

Inka Välipakka

NAISKOREOGRAFEJA KATSOMASSA

Nykytanssiesityksen modaliteetit

Tarkastelen artikkelissani kahden suomalaisen naiskoreografin teoksia, Paula Tuovisen *Blondi*-sooloa ja Jaana Kleveringin *Kannattele!*-soolo- ja ryhmäteosta. Valitsemiani teoksia yhdistää se, että koreografit tanssivat omat teoksena. Lisäksi teokset ovat esimerkkejä nykyteosgenrestä kommentoidessaan aikansa kulttuurista visuaalisuutta. Näissä teoksissa tanssiliike yhdistyy kuvaan, joko konkreettisesti osana lavastusta tai sisällöllisin lainauksin. *Kannattele!*-teosta rytmittää taustalle heijastettu videokuva ja *Blondin* tanssiliikkeet ja kehonasennot lainaavat median ja taiteen tyylliteltäviä naiskuvia.¹

Näin Paula Tuovisen *Blondin* marraskuussa 2000, kun sitä esitettiin helsinkiläisen Zodiakin näyttämöllä osana Liikkeellä Marraskuussa -festivaalia. *Blondin* ensi-ilta oli tammikuussa 2000 Kiasma-teatterissa. Soolossa erottui baletista ja nykytanssityyleistä lainatut liikkeet, arkinen kävely ja seisominen. Koreografia kuvasi pornografian naiskuvastoa, maalaustaiteen objekteja (ainakin Édouard Manetin *Olympia*) ja länsimaisen muotiteollisuuden naisasentoja. Tarkastelussani on ollut myös *Blondi*-esityksestä otettuja valokuvia (kuvaaja Sakari Viika) ja Tuovisen teoksestaan kirjoittama essee vuodelta 1999.² *Blondin* teemana oli valkoisuus ihonvärinä.

Seurasin Jaana Kleveringin *Kannattele!*-teoksen esitystä syyskuussa 2003 joensuulaisessa taidekeskus Ahjossa. Teoksen ensi-ilta oli syksyllä 2002 Outokummun Teatteriturneessa, ja sitä esitettiin samana syksynä myös Turun Barker-teatterissa ja kuopiolaisessa Alavan kirkossa osana Anti-festivaalia. Kirkkoesitykset herättivät kuopiolaisessa yleisössä paheksuntaa. Olen lisäksi lukenut Kleveringin kirjoituksen, jossa hän käsittelee kirkossa esittämisen kokemuksia sekä ajatuksia teoksen sisällöstä. *Kannattele!* käsitteli naisen vaientamisen teemaa länsimaiskristillisessä kulttuurissa.

Tavoitteeni on kuvata teoksia esityksinä. Analysoin niiden tapahtumista eli sitä, miten tekijöiden sisällölliset näkemykset toteutuvat katsojalle. Vaikka aikomukseni ei ole suoranaisesti problematisoida omaa suhdettani *Blondi*- ja *Kannattele!*-esityksiin, nivoutuu oma katsomiskokemukseni osaksi kysymystä siitä, miten tanssiesitysten merkitykset kiteytyvät katsojan kokemuksissa ja tulkinnassa. Olen esitystä katsoessani voinut todistaa katsojan reaktioita esiintyjän läsnäoloon ja liikkeisiin. Erityisenä kiinnostuksen kohteenani ovat *Blondi*- ja *Kannattele!*-esitysten modaliteetit. Pysin myös tulkitsemaan niitä tapoja, joilla näiden esitysten tekijät rakentavat yhteyttä katsojaansa. Modaliteettien analysoiminen tarkoittaa artikkelissani lyhyesti ”elävän” tanssiesityk-

sen olemisen ja tapahtumisen tavan tunnistamista (vrt. Parviainen 1998; 2000).

Kutsun artikkelini teoreettismetodologista pohjaa fenomenologiseksi semiotiikaksi. Analysoin esityksiä sitoutumalla näkemykseen, että *Blondi-* ja *Kannattele!*-teosten tekijöiden poeettisena strategiana on tuottaa teoksensa puitteet tietyn nykytanssigenren mukaiseksi (esimerkiksi yhdistämällä eri taiteenlajeja). Tämän lisäksi teoksista voidaan tunnistaa esityksen tasolla ilmenevä ulottuvuus, intersubjektiiivinen esittäjiä ja katsojia yhdistävä alue. Huomioidessani esitysten eri mediat, kuten niissä käytetty kuva ja tanssiliike, hyödynnän tanssisemiotiikan välineitä. Kuvaan semiotiikalla siis esitysten tanssiliikkeitä, tilankäyttöä ja liikemuotoja sekä esimerkiksi sitä, miten kuva ja tanssi tukevat toisiaan teosten taiteellisen sisällön väiittämiseksi. Tanssisemiotiikalla on myös rajoitteensa. Semiotiikalla ei voida niin selvästi kuvata tanssiesityksen elävää pintaa, intersubjektiiivista esittäjän ja katsojan välistä tapahtumista. Nähdäkseni osa esitysten merkityksistä on kyllä jäljitettävissä liikkeistä ja tilan käytöstä, mutta jälkimmäisen kuvaaminen vaatii sitoutumista fenomenologisen taidetulkintaperinteen ihanteisiin (Bachelard 2003).

Fenomenologisessa taidetulkinnassa taideteoksen vastaanotto ymmärretään uusien poeettisten kuvien synnyttämäksi tuntemusten tilaksi. Katsoessamme esityksiä niiden poeettiset kuvat saavat meissä aikaan tunteen intersubjektiiivisuudesta. Katsominen ja vastaanotto eivät ole jähmeitä tilanteita, vaan sysäävät meidät innostuksen valtaan. Olen siis katsojana inhimillinen olento, joka tuntee yhdessä esityksen kanssa. Esitys on ollut minulle kokemuksena erityisen vuorovaikutuksellinen, jos tunnen halua välittää oman innostukseni myös muille (Bachelard 2003: 45). Fenomenologisen taidetulkinnan mukaan esityksessä on esittäjiensä ja katsojiensa kautta mukana halu jakaa oma kokemus. Tätä tapahtumista ei voida selittää kausaalisilla tieteillä, kuten psykologialla, koska ne eivät kykene määrittelemään vastavuoroisen ”yllättävän” tapahtumisen erilaisia kerrostumia. Esitys on avoin ilmiö, jonka herättämiä yllättäviä, luovia ja poeettisia oivalluksia ei voi selittää kausaalisesti. Voimme sen sijaan pyrkiä ymmärtämään omia kokemuksiamme riippumatta niiden kausaalisesta alkuperästä (vrt. Heinämaa 1996: 57).

Tanssiesitysten modaliteetit ilmaisevat esitysten materiaalisuutta. Näin niitä voi tunnistaa esimerkiksi tanssijoiden (sekä lavastuksen ja musiikin jne.) luomista tunnetiloista. Modaliteetit ovat jäsennyksiä esitysten muutoin hyvin abstrakteista sisällöistä. Esimerkiksi *Blondin* sisällössä käsitellään valkoisuuden tematiikkaa ja *Kannattele!*-teoksessa pohditaan naisen vaientamisen teemaa. Analysoidessani näiden esitysten modaliteetteja, pyrin osoittamaan keinoja, joilla esitysten sisällöt toteutetaan. Esitys tarkoittaa modaliteettien kontekstina sitä, että myös hyvin abstraktit sisällöt heijastuvat materiaalisesti; tanssijoiden liikkeissä ja jopa hengityksessä.

Tanssiesitykset ovat ennen kaikkea kehollisia esityksiä. Ne toteuttavat aistittavaksemme kokemuksia ja mielihyvää, joka on niin ikään kehollista. Millaisia sitten ovat

keholliset modaliteetit? Esityksen yhteydessä niiden voi ajatella pakenevan neutraaleja kehokuvia, koska tanssijat liikkuvat ja esittävät kehojaan jotakin tarkoitusta varten. Tanssijat ovat näyttämöllä toisiaan ja katsojiaan varten. Esityksen tila on erityinen tila, jossa on mukana toisen läsnäolosta saatu mielihyvä. Tanssijoiden liikkeet tuottavat heille itselleen mielihyvää, ja he pyrkivät välittämään tämän mielihyvän kokemuksen ja tunteen myös katsojalleen.

Aistittu ja kirjoitettu tanssiesitys

Tanssija tarvitsee katsojansa mikä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että hän tarvitsee todistajan liikkeidensä ulkoiselle suorittamiselle. Tanssijan tarvitseminen merkitsee halua päästä tanssilla, jota kyllä katsotaan, tilaan, joka on kontemplaation kaltainen. Esiintyjä haluaa välittää aistimansa ja kokemansa katsojalleen vastavuoroisessa tapahtumisessa. Tanssiesitys on taidetta, jossa pyritään aistimaan toinen; esittäjän näkökulmasta katsoja ja katsojan näkökulmasta esittäjä. Luce Irigarayn mukaan toisen havaitsemisen aktia voi pitää juuri kontemplaation, meditaation ja täyttymyksen kaltaisena tilana. Hän kirjoittaa, että subjektiviteetti hioutuu ja saa energiaansa toisen ihmisen (ja luonnon) äärellä. (Irigaray 2000: 50–52.) Tämä pätee myös esityksiin, koska niitä hiotaan aina erityisellä tavalla vähintään kahden väliseksi tapahtumiseksi. Se, miten tanssijat asettuvat näyttämötilaan välittyy katsojalle. Tavat, joilla tanssijat ovat henkilökohtaisessa tilassaan välittyvät myös osittain, koska tanssijoiden tehtävä on herättää eloon esitystilaa muotoillen sitä sekä häiriten ja hengittäen sitä (Preston-Dunlop 1992: 61–63).

Fenomenologisen taideteorian mukaan esitystapahtuma on produktiivinen, ei siis esittäjälle eikä katsojalle valmis, vaan vuorovaikutuksessa muuntavaa ja täydentyvää. Esiintyvien tanssijoiden kehojen ”suljetusta ja henkilökohtaisesta” luonteesta tulee katsojan edessä myös ”avointa ja välittyvää”. Tanssijan ja tanssia katsovan keskinäistä vuorovaikutusta on vaikea todentaa. Voin kuitenkin esimerkiksi havaita vieressäni istuvan katsojan kehon myötäilyn kun hän eläytyy liikkeisiin. Tanssia katsoessa tulee hetkiä, jolloin joku katsojista menee näkyvästi mukaan tanssijoiden liikkeisiin. Tunne- liikutuksetkaan eivät ole harvinaisia. Jokin tanssijan liikkeessä koskettaa ja muistuttaa meitä kokemastamme.

Ihmiskehojemme rajallisuus on tosiasia, joka tekee niiden näkymättömistä prosesseista käsitettävämpiä. Tiedämme, että meillä on liikkujina jatkuva mahdollisuus kohdata epätäydellisyyttä. Myös tanssijoiden hiotut kehot ovat täyttymättömyyden tilassa. Heidän kehojensa muodot ovat harjoittelusta huolimatta virtaavia, uudelleenharjoittelua vaativia, ja näin heidän liikkeensä vasta tulossa olevia (vrt. Briginshaw 2001: 78). Fenomenologinen taideteoria mahdollistaa esitysten subjektien, esiintyjien ja katsojien ymmärtämisen intentionaalisina, koska kehot ovat tässä perinteessä ennen

kaikkea aistivia ja eläviä, ja vasta toissijaisesti biologisia organismeja (vrt. Heinämaa *et al.* 1997: 12–13).

Tanssiesitykset ovat yhtä aikaa visuaalisia ja kinesteettisiä tapahtumia. Fenomenologinen taideteoria ei erottele näiden aistimista toisistaan, vaan kuvaa jo pelkän näkemisaktin kokonaisvaltaiseksi (Parviainen 2000: 86). Katsomiskokemuksemme tuottaa meissä tarpeen sanallistaa ja jopa kirjoittaa näkemästämme, mutta sanat eivät kuitenkaan riitä tyhjentämään kokemuksemme kaikkia ulottuvuuksia. Tanssin katsominen on kinesteettinen tapahtuma, eläytymistä tanssijoiden liikkeisiin ja näin myös kehollista palautteen antamista siitä, mitä itse koemme. Myös tanssiesityksen merkityksiä pohtiessamme huomaamme sanojen riittämättömyyden. Modaalinen semiotiikka, joka tutkii erilaisia kommunikaatiomuotoja, selittää tämän sillä, että verbaalilla ja visuaaliskinesteettisellä kommunikaatiolla on erilaiset mahdollisuudet ja rajoitukset kuvata merkityksiä (Kress & van Leeuwen 1996: 17). Toisaalta myös puhuttujen kielten välillä on eroja, jotka ei ilmene yksinomaan ilmaisussa, vaan myös sisältöjen tasolla. Yhden puhutun kielen kääntäminen täydellisesti toiselle ei ole mahdollista (Heinämaa 1996: 100).

Voidaan ajatella, että nykytanssiesitysten moninaisuus laajentaa tanssiesityksen perspektiiviä. Esimerkiksi Jaana Kleveringin *Kannattele!*-teoksessa on mukana tanssiliikkeiden ja musiikin ohella myös videokuvaa ja puheetta. Paitsi, että videokuvat ovat osa nykytanssiesityksiä, ovat niiden elokuvalliset tekniikat vaikuttaneet näyttämöllä esitettävän nykytanssin rakenteisiin (vrt. Parviainen 2000: 88–89). Tanssi voidaan ymmärtää nykytanssiesityksessä siis laajasti eleiden ja liikkeiden, visuaalisten muotojen sekä äänten multimodaalisuudeksi.³ Tämä ei sulje pois sitä, että ”tanssilla” on myös oma diskurssi eli sen harjoitukset, tanssitekniikat ja koreografiset tekotavat rajaavat ja mahdollistavat sitä, mitä pidämme tanssina (Foster 1986).

Monimerkityksiselle ja multimodaaliselle nykytanssille on tyypillistä se, ettei katsojaa jätetä yksin, vaan tekijät auttavat teostensa vastaanotossa. Nykykoreografit kirjoittavat tanssiteoksistaan käsiohjelmia ja esseitä, joissa he kuvaavat teosten lähtökohtia, maailmankuvaa, merkityksiä ja kulttuurisia viittauksia. Kirjoittava tekijä sitoutuu näkemykseen, että sanat auttavat lähestymään abstrakteja koreografioita, joita on toisinaan vaikea yhdistää kokemukseen. Tekstit kytkeytyvät sitten esityksiin metaforien tavoin. Metaforinen tanssia kuvaava kieli mahdollistaa tekijän henkilökohtaisen näkemyksen avaamisen yleisemmälle jaetummalle kielelle. Tanssista kirjoitetut metaforat myös ilmaisevat abstraktien liikekuvioiden taustalla olevia mielikuvia (vrt. Välipakka 2003: 30–33).

Tarkastellessani kahden nykytanssiesityksen, Paula Tuovisen *Blondin* ja Jaana Kleveringin *Kannattele!*-teoksen modaliteetteja, pohdin näkemieni esitysten ontologisia tasoja kysyen sitä, miten esitykset tulevat minua vastaan katsojana. Millä keinoin *Blondi* ja *Kannattele!* puhuttelevat elämismaailmaani ja miten ne ylipäättään asettuvat

katsottaviksi ja koettaviksi? Modaliteettien tarkastelu on herkistymistä tanssin sisällylle, joiden autenttisuutta ja totuutta itselleni voin jäljittää siitä, miten tanssivat kehot puhuvat minulle katsojana.

Blondi

Nähdessäni marraskuussa 2000 Paula Tuovisen *Blondi*-soolon olin vaikuttunut esityksen pelkistetystä visuaalisuudesta. Teos välitti minulle ihmiskehon aistivoimaisuudesta lähtevää läsnäoloa. Tuovinen esiintyi soolossaan osan aikaa alasti, ja pukeutui välillä ainoastaan ylävartalon peittävään toppiin. Hän käytti rekvisiittana myös korkokenkiä ja aurinkolaseja. *Blondin* lavastus oli pelkistetty, ja osan lavastuksesta muodosti itse lavastaja Kimmo Takala, joka seiso i Tuovisen tanssiessa näyttämön sivulla alasti ja selin yleisöön.

Voin tunnistaa katsomiskokemuksestani kaksi tasoa. Havainnoidessani Tuovisen tanssia ajauduin yhtäältä katsomaan teoksen esittämiä vahvoja naisrepresentaatioita, jotka rakentavat kulttuurista blondi-ilmiötä. Toisaalta tanssi puhui minulle omia sisältöjään. Oman katsojakokemukseni reflektointi tarkoitti siis vähintään kahden toisiinsa kietoutuneen tason tunnistamista. Tulin katsojana samaistuneeksi tanssivan kehon välittämään kokemusten virtaan, jolle antautuminen tuotti myös mielihyvää. Samanaikaisesti en voinut välttyä tulkitsemasta tanssivasta kehosta esineellistetyn naiskehon representaatioita. Kysyin itseltäni, miksi Tuovinen esiintyy alasti?

Luce Irigaray kuvaa naisten pukeutumista ja koristautumista yritykseksi kätkeä hengellisyyden feminiiniset juuret. Hänen väitteensä on metaforinen ilmaisten sitä, että naiseuden keholliset (inhimilliset ja henkiset) sisällöt hämärtyvät silloin, kun naiset rakentavat kauneuttaan ulkoisilla ja keinotekoisilla tavoilla (Irigaray 2000: 58). Kun Irigarayta sovelletaan alastomaan Tuoviseen, voidaan ajatella, että hän pyrkii tavoittamaan pinnallisen naiseuden takaista henkisyttä. Hän esittää tarkoituksellisesti esimerkiksi muoti- ja pornoteollisuuden naisasentoja. Toisaalta hänen täysin vastakkaiset sikiötä muistuttavat asentonsa tuovat stereotyyppiinkin asentoihin uuden näkökulman. Tuovinen ikään kuin leikkii luonnonmukaisuuden ja tuotetistetun välisillä rajoilla.

Tuovisen esittämä sukupuoli ei taivu sosiaalisesti ja yhteiskunnallisesti rakentuneen (pornografia- ja muoti-) tuotteen eikä biologisen luonnonolion määritelmille. Tanssiva keho prosesso i sukupuolta, laittaen sen määritelmät esityksen erilaisissa näkökulmissa liikkeeseen. Paula Tuovisen tanssi on alastomana kehona ihmiskehon anatomiaa, luita, lihaksia ja ihoa. Todennan katsojana sitä, että liikkeiden muoto on sidoksissa tanssivan kehon anatomiaan. En kuitenkaan voi väittää, että tanssiva keho viittaisi tanssiessaan nimenomaisesti naiskehon biologiaan. Tuovisen keho on hiottu, harjoitettu ja taipuu esimerkiksi vaikeisiin jooga-asentoihin. Tanssilla on siis oma vi-

suaaliskinsteettinen kommunikaatiotasonsa, josta Tuovisen tanssi on yksi esimerkki. Hänen alaston kehonsa toimii materiaalisena toteutumispintana tanssitaiteelle, jolla pyritään välittämään jokin sisältö.

Kun Tuovinen pyrkii osoittamaan *Blondilla* valkoiseen ihonväriin liittyviä kulttuurisia merkityksiä, ymmärrän alastoman kehon merkitsevän selvästi ihmiskehoa. Vastaavasti vaateetettu tanssija voi erilaisilla asuilla myös etäännyttää itsensä vastaanottoa yksinomaan ihmiskehona. Alaston tanssiva keho on siis selvästi ihmisen eletty keho, mikä näkyy Tuovisen soolossa esimerkiksi hänen ihoonsa jääneiden raskausarpien kautta.

Tuovisen soolon koreografisia modaliteetteja pohtiessani joudun ottamaan vakavasti kysymyksen alastomuudesta. En voi palauttaa Tuovisen alastonta kehoa viihteen riisumiin naiskehoihin. Vaikka hän imitoi myös pornografiaa, ei tanssi ole samaa kuin porno. En katojana täysin samaistu näkemäni alastoman naiskehon ääriivioihin, mutta voin merkityksellistää liikkuvasta kehosta myös jotakin itseäni konkreettisesti koskettavaa. Mielestäni Tuovinen tulkitsee, kritisoi ja kärjistää kulttuurisia naiskuvaugenrejä, joiden modaliteetit ovat, feminististä esitys- ja elokuvatutkimusta lainatakseni, miehisen halun ja katseen määrittämiä. Elokvateoriasta periytyvä käsite ”miehinen katse” (*male gaze*) viittaa mielihyvätuotantoon, jossa katsojan mielihyvää säätelee nimenomaan naisen ”katsottavana oleminen” (*to be looked at-ness*). Käsitteen ympärille rakentuva teoria väittää, että elokuvien ja mainosten kamera suuntaa miesohjaajan ja (mies-) katsojan mielihyvän kohti kameran esittämää naista ja naisen ideaalikuva (vrt. Mulvey 1989).

Sama naisen esineellistämisen teema on tulkittu myös romanttisen baletin (1800-luku) ballerinakuvasta. En välttämättä näe sukupuolen oppositiokategorioiden aktiivinen mies/passiivinen nainen toteutuvan niin vahvasti baletin yhteydessä. Baletin paritansseista (*pas de deux*) voidaan kuitenkin löytää miestanssija, jonka tehtävänä on kannatella ballerinaa ja manipuloida tämän kehoa taipumaan erilaisiin asentoihin (Ramsay 1995: 54–56). Miehisen katseen käsitteen soveltaminen tanssiin ei ole ongelmatonta (vrt. Albright 1991: 168; Banes 1998: 2), sillä tanssiesitykset eivät automaattisesti toisinsa ennalta tiedettyjä sukupuolen kulttuurisia malleja. Tanssiesitykset voivat myös tarjota vaihtoehtoisia lähestymistapoja sukupuolikategorioiden.

Blondin tulee katsojaansa lähelle ennen kaikkea kuvallisilla keinoilla Tuovisen tyyppitellessä erilaisista kuvista lainattuja asentoja. Hänen asentonsa ovat visuaalisesti näyttäviä. Yksi asento liukuu toiseksi saaden aikaan monistumisen vaikutelman. Tarkoituksellinen alastomuus herättää ajatuksen kaiken paljastamisen strategiasta, jolla tekijä haluaa horjuttaa naiskehon objektivoinnin perustoja. Tuovisen taiteellinen keino on riisua naiskeho harkitusti, jotta mitään ei jäisi riisuvan ja ”vääää” mielihyvää tavoittelevan kasteen armoille. Alastomasta kehosta tulee näin inhimillisesti jaettavissa oleva keho. Tanssiesitys muodostaa tapahtumisen paikkana oman diskurssissa eli

Tuovisen keho ei ole siinä yksinomaan hänen kehonsa, vaan pikemminkin yhteistä kokemisen aluetta oleva ihmiskeho.

Blondia voi pitää tapahtumisen paikkana alastoman ihmiskehon jännitteiselle roolille, sillä alaston naiskeho on esityksessä jännitteisessä suhteessa medioiden naiskuviiin. Alastomuus voi esityksessä ilmaista kuitenkin myös resistanssia. Kun ihmiskeho nostetaan esityksessä keskeiseen rooliin, pyritään sillä ottamaan kantaa, jäljittelemään, lainamaan ja kuvaamaan naiskuvia myös toisella tasolla. Tuovinen peilaa liikkeillään pornografiaa, maalaustaiteen naisobjekteja ja muotikuvien naismalleja. Naiskuvien tulkinta on koreografiassa vahva ja etäännytetty. Alaston naiskeho ilmaisee myös kehollisen läsnäolemisemme voimaa. Tanssi nostaa peittelemättä esiin ihmiselämän jättämiä jälkiä, jotka keräytyvät vanhenevaan kehoon.

Tuovinen esittää *Blondissaan* myös eräänlaisen urbaanin triksterihahmon, ”blondin”, lukuisia vedoksia. Urbaani, usein naispuolinen ja tyhmä korkokengillä kolisteleva ”klonksu-blondi”²⁴ on jännitteisessä suhteessa kaksiarvoiseen sukupuolijärjestelmään. Tämä osoittaminen katsojalle toteutuu siinä, kun Tuovinen kävelee edestakaisin näyttämödiagonaaleja (jotka alkavat joko etu- tai takanäyttämöltä ja loppuvat vastakkaiseen diagonaaliin) ja muita selvästi rajattuja reittejä näyttämöllä. Edestakaisuus ja yksinkertainen toistaminen saavat aikaan sen, että katsoja näkee naishahmon karikatyyrina ja esineellistettynä. Tunnen katsojana hämmentyväni siitä, kun Tuovinen irtautuu karikatyyristä. Hänen hahmona muistuttaa pian sikiön tai pienen lapsen kokoonpuristuvista viattomista liikkeistä. Asennossa on jotakin autistista heijausta muistuttavaa. Yllättäen se herättää mielikuvia käpertymässä olevasta vanhuksesta.

Blondi-tulkintani rakentuu pitkälle omalle katsojakokemukselleni. Olen lukenut esityksen jälkeen myös Paula Tuovisen esseen, jossa hän kertoo teoksen suhteesta valkoihoisuuden ylemmyysproblematiikkaan suhteessa muihin rotuihin. Ilman selventävää esseettä en olisi voinut liittää näkemääni esitystä valkoihoisuuteen. Lukiessani tekstin olen voinut merkityksellistää näkemääni uudesta perspektiivistä. Palautan mieleeni hetkiä, jossa blondi-karikatyyrit ovat taka-alalla. Tuovinen lähestyy katsojaa kehon asennoilla, jotka muistuttavat ihmiskehon alkuasentoja. Niiden kautta välittyvät ajatuksia, jotka liittävät yhden alastoman kehon osaksi muita ihmiskehoja riippumatta ihonväristä, sosiaalisesta asemasta tai sukupuolesta. Asennot näyttävät vastustavan mielivaltaa, joka jakaa ihmiskehon sen mustuutta tai valkoisuutta ja sen miehisyyttä tai naisellisuutta koskevin perustein. Näinä hetkinä Tuovisen alastomuus tuntuukin perustelluimmalta. Sikiön ja vanhuksen väliin asettuessaan valkoisen ihonvärin ja blondi-naisen statukset katoavat ja keho avautuu ihmisen puhuvaksi kehoksi.

Kannattele!

Syyskuussa 2003 näkemässäni *Kannattele!*-esityksessä (kaksiosainen soolo- ja ryhmäteos naistanssijoille) käytettiin rekvisiittana muun muassa hedelmiä. Jaana Klevering ahmi soolossaan hedelmiä, leikki niillä ja sotki niillä lopulta näyttämön lattian. Soolossa saattoi erottaa pyrkimyksen korostaa naiskehon aistillisuutta, etenkin silloin kun Kleveringin syömisestä levisi hedelmälihaa ja mehua pitkin näyttämöä. Samanaikaisesti Klevering haki liikkeillään tasapainoa. Huolimatta siitä, että edestakainen liike alas lattialle ja ylös lattiasta kuvaa myös päättämättömyyttä, voi liikkeet esityksen sisältöön nivottuna ymmärtää tasapainon etsimiseksi. Kleveringin soolo muistutti minua naisen olotiloista, jossa vuorottelevat itsensä sisällä ja ulkopuolella olemisen modaliteetit. Lisäksi hedelmälihan ja -mehun käyttö herätti pohdintaa naisen sisätilasta.

Monissa esitystiloissa toteutettu *Kannattele!* haastaa verbaalin kielen merkityksiä. Se käsittelee tekstuaalista materiaalia käyttäen yhtenä aineksena Julia Kristevan *Musta aurinko* -tekstiä naismasennuksen kuvaamiseksi. Klevering koreografioi masennusta tanssiliikkeillä, joita tukevat musiikki, video ja puhe. Hän kuvaa tanssilla ja kehon kielellä kyvyttömyyttämme tarttua sanojen symboleihin. Klevering ymmärtää masennuksen vaientamisesta ja tukahduttamisesta juontuvaksi tilaksi, jota voidaan työstää pois esimerkiksi tanssiliikkeillä. Katsoessani esitystä en kokenut, että teoksen maailman kipeys korostuisi ja tulisi päälle. Pikemminkin, kuten koreografi itsekkin kuvaa, Kleveringin soolo ja ryhmäesitys antavat tanssijoille ja katsojalle tilaa käsitellä esityksessä eheyden, kirkkauden, herkkyyden ja hengittävyuden laatuja (Klevering 2002a).

Klevering heijasti ryhmäteoksensa taustalle videokuvaa. Naiset tanssivat sooloja, duettoja ja erilaisia muodostelmia puhuen Kristevan tekstin katkelmia sekä omia tekstejään. Videolla (kuvaaja Hanna Pihko) toistui sama hedelmien teema kuin Kleveringin soolossa. Kamera rajautui lähikuviin hedelmistä esittäen kuorten juonteita, muotojen pyöreyttä, värien kirkkautta sekä kiinteän hedelmän muodon muuntumista nesteeksi. Hedelmien kiinteä muoto rikkoutui nesteiseksi ja virtaavaksi samalla tavoin kuin Kleveringin tanssissa. Liitin hedelmälihan naisesityksen yhteydessä naisen sisätilasta nouseviin modaliteetteihin.

Jaana Klevering näytti käsittelevän naisen vaientamista rajojen rikkomisella. Tahallinen esitystilan sotkeminen ruoalla välitti minulle katsojana kielletyn teon herättämiä tunteita. Kun Klevering sylki soolossaan appelsiinin ja omenan paloja lattialle, puhutteli tanssi myös naisen vaientamisen teemaa Raamatun luomistarinan yhteydessä. Siinä nainen lankeaa syntiin syödessään kielletyn hedelmän. Syömisen teema voidaan liittää naiskehon aistillistamiseen ja seksuaalistamiseen, jotka ovat tekoina lähellä naisen vaientamista länsimais-kristillisessä perinteessä (vrt. Suutala 2001). Esitystä katsoessani koin, että Klevering asetti minut naiskatsojana vastuuseen tapahtumasta. Hedelmien repostelu herätti minussa jonkinasteista häpeän tunnetta.

Kannattele!-esitystä on perusteltua pohtia suhteessa naisen vaientamiseen kristillisessä kontekstissa. Teosta esitettiin syksyllä 2002 kaksi kertaa myös kuopiolaisessa Alavan kirkossa.⁵ Teoksen esittäminen kirkossa osoittautui ongelmalliseksi. Naisen tanssiminen tuntui horjuttavan kristillisen kirkon pyhyyskäsitteitä. Nähtyään *Kannattele!*-esityksen Alavan seurakunnan kirkkoherra olisi halunnut peruuttaa toisen illan. Kirkkoherra ei kertonut syytä (ja piti lopulta kiinni sovituista ohjelmista), mutta seurakunnan suntio kertoi paheksunnan syyksi sen, että esitys häpäisi kirkkotilaa. Klevering kuvaa kokemustaan: ”Jumala ei voi antaa anteeksi sitä kirkon häväistystä, jonka saimme aikaiseksi”. (Klevering 2002b.)

Tanssi voidaan toisinaan hyväksyä osaksi sakraalia jumalanpalvelusta. Tällöin se kuitenkin nimetään toisin, joko liturgiseksi liikkeeksi tai suloliikunnaksi. Tanssi-sana ei ainakaan helposti liitetä jumalanpalvelusliturgiaan kuuluviin palvontaeleisiin. *Kannattele!*-teoksen esittäminen kirkossa kuvaa sitä, että tanssi osallistuu väistämättä keskusteluun ruumiillisen toiminnan pyhydestä. Kleveringin esityksen teema koskettaa lisäksi kipeätä kysymystä luterilaisuudessa. Vaientaminen on yhä keskeinen ongelma yksittäisissä naispappeuskysymyksissä. Teoksen tematiikka ”masennuksesta eheytyminen” on sinällään kuitenkin keskeinen osa kristillistä julistusta, jopa ihmisiä tavoittavan kristillisen metaforisen kielen ydin.

Kannattele!-teoksen vastaanotto jakoi Kuopiossa myös vastaanottavat katsojat. Teos sai myönteistä huomiota seurakunnan ulkopuoliselta festivaaliyleisöltä, jonka joukossa oli ortodoksipappi, eri seurakuntien nuorisotoiminnasta vastuussa olevia aktiiveja sekä taidealan opiskelijoita ja ammattilaisia. Klevering kuvaa kirkossa saamaansa palautetta symboliseksi. Teos käsittelee kysymyksiä, joihin teoksen vastaanotto joko tyrehtyy tai herättää katsojissa heidän omia kokemuksiaan ravistelevia tuntemuksia.

[H]e näkivät teoksessa kysymyksenasetteluni ja kokivat merkitykselliseksi sen, että yksityinen voi ja saa tulla esille sekä symbolisin viittein että konkreettisen ruumiillisesti yleensä henkilökohtaiset tunnot piilottavassa kirkkotilassa (Klevering 2002b).

Kannattele!-teoksen kirkossa saama katsojapalaute on hyvä esimerkki siitä, että tanssiesitys syntyy esittäjien ja katsojien vuorovaikutuksessa. Elävää tanssiesitystä korostavan näkemyksen mukaan esitystä ei edes ole olemassa ilman katsojia. Koska tanssin yleisöä ei voi erottaa tanssiteoksen maailmasta (vrt. Foster 1992: 123–124), syntyvät esityksen modaliteetit pitkälle katsojien kokemuksissa. Esiintyjien tehtävä on temmata katsojat mukaan esitykseen, sillä ilman mahdollisuutta vastavuoroisuuteen jäävät he ilman identiteettiä (vrt. Martin 1997: 321):

[Y]leisöllä ei ole identiteettiä yleisönä ennen tai irrallaan esityksen toiminnasta, joka synnyttää esityksen - - yleisö on ”epävakaa” sekä oman läsnäolonsa puitteissa että kyvyssään aiheuttaa ja siten rikkoa esityksen kulkua.

Tekijälleen *Kannattele!* merkitsee nimeämisen prosessia. Esityksen tanssijat käyvät tanssillaan läpi omien henkilöhistorioidensa vaiheita. Tanssijat lausuvat tekstejä kokemuksistaan, joissa kieli on etäännytynyt tunteista ja kehosta (Klevering 2002a). Esityksen modaliteetit tulevat minulle katsojana esiin pohdinnoissa, joissa kulttuurimme ei anna kieltä kielletyille tunteille. Tunteista tulee kulttuurissamme vaiennettuja. Esitettyjen liikkeiden suhde vaientamista ja masennusta koskeviin pohdintoihin ei kuitenkaan ole yksioikoisen selvää. Olen tarvinnut koreografian antaman johtolangan löytääkseni ne kohdat, joissa liikkeiden mielikuvat ja eletty kokemus muodostavat liikekuvioita tilassa.

Modaliteetit

Kahden nykytanssiesityksen tulkintani ilmaisee tanssiesityksen tapahtumista katsojan kannalta. Sekä *Blondi* että *Kannattele!* tekevät teoksina tilaa katsojan eläytymiselle ja pohdinnalle. Jos esityksiä voitaisiin pitää suljettuina sen perusteella, että ne jättävät vain vähän tilaa katsojan tulkinnoille ja avoimiksi sen perusteella, että ne jättävät katsojalle tilan reagoida näkemäänsä, pidän näitä esityksiä selvästi avoimina. *Blondi* ja *Kannattele!* ovat esimerkkejä multimodaalisista esityksistä, jotka esittävät taiteelliset pyrkimyksensä esteettisellä moninaisuudella ja kuitenkin katsojan elämismaailmaa koskettavasti. Nämä nykytanssiesitykset näyttävät ottavan esteettisillä ilmaisuillaan kantaa vaikeisiin filosofiisiin kysymyksiin. Teosten modaliteetit ovat sidoksissa tekijöiden poeettisiin ratkaisuihin, jotta esimerkiksi vaientamisen teemaa voidaan käsitellä.

Oma katsomiskokemukseni antaa ymmärtää, ettei tanssiesityksen tila ole tavanomainen, vaan poeettinen. Tanssijat käyttävät yleisen tilan eri pisteitä, keskustaa ja marginaalia sekä korkeaa ja matalaa, ilmaistakseen erilaisten tunnetilojen vivahteita (vrt. Foster 1998: 7). En katsojana muodosta tanssiliikkeistä ja niiden kulttuurisista viittauksista tulkintoja, jotka ovat teosten ulkopuolella. Pikemminkin ne käsitteelliset prosessit, joita tekijät ovat hioneet, nivoutuvat osaksi teostulkintaani. Esitykset herättävät minussa käsityksen siitä, että niillä on oma tiedonvälityksen tapansa. Tässä tiedonvälityksessä olen katsojana vaikutuksen kohteena ja vastaanottajana. Väitän, että myös esittäjä on tietoinen läsnäolostani ja siitä, että en yksinomaan tarkkaile ja reagoi näkemääni, vaan osallistun omalla historiallani esitysten sisältöihin.

Voidaan ajatella, että abstraktit tanssiesitykset välittyvät meille katsojina, koska ne esitetään materiaalisesti tanssivilla kehoilla. En kuitenkaan käsitä tanssiesityksen vastavuoroisuutta ilman että ajattelen esityksen jaetuksi. Minun on luotettava siihen, että esiintyjän henkilökohtaisesta tulee esityksen kautta myös jaettua. Jakaminen ei ole koherenttia, jos vuorovaikutuksen ja molemminpuolisuuden aste on heikkoa. Samoin kuin esittämiseen, myös vastaanottoon tulee liittää kompetenssia.

Viitteet

- ¹ Jaana Kleveringin teoksen musiikkina oli kanteletaiteilija Eija Kankaanrannan soittamaa kantelemusiikkia. Paula Tuovisen teoksen sävellyksestä vastasi Lotta Wennäkoski.
- ² Esseetä ei jaettu yleisölle, mutta Tuovinen on jälkeen päin julkaissut esseestä englanninkielisen version ”Blonde” Finnish Dance in Focus -lehdessä (Tuovinen 2000: 14–16). Hän on itse aktiivisesti jatkanut keskustelua teoksestaan myös pro gradussaan Oulun yliopistoon.
- ³ Fenomenologisemioottinen tanssintutkimus on lähempänä kielentutkimuksen multimodaalista semiotiikkaa kuin diskurssianalyysia, joka erittelee yksityiskohtaisesti lingvistisiä tekstejä ja kielen ilmaisumuotoja. Multimodaalisuudessa tarkastellaan nimittäin myös muuta kommunikaatiota, kuten visuaalisen, eleiden ja äänen multimodaalista luonnetta (Kress et al. 1997: 257–259).
- ⁴ Tuovinen kuvaa vuodelta 1999 olevassa esseessään ”klonksua”.
- ⁵ Nykytanssia esitetään yleensä tanssi-, teatteri- ja oopperanäyttämöillä, mutta myös uusissa tiloissa, kuten galerioissa, kaduilla ja kirkoissa.

Lähteet

Esitykset

- Blondi*. Koreografia ja tanssi Paula Tuovinen. Sävellys Lotta Wennäkoski. Lavastus Kimmo Takala. Valosuunnittelu Mikko Hynninen. 25.-26.10. 2000 Zodiak, Helsinki. Liikkeellä Marraskuussa 2000 -festivaali.
- Kannattele!* Ohjaus Jaana Klevering. Musiikki Stepan Rak, Matti Murto ja kantele-improvisaatiota. Kantele Eija Kankaanranta. Koreografia ja tanssi Osa 1, Jaana Klevering. Osa 2, tanssi ja osallisuus koreografiaan Satu Herrala, Hanna Onjukka, Anna-Maija Terävä, Emilia Vepsäläinen, Pirjo Yli-Maunula. Video (osa 2) Hanna Pihko. Puvustus Ritva Muikku. 5.-7.9.2003 Taidekeskus Ahjo, Joensuu.

Painamattomat lähteet

- Klevering, Jaana (2002a) Produktion esittely. Sähköpostiviesti kirjoittajalle 16.12. 2002.
- Klevering, Jaana (2002b) Esse: ”Naisena ja tanssijana kirkkotilassa”. Sähköpostiviesti kirjoittajalle 16.12. 2002.
- Tuovinen, Paula (1999) ”Blondin essee”. Kirjoittajan hallussa.

Kirjallisuus

- Albright, Ann Cooper (1991) *Mining the dancefield: Feminist theory and contemporary dance*. Ann Arbor: UMI Dissertation Service.
- Bachelard, Gaston (2003/1957) *Tilan poetiikka*. Suomentanut Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.
- Banes, Sally (1998) *Dancing Women. Female bodies on stage*. New York: Routledge.
- Briginshaw, Valerie A. (2001) *Dance, Space and Subjectivity*. Hampshire: Palgrave.
- Foster, Susan Leigh (1992/1982) *Reading Dancing. Gestures towards a semiotic of dance*. The Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Foster, Susan Leigh (1998) ”Choreographies of Gender”. *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 1/1998, ss. 1–33.
- Heinämaa, Sara (1996) *Ele, Tyyli ja Sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuoliyksymykselle*. Helsinki: Gaudeamus.
- Heinämaa, Sara & Reuter, Martina & Saarikangas, Kirsi (1997) *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Tampere: Gaudeamus.
- Irigaray, Luce (2000) *To be two*. London: The Athlone Press.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (1996) *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London and New York: Routledge.
- Kress, Gunther & Leite-García, Regina & van Leeuwen, Theo (1997) ”Discourse Semiotics”. *Discourse as Structure and Process*. Ed. Teun A. Van Dijk.. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications. Ss. 257–291.
- Martin, Randy (1997) ”Dance Ethnography and the Limits of Representation”. *Meaning in Motion*. Ed. Jane C. Desmond. New Cultural Studies in Dance. London: Duke University Press. Ss. 321–343.
- Mulvey, Laura (1989) ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Visual and Other Pleasures*. Toim. Laura Mulvey. Bloomington: Indiana University Press.
- Parviainen, Jaana (1998) *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis on the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Tampere: Tampere University Press.
- Parviainen, Jaana (2000) ”Elävä tanssiesitys ja tanssielokuva: ontologisen eron pohdintaa”. *Musiikin Suunta* 4/2000, ss. 83–95.

- Preston-Dunlop, Valerie (1992) *Dance is a language. Isn't it?* London: Laban Centre.
- Ramsay, Burt (1995) *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London: Routledge.
- Suutala, Maria (2001) *Kesyttetty nainen. Seksuaalisuus ja luontosuhde länsimaaisessa ajattelussa*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Tuovinen, Paula (2000) "Blonde". *Finnish Dance in Focus 2000*, ss. 14–16.
- Välipakka, Inka (2003) *Tanssien sanat. Representoiva koreografia, eletty keho ja naistanssi*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 34. Joensuu: Joensuun yliopistopaino.