olemistapaa ja hahmoa, sitä millä tavalla se avaa ja asettaa maailmaa, mitä se tuo esiin. Taiteen ja ajattelun kehitys ei ole lineaarinen prosessi, pikemmin syklinen ja hermeneuttinen, jatkuvasti käynnissä oleva kätkeytymättömyyden muutos ja poleeminen kiista. Tämän ymmärtäen näen kuitenkin, että idealistisen estetiikan ja jos tätä termiä voi käyttää, ”kartesiolaisen maailmankuvan” perintö on niin vahva, että on tarpeen yrittää vaalien tunnistaa sitä hämmentämään pyrkivät teot. Niinpä nyt on aika siirtyä luonnostelevaan Deborah Hayn taiteen tulkintaa.

### Deborah Hayn henkilöhistoriallinen paikannus

Lapsuudessaan Deborah Hay seurasi paljon erilaista tanssia tanssijatar-äitinsä kanssa Brooklynissa, New Yorkissa. Nuorena hän opiskeli tanssia Manhattanilla muun muassa Merce Cunninghamin studioilla ja tanssi Cunninghamin ryhmän mukana maailmankiertueella 1964. Jo 1960-luvun alussa Hay oli liittynyt nuorten kokeellisten taiteilijoiden ryhmään, jonka jäsenet olivat saaneet vaikutteita Merce Cunninghamilta, John Cagelta ja Robert Dunnilta, ajan poliittisesta ja yhteiskunnallisesta liikehdinnästä sekä zenistä ja fenomenologiasta. Ryhmä tuli pian tunnetuksi nimellä *Judson Church Dance Theatre*, ja siitä muodostui eräs innovatiivisimmista taiteellisista liikkeistä viime vuosisadalla.<sup>26</sup> Ryhmän piirissä kyseenalaistettiin ennakkoluulottomasti vallitsevia koreografisia ja tanssiesteettisiä käytäntöjä, käsityksiä esityksen rakenteesta, funktiosta ja esiintyjistä.

1970-luvulla Hay irtaantui esittävän taiteen kentästä, muutti Vermontiin ja keskittyi projekteihin, joissa tanssiteos toteutettiin sosiaalisen yhteisön kesken, ilman yleisöä ja kouluttamattomien tanssijoiden kanssa. Hay

aloitti tuolloin myös tanssijattelunsa kirjallisen reflektoinnin ja kuvaa ensimmäisessä kirjassaan *Moving Through the Universe in Bare Feet* (1975) koreografista metodologiaan korostaen enemmän sen kielellisiä rakenteita, kuin analysoiden tai notatoiden tanssien liiketekniikkaa ja muotoa.

Vuonna 1976 Hay muutti Austiniin, Texasiin. Hän keskittyi seuraavan 15 vuoden aikana kehittämään harjoitustaan ”playing awake”, joka sitouttaa esiintyjän tilanteeseen samanaikaisesti monella tietoisuuden tasolla. Tuona aikana Hay toteutti vuosittain neljän kuukauden mittaisen kaikille avoimen ryhmätyöpajan, joka päättyi julkiseen esitykseen. Näistä koreografioista Hay sovitti itselleen sooloja, joita hän on esittänyt laajasti Amerikassa ja Euroopassa. Hayn toinen kirja *Lamb at the Altar: The Story of a Dance* (1994) dokumentoi näitä ryhmäprosesseja ja kuvaa Hayn koreografista metodologiaa.

1990-luvulta alkaen Hay on viime vuosiin asti keskittynyt lähes yksinomaan arvoituksellisiin soolotansseihinsa, jotka perustuvat hänen totutusta poikkeavalle koreografiselle metodilleen. Hay on myös välittänyt soolojaan muille tanssijoille Amerikassa, Australiassa ja Euroopassa, esimerkiksi Helsingissä vuonna 2004. Hayn kolmas kirja *My Body, the Buddhist* (2000) on sarja kirkkaita kuvauksia siitä, mitä Hay sanoo oppineensa elämästä, kun opettajana on ollut hänen oma kehonsa ja tanssi.

Viime vuosina Hay on luonut New Yorkissa huipputanssijoiden kanssa ryhmäkoreografiat *The Match* (2004) ja *'O,O'* (2006). Nyt 64-vuotiaana Hay elää taiteensa kultakautta sikäli, että hänen merkitystään aletaan ymmärtää yhä laajemmin. Hänet on palkittu useaan otteeseen, viimeisimpänä arvostettu Best Choreography of the Year -koreografiapalkinto New Yorkissa 2004.

## Esitys havainnon harjoituksena

Eräs piirre Deborah Hayn taiteellisesta ajattelusta onkin jo tullut ennakkoivasti esiin: se pakottaa pohtimaan suhdetta tanssihistoriaan. Se on tietyllä tavalla tanssihistoriallisesti totutun näkymän, käytännön ja ymmärryksen vastakohta ja sellaisena se toimii historiallisen perimän esiin vetämisenä ja olemisen paljastuneisuuden säätämisenä, kuten Heidegger luonnehtii yhtä piirrettä runouden ja taiteen olemisen tavasta.<sup>27</sup>

Käytännössä Hayn taiteellisen ajattelun tarkastelun voi aloittaa yhdestä hänen työskentelyä ohjaavasta lauseestaan: ”What if every cell in my body could perceive the uniqueness and originality of time, space, self and the other, right now?” Hay asettuu tanssisaliin ja kysyy itseltään tätä kysymystä: Mitä jos kehoni kaikki solut voisivat havaita ajan, tilan, itseni ja



toisen ainutkertaisen tapahtumisen juuri nyt? Tämä ”peruskysymys” on liikkeelle paneva voima, motivaatio, metodi ja merkityksellisyyden perusta yhtä aikaa. Sitten Hay lisää tähän peruskysymykseen erilaisia komponentteja, joiden kautta koreografinen teos alkaa hahmottua. Seuraavat esimerkit ovat vuosilta 1980–2000.<sup>28</sup> What if:

1980–85: The whole body at once is the teacher.

1987: I imagine every cell in my body has the potential to perceive wisdom every moment, while remaining positionless about what wisdom is or looks like.

1991–92: Every cell in my body invites being seen living and dying at once. Where ever I am dying is. What if dying is movement in communion with all there is? What if impermanency is a steadily transforming present? Seeing impermanence requires admitting that nothing is for ever. I am the impermanence I see.

2000: “I” is the reconfiguration of my body into fifty-three million cells at once?

“I” practice non-attachment to each moment?

“I” know nothing?

Haylle valmiskaan teos ei hahmotu liikekompositiona, pikemminkin kysymyskompositiona ja tilallisena reittinä, jota reunustavat kielelliset vihjeet. Teosta ei kiinnitetä muotoisältöön. Kuten Hay sanoo: ei ole mitään asiaa (idea) eikä muotoa (eidos), jota esittää, on vain havainnon ja tietoisuuden harjoittaminen teosta rajaavassa kielellisessä ja kehollisessa maastossa.<sup>29</sup>



Hayn erityisyys on siinä, miten hän on kokonaan kiertynyt irti ideatodellisuudesta ammentavasta esikuvallisuudesta tanssin rakentumisen mallina ja näin vienyt ”loppuun asti” sen tanssin ontologisen murroksen, joka on ollut pitkään tekeillä. Hay on onnistunut löytämään taidetanssille perustavalla tavalla toisen tien, joka tietysti väärinkäsitettynä voi näyttäytyä vain yhtenä teoksen valmistamisen mallina muiden joukossa. Kun yritän ajatella edelleen Hayn peruskysymystä ja teoksen rakentumisen tapaa, käytännön kokemukseni ja edellä sanotun nojalla, löydän ainakin seuraavia huomionarvoisia asioita:

1. *What if...?* Hay kumoo läsnäolon metafysiikan vaaliman tavan pysäyttää nykyhetki ja kiinnittää se ideaaliin muotoon. Tämä ”objektin etupuolen esiin asettamisen käytäntö” korvautuu vastauksettomalla kysymisen prosessilla, jossa tanssija neuvottelee koreografisen ehdotuksen kanssa ja luo teosta jokaisessa hetkessä. Koska mitään oikeaa, ennalta tiedettyä, ennalta nähtyä vastausta ei ole, ei esiintymistäkään voi ontologisessa mielessä mieltää esitykseksi (olevan olemista perustava representaatio), vaan havainnon ja tietoisuuden harjoittamiseksi tai olemista avaavaksi ajatteluksi tietyssä tilanteessa, tietyn tilanteen tulkintana.

Hay kutsuu työskentelyään termillä ”performance practise” – esiintymisen harjoittaminen. Hän ei tee eroa saliharjoituksen ja näyttämöesiintymisen välillä sikäli, että ei ole mitään syytä harjoitella mitään asiaa (valmistaa muotoa). Sen sijaan on syytä jatkuvasti harjoittaa Mitä jos? -kysymystä ja koreografista kysymyskompositiota, soolojen kohdalla vähintään kolme kuukautta ennen julkista esiintymistä, kyetäkseen pysyttämään tanssissa avoimena kysymyksenä (joka jatkuvasti pyrkii sulkeutumaan temaatitiseksi tietämiseksi, esikuvalliseksi ulkomuodoksi) ja harjoittamaan teosta olemista avaavana ajatteluna.

Tällaista tanssijan olemisen tapaa kuvaa hyvin Heideggerin luonnehdinta taideteoksen olemisen tavasta ”maa” – ”maailma” kiistan ja kätkeytymättömyyden säätämisenä.<sup>30</sup> Kun tanssija pysyttelee kehotietoisuudessa, hän tuntee eletyn kehon yhtenäisenä kokemuksellisenä taustana, ei-kielellisenä ja käsittämättömänä (käsitteiden ulottumattomissa olevana). Samaan aikaan hänellä on kokemus liikkeen artikulaatiossa löytyvästä maailmasta, merkityksellisyydestä (jota voi ajatella liikkeessä löytyvänä tai työstyvänä osallisuutena – muistamisena, jakamisena – olevan olemiseen).

Edellä kuvatun kaltainen olevan olemisen kehollinen ajattelu on vaikeaa, se vaatii todellakin harjoittamista. Tämä tiedetään myös kaikissa aasialaisissa kehollisissa viisaustraditioissa, joiden ydintä on kehollisen havainnon kautta tapahtuva mielen kontrollin harjoittaminen. Tällainen har-

joittaminen nähdään ihmisen kasvun kannalta välttämättömänä, onhan ihmisen luonnollinen asenne “dualistinen”: kehollinen tietoisuus painuu periferiaan ja mielen (representatiiviset ja vailla faktisen tilanteen tuomaa mittaa ja suhdetta) sisällöt täyttävät tajunnan.<sup>31</sup>

Tätä taustaa vasten tulee ymmärretyksi, että Hayn termi ”performance practice” ei ole terminologista kikkailua. Asettaessaan tanssin perustaksi vastauksettoman kysymisen prosessin ja ajan ja tilan tapahtumisen kehollisen havainnoinnin, Hay huomioi sitä avointa tilaa, aukeamaa, jossa vasta kaikki ilmeneminen (liikkeen artikulaatio, teoksen hahmo) voi tapahtua. Hay asettaa itsensä *fysiikan* keskelle, jolloin hänen ylitseen ja hänessä valitseva liike ei ole mitään esteettisen muotoilun materiaalia. Pikemminkin Hay antaa olemisen tapahtumallisuuden ilmetä kehollisen havaintonsa kautta. Se *miten* tapahtumallisuus ilmenee, se *millainen mieli* siinä näyttäytyy, riippuu Haylla nyt-hetken havainnosta ja sen ekstaattiseen temporaalisuuteen eli maailman historiallisuuteen nojaavasta tulkinnasta.

Kun Hay keskittyy siihen, miten olemisen aika-paikka-tapahtumallisuus (ihmisen oleminen on olla *paikkaa* yhtä lailla kuin se on olla rajallista *aikaa*) ilmenee kehollisen havainnon kautta, hänen työskentelynsä lakkauttaa edeltä nähdyn olion ulkomuodon ohjauksen ja kysyy joka hetki avautuvaa olemista potentiaalina, mahdollisuutena ja tulkitsevana, ei-tematisoivana, tietämisenä. Tai vielä osuvampaa olisi sanoa, että se tuo näkyviin sen prosessin, jossa ilmenevää pyritään välittömästi kiinnittämään tematisoivaan tietämiseen, jatkuvaan *läsnäoloon*, jolloin oleminen vetäytyvänä, kätkeytyvänä ja määrittelemättömyydessään tyhjänä perustana pyrkii peittymään.

Hayn “peruspractice”, kuten tanssijat Hayn peruskysymyksen harjoittamista tuttavallisesti nimittävät, on tämän tietoisuuden toimintatavan näkyväksi tekemistä sillä: ”Hetimitä kun mä yritän kuulostella vähän pidempään, että mikä tän liikkeen juttu on, mä unohdan kysyä Mitä jos? peruskysymystä, ja se liike kangistuu jonkun idean esittämiseksi”, kuten harjoittamisen kanssa alussa olevat tanssijat usein sanovat. Siis liike irtoaa kätkeytyvästä ja jakamattomasta (olevaa ja olemista ei voi erottaa toisistaan ilman että eksistenssi lakkaa) olemisperustastaan ja muuttuu olevaa perustavaksi representaatioksi. Konkreettisesti tämä on kuvattavissa niin, että tanssija ”nousee päähän”, siis mieli irtoaa kehontietoisuuden tasosta ja suhde kehoon muuttuu välineelliseksi. Tämä tapahtuu alussa muutaman sekunnin välein, siis kysymys on todella valveutumisen tai heräämisen leikistä (playing awake), kuten Hay harjoitustaan myös nimittää. “Heräämisen leikki” nimitys on osuva, sillä tämänkaltaisen tanssin ydintä ei tavoita suoriutu-

malla tehtävästä: “A haunting, sometimes hysterical, yet sincere meditation on consciousness”, kuten Hayn koreografian *The Match* (2004) teatteriksi sovittanut ryhmä *Rude Mechanicals* kuvaa yhtä Hayn esitysharjoitusta.<sup>32</sup>

Esiintymisen harjoittaminen kehollista havaintoa kysyvistä lähtökohdasta antaa sekä metodisen että käsitteellisen avaimen tanssijan *esiintymisen aktin* problematiikkaan. Idea-eidos rakenteessa on aina kyseessä sisällön esittäminen muodossa. Tämä tekee tanssijasta välineen sekä koreografialle että katsojalle: teos on esteettinen objekti, kohde, jonka pitäisi herättää katsojassa jotakin (sisällön ymmärtämistä, ”kommunikaatiota”, esteettistä mielihyvää). Se myös pakottaa tanssijan eräänlaiseen roolin ja/tai koreografian ja itsen samastamiseen (tulkitseminen ymmärretään ”eläytymisenä”) siinä mielessä, että ilman tätä samastumisen tuomaa motiivia näyttämöllä oloon, tanssijan asema on karvas; kukapa mielellään luopuu eksistenssinsä arvon mittaamattomuudesta ja tulee kohdatuksi tarvikkeena? Tällainen kärjistys on tarpeen, jotta asiaa voisi ajatella toisinkin.

Kun tanssija ei esitä mitään (asiaa), jäljelle jää tanssijan toiminnan laatu tietoisuuden aktina. Tanssija neuvottelee koreografisen ehdotuksen kanssa ja luo teoksen hahmoa näkyviin tämän neuvottelun tuloksena. Tanssija ei samastu mihinkään, hän ei luovu eksistenssinsä faktisuudesta edustuksellisen eksistenssin hyväksi, mutta hän ei myöskään esitä itseään, sillä hänen lähtökohtansa on kysyä aika-paikka-merkitysmaailmaa (koreografinen ehdotus) tanssin tapahtumassa. Eikä tämä ole mitään, mitä voisi ajatella omistettavana itsenä identiteetin mielessä. Jo Hayn peruskysymys konfiguroi kysymyksen itsestä ja suhteesta koreografiaan uudelleen, kuten seuraavassa kappaleessa tarkemmin tulee ilmi. Sen sijaan, että tanssija yrittäisi ratkaista esiintymisen ongelman ”potut pottuina” asenteella, ja puolestaan objektivoida yleisö ”pois”, Hay ehdottaa tilanteen jakamisen harjoittelua, yleisön sisällyttämistä havainnon harjoitukseen. Hay kysyy: ”Mitä jos kehoni kaikki solut voisivat kutsua tulla nähdyksi...” tietyllä tavalla, joka tapa sinänsä on osa koreografista teoshahmoa.

1985: I imagine every cell in my body invites being seen perceiving no movement wrong, out of place, or out of character.

1986: I invite being seen whole and changing. You remind me of my wholeness changing.<sup>33</sup>

2. *What if every cell in my body could perceive...* Kun Hay puhuu kehosta havaitsevana soluina, joiden määrä hänen puheissaan vaihtelee 30 000 ja 5 miljardin välillä, hän varmistaa, että mikään aiemmin vallinnut jä-

sennys, malli, kuva, käsitys kehosta ei päde tai dominoi toisen yli. Mitä pidemmälle harjoittamisessa tanssija etenee, sitä läpikäyvämminkin tällainen jatkuva uudelleen konfiguroituminen koskee subjektin eksistenssiä kokonaisuudessaan, käsityksiä identiteetistä, koreografiasta ja teoksesta. Tähän liittyen koreografi Yvonne Rainer on todennut *The Match* -koreografian esityksestä: “On täysin hämmästyttävää kuinka tanssijat uudelleen loivat (reinvented themselves) itsensä ja koreografisen materiaalin joka kerta, kun he esiintyivät.”<sup>34</sup>

Kun Hayn havainnon harjoitus tuottaa kokemuksen itsestä ei-kiinteänä identiteettinä, se tuottaa myös kokemuksen teoksesta ekstaattisen temporaalisuuden, paikallisuuden ja tilanteen hetkellisenä ilmenemisenä, *tapahtumisena*. Kun koreografia rakentuu kysymyskompositiona, se ei edes ehdota itseään ymmärrettävän lopullisena (oikeana) muotona, johon tanssija tulkitsevana samastuu. Koreografia on Toinen, haltuunottamaton, jonka kanssa tanssija neuvottelee, ja tämä dialogi on teos. Ja vastaavasti kun jokainen tanssija tulkitsee kysymyskompositiota omassa havainnossaan, tanssi jo lähtökohtaisesti rakentuu ei-identtisten, aistimellisten ja subjektiivisten tietoisuuksien rinnakkaisuuksina. Tämä tuottaa tanssillisia ilmenemisiä ja todellisuksia, jotka välillä ovat, myöntää täytyy, todellisia ”tajuun laajennuksia”, tosin ilman kemikaaleja – sen verran täytyy hilpeydellä muistaa Hayn 60-lukulaista taustaa.

3. ...perceive the uniqueness and originality of time, space, self and the other right now?” Hayn peruskysymyksessä on mielestäni ehdottoman merkittävää, että se asettaa esiintymisen ja tanssitaiteen lähtökohdaksi juuri *ajallisuuden*; siis Haylle tanssin mielekkyyttä ei voi mitenkään ajatella ilman ajallisuuden kysymystä. Niin hämmästyttävää kuin se onkin, tanssista on paljon puhuttu ”liikkeenä ajassa ja tilassa”, mutta tuskin koskaan itse ajallisuuden olemusta ja merkitystä on asetettu ajattelun aiheeksi sillä tavoin, kuin Hay sen asettaa. Kysymys siitä, miten *ajallisuuden ekstaattinen olemus* on olemisemme mielekkyyden rakentumisen edellytys ja millä tavalla se antaa fundamentaalisen ontologisen rakenteen myös tanssin merkityksellistymisen tarkastelulle, on valtavan laaja, eikä sitä voi tässä yhteydessä tyydyttävästi käsitellä juuri muutoin, kuin kiinnittämällä huomio asian oleellisuuteen.<sup>35</sup> Ajallisuuden monien dimensioiden samanaikaisuutta on vaikea vangita kieleen ilman raskaita käsittejä tai puhdasta runoutta. Yhtäläillä erittäin hankalaa on kuvata sitä, miten eri tavoin liike on tanssijalle kokemuksena merkityksellinen, riippuen keho-mieli-tila-aika-havainto yhteyden laadusta, intensiteetistä ja herkkyydestä. Näillä varauksilla tuon seuraavassa lyhyesti esiin muutamia seikkoja.

Heidegger on osoittanut analyyseissaan, kuinka olemisemme mieli on oleellisesti riippuvainen ajallisuudestamme. Olemisemme ei ole muutoin kuin ajallisena. Ajallisuutta ei kuitenkaan tule ymmärtää ajan ekstaasien – menneisyyden, nykyisyyden, tulevaisuuden – yksinkertaisena peräkkäisyytenä. Ajallisuuden ekstaasit eivät ole mitään ajallisuuden *osia*, vaan ajallisuus ilmenee *kokonaan* kussakin ekstaasissa.

Nyt-täällä -hetken mielellisyys on mahdollista vain jo avautuneen maailman perustalta (maailman historiallisuus) ja nyt-täällä -hetki saa ainutkertaisen todellisuutensa ja arvon mittaamattomuutensa suljetun tulevaisuuden perustalta (kuolema). Mutta kuten Heidegger huomauttaa, täällä-olemiseemme kuuluu se, että tämä ajallisuuden mieli pyrkii kätkeytymään ja eksistenssin faktinen situaatio unohtumaan. Se, että oleminen toteutuu paljastumisena ja kätkeytymisenä, on saman asia kaksi puolta. Kun jotain tulee valoon, esiin, näkyville, jotain on aina varjossa, pimenossa, kätkeytyneenä. Ajallisuus on myös poissaolevan ja potentiaalain merkityksellisyyttä ilmenevässä nykyisyydessä. Kuitenkin ajallisuutemme jokapäiväisyydessä tämä pyrkii peittymään, jolloin nykyisyys näyttätyy jatkuvana läsnäolona. Huomiomme kiinnittyy nykyisyydessä *käsillä ja esillä olevaan*. Tällöin olemisen avoin mahdollisuusluonne pyrkii peittymään, ja todellisuus avautuu vain siitä käsin, mikä on jo ikään kuin valmiina silmiemme edessä, kokonaan ymmärrettynä, määriteltynä ja tiedettynä.<sup>36</sup>

Tämän lineaarisen etenemisen, nykyisyyteen takertumisen ja olemisen ajallisuuden peittyneisyyden Hayn peruskysymys pyrkii murtamaan. Kun Hay kysyy: ”Mitä jos kaikki kehoni solut voisivat havaita *ajan, tilan, itseni ja toisen ainutkertaisen tapahtumisen juuri nyt?*”, hän ei pyydä, että tanssija havaitsee minkään asian mahdollista ainutlaatuisuutta – tai tavanomaisuutta – vaan että hän *havaitsee* kaiken tapahtuvan ajallisena ja kunkin ainutkertaisena omassa rajallisessa ajallisuudessaan. Hay ei käytä aikaa, ei kuluta sitä, vaan pikemminkin lahjoittaa sitä paljastamalla, miten todellistumme tapahtumisena äärellisessä ajassamme.

Koska ”kaikki todellistuu ajassa, eikä yhdellä kertaa”<sup>37</sup>, on tanssi ajallisena taiteena – runollisena sanontana – eksistenssiä avaavaa toimintaa ja siten oleellisesti ajallisuuden mielen näkyväksi tekemistä, ajallisuuden mielen ajattelemista tanssin nykyhetkessä. Hayn peruskysymyksen harjoittaminen tuo tanssijan tämän äärelle monin tavoin: tanssijalle avautuu myös kokemus siitä, miten helposti avoimena potentiaalina avautuva silmänräpäyksellinen nykyhetki sulkeutuu menneisyyden determinoimaksi (toistaa aiemmin ollutta muotoa) ja päämäärään kiinnittyväksi valmistautumiseksi tulevaisuuteen (lineaarinen eteneminen, joka sulkee sekä liikkeen mahdol-

lisuusluonteen että sen ”antamisen olla omana itsenään”).

Koska Hay on itse niin pitkällä oman harjoittamisensa kanssa, voin kuvata kokemusta hänen tanssistaan juuri ajallisuuden ekstaasien kautta. Hayn tanssin nykyhetkessä maailma avautuu historiallisena, häilyvästi valoon tulevana, muistamisena, joka ei koske mitään asiaa, vaan ihmisen asemaa osallisuutena olemiseen. Hayn tanssi ei koskaan ole selitettävissä kokonaan, pikemminkin se näyttää käsittämisen, käsitteiden rajat. Se leppää itsessään, kiiruhtamatta mihinkään, muistaen suljetun tulevaisuuden. Niinpä sillä on aikaa antaa liikkeen löytää jatkuvasti muuttuvan hahmonsa, sallien sen omalla tavallaan paljastaa sitä, mitä on, sekä sallien Hayn itsensä, tanssivana ihmisenä, paljastaa sitä, kuka ihminen on. Tämä on mahdollista, koska ajallisena tapahtumisena sekä tanssija että liikkeen hahmo ovat aina enemmän kuin mitä ne itsessään ovat, ”koska ne ovat osallisia olemisessa ja kertovat tästä.”<sup>38</sup>

VIITTEET

- <sup>1</sup> Näin Deborah Hayn esiintyvän Helsingissä Sivuaskel-festivaalilla Zodiak - Uuden tanssin keskuksen näyttämöllä tammikuussa 2003 sooloteoksillaan Music ja Oh Beautiful. Olen sittemmin osallistunut tutkijana Deborah Hayn soolokoreografia-työpajaan Helsingissä sekä tanssijana Skotlannissa vuonna 2004. Tekeillä on Deborah Hayn työtä tarkasteleva kansainvälinen julkaisu, johon osallistun analysoimalla Hayn työn ontologisia ulottuvuuksia.
- <sup>2</sup> Käsitellen laajemmin tätä tanssin ontologisten muutosten historiaa ja perusteita taiteellisen tohtorintutkintoni kirjallisessa osiossa Olemisen poeettinen liike (2004). Kyse on 1900-luvulla kehkeytyneestä ilmiöstä, joka oman tulkintani mukaan kulmineoiti 1960-luvun amerikkalaisessa tanssiavantgardessa, joskin tämän suuntaisia intentioita on varmasti havaittavissa jo aiemmassa eurooppalaisessa ja amerikkalaisessa modernissa tanssissa.
- <sup>3</sup> Luen esimerkiksi koreografi William Forsythen työssä tällaisia pyrkimyksiä.
- <sup>4</sup> Heidegger käsittelee asiaa useissa teoksissaan. Katso esim. Heidegger 1995, 24–26; 1998, 176–180 sekä Luoto 2002, 124–128.
- <sup>5</sup> Luoto 2002, 27–33; 2002b, 341. Heidegger 1995, 24–26.
- <sup>6</sup> Länsimaista metafysiikkaa on nimetty myös läsnäolon metafysiikaksi. Antiikista alkaen olevan olemisen on tulkittu ”näkyvästä” käsin, ontologis-temporaalisena ”läsnäolona”. Se on ymmärretty ottamalla huomioon vain määrätty ajan modus: ”nykyisyys”. Heidegger 2000, 47.
- <sup>7</sup> Heidegger nimitää 1600-luvulta lähtien vaikuttanutta, platonistis-aristoteeliseen perintöön nojaavaa ”kartesiolaisten maailmankuvan” aikakautta subjektiuden metafysiikaksi: olevan olemisen määrittäyty suhteessa subjektiin, joka on asettanut itsensä kaiken olevan ”mitaksi”. Nyt todellisuus avautuu määräävästi (matemaattis-fysikaalisena tietona, järjestelmänä ja projektiona) esitettynä, representaatorakenteessa. Heidegger 2000, 22–27. Luoto 2002, 68.
- <sup>8</sup> Kaiken kattavassa olevan objektivoinnissaan ”kartesiolaista maailmankuvaa” tuottava ”kartesiolaisten katse” eräänlaisena aikakauden ”luonnollisena katseena” on ollut omiaan vahvistamaan myös tanssin ontologiaa kehon välineellisyyden ja eksistenssin symbolisuuden suuntaan. Tämän mukaisesti tanssiesteettisessä perinteessä kehon ja liikkeen asettaminen on pitkälti toteutunut erilaisina ”esteettisinä systeeminä”, joka ovat muotoutuneet esikuvallisuuden rakenteesta käsin. Tästä johtuen sellainen tanssin lukutapa, joka lähtökohtaisesti ymmärtäisi tanssia ei-identtisyysnä, kehollisen eksistenssin faktisesta situaatiosta käsin, kehollisen tietoisuuden, liikkeen artikulaation ja kinesteettisen ymmärtämisen lähtökohdasta, alkoi kehittyä vasta 1900-luvun uusien eksistenssin filosofisten ja fenomenologisten diskurssien aikalaisena ja niiden myötä.
- <sup>9</sup> Mallarmé 1886/1983, 112–114.
- <sup>10</sup> Näin luonnehti tanssia muun muassa filosofi Diderot 1757. Koreografi Noverre sovelsi näitä ajatuksia klassiseen materiaaliin ja sovitti antiikin tragedioita tanssinäyttämölle. Noverre teoretisoi ”toimintabalettia” (”ballet d’action”), ja kritisoi baletin dekoratiivisia, (”tyhjään”) tyyllittelyyn ja abstraktiin symmetriaan liittyviä piirteitä. Letters on Dancing and Ballets 1760 / 1983, 10–14.



- <sup>11</sup> Noverre 1760 /1983, 10.
- <sup>12</sup> 1900-luvun tanssiteoreettisissa diskurssissa voi nähdä edellä kuvattujen esikuvallisuuden tapojen variaatioita ja kehittymistä. Katso kattava yleisesitys tanssiteoreettisista suuntauksista suomen kielellä Aino Sarje: *Tanssin henki*, 1992.
- <sup>13</sup> Esimerkiksi Adorno 1973; Lacoue-Labarthe 1990.
- <sup>14</sup> Adorno 1973, 98—99.
- <sup>15</sup> Reiners 2001, 134.
- <sup>16</sup> Siegfried Kracauer on analysoinut massamuodostelmiin liittyvää politiikan estetisoimisen vaaraa ja kansallissosialistien propagandan tekniikkaa. Kracauerin mukaan toisin kuin esimerkiksi amerikkalaisen Tiller Girls -tanssiryhmän tanssityttöjen massaornamenteissa, ornamentti ei ollut militäärisissä speaktaakkeleissa päämäärää itsessään, vaan väline kansallistunteen ilmaukselle. Kollektiiviset joukot symboloivat valtion ideaalia, joka jo sinänsä on eräänlainen taistelunhaluinen orgaaninen ruumis. Joukkomuodostelmien kytkeminen merkitykseen (uusi ihminen, valtio) – erotuksena pelkistä mekaanisista massaornamenteista – oli eräs niiden poliittista vaikutusta selittävä tekijä. Kracauer 1975, 67–68; 1987, 299–300. Adornon esteettistä teoriaa tarkastelevassa kirjassaan Ilona Reiners tiivistää kansallissosialistien propagandan tekniikkaa seuraavasti: ”Joukkojen dramaattinen esillepano olikin yksi massojen poliittista suuntaa muokkaava tekijä; speaktaakkeleiden päähenkilönä ei ollut yksilö, vaan tahdissa marssiva joukko. Joukkokuvauksissa ruumis oli paitsi poliittisen propagandan ja representaation kohde, myös tärkeä poliittisen vallan sisäistämisen väylä. Kansallissosialistien ”kiinnostus ruumiiseen” olikin ennen muuta ruumiin politiikkaa. Tarkoituksena oli luoda näky joukosta, joka oli kuin yksi orgaaninen ruumis.” Reiners 2001, 95–96. Näin yksilö sulautui osaksi ryhmän kollektiivista kokonaisuutta; ryhmä on ihmiskone, valmiina toteuttamaan käskyn. Reiners 2001, 95–96.
- <sup>17</sup> Adorno 1980, 267; Reiners 2001, 198.
- <sup>18</sup> Reiners 2001, 136.
- <sup>19</sup> Reiners 2001, 92.
- <sup>20</sup> Mm. Maxine Sheets-Johnstone (1999), Sondra Fraleigh (1987), Jaana Parviainen (1998), Leena Rouhiainen (2003) ja Suzan Kozel (1998) ovat kehittäneet tanssin ontologista diskurssia. Katso Rouhiaisen esittely tanssin fenomenologisesta tutkimuksesta 2003, 137–154. Myös oma tutkimukseni (2004) pyrkii kehittämään tanssiontologista diskurssia tässä artikkelissa esiin tulevissa näkökulmissa.
- <sup>21</sup> Jotta voitaisiin irtautua metafyyisistä ajattelemisen tavasta taiteen lähtökohtana, Heidegger muotoili taidetta koskevia uusia kysymyksiä. Lähtökohtana oli kysyä, millä tavalla oleminen tulee taiteessa esiin? Heideggerin mukaan sitä, mitä teoksessa tapahtuu, voi luonnehtia olemisen paljastuneisuuden (valoon, esiin tulemisen, siis maailman ja todellisuuden avautumisen), kätkeytymättömyyden muutoksena. Teoksessa on tekeillä, työssä, olemisen paljastuneisuuden muutos. Teoksen olevaa tasoa Heidegger luonnehtii ”maa” — ”maailma” kiistana, jolloin teoksessa on aina kaksi toisistaan erottamatonta puolta; se miten teos on määrittelemätön, miten se näyttää käsittämisen ja käsitteiden rajat sekä se, miten

teos pystyttää maailmaa – merkityksellisyyden piiriä. Näin teos työstää olemisen paljastuneisuutta: teoksen olemus on olemisen totuuden tekeillä oleminen. Heidegger 1995 (1935). Lacoue-Labarthe on kritisoinut tätä käsitystä kysymällä, voiko olla mahdollista, että jos teoksen olemuksena on totuus, se ei hallitsisi tällä totuudellaan? Totuus kokoaa yhteisön tämän totuuden paljastumisen ääreen. Ja heti kun kokonaisuuden totuus käy yksittäisen Daseinin yli, nämä alkavat menettää ainutkertaisuuttaan, kriittistä kykyään ja hengitystilaansa. Lindberg 1998, 62; Lacoue-Labarthe 1990. En voi tässä yhteydessä paneutua pidempään tämän kysymyksen tarkasteluun, muutoin kuin toteamalla, että Heideggerin avaus taiteen ontologian uudelleenajattelulle on ollut korvaamaton myös tanssin uudelle ontologialle, mutta että sitä on syytä ajatella edelleen ottaen huomioon edellä esitetyn kritiikin ja mimesiksen käsitteen uudet tulkinnot.

<sup>22</sup> Hawkins 1992, 71.

<sup>23</sup> Olen omassa tutkimuksessani keskittynyt erityisesti amerikkalaisessa niin sanotussa postmodernissa tanssissa esiin kulminoituneisiin tanssiontologisiin muutoksiin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö eurooppalaisessa varhaisessa modernissa tanssissa ihmisen situationaalista eksistenssiä olisi tulkittu monin tavoin jo aiemmin ja vailla idealistisen estetiikan rakennetta. Esimerkiksi Valeska Gertin groteskit tanssit 1930-luvulta lähtien mursivat tanssin “kauniin estetiikkaa” monin tavoin. Itse olen kiinnittänyt huomiota tanssijan taidon rakentumisen perusteisiin, fysis—tekhne välisenä suhteena ja kinesteettisen logoksen tutkimisena ja määritellyt sitä kautta tanssin havaintoon ja keholliseen tietoisuuteen keskittyvää uutta ontologiaa. Tästä johtunee painotukseni myös taiteilijaesimerkkien suhteen.

<sup>24</sup> Heideggerin mukaan Aristoteleella “taideteoksen alkuperä” on sen valmistamisessa, mutta valmistamisen alkuperä on puolestaan sitä edeltävässä totuuden paljastumisessa, *tekhnessä* (valmistamista koskevat tiedot ja taidot). “Heideggerille sen sijaan teos ei ole valmistettu “tuote”, eikä totuus edellä sitä, vaan teos itse on totuuden tapahtumisen paikka, paikka jossa se avautuu.” Tekhnessä ei ole kyse käsityöstä, tekemisestä eikä valmistamisesta vaan tietämisestä: “Tekhne merkitsee Heideggerille ihmisen olemisen tavan, eksistenssin perustavaa muotoa, jossa oleminen ylipäänsä avautuu.” Se on olevan paljastamista, se johdattaa kaikkea inhimillistä esiinmurtautumista olevan keskellä. Luoto 2002, 101, 115–116, 119. Katso myös 96–122.

<sup>25</sup> Luoto 2002, 96–106.

<sup>26</sup> *Judson Church Dance Theatre* toimi New Yorkissa 1960-luvun alussa. Katso mm. Sally Banes *Democracy’s Body* (1993), jossa Banes kuvaa vuosina 1962 – 1964 kaikki Judsonissa tehdyt esitykset.

<sup>27</sup> Taideteos “säättää” olemisen paljastuneisuutta eli maailman avautuneisuutta. Säättämistä voi luonnehtia ainakin kolmessa merkityksessä: perustan perustamisena (taideteos suuntautuu kohden historiallisen eksistenssin avaamista), alkuhyppynä (teos ei vaikuta kausaalisten syiden välityksellä vaan hyppää jo paljastuneen yli, aiempi tulee sen ansioista kumotuksi ja näin se asettaa uuden alun) ja lahjoituksena (sitä mitä ja miten taideteos säättää olemisen paljastuneisuutta ei voi korvata millään muulla tavalla, se on ylimäärä, lahjoitus).

- Heidegger 1995, 75–81; Monni 2004, 90–91.
- <sup>28</sup> Hay 2000, 1, 103–104.
- <sup>29</sup> Hayn puhetta soolokoreografiatyöpajassa Helsingissä elokuussa 2003. Dokumentointi Kirsi Monni.
- <sup>30</sup> ”Maailma” avautuu vain suhteessa itseensä sulkeutuvaan ja vetäytyvään elementtiin, ”maahan”. ”Maailma ja maa ovat kätkeytymättömyyden ulottuvuuksia, ja konkretisoituvat kun teos pystyttää maailman ja asettaa esiin maan.” Luoto 2002, 178.
- <sup>31</sup> Klemola 2004.
- <sup>32</sup> <http://www.rudemechs.com/>
- <sup>33</sup> Hay 2000, 103.
- <sup>34</sup> Claudia la Rocco: A mad Scientist of dance Plays in the Lab. New York Times: <http://select.nytimes.com/gst/abstract.html?res=FA091FFE3E5B0C718EDDA80894DE404482>. (22.2.2006)
- <sup>35</sup> Olen käsitellyt ajallisuuden olemusta ja siitä nousevaa mahdollisuutta tarkastella tanssin merkityksellistymisen syntyä laajasti tutkielmassani Monni 2004, 122–128, 230–236, 263–264.
- <sup>36</sup> Heidegger 2000, luvut 4 – 5.
- <sup>37</sup> Varto 2003, 187.
- <sup>38</sup> Varto 2003, 187.

## KIRJALLISUUSLUETTELO

- Adorno, Theodor W. 1980. *Minima Moralia*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Adorno, Theodor W. 1973. *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Banes, Sally 1984. *The Demoracy's Body*. UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan.
- Diderot, Denis 1756. The Natural Son. Viite artikkelissa André Levinson 1983. ”The idea of the Dance: From Aristotle to Mallarme”. Teoksessa *What is dance?*. Toim. Robert Copeland ja Marshall Cohen. Oxford University Press, New York, 47–55.
- Fraleigh, Sondra Horton 1987. *Dance and the Lived Body*. A Descriptive Aesthetics. University of Pittsburgh Press, Pennsylvania.
- Hay, Deborah 2000. *My Body, the Buddhist*. Wesleyan University Press, Hanover & London.
- Hay, Deborah 1994. *Lamb at the Altar: The Story of a Dance*. Duke University Press, Durham.
- Hay, Deborah 1975. *Moving Through the Universe in Bare Feet: Ten Circle Dances for Everybody / Dances by Deborah Hay*. Swallow Press, Chigaco.
- Hawkins, Eric 1992. *The Body is a Clear Place, and Other Statements on Dance*. Princeton Book Company Publishers, Princeton.
- Heidegger, Martin 2000 (1928). *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Vastapaino, Tampere.
- Heidegger, Martin 2000 (1938/1950). *Maailmankuvan aika*. Suom. Markku Lehtinen. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Heidegger, Martin 1998 (1931/1932/1940). ”Plato’s Doctrine of Truth.” Teoksessa

- Pathmarks*. Toim. William McNeil. Cambridge University Press, Cambridge, 155–182.
- Heidegger, Martin 1995 (1935 /1959). *Taideteoksen alkuperä*. Suom. Hannu Sivenius. Tampereen Yliopisto, Tampere.
- Juntunen, Matti 1990. *Martin Heideggerin fundamentaaliontologian modaali-temporaalinen problematiikka*. Jyväskylän Yliopisto, Jyväskylä.
- Kozel, Susan 1998. *As Vision Becomes Gesture*. PhD. University of Essex.
- Kracauer, Siegfried 1987 (1947). *Caligarista Hitleriin: Saksalaisen elokuvan psykologinen historia*. Suom. Raijo Lehtonen. Valtion painatuskeskus/Suomen Elokuva-arkisto, Helsinki.
- Kracauer, Siegfried 1975. "The Mass Ornament". *New German Critique* 5, Spring 1975.
- Lacoue-Labarthe, Philippe 1990. *Heidegger, Art and Politics: the Fiction of the Political*. Blackwell, Oxford, UK ja Cambridge, Mass., USA.
- Lindberg, Susanna 1998. *Filosofien ystävyys. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy ja yhteisön kaksi mieltä*. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Luoto, Miika 2002. *Heidegger ja taiteen arvoitus*. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Luoto, Miika 2002b. "Ihminen, oleminen ja humanismin rajat." *Tiede & edistys* 4/2002, 339–348.
- Mallarmé, Stéphane 1886. "Ballets". Viite artikkelissa André Levinson 1983. "The idea of the Dance: From Aristotle to Mallarme". Teoksessa *What is dance?*. Toim. Robert Copeland ja Marshall Cohen. Oxford University Press, New York, 47–55.
- Monni, Kirsi 2004. *Olemisen poeettinen liike. Tanssin taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosina 1999–1996*. Acta Scenica 15. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.
- Noverre 1760 /1983. "Letters on Dancing and Ballets" Teoksessa *What is dance?*. Toim. Robert Copeland ja Marshall Cohen. Oxford University Press, New York, 10-15.
- Parviainen, Jaana 1998. *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Tampere University Press, Vammala.
- Internet artikkelissa Claudia la Rocco: *A mad Scientist of dance Plays in the Lab*. New York Times: <http://select.nytimes.com/gst/abstract.html?res=FA091FFE3E5B0C718EDDA80894DE404482>. (22.2.2006)
- Reiners Ilona 2001. *Taiteen muisti. Tutkielma Adornosta ja Shoahista*. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Rouhiainen, Leena 2003. *Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*. Acta Scenica 13. Theatre Academy, Helsinki.
- Rude Mechanicals: <http://www.rudemechs.com/> (4.3.2006)
- Sarje, Aino 1992. *Tanssin henki*. Liikuntatieteellinen seura, Tampere.
- Sheets-Johnstone, Maxine 1999. *The Primacy of Movement*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia.
- Varto, Juha 2003. "Heideggerin alkuperäinen etiikka. Eräs mahdollinen tulkinta siitä, mistä Oleminen ja aika on". Teoksessa *Katseen tarkentaminen, kirjoituksia Martin Heideggerin Olemisesta ja ajasta*. Toim. Leena Kakkori. Sophi, Jyväskylä.



Inka Välipakka

# Irigarayn tekstien liike nais- tanssijan kehon ja tilan muuntelussa

*Artikkelissa pohditaan koreografiaa, sen kantamia tanssiliikkeitä ja eleitä Luce Irigarayn filosofisen ajattelun valossa. Tarkastelussa on Minna Tervamäen koreografia *Something else?* Tämä kolmelle naistanssijalle tehty teos esitettiin Helsingissä joulukuussa 2005. Kirjoittaja tulkitsee koreografiaa feministisesti, erityisesti Irigarayn feminiinisen käsitteen sekä hänen intersubjektiivisen tila-ajattelunsa innoittamana. Lisäksi hän etsii filosofisista teksteistä liikettä ja eleitä, joogaan liittyvää hengitystietoisuutta, keho-subjektien välisiä suhteita sekä feminiinistä halua.*

## Johdanto

Tulkitsen artikkelissani balettitanssija Minna Tervamäen koreografiaa *Something else?* feministifilosofi Luce Irigarayn tekstien inspiroimana. Tervamäen klassiselle baletille pohjaava koreografia kolmelle naistanssijalle esitettiin joulukuussa 2005 Suomen Kansallisoopperan Alminsalissa. Siinä tanssivat koreografi itse sekä balettitanssijat Francis Guardia ja Jaana Puupponen.

Lähestyn Tervamäen koreografiaa kysymällä, miten se puhuu minulle naistanssijasta, hänen ruumiillisuudestaan ja liikkeistään. Teos paneutuu naisen elämään ja kokemuksiin. Sen yhtenä teemana on muutos, joka koskettaa naistanssijan subjektiviteettia ja hänen ruumiillisuuttaan. Parhaimmillaan tanssijan kohtaama paini aikaa ja vanhenemista vastaan voi syventää hänen näyttämöllisiä tulkintojaan. Toisaalta voidaan olettaa, että kahden erilaisen kvaliteetin tai itse-suhteen - tanssijuuden ja naiseuden -

ratkaiseminen jää aina osittain avoimeksi.

Minna Tervämäki hyödyntää koreografassaan hänelle ominaista klassisen baletin liikekieltä. Hän sanoo luottavansa myös erilaiseen liikekokeemukseen, jota tanssijat ovat etsineet harjoituksissa improvisaation avulla. Keskeistä koreografin lähestymistavassa on ollut se, ettei hän perusta naistanssijoiden liikkumista ja tulkintaa perinteisille klassisille naisrooleille. Pääpaino on liikkeen orgaanisuudessa, joka kehkeytyy esiin naistanssijoiden persoonista ja henkilökohtaisista liikkumistavoista.

Haluan kokeilla artikkelissani, miten filosofia ja tanssi voivat toteutua yhdessä; kenties peräkkäin tai vierekkäin samassa aiheessa. Nojaan tulkintani siihen, että Luce Irigarayn filosofialle olennainen liikkeessä oleva kieli keskustelee hyvin tanssin, tanssijan sukupuolen, ruumiillisuuden ja liikkeiden kanssa. Kirjoitukseni on täten pohdintaa Irigarayn teksteistä ja niiden sisältämistä liikeaiheista. Kuvailen tanssijan liikkeitä inspiroituneena Irigarayn metaforisesta kielestä, ja samalla uskon tanssin avaavan uusia reittejä ymmärtää hänen filosofiansa ruumiillisuutta.

Luce Irigaray pohtii teoksessaan *Sukupuolieron etiikka* (1996) kysymystä siitä, miten naisen ja miehen suhde voisi olla mahdollinen filosofisena kysymyksenä.<sup>1</sup> Irigaray on kiinnostunut *toisouden* statuksesta, joka annetaan naissubjektille länsimaisen filosofian kirjoituksissa. Hän keskustelee esseissään miesfilosofian tekstien kanssa lähestyen sekä tätä kysymystä, että pohtien rakkauden toteutumisen mahdollisuuksia eri sukupuolten välillä.

Voimme tunnistaa *sukupuolierosta* kaksi sukupuolen poolia tai päämäärää, toimijaa ja liikkeen ominaista suuntaa ja intentionalisuutta.<sup>2</sup> Ajattelemme nämä toimijat naiseksi ja mieheksi. *Tanssija* edustaa tulkinnassani huomioonotettavaa ajatusta *naiselle*, koska tanssijuus suuntaa olennaisesti naistanssijan toimintaa ja päämäärää. *Nainen* ja *tanssija* eivät ole tulkinnassani toisensa poissulkevia eivätkä vastakohtaisia määreitä, mutta ne vaikuttavat toisiinsa. Luonnostelen tulkinnassani naistanssijan liikkeitä, jotka aktualisoituvat ja kehkeytyvät kahden erilaisen, naisen ja tanssijan, napojen välissä. Tämä mahdollistaa sen, kuten Irigaray töissään ajattelee, että naiseuden sukupuolisuus on niin ikään monta. Hänen sukupuolieroa koskevassa ajattelussaan tulee selkeästi esiin se, ettei yksi sukupuolisen olemisen tapa riitä luomaan identiteettiä, vaan sen alue ja sisäisyys kehkeytyvät aina suhteessa toiseen: jossa minä en ole sinä, etkä sinä ole minä, joten voin alkaa vaalia sisäisyyttäni<sup>3</sup>.

On tärkeää todeta, ettei Irigaray rakenna sukupuolierosta metodia, jolla tehdään uutta filosofiaa, sillä hän pyrkii välttämään ”tiettyjen tosiasioiden” esittämistä. Naisfilosofin kritiikki kuitenkin kohdistuu häntä edel-

täviin miesfilosofoihin, jotka olisivat hänen mielestään voineet kiinnittää huomiota niihin tapoihin, joilla he osallistuvat diskurssien tuottamiseen. Irigarayn mukaan puutteellinen huomio kielen tuottamiseen, logokseen, on tehnyt mahdolliseksi sen, että filosofia pitää totuutta neutraalina ja universaalina.<sup>4</sup>

Länsimaisen tiedon ja filosofian subjekti ei voi enää määritellä itseään yksinäisesti luonnon hallitsijana ja maailmoiden rakentajana, vaan sen on kohdattava tarpeensa olla suhteessa toiseen voidakseen olla rationaalinen. Vaikka ongelmaa ei esitettäisikään tällä keskustelun tasolla, on kysymys kuitenkin välttämätön ja tärkeä kaikelle inhimilliselle tulemiselle. Irigarayn koko tuotannossa näyttäytyykin keskeisenä teema, jossa keskustellaan naisellisen olemisen mahdollisuuksista, ja naisellisesta suhteesta sukupuolieroon ja maternaaliseen transsendenssiin. Keskeinen tulkinallinen haaste on se, ettei näitä voi, maskuliinisen subjektin yhteydessä, enää hallita eikä integroida aristoteelisen tai vastaavan logiikan perinteeseen. Ainoa keino paikallistaa naisellinen näihin perinteisiin on silloin, kun emme ole kiinnostuneita intersubjektiivisista suhteista, siis sukupuolierostakaan.<sup>5</sup>

Sara Heinämaa kirjoittaa, että Irigarayn *Sukupuolieron etiikka* paneutuu sukupuolieron kysymykseen ennen kaikkea rakkauden ja ihmetyksen avulla. Nämä passiot ovat keskeisesti mukana siinä, kun ajattemme naisen ja miehen suhdetta uudelleen. Kuitenkaan kyse ei ole tämän teoksen kohdalla ainoastaan sukupuolierosta, vaan myös filosofian metafyyisistä perinteistä ja siitä, miten vastaamme siihen. Heinämaan mukaan teoksen kaksoisluonne edellyttää sitä, että on pohdittava, mitä Irigaray kirjoittaa tunteista ja filosofiasta, mutta myös sitä, miten hän sen tekee; mikä on hänen sanomisen ja lukemisen tapansa<sup>6</sup>. Niin ikään, filosofia merkitsee Irigaraylle viisauden rakastamista. Viisaudessa rakkaus on jatkuvaa muutosta, ja muutos tapahtuu vieraan kohtaamisessa. Ihmetys on hänellä vielä sukua Descartesin ihmetykselle, joka on eräänlainen pysähdys.

Descartes luonnehtii ihmetystä sanomalla, että ruumiin ja mielen liitosta ylläpitävät toiminnot, veren ja sydämen liikkeet, keskeytyvät hetkeksi, salpautuvat. Tämä tapahtuu silloin, kun kohtaamme jotakin tavatonta tai ainutlaatuista, jotakin mikä ei sovi odotuksiimme ja tietoihimme. Ihmetyksen tilassa me emme vielä sovelta nautinnon ja tuskan, tavoiteltavan ja torjuttavan kaksinapaista arvoasteikkoamme kohtaamaamme todellisuuteen. Todellisuus ehtii siksi ikään kuin yllättää meidät, ilmaista ja toteuttaa itseään silmiemme edessä.<sup>7</sup>



Lähestyn sekä Irigarayn filosofiaa että tanssikoreografiaa tämänkaltaisella ihmetyksellä. Asenne on läheinen fenomenologiselle asenteelle, jossa tanssintutkija kuuntelee omaa kehoaan samalla kun hän eläytyy tanssin havainnointiin ja kuvailuun. Luce Irigarayn filosofiset tekstit mahdollistavat monenlaisia tulkintoja. Oman tulkintani lähtökohta on kuitenkin hänen fenomenologisessa ajattelussaan. Erityisesti Sara Heinämaa on tuonut tämän osaksi kotimaista feminististä keskustelua.<sup>8</sup>

Tavoitteeni ei ole käsitteellistää artikkelissani tanssivia naisia tai heidän tanssimistaan suoranaisesti naiseuteen. Pikemminkin pyrin sitomaan oman kokemukseni tanssista ja naiseudesta siihen tulkintaan, jota teen vuorovai-  
kutuksessa toisiin tanssijoihin ja naisiin. Kysymys naiseudesta tanssijuuden osana nousee juonteena esiin, koska se on myös osa tarkastelemani koreografian kysymyksenasettelua. Tästä lähtökohdasta käsin tanssintutkijan mahdollisuutena on asettua kuvaamaan havaitsemiaan liikkeitä, eleitä ja ääniä suhteessa siihen, miten ne ovat intiimin ja elävän kokemuksen ulottuvilla.

### Symmetriaa paossa: ruumiillisen kielen haasteet

Luce Irigarayn eri kausina kirjoittamat tekstit kantavat monisyisiä aiheita. Hän keskustelee filosofisessa väitöskirjassaan *Speculum (Spéculum, de l'autre femme 1974)* psykoanalyysin ja klassisen filosofian kanssa paljastaen näiden intellektuaalisten käytäntöjen taustaoletuksia, jotka arvottavat naisen sukupuolen puutteen, poissaolon ja negaation kautta<sup>9</sup>. Hänen kirjoitustyyliinsä rikkoo lineaarista tietäjä-subjektia, johon sijoitetaan usein maskuliininen asema. Irigaray antaa lukijalleen haasteellisen roolin: lukija voi tunnistaa itsensä tekstistä ollen siellä ikään kuin vastaamassa kirjoittajan väitteisiin. Tämä lukijaan eläytyvä kirjoitustyyli on lähellä taiteellisen kirjoittamisen tapaa. Tehdessään näin Irigaray välttää konkreettisen tai selvän feministisen teorian luomisen. Samanaikaisesti hän myös häiritsee tai puuttuu niihin käytäntöihin, jotka eivät ole tehneet tilaa feminiinisen ilmenemiselle kielessä.

Irigaray osoittaa *Speculum*-teoksessaan, että subjektia koskeva teoretisointi on johdettu lähes yksinomaan maskuliinisista representaatioista, diskursseista ja haluista käsin.<sup>10</sup> Tästä tulee lähtökohtainen ongelma feminiiniselle jo siksi, että symmetria näytetään ideaalina. Symmetria, sekä erityisesti haave siitä kuvataan klassisessa psykoanalyysissä peniskateutena ja peniksen puutteena. Tytöllä "se" on näkymätöntä, ja hänellä ei ole "sitä". Tämä tieto symmetrian puutteesta, kastratiosta (*knowledge of castration*) on velkaa katseelle (*gaze*), sillä psykoanalyttisen ajatteluperinteen mukaan

fallinen katse on mukana sukupuolten ja identiteettien muodostuksessa.<sup>11</sup>

*Speculum*-teoksessaan Irigaray kohdistaa kritiikin kärjen maskuliinisen diskurssin tapaan luoda itse oma tietoisuutensa. Se näyttää hänen silmissään loittonevan ja pakenevan ruumiillisuutta. Ja ehkä siksi maskuliinisen suhde feminiiniseen on samaa kuin sen suhde aineeseen, “jonka luo hän yhä uudelleen palaa asettamaan jalkansa voidakseen juosta pidemmälle, hypätä korkeammalle--”.<sup>12</sup> Ei ole lainkaan yllättävää, että samanaikaisesti tämä loitontava liike näyttäisi tuottavan paitsi omat liikkeensä myös feminiinisen liikkumisen ehdot.

Loitontaen itseään vielä kauemmaksi sinne, missä on suurin valta, hänestä (maskuliininen [sic]) tulee “aurinko”, jonka ympärillä kaikki pyörii, sen vetovoiman pooli on suurempi kuin “maan”. Samanaikaisesti tämän universaalin ylijäämän viehätys on siinä, että myös “hän” (feminiininen [sic]) kääntyy itseensä, hän tietää miten kääntyä takaisin (itsensä puoleen) mutta ei tiedä miten etsiä ulkopuolella identiteettiä toisessa: luonnossa, auringossa, Jumalassa... (naisessa).<sup>13</sup>

Irigaray kritisoi maskuliinisen tietoisuuden rakentumista luonnon ehdoilla tai siitä piittaamatta. Samalla hänen kritiikkinsä ulottuu länsimaisen kulttuurin perustoihin, joita psykoanalyysin ja filosofian diskurssit ovat olleet syväluotaamassa ja kehittämässä edelleen omiin suuntiinsa. *Maskuliininen* edistysprojekti – pyrkimys nousta yhä korkeammalle ja korkeammalle myös tiedossa – saa aikaan sen, että lopulta maa murtuu enenevässä määrin kiipeävän subjektin jalkojen alla.

“Luonto” ikuisesti väistää hänen representaation ja uusintamisen projektejaan. Ja hänen tarttumistaan. Se, että tämä resistanssi saa usein kilpailun muodon hom(m)o-logoksessa, kahden tietoisuuden välisenä kuolemankamppailuna, ei muuta sitä asiaa, että jos-sain häilyy, (on vaakalaudalla, on olemassa riskinä), että subjekti itsessään murentuu. Näin on vaakalaudalla myös “objekti” sekä ne moodit, jotka jakavat näiden välisen talouden. Erityisesti diskurssien talouden.<sup>14</sup>

Voidakseen toteutua itsellisenä feminiinisenä kielenä tulisi feminiinisen diskurssin alkaa puhua itselleen omalla aistimellisellä kielellään. Irigaray kysyykin, mitä tarkoittaisi, jos “objekti” alkaisi puhua?

Mikä tarkoittaisi myös “näkemistä” jne. Millaisen subjektin hajottamisen se saisikaan aikaan? Ei ainoastaan välirikkoa häneen (maskuliininen [sic]) ja hänen toiseensa, hänen eri tavoin erikoistuneisiin alter egoihinsa tai häneen ja Toiseen, joka on aina jossain määrin hänen Toisensa, vaikka hän ei huomaisikaan siinä itseään, vaikka hän olisi niin vaikuttunut siitä, että rajaisi itsensä siitä ulos ja siihen säilyttääkseen ainakin voimansa, jolla edistää omaa muotoaan.<sup>15</sup>

Teoksensa englanninkielisessä käännöksessä *This Sex Which is Not One (Ce sexe qui n'en est pas un 1977)* ja erityisesti sen neljännessä luvussa *The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine*, Irigaray osoittaa sellaisiin kielen, ajattelun ja kulttuurin kantamiin dualistisiin sävyihin ja merkityksiin, jotka luovat ja ylläpitävät: moninaisuuden sijasta yksipuolisuutta, syklistyyden sijasta lineaarisuutta ja koskettamisen ja aistimellisuuden sijasta pelkkää visuaalisuutta.<sup>16</sup> Sen sijaan hän ehdottaa, että feminiinisessä kielessä tuntuu enemmän virtaavuus kuin valmiiden jo ennalta tiedettyjen asiointilojen toteava toistaminen. Kun *feminiininen* on aistimellista, voi siitä kumpuava ruumiillinen kieli tunnistaa sukulaisuutensa läheisyyden ja eläytymisen eleissä. Kaiken kaikkiaan feminiininen kieli tulkitsee ja inspiroituu “itseään koskettavan” aistillisävytteisestä metaforasta.

Irigarayn mukaan filosofia on pyrkinyt lainaamaan kvaliteettejaan feminiinisestä. Jotta voitaisiin löytää uudelleen ne aspektit, jotka kuvaavat feminiinistä, on välttämätöntä avata diskurssien tapoja järjestäytyä ja operoida. Diskurssit voivat olla pintapuolisesti koherentteja, mutta ne voivat silti kätkeä alkuperäisen tuotantonsa. Tätä koherenssia voidaan kyseenalaistaa katsomalla esimerkiksi filosofian tekstejä psykoanalyttisesti; kysymällä ensin miten niiden tiedostamaton toimii, sekä toiseksi, millaisia representaatioita ja valtasuhteita ne luovat.<sup>17</sup>

Irigarayn filosofia haastaa tekemään sukelluksia aikaisempien filosofisten diskurssien kieleen. Huomattavaa on se, että hän sisällyttää kieleen myös hiljaisuuden. Lisäksi hän uskoo, että kieliopillisen tason purkaminen ei välttämättä vie feminiinistä lähemmäksi olemassa olevaa diskurssien kudelmaa. Feminiinisellä on kuitenkin mahdollisuus lähteä mukaan “leikkisään toistoon” tai jäljittelyyn, jolla se voi kääntää alistumisensa vahvuudeksi. Vaikka naiseus olisi maskuliinisen logiikan ja diskurssien ympäröimää, voi leikki uusintaa ja tuoda piilossa olevan kielen feminiinisen puolen näkyviin. Tämän ajatuskulun tärkein anti feminiiniselle on se, että sillä on oma substanssi, joka myös pysyy toisaalla eikä ainoastaan passiivisesti suलाudu siihen, mitä se leikitellen jäljittelee. Edelleen tärkeää on tunnustaa,

ettei vallitseva kieli kykene ilmaisemaan feminiinisen haluja. Tehdäksemme kielestä feminiinisempää, virtaavampaa lineaarisuuden sijasta, kahtiajako puheeseen ja artikulaatioon tulisi rikkoa. Feminiininen kieli voisi myös olla lähtökohtaisesti *erilaista*.<sup>18</sup>

## Hengitys ja ele

Puuttuessaan kysymykseen sukupuolieron toteutumisen mahdollisuudesta ja keskustellessaan siitä, mitä se voisi olla Luce Irigaray pohtii viime vuosien tuotannossaan sukupuolen, ruumiillisen tietoisuuden, eleiden ja hengityksen välisiä yhteyksiä ja suhteita. Hänen mukaansa sukupuoleen kuulumisen täytyy ensinnä keskeyttää suhde itsessäni-itselleni. Sukupuoleni on osa ruumiillista tietoisuuttani, ja niin kauan kuin olen seksuaalinen olento, representoin merkityksiä myös suhteessa toiseen. Täten ruumiillisuuteni ei ole yksinkertaista faktisuutta vaan se on suhteita itseäni, sukupuoleeni ja toiseen sukupuoleen. ”Keho on itsessään intentionaalinen: se on vertikaalinen genealogiassa ja horisontaalinen suhteissa sukupuolten välillä”.<sup>19</sup>

Sukupuolisuus ruumiillisena tietoisuutena kohdistuu kysymyksenä ihmisenä olemisen perustaan. Irigaray luonnostelee teoksessaan *Between East and West. From Singularity to Community (Entre Orient et Occident 1999)* hengityksen ja hengitystekniikan merkitystä elämämme ensimmäisen ja viimeisen eleen näkökulmasta.<sup>20</sup> Hengitys ja sen liike ovat alkuperäisiä, ja tällöin myös ruumiillinen liike on ihmisen tietoisuudessa alkuperäistä.

Itämaisessä filosofiassa ja esimerkiksi joogakäytännössä, jota Irigaray tässä tekstissään tarkastelee, hengityksen tiedostaminen ja kultivoiminen merkitsevät samanaikaisesti henkisyiden ja spirituaalisuuden kultivoimista. Tärkeää on se, että hengityksen tiedostamiseen liittyvä ”ruumiillisuuteen herääminen” ei ole erillään mentaalista. Samoin luontoa ei siinä alisteta käsitteellisen tiedon vastakohtaksi tai ”paremmaksi” tietoisuudeksi. Joogan hengitystekniikkaan sisältyy ajatus siitä, että heräämme kokonaisuutena. Samalla kun hengitys kanavoituu koskettamaan elämämme vitaalia keskusta, sydäntä, saa puheemme ja ajatuksemme ravintoa.<sup>21</sup>

Ruumiillisuutemme tiedostaminen edellyttää huolenpitoa ja aikaa sekä elämämme rajallisuuden ymmärtämistä. Näkökohta avaa käsityksen ajallisuuden merkityksestä ihmiselämässä.<sup>22</sup> Irigaray kirjoittaa: ”Viipyminen hiljaisesti tarkkaavaisena hengitykselle pelkistyy sen kunnioittamiseksi, mitä on olemassa tai jättää itselle mahdollisuuden syntyä ja luoda uutta”.<sup>23</sup> Intian Veda-jumalat, bramiinit ja joogit pitävät tehtävänään huolehtia siitä, että elämä ja luomakunta säilyvät. He uskovat myös siihen, että heidän ruumiillisuutensa on osa kosmista kiertokulkua. Koska aika on sidottu

päivien rytmiseen keston ja niiden sisäiseen muunteluun, merkitsee joogakäytännön sisäinen asketismi tekojen ja eleiden liittämistä suurempaan yhteyteen eli koko universumiimme.<sup>24</sup>

Kohdistamalla huomionsa joogahengityksen erilaisiin tekniikoihin Irigaray pyrkii osoittamaan, että länsimainen ajattelu *tietoisuudesta* (*consciousness*), jossa mieli hallitsee aistejamme, ei ole kaikki mitä tunnemme. Hengitys perustaa myös mentaalisen toisin, koska se luotaa ruumiillisuutemme ja aistimme. Se poikkeaa länsimaita hallitsevasta kulttuurijattelusta, jossa tunnustamme kulttuurimme olennaisimman osan välittyvän meille sanoilla, teksteillä sekä toisinaan taideteoksilla. Lisäksi ruumiilliset harjoitukset niveltävät meillä osaksi näiden merkitysten pohdintaa. Idässä ruumiillisuus voi sen sijaan itsessään edustaa kultivoitumisen päämäärää unohtamatta hengitystä alkuperäisenä eleenä. Vertauksellaan Irigaray muistuttaa, että länsimaisen filosofian omat juuret ovat tunnustaneet (Empedocles ja Aristoteles) hengityksen ja ilman osaksi sielua. Kuitenkin linkki näiden kahden välillä on unohtunut ja poistunut filosofiasta.<sup>25</sup>

Sukupuolieron kannalta Irigarayn pohdinta kuljettaa ajattelemaan kaksosdialektiikkaa – tässä tapauksessa länsimaisen ja intialaisen filosofian historioiden ja käytäntöjen kahden suuntaista liikettä – jotta voisimme syrjäyttää universalisoivat tosiasiat jonkun objektiivisemmän arvon nimissä.<sup>26</sup> Intialaisen filosofian näkökulmasta Aristoteles jättää naisen parhaimmillaan kasvimaailmaan ja pahimmillaan kaaokseen. Kreikan termit *hyle*, *dynamis* ja *morphe* vastaavat kasvimaailman pienimpiä osia, joita Brahman intialaisessa perinteessä jatkuvasti testaa. Kun länsimainen filosofi on kiinnostunut pohtimaan kuoleman kysymystä, oirehtii hän Irigarayn mukaan sitä, että kasvu on keskeytynyt ja materian kukkiminen on ehtynyt. Näissä prosesseissa nainen edustaa uhria, koska hänen luonnoltaan puuttuu subjektivikaatio eli subjektiksi tuleminen.<sup>27</sup>

Itämainen filosofia näyttää syitä näille prosesseille. Koska länsimainen ruumiillisuutemme on eräänlaisena mikrokosmoksena leikattu irti universumin kokonaisuudesta eli makrokosmoksesta, alistetaan se sosiologiselle järjestykselle, jonka rytmit ovat vieraita aistimellisuudelle ja sen elävälle ja virtaavalle havainnolle ja havaitsemiselle, jossa vuorottelevat päivä ja yö, kasvukaudet ja kasvien kasvaminen. ”Tämä merkitsee, että osallistuvia tekoja valoon, ääniin tai musiikkiin, tuoksuihin, kosketuksiin ja edes luonnollisiin makuihin ei enää kehitetä yhtenä inhimillisyyden perusominaisuuksista”.<sup>28</sup>

Irigaray ei kuitenkaan jätä meitä toivottomuuden tilaan, vaan hänen keskustelunsa länsimaisen filosofian metafysiikan kanssa sekä avaukset

itämäisen filosofian suuntaan tarjoavat uuden mahdollisuuden valmistella sukupuolieroa käytännöksi, joka ei ole valmis, vaan aina kehkeytyvässä liikkeessä. Hän osoittaa, että teorit ja käytännöt ovat sidoksissa nykyhetkeen ja kaikilla tehtävillä on aika. ”Tehtävämme on kytkeä tässä ja nyt oleva, tämä elämämme käsillä oleva hetki niin eiliseen kuin huomiseen todellisuuteen”.<sup>29</sup>

Tietoisuus ja varmuus nykyhetkestä merkitsee eettistä kulkua kohti itsen ja toisen kohtaamista. Tässä prosessissa hengitystekniikoilla ja kehollisen eläytymisen menetelmillä on keskeinen tehtävä. Kahdenväliset suhteet ovat Irigarayn teksteissä sidoksissa *ruumiilliseen tietoisuuteen (body-consciousness)*; tapaan olla ruumiillisesti maailmassa<sup>30</sup>. Lisäksi eleillä on painoa. Ne ovat riippuvaisia siitä, onko kyse maskuliinisesta vai feminiinisestä liikukumisen tavasta. Esimerkiksi kun elettä tarkastellaan feminiinisenä, näyttäytyy se huulten ja käsien kosketuksen kaltaisena painautumisen liikkeenä.<sup>31</sup> Ele on ajallisesti pitkäkestoista, se on kiinni ruumiillisuuden säikeissä ja aistimellisuudessa, joka on valmis pysähtymään, pidättäytymään “ja siten avaamaan tilan toiselle sekä kaikelle sille, mikä ympäröi toista”.<sup>32</sup>

Irigarayn keskeinen sukupuolieroa koskeva juonne koskee siis ruumiillisuutta. Hän pyrkii osoittamaan, että ruumiillisuus pitää sisällään sekä toiseutta (*otherness*) että jumaluutta (*divinity*). Kriitikissään metafysiikkaa kohtaan hän antaa ymmärtää, että mielen ja ruumiin toisistaan erottaminen johtaa törmäyskurssiin, koska tässä erottelussa osallistutaan väistämättä mies/mieli -nainen/ruumis -jakoihin. Sukupuolieron etiikka koskettaa tehtävänä siis perimmäistä kysymystä aistimellisestä ja transsendentaalista. *Sukupuolieron etiikkaan* Irigaray myös näyttää, miten miehen ja naisen välinen rakkaus toimii eräänlaisena vedenjakajana tälle perimmäiselle kysymykselle.

Irigaray pohtii keskeisteoksessaan *Sukupuolieron etiikka (Éthique de la différence sexuelle 1984)* rakkauden teemaa Platonin *Pidot*-dialogin kontekstissa. Siinä Sokrates ja Diotima-niminen papitar ovat keskeisiä hahmoja, ja Sokrates välittää läsnäolijoille Diotiman kanssa käymänsä keskustelun sisältöä (Diotima ei ole itse läsnä pidoissa). Keskeistä on se, että Diotima on kyseenalaistanut Sokrateen maailman ja sen varmuuden, mukaan lukien kielen substantiivit, adverbit ja lauseet.<sup>33</sup>

Rakkaus ja objektiivisuus kytkeytyvät yhteen Sokrateen puheessa. Mitä enemmän rakkaus on objektiivinen, erotettu yksilöstä ja hänen intentioistaan, sen arvokkaampaa se on. Tällöin viime kädessä miesten välinen rakkaus näyttää suuremmalta kuin naisen ja miehen välinen rakkaus. Tämä ei kuitenkaan riitä Diotiman kuvaaman rakkauden toteutumisen

ehdoksi. Hän on näyttänyt, että rakkaus on ennen kaikkea välittäjä tulemiselle, jolla ei ole muuta päämäärää kuin itse tuleminen. Irigaray näyttää, että kyse ei ole ainoastaan eri sukupuolten välisen rakkauden mahdollisuudesta, vaan Diotiman ja Sokrateen keskustelun anti kohdistuu myös filosofisen käytännön luonteeseen. Kumpaakin näistä, rakkautta ja filosofiaa, sävyttää puute ja haluaminen. Filosofiaa voisi kuvata siten, että se sijaitsee puolivälissä viisautta ja tietämättömyyttä. Siihen kuuluu laatu; ei voi haluta koko ajan, vaan pitää olla puutteessa, jotta voi haluta taas uudelleen.<sup>34</sup>

Tekstissään *To Be Two (Essere Due* 1994), Irigaray kuvaa sukupuoli-eroa sellaiseksi suhteeksi, jossa jäädään viipymään jonkin *väliin*: ”Sillä on tekemistä *välissä olevan* suhteen kanssa”.<sup>35</sup> Halun ja puutteen välissä oleva liikkuminen ei näyttäyty loogisena suhteenä yksi+yksi, vaan sukupuolen identiteetti polveutuu olemisen tapana moneudesta. Siihen kuuluu sisäistynyt alue, joka on mukana vastaanottamassa (yhden) osan päämäärästään ja toiminnastaan suhteessa toisen läsnäoloon, jolla ei (myöskään) ole tarkkaa intentiota.<sup>36</sup>

Metafysiikassa sukupuolieron maailma näyttäytyy jonkinlaisena ”elävän kuolemana”, mikä johtuu Irigarayn ajattelua seuraten siitä, että elävät organismit ihmisen sukupuolisuutena ja sukupuolierona eivät ole ajattelumme kiinnostuksen kohteena.<sup>37</sup> Naisen halu erilaisena tietoisuutena, joka kuuluu toisenlaiselle ruumiillisuudelle ja sukupuolelle, pysyy metafysiikan jälkeen yhä edelleen poissa suuresta osasta eksistentiaali filosofiaa ja vielä uudempaa filosofiaa. Siksi Irigarayn mukaan naisten tehtävä onkin ajatella identiteettinsä perustoja aina uudelleen, suhteessa omaan ruumiillisuuteensa kokonaisuutena.<sup>38</sup>

Minussa on nainen, osa, joka on negatiivinen, ei havaittavissa ainoastaan minun itseni kautta, osa yötä, osa varattua, osa, joka on jaottomasti feminiinistä ja jota ei ole tarkoitettu esittämään ihmistä kokonaisuudessaan, jonka täytyy tulla luomaan identiteettini.

Ehkä naisten olisi hyvä ajatella tätä. He, jotka synnyttävät itsessään toisen sukupuolen voivat kenties paremmin kuvitella subjektiviteetin kahdeksi, ja sukupuolen, eivätkä ainoastaan yhdeksi.<sup>39</sup>

## Tanssijoiden liike

*Something else?* -teos lähtee liikkeelle Jaanan hitaalla soololla. Tämän jälkeen näyttämölle tulee Francis ja lopulta Minna. Kolme naistanssijaa liikehtii hypnoottisen hidastetusti kadoten liikesarjojen lopuksi pimeään näyttämöllä laskevien valojen mukana. Sitten he ilmestyvät uudelleen kuin toistaen naisellista salaperäisyyttään, kuin aloittaen koreografian jälleen alusta. Japanilaiset rummut korostavat liikkeiden nopeita ja tarkkoja suuntia. Kädet kaareutuvat kohti vartalon keskusta, kokoavat ja hajautuvat. Ne etsivät reittejä päätyä sivuille, kuroa välimatkaa umpeen kehon keskustan, lantion, selän ja tilan välillä. Kohta ollaan diagonaalissa nousten afrikkalaista tanssia muistuttavien liikkeiden pehmeydestä jyrkästi balettiosuilla varpaille kehon myötätillisessä jalan ojentumista sivulle.

Kolmen tanssijan jälkeen on vuorossa Minnan soolo. Vaalea ja pitkä tanssija eläytyy lähelle lattiaa. Kehon asento muodostuu selän kaareutumisesta, jota myötäilevät käsien eleet. Japanilainen huilu luo hahmoon eteeristä lintumaisuutta. Sitten äänimaisema muuntuu vahvemmaksi tuoden asentoihin tankarunomaista mielteliäisyyttä. Liikkeet toistavat nyt selkeitä tiladiagonaaleja. Nousu varpaille esittää kysymyksiä maassa olemisen, haavoittuvuuden ja tilalinjojen ilmentämän vahvuuden välillä. Liikkeet tunnustelevat siirtymistä kahden erilaisen kvaliteetin välillä. Uteliaisuutta ja ihmetyksen tilaa, jossa tanssija lähestyy itselleen tuttuja liikkeitä uudesta näkökulmasta. Jälleen valoilla luodaan pimeys.

Apocalyptican sellojen tummasävyinen balladimainen melodia avaa uuden näyttämöllisen kohtauksen. Francis ja Jaana, kaksi tummaa naistanssijaa - pienempi ja pidempi, nuorempi ja vanhempi, tässä tytär ja äiti - hapuilevat kohti toisiaan. Sylistä ja kosketuksesta tulee olennainen dialogin muoto. Selät hakevat kontaktia toisiinsa ja ympäröivään tilaan. Niiden aistimisen kautta välittyy luottamuksen tunteita: minä kannan sinua, minä pidän sinusta kiinni, vaikka sinä kaatuisit. Jaana, pidempi, vanhempi, äiti, kaatuu. Francis, lyhyempi, nuorempi, tytär, pitää kiinni. Kasvot liimautuvat yhteen, kontakti syvenee, kunnes toinen uupuu täysin ja toinen joutuu luopumaan hänestä.

Jaana, vanhempi, pidempi ja äiti on hävinnyt lavalta pimeyteen. Francis, nuorempi, lyhyempi ja tytär jää tanssimaan toisen poissaolon jälkivirrassa. Hän syöksyy näyttämön eteen, kevyesti, mutta täynnä kouriintuntuva pakahdunutta tunnetta. Francisin nopeat pyrähdysmäiset peruutukset pois päin sekä käsien hively kasvoilla koskettavat toisen, poissaolevan muistoa, hänen eleensä hipaisua ja sen jälkeä.

Tämän jälkeen takanäyttämölle hivuttautuu musta telttamainen rakenne. Kun se lähenee näyttämön keskipistettä, sen suojusta kuoriutuu esiin



*Minnan pää ja yläselkä; kuin linnun tai liskon munasta poikanen. Alavartalo jää krinoliinikankaisen teltan sisään, mikä muuntaa teltan yhtiältä naishahmon vannehameeksi. Toisaalta täysin paljas selkä yleisöön elehtii lintumaisen tai liskomaisen onttona ja ruotomaisena, lihasten ja rangan yksityiskohtaisten säikeiden piirryessä esiin. Äänimaisemassa kuuluva nakutus vahvistaa efektiä yläselän lapojen, käsien erilaisten kulmien ja eleiden eläimellisestä kuivuudesta. Lopulta liikesarja päättyy Minnan kääntäessä kasvot yleisölleen. Jaana on tullut näyttämön takaosasta mukaan telttamaiseen rakennelmaan.*

*Jaana on takana ja Minna edessä. Kaksi samanpituista tanssijaa, tumma ja vaalea, pyörivät yhdessä kehyksessä ollen kuin saman olennon kaksi eri puolta, tai ilmentäen materian ja hengen välistä taistelua tanssijan elämässä. Sillä tanssijalle on arkipäivää, ettei keho lennä niin kuin mieli haluaisi sen lentävän. Sitten kehys jakautuu kahteen osaan, kummankin tanssijan omaksi vannehameeksi. Ovatko kaksi tanssijaa yksi ja sama, minuuteni päivä ja yö? Mustan telttarakennelman muottimaisuus tulee tässä kohdin esiin. Se edustaa muottia, johon asettuessaan tanssijan liikkeet seuraavat lähes pakonomaisesti tiettyä kaavaa. Liikkeissä jatkuu edelleen nykivä yläselkä. Pään ja käsien eleet ovat pieniä mutta paljon puhuvia, kasvojen ilmeetön jähmeys kontrastoituu muottiin. Tilan käyttö on muotissa rajoittunutta ja pienimuotoista. Liikesarja päättyy kehikon päälle klassiseen attitudeen (asento, jossa toinen jalka on taivutettu taakse). Tästä alkavat kahden naistanssijan yksilölliset variaatiot liikkeissä.*

*Minna riisuu hameensa. Hän kerii helman ylös, jolloin paljaat sääret ja jalat tulevat näkyviin. Hänen kehonsa vavahtaa, jalat lipsuvat, paljaat jalkaterät koettelevat tunnustellen maan kamaraa ja hipovat toisiaan ihokontaktissa - jalat sävähtävät toisiaan. Hameen riisuminen kuvastaa, että rakennelmasta on tullut vankila, josta täytyy tulla ulos. Samalla Minna näyttäisi kyselevän, onko hän itse tehnyt vankilansa, laittanut jalkansa sävähtämään? Näin tanssijan omat liikkeet eräällä tavalla tuottaisivat muotin pakonomaisuuden.*

*Jaana putoaa dramaattisesti oman hameensa päälle tehden putoamisestaan tahallisen keimailevan. Hän kohdistaa yleisölle dramaattisia katseita kuin näyttääkseen, että se on hänen voimansa, hänen peilinsä. Hän kääntää selkensä ja kävelee pois kohti takanäyttämöä. Selkä aistii vähintään samalla voimalla kuin katse.*

*Lopulta kaksi tanssijaa vie kehikot pois leikittyään niillä aikansa ja kyllästytyään. Syntyy tarkoituksellisempi duetto. Ilman kehikoita he voivat antautua koettelemaan toisiaan. Liikkeet kysyvät, voitko ottaa osan kehoni painosta, koska en itse jaksa kantaa tätä kaikkea? Molempien jalat tuodaan yhteen, jolloin tanssijoiden välille syntyy jonkinlainen harmonia. Aivan lopulta Francis*

*tulee mukaan palaten osaksi kolmen naistanssijan kuvaelmaa. Teos loppuu asetelmaan, jossa kolme tanssijaa jää silhueteiksi lavalle.*

### *Krinoliinit ja tossuvillat*

*Olemme Minna Tervämäen ja tanssijoiden kanssa harjoitussalissa joulukuun ensimmäisenä päivänä 2005. Ensi-iltaan on aikaa alle kaksi viikkoa. Minna ohjaa tanssijoitaan löytämään liikkeeseen oikean rentouden. Ilmaisui: huh hah! kuulostaa koreografin musiikilliselta kimmokkeelta rennolle liikkeelle. Älä luitse jalkaa, vaan aloita liike lantiosta ja rintakehästä! Koreografi täsmentää liikkeiden oikeaa rytmiä vokaaleilla pa pa trrr, pa pa trrr.*

*Ymmärrän koreografin puheesta, että rentous ja liikeajatus tarkoittavat ei-tekemistä. Jos tanssija ajattelee liikaa raajojaan (jalkoja), voima lukkiutuu. Liike-energia kulkee taas oikeaan suuntaan silloin, kun klassiset, usein veistokselliset asennot ajatellaan enemmän lantion ja selän liikkeiden kautta. Asentoa tärkeämpää on mieltää liike esimerkiksi vispaukseksi, joka tässä tapauksessa merkitsee lantion hienoista ja vapaata kiertoa, joka tuo jalanheilautuksen eteen. Yhtä olennaista on tuottaa klassisiin käsilinjauksiin rentoutta. Ajatus löysistä käsistä ulottuu ranteisiin ja sormiin saakka. Koreografi kuvaa, että käsien liikkeen on tarkoitus laappaista, jolloin käden energia ei ole vain ”sinne päin”, vaan käden linjaus kulkee eleessä tarkasti mutta rennosti tiettyyn suuntaan.*

*Yksi osa balettitanssijan työtä on olla laittamassa tossuja jalkaan, nousemassa varpaille ja huoltamassa välineitä eli olla vasaroimassa, ompelemassa ja villoittamassa tossuja. Lisäksi balettitanssijan työskentelyssä korostuu valmiiksi annettu maailma siinä mielessä, että harjoitetut teokset ja roolit on usein jo muokattu jossakin muualla. Tämä on toisinaan ristiriidassa tanssijan ”elämän” kanssa, sillä luovuuden ajatellaan kumpuavan ennen kaikkea itsenäisyydestä, jossa on tilaa pohtia omaa persoonaa, tunteita ja kokemuksia. Minna Tervämäki on koreografina kiinnostunut elävästä tilanteesta, jossa voi asettua dialogiin tanssijoiden kanssa. Omasta itsestä lähtevä liikekieli yhdessä iltapukumaisen puuvustuksen kanssa kuvaa hänen mielestään enemmän naisellisuutta, naisten voimaa ja ylipäänsä naiseuden erilaisia laatuja kuin sitä, millaista on olla balettitanssija.*

*Yksi Something else? -teosta muovaava tekijä on se, että Francis ja Minna ovat kumpikin 37-vuotiaita, ja Jaana on täyttänyt 44. Pitkä yhdessä koettu tanssijan elämä mahdollistaa tanssivien subjektien erilaisuuden hyväksymisen sekä sen, että heidän välilleen syntyy keskinäistä huolenpitoa. Koreografiassa onkin aistittavissa ajatus, että tanssijat voivat pohtia yhdessä mennyttä, nykyhetkeä ja tulevaa. Tämä tapa olla läsnä toisille tanssijoille, oman elämän*

*jakaminen intensiivisissä harjoitustilanteissa ja näyttämöllä, on mielestäni lähellä irigaraylaista ajatusta oman hengityksen jakamisesta. Tanssija jakaa hengityksensä toisen tanssijan hengityksen kanssa. Näin heidän välilleen syntyy hiljaisuuden eleitä, joista tulee heidän voimansa näyttämöllä. Kuten Irigaray kirjoittaa, yhdessä hengittäminen avaa tietä toisen kunnioittamiselle jättäen itselle mahdollisuuden syntyä ja luoda uutta.<sup>40</sup>*

*Something else? -koreografian näyttämöllinen tarina kuvaa mielestäni myös tanssijoiden elämänmuodon haurautta. Tanssija väsyä toisinaan omaan ojentumiseensa, haluaa tulla varpailta alas ja lähentyä maata. Hänen sisälleen taistelee balettitekniikan tuoma minuus, jota tulee jatkuvasti varmistaa ja tarkentaa. Varvasteoppi ei pysy ja lihakset eivät tottele muuten kuin olemalla tekniikan äärellä ja olemalla varpailla. Toisaalta maan vetovoima on voimakas: siellä ovat inhimillisuus, naisen oma elämä ja suhteet läheisiin, ihmissuhteiden hauraus ja rajallisuus, oma vanheneminen ja kuluminen. Mutta väitteet tai representaatiot, jotka tekevät tanssijasta oman tekniikkansa vangin ovat liian yksipuolisia ja siksi vääriä. Tekniikka on tanssijalle välttämätön, ja voi olla, että hän pohtii toisinaan kysymystä siitä, että sielu pysyy maassa huolimatta varpaille noususta. Tanssija ei kuitenkaan ole tekniikkansa vanki. Hän harjoittaa tekniikkaansa ollakseen tanssija.*

*Suhde tanssijana olemiseen sisältää mielestäni pohdintaa kahden erilaisen kvaliteetin välillä. Balettitanssija elää vielä monien häntä koskevien ulkoisten määritysten ympäröimänä. Keskustelu hänestä tietynlaisena klassisena naisroolina voi vaikuttaa syvästi omaan tanssijakuvaan. Ulkopuoliselle suurelle yleisölle hän edustaa kaunista ideaalia ja atleettista vartaloa, profilia, johon liitetään jopa outoa, koska monet naistanssijan ilmentämät roolihahmot edustavat eteeristä aineettomuutta ja siten aineetonta, toisinaan jopa epänaissellisenä pidettyä olemisen tapaa. Etäällä näyttämöllä liikkuvat silhuetit luovat vaikutelmia kaukaisesta saavuttamattomasta maailmasta, jolla ei ole paljoakaan tekemistä reaali maailman kanssa.*

*Balettitanssijan todellisuus harjoitussalissa on kuitenkin eteerisistä näyttämörepresentaatioista kaukana. Salissa tanssijat ovat naisia, joiden selät ja jalat kipeytyvät, joiden varpaat ovat verillä, jotka kärsivät hormonihäiriöistä, ja jotka harjoittelevat flunssasta huolimatta. Heitä voisi kuvata perheen äiteinä, jotka eivät väsymyksestään ja kärsimyksistään huolimatta saa taukoa lapsistaan. Harjoittelu on kuitenkin myös nautintoa. Se on antautumista oman kehon halulle kokea täyttymyksen hetki oman liikkumisen keskellä ja mielihyvää, joka syntyy esimerkiksi intensiivisen dueton kohtaamisessa. Halu saa merkityksensä tanssillisessa hetkessä, mielihyvänä oman ruumiillisuuden ja toisen kansatanssijan ruumiillisuuden ilosta ja sensuaalisuudesta. Se toteutuu toisen*

*hengityksen hipaistessa omaani. Toisinaan kokemus liikkeestä on suorastaan eläimellisen irtonainen ja vahva, toisinaan se tulee jostakin, jonka alkuperää ei tunnista. Liike vain kulkee kuin automaatio tilan halki.*

*Something else? -koreografiassa nousee esiin naisena elämisen teema myös teoksen tunneskaalan kautta. Tunne voi tiivistyä hyvin paljaaseen, valon paljastamaan kurttuiseen selkänahkaan, jonka iho vanhenee ja kertoo. Iholla on silmät, joilla se on nähnyt, tuntenut ja ottanut vastaan. Iholla on passioita, se liikehtii nostalgiassaan, se kumpuaa luonnosta, jossa vuorottelevat hauraus ja paksunahkaisuus. Iho on seksuaalinen ja yksityinen, mutta samanaikaisesti se on niin monta kertaa paljastettu, ettei se enää voi kätkeytyä yhteisöllisyyden taakse. Yhdessä selässä voi olla läsnä ajatus kaikkien naisten jaetusta ihosta: mainoksissa, valkokankaalla ja näyttämöillä auki kuorittua ja rikottua, jopa väkivalloin ja kuvitteellisesti. Selän kertomana naisen iho on moneen kertaan lävistettyä ja puhkaistua liskon nahkaa, uusiutumaton ja parkkiintunutta. Mutta kasvoilla se voi olla vielä toisin tuntevaa, kosketuksen jäljiltä kaipaavaa ihoa.*

*Koreografia puhuu minulle vielä siitä, että kun nainen tanssii, voivat hänen eleensä, liikkeensä ja asentonsa kuvata ihmiskehon liikkeitä ja toimintaa yhden sukupuolen kehikon ylitse. Hänen liikkeensä voisivat ajoittain olla miehen liikkeitä. Naistanssija ei liiku vain niin kuin hänen sukupuolensa edellyttäisi hänen liikkuvan, tai edes niin kuin mies liikkuisi. Tanssijan liikkeet ovat myös ”efektejä”, joita synnytetään selkärangan, raajojen, pään ja hengityksen äärimmilleen viedystä yhteispelistä, jännittämisestä ja rentouttamisesta. Toisinaan tämä tanssiva keho muovaa liikkeillään enemmän materiaa, jolloin keho taipuu plastiseksi orgaaniseksi ja kudosmaiseksi olioksi. Toisinaan taas kyse on konemaisemmasta liikkumisen tavasta, jolloin virtuoosinen taituruus muistuttaa enemmän jonkin systeemin toimintaa. Näiden efektien tarkoituksena on herättää lopulta vastaanottajassaan erilaisia aistimuksia, synnyttää hänessä tahallisia mielenliikahduksia ja saada aikaan ihmetystä, joka syntyy vieraan ja yllättävän ilmaantumisesta. Vaikka näyttämöllä ei esitettäisi aidon tuntuista sydänkohtausta, voi kahden tanssijan toisiinsa kietoutuminen, toisen romahtaminen ja toisen affektiivinen tarttuminen – hahmojen torsomaista haavoittuneisuutta valot vielä korostavat – saada aikaan tuntemuksen ihmisen perimmäisestä yksinäisyydestä ja kuoleman väistämättömyydestä. Something else? -koreografian äärellä katsoja voi kokea, että filosofinen kuoleman kysymys on yhä uudelleen ja uudelleen intensiivinen pohdinnan alue.*

## Lopuksi

Tanssin ja filosofisen tekstin vierekkäin tai peräkkäin asettaminen voi

tuottaa uusia ajatuksia siitä, mistä kaikesta tanssiliike meille puhuu. Tarkoitukseni ei ole ollut luoda Irigarayn tekstien ja tanssikoreografian välille vastaavuutta, vaan nostaa esiin Irigarayn filosofian kantamia liikeaiheita, jotka tulevat esiin hänen sukupuolieroa koskevassa etiikassaan. Tanssi voisi kenties haastaa puhumaan sukupuolen, ruumiillisuuden ja liikkeen keskinäisistä suhteista vielä vahvemmin. Toisaalta *Something else?* -koreografia käsittelee itsessään suuria aiheita, jotka koskettavat läheisesti tanssijan omaa elämää ja naiseutta sen yhtenä juonteena. Koreografia kulkee omaa luonnollista liike- ja tilareittiään ilman filosofian tuomaa lisäselitystä. Ja nämä kaksi, liike ja teksti, eivät muodosta mitään yhtä ruumiillisuutta.

Tuomalla liikkeen ja tekstin peräkkäin olen pikemminkin pyrkinyt näyttämään niissä olevaa ihmetystä. Tanssin ympärillä leijuva vieras onkin läheistä sukua monille inhimillisille tunteille, samalla kun vaikeaselkoisen filosofisen tekstin sisältä voi erottaa ruumiillisia, jopa konkreettisen tuntuja juonteita.

#### VIITTEET

<sup>1</sup> Alkuperäisteos *Éthique de la différence sexuelle* 1984.

<sup>2</sup> Irigaray 2000, 35.

<sup>3</sup> Irigaray 2000, 35–36. Ymmärrykseni mukaan sukupuolieroa ei merkitse Irigaraylla jyrkkää eroa, joten esimerkiksi biologinen sukupuolieroa ei ole hänen ajattelussaan määräävä tekijä eroa kiteytettäessä. Keskeisiä hänen filosofiassaan ovat kylläkin *maskuliinisen ja feminiinisen käsitteet*, joita myös käytän tässä artikkelissa.

<sup>4</sup> Irigaray 2004, 35.

<sup>5</sup> Irigaray 2004, 70.

<sup>6</sup> Heinämaa 2000, 9–10.

<sup>7</sup> Heinämaa 2000, 12.

<sup>8</sup> Ks. Heinämaan tässä artikkelissa esiteltyjen muiden viitteiden ohella myös Heinämaa–Reuter–Saarikangas 1997. Myös Lehtinen kirjoittaa vuonna 2000 Irigarayn filosofisesta hankkeesta. Kehon kuuntelemisen metodista ks. Parviainen 1999.

<sup>9</sup> Alkuperäisteos *Speculum, de l'autre femme* 1974.

<sup>10</sup> Irigaray 1985a, 133.

<sup>11</sup> Irigaray 1985a, 47.

<sup>12</sup> “upon which he will ever and again return to plant his foot I order to spring farther, leap higher”. Irigaray 1985a, 134. (Sitaattien käännökset I.V.)

<sup>13</sup> “Exiling himself ever further (toward) where the greatest power lies, he thus becomes the “sun” if it is around him that things turn, a pole of attraction stronger than the “earth”. Meanwhile, the excess in this universal fascination is that “she” also turns

upon herself, that she knows how to re-turn (upon herself) but not how to seek outside for identity within the other: nature, sun, God...(woman)". Irigaray 1985a, 134.

<sup>14</sup> "Nature" is forever dodging his projects of representation, of reproduction. And his grasp. That this resistance should all too often take the form of rivalry within the homologous, of a death struggle between two consciousness, does not alter the fact that at stake here somewhere, ever more insistent in its deathly hauteur, is the risk that the subject (as) self will crumble away. Also at stake, therefore, the "object" and the modes of dividing the economy between them. In particular the economy of discourse". Irigaray 1985a, 134–135.

<sup>15</sup> "Which also means beginning to "see," etc. What disaggregation of the subject would that entail? Not only on the level of the split between him and his other, his variously specified alter ego, or between him and the Other, who is always to some extent *his* Other, even if he does not recognize himself in it, even if he is so overwhelmed by it as to bar himself out of it and into it so as to retain at the very least the power to promote his own forms". Irigaray 1985b, 135.

<sup>16</sup> Alkuperäisteos *Ce sexe qui n'en est pas un* 1977.

<sup>17</sup> Irigaray 1985b, 74.

<sup>18</sup> Irigaray 1985b, 76–80.

<sup>19</sup> "The body itself is intentionality: vertical in genealogy, horizontal in the relation between genders". Irigaray 2000, 33.

<sup>20</sup> Irigaray 2002.

<sup>21</sup> Irigaray 2002, 8–9.

<sup>22</sup> Irigaray 2002, 22, 30.

<sup>23</sup> "To remain silently attentive to the breath comes down to respecting that which, or who, exists and maintaining for oneself the possibility to be born and to create". Irigaray 2002, 51.

<sup>24</sup> Irigaray 2002, 31–33.

<sup>25</sup> Irigaray 2002, 7.

<sup>26</sup> Irigaray 2002, 16.

<sup>27</sup> Irigaray 2002, 45.

<sup>28</sup> "This means that acts of participation in light, sound or music, odors, touch, or even in natural tastes are no longer cultivated as human qualities". Irigaray 2002, 55–56.

<sup>29</sup> "The task is to try to connect the here and now of today, this present moment of our life, to the reality of yesterday and that of tomorrow". Irigaray 2002, 21.

<sup>30</sup> Irigaray 2000, 33.

<sup>31</sup> Heinämaa 1996, 170.

<sup>32</sup> Heinämaa 1996, 171.

<sup>33</sup> Irigaray 1996, 38–51. Platonin *Pidot* -dialogi löytyy Platon teoksesta III.

<sup>34</sup> Irigaray 1996, 42.

<sup>35</sup> "It has to do with a relationship *between*". Irigaray 2000, 35. (Alkuperäisteos *Essere Due* 1994).

<sup>36</sup> Irigaray 2000, 35.

<sup>37</sup> Irigaray 2002, 45.

<sup>38</sup> Irigaray 2000, 36.

<sup>39</sup> “There is in me, woman, a part which is negative, not realizable by me alone, a part of night, a part which is reserved, a part of which is irreducibly feminine and which is not suited to represent the whole of the human being that must enter into the constitution of my identity.

Perhaps it is up to women to think it. They, who generate in themselves the other gender, can perhaps better conceive the two of subjectivity, of gender, and not only the one”. Irigaray 2000, 34–35.

<sup>40</sup> Irigaray 2002, 51.

## **AINEISTO**

*Something else?* Kansallisoopperan Alminsalissa 9. 12. (ensi-ilta) ja 10.12.2005 osana Minna Tervämäki -iltaa.

Koreografia: Minna Tervämäki.

Tanssijat: Francis Guardia, Jaana Puupponen ja Minna Tervämäki.

Musiikki: Apocalyptica, Yann Tiersen, Kodo, Ondekoza

Valot: Mikki Kunttu

Puvut: Kalle Kuusela (Kone Helsinki)

Äänisuunnittelu: Petteri Laukkanen

Havaintopäiväkirja: seuratut harjoitukset salissa 1. ja 7.12. (ja läpimeno näyttämöllä valojen kanssa) ja aiheeseen liittyvät keskustelut Minna Tervämäen kanssa 30.11.2005 ja 11.3.2006.

## **KIRJALLISUUS**

Heinämaa, Sara 1996. *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*. Gaudeamus, Helsinki.

Heinämaa, Sara, Reuter, Martina & Saarikangas, Kirsi (toim.) 1997. *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Gaudeamus, Helsinki.

Heinämaa, Sara 2000. *Ihmetys ja rakkaus. Esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta*. Nemo, Helsinki.

Irigaray, Luce 1985a. *Speculum of the Other Woman*. Cornell University Press, Ithaca. (*Speculum, de l'autre femme*. Minuit, Paris 1974). Translated by Gillian C. Gill.

Irigaray, Luce 1985b. *This Sex Which is not One*. Cornell University Press, Ithaca. (*Ce sexe qui n'en est pas un*. Minuit, Paris 1977). Translated by Catherine Porter with Carolyn Burke.

Irigaray, Luce 1996. *Sukupuolieron etiikka*. Gaudeamus, Tampere. (*Éthique de la différence sexuelle*, Minuit 1984). Suomentanut: Pia Sivenius.

Irigaray, Luce 2000. *To Be Two*. The Athlone Press, London (*Essere Due*, Bollati Boringhieri 1994). Translated by Monique M. Rhodes and Morco F. Cocito-Monoc.

Irigaray, Luce 2002. *Between East and West. From Singularity to Community*. Columbia University Press, New York (*Entre Orient et Occident*, Editions Grasset et Fasquelle

*Liikkeitä näyttämöllä*

- 1999). Translated by Stephen Pluháček.
- Irigaray, Luce 2004. *Key Writings*. Edited by Luce Irigaray. Continuum, London, New York.
- Lehtinen, Virpi 2000. ”Luce Irigarayn filosofinen hanke: etiikka, rakkaus ja naisellinen”. Teoksessa Anttonen, Anneli – Lempiäinen, Kirsti – Liljeström, Marianne (toim.) *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*. Vastapaino, Tampere, 213–238.
- Parviainen, Jaana 1999. ”Fenomenologinen tanssianalyysi”. Teoksessa Pakkanen, Päivi – Parviainen, Jaana – Rouhiainen, Leena – Tudeer, Annika (toim.) *Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta. Tanssintutkimuksen vuosikirja 3/1999*. Taiteen Keskustoimikunta, Helsinki, 83–97.
- Platon 1979. *Pidot. Teokset III*. Otava, Helsinki. Suomentanut Marja Itkonen-Kaila.



*II Murtumia ja tulkintoja  
nykyteatterissa*

Pia Houni & Tiia Kurkela

# Havainnot teatterityöstä 2000-luvun silmin

*Pia Houni ja Tiia Kurkela tarkastelevat artikkelissaan työn merkityksiä teatterikontekstissa. He pohtivat, millaisena teatterityö tai näyttämötaiteilijan työura näyttäytyy 2000-luvulla lisääntyneen koulutuksen, freelanceriuuden, pätkätyöläisyyden, kilpailun ja julkisuuden valossa. Voidaanko freelancereista puhua prekariaattina? Työolojen epävarmuuden keskellä kiinnostus teatterin yhteisöllisyyteen näyttää vahvistuvan, ja teatterityön piirissä kehittyä uusia työmuotoja osana laajempia yhteiskunnallisia muutoksia.*

Teatterityö on vakiinnuttanut monella mittarilla tarkasteltuna asemansa osana suomalaista yhteiskuntarakennetta. Läpi 1900-luvun kotimainen teatterikenttä on kasvanut merkittävällä tavalla, ja alaa voi pitää sekä koulutuksen että henkilötyövuosien osalta merkittävänä taiteen ammatisektorina. Teatteriala on myös muuttunut yhä moninaisemmaksi niin rakenteiden, taiteen kuin tekijyydenkin näkökulmasta katsottuna. Näistä muutoksista huolimatta teatterityön keskeisen sydämen muodostaa esitys, jonka leikkauspisteessä kohtaavat esiintyjä ja katsoja.<sup>1</sup> Tätä haastetta vasten hahmotamme tässä artikkelissa havaintojamme 2000-luvun teatterityöstä.<sup>2</sup> Emme tarkastele teatterityön luovaa prosessia, vaan kohdistamme huomion toimintakentän piirteisiin, jotka mielestämme ovat juuri meneillään olevalle ajanjaksolle tyypillisiä. Sellaisina voidaan pitää muun muassa työn käsitteen muuttumista, työuran muotoutumisen pirstaleisuutta, koulutuksen ja kilpailun merkityksen kasvamista sekä julkisuuden ehtoja.

Työ on viime vuosina noussut keskusteluihin monella foorumilla.

Kiinnostavia keskusteluja työkuultuurista ovat käyneet kansainvälisellä kentällä muiden muassa Richard Sennet<sup>3</sup> ja kotimaisella kentällä Juha Siltala<sup>4</sup>, joiden teokset ovat saaneet lukijoita akateemisen maailman ulkopuoleltakin. Tähän keskusteluun ovat osallistuneet myös sanomalehdet, esimerkiksi *Helsingin Sanomat*<sup>5</sup> on kirjoittanut työtematiikasta useita laajoja tekstejä. Työkuultuureihin liittyvä keskustelu vaikuttaa olevan teoreettista ja populaaria samanaikaisesti. Myös taiteilijat puhuvat runsaasti työstään ja työtehtävistään julkisuudessa: niin alan ammattilehdissä, sanomalehdissä, sähköisessä mediassa kuin aikakauslehdissäkin. Samoin tutkimuskirjallisuudessa nykytaiteilijoiden työpuhe ja tulkinnat ovat nousseet yhä vahvemmin esille.

Yhtenäisenä piirteenä näille eri foorumien keskusteluille ovat kuvaukset työn ja työkuultuurien muuttumisesta: perinteiset työurat ovat murtuneet pirstaleisiksi ja epävarmoiksi, talouden yhä globaalimmat ohjaukset heijastuvat työyhteisön jatkuvuuden puuttumiseen. Yksilötasolla puheet ovat keskittyneet työntekijöiden hyvinvointiin. Tämä kertoo suomalaisen yhteiskunnan, kenties myös hyvinvointiyhteiskunnan tilasta paljon. Artikkelimme on syntynyt kiinnostuksesta tuoda tämä keskustelu teatterityön piiriin ja rinnastaa käytyä keskustelua myös teatterityön ajankohtaisiin kysymyksiin. Taidealan ammattien kohdalla ei ole ollut kovin tyyppillistä keskustella ”vakavasti” työolosuhteisiin liittyvistä seikoista, vaikka taidealan ammatit ovatkin järjestäytyneet kattavasti ammattiliittoihin ajamaan jäsentensä etuja. Henkilökohtaisella tasolla taiteilijan työssä ihailaan saavutuksia ja luovuutta, joiden taakse peittyvät helposti reunaehtojen totuudet, kuten työnsaantimahdollisuudet tai taloudellinen toimeentulo. Herää kysymys, elääkö ajatus taidealan ammattien ”kutsumusluonteesta” edelleen vahvasti. Tämän ”sisäisen pakon” saatelema ammatinvalinta näyttää helposti sulkevan keskustelun työhön liittyvistä epäkohdista, tai ainakaan niistä ei helposti sallita julkista keskustelua.

Artikkelimme keskeinen näkökulma kiteytyy *työn* käsitteen ympärille. Liikumme tekstissämme yleisen ja yksityisen välillä lähtien teatterityön rakenteellisista muutoksista kohti yksityistä tekijää ja hänen näkökulmaansa omasta työstään. Monet teatterityön muutokset ovat liikkeessä, jota ei välttämättä voi rajata yksiselitteisesti tarkastelun kohteeksi. Artikkelissa ei ole myöskään mahdollisuutta lähteä purkamaan auki yksittäisen teatterin tai taiteilijan työhön liittyviä yleisiä tai poikkeavia seikkoja, pikemminkin artikkeli liikkuu yleisten havaintojen ja ilmiöiden tarkastelun tasolla, ja sitä voi pitää pikemminkin esitutkimuksen kaltaisena kuin empiirisiä tutkimustuloksia raportoivana. Aihepiirimme kartoittaa ajallisesti lähellä

olevaa toimintakulttuuria, johon liittyvät huomiot voivat avata suuntia jatkotutkimusaiheille. Tarkastelemme aihealuettamme teatterityöntekijöiden haastattelujen ja yleisen työkuulttuurin muutosten kautta.<sup>6</sup> Olemme käyttäneet aineiston tarkasteluun hermeneuttis-dialogista tutkimustapaa, jossa aineistot saatetaan keskustelemaan keskenään, jolloin ne vaikuttavat toinen toistensa tulkintaan muodostaen tarkasteltavista havainnoista tutkimuksellisia teemoja.

Työn määrittelyminen ei nykykulttuurissa ole yksiselitteinen ilmiö. Tyypillinen tai normaali työ nykyään

tarkoittaa palkkatyötä, jota tehdään yhdelle työnantajalle, pysyvässä työsuhteessa, kokoaikaisesti, työpaikalla. Tällainen normaali työnteon muoto on nyt alkanut haurastua lyhyen kukoistuskauden jälkeen. Sen rinnalle on astunut erilaisia ”epätyypillisiä”, vähemmän standardisoituja työnteon muotoja. Sekä palkkatyöläistyminen että normalisointi näyttävät tulleen tiensä päähän.<sup>7</sup>

On tapahtumassa jako normalityösuhteisten työmarkkinoihin ja epätyypillisten työsuhteiden joustomarkkinoihin. Yksilöt hakevat toimeksiantoja eri tahoilta ja työllistävät itse itseään. Työ on tilapäistä, osa- ja määräaikaista, ja työtä voidaan työpaikan sijasta tehdä kotona.<sup>8</sup> Tämä jako on nähtävissä myös teatterialalla, erityisesti vakituisesti kiinnitettyjen työntekijöiden ja freelance-tekijöiden välisessä rakenteellisessa jaottelussa.

Erilaiset yhteiskuntarakenteet suhteessa aikaansa ovat tuottaneet käsitteet, jotka erottavat ruumiillista vaivannäköä edellyttävän ja sen vastakohtaan, vapaan työn, kuten käsityöläisen, taiteilijan tai vapaan kansalaisen, työn toisistaan. Eri aikoina vapaan työn ideaali nousee esille haastamaan ruumiillisen työn paikkaa yhteiskunnallisessa järjestyksessä. Asiaa voi lähestyä rakenteiden tasolta, mutta viime kädessä on kysymys työtä suorittavasta yksiköstä eli ihmisestä ja hänen pyrkimyksensä hyvään. Aristoteleen (384-322eKr.) ajatusta seuraten työ nivoutuu yksilön käsitykseen hyvästä elämästä. Ajatus ei kuitenkaan ole pelkästään hyvän idean oivaltamisesta, joka hyödyttäisi suoraan taitoa, vaan toiminnan ja valinnan päämäärästä. Aristoteleen mukaan jonkin päämäärän takia kaikki ihmiset aina tekevät muut asiat. Hyvä elämä on päämäärä, jota ihminen tavoittelee. Aristoteleen mukaan luova kyky on ihmiselle tunnusomaisen työn edellytys. Siten peruskäsitteet *poiēsis* ja *prāksis* viittaavat Aristoteleen näkemykseen käytännöllisten ja tuotannollisten tieteiden eli taitojen erottelusta siten, että ensimmäinen viittaa tekemiseen ja jälkimmäinen toimintaan.<sup>9</sup> Muilla eu-

rooppalaisilla kielillä näihin viitataan käsitteillä *labor, labour, Arbeit, arbete, rabota, travail* ja *opus, work, Werk, ouvrier*. Moderni kapitalismi synnyttää Marxin sanoin abstraktin työn, joka yhdistää mainitut käsitteet yhdeksi vaivan ja teoksen muodostamaksi työn käsitteeksi.<sup>10</sup> Työn käsite piiloutuu usein muihin käsitteisiin kuten rakenteeseen, organisaatioon, kulttuuriin, identiteettiin, toimijaan, toimintoihin, tiloihin, paikkoihin, aikoihin, elämänpolitiikkaan, minuuksiin ja traditioon.<sup>11</sup> Työn käsitteet osoittavat, miten vahvasti ne sitoutuvat aikansa poliittisiin, teologisiin ja kulttuuriin kytköksiin. Viime kädessä niissä kaikissa on kyse työn etiikasta, jonka murros on nähtävissä. Protestanttiseen etiikkaan kuulunut syvyyden ulottuvuus ei enää nykykulttuurissa ole työntekijän näkökulmasta itsestään selvää. Työntekijän kokemuksen syvyys kyseenalaistuu, koska se edellyttää riittävää instituutionaalista jatkuvuutta, jota ihminen voi odottaa. Ilman jatkuvuutta palkkiosta pidättäytymisellä ei ole merkitystä: sinnikkäässä uurastamisessa ei ole mitään mieltä, jos suhde työnantajaan ei voi rakentua jatkuvuuden ja palkkion suhteeksi.<sup>12</sup> Vaikka teatterityössä jatkuvuus on aina ollut kyseenalaista, niin tekijät ovat kuitenkin voineet asettaa itselleen jatkuvuuden päämääriä. Esimerkiksi monet näyttelijät ovat teatterimme alkuvuosikymmeninä pitäneet ahkeruuden palkkiona pääsemistä Suomalaiseen Teatteriin/Kansallisteatteriin, jonka status ammatillisena päämääränä on ollut tärkeä. Kuitenkin myös ahkeruuden ja palkkion päämäärät ovat muuttuneet. Onko niiden tilalle tullut päämäärä julkisuudessa olemisesta vai yleensä kilpailu työsaannista? Teatterityön askeesina voi nykyisen työn käsitteen kautta katsoa olevan, ei niinkään yhteisöä palveleva itsekuri, vaan pikemmin yksilön henkilökohtainen itsekuri, oman selviytymisen eetos.

Teatterityö, kuten monet taiteilija-ammattit, on vaihtuvilla sosiaalisilla statuksilla tullut osaksi yhteiskunnallista työkulttuuria vuosikymmenten aikana, ja sen kehitys on usein liittynyt kiinteästi aatehistorialliseen asenneilmapiiriin. On lähes mahdoton tehtävä yrittää pysäyttää sosiaalista tai ekonomista pyörää ammattikentän tilanteen tarkastelemiseksi: monet historialliset seikat muistuttavat itsestään myös nykypäivänä, ja monet työkentän ilmiöt ovat täysin uudenlaisia. Nykyhetken katseella voisi kuitenkin sanoa, että suomalaisessa työkulttuurissa teatterialan ammattien sosiaalinen status on vakiintunut, mitä osaltaan on tukenut työpaikkojen laajeneminen laitosteattereiden ja ryhmien lisäksi esimerkiksi elokuvan ja television työmarkkinoille. Tämä teknologian mahdollistama aarrearkku on tarkoittanut monia konkreettisia muutoksia esimerkiksi näyttelijän tai ohjaajan ammatissa, pois jättämättä lukuisia tekniseen alaan liittyviä ammattitehtäviä. Työkentän rakenteita ovat muovanneet myös koulutuksen

systemaattinen organisoituminen, julkisuuden tuottamat metatasot, kulttuuripoliittiset ratkaisut, työehtosopimuksien kehittyminen, ammatin sosiaalisen statuksen vahvistuminen ja arvostaminen sekä erityisesti näyttelijän ammatin moninaistuminen työkentän eri sektoreille.

Kun puhumme artikkelissamme teatterityöntekijöistä, tarkoitamme pääsääntöisesti taiteellista henkilökuntaa. Teatterialan monet ammattinimikkeet ovat vakiinnuttaneet paikkansa aikaisempina vuosikymmeninä. Näyttelijän, näytelmäkirjailijan, dramaturgin ja ohjaajan lisäksi ammattikenttään kuuluvat monet näyttämövisuaalisuuteen tai -tekniikkaan liittyvät ammatit, kuten lavastajat, valo- ja äänisuunnittelijat sekä pukusuunnittelijat. Taiteilijan määrittely on teatterikentässä yhtä vaikeaa kuin muillakin taidealoilla. Taiteilijaksi mielletään usein alan ammattiliittoon kuuluva henkilö, joka täyttää liiton määrittämät vaatimukset. Tänä päivänä tämä ei välttämättä ole merkitsevä seikka ammattinimikkeen käyttämiselle. Perinteiseen määritelmään taiteilija-ammateista kuuluvat alan opinnot, ammatin harjoittamisesta saadut tulot, tunnustus, työn laatu, maine taiteilijana julkisuudessa ja jopa subjektiivinen itsemäärittely.<sup>13</sup> Työn käsitteen näkökulmasta voisi taiteilijaksi nimetä henkilön, joka tekee taidealaksi määriteltävää työtä. Määritelmät liukuvat kuitenkin nopeasti käsistä, sillä myöskään taidealojen määrittelyn rajat eivät nykyhetkessä ole yksiselitteisiä.<sup>14</sup> Tässä artikkelissa määrittelemme teatterialan taiteilijaksi ammattilaisen, jonka pääasiallinen toimenkuva liittyy esittävään taiteeseen. Linjauksena voi tässä pitää määritelmää näyttämötaiteilijasta, joka on toiminut kyseisessä ammatissa tietyn ajan (aikaa ei ole tarkemmin määriteltä) ja luonut tai esittänyt merkittäviä teoksia, vaikka ei olekaan saanut ammatista toimeentuloaan.<sup>15</sup>

## Uusi työkuultuuri haasteena tekijöille

Taloudelliset ja kulttuuripoliittiset ratkaisut rakentavat infrastruktuuria, johon taidealan taiteellis-esteettisten funktioiden on sopeuduttava tai asetuttava niitä vastaan. Teatterityön muutokset – luontaiseksi kehittymiseksi niitä ei kai voi kutsua – heijastuvat aina konkreettisimmin tekijöihin. Millaiselta teatterityö näyttää tekijöiden näkökulmasta 2000-luvulla? Ainakin muutama selkeä kokonaiskuva välittävä asia on löydettävissä: teatterityöntekijöiden kaari piirtyy koulutustason noususta julkisuuden määrittäviin ehtoihin. Näiden välille mahtuu monia yksittäisiä taiteilijoita koskettavia seikkoja: työllistyminen, valinnat kiinnityksistä ja freelanceriudesta, teattereiden vierailupolitiikka ja monet muut yksittäiset, mutta konkreettisesti työuran muotoutumiseen vaikuttavat seikat.

Teatterialan ammatit ovat nuorten suosiossa, ainakin koulutukseen pyrkivien ja alaa harrastavien suurta määrää katsoessa. Ammattialalle päätyminen on monen tekijän summa, eikä mitään yksiselitteistä polkua voida osoittaa. Taiteilija-ammatin valinta on henkilökohtainen kysymys ja samalla epävarmaan sosiaaliseen tilanteeseen astumista. Nykyperspektiivistä katsottuna voisi sanoa, että koulutustaustasta riippumatta työmarkkinoiden tilanteet ovat liikkuvia eikä hyväkään koulutus takaa automaattisesti hyvää työpaikkaa. Monet hakeutuvat siis ammattialalle, jossa ei voi osoittaa varmuudella suuntia työmarkkinoiden suuntaan (voidaanko nykyään enää millään ammattialalla tehdä näin?). Myös teatteritaiteilijan työnkuvassa on tapahtunut muutaman viime vuosikymmenen aikana paljon muutoksia, jotka haastavat jo koulutusvaiheessa sekä oppilaitoksia että tekijöitä.<sup>16</sup> Ohjaaja Hanno Eskolan mukaan ”nykyään näyttelijällä on mieletön määrä erilaisia toimia. Näyttelijä on myös juontaja, mainostaja, vitsienheitelijä, elekielenselittäjä jne. Ammatin monoliittisuus on hajonnut.”<sup>17</sup> Nimenomaan näyttelijöiden toimenkuva on laajentunut lisäksi heidän varsinaisen ammattinsa (koulutusohjan näkökulmasta) ulkopuolelle: näyttelijät myös käsikirjoittavat, ohjaavat ja tuottavat omia teoksiaan.

Taiteilija-ammattissa epävarmuudessa eläminen ei ole uusi ilmiö. Eläminen ja työskentely ilman kokopäiväistä palkkatyötä on perinteisesti ollut taideammateissa yleistä. Teatterialalle on parin viime vuosikymmenen aikana rakentunut selkeästi erilaisia työkenttiä: Toisaalta Suomessa teatteriala on tarjonnut mahdollisuuden pysyviin kiinnityksiin, joiden rinnalle erikokoiset teatteriryhmät ovat vakiinnuttaneet paikkansa. Suomessa myös freelancerina työskentely on viime vuosina lisääntynyt. Jo vuonna 1993 ilmestyneessä tutkimuksessaan Paula Karhunen ennusti, että freelancereiden määrä on kasvussa. Näiden työrakenteiden rinnalla on tyypillistä, että taiteilijoiden työura koostuu lukuisista erimittaisista työsuhteista ja usein myös taiteen tekemisen rinnalla kulkevista muista työsuhteista. Apurahat tarjoavat taiteilijalle yhden mahdollisuuden toteuttaa ammattiaan, mutta ne koskettavat vain harvoja taiteen tekijöitä. On myös huomattava, että nykyinen apurahakäytäntö on varsin uusi ilmiö: laki apurahoista tuli voimaan 1969.<sup>18</sup>

Teatterialan ammatteihin heijastuu vahvasti myös julkisuuden muuttuminen media- ja henkilökeskeiseksi. Onkin jopa väläytetty ajatusta siitä, että julkisuudella olisi yhä merkittävämpi rooli työnsaantikilpailussa. Tämä on osaltaan johtanut kilpailuyhteiskunnan sääntöjen ja kilpailevien diskurssien vahvistumiseen julkisuudessa, kuten myös ammatillisessa koulutuksessa. Muuttuneet rakenteet pakottavat tekijät uudelleen määrittele-

mään toimintaympäristöään, itseään taiteilijoina sekä avaamaan tekijyyttä laajemmalle toimintasektorille.

## Koulutus ja työura teatterialalla

Koulutus on useimpiin ammattialoihin tärkeä reitti. Teatterialan koulutuksen tärkeys ymmärrettiin Suomessa jo varsin varhaisessa vaiheessa, mutta ensimmäiset yritykset koulutuksen käynnistymiseen olivat hapuillevia ja epävarmoja. Timo Kallinen osoittaa väitöskirjassaan teatterialan koulutuksen olleen monivaiheista aina 1800-luvun loppupuolelta vuoteen 1979, jolloin Suomen Teatterikoulu muuttui Teatterikorkeakouluksi.<sup>19</sup> Nykysukupolvien suomalaisilla teatterityöntekijöillä on jo vahva koulutustausta. Jos vanhempien ikäpolvien kohdalla useat ovat tulleet alalle ilman ”virallista” koulutusta, niin nuorempien tekijöiden keskuudessa tätä esiintyy vähemmän. Peruskoulutuksen tason noustessa on siirrytty keskustelemaan enemmän jatkuvasta koulutuksesta, josta on tullut osa teatterityöläisten arkea. Esimerkiksi Näyttelijöiden teatterityöehtosopimuksessa vuosilta 2005–2007 hyväksytään jatkuvan koulutustoiminnan periaate. Teatteriliitto ja Näyttelijäliitto katsovat yhteiskunnan kehittymisen, teatteritekniikan ja teatterityön luonteen muuttumisen vaativan jatkuvaa koulutautumista myös työuran aikana. Koulutustaso ylipäättään on ollut hienoisessa nousussa teatterialalla.<sup>21</sup> Vuoden 2000 tietojen mukaan 61 prosenttia näyttämötaiteilijoista on saanut taidealan ammatillisen koulutuksen ja 53 prosenttia taidealan korkeimman ammatillisen koulutuksen.<sup>22</sup>

Ammatillisella koulutuksella ei ole kuitenkaan myönteistä vaikutusta työllisyyteen taidealoilla. Esimerkiksi näyttämötaiteen alalla taidealan korkein koulutus ei ole parantanut työllistymismahdollisuuksia. Tämä selittyy muun muassa sillä, että korkeimmin koulutetut ovat nuoria, jotka toimivat eniten myös freelancereina.<sup>23</sup> Teatterialalla vallitsee myös koulutuksen ylitarjonta. Keskiasteen teatterikoulutuksen tarkoituksena ei ole valmistaa näyttelijöitä, mutta monet ammattikorkeakouluissa ja muissa alan uusissa oppilaitoksissa opiskelleet pyrkivät töihin ammattiteattereihin.<sup>24</sup> Näyttämötaiteilijoiden tulotaso on laskenut paljon runsaan kymmenen vuoden aikana. 1980-luvulla näyttämötaiteilijoiden tulotaso oli keskimääräistä parempi jopa muihin kuin taiteellisiin ammatteihin verrattuna.<sup>25</sup>

Millaisiksi työurat teatterialalla voivat sitten muodostua? Arja Haapakorpi on tutkinut akateemisia työuria, joita useat teatteriammatitkin Suomessa tänä päivänä periaatteessa ovat. Haapakorpi jakaa akateemisen uran professionaaliseen, generalistiseen tai vertikaaliseen uraan. Professionaalilla uralla ammatti ja koulutus vastaavat toisiaan ja uralle sitoutuminen



tapahtuu usein jo opiskeluaikana.<sup>26</sup> Näin tapahtuu monella teatterialan ammattilaisella (esimerkiksi näyttelijöillä, ohjaajilla, dramaturgeilla, valo- ja äänisuunnittelijoilla). Generalistiuralla työtehtävien sisältö ei täysin vastaa koulutusta, ja työtehtävät ja urakehitys vaativampiin tehtäviin ovat sidoksissa organisaatioon.<sup>27</sup> Tällaisiakin työntekijöitä teatterista löytyy, esimerkiksi varsinaisesti näyttelijäkoulutusta saamaton, joka harjoittelun kautta saavuttaa näyttelijän aseman, on oppinut työssään ja saa aina uusia tehtäviä tietyn talon sisällä. Vertikaalinen ura puolestaan on korkeampiin hierarkkisiin asemiin vievä ura, se aloitetaan usein generalistiasemista, mutta myös professionaalinen ammatti voi tarjota väylän johtotehtäviin.<sup>28</sup> Tästä hyvänä esimerkkinä teatterissa ovat johtajat. He ovat usein näyttelijöitä tai ohjaajia, jotka päätyvät johtajan asemaan. Teatteri on asiantuntijaorganisaatio, joka ei hyväksy johtajakseen muuta kuin oman ammattikuntansa sisältä tulevia johtajia. Akateeminen ura voi olla myös katkonainen, työttömyysjaksojen pätkittävä tai täysin koulutusta vastaamaton työura.<sup>29</sup> Kaikkia tällaisia uria löytyy myös teatterialalta.

Kulttuurialalla vallitsevat pitkälti piilotyömarkkinat: työpaikkoja ei perinteisesti ilmoitella, vaan työntekijät etsitään suhdeverkoston kautta. Verkoston kautta työllistymiseen liittyy osaamisen osoittaminen; osaaminen osoitetaan työnäyttäjien, ei tutkintojen perusteella. Tällöin sisään pääseminen alalle on vaikeaa erityisesti nuorille. Työelämän muutoksissa asiantuntijatyö laajenee esimerkiksi erikoistumalla, toinen laajenemistapa on asiantuntija-alueiden uudet yhteensulautumat.<sup>30</sup> Viimeksi mainittua on nähtävissä myös teatterialalla, kun vaikkapa näyttelijä laajentaa omaa osaamistaan ohjauksen, käsikirjoittamisen tai tuottamisen suuntaan.

Näyttämötaiteen taiteilijoilla on suhteellisen hyvin kiinnitysmahdollisuuksia verrattuna moniin muihin taiteen aloihin. Vuoden 2000 tietojen mukaan vakinaisissa työsuhteissa näyttämötaiteilijoista työskentelee 41 prosenttia, freelancereina (lyhytaikaisissa usein päällekkäisissä työsuhteissa tai toimeksiantosuhteissa) 36 prosenttia, vapaina taiteilijoina (ilman työsuhteita/toimeksiantoja) 10 prosenttia, yrittäjinä (rekisteröity yritys tai toiminimi) 3 prosenttia, eläkkeellä oli 13 prosenttia ja työttömänä 23 prosenttia. Taiteellista työtä vuonna 2000 ei tehnyt 15 prosenttia, kun yleinen työttömyysaste Suomessa vuonna 2000 oli 10–13 prosenttia.<sup>31</sup>

Vaikka teatterialan ammateissa on muita taidealoja runsaammin työnsaantimahdollisuuksia, ei ala kaikkienensa ole ruusuinen. Monet ryhmät ja tekijät kilpailevat taloudellisesta toimeentulosta, ja yllättävän usein myös alan ammattilaiset suostuvat työsuhteisiin, joista ei makseta riittävää korvausta tai korvausta lainkaan. Kenties tässä on taustalla ”tekemisen ha-

lu” tai toive siitä, että oma ammattitaito pysyy yllä. Toisaalta kentässä on nähtävissä myös selvää työllistymisen vinoutumaa: työtehtävät näyttävät kasaantuvat muutamille tekijöille toisten jäädessä taka-alalle. Onko tämä seurausta todellisesta lahjakkuudesta, hyvästä verkostoitumisesta ammatikenttään vai julkisuuden kaupallisesta arvosta? Näkökulma, josta olisi syytä keskustella ammatikentällä entistä enemmän.

Näyttelijöiden työolot ovat olleet muutoksen kourissa viimeisten yli 15 vuoden aikana. Varsinkin 1980-luvun lopulla alkanut freelance-näyttelijöiden määrällinen kasvu on ravistellut alaa. Myös työsopimuskäytännöt ovat muuttuneet.<sup>32</sup> Keväällä 2005 voimaan tullut näyttelijöiden työehtosopimus mainitsee ensimmäistä kertaa tulospalkkauksen. Teattereissa maksetaan jo bonus- tai tulospalkkaa, vaikkakin sitä saatetaan maksaa lähinnä esityskertojen perusteella, kuten Helsingin Kaupunginteatterissa. Myös muilla henkilöstöryhmillä on mahdollisuus saada palkanlisää osaamisensa ja ansioidensa perusteella.<sup>33</sup>

## Teatterikenttä ja työntekijät

Vuoden 1993 alusta voimaan tullut teatteri- ja orkesterilaki loi vähitellen kaksi eri teatterikenttää: lain piirissä olevat VOS-teatterit ja lain ulkopuoliset teatterit. Valtiollisen taiderahoituksen vähydestä johtuen teatterilain piiriin on voitu ottaa paljon vähemmän ammatillisia, säännöllisesti toimivia teattereita kuin vuoden 1993 jälkeen on syntynyt. Valtio odottaa myös kuntien osallistuvan entistä enemmän vapaiden ryhmien tukemiseen, vaikka kuntien taloudellinen tilanne on edelleen huono. Ongelmana on, että vapaat ryhmät keskittyvät Helsinkiin, jolloin myös samasta taloudellisesta tuesta kilpailee yhä useampi tekijä. Osaltaan kehitykseen on vaikuttanut se, että Helsingissä freelance-tekijöillä on mahdollisuus elättää itsensä alan projektitoilla, kuten TV-, elokuva- ja radiotoilla, ja siten mahdollistaa muu taiteellinen tekeminen vapaalla kentällä.<sup>34</sup> Tilastotietojen mukaan vuonna 2000 lähes puolet näyttämötaiteilijoista asuu pääkaupunkiseudulla (47%) ja kolmasosa (32%) muualla Etelä-Suomessa.<sup>35</sup> Suomeen on siis rakentunut kaksi teatterikulttuuria: pääkaupunki ja maakunnat. Helsinkiä leimaa laaja freelance-näyttelijöiden keskittymä. Freelancerit juoksevat teatterityön, tv:n ja muun sähköisen median sekä erilaisten keikkatöiden välillä. Useat taitavimmistakin freelancereista kokevat kuitenkin urallaan työttömyysjaksoja. Pääkaupunkiin keskittyneissä vapaissa ryhmissä töitä tehdään vimmatusti, mutta useasti lähes ilman palkkaa. Maakuntien näyttelijät ovat joutuneet yhä köyhempien työnantajien palkollisiksi.<sup>36</sup>

Vakituisen työsuhteen tai teatterilain ulkopuolelle jättäytyminen voi

olla ideologinen vaihtoehto, mutta se on myös tietyn taloudellisen aseman valitsemista. Yksittäinen taiteilija voi saada esimerkiksi henkilökohtaista apurahaa, mutta palkkaa lain ulkopuolisissa teattereissa pystytään maksamaan erittäin vähän, lähinnä produktiokohtaisesti taiteilijoille. Ainut ryhmään vakituisesti palkattu työntekijä saattaa olla tuottaja/teatterisihteeri. Vapaassa ryhmässä työskentelyä voisi verrata pienyritykseen: töitä tehdään kelloon katsomatta ja palkkaa maksetaan harvakseltaan.<sup>37</sup> Toisaalta lain ulkopuolella oleminen antaa mahdollisuuden taiteelliseen vapauteen.<sup>38</sup> Myöskään lain piirissä oleminen ei välttämättä tee autuaaksi, vaikka kuukausipalkka juoksee: päätyöksi muodostuu helposti volyymien pitäminen samana, joka johtaa laitosten sisällä rakenteisiin, joissa tapahtuu yli- ja alityöllistymistä. Kuitenkin sekä ylityöllistetty että alityöllistetty kärsivät.<sup>39</sup> Isoissa teatteritaloissa on näyttelijöitä, jotka eivät saa pitkään aikaan kunnan rooleja. Entinen Näyttelijäliiton pitkäaikainen puheenjohtaja Olli Ikonen kertoo: ”Jotkut käyvät katsomassa [roolinjako]listoja sellaiseen aikaan, kun muut eivät näe. Jos olet sivussa yhdestä kolmen kuukauden harjoittelujaksosta, odotat vain sitä seuraavaa, josko silloin tärppäisi.”<sup>40</sup>

Merkittävin teatterityöhön liittyvistä yksilötason muutoksista on ollut juuri freelance-käytännön lisääntyminen. Tämä näkyy myös tutkimuksissa: verrattuna aikaisempaan tutkimukseen<sup>41</sup> näyttämötaiteilijoiden asemassa suurin muutos on ollut kiinnitettyjen osuuden vähentyminen ja freelancereiden osuuden nousu.<sup>42</sup> Freelance-näyttelijöiden määrä onkin noussut esimerkiksi 1960-luvulta 1990-luvulle tullessa lähes 30 prosenttia.<sup>43</sup> Aikaisemman tutkimuksen<sup>44</sup> mukaan teatteri kuitenkin tarvitsee vakinaisia näyttelijöitä, koska paikallinen yleisö tarvitsee tuttuja henkilöitä, joihin se voi samastua. Teatterinjohtajien ja ohjaajien mukaan pysyvä ensemble on tärkeä, jotta voitaisiin luoda innovatiivista teatteria.<sup>45</sup>

Tekijöiden kannalta on vaikea arvottaa kiinnitetynä olemisen ja freelancerina työskentelemisen hyviä ja huonoja puolia, ne ovat viime kädessä henkilökohtaiseen elämäntilanteeseen ja kenties myös taiteelliseen päämäärään liittyviä seikkoja. Aiheesta on kuitenkin keskusteltu useaan otteeseen. Vuonna 1996 näyttelijä Ville Sandqvist totesi, että ”teatterissa on nimittäin paljon toivomisen varaa luovuuden, innovatiivisuuden, seikkailunhalun ja sankaruuden sektoreilla.” Hän myös pohti kasvavien freelance-käytäntöjen merkitystä erityisesti periferiassa olevien teattereiden kohdalla: ovatko ne vaarassa jäädä ilman ammattitaitoista henkilökuntaa. Sandqvist toi esille myös tärkeän huomion siinä, että freelanceriuudessa on vähintään yhtä suuret ”laitostumisen” vaarat kuin kiinnityksessä.<sup>46</sup> Samaa keskustelua on jatkettu lähes kymmenen vuotta myöhemmin muun muassa Teatte-

ri-lehdessä, jossa on nostettu esille ajatus oman elämän suunnittelusta ja heijastuksesta taiteelliseen työhön. Lehden mukaan freelancerius näyttäisi mahdollistavan teatteritaiteilijoille oman elämän ja taiteilijuuden rakentamisesta saatavan mielihyvän ja tyydytyksen, kuten haastateltavat näyttelijät toteavat.<sup>47</sup>

Perinteisen työn normin murtuessa työkuultuuria on kuvattu pätkätyön politiikaksi. Käsite on edelleen relevantti, mutta sen rinnalle, kenties laajempaan ilmiötä kuvaavana käsitteenä on muodostunut prekariaatin käsite. Prekariaatista puhuttaessa viitataan erityisesti epävarmistettuun elämään laajassa mielessä. Prekariaatille varmaa on vain se, että kaikki on epävarmaa.<sup>48</sup> Lukiessa ja kuunnellessa esimerkiksi teatterialan tekijöiden kokemuspuhetta työstään prekariaatin määritelmä välähtää helposti mielessä. Monet taiteilijat joko etsivät tai joutuvat epävarmistetun elämän tilaan. Työtilaisuuksista toiseen siirryttäessä väliin jää usein työttömyysjaksoja eikä elämän suunnittelu pitkällä perspektiivillä ole mahdollista. Tämä voi myös toimia luovana innovaationa tekemiselle tai pakottaa monet etsimään kiinnostuskohtia työn ulkopuolelta. Työnkuvien laajenemiset sisältyvät epävarmistetun elämän tilaan. Tänä ammattitaito ja kokemus voi toteutua näyttämöllä, ja huomenna sitä hyödynnetään messujen juontajana. Ilmiö on todennettavissa myös lukujen valossa, sillä esimerkiksi vuonna 2000 näyttämötaiteen alalla toimivista 44 prosenttia teki ainoastaan taiteellista työtä, 45 prosenttia teki myös taiteelliseen työhön liittyvää työtä ja 19 prosenttia teki muuta työtä. 38 prosenttia näyttämötaiteilijoista oli tehnyt vuonna 2000 opetustyötä. 32 prosenttia näyttämötaiteilijoista teki taiteellista työtä yli 40 tuntia viikossa.<sup>49</sup> Taiteellinen työ näyttää kasaantuvan joillekin taiteilijoille, kun taas toiset joutuvat etsimään elantonsa myös muilta aloilta.

### Kilpailu ja yhteisöllisyys työkuultuurissa

Nykypolven tekijät löytävät epävarmuudesta myös positiivisia näkökulmia. Toisaalta voi ajatella, että he ovat jo koulutusvaiheessa joutuneet sopeuttamaan itseään kulttuuriin, jota ohjaa prekariaatin kaltainen epävarmuuden varmuus. Freelancerius voi olla vapauttavaa verrattuna kiinnitettynä olemiseen. Esimerkiksi näyttelijä Vilma Melasniemi kertoo:

Arvostan omaa vapauttani freelancernäyttelijänä yhä enemmän. Teattereissa ollaan harmissaan erilaisista asioista, mutta kukaan ei kuitenkaan tartu ongelmiin. Minun on perusteltava jokainen työni itselleni. Valinnat ovat omalla vastuullani.<sup>50</sup>

Pentti Paavolainen viittaa aikalaisanalyysissään siihen, miten Jouko Turkka räjäytti keskusteluilmapiiirin 1970-luvun lopussa ja edusti omassa toiminnassaan kilpailutalouden näkökulmaa.<sup>51</sup> Näiden kahden elementin leikkauspisteet näkyvätkin tekijöiden puheessa kilpailukyvyistä työmarkkinoilla tai suhteessa julkisuuteen. Vaikka Jouko Turkka jo varhaisessa vaiheessa nosti esille kilpailukyvyn merkityksen näyttelijäammattissa, sen sisäänajo on ollut suhteellisen hidasta. Vasta 1990-luvulla alkoi näkyä merkkejä siitä, miten kilpailukyky on olennainen osa ammattikuvaa, mutta todennäköisesti moni tekijöistä ei halua myöntää tätä realismiksi edelleenkään, ainakaan julkisessa puheessa.<sup>52</sup> Samaan ajankohtaan liittyy vahvasti myös freelance-näyttelijöiden määrän lisääntyminen. Myös erilaiseen rekrytoimiseen liittyvät palvelut, kuten Teatterikorkeakoulun rekrytointipalvelut tai ohjelmatoimistojen tuleminen, ovat alleviivanneet kilpailukyvyn merkitystä. Kilpailumaiseman rinnalla elävät edelleen vahvana romantiikan taiteilijäkäsitykseen liittyvät mielikuvat, joita saattaa tukea myös freelancerina työskenteleminen. Kysehän on vapaudesta, boheemista elämäntavasta. Kilpailukulttuurin lisääntyminen haastaa kuitenkin tehokkaasti tätä romanttista myyttiä.

Keskustelujen maasto heijastelee oivaltavan tarkasti myös tutkimuskirjallisuudesta tuttuja yhteiskuntarakenteiden ja työkuulttuurin kuvauksia. Perinteinen kategoria työstä on murtunut, liikkunut paikaltaan ja muuttunut. Työstä on tullut yhä enemmän individualistinen itseyden prosessi, jossa rakennetaan identiteettiä, liikutaan paikasta toiseen elämysten ja kulluttamisen kautta.<sup>53</sup> Taiteilijat, jotka perinteisesti voidaan liittää yhteiskunnalliseen luovaan luokkaan, toteuttavat osaltaan tätä murrosta. Taiteilijan työ voidaan nähdä itsensä toteuttamisen ikonisena kuvana, jonka muotoja tavoitellaan myös työkuulttuurin muilla sektoreilla.<sup>54</sup> Tätä identiteetin muotoutumiseen liittyvää problematiikkaa suhteessa kuulttuuriseen pääomaan ennakoiti osuvasti jo vuonna 1979 Klaus Ottomeyer huomauttamalla, että identiteetin muotoutuminen on erityisen abstraktia ja vaikeaa kapitalismissa, sillä identiteetti on muodoltaan kapitalismin määräämää. Tämän seurauksena myös pääoman kiinnitykset ovat liikkeessä: jos pääoman uusintamisprosessin jatkuvuus häiriintyy, tuloksena on taloudellinen kriisi, ja toisaalta jos yksilön uusintamisprosessin jatkuvuus häiriintyy, seuraa identiteettikriisi.<sup>55</sup>

Kilpailuyhteiskunnalla on monia seurauksia, kuten nuori näyttelijä Vilma Melasniemi kertoo: ”Ei uskalleta sitoutua, ei perustaa perhettä tai ottaa kantaa mihinkään. On vain satsattava itseensä ja tehtävä ihan hirveästi töitä. Ja samalla luovuttava kaikesta.”<sup>56</sup> Taiteilijoilla on Charles

Taylorin mukaan vahva mahdollisuus itsensä toteuttamiseen, jota meistä jokainen haluaisi tehdä.<sup>57</sup> Modernismin myötä taiteellisesta luomistyöstä on tullut paradigmaattinen itsensä määrittelemisen muoto. Romantiikasta lähtien taiteilijaa on ollut tapana kohdella sankarina, kulttuuristen arvojen luoja. Myös jälkiteollisen tietotyön ihanteeksi on tullut taiteilija: itseään toteuttava, mihinkään kiinnittymätön ja olosuhteisiin sopeutuva, muuttuvassa ympäristössä viihtyvä yksilö, jolla on pitkät, yksinäiset työpäivät, ei kiinteää rutiinia, vaan sattumanvarainen tapa soveltaa omia kykyjään.<sup>58</sup> 1990-luvun lopulla IT-buumin aikana viljeltiin ”taiteilijan ja tutkijan käsitystä omasta elämästään jakamattomana taideteoksena, jonka kehittäminen uusille tasoille ei lakkaa innostamasta”.<sup>59</sup> Ihmiset olivat tai ainakin näyttivät ulkonäöltään siltä, kuin olisivat olleet taiteilijoita. Heillä oli outhoja tapoja, ja he noudattivat taiteilijamaista päivärytmiä. Autonomiia ja vapautta rajoitetaan kuitenkin nykyään kaikkialla tulosvastuulla, joka pakottaa esimerkiksi taiteilijat keskittymään yleisömäärien ja mainostulojen maksimointiin.<sup>60</sup>

Viime vuosikymmeninä laitosteatterit ovat joutuneet vähentämään tuotantojaan, esityksiään ja henkilökuntaansa sekä alkaneet käyttää yhä enemmän vierailijoita. Tämä on luonut markkinat ja kilpailutilanteen freelancereille. Uudet näyttämötaiteilijoiden sukupolvet ovat myös monesti mieluummin valinneet uran vapaina taiteilijoina kuin sitoutuneet esimerkiksi maakuntien laitosteatereihin. Eräs säästämisen mahdollisuus teatterissa on, että taiteilijavierailuja jätetään toteuttamatta ja kaikki tehdään talon omalla väellä. Tällöin freelancerit jäävät ilman työmahdollisuuksia. Tämä voi olla hyvä asia ensemblelle: huomio kiinnitetään talon omaan väkeen ja sille annetaan mahdollisuus kehittyä. Toisaalta oma henkilökunta voi uupua jatkuvasta työstä. Laitosteatereissa työtahti on kiristynyt niin, että niistä on tullut esityksiä liukuhihnalla tuottavia tehtaita. Toisaalta ”uusi veri” eli vierailijat tai uusi henkilökunta stimuloi ryhmää. Ryhmän sisällä saatetaan pitää tärkeänä, että ryhmä uudistuu itse sisältä päin, eikä vain ryhmään tulevien kautta.

Vapaan teatterikentän organisaatioiden keveys perustuu pitkälti työtehtävien päällekkäisyyteen ja työasenteeseen: toimitaan minimaalisilla rakenteilla eikä esimerkiksi taiteellisia ja muita tehtäviä ole erotettu toisistaan. Tämä kaikki johtuu osin taloudellisesta välttämättömyydestä, osin ideologisista syistä.<sup>61</sup> Anna Veijalainen Koko-teatterista kertoo:

Arkipäivää on esimerkiksi se, että allekirjoittaneen toimenkuvaan kuuluvat taiteellinen työ näyttelijänä, tanssijana, koreografina,

ohjaajana ja käsikirjoittajana, teatterin johtajana ja rekrytoijana. Tuotannollinen työ tiedottajana, mainosmyyjänä, markkinointipäällikkönä, pr-suunnittelijana, apurahojen hakijana ja tilittäjänä, talouspäällikkönä, palkanlaskijana, arkistovastaavana ja keikkamyyjänä. Teatteritilan puitteissa aikatauluttajana, kunnostus-, remontti-, ja teknisen varustelun vastaavana, siivoajana, autokuskina, vuosiraporttien ja tilastointien laatijana. En saa palkkaa.<sup>62</sup>

Vaikka useissa teatteriryhmissä toimenkuvat ovat moninaiset, niin olennaista on yhteistyön merkitys. Ria Kataja kuvaa tätä seuraavasti:

On turha väittää, että näyttelijän ammatissa menestyisi sooloilemalla. Teatteri on ryhmätyötä, joka parhaimmillaan tarjoaa yhteisöllisyyden kokemuksen. Se ei synny sattumalta, vaan pitkän prosessin ja joukkuepelin tuloksena. Kun esitys koskettaa yleisöä, se tuntuu aina hyvältä, koska silloin ymmärtää siirtävänsä jotakin arvokasta. Ne hetket eivät kestä kauan, eikä niiden varaan kannata tuudittautua, koska näyttelijän pitää yltää puhuttelevaan suoritukseen jokaisessa esityksessä.<sup>63</sup>

Työelämän muutokset toteutuvat tietyiltä osin samansuuntaisina eri työaloilla. Työaloille yhteisiä muuttuvia seikkoja ovat muun muassa työntekijöiden ammattitaidon uudenlaiset yhdistelmät ja pyrkimys joustavampaan työnjakoon, työn yhteisöllisyyden ja työn yhteisen vastuun lisääntyminen sekä uudenlaiset työmuodot yhdessä asiakkaan kanssa. Myös vaatimukset työorganisaation madaltamisesta sekä työn suunnittelun viemisestä lähemmäksi palveluiden tuottamista ovat työaloja yhdistäviä muutospiirteitä. Voisivatko työryhmälähtöiset menetelmät teatterissa olla osoitus postmodernista? Onko esimerkiksi tarina-, improvisaatio- tai forum-teatteri käytännössä tuotteen suunnittelemista yhdessä asiakkaan kanssa? Yrittäjäyys ei enää ole kirosana teatterialalla, vaan esimerkiksi monet Teatterikorkeakoulusta valmistuneista alkavat toimia yrittäjä-statuksella.<sup>64</sup>

Yhteisöllisyys kiinnostaa yksilöllisyyttä korostavan ajan puristuksessa. Ammatillaiset toimivat yhä laajenevalla taiteen kentällä muodostaen monialaisia hybridejä. Hyvänä esimerkkinä tästä voidaan mainita paljon julkisuutta saanut Akseli Ensemble.<sup>65</sup> Ryhmä koostuu elokuvista, TV:stä ja musiikin piiristä suurellekin yleisölle tutuista henkilöistä. Ryhmään kuuluvat muun muassa Samuli Edelman, Aku Louhimies, Laura Malmivaara ja Paavo Westerberg. Ryhmä on perustettu vuonna 2004, ja se esitti vuoden

2006 alussa ensimmäisen näytelmänsä. Harjoitusten yhteydessä kuvattiin myös tv-sarjaa. Manifestissaan<sup>66</sup> ryhmä korostaa yhteisöllisyyttä lähtökohdanaan taiteelleen, joka sisältää ”esityksiä, elokuvia, musiikkia”. Huomionarvoista on, että manifestissa ei mainita teatteria ollenkaan, vaan puhutaan ”esityksistä”. Samalla kun ryhmä on antanut sen jäsenille mahdollisuuden kokeilla uusia työalueita (esimerkiksi muusikko Kalle Chydenius ohjaa), se on onnistunut erinomaisesti oman brändin tai julkisen imagon luomisessa.

## Julkisuus ja työura

Teatterityön lähtökohtia määrittää nykykulttuurissa nimenomaan julkisuuden merkitys. Erityisesti näyttelijöiden kohdalla julkisuudesta on tullut ammattia määrittävä seikka.<sup>67</sup> Monet näyttelijät puhuvat haastatteluisaan siitä, että julkisuus hyväksytään ja siihen sopeudutaan, mutta samalla se voi näyttellä yhä merkittävämpää roolia mielikuvien rakentamisessa. Teatterityöhön liittyviä mielikuvia rakennetaan monesta suunnasta samanlaisesti. Teatterit itse harjoittavat julkisuuden rakentamista tiedotuksen ja markkinoinnin kautta. Suurimmat teatterit julkaisevat säännöllisesti omaa lehteä, jossa esitysten rinnalla kulkee tekijähaastatteluja. Yhteiskunnan medioitumisen myötä toimittajista on tullut yhä merkittävämpiä julkisuuskuvioiden rakentajia: he valitsevat ja muokkaavat diskursseja, joilla esimerkiksi näyttelijöistä puhutaan julkisuudessa. Myös visuaalisen mediakulttuurin lisääntymisen myötä yhä useammat kanavat tarjoavat meille mahdollisuuden laajentaa käsitystämme ja mielikuviamme taiteilijoista, kuten näyttelijöistä, ohjaajista tai näytelmäkirjailijoista. Tämä julkisuuskuvioiden rakentaminen tapahtuu ohi teatteri-instituutioiden, sillä toimittajat sekä lehdistössä että sähköisessä mediassa ohjailevat, muokkaavat, tuottavat, kierrättävät ja määrittelevät valitsemaansa materiaalia – tässä tapauksessa henkilökuvia tai taideinstituutioiden kuvia. Mielikuvayhteiskunnassa henkilöihin tai instituutioihin liittyvät mielikuvat rakentuvat osaltaan journalismin kautta. Näyttelijöiden julkinen asema mahdollistuu osaltaan heistä kirjoittavien toimittajien välittämänä.<sup>68</sup>

Näyttelijä Minttu Mustakallio toteaa omasta julkisuudestaan: ”Joo, olen tunnistettava. Siihen pitää vain tottua, eikä se ole häiritsevää. Ei auta valittaa, tämä on julkinen ammatti.”<sup>69</sup> Myös freelancerina työskenteleeseen hän näyttää suhtautuvan levollisesti ja toteaa työn saannin liittyvän osaltaan julkisuuteen:

Minua ei hermostuta. Työt tulevat freelle siten, että joku on näh-



nyt minut jossakin ja pyytää töihin. Tämä on pieni maa, ja ihmisten tuntemisen kautta se kulkee. Täytyy olla kiitollinen, että nyt voi valita työnsä – aina näin ei ole.<sup>70</sup>

Julkisuudella näyttää olevan työkenttää ohjaileva merkitys erityisesti kahdesta suunnasta: ne luovat käsityksiä tekijöistä, jotka joutuvat sekä torjumaan että liittoutumaan tämän julkisuuden kanssa. Toisaalta taas työnantajapuoli voi seurata tätä julkisuutta ja näkyminen voi muodostua tekijälle työnsaannin ehdoksi, senkin uhalla että palkatuksi tulemisen ehtona ei tulisi olla journalistinen julkisuus, vaan ammattitaito. Voi kuitenkin olettaa, että julkisuudessa näkyvä henkilö saattaa auttaa esimerkiksi teatteria tai elokuvaa markkinoinnissa huomattavasti pelkällä nimellään.

Julkisen draaman piirteet eivät liity kapeasti vain teatteritaiteilijan työnkuvaan ja rooleihin, vaan yksityisyyden kenttää halutaan tuntea yhä paremmin. Työ ei enää ole yksityinen huone, vaan määräite, joka ohjaa katsomaan henkilökuvaa tämän takana. Tämä näyttää myös muodostavan julkisuuden ehdoista aiempaa moninaisempia, sillä kuka tahansa voi varastaa shown ja mikä tahansa kamppailu tai riita voi tulla tärkeäksi. Tosielämän ja fiktion välinen raja on siten liudentunut, erotus on vain käsikirjoitus. Tosielämän draamoilla ei ole ennalta lukkoon lyötyä käsikirjoitusta ja tulokset voivat olla odottamattomia. Olennaista on yleisön tarve jäsentää henkilöitä hyviksi tai pahoiksi kavereiksi, suosia pientä suurta vastaan ja taipumus etsiä naurun aiheita.<sup>71</sup>

Vaikka taiteilijoilla on oma kilpailtavissa oleva paikkansa julkisuudessa, se on tuottanut rinnalleen myös kvasitähtiä, kuten Arto Haapala toteaa. Haapala kritisoi mediajulkisuuden tuottamaa osaamattomuuden ylistystä, jossa tähdet ja tähteet toimivat samalla linjalla.<sup>72</sup> Tähdillä on oma merkittävä tehtävänsä yhteiskunnassa, koska he edustavat kulttuurisesti merkittäviä arvoja. Mediamailman perspektiivivirheen vuoksi suurelta yleisöltä on hämärtyntä käsitys aidosta tähdestä ja julkisuudessa runsaasti huomiota saavista tähteistä.

Teatteritaiteilijan työura koostuu siis monesta elementistä. Työn rakenteelliset muutokset heijastuvat konkreettisesti työolosuhteisiin ja työtilaisuuksien saamiseen. Yksinkertaistettuna voisi sanoa, että taiteilijan toive on päästä toteuttamaan omaa ammattiaan. Monet pidempään työuralla toimineet näyttelijät ihmettelevät onnistuneita työtilaisuuksia ja toteavat niiden johtuneen mahdollisuudesta olla ”oikeaan aikaan oikeassa paikassa”.<sup>73</sup> Tämä onnekkouden näkökulma voi olla yksilöllinen selitysmalli, mutta tarkemmin katsottuna kyse on varmasti taiteilijan omasta kehitty-

misestä ja valintojen paikoista. Myös edelliset onnistuneet työtehtävät avavat mahdollisuuksia uusille työtehtäville. Taidealojen historiasta tiedämme kuitenkin, ettei asia ole näin yksiselitteinen. Monet työtehtävät kulkevat verkostoissa ja monet laadullisesti hyvää työtä tekevät taiteilijat saattavat omana aikanaan jäädä varjoon. Taidekentällä vallitsee aina ”portinvartioiden” pienoisarmeija, joka säätelee arvostusta, julkisuutta ja hyväksytyksi tuleamista. Siten voi relevantisti kysyä: Kuinka paljon asioita ylipäättään voi valita uralla? Esimerkiksi onko freelanceriksi ryhtyminen valinta, vai johtuuko se vain siitä, ettei saa kiinnitystä johonkin teatteriin? Tekeekö näyttämötaiteilija kaikki vastaantulevat työt vai pystyykö hän valikoimaan niitä? Jos hän pystyy valitsemaan, niin millä perusteella hän kulloinkin valitsee. Onko tunteilla valinnassa osansa vai esimerkiksi rahalla?

Hyvän työuran tai elämän toteutuminen on väistämättä monen tekijän summa. Kun ihminen valitsee taiteen tekemisen elämänprojektiin, hän sitoutuu muuhunkin kuin vain ”leipänsä ansaitsemiseen”. Kertovathan monet taiteilijat työnsä olevan kutsumusammatti tai ainut keino selviytymiselle. Muuttuneet työolosuhteet, ammattikuva ja kilpailuyhteiskunnan lisäämät vaatimukset eivät mahdollista vain kutsumukseen tuudittautumista, vaan näihin vaatimuksiin on vastattava yhä tehokkaammalla brändin tai julkisen imagon luomisella, mikäli mieli toteuttaa ammattiaan. Hyvän työuran toteutuminen ei ole automaatio tai edes mahdollistu kaikille tekijöille vaan voi muodostua useista erilaisista työurista ja poluista. Tässä voi samanaikaisesti nähdä John Stuart Millin esittämän ajatuksen, että tyydytystä tuottavan elämän päätekijöitä ovat rauha ja jännitys.<sup>74</sup> Kumman tahansa pitkittäminen merkitsee aina valmistautumista toiseen ja siihen kohdistuvan toiveen heräämistä. Rauhan ja jännityksen vuorottelun voi nähdä yhdeksi elementiksi esittävän taiteilijan työn kokemuksellisuudessa.<sup>75</sup> Teatterityöntekijän ammattikuvan laajeneminen on nykyhetkessä katsottuna sidottu monipuolisten taitojen vaatimukseen, mutta ennen kaikkea se on sidottu vaihtuvien aika-tila-suhteiden ketjuksi. Työelämässä ei voi luottaa pysyviin rakenteisiin. Keskeiseksi vaatimukseksi mielikuvayhteiskunnassa näyttää nousevan produktiivisuus eli näyttävä elämä. Tätä vasten on kiinnostavaa esittää ajatus – työ tekijäänsä kiittää vai kiittääkö?

## Haasteet nyt ja tulevaisuudessa

Millaiselta teatterin tulevaisuus sitten voi näyttää viime vuosien murroskohtien valossa? Viime vuodet osoittavat hyvin, että visioiden tekeminen on vaikeata, sillä sekä kulttuuripoliittiset että yksilölliset ratkaisut ovat moninaistuneet ja jatkuvassa liikkeessä, pysyvyyden ja paikaltaan siirty-

misen välimaastossa. Ajoittain kuulee väitteen, että teatterilla ei olisi tulevaisuutta. Toisaalta tämän suuntaisia väitteitä on esitetty aika ajoin: uuden tuleminen on nähty uhaksi perinteiselle teatterityölle. Elokuvan on koettu eri vuosikymmeninä uhkaavan teatteria. Samoin myös 1960-luvun alussa televisioteatterin katsottiin olevan kuolinisku teattereille. Nyt voimme todeta, että toisin kävi. On melko mahdotonta uskoa visioon, että teatterin tulevaisuus taidemuotona olisi uhanalainen, mutta voi olla realistista uumoilla instituutioiden tasolla tapahtuvan muutoksia, jotka myös tulevat heijastumaan ammattikuviin. Tämä voi olla kuitenkin pitkälinjainen näkökulma, ja asioita on tärkeämpää katsoa lähiperspektiiviin.

Laura Mäkelän mukaan teattereiden haasteina ja ongelmina voidaan nähdä laitosmaisuuuteen liittyvät tekijät, yleinen talouden kehitys, kulu-  
tustottumusten muutos ja kilpailu yleisön resursseista ja huomiosta. Liian suuret päänäyttämöt ohjaavat liiaksi ohjelmistovalintoja ja siten näyttelijöitä ja yleisöä.<sup>76</sup> Maaria Rantasen mukaan viihteellisyys on eräs stressitekijä näyttelijälle. Joutuessaan tekemään sellaista viihteellistä roolia, jota ei arvosta, näyttelijä tekee sen ”vasemmalla kädellä” ja tuntee heittävänsä taitonsa hukkaan. Pahimmassa tapauksessa näyttelijä vain päätyy odottamaan eläkkeelle pääsyä.<sup>77</sup>

1970–1980 -luvuilla rakennettiin suuret talot ja näyttämöt (modernin hengessä) ajatellen, että on olemassa yhtenäinen kansa ja yksi suuri yleisö. Nykyään suurimman yhtenäisen kansanosan muodostavat sodan jälkeen syntyneet ns. suuret ikäluokat, joten suurten salien tarjonta kohdistuu tälle ryhmälle. Salien pienuus voi olla tulevaisuudessa teatterien valtti, se mahdollistaa paremman kohdentamisen ja yleisön segmentoinnin ja tarjoaa myös taiteilijoille haasteita.<sup>78</sup> Yleisö yksilöllistyy ja fragmentoituu postmodernismin hengessä.

Suurilta laitoksilta vaaditaan rakenteiden joustavuutta ja nopeita muutoksia niin päätöksenteossa kuin toiminnassakin. Esimerkiksi markkinoiden muutoksiin reagoiminen ja projektien käynnistäminen lyhyellä tähtämellä on vaikeaa, kun organisaatio on kiinni ennalta (jopa paria kolmea vuotta ennen) suunnitellussa ohjelmistossa. Jos toteutus ei mene suunnitelmien mukaan, on vaikeaa tehdä mitään muuta. Jos joustavuutta on haettu esimerkiksi muuttamalla tuotantotapoja, on ongelmia syntynyt niiden sovittamisessa koko organisaation toimintaan. Teatterit ovat riippuvaisia yleisestä yhteiskunnallisesta ja taloudellisesta kehityksestä.<sup>79</sup> Esittävän taiteen aloja vaivaa ns. Baumolin tauti<sup>80</sup>: Julkiset varat eivät kasva samassa suhteessa kuin palkat ja muut kustannukset. Teatteri on työvoimavaltainen ala (henkilöstömenojen osuus kokonaismenoista on kiinteillä ammattite-

attereilla noin 65 prosenttia),<sup>81</sup> eikä tällä alalla ihmistyötä voida korvata koneilla kovinkaan paljon. Tyypillisesti voittoa tavoittelemattomat organisaatiot, kuten teatterit, ovat herkkiä yhteiskunnan rakenteissa ja lainsäädännössä tapahtuville muutoksille.<sup>82</sup> Muutosherkkyyteen liittyy tilanteiden vaikea ennakoitavuus, ja muutoksiin reagoimista vaikeuttavat raskaat rakenteet, kuten henkilötövuosijärjestelmä.<sup>83</sup> Vaikka kulttuurilaitosten saamien avustusten on tarkoitus perustua entistä enemmän todellisiin kustannuksiin,<sup>84</sup> yhteiskunnan toimien vaikutukset teattereissa nähdään aina vasta parin vuoden viiveellä.

Haasteita teattereille ovat myös ihmisten kulutustottumusten muutokset. Kysymykseksi nousee, pystyykö teatteri tuottamaan ihmisiä kiinnostavaa ohjelmistoa. Vapaa-aika on alkanut merkitä ihmisille yhä enemmän, ja mitä monituisimmat muut asiat kilpailevat ihmisen vapaa-ajasta. Suomalaisen peruskoulutustaso on noussut: tarvitaan myös älyllisiä elämyksiä. Perusteatterissakävijä on 50-vuotias akateemisesti koulutettu toimihenkilönäinen. Asiakkaiden ostopäätökset ovat tulleet henkilökohtaisemmiksi ja suurten ryhmien ja bussilastien käynti teattereissa on vähentynyt.<sup>85</sup> Pienimuotoisten korkeatasoisten esitysten myyminen saattaa olla yllättävän vaikeaa. Toisaalta jostain esityksestä saattaa tulla suosikki, jolloin katsojat haluavat olla osana menestystarinaa. Nuoret aikuiset (25–34-vuotiaat, erityisesti miehet) ovat vaikeimmin teattereiden tavoitettava ryhmä. Toisaalta nuoret ovat elämyshakuisia, jolloin avainkysymyksiksi nousevat näytelmien kiinnostavuus ja markkinointi.<sup>86</sup> Katsojat ovat nykyisessä kulttuuritarjonnan tulvassa kriittisiä kuluttajia. Teatterin elinehto on oman erityisyyden löytäminen ja sen oikeanlainen kohdentaminen.<sup>87</sup> Kerran pettynyttä asiakasta on kaikista vaikein saada takaisin. Teatterin pahin kilpailija on siten huono esitys missä tahansa, toisaalta yhden teatterin menestys voi heijastua positiivisesti myös toisiin teattereihin.

Teatterin haasteisiin kokonaisuudessaan kuuluvat toiminnan monipuolistaminen, yhteistyö, verkostoituminen, esimerkiksi kansainväliset hankkeet, tuotteistaminen, palvelupaketit, yleisökoulutus ja teatterikuraattoritoiminta.<sup>88</sup> Niin teatterilain ulkopuoliset ryhmät kuin laitosteatteritkin kamppailevat monien samanlaisten haasteiden ja paineiden parissa: jatkuvuuden turvaamisen, rahoituksen riittävyyden ja työntekijöiden jakamisen kanssa. Taiteilijoiden työnkuvan kannalta kysymys jaksamisesta on relevantti. On kiinnostavaa myös miettiä, ohjaavatko julkisuuden ja kilpailun paineet yhä enemmän teatterityötä, ja ovatko ne siten myös tulevaisuudessa yhä enemmän jakamassa näyttelijöitä kansainvälisen mallin mukaisesti tähtinäyttelijöihin ja rivinäyttelijöihin. Orastavia merkkejä täs-

tä on jo nähtävissä.

Teatterityöntekijöiden näkökulmasta 2000-luvulla työskenteleminen merkitsee sosiaalisesti ammattikentässä olemista, mutta toisaalta myös riskiä joutua sen marginaaliin. Kilpailu ja yhteisöllisyyden vaaliminen ovat ristiriitaisia toimintatapoja työkuulttuurissa ja vaativat yhteensovittamista. Mitä tapahtuu niille, jotka eivät tähän yhteensovittamiseen pysty tai sitä halua tehdä? Samalla kun teatterit instituutioina joutuvat kilpailemaan rahoituksesta ja yleisöstä, joutuvat tekijät kohtaamaan haasteita moniammatillisuuden ja työnsaannin viidakossa. Työura saattaa urjeta sivupolkujen kautta mitä odottamattomimpiin suuntiin. Kiinnityksiä ei riitä kaikille, eivätkä kaikki niitä edes halua. Joidenkin teatteriammattien, kuten ohjaajien kohdalla epätyypilliset työsuhteet alkavat olla itse asiassa tyypillisempiä kuin ns. tyypilliset työsuhteet. Freelanceriudesta saattaa yksittäisen taiteilijan kohdalla tulla elämäntapa tai pakollinen tila, jota voidaan verrata prekariaatin käsitteeseen. Epätyypilliset työsuhteet sopivat usein nuorille tekijöille, mutta yleensä perheenperustamisen vaiheessa tarve vakinaisempaan työsuhteeseen kasvaa. Yhteiskunnallisesti joudutaan myös pohtimaan, miten epävarmuuden tilassa työskentelevät voivat osallistua sosiaalisen perustan ylläpitämiseen tai uusintamiseen nykyisessä taloudellisessa tilanteessa. Työn sisältöä pohdittaessa on erityisen kiinnostavaa kysyä, miten taiteellinen ammatillisuus kehittyy, jos jatkuvuuteen ei ole mahdollisuutta.

Kokonaisuuden kannalta olennaista on, että teatteriala on edelleen suosittu ja sillä on vakiintunut sosiaalinen status yhteiskunnassamme. Yleinen ilmapiiri yhteiskunnassa ja politiikassa tuntuu ymmärtävän luovuuden merkityksen yhä paremmin, vaikkakin lähinnä kilpailukyvyyn kasvattamiseksi.<sup>88</sup> Näyttelijä on edelleen yksi nuorten suosikkiammateista, joten alalle pyrkiviä ja valmistuvia riittää. Viimeisen vuoden aikana on myös puhuttu suomalaisen draaman noususta. Syyskauden 2005 aikana on nähty suuri määrä kantaesityksiä, joissa käsitellään nykyihmisen elämää esimerkiksi työn näkökulmasta. Teattereilla siis riittää haastavaa ohjelmistoa, joka kiinnostanee nuorempiakin katsojapolvia. Teatteritaide muuttaa muotoaan, sulauttaa itseensä lähialojen kerrontatapoja ja estetiikkaa, ja samalla kamppailee oman paikkansa säilymisestä taiteiden kentässä.



- <sup>19</sup> Ks. Kallinen 2001.
- <sup>20</sup> *Näyttelijöiden teatterityöehtosopimus 2005–07*, 48.
- <sup>21</sup> Rensujeff 2000, 74.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, 28–29.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, 36–37.
- <sup>24</sup> Ruuskanen 2003, 3.
- <sup>25</sup> Rensujeff 2003, 75.
- <sup>26</sup> Haapakorpi, Arja 1994. *Akateemiset työurat*. Opintoasiain julkaisuja 7/1994. Helsingin yliopisto: Helsinki, 3 ref. Haapakorpi [www, julkaisuvuosi ei tiedossa].
- <sup>27</sup> *Ibid.*
- <sup>28</sup> *Ibid.*
- <sup>29</sup> *Ibid.*
- <sup>30</sup> Haapakorpi [www, julkaisuvuosi ei tiedossa], 12–13.
- <sup>31</sup> Rensujeff 2003, 33–35. Maan työttömyysaste vaihtelee lähteestä riippuen. Prosenttien summa on yli sata, koska yksittäinen taiteilija saattoi toimia monissa eri asemissa vuoden aikana.
- <sup>32</sup> Ruuskanen 2003, 3.
- <sup>33</sup> Tulonen 2005, C6.
- <sup>34</sup> Kokkonen – Loppi – Karjalainen 2002, 8.
- <sup>35</sup> Rensujeff 2003, 20.
- <sup>36</sup> Ruuskanen 2003, 3.
- <sup>37</sup> Kokkonen et al. 2002, 15.
- <sup>38</sup> *Ibid.*, 11.
- <sup>39</sup> Siltala 2004, 239.
- <sup>40</sup> Kempainen 2003, 63.
- <sup>41</sup> Karhunen 1993.
- <sup>42</sup> *Ibid.*, 74.
- <sup>43</sup> Pesonen 1994, 113.
- <sup>44</sup> Kurkela 2000.
- <sup>45</sup> *Ibid.*
- <sup>46</sup> Sandqvist 1996, 34–37.
- <sup>47</sup> Silde 2005, 8–12.
- <sup>48</sup> Peltokoski 2005.
- <sup>49</sup> Rensujeff 2003, 74. Prosenttien summa on yli sata, koska oletettavasti yksittäinen taiteilija on saattanut toimia monissa eri asemissa vuoden aikana.
- <sup>50</sup> Otsamo 2004, B 23.
- <sup>51</sup> Paavolainen 1999, 270–284.
- <sup>52</sup> Kilpailukulttuurin vaatimukset, silloin kun ne kohtaavat pitkälinjaisesti ja vahvasti eläneen romanttisen taiteilijamyytin kuvaston, joutuvat herkästi ristivalotukseen dualistisen näkemyksen kanssa, jossa raha tai menestys ei liity taiteilijan ammattiin muuten kuin ulkoapäin tulleina palkkioina tai kiitoksina. Jos taiteilija itse liittyy aktiivisesti omaan ammattikuvaansa näitä asioita, hänen autenttisuutensa tai kutsumuksensa kyseenalaisestetaan herkästi.
- <sup>53</sup> Ks. Hoikkala – Roos 2000.
- <sup>54</sup> Bauman 1995; Sennet 2002; Siltala 2004; Timgren 2004; Räikkä 2006.

- <sup>55</sup> Ottomeyer 1979, 117–129.
- <sup>56</sup> Otsamo 2004, B 23.
- <sup>57</sup> Taylor 1991.
- <sup>58</sup> Ross, A. 2000. ”Jobs im cyberspace.” Teoksessa *Kursbuch Arbeit. Ausstieg aus der Jobholder-Gesellschaft – Start in eine neue Tätigkeitskultur*. Hg. J. Engelman & M. Wiedemeyer. DVA. Stuttgart-München, 270-285 ref. Siltala 2004, 237.
- <sup>59</sup> Siltala 2004, 237.
- <sup>60</sup> Ibid., 387.
- <sup>61</sup> Kokkonen – Loppi – Karjalainen 2002, 11.
- <sup>62</sup> Ibid.
- <sup>63</sup> Mäkinen 2004.
- <sup>64</sup> Teatterikorkeakoulun rekrytointipalvelun suullinen tiedonanto Petri Pullinen, tammikuu 2006.
- <sup>65</sup> Esim. ”Kolmikko kirjoitti Pahan maan” 2006; Karila 2006; Ruoranen 2005; Vuori 2006; Kytölä 2006, 18–19.
- <sup>66</sup> <http://www.akseliensemble.fi/manifesti.html>.
- <sup>67</sup> Ks. Houni 2002.
- <sup>68</sup> Ks. Karvonen 1999.
- <sup>69</sup> Kanto 2005.
- <sup>70</sup> Ibid.
- <sup>71</sup> Ks. Klapp 1964. *Symbolic Leaders*. Aldene Publishing co. Chicago. Ref. Karvonen 1999, 287.
- <sup>72</sup> Haapala 2002.
- <sup>73</sup> Houni 2000.
- <sup>74</sup> Mill 2000 (1861).
- <sup>75</sup> Ks. esim. Vihma-Purovaara 2000.
- <sup>76</sup> Mäkelä 1997, 34–9.
- <sup>77</sup> Rantanen 2003.
- <sup>78</sup> Mäkelä 1997, 34.
- <sup>79</sup> Ibid.
- <sup>80</sup> Baumol – Bowen 1966.
- <sup>81</sup> Mäkelä 1997, 34.
- <sup>82</sup> Blois, Keith 1993. *Marketing and non-profit organizations*. MRP 93/12. Templeton College. The Oxford Centre for Management Studies, 3 ref. Mäkelä 1997, 35.
- <sup>83</sup> Mäkelä 1997, 35.
- <sup>84</sup> Luukka 2006, C1.
- <sup>85</sup> Ibid., 35.
- <sup>86</sup> Ibid., 25–36.
- <sup>87</sup> Ibid., 37.
- <sup>88</sup> Ibid., 39.
- <sup>89</sup> Tästä voidaan nähdä yhtenä osoituksena pääministeri Matti Vanhasen asettamat luovuustyöryhmät, joiden ensimmäisen osaraportit valmistuivat syksyllä 2005. Työryhmien työskentelyn on tarkoitus olla valmiina vuoden 2006 aikana.



- LÄHTEET** .....
- Aristoteles VII 1989. *Nikomakhoksen etiikka*. Suom. Simo Knuutila. Gaudeamus, Helsinki.
- Bauman, Zygmunt 1995. *Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality*. Blackwell, Great Britain.
- Baumol, William J. – Bowen, William G. 1966. *Performing Arts – The Economic Dilemma – A Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance*. The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts.
- Cultural Policy in Finland. National Report* 1995. The Arts Council of Finland. Research and Information Unit, Helsinki.
- Haapala, Arto 2002. ”Tähdittä vai tähteittä? Mediajulkisuus ja osaamattomuuden ylistys” *Synteesi* 3/2002 (Vol.21), 57-64.
- Hoikkala, Tommi – Roos, J.P. 2000. *2000-luvun elämä. Sosiologia teorioita vuosituhannen vaihteesta*. Gaudeamus, Helsinki.
- Houni, Pia 2000. *Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. Acta Scenica 5, Teatterikorkeakoulu. Yliopistopaino, Helsinki.
- Houni, Pia 2002. ”Näyttelijöiden julkisuuskuva lehtihaastattelussa.” Teoksessa *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina*. Toim. Pia Houni ja Pentti Paavolainen. Acta Scenica 10, Teatterikorkeakoulu. Helsinki, 221–255.
- Julkunen, Raija 1998. ”Työn käsite.” Teoksessa *Muutoksen sosiologia*. Toim. Elina Saksala. YLE-opetuspalvelut. Helsinki, 34–43.
- Kallinen, Timo 2001. *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. Acta Scenica 7, Teatterikorkeakoulu. Yliopistopaino, Helsinki.
- Karhunen, Paula 1993. *Näyttämötaiteilija Suomessa*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 17. Painatuskeskus, Helsinki.
- Karvonen, Erkki 1999. *Elämää mielikuvayhteiskunnassa. Imago ja maine menestystekijöinä myöhäismodernissa maailmassa*. Gaudeamus, Helsinki.
- Kurkela, Tiia 2000. *Hyvinvointivaltion lippuluukulla. Teattereiden ohjelmistopolitiiset ja taloudelliset selviytymiskeinot rahoitusympäristön muutoksissa*. Taiteen keskustoimikunnan tutkimus- ja tiedotusyksikkö, Tilastotietoa taiteesta nro 26. Helsingin yliopiston yleisen valtio-opin laitos, Tutkimustietoa politiikasta ja hallinnosta nro 15. Taiteen keskustoimikunta, Helsinki.
- Mill, John Stuart 2000 (1861). *Utilitarismi*. Suom. Kari Saastamoinen. Gaudeamus, Helsinki.
- Mäkelä, Laura 1997. *Teatterit alueidensa katalysaattoreina*. Teatterikorkeakoulu. Täydennyskoulutuskeskus, Helsinki.
- Ottomeyer, Klaus 1979. ”Identiteetin muotoutuminen ja kriisi kapitalismin arkipäivässä.” *Sosiologia* (vol.2) 1979, 117–129.
- Paavolainen, Pentti 1999. ”Peilin monet kulmat.” Teoksessa *Aikansa häikäisevä peili. Teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja*. Toim. Pentti Paavolainen. Elektra. Like, Helsinki.
- Pesonen, Pia 1994. *Näyttelijä ja muutos. Selvitys näyttelijöiden mielipiteistä ja tunnelmista murrosajan Suomessa*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja no. 23, Teatterikorkeakoulu. Täydennyskoulutuskeskus, Helsinki.

- Rantanen, Maaria 2003. *Näyttelijöiden työstressi ja -uupumus*. Esitelmä Teatterintutkijoiden syyspäivillä Teatterikorkeakoulussa 14.11.2003.
- Rensujeff, Kaija 2003. *Taiteilijan asema. Raportti työstä ja tulonmuodostuksesta eri taiteenaloilla*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisu no 27. Taiteen keskustoimikunta, Helsinki.
- Sennett, Richard 2002. *Työn uusi järjestys*. Suom. Eine Kivinen & David Kivinen. Vastapaino, Tampere.
- Siltala, Juha 2004. *Työelämän huonontumisen lyhyt historia*. Otava, Helsinki.
- Taylor, Charles 1991. *Autenttisuuden etiikka*. Suom. Timo Soukola. Gaudeamus, Helsinki.
- Vihma-Purovaara, Tiina 2000. *Rakas, vihattu ura. Ohjauksen, dramaturgian ja näyttelijäntyön koulutusohjelmassa vuosina 1979–94 aloittaneiden urapolkuselytyt*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja no 35. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

#### LEHTIARTIKKELIT

- Junkkari, Marko 2003. ”Jussi vaihtoi kuokan kovalevyyn”. *HS* 26.11.2003, B3.
- Kanto, Anneli 2005. ”Näyttämön Mona Lisa”. *Me* 11/2005, 6–9.
- Kempainen, Jouni K. 2003. ”Näyttelijä ilman roolia”. *HS Kuukausiliite* joulukuu 2003, 58–65.
- Kytölä, Laura 2006. ”Kahden tuolin ammatti”. *HS Nyt-liite* 5/2006, 18–19.
- Luukka, Teemu 2006. ”Valtio lisää tukeaan taidelaitoksille kolmanneksella lähivuosina”. *HS* 1.2.2006, C1.
- Mäkinen, Eija 2004. ”3 x näyttelijä”. *Anna*, 36–40.
- Ollikainen, Anneli 2003. ”Lehtori Hanno Eskola tahtoo olla ajatusten trimmaaja”. *Teatteri* 3/2003, 11–12.
- Otsamo, Kirsikka 2004. ”1970-luvun lapsista tuli kilparadan kiertäjiä”. *AL* 23.1.2004, B 23.
- Ruuskanen, Annukka 2003. ”Pelottavat kollegat”. *Teatteri* 3/2003, 3.
- Räikkä, Jyrki 2006. ”Luovan luokan iloinen vallankumous”. *HS* 5.1.2006, C1.
- Sandqvist, Ville 1996. ”Me kiinnitetyt, vapaat ja varsinaiset taiteilijat”. *Teatterikorkeakoulu* 3/1996, 34–37.
- Silde, Marja 2005. ”Tekeekö työ vapaaksi?” *Teatteri* 4/2005, 8–12.
- Timgren, Henrikki 2004. ”Uuden työn veltot sankarit”. *Ylioppilaslehti* 1/2004, 7–9.
- Tulonen, Hannele 2005. ”Tulospalkkaus tuli teatteriin – bonuksista kiistaa Kansallisessa”. *HS* 4.10.2005, C6.
- Vuori, Suna 2006. ”Freelance-kiertolaiset perustivat tukiaseman.” *HS* 13.1.2006, C3.

#### INTERNET-LÄHTEET

- Akseli Ensemblen manifesti 2006. <http://www.akseliensemble.fi/manifesti.html> [9.2.2006].
- Haapakorpi, Arja [vuosiluku ei tiedossa]. ”Kulttuurialan tuottajat: työn muotoutuminen kulttuurin ja hallinnon rajavyöhykkeellä”. <http://www.palmenia.helsinki.fi/tuke/arjahaa1.pdf> [2.4.2004].
- Karila, Minna 2006. ”Taiteen moniottelijoiden Akseli Ensemble”. *MTV* 3:n 45

*Liikkeitä näyttämöllä*

- minuuttia –ohjelmassa 1.2.2006 <http://www.mtv3.fi/uutiset/45min/jaksot.shtml?421702> [9.2.2006].
- Kokkonen, Tuija – Loppi, Karla – Karjalainen, Annamari 2002. *for free. Selvitys suomalaisen teatterin vapaasta kentästä*. [http://www.universum.fi/for\\_free](http://www.universum.fi/for_free) [27.10.2004].
- ”Kolmikko kirjoitti Pahan maan”. *Iltalehti Online* 6.2.2006. <http://www.iltalehti.fi/osastot/leffat/> [9.2.2006].
- Näyttelijöiden teatterityöehtosopimus 2005–07*. <http://www.nayttelijaliitto.fi/p6237.pdf> [7.2.2006].
- Peltokoski, Jukka. ”Kaikkien maiden prekaarit...” *Megafoni* 2.8.2005. <http://megafoni.kulma.net/index.php?art=251> [13.2.2006].
- Ruoranen, Annika. ”Terapiasukupolven taideyhteisö”. *Ylioppilaslehti* 14/2005 <http://www.ylioppilaslehti.fi/2005/051014/akseli.html> [9.2.2006].

Maiju Loukola

## Murtumia esitystilassa

*Video ja erilaisissa teatterillisissä esityksissä toteutuvat digitaalilavastuksen käytännöt ovat lähtemättömästi tunkeutuneet esitystilaan ja ottaneet sijansa mahdollisuutena muiden joukossa representoida (esitys-)maailmaa. Edelleen muuttuvat ja murroksessa olevat taiteelliset käytännöt haastavat hahmottamaan käsitteellisiä työkaluja, jotka kytkeytyvät lavastustaiteenkin ydinkysymyksiin: tilan, kuvan, ruumiin ja ajan problematiikkaan esityskontekstissa. Tässä artikkelissa tarkastelen videon kautta avautuvia illusorisia ja käsitteellisiä välitiloja ja niihin liittyvää toisten todellisuuksien problematiikkaa erilaisissa esitystiloissa ja -tilanteissa. Pohdin minkälaisia tila-ajatteluun liittyviä merkityksiä esityskontekstissa voi avautua tilojen ilmetessä projisoituina heijastekuvavirtoina, aineettomina kuvajaisina, elokuvallisina tilan ja ajan jatkumoina? Katson videota ja esitystilaa käsittelevän aiheeni myös sijoittuvan lähtökohtaisesti eräänlaiseen välitilaan: tarkastelun kohteena video viittaa yhtäältä mediataiteen ja -teorian diskursseihin, ja toisaalta esitystila taasen näyttämön ja tilan teorian luentaan ja käsitteistöön. Keskeiset käsitteet esitys, media ja teknologia ovat lähtökohtaisesti monitulkintaisia ja lopullisiin määritelmiin lukkiutumattomia. Pyrin avaamaan näille käsitteille joitakin ehdotuksia heti seuraavan kappaleen yhteyteen liitetyn loppuviitteen.*

Artikkelin alkupuoli tarkastelee esityksen,<sup>1</sup> teknologian<sup>2</sup> ja uuden median<sup>3</sup> suhteisiin liittyvää murrosta. Loppupuolella pohditaan videon ja videoprojisoitien avaamia tila-ajallisia ilmentymiä. Videon esitystilallisia ulottu-

vuuksia tarkastellaan tässä yhteydessä sukulaisuussuhteessa muihin tilaan, ruumiillisuuteen ja ajallisuuteen avautuviin taiteenlajeihin – erityisesti videoinstallaation ja videotaiteen käytäntöihin ja tulkintoihin.

## Esityksestä ja teknologiasta

Teknologian kehitys on heijastunut teatteriin ja muokannut esityskäytäntöjä aina teollisen vallankumouksen ajoista alkaen. 1700-luvun lopulla ja 1800-luvun kuluessa teatterissa tapahtuneista muutoksista suuri osa on sidoksissa insinööritaitojen kehittymiseen. Kynttilä vaihtui kaasuvälövalosta sähkövaloon, ja mekaanisesti toimivalla näyttämöllä Wagner saattoi 1800-luvun lopulla vaatia, että Valhallan linna todellakin luhistuu maan tasalle *Nibelungin sormus* -esityksessä Bayreuthin Festspielhausissa.<sup>4</sup> Monenlaiset tietokoneohjelmoidut valaisuun ja äänentoistoon liittyvät laitteistot, koneelliset nostimet ja hydrauliiikka ovat teattereissa tulleet itsestäänselvyyksiksi, niin sanotuiksi läpinäkyviksi teknologiseksi ilmiöiksi, joihin kiinnitetään erityistä huomiota silloin, kun laitteissa ilmenee toimintahäiriöitä eli kun ”tekniikka pettää”. Liikkuvan kuvan käyttö teatterillisissa esityksissä ei sinänsä ole uutinen: liikkuva kuva - alkuun filmille taltioituna ja viime vuosikymmeneltä lähtien digitaalisten videoprojisoitien muodossa - on ollut osana teatteriesitysten sielunmaisemaa kuluneen vuosisadan alusta lähtien. Erwin Piscator, eepin teatterin perustaja Bertolt Brechtin ohella käytti 1920-luvulla teatterissa filmiprojisoiteja pyrkien räjäyttämään (silloisen) nykyteatterin staattisen illuusiovaikutelman. Edellisen aikainen, venäläisen teatterin uudistaja Vsevolod Meyerhold käytti teatterissaan näyttämön taustaksi viritetylle valkokankaalle heijastettuja propagandistisia iskulauseita ja nosti näin myös katsojan keskiöön ”odottaen vihellyksiä, huutoja, naurua ja raivoa.”<sup>5</sup>

Keskusteluun videon käytöstä teatterissa tuntuu usein edelleen piiloutuvan lähtöoletus siitä, että video välinearvonsa kautta kategorisesti manifestoi korostetun ”nyky-etuliitteistä” teatterin tekemisen tapaa. Yksi tavanomaisista kriittisistä huomioista kytkeytyy videoprojisoitien käyttöön dekoratiivisen pastissin roolissa, ja videoprojisoiteja näkeekin usein käytettävän pelkkinä tavallista liukkaammin liikuskelevina sähköisinä kulisseinä. Samaan hengenvetoon voinee poleemisesti kysyä, eikö minkä tahansa esityksen osatekijän läpäisevä koristeellisuus asetu kyseenalaiseen valoon tai ainakin vahvasti kysy esityksen esitykseksi tulemisen fundamentaaliehtoja, oli esitys digitaalitekniikan kyllästävä tai ei. Video sinänsä, kulttuurisena ja teknisenä apparaattina, ei tuo taiteeseen/ teatteriin mukanaan implisiittisesti mitään uutta. Kyse on yhdestä teknisen uusinnetta-

vuoden aikakauden todellisuuskäsityksiä venyttävistä, useita yhtäaikaista ja/ tai reaaliaikaisia tila-, aika- ja todellisuusjatkumoa avaavista median muodoista – ja sellaisena teatterin, esitystaiteen ja esitystilan kontekstissa erilaisia lähestymistapoja luokseen kutsuvasta tarkastelun kohteesta.

Esitystaide toteutuu enenevässä määrin erilaisiin olomuotoihin hakeutuvana, eri esittävän taiteen lajien välisiä rajoja hämärtäen ja konventionaalisia esityskäytäntöjä murtaen. Se työstää monin tavoin muun muassa kysymyksiä esittävyuden, teknologian ja niin sanottujen uusien medioiden suhteista sekä vuorovaikutteisuudesta. Professori Marvin Carlson esittelee Johannes Birringerin huomioita 1960-luvulta lähtien tapahtuneista esitystaiteen ja teatterin käytäntöihin vaikuttaneista muutoksista: ”Liikkeet happeningissa ja kehoitaide, Fluxus, käsitetaide ja popitaide, kokonainen korkean taiteen paradigma on muuttunut, rajojen hämärtyminen ja yhtyminen taiteen, teknologian ja populaarin median välillä ovat kaikki laajentaneet esitystaiteen kirjoa pisteeseen, jossa toiminta, tapahtumat, konsertit ja installaatiot voisivat sisältää mitä tahansa yhdistelmiä mediaa tai (epä)muodollisia esittämisen keinoja.”<sup>6</sup> Birringer pitää esitystaiteen käsitteen laajennusta vielä tärkeämpänä vuosituhatosen vaihteessa tapahtunutta uutta paradigmanvaihdosta, siirtymää analogisesta spektristä tallentamisen, siirron ja globaalien viestinnän (tietokoneen, ISDN:n ja Internetin) digitaaliselle alueelle.<sup>7</sup> Carlsonin mukaan siinä, missä esityksen historia 1900-luvulla oli uusien esittämisen teknologioiden leimaama, 1990-luvun digitaalinen vallankumous tarjosi virtuaalisen esityksen mahdollistaman uuden futurismin.<sup>8</sup>

### Hajotettuja havaintoja

Teatterintutkija Arnold Aronsonin mukaan teknologian kehityksen aikaansaamaa murrosta voidaan verrata renessanssin keskeisperspektiiviä seuranneeseen perustavanlaatuisen muutokseen maailman hahmottamisen tavoissa ja tulkinnoissa.<sup>9</sup> Maailman hahmottaminen usean yhtäaikaisen aika-tila-perspektiivin kautta syrjäytti niin sanotun kartesiolaisen katseen, yhden ainoan oikean perspektiivin katseen (Jumalan katse) tapana jäsentää ympäröivää maailmaa ja sen ilmiöitä. Ennen Eiffel-tornin valmistumista pariisilainen saattoi tarkastella ympäristöään siitä pisteestä käsin, jossa kulloinkin sattui liikuskelemaan siirtyessään maan tasalla pisteestä A pisteeseen B. Maailmannäyttelyyn 1889 valmistuneen ylpeydenaiheen huipulle kapuamisen myötä hän saattoi ensimmäistä kertaa hahmottaa ympäröivää maailmaa lineaarisen aika-ulottuvuuden sijaan laajemmassa kontekstissa. Lentokone, elokuva, televisio, internet, erilaiset simulaattorit

ja virtuaalitekniologia voidaan nähdä jatkumona ihmisen maailmasuhteen ja havainnon moodien muuttumiselle lineaarisesta aika-ulottuvuudesta tila-ajalliseksi.

Havaitsemiseen ja vastaanottoon liittyen puhutaan esittävien taiteiden kontekstissa yhä enemmän *osallistuvasta katsojasta* – teoksen tekeytymisestä teokseksi vasta, kun teoksessa-vierailija ruumiillisella läsnäolollaan siihen osallistuu. Teoksen-*katsoja* – teoksessa-*vierailija* -keskustelun synnyn voisi paikantaa modernismin alkuun. Katsoja-vierailija -problematiikan juuria voidaan etsiä myös huomattavasti kauempaa, aina varhaisimpien luolamaalauksien ajoista saakka. Tässä yhteydessä voidaan ottaa esiin kuviin uppoamisen, immersion tematiikka, joka on huomionarvoinen hahmotettaessa teoksen-katsomisen ja teoksessa-vierailemisen käsitteitä. 2000-luvulla immersion, kuviin uppoamisen kokemuksen sekä teoksen-katsojana että teoksessa-vierailijana voi kokea käyskentelemällä galleriaan esille asetetussa virtuaalisessa tilassa. Esimerkkinä tästä voisi olla Wille Mäkelän virtuaaliympäristöä ja kolmiulotteista grafiikkaa yhdistävä projekti *Ilmaan piirretty ihminen*.<sup>10</sup> Mäkelän teos perustuu telemaattisen informaation tuottaman aistitodellisuuden ilmiöön, ja teoksen virtuaali-reliefimäisyyden aistiminen vertautuu esimerkiksi haamuraaja-kokemukseen.

Kuviin uppoamisen juuria voidaan etsiä ajalta kauan ennen virtuaalikyperiä. Tutkija Oliver Graun mukaan immersion historia voidaan tulkita tietyn varauksin alkaneeksi 1500-luvun alussa: Pohjois-Italiassa konstruoiitiin tällöin Raamatun kertomusten pyhien paikkojen ensimmäinen panoraama-simulaatio, Pyhä vuori (Sacri Monti). Kuviin uppoaminen tarkoitti oleilua (kuvien-katsojana ja kuva-tilassa-vierailijana) lieriömäisessä tilassa, jonka sisäpinta oli kauttaaltaan maalattu raamatullisin kuva-aihein.<sup>11</sup> Australialaisen Jeffrey Shaw'n lieriömäiset panoraama-installaatiot *Place: A User's Manual* (1995) ja *Place: Ruhr* (2000) voidaan nähdä Sacri Montin perillisinä. *Place: Ruhr* on sylinterin muotoon installoitu tila, jonka seinämille heijastetaan reaaliaikaista kuvavirtaa 11 saksalaisesta teollisuuskaupungista.<sup>12</sup> Lieriön keskellä on alusta, joka pyörii sille astuttaessa. Videokuvien liike on yhteydessä katsojan ruumiin liikkeisiin – katsojan keho toimii näin kuvien käyttöliittymänä, ”hiirenä” joka liikuttaa kuvia. Katsojan ulottuvilla on ohjaussauva, jolla hän voi ohjailla lieriö-valkokankaalle heijastuvaa videokuvaa vedenalaisesta maisemasta. Käyttöliittymä-katsoja-vierailija-käyttäjä voi näin matkata vedenalaisessa maisemassa pitkin Ruhrin teollisuusalueen katuja. Lev Manovichin mukaan teoksissa yhdistyy kaksi visuaalisen kulttuurin traditiota: ”Shaw onnistuu asettamaan rinnakkain erityyppiset käyttöliittymät tavalla, jossa representaation tradition `kehystetty, esittävä

kuva' (maalaukset, elokuva, tietokoneen näyttö) kohtaa 'totaalisen' simulaation tradition – immersion, joka edellyttää simuloitua fyysistä tilaa, joka sulkee katsojan sisäänsä (panoraama, virtuaalitodellisuus)".<sup>14</sup> Manovichin mukaan katsomiseen, ruumiillisuuteen ja tilan kokemiseen sekä käyttäjyyteen liittyvät erityisyydet asettuvat Shaw'n monikerroksisissa teoksissa rinnakkain siten, että niiden erityisyydet vahvistavat toisiaan.<sup>15</sup>

Oliver Grau tulkitsee Sergei Eisensteinin elokuvia uudessa valossa tarkastelemalla niiden immersioivaisia mahdollisuuksia. Essessään *O Stereokino* (1947) Eisenstein hahmotteli taiteen, tieteen ja teknologian kohtaamisen kautta avautuvaa stereokinon utopiaa, jossa stereoskooppinen elokuva olisi mahdollista kokea kolmiulotteisena, valkokankaalta katsomoon vyöryvänä immersioivana kokemuksena.<sup>16</sup> Kuvien sisällä olemisen kokemusta, kuvatilallisia ulottuvuuksia ja toisia todellisuuksia on siis tarkasteltu ja kiivaasti tavoiteltu kautta taidehistorian ja filosofian historian monin tavoin. Virtuaalitekniikan keinoin luodut illusoriset tilat tulevat epäilemättä edelleen muokkaamaan tilan kokemuksen, ruumiillisuuteen liittyvän käsitteistön ja hahmottamisen tapojamme.

## Jaettu kokemus

Teatterikriitikko ja tutkija Knut Ove Arntzen puhuu sosiaalisen ja poliittisen vuorovaikutuksen sekä uudenlaisten kulttuuri-identiteettien etsimisestä materiaalina yhteisölliselle ja taiteelliselle toiminnalle alueella, jolla taiteen estetiikan ja sosiaalisen aktiivisuuden välit rikotaan. Arntzen puhuu jaetusta kokemuksesta, jolla on yhteys nykytaiteissa tapahtuvaan taiteenlajien välisten rajojen liudentumiseen ja jonka yksi tärkeä lähde on niin sanottu klubiefekti. "Klubbailu" on Arntzenin mukaan ambient-ilmaisun peruskonsepti taiteissa, ja se voi sisältää sosiaalisen ulottuvuuden nykyajan rajoja rikkovaan estetiikkaan.<sup>17</sup> Myös videojukka-toiminta sijoittuu tämänkaltaisen ambient-ilmaisun genreen. Videojukat miksaavat elävässä, nyt-hetkessä tapahtuvassa klubi-tilanteessa liikkuvaa videokuvaa kuten dj:t, tiskijukat musiikkia ja ääntä. Arntzen viittaa jaetusta kokemuksesta puhuessaan myös taidekuraattori Ute Meta Baueriin, joka puhuu teatteri-, taidemuseo- tai julkisessa kaupunkitilassa toteutuvista teatteria leikkivistä esitystapahtumista, jotka perustuvat esityksen ja yleisön väliseen kommunikaatioon ja jaettuun moniaistiseen kokemukseen.<sup>18</sup> Esimerkkejä teatteria, taidemuseo- tai julkisen kaupunkitilan teatteria leikkivistä esitystapahtumista löytyy teatteri- ja esitystaiteen historian eri vaiheista; tällaisia ovat katuteatterin eri muodot, uskonnolliset seremoniat, julkiset teloitukset, performanssit, kulkueet, mielenosoitukset, feministinen sissiteatteri tai ai-



emmin mainittu klubikulttuuri.

Kun nyt teatterilliset esitykset tapahtuvat niin seinien sisällä kuin kaupunkitilassa, ja Wagnerin Gesamtkunstwerkin ja Kandinskyn soivien värien maalausten ajoilta alkanut moniaistinen synestesia-projekti<sup>19</sup> voidaan nähdä yhtyneenä sosiaalisen ja poliittisen kulttuuri-identiteetin etsimiseen, jaettuun kokemukseen ja klubbailuun, on kiinnostavaa pohtia, millä tavoin teatterin ja esitystaiteen käytännöt seuraavat mukana. Miten esimerkiksi lavastustaiteen käytännöissä näyttäytyy se, että esittävän taiteen kenttä on laajentunut moneksi? Draamalähtöisellä teatterintekemisellä on määrällisesti valta-asema Suomessa 2000-luvulla, mutta myös monista muista lähtökohdista toteutuvat esitykset ovat nousseet niin sanotun tarinateatterin rinnalle. Esityksen lähtökohtana voi olla dramatisoidun kirjallisen teoksen tai näytelmätekstin ohella tila, äänimaailma tai jokin hyvinkin abstrakti teema. Esimerkiksi teatteri- tai performanssiesityksen lähtökohtana voi olla henkäys, ilmastosopimus tai Strindberg-klassikko. Näyttämö tai esitystila voi olla mikä tahansa kenkälaatikon, valkokankaan ja kaupungin väliltä. Esitys voi toteutua auditiivisena tilana, tai tilana, savuna ja valona/ pimeytenä, tai videoprojisoitena/ monitoroituina kuvavirtoina.

### Murtuva esitys/ tila

Esittävien taiteiden määritelmät ja eri muodot vaihtelevat näkökulmasta ja tulkinnoista riippuen. Esimerkiksi videoinstallaatio voi toteutua narratiivisena, vuorovaikutteisena, vahvasti kinesteettisen kokemuksellisenä, katsojan teoksen kehysten ulkopuolelle rajaavana, näyttämöllisenä tai osallistumista edellyttävänä teoksena – katsottavana tai esitystapahtumaan osallistavana. Vastaavat määritelmät ovat relevantteja ja mahdollisia karkeasti sanottuna minkä tahansa esityksen ollessa kyseessä. Aikarakenteeltaan niin esitys kuin installaatio voi olla joko lineaarinen (alku ja loppu) tai jatkuva (ei määriteltyä, dramaturgisesti johdonmukaista alkua/ loppua). Videoinstallaation poetiikkaa hahmottelevassa klassikkoartikkelissaan mediatutkija Margaret Morse toteaa meiltä puuttuvan sanaston, jonka avulla voisimme kuvata kinesteettisiä *näkemyksiä*, ruumiillisen minän, kehon ja tilasuhteen kautta oppimista. Hänen mukaansa tällaista oppimista voisi kutsua *sisällä olemiseksi*, joka rinnastuu kirjallisuuden *lukemiseen* ja kuvataiteen *kuvina näkemiseen*.<sup>20</sup> Morsen ajatusta seuraten voidaan todeta, että meiltä (esitystaiteessa ja teatterissa) puuttuu sanasto, jonka avulla kuvata kinesteettisiä *näkemyksiä* esityksestä.

Lavastustaide on lähtökohtaisesti ja ensisijaisesti tilan taidetta. Tila on lavastustaiteen ydin, kehys ja toteutumisen ehto. Lavastus voidaan määri-

tellä tilallisena kompositiona, jonka mielekkyys avautuu osana kokonaisteosta ja suhteessa esitykseen. Mikään esitystila ei ole tyhjä tila - arkkitehtonisesti pelkistetyinkään musta kuutio ei ole sellainen neutraali tila, säiliö tai astia, johon mikä tahansa esitysisältö voitaisiin kaataa.<sup>21</sup> Jokainen tila - myös kaiken kokoiset tilat: simpukka, laatikko, huone, talo, katu, kaupunki, maisema ja niin edelleen - kantaa itsessään merkityksiä ja on lähtökohtaisesti osa jotakin asiayhteyttä ja kulttuurista kokonaisuutta. Tilan tyhjiyden puhkaisee pienikin henkäys, tilassa haparoiden otettu askel tai lattiaan teipattu sähköjohto. Lähtökohtaisesti siis myös lavastus murtaa esitystilan tyhjiyden. Tätä ajatuskulkua seuraten myös videoprojektion vaikutus reaaliseseen esitystilaan on ontologisessa mielessä puhkaiseva, reaali-tilan murtava. Videoprojisoinein esitystila avautuu kuvallisten, tilallisten ja ajallisten illuusioiden aineettomiin, elokuvallisiin välitiloihin ja niiden tuottamien merkitys- ja kokemusrakentumien mahdollisuuksiin.

Teatterillisen esityksen kontekstissa esitystilaan on mahdollista luoda videon keinoin illuusiotodellisuuksia paikoista, hetkistä, tunnelmista, henkilöistä – selkeän tunnistettavina tai viitteellisinä ja abstrakteina kuvaheijastumina. Esiintyjien läsnäolo voi ilmetä aineettomina ruumiiden esille-asettumisina videolla, reaaliaikaisina tai ennaltanauhoitettuina tapahtumina toisaalla tai samaan aikaan useassa paikassa. Video voi toimia esityksessä visuaalisena, kerronnallisena, informatiivisena, rakenteellisena, reaaliaikaisena ja/ tai itsenäisenä osana. Esitystilassa ilmenevät monet yhtäaikaiset videoprojisoinein toteutetut tilahahmot haastavat yhtenäisen ja kolmiulotteisen aika-tila-jatkumon. Liikkuvan kuvan läsnäolo teatterillisessä esityksessä lisää mukaan myös perinteistä lavastuskäsitystä haastavan, esityksen muiden osatekijöiden tila-aika-todellisuudesta poikkeavien, rajoittomasti kertautuvien toiseus-ulottuvuuksien mahdollisuuden. Esimerkiksi maalatun, staattisen pinnan tai objektin ja videokuvan välillä on paitsi silmin havaittava, myös se fundamentaalinen ero, että vaikka kumpikin tapahtuu fenomenologisesti samassa ”paikassa”, videon kuvatapahtuma voidaan alistaa miltei loputtomien tila-ajallisten muodonmuutosten sarjalle - Gene Youngbloodin sanoin: ”--sillä videokuva on vain koodien matriisi data-avaruudessa.”<sup>22</sup>

## Moniaistinen esitys

Esityksen peruslähtökohtia määriteltäessä voidaan todeta, että jokainen esitystapahtuma on tilallinen, moniaistinen, kokonaisvaltainen ja ympäristönsä suhteessa oleva tapahtuma.<sup>23</sup> Esitystapahtuma määritellään usein prosessiksi, jossa on kysymys jaetussa tilassa ja ajassa tapahtuvasta esityksen

ja katsojien välisestä kommunikaatiosta. Fyysinen läsnäolo samassa tilassa voidaan nähdä näin ollen perustavanlaatuisena esitystapahtuman edellytyksenä. Muuttuuko sitten asetelma teatterillisen esityksen kontekstissa, jos esiintyjän tai esityksen fyysinen läsnäolo, esityksen ruumiillisuus korvautuu osittain tai kokonaan visuaalisin tai muin ruumiin läsnäoloa representoivin – esimerkiksi videon keinoin?

Käsitteistöä esitystilan ja videon jännitteeseen tarjoaa Margaret Mor- sen videoinstallaation ja sen kokijan suhdetta tarkasteleva artikkeli *Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between*<sup>24</sup>. Mor- sen klassikkoa tarkasteltaessa on huomioitava hienoinen ajan hampaan kulu- ma – lähes kaksi vuosikymmentä sitten kirjoitetun hahmotelman tulkinta edellyttää tämän aikaperspektiivin huomioon ottamista. Teksti on kuiten- kin edelleen yksi keskeisistä pohdittaessa esityskäytäntöjen rajapintoja, sillä niin käsitteet kuin käytännötkin ovat eläviä, lukkiutumattomia ja avoi- mia pohdinnoille. Mor- sen asettamat kysymykset *kinesteettisten näkemysten* puuttumisesta ja *ruumiillisesta, tilasuhteen kautta oppimisesta* ovat ajankoh- taisia ja nivoutuvat esityksen ruumiillisuuden pohdintaan paitsi elävän te- atterillisen esityksen, myös esimerkiksi verkossa tapahtuvien etäläsnäolo- teosten kontekstissa.

Mor- sen mukaan videoinstallaation aika- ja tilastrategiat johdattelevat katsojan kinesteettiseen kokemukseen, joka on toisenlainen kuin staattisen taideobjektin, esimerkiksi maalauksen tai veistoksen katsomiskokemus. Vi- deoinstallaatiossa liukumme kuvien mukana, keskellä, jaamme niiden tilan ja näin ollen tulemme esiintyjiksi – tai, kuten Morse ehdottaa, installaa- tiossa-vierailijoiksi (*visitor*). Morse korostaa videoinstallaatiossa-vierailijan tuloa osaksi teosta. Hänen mukaansa taidemuodossa ei ole kysymys enää ainoastaan kuvallisuudesta, vaan videoiden ja vierailijan ruumiin välisestä suhteesta sekä ruumiiden tai hahmojen tilallisesta ja ajallisesta jatkumosta. Tätä suhdetta Morse nimittää välitilaksi (*space-in-between*).<sup>25</sup>

Mor- sen mukaan on helpompi lähestyä videoinstallaation metapsyko- logiaa, ilmaisukeinoja ja muita ominaispiirteitä, kun on ensin määritelty, miksi kyseessä ei ole teatterillinen tai elokuvallinen taidemuoto. Teatterissa näyttämöllisen tapahtuman ja katsojan välissä oleva sopimuksenvarainen niin sanottu neljäs seinä erottaa katsojan tarkastelun kohteesta osoittaen katsojan paikan teoksen kehyyksen ulkopuolelle.<sup>26</sup> Valtaosassa konventio- naalisen teatterin näyttämöteoksia näin onkin. Perinteisellä tirkistyslukk- unäyttämöllä toteutettu esitys edustaa puhtaimmillaan tilannetta, jossa esityksen ja katsojien raja on selkeä. Jo näyttämön käsite viittaa siihen, et- tä jotakin on asetettuna näytteille joidenkin toisten katsottavaksi. Kuten

teatterin ”neljäs seinä”, myös elokuvan valkokangas tai maalauksen kehys erottavat Morsen mukaan katsojan tässä-ja-nyt-kokemuksen tavoittamattomasta siellä-ja-silloin-kokemuksesta. Morse painottaa, että installaatioissa kävijää sen sijaan ympäröi tilallinen tässä-ja-nyt sekä jokin reaalityönnön konstruoitu rakennelma.<sup>27</sup>

Teatterillinen esitys voi kuitenkin purkaa teoksen ja katsojan välistä erottelua lähestyessä installaation katsoja-vierailija -suhteen kaltaisuutta. Samanaikaisesti kun esitykset yhä useammin hakeutuvat eri tavoin pois perinteisestä näyttämö-katsomo -erottelusta, puhutaan myös kuvataiteen teatterillistumisesta siinä mielessä, että taideobjektin katsoja on muuttunut kehikseen sijoittuvan taideobjektin tarkkailijasta teoksen ruumiillisella läsnäolollaan osallistuvaksi kokijaksi. Voisiko välitilan hahmottaa reaalisen esitystilan ja illusorisen, kinematografisen tilan väliin tai jaettuun yhteisyyteen?

Videotaiteilija Nikos Navridiksen teos *Breath*<sup>28</sup> on esimerkkinä, jota tarkastellaan aiemmin käsiteltyjen teatterillisen esityksen ja videoinstallaation määritelmien valossa. *Breath* perustuu Samuel Beckettin samannimiseen tekstiin, joka on kokonaisuudessaan seuraavanlainen:

CURTAIN

1. Fan light on stage littered with miscellaneous rubbish. Hold about five seconds.
2. Faint brief cry and immediately inspiration and slow increase of light together reaching maximum together in about ten seconds. Silence and hold for about five seconds.
3. Expiration and slow decrease of light together reaching minimum together (light as in 1) in about ten seconds and immediately cry as before. Silence and hold about five seconds.

CURTAIN

Lopuksi parenteesiin on kirjattu seuraavat ohjeet:

RUBBISH

No verticals, all scattered and lying.

CRY

Instant of recorded vagitus. Important that two cries be incidental, switching on and off strictly synchronized light and breath.

BREATH

Amplified recording.

## MAXIMUM LIGHT

Not bright. If 0 = dark and 10 = bright, light should move from about 3 to 6 and back.

Beckettin teksti koostuu yksinomaan joukosta näyttämöohjeita, parentte-seja. Esiintyjän läsnäolo ilmenee ääninauhalta kuultavana katkonaisena hengityksenä ja avaraa tilaa pyyhkiä katkeamaton, koko lattiapinnan kat-tava kuvajatkumo. Kattoon asennetuista videoprojektoreista heijastuu lat-tiapintaan kiihtyvällä vauhdilla pyyhkäisevä roskameri, jonka yli kävellessä katsoja kokee Linnanmäen Vekkulasta tutun ”painehuone-ilmion”; jalkojen alla rajun kuohuvaan vauhtiin kiihtyvä, liikkuva virtuaali-roskameri tekee pystyssä pysymisen ja suoraan eteenpäin kulkemisen lähes mahdottomaksi. Beckettin viiltävän tarkkojen ohjeiden mukaisesti rävähtävät salamaniskun kaltaiset välähdykset vuorottelevat täydellisen pimeyden kanssa ja tekevät tilakokemuksesta hyper-kinesteettisen.

Esityksen, näyttämöteoksen, installaation ja videotaiteen rajoiltaan avoimien käsitteiden maastossa en kutsuisi Navridiksen *Breathia* yksin-omaan miksikään näistä – ennemminkin jättiläismäiseksi, katsoja-vieraili-jan äärimmäisen intensiiviseen kitaansa sisään ahmaisevaksi, kinesteettis-spatiaaliseksi vertigo-runoksi, tila-aika-veistokseksi, jonka sisällä oleminen lakkauttaa ulkopuolisen maailman olemassaolon – kunnes tilasta lopulta horjuu absoluuttisesta täyttymyksestä typeryneenä pois. Kinesteettisestä äkkihumalasta toivuttua jää teoksen virittämänä pohtimaan lähdetekstin kautta Beckettin, teatterin ja näyttämöllisyyteen liittyviä kysymyksiä, esityskontekstin (kuvataidenäyttely), tilan kokemuksen ja katsoja-vieraili-ja-konstellaation kautta esitystaiteen, videotaiteen ja installaation määri-telmiä.

Voidaan ajatella, että *Breathissa* *reaalinen esitystila* edustaa esityksessä yhtä todellisuuden tasoa (tila jossa teos on: avara, hämärä, vanhan aseva-rastomakasiinin korkea huone, paksut tiiliseinät hohkaavat viileyttä jne.) ja *esitysmaailma* toista (tietoisuus Beckett-konnotaatioista, osallistuminen te-os-tapahtumaan tilassa, keskittyminen tasapainon säilyttämiseen, säpsäh-täminen äkillisestä salamavalon rävähdyksestä tai äänentoistolaitteista tu-levasta massiivisesta hengitysäänestä ja vaikkapa se, että on vähällä törmätä pimeässä toiseen ”vierailijaan”). Tarkoitan tässä yhteydessä *esitysmaailmaa* kompositiona, aistimussommitelmana, jollaisena se Annette Arlanderin mukaan käsitetään sekä tilassa että ajassa liikkuvana ja moniaistisena, ei vain esimerkiksi audiovisuaalisena näyttämökuvana. Tällöin esitysmaail-ma ei ole vain esityksen puitteet, ”se maailma, jossa esitys tapahtuu”, eikä

vain esityksen kuvaama fiktio, ”se maailma, johon viitataan”.<sup>29</sup> *Video* tuo mukanaan kertautuvia, elokuvallisia tilaulottuvuuksia ja todellisuustasoja, jotka sijaitsevat ”reaalitalan jälkeen” tai ”takana” (hyper-kinesteettinen tilaa hallitseva video-roskameri, joka lähes vie jalat alta aineettomalla kuva-ti-la -voimallaan). Välitila voitaisiin hahmottaa *reaalisen esitystilan* (faktinen tapahtumapaikka tai -ympäristö) ja *esitysmaailman tapahtumapaikkana toimivan videon* (todellisuuden tasojen kertautuvat yhdistelmät; video esittää esitystä ja/ tai esityksen tapahtumaa, itseään, atmosfääriä, paikkaa, tilan-etta ja niin edelleen) ja *katsojan välisenä jaettuna* ja *moniaistisena esitysta-pahtuman tilana*. Voidaan sanoa, että kyse on seuraavista tekijöistä: jaettu katse, jaettu kokemus, kuviin uppoaminen, murtuva esitystila, moniaisti-suus, paikattoman paikan ajatusta seuraava reaalisen esitystilan, kinema-tografisten tila-aika -jatkumoiden ja teokseen-osallistuvien vierailijoiden ruumiillinen läsnäolo, johon asettuu - Margaret Morsea seuraten - ei vain kuvallisuus, vaan videoiden ja vierailijoiden ruumiiden välinen suhde sekä ruumiiden ja hahmojen tilallinen ja ajallinen jatkumo, välitila.

### Paikattomat paikat

Luentotekstissä *Of Other Spaces* (1967) Michel Foucault kuvaa kiinnostus-taan paikkoihin, joilla on merkillinen ominaisuus olla suhteessa kaikkiin muihin paikkoihin, mutta peilinkaltaisin tavoin: epäillen, neutralisoiden tai kääntäen ikään kuin ylösalaisin nuo suhteet. Foucault esittelee käsitteet utopia ja heterotopia. Hänen mukaansa utopiat edustavat täydellistä ihan-neyhteiskuntaa tai sitten niiden täydellistä vastakohtaa, mutta ovat joka tapauksessa ja perustavanlaatuisesti epätodellisia paikkoja. Foucault’n mu-kaan heterotopiat ovat todellisia, olemasaolevia paikkoja, jotka - kuten uto-piat - heijastelevat yhteiskuntaa ja kulttuuria, jossa ne ovat syntyneet, mutta ovat täydellisesti jotakin muuta kuin ne paikat, joista ne puhuvat ja joita ne heijastelevat. Esimerkkeinä heterotopioista Foucault mainitsee vankilat, sairaalat, vanhainkodit, hautausmaat – paikat, jotka edustavat yhteiskun-taa ja ovat osa sitä, mutta jotka ovat erityisiä eivätkä milloinkaan osa ar-kipäivää. Foucault’n mukaan utopioiden ja heterotopioiden välissä saattaa olla jonkinlainen sauma tai liitoskohta, joka on peili. ”Peili itse on utopia, koska se on paikaton paikka (*placeless place*). Näen itseni siellä missä en ole, epätodellisessa virtuaalitallassa. Olen siellä missä en ole”<sup>30</sup>. Foucault’n pai-kattoman paikan ajatusta mukaillen videon mahdollisuutena esitystilassa voisi tulkita olevan tavoittaa tämänkaltaisia paikattomia paikkoja ja tiloja, jotka sijoittuvat todellisten (esitystila) ja epätodellisten paikkojen (videoku-va) saumaan tai liitoskohtaan.

Tutkija Mika Hannula esittää käsitteen *kolmas tila* muun muassa hahmottamisen mahdollisuutena, jossa lähtökohtaisesti irtaudutaan länsimaisen filosofian jyrkän kaksijakoisista dikotomioista.<sup>31</sup> Hänen mukaansa tavoitteena on purkaa sellaisia vastapareja kuin nainen – mies, objekti – subjekti, luonto – ihminen, tunne – järki. Esitystaiteessa voidaan nähdä usein teoksia, jotka purkavat vastapareja kuten fiktio – fakta, taide – elämä, paikallinen – globaali, henkilökohtainen – universaali tai media – näyttämö. Esimerkiksi tanskalaisen Claus Beck-Nielsenin esitykset *The Last European* ja *National Brand* (vierailuesitykset Baltic Circle -festivaaleilla Helsingissä 2005) liikkuvat Marja Silden mukaan todellisuuden ja esittämisen rajapinnalla näiden vastakkainasettelua purkaen. Silde kirjoittaa Beck-Nielsenin esityksistä: ”Beck-Nielsenin työt/ (poliittiset) teot voidaan ymmärtää nykyavantgardeksi, joka pyrkii maailman radikaaliin muuttamiseen sekä taiteen ja yhteiskunnallisen elämän erojen hälventämiseen”.<sup>32</sup> Seuraten edelleen dikotomioiden purkamisen ajatusta voidaan tarkastella teatterillisen esityksen ja installaation vastaanoton ja havainnoinnin kysymyksiä tällaisen vastapari-asetelman näkökulmasta: jos katsoja osallistuu esitykseen liikkumalla vapaasti esityksen tilassa määritellen oman osallistumisensa keston ja position, josta esitys-teosta tarkastelee ja siihen osallistuu, voidaan näyttämön ja katsomon välinen, niin fyysiseen tilaratkaisuun liittyvä kuin käsitteellinen tai psykologinen raja häivyttää. Katsojaa ei aseteta tällöin tilallisesti ja ajallisesti esityksen kehyksen ulkopuolelle. Sen sijaan, että keskiössä olisi mahdollisen esiintyjän ruumiillisuus, voi esityksen pääosaan asettua katsojan fyysinen, teokseen osallistuva läsnäolo. Kokemus voidaan vaihtuvin painotuksin tulkita sekä installaation tilassa vierailijan että esityksen katsoja-vierailijan välisen suhteen kaltaisin moodein.

### Jotakin tapahtuu tietyllä hetkellä

Ajallisuuden aspekti liittyy keskeisesti videoon, tilaan ja esitykseen. Videota voidaan käyttää valmiina, ennalta kuvattuna ja editoituna tai reaaliaikaisena kuvavirtana. Esitys voidaan määritellä tapahtumana, jossa *jotakin tapahtuu tietyllä hetkellä*. Esitystilanne sisältää siis jonkinlaisen sisäänrakennetun lainalaisuuden odotettavissa olevista *hetkistä, jolloin jotakin tapahtuu*. Sanan *video* latinankielinen alkuperä tarkoittaa *minä näen*. Optisena taltiointiapparaattina video(kamera)lle on ominaista, että kameran tallentama digitaalinen kuvavirta on mahdollista nähdä reaaliaikaisena, tässä ja nyt. Paul Virilio kiinnittää huomion digitaaliteknologian mahdollistaman ajan-tasaisen seurannan vaikutukseen muun muassa modernille sodankäynnille. Voimme seurata reaaliajassa liikkuvaa televisiokuvaa kohteitaan etsivistä

ohjuksista ja lähes samanaikaisesti nähdä, kun ohjus osuu kohteeseensa. Aktio ja reaktio tapahtuvat samanaikaisesti. Todellisuus tapahtuu silmiemme edessä esityksen kaltaisena. Virilion mukaan elämme teknologioiden reaaliajassa, joka muuntaa koko aikakokemuksemme nykyhetkikeskeiseksi koko maailman tullessa luoksemme kaikkialta.<sup>33</sup> Vastustamisen teeman kautta – vastustaminen ymmärrettynä uusien teknologioiden tasolle asetumisena ja sen pohtimisena, kuinka uudet laitteet muokkaavat henkistä horisonttiamme – Virilio maalaa eteemme kuvaa kybernautti-ihmiskunnasta, jossa oleminen vertautuu astronauttien painovoimattoman tilan ja ajattoman ajan kokemukseen. Sidonnaisuus painovoimaan, joka pitää meidät maapallon pinnalla (estäen meitä sinkoutumasta painovoimattomuuden äärettömyyteen) on Virilion mukaan samanaikaisesti sidonnaisuutta siihen tilaan ja paikalliseen aikaan, jossa elämme.<sup>34</sup> Etäläsnäolo – oleminen tässä ja muualla samanaikaisesti on yksinkertaisimmillaan puhelun pirauttamista kulman takana asuvalle tai toisella puolen maapalloa oleilevalle ystävälle. Virtuaali- ja mediataiteessa paikattoman paikan ja ajattoman ajan maise- ma näyttäytyy muun muassa etäläsnäolo-teoksissa, joissa erinäisten käyttöliittymien välityksellä on mahdollista samanaikaisesti tanssia Tokiossa askeltavan telemaattisen partnerin kanssa vaikkapa Berliinistä käsin.<sup>35</sup>

Menemättä tämän artikkelin puitteissa tämän enempää tilan, ruumiillisuuden ja ajallisuuden kysymysten kannalta keskeiseen etäläsnäolon aihepiiriin, mainitsen vielä esimerkin teoksesta, joka hyvinkin liittyy teemaan: kuva- ja esitystaiteilija Terike Haapojan videoteoksessa on kuvattu lämpökameralla hiljattain kuolleen hevosen ruumista.<sup>36</sup> Eläimen ruumis on kuvattaessa vielä lämmin, ja kamera tallentaa hiljalleen hiipuvan elämän viimeiset vaiheet. Teos oli installoitu kookkaalle videokankaalle galleriatilaan. Jälkeenpäin heränneitä ajatuksia: ...teknologian mahdollistama elämästä pois hiipuvan etäläsnäolo.... tuntematonta kohti matkalla olevan saattohoito... heppa on täällä ja poissa yhtäaikaan... menossa pois mutta ei vielä kokonaan poissa...

Video on toisaalta objektivoiva tarkkailija, tarkkailun väline (valvontakamera, piilokamera), ja toisaalta se on tulkinnan väline. Sen reaaliaikaisuus ja esittävyys mahdollistavat sen tulon osaksi sitä todellisuutta, jota se kuvaa, ja tässä mielessä video muistuttaa ”totuuden/ todellisuuden” etsimisen ja kokemuksen tarvettamme. Video ikään kuin työntyy erilaisiin tiloihin ja tilanteisiin tullakseen unohdetuksi saman tien. Sen läsnäolon kautta aktuaalinen todellisuus tulee objektiksi ja subjektiksi samanaikaisesti.<sup>37</sup>



Myös erilaisilla tiloilla on omanlaiset ajalliset lainalaisuutensa. Tietyissä tiloissa tapahtumiin liittyy vaihtelevia odotuksia: Kuinka kauan tapahtuma kestää? Missä järjestyksessä tapahtumat etenevät? Kuinka paljon tapahtuman kulkuun voi vaikuttaa? Odotukset pohjautuvat aikaisempiin kokemuksiin samankaltaisissa tiloissa. Esimerkiksi taidemuseon fenomenologista aikaa voidaan nimittää omaehtoiseksi, riippumattomaksi. On kävijän harkinnassa, kuinka kauan haluaa viettää aikaa kunkin teoksen äärellä. Yksittäisellä videoteoksella voidaan kuitenkin sanoa olevan toisenlainen, omalakinen ajallinen säännöstönsä. Siihen sisältyy käsitys *toisesta ajallisuudesta*,<sup>37</sup> joka vaatii erityistä tarkkaavaisuutta katsojalta. Yksittäinen videoteos edellyttää näin katsomiskokemusta, joka on usein ristiriitainen katsojan ajallisten odotusten, tottumusten tai esimerkiksi taidemuseon, gallerian tai muun institutionaalisen tilan aika-odotusten kanssa. Videoinstallaatio sen sijaan *kutsuu* katsojan käyttämään aikaansa tietyn, katsojan itsensä määrittelemän keston ajaksi. Niin yksittäisen videoteoksen, videoinstallaation kuin esitystapahtumankin kohdalla ajalliset odotukset voivat vaihdella riippuen siitä, minkälainen teos on ajalliselta ja/ tai kerronnalliselta rakenteeltaan – onko kyseessä ei-narratiivinen, ”jatkuvasti virtaava” teos. Vaikkapa Eija-Liisa Ahtilan elokuvalliset, lineaarisen kerronnan logiikkaa rikkovat installaatioteokset ovat narratiivisia kokonaisuuksia, joilla on tietty kesto. Ne ”alkavat ja loppuvat” (muun muassa *Lohdutuseremonia*, 1999 ja *Rukoushetki*, 2005).<sup>38</sup> Morsea mukaillen Ahtilan teosten voitaisiin katsoa edustavan videoinstallaatiotyyppejä, jossa kävijä/ katsoja *pysyy reaali-tilassa* ja asettuu enemmän katsojan kuin teokseen osallistuvan kävijän position. Ahtilan *Rukoushetken* voi katsoa kotiteatterissaan alusta loppuun kuin elokuvan. Kuitenkin näyttelytilaan esille asetettuna teos voi houkuttaa viipymään sen äärellä pitkään. Epäilemättä luoppina virtaava teos videoinstalloituna on vaikuttavuudeltaan toista luokkaa kuin sama kotisohvalta koettuna.

Teoksen-katsoisuus ja teoksessa-vierailisuus voivat helposti vaihdella saman teoksen kohdalla tilanteesta, esityskontekstista ja omasta mielentilasta riippuen. Esimerkkinä teoksesta, jossa - edelleen Morsea seuraten - kävijä/ katsoja *astuu toisen tai kolmannen ulottuvuuden tilaan teokseen osallistuen*, on eräs videotaiteen klassikoista, Bruce Naumannin installaatio *Live/ Taped Video Corridor* (1969 - 70). Entäpä Roi Vaaran *Kultainen kädenpuristus* -performanssi ARS 2006 -näyttelyn yhteydessä? Vaaran esityksellä voidaan nähdä olevan kesto, esimerkiksi ”tiettyinä lauantaina kello 13 - 15 ja jälleen kello 16 - 18 välisenä aikana”. Toisaalta, paradoksaalisesti Vaaran esitys on ajallisesti omalakinen, ei-narratiivinen ja aikarakenteeltaan ei-lineaarinen.

Vaaran esityksellä on ajallinen kesto, ja on vaikea kuvitella Vaaran pystyvän asemoimaan itseään eläväksi näyttelyobjektiksi kättelyasemiin koko näyttelyn aukioloajaksi. Yksittäisenä videoteoksena *Kultainen kädenpuristus* on esillä näyttelyssä silloin, kun fyysinen esiintyjä puuhailee siviilihenkilönä omiaan taidemuseon ulkopuolisessa maailmassa. Teos näyttäytyy siis katsojan/ kävijän osallistumisen teokseen sallivana/ edellyttävänä tässä-ja-nyt -teoksena sekä ajallisesti omalakisena siellä-ja-silloin -teoksena katsojan määriteltäessä kummassakin tapauksessa, kuinka kauan teoksen äärellä kul-lanarvoista aikaansa kuluttaa.

### Olemisen avautumia

Virilio ei toki ole ajatuksineen yksin puhuessaan ajan ja tilan neutraloitumisesta. Martin Heidegger kirjoittaa tekniikkaan/ teknologiaan liittyvästä paikasta irtautumisen ja etäisyyden ja läheisyyden katoamisen sekä laskevan ajattelun uhkasta tekniikan mieltä kysyvässä luentotekstissään (*Die Frage nach der Technik* 1949). Heideggerin mukaan tekniikka on länsimaisen ajattelun/ länsimaisen metafysiikan viimeinen muoto, joka uhkaa jättää ainoaksi ajattelun muodoksi laskelmoidun hyödyn ajattelun (laskeva ajattelu). Heideggerin mukaan tämä ei tarkoita ainoastaan sitä, että maailmaamme hallitsevat erilaiset tekniset laitteet, vaan että tekniikka hallitsee maailmankuvaamme ja elämysmaailmaamme. Laskeva ajattelu uhkaa jättää ajattelematta ”olemisen mielen” (*Sinn des Seins*), ”sen mikä/ mitä on”. Heideggerin mukaan teknisen maailman mieli kätkeytyy eikä se tällöin ole enää ihmisen hallittavissa.<sup>39</sup> Heideggerin käsitettä *tekhne* ei tule ymmärtää ’tekniikan’ merkityksessä, eikä myöskään edellä mainittua luentotekstiä varsinaisesti ’teknologiakritiikkinä’; ”*Tekhne* on Heideggerilla olevaa koskevaa tietämistä, joka johdattaa ihmisen suhdetta siihen mikä on. Tällaisena tietämisenä se ei tarkoita valmistamista eikä käsityötä.”<sup>40</sup> Mikä sitten on Heideggerin ”olemisen mieli”, jonka ajattelemisen ei pidä antaa hautautua? Heideggerin ”mielen” voi käsittää esimerkiksi merkitysten mahdollisuuksien avautumana, se tarkoittaa sitä, mistä jokin tulee ymmärrettäväksi, ja näin Miika Luodon mukaan olemisen mieli on ”olemisen ymmärtämisen” korrelaatti.<sup>41</sup>

Jos ajatellaan esitystaiteen yhteydessä käytävää keskustelua representaation ja presentaation taiteista, (”esitys representaation taiteena - installaatio presentaation taiteena”) voidaan pohtia, onko tämä vastakkainasettelu relevanttia aikana, jolloin taide teatterillistuu ja teatteri liukuu näyttämöiltä mitä erilaisimpiin olomuotoihin? Olisiko tehtävä lisää tilaa mielekkäinä näyttäytyville, merkitysten mahdollisuuksien avautumista koskeville kysy-

myksille? Kaikkeen representaation taiteen tarkasteluun liittyy lähtemätön paradoksi: kaikki näytteille asetettu voidaan tulkita merkkijärjestelmän, johonkin ilmiön itsensä ulkopuolella olevaan viittaavan tulkinnan kautta. Esityksen ja performatiivisuuden käsitteisiin liittyy ajatus kahdentumisesta, jonkin toiminnan tai maailmassa olemisen tavan toistamisesta.<sup>42</sup> Näen kuitenkin esitystilän ilmiöiden tarkastelemisen yksinomaan semioottisen luennan kautta esitystapahtumaan kytkeytyvää moniaistisuutta, havainnosta lähtevää ja siihen palautuvaa olemuksellisuutta ja kokemuksellisuutta poisrajaavana ja siksi riittämättömänä.

Bert O. States esittelee esityksen ilmiöiden tarkastelun kannalta kiinnostavan ”kaksisilmäisen luennan” tarkastelutavan, jonka moodeina ovat esityksen tarkastelu sekä tulkinnallisena ilmiönä *että* merkitsevänä olevana. Tällöin esitystä voidaan katsoa, ”lukea” siitä avautuvien merkitysviittausten kautta, mutta ennen kaikkea esitystapahtuma koetaan tila-ajallisenä, ruumiillisena, todellisena - ”olevana”.<sup>43</sup> Maurice Merleau-Pontyn mukaan maailmassa oleminen on kaiken kokemuksen ensimmäinen ehto, ja kaikki tila on ihmiselle, maailmassa-olijalle välttämättä inhimillistä ja suhteessa hänen omaan ruumiillisuuteensa. Merleau-Pontyn sanoin: ”Tilän voi viime kädessä aistia ainoastaan suhteessa omaan ruumiiseensa. Minä elän sen sisäpuolitse, olen upoksissa sen sisällä. Maailma on ympärilläni, ei edessäni.”<sup>44</sup>

## VIITTEET

<sup>1</sup> Ks. esim. Carlson 2006, 13 - 20: Carlson huomauttaa, että käsite 'esitys' on perustaltaan ristiriitainen, mikä estää löytämästä sille kattavaa semanttista määritelmää. Carlsonin mukaan teatterin metafora on levittäytynyt lähes kaikille inhimillisen toiminnan alueille, ja kun otetaan huomioon ne lukuisat kytkennät, joita esim. sosiologian, antropologian, psykologian ja kielitieteen alueilla on kehitelty esityksen ja esitystaiteen ideoista, esitystaiteen kenttä ja käsitteistö tulee laeiltaan ja määritelmiltään yhä häilyvämmäksi. Carlson mainitsee kuitenkin Richard Baumanin yrityksen muotoilla käsitteen semanttista kenttää; Baumanin mukaan keskeinen tekijä on ensinnäkin tietoisuus kaksinaisuudesta – vertautumisesta johonkin alkuperäiseen – ja toiseksi se, että esitys on aina esitystä *jollekulle* ulkopuoliselle, joka sen havaitsee. Carlson toteaa että tärkeintä ilmiössä on, että esitykset ovat tiedostettua toimintaa *jotakin varten* – ”toimintaa, joka taistelee jatkuvasti turhaan ruumiillistuaakseen täysin saavutettavissa olevana toisena.” 'Esitystaide'-termiä käytän viittaamaan lähinnä *nyky*esityksiin ja/ tai kokeelliseen, konventionaalisia rajoja oman näkemykseni mukaan kyseenalaistavaan esitystaiteeseen. Teatteriesityksellä viitataan institutionaaliseen

ja/ tai niin sanottuun draama-/ tarinateatteriin, ja `teatterillinen esitys'-termiä pyrin käyttämään tapauksissa, joissa mielestäni edellä mainittu jaottelu ei ole tarpeen. `Esittävä taide' viittaa laajasti ”kaikkeen esittävään taiteeseen”, so. tässä teatteri, esitystaide, kuvataide, performanssi, valokuvataide jne.

- <sup>2</sup> Sanakirjan mukaan teknologia on ”oppi, joka käsittelee työtapoja, koneita ja välineitä, joita käytetään luonnosta saatujen aineiden jalostamiseen”. Määritelmä paljastaa sanan kahtalaisen etymologisen alkuperän. Siinä kohtaavat klassisen kreikan kielen termit `tekhne' (vapaiden miesten työ ja taidot) ja `logos' (tieto, oppi, perusta). Modernin teknologian merkitystä ei voida ymmärtää tutkimatta sitä käsitteellistä muutosta, jonka keskiössä on tradition `ars'-käsite. `Ars' jakautuu 1600- ja 1700-luvun aikana toisistaan erillisiin taiteen ja taidon kategorioihin. Prosessiin liittyvät oleellisesti myös `tiedon' ja `tieteen' sekä välillisesti uudenlaisen luontokäsityksen myötä myös `teknologian' käsitteiden rämsentyminen. Teknologian välineellinen määrittäminen ja tulkitseminen ihmisen keinoksi vaikuttaa todellisuuden muotoon ja luonteeseen on arkikielessä suosittu ja hyväksytty tapa ymmärtää teknologian olemus. Tämä instrumentaalinen näkemys on yksiulotteisuudessaankin oudolla tapaa toimiva, sillä se näyttäisi pitävän sisällään ajatuksen ihmisen kyvystä hallita teknologiaa. Se sisältää myös oletuksen siitä, että teknologia asettuu ihmisen ja luonnon väliin yhtäältä liittäen ja toisaalta erottaen nämä toisistaan. <http://www.m-cult.org/> > mediumi > avainsanat aakkosittain > Olli Sotamaa: teknologia. [16.09.2006]
- <sup>3</sup> Mika Elo hahmottaa Latinan *mediumista* (väli, välittäjä, väliaine) juontuua media-käsitettä mm. seuraavasti: ”Niin kutsuttujen uusien medioiden kohdalla puhutaan - - joko kollektiivisesti `uusmediasta' tai yksikössä `uudesta mediasta' ja monikossa `uusista medioista'. Nykyisellään näillä termeillä viitataan useimmiten digitaalisiin medioihin.” Sanan etymologiaan viitaten Elon mukaan *mediumia* luonnehtii välissä oleminen (kahden asian välissä oleva välittävä tekijä) ja tietynlainen refleksiivisyys (väline johonkin päämäärään). ”Kahtiajakoisuus leimaa myös nykyistä mediakäsitteen käyttöä ja tämä ilmenee teoretisoivien ja pragmaattisten `mediafilosofoiden' kaksinapaisuutena”. Elo huomauttaa, ettei tähtää käsitelmäärittelyyn, vaan pyrkii ennemminkin ehkäisemään kreikasta ja latinasta peräisin olevan lainasanan koteloitumista ja lukkiutumista horjuttamalla sanaan liittyviä arkikielen merkityksiä sekä nostamalla esiin sanojen taustalla vaikuttavaa ajattelun traditiota (Elo 2005, 22 - 24). Ks. myös <http://www.m-cult.org/> > mediumi > avainsanat aakkosittain > Mikko Lehtonen: *medium/ media*. [16.09.2006]
- <sup>4</sup> Wickham 1985, 181 - 182.
- <sup>5</sup> Leach 1989, 32 - 33.
- <sup>6</sup> Birringer. Lainaus teoksessa Carlson 2006, 191.
- <sup>7</sup> Carlson 2006, 192.
- <sup>8</sup> Ibid.
- <sup>9</sup> Aronson 2000, 22 - 25.
- <sup>10</sup> Mäkelä 2005.
- <sup>11</sup> Grau 2002, 24.
- <sup>12</sup> Ks. Hansen 2006, 47 - 50.

- <sup>13</sup> Käyttöliittymä on se laitteen, ohjelmiston tai minkä tahansa muun tuotteen osa, jolla käyttäjä tuotetta käyttää. Esim. tietokoneohjelmassa käyttöliittymällä tarkoitetaan sitä ohjelman osaa, jonka käyttäjä näkee tietokoneen näytöllä ja sitä tapaa (näppäimistö, hiiri), jolla hän käyttää ohjelmaa. Ks. <http://wikipedia.org/> [28.9.2006]
- <sup>14</sup> Manovich 2001, 282. Suomennos kirjoittajan.
- <sup>15</sup> Hansen 2006, 45 - 46.
- <sup>16</sup> Grau 2002, 146 - 160.
- <sup>17</sup> Arntzen 2005. Bergenin yliopiston apulaisprofessori Arntzen osallistui Ateneum-salissa Helsingissä järjestettyyn Himo-seminaariin 2005. Arntzen esitelmöi seminaarissa otsikolla *Marginaalisuus, pop-ambienssi ja valtavirtajammailu uuden teatterin alueella*. [http://www.kulttuuri.hel.fi/files/Knut Ove Arntzen FIN.pdf](http://www.kulttuuri.hel.fi/files/Knut_Ove_Arntzen_FIN.pdf) . [05.12.2005]
- <sup>18</sup> Ibid.
- <sup>19</sup> Ks. esim. Harrison, E.J 2001, *Synaesthesia, the Strangest Thing*. Oxford University Press tai Cytowic, Richard 1998, *The Man Who Tasted Shapes*. MIT Press.
- <sup>20</sup> Morse 1993 (1992), 109.
- <sup>21</sup> Arlander 1998, 19.
- <sup>22</sup> Youngblood 1993 (1970), 17.
- <sup>23</sup> Arlander 1998, 27.
- <sup>24</sup> Artikkelin on julkaistu teoksessa *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. Toim. Doug Hall ja Sally Jo Fifer (1992). Minna Tarkka on suomentanut artikkelin toimittamaansa antologiaan *Video, taide, media* (1993).
- <sup>25</sup> Morse 1992, 153 - 167.
- <sup>26</sup> Ibid, 156.
- <sup>27</sup> Ibid.
- <sup>28</sup> Navridis 2005.
- <sup>29</sup> Arlander 1998, 60.
- <sup>30</sup> Foucault 1986 (1967), 22 - 27. Suomennokset englanninkielisestä käännöksestä kirjoittajan.
- <sup>31</sup> Ks. Hannula 2001. *Kolmas tila. Väärinymmärtäminen eettisenä lähtökohtana*. Kuvataideakatemia, Helsinki.
- <sup>32</sup> Silde 2006. ”Baltic Circle toi Helsinkiin avantgarden tuulahduksia.” Teatteri-lehti 1/2006, 19.
- <sup>33</sup> Virilio 1991, 46 - 58. Suomennos englanninkielisestä käännöksestä kirjoittajan.
- <sup>34</sup> Virilio 1998, 136 – 140.
- <sup>35</sup> Esim. australialaisen mediataiteilija Simon Pennyn projekti Traces.
- <sup>36</sup> Haapoja 2006.
- <sup>37</sup> Oberender 2004. ”More Presence on Stage“. [http://art.ntu.ac.uk/performance\\_research/birringer/daplit.htm](http://art.ntu.ac.uk/performance_research/birringer/daplit.htm). [12.10.2005]. Englanninkielinen käännös Johannes Birringer. Suomennos kirjoittajan. Saksankielinen alkuteksti *Theater Heute* nro 4/2004, 19 - 26.
- <sup>38</sup> Ahtila 1999 ja 2005.
- <sup>39</sup> Heidegger 1994 (1954), 31 - 40.
- <sup>40</sup> Luoto 2002, 101.

- <sup>41</sup> Ibid, 72.  
<sup>42</sup> Carlson 2006, 118.  
<sup>43</sup> States 1985,8.  
<sup>44</sup> Merleau-Ponty 1993 (1960), 50.

## KIRJALLISET LÄHTEET

- Arlander, Annette 1998. *Esitys tilana*. Acta Scenica 2, Teatterikorkeakoulu, Helsinki.
- Aronson, Arnold 2000. *American avant-garde theatre: a history*. Routledge, London.
- Carlson, Marvin 2006. *Esitys ja performanssi. Kriittinen johdatus*. Suom. Riina Maukola. Like Kustannus, Helsinki. Alkukielinen teos: *Performance: A Critical Introduction* (2004, 2. painos)
- Elo, Mika 2005. *Valokuvan medium*. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Foucault, Michel 1986. "Of Other Spaces". Englanninkielinen käännös Jay Miskowic. *Diacritics* Vol 16, 22 - 27. Alkukielinen teksti *Des Espaces Autres* (1967).
- Grau, Oliver 2002. *Virtual Art from Illusion to Immersion*. The MIT Press, Cambridge, Mass.
- Hannula, Mika 2001. *Kolmas tila. Väärinymmärtäminen eettisenä lähtökohdana*. Kuvataideakatemia, Helsinki.
- Hansen, Mark N.B. 2006. *New Philosophy for New Media*. The MIT Press, Cambridge, Mass.
- Heidegger, Martin 1954. "Tekniikan kysyminen". Suom. Vesa Jaaksi. Niin&Näin 2/1994, Tampere. Artikkelin pohjautuu Heideggerin luentotekstiin *Die Frage nach der Technik* (1948).
- Leach, Robert 1989. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Luoto, Miika 2002. *Heidegger ja taiteen arvoitus*. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Manovich, Lev 2001. *The Language of New Media*. The MIT Press, Cambridge, Mass.
- Merleau-Ponty, Maurice 1993 (1960). *Silmä ja mieli*. Suom. Kimmo Pasanen. Kustannus Oy Taide, Helsinki.
- Morse, Margaret 1992. "Video Installation Art: The Body, the Image and the Space-In-Between." Teoksessa *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. Toim. Hall & Fifer. Aperture, London.
- Morse, Margaret 1993 (1992). "Videoinstallaation taide: ruumis, kuva ja välitila". Teoksessa *Video, taide, media*. Suom. ja toim. Minna Tarkka. Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki.
- Silde, Marja. "Baltic Circle toi Helsinkiin avantgarden tuulahduksia." *Teatteri-lehti* 1/2006.
- States, Bert O. 1985. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theatre*. University of California Press, Berkeley.
- Virilio, Paul 2002. *Desert Screen. War at the Speed of Light*. Englanninkielinen käännös Michael Degener. The Athlone Press, Lontoo. Alkukielinen teksti: *L'Ecran du désert* (1991).
- Virilio, Paul 1998 (1995). *Pakonopeus*. Suom. Mika Määttänen. Gaudeamus, Helsinki.
- Wickham, Glynne 1992. *Teatterihistoria*. Suom. Kalevi Nytytäjä. Suomenkielisen



Virpi Alanen

# Muuttuneessa maailmassa

## Lähihistorian representaatio Mark Ravenhillin näytelmässä *Some Explicit Polaroids*

*Artikkeli käsittelee Mark Ravenhillin Some Explicit Polaroids -näytelmässä (1999) korostuvaa ironista ja kärjistettyä kuvaa aikalaismaailman tilasta sekä siihen johtaneista poliittis-historiallisista kehityskuluista. Näytelmän keskiössä on yksilotteiseksi käyneen, kaupallistuneen ja vailla poliittisia vastakkainasetteluja olevan globalisoituneen maailman tarkastelu. Henkilöhahmojen representoiman yksityistyneen aikalaiskokemuksen kautta hahmottuu kriisiytynyt moderni.*

Brittiläinen näytelmäkirjailija Mark Ravenhill (1966- ) on vuoden 1996 *Shopping and Fucking* -debyyttinäytelmästään lähtien nauttinut suurta suosiota niin kotimaassaan kuin muuallakin.<sup>1</sup> Hänen provokatiivinen tyyliinsä aiheutti heti uran alussa valtaisan kohun, joka on jäänyt avainsanan tavoin määrittämään myös uudempaa tuotantoa. Mediassa lontoolaista Ravenhillia kuvataan useimmiten kohukirjailijaksi ja hänen näytelmiään shokeeraaviksi ja järkyttäviksi, vaikka näytelmien tyyli ja sisällölliset seikat vaihtelevat. Ravenhillin tähänastiselle tuotannolle on luonteenomaista vakavasävyinen yhteiskuntakriittisyys, joka yhdistyy ironiseen kekseliäisyyteen ja provokatiiviseen seksin tai väkivallan esittämiseen. Hänet tunnetaan myös työpajakirjoittamista suosivana näytelmäkirjailijana, joka työstää tekstejään mieluummin esimerkiksi näyttelijöiden kanssa kuin yksinäisyyteen vetäytyneenä. *Some Explicit Polaroids* (1999) esittää ilmestymisajankohtansa maailman ja lähihistorian kriittisessä valossa. Näytelmän maailmassa vallitsee kaupallinen, globalisoitunut tila, jossa rationaalisuus hiipuu, merkitykset kaikkoavat ja historia pyritään unohtamaan. Raven-



hillin pääteemoja ovat poliittisten vastakkainasettelujen katoaminen ja elämän läpikotainen kaupallistuminen. Hän käsittelee tuntemista ja erityisesti tunteettomuutta, problematisoiden myös vihan ja rakkauden teemoja.

Tuntemamme maailma on 1990-luvulta lähtien teknologisoitunut, kaupallistunut ja globalisoitunut yhä kovempaa vauhtia. Nopeatempoisuus ja lyhytkestoisuus ovat aikamme ominaispiirteitä, asiat vanhenevat ja tulevat unohdetuiksi nopeasti. *Some Explicit Polaroids* -näytelmässä, kuten Ravenhillin muissakin näytelmissä, tehdään intensiivistä yhteenvetoa omasta aikalaistodellisuudesta sen kliseitä ja latteuksia dialogissa hyödyntäen. Ravenhillin tyyli on kärjistävä, ajan ja tilanteen synkkiä puolia korostava, mutta kuitenkin ironinen. Harvaa näytelmää voi pitää yhtä ”90-lukulaisena” kuin tätä. Kyseessä on monella tavalla kriittinen näytelmä, joka kommunikoi monitasoisessa yhteiskunnallisen ja teatterillisen vuorovaikutuksen kontekstissa ja on paljon muutakin kuin aikakautensa ominaispiirteiden tuomista näyttämölle.<sup>2</sup> Näytelmä kiteyttää Ravenhillin keskeistä kaupallisuusteemaa ja käsittelee maailmassamme hiljattain tapahtunutta käännettä tilanteeseen, jossa globalisoitunut länsimainen kulutuskulttuuri ja teknologia määrittävät keskeisesti väestön valtaosan elämää.

Ravenhillille on tyypillistä, että sinänsä pienten ja privaattien asioiden kuvaamisen takana on jonkinlainen ”big picture”, laajempi käsitys maailman senhetkisestä tilasta. Ravenhill kuvaa nykyelämää metaforisten teknologisten vempainten, populaarikulttuurin kuvaston ja jälkistrukturalismin teemojen avulla. *Some Explicit Polaroids* käsittelee ihmiselämän muuttumista osaksi kulutuskeskeistä kaupallisuutta, joka hallitsee maailmaa ilman vastajärjestelmää ja luo näennäisen vapaudentunteen. Näytelmän maailmaa voi luonnehtia myöhäis- tai postmoderniksi tavalla, joka on tuttua etenkin 90-luvun yhteiskuntateoreettisesta keskustelusta. Myöhäis- ja postmodernin käsitteet merkitsevät tässä yhteydessä lähinnä yhteiskuntateoreettista kriisiytyneen modernin kritiikkiä. Ravenhillin näytelmä ironisoi ja kritikoi postmodernia tilannetta, jossa eettiset arvot ja historia-tietoisuus ovat jääneet globaalin kaupankäynnin ja liikkuvuuden jalkoihin. *Some Explicit Polaroids*, jonka ensi-ilta oli juuri uuden vuosituhannen kynnyksellä, johdattelee yleisönsä kohtaamaan oman historiallisen tilanteensa ongelmat ja paradoksit.

Teatterissa representaatio ei ole yksiselitteinen asia. Millaisen tulkinnan historiallisesta tilanteesta näyttämöllä nähty esitys sisältää? Millaisia rajoja ylitetään? Kuten teatteritaiteen ja tanssin tutkimuksen professori Michal Kobialka toteaa, kysymykseen representaation merkityksestä voi vastata monella tavalla ja representaatiotekniikoita on useita.<sup>3</sup> Teatteri luo

representaatioissa uuden tietoisuuden, ei vain jäljittele vaan kommunikoi taiteen keinoin ja synnyttää uusia tulkintoja. Identiteetit, joita Ravenhillin näytelmän henkilöhahmot näyttävät representoivan, ovat historiallisten ja poliittisten prosessien myötä rakentuneita. Historian kuvaileminen teatterin keinoin on aina tulkintaa, usein varsin monikerroksista tulkintaa. Teatterilla on mahdollisuus luoda historiatietoisuutta omintakeisella tavalla. Teatteritieteen professori Freddie Rokem kirjoittaa:

Teatterin ominaispiirre historiallisen menneisyyden käsitteijänä on yhtäältä sen kyky luoda tietoisuus toisaalta historian tuhoisuuden ja epäonnistumisten monimutkaisesta vuorovaikutuksesta, toisaalta sen pyrkimys luoda toteuttamiskelpoinen ja merkityksellinen taideteos, joka pyrkii käsittelemään näitä tuskallisia epäonnistumisia.<sup>4</sup>

Näyttämöllä voidaan esittää suoraa tai epäsuoraa kritiikkiä historiallisia tapahtumia, henkilöitä tai kehityskulkuja kohtaan, tai jopa kritisoida historian kirjoittamisen konventioita. Rokem kuvaa historian esittämistä aikajana, joka sisältää tapahtumien ajan, näytelmän kirjoitusajankohdan ajan ja joskus lisäksi erillisen myöhemmän esitysjankohdan ajan.<sup>5</sup> Kun esitys hyödyntää esitysjankohdan lähihistorian tapahtumia ja luo teatteritulokintaa aikalaismaailmasta ja aikalaisyhteiskunnasta, kuten on esimerkiksi *Some Explicit Polaroidsin* tapauksessa, aikajanan kerrostumia ei ole yhtä helppoa havaita kuin kaukaisemmista historian tapahtumista kertovan esityksen kohdalla. Representaatio liittyy rajan ja sen ylittämisen käsitteisiin: näyttämö on jo esitystilanakin rajakohdassa, jossa on mahdollista kyseenalaistaa katsojan historiaan, yhteiskuntaan, seksuaalisuuteen, sosiaaliseen sukupuoleen, etnisyyteen ja kansakuntaan liittyviä oletuksia.<sup>6</sup>

### Brittiläisen teatterin 1990-luku ja in-yer-face-teatteri *Some Explicit Polaroidsin* kontekstina

Brittiläisessä teatterissa voi havaita 1990-luvulla tapahtuneen muutoksen kohti globaalin tason poliittista tematiikkaa: alkoi uudenlainen kansainvälistymisen ja globaalien ongelmien tarkastelun aikakausi. Toisin sanoen brittiläinen draama ei keskity enää tarkastelemaan ainoastaan oman maan asioita vaan on ulospäin suuntautuneempaa kuin ennen.<sup>7</sup> Poliittiset näytelmät eivät niinkään korosta kansallista vaan kansainvälistä aihepiiriä.<sup>8</sup> Nyt monia 1990-luvun ja 2000-luvun alun brittiläisnäytel-

miä käännetään ja levitetään kansainvälisesti. Näytelmät ovat poliittisia sekä brittiläisellä että globaalilla tasolla. Brittiläisellä tasolla näytelmissä on paljon oman maan yhteiskunta- ja luokkarakenteen kritiikkiä, etenkin thatcherismin ja sen seurausten, mutta myös labour-puolueen ja sen muuttuneen roolin kritiikkiä. Globaalilla tasolla näytelmien tematiikka käsittelee usein kaupallistumista, vieraantumista, teknologisoitumista, poliittisten valtarakennelmien sortumista ja historian unohtamista. Uusi brittiläinen draama on siis usein varsin kriittistä myös maailmanlaajuisia kysymyksiä ajatellen. Ravenhillin näytelmät ovat esimerkkejä tästä.

Uudistumisen aalto läpäisi brittiläisen teatterin 1990-luvulla, kun poikkeuksellisen suuri joukko uusia, nuoria näytelmäkirjailijoita teki läpimurtonsa teatterimaailmassa.<sup>9</sup> Uudistumiseen vaikutti merkittävästi uuden teatterityylisuunnan, ns. in-yer-face-teatterin, syntyminen. Teatteri virkistyi uuden tyylin syntymisen myötä. Nimen 'in-yer-face' taustalla oli slangisana, joka tarkoittaa häpeilemätöntä provokatiivisuutta ja aggressiivisuutta.<sup>10</sup> In-yer-face-teatterin piiriin kuuluvat näytelmäkirjailijat tekivät provokatiivisia näytelmiä, jotka pakottivat yleisön katsomaan näyttämöllä emotionaalisesti vaikeita asioita, kuten väkivaltaa ja sen yhdistämistä seksuaalisuuteen. In-yer-face-teatterin tutkija Aleks Sierz on todennut, että uuden draaman synkät kuvat Britanniasta ovat voimakas keino muistuttaa yleisöä siitä, ettei kaikki ole niin ruusuista "Cool Britanniaa" kuin millaiseksi New Labour<sup>11</sup> -puolue on yrittänyt maataan 90-luvulla brändätä.<sup>12</sup>

In-yer-face-teatterin tunnetuimpiin nimiin kuuluva Ravenhill on 90-luvulla läpimurtonsa tehneistä näytelmäkirjailijoista kiistellyimpiä ja menestyneimpiä. Hänet voikin nähdä brittiläisen teatterin 90-lukua karakterisoivana näytelmäkirjailijana.<sup>13</sup> Hänen näytelmänsä hätkähdyttivät yleisöä tuomalla näyttämölle suorasukaisia seksiä ja/tai väkivaltaa sisältäviä kohtauksia sekä alatyylisiä, nopeatempoista ja puhekielenomaista kielenkäyttöä. Tuloksena oli vihasinta brittiläistä teatteria sitten John Osbornen vuonna 1956 ilmestyneen *Look Back in Anger* -näytelmän.<sup>14</sup> Ravenhillin näytelmissä on usein kyse näyttämöllä esittämiseen liittyvien tabujen rikkomisesta, mutta näytelmillä on kuitenkin provokatiivisuutensa ja shokkiarvonsa takana poliittista sanomaa. *Some Explicit Polaroids* ei ole yhtä eksplisiittisesti ja in-yer-face-tyylisesti väkivaltainen kuin *Shopping and Fucking*, joka on Ravenhillin tunnetuin näytelmä. Poliittisesti Ravenhill luetaan vasemmistolaisiin näytelmäkirjailijoihin kuuluvaksi, mutta hänen näytelmänsä sisältävät sekä oikeistolaisuuden että vasemmistolaisuuden kritiikkiä. Hänen näytelmiään on viime vuosina käännetty ahkerasti ja esitetty ympäri maailmaa.

*Some Explicit Polaroids* on Ravenhillin neljäs pitkä näytelmä. Suomen kantaesityksensä se sai KOM-teatterissa 19. maaliskuuta 2003.<sup>15</sup> Aleksi Milonoffin suomennoksen nimi on *Alastonkuvia*. *Some Explicit Polaroids* on rakenteeltaan tiiviimpi ja tematiikaltaan kiteytetympi kuin sitä edeltävät näytelmät *Shopping and Fucking* (1996), *Faust is Dead* (1997) ja *Handbag* (1998). Ravenhillin tuotantoon kuuluvat myös lyhytnäytelmä *Close to You* (1993), kymmenen minuutin mittainen *Fist* (1994), *Sleeping Around* -työpajaprojekti (1998), *Mother Clap's Molly House* (2001) sekä kaksi teini-ikäisille suunnattua näytelmää *Totally Over You* (2003) ja *Citizenship* (2005). Uusinta tuotantoa ovat Traverse-teatterissa esitetty *Product* (2005), jossa Ravenhill myös debytoi itse näyttelijänä sekä Donmar Warehouse -teatterissa esitetty *The Cut* (2006), jota tähditti Sir Ian McKellen.<sup>16</sup> Kesällä 2006 Ravenhill vieraili Paines Plough -teatterin kanssa Suomessa, Tampereen Teatterikesässä, ja *Product* esitettiin Tampereen Työväen Teatterissa.<sup>17</sup>

## Muuttuva maailma hahmottuu

*Some Explicit Polaroids* perustuu löyhästi Ernst Tollerin näytelmään *Hoppla, Wir Leben!*, joka on vuodelta 1927. Ravenhillin näytelmä ei ole Tollerin näytelmän tyylillinen pastissi, mutta Ravenhill on mukaillut Tollerin näytelmän juonta ja päivittänyt sen nykypäivän maailmaan sopivaksi. Tollerin näytelmä kertoo poliittisesta vallankumouksellisesta, joka viettää vuodet 1919–1927 mielisairaalassa ja vapauduttuaan huomaa maailman tapahtumien vieneen vallankumoukselta pohjan ja entisten toveriensa muuttuneen korrupoituneiksi konformisteiksi. Ravenhillin näytelmässä entinen vasemmistoradikaali Nick vapautuu 15 vuoden jälkeen vankilasta ja havaitsee maailman muuttuneen vuosien 1984–1999 aikana käsittämättömäksi paikaksi, jossa korostuvat merkitysten tyhjentyminen, tradition unohtaminen, yksinäisyys, välttämätön yhteys kaupallisuuteen, teknologisoituminen, medikalisoituminen ja elämän typistyminen pelkäsi viihtymisen tavoitteluksi. Tollerin näytelmässä vuoden 1927 suurkaupunki avautuu ouden, modernina ja urbanisoituneena kaupunkinäkömäänä, johon kuuluvat raitiovaunut, autot, maanalaiset junat ja lentokoneet. Myös Ravenhillin näytelmän postmoderni maailma vilisee uutta teknologiaa: Play Station -pelikonsoli, hakulaite, puhelinvastaaaja, internet ja polaroidkamera.

Näytelmässä on kolme keski-ikäistä ja kolme nuorta henkilöahahmoa. Näytelmä siis rakentuu paljolti sukupolvi- ja ikäkausijatuksen varaan. Keski-ikäisillä henkilöillä on poliittinen tausta, joka perustuu perinteiseen sosialismi-kapitalismi-jakoon. Nick on entinen vasemmistolaisaktivisti, samoin hänen nuoruudenaikainen tyttöystävänsä Helen, joka on nykyinen

kaupunginvaltuutettu. Jonathan on suuryritysjohtaja. Nuoret henkilöhahmot ovat noin parikymppisiä. He ovat perinteiseltä kannalta katsottuna epäpoliittista sukupolvea, jonka ”arvot” – lainausmerkeissä siksi, että heidän maailmassaan ei oikeastaan ole pysyviä arvoja – ovat ainoastaan kaupallisuuteen ja fyysisyyteen liittyviä.<sup>18</sup> Tim on HIV-positiivinen homoseksuaali. Victor on Timin internetistä ostama ”poikaystävä”, nuori itäeurooppalaistaustainen prostituoitu. Nadia on psykologisia minän eheytyksliseitä lateleva strippari, jolla on väkivaltainen poikaystävä Simon.<sup>19</sup>

Näytelmä sisältää 12 kohtausta ja juoni on lyhyesti seuraavanlainen: Alussa Nick tulee yllättäen Helenin asunnolle vapauduttuaan vankilasta, jossa istui tuomion Jonathanin murhayrityksestä. Helen kieltäytyy muistelemasta menneisyyttä; hän ei enää ole taisteluhenkkinen vasemmistolainen, vaan kiireinen kaupunginvaltuutettu, jonka tehtävänä on järjestää bussiaikataulut siten, että ihmiset pääsevät helpommin kauppaan. Helen ei halua Nickiä luokseen. Nick ajautuu kaupungille rypiskelemään ja osuu sattumalta paikalle pelastamaan Nadian väkivaltaisen Simonin kynsistä. Nadia ei kuitenkaan kohta edes muista pelastajaansa, ei kaipaa apua eikä halua tietää menneisyydestä vaan lisää vain meikkiä hakattujen kasvojensa päälle. Nadian ystävä, HIV-positiivinen homomies Tim, on tilannut internetin kautta Victorin, joka suuttuu aluksi, kun Nadia kertoo Timin olevan tunteellinen ja sairas. Tim ilmoittaa, ettei minkäänlaisia tunteita ole ja että hän omistaa Victorin. Nick ei kestä nuorten muka-iloista elämäntapaa, jossa syvällisiä tunteita ja merkityksiä pyritään välttämään, vaan lähtee Helenin luo saadakseen huolehtia hänestä. Helenkään ei kaipaa Nickin apua, mutta yrittää saada Nickin lupautumaan tapaamiseen Jonathanin kanssa, koska Jonathan kiristää Heleniä uhaten tuhota tämän poliittisen uran paljastamalla radikaalin vasemmistolaismenneisyyden.

Tim joutuu sairaalaan mutta ei halua enää ottaa lääkkeitään Nadian ja Victorin pyynnöistä huolimatta. Nadia joutuu taas kadulla Simonin ruhjomaksi, ja tällä kertaa hänet sattuu pelastamaan Jonathan. Nadian puhuttua Jonathanille latteuksia positiivisesta ajattelusta Jonathan toteaa Nadian pettävän itseään, jolloin Nadia murtuu ja toteaa olevansa yksin kaiken kauheuden keskellä. Tim kuolee sairaalassa. Victorin jäädessä kaksin Timin ruumiin kanssa Tim alkaa puhua hänelle ja Victor yrittää tyydyttää kuollutta Timiä seksuaalisesti. Victor järkyttyy Timin kuolemasta, mutta yrittää sulkea tapahtuneen mielestään ja tekee lähtöä Japaniin. Nick on tällävälin etsinyt merkityksettömyyttä ja iloista maailmaa juomalla. Victor sanoo iloisen maailman olevan valetta. Helen tulee tapaamaan Nickiä ja yrittää edelleen järjestää Nickin ja Jonathanin tapaamista, johon Nadia saa

lopulta Nickin suostumaan. Nick ja Jonathan tapaavat johtajien kokoushuoneessa. He keskustelevat siitä, että maailma vääjäämättä pyörii nykyisin markkinoiden ehdoilla ja että se on paras saatavilla oleva tilanne. Jonathanin mukaan asiat vain ovat kuten ne ovat, joten tilanteesta on otettava irti kaikki mahdollinen tai muuttuu tylsäksi organisoijaksi, kuten Helen. Nick on samaa mieltä, mutta hänen silmissään välähtää hetkellisesti inho Jonathania kohtaan. Lopussa Helen ja Nick juttelevat Helenin asunnolla ja toteavat olevansa vanhoja. Helen sanoo haluavansa muuttaa kaiken ja yrittävänsä tehdä Nickistä taas vihaisen.

Näyttämöllä nähdään Ravenhillille tyypilliseen tapaan teknologisia vempaimia, huumeiden käyttöä, roskaruokaa, seksiä ja väkivaltaa. Visuaalisesti Ravenhill on ottanut 90-luvun näytelmiinsä paljon materiaalia ajankohdan elokuva-, tv- ja mainosmaailmasta ja populaarikulttuurista yleensä. Vastaavaa visuaalista materiaalia käyttivät myös muut in-yer-face-näytelmäkirjailijat. Väkivaltaiset kohtaukset henkilöityvät 1990-luvun elokuvassa yhteen ohjaajaan, Quentin Tarantinoon. Tarantinolainen tapa esittää eksplisiittistä väkivaltaa siirtyi myös teatteriin. In-yer-face-tyylisuunnan näytelmät houkuttelivat teattereihin poikkeuksellisen paljon 20–30-vuotiaita katsojia, jotka aiemmin oli mielletty elokuvan parissa viihtyväksi ryhmäksi. Väkivallan uusi visualisointi elokuvissa herätti kysymyksen: missä määrin katsojat nauttivat väkivallan katsomisesta ja missä määrin pyrkivät välttämään sitä? Myös teatterissa oltiin huolestuneita yleisölle jäävästä ”oikein ymmärtämisen vastuusta”.<sup>20</sup> Ravenhillilla väkivallan esittäminen on kuitenkin useimmiten ironian sävyttämää ja vahvassa yhteydessä näytelmän moraalis-poliittiseen sanomaan. *Some Explicit Polaroids* -näytelmässä väkivallan esittämisen voi tulkita korostavan näytelmän sanomaa maailmassa tapahtuneesta muutoksesta suuntaan, jossa merkityskato ja välinpitämättömyys ovat edenneet niin pitkälle, että ainoaksi politiikan välineeksi jää ruumis ja sille tehdyt asiat.

*Some Explicit Polaroids* käsittelee muuttuvan maailman kysymystä tarkastelemalla representoitujen aikalaisidentiteettien suhdetta historialliseen ja toisaalta historiattomalta vaikuttavaan tilanteeseensa näytelmän maailmassa. Menneisyyden unohtamiseen liittyvä ”historiattomuus” sisältää jo sinänsä historiallisen viittaussuhteen: on olemassa historia, josta yritetään luopua. ”Historiaton” tila on näytelmässä tila, joka nimenomaan paljastaa erilaiset historialliset taustat ja kehityskulut sekä henkilöitä poliittisen tradition, seksuaalisuuden, etnisyyden, sukupuolen tai sukupolven perusteella määrittävät ominaisuudet ja henkilöiden keskinäisen kyvyttömyyden kohdata ja ymmärtää toistensa ominaisuuksia. Henkilöhahmojen representoi-

mat erilaiset taustat esimerkiksi seksuaalisuuteen, luokka-asemaan tai etnisyyteen liittyen korostavat maailman havainnointiin liittyvän kokemuksen epäyhdenäisyyttä. Teatteriesityksen katsojalle näyttäytyy heterogeeninen maailmankuva, jossa mahdollisten kontekstien kehys on laaja.

### Hajonneempi, henkilökohtaisempi poliittisuus

Brittiläiseen teatteriin syntyi uudenlainen poliittinen tietoisuus in-yer-face-teatterin myötä. Vain hieman aiemmin, edeltävänä vuosikymmenenä, oli julistettu poliittisen teatterin kuolemaa.<sup>21</sup> Uusi poliittinen teatteri välttää suorien poliittisten kommenttien sisällyttämistä dialogiin, mutta asettaa näytelmään kulttuurisesti representatiivisen referenssin, joka tekee näytelmästä poliittisen.<sup>22</sup> Uusi draama rakentaa usein poliittisen kannanottonsa keskittymällä kuvaamaan privaattia, intiimiä, tabua. Henkilökohtaisen politisoituminen onkin yksi brittiläisessä 1990-luvun teatterissa laajemmin nähtävissä oleva linja. Ravenhillin näytelmissä keskitytään yksilöiden kokemuksiin, joiden kautta maailman pirstaloitunut tilanne hahmottuu. Poliittisuudesta on tullut entistä hajonneempi käsite.

Ravenhill yhdistelee *Some Explicit Polaroidsissa* markkinataloudellisen yhteiskunnan ja kaupallisen populaari- ja nuorisokulttuurin kritiikkiä sekä taisteluhenkisen vasemmistolaisuuden kritiikkiä omaperäisellä tavalla. Näytelmä muistuttaa tarkoituksellisesti 1970-luvun ”state of the nation”-näytelmiä, mutta poliittinen kritiikki käsittelee myös globaalin tason poliittista ongelmakenttää ja poliittisuuden kriisiä yleensä. Yksi näytelmän kantavista ajatuksista on ajatus niin sanottujen yhdistävien suurten kertomusten katoamisesta. Näytelmän lähihistoriaa representoivassa ja historiallisten kehityskulkujen seurauksia kärjistävässä maailmassa mikään poliittinen ideologia ei enää yhdistä ihmisiä. Kaikki ovat yksinäisiä, irrallisia toimijoita. Paitsi yhdistävänä tekijänä, poliittisuus ei näytelmän maailmassa toimi myöskään erottavana, vastakkainasetteluja luovana tekijänä.

Vasemmistolaisen maailmankatsomuksen omaava Nick kohtaa näytelmässä vanhan vihollisensa, yritysjohtaja Jonathanin. Maailma on näytelmässä muuttunut Jonathanin toiveiden mukaiseksi maailmaksi, läpikotaisin kaupalliseksi. Kumpikin miehistä kuitenkin kaipaa entistä selkeää vastakkainasettelua: sekä kapitalistista yhteiskuntajärjestelmää vastustavan Nickin että sitä kannattavan Jonathanin elämä on käynyt tyhjäksi, kun poliittinen vastakkainasettelu on poistunut. Hannu-Pekka Björkmanin KOM-teatterissa vuonna 2003 esittämän Jonathanin eksentrisyys korosti hahmon edustaman maailmankatsomuksen epävakautta.<sup>23</sup> Myös Nickin (jota KOM-teatterissa näytteli Eero Aho) edustama taho näyttäytyy ek-

syksissä olevan henkilöhahmon kautta epävakana ja uskottavuutensa menettäneenä. Näytelmän kuvaamassa maailmassa identiteetti ei enää rakennukaan selkeässä poliittisessa kiistassa, jossa oltaisiin jommallakummalla puolella ja jossa oltaisiin kasvotusten ja eri mieltä. Kun ei ole enää entisenlaista poliittista vastakkainasettelua, klassinen politiikan ideaali ei enää toteudu. Kiistely käy kyseenalaiseksi. Näin myös vapaus käy kyseenalaiseksi.

Vapauteen ja sen menettämiseen, rajoihin ja niiden ylittämiseen, riippumattomuuteen ja riippuvuuteen liittyvät kysymyksenasettelut muodostavat näytelmän temaattisen perustan. Representaatio ei ole yksiselitteinen, jos ajatellaan niitä monitahoisia rajojen ylittämisen tapoja, joita näytelmä käsittelee.<sup>24</sup> *Some Explicit Polaroids* ikään kuin kutsuu katsojaa valitsemaan vuoroin kunkin henkilöhahmon ja tarkastelemaan hänen representoimaansa identiteettiä ja sen tilannetta. Kullakin henkilöllä on tietyt spesifit ominaisuudet, jotka määrittävät heitä historiallisesti, etnisesti, seksuaalisesti tai sukupuolisesti ja asettavat heidät tiettyyn ikäluokka- ja luokka-asemaan. Henkilöhahmot voivat kuitenkin olla kompleksisempia kuin miltä ensin vaikuttavat. Kansallisuuksista ei suoraan puhuta näytelmässä, mutta dialogista käy selväksi, että Victor tulee entisestä sosialistimaasta. Victorin ei suoraan mainita olevan venäläinen, mutta Tim puhuttelee häntä kolonisoivalla ja erotisoivalla pilkkanimellä ”Russian doll”.<sup>25</sup> Victor on ambivalentti henkilöhahmo: hänen vuorosanansa ovat hyvin niukkoja ja toisteisia, ulkoisesti hahmo on korostetun seksuaalinen. KOM-teatterissa vuonna 2003 Jari Virmanin esittämä Victor oli ulkoisesti näytelmän kärjistetyin ja tyyppitellyin hahmo: punaiset posket, räikeät vaatteet, ylikorostuneet eleet ja puheessa pääkaupunkiseudun nuorille tytöille tyyppillinen loppunousu. Tyyppihahmon takana on kuitenkin näytelmän kompleksisin hahmo. Victorissa toiseus kumuloituu. Kolonisoiva ja erotisoiva katse korostuvat, koska Victor on itäeurooppalainen ja prostituoitu. Jopa HIV-positiivisen homomiehen tai kaltoinkohdellun naisstripparin on omasta marginalisoidusta, mutta länsimaisesta asemastaan käsin mahdollista kohdistaa tuo katse Victoriin.

Nickin koko maailmanjärjestys suistuu tolaltaan, kun hänellä ei ole enää poliittista puoluetta tukenaan.<sup>26</sup> Näytelmän sisältämä poliittisen lähihistorian kritiikki toteutuu selkeimmin juuri tämän henkilöhahmon kautta. Vaikka näytelmän historiaa käsittelevä aikajana on lyhyt, koska siinä käsitellään ja kärjistetään näytelmän kirjoitusajankohdan maailmassa historiallisesti vallinnutta tilannetta, voi historiallisen aineksen taustaa valottaa tiettyjen lähihistorian murroskohtien avulla. Näytelmän historial-



lisena taustavaikuttajana voi nähdä vuosina 1984–1999 eli näytelmän maailmassa Nickin vankilassaolon aikana tapahtuneet poliittiseen murrokseen liittyvät asiat, esimerkiksi Britanniassa Thatcherin ajan jättämät jäljet, labour-puolueen roolin muuttuminen, Berliinin muurin murtuminen, kylmän sodan päättyminen ja sosialististen hallitusten romahtaminen Itä-Euroopassa.<sup>27</sup> Näitä historiallisia tapahtumia ei suoraan mainita näytelmässä, mutta lukija tai teatteriyleisö pystyy päättelemään ne näytelmän dialogissa olevien vihjeiden perusteella. Edellä mainittuja historiallisia tapahtumia ei näytelmää tulkittaessa pidä ymmärtää homogeenisina rajan muodostuksen käsitteinä, vaan suuntaa-antavina historiallisina kiinnekohtina, joiden avulla moninaisten kokemusten ja tulkintojen epäyhtenäisyyttä voidaan historiarepresentaatioon liittyen tarkastella.<sup>28</sup> Sierz toteaa, että koko in-yer-face-teatterin synnyn voi katsoa juontavan juurensa Berliinin muurin murtumisen jälkeiseen maailmanpoliittiseen tilanteeseen.<sup>29</sup>

Brittiläisen näytelmän ollessa kyseessä ei voi jättää tarkastelematta sen sisältämää kritiikkiä oman maansa poliittista historiaa ja poliittista järjestelmää kohtaan. Ravenhill on nuoren polven näytelmäkirjailija, joka on elänyt suuren osan elämästään Thatcherin kaudella, hyvin pitkässä staattisessa poliittisessä tilanteessa. Sierz näkee tämän seikan synnyttäneen Ravenhillin ja monien muidenkin 1990-luvun nuorten kirjoittajien ”tee-se-itse”-tyylisten kriittisyyden yhteiskunnan poliittisia olosuhteita kohtaan. Vielä 80-luvulla kirjoitettiin näytelmiä, joissa oli harkittu ja perusteltu sanoma sekä selkeästi esitetty yhteiskunnallinen uhri. 1990-luvulla säännöt heitettiin romukoppaan, eivätkä uudet kirjoittajat kunnioittaneet mitään ideologioita, tyyliääntöjä tai konventionaalista hyvää makua.<sup>30</sup> Ravenhillin Nick-henkilöhahmo edustaa kriisissä olevaa, vaikutusmahdollisuuksiltaan tyhjäksi käynnyttä vasemmistolaisuutta, joka etsii kulutuskulttuuriin kadonneita arvoja, mutta on näytelmän kuvaamassa muuttuneessa nykymaailmassa aivan avutonta.

Kun klassinen politiikka käy mahdottomaksi, poliittisuus kanavoituu uusia teitä. Keho ja ruumiillisuus ovat uusissa poliittisissa näytelmissä keskeisiä. Henkilöhahmoihin voi kohdistua fyysistä väkivaltaa, keho voi olla eri tavoin sairas tai terve. Ruumiin poliittisuus liittyy myös sukupuoleen, seksuaalisuuteen, etnisyyteen, teknologiaan sekä elämään media- ja kaupallisen kulttuurin säätelemässä maailmassa. Nuori sukupolvi, jonka arvot ovat ainoastaan taloudellisia, ostamiseen, myymiseen ja omistamiseen – jopa toisten ihmisten omistamiseen – liittyviä, näyttäytyy Nickille epäpoliittisena ja toimintatavoiltaan käsittämättömänä. Näytelmän nuorilla henkilöillä ei ole poliittista visiota eivätkä he vastusta mitään. Selittä-

essään Nickille, mitä onnellisuus heille tarkoittaa, he vastaavat lattein slogan-tyyppisin lausein. Nuoret eivät ole kiinnittyneitä mihinkään yhteisöön kuten Nick, vaan ovat yksilö- ja omistuskeskeisiä, ”our own people”.

NICK: I look at you. You look at me and you see bitter and ugly, alright then, but I look at you and I see... what is this? What are you? Nothing's connected, you're not connected and you're not fighting anything.

TIM: But we're happy.

NICK: Are you?

VICTOR: Oh yes, happy.

NICK: And what does that mean?

TIM: It means we're content with what we've got.

NADIA: And we're at peace with ourselves.

TIM: And we take responsibility for ourselves.

NADIA: And we're our own people.

TIM: And we're not letting the world get to us.

NICK: But she's bruised, bleeding...

NADIA: On the outside.<sup>31</sup>

Näytelmässä 'party' merkityksessä 'puolue' on nuorten osalta muuttunut muotoon 'party' merkityksessä 'juhlia'. Heidän elämäänsä ei määritä mikään yhteisöllinen, yhteiskunnallinen tai poliittinen päämäärä tai tietoisuus, vaan ainoastaan jatkuva viihtyminen ja bilettäminen. Heidän juhlinnantäyteisessä elämässään pohjimmaisiksi tunteeksi jää kuitenkin toivottomuus, ja elämästä tulee jatkuvaa toivottomuuden peittämisyritystä sisällöttömän viihteen, hetkellisen hurmion ja jatkuvan unohtamisen kautta. Esimerkiksi Victor täyttää tajuntansa yksitoikkisella ”dum-dum-dum”-musiikilla.<sup>32</sup> Nadia puolestaan sulkee konemaisesti tapahtumat välittömästi pois muististaan, jotta voisi ylläpitää mielikuvaa ”iloisesta maailmasta” vailla mitään ikäviä tapahtumia. Näytelmän maailmassa ainoastaan hetkellisesti koetut toisista ihmisistä välittämisen tunteet poistavat pinnallisen täyttömateriaalin ja samalla paljastavat asioiden surkean laidan.

### Kulutuskulttuuri Some Explicit Polaroidsin maailmassa

Ravenhillin tyyppisiä teemoja on ihmisyiden kaupallistuminen. Hänen näytelmissään ihmisten väliset suhteet syntyvät kaupallisesti, koko elämässä on kyse pelkästään ostamisesta ja myymisestä. Ihmiselämä on henkilökohtaisimpia asioita myöten muuttunut kauppatavaraksi, merkitykset ja tunteet katoavat tai niitä vältellään, yhteisiä asioita ihmisten välillä, kuten

ihmissuhteita, koteja tai perheitä, ei enää ole. Yksilön niin sanottu vapaus on äärimmäistä privaatiota. Kaupallisuus liittyy Ravenhillin näytelmissä erityisesti seksuaalisuuteen.<sup>33</sup>

Poliittisuus kietoutuu näytelmässä kaupallistuneen maailman kuvaukseen ja sen kritiikkiin. Näytelmän maailmassa entiset poliittiset ideologiat ovat väistyneet tultuaan merkityksettömiksi, ja kulutuskulttuurista on tavallaan muodostunut uusi ideologia, joskaan sillä ei ole selviä pelisääntöjä vaan se on vain rahan jatkuvaa, kaoottista liikettä. Jonathan on tässä maailmassa kotonaan:

JONATHAN: You're dead and then you come through that and you embrace the chaos... you see the beauty of it... the way money flows, the way it moves around the world faster and faster. Every second a new opportunity, every second a new disaster. The endless beginnings, the infinite endings. And each of us swept along by the great tides and winds of the markets. Is there anything more thrilling, more exhilarating than that?<sup>34</sup>

Kulutuskulttuuri on myös korvannut yhteiskuntaluokat, ja ihmisen paikka yhteiskunnassa määräytyy sen mukaan, miten hän kulutuskulttuurisesti sijoittuu.<sup>35</sup> Nickin hakeutuessa nuoruudenaikaisen tyttöystävänsä Helenin luo hän saa tietää, että entisestä vasemmistolaisaktivistinaisesta on tullut koneiston toimija: parlamenttiin pyrkivä kaupunginvaltuutettu organisoimassa aikatauluja. Näytelmän maailmassa ihmiset ovat toimijoita koneistossa, jossa tärkeintä on pääomien liikkuvuus. On valtaa käyttäviä järjestelmän säätelijöitä, kuten Helen, ja on kuluttaen eläviä ihmisiä, kuten Nadia, Tim ja Victor. Helen on kuitenkin yhtä lailla kaupallisen maailman alainen kuin nuoret henkilöt. Ranskalaisen yhteiskuntateoreetikko Baudrillardin mukaan kulutuskulttuurisessa maailmassa toiset elävät kuluttaen tuotteita, jotka ovat kaikkialla samanlaisia. Toiset taas säätelevät kuluttajien ympäristöä rationaalisen logiikan mukaisesti.<sup>36</sup>

Myös ruumis on *Some Explicit Polaroidsin* kuvaamassa maailmassa muuttunut kulutustavaran kaltaiseksi, erityisesti Nadian, Victorin ja Timin kohdalla. Baudrillardin mukaan ruumis on herkkä, aina läsnäoleva kulutuskulttuurin objekti. Tämä tulee esiin kaikkialla; niin mainoksissa, muodissa, populaarikulttuurissa kuin hygieniäkäsityksissä, länsimaiselle kulttuurille tyypillisessä nuoruuden palvonnessa tai esimerkiksi viriiliyden ja feminiinisuuden kuvauksissa. Baudrillard toteaa ruumiin vallanneen jopa sielun moraalisen ja ideologisen funktion. Ruumis on pääoma, fetissi ja

kulutusobjekti.<sup>37</sup>

Kaupallisuus ja kuluttaminen kolonisoivat ja erotisoivat henkilöt eri tavoin. Nuorten henkilöiden maailma on kuvattu jatkuvaksi liikkeeksi, ei-missään-olemiseksi, jossa ”koti” ei ole mahdollinen käsite. Kuvattu maailma on kuin lentokenttä, jossa näytelmän toisessa kohtauksessa ollaankin: ollaan siirtymäkohdassa, ei kuitenkaan tarkasti rajalla, ei varsinaisesti missään määriteltäväksi asettuvassa paikassa. Kuluttaminen kadottaa historiallisia ajan ja paikan merkkejä, koska ne menettävät relevanssinsa kulutuskulttuurisessa kontekstissa. Näytelmän nuorten henkilöiden elämäntapaa määrittää omalaatuinen trash-estetiikka; ”trash-elämäntapa” on merkityksettömyyshakuinen elämäntapa, johon kuuluu epäterveellisen roskaruoan syömistä, ekstaasihuumeiden voimin juhlimista ja sisällöttömän musiikin kuuntelua. ”Trash” on luokkaan viittaavana sanana negatiivisesti sävyttynyt, esimerkiksi amerikkalaisessa puhekielessä ”white trash” viittaa ”valkoiseen köyhälistöön” eli esimerkiksi asuntovaunuissa pysyvästi asuviin ihmisiin. *Some Explicit Polaroids* -näytelmän maailmassa nuoret ovat ottaneet sanan omaan käyttöönsä, ja halventava merkitys on vaihtunut tarkoittamaan nuorten ihailemaa pukeutumisen- ja käyttäytymistyyliä.<sup>38</sup>

*Some Explicit Polaroids* -näytelmässä eletään globalisoituneessa maailmassa, jossa tuotteet ovat kaikkialla samoja mutta jossa ihmisen on alati liikuttava ja unohdettava. Rajattomasta liikkuvuudesta on tullut rajoittava tekijä.

VICTOR: The past is the past. You cannot go back to someone. You are with someone for a time but then you leave this person and you move on.

NICK: But I can't keep on leaving people. I can't always be moving.

VICTOR: Yes. This is the only thing you can do.

NICK: Just stay with somebody and do what you can to look after them.

VICTOR: Forget them. They are the past. Move away. You can be anywhere in the world. The world is not so big, you know? There's the same music, the same burgers, the same people. Everywhere in the world. You can keep moving all the time and still be in the same place.

NICK: I want a place I can be. Ignore the world. Look after someone I love. I want a home.

VICTOR: And what is this home? Nothing is fixed any more. You cannot say 'this is home'.<sup>39</sup>

Koska näytelmä kuvaa maailmaa, jossa historia on alkanut unohtua, mutta historiattomuuteen johtanut kehityskulku on kuitenkin läpeensä historiallinen, henkilöhahmoissa on oleellista juuri se, minkä he pyrkivät unohtamaan. Victor on itäeurooppalaistaustainen henkilö, joka on itse elänyt sosialistisessa yhteiskunnassa ja kokenut myös sosialismin kaatumisen. Victor toteaa näytelmässä inhoavansa sosialismia sen valheellisen edistysuskon vuoksi. Itä-Euroopan sosialismin historia ja sen kritiikki tulee Victorin vuorosanoissa esiin:

VICTOR: You are socialist?

NICK: Yeah.

VICTOR: I hate socialist.

NICK: Right.

VICTOR: Everything falling to pieces. The buildings ugly and falling down. The shops ugly, empty. The ugly people following the rules and then mocking and complaining when they think that no one is listening. All the time you know it is rotting, but all the time 'Everything is getting better. Everything is for the best. The people are marching forward to the beat of history.' This lie. This deception. This progress. Big fucking lie.<sup>40</sup>

Victor väittää nyt olevansa vapaa ja onnellinen. Victorille ns. vapaus on sitä, että hän voi myydä itsensä internetissä minnepäin maailmaa tahansa. Länsimaisen kulttuurin mahdollistama hetkessä elämisen ja merkityksettömyyden tunne ovat Victorille merkkejä paremmasta elämästä, jossa ei ole poliittista valheellista ideologista sisältöä. Hän pyrkii elämään ”trash-elämäntavan”<sup>41</sup> mukaista elämää, jossa tunteet ja merkitykset pyritään minimoimaan.<sup>42</sup> Vapautuessaan menneisyytensä valheellisiksi osoittautuneista ihanteista hän on kuitenkin joutunut toisenlaisen valheellisen ihannemaailman vangiksi, länsimaisen kulutuskulttuurin maailmaan, jossa kaikki tapahtuminen pelkistyy näytelmässä ostamiseksi ja myymiseksi, ja joka ei ole yhtään sen vapaampi kuin hänen aiemman kokemuksensa mukainen sosialistinen yhteiskuntajärjestelmäkään. Vapaan länsimaisen, edistysuskaisen markkinatalouden ihanuus ja vapaus osoittautuvatkin kuplaksi.

### Teknologia- ja informaatioyhteiskunnan kuva

*Some Explicit Polaroids* on täynnä metaforista esineistöä ja teknologiaa. Tärkein metaforinen esine on jo näytelmän nimessäkin esiin tuleva polaroidkamera, jolla otetut kuvat valmistuvat samantien eivätkä säily pitkään.

Näytelmässään postmodernin teoreetikoiden ajatuksia hyödyntävä Ravenhill viittaa polaroidkameralla myös postmodernin teoreetikko Baudrillardiin, joka käyttää polaroidkameraa ja -kuvaa esimerkkinä oman aikamme ekstaattisesta erityisefektistä: itseensä viittaavasta narsistisesta videokulttuurista, jossa esinettä ja sen kuvaa voi pitää hallussaan samanaikaisesti.<sup>43</sup> Nuorten henkilöhahmojen elämä on kuin peliä, jossa siirrytään paikasta ja tilanteesta alituisesti uuteen siten, että välillä nollataan tilanne, kuten tietokonepelissä painetaan reset-nappulaa, ja mennyt unohdetaan välittömästi. Myös näytelmän näyttämöllepanossa on käytetty isolla kuvaruudulla olevaa tai kankaalle heijastettua videopeliä, jossa hahmo juoksee sinne tänne. Henkilöt elävät globalisoituneen median maailmassa, joka toisaalta takaa lukemattomia vaihtoehtoja ja pääsyn kaikkialle, mutta toisaalta lisää vieraantumisen tunnetta ja visiottomuutta. Ranskalainen filosofi Jean-Francois Lyotard kuvaa yhteiskuntateoriassaan juuri näytelmän maailman tapaista maailmaa, jota määrittää suurten kertomusten särkyminen ja oman onnensa nojassa oleminen kommunikaatiovirtojen monitasoisissa kerrostumuksissa.<sup>44</sup> Peli rinnastuu näytelmässä kulutuskulttuurissa elämiseen.

Näytelmässä Nadialla on tuttava, jonka kanssa hän keskustelelee vain puhelinvastaajan välityksellä. Vastaajassa oleva viesti alkaa: ”Hi. Me returning your call returning my call returning your call returning my call. Et cetera. And so on. Ad infinitum”<sup>45</sup>. Tim osti Victorin internetin kautta, ja käyttää hankinnastaan verbiä download, jota yleensä käytetään kun ladataan netistä jotain virtuaalista kuten pelejä tai musiikkia. Timillä on mukanaan hakulaitteen tapainen, joka piippaa silloin kun on lääkkeiden ottamisen aika. Tim pysyy elossa ainoastaan ottamiensa lääkkeiden ansiosta, joten hän on tavallaan bioteknologinen kyborgi. Tim kokee myös muutoksen: hän luopuu feelgood-illuusioistaan ja käyttää oman ruumiinsa politiikkaa ankarimmalla mahdollisella tavalla kieltäytyessään ottamasta lääkkeitä. Paradoksaalisesti Tim löytää sairaudestaan ja kuolemastaan inhimillisemmän todellisuuden.

Näytelmän maailmassa ollaan sidoksissa teknologiaan – ennen kaikkea näkymättömään uuteen teknologiaan, kuten kommunikaatio- ja bioteknologiaan. Kauttaaltaan teknologisoituneessa maailmassa on nähtävissä markkinataloudellisen hallinnan politiikka ja sen yhteys globaaliin multi-mediateknologiaan: kaupankäynti tapahtuu maailmanlaajuisesti internetin välityksellä. Donna Haraway on tarkastellut länsimaisen teknologian ja poliittisen kontrolliverkoston maailmaa ja siinä tapahtuvaa kyborgien syntymistä. Harawayn mukaan länsimaisen tieteen ja politiikan traditio on kapitalismin, edistyksen tavoittelun, luonnon hyväksikäytön ja *toiseksi*

asettamisen traditio. Ajallemme on Harawayn mukaan ominaista erilais-  
ten keinotekoisien tuotantojärjestelmien ja orgaanisen hybridisaatio, jos-  
sa olemme kaikki osallisina ja siksi kyborgeja. Kyborgi ei ole yhteisölli-  
nen. Kyborgille maailman synty ja sen loppu eivät ole olennaisia asioita.<sup>46</sup>  
Teknologian keinoin historialliset ajan ja paikan merkit on mahdollista  
häivyttää. Teknologia tyypistää maantieteelliset, poliittiset ja taloudelliset  
rajat, kuten Kobialka toteaa.<sup>47</sup> Ravenhillin näytelmän maailman tilanne  
korostuu esityksiin olennaisena osana kuuluvien teknologisten esineiden  
avulla. Kuten Haraway kirjoittaa, teknologia ulottuu nykyisin kaikkialle ja  
on usein hyvin pienikokoista tai kokonaan näkymätöntä, esimerkiksi sig-  
naaleja tai elektromagneettisia aaltoja.<sup>48</sup> Ravenhill on ottanut näytelmänsä  
teknologiavalikoimaan juuri tällaista pienikokoista tai signaaleina välitty-  
vää nykyteknologiaa, ei esimerkiksi autoja tai muita suuria laitteita (jotka  
esimerkiksi *Tollerin Hoppla, Wir Leben!*-näytelmässä ovat oleellisia).

Nuoret henkilöhahmot julistavat mahdollisuuttaan olla missä tahansa,  
maailmassa, jossa kaikkialla on samat asiat, jossa voi olla yhtä kaikkien  
kanssa ja ekstaasihuumeen vaikutuksen alaisena. ”E” eli ekstaasitabletti on  
näytelmässä tärkeä aikalaismetafora ja samalla jälleen viittaus postmodernin  
teorioihin, jotka käsittelevät ekstaasia. *Some Explicit Polaroidsissa* huumei-  
den ja lääkkeiden bioteknologia vaikuttaa kaikkiin nuorten tekoihin. Tek-  
nologian samanaikaisesti suurentaessa ja pienentäessä elintilaa näennäinen  
vapaus onkin vieraantumista, tai oikeastaan voisi sanoa, että näytelmän  
maailman hedonistinen kulutuskapitalismi jopa ylittää vieraantumisen.  
Baudrillardilla on tätä varten käsite kommunikaation ekstaasi. Se syntyy,  
kun informaatio ja kommunikaatio ylettyvät kaikkialle. Ekstaasi on tila,  
jossa kaikki lopulta häviää ja Baudrillardin mukaan muuttuu tällöin rivok-  
si. Rivous ei ole kätkeytyä vaan näkyvää. Näytelmän minäänsä eheyttävät  
henkilöt korostavat, kuinka ylitsepursuavan ihanaa heidän elämänsä on ja  
kuinka vapaita he ovat, mutta he ovatkin yksinäisiä ja onnettomia. He voi-  
vat tavoitella iloista maailmaansa ainoastaan kulutusyhteiskunnan kautta.  
Baudrillardin mukaan nykymaailmassa liuetaan kokonaan informaatioon  
ja kommunikaatioon. Maailmassa vallitsee tila, jossa voi olla yhtä kaikkien  
kanssa ja jossa on mahdollista kaikkialle ulottuva liikkuvuus. Kun liikku-  
vuus on niin pitkällä, että on mahdollista olla kaikkialla läsnä, se muuttuu  
liikkumattomuudeksi, eräänlaiseksi tyhjiöksi.<sup>49</sup> Nadian, Timin ja Victorin  
voikin nähdä olevan juuri tämänkaltaisessa ekstaattisessa pysähtyneisyy-  
den tilassa.

## Hallinta ja vapaus ”onnellisessa maailmassa”

*Some Explicit Polaroidsin* maailmaa voi tarkastella niiden jo valistuksessa määriteltujen tavoitteiden kautta, joihin moderninakin aikana on pyritty. Nämä ovat tavoitteet vapaudesta, onnellisuudesta, rationaalisuudesta ja teknisestä luonnon hallinnasta. Näytelmän maailmassa nämä tavoitteet ovat kriisiytyneet. Jos tarkastellaan näytelmän maailmaa valistukseen pohjaavan yhteiskuntateoreettisen ajattelun kautta, esiin nousee etenkin kysymys rationaalisuudesta. Näytelmässä sekä historian sosialistiset että nykyyhetken markkinataloudelliset ajatukset rationaalisesta ja edistyksestä ovat kääntyneet irvikuvikseen ja johtaneet väkivaltaan ja kurjuuteen. Theodor W. Adornon ja Max Horkheimerin mukaan välinerationaalisuuden ylikorostunut asema taloudellisiin arvoihin keskittyneessä länsimaaisessa yhteiskunnassa johtaa valistuksen kääntymiseen itseään vastaan. Valistuksen dialektiikassaan he puhuvat valistuksen itsetuhoisuudesta, joka juontuu valistuksen itsensä yksipuolisesta järki- ja rationaalisuuskäsityksestä.<sup>50</sup> Järki kääntyy Adornon ja Horkheimerin mukaan itseään vastaan eikä kykene saavuttamaan tietoisuutta itsestään, koska on tyypistynyt välineelliseksi rationaliteetiksi.<sup>51</sup> *Some Explicit Polaroidsin* maailmassa historiallinen tilanne on kärjistynyt yksinomaan kaupan ja kulutuksen määrittämäksi, inhimillisistä sisällöistään tyhjentyväksi tilanteeksi, jossa ”paras mahdollinen tilanne” muuttuu itselleen tuhoisaksi.

Kaikkien *Some Explicit Polaroidsin* henkilöiden ajattelu on illusorista. Osa henkilöistä, eli keski-ikäiset henkilöahmot, jatkavat rationaalisiksi katsomiaan järjestyspyrkimyksiä, mutta nämä pyrkimykset ovat käyneet merkityksettömiksi tai kääntyneet palvelemaan alkuperäiselle ajatukselleen vastakohtaisia tavoitteita. Nuoret henkilöahmot puolestaan ovat hylänneet kaikenlaisen rationaalisuuden ja pyrkivät merkityksettömyyteen. Yhteistä kaikille näytelmän henkilöille on pakollinen yhteys kaupallisuuteen. Ainoa yhteiskunnallinen järjestelmä, joka näytelmän maailmassa on jäljellä, on kaikkialle ulottuva kulutuskulttuuri. Se ei kuitenkaan ole järjestelmä siinä mielessä, että se yhdistäisi ihmisiä myönteisesti. Pikemminkin se on jotain kammottavalla tavalla tavoittamatonta ja kontrolloimatonta. Ravenhill tuo esiin kaupallisen maailman synkemmän puolen. Kaikilla henkilöahmoilla on ongelmia, he ovat addiktoituneita, eksyksissä, kodittomia, tai kuten näytelmän henkilöahmo Nadia sanoo: ”yksin universumissa”.

Saksalainen filosofi Jürgen Habermas, joka puhuu modernin kesken-eräisestä projektista, arvioi modernin aikakauden kriisiytymistä luonnehtien sitä sanoilla uusi yleiskatsauksettomuus. Habermas näkee länsimaisen kulttuurin olevan tilanteessa, jossa ”tulevaisuuteen suuntautuva vaihtoeh-



tojen etsintä yhä enemmän korvautuu huolettomalla neuvottomuudella”. Tällainen tilanne ei silti ole toivoton, vaan länsimaisella kulttuurilla on Habermasin mielestä yhä rationaalisuuden mahdollisuus. Habermasin mukaan emme kuitenkaan voi elää tiedostamatta sitä, että hyvinvointiyhteiskunta ei välttämättä olekaan selviö.<sup>52</sup> *Some Explicit Polaroids* -näytelmässä korostuu ihmisen elintilan paradoksaalinen, neuvoton nykyhetki, jossa kriisiytynyt moderni johtaa (näennäiseen) historiattomuuteen ja jossa yhteys teknologiaan sekä häivyttää rajoja että sitoo ihmiset itseensä näin paradoksaalisesti pienentäen elintilaa.

Yksikään *Some Explicit Polaroidsin* henkilöistä ei ole autonominen, emansipoitunut ja oman järkensä varassa oleva, sillä nämä ominaisuudet ovat menettäneet merkityksensä. He ovat irrallisia ajeltajia konemaisessa maailmassa, jossa ei ole yhteistä todellisuutta. ”Vapaa” elämä on typistynyt roskan ja addiktioiden kulttuuriksi, eräänlaiseksi voimattomuuden ekstaasiksi.<sup>53</sup> Privatisaatio on näytelmän maailmassa korostunut. Ihmiset ovat yksinäisiä, vaikka heillä on ”kaikki mahdollisuudet avoimina”.<sup>54</sup> Näytelmä nostaa esiin kysymyksen vapaudesta ja vallasta: missä määrin ihminen itse kontrolloi itseään ja missä määrin on kontrolloitu. Kenellä viime kädessä on valtaa ja onko valta edes paikannettavissa. Kontrolliin liittyy näytelmässä aina myös riippuvuus: kontrolloinnin välineistä tulee riippuvaiseksi, kuten esimerkiksi Tim lääkkeitään. Kontrolliin pyrkiminen tulee esiin etenkin Timin ja Helenin toiminnan kautta. Tim kontrolloi sairauttaan joka etenee väistämättä: ”-- you control what you can”.<sup>55</sup> Samoin Helen pyrkii kontrolloimaan edes jotain maailmansa osa-aluetta, vaikka ei pystykään vaikuttamaan kokonaisuuteen: ”let’s manage this, let’s organise that. -- Do what I can”.<sup>56</sup> Näytelmä viestii, että kaikki nyt tai historian saatossa käytetyistä hallintajärjestelmistä ovat olleet keinotekoisia ja epäonnistuneita. Historian ”suuret menestystarinat” ovat osoittautuneet valheellisiksi. Näytelmässä on kyse oikeanlaisen vallankäytön sekä aidon vapauden mahdottomuudesta maailmassa.

TIM: The story’s got a happy ending. That’s something you’ve got to get used to. We’ve reached ‘They all lived happily ever after’ and we’ve gone past it and we’re still carrying on. Nobody’s ever written that bit before but we’re doing it. This is the happy world.<sup>57</sup>



- <sup>15</sup> Kirjoittaja on nähnyt KOM-teatterin *Alastonkuvia*-esityksen 20.5.2003. *Some Explicit Polaroidsin* kantaesitys oli 30.9.1999 Theatre Royalissa, Bury St. Edmundsissa, minkä jälkeen esitykset jatkuivat New Ambassadors -teatterissa, Lontoossa.  
Mark Ravenhillin tekstin on suomentanut Aleksi Milonoff. KOM-teatterin esityksen ohjaus Pekka Milonoff, lavastus Eeva Ijäs, pukusuunnittelu Niina Pasanen, valosuunnittelu Kari Vehkonen ja äänisuunnittelu Antti Nykyri. Rooleissa olivat Eero Aho, Hannu-Pekka Björkman, Tiina Lymi, Marja Packalén, Pekka Valkeejärvi ja Jari Virman (TeaK).
- <sup>16</sup> Sierz 2006.
- <sup>17</sup> *Product*-näytelmä esitettiin Tampereen Työväen Teatterin vanhalla päänäyttämöllä kahdesti. Ravenhill näytteli omissa näytelmässään pääroolin, jossa elokuvatuottaja selittää, miten islamilainen fundamentalismi ja terrori-iskuja pelkäävä maailma muutetaan tuotteeksi ja viihdeksi. Tunnin mittaisessa näytelmässä on pääroolin lisäksi vain yksi sivurooli. Sen näyttelijä on lähes koko esityksen ajan näyttämöllä, mutta hänellä on vain yksi vuorosana: ”Please”. TTT:n esityksissä toisessa roolissa vieraili Johanna Kokko. Tämän artikkelin kirjoittaja on nähnyt esityksen 8.8.2006.
- <sup>18</sup> Tästä esim. *Rebellato* 2001, xiii.
- <sup>19</sup> Simon ei ole varsinainen henkilöahamo, sillä hän esiintyy näytelmässä vain puhelinvastaajasta kuuluvana äänenä.
- <sup>20</sup> Tästä esim. Müller 2002, 16–18. Reseptin ongelmasta myös Sierz 2002b, 22–23.
- <sup>21</sup> Sierz 2002a, 116.
- <sup>22</sup> Müller 2002, 31.
- <sup>23</sup> Björkmanin esittämänä Jonathanin eksentrisen luonne oli ilmeisempää kuin Ravenhillin näytelmätekstissä.
- <sup>24</sup> Ks. Kobialka 2005, 197.
- <sup>25</sup> Ravenhill 2001 (1999), 285. TIM: Don’t speak to me like that, you trash, you slave / you Russian doll.
- <sup>26</sup> Samankaltainen teema poliittisten asetelmien hajoamisesta ja sen tuhoisasta vaikutuksesta entisen vasemmistoaktivistin elämään on myös esim. Suomessakin teatterissa nähdyissä David Haren 2000-luvun näytelmissä *My Zink Bed* (2001) ja *The Breath of Life* (2003).
- <sup>27</sup> Margaret Thatcherista tuli Britannian ensimmäinen naispuolinen pääministeri vuonna 1979. Hän toimi virassa 11 vuotta. Thatcher kannatti yksityistämistä, vapaata kauppaa ja sosialismin kitkemistä. Thatcherin aikana, 1980-luvun alussa, työttömien määrä nousi Britanniassa yli kolmeen miljoonaan. Thatcheria pidetään toisaalta tärkeänä maansa talouden elvyttäjänä, toisaalta häntä kritisoidaan vallan antamisesta ylikansallisten yhtiöiden käsiin ja taloudellisten arvojen asettamisesta inhimillisten arvojen edelle.
- <sup>28</sup> Kobialka 2005, 180.
- <sup>29</sup> Sierz 2002a, 115.
- <sup>30</sup> Sierz 2002a, 115.
- <sup>31</sup> Ravenhill 2001 (1999), 273.
- <sup>32</sup> Ravenhill 2001 (1999), 286. VICTOR: All I can think about is you. I think about

- you all the time. I wish I didn't feel this way but I do. I hope... I think. Let the trash music take it away, let the trash ... the dumddum... let it fill up your head. Dumddum. But I can't do that any more. And I can't hear the music any more.
- <sup>33</sup> Seksuaalisuuden kaupallistumista Ravenhill käsittelee etenkin *Shopping and Fucking* -näytelmässään, jossa esim. Mark-niminen henkilöhahmo kertoo harjoittavansa vain maksullista seksiä, jotta henkilökohtaisia, merkityksellisiä ihmissuhteita ei syntyisi.
- <sup>34</sup> Ravenhill 2001 (1999), 293.
- <sup>35</sup> Ks. Baudrillard 1999, 59. Baudrillardin mukaan kulutuksesta on tullut aikamme ideologia.
- <sup>36</sup> Baudrillard 1999, 59.
- <sup>37</sup> Baudrillard 1999, 129.
- <sup>38</sup> Trash Fashion on myös aktuaalisessa maailmassa olemassaoleva, 1990-luvulla syntynyt vaate- ja asustemuodin tyyli, jossa suositaan kierätettyjen tyylien ja materiaalien käyttöä ja epäkonventionaalisia materiaaliyhdistelmiä, esimerkiksi luonnonkuitua ja synteettistä spandexia. Trash Fashioniin voi kuulua myös tyylivaikutteiden ottaminen underground-kulttuurista ja esim. huumemaailmasta.
- <sup>39</sup> Ravenhill 2001 (1999), 303.
- <sup>40</sup> Ravenhill 2001 (1999), 270–271.
- <sup>41</sup> 'Trash' eli 'roska' on näytelmässä myös Ravenhillin käyttämä metafora nykymaailman kulutuskulttuuriselle elämäntavalle. Englanninkielinen sana 'trash' tarkoittaa paitsi 'roskaa' myös 'rojuja', 'törkyä', 'roskaväkeä' ja 'pohjasakkaa'.
- <sup>42</sup> Victor joutuu myös hetkellisesti kokemaan välttelemiään tunteita ja merkityksiä, kun Tim kuolee. Timin kuoleman jälkeen Victor sulkee taas mahdolliset rakkauden ja ikävän tunteet pois, vaikka Tim kummittelee hänelle.
- <sup>43</sup> Baudrillard 2002, 36.
- <sup>44</sup> Lyotard 1985, 28–29.
- <sup>45</sup> Ravenhill 2001 (1999), 248.
- <sup>46</sup> Haraway 1991, 150–153.
- <sup>47</sup> Ks. Kobialka 2005, 196.
- <sup>48</sup> Haraway 1991, 150–153.
- <sup>49</sup> Baudrillard 1987, 13–14 ja 2002, 14–16.
- <sup>50</sup> Adorno & Horkheimer 1969, 9–49. Adorno ja Horkheimer liittävät myös 1900-luvun antisemitismin itseään vastaan kääntyneeseen rationaalisuuteen.
- <sup>51</sup> Niiniluoto 1994, 60–61.
- <sup>52</sup> Habermas 1994 (1985), 192–193, 198.
- <sup>53</sup> Käsitettä 'voimattomuuden ekstaasi' käyttää Dan Rebellato.
- <sup>54</sup> Kuten Nadia näytelmässä sanoo. Ravenhill 2001 (1999), 240.
- <sup>55</sup> Ravenhill 2001 (1999), 289.
- <sup>56</sup> Ravenhill 2001 (1999), 313–314.
- <sup>57</sup> Ravenhill 2001 (1999), 268.

#### LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max 1969. "Begriff der Aufklärung." Teoksessa *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. S. Fischer Verlag, Frankfurt

- am Main, 9–49.
- Baudrillard, Jean 1987. *Ekstaasi ja rivous. (L'autre par lui-meme. Habilitation.)* Suomentanut Panu Minkkinen. Gaudeamus, Helsinki.
- Baudrillard, Jean 1999 (1970). *The Consumer Society. Myths & Structures. (La Société de consommation.)* Sage Publications, London – Thousand Oaks – New Delhi.
- Baudrillard, Jean 2002 (1986). *Amerikka. (Amérique).* Suomentanut Tiina Arppe. Lokeri Kirjat, Helsinki.
- Edgar, David 1990. *The Shape of the Table.* Nick Hern Books, London.
- Edgar, David 1994. *Pentecost.* Nick Hern Books, London.
- Edgar, David 2002. *Prisoner's Dilemma.* Theatre Communications Group, London.
- Habermas, Jürgen 1994 (1985). ”Uusi yleiskatsauksettomuus.” Teoksessa *Järki ja kommunikaatio.* Suomentanut Jussi Kotkavirta. Gaudeamus, Helsinki, 190–209.
- Haraway, Donna 1991. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature.* Free Association Books, London.
- Hare, David 2001. *My Zink Bed.* Faber and Faber, London.
- Hare, David 2003. *The Breath of Life.* Faber and Faber, London.
- Innes, Christopher 1992. *Modern British Drama 1890–1990.* Cambridge University Press, Cambridge.
- Kennedy, Dennis (ed.) 2003. *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance.* Oxford University Press, Oxford.
- Kobialka, Michal 2005 (1999). ”Rajoista ja rampeista.” Teoksessa *Teatterin ja historian tutkiminen.* Toim. Pirkko Koski. Suomentanut Johanna Savolainen. Like, Helsinki, 168–201.
- Liotard, Jean-François 1985 (1979). *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa (La Condition Postmoderne).* Suomentanut Leevi Lehto. Vastapaino, Tampere.
- Müller, Klaus Peter 2002. ”Political Plays in England in the 1990s.” Teoksessa *British Drama of the 1990s.* Eds. Annelie Knapp, Erwin Otto, Gerd Stratmann & Merle Tönnies. Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 15–36.
- Niiniluoto, Ilkka 1994. *Järki, arvot ja välineet.* Otava, Helsinki.
- Osborne, John 1960 (1956). *Look Back in Anger.* Faber and Faber, London.
- Ravenhill, Mark 2001 (1996). *Shopping and Fucking.* Teoksessa Plays 1. Methuen, London.
- Ravenhill, Mark 2001 (1997). *Faust is Dead.* Teoksessa Plays 1. Methuen, London.
- Ravenhill, Mark 2001 (1998). *Handbag.* Teoksessa Plays 1. Methuen, London.
- Ravenhill, Mark 2001 (1999). *Some Explicit Polaroids.* Teoksessa Plays 1. Methuen, London.
- Ravenhill, Mark 2003. *Alastonkuvia (Some Explicit Polaroids, 1999).* Suomentanut Aleksi Milonoff. Näytelmäkulma – Nordic Drama Corner Oy, Helsinki. (Ei julkaistu painettuna)
- Rebellato, Dan 1999. *1956 And All That. The making of modern British drama.* Routledge, London and New York.
- Rebellato, Dan 2001. ”Introduction.” Teoksessa Ravenhill, Mark 2001: *Plays 1.* Methuen, London, ix–xx.
- Reitz, Bernhard & Berninger, Mark 2002. ”Introduction.” Teoksessa *British Drama of the 1990s.* Eds. Annelie Knapp, Erwin Otto, Gerd Stratmann & Merle Tönnies.

- Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 7–13.
- Rokem, Freddie 2005 (2000). “Näkökulma historiallisten tapahtumien esittämiseen.” Teoksessa *Teatterin ja historian tutkiminen*. Toim. Pirkko Koski. Suomentanut Johanna Savolainen. Like, Helsinki, 248–280.
- Sierz, Aleks 2000. *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. Faber and Faber, London.
- Sierz, Aleks 2002a. “Mark Ravenhill and 1990s Drama”. Teoksessa *British Drama of the 1990s*. Eds. Annelie Knapp, Erwin Otto, Gerd Stratmann & Merle Tönnies. Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 107–122.
- Sierz, Aleks 2002b. “Still In-Yer-Face? Towards a Critique and a Summation.” *New Theatre Quarterly* 69, Vol. XVIII, part 1, 17–24.
- Sierz, Aleks 2006. “Mark Ravenhill”. *In-yer-face theatre*. <http://www.inyerface-theatre.com/archive8.html> [20.8.2006]
- Toller, Ernst 1978 (1927). *Hoppla, Wir Leben!* Teoksessa *Gesammelte Werke 3. Politisches Theater und Dramen im Exil (1927–1939)*. Carl Hanser Verlag, Berlin, 7–117.



Kantola, Janna & Korsberg, Hanna

# Näyttämöillä kummittelee – suomalaiset runoilijat teatteritulkintoina

*Artikkeli käsittelee runoilijoita suomalaisissa näytelmissä ja niiden kantaesityksissä 2004–2005 ja pohtii historiallisen henkilön esittämiseen liittyviä kysymyksiä ja nimenomaan kirjailijan esittämiseen liittyviä erityispiirteitä. Tarkasteltavina teoksina ovat Teija Töyrään Pentti Saarikosken elämää kuvaava *Omaksi kuvakseen*, Heikki Huttu-Hiltusen, Heikki Kujanpään ja Sami Parkkisen *Aila Meriluodon ja Lauri Viidan yhteiselämää* käsittelevä *Putoavia enkeleitä*, Ain’Elisabet Pennasen ja Juhani Siljon *suhdetta* tarkasteleva *Jotaarkka* Pennasen *Linnunrata* ja Virve Ojanteen *dramatisoima Runoilijan talossa*, joka pohjautuu käsityksiin Eeva-Liisa Mannerin elämästä. Näytelmissä on hyödynnetty erilaisia taustatekstejä, minkä vuoksi tekstien ja kuvittelun, dramatisoidun välisen suhdetta voidaan tarkastella erilaisten tutkimusasetelmien kautta.*

Suomalaisten teattereiden näyttämöillä kummittelee: niille on viime vuosina noussut suuri joukko menneisyyden henkilöitä. Monissa uusissa näytelmissä on kuvattu nimenomaan suomalaisia taiteilijoita. Tässä artikkelissa keskitymme neljään uuteen runoilijoihin käsittelevään näytelmään ja niiden kantaesityksiin sekä kysymyksiin, jotka koskevat menneisyydessä eläneen henkilön elämänvaiheiden käsittelyä näytelmäkirjallisuuden ja teatterin keinoin.

Ensimmäinen käsittelemistämme runoilijanäytelmistä sai ensi-iltansa lokakuussa 2004, jolloin Helsingin Kaupunginteatterin näyttämölle nousi Pentti Saarikoski Teija Töyrään kirjoittamassa ja ohjaamassa esityksessä *Omaksi kuvakseen*. Kevään 2005 aikana Q-teatterissa esitettiin Heikki



Huttu-Hiltusen, Heikki Kujanpään ja Sami Parkkisen *Putoavia enkeleitä*, joka käsitteli Aila Meriluodon ja Lauri Viidan yhteiseloä. Jotaarkka Pennasen kirjoittama ja ohjaama *Linnunrata* toi Espoon teatterin näyttämölle Ain’Elisabet Pennasen ja Juhani Siljon. Virve Ojanne puolestaan dramatisoi Rauman kaupunginteatteriin Eeva-Liisa Mannerin elämästä kertovan näytelmän, joka perustui nimeään myöten Helena Sinervon romaaniin *Runoilijan talossa*. Pennasen ja Ojanteen teokset olivat syksyn 2005 ensi-iltoja.

Historian näkökulmasta runoilijoita, heidän lähipiiriään ja ihmissuhteitaan käsittelevät näytelmät kuvaavat pääasiassa toisen maailmansodan jälkeistä aikaa suomalaisessa yhteiskunnassa. Ainoana poikkeuksena on 1900-luvun alkuun sijoittuva *Linnunrata*, jonka lopun keskeiset kohtaukset sijoittuvat kansalaissodan hetkiin. Tapahtuma-ajat ovat kuitenkin vain kulisseeja, sillä mikään teoksista ei ensisijaisesti käsittele tiettyä aikakautta, vaan pikemminkin näytelmiä voi pitää päähenkilöidensä kehityskertomuksina. Teosten näkökulmat vaihtelevat. Pentti Saarikosken kasvua runoilijaksi ja ihmiseksi kuvataan *Omaksi kuvakseen* -näytelmässä isäsuhteen kautta. *Putoavissa enkeleissä* Aila Meriluoto valmistelee kirjaa Lauri Viidasta, ja heidän yhteiselämänsä vaiheisiin palataan takaumien kautta. *Linnunrata* käsittelee Ain’Elisabet Pennasen ja Juhani Siljon pikkukaupunkia kuohuttanutta suhdetta. *Runoilijan talossa* tarkastelee Eeva-Liisa Mannerin minuutta, ja sen kohtaukset vievät tarinaa Viipuriin, Helsinkiin, Tampereelle ja Espanjan Malagaan.

Menneisyyden äärellä historiantutkimuksen ja teatterin keinoin Menneisyyden tapahtumien tai henkilöiden elämänvaiheiden käsittelemisen on kiehtonut pitkään paitsi historian myös teatterin tutkijoita. Näkemykset menneisyyden tulkitsemisesta historiantutkimuksen tai teatterin, sekä näytelmien että esitysten, avulla, ovat osittain yhteneväisiä.

Teatterintutkija Joseph Roach on todennut, että esittäminen voidaan mieltää jonkun aiemmin tapahtuneen jäljittelemiseksi, koska siinä pyritään korvaamaan jo olemassa ollut. Esittäminen toimii eräänlaisena sijaisena aiemmin olleelle, jota uudelleen esittämisellä ei pystytä koskaan täydellisesti korvaamaan.<sup>1</sup> Vaikka hänen mukaansa tämä koskee kaikkea esittämistä, ajatus tuntuu sopivan erityisen hyvin niihin esityksiin, jotka pohjautuvat menneisyyden tapahtumiin. Roachin käsitys esittämisestä voidaan rinnastaa historiantutkimukseen suhteessa tutkimuskohteeseensa, menneisyyteen. Historiantutkija Alun Munslow on korostanut historian ja menneisyyden välistä eroa ja todennut, että historiantutkimuksesta huolimatta

todelliseen menneisyyteen ei ole pääsyä.<sup>2</sup> Kaikki kirjoitetut tarinat ovat tutkijoiden tulkintoja menneisyydestä. Myös Keith Jenkins on määritellyt menneisyyden joksikin, joka on tapahtunut, mutta joka voidaan palauttaa, tosin vain historian tutkimuksen keinoin. Huomionarvoista on, ettei kukaan historiantutkija tai mikään tutkimus pysty palauttamaan menneisyyttä takaisin sellaisena kuin se oli, vaan menneisyydelle voidaan vain antaa prosessissa uusi muoto, useimmiten kirjallinen.<sup>3</sup>

Sekä Roach, Munslow että Jenkins ovat näkemyksissään yhtä mieltä siitä, että menneisyyttä ei koskaan tavoiteta täydellisesti, tapahtuivatpa yritykset sitten teatterin tai historian tutkimuksen keinoin. Menneisyyden tapahtumien tai henkilöiden kuvaamiseen liittyy siis väistämättä kirjoittajan tai tekijän tulkinnallinen taso.

Jenkins kuvaa historian kirjoitusta muodonannon prosessiksi, jossa menneisyyttä väistämättömästi muokataan esimerkiksi yhdistellen tai liioitellen. Joitakin yksityiskohtia nostetaan esiin ja korostetaan, ajan perspektiiviä muutetaan, toimintaa tiivistetään ja suhteita yksinkertaistetaan. Tarkoituksena ei ole muuttaa menneisyyden tapahtumia, vaan antaa niille merkitys. Koska kertomukset korostavat yhteyksiä ja vähättelevät katkosten merkityksiä, tarinat näyttävät helpommin käsitettävänä kuin mitä on syytä olettaa menneisyyden olleen.<sup>4</sup>

Näytelmät tai teatteriesitykset ovat menneisyydelle annettuja uusia muotoja, joissa menneisyyden tapahtumia on tulkittu, joitakin yksityiskohtia on korostettu toisten kustannuksella, sanalla sanoen dramatisoitu. Keskeisenä työvälineenä on prosessissa mukana olevien taiteilijoiden mielikuviutus. Taiteilijan asema tulkitsijana on itsestään selvä. Samoin taiteen vastaanottajan ja tutkijan tulkinnallisen panoksen merkitys on tunnustettu taiteen tutkimuksessa pitkään. Historiantutkimuksessa tulkinnan merkitys on korostunut vasta postmodernin historian tutkimuksen myötä. Esimerkiksi Keith Jenkins on korostanut tutkimuksissaan tulkinnallista aspektia toteamalla, että historia on aina luotua, rakennettua, aika- ja paikkasidonnaista kirjallisuutta.<sup>5</sup>

Vaikka olemme tuoneet esiin historian tutkimuksen ja teatterin samankaltaisuuksia suhteessa menneisyyteen ja sen tulkintaan, on niiden välillä myös perustavanlaatuinen ero. Siinä missä historiantutkija on velvollinen perustamaan tulkintansa erilaisiin lähteisiin ja niitä jo tulkinneisiin toisiin tutkimuksiin, taiteilijat ovat näistä velvoitteista vapaita. Todellisia menneisyyden henkilöitä tai tapahtumia käsittelevillä näytelmäkirjailijoilla sekä tällaisia rooleja esittävillä näyttelijöillä on samat taiteelliset vapaudet kuin minkä tahansa fiktiivisen tekstin kirjoittajilla tai esittäjillä.

Erot näkyvät myös kerronnan muotoa määrittävissä tekijöissä, kuten kirjallisuudentutkija Dorrit Cohn on todennut. Hänen mukaansa historian tutkijoiden tekemiä muutoksia tapahtumien ajallisessa järjestyksessä määrittävät lähdemateriaalin, aiheen ja tulkinnallisten argumenttien luonne, kun taas fiktion kirjoittajilla samojen muutosten takana ovat esteettiset kysymykset tai rakenteelliset kokeilut.<sup>6</sup>

Siitä huolimatta, että vaatimusta dokumentteihin nojaamisesta ei ole, monien käsittelemiemme teosten yhteydessä on kuitenkin osoitettu tulkintaan tai sen taustana olleeseen tiedonhankintaan vaikuttaneet lähteet. Esimerkiksi painetussa *Omaksi kuvakseen* -näytelmässä Tuija Töyräs viittaa Saarikosken henkilöarkistoon Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkistossa ja kiittää Saarikosken perikuntaa saamastaan tutkimusluvasta.<sup>7</sup> Saman arkiston Eeva-Liisa Manneria käsitteleviä dokumentteja on hyödynnetty *Runoilijan talossa* -esityksen käsiohjelman mukaan myös Virve Ojanteen dramatisoinnissa.

### Runoilijat näytelmän henkilöinä

Muiden taiteilijoiden tavoin runoilijat ovat historiallisina henkilöinä sikäli poikkeuksellisia, että he ovat olemassa myös teostensa kautta. Teokset jäävät eloon vielä taiteilijan kuoleman jälkeen. Ne ovat silti kuvitelmaa silloinkin, kun aiheena on kirjailijan oma elämä. Tai toisinpäin: Helena Sinervon 2004 Finlandia-palkitun *Runoilijan talossa* -romaanin Eeva-Liisa Manner sanoo, että kirjailija kirjoittaa aina tavalla tai toisella itsestään. Näin voidaan ajatella olevan aina, sillä kirjailijan teokset ovat hänen ajatus-toimintansa tuloksia. Joka tapauksessa teokset ovat läsnä myös silloin kun kirjailijan elämästä kirjoitetaan kaunokirjallisuutta tai kun siitä tehdään esitys. Kirjailijan historiaa valaistaessa kirjailija on usein itse joko teostensa tyylimukaelmin tai jopa suoranaisten sitaattien – jostain näkökulmasta jopa tekstivarkauksien – myötä läsnä. Muistamme kalabaliikin, jota käytiin Sinervon romaanista.

Kirjallisuuden pastissiteknikka tai suoranaisten kirjallisten sitaattien viljely eivät siirry noin vain näytelmän repliikeiksi. Kun kirjailija ikään kuin elävässä elämässä puhuu niin kuin kirjoittaa, aforismein, eräänlaisin ”jälkikäteen keksityin repliikein”, on katsojan elämys näyttämöllä esitetystä ”todellisesta henkilöstä” varmasti toinen kuin sen, joka todellisuuden on elänyt. Ja onhan toisaalta mietittävä myös, mitä ”todellisuutta” näytelmäkirjailija on tahtonut kuvata: omaa kokemustaan, kuvaamansa kirjailijan kokemusta (joka lienee läsnä hänen kirjoittamassaan), kirjailijan läheisten vai jonkun muun? Tai sitten hän ei ole halunnut kuvata todellisuutta

laisinkaan, mikä lienee yleisintä.

Runoilijanäytelmissä näytelmäkirjailijoiden tulkintojen pohjana ovat olleet arkistomateriaalin lisäksi runoilijoista kirjoitetut elämäkerrat ja tutkimukset sekä heidän omat teoksensa. Niiden joukossa on paitsi runokokoelmia, myös julkaistuja päiväkirjoja tai avainromaaneja. Eeva-Liisa Manneria käsittelevän näytelmän taustalla on toinen fiktio.

*Putoavissa enkeleissä* on taustana käytetty näytelmän toisen päähenkilön, Aila Meriluodon toisesta päähenkilöstä, Lauri Viidasta, kirjoittamaa elämäkertaa. Se synnyttää kiinnostavan kehän faktan ja fiktion välille: näytelmän kirjoittaneet Heikki Huttu-Hiltunen, Heikki Kujanpää ja Sami Parkkinen ovat käyttäneet Aila Meriluodon 1974 ilmestynyttä teosta *Lauri Viita – legenda jo eläessään* kirjoittaessaan näytelmää, jossa roolihenkilö Aila Meriluoto valmistelee kirjaa entisestä puolisosastaan Lauri Viidasta. Näytelmä alkaa vuodesta 1973, ensimmäisessä kohtauksessa Ruotsista Suomeen palannut Aila kuuntelee Viita-elämäkertaa varten tekemäänsä Juha Mannerkorven haastattelua.<sup>8</sup> Siitä siirrytään kuvaamaan parin varhaisempia vaiheita ensitapaamisesta alkaen.

*Putoavissa enkeleissä* pohditaan tulkitsemisen kysymystä, eikä se jää vain katsojan tehtäväksi. Näytelmässä toistuu kysymys siitä, kenen näkökulmasta asioita katsotaan. Annetaan ymmärtää, ettei ehkä pitäisikään tulkita niin tai näin, sillä asiat voivat aina näyttää toisilta. Näytelmässä esimerkiksi viitataan toistuvasti Aila Meriluodon ”vääristymiin”. Se on kuin syytös: näin sinä näet, olet väärässä! Tätä kaikkea korostaa vielä se, että näytelmässä ollaan tekemässä kirjaa, rakentamassa jälleen kertaalleen tulkittua menneisyyttä. Tulkinnaalisia kerroksia on samanaikaisesti läsnä useita: teoksessa valmistellaan toista teosta, ja molemmat tulkitsevat menneisyyttä omalla tavallaan. Taiteilijan maailma on toinen, se mikä näkyy näytelmään sirotelluista runoista. Se näkyy myös vastakohtana ”tavallisten”, ei-taiteilijoiden näkökulmille. Niitä edustavat Meriluodon vanhemmat ja lastenhoitaja Maire. Lastenhoitajan ja Aila Meriluodon nimien kaltaisuus ei kai ole kokonaan sattumaa: ehkä lastenhoitajassa on ideaalinaista, ”Maire” on kuin ”la mère”, äiti tai ”la mer”, meri niin kuin Meriluoto...

Jotaarkka Pennanen on kirjoittanut *Linnunradan* päähenkilöksi isoäitinsä Ain’Elisabet Pennasen. Ain’Elisabet Pennasen julkisuuskuvaan vaikuttaneet suhteet Aarne Orjatsaloon ja Juhani Siljoon ovat *Linnunradassa* mukana. Suhde Siljoon on näytelmässä kutakuinkin keskeinen. Pennasen suhde Orjatsaloon vilahtaa myös kaunokirjallisuudessa, kun kirjallisuudentutkija Panu Rajala viittasi siihen ohimennen 2005 ilmestyneessä niin ikään historiallisia faktoja ja fiktiota yhdistävässä romaanissaan *Rat-*

*sumiehen rakkaus*.<sup>9</sup> Jotaarkka Pennasen näytelmän lähteinä on voinut olla Ain'Elisabet Pennasen *Voimaihmissiä* tai *Kaksi raukkaa* -romaanien tai Aarne Orjatsalon Viettelijän lisäksi myös kertomuksia tai henkilökohtaisia, eteenpäin välitettyjä muistoja, kokemuksia tai tunteita, joita sellaisenaan on voinut olla vaikea pukea sanalliseen muotoon.<sup>10</sup>

*Omaksi kuvakseen* -näytelmä kertoo nuoresta kirjailijasta. Näytelmän päähenkilö on nimeltään ”Runoilija”, mutta näytelmän alkuun painetussa henkilöiden luettelossa korostetaan, että kyse on Pentti Saarikoskesta.<sup>11</sup> Se, että nimeksi on pantu ”Runoilija”, voidaan tulkita muutoin pohditun identiteettikysymyksen kautta. ”Runoilija” kun on hieman keinotekoinen minuus, tässä tapauksessa vain paperinmakuinen osa ihmistä. Näytelmässä toistuvat minuuden etsintään liittyvät kysymykset. Saarikosken elämänongelmaan, hänen elämäänsä hallinneisiin psykologisiin ristiriitoihin näytelmä antaa yhden ilmeisen vastauksen: isäsuhteen.

*Omaksi kuvakseen* -näytelmän Saarikosken lapsuuden kuvaus on pitkälti näytelmäkirjailijan mielikuvitusta. Lähdemateriaalina käytetyt Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkiston aineisto sekä Saarikosken *Nuoruuden päiväkirjat* tai Pekka Tarkan arkistomateriaalia hyödyntävä Saarikoski-elämäkerta eivät kuvaa yksittäisiä tapauksia isän tuurijuoppoudesta yksityiskohtaisesti. Nämä kohtaukset nousevat merkityksellisiksi näytelmän hahmotellessa kokonaistulkintaa Saarikosken elämästä. *Nuoruuden päiväkirjoissa* on vuodelta 1955 merkintä, jossa Saarikoski ensinnä kirjoittaa liian harvoin kirjoittaneensa vanhemmistaan päiväkirjoissaan ja listaa sen jälkeen seikat, joista heitä kiittää, muun muassa näin:

Kiitän isääni siitä tuskasta, jonka hän minulle tuotti, kun olin lapsi. Silloin en tiennyt, että kärsimys on lahja, siksipä taisinkin vihata isääni niinä hirvittävinä päivinä, jolloin hän joi itsensä sairaaksi ja oli lähellä kuolemaa. Kun opin tuntemaan paremmin omaa itseäni, opin myös ymmärtämään isääni ja rakastamaan häntä nimenomaan sellaisena kuin hän oli: onnettomana ihmisenä.<sup>12</sup>

Näytelmän Runoilija sellaisena kuin hänestä on tullut, omana kuvanaan, on isänsä kaltainen. Siitä huolimatta, että käytöksen kohteet ovat vaihtuneet toisiksi, Töyrään tulkinnassa isän ja pojan persoonallisuudenraakenteet ovat toistensa kaltaiset. Voidaan sanoa, että *Omaksi kuvakseen* kulkee Saarikosken viitoittamaa tietä, sillä siinä on hyödynnetty erittäin paljon Saarikosken tekstejä. Tämä käy ilmi Saarikosken julkaistuja päiväkirjo-

ja ja Pekka Tarkan Saarikoski-elämäkerran ensimmäisen osan tunteville vastaanottajille. Näytelmä onkin miltei Saarikosken päiväkirjojen dramatisointi. Töyträän tulkinta Saarikosken persoonasta ongelmallisine isäsuhteineen on kuitenkin Tarkan antamaa kuvaa voimakkaampi. Kuten hyvin tiedämme, Saarikoskesta tuli joiltain osin isänsä kaltainen, vaikka juuri sitä hän vastusti miltei elämäntehtävänään.

### Menneisyys näyttämöllä

Vaikka menneisyys, aiemmin ollut, on sekä historian- että teatterintutkijoiden näkemysten mukaan peruuttamattomasti poissa, menneisyyden ja nykyhetken voidaan ajatella kohtaavan nimenomaan teatterissa. Ne kohtaavat silloin, kun näyttämöllä esitetään joko menneisyyden tapahtumaan tai henkilön elämään pohjautuvaa näytelmää. Freddie Rokemin mukaan historian esittäminen on käsitteenä hybridi. Se pyrkii rakentamaan sillan ”nyt” tapahtuvan esityksen ja menneisyydessä tapahtuneen välille.<sup>13</sup>

Rokemin mukaan teatteritaiteella on toiset keinot kuvata todellisuutta kuin historioitsijalla: dokumenttien sijaan teatterissa luotetaan näyttelijöiden taitoon ja kykyyn vakuuttaa esityksen aikana katsojat siitä, että näyttämöllä nähdään jotain ”todellista” ja siten myös jotain ”todellisesta” menneisyydestä. Kuten esityksissä aina, näyttelijöiden on luotettava myös näyttämön ulkopuolisen työryhmän, ohjaajan, näytelmäkirjailijan, pukusuunnittelijan ja lavastajan panokseen eräänlaisina historiankirjoittajina ja menneisyyden tulkitsijoina.<sup>14</sup>

Näyttelijän esittäessä historiallista henkilöä tai jotakuta tuntematonta, menneisyyteen kuviteltua henkilöä hänestä tulee historian todistaja, kuten Rokem on todennut. Näyttelijän ei välttämättä tarvitse olla nähnyt tai kokenut esittämiään menneisyyden tapahtumia, vaan hän on voinut omaksua käsityksensä esimerkiksi tutkimuksista, kirjallisista lähteistä tai jollain muulla tavalla. Näyttelijältä ei edellytetä pyrkimystä eri osatekijöiden tasapuoliseen käsittelyyn. Hän pyrkii saamaan katsojat eräänlaisiksi toissijaisiksi todistajiksi muodostamaan oman käsityksensä siitä, mitkä seikat ovat vaikuttaneet tapahtumien kulkuun.<sup>15</sup> Bertolt Brechtin Katukohtaus-esimerkki on tuttu: liikenneonnettomuuden silminnäkijä havainnollistaa paikalle kerääntyneille ihmisille, miten onnettomuus tapahtui. Paikalle saapuneet ihmiset eivät ole nähneet itse tapahtumaa tai eivät ole siitä yhtä mieltä kertojan kanssa.<sup>16</sup> Katukohtauksen esittäminen on luonteeltaan toistoa, sillä siinä käydään läpi jo aiemmin sattunut tapahtuma. Olennaista on, että näyttelijä pyrkii saamaan katsojat muodostamaan oman käsityksensä siitä, mitkä seikat vaikuttivat tapahtumien kulkuun.

Menneisyyteen perustuva esitys osoittaa usein konkreettisesti, etteivät historian tulkintojen takana olevat faktat ja dokumentit ole ristiriidattomia tai neutraaleja, vaan ne voidaan kyseenalaistaa. Esitystilanteessa menneisyyden henkilöt voivat esittää jopa tunnetuille dokumenteille vastakkaisia tulkintoja. Tavoitteena on saada katsoja tarkastelemaan mennyttä uusin silmin. Tavoite sopii myös Brechtin eepisen teatterin päämääriin, pyrkimykseen muuttaa katsojan tapa hahmottaa ympäröivä maailma aina siihen asti, että hän tahtoo lopulta osallistua sen muuttamiseen.<sup>17</sup>

Esitystilanteessa näyttelijästä, joka esittää menneisyyden henkilöä, tulee Rokemin mukaan ”hyperhistorioitsija”, linkki kuvatun menneisyyden ja esityksen ”tässä ja nyt” -hetken välille. Hyperhistorioitsijan avulla katsojan on mahdollista tunnistaa näyttelijän esittävän jotain menneisyydestä myös niissä tilanteissa, joissa näyttämöllä nähtyä tulkintaa ei tieteellisen tutkimuksen kriteerein voitaisi hyväksyä.<sup>18</sup>

Miltei kaikki käsittelemämme runoilijanäytelmät marssittavat näyttämölle joukon jo edesmenneitä ihmisiä. Tätä ilmiötä, kuolleiden paluuta keskuuteemme teatterin keinoin, ovat käsitelleet monet teatterintutkijat. Marvin Carlsonin mukaan näyttelijöiden aavemainen ilmestyminen menneisyyden henkilöinä näyttämölle on ollut kautta aikojen teatterikokemuksen olennainen osa. Näyttelijöiden lisäksi myös muut teatterin osatekijät tulevat esiin ilta illan jälkeen.<sup>19</sup> Joseph Roachin mukaan esitykset paljastavat meille, mitä merkitsee muistoissa eläminen, kuolleiden kaupungit, joissa edesmenneille henkilöille tarjoutuu tilaisuus puhua näyttelijöiden elävien kehojen kautta.<sup>20</sup> Vaikka runoilijat ovat luoneet teoksillaan itselleen aikaa kestävä monumentit, heitä käsittelevät esitykset tarjoavat tilaisuuden eräänlaiseen fyysiseen paluuseen, kummitteluun.

Kummittelu on läsnä myös Michael L. Quinnin näkemyksissä näyttelijäntyöstä. Hänen mukaansa yleisö havaitsee tunnettujen näyttelijöiden suorituksissa paitsi näyttelijän ja hänen näyttämöhahmonsia myös näyttelijän tähtihahmon, jota rakentavat hänen julkisuuskuvansa ja aiemmat roolinsa.<sup>21</sup> Kun esitys käsittelee kirjailijaa, näyttämölle nousevat näyttelijän, hänen julkisuuskuvansa ja aiempien rooliensa lisäksi myös näyttelijän esittämä kirjailija, hänen julkisuuskuvansa ja teoksensa. Selvimmin tämä nousee esiin Helsingin Kaupunginteatterin *Omaksi kuvakseen* -esityksessä Oskari Katajiston esittämässä Runoilijassa, jossa kummittelevat Katajiston julkisuuskuvan ja aiempien roolien lisäksi koko kulttuurimme moninainen kuva Pentti Saarikoskesta ja hänen teoksistaan. Kun julkisuudessa todettiin Katajiston ihailevan Saarikoskea ja esittäneen hänen runouttaan muissa yhteyksissä, voidaan näiden kahden taiteilijan julkisuuskuvien ajatella

kietoutuneen toisiinsa.

Teatteritaiteelle ominaisesta hetkellisyydestä johtuen menneisyyden tapahtumat tapahtuvat teatteriesityksessä aina presensissä, syntyvät ja katoavat samanaikaisesti katsojan silmien edessä. Menneisyyden tapahtuman tai henkilöiden esittäminen näyttämöllä vertautuu kummitteluun, sisältää kummittelun mahdollisuuden metateatterillisella tasolla. Edesmenneet henkilöt palaavat näyttelijöiden esittäminä näyttämölle, ilta illan perään, näytännöstä toiseen.<sup>22</sup>

## Runoilijakuvia

Millaisia runoilijakuvia näiden neljän esityksen kautta piirtyy? Voidaanko sanoa, että naisrunoilijat on esitetty toisin kuin miesrunoilijat? Kuva tuntuu ainakin perheellisten runoilijoiden kohdalla olevan aika kaksijakoinen ja kliseinen: naiset, Aila Meriluoto (Elina Knihtilä) ja Ain’Elisabet Pennanen (Katriina Honkanen) runoilevat, minkä lasten hoitaminen ja arjen pyörittäminen sallivat, kun taas miehet Lauri Viita (Tommi Korpela) ja Pentti Saarikoski (Oskari Katajisto) saavat temmeltää miten tahtovat. Tulkinnat ovat tältä osin tylsiä ja ennalta arvattavia. Sekä Viita että Saarikoski on kuvattu arjen velvollisuuksista irti oleviksi sankaritaiteilijoiksi, kaiketi todellisten esikuviansa mukaisesti. Kummankin roolihenkilön jalat nousevat sivumennen sanoen yläilmoihin myös konkreettisesti: Saarikoski kärrätään kattoon vaijerien avulla ja Viita voimistelee renkailla. Molemmissa esityksissä se voidaan tulkita henkisen tasapainon nuorallatanssiksi. Henkisen tasapainon järkkymisen kuvausta on myös *Runoilijan talossa*, jossa neljän Eeva-Liisa Mannerin (Raisa Sorri, Sinikka Salminen, Merja Salmela, Ritva Loijas) yllä riippuva katto on romahtamaisillaan.

Sukupuolten välinen ero näkyy runoilijaesityksissä myös itsetunnon kuvauksissa. Miestaiteilijat näyttäytyvät ylioppilaslakkipäiseksi nuorukaiseksi jäänyttä Siljoa (Hannu Kivioja) lukuun ottamatta itsetietoisina ja arvonsa tuntevina (tosin se ei välttämättä tarkoita sitä, että henkilöllä olisi hyvä itsetunto). Näytelmien naisista tällaista yleistystä ei voi tehdä. Esimerkiksi Eeva-Liisa Manner vähättelee esityksessä itseään minkä ehtii. Teoksiaankin hän kutsuu väheksyvään sävyyn lätkiksi, nimitys, joka on siirtynyt näytelmään romaanin kautta, ja sinne todelliselta Mannerilta itseltään.

Menneisyyden henkilöä tai tapahtumia käsittelevän teoksen kohdalla erityisen mielenkiintoisia kohtia ovat ne, joissa käsikirjoitus ikään kuin poikkeaa ”alkuperäisestä” tai tutkimuksen avulla siitä saamastamme kuvasta. Näihin poikkeamiin tiivistyy väistämättä kysymys fiktion kirjoitettujen tulkinnallisten ratkaisujen perusteista – poikkeamat saavat suuremman



painon kuin esimerkiksi ”todellista” toistavat suorat sitaatit. Runoilijanäytelmiin tulkintojen kannalta ratkaisevat kohdat on tehty usein takaumina, mutta esityksen katsojan näkökulmasta ne nähdään teatteritaiteen luonteen mukaisesti ”nyt”. Muutamissa kohtauksissa näyttämöllä on samanaikaisesti läsnä useita aikatasoja, ”nykyhetki” ja menneisyys simultaanisesti toteutettuna.



*Putoavia enkeleitä käsitteli myös Viidan henkisen tasapainon järkkymistä. Kuvassa Tommi Korpela. (Kuva: Tanja Ahola)*

Monissa runoilijakuvissa on hyödynnetty dubleerausta, joka Rokemin mukaan on metateatterillisenä piirteenä tyypillistä historiaa käsitteleville esityksille. Sen kautta on mahdollista havaita kunkin esityksen historialliseen aiheeseen tuoma tulkinnallinen lisä.<sup>23</sup> Esityksissä on vielä näytelmätekstejä enemmän hyödynnetty jo aiemmin mainittua simultaanisuutta: Saarikosken ja Meriluodon tapauksissa se liittyy eri aikatasojen kuvaamiseen. Runoilija on läsnä näyttämöllä samanaikaisesti kahdessa eri ikävaiheessaan, Saarikoski lapsena ja nuorena aikuisena, Meriluoto nuorena naisena ja keski-iässä. *Omaksi kuvakseen* -esityksessä Runoilijaa esittää jo lähtökohtaisesti kaksi eri-ikäistä näyttelijää (Pekko Pulakka ja Oskari Katajisto), mutta *Putoavissa enkeleissä* dubleeraus toteutetaan viitteellisemmin. Kohtauksessa, jossa keski-ikäinen Aila (Elina Knihtilä) muistelee, hänen tyttärensä

Helena (Elena Leeve) ikään kuin hyppää nuoreksi Ailaksi, joka tanssii Lauri Viidan (Tommi Korpela) kanssa. Elina Knihtilän esittämä Aila on koko ajan näyttämöllä eräänlaisena kertojana, jonka kuvauksen mukaan kohtaus etenee. Katsojia ikään kuin muistutetaan siitä, että takaumana esitetty kohtaus on nimenomaan Ailan tulkinta tapahtuneesta.

*Runoilijan talossa* päähenkilö Eeva-Liisa Manner on monistettu peräti neljäksi ja kaikki neljä Manneria ovat näyttämöllä lähes koko esityksen ajan. Näytelmä, josta potentiaalisesti olisi yhdellä Mannerilla voinut tulla yksi koko näytelmän mittainen monologi, rakentuukin dialogiksi, jossa eri Mannerit kommentoivat toistensa tekoja ja tapahtumia. Ratkaisu tuo esitykseen jännitteitä, vaikka siirtymät eri Mannerien välillä tapahtuvat sulavasti. Mannerit eroavat toisistaan siten, että he esittävät runoilijan eri puolia. Muuttuvaa minuutta kuvastanee myös näyttämöllä nähty piirileikki, kahden Mannerin pyörähtely kaksipuolinen peili välissään. Siinäkin runoilija on siis neljänä, kahden näyttelijän ja kahden peilikuvan esittämänä.

Eri näyttelijöiden kautta esitetään takaumina myös Mannerin eri elämänvaiheita, vaikka pääasiassa tapahtumat sijoittuvat 1960- ja 1970-luvulle. Sinervon tekstissä Manner vertaa itseään lapseen, on mielestään vielä lapsi, vaikka on jo vanha. Samaa vaikutelmaa tuetaan puvustuksella. Kaikilla Mannereilla on samanlainen, mutta erivärinen takki. Kun runoilija vanhenee, takki hänen yllään muuttaa väriään kuin puun lehdet: keltaisesta oranssin kautta yhä ruskeampaan. Tyyllillisesti takki muistuttaa 1960- ja 70-luvun tyköistuvaa, toisinaan lyhythihaista, toisinaan hihatonta kotitakkia. ”Lapsi” tai ”lapsellisuus” ei ole tärkeä vain näytelmän Peter Pan-teeman kannalta. Sen voi ajatella jopa näytelmän ja Sinervon romaanin tulkinnan avaimeksi. Runoilija nimittäin kuvittelee syntymättömän lapsensa, ja hänen suuhunsa myös laitetaan lapsenkaipuun sanat. Tämä on yksi palapelin pala, kun näytelmä rakentaa runoilijan minuutta, joka on naisen minuus. Teoksen tulkinnassa kuva runoilijasta jätetään määrätyllä tapaa vajaaksi, sillä siitä puuttuu seksuaalisuus: hapuilu Anna-Liisankin suuntaan näytetään enemmän ystävyyden kaipuuna, kädelle taputteluna. Tältä osin runoilija on kuvattu ihmiseksi, joka ei ”pärjäisi edes kissoille” tai papukaijalle, joka puheenlahjoillaan pääsisi oitis niskan päälle...

Vaikka roolien dubleerausta on kaikissa esityksissä, niille on psykologinen pohja vain kahdessa, Saarikoskea ja Manneria kuvaavissa näytelmissä. *Putoavissa enkeleissä* ja *Linnunradassa* taitaa vain olla kyse siitä, että näyttelijöitä on produktioissa mukana vähemmän kuin näytelmässä rooleja.

Metateatterillisuus liittyy dubleerauksen lisäksi erityisesti lavastukseen.

*Liikkeitä näyttämöllä*

*Omaksi kuvakseen* -esityksen Tina Jokitalon suunnittelemassa lavastuksessa on kirjojen ja kirjoittamisen teemaa hyödynnetty läpi esityksen. Esimerkiksi syksyn kuolleet lehdet ovat valkoisia paperiarkkeja, tyhjiä, *Runoili-*



*Runolijan talossa kuvasi Eeva-Liisa Mannerin monia minuuksia neljän roolin kautta. Kuva: Rauman Kaupunginteatteri.*

*jan talossa* kaikissa kohtauksissa lavastuksena on teoksen nimen mukaisesti Mannerin Espanjassa sijainnut talo. Konkreettisuudesta huolimatta talossa ollaan tapahtumien myötä kuitenkin monissa eri paikoissa. Yksityiskohtia on runsaasti, vaikka itse tapahtumiin liittyvää lisärekvisiittia on suhteellisen niukasti. Koko esityksen ajan näyttämön yllä riippuu romahtamaisiltaan oleva katto. Lavastus on oivaltava, sillä katon lapheet näyttävät huomattavan raskaalta tiilikatolta, joka roikkuu ohuiden vaijereiden varassa. Katon romahtamisen uhka tuntuu todelliselta, vaikka tarkemman katsomisen jälkeen kattotiilet ovatkin muoviputken paloja, siis painoltaan varsin kevyitä. Näytelmässä, romaanin tavoin, Malagan huvilan katto romahtaa ja Manner yrittää saada sen korjatuksi. Katon romahtaminen on esityksessä läsnä uhkana ja toisaalta sanoin kuvattuna tapahtumana, jota esityksessä ei konkreettisesti eikä symbolisesti näytetä. Silti se tapahtuu ja sen voidaan sanoa olevan eräänlainen shakespearelainen ”word scenery”, sanoilla luotu maisema. Shakespeare-suomentaja Manneria kuvaavaan näytelmään tämä sopii.

Viitteellisten tai sanoilla maalattujen kuvien lisäksi esityksissä on myös aivan konkreettisia kuvia. *Linnunradassa* on miltei hämmäntäviä tableau vivant -viittauksia Hugo Simbergin teoksiin. Siljon haavoittuminen ja kuolema kuvataan *Kuoleman puutarhan* kasvejaan hoivaavan viikatemiehen ilmestymisellä sekä *Haavoittuneen enkelin* varjokuvalla. Niiden esitykseen sisällyttämiseen lienee syynä se, että ne sitovat nämä esityksen tapahtumat Tampereelle; molemmat aiheet ovat osa Simbergin Tampereen tuomiokirkon interiööriä. Markus R. Packalénin lavastus on tyyllisesti romanttinen budoaareineen ja juhlasaleineen, suorastaan sana ”kitsch” tuntuu sopivan tekoruusuilla koristeltujen keinujen narujen kuvaamiseen. Niihin rinnastettuna viittaukset Simbergin teoksiin vaikuttavat irrallisilta.

## Lopuksi

Historiaan perustuvissa teoksissa fakta ja fiktio sekoittuvat; onhan näytelmäkirjailijalla ja näyttelijöillä tällöinkin samat taiteelliset vapaudet tulkita menneisyyttä kuin minkä tahansa kaunokirjallisen tekstin kirjoittajalla tai esittäjällä. Freddie Rokemin väitteet voi allekirjoittaa: historian esittäminen on jo käsitteenä hybridi pyrkiessään rakentamaan sillan ”nyt” tapahtuvan esityksen ja menneisyydessä tapahtuneen välille. Esitys liikkuu kestopensa aikana hetkittäin lähemmäs historiallista, dokumentoitua napaansa ja hetkittäin lähemmäs fiktiivistä napaansa.<sup>24</sup> Katsojan näkökulmasta liukumisen faktan ja fiktion välillä lisää teoksen tulkinnan uskottavuutta myös niissä kohdin, kun tulkinnassa on kyse näytelmäkirjailijan sepittämästä

fiktiosta. Sillä tekijöiden ohella myös katsoja luo mielessään maailman, joka on katsomisen hetkenä tosi.

Rokemin käsitystä näyttelijästä ”hyperhistorioitsijana” ei voi aivan suoraan soveltaa kirjailijan elämää kuvaavaan teokseen – etenkin jos ja kun kirjailijan päiväkirjat ovat toimineet näytelmän ja esityksen materiaalina. Runoilijoita esittävät näyttelijät ovat tässä suhteessa monissa kohtauksissa enemmän kuin ”hyperhistorioitsijoita”, sillä he puhuvat esittämänsä todellisen henkilön päiväkirjaansa kirjoittamia sanoja. Rokemin käsitettä soveltaen näyttelijästä tulee tällaisissa esityksissä ”hyperautobiografi”, sillä hän toimii eräänlaisena lukijana esittämänsä henkilön omaelämäkerrallisille dokumenteille. Niiden todenperäisyydestä hänellä ei kuitenkaan voi olla varmuutta.

Menneisyyden tuntemisen merkitys kollektiivisen identiteetin kehittymisessä tunnustetaan historiantutkimuksessa yleisesti. Keith Jenkinsin mukaan eri ryhmien tai luokkien voidaan sanoa kirjoittavan kollektiivisia omaelämäkertoja, jotka vahvistavat ryhmän omaa identiteettiä.<sup>25</sup> Myös teatteri osallistuu kollektiivisten identiteettien kehittämiseen, olivatpa nämä identiteetit kulttuurisia, etnisiä, kansallisia tai kansainvälisiä, ja jopa niiden synnyttämiseen, kuten monissa teatterihistorioissa on osoitettu. Freddie Rokemin mukaan teatteri osallistuu kollektiivisten identiteettien luomiseen myös kyseenalaistamalla hegemonista ymmärrystämme menneisyyden perinnöstä.<sup>26</sup> Suomalaisissa teattereissa vuosituhatien alun trendi esittää menneisyyden, erityisesti kulttuurihistorian, tunnettujen henkilöiden elämään perustuvia näytelmiä liittyy yleisempään ilmiöön. Sekä historiantutkijat että menneisyyteen perustuvien fiktioiden tekijät ja niiden tutkijat osallistuvat merkityksenannon prosessiin tuottamalla erilaisia kommentaareja ja tulkintoja käsittelemästään aiheesta: näytelmien ja esitysten lisäksi ilmestyy uusia taiteilijaelämäkertoja, elokuvia, kirjekokoelmia. Suomalaista kulttuurihistoriaa kirjoitetaan voimakkaasti uudelleen sekä taiteen että tieteen keinoin.

Pyrkimykset oman menneisyyden dokumentointiin voidaan nähdä kannanottona vilkastuneeseen keskusteluun globalisoitumisesta. Teatterin rooli menneisyyden henkilöiden kuvaamisessa on kuitenkin ainutlaatuisen, sillä minkään muun taiteenlajin kautta menneisyyden henkilöt eivät voi hahmottua katsojien silmien edessä fyysisinä olentoina, samaan aikaan, samassa tilassa olevina eräänlaisina aaveina. Taidemaalareiden, iskelmälaulajan, näyttelijän, säveltäjän ja arkkitehdin lisäksi kotimaisille näyttämöille astuneet 1900-luvun tärkeät runoilijat kummittelevat teokset kainaloissaan nykykatsojien mieliin.

VIITTEET

- <sup>1</sup> Roach 2005, 205.
- <sup>2</sup> Munslow 1997, 163–164.
- <sup>3</sup> Jenkins 2003, 8.
- <sup>4</sup> Jenkins 2003, 16.
- <sup>5</sup> Alun Munslow esipuheessaan Keith Jenkinsin teokseen *Re-thinking history*. Routledge. London and New York 2003, xi.
- <sup>6</sup> Cohn 2006, 138.
- <sup>7</sup> Töyräs 2004, 7.
- <sup>8</sup> Kujanpää, Parkkinen, Huttu-Hiltunen, 1.
- <sup>9</sup> Rajala 2005, 146–147.
- <sup>10</sup> Pennanen 1968; Pennanen 1906; Orjatsalo 1907.
- <sup>11</sup> Töyräs 2004, 10.
- <sup>12</sup> Saarikoski 1984, 294.
- <sup>13</sup> Rokem 2000, 7.
- <sup>14</sup> Rokem 2000, 24–25.
- <sup>15</sup> Rokem 2000, 8–9.
- <sup>16</sup> Brecht 1991, 117–124.
- <sup>17</sup> Rokem 2000, 9.
- <sup>18</sup> Rokem 2000, 13.
- <sup>19</sup> Carlson 2004, 7.
- <sup>20</sup> Roach 1996 xi–xiii.
- <sup>21</sup> Quinn 2004, 54.
- <sup>22</sup> Rokem 2000, 6.
- <sup>23</sup> Rokem 2000, 7.
- <sup>24</sup> Rokem 2000, 7.
- <sup>25</sup> Jenkins 2003, 22–23.
- <sup>26</sup> Rokem 2000, 3.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Q-teatterin arkisto:

Kujanpää, Heikki, Parkkinen, Sami ja Huttu-Hiltunen, Heikki: *Putoavia enkeleitä*.  
Käsikirjoitus 5. versio 27.2.2005.

KIRJALLISUUS

- Brecht, Bertolt 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 14. VAPK-kustannus, Helsinki.
- Carlson, Marvin 2004. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Cohn, Dorrit 2006. *Fiktion mieli*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Gaudeamus, Helsinki.
- Jenkins, Keith 2003. *Re-thinking History*. Routledge, London and New York.
- Meriluoto, Aila 1974. *Lauri Viita: legenda jo eläessään*. WSOY, Helsinki.
- Munslow, Alun 1997. *Deconstructing history*. Routledge, London and New York.

- Orjatsalo, Aarne 1907. *Viettelijä*. Sulo Toivonen, Tampere.
- Pennanen, Ain'Elisabet 1968. *Kaksi raukkaa. Kahden runoilijan rakkaus*. Toim. Jarno Pennanen. WSOY, Helsinki.
- Pennanen, Ain'Elisabet 1906. *Voimaihmiä*. Otava, Helsinki.
- Quinn, Michael L. 2004. "Tähteys ja näyttelemisen semiotiikka." Teoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen*. Suom. Johanna Savolainen. Toim. Pirkko Koski. Like, Helsinki.
- Rajala, Panu 2005. *Ratsumiehen rakkaus*. Otava, Helsinki.
- Roach, Joseph 2005. "Historia, muisti ja esittäminen." Teoksessa *Teatterin ja historian tutkiminen*. Suom. Johanna Savolainen. Toim. Pirkko Koski. Like, Helsinki.
- Roach, Joseph 1996. *Cities of the dead: circum-Atlantic performance*. Columbia University Press, New York.
- Rokem, Freddie 2000. *Performing history. Theatrical representations of the past in contemporary theatre*. University of Iowa Press, Iowa City.
- Saarikoski, Pentti 1984. *Nuoruuden päiväkirjat*. Otava, Helsinki.
- Sinervo, Helena 2004. *Runoilijan talossa*. Tammi, Helsinki.
- Töyräs, Tuija 2004. *Omaksi kuvakseen*. Lasipalatsi Kirja kerrallaan, Helsinki.





### *III Uudelleenkirjoitettua historiaa*

Riikka Korppi-Tommola

# Suomalaisen modernin tanssin historian ahdas narraatio: Kotkamyytti

*Suomalaisen modernin tanssin historiaan liittyvässä diskurssissa Riitta Vainiosta on muodostunut modernin tanssin pioneeri, papitar, äiti ja viimeaikoina isoäiti. Vakiintuneen käsityksen mukaan moderni tanssi Suomessa on lähtenyt liikkeelle Riitta Vainiosta ja hänen Kotkaesityksestään sekä Vainion Suomeen tuomasta amerikkalaisesta modernin tanssin tekniikasta. Vainion merkitys suomalaiselle tanssille on kiistaton, mutta esitän, että suomalaisen modernin tanssin kehittyminen on ollut laajempi prosessi, jossa on ollut mukana useampia tekijöitä pidemmällä aikavälillä.*

Suomalaiseen moderniin taidetanssiin liittyvässä kirjoituksessa on vallalla kapea-alainen näkemys suomalaisen modernin tanssin kehitysvaiheista 1960-luvun alkupuolelta. Tekstien huomio ja keskustelu ovat suuntautuneet pääasiassa yhteen merkittävään tanssikentän toimijaan, Riitta Vainioon (s. 1936).<sup>1</sup> Näissä teksteissä suomalaiselle modernille tanssille on annettu myös tarkka *syntyhetki*: Vainio esitti *Kotka*-nimisen sooloteoksensa television suorassa lähetyksessä 1960-luvun alkupuolella. Kun tarkastelee tekstejä lähemmin, paljastuu, että esimerkiksi kyseiselle television *Kotka*-esitykselle on annettu kolme eri vuotta ja Vainion *Kotka*-esityksestä on olemassa useita eri versioita, joissa yhdessä on tekijänä myös ohjaaja, kuvataiteilija Eino Ruutsalo (1921–2001).

Suomalaista historiografista tanssintutkimusta on vähän. Lähtökohtani artikkelille onkin ollut perushistoriantutkimukseen tarvittavien eri lähteiden tarkastelun yhteydessä tekemäni huomiot. Tarkastelen eri yhteyksistä

poimimiani kirjoituksia liittyen Vainion *Kotka*-esitykseen. Jäljitän tekstien alkuperää aina 1960-luvulle asti, ja pohdin, minkälainen vaikutus näillä teksteillä on, kun ne asetetaan historiografisen tutkimuksen lähdemateriaaliksi. Jo aiemman suomalaisen tanssintutkimuksen käytännön mukaan tarkastelen suomalaista modernia tanssia suomalaisen vapaan tanssin ajallisena jatkumona, mikä on katsottu sijoittuvan juuri 1960-luvun vaihteseen.<sup>2</sup> Kyseiseen ajanjaksoon liittyy vahvasti *moderni tanssi* -käsitteen lanseeraaminen Suomen tanssikenttään.

Koska suomalaista historiografista tanssintutkimusta on vähän, perustutkimuksessa on välttämätöntä käyttää kaikki mahdollinen saatavilla oleva lähdemateriaali. Lähdemateriaalin hierarkkinen arvioiminen ja lähdekräittinen tarkastelu korostuvat, ja tutkimuksen kannalta on tarpeellista lajitella lähteet ensi- ja toissijaisiin materiaaleihin. Yleisesti ensisijaisiin lähteisiin, raakamateriaaleihin katsotaan kuuluvaksi tutkimusajankohtaa lähimpänä olevat materiaalit, toissijaiseksi aineistoksi katsotaan myöhemmät, ajallisesti kauempana tutkimuskohteestaan olevat lähdemateriaalit, joihin usein liittyy myös tulkintoja.<sup>3</sup> Lähdenkin artikkelissani liikkeelle Riitta Vainion lyhyen esittelyn jälkeen toissijaisista materiaaleista, niistä teksteistä, jotka on kirjoitettu viime vuosina ja jotka sisältävät näkemykseni mukaan tulkinnan. Vuonna 2002 Vainio vietti 40-vuotistaiteilijajuhlaansa ja kirjoituksia hänestä oli luonnollisesti tavanomaista enemmän. Vaikka juhlan yhteydessä kirjoitetut tekstit ovat usein luonteeltaan vähemmän tutkimuksellisia, ne ovat silti osa historian tutkimuksen lähdeaineistoa.

Mikään lähdeaineisto ei ole täysin vailla tulkintoja. Jo ensisijaiset lähdemateriaalit sisältävät tietyn tulkinnan ja ovat aikansa diskursseja kerroen samalla tutkimuskohteen kontekstista.<sup>4</sup> Siirryn artikkelissani vii-meaikaisista teksteistä 1960-luvun alussa kirjoitettuihin teksteihin, jotta myös aikalaisteksti, tutkimuksen kannalta ensisijaiset lähdemateriaalit huomioitaisiin. Sijoittaessani Vainion *Kotkan* aikalaistapahtumien rinnalle tarkastelen lyhyesti myös muita sen ajan tapahtumia ja toimijoita tanssin kentällä, jotta *Kotka* sijoittuisi muiden aikalaistoimijoiden rinnalle. Näitä eri materiaaleja historioitsija pyrkii tulkitsemaan ja muokkaamaan omasta aikaperspektiivistään käsin. Historiankirjoituksessa eri tulkinnoissa myös kirjoittajan rooli on otettava huomioon.<sup>5</sup>

Teoreettisina viitekehyksinä artikkelissani ovat teatterintutkija Thomas Postlewaitin teatterihistorian periodisaation kriteerit sekä Alexandra Carterin artikkeli *Destabilising the Discipline: Critical Debates about History and their Impact on the Study of Dance* teoksesta *Rethinking Dance History*. Artikkelissaan Carter tarkastelee vii-meaikaisimpia myös tanssinhistori-

an kirjoitukseen liittyviä vaikutteita. Niitä ovat ensinnäkin oletuksemme historian luonteen rakenteesta kokonaisina faktojen totuuksina, tai tiettyjen totuuksien ja tapahtumien hegemoninen asema historian jatkumossa. Carter nostaa esiin suhteen lähdemateriaaleihin ja niiden hegemoniseen luonteeseen: esimerkiksi kirjoitettujen todisteiden ensisijaisuuteen.<sup>6</sup> Tanssi esityksenä, ennen videotallenteita, jätti jälkeensä lähes ainoastaan kirjoitettuja todisteita muistojen tai mahdollisten piirrosten lisäksi. Erityisen harvinaisiksi lähdemateriaaleiksi nousevat filmatisoinnit, mutta silloin filmien suhde muihin tallentamatta jääneisiin tansseihin asettaa ne hegemoniseen asemaan suhteessa aikalaiskontekstiin. Tutkimukseni lähdemateriaalit joutavat erilaisiin *Kotka*-esityksiin, joista yksi versio on Ruutsalon ohjaama *Kotka*-lyhytfilmi vuodelta 1962.

*Kotka*-tapauksessa yhden esityksen ympärille muodostunut kerronta on määritellyt ajanjakson, jolle on annettu tietty alkuhetki. Postlewaitin ja Carterin mukaan on mahdotonta, että kulttuurinen prosessi tai periodi alkaisivat yhdestä hetkestä tai tietystä tapahtumasta. Postlewaitin mukaan kirjoittajat ennemminkin luovat kuin löytävät periodeja.<sup>7</sup> Jonkin periodin alku on laajempi prosessi, jossa vaikuttavat useammat eri tekijät pidemmällä ajanjaksolla. On mahdotonta sanoa suomalaisen modernin tanssin periodin alkaneen yhdestä tietystä hetkestä. Näkemykseni mukaan suomalaisen modernin tanssin muutosprosessi alkoi jo aiemmin tapahtuneista tanssikentän toiminnoista, kuten koko pitkästä vapaan tanssin traditiosta ja sen vähäisestäkin jatkumosta, vallitsevan ajanjakson aikana tapahtuneista eri elementeistä, kuten eri esityksistä, Suomen Tanssitaiteilijoiden Liiton (STTL) toiminnoista sekä ulkomaisista vaikutteista.

## Riitta Vainio

Riitta Vainio on kiistatta yksi modernin tanssin uranuurtajista Suomessa. Hän on toiminut tanssijana, koreografina, pedagogina sekä tanssiterapeutina. Hän on opiskellut eri tanssitekniikoita sekä keho-, liike-, tanssi-, primaali- ja luovia terapioita Suomessa, muualla Euroopassa ja Yhdysvalloissa.<sup>8</sup> Vainion varhainen liikuntatausta on naisvoimistelussa ja vapaassa tanssissa. Hän kävi Maggie Gripenbergin oppilaan, Mirjam Viippolan liikuntakoulua. Vainio valmistui voimistelunopettajaksi vuonna 1958, ja hän esiintyi muun muassa suomalaisen naisvoimistelun uranuurtajan Hilma Jalkasen valioryhmässä. Vuonna 1959 Vainio lähti Yhdysvaltoihin opiskelemaan Philadelphian tanssiakatemiaan.<sup>9</sup> Kun Vainio palasi Suomeen syksyllä 1961, hän oli saanut modernin tanssin opettajan diplomin kahdessa vuodessa tanssiakatemian nelivuotisesta tanssikoulutuksesta.

Vainio opiskeli Yhdysvalloissa Nadia Chilkovskyn modernin tanssin tekniikkaa. Hän opiskeli myös muita tanssitekniikoita, kuten historiallisia, espanjalaisia ja intialaisia tansseja, klassista balettia sekä myös liikemerkintää, labanotaatiota. Kun Vainio palasi Suomeen, hän aloitti systemaattisen modernin tanssin opetuksen perustamalla Modernin Tanssin Koulun 1962, myöhemmin vuonna 1966 Suomen Modernin Tanssitaiteen Opiston. Hänellä on ollut oma tanssiryhmä vuosina 1962–1994 sekä erilaisia esiintyviä kokoonpanoja.<sup>10</sup>

Vainio työskenteli 1960-luvulla aktiivisesti modernin tanssin puolesta-puhujana tehden useita koreografioita. Hän oli näkyvä toimija ja vei tanssia uusiin tiloihin, kuten kirkkoihin ja tavarataloihin. Vainio siirtyi improvisatorisiin työskentelymetodeihin 1960-luvun loppupuolella ja 1970-luvulla hän suuntasi kiinnostustaan tanssiterapiaan. Vainio työskentelee edelleen vuonna 1980 perustamassaan *Luova Kasvu* -kurssikeskuksessa ja on esiintynyt, varsinkin 2000-luvulla aktiivisesti.<sup>11</sup>

### Lähdemateriaalien jäljillä

Riitta Vainion 2000-luvulle sijoittuneet juhlat ja merkkitapahtumat johtivat moniin lehtikirjoituksiin ja teksteihin. Tarkastelen tässä luvussa myös muita Vainioon ja *Kotkaan* liittyviä kirjoituksia. Vuonna 2006 Helsingin Sanomien kriitikko Auli Räsänen kirjoitti seuraavasti Riitta Vainion 70-vuotispäivän yhteydessä:

Riitta Vainio syntyi 13. helmikuuta 1936 Viialassa. Hän sai koulutuksensa 1959–61 Philadelphian musiikkiakatemian tanssiakatemiansa. Hän sai diplomoin 1962, ja samana vuonna hän esitti Suomen tv:ssä koreografiansa *Kotka*, josta suomalaisen modernin tanssin katsotaan alkaneen.<sup>12</sup>

Kun Vainio juhli 40-vuotistaiteilijajuhlaansa syksyllä 2002, hän järjesti juhlan muun muassa Aleksanterin teatterissa Helsingissä. Illassa esitettiin hänen koreografioitaan, ja hän tanssi myös itse. Auli Räsänen kirjoitti juhlien esittelyn yhteydessä Helsingin Sanomissa seuraavasti:

Kun Vainio esitti koreografian *Kotka* television viihdeohjelmassa vuonna 1961, katsojat näkivät tämän kulmikkaan kotkan ole-musta ja lentoa jäljittelevän tanssin. Esitystä pidetään suomalaisen modernin tanssin syntyhetkenä.<sup>13</sup>

Vainion 40-vuotistaiteilijajuhlassa illan käsiohjelma esitteli Vainion seuraavasti:

Sain [Riitta Vainio] koulutukseni tanssija-opettaja-koreografiksi 1959–1961 Philadelphia Musical Academyn alaisessa tanssiakatemiassa Nadia Chilkovskyn johdolla, ja diplomin vuonna 1962. Samana vuonna esitin Kotka tanssini Suomen televisiossa, josta katsotaan suomalaisen modernin tanssin esiintyvänä taidemuotona alkaneen.<sup>14</sup>

Myös seuraavat tekstit kirjoitettiin Vainion juhlan yhteydessä:

On kulunut 40 vuotta siitä, kun Vainio esitti televisiossa kuuluisan Kotka-soolonsa. Siitä lasketaan suomalaisen modernin tanssin alkaneen, vaikka eihän se siitä alkanut. Aluksi voisi laskea vaikka Vainion paluun Amerikasta 1961.<sup>15</sup>

-- kun Riitta Vainio esitti sooloteoksensa *Kotka* Suomen televisiossa 1,5 miljoonalle katsojalle. Siitä lasketaan suomalaisen modernin tanssin historian alkaneen.<sup>16</sup>

Samana vuonna [1962] Vainio esitti Suomen televisiossa Kotka-tanssin, mistä katsotaan suomalaisen modernin tanssin esiintyvänä taidemuotona alkaneen.<sup>17</sup>

Uskomaton yritteliäisyys kertoo, että kyseessä kiistatta on meidän modernin tanssimme äiti.<sup>18</sup>

Näissä kaikissa teksteissä näyttää olevan lähes identtinen, samansuuntainen tai -muotoinen teksti alkulähteenä. Vuonna 1987 Auli Räsänen kirjoitti Suomen Tanssitaiteilijain Liiton (STTL) 50-vuotishistoriikin *Tanssitaiteen vuosikymmenet* yhdessä Ritva Arvelon kanssa. Tässä teoksessa tarkastellaan Liiton tapahtumien lisäksi yleisemmin suomalaista tanssihistoriaa. Tuolloin Räsänen kirjoitti otsikon *Modernin tanssin alkuvaiheet* alla seuraavasti:

Riitta Vainio palasi 1961 Yhdysvalloista valmistuttuaan Philadelphian musiikkiakatemian tanssilinjalta modernin tanssin opettajaksi. Syksyllä hän tanssi television suorassa lähetyksessä soolonumeronsa Kotka – se oli suomalaisen modernin tanssin syntyhetki.<sup>19</sup>

Liiton historiikissa ei ole lähdeviitteitä. Mutta Auli Räsänen kertoi henkilökohtaisesti kesällä 2006, että hän itse näki koulutyttönä Vainion *Kotkan* television viihdelähetyksessä 1960-luvulla. Hän sanoo, ettei ollut aiemmin nähnyt mitään sen kaltaista, vaikka tanssinharrastajana oli nähnyt paljon tanssiesityksiä asuessaan Kansallisoopperan vieressä.<sup>20</sup> Räsänen suomalaisen modernin tanssin *syntyhetki*-lause STTL:n historiikissa on hänen henkilökohtainen näkemyksensä, joka toistuu hänen myöhemmissä teksteissään. Nämä tekstit ovat toimineet lähteenä myös muille teksteille. Mikäli teksteissä ei ole mainittu lähdeviitteitä, lause toistuu lähes sanatarkasti samanlaisena.

Riitta Vainion omat nettisivut (kevät 2006) esittelevät tanssitaiteilijan seuraavasti:

Suomeen palattuaan hänen [Riitta Vainion] “Kotka”-teoksensa televisioesityksestä vuonna 1962 katsotaan suomalaisen modernin tanssin alkaneen.<sup>21</sup>

Viimeisin suomalaista tanssihistoriaa lyhyesti tarkasteleva teos, *Näyttämöllä, Teatterihistoriaa Suomesta*, tarkastelee 1960-luvun modernia tanssia seuraavasti:

Suomalaisen modernin tanssin äidiksi kutsutulla Riitta Vainiolalla oli naisvoimistelutausta, ja hän oli opiskellut tanssitutkinnon USA:ssa. Vainion *Kotka*-nimisen soolokoreografian esitystä suorassa televisiolähetyksessä vuonna 1962 on myöhemmin alettu pitää suomalaisen modernin tanssin syntyhetkenä.<sup>22</sup>

Suomen kulttuurihistoria vuodelta 2004 sisältää muutaman lyhyen maininnan myös tanssitaiteesta:

Suomalaisen modernin tanssin katsotaan usein alkaneen Riitta Vainion vuonna 1963 televisiossa esittämästä sooloteoksesta *Kotka*.<sup>23</sup>

Edellinen teksti on kuvatekstinä Vainion punapukuiselle *Kotka*-hahmolle. Tekstissä ei ole lähdeviitteitä, ja tässä *Kotka*-esityksen televisiolähetyksen sijoituu vuodelle 1963.

Kun historiaa luodaan erilaisten tekstien avulla, nämä kaikki tekstit ovat mukana muodostamassa suomalaisen modernin tanssin historiankir-

joituksen diskurssia. Kaikissa näissä teksteissä on lähes sama, miltei sanatarkasti muotoiltu lauserakenne. Lause on kulkeutunut useampaan lehteen ja julkaisuun joko lähdeviitteillä tai ilman. Lopputuloksena on passiivissa esiintyvä väite, jossa ilmoitetaan suomalaisen modernin tanssin syntyhetki, mutta jo esimerkiksi vuosilukuja tälle tapahtumalle löytyy kolme: 1961, 1962 ja 1963. Myös *Kotka*-esityksiä löytyy useampia versioita, erilaisissa olosuhteissa esitettyinä.

### Kolme *Kotkaa*

Kun Riitta Vainio vuonna 2002 vietti taiteilijajuhlaansa, Aleksanterin teatterissa näytettiin Vainion tanssima *Kotka*-soolo isolla valkokankaalla. Tämä lyhytfilmi on kuvataiteilija, ohjaaja Eino Ruutsalon vuonna 1962 ohjaama lyhytfilmiversio. Siinä Vainio tanssii *Kotka*-sooloa, mutta tämä tanssisoolo on eri versio kuin television suora lähetys tai Vainion alun perin oppilastyönä Philadelphiassa valmistama *Kotka*-sooloteos. Voidaan sanoa, että *Kotkasta* on olemassa kolme eri versiota: Philadelphiassa tehty oppilastyö, jota Vainio näkemykseni mukaan esitti Suomessa eri tilaisuuksissa, television suoran lähetyksen versio, joka on tanssittu studio-olosuhteissa ja josta ei ole jäljellä tallennetta, sekä Ruutsalon ohjaama lyhytfilmi. Näyttämöversiossa ja Ruutsalon ohjaamassa filmissä on täysin eri musiikit. Käsitelmäni on, että näyttämöversio, television suora lähetys sekä Ruutsalon ohjaama lyhytelokuvaversio ovat sekoittuneet vuosien aikana niin teksteissä kuin puheissakin. Ja esimerkiksi television suoraan lähetykseen on teksteissä liittynyt erilaista informaatiota.

Ensimmäinen versio Riitta Vainion *Kotkasta* valmistui Philadelphian musiikkiakatemiassa oppilastyönä.<sup>24</sup> Tässä versiossa musiikkina oli Carlos Chavezin klassinen lyömäsoitinteos.<sup>25</sup> Vainio kertoo myöhemmin vuonna 2005, että *Kotkassa* liiketutkielman teemana oli rytmin kehittäminen kehon ääripäistä kohti kehon keskustaa. Esimerkiksi käsivarsien nivelten rytmi sekä liike kohti olkapäitä ja kehon keskustaa synnyttivät lentoliikkeen vaikutuksen. Muun muassa pään ja silmien liikkeissä oli vaikutteita intialaisesta tanssista ja rintakehän ylväs kohotus oli saanut vaikutteita espanjalaisesta tanssista.<sup>26</sup> Vainio kertoo, että koreografiassa ei ollut hyppyjä, mutta ”yli lattian kiitävällä jalkojen rytmillä sain kuulemma katsojissa aikaan uudenlaisen, kiitävän lennon tunteen.”<sup>27</sup> Kun Vainio palasi Suomeen, hän esitti *Kotkaa* muun muassa Suomen Tanssitaiteilijain Liiton näytöksessään keväällä 1962.<sup>28</sup>

Vainio esiintyi *Kotkalla* Helsingin kauppakorkeakoulun näyttämöllä ilmeisimmin jo myöhään syksyllä 1961, jolloin tv-ohjaaja Jukka Virtanen



näki tanssin.<sup>29</sup> Virtanen kertoi helmikuussa 2006, että hän näki Vainion esiintymässä kauppakorkeakoulun salissa samassa illassa, jossa myös Marion Rung lauloi. Virtanen pyysi heidät molemmat uuteen *Studio 1* -ohjelmaansa.<sup>30</sup> Lauantai-illan viihdeohjelman *Studio 1*:n esitykset alkoivat loppiaisenä 6. tammikuuta 1962 jatkuen kevään 1962 loppuun. Ohjelmaa esitettiin suorana lähetyksenä Suomen television kanavalta joka toinen lauantai parhaaseen katseluaikaan. Virtanen toimi ohjelman juontajana, ohjaajana oli Matti Kuusla.<sup>31</sup>

Vainion *Kotka*-esitys television suorassa viihdelähetyksessä tapahtui näin ollen kevätkaudella 1962. Vainion suoraan televisiolähetykseen on eri vuosilukujen lisäksi liittynyt myös erilaisia käsityksiä siitä, missä ohjelmassa Vainio *Kotkaansa* esitti. Raisa Rauhamaa kirjoitti vuonna 1996 seuraavasti, ilman lähdeviitteitä:

Kun Jukka Virtanen näki Vainion tanssivan *Kotka*-teoksensa kauppakorkeakoulun salissa, hän halusi oitis esityksen televisio-ohjelmaansa, jossa studio kakkonen vihittiin käyttöön vuonna 1962.<sup>32</sup>

Jonna Strandberg kirjoitti vuonna 2004 pro gradu -työssään *Kotkan* televisioesitykseen liittyen seuraavasti:

Suuren yleisön tietoisuuteen Vainio pääsi studio kakkosen avajaisohjelmassa vuonna 1962, jossa hän tanssi ensimmäisen sooloteoksensa *Kotkan*. Hänet oli pyytänyt sinne esiintymään Jukka Virtanen, joka oli nähnyt soolon aiemmin elävänä esityksenä kauppakorkeakoulun salissa.<sup>33</sup>

Edellisen tekstin viitteessä jo Strandberg tarkastelee ohjelmasekaannusta: Rauhamaa puhuu studio kakkosesta, mutta Vainio itse oli haastattelussaan Strandbergille puhunut studio ykkösen avajaisista.<sup>34</sup>

Syksyllä 1961 Suomen televisio sai käyttöönsä Pasilassa uuden studio-rakennuksen, studio 1:n tilat.<sup>35</sup> Studio 1:n avajaiset pidettiin 28. syyskuuta ja ne lähetettiin televisiosta suorana lähetyksenä. Tilaisuudessa oli tanssia, mutta ei Vainion tanssia vaan Elsa Sylvesterssonin tekemä koreografia *Concerto Barocco*, musiikkina Bach ja Vivaldi.<sup>36</sup> Tv-studio 2 (kakkonen) tuli käyttöön vasta vuonna 1966, ja Tampereella TV 2 aloitti vuonna 1972.<sup>37</sup> On mahdollista, että varsinkin studio 1:n avajaiset syksyllä 1961 sekä ajanvieteohjelma *Studio 1*:n ohjelmat, erityisesti viihdeohjelman ensimmäinen

avausjakso, 6. tammikuuta 1962, ovat voineet sekoittaa eri henkilöiden puheissa ja teksteissä.

Studio 1:n tilat olivat suuret, ja Virtasen viihdeohjelmat olivat sekä katsottuja että suosittuja.<sup>38</sup> Vuoden 1962 tammikuun *Katso*-lehdessä on nimimerkki *Arvostelijan* viikoittainen teksti, jossa hän kirjoitti:

STUDIO I, uusi viihdelähetys, osoitti kouriintuntuvasti, miten paljon meiltä on puuttunut tähän asti: väljät tilat, joiden avulla saadaan syvyyttä, erilaisia taustoja esityksille, myös monipuoliset kuvakulmat. Ohjelmaan puuttumatta todettakoon tässä muutamia ilonaiheita kuvauksellisessa mielessä: ensinnäkin ”graafisen” koristeelliset oksat, hyvin sijoitettu pikku lava, onnistuneet taustatehosteet *modernin tanssin aikana* ja uudenlainen kuvakulma polkupyöränumerossa. Toivotaan myös, että mahdollisimman monet olisivat ohjelmaan tyytyväisiä, mutta siitä huolimatta tyylikäs linja säilyisi.<sup>39</sup>

Maininta modernin tanssin esitykseen viittaa ilmeisimmin Vainion *Kotkasooloon*. Käytännössä oli erittäin harvinaista käyttää *moderni tanssi* -nimitystä tanssiesityksestä tuona aikana. Tämänhetkisen näkemykseni mukaan Vainio tanssi *Kotkan* Virtasen *Studio 1* -ajanviiteohjelman ensimmäisessä, avajaisohjelmassa 6. tammikuuta 1962. Vuonna 1962 television merkitys suomalaisessa yhteiskunnassa oli huomattava ja Vainion esitys nähtiin useassa kodissa television välityksellä.<sup>40</sup>

Kolmas versio Vainion *Kotkasta* on kuvataiteilija Eino Ruutsalon näkemys Vainion näyttämöteoksesta. Ruutsalolle 1960-luku merkitsi voimakasta luovuuden ja uusien kokeilujen aikaa taiteellisen työn ollessa moninaista: maalauksia, veistoksia, konstruktioita, kollaaseja, elokuvia, valokuvia ja kirjoituksia, taiteiden keskinäistä vuorovaikutusta. C-J af Forselles kirjoittaa, että Ruutsalon taiteellisen tuotannon kokonaisuudessa on yksi hallitseva piirre: liike.<sup>41</sup> Ruutsalo ja Vainio tekivät yhteistyötä keväällä 1962, kun Vainio esiintyi Suomen Tanssitaiteilijain Liiton kevätnäytöksessä. Vainio pyysi Ruutsaloa tekemään koreografioihinsa taustakuvia, ja hän tekikin projektoria avulla abstrakteja taustakuvia ja valot Vainion teoksiin. Ruutsalo näki Vainion *Kotka*-esityksen ja halusi tehdä siitä lyhytelokuvaversioon, joka valmistui jo 1962.<sup>42</sup>

Vainion mukaan ”Ruutsalo inspiroitui tekemään tanssista oman luovan tuotteen.”<sup>43</sup> Tiina Suhosen mukaan Ruutsalon mustavalkoinen lyhytelokuva ”ei ole dokumentti Vainion koreografiasta, vaan tanssin Ruutsalossa synnyttämä elokuvallinen visio.”<sup>44</sup> Ruutsalo vastasi elokuvan käsikirjoi-

tuksesta, ohjauksesta sekä kuvauksesta.<sup>45</sup> Lyhytelokuvaa esitettiin muun muassa elokuvissa ennakkofilminä.<sup>46</sup> Seitsemän minuuttia kestävässä mustavalkoisessa filmissä on Otto Donnerin musiikki, jonka Donner sävelsi valmiiksi leikattuun filmiin.<sup>47</sup>

Näyttämö- ja lyhytfilmiversioiden erosta kertoo hyvin se, että kun Vainion opettaja Nadia Chilkovsky näki Ruutsalon filmin ensi kertaa, hän oli raivoissaan. Hänen näkemyksensä mukaan Ruutsalo oli pilannut teoksen kuvauksellaan ja leikkauksellaan.<sup>48</sup> Vainion mukaan kuvausten aikana Ruutsalo antoi Vainiolle eri kehon osien liikkeitä koskevia ohjeita. Hän pyysi Vainiota liikuttamaan ranteita, kyynärpäitä tai päätä, tai pyysi Vainiota kuljettamaan rytmiä eri kehon osasta toiseen. Vainion tuli liikkua kohti kameraa tai hypätä pois kamerasta. Ruutsalo kohdisti kuvaustaan erityisesti kehon eri osiin.<sup>49</sup> Filmissä kuva kohdistuu eri puolille tanssijaa, ei kehoon kauttaaltaan, jolloin liikkeet näkyisivät kokonaisuudessaan. Vainion kuvailu korostaa sitä tosiseikkaa, että filmissä tapahtuva toiminta on pitkälle Ruutsalon ohjaamaa liikkumista. Koreografia ei voi olla täysin sama kuin Vainion näyttämöversiossa.

Vuonna 2005 ilmestyneessä *Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografien työhön* Riitta Vainio tarkastelee omaa koreografista työskentelyään. Kotkan yhteydessä hän tekee selvitystä vuoden 2005 kontekstista vuoden 1962 koreografialleen. Hänen mukaansa vuonna 1962 valmistuneesta *Kotkasta* tuli ikään kuin hänen tavaramerkkinsä. Vainio kertoo: ”Aihemateriaalina käytin lisäksi intialaisesta tanssista oppimaani liikekieltä ja espanjalaisen tanssin tunneilla oppimaani tekniikkaa, johon kuului myös rintakehän erityisen ylväs kohotus – yhdistettynä siis modernin tanssin muotokieleen.”<sup>50</sup> Alaotsikon *Kotka lentää televisioon* alla Vainio kertoo Ruutsalon tekemästä filmistä ja siitä, kuinka Ruutsalo ohjeisti häntä. Vainio toteaa, että samasta koreografisesta lähtökohdasta syntyi kaksi erilaista variaatiota musiikkia, puvustusta sekä dramaturgiaa myöten.<sup>51</sup> Alaluvun viimeinen kappale kertoo:

*Kotka*-esitys välittyi suorana 1,5 miljoonalle katsojalle. Ensimmäinen modernin tanssin koreografiani määritteli suuren yleisön silmissä pitkään sen, millaisena teokseni haluttiin nähdä. Tulevina vuosina jouduin tietoisesti taistelemaan tätä käsitystä vastaan.<sup>52</sup>

Tekstistä ei selviä tarkemmin, mitä versiota esitettiin 1,5 miljoonalle katsojalle. Se ei myöskään kerro tarkemmin sitä, mitkä olivat eri versioiden liikkeelliset erot. Liikekuvaukset yhdistyvät Ruutsalon filmiin, jonka myös

useampi katsoja muistaa nähneensä. Tekstillään Vainio nimeää *Kotkan* yksiselitteisesti moderniksi tanssiksi. *Tanssintekijät*-kirjan jälkeen tutkijoilla ja muilla kirjoittajilla on olemassa lähdeviitetieto Vainion *Kotka*-esitykseen ja koreografian itsensä tekemään selvitykseen kyseisestä koreografiasta.

### Periodin *syntyhetki* laajempänä muutosprosessina

Thomas Postlewaitin mukaan periodi koostuu useista eri kerrostumista, pysyvyyden suhteesta muutosprosessiin. Tapahtumat erotellaan vertailun ja vastakkain asettelun avulla tietyiksi ajallisiksi identiteeteiksi, periodeiksi.<sup>53</sup> *Kotka*-esityksen eri versiot ovat suomalaisen modernin tanssin periodin muutosprosessin tekijöitä, mutta eivät ainoita. Uusi periodi ei myöskään ala yhdestä tietystä hetkestä, ja kuten artikkelini osoittaa, useissa tulkinnoissa suomalaisen modernin tanssin syntyä pidettyä hetkeä ei ole olemassa yksiselitteisenä versiona, teoksena ajassa tai paikassa.

Postlewaitin mukaan historioitsijat ja kirjoittajat eivät voi välttää periodien nimeämisessä yleistyksiä. Periodien nimityksiä tulisi pitää ehdollisina, ei lopullisina ja niiden muutos avoimena, ei suljettuna tai tiettyyn hetkeen määrättyinä. Koska periodeilla ei ole yleispäteviä luokitteluja tai yleisiä periaatteita, joilla niitä määriteltäisiin, periodien määrittelemisessä on mahdollisuus sattumanvaraisuuteen, jopa virheeseen:

Periodisaation myönnetään laajalti olevan niin sattumanvarainen ja tiettyjen historioiden tietyistä intentioista riippuvainen, että se on hedelmällinen maaperä virheille. Nämä virheet perustuvat pohjimmitaan siihen, että aluksi tutkimuksen työkaluna on luonnos periodisaatiosta, ja lopuksi päädytään väitteeseen, että historian tutkimuskentällä on löydetty käännekohtia, jotka ovat tosiasiasa käsitteellisiä eroja. -- sovellamme historiaan väkisin sellaisia systeemejä, jotka synnyttävät ja oikeuttavat johtopäätöksemme, --.<sup>54</sup>

*Kotka*-esityksestä on varsinkin myöhempien aikojen teksteissä pyritty selkeästi muokkaamaan käännekohtaa. Vaikka esitys on ollut poikkeuksellinen, ei sitä yksiselitteisesti voida nostaa ainoaksi muutostekijäksi. Näkemykseni mukaan suomalaisen modernin tanssin muutosprosessi koostuu useista eri tekijöistä, kuten koko pitkästä vapaan tanssin traditiosta ja sen vähäisestäkkin jatkumosta, vallitsevan ajanjakson aikana tapahtuneista eri elementeistä: eri esityksistä, STTL:n toiminnoista sekä ulkomaisista vaikutteista. Näitä argumentteja tarkastelen lyhyesti seuraavassa luvussa.

Myös tanssintutkimuksessa Carter kyseenalaistaa juuri tiettyjen periodien alut, keskikohdat ja loput. Hänen mukaansa historioitsijat ovat pyr-

kineet rakentamaan lineaarisesti jatkuvia, siisteihin laatikoihin pakattuja periodeja. On mahdoton määritellä periodien alkua ja loppua tarkasti, sen sijaan periodien visuaalisesti muodolliset rakenteet muistuttavat pilvimuodostelmia. Pilvimuodostelmat ovat eläviä ja muotojaan muuttavia, riippuen näkökulmasta tai tarkastelijasta.<sup>55</sup> On selvää, ettei Carterinkaan analyysien pohjalta tarkasteltuna suomalaisen modernin tanssin syntyhetkenä voida pitää yhtä television esitystä. Syntyhetkeä ei ole olemassa historian tutkimuksen periodikäsitteessä.

Suomalaisen modernin tanssin muutosprosessin muita tekijöitä 1960-lukua on pidetty merkittävänä ajanjaksona suomalaisella tanssikentällä. Suomessa toimi jo muutamia vakiintuneita tanssialan instansseja. Suomen Kansallisoppperan baletti vietti 1962 40-vuotisjuhlavuottaan, ja baletin hegemoninen asema kokonaisuudessaan oli monin tavoin selkeä. 1960-luku oli kansainvälisten virtausten ja uusien tanssisuuntausten ajanjakso, ja voidaan sanoa, että uudet suuntaukset alkoivat vähitellen vakiinnuttaa asemaansa suomalaisessa tanssitaiteessa.

Keskeinen instanssi tanssitoimijoille tuolloin oli Suomen Tanssitaiteilijain Liitto, joka oli perustettu 1937. Vuoteen 1963 liitossa oli vielä kaksi jaostoa: baletin ja vapaan tanssin jaostot. Tanssitaiteen kehityksen kannalta STTL:n keskeisiä hankkeita 1960-luvulla olivat muun muassa työehtosopimusneuvottelut, tanssijoiden koulutuksen parantaminen sekä tanssin valtion tuen lisääminen.<sup>56</sup> Vuonna 1962 liiton piirissä juhlittiin 25-vuotisjuhlaa näyttävästi usealla tapahtumalla: liiton kolmannet koreografiakilpailut keväällä (12.4.), STTL:n 25-vuotisjuhla ja Maggie Gripenbergin 80-vuotispäiväjuhla (16.4.), sekä syysnäytös (21.10.). Näissä näytöksissä esitettiin balettia, jazztanssia sekä vapaata/modernia tanssia.<sup>57</sup>

Tanssikentän kasvusta ja moninaistumisesta 1960-luvulla kertoo hyvin vuonna 1963 yhteiskuntaa ajan hermolla tarkastellut Ylioppilaslehti.<sup>58</sup> Siinä nostetaan jo esille käsite *moderni tanssi* ja uutena tanssilajina *jazztanssi*:

Suomen tanssi on monisäikeinen, mutta pieni vyyhtikasa, kuten koreografianäytäntökin (STTL) äskettäin osoitti – sain sen vaikutelman, että usealla taholla puuhataan jotakin, etupäässä pientä ja kirjavaa. Moderni tanssi rinnakkaisilmioineen on sekin monisäikeinen: ”vanha” Gripenbergin traditio ja Ilta Leiviskä Sibelius-Akatemian puserruksessa, Ritva Arvelo ja Raija Riikkala Praesens-ryhmineen, Riitta Vainio ja Modernin tanssin liikun-

takoulu – Amerikan malliin, Leena Ortola & co ja ”jazzbaletti” (rinnakkaisilmiö), ym; ulkolaisiakin on täällä ollut puuhaamassa – ja lisää tulossa.<sup>59</sup>

Samat nimet mainitaan STTL:n historiikissa. Räsänen mukaan 60-luvun alkuun sijoittuu kolme tanssitaiteen kehityksen kannalta merkittävää tapahtumaa. Näistä yksi oli Riitta Vainion *Kotka*. Muita merkkipaaluja olivat Arvelon ja Riikkalan perustama Praesens-ryhmä 1961 sekä aktiivisesti alkanut jazztanssitoiminta.<sup>60</sup> Tamara Rasmussen perusti ensimmäisen suomalaisen jazztanssikoulun 1963.<sup>61</sup>

Television vaikutus 1960-luvun alkupuolelta on otettava huomioon tanssin tunnetuksi tekemisessä sekä tanssialan toimijoiden työllistäjänä. Televisiossa esitettiin jo eri genren tanssiesityksiä. Seuraava maininta televisiolehdessä vuodelta 1962 osoittaa, että tanssikentällä oli jo toimijoita:

Kun nyt kerran ollaan lauantaissa, niin mainittakoon vielä tanssitaiteen ystäville monin tavoin kiintoisa ”Lännen Sinfonia” -filmi ja Antti Halosen tyhjentävä selostus sen johdannoksi. Tulee ajatelleeksi, kuinka vähän meikäläisissä tv-ohjelmissa yleensä nähdään tanssia (paitsi amatöörihyssyttelyssä Nuorten tanssihetken tapaisissa ohjelmissa), vaikka meillä on niin runsaasti vapaita tanssitaiteilijoita puhumattakaan Kansallisopperan kaartista!<sup>62</sup>

Näkemykseni mukaan aktiivisempi toiminta ja 1960-luvun tanssikentän moninaistumisen mahdollistaminen alkoivat Suomessa jo 1950-luvulla. Edellinenkään kirjoitus vuodelta 1962 ei voisi viitata ”lukuisiin vapaisiin tanssitaiteilijoihin”, jos toiminta olisi vasta alkanut. 60-lukua on pidetty merkittävänä muutosten vuosikymmenenä, mutta pohja muutoksille on täytynyt tapahtua jo 1950-luvulta lähtien.

STTL:n piirissä tehtiin jo 1950-luvulla monia uudistuksia ja osa 1960-luvun saavutuksista oli aiemman toiminnan tulosta. Nämä uudistukset loivat edellytyksiä ammattimaisemmalle tanssitoiminnalle. Uudistukset liittyivät liiton sääntöihin ja tanssijoiden koulutuksen sekä esiintymisen lisäämiseen. STTL loi yhteyksiä muihin tahoihin, yhdistyksiin ja liittoihin pyrkien vakuuttamaan tanssikentän ulkopuoliset tahot tanssijoiden ammattimaisemmasta suuntauksesta. Liiton piirissä oli alkanut aiempaa aktiivisempi vapaan tanssin toiminta, jossa tiedostettiin tanssiväen aikalaisongelmat, kuten koulutuksen ja vähäisten esiintymismahdollisuuksien puute sekä klassisen baletin hegemoninen asema muun muassa lehtikritiikeissä. Jo 1950-luvun kuluessa liiton ja sen jäsenten asema oli muuttunut

huomattavasti. STTL oli mukana valtion apurahajärjestelmässä, kursseja järjestettiin ja esiintymistoiminta oli lähtenyt vilkastumaan.<sup>63</sup>

Ehdottoman tärkeänä vaikuttajana STTL:ssä 1950-luvulla oli ollut teatteri- ja tanssialan aktivisti Ritva Arvelo (s. 1921). Hän oli aloittanut ja vienyt eteenpäin useita hankkeita tullessaan mukaan tanssijoiden liittoon 1950-luvulla.<sup>64</sup> Arvelon kokemukset Suomen Näyttelijäliitosta olivat merkittävänä apuna hänen toimilleen STTL:ssä. Hän oli ollut Suomen Näyttelijäliiton hallituksessa yhtäjaksoisesti vuosina 1951–1964 ja pyrki tietoisesti soveltamaan saamiaan oppeja tanssijoiden liittoon.<sup>65</sup>

Arvelon aktiivinen toiminta 1950-luvulla johti Praesens-tanssiryhmän perustamiseen 1961. Ryhmän jäsenet olivat kokoontuneet jo 1950-luvulla tanssitunneille muun muassa Kansallisteatterin vintille ja esiintyneet jonkin verran erilaisissa ryhmittymissä. Säännöllisempi tanssitoiminta alkoi 1960-luvun alussa. Riitta Vainio oli Praesens-ryhmässä tanssija ja opettaja Yhdysvalloista paluunsa jälkeen, mutta yhteistyötä kesti vain noin vuoden verran.<sup>66</sup> Seuraavassa ote ryhmän alkuajoista kertovasta artikkelista *Avussa* vuodelta 1962:

Praesens-ryhmä oli alunpitäen vain esiintyvä ryhmä. Vähitellen huomattiin, miten vaikeata on saada yhtenäisesti tanssivaa ryhmää aikaan ilman yhtenäistä koulua. Ja niin syntyi ryhmän ympärille Praesens-koulu, jonka perustajat ovat näyttelijätär Ritva Arvelo ja voimistelunopettaja Raija Riikkala. Tunnit ovat kerran viikossa. Praesensin muodostaa ryhmä *modernin tanssin* papittaria: he ovat konttorityttöjä, perheen äitejä, voimistelunopettajia, tehtaantyttöjä. Heidän sielunsa on Ritva Arvelo... Hän [Ritva Arvelo] siis rakastaa tanssia, modernia tanssia. Hän selittää sen sanomaa pitkään ja innostuneesti, hän on päättänyt silminnähtävästi valloittaa sille paikan auringossa.<sup>67</sup>

Nämä muutamat esimerkit edellä osoittavat, että Vainion *Kotka* ei ollut ainoa tapahtuma tanssin kentällä 1960-luvun alussa, ja jos tarkastelemme 1960-luvun alun toimia modernin tanssin muotoutumisprosessina, on oleellista huomioida tapahtumat myös aiemmalta ajanjaksolta.

### Vainio ja *Kotka* aikalaiskontekstissa

Riitta Vainio tanssi *Kotka*-soolon keväällä 1962 STTL:n koreografiakilpailuilla yhteydessä. Tarkastelen tuota iltaa kokonaisuudessaan

sijoittaakseni *Kotkan* aikalaiskontekstiin. Liiton kolmannet koreografia-kilpailut olivat huhtikuussa, ja illassa esitettiin myös kilpailuun osallistumattomia numeroita. *Kotka* oli yksi niistä. Koreografiakilpailun voitti Ritva Arvelo Praesens-ryhmälle tekemällään teoksella *Poljento*, ja teos voitti myös yleisöäänestyksen. *Poljennossa* tanssi myös Riitta Vainio.<sup>68</sup>

Ajan monityylinen kuvastuu hyvin kokeneen tanssikriitikon, Antti Halosen tekstissä illasta:

Pitkän ohjelman monipuolisuus ilmeni tällä kertaa varsinkin sen kirjavuudessa. Täytetavarana nähtiin maaseututeatterien operettiliikuntaa, haudanvakavaa klassillisuutta huojahtelevan tekniikan varassa ja oppilassuorituksin, paikoin erinomaisia ja huolella harjoitettuja välähdyksiä ja edelleen yllättävän paljon löytöretkeilyä ns. modernismia kohti. Kunpa vain ”West Side Story” viivähtäisi täällä muutamankin kuukauden, kävisi varmaan monelle provinsiaalisesti ajattelevalle yrittelijälle selväksi, että modernismi – varsinkin liikuntataiteessa – on kaikkea muuta kuin helppoa ja pelkin ”tulkintakeinoin” hankittua musiikin myötäilemistä.<sup>69</sup>

*Poljento*-esityksen tyyliä kuvattiin kritiikeissä seuraavasti: vapaa tanssi, vapaa plastillinen sommitelma, eräänlaista modernisoitua ”vapaata tanssia”, abstrakti ryhmänumero, vapaata liikuntaa ja rytmillisiä kuvavaihteluita.<sup>70</sup> Eräs kriitikko arvioi, että *Poljento* oli:

... freudilaista taikinaa, jossa mausteena on neekerirytmien tyyllittelyä ja Berliinissä muotiin tullutta ”elektronista” modernismia. Kaunista tanssi ei suinkaan ollut, pikemminkin hieman vastenmielistä, mutta tyyliään erinomaisen yhtenäistä ja meillä aivan ultra-uutta. Esiintyjät olivat loistavan notkeita ja taitavia. Lajissaan tämä koreografia on todella ensiluokkainen – eri asia on saattaako sitä jokainen ihailia.<sup>71</sup>

Sama kriitikko kirjoitti Vainion *Kotka*-soolosta: ”Riitta Vainio esitti vapaan tanssin *Kotka*.”<sup>72</sup> Toinen huomio *Kotkalle* oli: ”Tyypillistä voimistelullisen jäntevää vapaata tanssia edusti Amerikassa opiskelleen Riitta Vainion solo ’*Kotka*’ (musiikki Shavez), jonka koreograafi itse esitti.”<sup>73</sup> Muissa kritiikeissä Vainion *Kotkaa* ei mainittu lainkaan. Käyttämäni kritiikkejä oli kuusi.<sup>74</sup>

Syksyllä 1962 Vainio teki uuden koreografian, joka aikalaiskritiikeis-



sä luokiteltiin lähinnä jazz-tyyliseksi: ”Riitta Vainion jazzityyliä kokeileva liikuntaharjoitelma ’Kehiä’ vaikuttaa hieman liian pitkältä ja tanssiryhmä vielä harjoitteluasteessa olevalta, mutta näkemyksenä silti suomalaisen liikunnan asteikkoa omintakeisesti laajentavalta yritykseltä.”<sup>75</sup> Antti Halonen kirjoitti vastaavasta esityksestä: ”Riitta Vainion modernistinen amerikkalaiseen liikuntaan perustuva harjoitusluontoinen tutkielma ’Kehiä’ saattaisi voittaa huomattavasti lyhenneltynä sommitelmana.”<sup>76</sup>

Vainiota kiitettiin kritiikeissä henkilökohtaisesti tanssijan ominaisuuksistaan, muun muassa notkeudestaan.<sup>77</sup> Hänen määrätietoinen koulutuksensa huomattiin, ja näkemykseni mukaan se korostui vertailuna muihin esiintyjiin, jotka eivät olleet saaneet systemaattista tanssikoulutusta. Myös Praesens-ryhmän tanssijoita keuhuttiin, ja Vainio kuului heihin vuoden 1962 esityksissä.<sup>78</sup> Hän toimi tuolloin myös yhtenä heidän opettajistaan. Kirjoittajat kiinnittivät huomiota siihen, että Vainio oli tullut Yhdysvalloista ja saanut vaikutteita ja oppeja amerikkalaisista tanssitekniikoista. Mutta *Kotka*-koreografia luokiteltiin ajalle tyypilliseksi vapaaksi tanssiksi, erityistä käännettä uuteen tai murrosta hänen käyttämässään tanssityylilajissa ei aikalaiskritiikkien mukaan ole havaittavissa.

Vainioon liittyvissä kirjoituksissa mainitaan amerikkalaisuus ja modernistinen ote, uuden murros on nähtävissä, mutta Vainion teosten lisäksi myös muut esitykset saivat mainintoja modernistisuudestaan.<sup>79</sup> Vainion asema ei siis ollut aikalaiskirjoituksissa erityinen. Ei ollut syntynyt modernia tanssia itsestään selvästi Vainion *Kotkan* ympärille, kuten myöhemmät tekstit antavat ymmärtää. Muista *Kotka*-versioista ei ole toistaiseksi löytynyt enempää aikalaislähteitä.

### *Kotkan* hegemoninen asema

Alexandra Carter nostaa esiin joidenkin lähdemateriaalien hierarkkisuu-den. Merkittävää tanssinhistoriassa olisi visuaalinen tieto, johon usein liittyy suuri ongelma: sen olemattomuus. Kirjoitettu lähdeaineisto on saanut hierarkkisen aseman tanssitaiteiden tutkimuksessa, mikä tulisi ottaa erityisen kriittisen tarkastelun alle.<sup>80</sup> *Kotkan* kohdalla tilanne on poikkeuksellinen, koska yksi visuaalinen versio on edelleen käytettävissä, analysoitavissa ja todisteena teoksen yhdestä variaatiosta. Käsitykseni mukaan kuitenkin tekstilähteissä *Kotkan* eri versiot ovat sekoittuneet, tai yhdeksi ainoaksi *Kotka*-käsitykseksi on muodostunut ilmeisimmin Ruutsalon ja Vainion fil-miyhteistyö. Tämä *Kotka* on hegemonisessa asemassa juuri olemassaolonsa takia, kaikki kadonneet teokset ja tanssitut tanssit ovat hävinneet myös historiasta juuri tuolta kyseiseltä ajalta. Vertailu puuttuu ja ainoastaan ai-

kalaisten muistikuvat ovat jäljellä.

Monen muun tutkijan tavoin Carter huomioi, ettei historioitsija ole neutraali keräilijä, vaan luo historiaa. Hän nostaa esiin lähdeaineiston uudelleen tulkinnan. Kyse ei ole pelkästään ennakkoasenteiden muutoksesta, vaan mykkien lähteiden uuden näkökulman esiin nostamisesta. Oleellista on kysyä, kuka kirjoitti ja mitä.<sup>81</sup> *Kotkaan* liittyvissä teksteissä subjektiivinen näkökulma toistuu ja jatkuu passiivissa – pidetään, sanotaan, on myöhemmin alettu pitää – tutkimuksellisenä faktana teksteistä toiseen. Narraatio on toistunut eri lehtien kirjoituksissa, käsiohjelmassa, nettisivuilla ja kirjallisuudessa, jota voidaan pitää tutkimuksen lähdemateriaalina.

Keith Jenkinsin mukaan historia ja menneisyys ovat kaksi eri asiaa. Historioitsijat ja muut kirjoittajat kuvailevat mennyttä, mutta menneestä on olemassa useampia eri näkemyksiä.<sup>82</sup> Menneisyyden tapahtumat tanssikentällä 1960-luvun alussa ovat osoittautuneet moninaisemmiksi. *Kotkatapauksessa* ensisijaiset lähdemateriaalit kertovat toisenlaista historiankuvaa. Ne muodostavat toisenlaisen narraation. Tässä artikkelissa olen tuonut esille *Kotkasta* muodostunutta yhtä kerrontaa, siihen liittyvän kerronnan myyttisyyttä eri vuosilukuineen tai eri esitysversioneina. *Kotkan* ympärille muodostunut narraatio on osa menneisyyttä, mutta tuolloin tapahtui myös muuta, joka on mukana suomalaisen modernin tanssin muotoutumisprosessissa, ja siten tulisi olla myös historiankirjoituksessa.

## Yhteenveto

*Kotkan* ympärille muodostuneet tekstit, kommentaarit ovat luoneet käsityksen, jota voidaan pitää syntymyyttinä. Historiantutkimus ei kuitenkaan tunnista tarkkaa periodin alkuhetkeä. Suomalaisessa tanssintutkimuksessa ja tanssiin liittyvissä teksteissä on ollut jako vapaan tanssin ja modernin tanssin ajanjaksoihin. Näkemykseni mukaan muutos uuteen on korostunut pyrkimyksenä merkitä tietty erilaisuus ja uusi suhteessa aiempaan ja vallalla olevaan tietyksi hetkeksi, käännekohtaksi, jota ei kuitenkaan historiallisessa narraatiossa voida nimetä syntyhetkeksi.

Yksi kirjoitettu teksti on muuttunut lähteeksi useammalle taholle, ja vuosikymmenien ajan toistettu tulkinta on saanut hegemonisen aseman. Tiettyä historian tapahtumaa on tarkasteltu lähinnä myöhemmästä aika-kontekstista käsin. Myös suurin osa lähdemateriaaleista on ollut tutkimuksen kannalta toissijaista lähdemateriaalia. Tekstit lähinnä tapahtumaa eivät ole olleet mukana. Menneisyydestä on muodostunut yksi vallitseva näkemys.

Konkreettiseksi ongelmaksi nousee suomalaisen tanssinhistorian tut-

kimuksen vähäisyys, mutta kuten yleensä, tässäkin tapauksessa ainoa, toistunut kerronta vahvistaa yhdenlaista kaanonia. Kaanoniin toistaiseksi kuulumattomat tekijät ja teokset loistavat poissaolollaan myös historiankirjoituksessa. Suomalaisen modernin tanssin muotoutumisprosessin tarkastelu on vasta alkuvaiheessa. Periodin muutos on laaja prosessi, jolloin myös esimerkiksi aiemmat osatekijät 1950-luvulta on otettava huomioon. Tyhjän päälle ei voi syntyä mitään toimintaa. Samoin esimerkiksi tyylikysymykset on otettava laajemmin tarkastelun kohteeksi.

Riitta Vainion koreografioihin liittyvissä aikalaisteksteissä on usein maininta amerikkalaisuudesta. Vainio voidaan nähdä yhden amerikkalaisen modernin tanssin koulukunnan tyyliuunnan oppien tuojana suomalaisen vapaaseen/moderniin tanssiin, ja hän ryhtyikin opettamaan ja kouluttamaan uusia tanssijoita näiden oppien pohjalta, mutta muutos ei voinut tapahtua hetkessä. Vaikka Vainion vuosien 1959–1961 aikainen opiskelu oli määrätietoista ja merkitsi muutosta, Vainiolla oli myös usean vuoden tausta naisvoimistelussa ja vapaassa tanssissa, jotka molemmat voidaan liittää modernin tanssin muodostumisprosessiin. Näitä traditioita tuli myös muilta toimijoilta, ja heidän töissään oli yhtä lailla havaittavissa uuden muutoksen merkkejä tuona samana aikana. Vainion koreografiat eivät olleet aikalaiskritiikkien mukaan poikkeuksellisella tavalla erilaisia verrattuna muihin koreografioihin.

Vainio on ollut poikkeuksellinen toimija vaikuttaessaan edelleen tanssikäntällä. Hän on esiintynyt varsinkin 2000-luvulla, ja hänestä on kirjoitettu paljon, myös hän itse on kirjoittanut. Kuinka moni muu koreografi on analysoinut 1960-luvun alun koreografioitaan 2000-luvun kontekstista käsin? Vainion 1960-luvun tanssitoimintaan liittyviä tekstejä on viime vuosilta ja niissä on uusia tulkintoja menneestä, mutta näiden uusien tekstien ja tulkintojen ero verrattuna 40 vuoden takaisiin teksteihin on huomattava. Vertailu ja uudet tulkinnat muiden tanssikäntä toimijoiden kohdalla puuttuvat.

Historiografisessa, useaan eri taiteenlajiin kohdistuvassa tutkimuksessa on perusongelmana tutkimusobjektin katoaminen: taideteosta, esitystä ei enää ole. Tanssin kohdalla ongelma korostuu: jäljelle ei jää edes tekstiä tai nuotteja tutkimusta varten. Teoksista kirjoitetut tulkinnat sen sijaan säilyvät ja ovat historioitsijoiden käytettävissä. Onkin syytä kiinnittää huomiota jo tuotettuihin diskursseihin, tarkastella niitä uudelleen ja nostaa esiin aiemmin äänettämiä ja näkymättömiä tekijöitä ja lähteitä.

VIITTEET

- <sup>1</sup> Artikkelini *tanssiken­tän* määrittelyn perusteena on Bourdieun taiteen kentän määrittelmä. Ks. mm. Bourdieu 1985, 105–110; Roos 1985, 11–12.
- <sup>2</sup> Suomalainen *vapaa tanssi*, kun on kyse näyttämötanssitaiteenmuodosta, ei klassisesta balettitanssista, noin 1900–1950 -lukujen aikana; suomalainen *moderni tanssi*, noin 1960-luvulta lähtien. Suomalaisella *vapaalla tanssilla* on vuosikymmenien ajan ollut useita nimityksiä ajanjaksosta, tyyllillisistä vivahde-eroista sekä erilaisista käytännöistä johtuen, mm. *uusi tanssi*, *plastinen tanssi*, *absoluuttinen tanssi*, *ilmäisutanssi*, *rytmillinen tanssi*, *paljasjalkatanssi*. Ks. mm. Suhonen 1997, 11–34; Makkonen 1990, 15. Kansainvälisessä käytännössä myös esim. *early modern dance*. Ks. mm. Burt 1998.
- <sup>3</sup> Ks. mm. Hammergren 2004, 20–21.
- <sup>4</sup> Hammergren 2004, 22. Hammergren määrittelee käsitteen *the discourse* tässä yhteydessä seuraavasti: ”The word discourse has multiple meanings, and I use it here to signify the codes and conceptual systems by which we manifest and make understandable different aspects of our lives, to ourselves and to others.” Hammergren 2004, 22.
- <sup>5</sup> Ks. mm. Koski 2005, 126–128; Hammergren 2004, 22.
- <sup>6</sup> Carter 2004, 10–11.
- <sup>7</sup> Postlewait 2005, 53–55.
- <sup>8</sup> <http://www.riittavainio.net> [27.2.2006].
- <sup>9</sup> Suhonen 1992, 175–176.
- <sup>10</sup> Suhonen 1992, 176–178; Tawast, Minna. ”Kotkanaisen siivet kantavat.” *Tanssi* 4/2002; <http://www.riittavainio.net/cv.html> [19.7.2006].
- <sup>11</sup> Strandberg 2004, 3; Suhonen 1992, 178–179; <http://www.riittavainio.net/index.htm> [19.7.2006].
- <sup>12</sup> Räsänen, Auli. ”Tanssijoiden ’isoäitiä’ ei käsivamma pysäytä.” *Helsingin Sanomat* 13.2.2006. Auli Räsänen on toiminut tanssikriitikkona 1990-luvulta lähtien *Helsingin Sanomissa* ja 1980-luvulla *Uudessa Suomessa*.
- <sup>13</sup> Räsänen, Auli. ”Modernia tanssia juhliitaan.” *Helsingin Sanomat* 25.11.2002.
- <sup>14</sup> *Riitta Vainio 40 vuotta modernia tanssia* -käsiohjelma vuodelta 2002.
- <sup>15</sup> Tawast, Minna. ”Kotkanaisen siivet kantavat.” *Tanssi* 4/2002.
- <sup>16</sup> Kurikka, Kaisa. ”Tulisieluinen modernin tanssin uranuurtaja.” *Turun Sanomat* 25.11.2002.
- <sup>17</sup> Salakka-Kontunen, Taina. ”Lukot auki ja liikkeelle.” *Etelä-Suomen Sanomat* 23.2.2003.
- <sup>18</sup> Nyberg, Sara. ”Vahvan taiteilijan juhla.” *Etelä-Suomen Sanomat* 3.12.2002.
- <sup>19</sup> Arvelo-Räsänen 1987, 40. Sivut: Arvelo 5–35 ja Räsänen 36–103.
- <sup>20</sup> Räsänen, Auli 27.6.2006. Sähköposti R. K-T:lle.
- <sup>21</sup> <http://www.riittavainio.net> [27.2.2006].
- <sup>22</sup> Paavolainen – Kukkonen 2005, 142. Paavolainen (teatteri), Kukkonen (tanssi). Ei lähdeviitteitä.
- <sup>23</sup> Harju 2004, 252.
- <sup>24</sup> Strandberg 2004, 20. Lähteenä Vainion haastattelut vuodelta 2003.
- <sup>25</sup> Mm. Suhonen 1992, 181; Vainio 2005, 213.

- <sup>26</sup> Vainio 2005, 213; Suhonen 1992, 177.
- <sup>27</sup> Vainio 2005, 213.
- <sup>28</sup> Ks. mm. Pajastie Eila. ”Ritva Arvelo vuoden koreografiakilpailun voittaja.”  
*Suomen Sosialidemokraatti* 15.4.1962; Mäkinen, Helena. ”Koreografiakilpailussa monenlaista makusuuntaa. Ritva Arvelon sommitelma voitti.” *Helsingin Sanomat* 14.4.1962; Strandberg 2004, 20.
- <sup>29</sup> Puhelinkeskustelu Virtanen/Korppi-Tommola 17.2.2006. Tarkkaa päivämäärää tai vuotta Virtanen ei muista. Ks. myös Strandberg 2004, 87; Rauhamaa 1996, 94.
- <sup>30</sup> Puhelinkeskustelu Virtanen/Korppi-Tommola 17.2.2006. Virtanen tarkensi, että Vainio ja Rung esiintyivät hänen *Studio 1* -ohjelmassaan eri iltoina.
- <sup>31</sup> *Katso*-ajanvietelehti. Vuosikerrat 1961–1962. HYK.
- <sup>32</sup> Rauhamaa 1992, 94.
- <sup>33</sup> Strandberg 2004, 87.
- <sup>34</sup> Strandberg 2004, 87.
- <sup>35</sup> Ilmonen 1996, 110.
- <sup>36</sup> *Katso* N:o 39, 23.9.1961.
- <sup>37</sup> Ilmonen 1996, 112–113.
- <sup>38</sup> Studio oli ensimmäinen, alun perin tehtävänsä suunniteltu studio, jonka lattiapinta-ala oli 450 neliometriä. Ilmonen 1996, 110.
- <sup>39</sup> Arvostelija. *Katso* N:o 4, 21.–27.1.1961. Kursiivit lainauksessa R. K-T.
- <sup>40</sup> Suomalaiset säännölliset televisiolähetykset olivat alkaneet vuoden 1958 alusta. Hietala 1996, 29.
- <sup>41</sup> af Forselles 2001, 13.
- <sup>42</sup> Strandberg 2004, 25–26; Suhonen 1992, 178. STTL:n kevätnäytös 28.4.1962 Vainio esitti koreografiat *Ei ja He kaksi. Yhtäjaksoisesti*.
- <sup>43</sup> Vainio 2005, 213.
- <sup>44</sup> Suhonen 1992, 179.
- <sup>45</sup> Suhonen 1992, 181; *Kotka*-videon kansitiedot, Teak-kirjasto.
- <sup>46</sup> Strandberg 2004, 87.
- <sup>47</sup> Vainio 2005, 214.
- <sup>48</sup> Strandberg 2004, 99–100.
- <sup>49</sup> Strandberg 2004, 100; Vainio 2005, 213–214.
- <sup>50</sup> Vainio 2005, 213.
- <sup>51</sup> Vainio 2005, 213–214.
- <sup>52</sup> Vainio 2005, 214.
- <sup>53</sup> Postlewait 2005, 53–55.
- <sup>54</sup> Postlewait 2005, 82. Postlewait siteeraa Louis M. Minkiä, lähdeviitteenään mm. Louis O. Mink, David H. Fischerin teoksen *Historians’ Fallacies* arvostelu lehdessä *History and Theory* 10 (1971), 111. Postlewait 2005, 89.
- <sup>55</sup> Carter 2004, 11–13.
- <sup>56</sup> Arvelo-Räsänen 1987, 39.
- <sup>57</sup> Ks. mm. Arvelo-Räsänen 1987. Esitysten tarkat päivämäärät käsiohjelmista. Teatterimuseon arkisto.
- <sup>58</sup> Tarkastelen tanssikenttää ilman Suomen Kansallisbaletin toimintaa.
- <sup>59</sup> J.P. ”Moderni tanssi Suomessa.” *Ylioppilaslehti* 4.5.1963.

- <sup>60</sup> Arvelo-Räsänen 1987, 40. Jazztoimijana oli mukana myös Riitta Vainio. Arvelo-Räsänen 1987, 40–43.
- <sup>61</sup> <http://www.tanssi.com/tietoa.html> [29.6.2006].
- <sup>62</sup> Arvostelija. ”Arvostelua.” *Katso* N:o 8, 18.2.–24.2.1962.
- <sup>63</sup> Korppi-Tommola 2005, 38–48. Ks. tarkemmin STTL:n 1950–1960 -lukujen toiminnasta Arvelo-Räsänen 1987, 17–47.
- <sup>64</sup> Korppi-Tommola 2005, 38–48; Arvelo-Räsänen 1987, 39. Räsänen kirjoittaa: ”Mutta tuskin hän [Ludvig Nyholm] olisi suoriutunut ay-toiminnan kasvavista vaatimuksista ilman hallituksen parin aktivistin tukea. Heitä olivat ennen muita monivuotiset hallituksen jäsenet Irja Hagfors ja Ritva Arvelo, joista varsinkin jälkimmäinen toimi uupumattomana aloitteentekijänä ja neuvottelijana monissa tärkeissä työehtosopimus- ja koulutusasioissa.” Arvelo-Räsänen 1987, 39.
- <sup>65</sup> Korppi-Tommola 2005, 42.
- <sup>66</sup> Riikkala, Raija/K-T 20.8.2004.
- <sup>67</sup> Kataja, Anna-Maija. ”Praesens tanssii ajan hermolla.” *Apu* nro 8. 24.2.1962. Kursiivit lainauksessa R. K.-T.
- <sup>68</sup> Pajastie, Eila. *Suomen Sosialidemokraatti* 15.4.1962. Muut kilpailun osallistujat vuonna 1962 olivat Ritva Kasurinen, Leena Ortola sekä Elsa Sylvestersson. Kolmannen palkinnon sai Ritva Kasurinen. Leena Ortola edusti jazztanssia, Elsa Sylvestersson abstraktia klassista balettia. Mäkinen, Helena. *Helsingin Sanomat* 14.4.1962. Palkintolautakuntaan kuuluivat: liiton ulkopuolisina jäsenenä säveltäjä Einar Englund, balettiarvostelijat Antti Halonen, Eila Pajastie ja Elisabeth Valto, sekä liiton edustajina Kerttu Ekholm, Ulla Forssell, Irja Hagfors, Ilta Leiviskä, Chira Lönnberg, Maj-Lis Rajala, Raija Riikkala ja Heikki Värtsi. ”Arvelo voitti”, *Suomen Sosialidemokraatti* 14.4.1962. Vuonna 1959 kilpailun voitti Elsa Sylvestersson, toisena kilpailuvuonna 1960 Irja Hagfors. Arvelo-Räsänen 1987, 18.
- <sup>69</sup> Halonen, Antti. ”Koreografien kolmas kilpajuoksu.” *Uusi Suomi* 16.4.1962.
- <sup>70</sup> Pajastie, Eila. *Suomen Sosialidemokraatti* 15.4.1962; Mäkinen, Helena. *Helsingin Sanomat* 14.4.1962; Ballon. ”Tanssitaiteilijaliiton näytäntö.” *Kansan Uutiset* 24.10.1962; Halonen, Antti. *Uusi Suomi* 16.4.1962.
- <sup>71</sup> Mäkinen, Helena. ”Koreografiakilpailussa monenlaista makusuuntaa. Ritva Arvelon sommitelma voitti.” *Helsingin Sanomat* 14.4.1962.
- <sup>72</sup> Mäkinen, Helena. ”Koreografiakilpailussa monenlaista makusuuntaa. Ritva Arvelon sommitelma voitti.” *Helsingin Sanomat* 14.4.1962.
- <sup>73</sup> Pajastie, Eila. ”Ritva Arvelo vuoden koreografiakilpailun voittaja.” *Suomen Sosialidemokraatti* 15.4.1962.
- <sup>74</sup> Lehtikritiikit: Pajastie, Eila. ”Ritva Arvelo vuoden koreografiakilpailun voittaja.” *Suomen Sosiaalidemokraatti* 15.4.1962; Mäkinen, Helena. ”Koreografiakilpailussa monenlaista makusuuntaa. Ritva Arvelon sommitelma voitti.” *Helsingin Sanomat* 14.4.1962; Halonen Antti. ”Koreografien kolmas kilpajuoksu” *Uusi Suomi* 16.4.1962; Valto Elisabet. ”Ritva Arvelo voitti koreografiakilpailun.” *Ilta Sanomat* 13.4.1962; ”Ritva Arvelon Poljento voitti koreografiakilpailun.” *Kansan Uutiset* 14.4.1962; H. K. ”Intresselös koreografitävling.” *Hufvudstadsbladet* 14.4.1962. Myös Raisa Rauhamaa kirjoittaa, ettei Vainion *Kotka* saanut STTL:n kilpailuista kirjoittaneilta kriitikoilta oikein minkäänlaista huomiota. Rauhamaa 1996, 89.

- <sup>75</sup> Ballon. ”Tanssitaiteilijaliiton näytäntö.” *Kansan Uutiset* 24.10.1962.
- <sup>76</sup> Halonen, Antti. ”Tanssitaiteilijaliiton syyskavalkadi” *Uusi Suomi* 23.10.1962.
- <sup>77</sup> Mm. Salmenhaara, Erkki. ”Tanssillinen kaleidoskooppi.” *Kauppalehti* 24.10.1962.
- <sup>78</sup> Mm. Halonen, Antti. ”Koreografien kolmas kilpajuoksu.” *Uusi Suomi* 16.4.1962.
- <sup>79</sup> 1960-luvun *amerikkalaisvaikutteet* tanssissa vaativat lisätarkennuksia sekä jatkotutkimusta, mikä ei ole mahdollista tämän artikkelin yhteydessä. Vainion yhteydessä amerikkalaisvaikutteet usein liitettiin konkreettisesti hänen opintoihinsa Yhdysvalloissa.
- <sup>80</sup> Carter 2004, 14–16.
- <sup>81</sup> Carter 2004, 13–14.
- <sup>82</sup> Jenkins 1991, 5.

## LÄHTEET

### ARKISTOT

Helsingin yliopiston kirjasto (HYK).

– *Katso*-ajanvietelevy, vuosikerrat 1961–1962.

– *Apu*-ajanvietelevy, vuosikerta 1962.

Teatterikorkeakoulun kirjasto, Helsinki (Teak).

– *Kotka*-video

Teatterimuseon arkisto, Helsinki.

– Lehtiartikkelit, käsiohjelmat.

### KIRJALLISUUS

Arvelo, Ritva – Räsänen, Auli 1987. *Suomen Tanssitaiteilijoiden Liitto 50 vuotta.*

*Tanssitaiteen vuosikymmenet.* Helsinki.

Bourdieu, Pierre 1985. *Sosiologian kysymyksiä.* Osuuskunta Vastapaino. Tampere.

Burt, Ramsay 1998. *Alien Bodies. Representations of modernity, 'race' and nation in early modern dance.* Routledge. London and New York.

Carter, Alexandra 2004. ”Destabilising the Discipline, Critical Debates about History and their Impact on the Study of Dance.” Teoksessa *Rethinking Dance History. A reader.* Ed. Alexandra Carter. Routledge, Taylor & Francis Group. London and New York, 10–19.

af Forselles, C-J 2001. ”Ruutsalo.” Teoksessa *Eino Ruutsalo. Näyttelykirja. Muusan Kutsu.* Suom. Annika Ruutsalo-Kakko. Helsingin Taidehalli. Helsinki, 13–25.

Hammergren, Lena 2004. ”Many Sources, Many Voices.” Teoksessa *Rethinking Dance History. A reader.* Toim. Alexandra Carter. Routledge, Taylor & Francis Group. London and New York, 20–31.

Harju, Hannu 2004. ”Teatteri sotien jälkeen – Kansakunnan eheyttäjistä laitosten ja ryhmien aikaan.” Teoksessa *Suomen kulttuurihistoria. 4 Koti, kylä, kaupunki.* Toim. Kirsi Saarikangas, Pasi Mäenpää, Minna Sarantola-Weiss. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki, 244–257.

Hietala, Veijo 1996. *Ruudun hurma. Jobdatus TV-kulttuuriin.* YLE-opetuspalvelut.

- Ilmonen, Kari 1996. *Tekniikka kaiken perusta – Hakemistot*. Yleisradion historia 1926–1996. 3. osa. Yleisradio Oy.
- Jenkins, Keith 1991. *Re-thinking History*. Routledge. New York.
- Koski, Pirkko 2005. ”Teatterihistorioitsija, aika ja konteksti: menneen esityksen analyysi.” Teoksessa *Teatterin ja historian tutkiminen*. Toim. Pirkko Koski. Like. Helsinki, 126–149.
- Paavolainen, Pentti – Kukkonen, Aino 2005. *Näyttämöllä. Teatterihistoriaa Suomesta*. Paavolainen, Pentti (teatteri), Kukkonen Aino (tanssi). Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.
- Postlewait, Thomas 2005. ”Teatterihistorian periodisaation kriteerit.” Teoksessa *Teatterin ja historian tutkiminen*. Toim. Pirkko Koski. Suom. Johanna Savolainen. Like. Helsinki, 53–89. Alkuperäinen artikkeli: Postlewait, Thomas 1988. ”The Criteria for Periodization in Theatre History.” *Theatre Journal* 40:3 (October 1988), 299–318.
- Rauhamaa, Raisa 1992. ”Moderni tanssi tulee Suomeen.” Teoksessa *Moniääninen 60-luku*. Toim. Hanna-Leena Helavuori. Teatterimuseo. Helsinki, 85–95.
- Roos, J.P. 1985. ”Prologi.” Teoksessa *Sosiologian kysymyksiä*. Pierre Bourdieu. Osuuskunta Vastapaino. Tampere, 7–28.
- Suhonen, Tiina 1992. ”Kotkanainen tanssii – Riitta Vainio ja suomalainen moderni tanssi 1960-luvulla.” Teoksessa *Kirjoituksia 1990–1992*. Teatterikorkeakoulu. Helsinki, 172–182.
- Suhonen, Tiina 1997. ”Kaunoliiketaiteesta tanssirealismiin. Suomalaisen tanssin historiaa.” Teoksessa *Valokuvan tanssi. Suomalaisen tanssin kuvat 1890–1997*. Toim. Hanna-Leena Helavuori, Jukka Kukkonen, Riitta Raatikainen, Tuomo-Juhani Vuorenmaa. Kustannus Pohjoinen. Oulu, 11–34.
- Vainio, Riitta 2005. ”Haluan herättää ihmisen sisäisen kaipuun.” Teoksessa *Tanssintekijät – 35 Näkökulmaa koreografian työhön*. Toim. Hannele Jyrkkä. Like. Helsinki, 212–221.

#### LEHTIARTIKKELIT

- ”Arvelo voitti.” *Suomen Sosialidemokraatti* 14.4.1962.
- Arvostelija. ”Arvostelua.” *Katso* N:o 4, 21.1.–27.1.1961.
- Arvostelija. ”Arvostelua.” *Katso* N:o 8, 18.2.–24.2.1962.
- Ballon. ”Tanssitaiteilijaliiton näytäntö.” *Kansan Uutiset* 24.10.1962.
- Halonen, Antti. ”Koreografien kolmas kilpajuoksu.” *Uusi Suomi* 16.4.1962.
- Halonen, Antti. ”Tanssitaiteilijaliiton syyskavalkadi.” *Uusi Suomi* 23.10.1962.
- Heikkinen, Sirpa. ”Ensi-ilta huomennakin. Suomalaisen modernin tanssin 1960-luvun papittaren polut.” 25.5.2002.
- H. K. ”Intresselös koreografitävling.” *Hufvudstadsbladet* 14.4.1962.
- J. P. ”Moderni tanssi Suomessa.” *Ylioppilaslehti* 4.5.1963.
- Kataja, Anna-Maija. ”Praesens tanssii ajan hermolla.” *Apu* nro 8, 24.2.1962.
- Kurikka, Kaisa. ”Tulisieluinen modernin tanssin uranuurtaja.” *Turun Sanomat* 25.11.2002.
- Mäkinen, Helena. ”Koreografiakilpailussa monenlaista makusuuntaa. Ritva Arvelon



## *Liikkeitä näyttämöllä*

- sommitelma voitti.” *Helsingin Sanomat* 14.4.1962.
- Nyberg, Sara, ”Vahvan taiteilijan juhla.” *Etelä-Suomen Sanomat* 3.12.2002.
- ”Ritva Arvelon Poljento voitti koreografiakilpailun.” *Kansan Uutiset* 14.4.1962.
- Salmenhaara, Erkki. ”Tanssillinen kaleidoskooppi.” *Kauppalehti* 24.10.1962.
- Räsänen, Auli. ”Modernia tanssia juhlitaan.” *Helsingin Sanomat* 25.11.2002.
- Räsänen, Auli.”Tanssijoiden ’isoäitiä’ ei käsivamma pysäytä.” *Helsingin Sanomat* 13.2.2006.
- Salakka-Kontunen, Taina. ”Lukot auki ja liikkeelle.” *Etelä-Suomen Sanomat* 23.2.2003.
- Pajastie, Eila. ”Ritva Arvelo vuoden koreografiakilpailun voittaja.” *Suomen Sosialidemokraatti* 15.4.1962.
- Tawast, Minna. ”Kotkanaisen siivet kantavat.” *Tanssi* 4/2002.
- Valto, Elisabet. ”Ritva Arvelo voitti koreografiakilpailun.” *Ilta Sanomat* 13.4.1962.

## **PAINAMATTOMAT LÄHTEET**

- Korppi-Tommola, Riikka 2005. *Ritva Arvelo tanssin poliittikkona – Praesens-ryhmä 1956, 1961–1975*. Pro gradu -tutkielma. Teatteritiede. Helsingin yliopisto.
- Makkonen, Anne 1990. *A struggle for a survival. A historical and contextual study of Finnish free dance during the period 1945–1962*. MA dissertation. University of Surrey.
- Strandberg, Jonna 2004. *Tanssin paikat – Riitta Vainion modernin tanssin esitystilat 1960-luvun Suomessa*. Pro gradu -tutkielma. Kulttuurihistoria. Turun yliopisto.

## **MUUT LÄHTEET**

- <http://www.riittavainio.net/> [27.2.2006].
- <http://www.riittavainio.net/cv.html> [19.7.2006].
- <http://www.riittavainio.net/index.htm> [19.7.2006].
- <http://www.tanssi.com/tietoa.html> [29.6.2006].

### Käsiohjelma:

- Riitta Vainio 40 vuotta modernia tanssia*. Esitykset vuonna 2002.
- Räsänen, Auli 27.6.2006. Sähköposti Riikka Korppi-Tommolalle.

### Haastattelut:

- Riikkala, Raija. Haastattelija Korppi-Tommola, Riikka. 20.8.2004. Nauhat ja litterointi kirjoittajalla.
- Virtanen, Jukka. Haastattelija Korppi-Tommola, Riikka. Puhelinhaastattelu 17.2.2006.

Hanna Järvinen

# Rekonstruktion aika: tanssin menneisyyden kohtaaminen teatteritilassa

*Artikkelissa tarkastellaan 1900-luvun lopun kiinnostusta tanssin menneiden mestariteosten rekonstruoimiseen, rekonstruoinnin suhdetta modernistiseen teeskäsitukseen ja käytännön paljastamia ongelmia tanssin suhteessa omaan historiallisuuteensa.*

## Rekonstruktio markkinat

1980-luvulla tanssitaiteessa syntyi melkoinen innostus kadonneiden teosten uudelleenluomiseen eli rekonstruktioon. Tähän oli useita syitä. Tanssijan ammatin arvostus oli noussut vähitellen aina vuosisadan vaihteesta alkaen, mutta 1960-luvulta alkaen tanssi tuli laajasti ns. suuren yleisön tietoisuuteen lähinnä suurten balettitähtien kuten Margot Fonteynin (1919 – 1991) ja Rudolf Nurejevin (1938 – 1993) saaman julkisuuden ansiosta, sekä modernin tanssin ja performanssitaiteen limittyessä esimerkiksi Judson Dance Theaterin myötä osaksi populaaria amerikkalaista intellektuellikulttuuria.<sup>1</sup>

1980-luvulle tultaessa tanssi oli myös akatemisoitunut: tanssista oli tullut tutkimuskohde, tanssin historiaa ja tutkimusta ryhdyttiin opettamaan omissa oppiaineissaan, ja esimerkiksi Yhdysvalloissa luotiin erityiset Fine Arts -jatkotutkinnot (taiteen maisteri- ja tohtoritutkinnot).<sup>2</sup> Samaan aikaan tanssitaiteen kaanon oli murroksessa: repertuaariin näytti ilmaantuvan tyhjiö monien suurten koreografien vetäytyttyä näyttämöiltä. Monet rekonstruoijat havahtuivat kutsumukseensa pelastaa vuosisadan alun tanssin perintö lukiessaan tähtien ja koreografien kuolinilmoituksia.<sup>3</sup>

Tyhjiötä täyttämään tanssi-instituutiot tuottivat klassikoiksi määritet-

tyjä teoksia. Näiden määrä oli kuitenkin rajallinen, sillä tanssissa teokset säilyvät pääasiassa esityserinteen ansiosta. Teos välittyy tanssijasukupolvelta toiselle kun sitä harjoitetaan uusia esityksiä varten, ja tämä ruumiillisen tiedon ”suullinen perinne” luo yhteyden nykyversion ja ajallisesti kaukaisen ensi-illan välille.<sup>4</sup> Rekonstruktioiden ero repertuaarissa säilyneisiin teoksiin onkin perinteessä tapahtunut katkos: rekonstruktioit ovat teoksia, jotka ovat syystä tai toisesta jääneet repertuaarista pitkäksi aikaa ja joiden koreografiasta ei ole luotettavaa tai riittävää muistitietoa.

Rekonstruktio kuuluisan tekijän kadonneesta teoksesta saattaa vaihtaa turvalliselta vaihtoehdolta repertuaarityhjiön täyttämiseksi: vanhat teokset kun eivät sisällä samaa esteettistä ja siten taloudellista riskiä kuin uusi ja ennen näkemätön. Vaikka rekonstruktio saattaa siis vaikuttaa helpommalta myytävältä kuin uusi teos, huolellisesti toteutettuna rekonstruktio on kallista puuhaa. Rekonstruointi nimittäin sisältää monia kulueriä, joita repertuaarissa säilyneen teoksen uudelleenlämmittämiseen ei sisälly. Monista tansseista ei ole huolellisia notaatioita tai elokuvatalenteita, ja kolmiulotteisen esityksen hahmottaminen tällaisista materiaaleista on vaikeaa. Lisäksi mitä kauempana nykypäivästä historiallinen esitys on, sitä enemmän periodityylin opettelu vaatii niin tanssijoilta kuin rekonstruktion muilta tekijöiltä, ainakin, mikäli yleensäkin pyritään ”autenttiseen” lopputulokseen.<sup>5</sup>

Kysymys ”autenttisuudesta” nostaakin heti esiin rekonstruoinnin keskeisen pulman: mikä itse asiassa on teos, jota rekonstruoidaan? Kenen teoksesta puhutaan, kun puhutaan tanssiesityksestä? Esitystä tekemässä on aina monia ihmisiä, ja usein vain perinne määrittää jonkun heistä tekijäksi, jolle kokonaisuus attribuoidaan. Esimerkiksi teatterissa näytelmäkirjailija on paljon useammin teoksen tekijä kuin käsikirjoittaja elokuvassa, jossa teoksen tekijäksi määritetään yleensä elokuvaohjaaja. Koska koreografian (sanan nykyisessä merkityksessä) määrittäminen tanssin tekijäksi on historiallisesti ottaen varsin uusi ilmiö, voidaan esimerkiksi 1800-luvun ns. klassisen baletin tekijyydestä olla perustellusti monta mieltä silloinkin, kun teos nähdään yhä alkuperäisen tekijänsä teoksena.<sup>6</sup>

Miten määritämme rekonstruoitavaksi soveltuvan teoksen? Kuten tiedämme, saman teoksen esitykset eroavat toisistaan yleisön vaihtuessa, esittäjien muuttuessa, päivästä toiseen. Lisäksi tanssijoiden fyysinen olemus, sekä ruumiiseen ja sen liikkeeseen liittyvät esteettiset mieltymyksemme ovat olennaisesti muuttuneet esimerkiksi viimeisen kahdenkymmenen vuoden kuluessa jopa perinteisiin tiukasti sitoutuneissa tanssilajeissa kuten baletissa. Samoin esimerkiksi teatteritilat ovat muuttuneet hurjasti sadan

tai kolmen sadan vuoden takaisista esitystiloista. Nykyisin esitettävät versiot repertuaarissa jatkuvasti pysyneistä klassikoista tiedostetaan yleensä esityserinteen osin muuttamaksi, jopa kokonaan uudelleen luomiksi teoksiksi: meillä on monta erilaista *Hamletia* ja monta *Joutsenlampea*.

Vaikka rekonstruoitava ”alkuperäinen teos” kyettäisiin määrittämään esimerkiksi ensi-iltaversioksi, tämä johtaa meidät vain kysymään, miten tarkasti rekonstruktion on vastattava tätä alkuperäistä ollakseen sama teos?<sup>7</sup> Millainen määrä menneestä esityksestä säilyneitä lähteitä – ja millaisia lähteitä – tarvitaan autenttisen uudelleen luomiseen? Entä millaisia ominaisuuksia vaaditaan kaikesta tästä päättävältä auktoriteetilta eli rekonstruoijalta? Millaisia erityistaitoja häneltä vaaditaan esimerkiksi notaation tai vieraiden kielten lukemiseen? Pitääkö hänellä olla historioitsijan koulutus lähdeaineistojen löytämiseen ja käsittelyyn? Tuleeko rekonstruointiin ryhtyvän olla itse koreografi?

Rekonstruktion rinnalle tuleekin nostaa toisaalta esityserinteen säilyttämä – ja muuttama – teos (restaging tai revival), toisaalta perinteestä tietoinen uusi koreografia (re-creation), joka ei enää edes väitä olevansa samojen tekijäauktoriteettien teos. Jotkut rekonstruoijat myös tietoisesti korostavat työnsä luonnetta taiteena, painottaen lopputuloksen olevan vain mukaelma tai sovitus (choreography after) alkuperäisen mestarin tuotoksesta.<sup>8</sup> Rekonstruointi nimittäin on hyvin kiistelty aihepiiri, sillä se nostaa esiin koko joukon tanssitaiteen ontologiaan liittyviä kysymyksiä. Seuraavassa pyrin avaamaan näitä kysymyksiä muutamasta tutkimuksellisesta näkökulmasta.

## Rekonstruktio tutkimuksena?

Rekonstruktioita markkinoidaan klassikkoteoksina, mutta hyvin erityislaatuisina sellaisina. Rekonstruktioon nimittäin ei liity mitään pölyttynyttä tai paikalleen jämhäntynyttä, vaan se halutaan assosoida menneen ihmeelliseen uudelleen löytämiseen, kadonneeksi luullun pelastamiseen unohdukselta ja tuholta, sekä menneen kulta-ajan tuomiseen nykyihmisen ulottuville. Turvallisen nostalgian ohella rekonstruktioita saatetaan siis myydä jännittävinä tutkimuksellisinä matkoina menneisyyteen, salapolii-sikertomuksina, joissa urheat rekonstruoijat tutkivat johtolankoja kuuluisien nerojen aivoituksista taiteen loisteliaissa puitteissa:

Koreografi ja tanssihistorioitsija Millicent Hodson ja hänen aviomiehensä taidehistorioitsija Kenneth Archer toimivat arkeologeina. Mutta sen sijaan, että he löytäisivät kadonneita kaupunkeja keski-Amerikan viidakoista tai faaraoiden hautoja, he etsivät kadonneiden balettien jäänteitä.<sup>9</sup>

Tällaisen retoriikan avulla tanssi yhdistyy Indiana Jones -elokuvien ja seikkailuromaanien maailmaan – ei siis suinkaan oikeaan arkeologiaan vaan populaarikulttuurin siitä antamaan fiktiiviseen kuvaan. Samalla kuitenkin viite tieteeseen tuo rekonstruktiolle tieteen auktoriteetin, kuvan tutkitusta ja hyväksi havaitusta, luotettavasta ja puolueettomasti arvioidusta tuotoksesta.

Millicent Hodsonin ja Kenneth Archerin rekonstruktio Vaslav Nižinskin (1889 – 1950) koreografiasta *Kevätuhri* (*Le Sacre du Printemps*, 1913) vuodelta 1987, johon yllä oleva sitaatti viittaa, on kenties tunnetuin esimerkki 1980-luvun rekonstruktiobuumista. Teos on kadonnut, mutta silti kanonisoi: ensi-illan muuttuminen mellakaksi vuonna 1913 on tehnyt Igor Stravinskin (1882 – 1971) musiikista modernismin ikonin samaan tapaan kuin Pablo Picasson (1881 – 1973) *Avignonin naiset* (*Les Femmes d'Alger*, 1907) on modernin kuvataiteen merkkipaalu. Nižinskin mielisairaus vuonna 1919 taas toisinsi vanhaa myyttiä nerouden ja hulluuden suhteesta, ja hänen maineensa aikalaistensa seksisymbolina on vain antanut vettä myytinluojien myllyyn. Onnistuessaan *Kevätuhrin* uudelleen tuottaminen olisi siis ollut varsinainen markkinoijan märkä uni – teokseen kun oli liitettävissä koko joukko myyviä sanoja ”mestariteoksesta” ”skandaaliin”, ja sen rekonstruktio selvästi pelasti teoksen jälkipolvien ihailtavaksi.<sup>10</sup>

Lisäksi *Kevätuhrin* rekonstruktio on puettu tieteen kaapuun: Hodson pönkitti omaa uskottavuuttaan väitöskirjallaan, sekä lukuisilla artikkeleilla rekonstruktioista. Hodsonin toimintaan on näin voitu yhdistää vertaisarvioituun tieteeseen liitetyt luotettavuuden ja objektiivisuuden kriteerit, ja hän on saattanut esiintyä tanssin historian tieteellisenä asiantuntijana. Monet rekonstruoijien ahkerasti levittämät väitteet teoksesta eivät kuitenkaan kestä kriittistä tarkastelua.<sup>11</sup> Siten ne toimivat kuin näyteikkunana rekonstruktioikäytännön ongelmakohtiin.

Tanssihistorian kannalta kyseenalaisinta lienee, että Hodsonin käyttämistä lähteistä on pitkä matka koreografiaan. *Kevätuhrista* ei ole notaatioita, vain kolme valokuvaa ja se esitettiin kaikkiaan vain yhdeksän kertaa. Hodsonin aineistosta koreografiaa lähinnä ovat käsikirjoitukset, Igor Stravinskin 1912 – 1913 Nižinskiä varten kirjoittamat musiikilliset ohjeet<sup>12</sup> ja Nižinskin assistenttina toimineen Marie Rambert'n (1888 – 1982) muistiinpanot hänen Stravinskiltä saamaansa *Kevätuhrin* pianoversioon. Siinä missä Stravinskin muistiinpanot edelsivät koreografiaa, Rambert kirjasi muistamansa Nižinskin harjoituksissa esittämistä hahmo- ja liikekuvauksista ja tanssijoiden näyttämöllä olosta vähintäänkin kuukausia Kevätuh-

rin viimeisten esitysten jälkeen.<sup>13</sup>

Nämä muistiinpanot ovat keskenään ristiriitaisia ja monilta osin puutteellisia – usein näyttämön kymmenistä tanssijoista vain muutaman liikkeistä on minkäänlaisia kuvauksia. Lisäksi molemmat pohjaavat sävellykseen, jota rekonstruoijat eivät suinkaan ole vaivautuneet rekonstruoimaan teoksensa musiikiksi – siis siitä huolimatta, että *Kevätuhria* ylistettiin jo vuonna 1913 musiikin ja koreografian saumattomasta sulautumisesta toisiinsa.<sup>14</sup> Hodson on väittänyt löytäneensä tarpeellisen määrän puutteita paikkaavaa tietoa aikalaiskuvauksista, pääasiassa yhden katsojan esityksen aikana piirtämistä luonnoksista ja lehdistössä julkaistuista piirroksista sekä kritiikeistä, joista suuri osa löytyy kätevästi Truman Bullardin massiivisesta väitöskirjasta.<sup>15</sup> Näiden ohella muistelmat ja vieläkin välittyneemmät lähteet (kuten Stravinskin musiikkiin tehdyt myöhemmät koreografiat) tilkitsevät rekonstruoijan päätelmiä.<sup>16</sup>

Hodson on esittänyt keräävänsä menneisyyden palasista jonkinlaista *Kevätuhri*-palapeliä,<sup>17</sup> ikään kuin hänen valikoimansa lähteet olisivat yksitulkintaisia ja muodostaisivat jonkinlaisen objektiivisen kokonaisuuden. Valitettavasti kuvailevat lähteet – niin kirjoitetut, piirretyt kuin tanssitutkin – ovat paitsi keskenään ristiriitaisia, myös aina tulkinnanvaraisia. Hodsonille tuntuu olevan itsestään selvää, millaista liikettä Stravinski tarkoitti kuvatessaan sitä ”kellonheilutukseksi”<sup>18</sup>, ja myös millaisesta kellosta mahdollisesti oli kyse (ei selvästikään ainakaan ensiksi mieleen tulevasta kirkonkellostosta). Joku toinen voisi tulkita lähdeä toisin, sillä ainoastaan Hodsonin oma mielipide yhdistää Stravinskin ohjeistuksen muuhun aineistoon. Palapeli, joka koostuu näin epämääräisistä paloista, on helppo saada kasatuksi: jos jokin pala ei ensi näkemältä tunnu sopivan kuvaan, muutetaan pala sellaiseksi, että se sopii! Lopputulos on joka tapauksessa Hodsonin kuvitelmaa, ei Nižinskin koreografia.

Mutta mitä väliä moisella tulkinnanvapaudella oikein on? Asiaan sen kummemmin perehtymätön katsoja tuskin edes ymmärtää ohimenevän liikkeen suhdetta kellonheilutukseen, oli se millainen tahansa – kellojen heilutus ei noussut mieleen aikalaiskriitikoille, jos Nižinski yleensäkin otti koko liikettä valmiiseen koreografiaansa.<sup>19</sup> Tanssijat puolestaan tekevät taidetta, eivät tiedettä, joten varmasti tällaiset kuvaukset ovat vain omiaan helpottamaan monimutkaisen teoksen muistamista ja sisäistämistä. Tekijä tai vuoden 1913 katsojat eivät ole täällä kritisoidussa rekonstruktioita, joten eikö tärkeämpää ole rekonstruktion nykypäivän ihmisille tuottama elämys menneisyydestä?

Menneisyyden kautta määritämme aina myös nykyisyyttä, sillä omak-

semme kokema menneisyys on keskeinen osa yksilöllistä ja yhteisöllistä identiteettiämme. Rekonstruktion valta muokata vallitsevia käsityksiä tanssitaiteesta ja siten tanssin itseymmärryksestä on varsin merkittävä, koska se tavoittaa kerralla suuren yleisön, joka ei koostu ainoastaan tanssin tai tanssin tutkimuksen asiantuntijoista. Hodson ja Archer ovat valitettavasti käyttäneet valtaansa väärin ja luoneet rekonstruktioillaan alkuperäislähteen valossa kestävämmän, eettisesti ja poliittisesti ongelmallisen uuden tulkinnan Nižinskistä ja tanssin modernismista. Tulkinta on nostalginen ja orientalistinen – se kuvastaa enemmän Nižinskiä arvostelleiden kuin häntä arvostaneiden maailmankuvaa.<sup>20</sup> Se on kuitenkin helppo hyväksyä, koska se tukee olemassa olevia myyttejä sen sijaan, että kyseenalaistaisi niitä.

Hodsonin ja Archerin toiminta on eettisesti arveluttavaa, koska *Kevätuhrin* rekonstruktioita on alusta alkaen markkinoitu nimenomaan ”Nižinskin koreografiana” – ei edes ”koreografiana Nižinskin mukaan” kuten Hodsonin ja Archerin myöhempiä ”Nižinskibaletteja” *Till Eulenspiegel* (1994) ja *Jeux* (1996).<sup>21</sup> Nižinski oli erittäin autoritatiivinen koreografi, joka jopa suunnitteli pikkutarkan notaatiojärjestelmän taatakseen teostensä säilymisen eksaktissa muodossa jälkipolville. Ensimmäisen koreografiansa, *Faunin iltapäivän* (*L'Après-midi d'un Faune*, 1912) notaatiossa, hän kirjasi huilua pitelevän faunin jokaisen sormen asennon. Tästä huolimatta notaation koreografiaksi muuttaneet Ann Hutchinson Guest ja Claudia Jeschke korostavat omaa rooliaan notaation tulkitsijoina voimakkaammin kuin Hodson, joka väittää tulkitsevansa vain, kun alkuperäisestä koreografiasta ei ole jäljellä riittävästi lähteitä.<sup>22</sup>

Hodsonin ja Archerin Nižinski-rekonstruktioiden jatkuva esittäminen tieteellisenä ja objektiivisena tutkimuksena on ollut omiaan vääristämään muiden tanssin kentän toimijoiden käsitystä näistä teoksista ja sitä kautta tanssin historiasta. Erityisen ongelmallinen on ollut Hodsonin väite *Kevätuhrista* rituaalina, mikä mahdollistaa tarkoitushakuisen antropologisten esimerkkien käyttämisen rekonstruktion aukkojen paikkaamiseen, häivyttää *Kevätuhrin* historiallisen ja kulttuurisen erityisluonteen modernistisena mutta nationalistisena taideteoksena, ja vääristelee siten suoraan teoksen lähtökohtia, päämääriä ja katsojien kokemusta teoksesta vuonna 1913. Rituaali-argumentilla Hodson saa lisäksi pakotettua *Kevätuhrin* olemassa olevaan tanssitaiteen kaanoniin ja vallitsevaan orientalistiseen tapaan nähdä Nižinski ja hänen venäläiset kollegansa itseään tanssin kautta ilmaisevina luonnonlapsina.<sup>23</sup>

Rekonstruktion merkitys ei nimittäin sijaitse vain menneisyyden elä-

voittamisessa vaan kyse on viime kädessä taidemuodon ”suuresta kertomuksesta”, siis sen historiasta. Mestariteos kun määritelmällisesti on jotain säilyvää, josta jokainen uusi sukupolvi voi löytää jotain uutta. Edes kuvataiteen kaanon ei ole ollut aina ja kaikkialla sama ja muutokset ovat riippuneet vanhojen teosten uudelleenarvottamisesta uudessa esteettisessä tilanteessa.<sup>24</sup> Kuten *Kevätuhrin* teoshistoria ennen rekonstruointia osoittaa, tanssiteos voi kuitenkin säilyttää arvonsa mestariteoksena, ja se voidaan tulkita uudelleen vaikka itse teos olisikin kadonnut. Mestariteosten rekonstruointi on siis kaanonin näkökulmasta tarpeetonta, ellei rekonstruointi prosessina olennaisilla tavoin kritisoi taidemuodon toimijoiden käsitystä taidemuodosta, siis myös heistä itsestään.

### Rekonstruktion ajat

Kuten alussa totesin, tanssitaiteen kaanon elää jatkuvasti repertuaarissa, jossa sukupolvelta toiselle opetettuja teoksia esitetään aina uusille yleisöille. Repertuaarissa meille siis esitetään aina tulkinta menneen estetiikan tuotteesta, toisen ajan ja toisenlaisen kulttuurin tuotteesta. Tulkitsemme klassikkoa omista nykypäivän muokkaamista ennako-oletuksistamme käsin, oman kulttuurimme tuotteena, aivan kuten katsomme esimerkiksi renessanssiajan maalaustaidetta aiemmin näkemämme myöhemmin syntyneen taiteen perusteella. Leonardo da Vincin *Mona Lisa* (n. 1503 – 1507) olisi meille jotain muuta ilman taidehistorioitsijoiden tulkintoja, vuoden 1911 varkaudesta aiheutunutta julkisuutta, tai aiheen miljoonia toisintoja Marcel Duchampin *L.H.O.O.Q.*:stä (1919) Andy Warholin serigrafioihin (vuodesta 1963 alkaen) ja turisteille myytäviin postikortteihin. Ilman näitä myöhempiä tulkintoja teos ei voisi toimia koko taiteen symbolina.<sup>25</sup>

Tanssitaiteessa tämä myöhempi tulkinta on vain voimakkaammin läsnä teoksen esitystä seurattaessa. *Joutsenlampi* tai *Kevätuhrin* rekonstruktio ovat nimenomaan nykypäivän tulkintoja menneisyyden materiaaleista. Sukupolvelta toiselle muistinvaraisesti siirtynyt tanssiteos on yhtä aito kuin patinoitunut *Mona Lisa*, jonka vihertävän taivaan ja kellertävän ihon ”rekonstruointi” olisi nykyisillä konservointitekniikoilla täysin mahdollista – skandaali vain olisi suurempi kuin Sikstiiniläiskappelin katon restaurointi, jonka seurauksena Michelangelon kuuluisa kolorismi sai aivan uuden merkityksen. Arkistolähteistä koottu rekonstruktio taas on lähempänä muutaman fragmentin perusteella uudelleenluotua mykeneläistä freskoa, jonka yhteydessä rekonstruoijan tulkinta muodostaa valtaosan teoksen ilmiästä.

Tanssin mestariteosten näkeminen nykytulkintoina, ajan patinan tuo-



minen esiin korostamalla nykyversion tuottanutta produktioiden ketjua, on varsin uusi ilmiö. Vielä 1980-luvulla ”Petipan *Joutsenlampi*” ja ”Nižinskin *Kevätuhri*” väittivät olevansa vapaita rekonstruoijien, tanssijoiden ja muiden teoksen esityksen tuottamiseen osallistuneiden nykypäivän ihmisten ennakko-oletuksista. Tämä johtui tanssitaiteen ontologisesta kytköksestä modernismiin, erityisesti sen tiukkaan formalistiseen tulkintaan, jonka mukaan taide edistyy kohti abstraktiota, kohti ominaisinta, puhdasta (valkoista) muotoaan, joka on materiaalleilleen uskollinen. Formalismissa taiteen esteettiset kriteerit nähtiin universaaleina ja absoluuttisina totuuksina, joihin eivät vaikuttaisi etnisyys, sukupuoli, yhteiskuntaluokka tai muut historia- ja kulttuurisidonnaiset tekijät. Tanssitaiteessa formalismi rajoitti analyysit askelsarjoihin ja tanssin tutkiminen suhteessa kulttuuriympäristöönsä kiellettiin suoranaisena ajan tuhlauksena.<sup>26</sup> Vielä 1990-luvun alussa tanssin tutkimuksessa suorastaan kannustettiin tällaiseen historiattomuuteen: tanssin akateemisessa tutkimuksessa historiallisia esityksiä arvioitiin teosten nykyversioiden perusteella, kaanonia rakennettiin modernismin kriteereillä ja länsimaisesta korkeakulttuurisesta näkökulmasta.<sup>27</sup>

Formalismista ollaan onneksi pääsemässä eroon, pääasiassa muiden humanististen ja yhteiskuntatieteiden vaikutuksesta, mutta myös rekonstruktioiden herättämien kysymysten tähden. Rekonstruktiot ovat tavallaan osoittaneet, että tanssista jää jälkiä arkistoon, ja siinä mielessä ne ovat kannustaneet tutkimaan menneisyyden tanssiteoksia arkistolähteiden valossa. Koska näiden lähteiden muuttaminen esitykseksi sisältää aina aineiston tulkintaa, rekonstruktio käytäntönä antaa mahdollisuuden olla uskomatta lopputuloksen ja alkuperäisen samuuteen, ja siten myös mahdollisuuden korostaa tanssin luonnetta katoavana taiteena. Tästä pääsemmekin kysymään, miten rekonstruktio voi kyseenalaistaa tanssin ontologiaa.

## Hetken taidetta?

Vaikka erilaisia tanssin muistiinmerkitsemisjärjestelmiä on kehitetty 1400-luvulta alkaen, tanssinotaatioita on yleisesti pidetty riittämättöminä säilyttämään tanssia.<sup>28</sup> Kuitenkin tanssinotaatiota kohtaan esitetystä kritiikistä suuri osa pitää paikkansa myös musiikin notaation suhteen – James Brownin laulutavalle tyypillisiä ulvahduksia on mahdotonta kirjata klassisen musiikin nuoteilla. Tästä huolimatta tietoisuus notaatiojärjestelmän puutteista ei ole saanut musiikkitieteilijöitä luopumaan notaatiosta.

Väitän, että tanssin alalla notaatiovastarinta nousee aivan muualta kuin notaatiojärjestelmistä itsestään: osin kyse on tietämättömyydestä (kritiikin esittäjät eivät itse osaa lukea notaatiota ja/tai pitävät sitä vaikeana,

tarpeettomana, jopa tanssijan itseilmaisua rajoittavana järjestelmänä), osin opitusta asenteesta, johon liittyy tanssin tutkimustakin pitkään vaivannut asennoituminen tanssiin anti-intellektuaalisena taiteena.<sup>29</sup> Tanssi halutaan nähdä ”hetken taiteena”, jonain vain esityksessä läsnä olevana, aina katoavana näkyinä, jonka voi tavoittaa vain nykyhetkessä ja oman ruumiin kautta.<sup>30</sup>

Hetken taide -argumenttia on käytetty viimeiset sata vuotta tuottamaan tanssille erityinen ontologinen ominaislaatu, joka erottaa sen kaikesta muusta inhimillisestä toiminnasta, erityisesti muista esittävästä taiteista. Näin tanssin yleistä arvostusta on haluttu kohottaa määrittämällä taidemuodolle sille ominainen erityislaatu. Samalla autoritatiivinen puhe tanssista taiteena, so. asiantuntijuus, on haluttu rajoittaa pienen sisäpiirin tiedoksi, mikä on johtanut outoihin väitteisiin tanssista erityisenä ”luonnollisena” ei-kielellisenä tai jopa esikielellisenä ur-taiteena, jota ei voi eikä pidä rationalisoida tai analysoida.<sup>31</sup>

Onneksi tanssi ei kuitenkaan ole sen katoavampaa kuin muukaan inhimillinen toiminta. Historiaan jääneiden jälkien perusteella tiedämme tanssiteoksista enemmän kuin useimpien maailmassa asuneiden ns. tavalisten ihmisten elämistä: meillä on notaatioita, kritiikkejä, sopimuksia, elämäkertoja ja anekdootteja, mainoksia, pilapiirroksia, taideteoksia ja lukuisia muita viitteitä niin teoksiin, niiden tekijöihin, esittäjiin ja yleisöön kuin teosten aikaansaamiin vaikutuksiinkin. Tanssia ei myöskään ole olennaisesti vaikeampaa muuttaa kielelliseksi ilmaisuksi kuin esimerkiksi tunnetta läheisen kuoltua tai tiettyä syvän punaisen sävyä Matissen *Punaisessa aamiaisessa* (*La Desserte rouge/Harmonie en rouge*, 1908), jota yksikään teoksen reproduktio ei kykene täydellisesti toistamaan.<sup>32</sup>

Ajatukset tanssin hetkellisyydestä ja ei- tai esikielellisestä luonteesta tekevät tanssista ahistoriallisen taidemuodon, jonka totuuden erityislaatu ilmenee vain esitystilassa ja -tilanteessa. Tämä osoittaa tanssin ja rekonstruktioiden ontologisen siteen 1900-luvun alun modernismiin, ja erityisesti formalismiin, jossa paras taide oli historiatonta, ikuista ja universaalia. Formalismin murtuminen on saanut myös tanssin tutkijat kiinnittämään enemmän huomiota kulttuurisiin ja historiallisiin eroihin, ja sitä kautta myös tanssin kertomus omasta historiastaan on vähitellen historiallistunut. Tanssin tieto nähdään kuitenkin yhä ruumiillisena, ainoastaan esityksessä läsnä olevana kokemuksena, ja tanssijan tietoa tanssistaan pidetään merkittävimpänä tiedon muotona. Tanssin, siis myös rekonstruktion, tuottama tieto onkin siis koreografian suoraan välittämää universaalia tietoa, jonka ymmärtämiseen vaaditaan koreografian tanssimista tai vähintäänkin tans-

sin kokemista suoraan kokijan kehossa jonkinlaisen mysteerisen kinesteettisen empatian kautta.<sup>33</sup>

Historiallistamisessa piileekin sekä rekonstruktion mahti että käytännön suurin ongelma. Rekonstruktio nimittäin tarjoaa periaatteessa aina mahdollisuuden vallitsevien ajatusmallien kyseenalaistamiseen, joskin rekonstruktion tieteellinen uskottavuus perustuu sen tekemisen huolellisuuteen, historiakriittisyyteen sekä käytettyjen lähdeaineistojen kattavuuteen ja luotettavuuteen. Rekonstruktion avulla voidaan siis osoittaa esimerkiksi nykyisen version erot varhaisempiin versioihin, kuten vuonna 1999 Pietarin Mariinskissa tehty Prinsessa Ruususen (alk. 1890) rekonstruktio vuoden 1900 notaation perusteella osoitti. Rekonstruktion osalleen saama kritiikki puolestaan kertoo myyttisen totuuden voimasta: Marius Petipalle attribuoitujen klassikoiden myöhemmistä koreografioista on tullut niin ”autenttisia”, että niiden muuttaminen, jopa niiden muuttaminen lähemmäksi Petipan ajan koreografiaa, koetaan pyhäinhäväästyksenä.<sup>34</sup> Kuitenkin 1800-luvulla tanssiteoksen tekijät olivat libreton kirjoittaja ja musiikin säveltäjä, ei suinkaan tanssit suunnitellut balettimestari, jonka tehtävänä oli lähinnä luoda uusia tansseja myös vanhoihin teoksiin.<sup>35</sup> Rekonstruoitu Prinsessa Ruusunen järkytti siis siksi, että se kyseenalaisti tanssitaiteessa vallitsevan modernistisen määrittelyn tanssiteoksesta koreografiana.

Käytännön ongelmat kriittisten rekonstruktioiden luomisessa joutuivatkin usein siitä, että rekonstruktiossa ovat vastakkain tanssin historiografiset lähteet ja taidemuodon kertomus omasta itsestään. Tällainen vastakkainasettelu on vaarallinen, koska historiografia kyseenalaistaa tanssikentän toimijoiden itseymmärryksen, mukaan lukien koko tarpeen rakentaa rekonstruktioita. Rekonstruktiot käytäntönä kun tukevat ajatusta tanssista ainoastaan esityksen kautta analysoitavissa ja ymmärrettävissä olevana taidemuotona – miksi muuten kadonneita teoksia tarvitsisi rekonstruoida.

Rekonstruktioinnin perustelu esityksen merkityksen kautta puolestaan hämärtää tanssin luonteen historiallisesti muuttuvana taiteena, siis meidän ja menneisyyden toimijoiden välisen historiallisen eron, joka olennaisesti määrittää myös suhteemme tanssiin säilytettävänä alkuperäisenä koreografiana. Ei nimittäin ole sattumaa, että juuri tanssitaiteen modernismi tuotti myös vaatimuksen alkuperäisteoksen säilyttämisestä tarkan notaatiojärjestelmän avulla: tanssin modernismin venäläiset uranuurtajat Aleksandr Gorsky (1871 – 1924) ja Nižinski olivat myös innostuneita koreografiasta sanan alkuperäisessä, tanssin kirjoittamista konnotoivassa merkityksessä.<sup>36</sup>

Näin päädyimme rekonstruktion sisältämään modernismin paradok-

siin: sekä menneiden teosten rekonstruktioiden tarve että rekonstruktioita kohtaan esitetty kritiikki pohjaavat modernistien luomaan ristiriitaan taiteen arvottamisessa. Modernistit sekä väittivät kuvaavansa vain nykyhetkeä ilman menneisyyden painolastia että pyrkivät säilyttämään tämän nykyhetken tulevaisuuteen, siis säilyttämään itsensä tulevien sukupolvien painolastiksi. Tanssissa modernismi toi myös muassaan koreografisen tekijyyden, siis tanssiteoksen attribuoinnin yksittäiselle tekijänerolle. On erittäin kuvaavaa, etteivät edes Nižinskin teoksia kaikkein kärkevimmin arvostelleet kriitikot kiistäneet Nižinskin neroutta.<sup>37</sup>

Koska tanssin ontologia on modernismin ajatusmallien läpituokema, epistemologiset kysymykset tanssin menneisyydestä, varsinkin ajasta ennen 1900-lukua, johtavat yleensä ontologisiin kysymyksiin tanssin määrittelystä taiteena.<sup>38</sup> Parhaimmillaan rekonstruktio asettaakin vastakkain uuden tulkinnan menneisyydestä ja olemassa olevan esityserinteen, joka nyt näyttäytyy eräänlaisena myyttisenä totuutena, nykypäivän lähtökohdista muokattuna versiona historiasta.

Rekonstruktioista kuuleekin usein sanottavan, etteivät ne voi olla kovin lähellä alkuperäisteosta, koska ne eivät herätä katsojassa samanlaisia tunteita kuin alkuperäisteoksen aikalaisarvosteluista on luettavissa.<sup>39</sup> Tällöin kuitenkin pudotaan samaan ansaan kuin Hodsonin ja Archerin väitteessä, että *Kevätuhri* voi tuottaa nykykatsojassa saman kokemuksen kuin vuoden 1913 katsojassa.<sup>40</sup> Siis uskotaan, että teos säilyttää jonkin ”alkuperäisen” kokemuksen, joka on täysin absoluuttinen ja muuttumaton, jolloin väitetään, että taideteoksen merkitys on aina sama, muuttumaton. Taide on puhdas, ikiaikainen, universaali totuus, jonka merkitys on aina sama (sehän on totuus!) huolimatta kulttuurisista tai historiallisista muutoksista tai henkilökohtaisista eroista tulkitsijoiden iässä, etnisessä taustassa, sukupuolella, yms. Taideteoksen kautta todellinen taiteentuntija voi saada suoran mystisen yhteyden tekijäneroon, joka teoksessaan on ilmaissut ymmärtämänsä transkendentiaalista totuudesta (tai vulgaarimmin henkilökohtaisesta elämästään). Taide on uskonto, taiteilijana sen Messias, ja rekonstruoija hänen profeettansa.<sup>41</sup>

*Kevätuhrin* rekonstruoijat ja rekonstruktioita nykykriteerein ja ennako-oletuksin arvostelevat yleisön jäsenet eivät siis kumpikaan kyseenalaista omaa historiallisuuttaan, omien asenteidensa historiallista erityisyyttä. Hodson ja Archer halusivat meidän uskovan, että historiankirjoituksen tehtävä on luoda uudelleen menneisyys ”wie es eigentlich gewesen ist”, Leopold von Ranke (1795 – 1886) siteerataksemme. Tällöin rekonstruktion esitys nähdään alkuperäisen historiallisen kokemuksen toisintona – siis

väitetään, että rekonstruktio tuottaa nykypäivän tanssijassa tai katsojassa olennaisesti saman kokemuksen kuin menneisyyden ajan ihmisessä. Pahimmillaan tämä johtaa rekonstruktion näkemiseen formaalisilta piirteiltään autenttisenä, ikään kuin primäärilähteenä, johon myöhemmät ajat eivät ole koskeneet ja jota voidaan tutkia kuin alkuperäislähdettä.<sup>42</sup>

Von Ranken usko menneisyyteen eläytymisestä historiantutkimuksen metodina on sittemmin hylätty tieteellisessä historiankirjoituksessa, koska tietomme menneisyydestä ovat aina riittämättömiä ja ymmärryksemme puutteellista. Ennen kaikkea eläytyminen on mahdotonta, koska jokainen menneisyyden tutkija on jo läpikotaisin, osin tiedostamattaan, oman aikansa ehdollistama. Emme siis koskaan havaitse kaikkea, mikä erottaa meidät menneisyydestä(mme). Historian tutkijan onkin ensiksi kyettävä näkemään itsensä historiallisena yksilönä.

Siinä missä Hodson ja Archer kuvittelevat kykenevänsä transhistorialliseen yhteyteen menneisyyden suurten nerojen aivoitusten kanssa, kadonneita kokemuksia surevat yleisön jäsenet arvottavat näkemäänsä samastamalla nykypäivän tulkinnan suoraan menneeseen teokseen ja tuomitsevat menneisyyden teoksen rekonstruktion tai sen toteutuksen puutteiden tähden.<sup>43</sup> Molemmissa tapauksissa aliarvioidaan menneisyyden toiseutta ja arvotetaan menneisyyttä nykypäivän tietämyksen ja arvomaailman valossa. Yhtäällä menneisyyden kulttuurituotteiden katoamista surraan arvottamalla silloisten toimijoiden ymmärrys nykypäivän tietoa vajavaisemmaksi, vaikka itse asiassa tietomme menneisyydestä on aina vajavaista. Toisaalla taas menneisyyden merkitys ja sen reperkussiot nykypäivässä aliarvioidaan tämän puutteellisen tietomme tähden. Näin nykypäivä asetetaan hierarkiseen suhteeseen menneisyyden kanssa.

## Tanssi ja valta

Rekonstruktiossa valta on aina rekonstruoijalla, ei koskaan historiallisilla toimijoilla, joita ilman rekonstruoijalla ei olisi mitään tehtävää. Rekonstruktioita pohdittaessa on nimittäin olennaista huomata, että aivan mitä tahansa tanssiteosta ei ryhdytä rekonstruoimaan: ainoastaan teokset, joilla katsotaan olevan olennaista merkitystä taidemuodon kehitykselle, ansaitsevat laajamittaisen ajallisen ja taloudellisen panostuksen, jollaista rekonstruointi merkitsee.<sup>44</sup>

Tämä taas johtaa uuteen paradoksiin: jos teos on määritetty merkittäväksi taidemuodolle jopa ilman säilynyttä versiota teoksesta, mikä on rekonstruktion merkitys, erityisesti, jos rekonstruktio on lopulta aina vain approksimaatio alkuperäisteoksesta? Ramsay Burtia mukaillakseni voisin

vastata, että rekonstruktioiden merkitys on niiden nykypäivän tutkijoille ja taiteen tekijöille avaamissa mahdollisuuksissa.<sup>45</sup> Taide on aina hakenut inspiraatiota menneisyydestä (myös silloin, kun se on muuta väittänyt), ja postmodernin viittaamisen ja intertekstuaalisuuden kannalta vanhojen teosten rekonstruointi voi tarjota kiinnostavia esteettisiä kokemuksia ja uuden luomisen mahdollisuuksia.<sup>46</sup>

Kun rekonstruktioita käytetään taiteen lähtökohtana, kysymykset rekonstruktion tieteellisyydestä tai autenttisuudesta ovat yleensä irrelevantteja, sillä aivan kuten sosiaaliset tanssit periodinäytelmässä tai -elokuvassa tai osana re-enactment<sup>47</sup> -harrastustoimintaa, rekonstruoidun tanssin tehtävä on ainoastaan tuottaa jonkinlainen menneeseen aikaan eläytymisen kokemus. Tämä kokemus tiedostetaan usein paranneluksi fiktioksi menneisyydestä. Rekonstruktion totuusarvo on instrumentaalinen: rekonstruktio on totta, jos se tuottaa halutun kokemuksen nykypäivässä, sen ei tarvitse toistaa autenttisesti jotain todella tapahtunutta.

Tämä erottaa rekonstruktion esimerkiksi Michel Foucault'n esittämäästä historiankirjoituksen määritelmästä fiktiona, joka on ollut todellisuutta.<sup>48</sup> Tutkijan on välttämätöntä suhtautua rekonstruktioon kriittisemmin, sillä mikään nykypäivän versio kanonisoidusta teoksesta ei voi tarjota suoraa yhteyttä historialliseen teokseen tai esimerkiksi historiallisten toimijoiden tunteisiin ja tuntemuksiin.<sup>49</sup> Rekonstruktion kautta voi silti kyseenalaistaa itse rekonstruktion prosessia ja sitä kautta esimerkiksi tarvettamme säilyttää menneisyys tai käsittää se jonkinlaiseksi tulkinnasta vapaaksi faktakokoelmaksi. Parhaimmillaan rekonstruktio johdattaakin kysymyksiin tanssin itsensä määrittelystä.

Rekonstruktioita on myös kiinnostavaa tarkastella vallankäytön näkökulmasta. Kenen menneisyyttä rekonstruktiossa tuotetaan ja ketä varten? Pääosa länsimaisesta tanssitaiteesta ja sellaisista sosiaalisista tansseista, joita kohtaan on osoitettu uudelleenluomisintoa, on ylempien luokkien kulttuuria: taide- tai seurapiiritansseja, joista on jäänyt merkkejä arkistoon juuri siksi, että ne ovat olleet, tavalla tai toisella, ylempien luokkien kiinnostuksen kohteena. Jopa ns. kansankulttuuri on arkistomuotoisena pitkälti ylempien sosiaaliluokkien välittämää – sensuroihan Lönnrotkin *Kalevalasta* esimerkiksi sukupuolielämäänsä tai muuten kansan ”räävittömänä” pidettyyn käytökseen liittyvät osat.

Myös koko ajatus menneisyyden haltuun otosta se uudelleen tuottamalla on samaisen romantiikan ajan tuotetta kuin ihastus kansan ”elinvoimaiseen” kulttuuriin. Ajatus ”klassikkoteoksista”, siis taiteen kaanonista ja taideteosten säilyttämisestä, syntyi vasta porvariston pyrkiessä ottamaan

haltuunsa aiemmin aristokraattien omistaman taiteen. Esimerkiksi musiikissa historiallisia, siis kuolleiden säveltäjien teoksia alettiin esittää vasta 1830-luvulla. *Huonosti vartioitua tyttöä* (*La Fille mal gardée*, alk. 1789) lukuun ottamatta samaan aikaan syntyivät myös vanhimmat tanssin repertuaarissa säilyneet ns. klassiset baletit.<sup>50</sup>

Syntynyt kaanon oli ja on yhä miesvaltaista. Huolimatta tanssitaiteen tutkimuksessa usein kuullusta väitteestä, että tanssi on erityisesti naisten taidetta ja siksi akateemisen tutkimuksen syrjimää, tanssitaiteen kaanon pursuaa miehiä neroja Beaujoyeux’sta Balanchineen aivan kuten muidenkin taidemuotojen historiat.<sup>51</sup> Kaanonia tukeva ”mestariteosten” rekonstruointi auttaa taidemuodon asiaa yhtä vähän kuin tanssin samastaminen tanssivaan (naisen) ruumiiseen, joka pakenee kieltä kuin pyy maailmanlopun edellä. Tällaiset ajatusmallit ainoastaan toistavat diskurssia, jolla tanssi asetettiin taidemuotojen hierarkian alemmille askelmille jo 1800-luvulla.

Tanssin tutkimuksen on päästävä eroon modernistisista ontologisista myyteistään voidakseen tuoda akateemiseen keskusteluun oman rikkaan perintönsä, kykynsä käsitellä ihmistä kokonaisvaltaisena, ruumiillisena kokijana, jolla on ja joka on oma historiansa. Nykyisiä käsityksiämme kyseenalaistavat aidosti kriittiset rekonstruktiot, ja niistä käyty keskustelu taidemuodon nykikäytännöistä historiallisesti muotoutuneina ja siten muutettavissa olevina konventioina, voivat osaltaan auttaa tässä pyrkimyksessä.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Ks. esim. Robertson ja Hutera 2005a ja 2005b.

<sup>2</sup> USA:ssa taiteen tohtoritutkinto tuli mahdolliseksi 1970. Ks. [http://en.wikipedia.org/wiki/Doctor\\_of\\_Arts](http://en.wikipedia.org/wiki/Doctor_of_Arts) [10.11. 2005].

<sup>3</sup> Aloff 1987, 70 siteeraa Hodsonia; Hodson 2001, 17; Reynolds 2000, 53.

<sup>4</sup> Tällä tarkoitan, että repertuaarissa ruumiillisen tiedon kautta säilyneiden tanssiteosten tutkimuksessa on samankaltaisia ongelmia sekä lähteiden antaman tiedon arvottamisessa että tiedon luonteessa kuin mistä muistitietohistoriassa (oral history) on pitkään keskusteltu. Ks. esim. Prins 1992; Rossi 1995.

<sup>5</sup> Autenttisuuden ja alkuperäisyyden määrittämisen ongelmista Ks. Burt 1998(b); Carter 1998; myös Acocella 1991. Lisäksi esimerkiksi musiikin instrumenteissa, esitystiloissa ja -tekniikoissa on tapahtunut aivan konkreettisia muutoksia, jotka vaikuttavat sekä esittäjien että yleisön kokemukseen – muuttuneista esteettisistä, moraalisisista, jne. normeistamme puhumattakaan. Ks. esim. DeNora 1995, 171 - 179 Beethovenin pianosta; Brown 1992; Jackson 1991, erit. 3, 12 - 16, 25; Scholl

2004, erit. 147 - 160, 213 - 218, 229n6; Archer ja Hodson 1994(a) Théâtre des Champs-Élysées'n muutoksista; vrt. viite 14 alla.

- <sup>6</sup> "Marius Petipan baletteina" tunnetut *Joutsenlampi*, *Prinsessa Ruusunen* ja *Pähkinänsärkijä* ovat tästä hyviä esimerkkejä. Keisarillisissa teattereissa esitetyt baletit attribuoitiin libretistille ja musiikin säveltäjälle – ei suinkaan koreografille. Ks. esim. *Ežegodnik Imperatorskih Teatrov* 1892, 32. Vrt. kuitenkin artikkeli teoksesta *op.cit.* 132 - 149, jossa Petipa mainitaan vastuullisena balettimestarina. Kuten Scholl 2004, 227n15 huomauttaa, Venäjällä tanssin tekijäksi nimitään yhä aivan yleisesti musiikin säveltäjä koreografin sijaan. Tanssin tutkimuksessa tekijyys esitetäänkin liian usein luonnollisena suureena. Esim. Petipa ei itse pitänyt tansseja säilyttämisen arvoisena tai teoksen olennaisena määrittäneenä, päin vastoin: "Lahjakas balettimestari, vanhoja teoksia uudelleen harjoittaessaan, luo tanssit oman mielikuvituksensa, lahjakkuutensa ja aikalaisyleisönsä vallitsevan maun mukaan, eikä kuluta aikaansa ja tarmoaan kopioidakseen mitä muut ovat tehneet kauan sitten. Me huomaamme, että *La Fille mal gardée*ssa herra Taglioni muutti kaikki aiemmat tanssit, ja herra Hertel sävelsi uuden musiikin, ja niin teen minäkin, poikkeuksetta, aina kun uudelleen harjoitan vanhan baletin. Ja sitten, jokainen tanssijahan tietysti toteuttaa nämä tanssit omaan tapaansa ja omien kykyjensä mukaisesti." Siteerattu teoksessa Wiley 1985, 2.
- <sup>7</sup> Archer ja Hodson 2000, 2 lyövät peliin varsin hurjia lukuja: "*Le Sacre du Printemps*'n, ensimmäisen rekonstruoimamme baletin kohdalla, [Robert] Joffrey vastasi puolestamme. Hän arvioi 85%. Hänen vastauksensa perustui hänelle näyttämämme tiedon tiheyteen jokaisella osa-alueella – koreografiassa ja esitystyylissä, puvustuksessa ja lavastuksessa, musiikissa ja valaistuksessa. Tiheys mittayksikkönä voidaan sanoa, että jos *Le Sacre du printemps* oli 85%, sitten arvioimme että *Cotillon* oli noin 95%, *Till Eulenspiegel* ja *La Chatte* 75% ja *Skating Rink* ja *Jeux* 65%." *Op.cit.*, 4 he kuitenkin väittävät, että tällä perusteella "100% samankaltaisuutta olisi mahdoton saavuttaa, vaikka kaikki yhteistyössä olleet toimijat olisivat elossa, koska he itse näkisivät työnsä eri tavalla." 95% samankaltaisuuteen päässeet rekonstruoijat eivät siis näe asioita jälkiviisaasti, vaikka *op.cit.*, 5 toteavat: "Voimme jättää tutkimuksessamme löytämiämme seikkoja huomioimatta miten vain haluamme." Ks. myös Anawalt 1987, 73.
- <sup>8</sup> Guest 2000, 65 - 66.
- <sup>9</sup> McCarthy 2002; samoin esim. Räsänen 1994; Raiskio 1994, 18.
- <sup>10</sup> Koreografian "pelastamiseen" vedotaan samoin usein: ks. esim. Aloff 1987, 69; Vallone 2002.
- <sup>11</sup> Artikkeleissaan Hodson viittaa joko epäasiallisiin lähteisiin kuten Robert Joffreyn (1930 – 1988) mielipiteisiin (Hodson 2000, 118n13) (Joffrey ei todellakaan nähnyt *Kevätuhria* vuonna 1913 saati tuntenut Nižinskiä) tai itseensä, erityisesti väitöskirjansa (Hodson 1985(a)) kohtiin, joista joko puuttuu kokonaan viite tai viite ei todenna sanottua. Näin Hodson (esim. 1986(a), 74 cf. 77n41) väittää asioita koreografiasta laittamalla muiden mielipiteitä Nižinskin suuhun, ja vetää sitten sujuvasti analogioita tämän "todentamansa" Nižinskin koreografian, rituaalisen kokemuksen ja nykytanssin (esim. Laura Dean, Trisha Brown) välille. Ei olekaan yllättävää, että Hodson pyrki estämään väitöskirjansa akateemisen



- levityksen. Lynn Garafola henkilökohtaisesti kirjoittajalle.
- <sup>12</sup> Stravinsky 1969.
- <sup>13</sup> Rambert 1983, 66 sanoo pyytäneensä Stravinskiltä pianoversiota partituurista “Nižinskin jätettyä Djagilevin ja kun asuin jo Lontoossa”, jonne hän muutti vasta maailmansodan puhjettua kesällä 1914: <http://concise.britannica.com/ebc/article-9376451>. Vrt. Hodson 1987, 58, 60 - 61; ja Hodson 1996, 21; myös Hodson 1985(b), 43n10 Rambertin mahdollisesti omista askeleistaan pitämästä muistikirjasta, jota hän ei ole löytänyt.
- <sup>14</sup> *Kevätuhrista* kokonaistaideteoksena esim. Rivière 1913; Marnold 1913; samoin Propert 1972, 79 - 81, jonka Hodson 1987, 60 väittää olevan huomio “ensi-illan aikoihin” – kirja on vuodelta 1921. Intiimi suhde musiikin ja tanssin välillä näkyy myös partituurissa: Stravinsky 1969, 39; Hodson 1996, xxvi siteeraa Rambertia, ja 128, 130 Stravinskia. Hodson siis tunnistaa askeleiden riippuvuuden musiikista, mutta kuten Fink 1999, erit. 300 - 303 on osoittanut, hän on viis veisannut musiikin historiallisesta täsmällisyydestä.
- <sup>15</sup> Hodson 1996, xxii kutsuu Valentine Grossin piirroksia ”kolmanneksi notaatioksi”. Hodson on järjestänyt 70 eri esityskerroilla tehtyä muistiinpanonomaista luonnosta omasta mielestään oikeaan järjestykseen, mutta kuten muidenkin lähteiden kohdalla, muutamasta viivasta koostuvien piirrosten tulkinta koreografiaksi (ks. viite 16 alla) on täysin hänen omaa kuvitelmaansa. Kuten aikalaiskritiikit (Bullard 1971, osat 2 - 3) myös osa näistä piirroksista on ollut helposti Hodsonin saatavilla (Gross 1971, 132 - 141), ja tämä näennäinen helppous lienee ollut keskeinen syy Hodsonin päätöksessä lähteä rekonstruoimaan *Kevätuhria*.
- <sup>16</sup> Monet Hodsonin lähteistä ovat varsin kaukaa haettuja: hän on esimerkiksi käyttänyt “Nižinskin oppilaana” maineensa luoneen Aleksandr Zverevin vaimon, Olga Stensin, muistamia osia hänen vuonna 1954 tanssimastaan Zverevin versiosta Valitun Neidon soolosta, koska “Se tuntui Nižinskin tanssilta.” Hodson 1987, 58.
- <sup>17</sup> Hodson 1990. Samaa metaforaa käytti myös Neumeier 2000 Nižinski-kokoelmastaan.
- <sup>18</sup> Stravinsky 1969, 41. Kuten Acocella 2001, 97 huomauttaa, monet Hodsonin lähteistä kuvaavat liikettä, mutta eivät suinkaan koreografiaa. Tämä pätee sekä Nijinskan ja Piltzin kuvauksiin (Krasovskaia 1971, i: 440 - 441 siteeraa Piltziä; Nijinska 1992, *passim*, erit. 460 vrt. 449 - 450 sanoo toisin (ko. teos on, tanssimuistelmille tyypillisesti, toimittajiensa rankasti editoima, ja Acocella 1991, 169 mukaan Nijinska tunnusti, etteivät hänen muistikuvansa 50 vuotta sitten tehdystä tanssista olleet kovin tarkkoja) että Rambertin ja Stravinskin partituureihin: ks. esim. tahdit [15] - [16] (Hodson 1996, 8 - 9) “vanhasta naisesta”, jotka eivät mitenkään kuvaa hahmon askeleita.
- <sup>19</sup> Stravinski kirjoitti M.O. Shteinbergille 20.6./3.7. 1913 Stravinski 1997, ii:99 mukaan, että “[a]ivan muutamaa kohtaa lukuun ottamatta” kaikki *Kevätuhrin* koreografisessa toteutuksessa oli kuten hän oli toivonutkin. Jossain Nižinski siis erosi Stravinskin ohjeista, vaikka säveltäjä ylistikin lopputulosta vertaansa vailla olevaksi. Stravinskin myöhemmistä mielipiteen vaihdoksista ks. Järvinen 2003, 23 - 24.

- <sup>20</sup> Nižinskin imagosta enemmän Järvinen 2003, erit. 28, 287 - 348 *Kevätuhrista*.
- <sup>21</sup> Määrittelyistä esim. Pitt 1994, 725; Kaufman 2002; Dowler 2003. Runsaan negatiivisen kritiikin tähden rekonstruoijat ovat viime aikoina lieventäneet väitteitään ja puhuvat myös *Kevätuhrista* Hodsonin koreografiana Nižinskin mukaan – tämä tosin ei näy useimpien reporttereiden teksteissä eikä esimerkiksi teoksia esittäneiden teattereiden sivuilla (esim. 2003 Mariinski-teatterissa <http://web.archive.org/web/20030906230053/www.mariinsky.ru/ru/afisha/spring> tai samana vuonna Suomen Kansallisoopperassa <http://web.archive.org/web/20031009031013/www.operafin.fi/2001/Suomi/index.html>).
- <sup>22</sup> Guest 1991. Myös muut tämän *Fauni*-erikoisnumeron artikkeleista ovat tutustumisen arvoisia.
- <sup>23</sup> Hodsonia lukiessa tulee huomanneeksi, kuinka vähän kerätty alkuperäisaineisto vaikuttaa hänen mielipiteisiinsä: kaikki pakotetaan ennakolta olemassa olleeseen muottiin. Ks. Hodson 2001; vrt. Hodson 1985(a), erit. 158, 167 - 172, jossa hän toistaa väitteen *Kevätuhrista* rituaalina. Hodsonin keskeinen väite on, että Kevätuhriin lavastaja, Nikolai Roerich (so. Rerih, 1874 – 1947) olisi esittänyt *Retš*-lehdessä 22.11./5.12. 1912 (ts. puoli vuotta ennen ensi-iltaa), että *Kevätuhri* tulisi mystisesti tempaamaan katsojansa mukaan pakanallisesta menneisyydestä välittyneeseen aitoon rituaaliin. Ko. artikkeli on kuitenkin viiden kappaleen pituinen kuvaus tulevasta teoksesta, joka ei sisällä em. väitettä. Roerichin haastattelu *Peterburgskaia gazetassa* 26.5./8.6. 1913 ei myöskään tue Hodsonin (esim. 1985(a), *passim*, erit. 122 – 125) uskomusta, että näin todellakin tapahtui – ei edes, että Roerich olisi uskonut näin tapahtuneen. Roerichin pyrkimys luoda teoksessa uudelleen kadotettu menneisyys on kuitenkin sama kuin rekonstruktion motiivi, ja hänen puvustuksensa ja lavastuksensa ovat *Kevätuhriin* ainoita konkreettisesti, joskaan ei täydellisesti, säilyneitä osia, joten Hodson (esim. 1986(b)) on käyttänyt niitä suoraan koreografisina lähteinä. Primäärilähteiden valossa Roerichin panos ei näyttäyty keskeisenä teoksen estetiikalle: erityisesti Nižinskin ja Stravinskin kirjeet ja haastattelut korostavat heidän edustamansa modernismin pesäeroa Roerichin menneisyyden ihannointiin. Ks. esim. Nižinskin kirje Stravinskille 12/25.1. 1913 Stravinski 1997, ii:13 mukaan, jossa Nižinski sekä toivoo, että teos ”tulee olemaan kuten sinä ja minä toivomme” ja puhuu sen vieraasta ja uudesta kauneudesta. Mikäli rekonstruoijien väite Roerichin merkityksestä teokselle pitäisi paikkansa Djagilevin ei olisi tarvinnut käskää lavastajaa pysymään poissa teoksen harjoituksista: Djagilev Stravinskille 20.12. 1912/2.1. 1913 Stravinski 1997, i:398 mukaan. Primitivismistä ja modernin taiteen pyrkimyksestä historiattomuuteen ks. esim. Butler 1996, erit. 25 - 32.
- <sup>24</sup> Ks. esim. Kermodé 2004, 15 - 50.
- <sup>25</sup> Ks. *Helsingin Sanomat*, *Nyt*-viikkoliitteen 1/2006 kansi; Turner 1994.
- <sup>26</sup> Formalismia edustivat esim. Cohen 1983, 161 - 165 (alk. 1981); Levin 1983(b), erit. 124, 126 (alk. 1973). Tia DeNora 1995, 124 - 125 kutsuu tällaista esteettisten arvioiden näkemistä muka universaaleihin periaatteisiin pohjaavina ahistoriallisina totuuksina ”naiiviksi positivismiksi”. Ks. myös Lehmann ja Ericsson 1998, 68; Nochlin 1989, erit. xii - xvii; Moxey 1994, 1 - 6, 12 - 16, 18, 36 - 40, 97 - 98, 101.
- <sup>27</sup> Tästä esimerkkinä ovat lukuisat tanssin opinnäytetyöt, joissa ei kyseenalaisteta

tanssin formaalisten piirteiden muuttumista esityksperinteessä, lavastuksista, puvuista, musiikin esitystavoista tai instrumenttien muutoksista, teatteritilan teknologisista ja esteettisistä muutoksista, jne. huolimatta. Esim. Lomax 1979, 2, 47 käyttää 50 vuotta myöhempää versiota primäärilähteenä; samaan tapaan myös Weinstock 1982, erit. 280; Batson 1997, erit. 3 - 4; ja Bloch 1991, erit. 11, jossa osoittaa, kuinka formalismi linkittyy kinesteettisen empatian teoriaan: "Kineettinen empatia voi yhdistää meidät toisten aikojen ja paikkojen totaaliseen kokemukseen." Kriittikön suhde rekonstruktioon pohjaa pitkälti samaan käsitykseen. Ks. viite 42 alla *Kevätuhrin* rekonstruktion käytöstä vuoden 1913 teoksena; myös viite 40 alla kinesteettisestä empatiasta.

- <sup>28</sup> Esim. Nižinskin kiinnostus notaatioon on esitetty merkinä hänen mielisairaudestaan, koska Nižinskin vaimo väitti aikanaan miehensä opettaneen hänelle järjestelmän perusteet, mutta osoittautui sittemmin kykenemättömäksi lukemaan miehensä notaatioita. Ks. Järvinen 2003, 196 - 197, myös 20. Notaatio jakaa yhä tanssin tutkijoita: Frosch 1999, 266 huomauttaa, että tanssinotaatiot ovat kulttuurispesifisiä; McFee 1992, 89 - 110 puolustaa niiden merkitystä taidemuodon tulevaisuudelle; Jordan 2000 erit. 89 - 80, 101 - 102 kiinnittää huomion tanssinotaatioiden ongelmiin, mutta käyttää silti niitä yhdessä (aivan vastaavia ongelmia sisältävien) musiikin notaatioiden kanssa esimerkeissään; vrt. Sparshott 1995, erit. 420 - 440, joka kuitenkin 253, 256, 380 käyttää notaatioiden puutteita tukemaan väitettään tanssin olennaisesti katoavasta luonteesta. Notaatioiden puutteiden huomiointi on tärkeää, mutta liian usein unohdetaan niin ruumiillisen tiedon välittymisessä kuin esim. musiikin notaatiossa olevan yhtä keskeisiä ongelmia. Tanssitaiteessa vetoaminen taidemuodon katoavuuteen onkin muodostunut takaportiksi, jonka avulla vältetään näiden ongelmien käsittely.
- <sup>29</sup> Läpi 1800-luvun tanssia havainnoitiin ulkoa, katsojan näkökulmasta, koska neurologisesti ruumiin motoriset toiminnot oli erotettu aistihavainnoista, eli lihasten liikkeet esimerkiksi näköhavainnosta. Crary 1999, erit. 82. Lisäksi proprioseptio ei tuottanut tietoa ulkoisesta todellisuudesta vaan ainoastaan epätieteellisiä subjektiivisia kokemuksia, joten sillä ei voinut olla osaa taideteoriassa (tai muissa tiedon teorioissa). Ruumiillisuus yhdistettiin luontoon negatiivisessa merkityksessä, siis luontoon primitiivisenä ja naismaisena älyn ja sivistyksen puutteena. 1900-luvun taitteessa tanssin ihailijat pakottivat nämä luonnollistetut negatiiviset piirteet omiin arvolauseisiinsa, jolloin anti-intellektuaalisuudesta tulikin yllättäen toivottava piirre. Tällä oli merkittäviä seurauksia erityisesti modernin tanssin ontologialle: ks. Novack 1995; myös Järvinen 2005 ja 2006(a).
- <sup>30</sup> Tässä viitataan erityisesti tanssin merkityksen välittymistä koskeviin teorioihin kinesteettisestä sympatiasta, kinesteettisestä empatiasta tai metakinesiksestä, jotka kehittyivät selittämään abstraktia tanssia. Esim. Martin 1946, 6 - 26. Kinestesian erottamisesta proprioseptiosta yleensä ja kinesteettisen sympatian teorian vaatimista mielikuvituksen loikista, ks. Järvinen 2006(a). Ks. myös viitteet 32, 39 - 40 alla.
- <sup>31</sup> Ks. esim. Flicht 1912, 10. Ks. viite 33 alla. Yhtälöä, jossa tanssi = luonto (ja

psykoanalyttisen teorian avulla jopa eksplisiittisesti feminiininen ja ei-kielellinen luonto), ja sen seurauksia tanssitaiteen uskottavuudelle ovat erinomaisesti kritisoineet esim. Novack 1995; Burt 1995, 4, 12, 28 - 30, 66 - 71; sekä Dorris 2000, 218 - 219. Ks. myös Nochlin 1995, 147 - 150; sekä Järvinen 2006(a).

<sup>32</sup> Tai esim. hovietiketti, josta Biagioli 1995.

<sup>33</sup> Vaikka tanssin tutkimuksessa on 1990-luvulta alkaen pyritty ottamaan huomioon tanssin kulttuurispesifisyys, tämä ei ole johtanut tanssin ontologisten oletusten kyseenalaistamiseen. Esim. Foster 1995, erit. 7 - 16 ”todentaa” argumenttinsa tanssin syrjitystä asemasta akateemisessa keskustelussa väittämällä, että tanssin merkitys on tanssissa itsessään. Samoin Berg 1999, erit. 243 - 244. Vrt. viite 40 alla.

<sup>34</sup> Scholl 2004, erit. 147 - 160; Tim Scholl henkilökohtaisesti kirjoittajalle.

<sup>35</sup> Ks. viite 6 yllä.

<sup>36</sup> Järvinen 2006(b).

<sup>37</sup> Näin esim. Pierre Lalo 1912 saattoi samanaikaisesti pitää Nizinskin ensimmäistä koreografiaa innovatiivisen nerouden tuotteena ja silti olla tekijän kanssa raivokkaasti eri mieltä teoksen tyylistä ja sen implikaatioista taidemuodolle. Aiheesta lisää Järvinen 2003, erit. 178 - 180, 242 - 243.

<sup>38</sup> Tai ainakin niiden pitäisi. Esim. Foster 1998 uskoo vakaasti lähteidensä ”tanssin” tarkoittavan koreografiaa eli tekijän (koreografi) tanssijoiden ruumiita varten ja niiden avulla luomaa tanssia. *Op.cit.* 167 hän sitten yllättääkin lukijansa toteamalla, ettei tällaista käsitystä voi löytää aikalaisteksteistä! Tämä vesittää Fosterin ansiokkaan työn arkistolähteiden esille nostajana, sillä hän ei kuuntele lähteitään vaan pakottaa ne nykypäivän arvomaailman muottiin.

<sup>39</sup> Esim. Ulrich 2005: ”Varmasti, ajattelet poistuessasi, 30 vuotta sitten oli jotain enemmän.” Samoin Percival 2005; Ts’ao 2003; Ks. myös Dowler 2003.

<sup>40</sup> Hodson 2000, erit. 112; ja Hodson *Les Printemps du Sacre* -dokumentissa: ”Mutta koska he oikeasti tanssivat tulikoetta, me oikeasti tunnemme rituaalin, me oikeasti tunnemme kamppailun, jota he käyvät.” Tällaiset lausunnot osoittavat Hodsonin uskovan ahistorialliseen kinesteettiseen empatiaan – ks. viite 30 yllä.

<sup>41</sup> Kyseessä siis on, kuten Linda Nochlin 1995, 149 toteaa, ”naiivi ajatus, että taide on [taiteilijan] suoraa, henkilökohtaista ilmaisuja yksilön tunnekokemuksesta, henkilökohtaisen elämän kääntämistä kuvalliseen muotoon. Taide ei juuri koskaan ole tätä, merkittävä taide ei koskaan.” Taideteoksen redusointi joko muotoseikkoihinsa tai taiteilijan henkilökohtaiseen elämään merkitsisi taiteen merkitysten jyrkkää kaventamista, kaiken sen rajoittamista, mikä tekee taiteesta yleisölleen tärkeää ja siten ajan kuluessa ja esteettisten normien muuttuessa kestävä. Moxey 1994, 101 - 102, 110. Esim. Berg 1999, 239 - 244, erit. 243 - 244, painottaa rekonstruktio prosessin tarkan dokumentoinnin tärkeyttä, mutta suhtautuu lopulta rekonstruktioon ikään kuin tanssijat ja heidän kokemuksensa pysyisivät aina ja kaikkialla samoina.

<sup>42</sup> Ks. esim. Foster 1995, 7 - 8 ja Foster 1998, xvi, 277n3 rekonstruktioista lähteenä ja 11 metodina. *Kevätubrin* kohdalla rekonstruktioita ovat käyttäneet aikalaislähteenä esim. Hoogen 1997, erit. [41 - 43, 132 - 133]; Jordan 2000, erit. 37 - 42; Launay 2003; sekä Lion 2000.

- <sup>43</sup> Näin esim. Dowler 2003; Kaufman 2002.
- <sup>44</sup> Archer ja Hodson 2000, 1 - 5 ovat suoraan sanoneet valintakriteerikseen kadonneen teoksen luonteen mestariteoksena, jolla on olennaista merkitystä taidemuodolle. Samoin Hodson McCarthy 2002 mukaan.
- <sup>45</sup> Burt 2000, erit. 21 - 22, 29.
- <sup>46</sup> Esim. puolalainen Katarzyna Kozyra käyttää videoinstallaatiossaan *Le Sacre du Printemps* (1999 – 2002) rekonstruktion koreografiaa itsenäisen taiteellisen teoksen pohjana. Ks. <http://www.katarzynakozyra.com.pl/spring.html>.
- <sup>47</sup> Re-enactment on historiallisen aikakauden tai tapahtuman uudelleennäyttelystä, siis eräänlaista roolipelaamista. Ks. esim. The Society for Creative Anachronism: <http://www.sca.org/>.
- <sup>48</sup> Foucault 1991, 36.
- <sup>49</sup> Aistimme, aistikokemuksemme, ja niistä tekemämme tulkinnat ovat historiallisesti ja kulttuurisesti spesifejä huolimatta ruumiidemme biologisista yhteneväisyyksistä. Opimme näkemään paitsi erottamalla muotoja myös ymmärtämällä näkemämme oman kulttuurimme merkityksessä. Esim. Crary 1999; Classen 1998; Johnson 1995; Järvinen 2006(a).
- <sup>50</sup> Ks. Johnson 1995, erit. 185 - 186 ensimmäisistä ”historiallisen musiikin” konserteista 1832. Jean Daubervalille attribuoidusta teoksesta säilyi myöhemmissä versiossa ainoastaan juoni, mikä osaltaan osoittaa tanssitaiteen teoskäsityksen joustavuutta 1800-luvulla. Lee 2002, 114. Ks. myös Levine 1988 taiteen ja viihteen erottelusta porvariston itsemäärättelyn keinona.
- <sup>51</sup> Ks. Battersby 1994; Nochlin 1995, erit. 152 - 156; sekä Citron 1995.

## LÄHTEET

### ARKISTOLÄHTEET

- Archer, Kenneth ja Hodson, Millicent 1994(a). *Reconstructing Nijinsky's Le Sacre du Printemps*. Luento, Teatterikorkeakoulu, Helsinki 8.3. 1994.
- Batson, Charles Richard 1997. *Words into Flesh. Parisian Dance Theater, 1911 – 1924*. Diss., University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Bloch, Alice 1991. *Isadora Duncan and Vaslav Nijinsky. Dancing on the Brink. An Exhibition of the Art and Lives of Isadora Duncan and Vaslav Nijinsky as a Means of Exploring Dance as Facilitator and Indicator of the Role of the Body in Cultural Transformation*. Diss., Temple University.
- Bullard, Truman 1971. *The First Performance of Igor Stravinsky's Sacre du Printemps*. Vol. 1 - 3. Diss., Eastman School of Music, University of Rochester.
- Hodson, Millicent Kaye 1985(a). *Nijinsky's New Dance. Rediscovery of Ritual Design in Sacre du Printemps*. Diss., University of California, Berkeley.
- Hoogen, Marilyn Meyer 1997. *Igor Stravinsky, Nikolai Roerich, and the Healing Power of Paganism. The Rite of Spring as Ecstatic Ritual of Renewal for the Twentieth Century*. Diss., University of Washington. <http://www.ac.wvu.edu/~kritika/MarilDis.pdf>.

- Mariinskii Teatr 7.9. 2003 (WayBackMachine) <http://web.archive.org/web/20030906230053/www.mariinsky.ru/ru/afisha/spring> [13.2. 2006]
- Les Printemps du Sacre*. Dokumenttielokuva. Ohjaus Jacques Malaterre, käsikirjoitus Brigitte Hernandez ja Jacques Malaterre. La Sept/Arte – Telmondis, yhteistyökumppaneinaan Télévision Suisse Romande, Centre National de la Cinématographie, ja Ministère de la Culture de France. Esitetty YLE 1, 20.3. 1994.
- Lomax, Sandra 1979. *Michel Fokine's Les Sylphides. The Ballet's History and Significance*. MFA -tutkielma, Yale University.
- Neumeier, John. Haastattelu. Dansmuseet, Stockholm 2.3. 2000.
- Suomen Kansallisooppera 18.10. 2001 (WayBackMachine) <http://web.archive.org/web/20031009031013/www.operafin.fi/2001/Suomi/index.html> [13.2. 2006].
- Weinstock, Stephen Jay 1982. *Independence Versus Interdependence in Stravinsky's Theatrical Collaborations. The Evolution of the Original Production of The Wedding*. Diss., University of California, Berkeley.
- Tutkimuskirjallisuus:
- *Ežegodnik Imperatorskih Teatrov*. Sezon 1890 – 1891 gg. Tipografija imperatorskih Spb. teatrov, S.-Peterburg 1892.
- Katarzyna Kozyra. <http://www.katarzynakozyra.com.pl/spring.html> [8.2. 2006].
- ”Kto vinovnik parižskago baletnago skandala?” *Peterburgskaia gazeta* 26.5./8.6. 1913.
- The Society for Creative Anachronism. <http://www.sca.org/> [3.1. 2006].
- Acocella, Joan 1991. ”Nijinsky/Nijinska Revivals. The Rite Stuff.” *Art in America*, October 1991, 128 - 137, 167, 169, 171.
- Aloff, Mindy 1987. ”On Death and the Maiden and Diligence. Sacre Reconstructed for the Joffrey.” *Ballet Review*, Summer 1987, 69 - 74.
- Anawalt, Sasha 1987. ”Sacre Reconstructed.” *Ballet Review*, Summer 1987, 72 - 74.
- Archer, Kenneth ja Hodson, Millicent 2000. ”Confronting Oblivion. Keynote Address and Lecture Demonstration on Reconstructing Ballets.” Teoksessa *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade. Proceedings of the Conference at the University of Surrey Roehampton November 8 - 9, 1997*. Toim. Stephanie Jordan. Dance Books, London, 1 - 20.
- Battersby, Christina 1994. *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. The Women's Press, London (1989).
- Benua [Benois], Aleksandr 1912. ”Hudožestvenniia pisma”. *Retš* 22.11./5.12. 1912.
- Berg, Shelley C. 1999. ”The Sense of the Past. Historiography and Dance.” Teoksessa *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*. Toim. Sondra Horton Fraleigh ja Penelope Hanstein. Dance Books, London, 225 - 248.
- Biagioli, Mario 1995. ”Tacit Knowledge, Courtliness, and the Scientist's Body.” Teoksessa *Choreographing History*. Toim. Susan Leigh Foster. Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press, 69 - 81.
- Brown, Clive 1992. ”Performing Practise.” Teoksessa *Wagner in Performance*. Toim. Barry Millington, Stewart Spencer. Yale University Press, New Haven and London, 99 - 119.
- Burt, Ramsay 1995. *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. Routledge, London

- and New York.
- Burt, Ramsay 1998. "Re-presentations of re-presentations." *Dance Theatre Journal*, 2/1998, 30 - 33.
- Burt, Ramsay 2000. "Reconstructing the Disturbing New Spaces of Modernity. The Ballet Skating Rink." Teoksessa *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade. Proceedings of the Conference at the University of Surrey Roehampton November 8 - 9, 1997*. Toim. Stephanie Jordan. Dance Books, London, 21 - 30.
- Butler, Christopher 1996. *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900 - 1916*. Oxford University Press, London (1994).
- Carter, Alexandra 1998. "The Case for Preservation." *Dance Theatre Journal*, 2/1998, 26 - 29.
- Citron, Marcia J. 1995. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge University Press, Cambridge, New York and Melbourne (1993).
- Classen, Constance 1998. *The Color of Angels. Cosmology, gender and the aesthetic imagination*. Routledge, London and New York.
- Cohen, Marshall 1983. "Primitivism, Modernism, and Dance Theory." Teoksessa *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Toim. Roger Copeland ja Marshall Cohen. Oxford University Press, Oxford, New York, Toronto, Melbourne [article dated 1981], 161 - 178.
- Crary, Jonathan 1999. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. October, MIT Press, Cambridge, Mass. and London, England (©1990).
- DeNora, Tia 1995. *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792 - 1803*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- Dorris, George 2000. "Review - Diaghilev and His World." *Dance Chronicle*, 2/2000, 213 - 220.
- Dowler, Gerald 2003. "Authenticity in Ballet Revival. "Seeing what's meant." *Dancing Times*, October 2003. <http://www.dancing-times.co.uk/dancingtimes200310-1.html> [8.2. 2006]
- Fink, Robert 1999. "'Rigorous (1/8=126)". The Rite of Spring and the Forging of a Modernist Performing Style." *Journal of the American Musicological Society*, 2/1999, 299 - 362.
- Flitch, J.E. Crawford (M.A.) 1912. *Modern dancing and dancers*. J.B. Lippincott Co., Philadelphia, Grant Richards Ltd., London.
- Foster, Susan Leigh 1995. "An Introduction to Moving Bodies." Teoksessa *Choreographing History*. Toim. Susan Leigh Foster. Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press, 3 - 21.
- Foster, Susan Leigh 1998. *Choreography & Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis (1996).
- Foucault, Michel 1991. *Remarks on Marx. Conversations with Duccio Trombadori*. Semiotext(e), New York.
- Frosch, Joan D. 1999. "Dance Ethnography. Tracing the Weave of Dance in the Fabric of Culture." Teoksessa *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*. Toim. Sondra Horton Fraleigh ja Penelope Hanstein. Dance Books, London, 249 - 280.
- Guest, Ann Hutchinson 1991. "Nijinsky's Faune." *Choreography and Dance* 1/1991, 3

- 34.

- Guest, Ann Hutchinson 2000. "Is Authenticity to Be Had?" Teoksessa *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade. Proceedings of the Conference at the University of Surrey Roehampton November 8 - 9, 1997*. Toim. Stephanie Jordan. Dance Books, London, 65 - 71.
- Hodson, Millicent 1985(b). "Ritual Design in the New Dance. Nijinsky's Le Sacre du Printemps." *Dance Research*, Summer 1985, 35 - 45.
- Hodson, Millicent 1986(a). "Ritual Design in the New Dance. Nijinsky's Le Sacre du Printemps." *Dance Research*, Spring 1986, 63 - 77.
- Hodson, Millicent 1986(b). "Nijinsky's Choreographic Method. Visual Sources from Roerich for Le Sacre du printemps." *Dance Research Journal*, Winter 1986/87, 7 - 15.
- Hodson, Millicent 1987. "Sacre. Searching for Nijinsky's Chosen One." *Ballet Review*, Fall 1987, 53 - 66.
- Hodson, Millicent 1990. "Puzzles chorégraphiques. Reconstitution du Sacre de Nijinsky." *Le Sacre du Printemps de Nijinsky. Les Carnets du Théâtre des Champs-Élysées*, 1/1990, 45 - 73, 108 - 109.
- Hodson, Millicent 1996. *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps*. Dance and Music Series No.8. Pendragon Press, Stuyvesant, New York.
- Hodson, Millicent 2000. "Flesh as Stone. Nijinsky's Choreography." Teoksessa *Nijinsky. Legend and Modernist – The Dancer Who Changed the World*. Toim. Erik Näslund. Dansmuseet, Stockholm, 102 - 119.
- Hodson, Millicent 2001. "Searching for Nijinsky's Sacre." Teoksessa *Moving History/ Dancing Cultures. A Dance History Reader*. Toim. Ann Dils ja Ann Cooper Albright. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 17 - 29.
- Jackson, Barry 1991. "Diaghilev: Lighting Designer." *Dance Chronicle*, 1/1991, 1 - 35.
- Johnson, James H. 1995. *Listening in Paris: a cultural history*. University of California Press. American Council of Learned Societies History Ebook Project, <http://historyebook.org/> [22.7. 2004]
- Jordan, Stephanie 2000. *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*. Dance Books, London.
- Järvinen, Hanna 2003. *The Myth of Genius in Movement. Historical Deconstruction of the Nijinsky Legend*. Annales Universitatis Turkuensis B 261. University of Turku, Turku.
- Järvinen, Hanna 2005. "Dance Technique and the Natural Genius." Teoksessa *Ethics and Politics Embodied in Dance Conference Proceedings*. Toim. Eeva Anttila, Soili Hämäläinen, Teija Löytönen ja Leena Rouhiainen. <http://www.dancethics.com/eng/purpose.html> [21.4. 2005].
- Järvinen, Hanna 2006(a). "Kinaesthesia, Synaesthesia and Le Sacre du Printemps. Responses to Dance Modernism." *The Senses and Society*, March 2006, 71 - 91.
- Järvinen, Hanna 2006(b). "Koreografi, koreografia, koreologia ja notaatio." *Ennen ja nyt* 1/2006 <http://www.ennenjanyt.net/> [15.5. 2006].
- Kaufman, Sarah 2002. "Joffrey's Venturesome Night of Nijinsky." *Washington Post*, 27.2. 2002 <http://www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn?pagename=article&node>



- =&contentId=A8773-2002Feb27&notFound=true [8.2. 2006]
- Kermode, Frank 2004. *Pleasure and Change. The Aesthetics of Canon*. Oxford University Press, Oxford.
- Krasovskaia, Vera 1971. *Ruskii baletnii teatr natšala XX veka*. Vol. I: Horeografi; Vol. II Tantšovniki. Iskusstvo, Leningrad.
- Lalo, Pierre 1912. "La Musique." *Le Temps* 11.6. 1912.
- Launay, Isabelle 2003. "Communauté et articulations. À propos du Sacre du printemps de Nijinski." Teoksessa *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*. Toim. Claire Rousier, Centre national de la danse, Pantin, 65 - 87.
- Lee, Carol 2002. *Ballet in Western Culture. A History of Its Origins and Evolution*. Routledge, New York and London.
- Lehmann, Andreas C. ja Ericsson, K. Anders 1998. "Historical developments of expert performance. Public performance of music." Teoksessa *Genius and the Mind. Studies of Creativity and Temperament*. Toim. Andrew Steptoe. Oxford University Press, Oxford, New York, Tokyo, 67 - 94.
- Levin, David Michael 1983. "Balanchine's Formalism." Teoksessa *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Toim. Roger Copeland ja Marshall Cohen. Oxford University Press, Oxford, New York, Toronto, Melbourne (alk. 1973), 123 - 145.
- Levine, Lawrence W. 1988. *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. and London, England.
- Lion, Katarina 2000. *Les Sacres. En socio-kulturell analys av tio versioner av ett våroffer*. THEATRON-serien, Stockholm. Diss., Stockholms universitet 2001. Akademitryck AB, Edsbruk.
- Marnold, Jean 1913. "Musique." *Mercure de France*, octobre 1913, 623 - 630.
- Martin, John 1946. *The Dance. The story of the dance told in pictures and text*. Tudor Publishing Company, New York.
- McCarthy, Suzanne 2002. "Putting the Pieces Together. The Work of Millicent Hodson and Kenneth Archer." *Ballet.co magazine*, September 2002 [http://www.ballet.co.uk/magazines/yr\\_02/sep02/interview\\_millicent\\_hodson.htm](http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/sep02/interview_millicent_hodson.htm) [10.11. 2005]
- McFee, Graham 1992. *Understanding Dance*. Routledge, London and New York.
- Moxey, Keith 1994. *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*. Cornell University Press, Ithaca and London.
- Nijinska, Bronislava 1992. *Early Memoirs*. Käänt. ja toim. Irina Nijinska ja Jean Rawlinson. Duke University Press, Durham and London (1981).
- Nochlin, Linda 1995. *Women, Art, and Power and Other Essays*. Harper & Row, New York.
- Nochlin, Linda 1989. *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. Harper & Row, New York.
- Novack, Cynthia J. 1995. "The Body's Endeavors as Cultural Practices." Teoksessa *Choreographing History*. Toim. Susan Leigh Foster. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 177 - 184.
- Percival, John 2005. "Something old, something new" in *DanceView Times* 3:24, 20.6. 2005 <http://www.danceviewtimes.com/2005/Spring/11/brb.htm> [accessed 10.11. 2005]

- 2005].
- Pitt, Freda 1994. "Paris and Italy." *The Dancing Times* April 1994, 725 - 729.
- Prins, Gwyn 1992. "Oral History." Teoksessa *New Perspectives on Historical Writing*. Toim. Peter Burke. Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 1992, 114 - 139.
- Propert, W.A. 1972. *The Russian Ballet in Western Europe, 1909 – 1920*. Reissued by Benjamin Blom, Inc., New York (1921).
- Raiskio, Pirjo 1994. "Stravinskin musiikki siivitti. Kolmen aikakauden koreografiat." *Tanssi-lehti* 2/1994, 18.
- Rambert, Marie 1983. *Quicksilver. The Autobiography of Marie Rambert*. Macmillan, London (1972).
- Reynolds, Nancy 2000. "Inside Artistry. The George Balanchine Foundation Video Archives." Teoksessa *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade. Proceedings of the Conference at the University of Surrey Roehampton November 8 - 9, 1997*. Toim. Stephanie Jordan. Dance Books, London, 52 - 64.
- R.[ivière], J.[acques] 1913. "Le Sacre du Printemps." *La Nouvelle revue française* août 1913, 309 - 313.
- Robertson, Allen ja Huttera, Donald 2005a. "1961 – The Ballet Boom" Teoksesta *The Dance Handbook* <http://www.worldwidedanceuk.com/content.asp?CategoryID=421&ArticleID=333> [10.11. 2005]
- Robertson, Allen ja Huttera, Donald 2005b. "1962 – The Dance Explosion" Teoksesta *The Dance Handbook* <http://www.worldwidedanceuk.com/content.asp?CategoryID=421&ArticleID=334> [10.11. 2005].
- Rossi, Leena 2005. "Muistitietohistoria ja Alessandro Portelli." Teoksessa *Avaintekstejä kulttuurihistoriaan*. Toim. Hanna Järvinen & Kimi Kärki. Cultural History – Kulttuurihistoria 6. K&H, Turun yliopisto, 82 - 93.
- Räsänen, Auli: "Suomen Kansallisbaletti esittää kolmantena ryhmänä maailmassa Nijinskyn kumouksellisen koreografian. Kevätuhrin pakanalliset rituaalit mullistivat tanssin." *Helsingin Sanomat* 6.3. 1994.
- Scholl, Tim 2004. *"Sleeping Beauty": a Legend in Progress*. Yale University Press, New Haven and London.
- Sparshott, Francis 1995. *A Measured Pace. Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*. University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London.
- Stravinski, I. F. 1997. *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materiali k biografii*. Vol. I: 1882 – 1912; Vol. II: 1913 – 1922. Toim. V.P. Varunts. Kompozitor, Moskva.
- Stravinsky, Igor 1969. *The Rite of Spring – Le Sacre du Printemps. Sketches, 1911 – 1913*. Bosen & Hawkes, s.l., printed in France.
- Ts'ao, Aimee 2003. "'Rite' Ballet, Wrong Feeling. Joffrey Ballet of Chicago Mummifies Diaghilev." *Flash Review* 2, 6 - 24, *The Dance Insider* June 2003. [http://www.danceinsider.com/f2003/f0624\\_2.html](http://www.danceinsider.com/f2003/f0624_2.html) [8.2. 2006].
- Turner, A. Richard 1994. *Inventing Leonardo*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles (©1992).
- Ulrich, Allan 2005. "San Francisco Ballet, Program 6. Works by Ashton, Robbins, Caniparoli" *Voice of Dance* 6.4. 2005 <http://www.voiceofdance.com/Insights/features.test.cfm?LinkID=33000000000000206> [10.11. 2005].

*Liikkeitä näyttämöllä*

- Vallone, Patrizia 2002. "Teatro dell'Opera di Roma. Serata Fokine-Nijinsky: "Scheherazade," "Jeux," "Le Sacre du Printemps"." *Criticaldance forum* [http://www.criticaldance.com/reviews/2002/teatrorome\\_021206.html](http://www.criticaldance.com/reviews/2002/teatrorome_021206.html) [3.1. 2006].
- Wiley, Roland John 1985. *Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Clarendon Press, Oxford.

Mikko-Olavi Seppälä

# Yhteisöä luomassa

## Lahden Teatteri ja Helkajuhlat 1931–1946

*Artikkeli käsittelee suomalaista 1930-luvun maakunta- ja yhteisöteatteria rituaalijuhlan kautta. Tarkasteltavana ovat Lahden Teatterin järjestämät Helkajuhlat. Näiden kulttijuhiin avulla teatteri pyrki vahvistamaan asemaansa osoittamalla oman tarpeellisuutensa paikallisyhteisöä ja lopulta kansakuntaa eheyttävänä välineenä. Yhteisöteatterin pyrkimykset kävivät tarpeettomiksi, kun Lahden kaupunginteatteri muodostettiin 1946.*

### Aluksi

Joka kevät teatteri järjestää juhlat urheilukentällä. Yleisö seuraa katujen varsilla, kun esiintyjien kulkue liikkuu kaupungin läpi teatterilta juhlapaikalle. Esiintyjät ja yleisö järjestyvät heille varatuille alueille. Sotilassoittokunta töräyttelee, päätoimittaja puhuu, kuoro laulaa keväisiä lauluja. Näytelijä lausuu Leinon *Helkavirsiä*. Sitten poliisimestari sytyttää rovon. Pian saapuu kansallispukuinen kulkue, monotonista virttä laulava naisvoimistelijaryhmä, joka heittää kukkaseppeleensä liekkeihin. Tämän jälkeen sama ryhmä esittää tanhuja. Lopulta seuraa teatteriesitys ulkoilmassa. Illalla on tanssiaiset teatteritalossa. Ollaan 1930-luvun Lahdessa, Lahden Teatterin järjestämissä Helkajuhlissa.

Helkajuhlia järjestettiin Lahdessa vuodesta 1931 lähtien. Lahden Teatterin järjestämä juhla toistui helluntain tietämillä samankaltaisena aina vuoteen 1943 asti.<sup>1</sup> Sen jälkeen teatteri järjesti vielä kolmena vuonna kevätkuuhlan, jossa helkarituaalista ja Helkajuhlien nimestä oli luovuttu. Koska nuo kevätkuuhlat kuitenkin jatkoivat muilta osin Helkajuhlien perinnettä, käsitelen tässä niitäkin. Vuoden 1946 juhlat olivat samalla Lahden

Teatterin lopettajaistilaisuus ennen kaupunginteatterin perustamista.

Tutkin artikkelissani, mistä edellä kuvatuissa juhlissa oli kyse. Miksi Lahden Teatteri järjesti Helkajuhlia? Mihin niillä pyrittiin ja miten tavoitteissa onnistuttiin? Analysoimalla Helkajuhlia yhteisöllisenä kulttijuhlana selvitän, mikä oli järjestäjien, eri ohjelmansuorittajien ja vastaanottavan yleisön rooli tässä juhlassa. Minkälaisen rituaalin Lahden Teatteri rakensi? Millainen oli sen vaikutus? Minkälaista yhteisöä, minkälaista menneisyyttä ja tulevaisuutta juhlissa esitettiin? Miksi niistä lopulta luovuttiin?

### Yhteisöllisyys teatterin selviämistrategiana

Sotienvälisen ajan suomalaisiin teattereihin – sekä porvarillisiin että työväenteattereihin – liittyy näkemykseni mukaan yhteisöteatterin juonne. Tämä koskee ennen muuta niin sanottuja maaseututeattereita. Nykyperspektiivistä väite saattaa vaikuttaa yllättävältä: ovathan maakunnalliset keskus- tai alueteatterit ja kaupunginteatterit olleet jo pitkään tuettuja, ne edustavat hegemonista sosiokulttuurista kerrosta ja yleisesti hyväksytyä toimintaa. Kuitenkin myös porvarilliset teatterit olivat sotienvälisenä aikana hyvin ahtaalla ja joutuivat jatkuvasti perustelemaan olemassaoloaan.

Yhteisöteatteri (*community theatre*) on oikeastaan 1960-luvulla syntynyt käsite, joka viittaa yhteisölähtöiseen teatteriin. Itse asia on vanhempi: teatterin ymmärtäminen julkiseksi palveluksi. Yhteisöteatteri hakee uusia yleisöjä, esiintyjä ja areenoita ja pyrkii esityksillään hyödyttämään yhteisöä; on kyse yhteisön ja teatterin välisestä identiteettikeskustelusta. Teatterin merkitys yhteisölle voi olla välineellinen, teatteri voi olla yhteisön ilmaus tai se voi vahvistaa yhteisöllisyyttä. Olennaista on, että teatterin avulla pyritään vahvistamaan yhteisön valtuuksia. Näin yhteisöteatterista voi tulla myös yhteisön ideologinen ase.<sup>2</sup>

Idea kiinteiden, julkisesti tuettujen paikallisteattereiden verkosta oli esillä Suomessa jo 1910-luvun alkupuolella.<sup>3</sup> Sisällissodan jälkeen tämä verkko pyrittiin toteuttamaan niin sanottujen porvarillisten teattereiden kautta. Teattereiden nauttima julkinen tuki oli kokonaisuudessaan melko pieni, eikä valtionapua saati kunnallista tukea voitu poliittisten vastakkainasetteluiden takia ohjata yhdelle keskusteatterille, sillä työväenteatterit saivat osansa tuesta. 1930-luvulla paikallisteattereita pyrittiin vakauttamaan yhtäältä julkisen teatteripolitiikan keinoin ajamalla niiden ja työväenteattereiden yhdistymistä, toisaalta paikallisteatterit itse aktivoituivat korostamaan teatterin alueellista merkitystä maakunnallisen identiteetin vahvistajana ja kulttuurin kantajana.

Keskityn tässä artikkelissa jälkimmäiseen toimintalinjaan ja Lahden Teatteriin – joka ei suinkaan ollut mikään poikkeus. Useat teatterit, jotka joutuivat keräämään yleisönsä kiertämällä eri taajamissa, ryhtyivät 1930-luvulla entistä tietoisemmin rakentamaan paikallista identiteettiään. Muutamat ottivat itsenäisesti käyttöön maakuntateatteri-nimen ja pyrkivät osoittamaan edustavansa kaupunkia laajempaa aluetta. Teatterit määrittivät kukin kohdallaan, mitä tuo maakunnallisuus sisälsi.<sup>4</sup>

Teatterit tarjoutuivat myös rakentamaan yhteisöllisyyttä: ne pyrkivät lähentämään kaupunkia ja maaseutua ja toisaalta eheyttämään eripuraista paikallisyhteisöä, ja siten osallistumaan kansakunnan rakentamiseen. Teatterit omaksuivat yhteisöteatterin roolin turvatakseen epävarmana aikana oman olemassaolonsa.

Helkajuhlien vietto Lahdessa alkoi tilanteessa, jossa vararikon parilla oleva teatteri etsi yleisöään ja joutui perustelemaan olemassaolonsa tarpeellisuutta. Lahden Teatteri oli alkuvuonna 1931 lähellä konkurssia ja joutui keväällä irtisanomaan vakinaiset näyttelijänsä. Teatterin esitykset saivat koko 1930-luvun alkupuoliskon ajan vaatimattomasti katsojia Lahdessa. Teatterin piti hengissä aktiivinen kiertäminen ympäröivissä pitäjissä. Johtokunta ja iltanäyttelijät edustivat teatterissa jatkuvuutta.

Lahden Teatterilla oli koko historiansa ajan paikalliskilpailijoita. 1930-luvun alussa poliittinen tilanne oli sen kannalta erittäin suotuisa. Vasemmistososialistien omistama Lahden Työväenteatteri oli lakkautettu alkukesällä 1930, ja sen henkilökunta oli siirtynyt osittain Lahden Teatteriin, enimmäkseen harrastajat kuitenkin sosiaalidemokraattiseen Lahden Työväen Näyttämöön.<sup>5</sup>

Lahden Työväen Näyttämö kasvatti 1930-luvun mittaan merkitystään ja piti tiukasti kiinni itsenäisyydestään. Vuoden 1934 alueliitoksen seurauksena Lahden kaupunginvaltuustosta tuli sosiaalidemokraattisenemmistöinen. Tämä takasi Työväen Näyttämön kunnallisen rahoituksen. Lahden Teatteria esti saamasta yksiselitteisen hegemonista asemaa myös työväenteattereiden keskinäinen verkko. Se oli institutionalisoitunut Työväen Näyttämöiden Liitossa, joka antoi monenlaista tukea paikallisteattereille.

Yksityisten näyttelijöiden poliittinen asennoituminen tai sisällissodan aikainen toiminta ei silti vaikuttanut kovin paljon lahtelaisissa teattereissa. Niiden taiteilijakunta ja useat johtajatkin siirtyivät vaivatta talosta toiseen. Esimerkiksi Lahden Teatterin apulaisjohtajana työskenteli Lapuan liikkeen vuosina entinen punapäällikkö Jalmari Parikka ja sodanaikaisena johtajana aikoinaan punaisten puolella taistellut Kyösti Erämaa.<sup>6</sup>

Lahden Teatterin – niin kuin maan muidenkin teattereiden – yleisön-

suosio kasvoi voimakkaasti 1930-luvun loppupuoliskolla. Teatteri toteutti määrätietoisesti omaksumaansa maakunnallista roolia ja kiersi yhä suunnitelmallisemmin kanta-alueellaan. Ympäröivän maaseudun merkitys teatterin taloudelle ja identiteetille oli suuri. Sota-aikana Lahden Teatteri toteutti yhteisöteatterin rooliaan esiintymällä sotasairaaloissa ja varuskunnissa.

Lahden kaupungille leimallinen aktiivinen kulttuuripolitiikka käynnistyi vasta toisen maailmansodan jälkeen. Karjalaisella siirtoasutuksella ja yhdistävillä sotakokemuksilla oli vaikutusta asenteisiin, joiden muuttuminen mahdollisti myös kaupunginteatterin synnyn vuonna 1946. Lahden Kaupunginteatteri oli kaupungin omistama ja ylläpitämä teatteri, joka pyrki lähtökohtaisesti palvelemaan kaikkien puolueiden kannattajia.<sup>7</sup>

### Rituaali ja spektaakkeli

Monet teatterintutkijat ovat korostaneet, että teatterilla on kyky vahvistaa ja jopa luoda yhteisöjä. Teatteriesityksiä ja rituaaleja on verrattu analogisina toisiinsa. Rituaalien tutkimus on vaikuttanut teatterintekijöihin ja teatterintutkijoihin: 1900-luvun alussa teatterimaailma sai vaikutteita antiikin Kreikkaa, 1900-luvun lopussa esimerkiksi Afrikkaa koskevasta tutkimuksesta.

Erika Fischer-Lichte esittää, että 1900-luvun alun länsimaaisessa teatterissa tapahtui performatiivinen käänne, fokus siirtyi tekstistä esittämiseen. Euroopassa vallitsi voimakas yhteisöllisyyden tarve, joka näkyi ja tyydyttyikin rituaalia ja teatteria yhdistäneissä massateatteriesityksissä. Massayleisölle esitetyt arkaaiset antiikin uhrinäytelmät vetosivat yleisöön ja loivat 1900-luvun alussa yhteiskuntaluokkien välille todellisen yhteyden. Samanlaisia kollektiivisia yhteisöllisyyden kokemuksia Fischer-Lichte jäljittelee muualtakin, muun muassa Venäjän vallankumouksen aikaisesta teatterista ja 1930-luvun alun Saksan teatterijuhlista.<sup>8</sup>

Rituaaliksi voidaan väljän määritelmän mukaan katsoa melkein mikä tahansa juhla, jos se on performatiivinen, sosiaalisesti standardoitu, toistuva ja koetaan arvokkaaksi. Rituaaliselle toiminnalle on tyypillistä toisto, säännönmukaisuus, ajattomuus ja intensiivinen osallistuminen, josta arjen tuntu on kaukana. Ritualisoinnilla (*ritualization*) tarkoitetaan siviilimaailman sosiaalisten roolien ja suhteiden esiintymistä (suoraan, käänteisesti tai symbolisesti) rituaaleissa, väljemmin sosiaalisten käytäntöjen ja rituaalin yhteyttä.<sup>9</sup>

Rituaaleja on kahta päätyyppiä: intensifikaatiiritit vahvistavat yhteisön vallitsevaa identiteettiä; siirtymäriittien kautta syntyvät uudet yhdistelmät luovat entistä kypsempää yhteisöä. Barbara Myerhoffin mukaan rituaali on

muoto, jossa kulttuuri esittää itseään itselleen. Rituaali luo toistoluonteensa ansiosta ennustettavuuden ja säännöllisen kuvion tuntua epävarmuuden, pelon, kyvyttömyyden ja epäjärjestyksen alueilla. Rituaali suostuttelee tyytittelyn ja symbolien kautta ja aisteihin vetoamalla yleisöä osallistumaan, uskomaan rituaalin esittämään symboliseen todellisuuteen. Rituaali ja sen sisältö saavat auktoriteettia ja uskottavuutta osaltaan siitä, että rituaali suoritetaan täsmällisesti tarkkojen ja autenttisten muotojen mukaan.<sup>10</sup>

Rituaali on nähty myös sosiaalisen kontrollin keinona, joka tuottaa konsensusta ja solidaarisuutta, kanavoi ja tukahduttaa konflikteja ja määrittelee arvotodellisuutta. Catherine Bellin mukaan ritualisoinnin sosiaalisen tehokkuuden edellytyksenä on osallistujien ainakin kuvitteellinen konsensus, joka vaatii suostuttelua, mikä puolestaan antaa osallistujille neuvotteluaseman. Matthias Warstat on huomauttanut, ettei yhteisöllisyyttä synny vielä siitä, että juhla lavastaa osanottajat yhteisöksi. Pelkkä vuorovaikutteisuus ei riitä. Sidosten täytyisi tiivistyä yhteisiksi elämyksiksi, rituaalin on tultava yleisesti hyväksytyksi ja siihen on osallistuttava, jotta se voisi vaikuttaa.<sup>11</sup>

Bellin mukaan ritualisointi ei pysty kontrolloimaan yksilöitä, vaikka se liittyykin vallan legitimointiin ja objektivointiin. Rituaalin manipulaatiivinen logiikka toimii hienovaraisesti skeemojen ja epäsuhtaisten binaarioppositioiden (hyvä-paha, mies-nainen, edessä-takana jne.) kautta ja luo hierarkioita. Rituaali on sokea omalle vaikutukselleen, sille miten se itse aktiivisesti määrittelee ja järjestää olosuhteita. Rituaalin esittämät paikkaan, tapahtumaan, valtaan ja perinteeseen liittyvät skeemat ja arvot näytättyvät luonnollisina tai jumalallisina, perinteestä kumpuavina.<sup>12</sup>

Warstat on todennut, että rituaaliselle toiminnalle on tyypillistä yli-ajallisuus, säännönmukaisuus, toisto ja osallistuminen. Mitä paremmin uusi juhla onnistuu esittämään näitä piirteitä, sitä enemmän se saa tradition tuntua. Saksalaisia työväen massajuhlia tutkineen Warstatin arvion mukaan juhlien katsojat olivat lopultakin passiivisia, eikä osanottajien tavoitteena ollut luoda yhteisöä vaan pitää hauskaa. Poliittinen johto ei myöskään tukenut tämänkaltaisten juhlien järjestämistä.<sup>13</sup>

Samansuuntaisiin tuloksiin on tullut John MacAloon, joka tutki speaktaakkeliä rituaalista luonnetta. Hänen kiteytyksensä mukaan rituaali on velvollisuus ja speaktaakkeli valinta. Speaktaakkeli vetoaa visuaalisuutensa, kokonsa, dramaattisuutensa tai symboliensa vaikuttavuuden kautta. Speaktaakkeli on dynaaminen muoto, jossa esittäjien liike, toiminta ja vuorovaikutus kiihottavat katsojia. Speaktaakkeli voi luoda ideologisen yhteisön, mutta sen massaluonne ja yleisön erillisuus esittäjistä tekee vastaanottopro-



sessin fragmentaariseksi.<sup>14</sup>

## Massa- ja rituaalijuhlat

Benedict Andersonin mukaan ensimmäisen maailmansodan jälkeen kansallisvaltiosta tuli kansainvälinen legitimoitu normi. Patriotismi pyrki tekemään sukuun ja kotiin liittyvän kuvaston yhtä luonnollisesti määrittäytyneeksi kuin ihonvärin tai sukupuolen.<sup>15</sup> Sosiaalinen todellisuus oli raadollisempi. Yhtenäisyyden ihanne ja eripurainen yhteiskunta eivät tuntuneet kohtaavan – vai kohtasivatko ne sittenkin teatterissa?

Weimarin tasavallan Saksassa kukoistivat monenlaiset massajuhlat. Aikalaiskäsite kulttijuhla (*kultische Feier*) viittasi pyrkimykseen välittää juhladramaturgian kautta yhteisöllisyyden tunnetta. Sopivia juhliin liitettäviä, kirkolta lainattuja uskonnollisia motiiveja olivat uhrivalmius, uskontunnustus ja uhrautuvaisuus. Eri asia oli, miten uudet juhlakäytännöt onnistuttiin legitimoimaan.<sup>16</sup>

Saksassa kukoistivat 1930-luvun alussa myös Thingspiel-massaesitykset. Niissä kuvattiin luokattoman ja yhtenäisen mutta melko määrittelemättömän kansayhteisön rituaalista kuolemaa ja uudelleen syntymistä. Osittain itseohjautuva Thingspiel loi yhteistä kansallista identiteettiä, jota määrittäi yhtenäisyydenkaipuu ja halu uhrauksiin yhteisen työn ja isänmaan hyväksi. Tapahtuma pyrki luomaan sosiaalisesti kirjavasta yleisöstä yhteisöä.<sup>17</sup>

Englannissa ja Yhdysvalloissa paikallisyhteisön historiaan liittyviä, yhteisön jäsenten itsensä näyttelemiä *pageant*-massaesityksiä on järjestetty 1900-luvun alusta alkaen. Suomessakin järjestetään nykyään *pageant*-tyyppisiä tapahtumia. Esimerkiksi Virolahdella järjestettiin 10. kesäkuuta 2006 *Evakkovaellus* toisen maailmansodan aikaista tietä pitkin.<sup>18</sup>

Sotien välisenä aikana massajuhlat olivat suosittuja Suomessakin. Massajuhlia järjestettiin esimerkiksi messujen muodossa, urheilu- ja voimistelunäytöksinä ja vanhastaan laulujuhlina. Kerstin Smedsin mukaan laulujuhlien juuret ovat 1800-luvun alun romanttisissa nationalismissa. Suomessa Kansanvalistusseuran järjestämät suomalaisuutta rakentavat laulujuhlat vakiintuivat jo 1880-luvulla. Sotien välisenä aikana laulu- ja soittojuhlat saivat suomalais-ugrilaisten heimojuhlien luonteen, ja työväki ja ruotsinkieliset järjestivät omia tapahtumiaan.<sup>19</sup>

Kansatieteilijöiden kuvaamat ”oikeat” Helkajuhlat liittyivät Sääksmäen pitäjän Ritvalan kylään, jossa 1300-luvulta periytyvää rituaalijuhlaa oli jatkuvasti vietetty pienin keskeytyksin. Katoliseen messuun ja pakanallisiin helkavirsiin pohjautuva helluntaijuhla kiinnosti kansatieteilijöitä

1820-luvulta lähtien. Vuonna 1900 Kaarle Krohn julkaisi edesmenneen isänsä Julius Krohnin nimissä *Kantelettaren tutkimuksia*. Kaarle Krohnin mukaan Helkavirsillä oli kristillis-siveellinen tarkoitus ja ne osoittivat, että hämäläisetkin olivat laulajakansaa. Nuorsuomalaiset kansanvalistajat aloittivat rituaalin vieton kotiseutukultin merkeissä 1900-luvun alussa. Samalla kyläjuhluunonnetta saanut rituaali ”puhdistettiin”. Nuorisoseuraliike alkoi viettää rekonstruoituja Helkajuhlia Hämeessä 1920-luvun lopulla.<sup>20</sup>

Teatterintekijät ja -tutkijat kiinnostuivat Suomessa jo 1910-luvulla ”eepillisdraamallisesta” esityksiperinteestä. Välittäjänä lienee ollut Eliel Aspelin-Haapkylä, joka myös valvoi Kansallisteatterin lämpiön somistamista helkajuhlia kuvaavalla freskolla. Eino Leino ja Kaarle Halme perustivat 1912 Helsingin Seurasaaressa Helkanäyttämö-nimisen ulkoilmateatterin, joka esitti Kalevala-aiheisia kuvaelmia, mutta ei pystynyt vakiintumaan. Myös professori Yrjö Hirn kiinnitti huomiota tanssileikeissä säilyneisiin muinaisen näytelmätaiteen jäänteisiin.<sup>21</sup>

Ritvalan Helkajuhlat oli tulkittu 1930-luvun alkuun mennessä Suomen teatterihistoriaan kuuluvaksi draamalliseksi rituaalijuhlaksi, jota voitiin verrata antiikin Kreikan Dionysoksen palvontamenoihin.<sup>22</sup> Lahden Teatteri keksi järjestää ”muinaishämäläisiä” Helkajuhlia, joissa teatterin kevätjuhla tavallaan naamioitiin maakunnallisen heimojuhlan asuun. Osaltaan Helkajuhlat olivat paikallisen identiteetin hahmotusta nuorena ”historiattomassa” kaupungissa – juuria haettiin ympäröivältä maaseudulta, maan vanhimmilta asuuilta seuduilta.

## Helkajuhlakulkue

Helkajuhlusta voidaan erotella erilaisia elementtejä. Tapahtuma alkoi juhla-kulkueella kaupungin keskustan läpi. Varsinaiseen juhlaspektaakkeliin sisältyi muun muassa näytelty rituaali ja joukkotanssiesitys ja niille merkityksiä osoittavia juhlapuheita. Juhlakokemuksia purettiin illalla järjestetyissä, vapaamuotoisemman yhdessäolon mahdollistaneissa tanssiaisissa sekä lehtiartikkeleissa.<sup>23</sup>

Juhlakulkueesta on todettava, että teattereilla on aina ollut tempauksia, joissa näyttelijät menevät julkiseen tilaan, ulos kadulle teatterin edustalle esiintymään. Tarkoitus on ollut mainostaa teatterin esityksiä ja houkutella ihmisiä sisälle, maksamaan pääsymaksu ja/tai näkemään esitys.<sup>24</sup> Helkajuhlien juhla-kulkue oli luonteeltaan tällainen yleisön johdattelu totutulta esityspaikalta eli teatteritalolta tavallisuudesta poikkeavalle juhla-kentälle. Kulkuetta voidaan silti analysoida tarkemminkin.

David Wiles on kuvannut kulkuemuotoisia teattereita käsitteellä kul-

kuemainen tila (*processional space*). Hän on löytänyt kulkuemaisesta teatteritilasta neljä eri piirrettä. Kyseessä voi olla pyhiinvaellus (*pilgrimage*) eli matka pyhälle paikalle. Kulkue tai saatto on kristillisessä kulttuurissa ruumiillistanut teleologista maailmankuvaa, se on esittänyt elämän lopuliseen maaliin suuntautuneena matkana. Kyseessä voi olla paraati (*parade*), jossa erilliset katsojat seuraavat symbolista (tai todellista) vallan järjestystä. Kulkuemainen tila voi olla luonteeltaan myös kartta (*map*), joka artikuloi tilaa, reittejä ja rajoja; vihdoinkin kyseessä voi olla kertomus (*narrative*), jonka katsojat järjestävät ajallisesti.

Kulkueteatterin tunnetuimpia edustajia ovat karnevaalikulkueet, jotka kuitenkin ovat nykyisellään Pohjois-Euroopassa kaunisteltua ja väljähtynyttä tuontitavaraa. Eteläamerikkalaisia karnevaaleja tutkineen Roberto De Mattan mukaan pyhimyssaatossa on kova ydin, jonka ympärillä muu kulkue ja yleisö voivat sijaita vapaasti. Sotilasparaati sen sijaan korostaa hierarkiaa ja jakoa kulkueen ja yleisön välillä.<sup>25</sup>

Lahden Helkajuhlissa kulkuemaisia tiloja oli kaksi. Ensimmäinen niistä oli Helkajuhlakulkueeksi nimetty vaellus teatteritalolta kaupungin läpi juhlapaikalle. Helkajuhlat alkoi aina juhlakulkueella, jossa airuina olivat huoveiksi pukeutuneet ratsastajat. Heitä seurasi soittokunta, kansallispukuiset neidot ja teatterin henkilökunta, joka oli osittain rooliasuissa. Tuhatpäinen yleisö seurasi kulkueen menoa katujen varsilla.

Kulkue lähti yleensä Loviisankadun Teatteritalolta, jolta kuljettiin kaupungin läpi rajatulle juhlapaikalle. Juhlapaikalle pääsy edellytti lipun hankkimista. Juhlapaikkana oli aluksi Teivaanmäki, sitten Urheilukenttä ja Salpausselän rinne ja vuodesta 1937 lähtien Kariniemi. Juhlakulkue muutti hieman luonnettaan 1930-luvun mittaan. Se alkoi juhlavana ja hartaana manifestaationa, mutta sai vuosikymmenen lopulla entistä karnevalistisemman muodon: mukana oli entistä enemmän tarpeistoja, näyttelijät esittivät jo matkan aikana roolihahmojaan. Esimerkiksi kevään 1939 juhlakulkueessa Topiaksen näytelmään *Neropatteja* kuuluvat kapteeni ja perämies ”ajoivat” laivaansa, tehtailijan perhe saapui paikalle kukkasin koristelluissa rilloissa ja näytelmän majuri ratsain.<sup>26</sup>

Yleisösuhdetta ajatellen juhlakulkue oli lähinnä paraati, jossa määrätietoiset teatterilaiset, kansallispukuinen nuorisot ja sotilassoittokunta esittivät katuvarsityleisölle (eli kaupunkiyhteisön muille jäsenille) omaa symbolista valtaansa, dramatisoivat omaa kulttuurista merkitystään. Joissakin tapauksissa juhlapaikka eli Salpausselän harjua kuvattiin pyhänä paikkana,<sup>27</sup> mikä antaa mahdollisuuden nähdä juhlakulkue myös pyhiinvaelluksena, jonka etujoukkoon maksava yleisö (ainakin hyvän sään sattuessa) liittyisi.

Juhlakulkueella oli Wilesin tarkoittamaa karttaluonnetta vuosina 1932 ja 1933, jolloin kulkueen lähtöpaikka oli poikkeuksellisesti kommunistien työväentalo Savonkadulla. Vuonna 1930 kommunistien omaisuus oli takavarikoitu, talo oli suljettu ja siinä työskennellyt Lahden Työväenteatteri joutunut lopettamaan toimintansa. Talo oli nyt vuokrattu urheiluseura Lahden Ahkeralle, mutta se toimi edelleen vierailunäyttämönä.<sup>28</sup> Kulkueen reittiä voidaan tulkita niin, että Lahden Teatteri pyrki symbolisesti osoittamaan, että se oli ottanut haltuunsa työväentalon ja sen lakkautetun teatterin perinteet, edustaen näin entistä laajempaa yhteisöä.

### Helkarituaali

Toinen Helkajuhlien kulkuemainen tila liittyi helkarituaaliin. Siinä kansallispukuiset naiset saapuivat näyttämölle rituaalikulkueena. Neitojen uhrikulku kiersi tanhuten ja laulaen (tai laulun säestämänä) näyttämön keskelle sytytetyn kokon ympärillä. Helkavirsinä laulettu legendat ja balladit käsittelivät neidon turmeltumista, epäonnea miehelään menossa.<sup>29</sup> Lopulta neidot viskasivat kukkaseppeleensä liekkeihin. Tätä Helkajuhlien osuutta onkin hedelmällisintä tarkastella näyteltynä rituaalina.

Rituaalisella uhrilla on väkivaltaa kontrolloiva, kanavoiva ja repressiivinen merkitys. Äärimmäisen uhrin käsitykseen liittyy väistämättä käsitys puhtaudesta.<sup>30</sup> Puhtautta ja turmeltumatonta kauneutta symboloivat rituaalin näytelleet voimistelijaneidot. Ensimmäisen Helkajuhlan rituaalikulkuetta johti vuoden 1931 Miss Lahti. Helkatytöt olivat alkuvuosina Lahden Naisvoimistelijoista ja vuonna 1935 Lahden Kansanopistosta. Vuodesta 1937 lähtien helkarituaalista vastasi nuorisoseura Ahjon naisvoimistelijaseura Säkenet, jota johti liikunnanohjaaja Helvi Jukarainen. Helkatyttöjen puhtautta tarkkailtiin ja vaalittiin: esimerkiksi keväällä 1941 heidän kirjavia sukkiaan moitittiin.



*Naisvoimisteluseura Säkenet esittää helkarituaalia vasta avatulla Kariniemen juhlakentällä. Lahden Kaupunginteatterin arkisto.*

Puhtautta symboloi myös kokossa palava uhritulo. Kokon sytytti miltei joka kerta Lahden Teatterin johtokunnan sihteeri ja myöhempi puheenjohtaja Iivari Tuomisto. Hän oli ammatiltaan kaupungin poliisipäällikkö ja taustaltaan ammattipainin maailmanmestari. Vaikka Tuomistolla olikin näyttelijäkokemusta harrastajateatterista, hän oli samalla ”autenttinen” esiintyjä, fyysisesti ylivertainen voimamies ja paikallisen järjestysvallan johtaja. Hän oli tottunut seisomaan väkijoukkojen katsottavana sekä sirkusten painisankarina että risteysten liikenteenohjaajana.<sup>31</sup> Tuomisto oli sopiva mies ohjaamaan myös Helkajuhlia. Hänen juhlan kannalta kokoava merkityksensä nousi vähitellen: hän piti vuodesta 1939 alkaen säännönmukaisesti Helkajuhlien tervehdyspuheen.

Helkarituaaliin liittyi musiikkia, joka oli omiaan luomaan tunnelmaa. Juhlakulkuetta ja sen järjestymistä juhlakentälle ryhditti miehisen sotilassoittokunnan musiikki. Yleensä kyseessä oli lahtelaisen Tampereen rykmentin soittokunta, mutta joinakin vuosina soitti Lahden suojeluskuntapiirin soittokunta. Monotonisen helkavirren lauloivat yleensä helkatytöt. Tästä oli poikkeuksia: esimerkiksi vuonna 1943 helkarunon lauloi näyttelijä Aila Silventoinen.

Tavoiteltua yhtenäisyyden vaikutelmaa ja puhtauden periaatetta vastaan kenties rikkoi se seikka, että juhlissa lauloi miltei poikkeuksetta sekakuoro, eivät erilliset mies- tai naiskuorot. Alkuvuosien juhlissa laulettiin tosin yhteisöllisyyttä korostaen yhteislauluna *Hämäläisten laulu*.

Kun Helvi Jukaraisen johtama Säkenet otti 1937 vastatakseen rituaa-

lista, Helkajuhliin alettiin liittää erillisiä kansantanhuesityksiä. Rituaalin suorittamisen jälkeen helkatytöt pudottautuivat rooleistaan ja antoivat voimistelijoina erillisen tanssinäytöksen, näytteen siviilipuolen osaamisestaan. Joukkotanhunäytös oli sinänsä hyvin linjassa Helkajuhlissa manifestoidun kansanvalistuksellisen ja folkloristisen perinnetyön kanssa.<sup>32</sup>

Helkajuhlien ”maallinen” osuus oli 1930-luvulla selvästi eroteltu varsinaisesta speaktaakkelista. Helkajuhliin näet liittyi niiden jälkeen Teatteritalolla pidetyt tanssiaiset. Vasta täällä sotilasasuiset miehet ja kansallispukeiset naiset saivat vapaasti seurustella ja sekoittua. Juhlissa soitti tanssiorkesteri ja tanssittiin muodikkaita paritansseja.

### Teatterin rooli: kansannäytelmä ja lausuntaa

Lahden Teatterissa oli Helkajuhlien viitenätoista vuonna yhteensä kymmenen eri johtajaa. Varsinkin 1930-luvun alussa johtajat vaihtuivat vuosittain. Leimallista Lahdelle oli, että johtajat siirtyivät usein paikallisteatterista toiseen. Jalmari Parikka, Dagmar Parmas-Saarnio ja Kalle Viherpuu ehtivät kaikki johtaa useampaa lahtelaisteatteria, lisäksi Antero Suonio ehdittiin kiinnittää kilpailijan leipiin. Työväenteatteritaustaa muualta oli Toivo Hämerannalla ja Kyösti Erämaalla.

Joissakin tapauksissa paikallisten johtajavaihdoksien toivottiin edistävän teattereiden yhdistämistä. Näin oli esimerkiksi keväällä 1935, kun Parmas-Saarnio siirtyi Lahden Työväennäyttämöltä Lahden Teatteriin ja toi mukanaan joukon näyttelijöitä, ja keväällä 1941, kun Antero Suonio siirtyi monien yllätykseksi Työväennäyttämön johtajaksi. Molemmilla kerroilla Lahden Teatterin taholla elätellyt yhdistymishaaveet raukesivat.

Lahden Teatterin johtokunta isännöi Helkajuhlia. Tervehdyspuheen pitäjinä kuultiin vain kahtena vuonna teatterinjohtajaa – nämä luotetut johtajat olivat Antero Suonio ja Toivo Hämeranta, jotka loivat Lahdessa maakuntateatterin pohjan 1930-luvun lopulla. Hämerannalla oli kokemuksia vastaavanlaisista uudistuksista aikaisemmin Porissa ja Viipurissa, Suonio sovelsi Lahden oppejaan myöhemmin johtajana Viipurissa.<sup>33</sup>

Helkajuhlissa teatterinjohtajalle oli yleensä varattu lausujan osa. Ei ollut juhlia ilman runonlausuntaa. Helkajuhlissa tavattiin lausua joko Eino Leinon tai V. A. Koskenniemen runo. Koskenniemen runoissa kuuluivat maan ja veren, viljellyn isänmaan ja sukupolvien vastuun teemat. Leinon runoissa kajastelivat traagisemmat, voimaihmissen sortumisen, kahtiajaon ja vierauden tunnot. Useimmiten runo valittiin Leinon *Helkavirsiä*-kokoelmista.<sup>34</sup>

Kansannäytelmän esittäminen ulkoilmassa liittyi jokaiseen Helkajuh-

laan – viimeistä lukuun ottamatta. Estetiikaltaan ulkoilmateatterit eroavat toisistaan: suuri osa ulkoilmaesityksistä ei poikkea tilajärjestelyltään tavanomaisesta teatterista muuten, kuin että yleisö istuu paljaan taivaan alla – kyse on ulos siirretystä ”teatteritaloteatterista”.<sup>35</sup> Ulkoilmateatterimuoti rantautui Suomeen 1910-luvun alussa, ja Lahdessakin oli nähty yksittäisiä ulkoilmaesityksiä ennen Helkajuhlia. Mitään laajempaa kesäteatteritoimintaa Lahdessa ei vielä 1930- ja 1940-luvulla ollut, vaan ulkoilmaesityksiä oli Helkajuhlien lisäksi hyvin harvoin.

Helkajuhlissa näyteltiin aluksi luonnonnäyttämöllä, sitten kentällä ja hiekkarinteessä, jota kritisoitiin sopimattomaksi. Vuodesta 1937 lähtien näyteltiin Kariniemen kentälle rakennetulla pienellä katetulla esiintymislavalla. Näytelmänvalinnassa korostettiin usein hämäläisyyttä, kuten Aleksis Kiven näytelmien ja Ilmari Hannikaisen ”kansanoopperan” *Talkootansien* yhteydessä. Paikallisuutta edustivat myös Lahdessa asuneen näytelmäkirjailija Topiaksen (Toivo Kauppinen) farssit. Unkarilainenkin kansannäytelmä istui hyvin heimoyhteyttä ja -veljeyttä korostavaan juhlaan. Oli myös juhlia, joihin Lahden Teatteri valitsi ohjelmistostaan ulkoilmaan soveltuvan näytelmän tai harjoitteli erikseen pienitöisen laulunäytelmän ilman selkeää yhteyttä Helkajuhliin.

### Juhlapuheet: isänmaalliset merkitykset

Helkajuhlille pyrittiin luomaan yhteisesti hyväksytty ideologinen merkitys tervehdys- ja juhlapuheiden sekä sanomalehtikirjoitusten avulla. Tervehdyspuhujiksi kutsuttiin aluksi kaupungin porvarillisen lehdistön edustajia, jotka olivat yksilöinä ja edustamiensa instituutioiden kautta Lahden Teatterin keskeisiä tukijoita. Myöhemmin teatterinjohtaja tai johtokunnan puheenjohtaja huolehti tervehdyspuheesta.

Tervehdyspuheissa korostuivat 1930-luvulla toiveet siitä, että Helkajuhlat vakiintuisivat ja lahtelainen tai hämäläinen paikallisyhteisö alkaisi puhaltaa yhteen hiileen. Myös kaupungin ja maaseudun erot puhuttivat, vieraantuminen luonnosta, kone- ja tuohikulttuurin erillisyyden, traditioiden tärkeys. Esimerkiksi toimittaja Eero Salovuori toivoi 1935, että ”hämäläiset joskus muulloinkin kuin Salpausselän kisojen aikana lähestyisivät toisiaan heimousaatteen ja yksimielisyyden merkeissä”.<sup>36</sup>

Juhlapuhujien valinnassa näkyi, että kyse oli teatterin järjestämästä juhlasta. Puhujana nähtiin usein teatterikentän vaikuttaja: näyttelijä Urho Somersalmi, näytelmäkirjailijana tunnettu lehtimies Artturi Järviluoma,



*Ulkoilmateatteri oli oikukas laji: tuuli vei kiinteästä lavasta huolimatta Anna Liisan repliikit. Esitys Kariniemellä oli 30.5.1937. Lahden Kaupunginteatterin arkisto.*

sekä teatterialan luottamustehtävissä toimivat J. V. Lehtonen, K. S. Laurila ja T. I. Wuorenrinne. Teatteripolitiikan vallankäyttäjät olivat myös opetusministeri Kalle Kauppi ja kaupunginjohtaja Uno Takki.

T. I. Wuorenrinne esiintyi puhujana vuosina 1933 ja 1945. Hän esitti tulkintansa teatterin yhteisöllisistä tehtävistä antiikin Kreikassa ja Suomessa ja näki Ritvalan helkajuhlissa Suomen teatterihistorian alkupisteen. Wuorenrinne oli alustanut jo 1926 teatteripäivillä teatterista kansansivistyslaitoksena ja liikkunut esitelmässään antiikin Kreikasta suomalaisiin harrastajanäyttämöihin.<sup>37</sup> J. V. Lehtonen käsitteli 1944 Suomalaisen Teatterin historiaa, K. S. Laurila puhui vuonna 1946 teatteripolitiikasta.

Juhlapuheissa esiin tuotu teatterin ja taiteen yhteisöllinen rooli oli kansansivistyksellinen, uskonnon kanssa analoginen, ”epäpoliittinen” mutta ”yhteiskunnallinen” – vahvistavassa, yhdistävässä ja rakentavassa merkityksessä. Sivistystyön tärkeyttä korosti 1943 opetusministeri Kauppi ja perinteiden vaalimista 1931 kielentutkija Lauri Hakulinen.

Juhlapuheet eivät silti yleensä liittyneet teatteriin vaan kevääntuloon, Helkajuhlien merkitykseen, hämäläisyyteen ja yhtenäisen isänmaallisuuden vaatimukseen. Helkajuhlien taustaa käsittelevät Väinö Siikaniemen, Ernst Lampénin, Urho Somersalmen ja Toivo Rasilaisen puheet. Siikanie-



men mukaan Helkajuhlat olivat ”säilyttäneet pakanallisuudesta sen, mitä siinä on hyvää, viatonta ja kaunista, joten meidän ei kristittyinä aikanaan pidä niitä pitää pahana, vaan päinvastoin juuri sellaisena hyvänä traditio-  
na, jota on syytä pyrkiä säilyttämään”.<sup>38</sup>

Suomalaisten heimojen eripuraista menneisyyttä, yhdistymistä kansaksi ja nykyistä eheytyksen ja yhteistyön tarvetta tuotiin esiin etenkin 1930-luvun lopun juhlapuheissa. Toivo Mäkisen puheessa vuonna 1937 kansa syntyi yhteisistä koettelemuksista, Artturi Järviluoma puhui 1938 isänmaanrakkaudesta ja siitä, miten yhteinen uhka saa luokkaristiriidat unohtumaan, Uuno Takki puhui 1939 kansan eheytymisestä ja kansan yksimielisyyden tärkeydestä.

Sotakeväänä 1942 Erkki Rantalainen puhui ”Suur-Suomen aattona” Helkajuhlasta nuoruuden ja kasvavan elämän juhlanä:

Nykyajan ihmiselle ei helkavalkea tosin enää viriä luonnossa, mutta sydämissämme on se helkavalkea, jonka tulokset näkyvät jälkeenjättämässämme kulttuurissa. Nykyajan ihminen avartaa helkajuhlan symbolin merkitsemään ei vain juhlaa nuoruudelle ja kasvavalle elämälle, vaan kulttuuria luovalle ihmiselle. Me elämme nyt uuden kulttuurin nousun aikoja. Ja kulttuuria luovien kansojen ovat ylpäimmät helkavalkeat.<sup>39</sup>

## Maallistumista ja kritiikkiä

Helkajuhlat vakiintuivat ja muuttuivat vuosien mittaan. Juhlissa korostettiin 1930-luvun lopulla yhteisön eheytymistä. Samaan aikaan ja etenkin 1940-luvun alussa rituaalin pyhyys korostui, ja sen puhtauteen ja muotojen tarkkuuteen kiinnitettiin erikoista huomiota. Kurin lisääntyminen onkin tyyppillistä rituaalisuuden kasvaessa.<sup>40</sup> Kun helkarituaalista sitten luovuttiin, siirryttiin väljään, viihteelliseen ja maallistuneeseen karnevaaliin. Sodanjälkeisinä vuosina kyse oli enää lähinnä teatterin näytäntövuoden julkisista päättäjäisistä, mikä kuului tervehdys- ja juhlapuheissa ja näkyi ohjelmassa.

Lahden Helkajuhlissa nähtiin paljon joukkoina toimivia harjoitettuja ihmiskehoja: täsmällisesti ja sulokkaasti joukossa liikkuvia voimistelijoita, soittavia muusikoita, laulavia kuorolaisia. Nämä nuorisojoukot voitiin nähdä jossakin määrin vastakkaisina näyttelijöiden yksilölliselle ammattitaidolle: kumeäänilisille lausujille, rooleja ottaville komeljanttareille. Kyse oli puhtaan ja likaisen, raikkaan ja elähtäneen, nuoren ja vanhan, autenttisen

ja keinoitekoisen, rituaalin ja teatterin erosta.<sup>41</sup>

Eräät isänmaalliset toimittajat alkoivat nähdä arvokkaan rituaalin kanssa yhteen sopimatonta maallisuutta Lahden Teatterin esityksissä. Ongelma sisältyi jo siihen, että juhlat olivat lähtökohtaisesti Lahden Teatterin toimintaa. Iivari Tuomisto muotoili keväällä 1939 tervehdyspuheessaan Helkajuhlien tarkoituksen olevan ”herättää yleisön mielenkiintoa teatteria ja samalla muinaishämäläistä kulttuuria kohtaan”.<sup>42</sup>

Lahden Teatterin osuus juhlasta kirvoitti joskus verhottua kritiikkiä. Varsinkin ensimmäisinä sotavuosina juhlan ja rituaalin puhtauteen kiinnitettiin huomiota. Vuoden 1942 juhlien yhteydessä Etelä-Suomen Sanomat kirjoitti helkarituaalista: ”On tarpeellista, että tätäkin esi-isien perintöä hoidetaan hartaalla pieteetillä, eikä sekoiteta sitä jonkin kansannäytelmän yhteyteen kuten joskus on tapahtunut.”<sup>43</sup>

Lahden Teatteri joutui 1940-luvun alun Helkajuhlilla useampaan kertaan perustelemaan sitä, miksi helkarituaali yhdistettiin muuhun ohjelmaan. Iivari Tuomisto selitti, ettei rituaali yksin riittänyt täyttämään ”nykyaikaista ulkoilmaohjelmaa” tai ”kesäjuhlaohjelmaa”. Juhlan osana se osoitti, ”että valon ja lämmön voima on saanut vallan ja vertauskuvallisesti poltamme helkavalkean mukana kaikki kerääntyneet surut ja huolet”.<sup>44</sup>

Lahden Teatteri luopui helkarituaalin järjestämisestä vuoden 1943 jälkeen osaltaan tämän kritiikin takia. Kritiikki sai käyttövoimaa Ritvalan Helkajuhlien samanaikaisesta renessanssista. Kun nuorisoseuraliike järjesti ”autenttisempia” ja hartaampia juhlia, ei Lahden Helkajuhlille ollut enää tilaa.<sup>45</sup>

Kun helkarituaalista luovuttiin, korkealle viritetty Lahden Helkajuhla muuttui kevätjuhlaksi, joka oli menettänyt hartaan luonteensa. Juhlan luonteen maallistuminen tai viihteellistyminen kuului vuosina 1944–1946 kaikessa ohjelmassa. Ohjelmaan liitettiin Lahden Teatterin henkilökuntaan kuuluvan tanssinopettajaparin tangonäytöksiä, Harmony Sisters ja Tauno Palo vierailivat laulamassa valsseja. Tervehdyspuheissa käsiteltiin enää Lahden Teatterin toimintaa ja juhlapuheissa samaten yksinomaan teatteriin liittyviä aiheita. Samaan aikaan lausuntonumeroihin tuli väljyyttä, kun Leinon Helkavirsien sijaan kuultiin Larin-Kyöstin ja Lauri Viljasen kevätlyriikkaa, ja harrasta tunnelmaa alettiin rikkoa myös huumorinumeroilla, kuten vitseillä ja murrepakinoilla.

## Lopuksi

Lahden Helkajuhlat liittyivät sotien väliseen tilanteeseen, jossa potentiaalisesti yhteisöllisyyttä rakentavien, eheyttävien massajuhlien tarve oli

olemassa. Rituaalinomaisia muotoja käyttäville massajuhlille oli myös kansainvälisiä esikuvia. Useat suomalaiset teatterit pyrkivät ottamaan maakuntateatterin ja yhteisöteatterin roolin.

Lahden Teatterin johtokunta järjesti ja ideoi Helkajuhlat, jotka esittivät vararikon partaalla olevan Lahden Teatterin voimakkaana ja päättäväisenä isänmaallisen yhteisön rakentamisen työkaluna. Helkajuhlista huolimatta sosiaalidemokraatit eivät luopuneet omasta teatteristaan. Päinvastoin Lahden Teatterin paikalliskilpailijan teatteritoiminnan edellytykset ja tulokset paranivat kunnallisen tuen ansiosta.

Juhlat antoivat merkityksellisyyden tunnetta teatterin välle ja juhlaan osallistuneille voimistelijoille, soittajille ja laulajille. Helkajuhlien avulla luotiin yhteisöllisyyden ja yksimielisyyden kuvaa. Paikallislehtien toimittajat antoivat juhlille maakunnallista identiteettiä vahvistavia ja paikallisyhteisöä eheyttäviä merkityksiä.

Yhteisöllisenä kulttijuhlana Lahden Helkajuhlat kuvasti aina 1940-luvun alkuun asti menneisyyttä, johon liittyi skismaa ja erillisiä heimoja. Nuorison uhrien ja puhtauden vaalimisen kautta kansalliset perinteet ja yhteisö piti johdatella yhä puhtaampaan ja yhtenäisempään kulttuurisesti suureen Suomeen. Viimeisinä vuosina juhliin ei enää liittynyt kvasiuskonnollista yhteisöllisen rituaalin piirrettä.

Helkajuhlien painopiste siirtyi vähitellen. Juhlat alkoivat hartaana vakinaisen paikallisen (porvarillisen) teatterin kulttuurisen merkityksen manifestaatina. 1930-luvun lopulla teatteri hoiteli oman osuutensa juhlasta entistä riehakkaammin. Samaan aikaan juhlapuheissa korostettiin kansallisen eheytyksen tärkeyttä. Sodan alkuvuosina vaalittiin uhrirituaalin puhtautta, mikä yhdessä Ritvalan Helkajuhlien renessanssin kanssa johti helkarituaalista luopumiseen. Viimeiset kevätjuhlat olivat luonteeltaan entistä vapaamuotoisempia, avoimen viihteellisiä teatterin kevätjuhlia.

Lahden Helkajuhlista ei tullut suurta maakunnallista kulttijuhlaa, eivätkä ne koskaan olleet valtava yleisömenestys, vaikka alkuvaiheessa ja kauniilla säällä ne keräsivät toista tuhatta katsojaa. Varsinkin vuoden 1933 Helkajuhliin ladattiin maakuntajuhlana odotuksia, solmittiin yhteistyösopimuksia ja toivottiin turisteja, mutta kehnon sään vuoksi yleisöä tuli vaatimattomasti. Helkajuhlat vakiintuivat kuitenkin osaksi kaupungin juhlakalenteria ja jopa paikalliseksi liputuspäiväksi.<sup>46</sup> Ehkä juhlat tekivät 1930-luvun lahtelaisista hieman hämäläisempiä.

Kaupunginteatterin perustaminen Lahdessa – kuten muuallakin – turvasi paikallisteatterin taloudellisen ja yhteisöllisen aseman ja vähensi sen kiertämisen tarvetta. Helkajuhlat olivat tehneet tehtävänsä ja saivat vetäy-

**VIITTEET** .....

- <sup>1</sup> Poikkeuksena olivat vuodet 1936, jolloin juhlat järjestettiin Hartolassa, ja 1940, jolloin juhlia ei pidetty lainkaan.
- <sup>2</sup> Bradby and McCormick 1978, 13 ja 150–151; Kershaw 1992, 59–62.
- <sup>3</sup> Esimerkiksi keväällä 1914 valmistellussa, sodan takia toteutumattomassa budjetissa oli useita teattereita ”paikallisina taidelaitoksina”.
- <sup>4</sup> Esimerkiksi Kotkan Kymenlaakson Maakuntateatterissa ympäryskunnat saivat edustajansa teatterin hallintoon, Lahden Hämeen Maakuntateatterissa teatteria hallinnoivat kaupunkilaiset mutta se kiersi säännöllisesti ympäryskunnissa. Viipurin Karjalan maakuntateatterin tarkoituksena oli pohjautua alueellisiin kannatusyhdistyksiin. Ilman julkista tukea toiminut Porin Työväennäyttämö kiersi niin laajasti, että sitä kutsuttiin maakuntateatteriksi. Sinänsä maakuntanimiä annettiin teattereille paljon: esimerkiksi Kuopion Savon Näyttämössä oli alkujaan kyse teatterinjohtajan yksityisyrytyksestä, Hämeen Teatteri toimi Lahden seudulla jo 1910-luvulla. Myös Svenska Teaterföreningen i Finland järjesti laajamittaista ja hyvin organisoitua kiertuotoimintaa jo 1910-luvulla. Viipurista Veistäjä 1957, 271; Kotkasta Veistäjä 1958, 80–81; Porista Helavuori 1984, 36–37, 52 ja 57–60; Lahdesta Seppälä 2006; Kuopiosta Seppälä 2002, 96–98.
- <sup>5</sup> Lahtelaisten teattereiden vaiheista katso Seppälä 2006.
- <sup>6</sup> Parikan ja Erämaan sotataustasta katso Parikka 1938 sekä Skog 1971, 25.
- <sup>7</sup> Seppälä 2006.
- <sup>8</sup> Fischer-Lichte 2005, 22, 64, 90 ja 126–127.
- <sup>9</sup> Warstat 2005, 181–183; Gluckman and Gluckman 1977, 230; Bell 1992, 74 ja 89.
- <sup>10</sup> Myerhoff 1984, 151–152 ja 155; vrt. Bell 1992, 91–92; Kershaw 1992, 65–66.
- <sup>11</sup> Bell 1992, 210–211; Warstat 2005, 24–25 ja 213.
- <sup>12</sup> Bell 1992, 102–104, 109–111, 140, 170, 175, 206 ja 222.
- <sup>13</sup> Warstat 2005, 182–183, 205 ja 336–339.
- <sup>14</sup> MacAloon 1984, 243–244 ja 266.
- <sup>15</sup> Anderson 1991, 113 ja 143.
- <sup>16</sup> Warstat 2005, 210–213.
- <sup>17</sup> Fischer-Lichte 2005, 126, 134, 139 ja 141.
- <sup>18</sup> Parker 1954, 13–14; Evakkovaelluksesta Saavalainen 2006.
- <sup>19</sup> Smeds ja Mäkinen 1984, 16–18, 29, 33–35, 66, 93–96 ja 106.
- <sup>20</sup> Meinander 2001, 25–31, 42–46; Enäjärvi-Haavio 1953, 121–122; Krohn 1900, 56, 89 ja 98; Jutikkala 1934, 113–120; Helkajuhlien 10-vuotisjuhlaa vietettiin 1939. E-SS 25.5.1939.
- <sup>21</sup> Kaarle Krohn viittasi Aspeliniin edellämainitussa tutkimuksessa todistelllessaan virsien kristillistä alkuperää. Molemmat miehet kuuluivat Suomen Kansallisteatterin johtokuntaan 1900-luvun alussa. Krohn 1900, 100–101. Eliel Aspelin-Haapkyliä viittasi kansanrunoperinteeseen Suomalaisen Teatterin ensimmäisessä osassa. Aspelin-Haapkyliä 1906, 1; Gallén-Kallela luonnosteli Helkavirsi-freskoa Aspelin-Haapkylin johdolla 1914 – freskon toteutti sitten Juho Rissanen. Tästä Aspelin-Haapkyliä 1980, 255; Eepillisdraamallisista laulutansseista Hirn 1918, 83–84; Leinosta Tarkiainen 1975, 147–149; Helkanäyttämöstä Reitala

- 1990, 100–106.
- <sup>22</sup> Kreikkalaisyhteydestä T. I. Wuorenrinnan puhe E-SS 27.5.1933.
- <sup>23</sup> Tiedot Helkajuhlien kulusta ovat peräisin Etelä-Suomen Sanomissa julkaistuista ilmoituksista, puffeista ja kuvauksista. Katso E-SS 21.5.1931, 23.5.1931, 28.5.1931, 2.6.1931, 7.5.1932, 19.5.1932, 4.5.1933, 18.5.1933, 25.5.1933, 27.5.1933, 10.5.1934, 17.5.1934, 24.5.1934, 28.5.1935, 1.6.1935, 26.5.1936, 25.5.1937, 29.5.1937, 1.6.1937, 21.5.1938, 28.5.1938, 23.5.1939, 25.5.1939, 1.6.1939, 25.5.1941, 27.5.1941, 4.6.1941, 23.5.1942, 31.5.1942, 2.6.1942, 19.5.1943, 23.5.1943, 1.6.1943, 23.5.1944, 27.5.1944, 31.5.1944, 29.5.1945, 25.5.1946, 1.6.1946.
- <sup>24</sup> Suomessa näistä esiintyjien paraateista kirjoitti Yrjö Hirn jo 1910-luvulla. Hirn 1918, 256–260.
- <sup>25</sup> Wiles 2003, 64, 73 ja 86–88; De Matta 1984, 217–219.
- <sup>26</sup> E-SS 27.5.1939.
- <sup>27</sup> Esimerkiksi Iivari Tuomisto tervehdyspuheessaan 1941 kuvasi Kariniemen kenttää Helkavuorena. E-SS 27.5.1941.
- <sup>28</sup> Työväentalosta Anttila 1975, 243.
- <sup>29</sup> Tiedossani ei ole, mitä runoa kunakin vuonna laulettiin. Vaihtoehtoja oli kolme: Matalleenan, Inkerin tai Annikaisen virsi. Aviottomia lapsia saanut Matalleena kohtaa Kiesuksen ja joutuu synnintuntoon. Inkeri ja Annikainen saavat petollisen sulhasen. Näistä kts. Enäjärvi-Haavio 1953.
- <sup>30</sup> Bell 1992, 173; Anderson 1991, 144.
- <sup>31</sup> Tuomistosta Seppälä 2006; M-O-N-I 1939, 60–65.
- <sup>32</sup> Rekonstruoituja kansantanhuja alettiin järjestelmällisesti harrastaa nuorisoseuroissa 1890-luvulla, 1920-luvulla ne levisivät työväenjärjestöihinkin. Kurkela 1986, 27–28, 36, 59.
- <sup>33</sup> Lahdesta ja Suoniosta Seppälä 2006, 49–53; Hämeranta (ent. Göhlstrand) oli johtanut maakunnassa liikkuvaa Porin Työväennäyttämöä ja työskennellyt Viipurin Kaupunginteatterissa. Helavuori 1984, 100; Veistäjä 1957, 262.
- <sup>34</sup> Koskenniemeltä lausuttiin runot Vanha Markku ja Isänmaan kasvot, Leinolta Kevätlaulu, Lapin kesä, Ylermi, Syvärin Impi, Maan virsi, Auringon hyvästijättö sekä Kuun lapset.
- <sup>35</sup> Kesäteatterityypeistä katso Laine 1998.
- <sup>36</sup> E-SS 1.6.1935.
- <sup>37</sup> Wuorenrinne 1973, 1–10.
- <sup>38</sup> Siikaniemi ei itse ollut paikalla, vaan Iivari Tuomisto luki hänen puheensa. E-SS 19.5.1932.
- <sup>39</sup> E-SS 2.6.1942.
- <sup>40</sup> Warstat 2005, 215.
- <sup>41</sup> Gluckmanien mukaan yksilölliset draamanäyttelijät esittivät tietynluonteisia roolihenkilöitä kykynsä mukaan, kun taas ritualisoinnissa näyttelijät esittivät omia sosiaalisia roolejaan – luonteista riippumatta. Gluckman and Gluckman 1977, 235.
- <sup>42</sup> E-SS 1.6.1939.
- <sup>43</sup> E-SS 23.5.1942.
- <sup>44</sup> Sitaatit Tuomiston puheista 1941 ja 1943, E-SS 27.5.1941 ja 1.6.1943.

<sup>45</sup> Hämeen Nuorisoseurojen liitto järjesti 1941 Ritvalassa suuret Helkajuhlat, joita seurattiin innostuneesti Lahdenkin lehdissä. Esim. E-SS 4.6.1941.

<sup>46</sup> Vuoden 1939 Helkajuhlien kunniaksi liputettiin. E-SS 25.5.1939.

## LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

### Painamattomat oppinnäytteet

Helavuori, Hanna-Leena 1984. *Väkevämmän tiellä. Työväenteatteritoiminta Porissa vuosina 1887–1938*. Pro gradu -tutkielma. Yleisen kirjallisuustieteen laitos. Turun yliopisto.

Laine, Päivi 1998. *Teatteri ilman esirippua – tila suomalaisessa kesäteatterissa*. Pro gradu -tutkielma. Teatteritieteen laitos. Helsingin yliopisto.

Reitala, Heta 1990. *Kalevalainen esityserinne suomalaisessa teatterissa vuoteen 1912*. Pro gradu -tutkielma. Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitos. Helsingin yliopisto.

Tarkiainen, Tuomas 1975. *Eino Leinon pyhä draama. 1. osa: Tutkimusmenetelmä ja ajan taustaa*. Lisensiaatintutkielma. Yleisen kirjallisuustieteen ja estetiikan laitos. Helsingin yliopisto.

### Sanomalehdet

*Etelä-Suomen Sanomat (E-SS) 1931–1946*

### Kirjallisuus

Anderson, Benedict 1991. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Edition. Verso, London and New York.

Anttila, Olavi 1975. *75 vuotta sosialidemokratiaa Lahdessa. Lahden Sos.dem. Työväenyhdistys vv. 1900–1975*. Lahden Sos.dem. Työväenyhdistys, Lahti.

Aspelin-Haapkylä, Eliel 1906. *Suomalaisen Teatterin historia. I osa*. SKS, Helsinki.

Aspelin-Haapkylä, Eliel 1980. *Kirovuosien kronikka. Otteita professori Eliel Aspelin-Haapkylään päiväkirjasta vuosilta 1905–1917*. Toim. Eero Saarenheimo. SKS, Helsinki.

Bell, Catherine 1992. *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford University Press, Oxford and New York.

Bradby, David – McCormick, John 1978. *People's Theatre*. Croom Helm, London.

De Matta, Roberto 1984. "Carnival in Multiple Planes". Teoksessa *Rite, Drama, Festival, Spectacle. Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Ed. John J. MacAloon. Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia, 208–240.

Enäjärvi-Haavio, Elsa 1953. *Ritvalan Helkajuhla*. WSOY, Porvoo.

Fischer-Lichte, Erika 2005. *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. Routledge, London and New York.

Gluckman, Mary – Gluckman, Max 1977. "On Drama, and Games and Athletic Contests". Teoksessa *Secular Ritual*. Eds. Sally F. Moore and Barbara G. Myerhoff. Van Gorcum, Assen and Amsterdam, 227–243.

Hirn, Yrjö 1918. *Leikkiä ja taidetta. Muutamia lukuja lasten leluista, lauluista, tansseista ja pikku teattereista*. WSOY, Porvoo.

- Jutikkala, Eino 1934. *Sääksmäen pitäjän historia*. Sääksmäki.
- Kershaw, Baz 1992. *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention*. Routledge, London.
- Krohn, Julius 1900. *Kantelettaren tutkimuksia*. Toim. ja täydentänyt Kaarle Krohn. SKS, Helsinki.
- Kurkela, Vesa 1986. *Tanhuten valistukseen. Musiikkivalistus ja perinnetyö Suomen Demokraattisessa Nuorisoliitossa*. Työväenmusiikki-instituutti, Helsinki.
- MacAloon, John 1984. "Olympic Games and the Theory of Spectacle in Modern Societies". Teoksessa *Rite, Drama, Festival, Spectacle. Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Toim. John J. MacAloon. Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia, 241–280.
- Meinander, Henrik 2001. *Den nödvändiga grannen*. Schildts, Helsingfors.
- M-O-N-I 1939: *Suomalaisia mestaripainijoita*. WSOY, Porvoo.
- Myerhoff, Barbara 1984. "A Death in Due Time: Construction of Self and Culture in Ritual Drama." Teoksessa *Rite, Drama, Festival, Spectacle. Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Toim. John J. MacAloon. Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia, 149–178.
- Parikka, Jalmari 1938. "*Viimeinen taisto*". *Punaisen rintamapäällikön muistelmia v:lta 1918*. WSOY, Porvoo.
- Parker, Anthony 1954. *Pageants. Their Presentation and Production*. The Bodley Head, London.
- Saavalainen, Heli 2006. "Sadat karjalaiset palasivat evakkotielle". *Helsingin Sanomat* 11.6.2006.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2002. *Torpalta taloon. Sata vuotta kuopiolaista teatteria*. Kuopion teatterikerho, Kuopio 2002.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2006. "Pikkuteattereiden aika". Teoksessa *Lahden kulttuurilaitosten historia. Osa 2. Teatteri, orkesteri, museo ja kulttuuritoimi*. Toim. Jouko Heinänen. Lahden museo, Lahti, 19–47 ja 49–65.
- Skog, Emil 1971. *Sosialisti ja patriootti muistelee*. WSOY, Helsinki.
- Smeds, Kerstin – Mäkinen, Timo 1984: *Kaiu, kaiu lauluni. Laulu- ja soittojuhlien historia*. Otava, Helsinki.
- Warstat, Matthias 2005. *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918–33*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel.
- Veistäjä, Verner 1957. *Viipurin ja muun Suomen teatteri. Suomalaisen Maaseututeatterin, Viipurin Näyttämön, Viipurin Kaupunginteatterin historia näyttämötaiteemme vakiintumisen ja kehityksen kuvastajana*. Tammi, Helsinki.
- Veistäjä, Verner 1958. *Kotkan teatterit ja näyttämöt. Kuvaus Kotkan teatterielämästä vuosina 1908–1958*. Kotkan Kaupunginteatteri, Kotka.
- Wiles, David 2003. *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Wuorenrinne, T. I. 1973. *Teatterista puhun. Maamme teatterilaitos vuosikymmenien kuvastimessa. T. I. Wuorenrinteen teatteripuheet 1948–70*. WSOY, Helsinki.





## *IV Kirja-arvioita*

## Tanssin havainto ja kehollinen ajattelu

Kirsi Monni: *Olemisen poeettinen liike - Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen osuus. Acta Scenica 15, TeaK, 2004.

Kirsi Monnin väitöskirjan ytimessä on tanssin tarkastelu havainnon ja kehollisen ajattelun näkökulmista. Hän lähestyy työssään tanssia koskevia käsitteitä, sen kieltä, sekä ajattelun maailmaa suhteessa Martin Heideggerin filosofiaan. Keskeistä lähestymistavassa on Monnin oma työ tanssitaiteilijana. Hänen tohtorintyönsä on taiteellinen, joten siihen nivottua kirjallista osuutta ei ole syytä käsitellä irrallaan taiteilijan omasta työstä ja kokemuksesta. En kuitenkaan käsittele tässä kirjoituksessani kirjallisen työn suhdetta taiteellisiin teoksiin (enkä myöskään tutkimuksen rinnalla julkaistuun Kehotietoisuuden harjoittamisen metodi -liitteeseen).

Monnin tanssitaiteen taiteellinen tohtorintutkinto luotaa tanssijan taitoa ja tanssiteosten olemisen tapaa eli tanssiontologiaa. Tanssin uuden paradigman ontologian ottaminen tanssitaideetta rajaavaksi keskeisteeksi voi näyttäytyä lukijalle hieman ohjelmallisena, koska paradigmaa muotoilevassa tulkinnassa lähdetään liikkeelle valmiista käsityksestä sille, mitä on taidetanssia koskeva aikaisempi esteettinen ymmärrys. Kuitenkin esimerkiksi taidetanssia koskevia formalistisia näkemyksiä ja ”jäykähköjä” esteettisiä tulkintoja on pyritty purkamaan kansainvälisessä taidetanssin tutkimuksessa jo koko 1990-luvun ajan. Tämä tanssintutkimuksen itsereflektioiva nykykeskustelu on ollut vahvassa vuorovaikutussuhteessa uuden tanssin kenttään sekä suhteessa niihin 1960- ja 1970-lukujen keskusteluihin, käytäntöihin ja sosiaalisiin ilmiöihin, joita liitetään niin sanottuun postmoderniin tanssiin.

Kiitettävää Kirsi Monnin lähtöasetelmassa on, että taidefilosofiset tulkinnat koskevat nimenomaisesti tanssia taiteena. Tanssi tarvitsee uudenlaista taidefilosofista puhetta. Sen käytännön purkaminen osiin, kuten Monnin työssä omalta osaltaan tapahtuu, paljastaa taidelajiin sisältyvän ”uuden asenteen”. Klassista tanssitaideetta ei tarvitse asettaa vastakkaiseksi nykytanssille, kun oivallamme, että kyse on erilaisista tekotavoista ja erilaisesta lähtökohdasta tanssitaiteeseen. Jos uskomme, että tanssin uusi paradigma ei nojaa ensisijaisesti esteettiseen ja kuvalliseen liikemuotoon (kuten klassinen tanssi), vaan liikekokemukseen ja keholliskinsteettiseen ajatteluun, kyse on pohjimmiltaan myös eroista ja erojen filosofiasta.

Monnin työssä tanssin uutta paradigmaa pohjustaa tanssillinen ajattelu, jossa on mukana Amerikan 1960- ja 70-lukujen tanssitaiteellinen

kenttä, 1900-luvun fenomenologinen ja eksistentiaalinen filosofia, sekä (Itä-)Aasian keholliset traditiot. Tanssillinen ajattelu tai käytäntönä paremminkin ”orientaatio” jäsentää ja sallii tanssin tapahtua, avautua eksistenssiin. Keho ei siis ole vain tanssitekniikan kautta hyödynnettävää ja uusinnettavaa, muotoiltavaa materiaalia. Tanssin merkityksellisyys syntyy siitä, miten tanssissa vastaanotetaan olemista, avaudutaan olemisen tapahtumiselle. Tanssijan kehollinen tieto ja tie ovat eräänlaista historian ja tilanteen, itse maailman läpipäästämistä ja työstämistä liikkeessä.

Monnin tohtorinväitöstyön metajuoni keriytyy lukijalle auki ennen kaikkea siinä, että hän katsoo tanssitaideita oman taiteellisen työskentelynsä ja orientaationsa kautta. Juuri tämä tekee merkittäväksi keskustelun filosofian kanssa. Tanssijan taito on heideggerilaisesta perinteestä käsin katsottuna oivaltavaa. Samalla, kun itse tanssi nähdään tulossa olevana ja kehkeytyvänä, ei taiteilijan taito ole myöskään kiinni valmiissa tekniikoissa. Martin Heideggerin filosofia on kuitenkin metafysiikan kritiikin painotuksista huolimatta - ja ehkä sen vuoksi - sisällöllisesti raskasta. Heideggerin filosofian soveltaminen tanssiin voi myös aiheuttaa sen, että uuden tanssin käsittämisestä tulee tahattoman mystistä.

Monnin tulkinnan mukaan Heideggerin taideajattelu kommunikoi tanssin olemisen tavan ja tanssitaiteen kanssa – tanssia ei siis katsota nyt esteettisenä teoksena ja jäljittelyn muotona – sen kanssa, kun tunnistamme taiteen osallistumisen täälläolon hetkeen. Yleisölle tämä tarkoittaa myös jotain muuta kuin elämyksen äärellä olemista; sekin pääsee osallistumaan kätkeytymättömään.

Kun liitämme Kirsi Monnin tanssia koskevan taidefilosofisen pohdinnan tanssitaiteeseen, emme ole ainoastaan taiteen ja teosten uudelleenymmärtämisen äärellä, vaan kosketamme selvästi tanssijana olemista ja tanssimisen tapahtumaa. Tanssijana oleminen näyttäytyy kehollisena tietona, jossa keho ja mieli ovat yhteydessä. Tämä on kaikin mahdollisin tavoin vastoin kartesiolaista jakoa. Tanssija ei ole tanssiessaan välineellisesti läsnä, hän sitoutuu pikemminkin ei-tekemisen eetokseen, ja tanssillaan maailmoi osallisuuttaan olemisessa. Tämän vuoksi voimme tunnistaa tanssimme keholliseksi runoudeksi, poeettiseksi liikkeeksi. Tanssin harjoittaminen on tanssijalle paikka kehotietoisuuden harjoittamiselle, ja teosta luodessaan koreografikin ammentaa maailmasta kinesteettisyydellään, eikä näin ollen luo tanssia pelkkänä kompositiona.

Kirsi Monnin taiteellinen tohtorintyö paneutuu laajasti tanssin uuteen paradigmaan Heideggerin filosofian avulla ja nojautumalla tanssinhistoriaan taidetanssin esiyemmärrystä kokoavasti sekä tuoden oman tanssijan ko-

kemuksensa avoimesti keskusteluun uudenlaisen tanssiymmärryksen muotoajaksi. Monnilla on tanssitaiteilijana oma motiivi julkistaa metodinsa, saattaa ne muiden tietoisuuteen ja perustella työnsä mittavuutta suhteessa historiaan ja filosofiseen ajatteluun, joista hänen työskentelynsä kantaa tähän päivään. Samalla hän tekee urauurtavaa työtä osoittamalla, että tanssin uusi paradigma on alkanut muotoutua, sillä on tekijöitä, kokijoita ja esityksperinne, jota avata ja tulkita.

Sekä taide- että tutkimuspoliittisesti on kuitenkin erittäin tärkeää tunnustaa, että tanssia, tanssijuutta ja teoksia pohditaan nyt hyvin monesta suunnasta. Jos haluamme olla uskollisia Heideggerin ajattelulle, jossa tunnustetaan osallisuus yhteiseen olemisen perustaan, eikö ole totuudellista katsoa myös siihen, mitä meillä nyt on tanssiemme horisontaalisella kokonaisakselilla? Vaarana on, että kun annamme jälleen yhden esteettisen totuuden ja idean vallata itsemme - näin käy myös joskus runoudessa? - alamme toistaa historiallista metafysiikan yksinäpaisuutta. Alamme luoda uudelleen jakoa siihen, mikä on totuudellista ja lopulta, mikä on olemista, eli kaiken kaikkiaan merkityksellistä.

Inka Välipakka

Tarvitaanko tanssissa erityistä poikapedagogiikkaa?

Lehikoinen Kai 2005. *Stepping Queerly? Discourses in Dance Education for Boys in Late 20th Century Finland*. Oxford: Peter Lang.

Kai Lehikoisen väitöstyöhön perustuva kirja ”Stepping Queerly? Discourses in Dance Education for Boys in Late 20th- Century Finland” on rikas ja monitasoinen kuvaus poikien tanssinopetuksesta Suomessa. Kirja ulottuu ajassa taaksepäin ja piirtää mielenkiintoisen kehityskulun teatteritanssin kehityksestä maassamme erityisesti miestanssijoiden arvostuksen, tai arvostuksen puutteen näkökulmasta. Lehikoinen kuvaa taidetanssin, länsimaisen kulttuurin ja modernismin konventioita luoden näin taustaa niille kehollisille käytännöille ja puhetoille, joista poikien tanssinopetus Suomessa on viimeaikoina rakentunut. Lehikoisen tarkastelun lähtökohta on kriittinen ja poikkitieteellinen. Keskeinen teoreettinen perusta löytyy gender- ja queer –teorioista ja -tutkimuksesta. Jo ensimmäisiltä sivuilta lähtien on selvää, että suomalaisten tanssipedagogien kehittämä poikapedago-

giikka, jonka tarkoituksena on houkutella poikia tanssiharrastuksen pariin painottamalla heteroseksuaalista maskuliinisuutta, johtaa Lehikoisen mielestä tanssivien poikien alistamiseen.

Lehikoinen on valinnut tutkimusmenetelmäkseen diskurssianalyysin, ja hän on kerännyt erittäin laajan aineiston. Empiirinen aineisto koostuu lähes 30 tunnista ryhmäkeskusteluja (ns. focus group interviews) tanssivien poikien ja heidän opettajiensa kanssa. Lisäksi Lehikoinen on havainnoinut poikien tanssinopetusta seitsemässä tanssioppilaitoksessa, taiteen perusopetuksesta korkeakoulutasolle saakka. Aineistona on myös tanssipedagogien kirjoituksia, lehtiartikkeleita, radio- ja TV – ohjelmia jne. Aineiston analyysissä Lehikoinen on soveltanut kiinnostavasti ajatusta intertekstuaalisuudesta, jonka mukaan puhujan ja kirjoittajan luomassa tekstissä on vaikutteita myös hänen aiemmin lukemistaan ja kuulemistaan teksteistä. Näin poikien tanssinopetusta kuvaavat tekstit, kirjoitetut ja puhutut, sekä nonverbaalinen teksti eli kehon kieli, heijastavat yhteiskunnassamme vallitsevia ajattelutapoja, normeja ja konventioita. Tuottamamme teksti ei siis ole pelkästään vapaan ajattelumme tulosta, vaan kulttuurisesti ja historiallisesti rakentunut.

Lehikoisen analyysi tuo esiin mielenkiintoisen kirjon erilaisia diskursseja, joilla poikien tanssinopetuksen käytäntöä rakennetaan. Hän kuvaa muun muassa biologista ja psykologista diskurssia, joilla pyritään tuomaan esille poikien ja tyttöjen kehitykseen liittyviä eroja. Erot kuvataan selvinä ja absoluuttisina, ja niiden kautta perustellaan erityistä poikapedagogiikkaa tiettyyn ikävaiheeseen saakka. Urheiludiskurssissa puolestaan painotetaan tanssin fyysistä vaativuutta: tanssi rinnastetaan huippu-urheiluun, jotta sen yhteiskunnallinen arvostus nousisi ja yhä useampi poika uskaltaisi ryhtyä tanssimaan. Tähän liittyy sanan tanssi välttäminen ja jopa tietoinen korvaaminen muilla ilmaisuilla. Essentialistinen diskurssi korostaa poikien maskuliinista erityislaatuista, tyyliin ”pojat ovat poikia”. Se on niin ikään eräs keino perustella erityisen poikapedagogiikan tarvetta. Nationalistinen diskurssi painottaa vielä erityisemmin nimenomaan suomalaisen pojan erityislaatuista. Se pitää sisällään psykologisia näkökulmia, mutta sitä täydentää ajatus siitä, että suomalaisten poikien erityislaatuisuus, joka nousee kansanluonteestamme ja kulttuuristamme, luo vaatimuksen nimenomaan heille suunnatuista erityisistä toimenpiteistä tanssiopinnoissa.

Ryhmähaastattelujen, havainnoinnin ja kirjallisten lähteiden sisällöllisen analyysin lisäksi Lehikoinen on liittänyt tutkimukseensa tanssi-analyysin seitsemästä pojille tai nuorille miehille tehdystä koreografiasta. Lehikoinen osoittaa, että näissä koreografioissa maskuliinisuus esitetään

yksinomaan heteroseksuaalisena. Hän päättelee, että ei-heteroseksuaalista maskuliinisuutta ei suomalaisessa teatteritanssissa haluta tai uskalleta esittää. Ei-heteroseksuaaliset miestanssijat joutuvat näin esittämään sellaista maskuliinisuutta, joka on heille vierasta. Tämä heteronormatiivisuus on Lehikoisen mukaan ilmeistä koko länsimaisessa teatteritanssissa, ja hän esittää väitteensä tueksi myös useita lehtikirjoituksia, joissa feminiinistä miestanssijaa ja –tanssia halveksitaan ja joissa vaaditaan miestanssin puhdistamista feminiinisyydestä.

Lehikoinen rakentaa teesinsä ei-heteroseksuaalisen miestanssijan alistamisesta johdonmukaisesti ja vakuuttavasti. Huolimatta siitä, että Lehikoinen esittää tämän teesinsä jo kirjan alussa, ja siten herättää kysymyksen siitä, onko aineisto kerätty tukemaan tätä teesiä vai onko teesi syntynyt aineiston pohjalta, olen kirjan luettuani vakuuttunut siitä, että poikapedagogiikkaa on syytä tarkastella kriittisesti. Toisaalta, Lehikoisen kriittinen ote kohdistuu ehkä turhankin voimakkaasti muutamiin suomalaisiin tanssipedagogeihin, jotka ovat omistautuneet poikien tanssinopetuksen kehittämiseen. Pojille kehitetty erityinen tanssinopetus on avannut myös paljon uusia mahdollisuuksia, joita ilman moni poika ei ehkä olisi löytänyt tanssia tai jatkanut sen harrastamista monia haasteita kohdatessaan.

Tanssivaa poikaa katsotaan usein karsaasti kaveripiirissä, aivan kuten tanssiva mies on ollut pitkään ”kummajainen”. Lehikoisen aineisto tuo esille kiusaamisongelman, mutta ei osoita kiusaamisen yhteyttä siihen, tanssiiko poika tyttöjen joukossa vai erityisessä poikaryhmässä. Lehikoisen tutkimuksen pohjalta ei voi, eikä ole tarkoituskaan, verrata kiusaamisen määrää ja laatua suhteessa siihen, minkälaisessa pedagogisessa ympäristössä pojan tanssiminen tapahtuu. Siten tanssivan pojan alistaminen on moniulotteinen ongelma. Lehikoisen argumentti ei-heteroseksuaalisen pojan tai nuoren miehen kokemasta korostetun heteronormatiivisen maskuliinisuuden aiheuttamasta paineesta on vakuuttava. Jään kuitenkin kaipaamaan poikien omaa kuvausta siitä, kuinka merkittävänä he itse tämän paineen kokevat. Lehikoinen toteaa itsekin, että hänen käyttämässään ryhmähaastattelussa on luottamuksellisuuden ja ryhmäpaineen tuomia ongelmia. Pojat eivät näissä keskusteluissa tuoneet esille alistamisen kokemuksia, tai ainakaan nimenneet niiden liittyvän Lehikoisen kritisoimaan heteronormatiiviseen maskuliinisuuteen. Tämä ei tarkoita sitä, että yksittäiset pojat eivät olisi maskuliinisuuden korostamisen ristiriitaa kokeneet. Niinpä kysymystä kannattaisi ehkä tutkia edelleen yksilöhaastattelulla.

Kaiken kaikkiaan mielestäni kysymys on laajemmasta länsimaisen, modernin pedagogiikan ongelmasta. Tämä ongelma koskee niin tyttöjen

kuin poikien tanssinopetusta, kuin minkä tahansa aineen opetusta oppilaiden sukupuolesta riippumatta. Länsimaiseen kasvatustajatteluun on syvään juurtunut käsitys opettajan valta-asemasta. Lehikoisen kuvaamat pedagogiset käytännöt pitävät sisällään opettajan ylemmyyden suhteessa oppilaisiin. Kun opettaja toteuttaa oppilaidensa kautta omaa esteettistä käsitystään ja kun tanssipedagogiikka on eräänlaista muokkausta kohti ennalta määriteltyjä päämääriä opettajan parhaaksi katsomillaan keinolla, on pedagogiikka aina tavalla tai toisella alistavaa. Vapauttava pedagogiikka lähtee oppilaiden elämäntilanteesta ja pyrkii yksilöiden vahventamiseen. Tällainen pedagoginen ajattelu kunnioittaa erilaisuutta ja tukee jokaisen oppilaan erityisyyttä, ei pelkästään sukupuoli-identiteetin suhteen.

Lehikoisen tutkimuksen toivoisi herättävän keskustelua mm. tanssi-pedagogien vastuusta nuorten sukupuoli-identiteetin muodostumisessa. Stereotyyppisten sukupuoliroolien korostaminen esiintymistoiminnassa, kuten oppilasnäytöksissä on yhä yleistä. Lehikoisen analysoimat tanssiteokset kertovat samasta suuntauksesta. On mielenkiintoista huomata, että oppilaiden itse tekemissä koreografioissa tanssi-ilmaisu näyttäytyy usein moninaisempana kuin opettajien luomissa oppilasteoksissa. Tämä arkipäivän havainto on linjassa uuden lapsuustutkimuksen kanssa: sukupuoli-identiteetin kehittyminen on liikettä maskuliinisuuden ja feminiinisuuden välillä, ja sallivassa ympäristössä lapset ylittävät sukupuolirajoja spontaanisti, kokeillen niin poikamaista kuin tyttömäistäkin toimintaa. Sukupuoli-identiteetti voi olla hyvinkin pitkään suhteellinen, joustava ja avoin silloin kun erilaisuudelle annetaan tilaa. Tanssipedagogiikassa on hyvinkin mahdollista ja toivottavaa toteuttaa tätä joustavuutta ja Lehikoisen peräänkuulluttamaa demokraattisuutta ja humanisuutta.

Eeva Anttila

Tanssin ammattilaisten rutiinit, kokemuskerronta ja kollaasitulkinta

Teija Löytönen: *Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta*. Acta Scenica 16, Teatterikorkeakoulu 2004.

Arjen tutkimisesta on viimeisten vuosikymmenien aikana tullut yksi keskeinen tutkimuskohde muun muassa sosiologiassa, historian tutkimuksessa sekä kulttuurintutkimuksessa. Teija Löytönen on tarttunut tähän näkökulmaan omassa väitöstyössään, jossa hän tarkastelee tanssijoiden ja

tanssinopettajien jokapäiväiseen elämään kytkeytyviä käsityksiä ja käytäntöjä. Hän jatkaa suomalaiselle tanssintutkimukselle tuttua perinnettä sitoessaan työnsä fenomenologiseen viitekehykseen, mutta kulkee myös uusille vesille linkittäessään tutkimuksensa niin ikään taiteen sosiologiaan, sosiaaliseen konstruktionismiin ja kulttuurintutkimukseen. Käsitteellisesti tärkeän kontekstin työlle muodostaa taiteen fenomenologian ja sosiologian pohjalta rakentunut näkemys tanssin taidemaailmasta ja erityisesti tanssi-instituutiosta tanssitaiteen toteutumisen mahdollistajana ja rajoittajana. Löytönen esittää, että arjen rutiininomaiset oletukset, käyttäytymisnormit ja käytännöt ylläpitävät instituutioita ja kuuluvat olennaisesti instituutioiden prosesseihin. Löytönen on kiinnostunut näistä arjen toiminnoista ja uskomuksista, ja hän pohtii, millaiset elementit ja kerrontatavat määrittävät tanssin ammattilaisten jokapäiväistä elämää ja siten tanssi-instituutioiden luonnetta.

Tarkemmin työssä käsitellään kahdessa eri taidelaitoksessa työskentelevien tanssijoiden ja tanssinopettajien kokemuksia ja käsityksiä tanssityöstään. Löytönen haastatteli yhteensä 14 tanssijaa ja tanssinopettajaa vuonna 1997 päätettyään heidän kanssaan toteuttamansa ryhmänohjausprosessit. Aluksi tutkimustyön tarkoituksena olikin pohtia näiden ryhmänohjausten kulkua ja merkitystä ja siten ryhmänohjauksen mahdollisuuksia taidelaitoksissa. Arjen tutkiminen alkoi kuitenkin matkan varrella vetää enemmän puoleensa.

Haastatteluaineistoa analysoidessaan Löytönen rakentaa mielenkiintoisella tavalla yksittäisistä haastatteluista syntyneistä materiaaleista temaattisia dialogeja. Näissä kollaaseissa haastateltavat ikään kuin kommentoivat toistensa puhetta. Löytönen työsti kollaaseja yhdessä haastattelemiensa tanssijoiden ja tanssinopettajien kanssa. Selkeämmin tutkijan oma ääni näkyy tulkintoissa, joita hän kollaaseista tekee. Niissä hän hyödyntää niin temaattista, narratiivista kuin diskursiivistakin otetta. Hän analysoi haastatteluaineistoa käsittelemällä, mitä siinä kerrotaan, ja tarkastelee aineiston sisältämän kerronnan muotoa ja sitä, miten asioista kerrotaan. Tulkinnassaan Löytönen tarttuu muun muassa treenaamisen ja harjoittelamisen kysymyksiin ja tarkastelee tanssijan työtä aikaan ja lepoon kytkeytyvänä ilmiönä. Teosten harjoittelamista ja esiintymistä pohditaan itsen äärellä olemisen, matkan metaforan sekä vuorovaikutuksen ja sisällön välittämisen näkökulmista. Tanssinopettajien kohdalla perinteen välittäminen, ajankäyttö, tyttöjen ja poikien opettamisen erot, opettajan ja oppilaan välisen vuorovaikutuksen hienovaraisuus sekä tunteiden paikka opettajan työssä ovat tarkasteltuja kysymyksiä.



Molempien ryhmien kohdalla käsitellään myös työyhteisöä, josta aineistossa kerrotaan. Tanssiryhmää luonnehditaan perheenkaltaiseksi piiriksi, johon kuulutaan tai jonka suhteen koetaan ulkopuolisuutta. Tanssinopettajien työyhteisöön liittyvästä kerronnasta Löytönen nostaa esiin välittämisen ja välinpitämättömyyden kokemukset sekä opettajan työn yksinäisyyden ongelman.

Kiteyttäessään aineistotulkintaansa väitöskirjan lopussa Löytönen kytkee sen tarkemmin instituutioitumisen prosesseihin. Lukija odottaakin jo arjen kuvausten ja tulkintojen suhdetta tähän työn alussa tärkeäksi nostettuun ulottuvuuteen. Löytösen mukaan tanssi-instituutioiden arkea määrittelee kolme keskeistä elementtiä: 1) aika, ajan käytön ja työn jaksottuminen, 2) kehollisuus, kehollisen työn, yksilöllisten kehollisten taitojen ja kokemusten äärellä oleminen sekä 3) sosiaalisuus, aikaisempaan ja tulevaan tanssisukupolveen sekä kanssatyöntekijöihin liittymisen ja vallan kysymykset. Lisäksi hän pitää pysyvyyden ja muutoksen suhdetta merkittävänä tanssitaiteilijoiden arkea ja instituutioita muokkaavana tekijänä. Arki ja instituutiot edustavat jonkinlaista tuttuutta, toistettavuutta ja pysyvyyttä. Yhteiskunnallisina instituutioina tanssilaitokset sisältävät myös jonkinasteista valtaa ja kontrolliin liittyvää pakkoa. Tanssitaide ja työ sen äärellä ovat puolestaan jatkuvasti kehkeytyviä, muuttuvia asioita. Lisäksi ne näyttäytyvät erilaisina eri toimijoiden näkökulmasta.

Löytönen pohtiikin, miten tukea tanssityöläisten refleksiivisyyttä ja tietoista toimijuutta, ja kuinka yhdessä pysähtyä pohtimaan, miten asioita tehdään. Hän toteaa, että yhteistyö vaatii kultakin jäseneltä vastuuta ja velvollisuutta kertoa omista näkökulmistaan ja kuunnella muiden näkökulmia. Sosiaalisen konstruktionismin polkuja seuraten Löytönen ajattelee puheen ja kielen olevan toimintaa, jolla luodaan, ylläpidetään ja muutetaan sosiaalista todellisuutta. Haastatteluaineiston sisältämä monenlainen puhunta ilmentää niitä erilaisia elämismaailmoja, joissa haastateltavat elivät. Löytösen mielestä puhunnan moninaisuus kuvastaa myös sitä, että arki ei ilmene läpinäkyvänä ja aukottomana. Se vaatii tarkastelua erilaisista näkökulmista avautuakseen vaihtoehtoisille elämänmuodoille.

Kaiken kaikkiaan väitöstyö on jouhevaa luettavaa. Löytönen kirjoittaa sujuvasti ja selkeästi. Hän on löytänyt tutkimukselle kiinnostavan näkökulman arjen ja instituutioitumisen teemoista. Hän rakentaa persoonallisen tulkintamallin kollaasimenetelmällään, joka konkretisoi haastateltavien työn yhteisöllistä ulottuvuutta. Työn alussa lukija kuitenkin haastetaan tutkimuksen monitieteisen otteen esittelyllä. Vaikka kustakin teoreettisesta näkökulmasta esitetään keskeisiä ajatuksia ja viitataan olennaisiin lähteisiin.

siin, teorioiden väliset yhteydet jäävät osin hyvin kevyiksi. Joidenkin näkemysten välillä on selkeää ristiriitaa, ja eri teorioissa käytettyjen käsitteiden välinen suhde jättää pohdinnan varaa. Olisiko teoreettista viitekehystä voinut rajata ja silti toteuttaa samankaltaisen tutkimuksen? Myöskään tanssin taidemaailman määrittäminen kolmiosaiseksi kentäksi, joka sisältää taidemaailman kokonaisuutena, sen pysyvät instituutiot, jossa taiteilijat toimivat kuukausipalkalla, sekä satunnaisesti toimivat samankaltaiset ammatilliset ryppäät, ei kuvaa uskottavasti Suomen tanssikentän viimeaikaista tilannetta. Lisäksi jaottelu jättää epäselväksi väitöstyölle itselleenkin keskeisen taidemasvatuksen tai taitelijakoulutuksen paikan ja merkityksen tanssin taidemaailmassa. Tässä kohtaa ei myöskään huomioida taidemaailmaan yleensä liitettyjä muita ammatillisia osa-alueita, kuten tutkijat, kriitikot, tuottajat jne. Tähän liittyen käsitys, että keskustellessaan taiteellisen ja pedagogisen yhteisön jäsenten kanssa työ edustaisi varsin kattavasti tanssitaiteen ammatillista toimintaa, tuntuu oudolta.

Näistä huomioista huolimatta työ on selkeä kokonaisuus. Se tuo mielenkiintoisella tavalla esiin tanssityön jokapäiväisiä kysymyksiä korostaen arjen moninaisuutta ja sen potentiaalia avautua vaihtoehtoisille näkemyksille ja toimintamuodoille.

Leena Rouhiainen

## Näyttelijäntyyön kurjistumisen lyhyt historia

Maaria Rantanen: *Takki väärinpäin ja sielu riekaleina – näyttelijöiden kokemuksia työstressistä ja -uupumuksesta*. Acta Scenica 18, TeaK 2006.

Maaria Rantanen tarkastelee väitöskirjassaan näyttelijöiden työuupumusta ja stressiä. Hänen pyrkimyksenään on ymmärtää, miten työyhteisön toiminta määrittää selviytymistä työssä sekä näkemystä itsestä ammattilaisena. Työn ensimmäisissä luvuissa hän neuvottelee itselleen paikan tutkivana näyttelijänä suhteessa omaan esiyymmärrykseensä, näyttelijäntyyön teoreettisiin määritelmiin ja tutkimusaineistoonsa. Tämän jälkeen hän siirtyy tarkastelemaan niitä työyhteisön tekijöitä, jotka hänen aineistonsa mukaan ovat ratkaisevia näyttelijöiden työuupumuksen ja stressin kannalta. Tällaisia tekijöitä ovat ennen kaikkea sosiaalisen tuen puute, mutta myös liian suuri tai liian pieni työmäärä, työn haasteettomuus, arvostuksen puute, työnjohdolliset ongelmat, alituinen kilpailu rooleista, vaikutusmahdolli-

suuksien puute, työnarkomania ja perheen ja työelämän välinen ristiriita. Rantasen lähestymistapa on poikkeittieteellinen, hänen teoreettiseen viitekehysteeseensä mahtuvat niin teatteritiede ja sosiologia kuin työ- ja sosiaalipsykologiakin. Metodologisesti hän paikantaa itsensä sosiaalisen konstruktio-nismin viitekehysteeseen.

Rantanen on hankkinut tutkimusaineistonsa kahdella eri tavalla, kyselyllä ja haastattelulla. Kyselyä suoritettiin vuonna 1998 mutta runsaat viisi vuotta myöhemmin Rantanen halusi syventää kysely-aineistoaan haastatteleamalla 11 näyttelijää. Rantasen mielestä kyselyaineisto alkoi jossain vaiheessa tuntua sirpaleiselta eikä kyselystä rakentunut kokonaista, tietyssä elämäntilanteessa elävää ihmistä. Haastattelut on tiivistetty monologeiksi, joita ei kuitenkaan ole analysoitu erikseen. Niitä esitellään johdantona jokaiselle luvulle, ja side monologiin ja kyselyaineiston välillä on kontrapunktinen ja temaattinen. Rantanen perustelee esittelytapansa kokemuksellisuuteen viitaten. Kaikkea ei voida pukea sanoiksi ja lukijalle täytyy myös jättää tilaa luoda omia mielikuvia aiheesta.

Kysely liikkuu kvantitatiivisen ja kvalitatiivisen tutkimuksen väli-maastossa monivalintakysymyksillään ja avoimilla vastauksillaan. Tutkija on ratkaissut dilemman määrittelemällä avointen kysymysten vastaukset ”kertomuksiksi”. Kertomus on tällä tavalla ymmärrettynä väljä käsite, joka saattaa olla vain yhdenkin lauseen pituinen. Kertomus on muutoinkin keskeinen käsite tässä työssä, Rantanen esimerkiksi määrittelee näyttelijän-työn ”tarinankerronnaksi”.

Tutkimus piirtää synkän kuvan näyttelijäntyöstä. Kirjan tulkintoja hallitsee ratkaisematon ristiriita; näyttelijä tekee kutsumustyötä ja suhtautuu intohimoisesti työhönsä, mutta siitäkin huolimatta työyhteisö tuntuu kääntävän nurjan puolensa esiin. Ristiriita tuntuu olevan syvä ja ylitse-pääsemätön, etenkin kun keskusteluyhteys puuttuu. Rantasen väitöskirja jatkaakin omalla tavallaan Juha Siltalan luomaa genreä käsittelemällä työ-elämän radikaalia huonontumista lamavuosien jälkeen. Aiheen tärkeydestä kertovat alan korkeat työttömyysluvut (27 %), pätkätyön yleisyys (yli 50 %) sekä teattereiden huonontunut talous 1990-luvulla. On selvää, että nämä numerot eivät kerro koko totuutta, moninkertainen määrä näyttelijöitä elää työttömyyden ja pätkätyön vaaravyöhykkeessä ja juuri tämä riskiker-roin saattaa olla se tekijä, joka aiheuttaa stressiä ja uupumusta työn arjessa. Rantasella on omien sanojensa mukaan missio, ja tämä missio ei myöskään jää lukijalle epäselväksi. Tilanne näyttelijöiden työkentällä on hälyttävä, suorastaan katastrofaalinen. Voiko jotain tehdä vai kuuluuko taiteilijan kärsiä?

Rantanen suuntaa työssään katseensa työyhteisöön, työyhteisöstä tulee selittävä muuttuja näyttelijöiden pahoinvointiin. Tämän valinnan hän perustelee sillä, ettei ole halunnut syyllistää yksittäisiä näyttelijöitä. Tämä on ymmärrettävää, koska aihe on haastava ja tiede on yleensäkin osoittautunut aika avuttomaksi käsitellessään vaikeita inhimillisiä kokemuksia. Näyttelijöiden kokemukseronnan ymmärtäminen työyhteisön olosuhteiden läpinäkyvänä heijastuksena ei kuitenkaan ole mielestäni aivan ongelmatonta. Aineiston näyttelijöistä tuleekin tällä tavalla tulkittuina itseään suurempien voimien uhreja ja yhteisönsä sijaiskärsijöitä. Uupuminen ja stressi ovat ikään kuin työyhteisön painaumuksia yksittäisen näyttelijän elämissä maailmaan. Työelämän ristiriitojen esille nostaminen on mielenkiintoinen tutkimusasetelma, mutta tämä asetelma tuntuu liian usein jäävän kirjoittajan mission taakse.

Rantanen pyrkii kuitenkin välttämään liian determinististä tulkintaa yhteisön ja yksilön välisestä siteestä etsimällä monipuolisuuksia tulkintoihinsa. Näyttelijöiden kokemukseronnasta löytyy sekä selviytymistarinoita että oman elämän sankaruutta. Joidenkin kohdalla prosessi on kuitenkin vielä kesken. Rantanen pohtii myös lopuksi sitä mahdollisuutta, että vapaat, teatterilain ulkopuolella toimivat ryhmät olisivat jotenkin terveellisempiä työyhteisöjä kuin muut näyttelijöitä työllistävät organisaatiot.

Rantanen ei halua uskoa myyttiin taiteilijan kärsimyspakosta vaan haluaa herättää keskustelua näyttelijöiden työolosuhteista. Väitöskirja herättää kieltämättä monia kysymyksiä taiteilijoiden työolosuhteista laajemminkin, niin taidelaitosten sisä- kuin ulkopuolella. Yksilöllisiä suorituksia ihannoivassa kulttuurissamme työstämätön yhteisöllisyys ei oletettavasti myöskään ole ainoastaan teatteritaiteen instituutioiden haaste.

Ulla-Britta Broman-Kananen

### Naislavastajien sankaritarinoita

Reija Hirvikoski: *Tahdon tiellä. Lavastajan rooli ja asema*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 62. 2005.

Reija Hirvikoski on tehnyt suuren ja arvokkaan työn esittelemällä kymmenen lavastajan töitä ja ajatuksia väitöskirjassaan *Tahdon tiellä*. Laajan haastatteluaineiston lisäksi teos sisältää upeaa kuvamateriaalia ja taiteellisten yhteistyöprosessien kuvausta. Kirjassa yritetään kuitenkin vastata aivan liian moniin kysymyksiin ehtimättä syventää niitä yleissivistävää keskuste-

lua pitemmälle. Käsiteltäviä aiheita ovat muun muassa lavastajan ja ohjaajan yhteistyö, taiteellinen luova prosessi, lavastajan ammatin (ali)arvostus, ohjaus- ja lavastustulkinnan yhteenkuuluvuus, naisen asema lavastajana, ammatinvalintaan vaikuttaneet lapsuuden kokemukset sekä vertaileva tutkimus naislavastajan asemasta kolmessa eri maassa ja kulttuurissa.

Hirvikoski haluaa purkaa lavastustaidetta koskevia ennakkosenteita, joita hän pitää väärinä, puutteellisina ja lavastusvastaisina. Ehkäpä tässä olisi kannattanut esittää jokin konkreettinen esimerkki niiden ilmenemisestä suomalaisen teatterin käytännöissä ja työyhteisöissä? Nyt hän ainoastaan viittaa subjektiivisiin havaintoihinsa ja omaan ajatteluunsa niitä sen tarkemmin erittelemättä. Henkilökohtaiset kokemukset ja tekijälähtöinen hiljainen tieto ovat toki arvokasta pääomaa. Teoreettisen viitekehyksen puuttuessa tulisi tutkijan kuitenkin tehdä paremmin näkyväksi sitä ajatteluprosessia, jonka kautta hän on lähtöoletuksiinsa ja käsityksiinsä päätenyt. Vaikutelmaksi jää, että Hirvikoski on korjaamassa toisten virheellisiä käsityksiä huomaamatta oman ennakkoymmärryksensä rakentuneisuutta.

Tutkimuksessa esitetyt väitteet kaipaisivat monipuolisempaa pohdintaa. Hirvikosken mukaan syytä lavastuskielteisiin asenteisiin on Vsevolod Meyerholdin Teatterin lokakuussa ja Irmeli Niemen Nykyteatterin juurissa esitettyjen lavastuskäsitysten virheellinen tulkinta. Kuitenkin mainittujen teosten ilmestyessä 1975 ja 1981 teatterissamme vallitsi vahva ensemblehenkeä painottava suuntaus, joka on nostanut lavastajan ohjaajan rinnalle. Puku- ja valosuunnittelija yhteistyökumppaneina sivuutetaan kirjassa täysin, vaikka useimmat haastateltavatkin ovat jälkimmäisestä maininneet. Käveleekö tässä oman ammattinsa arvoa puolustava lavastaja seuraavien taiteilijoiden yli? Hirvikoski puhuu paljon naistaiteilijoiden toteutumattomasta tasa-arvosta kiinnittämättä huomiota siihen, että monet keskeiset lavastajanvirat ovat naisten hallussa. Hän ei tuo uutta tietoa aikaisempiin tutkimuksiin, joita laajasti siteeraa. Tässä kohdin olisi voitu esimerkiksi kysyä, miten free lance -käytäntöjen yleistyminen vaikuttaa perheellisten naislavastajien asemaan ja sukupuolten välisiin palkkaeroihin. Valtavirran menestystarinoiden lisäksi olisi voitu raottaa myös epäonnistuneiksi koettuja prosesseja tai marginaalissa työskentelevien ja alalta syrjäytyneiden naislavastajien kertomuksia. Haastateltujen menestyksen Hirvikoski katsoo johtuvan heidän myötäsytntisistä lahjakkuudestaan, henkisistä voimavaroistaan ja lapsuudesta ammennetusta itseluottamuksesta. Näitä ominaisuuksia on varmasti tarvittu, mutta onko lahjakkuus niin ongelmattomasti geneettinen ja absoluuttinen ilmiö, kuin hän väittää?

Hirvikosken kirjan kiistämätön ansio on lavastustaiteen tekeminen

tunnetuksi. Siksi se sopisi mielestäni paremmin suurelle yleisölle suunnatuksi taidekirjaksi kuin tohtorintutkinnon opinnäytteeksi, jonka levikki usein on pieni. Varsinaiset tutkimustuloksetkin jäävät kovin ohuiksi. Väitöskirjan lähtökohta ja samalla sen johtopäätös on, että lavastus on aina ohjauksellinen ratkaisu. Tätä voisi pitää tautologiana, koska osallistuminen lavastuksen suunnitteluun sisältyy Hirvikosken Facta 2002 -sanakirjasta ottamaan ohjauksen määritelmään. Toinen keskeinen tulos on, että lavastajaksi ei synnytä, vaan tullaan. Tässä jäin miettimään, kuinka paljon tutkimuksen tekoa on raskauttanut taidekorkeakoulujen väitöskirjoille asetettu tieteellisyyden vaatimus. Sen sijaan että etsittäisiin keinoja taiteilijoiden hiljaisen tiedon ymmärtämiseksi, keskitytään rakentamaan akateemisten mallien mukaisia teorioita asianmukaisia metodeja kuitenkin hallitsematta. Puutteista ei pidä syyttää väittelijää. Tutkimuksen tekoon on TaiKissa ryhdytty samalla periaatteella kuin lasta opetetaan uimaan heittämällä se syvään veteen. Jos sieltä joku sitten onnistuu räpiköimään pinnalle, ei pidä ihmetellä, jos potku menee vähän vinoon.

Laura Gröndahl

## Kotoinen kavalkadi lavastustaiteesta

*Harha on totta. Näkökulmia suomalaisen lavastustaiteeseen ja pukusuunnitteluun 1900-luvun alusta nykypäivään.* Toim. Heta Reitala. Atena. Jyväskylä 2005.

Suomen Lavastustaiteilijain Liiton juhlakirja on upea paketti, joka äkkiä katsottuna näyttää selailukirjalta – siksi loistelas ja ainutlaatuisen arvokas on sen kuvamateriaali. Tarkemmalla katsannolla siitä löytää selkeää kaarta: artikkelien kuvitus sekä kuva-aukeamien sarja muodostavat historiallista ja temaattista jaksotusta. 1960-luvun jälkeen äänessä ovat lavastajat ja yritykset kokonaiskuvaksi tulevat sivulauseissa. Tekijäpuhe on aina parhaimmillaan, kun se kertoo omasta työstä, inspiroivista töistä ja itsensä paikantamisesta kentälle, suhteessa saatuun opetukseen ja sukupolviin. Ongelmallista tekijöiden puhe on vain silloin, kun he toistavat kliseisiä yleiskäsityksiä – juuri niitä, joita tutkijoiden riittävällä johdonmukaisuudella tulee purkaa ja kyseenalaistaa. Jälkimodernin lavastustaiteen suomalaiset variaatiot jäävät myös hieman varjoon sinänsä tärkeän digitaalisen suunnitteluvälineistön teoreettisilta ja käytännöllisiltä esittelyiltä, jotka ovat kirjoittaneet

Timo Heinonen ja Anu Maja. Väriliitteiden ja kuvasivujen paikannus sekä esimerkiksi historiallisten kuvien esiintyminen uudelleen myös loppupuolella lisäävät levottomuutta, vaikka värikuvat uudesta ajasta ovat upeaa antia. Joku tutkija-taitaja voisi kokeeksi jopa värikäsitellä sellaisia vanhoja mv-kuvia, kuten Wäinö Aaltosen Hjärtats pantomim –kuvaa, jonka värit tiedetään.

Heta Reitala on toimittajana tehnyt huolellista työtä apunaan Samppa Lahdenperä. Edesmenneen Marjaleena Wegeliuksen 1990-luvun alkuvuosina alulle panema SLL:n projekti on valitettavasti venynyt näin pitkälle, mistä on sekä etua että haittaa. Esimerkkinä eduista olkoon tarpeeksi varhain koottu Kari Liila –aineisto, jossa Liila saa ansaitsemansa paikan paradigmaa luoneena lavastajana. Kristiina Lyytisen kirjoittama osuus ja hänen toimittamansa Kalle Holmbergin Liila-kuvaus ovat arvokkaat, vaikka kotitaustojen vaikutukseen vain vihjataan: biografiset tiedot auttaisivat paremmin ymmärtämään myös Liilan muita valintoja ja vähäistä näkymistä julkisuudessa. Sekin oli 1970-luvulla erityistä.

Måns Hedströmin puheeseen perustuva KOM:in osuus on valaiseva. Tiina Makkonen on myös omalla tavallaan suuntausta luonut lavastaja, jonka ääni kuuluu 1980-luvun töiden kautta. Sakari Toiviaisien elokuvakatsaus painottuu kauas studio-aikaan ja voisi hyvin saada jatkoa, katsauksen kotimaisten filmien 1980-luvun ekspressiiviseen visuaalisuuteen, kaurismäkeläiseen Retro-Finlandiin sekä uuteen aikalaistunnistettavuuteen, samalla kun epookkielokuvien asiantuntemattomat suunnittelijat ja väärin priorisoidut budjetit tekevät niistä edelleen noloa katsottavaa.

Uusimmat trendit jäävät erinomaisten ja informatiivisten kuvatekstien varaan. Muun muassa Timo Heinonen, Lahdenperä ja Reitala ovat tehneet kuvateksteistä kirkkaita lisäikkunoita eri lähestymistapoihin, ilmiöihin ja tekijöihin. Jotain kokoavaa katsausta kaipaisi siitä, mitä 1980-luvun prameilun ja ruosteraudan jälkeen tuli: uutta naturalismia ja viljaa näyttämölle – mitä muuta? Tässä kohdassa olisi lukenut myös artikkelin kansainvälisistä virtauksista ja niiden suhteesta Suomeen.

Tätä toivomusta on hyvä perustella juuri sillä, miten tärkeä kirjassa on Heta Reitalan oma johdantoartikkeli, jossa romutetaan myytit umpioituneesta Suomesta. Hän käsittelee lavastajiemme ensimmäisiä modernisteja, jotka seurasivat tiiviisti Eurooppaa, sekä tekee tärkeän erottelun ekspressiivistien ja funktionalismin kautta ajattelevien lavastajien välille. Gradujen aiheita voisivat olla lavastajien Saksan matkat ja kontaktit mm. Bauhausiin. Svenska Teaternin modernismi alkaa näyttää ehdottoman kiinnostavalta: olisiko ilmapiiri sotia ennen ja sen jälkeen ollut monin tavoin kansainväli-

sempi siellä? Vai pitäisikö meidän lukea ulos suomalaistenkin toiminnasta nyansoidumpaa kuvaa? Kiinnostuin tavattomasti Stefan Welckestä ja Ragnar Westerholmista lavastajina.

Joudun myös muistuttamaan siitä, miten Jouko Turkan asema suomalaisen näyttämöajattelun uudistajana on feidautunut taka-alalle, vain kolmeen kuvatekstiin. Ikään kuin suomalaisen skenografian historia olisi yhtä kuin suomalaisten lavastajien työt, vaikka Turkan tila-ajattelun ensimmäinen analyysi-yritys on ilmestynyt jo 1987. Turkka kohteli ihmisinä lavastajiaan huonosti ja monta ”lannistettua on jäänyt tien varteen”, mutta hänen näyttämökerrontaa koskevat ideansa ryömivät vyöryllä sisään ohjaajien omille skenografeilleen esittämien haasteiden kautta. Sitä ajattelin lukiessani ohjaajasta, joka 1980-luvun alussa halusi tyhjää näyttämöä, jossa jokainen esine merkitsee jotain tai kuvauksia kaoottis-assosiatiivisista maisemista, jollaisista ehkä ensimmäisiä oli Turkan Putkinotko (1978), roska-laudasta tehty ”rojunotko”. Kari Liilan jälkeen juuri Turkka oli seuraavien visuaalisten paradigmojen luoja.

Seuraavaan skenografiaa koskevaan kirjaan siis rohkeaa historiallisyylillistä analyysiiä, kansainvälistä vertailua sekä konkreettista analyysiiä modernin ja jälkimodernin lavastustaiteen ilmiöistä Suomessa, myös rohkeampaa esikuvien kartoitusta. Sitä odotellessa Harha on totta –kirja täyttää tehtävänsä – antaa nimensä mukaan inspiroivan ja rikkaan peruskatsauksen suomalaiseen skenografiaan 1900-luvulla.

Pentti Paavolainen

## Teatterihistorian seisovasta pöydästä

Pentti Paavolainen ja Aino Kukkonen: *Näyttämöllä. Teatterihistoriaa Suomesta*. WSOY 2005.

Pentti Paavolaisen ja Aino Kukkoson *Näyttämöllä* on kauan kaivattu yleis-tajuinen esitys Suomen teatterihistorian pääpiirteistä kivikaudelta 2000-luvulle. Kirja on jouhevasti kirjoitettu, erittäin houkuttelevasti kuvitettu ja yleisilmeeltään runsas. Taitto ja kuvatoimitus ansaitsevat erityisen kiitoksen, niin kutsuvasti on tämä ”seisova pöytä” katettu.

Kirjan pääpaino on suomenkielisessä puheteatterissa, mutta ruotsinkielinen traditio ja 1800-luvun venäläinen teatteritoimintakin esitellään. Varsin näppärästi teos suoriutuu niistä valintoja merkitsevistä käännteistä,



joita tämänkaltaisiin teoksiin väistämättä sisältyy. Osaksi sen vuoksi, että valinnan paikat ja rajaukset on puhuttu auki itse tekstissä, osaksi myös taiton tarjoaman viestin kautta. Suurta ydinkertomusta ei esitellä yhtenä tulkintana, vaan juonteena, joka esimerkein täydentyy.

Historiallisten aikakausien määrittely on mielestäni kiinnostavaa. Se seurailee osin historian suuria käännteitä, osin teatterin merkkitaupauksia, poikkeaa siellä täällä vuodella tai kahdella aiemmista käsityksistä ja tarjoaa joka tapauksessa ajateltavaa teatterin eri kausien luokitteluperusteiden pohjimiselle. Yhtenäisimmillään kirjan näkemys on mielestäni varhaisvaiheiden kuvauksessa. Suomen itsenäisyyden ajan teatterihistoriasta ei kenties yhtä yksikantaista näkemystä olekaan esitettävissä.

Kirjan ongelmaksi nousee kuitenkin se, että luvut ovat keskenään hyvin epätasaisia. Jopa teatteri-instituutioiden nimissä olen huomaavinani epätarkkuutta, jonka soisi uuteen painokseen korjattavan. Kirjallisuusluettelo ei tunne kaikkia teatterihistorian suomalaisia väitöskirjoja ja siitä puuttuvat myös kotimaisen teatterihistorian maisemaa ja asennetta merkittävällä tavalla muokanneet artikkelikokoelmat kuten *Lihasta sanaksi* tai *Theatre, History and National Identities*. Ristiriitaiseksi lukukokemukseni teki tunne siitä, että teatterihistorioitsijoiden keskusteluista, myös TeaTSin piirissä pidetyistä esitelmistä, tuntuu varsin kriitikkittä ja perusteluitta siirtyneen ideoita ja näkemyksiä suoraan oppikirjanakin toimivaan teokseen. Pohdin esimerkiksi julkituotua ajatusta Kaarlo Bergbomin homoseksuaalisuudesta, mutta olin tunnistavinani muitakin aihioita, jotka olisi pitänyt käsitellä ensin tutkimuksessa. Vaikka yleisesityksessä ei laajaa kirjallisuuskatsausta voikaan esittää, huolellisuus lähteiden ja viitteiden käytössä olisi ollut huomaavaista tutkijayhteisöämme kohtaan. Julkaisemattomienkin taustatekstien tai informaatiolähteiden listaaminen olisi rakentanut lähdeluetteloon sitä heterogeenisyyttä, jota moderni moniääninen historiankirjoitus havittelee. Sitä paitsi se olisi tarjonnut rahoittajillekin viestin, että tutkittavaa vielä on.

Siis ovatko pihlajanmarjat happamia? Kirjan esitysanalyysit ovat kauttaaltaan oivaltavia ja modernien aikojen kuvaus sitä kautta kiinnostavaa aikalaistulkintaa. Tiedostavasti on esitelty teatterikentän hajoamista sekä sitä identiteetin hajontaa, jonka nykyaika tunnistaa – maininnan saavat useimmat teatterissa näkyvät ”vähemmistöt”. Pintaa syvemmälle tässä ei kuitenkaan päästä. Loputtomasti keskustelua tulee varmaankin herättämään se, miten nykyajan monet kymmenet tekijänimet nousevat esiin ja minkälaisilla epiteeteillä. Eikä tekijä vähemmällä pääse historiallisten aikojenkaan kohdalla. Mutta kyllä, ovat ne vähän happoisia, pihlajanmarjat. Tekijöillä

on ollut uniikki, harvinainen tilaisuus tällaisen teoksen työstämiseen. He ovat rakentaneet tämänhetkisen askelkiven käynnissä olevalle keskustelulle ja vaikuttavat pitkälle tulevaisuuteen suuren lukijakuntansa kautta.

Hanna Suutela

Strindberg ja Suomi. Tarkkaa teatterihistoriaa

Pirkko Koski: *Strindberg ja suomalainen teatteri*. Like 2005.

Suomalaisen teatterin historioitsijana tunnettu professori Pirkko Koski on viime vuonna ilmestyneessä teoksessaan *Strindberg ja suomalainen teatteri* ottanut tarkasteltavakseen ruotsalaisen näytelmäkirjailija August Strindbergin teosten esitystradition Suomessa. Valinta on kiinnostava, sillä se yhtäältä avaa niitä mekanismeja, joilla ulkomainen näytelmäkirjallisuus asettuu suomalaisiin uomiin ja toisaalta muistuttaa Suomen ja Ruotsin vahvasta kulttuurisesta vuorovaikutuksesta.

Tarkkana teatterihistorioitsijana Koski ei liiemmin aseta tehtävälleen mahtipontisia tavoitteita – teatterihistorian tutkiminen ja kirjaaminen on jo riittävä tehtävä. Joitakin näköaloja kirjan kautta kuitenkin löytyy, ja näistä Koski mainitsee esityshistorian tarkastelun avaavan mahdollisuuden pohtia ”ajalliseen ja paikalliseen läsnäoloon perustuvan taidemuodon, teatterin, kansallisia rajoja yleensä.” Toinen seikka, johon esityshistorian tarkastelu sopii, on draaman ja esityksen osuuden arviointi teatteriteosten kanonisoitumiseen. Strindbergin laajasta tuotannosta eli 62 näytelmäs-tä osa on tuiki tuntemattomia suomalaisille ja monet ovat vaipuneet jo ruotsalaisittainkin unohduksiin. Koski pyrkii lukemaan koko suomalaista Strindberg-traditiota, mutta keskittyy järkevästi erityisesti Mestari Olaviin, Neiti Juliehen ja Aavesonaattiin.

Kirja etenee dokumentoimalla eri Strindbergin esitysten rantautumista Suomeen, niiden levinneisyyttä, vastaanottoa ja aikalaisluonnehdintaa. Näiden eri aspektien kautta Koski onnistuu vakuuttavasti luomaan selkeän kuvan Strindbergin vaikutuksesta Suomessa. Strindberg-kuvan hahmottaminen tuo esille kiehtovia ja kiinnostavia seikkoja suomalaisen teatterin toimintamekanismeista. Kirjasta tulevat esille niin teatterinjohtajien kuin ohjaajienkin omat mieltymykset ja antipatiat Strindbergiä kohtaan, mutta ennen kaikkea teos osoittaa, miten tämän monitulkintaisen ja ristiriitaisen naisvihaajaksi luonnehditun näytelmäkirjailijan tuotanto voidaan lukea

monella tavoin eri aikoina. Tämä on eittämättä Kosken kirjan kiinnostavinta antia.

Strindbergin ristiriitainen kuva Suomessa korostaa myös suomalaisen teatterin jännitteitä ja eroja. Ruotsinkieliset teatterimme olivat tietysti etulyöntiasemassa Strindbergin esittelyssä. Kielellinen kulttuuriero muokkasi myös näytelmävalintoja. Suomalaisessa Teatterissa (sittemmin Kansallisteatterissa) kiinnostuttiin lähinnä Strindbergin historiallisista näytelmistä, sen sijaan tämän modernistiset näytelmät huomioitiin ruotsinkielisissä teattereissamme huomattavasti aikaisemmin kuin suomenkielisissä teattereissamme. Vielä kiinnostavampi kysymys on yksittäisten näytelmien ”adoptoiminen”. Esimerkiksi Neiti Julieta esitettiin työväenteattereissa, kuten Kansan Näyttämöllä luokkadraamana, eikä se löytänyt ennen 1930-luvun loppua tietään kuin yhteen niin sanottuun porvarilliseen teatteriin eli Lahden Teatteriin vuonna 1928. Sukupuolirooleihin keskittyvät tulkinnat saivat odottaa vuoroaan.

Strindbergin ristiriitaisesta vastaanotosta kertoo osaltaan myös hänen näytelmiensä epätasainen ja varsin hidas haltuunotto. Koski tuo esille sen, etteivät tähän hitauteen voineet vaikuttaa 1900-luvun alussa vaikeudet näytelmien suomentamisessa, sillä samanaikaisesti Ibsenillä ja Björnsonilla oli jo vankkumaton asema teattereiden repertuaareissa. Itse asiassa Suomessa voidaan puhua Strindbergin kanonisoimisesta vasta toisen maailmansodan jälkeen. Tämä kulminoitui näytelmäkirjailijan 100-vuotisjuhlintaan näytäntökaudella 1948–49.

Erityisen hyvän kokonaisuuden kirjassa muodostavat Strindbergin Aavesonaattia käsittelevät luvut. Varsinkin Jouko Turkan Helsingin Kaupunginteatterille vuonna 1978 ohjaaman Aavesonaatin analysointi tuo esille tärkeitä huomioita esityksen temporaalisuudesta. Koski osoittaa myös Turkan ohjauksen selkeät yhteydet hieman aiempaan Ingmar Bergmanin Aavesonaatin ohjaukseen Dramatenissa. Ylipäättään Kosken työ on tarkkaa ja informatiivista. Tarkan dokumentoinnin kääntöpuoli on luonnollisesti se, että aineiston esittely jää usein deskription tasolle eikä laajoihin kaariin päästä. Lukija saattaa jäädä kaipaamaan vahvempia väitteitä ja näkemyksiä, mutta toisaalta teatterihistoriasta kiinnostuneille Kosken kirja tarjoanee paljon, ja se on hyvä lisä verrattain vähäiseen Strindberg-kirjallisuuteemme.

Kaiken kaikkiaan Kosken teos Strindberg ja suomalainen teatteri on huolellisesti kirjoitettu ja siitä paistaa kirjoittajan syvällinen tietämys suomalaisen teatterin vaiheista. Opus kuuluu vaivattomasti teatterihistorian ja Strindbergin ystävien käsissä. Jos jotain jäi varsinaisesti kaipaamaan, niin

se on tutkimuksen kontekstualisointi eli toisin sanoen kirjan asettaminen nykyisen Strindberg-tutkimuksen joukkoon. Tehdäänkö tällaista Strindberg-esitysten tutkimusta muissa maissa ja mitkä ylipäätään ovat tämän päivän ruotsalaisen ja kansainvälisen Strindberg-tutkimuksen painopiste-alueet?

Lasse Kekki

## ENGLISH ABSTRACTS

---

Leena Rouhiainen

*This presentation discusses somatics and the somatic movement. These terms have gained impetus especially in Anglo-American contexts. In general, somatic practices are considered to be holistic approaches that enhance the well-being of individuals through working on the body by relying on a first-person or experiential perspective of its functions. However, somatics is also defined as a field of study that explores the different reaches of the lived body or the soma and scrutinizes practices and discourses by which it is approached in different contexts. In discussing the topic of somatics, this article defines three main perspectives, through which the topic has been described and explained: namely, conceptual definition, historical evolution and delineation of the basic principles of the various somatic practices. Since the field continues to be a somewhat ambiguous domain, it is suggested that the ontological and epistemological premises according to which experiential and bodily processes are related to self-awareness, self-knowledge and change in the somatic field need elaboration. However, the main purpose of addressing the somatic issue is to introduce the field as a potential area of investigation for Finnish researchers and scholars, as well.*

Kirsi Monni

*In this article, Kirsi Monni explores the ontological differences between the tradition of historical dance aesthetics and the “new paradigm in dance” that emerged in the late twentieth century. She analyses how the tradition of dance aesthetics has been informed by idealistic aesthetics, founded on platonistic metaphysics, and what its consequences have meant for the practice of dance. The major consequence is the tendency towards identical sameness on both the bodily and motional level and the notion that movement has been understood as (aesthetic) material for symbolic purposes. As an example of the new paradigm in dance, Monni makes an ontological interpretation of choreographer Deborah Hay’s work, which could be described as an antithesis to traditional Western dance. While Hay founds her art on the principle of subjective perception and bodily consciousness, she rejects the instrumental notion of a dancer’s bodily being and offers a terrain for processing and presenting a non-identical and sensuous bodily existence. When Hay considers the performance-act as an*

*answerless questioning process, she transforms the traditional notion of performance from the representation of something already known (idea – eidos) to practising one's consciousness and bodily involvement in being.*

Inka Välipakka

*The article discusses choreography, the movements and gestures, by means of the philosophical writings of Luce Irigaray. It focuses on the choreography *Something else?* by Minna Tervämäki. The dance piece for three women dancers was performed in Helsinki in December 2005. The writer applies in her reading of the choreography a feminist thinking influenced by Irigaray's notions of the feminine and intersubjective space. In addition, she looks at her philosophical texts, which express movement and gestures, attention to the breath (yoga), the relationship between different body-subjects and feminine desire. The reading also pursues the idea of revealing the act of interpretation, both on the level of texts and in relation to how the choreography is experienced by the writer herself. Finally, the theme of the article links with broader debates within the phenomenology of the body.*

Pia Houni and Tiia Kurkela

*Pia Houni and Tiia Kurkela discuss the concept of work in the theatre context in their article. They reflect on how theatre work and the career of a dramatic artist appear in the 21st century in the light of increased education, freelancers, precarity, competition and publicity. The career of an artist has traditionally been insecure, and artists' work can be described as atypical. Nowadays artists are appreciated members of society and often speak about their work in public. The data of this article consists of newspaper and magazine articles on theatre work, mainly actors' work, and other literature which are placed in the dialogue in a hermeneutic way. The economic and culturo-political decisions build structures that affect both theatre and the artists. The work descriptions of actors are expanding: e.g. actors also write, direct and produce. In times of insecurity, theatre as community attracts individual artists. Theatre institutions may change but the art form will survive.*

Maiju Loukola

*This article focuses on the ongoing changes and fractures associated with cultural practices of performance – especially from the viewpoint of performance space. The article attempts to contrive interpretative means for understanding video in a performance space from a viewpoint where contemporary scenography is examined as an art form closely related to other art forms dealing with spatio-*

*temporality – such as video installation art.*

Virpi Alanen

*British playwright Mark Ravenhill is known for his provocative plays of the 1990s, which have been translated into many languages and performed around the world. Ravenhill's plays are always political and critical. Ravenhill is often described as a playwright with leftist values, but in his plays he criticizes radical leftism as well as commercial culture and consumer capitalism. Behind the private experience of the characters there is always "the big picture", a wider scene about the world's condition and historical process. In *Some Explicit Polaroids* (1999), Ravenhill summarizes his ideas about the world being thoroughly commercial and one-dimensional, with no political confrontation. The world of this play is also a description of the crisis of the modern.*

Janna Kantola and Hanna Korsberg

*The article deals with new Finnish dramas that have poets as protagonists. These plays were first performed in 2004–2005. The focus in the article is in detecting the special characteristics of performing a historical character and an author in particular. The four plays studied in the article include Teija Töyräs's *Omaksi kuvakseen* depicting the poet Pentti Saarikoski, *Putoavia enkeleitä* – dealing with the poets Lauri Viita and Aila Meriluoto – by Heikki Huttu-Hiltunen, Heikki Kujanpää, and Sami Parkkinen, Jotaarkka Pennanen's *Linnunrata* on the poets Ain'Elisabet Pennanen and Juhani Siljo, and Helena Sinervo's *Runoilijan talossa*, a Finlandia Prize -winning novel on the poet Eeva-Liisa Manner that Virve Ojanne has dramatised for the Rauma City Theatre. The employment of different subtexts and archive documents in these plays opens up the possibility of an interesting comparison between "the real" and the fictious.*

Riikka Korppi-Tommola

*In current Finnish dance research and particularly in more populist writing concerning Finnish modern dance, the formation of Finnish modern dance at the beginning of the 1960s is presented with a very narrow view. The attention and the discussion have been directed solely at one significant dance artist, Riitta Vainio. In this context, an exact birth moment has been given to Finnish modern dance. While most research about Finnish dance history is generally still incomplete, I argue that the formation of Finnish modern dance has been a far more complex issue over a longer period involving more factors than just one.*

Hanna Järvinen

*In her article, Dr. Järvinen discusses the late twentieth-century interest in reconstructing the lost originals of past masterpieces. Focusing on the reconstructions of the Nijinsky ballets, she argues that reconstructions exemplify the ontological dilemmas the archive poses to dance, particularly that of the original work as an art form defined as ephemeral.*

Mikko-Olavi Seppälä

*The article presents the Helka Festival, an annual celebration at Whitsuntide organised by the Lahti Theatre in 1931–1946. The Helka Festival consisted of a festival parade, patriotic speeches, singing, a pseudo-religious pagan sacrifice ritual, a folk dance performance and an open-air theatre performance. The Lahti Theatre tried to act as a community theatre and to create a new communality in order to give proof of its own importance in a politically and socially divided time. During the Second World War, the purity of the sacrifice ritual gained importance, and the theatre was no longer considered an appropriate organiser for it. The Helka Festival diminished to become the theatre's spring feast and came to an end in 1946, when the Lahti City Theatre was formed.*



## KIRJOITTAJAT JA TOIMITTAJAT

---

FM Virpi Alanen on yleisen kirjallisuustieteen jatko-opiskelija Turun yliopistossa. Hän valmistelee väitöskirjaa historian representaatiosta ja modernin problematiikasta brittiläisissä 1990-luvun ja 2000-luvun alun näytelmissä. Alanen käsittelee tutkimuksessaan historiallisen tilanteen kokemiseen, kaupallisuuteen, teknologiaan ja hyvinvointiyhteiskuntaan liittyviä teemoja.

Tanssitaiteen tohtori, KL Eeva Anttila toimii tällä hetkellä tanssipedagogiikan professorina ja laitosjohtajana Teatterikorkeakoulun tanssi- ja teatteripedagogiikan laitoksella. Hänen väitöskirjansa aiheena oli dialoginen tanssipedagogiikka. Tämän jälkeen hän on kiinnostunut kehotietoisuudesta sekä somaattisesta lähestymistavasta tanssin oppimiseen ja tutkimukseen. Anttila on toiminut tanssinopettajana ja kouluttajana 1980-luvun alusta lähtien. Viime vuosina hän on keskittynyt taiteiden välisiin taidekasvatusprojekteihin esimerkiksi koulukontekstissa. Hän on julkaissut aiheista useita artikkeleita. Hän on myös aktiivisesti mukana tanssikasvatusjärjestö Dance and the Child International toiminnassa.

MuT, FM Ulla-Britta Broman-Kananen työskentelee erikoissuunnittelijana ja opettajana Sibelius-Akatemiassa. Hänen väitöskirjansa *På klassrummets tröskel - om att vara lärare i musikinläroinrättningarnas brytningstid* (2005) käsittelee musiikin opettajien kokemuksia ja käsityksiä musiikin opettamisesta ja tarjoaa näkökulmia musiikkikasvatuksen uudistamiseksi. Hänen tulevia tutkimuksiaan ovat: *En kvalitet som räknas - kvalitetssäkringens avsiktliga och oavsiktliga konsekvenser för den högre musikutbildningen* (artikkeli) ja *Aino Acté ja hänen aikansa*.

TaT Laura Gröndahl toimii tällä hetkellä näyttämölavastuksen professorina Taideteollisen korkeakoulun elokuvataiteen ja lavastustaiteen osastolla. Hän on työskennellyt lavastajana ja pukusuunnittelijana teattereissa eri puolilla Suomea vuodesta 1983 lähtien. Väitöskirja *Experiences in Theatrical Spaces - Five Scenographies of Miss Julie* (2004) käsitteli näkemisen tapojen rakentumista modernissa lavastustaiteessa. Hän on opettanut muun muassa Taideteollisessa korkeakoulussa sekä Helsin-

gin ja Tampereen yliopistoissa.

TeT, dosentti Pia Houni työskentelee parhaillaan Esittävän taiteen koulutusohjelmassa (Stadia) dramaturgian lehtorina. Hän on toiminut opettajana, luennoitsijana ja asiantuntijana sekä tutkijana useissa eri oppilaitoksissa ja projekteissa. Lisäksi hän on tehnyt dramatisointeja ja käsikirjoituksia. Houni on toiminut teatterin ja draaman tutkimuksen professorina Tampereen yliopistossa (2002–2005) ja Teatterimuseon määräaikaisena johtajana (2005–2006). TeaTS:n vuosikirja no 1:n toimittajaryhmän jäsen.

FT, dosentti Hanna Järvinen on tutkijatohtori Helsingin yliopiston Tutkijakollegiumissa. Hän tutkii tanssin epistemologiaa ja ontologiaa kulttuurihistorian ja esitystutkimuksen (Performance Studies) valossa.

FT, dosentti Janna Kantola työskentelee projektikoordinaattorina Suomen kirjallisuuden tiedotuskeskuksessa (FILI). Kantola on julkaissut kaksi monografiaa, *Tanssi yöhön, pimeään. Pentti Saarikosken Tiarnia-sarjan gnostilaiset piirteet.* (SKS, 1997) ja *Runous plus. Tutkielmia modernismin jälkeisestä runoudesta* (Palmenia 2001). Hän on myös suomentanut valikoiman Henri Michaux'n proosarunoutta (*Höyheniä*, WSOY & NVL, 2003).

FT, dosentti Lasse Kekki työskentelee Turun yliopiston yleisen kirjallisuustieteen assistenttina. Hän on julkaissut teoksen *From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Levitt and in Tony Kushner's Play Angels in America* (2003) sekä useita homodraamaa ja -teatteria käsitteleviä artikkeleita niin Suomessa kuin ulkomailla.

Riikka Kiema vastaa julkaisusarjan ulkoasusta. Hän toimii Yliopistopainossa graafisena suunnittelijana.

FM Riikka Korppi-Tommola on ollut Helsingin yliopiston teatteritieteen jatko-opiskelija syksystä 2005 aiheena tanssintutkimus, suomalaisen modernin tanssin historiografinen tarkastelu. Hänen pro gradu -tutkielmannsa käsitteli Ritva Arveloa ja Praesens-tanssiryhmää. Korppi-Tommola on toiminut vakinaisena ammattitanssijana Helsingin Kaupunginteatterin tanssiryhmässä vuosina 1980–2000.

FT, dosentti Hanna Korsberg työskentelee Helsingin yliopistossa teatteritieteen vs. yliopistonlehtorina. Korsberg on julkaissut kaksi monografiaa teatterihistorian alalta ja useita artikkeleita teatterihistoriasta, esitysanalyysista ja historiografiasta koti- ja ulkomaisissa julkaisuissa.

FM Tiia Kurkela on jatko-opiskelija ja työskentelee ohjaajana Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksen oppiaineessa. Hän on toiminut opettajana, tuottajana ja tiedotustehtävissä teatteri- ja tanssialalla. Kurkela on myös esitelmöinyt ja julkaissut kirjoituksia suomalaisten teattereiden nykytilanteesta. Parhaillaan hän valmistelee väitöskirjaa teatterin nykyisistä työskentelyolosuhteista ja ensemble-teatterin mahdollisuudesta Suomessa.

FL, VTM Johanna Laakkonen valmistelee tanssihistoriaan liittyvää väitöskirjaansa Helsingin yliopiston taiteiden tutkimuksen laitoksella teatteritieteen oppiaineessa. Tanssihistoriaa käsittelevien artikkeleiden lisäksi hän on kirjoittanut myös suomalaisesta nykytanssista. Laakkonen toimi Tanssin Tiedotuskeskuksessa tiedottajana ja toiminnanjohtajana 1996–2004.

TaM, lavastaja Maiju Loukola on Taideteollisen korkeakoulun elokuvataiteen ja lavastustaiteen osaston jatko-opiskelija. Tekeillä oleva väitöstutkimus on työnimeltään Esitystilan murtumia. Video ja performatiivinen tila. Loukola toimii freelancelavastajana ja vierailevana tuntiohjaajana Taideteollisessa korkeakoulussa ja Teatterikorkeakoulussa.

Tanssitaiteen tohtori, koreografi Kirsi Monni on toiminut tanssitaiteilijana 1980-luvun alusta lähtien. Hän on saanut tunnustusta taiteelliselle työlleen muun muassa seuraavilta tahoilta: tanssin valtionpalkinto Zodiak presents ry:lle 1990, tanssitaiteilijain liiton Suomi -palkinto 1998 ja valtion 5-vuotinen apuraha 1996 ja 2002. Vuonna 2004 Teatterikorkeakoulussa valmistuneessa taiteellisessa tohtorintutkinnossaan hän käsitteli tanssin ontologisia kysymyksiä etenkin Martin Heideggerin ajattelun valossa.

FT Pentti Paavolainen on taiteen tutkimuksen professori Teatterikorkeakoulussa. Jouko Turkan ohjauksia käsittelevä *Turkan pitkä juoksu* ja 1960-luvun kaupungistumista käsittelevä väitöskirja *Teatteri ja suuri muutos, ohjelmistot sosiaalisen muutoksen osana 1959–71* ovat saaneet jatkoa

monelta alalta kirjoitetuista artikkeleista ja teatterihistorian oppimateriaaleista. TeaTS:n vuosikirja no 1:n toimittajaryhmän jäsen.

FK Heta Reitala valmistee Helsingin yliopistossa väitöskirjaa teatterin ja nationalismin suhteista. Hän on julkaissut useita artikkeleita ja toimitanut ja osin kirjoittanut muun muassa teokset *Harha on totta* (2005) skenografian alalta ja oppikirjan *Dramaturgioita* (2001/2003) yhdessä Timo Heinosen kanssa. Reitala on ollut teatteritieteen assistentin viran haltijana Helsingin yliopistossa, opettanut eri yliopistoissa ja toimii tällä hetkellä sivutoimisena tuntiopettajana Teatterikorkeakoulussa. TeaTS:n vuosikirja no 1:n toimittajaryhmän jäsen.

FM Sipriina Ritaranta on julkaisusarjan toimitussihteeri ja taittaja. Hänen pro gradu –tutkielmansa *Kuunnelman tilat – kuultava tila. Esimerkkinä Niskavuoren nuori emäntä vuosilta 1968 ja 1992* käsitteli tilan rakentamista kuunnelmassa.

Tanssitaiteen tohtori, tanssija-tutkija Leena Rouhiainen toimii Teatterikorkeakoulun tanssi- ja teatteripedagogiikan laitoksen Haasteena tieto –nimisen tutkimushankkeen vastuullisena johtajana. Hän väitteli vuonna 2003 aiheenaan freelancetanssijana olemisen problematiikka ja tanssin fenomenologia. Tällä hetkellä hän tutkii somatiikkaa, kehontietoisuutta ja Rudolf Labanin teorioiden tilallisia ulottuvuuksia, joista on myös julkaissut muutamia artikkeleita. Hän opettaa Pilates-menetelmää ja nykytanssia sekä luennoi tutkimusmenetelmistä ja ohjaa jatko-opiskelijoiden opinnäytetöitä muun muassa Teatterikorkeakoulussa.

FM Mikko-Olavi Seppälä on tutkinut muun muassa Kuopion ja Lahden teatterihistoriaa. Hän valmistee väitöskirjaa suomalaisista työväenteattereista vuosina 1899–1922 Helsingin yliopiston taiteiden tutkimuksen laitoksella teatteritieteessä.

FT Hanna Suutela on toiminut teatterin ja draaman tutkimuksen professorina Tampereen yliopistossa vuodesta 2005. Suutela on väitellyt Sakari Puurusen oopperaohjauksesta *Viimeiset kiusaukset* (1999). Hän on lisäksi kirjoittanut monikulttuurisesta Cassandra -projektista, aikamme naisohjaajista sekä Suomalaisen Teatterin naisnäyttelijöistä, muun muassa Ida Aalbergista. TeaTS:n vuosikirja no 1:n toimittajaryhmän jäsen.

FT, tanssitaiteilija Inka Välipakan erikoisalaa ovat tanssintutkimuksen kulttuurintutkimukselliset, feministisfilosofiset ja sosiologiset lähtökohdat. Hän työskentelee tällä hetkellä tutkijatohtorina Suomen Akatemian hankkeessa Menneet ja nykyiset tanssikäytännöt (Tampereen yliopisto, musiikintutkimuksen laitos). Lisäksi hän luennoi Helsingin yliopiston Kristiina-instituutissa ja vierailee opettajana Norwegian University of Science and Technology -yliopistossa Trondheimissa.

