

”Ma joskus jotakin rakastin”

**Liikkeen ja sanan välisten suhteiden sekä arkielementtien käytön
analyysi Panu Varstalan tanssiteoksessa *Onerva***

Laura Lehtinen

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin

tutkimuksen laitos

Helmikuu 2012

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Laura Lehtinen	
Työn nimi – Title ”Ma joskus jotakin rakastin”: Liikkeen ja sanan välisten suhteiden sekä arkielementtien käytön analyysi Panu Varstalan tanssiteoksessa <i>Onerva</i>	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu
Aika – Month and year Helmikuu 2012	Sivumäärä – Number of pages 73 sivua
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tutkimuksen kohde on Panu Varstalan tanssiteos <i>Onerva</i>. Tutkimus käyttää teoriapohjanaan Gérard Genetten transtekstuaalisuuden termistöä ja soveltaa sitä tanssiteoksen tulkintaan. Eräänä tavoitteena on kokeilla, kuinka tanssiteos taipuu kirjallisuudentutkimuksen teorian kautta analysoitavaksi. Genetten teoriaa on otettu käyttöön muun muassa siksi, että <i>Onervan</i> nimi ja muut siihen liittyvät tekstit osoittavat selvästi viittaussuhteiden olemassaolon. Transtekstuaalisuuden muodoista tarkastellaan paikallista intertekstuaalisuutta eli suoria sitaatteja, para- ja metatekstejä eli itse teosta ympäröiviä muita tekstejä, hypotekstuaalisuutta eli teoskokonaisuuden transformaationsuhdetta toisen tekstikokonaisuuden kanssa sekä arkkitekstuaalisuutta, joka liittyy lajityypeille ominaisiin piirteisiin ja ilmaisutapoihin. Paikallisina interteksteinä tutkitaan teokseen lainattujen L. Onervan ja Eino Leinon runoja ja niiden suhdetta liiketapahtumiin. Teoksesta kirjoitettujen kuvausten, kritiikkien ja muiden tekstien avulla <i>Onerva</i> näyttäytyy runoilija L. Onervan elämäntarinan mahdollisena hypertekstinä. Tämä tutkimus esittää tulkinnan siitä, millaisen kuvan teos piirtää niin L. Onervasta kuin naiseudesta yleisemmin. Lisäksi tarkastellaan diskurssienvälisyyttä arkkitekstuaalisuutena; sitä, miten arjesta lainattujen esineiden ja liikeelementtien läsnäolo näyttäytyy taidetanssin liikekielen (puhetavan) kanssa rinnakkain. Tutkimuksessa käytetään sekä kirjallisuudentutkimuksen että tanssintutkimuksen teoriakirjallisuutta ja tehdään tanssiteoksesta analyysi molempien oppialojen tietämystä käyttäen. Analyysin kautta havaitaan, että <i>Onervassa</i> runoilla ja liikkeellä on kahdenlaisia suhteita: ne joko tukevat toisiaan tai joissain tapauksissa liike tuo runoon yhdistettynä esiin sellaiset tulkinnan mahdollisuudet, joita runo ei yksin olisi välttämättä ehdottanut. Teoksen aikaisempien tulkintojen perusteella on tehty oletus L. Onervan elämäntarinasta <i>Onervan</i> hypotekstinä, mikä värittää koko tekstin luentaa ja vaikuttaa sekä paikallisen intertekstuaalisuuden eli runositaattien että arkkitekstuaalisuuden eli arkielementtien tarkasteluun.</p>	
<p>Asiasanat – Keywords: Tanssitaide, intertekstuaalisuus, L. Onerva, taiteidenvälisyys, Genette, hypoteksti, transtekstuaalisuus, paratekstit,</p>	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopiston kirjaston Jyx-tietokanta	

Sisällys

Sisällys	2
1. Johdanto	4
1.1. Tutkimusasetelma	4
1.2. Tutkimuksen kohde.....	6
1.3. Katkelma lopun alusta: <i>Onervan</i> kuvausta	9
1.4. Tutkimukseni taustalla	11
1.4.1 Tanssi kulttuurintutkimuksen tarkastelussa.....	11
1.4.2 Mihin kohtaan kenttää tutkimukseni asettuu?	14
2. Tämän tutkimuksen intertekstuaalisuuskäsitys	16
2.1. Intertekstuaalisen tarkastelutavan ongelmat	16
2.2. Genetten termistö käytössä	18
2.3. Intertekstuaalisuus ja tanssintutkimus.....	22
3. Tanssinkatsomisen lyhyt oppimäärä	25
3.1. Mitä tanssiteoksista luetaan?.....	25
3.2. Liike on tanssin ominta ilmaisua	26
3.3. Teoksen kehykset tulkinnan apuna	32
3.4. Teoksen muut elementit.....	36
4. Kehykset kertovat	38
4.1. Onervasta sanottua	39
4.2. Osien vuoropuhelua	40
4.3. Runoista kuvaa.....	46
5. Liikkeen ja sanan yhteistyötä.....	51

5.1.	Hehkuva henki ja ruumis	52
5.2.	Vaate ihmisen kuvana	54
5.3.	Arkea ja kuvitelmaa	56
6.	Arjen ja taiteen arkkitekstuaalisuus	58
6.1.	Kuvitelmat piirtyvät lattiaan	59
7.	Onervan elämäntarina ja naisen kuva	62
8.	Päätäntö.....	67
9.	Lähteet.....	70

1. Johdanto

1.1. Tutkimusasetelma

Tämän tutkimuksen kohde on koreografi Panu Varstalan tanssiteos *Onerva*, jossa lainataan L. Onervan ja Eino Leinon runoja ja jonka aikana kuvataiteilija Virpi Lehto maalaa muotokuvia esitystilassa. Tutkin erityisesti lainattujen runojen suhdetta liikkeeseen sekä arjesta lainattujen elementtien merkityksiä taidetanssiteoksessa. Nojaan tulkinassani Gérard Genetten määritelmiin transtekstuaalisuuden lajeista ja sovellan niitä tanssiteoksen tarkasteluun. *Onerva*-teoksen käsiohjelmatekstit antavat selkeitä lukuohjeita ja ilmoittavat, että tanssiteoksessa ovat läsnä Eino Leinon ja L. Onervan runot. Keskityn analyysissäni siis paikalliseen intertekstuaalisuuteen eli sitaatteihin sekä teoksen paratekstien kautta avautuviin viittaussuhteisiin. Sitä kautta pääsen lukemaan tanssiteosta runoilija L. Onervan elämäntarinan valossa ja tutkimaan liikkeellisen kerronnan yhteyttä siihen. Kysyn: Miten runositaatit ja liike toimivat yhdessä merkitysten rakentajina? Miten tanssiteos näyttäytyy Onervan muun tuotannon kautta katsottua? ja Millaisen kuvan runoilija L. Onervasta ja naiseudesta tanssiteos rakentaa?

Onervassa selkeät ilmoitukset toisten tekstien ja teoksen ulkopuolisten maailmojen läsnäolosta, mm. runolainaukset ja arkiliike, kääntävät katsojan mielen pian kohti viittaussuhteita. Lukijan tekee mieli kysyä esimerkiksi, mistä kokoelmasta lainattu runo on peräisin, mitä muotokuvien värimaailma symboloi tai mihin tapahtumaan lattianpesu mahdollisesti viittaa? Tanssintutkimuksen kentällä intertekstuaalisuuteen muiden tutkijoiden tekemisen teosanalyysien perusteella kuuluu eri tekstien läsnäolon lisäksi erilaisten diskurssien, taidemuotojen tai maailmojen sekoittuminen ja verkottuminen, mitä kirjallisuudentutkimuksessa saatetaan kutsua intermediaalisuudeksi. Esittelen luvuissa 1.4.1 ja 2.3 tanssintutkimuksen kenttää sekä hieman sitä, miten intertekstuaalista luentatapaa on aiemmin käytetty tanssiteosten tulkinnoissa. Lisäksi esittelen tanssianalyysiin liittyviä elementtejä luvussa 3 Tanssinksomisen lyhyt oppimäärä.

Nykytaiteelle on ominaista, että teoksissa ovat läsnä useat eri taidemuodot ja toiset teokset sekä eri genreihin kuuluvat tekstit. Kuvataide saattaa sisältää kirjoitusta, tanssitaide videoteoksia, kaunokirjallisuus kuvitusta ja niin edelleen. Tämä ilmiö ei ole mikään uutuus. Myöskään taiteen tutkimusta ei välttämättä tarvitse lokeroida niin tiukasti kirjallisuudentutkimukseksi, tanssintutkimukseksi, kuvantulkinnaksi ja niin edelleen. Jo pitkään myös opinnäytteissä on tartuttu taiteidenvälisyyteen ja pyritty tulkitsemaan taideteoksissa läsnä olevia eri taiteen lajeja ja muotoja. Esimerkiksi Pekka Olsbon pro gradu -työ käsittelee John Fowlesin *The Ebony Tower* -pienen romaanin siihen liitettyjen maalausten kautta (Olsbo 2002) ja Petri Vaseen opinnäytteen *Mistä tekstit tulevat? Lastenkirjan tekstin ja kuvituksen välisen yhteyden tarkastelua Hanna Tainan kuvituksissa* nimi jo kertoo sen sisällöstä (Vase 1998). Uskon, että yhteen kulttuurintutkimuksen perinteeseen, kirjallisuustieteeseen, perehtyneenä pystyn soveltamaan hallussani olevaa teosten huolellisen ja analyttisen tarkastelun taitoa myös muihin taiteisiin. Uskon myös, että kirjallisuudentutkimuksesta lainattu ajatus sopii muunkin taiteen analyysin käyttöön. Siksi kokeilen Genetten transtekstuaalisuuteen pohjautuvaa analyysia. Haluan esimerkilläni osoittaa, että tanssiteokset, joiden on pitkään nähty kuuluvan vain pienen tanssintutkimuksen kentän tarkasteltaviksi, voivat avautua laajemmin kulttuurintutkijoiden tutkimustöiden aiheiksi. Tanssitaiteen on mahdollista avautua entistä laajemmalle yleisölle, jos sitä uskalletaan ottaa laajemmin taiteentutkijoiden tarkastelun alle.

Kirjallisuustieteen lisäksi opiskelen koreografian maisteriohjelmassa Teatterikorkeakoulussa, joten en ole tanssintulkitsijana aivan kokematon. En kuitenkaan pyri analysoimaan tanssiteosta aivan kokonaisvaltaisesti ottaen huomioon kaikkia niitä elementtejä, jotka tanssintutkimuksen kentällä lasketaan kuuluvaksi tanssiteoksen kokonaisuuteen. Tässä yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -työssäni keskityn liikkeen ja sanan yhteyksiin ja teoksen tulkintaan sen meta-, hypo-, inter- ja paratekstien avulla. Tukenani on tanssintutkimuksen kentältä aiempien tutkijoiden

analyysimalleja ja tarkastelutapoja, joita esimerkkinä käyttäen uskallan soveltaa Genetten teoriaa käytännön teosanalyysiin. Intertekstuaalisuuden käsittely on tanssintutkimuksessa, nimenomaan teosten tulkinnassa, suhteellisen ahkerasti käytetty tarkastelutapa, joskin sen määrittely on silläkin alalla yhtä mutkikasta kuin kirjallisuustieteessä. Tanssintutkimuksen intertekstuaalisuus on käsitykseni mukaan melko lähellä Genetten hypertekstuaalisuutta sekä arkkitekstuaalisuutta (Genette 1982, 6–12) sekä Bahtinin ajatuksia moniäänisyydestä (esim. Bahtin 1991, 56–63).

1.2. Tutkimuksen kohde

Panu Varstalan (s. 1975) noin 45-minuuttinen koreografia *Onerva* sai ensi-iltansa Jyväskylän Kesä -festivaalilla 10.7.2007 Jyväskylän kaupunginteatterin pienellä näyttämöllä. Sen jälkeen teosta on esitetty mm. Sundsvallissa Keskipohjolan Kulttuuripäivillä sekä sen uudistettua versiota Ateneum-salissa Onervataidenäyttelyn avajaisten aikaan. Oikeammin voisi sanoa tutkimukseni kohteen olevan *Onervan* ensi-illan DVD-taltiointi, sillä muistikuvani teoksen katsomiskokemuksesta on jo haalennut enkä voi palata teokseen muuten kuin muistellen tai DVD:tä katsoen. Kun viittaa teokseen, viittaa taltiointiin.

Onervan käsiohjelmateksti luonnehtii teosta seuraavasti:

Kaksiosainen tanssiteos rakkaudesta ja sen kaipuusta L. Onervan sekä Eino Leinin runojen pohjalta. Mies tanssii hänelle, jota rakastaa. Naiset kulkevat aikaa muistoista tähän hetkeen. Aistien kirjurina tapahtumia tarkkailee, havainnoi ja tulkitsee kuvataiteilija.

Onerva asettuu selkeästi osaksi nykytanssin genreä. Nykytanssina sitä voidaan pitää mm. siksi, että se yhdistää eri taidemuotoja lavalla, tuo arkisen liikkeen ja muita arjen elementtejä taidetanssiteoksen sisälle ja jopa välistä kyseenalaistaa yleisön aseman taideteoksen katsojana. Nykytanssi genrenä toimii *Onervan* arkkitekstinä. Sen liikekieli, jota erittelen alla tarkemmin, kuuluu nykytanssin maailmaan. Teos ja sitä ympäröivät paratekstit, kuten nimi ja käsiohjelma, antavat melko suoria vihjeitä

siitä tekstiverkostosta, joka sitä ympäröi. Nykytanssiteoksille ominaista on, että ne tiedostavat sen ja jopa korostavat sitä, etteivät ole syntyneet tyhjiössä vaan yhteydessä muihin kulttuurimme teksteihin. (Adshead 1988a.)

Juuri viittausten ja lainausten tutkiminen on luonteva tapa tarkastella *Onervaa*, sillä jo teoksen käsiohjelmateksti kertoo, että sen kokonaisuuteen kuuluu L. Onervan ja Eino Leinon runoja sekä kuvataiteilija Virpi Lehdon esityshetkellä syntyvät teokset. Tällainen taiteidenvälisyys houkuttelee tarkastelemaan sitä tekstien verkostoa, joka on valmiin teoksen taustalla ja johon itse teos viittaa. L. Onervan ja Eino Leinon runoja siteerataan, niitä kuullaan sekä ääninauhalta Malla Kuuranteen ja Panu Varstalan lukemina että suoraan tanssijoiden lausumina. Siteerattujen runojen lisäksi myös runoilijoidemme muu tuotanto on mielestäni läsnä, sillä käsiohjelman teksti ei rajaa viittaussuhdetta ainoastaan lainattuihin runoihin. Koska teoksen nimi asettaa naisen nimeltä Onerva teoksen keskiöön, jopa päähenkilöksi, on luontevaa tutustua myös runoilijoiden elämäkertoihin ja lukea Varstalan teosta niistä muotoutuvien elämäntarinoiden valossa. Tietoni L. Onervan elämästä perustuu Hannu Mäkelän teokseen *Nalle ja Moppe. Eino Leinon ja L. Onervan elämä* (2003) sekä Mäkelän toimittamien Onervan runokokoelmien esipuheisiin ja tutkija Anna Kortelaisen kuvauksiin Onervan elämästä. Runoilijan elämänvaiheiden tuntemus vaikuttaa tulkintaani Varstalan teoksesta.

Vaikka Varstalan multimodaaliseen teokseen kuuluu lukuisia merkitystä luovia elementtejä, en aio kuvata ja tulkita niitä kaikkia kokonaisuudessaan. Lukijakompetenssini ei kuvataiteen saralla ole kovin laaja, joten Virpi Lehdon muotokuvamaalausten viittaukset jätän pääosin jonkun pätevemmän havaittaviksi ja tulkittaviksi. Tämänkokoiseen tutkimukseen ei myöskään mahtuisi tyhjentävää analyysia kaikista teatterillisen esityksen osasista, joten rajausta on tehtävä. L. Onervan ja Eino Leinon yhteiseen historiaan jo aiemmin tutustuneena tartun elämäntarinoiden ja liikkeen välisen suhteen sekä lainattujen runojen tanssiteokseen tuoman sisällön tarkasteluun ja käytän siinä apunani rajattua intertekstuaalista

lähestymistapaa ja erityisesti Genetten termistöä. Kuva- ja sanataide-elementtien lisäksi erityisen kiinnostavaa *Onervassa* on se, miten muutamat arjen kokemusmaailman liikkeet ja tanssit yhdistyvät taidetanssin diskurssiin. Arkisen läsnäolosta Varstalan *Onervassa* kertovat mm. sosiaalisen tanssin ja arkiesineiden mukaan ottaminen. Naiset valssaavat pitkän tovin miesten tavallisten kauluspaitojen ja yksi mekonkin kanssa. Muutakin arjesta lainattua liikemateriaalia käytetään, kuitenkin säästellen. Esimerkkinä tästä voin mainita vaikkapa lattialle polvilleen päätyneen tanssijan tutun, lattian kuurausta muistuttavan hinkkauksen. Kuitenkaan Varstala ei tuo teostaan esitettäväksi arkimaailmassa, kaduilla, toreilla tai olohuoneissa, vaan se kuuluu mustiin teatterisaleihin, jotka on valaistu tietyllä tavalla ja joissa katsojat istuvat tuoleillaan tietyssä paikassa ja katsovat esitystä tietyltä puolelta. Vaikka teoksen alku ja loppu ehkä muuta tahtovat väittää, teos on tehty katsottavaksi kokonaan.

Varstala ei toki ole ainut, joka on keksinyt suomalaisen runouden koreografian inspiraatioksi. Suomalaisessa nykytanssigenressä mm. Marjo Kuusela on käyttänyt aiheinaan kaunokirjallisuutta, sekä proosaa että lyriikkaa, esimerkiksi teoksissaan *Tyttö ja tanssiva karhu* (1993), *Balladi Hermannin ruususta* (1975) ja *Seitsemän veljestä* (1980 ja 1992) (www.danceinfo.fi). Lukuisat muutkin tanssitaiteilijat ottavat aiheita kirjallisuudesta. Kuitenkin *Onerva* on Panu Varstalan koreografioista käsittääkseni ensimmäinen, joka näin suoraan ammentaa kaunokirjallisuudesta, jopa lainaa joitain runoja. Varstalan teoksen pohjana ovat Leinon ja Onervan runot, mutta mitään tiettyä yhtä tekstiä, sen rakennetta tai tarinaa teos ei tulkintani mukaan jäljittele. *Onervan* jälkeen Varstalan *Toivo jotain lyhyttä* (2011) jatkaa *Onervassa* alkanutta naiseuden olomuotojen tutkimusta ja edelleen lainaa yhden L. Onervan runon.

Alla yritän kuvata erään katkelman teoksesta, jotta lukija saisi jonkinlaisen käsityksen tutkimuksen kohteesta ja samalla siitä, miten tanssia voi kuvailla.

1.3. Katkelma lopun alusta: *Onervan* kuvausta

Ääninauhalta kuuluu hankaavan äänestä, hidastahtista hengitystä. Mustalla lattialla parin metrin etäisyydellä toisistaan istuu kaksi naistanssijaa. He solmivat vaatteita päänsä ympärille ja kasvojensa peitoksi. Solmu tulee kaulaan, kurkunpään kohdalle, melko tiukkaan. Vaatteet, jotka vielä äsken toimivat tanssipartnereina, on nyt kääritty hupuiksi, jotka peittävät tanssijoiden päät kokonaan. Lavan takaosassa, josta valo on juuri himmennyt pois, lojuu vielä yksi vaatemytty, yksi partneri, jonka kolmas tanssijoista on jättänyt siihen ja johon kukaan ei enää kiinnitä mitään huomiota. Staattisina lavaelementteinä seisovat myös kuvataiteilijan maalaustelineet juuri valon ja varjon rajalla.

Kolmas tanssija liikkuu pitkin, sitkein vaihtoaskelin lavan vasemmasta etukulmasta diagonaalisesti kahden istuvan välistä kohti toista takanurkkaa ojennellen käsivarsiaan vastasuuntiin, ylös ja alas, sekä taivuttaen joka askeleella ylävartalooan taakse. Sitten hän kääntyy toista jalkaansa tukipisteenä käyttäen ja suunnaten terävästi katseensa ulos tilaan. Hän katsoo kuitenkin toisista ihmisistä ohi. Hän ei katso aivan vieressään seisovaa kuvataiteilijaa, joka maalaa keskittyneesti kädessään olevalle pienelle paperille, eikä lähellä pyörätuolissa istuvaa neljättä tanssijaa, joka on selvästi tanssijoista vanhin. Muutkin tanssijat – kaikki naisia – ovat selvästi eri vuosikymmenillä. Nuorin on kolmissakymmenissä, seuraava noin neli-, kolmas noin viisi- ja vanhin noin kuusikymmenvuotias. Liikkuva tanssija suuntaa katsettaan kohti takaseinää, eteen kohti yleisöä, lattiaan, ylös ja sivuille. Hän tekee ylävartalolla tempoilevia taivutuksia eteen ja taakse, niin että auki jätetty tukka viuhtoo kasvojen edessä. Hän on tanssijoista ainut, joka tässä kohdin liikkuu runsaasti käyttäen koko valaistuna olevaa lattiatilaa.

Kahiseva hengittysääni kiihtyy, kunnes muuttuu matalaksi, tiukkaääniseksi legato-lauluksi. Himmeissä, hieman häilyväreunaisissa, ruskeansävyisissä valoympyröissä

vaatemytyt päässään istuvat tanssijat alkavat hapuilla kohti lattiaa, löytävät sen ja alkavat siihen nojaten pyörittää käsien avulla itseään oman akselinsa ympäri lonkkansa varassa. Pyörätuolissa istuva, mustaan pitkään, pitkähihaiseen mekkoon puettu tanssija kääntyy katsomaan kohti lähempää lattialla pyörivää. Muilla naistanssijoilla on ruskeat, keskenään hieman erimalliset, polvimittaiset mekot. Etummaisessa, kirkkaammassa valoympyrässä pystyssä tanssiva on jo hetken jatkanut töksähtelevää, rytmikästä jaloilla teputtelua. Nyt hän rikkoo jatkuvan rytmien, heittää ylävartaloaan taakse ja iskee kätensä rintakehänsä päälle. Sitten hän ottaa muutaman tasahypyn korkealle ilmaan sääret taaksepäin heittäen ja käsiään eri suuntiin viuhkoten. Leveähelmainen mekko hulmahtaa ja sen alta paljastuu valkoinen alushame sekä pieni kaistale punaista kangasta. Liike tuo jotenkin mieleen sekä Nijinskyn että Bauschin *Kevätuhrit*, vaikei muoto olekaan sama (Nijinsky 1913; Bausch 1975). Tasainen, puolelta toiselle töksähtelevä tömistely jatkuu jälleen.

Katossa tanssijoiden päiden yläpuolella roikkuu erikokoisia suorakulmaisia pintoja, levyjä tai kankaita, joita koko teoksen ajan on valaistu eri tavoin. Nyt lavan taka- ja yläosat ovat ilman valoa. Valo on vähän ruskeaan taittuvaa, jopa kotoisan oloista. Tila on madaltunut ja pienentynyt.

Ääninauha on se elementti, joka selkeimmin jaottelee katkelman rakennetta. Tässä kuvailemani katkelma alkaa hankaavan hengitysäänen alkaessa. Hengityksen vaihtuessa pitkiksi, mataliksi lauletuiksi vokaaliäänteiksi tanssijan liikelaatu vaihtuu sitkeästä ja raskaahkosta rytmikkääksi edestakaiseksi heilumiseksi. Tanssijan teputtelu lattiaa vasten toimii osana katkelman äänimaisemaa, rytmisenä lisänä legato-lauluun. Kohtaus purkautuu ja loppuu siihen, että lauluääni pehmenee ja hiljenee, yksi lavan yläosan suorakulmioista saa väritöntä, kirkasta valoa ja mustapukuinen tanssija nousee pyörätuolistaan pysäyttämään teputtelevan liikkeen ja vapauttamaan päänpujujen solmut, jolloin istuvat tanssijat pääsevät eroon hupuistaan. Laulun pehmenyttyä ja hiljennyttyä kokonaan pois, valotilanteen

vaihduttua ja uuden solistin astuttua lavalle on helppo havaita edellisen asian päättyneen ja teoksen viimeisen kohtausten alkaneen.

1.4. Tutkimukseni taustalla

Tanssintutkimus on nuori tieteenala. Se on syntynyt oikeastaan vasta 1980-luvulla Yhdysvalloissa. Tanssintutkimuksen ominta teoreettista tarkastelutapaa on liiketapahtumien analysointi, ja tanssintutkijat painottavatkin, että tanssia tieteellisesti tarkastelevan on oltava liikkeenlukutaitoinen (Morris 1996, 6). Kuitenkin tanssiteosten merkitysten rakentamiseen osallistuvat usein monet muutkin elementit kuin pelkkä liike. Monet tanssintutkijat haluavat tanssin avautuvan muidenkin tieteenalojen tutkijoille, potentiaalisesti tarkastelun kohteeksi. Kirjallisuudenopiskelijana minun on luontevaa käyttää tanssiteoksen tulkintaan kirjallisuustieteestä lainattua tapaa ja perehtyä siis teoksessa esiintyviin viittauksiin itsensä ulkopuolelle: lukea tanssitekstiä intertekstuaalista luentatapaa lainaten. Tanssintutkimuksen kentällä intertekstuaalinen tarkastelutapa on hieman eri tavalla käsitetty kuin kirjallisuudentutkimuksessa, josta termi ja tarkastelutapa on lainattu. Tanssintutkimuksessa intertekstuaalisuudeksi kutsuttu tulee melko lähelle intermediaalisuuden käsitettä. Esittelen näitä tanssin intertekstuaalisuuskäsityksen erityispiirteitä luvussa 2.3.

1.4.1 Tanssi kulttuurintutkimuksen tarkastelussa

En onnekseni ole ensimmäinen, joka tarkastelee tanssia muiden tieteenalojen keinoin. Jo yli vuosikymmen sitten ilmestyneessä, Janet Adshead-Landsdalen toimittamassa *Dancing texts: intertextuality in interpretation* (1999) on monta esimerkkiä oppialojen välisyyttä hyödyntävistä tanssiteosanalyyseistä: Sophia Preston tarkastelee liikkeen, musiikin ja kirjallisuuden yhteistoimintaa merkitysten luojina tanssissa artikkelissaan ”Dance, music and Literature: the Construction of Meanings through an Interplay of Texts in Siobhan Davies’s *Bridge the Distance*” ja Sheryl Doddsin artikkeli ”A ’Streetwise, Urban Chic’: Popular Culture and Intertextuality in the Works of Lea Anderson” käsittelee taidetanssissa esiintyviä

viittauksia populaarikulttuurin maailmaan ja niiden vaikutuksia teosten tulkintaan. Naistutkimuksen kautta tanssia lähestyy Elizabeth Dempster artikkelissaan ”Women Writing the Body”. (Adshead-Landsdale 1999.) Susan Leigh Foster esittelee tanssin tulkintaa ja tekemistä (koreografin työtä) kielitieteen ja kirjallisuuden tutkimuksen kautta kirjassaan *Reading Dancing: Bodies and subjects in Contemporary American Dance* (1986). Minulla on tukenani siis monta esimerkkiä siitä, että tanssia on mielekästä tarkastella muutenkin kuin pelkän liikkeen analyysin kautta, vaikka jotkut, hyvin tiukasti tanssintutkimukseen suhtautuvat tutkijat ovat halunneet pitää tanssiteosten tulkinnan kiinni pelkän liikkeen tarkastelussa. Näkemykseni mukaan se kuitenkin kaventaisi tulkintaa ja ehkä pitäisi koko tanssitaiteen edelleen marginaalissa, vain harvojen herkkuna.

Ellen W. Goellnerin ja Jaqueline Shea Murphyn toimittaman teoksen *Bodies of the text: dance as theory, literature as dance* (1995) artikkelit käyvät läpi mm. kulttuurintutkimuksen käyttämien metodien ja tanssin yhtymäkohtia. Toimittajien kirjoittamassa johdannossa todetaan, että keho on liian pitkään ollut vain tiedostamattomien ja mystisten voimien asuinpaikka, joka toteuttaa irrationaalisia impulsseja (Goellner & Murphy 1995, 9). Goellnerin ja Murphyn teos on jo kuusitoista vuotta vanha. Onneksi tilanne on muuttunut. Nyt keho ja kehollisuus on otettu osaksi akateemista tutkimusta, ja viimeaikainen tutkimus kysyykin, millaista tietoa on kehollinen tieto (ks. esim. Rouhiainen: *Ways of knowing in dance and art* 2007). Itse en kuitenkaan syvenny tämän kysymyksen äärelle. Tutkimukseni on kirjallisuustieteen opinnäyte ja teosanalyysi, ei esimerkiksi tanssitaiteen tai tanssin ontologian pohdinta.

Vaikka kehollisuudesta puhutaan jo tutkimustenkin kautta ja vaikka jokaisella ihmisellä on keho, kehollisuuden yksi selkeimmistä representaatio taiteessa, tanssi, jää edelleen tutkimuskentän marginaaliin. Amy Koritz esittää yhdeksi syyksi tähän sen, että monet tutkijat kokevat olevansa kykenemättömiä tulkitsemaan liikettä. On totta, että tanssiin perehtymätön tutkija saattaisi tehdä tutkimuksen, jossa on paljon

puutteita liikkeen lukemisen osalta. Kuitenkin Koritz arvelee, että tanssintutkimuksen kenttä voisi hyötyä siitä, että tanssia tutkittaisiin enemmän muidenkin akateemisten oppiaineiden kentillä. Toki uudenlainen koodisto vaatii lukutaidon opettelua, eli tanssin tulkinta vaatii paljon katsomiskokemusta. Tutkimusmetodien ja ajattelumallien lainaaminen toisilta oppialoilta saattaa Koritzin mielestään avartaa käsitystä tanssista ja sen tutkimisesta. Hänen mukaansa tanssintutkijoiden pitäisi avata liikkeen tarkastelemisen keinoja niillekin, jotka eivät itse tee tanssia. (Koritz 1996, 88–103.)

Tässä työssäni esittelen lyhyesti luvussa 3.1 mitä voi kuulua tanssin lukutaitoon ja teosanalyysini avulla annan esimerkin siitä, miten kulttuurintutkimuksen muilta aloilta lainattua tarkastelutapaa voi soveltaa tanssiteoksen tulkitsemiseen. Liike on kuitenkin vain yksi osa laajempaa teoskokonaisuutta. Viimeisen viidentoista vuoden aikana tanssi onkin alkanut avautua tieteenalojen välisyyteen (Morris 1996, 3). Gay Morris kirjoittaa toimittamansa kirjan *Moving Words: Re-writing dance* johdantoluvussa, että monen tutkijan (ks. esim. Foster 1986) mielestä on hyvä avata tanssia laajemmalle tutkijakunnalle, mutta muistuttaa kuitenkin, että toiset tutkijat (ks. esim. Siegel 1996) ovat huolissaan tanssin hukkumisesta muiden tieteenalojen tarkastelun alla (Morris 1996, 3). Morris lainaa Jane Desmondia: “We must become movement literate [and] - - develop an ability to analyze visual, rhythmic or gestural forms.” (Morris 1996, 5) Muiden muassa kulttuurikriitikkojen on opittava tulkitsemaan tanssia visuaalisten, rytmisten tai eleiden muodostamien elementtien kautta. Täytyy siis oppia tanssinlukutaitoiseksi voidakseen kirjoittaa tanssista.

Marcia B. Siegel kysyy, onko vaarallisempaa antaa tanssin jäädä tutkimuksen marginaaliin käyttäen kapea-alaisesti vain liikkeeseen keskittyvää analyysia vai avata se muille tarkastelutavoille, osaksi tutkimusyhteisön potentiaalista tutkimusaineistoa. (Siegel 1996, 10–11.) Itse pidän tärkeänä nimenomaan tanssin avaamista laajemmalle tutkijakunnalle eteenkin Suomessa, jossa tanssia tutkitaan suhteellisen vähän. Ensimmäinen suomalainen tanssia käsittelevä väitöskirja ilmestyi vuonna

1994, ja 20 väitöksen raja meni rikki vuonna 2009. (Makkonen 2009). Amy Koritz arvelee, että ehkä yhden tieteenalan aika on ohi, ja kaikkien tutkijoiden (erityisesti humanistien) on osattava tarkastella maailmaa yli oppiainerajojen ja pystyä analogioiden avulla soveltamaan tietoaan muidenkin tieteenalojen käyttöön (Koritz 1996, 88–103).

1.4.2 Mihin kohtaan kenttää tutkimukseni asettuu?

Anne Makkosen artikkeli ”Minne suuntaat tanssintutkimus” (Tanssi-lehti 4/09) tarkastelee lyhyesti suomalaisen tanssintutkimuksen päälinjoja verrattuna angloamerikkalaiseen tanssintutkimuksen perinteeseen. Tanssintutkimus on nuori tutkimusala sekä Suomessa että muualla maailmassa. Angloamerikkalaisessa tutkimuksessa tanssi on ollut alun perin (1980-luvun lopulle saakka) antropologian ja historian tutkimuskohteena ja vasta oikeastaan 1990-luvulla alettiin tarkastella tanssia muiden tieteenalojen teorioita ja metodeja soveltaen. Suomessa, jossa tanssintutkimus on päässyt vauhtiin vasta 1990-luvulla, tanssihistoria tai -antropologia ei ole ollut tutkijoiden ensisijainen kiinnostuksen kohde. Makkonen toteaa, että ”meillä on kansainvälisesti ajatellen vähän tanssin menneisyyteen kiinnittyvää tutkimusta, paljon fenomenologis-hermeneuttisia näkökulmia esitteleviä ja käytäviä tutkimuksia, mutta poikkeuksellisen vähän tanssia sosiaalisena konstruktiona tarkastelevaa tanssintutkimusta” (Makkonen, 2009). Nyt 2000-luvulla tanssintutkimuksen intressinä ovat usein tanssin teorian ja käytännön väliset kysymykset sekä ruumiillisen tiedon ja kielellisten diskurssien väliset suhteet (Makkonen 2009). Esimerkkejä fenomenologisista tanssintutkimuksista ovat ainakin Leena Rouhaisen *Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology* (2003), Riitta Pasanen-Willbergin ”Early choreographic investigations” (2006) ja Jaana Parviaisen ”Towards a phenomenological method in the body's movement analysis” (2006).

Kuten yllä jo mainitsen, en pyri tässä tutkielmassani kuvaamaan tanssia ilmiönä tai pohdi sille ominaisia ilmaisutapoja sinänsä. Työni ei siis ole niinkään

fenomenologinen kuin hermeneuttinen. Tarkastelen tanssiteoksen viittaussuhteita ja luon sitä kautta tulkinnan teoksesta. En keskity tekemään puhdasta liikeanalyysia, sillä tanssiteoksen sisältökokonaisuuden muodostamiseen osallistuu monta eri elementtiä, jotka ansaitsevat tulla tarkastelluksi. Lisäksi liikeanalyysin tekeminen ei ole mielestäni kiinnostava tarkastelutapa kirjallisuustieteen opinnäytteessä.

Dance research easily concentrates only on movement, while the goal should be to find the idea behind the movement. Dance is made of a number of meaningful values, thoughts and connections. (Koivunen 2006, 175.)

2. Tämän tutkimuksen intertekstuaalisuuskäsitys

2.1. Intertekstuaalisen tarkastelutavan ongelmat

Graham Allen varoittaa, että intertekstuaalisuus ei tarjoa tutkijoille ristiriidatonta ja helposti määriteltävää lähestymistapaa tekstiin tai mallia tulkintaan. Intertekstuaalisuuden käsite avaa sarjan kysymyksiä ja vastakkainasetteluja ratkaisematta niitä välttämättä ollenkaan. (Allen 2000, 59–60.) Saman ongelman mainitsee myös Orr (2003, 174–175). Christian Moraru huomauttaa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* -teoksen artikkelissaan, että Barthesin, Derridan, Kristevan ja Riffaterren intertekstuaalisuudet ovat niin sanottua universaalia tai vapaata intertekstuaalisuutta, jonka perusajatus on, että kaikki tekstit ovat luonnollisesti osa tekstien verkostoa ja siten kommenttia aiemmalle ja haastetta seuraaville. Hän jatkaa, että tällainen universaali intertekstuaalisuus on teoreettisesti hyödytön tarkastelutapa. (Moraru 2005, 257–260.) On siis syytä miettiä, onko intertekstuaalisuus ylipäätään tarkastelutapa vai ehkä enemmänkin tekstiontologinen filosofia. Jotakin tekstien intertekstuaalisuuden tutkiminen varmasti kuitenkin tuottaa. Mihin ja miten käytettynä se siis sopii?

Allen antaa monia esimerkkejä teoksista, jotka käyttävät montaa ilmaisutapaa, esimerkiksi kuvaa ja kirjoitusta vaikkapa mainonnan diskurssista, ja joiden tulkintaan intertekstuaalinen lähestymistapa on oivallinen, sillä erilaiset kulttuuriset koodit ovat kiistämättä käytössä. Tanssiteos sisältäessään potentiaalisesti jopa neljää eri ilmaisutapaa (liike; sanat; visuaaliset elementit kuten valot, lavastus puvustus tms. kuvalliset elementit ja ääni) yhteen teokseen nivottuna, näyttäisi siis mainoksen tavoin soveltuvan erityisen hyvin intertekstuaalisen tarkastelun alaiseksi.

Intertekstuaalisuus on Allenin mukaan kiinteästi yhteydessä postmoderniin ja nykyiseen kulttuurin yltäkylläisyyteen. Nykykulttuurimme on niin täynnä erilaisia koodeja, ilmaisutapoja ja merkkejä, että on mahdotonta tuoda esiin enää mitään

uutta. Myöskään ei ole olemassa yhtä kulttuurista normia, jota voisi haastaa, pilkata tai parodioida. Niinpä esimerkiksi nykyarkkitehtuuri käyttää elementtejä ja viittauksia kaikesta tunnetusta aikaisemmasta arkkitehtuurista ja yhdistelee niitä uusiksi kokonaisuuksiksi nykyrakennuksiin. Nykytaide – tai nykyteksti – myös kaventaa populaarikulttuurin ja korkeakulttuurin välistä kuilua, rikkomalla genererajoja ja yhdistämällä taidetta muihin kulttuurin tuotteisiin, kuten mainoksiin tai uutisiin. (Allen 2000, 174–186.)

Monet intertekstuaalisuudesta kirjoittaneet tutkijat päätyvät esittelemään intertekstuaalisuutta erittäin laveana tarkastelutapana, joka johtaa lukijan pohjattomaan suohon, jossa teksti viittaa toiseen, joka viittaa kolmanteen, joka taas seuraavaan tai jonka jokin yksityiskohta viittaa johonkin osaan, joka viittaa kokonaisuuteen, joka viittaa vielä laajempaan asiaan itsensä ulkopuolella ja niin edelleen. Lukija voi hämmentyä viittausten ja intertekstien viidakossa eikä lopulta tiedä, mihin tarttua. Kuten tutkija Anna Makkonen esseessään *Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa* (1991) huomauttaa: ”Intertekstuaalisuuden tutkijoiden kiinnostuksen kohteena ei ole kirjailijan intentio: ei pyritä selvittämään, onko laina tehty tiedostamatta vai tiedostaen, vaan lähtökohtana on lukijan tekemä havainto tekstissä läsnä olevasta tekstistä tai teksteistä” (mt. 16). Ongelmallisuudestaan huolimatta intertekstuaalisuus näyttää esiintyvän monissa, muun muassa kuvataiteeseen liittyvissä opinnäytteissä. Esimerkiksi Matti Lukkarin opinnäyte *Kuvasta kuvaan: intertekstuaaliseen tulkintaan perustuva opetuskokeilu* (TaiK, 2002) ja Jenni Noposen *Aukko kuvan ja sanan välissä* (TaiK, 2001) käyttävät intertekstuaalista tarkastelutapaa kuitenkin kiinnittämättä huomiota sen mahdollisiin ongelmiin tutkimusmetodina.

Monet ovat huomanneet, että Gérard Genetten intertekstuaalisuus on hyvin jäsenneltyä ja tarkkaan määriteltyä ja siksi melko hyvin sovitettavissa jopa tutkimusmetodiksi. Kuitenkin hänen ajatuksiaan mukailevassa tutkimuksessa on vaarana, että lukija keskittyy vain niihin viittaussuhteisiin, jotka tekstissä selvästi

ilmoitetaan. Tällöin saattavat jäädä huomiotta sellaiset tekstien yhteydet, jotka nousevat lukijan kokemuksesta mutta ovat ehkä tekijälle vieraita. Vaarana on myös, että lukija päätyy vain osoittamaan viittauksia ja lähteitä pureutumatta siihen, mikä näiden vaikutusten merkitys on tekstissä. (Lyytikäinen 1991, 145–166.) Vaikka käytän Genetten termistöä ja määritelmiä, haluan tutkimuksessani keskittyä siihen, mitä muiden tekstien läsnäolo tuo tarkasteltavan tekstin tulkintaan ja ehkä päinvastoin.

Toki sekin, mitkä viittaussuhteet on selvästi ilmoitettu, on tulkinnanvaraista. Eri ajassa, eri kulttuureissa sekä erilaisten kokemusmaailmojen kautta lukijat tarkastelevat ja tulkitsevat tekstejä eri tavoin. Siksi minusta on mahdotonta väittää jotakin viittausta ilmiselväksi ja toista epämääräiseksi. Jos lukija pystyy viittauksen tekstistä osoittamaan ja näkee sen merkitykselliseksi teoksen tulkinnan kannalta, se on mielestäni tärkeä ja olennainen riippumatta siitä, onko tekstin tekijä sen sinne tietoisesti koodannut vai ei.

2.2. Genetten termistö käytössä

Gérard Genetten kirjoituksia tekstienvälisyydestä esittelee ja kommentoi artikkelissaan Pirjo Lyytikäinen Auli Viikarin toimittamassa teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia* (1991). Olen käyttänyt hänen tiivistyksiään ja pohdintojaan apunani Genetten *Palimpsestes La littérature au second degré* -teosta (1982) lukiessani. Ei ole tarkoituksenmukaista käydä tässä läpi kaikkea Genetten mukaan tekstienvälisyyteen liittyvää, vaan esittelen tässä käsitteistä oman tutkimukseni näkökulmasta kiinnostavimmat ja käyttökelpoisimmat.

Genette nimittää tekstien välisiä suhteita yleensä *transtekstuaalisuudeksi*, jonka hän jakaa viiteen eri viittaamistapaan. Hänen mukaansa jonkin tekstikokonaisuuden sisällä paikallisesti toisen tekstin tai toisten tekstien läsnäolo, esimerkiksi suorat sitaattit, viittaukset ja plagiointi ovat *intertekstuaalisuutta*. Tällöin tekstissä ovat

hyvin selvästi läsnä sitä edeltäneet tekstit. Genette siis käyttää termiä hyvin eri tapaan kuin vapaan intertekstuaalisuuden edustajat (esim. Kristeva ja Barthes), joille *intertekstuaalisuus* tarkoittaa kirjallisuuden luonnetta viittaussuhteiden verkkona yleensä. Genetten tekstienvälisyyteen eli transtekstuaalisuuteen kuuluvat myös *paratekstit*, jotka ovat tekstiin liittyviä, tulkintaa auttavia tekstejä, kuten teoksen nimi, esipuheet, johdannot sekä arvostelut ja tekstistä tehdyt tutkimukset. Myös tekstin aiemmat versiot, luonnokset sekä tekijän omat kommentit siitä kuuluvat parateksteihin. Genettelle kynnystekstit ovat ikään kuin tekstin olemassaolon ympäristö. Varstalan *Onervan* otsikointi ja käsiohjelmatekstit viittaavat selkeästi muihin teksteihin, ja teoksessa on sekä suoria sitaatteja että muita viittauksia itsensä ulkopuolelle. Genette luokittelee paratekstejä vielä omiin alaluokkiinsa, kuten *temaattiset* ja *remaattiset otsikot*, *ylä-* ja *alaotsikot*. Osa parateksteistä on itse tekstiin kiinteästi liittyviä, jotka saattavat paljasta jotakin tekstienvälisyydestä, kuten Varstalan teoksen nimi *Onerva* tai sen käsiohjelmateksti. Osa parateksteistä, esimerkiksi tanssiteoksen mainokset tai tekijän nimi liittyvät teoksen johonkin lajityyppiin ja jatkumoon. (Genette 1982, 8–13; Lyytikäinen 1991, 149.)

Genetten käsitteistä vielä *hypertekstuaalisuus* on käyttökelpoinen oman tutkimukseni kannalta. Termi kuvaa sellaista tekstienvälistä suhdetta, jossa teksti (*hyperteksti*) on jonkin aiemman tekstin (*hypoteksti*) välillinen tai välitön muunnos. Välillinen muunnos on hypotekstin *imitaatio*, ja välitöntä muunnosta Genette kutsuu *transformaatioksi*. Imitaatiota voisi olla esimerkiksi jonkin teoksen muodon tai tyylin toistaminen. Transformaation muotoja voivat olla esimerkiksi käännökset; fokalisoinnin muunnokset, joissa teksti esitetäänkin vaikkapa sivuhenkilön näkökulmasta tai laajennukset, joissa jokin tekstin kohta voidaan avata pidemmäksi ja monipolvisemmaksi tarinaksi tai koko teksti esittää paisuttaen ja ilmaisua rikastaen. Kaiketi transformaatioihin kuuluvat myös tekstien adaptaatiot eri mediumiin. Varstalan tanssiteos näyttäisi olevan ainakin osin kirjailija L. Onervan elämäntarinan muunnos liikkeelliseksi teokseksi. Joka tapauksessa hypertekstin viittaussuhde hypotekstiin on laaja-alainen, koko tekstikokonaisuudesta nouseva suhde. Hypoteksti voi saada uusia merkityksiä hypertekstin myötä, sillä hyperteksti

voi parodioida, esittää toisin tai täydentää sitä edeltävää hypotekstiä. Genette korostaa, että hypertekstuaalisuuden tulisi olla avointa ja julkista eli keskittyä vain sellaiseen tekstienvälisyyteen, joka on selvästi itse hypertekstistä tai sen parateksteistä osoitettavissa, ilman tulkinnanvaraisuutta. Tätä lähestymistapaa on kritisoitu paljon, sillä monet tukijat ajattelevat, että lukijan ja tekstin väliseen vuorovaikutukseen ja lukijan kompetenssiin perustuvaan intertekstuaalisten viittausten tarkasteluun liittyy aina tulkintaa (mm. Lyytikäinen 1991, 165). Kuitenkin Genette muistuttaa, että usein tekstin tulkinta jää vajaaksi, ellei siinä selvästi ilmoitettavaa hypertekstuaalisuutta oteta huomioon, esimerkiksi jos Joycen *Odyssuksen* lukee pelkkänä aikansa dublinilaisen elämän kuvauksena (Lyytikäinen 1991, 168). Vaikka hypertekstuaalinen suhde olisi selvästi ilmoitettu, se ei vielä sinänsä tuota mitään tiettyä tulkintaa. Genette ei tarjoa vastausta siihen, miten hypotekstien läsnäolo muuttaa hypertekstin tulkintoja. Lyytikäinen huomauttaakin, että ”[k]ukin yksityinen hypertekstuaalisuuden tapaus vaatii - - oman tutkimuksensa, jossa [Genetten] hypertekstuaalisten suhteiden luokittelut voivat tosin olla apuna, mutta eivät tarjoa valmiita vastauksia” (Lyytikäinen 1991, 169). Myös paikallisen intertekstuaalisuuden ajatus on ongelmallinen, sillä viittaus johonkin yhteen kohtaan tuo mahdollisesti esiin merkittävän yhteyden koko viitattavan tekstin kanssa, kuten Lyytikäinenkin muistuttaa (mt. 147). Voiko intertekstuaalisuus olla koskaan täysin paikallista? Yritän mahdollisuuksien mukaan tarkastella esimerkiksi lainattujen runojen viittaussuhteita melko paikallisesti, yhteydessä samanaikaisiin liikkeellisiin tapahtumiin.

Hypertekstuaalisuuden ja paratekstien lisäksi Genetten määrittelemistä viittaussuhteista työni tukena ovat vielä *metatekstuaalisuus* sekä *arkkitekstuaalisuus*. Viittaan tutkimuksessani joihinkin *Onervasta* kirjoitettuihin kritiikkeihin, jotka Genette määrittelee metateksteiksi. Kaikki edeltävästä tekstistä jälkeensä puhuttu on metatekstiä, ilmeisesti myös tekijän omat kommentit teoksen julkaisun jälkeen. Arkkitekstuaalisuus taas liittyy lajityypeille ominaisiin piirteisiin. (Genette 1982, 12.) Arkkitekstuaalisuutta tarkastelemalla voidaan liittää teokset esimerkiksi kerrontamallien ja muiden yhdistävien tekijöiden perusteella genreihin tai

tyyppeihin. Teokset voivat olla suhteessa toisiinsa esimerkiksi teemansa tai kielellisen muotonsa perusteella. Saman lajityypin tai genren edustajat ovat jonkinlaisessa suhteessa toisiinsa riippumatta niiden ilmestymisjärjestyksestä tai viittaussuhteista. Arkkitekstuaalisuuden tarkastelu perustuu teosten jaotteluun genreihin ja lajityyppeihin joidenkin tunnistettavien ominaispiirteiden perusteella. (Lyytikäinen 1991, 146; Scholes 1992.) Kaikki eepokset ovat siis jonkinlaisessa kytköksessä toisiinsa ja siten myös esimerkiksi kaikki sosiaaliset tanssimuodot voivat olla jollain tavalla yhteydessä keskenään. Tutkimuksen kohdetta yllä kuvatessani olen käyttänyt arkkitekstuaalisen suhteen tunnistumista määrittellessäni teoksen joidenkin piirteidensä perusteella kytkeytyvän nykytanssin ja taidetanssin genreihin. Taidetanssi tunnistaudu itsekseen nykyään muun muassa sillä, että tekijä puhuu teoksestaan tanssiesityksenä. Myös katsojien tottumukset vaikuttavat genrejaotteluun. Länsimainen taidetanssi ei välttämättä lukeutuisi tanssiksi muualla eikä länsimainen ihminen välttämättä tulkitse muista kulttuureista tulevaa liikehdintää taidetanssiksi. Näin arkkitekstuaalisuus voi käsitykseni mukaan olla osin kulttuurisidonnaista.

Genetten määrittelemä transtekstuaalisuus johtaa ainoastaan niiden tekstien tarkasteluun, jotka on erikseen mainittu tulkittavassa teoksessa. Tämä on käsitykseni mukaan hieman ristiriidassa tanssintutkimuksen kentällä omaksutun intertekstuaalisuuden kanssa, jota esittelen seuraavassa alaluvussa. Käytän osassa analyysiani Genetten arkkitekstuaalisuuden käsitettä laajennettuna tanssintutkimuksesta lainatulla diskurssienvälisyyden tarkastelulla.

Tässä tutkimuksessa olennaisin kysymys on, millaisia merkityksiä L. Onervan ja Eino Leinin runot yhdessä Varstalan tanssiteoksen kanssa muodostavat. Luen *Onerva*-tanssiteosta apunani sen paratekstit eli nimi, käsiohjelmakirjoitukset, esityksen kehykset (ks. 3.3.); metatekstit eli muiden teoksesta kirjoittaneiden kommentit; teoksessa itsessään ilmoitetut viittaukset toisiin teksteihin ja toisten tekijöiden tuotantoon sekä hypotekstinä tarkasteltava L. Onervan elämä. Näiden

lisäksi haluan ottaa tulkintani kohteeksi erään *Onervaan* olennaisesti liittyvän piirteen, diskurssienvälisyyden. Eri ilmaisumuotojen läsnäolon tarkastelu tanssintutkimuksen kentällä on sukua Genetten arkkitekstuaalisuudelle. Keskityn *Onervassa* erityisesti siihen, mitä merkityksiä arkitodellisuudesta lainattu, tuttu liikemateriaali tuo taidetanssiteoksen (jonka liikkeellä ei ole yksiselitteistä lukutapaa) tulkintaan.

2.3. Intertekstuaalisuus ja tanssintutkimus

Kuten edellä luvussa 1.4 olen esittänyt, muiden tieteenalojen tutkimusmetodien tuominen tanssintulkintaan ja tutkimiseen ei ole ongelmattonta. Kuitenkin viittausten tarkasteleminen tanssissa on hyvin luonnollista, sillä esimerkiksi monilla satoja vuosia vanhoilla balettikoreografioilla on kirjallinen alkulähde. Muiden muassa baletit Prinsessa Ruusunen ja Pähkinänsärkijä viittaavat itsensä ulkopuolelle, kirjallisiin teksteihin tai ovat niiden suoria baletisointeja, genetteläisittäin transformaatioita. Sen lisäksi tanssiteoksissa on hyvin usein luonnollisesti mukana monta eri ilmaisutapaa, jotka vaikuttavat tulkintaan. Nykyään on hyvin tunnettu ajattelutapa, ettei taide koskaan synny tyhjästä eikä tyhjiyteen vaan se on aina osa laajempaa kokonaisuutta, kommenttia edeltävään ja ärsykkeenä tulevalle. Tämä tutkimus pohjaa sille ajatukselle.

Tanssiteokseen kuuluu monta eri elementtiä. Esityksen merkitystä luodaan liikkeellä, äänillä, lavastuksella, valoilla, puvustuksella, mahdollisesti käsiohjelmaan kirjoitetulla tai joskus puhutullakin tekstillä. Kaikkien näiden esityksen elementtien kautta voidaan viitata toisiin teksteihin, joten tanssiesityksen tulkitsijalla on melkoinen joukko tekstejä käsiteltävänä. Gay Morris painottaa toimittamansa *Moving Words: re-writing dance* -teoksen esipuheessa, että "Movement is simply one element of a larger whole that characterizes much postmodern performance". Vaikka esimerkiksi musiikilla on pitkä historia tanssin kanssa käsi kädessä kulkijana, nimenomaan postmodernille esittäväälle taiteelle on ominaista esityksen moniulotteisuus ja -tulkintaisuus. (Morris 1996, 3.)

Joskus, kuten Varstalan *Onervassa*, tanssiteoksessa jopa siteerataan muita tekstejä. Tanssi voi viitata – paikallisesti tai kokonaisuutena – esimerkiksi oopperaan, kaunotai tietokirjallisuuteen, populaarikulttuuriin, kansanperinteeseen tai vaikkapa uuteen teknologiaan (Adshead-Landsdale 1999, 2). Tanssin intertekstuaalisuus on usein moniulotteista ja laaja-alaista, ja siten lähempänä vapaan intertekstuaalisuuden edustajien, esim. Barthes'n ajatuksia tai Genetten arkkitekstuaalisuutta. Voisi sanoa, että kysymys on enemmän maailmojen välisyydestä kuin tiettyjen tekstien välisestä dialogista. Tanssiteos saattaa viitata sosiaalisen tanssin maailmaan, kuten Jyrki Karttusen *The Days of Disco* (2009); toiseen tanssigenreen, kuten Un der libet -ryhmän *Gisellen keveys ja kuolema* tai muihin taiteisiin, kuten Tommi Kitin teoksen *Asetelma neljälle tanssijalle* (2000) nimi ehdottaa. Intertekstuaalisuus myös avaa "korkean" taiteen diskurssia (Adshead-Landsdale 1999, 13). Viitatessaan toisiin maailmoihin, esimerkiksi populaarikulttuuriin, taideteos ei pidä itseään jalustalla tai rajaa itseään tarkasti vaan avaa itsensä monenlaisille tulkinnoille lukijan kompetenssista riippuen.

Kuten kirjailija, koreografikin voi tietysti viitata myös itseensä. Koreografin liikesanasto, liikemateriaali voi olla ominaista ja se voi asettaa teoksen johonkin historialliseen suhteeseen ja vaikuttaa tulkintoihin. Liikemateriaalia voidaan myös hakea muualta kuin perinteisestä taidetanssiliikkeestä. Esimerkiksi arjen toiminnasta, sosiaalisista tansseista, eläinten liikehinnästä tai eri urheilulajeista voidaan lainata liikettä tanssiteokseen ja näin viitata taidetanssin ulkopuolelle. Tällöin ei välttämättä ole osoitettavissa yhtä tiettyä intertekstiä, vaan viittaus on jälleen yleisempi ja se ohjaa johonkin ympäristöön. (Preston 1999, 57 ja 74.)

Tanssin kielellä, liikkeellä, ei ole yksiselitteisiä, ennalta sovittuja merkityksiä (ks. 3.2). Tanssiteosten tulkinnassa ja merkitysten muodostamisessa korostuvatkin erityisesti katsojan mielikuvat, assosiaatiot ja kokemukset. Tanssiteosta ei ole

tarkoituksen mukaista lukea sillä tavalla, jota Graham Allen teoksessaan *Intertextuality* (2000) kutsuu ”maalaisjärkeen” perustuvaksi luennaksi. Tällä luentatavalla Allen tarkoittaa lukemista prosessina, jossa lukija etsii ja koettaa poimia tekstin sisällöstä siihen koodatun todellisen merkityksen. Kuitenkin, Allenin ja nykykäsityksen mukaan, (kirjallisten) teosten merkitys liittyy vahvasti myös siihen traditioon ja siihen (kirjalliseen) kulttuuriin, johon teos kuuluu. Teoksilla ei voi olla yhtä ainoaa merkitystä vaan ne liittyvät teosten verkostoon, mikä vaikuttaa niiden lukemiseen olennaisesti. Tämä kuuluukin jotenkin nykyaikamme henkeen, jolle ominaista tuntuu olevan jäljittely, pastissit ja tyylien sekoitukset. Kaikki näyttää olevan aiemmasta johdettua, aiemman kommentointia. (Allen 2000, 1–5.) Teksteillä, olivat ne sitten kirjallisia tai ei-kirjallisia, ei modernien teoreetikoiden mukaan enää ole minkäänlaista itsenäistä merkitystä. Tekstit ovat intertekstuaalisia ja niiden lukemistapahtuma johtaa meidät tekstuaalisten suhteiden verkostoon. Merkitys muuttuu joksikin, joka on olemassa tekstin ja kaikkien niiden tekstien välillä, joihin se viittaa. Merkitys ei ole enää tekstin sisällä vaan tekstuaalisten suhteiden verkostossa. (Allen 2000, 1.)

Edelleen Allenin mukaan intertekstuaalisuus on tullut muoti-ilmiöksi, joka on yksi eniten käytetyistä ja väärin käytetyistä termeistä tutkimuksessa ja opinnäytteissä. Kuitenkaan, Allen varoittaa, intertekstuaalisuudella ei tunnu olevan yleisesti hyväksyttyjä, tarkkoja määritelmiä eikä se ole välttämättä niin helposti kaikkeen sovellettavissa, kuin monesti ajatellaan. Jokainen tutkija joutuukin itse määrittelemään suhtautumisensa intertekstuaaliseen luentaan ja ainakin hyväksymään sen, ettei sen puitteissa ole mitään tyhjentävää tulkintametodia olemassa. (Allen 2000, 2.)

3. Tanssinkatsomisen lyhyt oppimäärä

3.1. Mitä tanssiteoksista luetaan?

Kuten on jo tullut esille, tanssiteokseen kuuluu liikkeen lisäksi monta muuta, merkityksiä luovaa elementtiä. Musiikki, puvut, valot, lavastus sekä kaikki teokseen liittyvä kirjallinen teksti ovat mukana teoskokonaisuudessa. Tanssin tiedotuskeskuksen julkaisu *Voiko hiipiminen olla tanssia? – opas tanssitaiteen katsomiseen* listaa yleistajuisesti tanssin analysointiin ja tulkintaan liittyviä elementtejä ja tulkintaa helpottavia, huomioitavia asioita. Näitä ovat mm. liikekieli, musiikki, teoksen nimi, rakenne ja muoto, teoksesta kirjoitetut arvostelut ja ennakkojutut, tila, esiintyjät, teema ja kontakti katsojiin. (Tanssin tiedotuskeskus.) Samojen asioiden tarkasteluun johdattelee myös Susan Leigh Fosterin teoksen *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* (1986) toinen luku: Reading Choreography, Composing Dances.

Tanssin tutkijoiden, harrastajien, opiskelijoiden ja muiden tanssialan toimijoiden aktiivisessa käytössä on jo pitkään ollut Janet Adsheadin toimittama *Dance Analysis: Theory and practice* (1988). Sen artikkelit käsittelevät – kuten teoksen nimestä voi päätellä – tanssin analysointiin liittyvää teoriaa sekä käytäntöä. Teos käsittelee taidetanssin, sosiaalisen ja rituaalisen tanssin analysointia. Tässä luvussa keskityn kuitenkin esittelemään vain taidetanssin lukemista, sillä oman analyysini kohde on taidetanssiksi lukeutuva teos. Adsheadin toimittama yleisteos on julkaistu jo vuonna 1988, mutta tanssianalyysin peruselementit ovat siitäkin luettavissa, ja ne pätevät edelleen. Kuitenkin jo kymmenen vuotta nuoremmissa kirjoissa ajattelu on kääntynyt sallivammaksi muiden kuin tanssianalyysin keinojen käyttämiselle tanssin tutkimisessa ja tulkinnassa. *Dance Analysis* -teoksen artikkelien kirjoittajat varottavat vielä lainaamasta teorioita ja metodeja muilta tieteenaloilta, jotta tanssi itsessään saisi vahvemman jalansijan tutkimuskentässä ja jotta liike olisi vahvassa asemassa tanssianalyyseissä. Teksteistä paistaa jonkinlainen huoli siitä, etteivät muiden tieteenalojen tutkijat osaisi tarkastella tanssia oikealla tavalla.

Adshead itse kirjoittaa, että hänen esittelemänsä tapa syventyä tanssin äärelle on keskittyä tanssiin itseensä, kuitenkin tiedostaen, että myös muut asiat osallistuvat teoskokonaisuuteen. Hänen mukaansa vaikkapa historiallisen tai antropologisen tarkastelutavan valinta tuottaisi ensisijaisesti niiden oppialojen kiinnostuksen mukaisia tulkintoja, jotka eroaisivat tanssintutkimuksen tulkinnoista. Hän myöntää toki, että esimerkiksi historialliset raportit tanssista saattavat kyllä tuottaa tärkeitä selvityksiä tanssista, mutta vaarana on, että niihin piilotetut, tietyn tyyppiset intressit vaikuttavat tanssikäsityksiin Adsheadin mukaan ilmeisen väärin. Hänen lähtökohtansa 1980-luvun lopulla oli, että tyydyttävän, tanssista itsestään lähtevän tanssianalyysin keinot olivat vielä selvittämättä. (Adshead 1988b, 13.) Myöhemmät tanssintutkijat taas ovat suopeampia avaamaan tanssin esimerkiksi kulttuuritutkijoiden aineistoksi ja näin laajentamaan tanssia tutkivien ihmisten ja tieteenalojen verkostoa ja tuomaan tanssia suuremman joukon omaisuudeksi (ks. esim. Siegel 1996 ja Koritz 1996).

Seuraavaksi esittelen lyhyesti niitä tanssiteoksen elementtejä, jotka olennaisesti liittyvät tutkimukseeni ja pyrin niiden kautta analysoimaan ja erittelemään kohdettani. Tässä kohtaa pyrin vielä välttämään sisällön tulkintaa, joskaan sitä ei voi täysin erottaa erittelystä. Teoksen yksityiskohtien ja ilmaisun tarkastelu väistämättä herättää assosiaatioita, joiden annan tulla tässäkin osiossa näkyviin. Osan tanssiteoksiin kuuluvista ilmaisukeinoista jätän vain maininnoiksi, joista kiinnostunut lukija voi etsiä lisätietoa lähdeviitteideni perusteella. Käytän lähteinäni Tanssin tiedotuskeskuksen katsomisopasta (2007), Adsheadin toimittamaa tanssianalyysin opasta (1988a) ja Fosterin *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* -teosta (1986).

3.2. Liike on tanssin ominta ilmaisua

Liike on usein tanssiteoksen keskeisin ilmaisuväline. Yleisesti puhutaan teoksen tai koreografian liikekielestä, vaikka varsinkaan nykytanssin liikkeillä ei ole vakiintuneita

merkityksiä, kuten verbaalisilla ilmaisuyksiköillä, sanoilla on. (Tosin kaunokirjallisuuskin, erityisesti runous, monesti haastaa sanoilla olevat sovitut merkitykset.) Tanssissa liikekielestä puhuminen on siten perusteltua, että esittävä tanssi on kommunikaatiota yleisön ja esiintyjien välillä, ja siinä kommunikaatiossa ainakin yhtenä välineenä on liike. Koska liikkeellä ei ole tarkkaan määritettyjä, yksiselitteisiä, sovittuja merkityksiä, tanssin on vaikea tuottaa yksiselitteistä viestiä. Kuitenkin klassisen baletin maailmassa on liikkeitä, joilla on esityksessä vakiintuneet merkitykset. Näitä ovat muiden muassa 1800-luvun toimintabaletin ihmiseleisiin perustuvat liikkeet. Esimerkiksi käden kämmenpuolella tehty, pään ääri viivoja myötäilevä liike tarkoittaa kauneutta ja vasemman nimettömän sormen osoittaminen kihlautumista tai naimisiinmenoa. Nykytanssissa uusia liikeyhdistelmiä syntyy koko ajan, ja lukijalla on mahdollisuus tulkita liikettä jokaisen teoksen kohdalla erikseen. Mitään merkityksiä ei ole etukäteen sovittu. (Tanssin tiedotuskeskus.) Useinkaan ei ole mielekästä tulkita jokaista liikettä erikseen, vaan tarkoituksenmukaisempaa on tarkastella pieniä jaksoja tai kokonaisia kohtauksia. Edellytys tälle on tietysti se, että lukija pystyy hahmottamaan liikefraaseja ja jaksokokonaisuuksia tanssissa. (Adshead 1988b, 12; Foster 1986, 58.)

Liikekieli ei myöskään voi olla yleismaailmallista, vaan se on jokaisessa teoksessa omanlaisensa. Sama yksittäinen liike voi eri koreografioissa saada hyvin erilaisia tulkintoja kontekstistaan riippuen. Tanssin kieli – liike – ei myöskään voi olla universaalia, sillä tulkitsemme taidetta tietysti omasta kulttuurisesta perspektiivistämme käsin. Yleisesti tulkittavaa yhtä liikekieltä ei siis ole, vaikka yksittäisten koreografioiden tai koreografioiden liikemaailma, liikekieli voikin olla tunnistettavissa oleva tapa käyttää liikettä tietyssä ympäristössä. (Tanssin tiedotuskeskus.) Tanssin ja kielen analogia on ilmeinen, sillä tanssiteoksia eriteltäessä puhutaan usein kielen tarkastelua mukaillen esimerkiksi syntaksista, joka on teoksen sisäinen järjestäytymistapa tai vaikkapa tyylistä, joka muodostuu monesta eri elementistä. Tanssiteosten yhteydessä puhutaan myös esimerkiksi liikesanastosta, joka on yleensä joku tietty, teokseen valittu repertuaari kaikesta liikkeenvirrasta ja -

potentiaalista. Liikkeen ja kielen väliset yhteydet rohkaisevat jakamaan kielellisten ja liikkeellisten teosten analyysimalleja tai tarkastelutapoja.

Modernin tanssin pioneerit Martha Graham (1894–1991) ja Merce Cunningham (1919–2009) korostavat kirjoituksissaan sitä, ettei liikkeen pitäisi yrittää ilmaista mitään itsensä ulkopuolella olevaa. ”En halunnut olla puu, kukka tai aalto. Tanssijassa meidän on yleisönä nähtävä itsemme, ei arkielämän jäljittelyä, ei luonnonilmiöitä, ei eksoottisia olentoja toiselta planeetalta vaan jotakin siitä ihmeestä joka on ihminen tietoisena, kurinalaisena, keskittyneenä.” (Graham 1941, 101) Cunningham sanoo asian vielä eksplisiittisemmin: ”[M]eidän ei ilmeisesti tarvitse rasittaa itseämme turhaan yhteyksien ja jatkumoiden, järjestyksen ja rakenteiden löytämisellä - - kun tanssija *tanssii*, kaikki on siinä. Tanssissa yksinkertainen totuus on että hyppy on hyppy - - Kun huomio kohdistuu hyppyyn, häviää tarve tuntea, että tanssin merkitys on kaikessa muussa paitsi tanssissa.” (Cunningham 1955, 138–139.) Cunningham vaati samaa myös musiikilta ja maalaustaiteelta. Itse teoksen tulisi olla tulkinnan kohde, ei jonkin teoksen ulkopuolisen asian, johon se viittaa. Toki liikkeessä varmasti on jotakin sellaista, mitä ei voi kielellistää. Liike on ruumiillista ennen kaikkea tekijälleen mutta varmasti myös kokijalleen. Kuitenkin liikkeellä tuotettuja taideteoksia kaikesti voidaan käsitellä kielen kautta, ei ainoastaan liikkuen, samoin kuin kuvataiteestakin voidaan puhua eikä ainoastaan maalata.

Edellä esiteltyjen ajatusten pohjalta voidaan edelleenkin sanoa, ettei liikkeen tarvitse välttämättä tarkoittaa mitään muuta kuin itseään. Nykytanssi on usein ei-narratiivista. Liikkeet saattavat kuitenkin synnyttää ajatuksia, reaktioita ja assosiaatioita, joiden pohjalta tulkinta voi alkaa. Liike saattaa saada kerronnallisia merkityksiä sillä perusteella, mihin se on kohdistettu, millaisen liikesarjan osana se esitetään tai millä dynamiikalla, liikelaadulla se suoritetaan. Esimerkiksi käden ojennus voi olla neutraali, esteettinen liike tai jos se kohdistetaan kohti toista esiintyjää tai yleisöä, se voi olla liikelaadusta riippuen joko anova, vaativa, tervehdystä tavoitteleva tai torjuva. Teos voi itse nostaa jonkin liikesarjan erityiseen merkitykseen esimerkiksi

toiston avulla. Jos tietty tunnistettava liikesarja toistuu, se nousee teoksen liikemotiiviksi samaan tapaan kuin suurissa musiikkiteoksissa voi olla musiikillisia motiiveja. (Tanssin tiedotuskeskus.) Liikkeen tulkintaan liittyvät vahvasti Susan Leigh Fosterin määrittelemät esittämisen tavat, joita esittelen alla.

Mitä liikkeestä pitäisi tarkastella? Adshead tähdentää artikkelissaan ”An Introduction to dance analysis”, että tanssianalyysi ei voi olla pelkkää liikeanalyysia, sillä liikeanalyysi ei sisällä tanssiesitykseen sisältyviä muita elementtejä, esimerkiksi musiikkia, esiintyjien tuomaa merkitystä, teoksen käsittelemää aihetta ja niin edelleen (1988b, 12). Jokaista liikahdusta kokonaisessa tanssiteoksessa ei ole mielekästä analysoida, vaan on järkevämpää keskittyä liikekokonaisuuksiin (mt, 12). Kuitenkin tanssiteoksen liikkeestä tulisi ainakin hahmottaa, millainen **repertuaari** ihmisen kaikesta fyysisestä liikepotentiaalista on valittu käytettäväksi, mikä on teoksen sanasto. Millaisia ojennuksia, koukistuksia, kiertoja, käännöksiä ja eleitä koreografi käyttää? Sen lisäksi liikkeellä on aina jonkinlainen **suhde tilaan**. Tanssi voi olla hyvin paikallaan pysyvää, vain esimerkiksi eteen ja taaksepäin tilassa liikkuvaa tai kokonaisvaltaisesti ja kolmiulotteisesti tilaa käyttävää, jolloin tanssi kattaa myös laajasti ilmatilaa. Liikkeellä voi olla erilaisia **dynamiikkoja** ja nopeuksia. Sen lisäksi tanssijoiden liikkeellinen **asettelu tilaan** on merkityksellistä: kuinka lähellä toisiaan ja yleisöä tanssijat ovat, ovatko he kasvokkain, vierekkäin vai peräkkäin. (Adshead 1988c, 21–40.) Foster nostaa samankaltaisia asioita tärkeiksi liikkeen lukemisen osaksi. Lisäksi hän mainitsee, että on ymmärrettävä **painovoiman suhdetta liikkeeseen ja kehon kolmiulotteisuus**. Hän myös huomauttaa, että parhaiten oppii havainnoimaan liikettä ja lukemaan tanssia käymällä itse tanssitunneilla, siis perehtymällä itse tanssin ilmaisukeinoihin ja sanastoon. Kuitenkin hän painottaa, että myös tanssia katsomalla voi yhtälailla saavuttaa tanssin lukutaidon. (Foster 1986, 58–59.)

Tanssin lukijan tulee pystyä kuvaamaan liikkeen muotoja ja laatuja. ”We must become movement literate” (Desmond 1993–1994, 58). Itse tanssia harrastavalla

saattaa olla vahvempi käsitys siitä, millä termeillä liikkeestä kannattaa puhua, mutta jokainen katsoja voi pelkän visuaalisen kokemuksensa perusteella kuvata näkemäänsä. Katsojan täytyy pystyä erottamaan, onko liike esimerkiksi kaarevaa vai suoraviivaista, kevyttä vai raskasta, lattiatasossa liikkuvaa vai ylöspäin suuntautuvaa ja niin edelleen. (Adshead 1988c, 23–27.)

Susan Leigh Foster esittelee neljä tapaa, jolla liike voi ilmentää kohdettaan (Foster 1986, 65–76). Tähän ajatukseen liittyy tietysti oletus siitä, että liike viittaa – tiiviimmin tai löyhemmin – johonkin itsensä ulkopuolella. Kaikki tanssin tekijät ja tutkijat eivät tietenkään allekirjoita tätä oletusta (ks. yllä Cunningham ja Graham). Kuitenkin Fosterin mukaan liike voi **muistuttaa** (*resemble*) jotakin, esimerkiksi kissan liikettä olemalla pehmeää, sulavaa ja äänetöntä. Kissan liikettä muistuttava liike voi tuottaa kuitenkin monia muitakin tulkintoja, koska viittaus ei ole kovin selvä. Jos liike **imitoi** (*imitate*) kissan liikettä, tanssija todennäköisesti kulkee pehmeästi nelinkontin liikuttaen aktiivisesti lapaluiden aluetta ja koettaen matkia mahdollisimman aitoa kissaeläimen liikettä. Imitoitu tai imitoiva liike antaa harvoin katsojalle monia tulkinnan mahdollisuuksia. Fosterin mukaan liike voi myös **toistaa** (*replicate*) asioiden välisiä suhteita. Kissamaisuuden toistaminen voisi olla vaikkapa jotakin seuraavista: yksi tanssija koettaa saada kiinni toista (kissan ja hiiren suhde toistettuna), yksi tanssija käyttäytyy hoivaavasti toista kohtaan (ihmisen ja kissan suhde) tai yksi tanssija ei päästä toista lähelleen vaan käyttäytyy vihamielisesti (kahden kolkki-kissan välinen suhde). Toistetun liikkeen tulkintamahdollisuudet ovat jälleen monet. Viimeinen kohteen ilmentämisen tapa **heijastaminen** (*reflection*) saattaa ohjata katsojan assosiaation kohteeseen tai yhtä hyvin olla ohjaamatta. Kissamaisen liikkeen heijastus voi näyttää melkein miltä tahansa tanssiliikkeeltä. Heijastus on enemmänkin tanssijan liikkeellinen lähtökohta, josta voidaan karata hyvin kauaskin abstraktioon. Lähes kaikissa tansseissa on Fosterin mukaan kaikkia näitä ilmentämisen tapoja mutta yksi kerrallaan on niistä käytössä. Hyvä esimerkki tästä ovat 1800-luvun toimintabaletit, joissa ensin hyvin miimisesti saatetaan ilmaista jokin juonta eteenpäin vievä seikka ja sitten vain heijastuksenomaisesti kuvata tanssien samaa asiaa tai tapahtuman synnyttämää tunnelmaa. (Foster 1986, 65–76.)

Nämä kaikki esittämisen tavat liittyvät olennaisesti tulkintaani Varstalan tanssiteoksesta. Jotkin liikkeelliset tapahtumat tulkitsen hyvinkin imitoiviksi, esimerkiksi arjen tapahtumien kuviksi, toiset taas mielestäni toistavat vaikkapa runojen tunnelmia ja tuovat siten uusia tekstejä mukaan tulkintaani.

Koko teoksen liikkeen analysointiin liittyy **tyylin** käsite. Foster ehdottaa, että tanssiteoksessa kannattaisi tarkastella kolmea tyylin ulottuvuutta, liikelaatua, ruumiinosien käyttöä ja suuntia lavalla. Balettikoreografiat käyttävät perinteisesti enimmäkseen raajojen liikkeitä keskivartalon pysyessä tiukasti paikallaan, monissa etnisissä tansseissa juuri keskivartalon liikkeellä esitetään virtuositeettia, vaikka askelkuviot olisivat yksinkertaiset. Nykybalettikoreografi Jirí Kylián on tunnettu tyylistään, jossa on lisätty perinteiseen balettiliikkeeseen elävä keskivartalo. Ruumiinosien käytöstä tanssissa voidaan vielä todeta, että yleisesti lantiojohtoista liikettä pidetään meidän kulttuurissamme seksuaalisuuteen viittaavana, rintakehä taas edustaa tunteita ja pää ja raajat järkeä. (Foster 1986, 76–79.)

Teoksen **liikelaadun** tarkastelu tuottaa varmasti paljon assosiaatioita ja havaintoja analyysin tueksi. Jos liike on esimerkiksi paljon raajoja käyttävää, nopeaa, suoraviivaista ja tarkkasuuntaista, se voi edustaa meille länsimaisille tulkitsijoille terävä-älyisyyttä, käytännöllistä ajattelua tai tehokkuutta. Jos taas liike on pehmeää, kaarevaa ja keskivartalosta lähtevää, se vie tulkintamme ehkä kohti unia, tunteita tai tiedostamatonta. Fosterin mukaan liikkeen laatuja tutkimisessa meitä auttavat kulttuurinen tietämyksemme ja arkinen yleistajumme (Foster 1986, 78). Näin on myös tulkinneissani Varstalan *Onervasta*. Tanssijoiden tarkka ja voimakas liikehdintä liittyy tulkinnoissani vahvaan tahtoon ja päättäväisyyteen, kun taas sulavampi ja valuvampi laatu vievät assosiaatioitani unelmointia ja haaveilua kohti.

Varstalan teoksessa liikekieli leikittelee terävien, suoraviivaisten liikefraasien ja pehmeän, kaarevan liikkeen välillä. Yleensä voimankäyttö perustuu painovoimaan,

eli raajat lähetetään liikkeelle ja niiden annetaan heilahtaa kaarevasti luonnolliseen suuntaansa ja keskivartalo on pehmeänä liikkeessä mukana. Kontrastina tälle käytetään pakotetunoloista liikettä, joka vaihtelee suuntaa, leikkaa terävästi ilmaa ja jossa tanssijoiden torsot pysyvät voimakkaina ja melko staattisina. Teoksessa hypyt eivät lennähdä korkealle vaan suuntautuvat enimmäkseen kohti maata. Kolme naistanssijoista liikkuu tilassa yleensä siellä, minne valo osuu tehden kaaria ja suoria viivoja tilan halki. Miestanssija on staattisempi. Hän ei juurikaan liiku tilassa. Hänen liikerepertuaarinsa muistuttaa naisten omaa mutta on vähäeleisempää. Liike on enimmäkseen töksähtelevää, mutta pehmenee ajoittain.

3.3. Teoksen kehukset tulkinnan apuna

Tanssiteokseen liittyy yleensä paljon tekstejä, jotka tarjoavat ennakkotietoa teoksesta. Tanssintulkinta alkaa jo, kun katsoja näkee esimerkiksi lehdessä tai internetissä mainoksen tanssiesityksestä. Se, missä teosta esitetään, mikä sen **nimi** on, ketkä ovat sen **tekijät** ja millainen **mainos** tai ilmoitus siitä on, antavat vinkkiä siitä, millaisesta teoksesta on kyse. Esimerkiksi teoksen nimeltä *Minä* (koreografia: Panu Varstala 2008) voi arvella keskittyvän yksilön sisäisen maailman pohtimiseen, kun taas vaikkapa *Kani koipeliinin kuperkeikat* (koreografia: Soile Lahdenperä, 2000) arvatenkin on lapsille suunnattu, ehkä draamallinen hassuttelu. Teoksen nimi voi viedä tulkitsijan assosiaatiot antiikin myytteihin, satuihin, psykoanalyysiin, sotahistoriaan, melkein mihin tahansa. Myös **esityspaikka** kertoo jotakin teoksesta. Jos teosta esitetään Kansallisoopperan suurella näyttämöllä, sen voi päätellä olevan hyvin arvostettu, suuri teos. Jossakin kellariteatterissa tai vaikkapa torilla taas esitetään luultavammin kokeellisempia, pienemmän budjetin ja katsojakunnan teoksia. Tietenkään tällaiset ennakko-olettamukset eivät aina osoittaudu oikeiksi. (Foster 1986, 59–60.) Tämä kehystekstien ajatus on sukua Genetten paratekstin käsitteelle. Tulkittavaa teosta ympäröivät vihjeet ohjaavat tulkinnan suuntaa.

Esitystila luo omalta osaltaan merkityksiä. Tanssin esitystila on usein perinteinen teatteritila, jossa ihmiset istuvat yhdellä puolella ja katsovat näyttämölle, joka on

kuin kolmiseinäinen laatikko, jossa esiintyjät ovat kuin kehyksissä katsottavana. Tällainen tila pitää selvänä eroa taiteen ja tavallisen maailman välillä. Yksi esittää, toinen katsoo. Esitystila voi kuitenkin olla myös esimerkiksi pyöreä huone, jossa on katsojat ovat esityslavan joka puolella. Tällöin katsojat voivat tarkkailla muita katsojia lavan toisella puolella ja asettavat osin myös itsensä katseltaviksi. Esiintyjien ja katsojien välinen suhde on tällöin väljempi. Taiteen ja muun maailman välistä kuilua tasoittavat myös sellaiset esitykset, joissa yleisöä pyydetään liikkumaan esityspaikalta toiselle tai jopa osallistumaan teokseen jotenkin. (Foster 1986, 60–61.)

Myös se, **miten teos alkaa ja loppuu** on yhteydessä edellä käsiteltyyn yleisön ja esiintyjien väliseen suhteeseen. Esityksen alkamiseen ja loppumiseen voi liittyä arvokkaita seremonioita, kuten katsomovalojen himmeneminen ja nouseminen sekä hienon esiripun nouseminen ja laskeminen. Tällaiset käytännöt kertovat yleisölle, että teos on asetettu esille juuri heitä varten ja he saavat nauttia siitä kokonaisuudessaan. Joskus kuitenkin esitys on jo käynnissä yleisön tullessa sisään tai esiintyjät saapuvat lavalle yleisön joukosta ja lopussa valo saattaa himmentyä, vaikka lavalla olisi vielä tekeminen käynnissä. Tällainen aloitus- tai lopetustapa viestittää katsojille, että esitys on heistä riippumaton tapahtuma eikä heillä ole oikeutta edes nähdä siitä aivan kaikkea. (Foster 1986, 62–63.) Jotkin teokset taas perustuvat lähes päättymättömyyteen. Tällaisia kestollisia esityksiä ei ole tarkoitus katsoa kokonaan eikä kaiken toiminnan todistaminen ole olennaisinta. Tanssiteosten valittu yleisösuhde asettaa ne suhteeseen jonkin taidehistoriallisen perinteen kanssa. Näyttämöteokset voivat olla sukua teatterin historialle kun taas julkisissa tiloissa tapahtuvat esitykset voivat tulla lähelle kuvataidetta ja performanssia. Jos tanssiteoksen pääasiallisena tavoitteena on jonkin narratiivin välittäminen, tuleeko se lähelle kertomakirjallisuutta, vaikkakin erilaisin kerronnan keinoin?

Yleisön ja esityksen tai taiteen väliseen suhteeseen liittyy myös esiintyjien **katse**. Joskus esiintyjät eivät kohdistakaan katsettaan kehenkään erityisesti vaan esiintyvät koko yleisölle tai jopa ikään kuin yleisön läpi, kuin yleisöä ei olisikaan. Ainakaan

yksittäiset yleisön jäsenet eivät tällöin ole tärkeitä. Samoin on, jos tanssijat keskittävät katseensa omaan liikkeeseensä, ikään kuin sisäänpäin. Näin he kehottavat yleisöäkin kiinnittämään huomiotaan nimenomaan liikkeeseen. Jos taas tanssijat katselevat toisiaan ja esitystilaa, he ohjaavat katsojienkin huomioita esimerkiksi teoksessa oleviin sosiaalisiin suhteisiin tai tilallisiin yksityiskohtiin. Joskus esiintyjät voivat kommunikoida katsojien kanssa suoraan, puhua tai hymyillä heille tai vain kohdistaa katseensa selkeästi yksittäisiin katsojiin. Tällainen häivyttää esityksen ja yleisön – ja siten myös taiteen ja muun maailman – välistä rajaviivaa. (Foster 1986, 64–65.)

Kaikki nämä edellä mainitut elementit, teoksen nimi, esityspaikka ja -tila, aloitus- ja lopetustavat ja kontakti yleisön ja esiintyjien välillä ohjaavat tulkitsijaa siinä, miten suhtautua teokseen yleisesti ja miten teos suhtautuu maailmaan. Ne asettavat kysymyksen, onko teoksen asenne itseään kohtaan leikkisä tai tuttavallinen vai nostaako se itsensä jalustalle tai pyhäksi. (Foster 1986, 59.)

Luvuissa 4.2 ja 4.3 kuvailen tarkemmin joitakin *Onervaan* liittyviä kehyksiä. Varstalan teos sekä alkaa että loppuu pimeydessä niin, että katsoja ei voi nähdä aivan kaikkea. *Onervan* videotaltioinnin perusteella tanssijat eivät ota suoraa katsekontaktia yleisöön vaan pitävät tapahtumat keskinäisessä omistuksessaan. Näin esitys pitäytyy omassa maailmassaan, ikään kuin erillisenä, jopa tiedostamattomana katsojista. Se ei anna vihjeitä siitä, että sitä kannattaisi lukea kommenttina nykytaiteen yleisösuhteesta tai esiintyjyydestä yleensä. Teos ei kyseenalaista teatterin konventionaalista katsoja–esiintyjä-asetelmaa tai esityksen olemusta yleensä, joten katsojalla on lupa keskittyä teosisältöön analyysissaan.

Teoksen **rakenne** voi antaa jotakin vinkkejä tulkintaan. On tärkeää pystyä havaitsemaan ja muistamaan jaksoja esityksessä, vaikka ne esitettäisi varioiden tai vaikka niiden esittäjä vaihtuisi teoksen sisällä. Teoksen rakenteen hahmottaminen

auttaa ymmärtämään, mitä asioita on ehkä haluttu korostaa tai millä asioilla on teoksen sisällä yhteyksiä. Adshead esittelee Doris Humphreyn ajatuksia koreografian rakenteellisesta sommittelusta. Humphreyn mukaan rakenteeseen liittyviä havainnoitavia seikkoja teoksissa ovat esimerkiksi se, miten yksilöt on sijoitettu esitystilaan, millaisia ryhmiä tai kuvia he muodostavat ja kuinka symmetrisiä tai epäsymmetrisiä muotoja he muodostavat suhteessa koko tilaan tai suhteessa omaan ruumiiseensa. (Adshead 1988c, 44–45.) Saattaa olla hyvinkin merkityksellistä, millaisessa asennossa tanssija tasapainottelee tai missä kohtaa lavaa tai esitystä on suuri joukko tanssijoita ja missä joku on yksin. Myös rytmisen sommittelu on tärkeää: mitä toistetaan ja missä vaiheessa, mitä tehdään hitaasti, mitkä asiat vain kiitävät ohi. (Adshead 1988d, 42–45; Foster 1986, 58). Toiston ja rytmisen sommittelun kautta asiat saavat erilaisia painotuksia teoksen sisällä. Näitä katsojan ja tulkitsijan pitäisi pystyä havainnoimaan.

Teoksen rakenteeseen liittyy Fosterin käyttämä syntaksin käsite. Koreografian syntaksi eli lauseoppi on sitä, miten liikkeet ja teoksen osat liitetään yhteen. Joku voi antaa liikkeen johtaa seuraavaan, toinen arpoo suuntia ja liikkeiden järjestyksiä. Jotkut tanssit jäljittelevät musiikin tai tietyn tarinan rakennetta, toiset jotakin matemaattista kaavaa. Tanssin syntaksiin liittyvät toistot, variaatiot ja kaikenlaisten osasten yhdisteleminen. (Foster 1986, 93–97.) Merce Cunningham on tunnettu sattumaan perustuvasta koreografisesta metodistaan. Hän valitsi koreografiansa rakenteellisen sisällön monesti esimerkiksi arpakuution tai erilaisten improvisaatiotehtävien avulla. Kuitenkaan tämä metodi ei näy hänen valmiissa teoksissaan. Ne vaikuttavat tarkkaan harkituilta ja tuottavat katsojissaan tulkintoja, vaikka ovat vain liikkeitä peräkkäin arvotussa järjestyksessä. (Cunningham 1955, 138–142.)

Onervan merkittävimpiä rakenteellisia ja syntaktisia seikkoja ovat jako kahteen hyvin erilliseen osaan sekä toisessa osassa siirtymät kohtauksesta toiseen. Ensimmäisessä osassa on vain yksi miestanssija, toisessa viisi naisesiintyjää. Osien

välillä tilankäyttö on hyvin erilaista. Ensimmäinen osa on hyvin niukasti valaistu ja esiintymislavasta käytetään vain pientä kaistaletta. Toinen osa taas liikkuu runsaammin tilassa, jossa on valoakin runsaammin ja laajemmalla alalla. Teoksen rakenteeseen liittyvät vahvasti myös lainatut runot. Runopuheen läsnäolo antaa tulkitsijalle yhden lisäelementin tanssiteoksen katsomiseen. Siirtymät tapahtuvat usein mustapukuisen tanssijan aloitteesta. Hän ei suinkaan ole eniten liikkeessä vaan tulee aktiiviseksi siirtymäkohdissa ja tekee näkyväksi tai antaa impulssin uuden asian alulle tai vanhan lopulle.

3.4. Teoksen muut elementit

Puvustus, ääni, valo, lavastus, mahdollisesti tanssiteokseen liittyvä video tai muut elementit voivat tietysti kuljettaa katsojan tulkintoja omiin suuntiinsa. Visuaalisilla elementeillä luodaan monesti teoksen todellisuutta. Puvut ja lavasteet antavat vihjeitä esimerkiksi siitä, mihin aikaan, maailmankolkkaan tai sosiaaliseen tilanteeseen esitys ja sen hahmot sijoittuvat. (Adshad 1988b, 30–31.) Monet esitykset ovat näistä seikoista täysin vapaita. Visuaalisuus voi olla niin neutraalia tai niin absurdia, että siitä on mahdotonta tehdä edellä mainittuja päätelmiä. Tulkintani kannalta erityisessä roolissa ovat Vastalan tanssiteoksen puvustus sekä valaistus. Pukujen avulla lavalla nähtävät hahmot yhdistyvät ryhmäksi ja jotkin hahmot sulkeutuvat sen ulkopuolelle. Valot taas vievät koko teoksen runomaisiin, utuisiin tunnelmiin, mikä toistaa L. Onervan runojen maisemia.

Tanssiteosten esiintyjät voivat olla ammattitanssijoita, harrastajia tai niin sanottuja kadunmiehiä, joilla ei ole kokemusta tanssista. Sillä, mistä tanssijat on hankittu, voi olla suurikin merkitys. Yleensä tanssiesitysten tanssijat ovat ammattilaisia tai kokeneita harrastajia mutta esimerkiksi nykukoreografi Jerôme Bell on käyttänyt esiintyjinaan tanssiliikkeeseen harjaantumattomia ihmisiä. Suomalaisista esimerkiksi Eeva Muilu on tehnyt koreografian *Jossain on jotain* (2008), jossa hän käytti tanssijoina ikäihmisiä.

Puvustus, lavastus ja valaistus näyttävät *Onervassa* vahvoina rakenteellisina sekä kertovina elementteinä. Puvustus paljastaa, että teoksen lavalla nähtävän hahmot edustavat ihmisyyttä ja että he ovat joko miehiä tai naisia. Valaistuksen muutokset näyttävät noudattavan liikkeellä luotujen tunnelmien muutoksia ja vahvistavan niitä. Myös vahvat äänelliset elementit toimivat teoksessa tunnelmien välittäjinä ja luojina.

4. Kehykset kertovat

Tässä osiossa keskityn analysoimaan *Onervan* sanan ja liikkeen välistä suhdetta tanssintutkimuksen kentällä kehyksiksi kutsuttujen elementtien (ks. 3.3) kautta. Tarkastelen niistä erityisesti *Onervan* metatekstejä eli siitä kirjoitettuja kritiikkejä, sekä teoksen rakennetta ja visuaalisia elementtejä.

Genetten tiukan määritelmän mukaan voisi ajatella, että Varstalan teoksessa itse tekstiä on vain taidetanssin diskurssiin kuuluva liikkeellinen kompositio. Intertekstuaalisuutta edustavat paikallisesti suorat kielelliset ja liikkeelliset sitaattit, siis lainatut runot sekä viittaukset arkieleisiin ja toimintoihin. Tämän arki- ja taidediskurssien läsnäolon voi liittää myös laajemmin arkkitekstuaalisuuteen, sillä teos nimenomaan käyttää hyväkseen kahden eri liikemallin keinoja. Liikkeellinen sitaatti on hankala paikantaa mihinkään yksittäiseen tekstiksi käsitettävissä olevaan kokonaisuuteen. Se viittaa nimenomaan yleisemmin liikkeenkäyttötapaan. *Onervan* metatekstejä taas ovat siitä kirjoitetut kritiikit sekä koreografi Varstalan omat, jälkeensä annetut kommentit teoksesta. Pararekstuaalisuuden eli kynnystekstien voi katsoa käsittävän suurimman osan Fosterin, Adsheadin ja danceinfo.fi-sivuston esittelemistä tanssiteoksen kehyksistä (ks. 3.3), sillä useimmat niistä voidaan rinnastaa kirjallisen teoksen kustannusteknisiin seikkoihin, jotka Genette myös määrittelee kuuluviksi paratekstuaalisuuteen. *Onervan* paratekstejä ovat siten ainakin sen nimi; teoksen käsiohjelmatiedot, kuten tekijä, tanssijat, alkusanoihin rinnastuva, teosta luonnehtiva käsiohjelmateksti; rakenne sekä esityspaikka ja ympäristö. *Onervan* hypoteksteinä voidaan tietyin perusteluin pitää runoilija L. *Onervan* elämäntarinaa, mahdollisesti yleisemmin modernia naiskuvaa sekä laajasti katsottuna koko *Onervan* tuotantoa. Jälkimmäisen käsittely hypotekstinä tarkasti ja kokonaisuudessaan vaatisi varmasti väitöskirjan mittaisen työn.

4.1. Onervasta sanottua

Panu Varstalan *Onervaa* on tulkittu lehtiteksteissä teoksen valmistumisvuonna 2007 sekä vuonna 2010, kun siitä esitettiin uudistettua versiota Ateneumin Onervanäyttelyn yhteydessä Helsingissä. Otan tässä muutaman metatekstin tulkintani tueksi. Kriitikot Annikki Alku, Maria Säkö sekä Jussi Tossavainen lukevat *Onervaa* Leino ja L. Onervan elämäntarinoiden kautta, vaikka käsiohjelmateksti kertoo teoksen kuvaavan rakkautta ja sen kaipuuta Leino ja Onervan runojen pohjalta. Sekä Alku että Tossavainen lukevat tanssin ja tanssijat runoilijoiden kuviksi: ”[Tarja] Saran [tanssima mustapukuinen] hahmo assosioitui ikääntyneeksi L. Onervaksi, joka muisteli suhdettaan Leinoon” (Alku 2007). ”Varstala Leino-hahmona on vakuuttava, Kullervon uhmaa täynnä” (Tossavainen 2007). Kuitenkin Alku huomauttaa, että ”Yhtä hyvin *Onervan* voi nähdä myös yleisempänä naisten eri ikäkausien rakkauskokemusten tulkkina” (Alku 2007). Säkö kommentoi myös kuvataiteilijan roolia elämäkertojana: ”[kuvataiteilija] Lehto muistuttaa Onervan taidehistoriakiinnostuksesta ja Nikkilän mielisairaalan maalauksista” (Säkö 2010). Varstala itse kommentoi *Toivo jotain lyhyttä* -teoksensa ensi-illalla 13.7.2011, että uusi teos jatkaa sitä naiseuden olemuksen tutkiskelua, joka *Onervassa* on aloitettu. Näin jälleen uusi metateksti valottaa lisää teoksen tulkintaa. Kyse ei siis ole ainoastaan rakkaudesta ja sen kaipuusta vaan mukana on tutkimus naiseudesta. Tätä *Onervan* ehdottamaa naisen kuvaa käsittelen luvussa 7.

Kriitikot tietysti kirjoittavat lyhyesti teoskokonaisuuden onnistuneisuudesta, tanssijoiden ilmaisuvoimasta ja katsojakokemuksesta. Itse keskityn runojen ja liikkeen yhdistelmien tarkasteluun sekä liikkeestä kumpuavan elämäntarinayhteyden analysointiin. Vaikka käsiohjelmateksti ilmoittaa teoksen kertovan rakkaudesta ja sen kaipuusta, luen Tossavaisen, Alkun ja Säkön tapaan ja heidän tulkintojaan metateskeinä käyttäen teosta osaksi runoilijoiden Leino ja Onerva rakkaustarinan liikkeellisenä toisintona sekä Varstalan kommentin perusteella pohdintana naiseuden monien roolien läsnäolosta yhdessä persoonassa.

4.2. Osien vuoropuhelua

Kuten mainittu, *Onervan* aikana kuvataiteilija Virpi Lehto maalaa esitystilaa takaosassa muotokuvia ja käy välillä tilan keskelläkin osana teoksen liikemaailmaa. Maalaustelineiden lisäksi tilaa luovat katosta roikkuvat suorakulmiot, joita Teemu Määttäsen suunnittelema valaistus väliin korostaa, väliin hävittää. Muotokuvat ja Lehto saavat lopussa olla viimeinen vielä liikkeessä oleva elementti, jonka yleisö näkee himmenevässä valaistuksessa. Viimeisenä lavalle jää lähes liikkumattomana seisomaan tummapukuinen naishahmo. Samoin alussa, kun yleisö tulee sisään, Panu Varstala on jo lähes pimeällä lavalla aloittanut soolonsa, jota yleisö ei ehkä tajua seurata sisään valuessaan. Kun ihmiset vihdoinkin hiljenevät, katsomossa harmittaa, kun jotain on ilmiselvästi jäänyt näkemättä, esitys on jo alkanut yleisöstään välittämättä. Teos näyttää siis olevan olemassa huolimatta siitä, katsooko kukaan sitä. Sen maailma on myös pimeydessä, se tarvitse katsojansa herpaantumaton keskittymistä alkaakseen eikä katsojalle tarvitse näyttää, milloin lavalla tekeminen todella loppuu. Katsoja ei ole sille herra.

Teos jakautuu kahteen erilliseen osaan. Teoksen rakennetta analysoidessani olen käyttänyt Jane Adsheadin ja Susan Leigh Fosterin huomioita rakenteen, toistojen sekä tilasuhteiden vaikutuksista tulkintoihin (ks. 3.3). Teoksen alussa (*Onervan* DVD-taltiointi¹ 10.7.2007, kohta 8:20) siteerataan Eino Leinon runoa ”Korkea veisu”². Runoa kuullaan lähes koko soolon ajan. Mies ikään kuin tanssii runon sisältöä ”hänelle jota rakastaa”. Miesäänen yksin lausumana, kuten teoksen ääninauhalla, runosta ei välttämättä käy ilmi, että siinä käydään vuoropuhelua. Runon minä puhuttelee ”mustaa tyttöä”. Vuoropuhelua käydään murheesta ja sen jakamisesta, rakastamisesta ja sen vaikeudesta. Runon puhuja kysyykin: ”Miksi siis raskaasti sydämesi huokaa?”, johon puhuteltava vastaa: ”Rakkaus rintani ahtaaksi teki”. (Leino, 1905.) ”Korkea veisu – hänelle jota rakastan” on 21-säkeistöinen runo,

¹Jatkossa viitataan taltiointiin vain lyhenteellä DVD.

²Kokoelmasta *Talvi-yö* (1905).

joka lainataan koko pituudessaan. Toisessa osassa L. Onervalta taas lainataan monia lyhyempiä, tunnelmakuvia muodostavia runoja. Kaikkia runoja ei edes lainata kokonaisuudessaan. Tämä viittaa mielestäni kuvaan Leinosta vahvana persoonana ja toisaalta Onervasta pirstaleisempana, monikerroksisena ja moneen suuntaan jakautuneena henkilönä. Lisäksi ensimmäisen osan miestanssijan (koreografi Panu Varstala itse) liikemateriaali pysyy tilassa melko paikallaan. Se ei liiku valoympyrästään ennen kuin aivan soolon lopussa. Naiset taas käyttävät runsaammin tilaa, tekevät ympyröitä, suorja läpileikkauksia ja kaaria lattiapintaan. Miehen roolissa on vain yksi tanssija. Hän saattaa edustaa miessukupuolta yleensä, kaipuun kohdetta tai olla itsensä runoilija Leinon kuva. Joka tapauksessa häntä on vain yksi ja naisia sitä vastoin viisi, neljä tanssijaa ja kuvataiteilija. Naisella on selvästi painavampi rooli tässä teoksessa ja häntä (heitä) katsotaan syvemmin ja tarkemmin. Naisesta esitetään monta puolta, miehestä vain yksi. Mies on staattisempi elementti, nainen liikkuvampi, ehkä siten häilyvämpi. Maria Säkökin huomaa, että ”Onervan runot hehkuvat ja lepattavat, Leinon säkeet ovat jyrkempiä, epätoivoisempia” (Säkö 2010).

”Korkean veisun” nimen ja aiheen Leino on tietysti lainannut *Pyhästä Raamatusta*, jossa ”Korkea veisu” on teksti intohimoisesta rakkaudesta, sen kadottamisesta ja kaipuusta. Viittaukset *Raamattuun*, *Kalevalaan* sekä muihin mytologioihin toistuvat sekä Leinon että Onervan runoudessa. Leinon ”Korkea veisu” on vuoropuhelua kahden lempiväisen välillä, epäröintiä, tunnustuksen hakemista ja tunnustamista sekä epätoivoon taipuvaa pohdiskelua. Siinä kaipuu on tulkintani mukaan läsnä hienovaraisena vihjeenä. Suhde puhujien välillä tuntuu päättyneen, silti siitä on vielä jotakin jäljellä.

»Suuri, summaton lapsi sinä,
etkö sa lempinyt koskaan?»

»Miksi et virkkanut minulle mitään,
tuijotit tuleen,
vaikenit vaivasi kauan?»

Pelkäsin että et leikkisi enää,
et nauraisi enää,
naurusi mulle on kallis.

»Näethän, että ma nauran nytkin,
katso, ma nauran
silmäripsien alta.»

Nauranet, itket sydämässäsi,
kyynele killuu
silmäripsien alta.

»Lempivän hymy on kyynelten halki.»

Kuitenkin juuri tämä runo ensimmäisenä kaipuusta kertovan teoksen lainauksena muistuttaa meitä *Raamatun* samannimisestä tekstistä, jossa rakastavaiset ovat pakahtua toistensa kauneuteen, haluttavuuteen ja rakastettavuuteen, hekumoivat rakkaudessa ja sitten kadottavat toisensa ja riutuvat kaipauksen kourissa.

Rakkaani pisti kätensä ovenreiästä sisään. Silloin minun sydämeni liikkui häntä kohden; minä nousin avaamaan rakkaalleni, ja minun käteni tiukkuivat mirhaa, sormeni sulaa mirhaa salvan kädensijoihin. Minä avasin rakkaalleni, mutta rakkaani oli kadonnut, mennyt menojaan. Hänen puhuessaan oli sieluni vallannut hämmennys. Minä etsin häntä, mutta en häntä löytänyt; minä huusin häntä, mutta ei hän minulle vastannut. - - "Minä vannotan teitä, te Jerusalemin tyttäret: jos löydätte rakkaani, mitä hänelle sanotte? Sanokaa, että minä olen rakkaudesta sairas." (Korkea veisu 5, jakeet 4–8.)

Näiden kahden veisun – epätoivoisen ja epäilevän sekä rakkaudessa kieriskelevän ja kaipuussa riutuvan – tunnelmissa alkaa Varstalan *Onerva*. Tekstit asettavat teokselle jonkinlaisen lukuohjeen tai punaisen langan. Nekin katsojat, jotka eivät ole käsiohjelmaa lukeneet, saavat vinkin siitä, minkä lasien läpi teoksen liikemaaailmaa ja visuaalisia elementtejä aletaan lukea. *Raamatun* ”Korkea veisu” ei tietenkään tule tulkintaan mukaan, elleivät Leinon runon nimi tai tuo tietty *Vanhan Testamentin* kohta ole tuttuja katsojalle. Varstalan teoksen rakenne noudattelee Leinon ”Korkean veisun” asetelmaa: samoin kuin runon puhujien oletettu rakkaussuhde on jättänyt

heihin kaipauksen häivän, alun soolo jättää koko teokseen häivähdyksiä itsestään, vaikka päättyy eikä palaa enää lavalle alun jälkeen.

Varstala myös laittaa Leinon ja Onervan tekstit keskustelemaan keskenään. Hän asettaa teoksen ensimmäiseen osaan Leino-lainauksen, jota toisessa osassa niin kuvitetaan kuin kommentoidaankin. Leinon runossa kysytään: ”Eikö siis koskaan aurinko koita”, ja myöhemmin Onervaa lainataan sanoin: ”Taas aurinko nousee, aamu valkenee”. Vaikka alun soolon mies ja toisen osan naiset eivät koskaan kohta fyysisesti, heidän välinen yhteytensä piirtyy selväksi niin liikemateriaalin kuin tunnelmien ja kuultavien runojenkin kautta. Leino-osassa lainataan myös runo ”Erotessa”: ”Muistelemme toisiamme: / kaksi kaunista kesällä / kesälehti kolmantena.”³ Kahden läsnäolo tulee siis viimeistään tässä ensimmäisen osan lopussa esiin sitaatin kautta.

Monia alun soolon liike-elementeistä nähdään hieman varioituna toisessa osassa naisten tekeminä. Liikkeet muistuttavat miehestä ja kuullusta vuoropuhelusta. Toisen osan nainen – jokainen heistä – näyttäytyy miehen keskustelukumppanina, hänenä jota rakastaa. Nainen vastaa ja samaa liikettä, samaa puhetta käyttäen näyttää olevansa tasavertainen kumppani miehelle. Kuitenkin keskustelukumppaneiden asenteet poikkeavat toisistaan. Esimerkiksi ”Korkea veisu” -runon puhujalle murhe on sitkeä kahle tai murtava miekka, kun taas puhuteltava näkee murheen tuulena, joka sytyttää rakkauden liekin ja hellänä lahjana, ei lainkaan lohduttomana tilana. Tämä näkyy naisen liikkeen keveydessä ainakin teoksen toisen osan alkupuolella. Tunnelmaltaan murheellisetkaan osiot eivät tunnu katsojasta raskailta tai ahdistavilta. Naisten liike on vain ajoittain lohdutonta. Useimmiten synkissä tunnelmissa käydään pikemminkin raivokkaana ja vimmaisena kuin murtuneena tai alistuneena. Liikkeen dynamiikkaerot sekä yleisemmin naisesiintyjien kehonkäytön erot miestanssijaan verrattuna vahvistavat runotekstin asettamaa kontrastia ”Korkea veisu” -runon puhujan ja puhuteltavan suhtautumistapojen välillä. Varstalan mieshahmo, joka

³ Kokoelmasta *Talvi-yö* 1905

tanssii Leinon runojen aikana, on liikekieleltään voimakkaampi ja yksioikoisempi. Liike on jäntevää ja huoliteltua, loppuun asti vietyä. Varstala ei huiski ja kaartele tai anna liikkeen heilahduksen viedä, kuten teoksen naistanssijat.

Teoksen toisessa osassa tanssijat lausuvat ensin vuorotellen runon ”Aamu”⁴ (DVD 31:57), ensimmäinen melko hiljaisella äänellä, muut vähän voimakkaammin. Sen jälkeen runosta lausutaan yhteen äänen ensimmäinen säe. Samalla liikemateriaali huokuu virtaavaa, positiivista tunnelmaa. Ensin liikettäkin tehdään yksin, sitten yhdessä. Runoa lausutaan ikään kuin toisen tanssijan soololiikehdinnän säestykseksi, kuin toista valoisuuteen rohkaisten ja vakuutellen, että viimein se aurinko nousee. Lopulta, kun runon alkua lausutaan varmalla otteella ja voimakkaassa liikkeessä, näyttää siltä, että jokainen esiintyjä on aivan varma asiastaan. Kyllä, varmasti aamu valkenee ja valoisuus voittaa! Runo ”Aamu” näyttäytyy vastauksena Leinon ”Korkean veisun” lohduttomaan pohdintaan: ”»Eikö siis koskaan aurinko koita?» / Koittavi pitkä, pilvinen päivä, / äänetön ehtoo, / lankee lauluton ilta, / vailla riemuja, suruja rinnan - -” Onervan ”Aamu” vastaa: ”Taas aurinko nousee, aamu valkenee, / ihanaisen päivän silmä säteilee / oi, sydän, sinulle, varjoisa - -”. Runo sekä liike muodostavat vahvan kontrastin ”Korkean veisun” synkkyydelle. Tanssijoiden liikkeessä on häivähdys miehen soolosta, tosin kevyemmällä liikelaadulla toistettuna. Painovoiman aiheuttama heilahduksen hurma vie tanssia eteenpäin, hiukset hulmahtelevat. Liikefraasi huokuu positiivista ja innostunutta tunnelmaa. Juuri liikkeen toistaminen saa katsojan palaamaan alun runoon ja mieheen liikemateriaaliin ja yhdistämään nämä kaksi tekstiä toisiinsa. Tanssijat tanssivat materiaalin unisonossa⁵. Tuntuu siltä, että hetkeksi kuviimme ja kuvitelmiimme on laskeutunut harmonia. Vaikka välillä käydään arkisen harmaissa tai mielen tummissakin sävyissä, välillä onneksi aurinko nousee. Rakkaus ja sen kaipuu eivät pidä meitä ainoastaan riutumassa, vaan joskus kaipauskin voi tuoda harmonian. Tässä kohtaa sitaatti ja liikefraasi osallistuvat saman tulkinnan tuottamiseen: on kysymys vuoropuhelusta tämän hetken ja alun soolon kanssa, jolloin mieshahmo ja hänen

⁴ Kokoelmasta *Pilvet ja aurinko* 2005, 229.

⁵ Unisonoksi kutsutaan monen tanssijan yhtä aikaa toistamaa samaa liikemateriaalia.

äänensä (runon puhujana) vaikuttavat epätoivoisilta ja lannistuneilta, kun taas naishahmo voi ajaa itsensä positiivisuuden hurmaan ”taas aurinko nousee” - mantraansa hokien ja koko ajan itseensä ja asiaansa varmemmin uskoen.

Reetta Nieminen ja Jorma Rakkolainen ovat toimittaneet kokoelman *Toisillemme*, jossa on Leinon ja Onervan (oletetusti) toisilleen kirjoittamia runoja ja muita tekstejä. Kokoelman esipuheessa Reetta Nieminen mainitsee, että Leino oli Onervan teksteissä usein Aurinko tai Päivä, Onerva taas Leinolle Maa tai Pohjantähti. Sen lisäksi molemmat kutsuivat itseään ja toisiaan tummiksi lapsiksi (Nieminen 1985, 11). ”Aamu” on kirjoitettu vuonna 1959, kun Leino on jo aikaa sitten kuollut. Voihan toki olla, että Leinon kuva on noussut jälleen Onervan mieleen ja siitä on kummunnut valoa ylistävä pieni runo. Tätä ajatusta vasten tanssijoiden liikkeen tulkinta saa pienen lisäsäväyksen: yhdessä koettu onni ja ajatus siitä, että on omistanut hyvän, kalliin ystävän ja sielunkumppanin voi antaa riemun aiheen ja keveyden tunteen, kuten tanssijoiden unisono-kohta ”Aamun” jälkeen katsojalle näyttää.

Onervassa lainataan suoraan vain muutamia runoja L. Onervan valtavasta tuotannosta. Kuitenkin teoksen liikkeellä, valoilla ja äänellä tuotetut tunnelmat ja kuvat mielestäni toistavat joitakin L. Onervan muidenkin runojen keskeisistä teemoista, maisemista ja aiheista. Toki L. Onervan tuotanto on niin laaja ja aiheet niin monet, että teoksesta kuin teoksesta on helppo löytää yhtymäkohtia hänen runoihinsa. Paikallisen intertekstuaalisuuden tiukasti määritellyt Genette ehkä heristäisi minulle nyt sormean, sillä hänen mukaansa tulkitsijan ei pitäisi olettaa mitään transtekstuaalisia yhteyksiä vaan keskittyä niihin, jotka on selvästi mainittu joko tekstissä itsessään tai sen parateksteissä (Lyytikäinen 1991, 165). Varstalan teoksen käsiohjelma kertoo, että teos nojaa Onervan runoihin, muttei määrittele tarkasti, mihin niistä. Täten uskallan tulkita, että teos voi pohjautua muihinkin kuin suoraan lainattuihin runoihin. Siksi mainitsen muutamia mielestäni merkittävimpiä

huomioita teemallisista yhtymäkohdista, joita löydän *Onervan* ja Onervan etenkin myöhemmän tuotannon kanssa.

Esimerkiksi *Onervan* soolokohdat kuvastavat Onervan useiden runojen tiedostamaa ihmisen olemusta. Yksilö on vain pienen hetken tähdenlentina tai tomujuvänä tässä maailmankaikkeudessa. Jotkin runoista muistuttavat asiasta kuin huokaisten ja osaansa alistuen mutta runo ”Ihminen”⁶ ottaa siihen aivan toisen asenteen: olen täällä vain hetken, siis olen täysillä!

Mutta sentään! Tahdon antaa

hehkun hetkelleni tälle.

Tahdon loistaa, tahdon laulaa

kiitoslaulun elämälle

--

Alistukaa, avaruudet,

pienen tähden välkynnälle!

Teoksen neljästä naistanssijasta jokainen ottaa itselleen soolopaikan. Soolot ovat vahvoja, päättäväisenoloisia ja sisältävät usein äänekkäitä liikkeellisiä elementtejä, esimerkiksi käsien yhteen läpsäyttämistä tai jalan lattiaan polkemista. Tanssijan soolo on vain pieni hetki teoskokonaisuudessa ja vielä pienempi yksikkö elämässä, mutta tanssijalle se suotakoon. Soolo olkoon hänen tähtihetkensä ja loistonsa.

4.3. Runoista kuvaa

Onerva-teoksen valosuunnittelu heijastelee monia L. Onervan runojen tunnelmia. Onerva jopa kirjoittaa paljon valosta. Esimerkiksi lopussa, kun mustapukuinen tanssija jää lava keskiosaan paikalleen jälleen kaukaisuuteen tuijottaen, valo himmenee hitaasti. Näemme, että kuvataiteilija poistuu vetäen viimeisen mustan vedon maalauksensa poikki. L. Onerva kirjoittaa useassa myöhäisimmistä runoistaan

⁶ Kokoelmasta *Etsin suurta tulta* 1984, 68. Alun perin kokoelmassa *Särjetyt jumalat* 1910.

elämän liekin hiljaisesta hiipumisesta, pitkästä matkasta kohti loppua. Esimerkiksi runo ”Aika”⁷ kertoo:

[O]hi hetket helisevät --
Himmenee sydämen hiillos,
hengen liekki heikentyvä,
tuhoutuvi tuhkan alle,
sumupilvien pihaille,
syvän tyhjyyden sylihin.

Onervan valo kertoo samaa tarinaa. Valo ehtyy pikku hiljaa ja tapahtumat näyttävän lakanneen. Kolme tanssijaa on poistunut lavalta ja viimein lähtee kuvataiteilijakin. Kuitenkin lavalle jää yksi tanssija, kuten runotkin jäävät runoilijan jälkeen hänen tarinansa jo loputtua.

Läpi koko teoksen valo luo utuista tunnelmaa esitystilaan. Se kohdistuu välistä katosta roikkuviin, suorakulmion mallisiin paloihin, kuin tyhjiin muistikirjan sivuihin ja toisinaan ainoastaan lattiaan. Valo täydentää näyttämökuvan *Onervan* runokuvien kaltaiseksi, hetkeksi utuista unelmaa, tuokioksi tuliseksi. *Onervan* runojen valomaisemat tulevat eläviksi Teemu Määttäsen valosuunnittelun kautta.

KUVITELMISSA⁸
Kulkevat kuvat utuiset,
haaveet ohi havisevat,
laulun helkkeet helisevät,
kauniit keijut karkeloivat
kuvitelmain kuutamossa,
tarhass’ syksyisen sydämen.
Niin on onneni heleä,
lempeä unelmain lehto
kuin on ihme illan ruskon,
kipuna kirkkahan tähden.

⁷Kokoelmasta *Pilvet ja aurinko* 2005, 155.

⁸Kokoelmasta *Pilvet ja aurinko* 2005, 90.

Onervassa eri aikakerrostumat ovat läsnä tanssijoiden hahmoissa. Naiset ovat keskenään hyvin eri-ikäisiä. Kuitenkin kolmessa naisista, Miia Elivuon, Teija Häyrysen ja Tuija Nikkilän tanssimissa hahmoissa, on jotakin samaa. Ehkä he ovat teoksen maailman menneisyyttä ja kuvataiteilija Virpi Lehto sekä tanssija Tarja Saran hahmo edustavat teoksen nykyisyyttä. Kolmi-, neli- ja viisikymppinen nainen edustavat naisen elämän erästä vaihetta, todellista naiseutta. Alle kolmikymppisenä nainen voi olla vielä tyttö ja kuusikymppisenä nainen on jo ikääntynyt. Tuo keski-ikäisyyden aika on ehkä naisen elämän yksi vaihe. Liikekieleltään sekä puvustukseltaan nämä kolme keski-ikäistä tanssijaa (Elivuo, Häyrynen ja Nikkilä) liittyvät yhteen. He tanssivat tilaa käyttäen, kokonaisvaltaisesti liikkuen. Heidän liikelaatunsa vaihtelee kaarevan pehmeästä ja aistillisesta töksähtävän terävään ja päättäväiseen. Vanhin naistanssija (Sara) taas pitäytyy hyvin vähäeleisessä liikkeessä. Hän enimmäkseen tekee arkitoimintoja, kuten kävelee, repii paperia ja viikkaa lakanoita. Välillä hän tekee kaarevia käsivarsien liikkeitä ja ikään kuin nappaa jotakin kiinni käsillään ilmasta. Näissä tanssijoiden hahmoissa ilmenee jotakin L. Onervan runojenkin sisällöistä eri aikakausina. Nuorehko Onerva kirjoittaa: ”Nyt minä tahdon: / murskaksi menköön / vapahan virran / vaappuva pato - -”⁹. Sekä kuten yllä lainaan, ”Tahdon antaa / hehkun hetkelleni tälle. / Tahdon loistaa, tahdon laulaa - -”. Tämän kaltaista tarmoa ja uhmaa on kolmen tanssijan matkalla. He polkevat jalkaa lattiaan, halkovat ilmaa viivasuoriksi linjatuilla käsivarsillaan ja kurottelevat kohti taivaita. Vanhan naisen hahmo on tynyempi ja muihin verrattuna tarmottomampi. Hän katselee, haaveilee ja osallistuu toimintaan kevyemmin. Ikääntyneen Onervankin runon minä on pehmennyt. Hän ei enää julista ”Tahdon!” vaan ”Tahtoisin...!”¹⁰: ”Tahtoisin olla suurempi kuin olen ja olla voin, / ja helkkyä avaruuden ikuisuuden kanteloin - -”. Tässä tahtominen ei enää ole niin uhmakasta ja varmaa. Eteenpäin pyrkiminen on vain ehdollista, siitä puhutaan konditionaalissa. Runo ikään kuin sisältää ajatuksen: tahtoisin, mutta... Mikä estää ikääntyvää toimimasta? Samoin vanhan naisen hahmo *Onervassa* välistä pienesti osallistuu tapahtumiin, mutta jättää tilan pian nuoremmilleen. Onko vanhuus syönyt särmät ja voiman? Tulkintani mukaan ruskeapukuiset tanssijat edustavat mennyttä,

⁹ Kokoelmasta *Etsin suurta tulta* 1984, 30. Alun perin kokoelmassa *Runoja* 1908.

¹⁰ Kokoelmasta *Pilvet ja aurinko* 2005, 219.

muistoja ja haavekuvia. Heidän (niiden) annetaan kyllä sähistä, liihottaa, tahtoa ja välkkyä, vaikka vanhuuden tyyneys on jo laskeutunut hahmomme ylle.

Tarja Saran tanssima hahmo, joka on puettu mustaan, seurailee siis tapahtumia sivusta, välillä siirtyy itse keskiöön ja ikään kuin nappaa itselleen soolon. Hän näyttäytyy minulle runojen puhujana, sinä, joka tarkkailee ja raportoi. Hän on jo elonsa syyspuolella oleva, tummaa, rauhallista mystisyyttä huokuva hahmo. Hän tuntuu olevan se, jonka kokemia hetkiä, muistoja ja unelmia muut tanssijat kuvittavat. Parikin teoselementtiä vahvistaa tulkintaani. Puvustus asettaa ennakkoolettamuksen siitä, ettei Saran hahmo kuulu samaan kuvaan muiden naisten kanssa. Hänet on puettu muista tanssijoista selvästi erottuvasti, ja hän istuu suurimman osan teoksesta pyörätuolissa. Hänen liikehdintänsä on hyvin vähäeleistä, eikä hän lausu ääneen yhtään runoista, toisin kuin muut tanssijat. Välillä hän ottaa esiin muistikirjan ja kirjoittaa sen lehdille ikään kuin tapahtumia dokumentoiden. Hänen asemointinsa tai toimintansa muutos merkkää useimmiten myös koko teoksen liikkeellisten osioiden alut tai loput. Hän on siis teoksen rakenteen osoittava merkkipaalu. Onko tässä teoksen päähenkilö, kertoja vai fokalisoija? Liikettä tukeva visuaalinen elementti (puvustus) ja liiketapahtumat asettuvat jälleen samalle puolelle ja tukevat toisiaan merkityksen muodostumisessa. Teoksen fyysiset tapahtumat antavat oikeutuksen näin vahvalle visuaaliselle erottuvuudelle ja siten tarttumapintaa tulkitsijalle. Kuvataiteilija Virpi Lehto maalaa Saraa mallina käyttäen erilaisia muotokuvia teoksen aikana. Kuvat ovat tunnelmaltaan vaihtelevia, ikään kuin Lehto tulkitsisi vanhan naisen tuntemuksia tämän katsellessa muiden tanssimista, muistellessa menneitä hetkiä. Tarkkailijan tunnelmat ikuistetaan, ei tarkkailtujen. Lisäksi Saran tummanpuhuva hahmo on se, joka saa aikaan suuria siirtymiä teoksessa. Hän esimerkiksi ojentaa alussa muille naisille mekot, jotta he pukisivat ne päälleen ja tanssi voisi alkaa. Lisäksi hän antaa siivenmallisen asusteen Teija Häyrysen tanssimalle hahmolle, joka sitten innostuu siivekkääseen, uhmakkaaseen ja korkeuksia tavoittelevaan sooloonsa. Saran hahmo ikään kuin antaa impulssin toiselle nousta ilmaan. Ehkä muut naiset ovat tumman hahmon muistoja, unelmia tai kuvitelmia. Hän itse antaa niille luvan tanssia, liittää, tahtoa ja hekumoida. Tämä

havainto liittyy selkeästi osaksi *Onervan* esittelemää naisen (tai ihmisen) kuvaa. Ihminen itse antaa luovuudelleen tai kuvitelmilleen mahdollisuuden tai rajoittaa niiden liikkuvuutta: antaa siivet tai pysäyttää liikkeen.

Tanssijoiden katseen käyttö ohjaa tulkintaa. He eivät katso seiniä tai yleisön jäseniä, vaan katse suuntaa läpi tilan kohti iäisyyttä. Usein teoksen aikana tanssijat pysähtyvät ikään kuin katselemaan esitystilaa kauemmaksi. On kuin tanssijat lausuisivat yleisölle *Onervan* ”Haavekuvan”¹¹ tavoin:

Luulit: ma katselin sua,
kun minun silmäni loisti:
Katselin kadotettua...
Katselin hattaravuoria,
katselin tähtien merta,
siltoja taivahan kaaren...

Katsoja ei saa juuri koskaan katsetta napattua itselleen. Esiintyjä katsoo ohi, kohti toisia todellisuuksia. Esiintyjät ja katsojat eivät tunnu olevan samassa tilassa tai tilanteessa. Tanssijat eivät siis näytä tiedostavan katsojien läsnäoloa tai esiintymistilannetta vaan pitävät yllä teoksen hahmoja ja illuusiota omasta todellisuudestaan.

¹¹ Kokoelmasta *Helkkyvät hetket* 1922, 19.

5. Liikkeen ja sanan yhteistyötä

Yhtä lukuun ottamatta *Onerva*an lainatut L. Onervan runot ovat kokoelmasta *Pilvet ja aurinko* (2005), jonka on koonnut ja toimittanut Hannu Mäkelä ja jossa on ennen julkaisematonta materiaalia runoilijan vanhuusajalta, vuosilta 1953–1963. Kokoelman yleistunnelma on kaihoisa, muisteleva ja enimmäkseen sees, vaikka siinä korostuu hengen yksinäisyys. ”Yksinäinen sydämeni / yhä laulaa, soi, / hiljainen syysäveleni / kaipaa, unelmoi – – ”¹². Teoksen runot käsittelevät usein syksyä ja iltaa, vanhan runoilijan ehtymätöntä säevarantoa sekä lähestyvän kuoleman utuista autuutta. ”Olen jo Tuonen portilla, / maan vaellustie on lopussa / ja elon päivien ihanuus; / edessä outo outo ikuisuus. – – ”¹³ Kuitenkin teoskontekstistaan irrotettuna, Varstalan *Onerva*an lainattuna, liikkeen kanssa yhdistettynä, *Pilvet ja aurinko* -kokoelman runot saavat erilaisia vivahteita ja eri tunnelmien värityksiä. Ne eivät suinkaan kaikki näyttäydy vanhan naisen puheena, vaikka ovatkin muistelevia ja kaihoisia. Lavalla tanssivat naiset edustavat eri ikäkausia ja runot tuntuvat sopivan jokaisen heistä puheeksi. Monenikäisten tanssijoiden tehtävänä tässä teoksessa on tulkintani mukaan muistuttaa siitä, että ihmisen kaikissa ikäkausissa ovat vähintäänkin edeltävät ja mikseivät myös tulevat ajat läsnä. Puhe ja ajattelu syntyvät sen kautta, mitä on ollut ja tapahtunut.

Useassa kohtaa teosta nauhalta kuultu tai ääneen lausuttu runositaatti ikään kuin antaa katsojalle suuntaa liikkeen tulkitsemisessa ja näin lainattu runo ja nähty liike tuntuvat puhuvan samasta asiasta eri kielillä. Samoin jotkin liikkeelliset tapahtumat tuntuvat yhdistyvän muihinkin L. Onervan runoihin kuin teoksessa lainattuihin. Esimerkiksi runojen ”Aamu”, ”Ihminen” ja alla kuvaamani ”Laulutarhassa” toimivat tällä tavoin yhdessä liikkeen kanssa luettuna. Ne tukevat tai selittävät toisiaan ja ovat jotenkin yhteisymmärryksessä. Liike saattaa kuvittaa runoa tai runo antaa liikkeelle

¹² ”Sydämen sävel”, kokoelmasta *Pilvet ja aurinko* 2005, 156.

¹³ ”Vanhuus (1)”, mt. 225.

aiheen. Toisinaan taas liikkeen ja runon yhdistäminen tuo tulkintahorisonttiin jotakin arvaamatonta tai yllättävää. Kumpikaan elementti ei yksinään ehkä saisi samanlaisia merkityksiä kuin ne tietynlaisena yhdistelmänä saavat. Kiinnostavat rinnakkain asettamiset johtavat yllättäviin tulkintoihin. Tämä selkiytyy parhaiten seuraavien lukujen esimerkkien avulla.

5.1. Hehkuva henki ja ruumis

Oi, aivoni palavat,
liekehtivät unelmat,
hehkuvat hengen hiiletkin.
kipunoin kirkkain, tulisin --
Oi, tulta on ihminen
--

(DVD 34:11.)

Ilman liikettä runo ”Liekeissä”¹⁴ näyttäytyy runoilijan paljastuksena oman mielensä kiihkeistä liikkeistä. Se näyttää puhujansa temperamentin ja hengen palon puhuessaan liekehtivistä unelmista. Mieleen tulee taiteilijan palo saada ilmaista itseään ja tuoda ajatuksiaan julki. Aivojen palo voi olla tukahdutettua tarinaa, joka ei pääse ulos, kiihkeitä mielipiteitä, ajatuksia tai tunteita, joita taiteilija haluaa itsestään ulos saattaa. Toisaalta runo tuntuu viittaavan haaveiden romahtamiseen. Unelmat saattavatkin olla liekeissä ja palaa maan tasalle. Runon puhuja saattaa taistella luopumisen tuskan kanssa. Varstala näyttää teoksessaan luopuvan tämänkaltaisista tulkinnoista ja ehdottavan jotain muuta tuodessaan aivan toisenlaisen kuvan runon kanssa yhteen. Runo saa toisen suunnan yhdessä tanssijoiden liikkeen kanssa. Sitaatti puhuu yhtä, liike asettaa sen rinnalle toimintaa, joka vie tulkintaa toisaalle. Ennen runon lausumista tanssijat polkevat jalkaa lattiaan ja tanssivat tahdonvoimaista materiaalia unisonossa. Sitten he äkkiä rauhoittuvat herkkään ja aistilliseen hetkeen. Naiset tanssivat pienen pätkän lattiatasossa pehmeästi, kaarevasti, selvästi omasta vartalostaan nauttien ja sitä käsin kosketellen. Liike yhdistyy teoksessa aikaisemmin nähtyyn hiekkaan piirtelyyn (DVD 28:40), jota avaan lisää luvussa 6. Haaveilevan

¹⁴ Kokoelmasta *Pilvet ja aurinko* 2005, 200.

pehmeä liikelaatu ja erityisesti kaulan aistilliset taivutukset tuovat mieleen unelmoinnin ja eroottiset päiväunet. Kuten luvussa 3.2 totean, kulttuurimme liiketajun nojalla keskivartalon liikkeet ja pehmeä laatu assosioituvat tunteisiin ja tiedostamattomaan, joihin taas liittyvät primitiivisyys, ruumiillisuus ja seksuaalisuus (Foster 1986, 76–79.) (Ks. Kuva 1)



Kuva 1: Liekeissä (DVD 34:01)

Tanssijat heittäytyvät selälleen, nostavat polvensa koukkuun ja lantionsa ylös ja lausuvat vuorotellen ”Oi”, minkä jälkeen runo lausutaan kuin yhdestä suusta. Tanssijat melkein huutavat tekstin ulos eivätkä elävöitä äänen värillä tekstin sisältöä. Kuitenkin tanssijoiden asento, aiempi viehkeä kiemurtelu sekä runoa seuraava aistillinen ele kertovat, että nyt hehkutaan eroottisilla hiilillä. Naiset makaavat lattialla kuin odottaen miestä sisäänsä. Yhteislausunnan jälkeen naiset painavat kukin rinnasta itsensä kokonaan vasten lattiaa ja kaksi naista jatkaa hiljaisella äänellä runon lausumista. Roihu on lakannut mutta hiilet vielä hehkuvat hiljalleen. Varstala näyttää naisistaan monta puolta, myös heidän fyysiset tarpeensa ja eroottiset unelmansa. Tällainen tulkinta runosta ei helposti tulisi mieleen ilman Varstalan kuvitusta, sillä runo puhuu hengen hiilistä, ei ruumiin. *Onervasta* Helsingin sanomiin arvion tehnyt Jussi Tossavainen kirjoittaa: ”Koreografi ei pelkää tuoda esille runoilijan aistillisuutta, jota tanssijat tulkitsevat avoimen lihallisesti”

(Tossavainen 2007). Tanssijoiden liike on hyvinkin lihallista ja arkailematonta, kuitenkin olematta röyhkeää. Tämä fyysisen rakkauden kaipuun esiin tuova kohta on teoksen runollisimpia ja hienovaraisimpia. Tanssijoiden liike onnistuu tavoittamaan jotakin, mitä L. Onervan rakkaudentäyteiset runolliset kuvauksetkin välittävät. Esimerkiksi: ”Näin unta: sa minua suutelit / hämyssä valkean ehtoon: / ja rintaani tulvahti sävelten vuot / kuin leivoset keväiseen lehtoon... – – ”¹⁵

Tutkija Anna Kortelainen kirjoittaa Ateneumin Onerva-näyttelyn esittelytekstissään, että ”L. Onerva nautti – – romanttisesta ystävydestä, seurusteli narkästyttävän vilkkaasti, avioitui, karkasi, erosi ja eli salavuoteudessa” (Kortelainen 2010). Hän oli ilmeisen aktiivinen rakastajatar. Varstala yhdistää hengen ja ruumiin kiihkeyden yhdeksi kuvaksi, joka pitää katsojan intensiivisyydellään otteessaan. Kiihkeyttä ja aistillisuutta ei toki puutu teoksen muistakaan kohtauksista. Naiset näyttävät hakeutuvan usein toistensa läheisyyteen ja kosketukseen. Fyysisen kosketuksen kautta tanssijat rakentavat etemme kuvia kiintymyksenosoituksista, kiihkeydestä, toisten tukemisesta, avunannosta ja julmuudestakin. Susan Leigh Foster on eritellyt erilaisia tapoja, joilla taideteos ilmentää ympäröivää maailmaa (Ks.3.2). Niistä käytössä on tässä kohtaa toistaminen. Tanssijat toistavat muistojen tai haaveiden kuvia, runojen tunnelmia tai todellisia tapahtumia miehen ja naisen välillä.

5.2. Vaate ihmisen kuvana

Tule, tule, tumma poika,
tummaa neittä vastaan!
Tuikkaa, tuikkaa tummillekin
tulet taivahasta.
Tule, tule, tumma poika
tumman tytön myötä.
Kaksi yötä yhdistyy
ja kaksi tähtivyötä.

¹⁵ ”Näin unta”, kokoelmasta *Toisillemme* 1986, 85. Alun perin kokoelmasta *Iltakellot* 1912.

(DVD, 39:50)¹⁶

Tummaa poikaa maanittelee näin ääneen *Onervassa* vain kaksi tanssijoista. Nämä kaksi ovat juuri saaneet tanssipartnereikseen miesten kauluspaidat ja punaa huuliinsa. He etenevät runoa lausuen rinnatusten viistosti lavan vasenta laitaa kohti ja näyttävät kohdistavan katseensa nurkassa odottavaan liehiteltävään. Näiden kahden selkien takana nuorin tanssijoista tanssii tangoa mekko partnerinaan. Hänellä ei ole huulipunaa, eikä hän liehittele tummaa poikaa. Hän ei tunnu kuuluvan samaan kohtaukseen eikä välittävän toisten kahden tekemisistä. Hän vain tanssii mekkonsa kanssa. Fosterin esittämistavoista (ks. 3.2) mielestäni tässä kohtaa on läsnä ”muistuttaminen” (*resemblance*). Mekko tanssikumppanina muistuttaa naista, kauluspaita miestä. Molemmat voivat tosin toimia vain yleisesti ihmisen synekdokeena. Minulle katsojana tämä kuva on hyvin ilmeinen ja muistuttaa minua siitä, ettei jokainen tumma neito kutsukaan luokseen tummaa poikaa, kuten runon puhuja. Moni saattaa hakea toista neittä kumppanikseen. Tällaista kuvaa ei Onervan runo yksin ehdota. Se, että Varstala laittaa yhden naisistaan tanssimaan tangoa mekon kanssa kohdassa, jossa toiset lausuvat liehittelyrunoa, antaa naisen kuvalle hieman moniulotteisemman sävyn. Perinteinen ydinperhemalli ei sovi kaikille, ei Varstalan naiskuvalle eikä varmasti itse runoilija L. Onervallekaan.

Tovin joutuu nuorin naisista tanssimaan yksin naisensa kanssa, mutta hetken kuluttua kauluspaitojensa kanssa tanssivat yhtyvät mekkotanssijan kuvioihin ja alkaa yhteinen tangon askeleista lainaava paritanssiosuus. Olipa partnerina sitten kauluspaita tai mekko, samat kuviot tanssitaan lopulta kuitenkin. L. Onervan elämäkertakirjoittaja Hannu Mäkelä huomauttaa useassa tekstissään, että Onerva oli persoonana viehättävä ja valloittava. Nuorena koululaisena hän sai useita tyttöjä ihastumaan itseensä. ”Jotkut luokan tyttöistä - - suorastaan rakastuivat Onervaan – hänen sisäinen maailmansa täytti ulkoisen olemuksen ja veti puoleensa. Tyttöjen intohimot saattoivat olla suuria ja todellisia” (Mäkelä 2007, 22). Mekon tanssipartnerina voi

¹⁶ ”Tule, tule tumma poika”, kokoelmasta *L. Onervan kauneimmat runot 1956*, 28 (Alun perin julkaistu teoksessa *Runoja* 1908).

lukea viittaavan tähän Onervan ja muiden tyttöjen väliseen syvään, rakastumisen sävyjäkin saaneeseen ystävyYTEEN.

5.3. Arkea ja kuvitelmaa

Naiset harhailevat pienellä alueella lavan sivussa omaa paikkaansa hakien, ikään kuin eivät tietäisi, mihin asettua. He kääntyvät, pysähtyvät, vaihtavat taas suuntaa ja kokeilevat seuraavaa kohtaa tilassa. Mennäkö toisen viereen, taakse vai eteen? Mikä on paikkani tässä yhtälössä? Lopulta löytyy jonomuodostelma, kaikki Onervan osaset asettuvat paikoilleen kuuntelemaan runon ”Laulutarhassa”¹⁷:

Ma vanhan sydämeni lauluhaassa
yhäti käyn kuin Liisa Ihmemaassa.
Siellä keijut, sinippiat karkeloivat
ja Panin huilut, Ahdin harput soivat
ja – siellä on kaikki toisin kuin on täällä
kotoisen, tutun arkimaamme päällä.

(DVD, 25:56)

Lainaus kuullaan naisäänen lukemana nauhalta ja sen loputtua tanssijat lähtevät liikkeelle. Nähtävä liikemateriaali yhdistyy äsken kuultuun runoon ja lukija haluaa nähdä siinä ehkä runon kuvituksen. Yksi tanssijoista jää seisomaan ja katselemaan kummeksuen toisten liikehdintää ”kuin Liisa Ihmemaassa”. Tanssija näyttää kysyvän: mitä ympärilläni tapahtuu tai mitä minussa tapahtuu?; varsinkin, jos ajatellaan naistanssijoiden edustavan yhden henkilön eri puolia. Kaksi muuta tanssijaa aloittavat riehakkaan ja päättäväisenoloisen liikefraasin, jossa hameiden helmat heilahtelevat ja käsiä läpsitään yhteen. Naiset tarttuvat välistä hameidensa helmoihin ja nostavat helmaa paljastaen ja ikään kuin tarjoten sitä, mitä hameen alla on. Olemme juuri kuulleet Panin¹⁸ huilujen soimisesta, joten helposti kuva vie ajatukset siihen suuntaan, että naishahmot leikitellen tarjoutuvat seksuaalivietin vietäviksi. Kuitenkin välillä tanssijat jättävät reippaan laadun ja rauhoittuvat paikalleen heijaamaan ylävartalooaan edestakaisin, kuin kuvitteellista lasta tyhjässä

¹⁷ Kokoelmasta *Pilvet ja aurinko* 2005, 29.

¹⁸ Pan on kreikkalaisten myytien mukaan hahmo, joka rietasteli usein ja jolla oli hekumallinen suhde lähes kaikkien kanssa (Wikipedia).

syllissään tuudittaen (ks. Kuva 2). Tässä kohtaa voi tulkita liikkeen käyvän ”kotoisen, tutun arkimaamme päällä”, muistuttamassa arjen suruista. Hannu Mäkelän mukaan Onervan lapsettomuus kaivoi häntä lähes läpi koko elämän (Mäkelä 2003, 131–137). Tyhjä syli ja alas painuneet hartiat kertovat tämän tuskan läsnäolosta. Murheesta irtaudutaan kuitenkin pian fyysiseen kontaktiin muiden tanssijoiden kanssa. Sama tyhjän sylin näyttävä kuva palautuu vielä monesti näyttämölle. Suru lapsettomuudesta ei katoa, vaikka sen hetkeksi voikin peittää karkeloimalla tai vajoamalla kuvitelmiin.



Kuva 2: Laulutarhassa (DVD 26:15)

6. Arjen ja taiteen arkkitekstuaalisuus

Olen kirjoittanut *Onervasta* keskittyen lainattujen runojen ja liikkeellisten tapahtumien suhteeseen. Tässä osiossa tarkastelen teoksen liikekielen arkisia elementtejä ja analysoin, millaisia tulkintaehdotuksia ne tuovat teoskokonaisuuteen. Liikkeen arkisilla elementeillä tarkoitan sellaisia arkisesta todellisuudestamme lainattuja eleitä ja liiketapahtumia, jotka ovat jokaiselle kadunmiehelle tuttuja. Taidetanssin liikekieli on oma diskurssinsa mutta keho ja sen liikuttaminen kuuluvat jokaisen ihmisen arkeen. Arkieleiden ja esimerkiksi sosiaalisen tanssin ottaminen osaksi taidetanssiesitystä on nykytanssiteoksille jokseenkin ominaistakin ja voi toimia erilaisissa tehtävissä kussakin teoksessa. Seuraavassa analysoin *Onervan* suhtautumista ympäröivään arkitodellisuuteen arkiliikkeen diskurssin kautta. Tarkastelen siis Genetten termistön mukaan arkkitekstuaalisuutta. Keskityn siihen, miten yksi liikkumisen ja ilmaisemisen tapa, arkitoimintaa, yhdistyy toiselle genrelle, taidetanssille, ominaiseen kehonkäytön tapaan ja mitä merkityksiä tämä yhdistäminen tuottaa. Arkkitekstuaalisuuden tarkastelun täytyy pohjautua tunnistettaviin, lajityypille ominaisiin piirteisiin. Arkiliike tunnistautuu tuttuna, jokaisen ihmisen kokemusmaailman osana, erotuksena taidetanssiliikkeeseen, joka on pitkälti tyylliteltyä ja tietynlaiseksi harjoitettua.

Arjen läsnäololla on *Onervassa* mielestäni monitasoinen tehtävä. Yhtäältä se liittyy nykytanssiteoksen avoimuuteen käyttäen monenlaista liikemateriaalia, toisaalta sen tehtävä on mielestäni kertoa siitä, että teoksessa on kyse ihmisyydestä ja jokaiselle ihmiselle mahdollisesti tutuista tunnelmista ja tilanteista. Myös puuvustus on yksi arjen elementti teoksessa, ja se puhuu samasta asiasta. Jos tanssijoilla olisi esimerkiksi jokin hyvin futuristinen tai abstrakti asustus, emme lukisi liikkeellisiä tapahtumia niin helposti yleisinhimillisiin, emotionaalisiin tapahtumiin liittyviksi. Kuvailen muutamia kohtia, joissa arkiliike rakentaa kuvaa ihmisyydestä. ”Laulutarhassa”-runon (kuvattu yllä) lainaaminen antaa lukijalle viitteen tarkastella

arjen ja ei-arjen elementtejä teoksen merkityksenmuodostuksen kannalta, siis eräs teoksen intertekstuaalisista viittauksista antaa ohjeen arkkitekstuaalisuuden huomioimiseen. Ääneen lausuttu arjen ja kuvitelmiin tai muistojen todellisuuden erottelu ikään kuin asettaa niiden suhteen tarkastelun alle. Arkiliikkeen ja tyyllitellyn kehonkäytön vaihtelu täydentää mielestäni runon ”Laulutarhassa” merkityksiä näyttäessään kahden eri maailman yhdistelmän. Arkitodellisuus ja mielikuvat, kuvitelmat (menneisyys, tulevaisuus) ovat potentiaalisesti läsnä joka hetki ja niiden välillä voidaan liikkua hyvinkin nopeaan tahtiin. Samoin arkiliike käy pieninä häivähdyksinä esillä teoksen kaikessa liikkeen virrassa. Se ilmestyy ja katoaa, näyttäytyy ja muuntuu sitten taas ei-arkiliikkeeksi.

6.1. Kuvitelmat piirtyvät lattiaan

Tanssija alkaa hivellä lattiaa kuin hiekkaa. Liike ei ole lainkaan tyylliteltyä vaan hyvin miimistä. Hiekkaan piirrellään kuvioita, sitä otetaan käteen ja sen annetaan valua käsistä takaisin maahan. Vain hiekka puuttuu. Hiekkaan piirtelyyn toimintana liittyy kulttuurissamme mielestäni vahvasti ajatus haaveilijasta. Liike imitoi vakiintunutta ilmaisua: valuu kuin hiekka sormien lävitse. Haaveilija piirtelee unelmansa kuvioina hiekkaan, ja kun hän koettaa tarttua unelmaansa, se valuu hänen käsistään hahmottomaksi kasaksi maahan tai vesi huuhtoo sen pois. Elämäkertojien mukaan L. Onerva oli herkkä persoona, joka halusi riutua rakkaudesta ja kuolla nuorena (mm. Mäkelä 2003, 29). Hän myös kirjoittaa paljon, varsinkin myöhäisemmässä tuotannossaan, unelmoinnista ja kuvittelusta. Hänen runonsa puhujat jopa väliin soimaavat itseään hupsusta haaveilusta, väliin vain toteava kulkevana kuvitelmissa: ”Kuljen ma unikuivissa, / unelmissa uikuttelen, / sielu tulta tulvillansa, / täynnä kaukokajastusta”¹⁹. Herkän haaveilijan kuva piirtyy hyvin konkreettisesti esiin, kun Varstala laittaa kaksi tanssijoistaan maalailemaan haavekuvia näinkin miimisesti. Pian katse nousee kuitenkin lattian pinnasta kohti yleisöä, kuitenkin sen läpi ja tanssijat jäävät katselemaan kaukaisuuteen. Samalla kolmas tanssija kuljettaa pyörätuolissa istuvaa naista lähemmäs lavan keskiötä.

¹⁹ ”Unelma-vaeltaja” kokoelmasta *Pilvet ja aurinko* 2005, 130.

Nuoruuden haaveet ja kaipaukset muuttuvat pikku hiljaa vanhan naisen unelmiksi ja muistoiksi.

Piirtämis- ja maalaamisliike ovat teoksessa hyvin konkreettisesti läsnä tietysti Virpi Lehdon työskentelyssä mutta myös tanssijoiden muussa liikemateriaalissa: vauhdikkaiden osioiden aikana sekä joissain rauhallisissakin kohdissa tanssijat tekevät maalailevia liikkeitä kasvojensa edessä oleville näkymättömille kankaille tai papereille. Haaveellisen persoonallisuuden esiintuomisen lisäksi maalaaminen viittaa tietysti L. Onervan kuvataiteelliseen lahjakkuuteen ja kiinnostukseen. Näillä pienillä liikkeellisillä viitteillä Lehto yhdistyy teoksen liikekuvaan, eikä maalaaminen jää täysin erilliseksi tapahtumaksi muusta liikkeestä.

Varstala käyttää *Onervassaan* myös sosiaalisista tansseista lainattua liikettä. Väliin tanssijat liikkuvat valssin ja tangonkin askelein vaatteita partnereinaan käyttäen, ja katsoja tunnistaa, että tämä tanssi on nähty muuallakin kuin esitystilanteessa. Tämä ihmisen tavallisesta sosiaalisesta elämästä peräisin olevan liikkeen lainaaminen mielestäni korostaa sitä ajatusta, että tanssijat eivät tässä teoksessa ole ainoastaan tunnelmien tulkkeina tai kuvien rakentajina vaan todellisen elämän olentoja, ihmisiä, henkilöitä. Tätä korostavat myös Heidi Mannisen suunnittelemat puvut, jotka ovat niin sanotusti ihmisten vaatteita, vaikkakin tyyliteltyjä ja kertovia. Kuitenkin vaatteet voisivat olla lähes kenen tahansa kaapista lähtöisin. Vaatteen ja sosiaalisen tanssin käytön välittämä viesti on, että teos puhuu ihmisistä, vaikkapa sinusta ja minustakin. Siitä on ehkä luettavissa runoilija L. Onervan biografiaa, mutta toisaalta se puhuu jostakin meille kaikille tutusta. Tanssin intertekstuaalisuudesta kirjoittaessaan Janet Adshesd-Landsdale mainitsee, että sosiaalisen tanssin elementit esiintyvät nykytanssiteoksissa häivyttäen taidetanssin ja arkielämän tanssin välistä rajaa (Adshesd-Landsdale 1999, 13). Valssi ja tango siis tuovat taidetanssiteosta lähemmäs vastaanottajan kokemusmaailmaa ja antavat viitteen siitä, että teos uskaltaa pudottaa jokaisen meidän käsiteltäväksi. Kuitenkaan esiintyjät eivät ota suoraa kontaktia yleisöönsä. Varstala ei riko teoksen ja yleisön rajaa. Hän pitää

yleisön perinteisellä paikallaan, ulkopuolisina katsojina. Vaikka arkisen ja jokapäiväisen elementtejä on tuotu lavalle, teos ei silti laskeudu brechtiläisen teatterin tapaan yleisön keskuuteen tai edes puhu katsojilleen suoraan, mistä on paljon esimerkkejä teatterin, elokuvan ja kaunokirjallisuuden puolelta, jossa vaikkapa henkilöhahmot puhuttelevat lukijoita tai katsojia. Varstalan teos ei näytä tiedostavan katsojien läsnäoloa, vaan pitäytyy omassa lokerossaan. Tarkoitus ei siis ilmeisesti ole kyseenalaistaa teatterin konventioita tai kiinnittää huomiota yleisön ja esiintyjien suhteeseen. Varstala tuntuu tuovan teoksen lähelle katsojan kokemusmaailmaa ehkä helpottaakseen tulkintaa ja emotionaalista samastumista teoksen synnyttämiin kuviin.

Käynnit arjen liikkeessä taidetanssin liikekielen keskellä kertovat myös teoksen oletetun päähenkilön, naisen tai Onervan, siirtymistä arkitodellisuuden ja kuvitelmien tai muistojen maailman välillä. Enimmäkseen ollaan runojen ja ajatusten mailla, kuin runossa ”Laulutarhassa” (ks. 5.3) mutta välillä käydään siinä todellisuudessa, jossa ihminen muistelee, kuvittelee, kirjoittaa runoja ja välillä pettyy aikaansaannoksiinsa ja repii muistikirjansa.

7. Onervan elämäntarina ja naisen kuva

Edeltävissä luvuissa olen jo siellä täällä maininnut *Onervan* viittauksia runoilija L. Onervan elämään paikallisten viittausten osalta. Minun, kuten *Onervasta* minua ennen kirjoittaneiden Annikki Alkun, Jussi Tossavaisen ja Maria Säkön, on houkuttelevaa lukea koko tanssiteosta hypertekstinä, runoilija L. Onervan elämä ja rakkaustarinat hypotekstinään. ”Panu Varstala on onnistunut vangitsemaan L. Onervan ja Eino Leinon suhteen myrskyineen ja aallonharjoineen”, kirjoittaa Tossavainen (Tossavainen 2007). Maria Säkö ei edes anna tilaa vaihtoehdoille tulkinnoille, vaan lataa: ”Onerva-tanssiteoksen yleisö näkee monta päällekkäistä areenaa, joissa kaikissa kerrotaan L. Onervan ja Eino Leinon rakkaustarina” (Säkö 2010). Seuraavassa kuvaan vielä joitakin Varstalan teoksen laajempia kokonaisuuksia, jotka mielestäni yhdistyvät Onervan elämäntarinaa ja piirtävät esiin teoksen ehdottamaa naisen kuvaa.

Hannu Mäkelän kirja *Nalle ja Moppe. Eino Leinon ja L. Onervan elämä* (2003) kertoo näiden kahden runoilijan yhteisistä käännteistä sekä esimerkiksi molempien rakkauselämästä tahoillaan. Hannu Mäkelän teoksen mukaan runoilijoiden suhdetta leimaavat koko sen olemassaolon ajan poissaolot ja kaipuu. Ne hetket, jolloin pariskunta oli todella yhdessä, olivat harvinaisia. Ensin Leino ja Onerva olivat molemmat naimisissa, sitten seurustelunsa aikanakin he viettivät pitkiä aikoja erillään mm. Keski-Euroopan-matkojen vuoksi. Jossain vaiheessa kääntyivät Leinon katseet kohti toisia naisia. Sitten oli Onervan vuoro löytää toinen rakkaus, säveltäjä Leevi Madetoja. Mäkelä kuvaa Onervan ja Leinon suhdetta huolehtivaksi ja omistavaksikin sielunkumppanuudeksi. Kuitenkaan koskaan eivät runoilijat olleet kokonaan toistensa. Heidän väliinsä tunki vähintään molempien kirjoitustyö, ellei muu. (Mäkelä, 2003.) Tätä poissaolon tilaa kuvaa Varstalan teoksessa ainakin se, että mies tanssii alkuun soolonsa ja jättää näin jälkensä koko teokseen, vaikkei häntä sen koomin enää nähdä. Nainen ja mies eivät fyysisesti kohtaa koko teoksen aikana.

Naiset toistavat miehen liikettä, joten häivähdys miehestä on läsnä läpi koko teoksen, aivan kuten ajatus tai muisto Leinosta kulki loppuun asti Onervan mielessä (Mäkelä 2003, 508–512). Poissaolon kuvaaminen on Varstalan teoksessa leimaavaa. Teoksen alkupuolella kaksi naisista tanssii nautinnollisenoloista duettoa, jossa toinen antautuu tanssimaan toiseen nojailien ja itsensä ja liikkeensä kanssa hekumoiden. Toinen mahdollistaa tämän pitämällä kiinni ja tukemalla, jotta toinen pystyy tanssimaan niin kuin tanssii. Samaan aikaan kolmas tanssija yksin heijastelee hekumojan liikettä pystymättä ilman tukea täysin samaan. Jotain jää puuttumaan, jokin on poissa. Yksin tanssivalla on vain muisto tai häivähdys partnerin kanssa saavutetusta nautinnosta.

Joskus kumppania voi kaivata, vaikka hän olisi paikalla, sillä ihmisen mieli voi monesti olla toisaalla, kuten Leinonkin mieli muissa naisissa, taiteessa tai jo seuraavassa hetkessä (Mäkelä 2003, 262–296). Tästä puhuu kohta, jossa tanssijat saavat valssipartnereikseen yksi miesten kauluspaidan, toinen pikkutakin ja kolmas mekon. Vaate on tietysti ihmisen synekdokee eli vaate edustaa koko ihmistä mutta läsnä on mielestäni ajatus myös siitä, että nainen saa tanssittavakseen vain osan miestä (tai naista) mutta partneri ei ole kokonaan siinä, vain kuori hänestä on paikalla. Tästä vaateen kanssa tanssimisesta olen kirjoittanut enemmän luvussa 5.2.

Eräs koskettavimmista poissaolon kuvista *Onervassa* on kohta, jossa naiset riiputtavat käsiään, sormenpäät yhdessä, hartiat alhaalla ja heijaavat ylävartaloaan puolelta toiselle (DVD, mm. 21:08, Kuva 2). Käsistä muodostuu kuin tyhjä kehto, jossa tuuditetaan olematonta lasta. Mäkelä kertoo, että Onerva halusi aina omaa lasta, ja ihmetteli, jääkö hänestä mitään jälkeen, ellei omaa lasta saa (Mäkelä 2003, 131–137). Tyhjän sylin kuva purkautuu siten, että tanssijat avaavat sormenpänsä kohti lattiaa, ikään kuin kuviteltu kehossa uinunut putoaisi. Samalla putoaa unelma pienokaisesta. Seuraa soolo, jossa tanssija tanssii kangaspalat siiviksi selkäänsä kiinnitettyinä. Päästettyään irti arkisesta lapsensaantiunelmasta, tanssija pyrähtää perhosten, keijujen ja muiden siivekkäiden maailmaan, joka on ihmiselle välttämättä saavuttamatonta. 1950–60-lukujen runoissaan Onerva kirjoittaa hyvin usein

unelmista. Hänen runojensa puhujat tunnustavat elävänsä kuvitelmissa ja unelmoivansa päivät pääksytysten. Ehkä tässä on yhteys runoilijan omaan tarinaan. Olivatko haavekuvat ehtymättömän runosuonen pulppuava lähde?

Teoksen toisessa osassa kolme eri-ikäistä naista tanssivat enimmäkseen yhdessä ja vanhin istuu useimmiten pyörätuolissa tarkkaillen tapahtumia ja toimien kuvataiteilija Virpi Lehdolle muotokuvamallina. Näiden neljän tanssijan kautta eri aikakerrokset ovat läsnä. He edustavat minulle runoilija L. Onervan (tai kenen tahansa) neljää eri ikäkautta ja samalla yhden henkilön monia eri puolia. Mäkelä mainitsee teoksessaan, että Onervalla on ainakin neljä eri taiteilija-minuutta: muusikko-, näyttelijä-, kuvataiteilija- ja kirjailija-Onerva (Mäkelä 2003, 35–51). Sen lisäksi voidaan ajatella olevan todellinen Onerva sekä fiktiivinen Onerva-hahmo, jota edustavat kirjailijan runojen puhujat sekä romaanien henkilöt, esimerkiksi Mirdja, jonka Mäkelä yhdistää Onervan omaan persoonaan (mm. Mäkelä 2003, 62–71). Heidi Mannisen suunnittelemissa puvustuksissa on sekä osin häivytetty että toisaalta korostettu naisten eri-ikäisyyttä ja erityyppisiä rooleja teoksessa. Vaikka kolme naisista on lähes samanlaisiin ruskeasävyisiin mekkoihin puettuja, kahdella nuorimmalla, kolmi- ja nelikymppisellä on alusmekkonsa helmassa punainen yksityiskohta, jonka luen merkinä kuukautisten läsnäolosta. Vanhin naisista on puettu selvästi ulkopuoliseksi, kuin myös teoksen aikana lavalla maalaava kuvataiteilija. Neljä naista (ehkä viisikin, jos kuvataiteilija Lehto lasketaan mukaan) edustavat siis yhden Onervan eri puolia. Toisaalta heidät voi jakaa kahteen eri leiriin. Ruskeapukuisten tanssijoiden liikekieli on monipuolista ja he käyttävät paljon tilaa. Raajat roiskivat ylös ja hiukset heilahtelevat. Mustapukuinen hahmo taas on enemmän paikallaan ja käyttää liikettä hillitymmin. Kuvataiteilija myös liikkuu vähäeleisesti, enimmäkseen sen puitteissa, mitä muotokuvamaalaaminen vaatii. Luen siis ruskeapukuisen, kolmipäisen naisjoukon fiktiivisen Onervan edustajaksi. He piirtävät esiin muistoja, kuvia, unelmia ja tunnelmia. Ajatuksella on mahdollisuus liikkua todellista ihmishahmoa kauemmaksi ja vapaammin. Juuri näin on *Onervassakin*. Fiktio-Onerva liihottelee, runoilijan kuva pysyy enemmän kiinni arjen liikkeessä.

Vaatesymboliikka monimuotoistuu luvuissa 1.3 ja 5.2 kuvaamassani osiossa, jossa vaatteet tanssipartnereina toimien nautitaan ensin valssin askelein, onnellisuudesta laulellen, kunnes partneri lysähtää lattialle ja muuttuu lattiarätiksi. Juhlava tanssi muuttuu arjen työksi ja jo hetken päästä partneri sidotaankin kaulan ympärille ja kasvojen peitoksi. Pian vaate kuristaa tanssijoiden kauloja ja on vapaan hengityksen tiellä. Vaikka rakkautta halutaan ja toisen läsnäoloa kaivataan, se saattaa muuttua joskus kuin hengitystä ahdistavaksi hupuksi tai kurkkua kuristavaksi solmuksi, jossa omalle itselle ei ole tilaa. Onerva ei tahtonut luopua vapaudestaan, vaikka janosikin miesten ihailevia katseita ja seuraa. Alussa siteeratussa Eino Leinon runossa ”Hänelle jota rakastan” rakastaja(tar) sanoo: »Rakkaus rintani ahtaaksi teki». *Onervan* loppupuolella, yllä kuvatussa katkelmassa nähdään lausahduksen sisältöä muistuttava kuva. Ääninauhan raskasääninen hengitys tukee mielikuvaa hankauksesta ja hengenahdistuksesta, ikään kuin rinta todella olisi hengitykselle liian ahdas. Ainut liike, joka tästä tilanteesta syntyy, on paikoillaan, lonkan varassa pyörintä. Naiset pyörivät hitaasti ja tasaisesti kuin olisivat näyttelyalustalla tai mikroaaltouunin lautasella, eivät ainakaan aktiivisia ja omasta tahdostaan toimivia yksilöitä, jollainen Onerva ainakin halusi olla (Mäkelä 2003, 122–125). Onerva itsekin kirjoittaa runossaan ”Te naiset – ”²⁰:

Te petätte itsenne, petätte muut,
kun sidotte silmänne, tukitte suut
ja käytte kuin nunnien kuvat,
kuin enkelit tusinataiturin
palapiirteihin säveän säädylisin,
näin täyttäen luulot ja luvat.

--

Mitä hyötyä näytellä enempää –
tekin tahdotte miestänne miellyttää
ja kuljette vireissä vietin.

²⁰ Kokoelmasta *Etsin suurta tulta* 1984, 12. Alun perin kokoelmassa *Sekasointuja* 1904.

Tanssijoiden tukitut silmät ja suut näyttävät Onervan runon tavoin karun kuvan naisen roolista monessa kodissa. Varstala ei kuitenkaan anna naistensa tyytyä osaansa, kuten ei Onervakaan tyytynyt siihen osaan, joka naiselle hänen aikanaan oli osoitettu. Sen sijaan, että päätyisi kuristumaan ja tukkimaan suutaan, yksi tanssijoista lysäyttää vaate-partnerinsa lattialle ja jatkaa liikkumistaan pystyssä. Toinen taas seurailee tätä kaikkea sivusta. Joku osa Onervasta oli ehkä aina itsenäinen yksilö, joka ei miestä kaivannut ollakseen olemassa. Käytti häntä hetken tarpeisiinsa ja lysäytti sitten lattialle. Joku osa hänestä taas oli ehkä aina toisaalla, tilanteen ulkopuolella, tarkkailijana tallentamassa sattumuksia ja ajatuksia kirjeiksi ja runoiksi. Tässä roolissa toimivat Varstalan *Onervassa* sekä neljäs tanssijoista, vanhin, joka katselee tapahtumia ikään kuin taaksepäin että kuvataiteilija Lehto, joka tulkitsee teoksen aikana tunnelmia ja maalaa monia kasvokuvia tanssijoista. Tossavainen on kommentoinut Onerva-hahmojen luonnetta seuraavasti: ”Teija Häyrynen onnistuu soolossaan olemaan samalla peloton ja julkea, mutta kuin itseinhon puuskista kärsivä. Muissakin naisissa näkyy kapina ja oma tahto ja toisaalta lohduton omaan osaan alistuminen” (Tossavainen 2007).

Varstalan *Onerva* näyttää naiseuden moniulotteisena. Teoksessa nainen on vahva ja päättäväinen oman tiensä kulkija, joka julistaa liikkeellisesti omaa varmuuttaan. Välillä hän on heikko ja tarvitsee tukea. Toisaalta hän on herkkä ja tunteva, tuulen ja painovoiman vietävissä oleva haaveilija. Nainen näyttää hahmossaan vastakohtia. Hänen liikkeessään on henkevyyttä ja lihallisuutta. Hän seikkailee arjen taisteluiden ja kuvitelmienvälisyyden välillä. Kuitenkin, kun naisen (tai Onervan) hahmo on esitetty tanssiteoksessa liikkeen kautta, häneen liittyy paljon myös sellaista, mikä on sanallisen kuvailun ulkopuolelle ja mikä välittyy vain koettuna. Paljon hänestä jää myös auki purkamatta.

8. Päätäntö

Tämän tutkimuksen tarkoituksena oli tutkia runositaattien ja liikkeen yhteistyötä merkitysten muodostamisessa Panu Varstalan *Onerva*-tanssiteoksessa. Liikkeellisistä viittauksista valitsin tarkasteltavakseni tuttujen arkieleiden suhteen niin sanottuun tanssiliikkeeseen. Kokonaisuutena *Onerva* näyttäytyi minulle runoilija L. Onervan elämäntarinan liikkeellisenä toisintona, transformoituna hypertekstinä, joten päädyinkin kysymään, millaisena *Onerva* näyttää Onervan. Päädyin soveltamaan Gérard Genetten määrittelemään transtekstuaalisuuteen pohjautuvaa luentatapaa, sillä multimodaalisen tanssiteoksen hyvin laajasta vaikutussuhteiden verkostosta oli tarkastelun alla vain hyvin rajattu osa ja Genetten määritelmät tuntuivat sopivan rajaukseeni hyvin. Liikkeellisten ja kirjallisten teosten tulkinnan välille voi käsittääkseni muodostaa analogioita, sillä liikkeestä puhutaan usein kieleen viitaten: liikekieli, teoksen sanasto, syntaksi ja niin edelleen. Tämän analyysikokeiluni kautta tulin samalla testanneeksi, kuinka tanssiteos istuu kirjallisuudentutkimuksen kentän teorioiden kautta tarkasteltavaksi. Koin tarpeelliseksi avata myös tanssin vastaanottamiseen liittyvää käsitteistöä, jotta työni voisi mahdollisesti olla esimerkkinä muillekin kuin erityisesti tanssintutkimukseen perehtyneille taideosten tarkastelijoille. Minulle rakkaan tanssitaiteen nostaminen runsaammin tutkimuksen kohteeksi olikin tutkimuksen kohteen valinnassa minua ohjaava tausta-ajatus.

Viittausten tarkastelu *Onervassa* tuotti (yllätyksekseni) melko suoria vastauksia tutkimuskysymyksiini. Ensimmäinen tutkimuskysymykseni koski runositaattien ja liikkeen yhteisvaikutusta merkitysten muodostumisessa. Huomasin, että sitaatti–liike-suhteessa oli tehtävissä jako kahteen funktioon: 1) runo ja liike tukivat toisiaan ja 2) joissain tapauksissa liike toi runoon yhdistettynä esiin sellaiset tulkinnan mahdollisuudet, joita runo ei yksin olisi välttämättä ehdottanut. Itse asiassa kaikki tutkimuskysymykseni kietoutuivat jotenkin kolmannen kysymyksen (kysymys Onervan elämäntarinan yhteydestä tarkasteltavaan teokseen) ympärille. Koska

hypertekstuaalinen viittaussuhde, jonka oletin olevan runoilija L. Onervan elämän ja rakkauksien sekä *Onervan* välillä, on määritelty laajasti tekstikokonaisuuksien suhteiksi, teoksesta oli vaikea analysoida mitään kohtaa huomioimatta hypertekstuaalisuutta. Siispä kaikki, mihin teoksessa tartuin, rakensi minulle oletukseni johdattamana kuvaa naiseudesta ja L. Onervasta.

Työni suurimpia haasteita oli pitäytyä Genetten määritelmien parissa, sillä tanssintutkimuksen kentällä intertekstuaalisuuden teoretikkojen ajatuksia käytetään sulavasti limittäin, joten samaan ”sieltä täältä napsimiseen” olisi helppo langeta. Kuitenkin tiukan genetteläisenä pidättäytyminen esti tulkintaani rönsyilemästä liikaa, sillä multimodaalisen tanssiteoksen tulkintaan liittyy niin monta merkitystä luovaa elementtiä, että viittausviidakkoon olisi helppo eksyä. Näkökulmani valinta tuntuu vieneen teoskokonaisuuden tulkintaa suuntaan, jossa liike ei ehkä ole tanssiteoksen olennaisin merkityksiä muodostava elementti, vaan liikkeen yhteydet itsensä ulkopuolelle muodostavat tulkinnan ytimen. Voidaan tietysti asettaa kysymys, olisiko jokin toinen tarkastelutapa ollut sopivampi multimodaalisen tanssiteoksen tulkintaan. Ehkä nimenomaan taiteidenvälisyyteen suunnattu intermediaalinen tutkimus olisi tanssiteosten kohdalla aiheellista. Kuitenkin tarkoitukseni oli tutkia tanssiteoksessa itsessään olevia suoria sitaatteja ja muita melko tarkkaan valittuja viittaussuhteita, joten päädyin kokeilemaan Genetten määritelmiin nojaavia keinoja. Tutkielmaa kirjoittaessani pidin hyvinkin pitkiä, jopa kuukausia kestäneitä taukoja kirjoitusjaksojen välillä. Noina taukoaikoina edistin tanssiteoksen opintojani. Nykyisellä tietämykselläni osaisin ehkä valita osuvammin tanssintutkimuksen kentältä lähdekirjallisuuteni.

Kiinnostava jatkotutkimuksen aihe tanssiteosten ja kirjallisuuden suhteiden ympärillä olisi, miten kirjallinen lähtökohta muuntuu tanssiteokseksi ja millaisin keinoin transformaatioita tehdään. Tällöin tultaisiin tekemisiin kirjoittamisen ja erityisesti käännettututkimuksen sekä kehollisuuden filosofi Maurice Merleau-Pontyn ajatusten kanssa. Lisäksi *Onerva*-teoksessa olisi aiheellista kiinnittää huomiota kuvataiteilija

Lehdon maalaamiin muotokuvaan ja niiden mukanaan tuomiin merkityksiin teoksen tulkinnassa.

9. Lähteet

PRIMÄÄRILÄHDE:

Varstala, P. 2007. *Onerva*. DVD-taltiointi ensi-illasta Jyväskylän kaupunginteatterin pieneltä näyttämöltä 10.07.2007. Kuvaus Kari Elivuo. (Ei julkaistu.)

SEKUNDÄÄRILÄHTEET:

Adshead-Landsdale, J. 1999. "Creative Ambiguity: Dancing intertexts". Teoksessa Adshead-Landsdale, J. (toim.) 1999. *Dancing texts: intertextuality in interpretation* (1–25). Dance books. London.

Adshead, J. 1888a. (toim.) *Dance Analysis: Theory and practice*. Dance Books Ltd, Oxford University Press. London.

Adshead, J. 1988b. "An Introduction to Dance Analysis". Teoksessa Adshead, J. (toim.), 1988a. *Dance Analysis: Theory and practice*. (4–20) Dance Books Ltd, Oxford University Press. London.

Adshead, J. 1988c. "Describing the components of the dance". Teoksessa Adshead, J. (toim.), 1988a. (21–40).

Adshead, J. 1988d. "Discerning the form of the dance". Teoksessa Adshead, J. (toim.), 1988a. (41–59).

Alku, A. 2007. "Onerva ja rakkaus" *Tanssi-lehti* 4/2007. Tanssin tiedotuskeskus. Helsinki.

Allen, G. 2000. *Intertextuality*. Routledge. London.

Cunningham, M. 1955. "Toistumaton taide". Teoksessa Suhonen, T. (koonnut). 1991. *Hetken vangit. Koreografien ja tanssikriitikkojen kirjoituksia* (138–144). Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 12, Vapokustannus. Helsinki.

Foster, S. L. 1986. *Bodies and subjects in Contemporary American Dance*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London.

Goellner, E. W. ja Murphy, J. S. 1995. "Introduction". Teoksessa Goellner, E. W. ja Murphy, J. S. (toim.) 1995. *Bodies of the text: dance as theory, literature as dance*. Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey.

- Graham, M. 1941.** "Modernin tanssijan toiminnan aakkoset". Teoksessa Suhonen, Tiina (koonnut). 1991. (101–111).
- Koivunen, H. 2006.** "Silent challenge in dance research". Teoksessa Pakkanen, P. K. ja Sarje, A. (toim.) 2006. *Finnish Dance Research at the Crossroads. Practical and Theoretical Challenges*, (174–175). Taiteen keskustoimikunta, Tampereen yliopistopaino Oy – Juvenes Print. Tampere.
- Koritz, A. 1996.** "Re/Moving Boundaries: From Dance History to Cultural Studies". Teoksessa Morris, G. (toim.) 1996. *Moving words: re-writing dance*, (88–103). Routledge, London.
- Leino, E. 1905.** *Talvi-yö*. Otava. Helsinki.
- Lukkari, M. 2002.** *Kuvasta kuvaan. Intertekstuaaliseen tulkintaan perustuva opetuskokeilu*. Taideteollinen korkeakoulu, Taidekasvatuksen osasto, loppu työ.
- Lyytikäinen, P. 1991.** "Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus". Teoksessa Viikari, A. (toim.), 1991. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia* (145–179). Suomalainen kirjallisuuden seura, Tammer-Paino oy. Helsinki.
- Makkonen, Anna, 1991.** "Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?" Teoksessa Viikari, A. (toim.), 1991. (9–30).
- Makkonen, Anne, 2009.** "Minne suuntaat tanssintutkimus". *Tanssi-lehti* 4/2009. Tanssin tiedotuskeskus. Helsinki.
- Morris, G. 1996.** "Introduction". Teoksessa Morris, G. (toim.) 1996. *Moving words: re-writing dance* (3–9). Routledge. London.
- Moraru, C. 2005.** "Intertextuality". Teoksessa Herman, D., Jahn, M. ja Ryan, M. 2005. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (256–61). Routledge. London, New York.
- Mäkelä, H. 2003.** *Nalle ja Moppe. Eino Leinon ja L. Onervan elämä*. Otava. Helsinki.
- Mäkelä, H. 2007.** *Onnen maa. L. Onervan elämä ja runot*. Minerva, Gummerus kirjapaino. Jyväskylä, Helsinki.
- Nieminen, R. 1985.** "Kaksi runoilijaa". Esipuhe teoksessa Leino, E. j L. Onerva 1985. *Toisillemme. Valikoima runoja* (5–12). Otava. Keuruu.
- Onerva, L. 2005.** (toim. Mäkelä, H.) *Pilvet ja aurinko. Runoja vuosilta 1953–1963*. Otava. Helsinki.

- Onerva, L. 1984.** (toim. Anhava, H.) *Etsin suurta tulta*. Otava. Helsinki.
- Onerva, L. 1956.** (toim. Kauppinen E. ja Rapola, S.) *L. Onervan kauneimmat runot: valikoima*. Otava. Helsinki.
- Onerva, L. 1922.** *Helkkyvät hetket. Runoja*. Otava. Helsinki.
- Onerva, L. ja Leino E. 1985.** (toim. Nieminen, R. ja Rakkolainen, J.) *Toisillemme. Valikoima runoja*. Otava. Helsinki.
- Preston, S. 1999.** "Dance, Music and Literature". Teoksessa Adshead-Landsdale, J. (toim.) 1999. (54–82).
- Pyhä Raamattu. 1933.** Korkea veisu, Vanha Testamentti.
<http://www.evl.fi/raamattu/1933,38/Laul.1.5.html>. Lainattu 11.9.2011.
- Rouhiainen, L. 2003.** *Living transformative life. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*. Teatterikorkeakoulun julkaisuja. Helsinki.
- Scholes, R. 1992.** "Foreword to the English-language Edition". Teoksessa Genette, G. 1992. *The Architekt. An Introduction*. A Quantum Books, University of California Press. Berkeley, Los Angeles, Oxford.
- Siegel, M. B. 1996.** "Visible Secrets: Style Analysis and Dance Literacy". Teoksessa Morris, Gay (toim.) 1996.
- Suhonen, T. (koonnut). 1991.** *Hetken vangit. Koreografiien ja tanssikriitikkojen kirjoituksia*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 12, Vap-kustannus. Helsinki.
- Säkö, M. 2010.** "Leino ja Onerva tanssivat rinnan". Helsingin sanomat 11.4.2010.
<http://www.hs.fi/kulttuuri/tanssi/artikkeli/Leino+ja+Onerva+tanssivat+rinnan/HS20100411SI1KU04gvc>. Lainattu 15.6.2011.
- Tossavainen, J. 2007.** "Onervan ja Leinin tunteita ja tuskaa". Helsingin sanomat 14.7.2007. <http://www.hs.fi/kulttuuri/tanssi/artikkeli/onervan-ja-leinin-tunteita-ja-tuskaa/>. Lainattu 15.6.2011.
- Wolf, W. 2005.** "Intermediality". Teoksessa Herman, D., Jahn, M. & Ryan, M. 2005. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (252–256). Routledge. London, New York.

INTERNET-LÄHTEET:

Bausch, P. 1975. *Frühlingsopfer*. Ensiesitys 3.12.1975. Opernhaus Wuppertal, Wuppertal. <http://www.youtube.com/watch?v=s7pV2cX0qxs&feature=related> (rekonstruktio). Lainattu 9.9.2011.

Kortelainen, A. 2010. ”1910-luvun Helsinki Onervan silmin”.
<http://www.ateneum.fi/default.asp?docId=13860>. Lainattu 10.08.2011.

Nijinsky, V. 1913. *La Sacre du Printemps*. Ensiesitys 29.5.1913. Theatre de Champs-Élysée, Pariisi. http://www.youtube.com/watch?v=4coES_ei4PU (rekonstruktio). Lainattu 9.9.2011.

Tanssin tiedotuskeskus: *Voiko hiipiminen olla tanssia? Opas tanssitaiteen katsomiseen.* <http://www.danceinfo.fi/johdatustanssiin/opas-katsomiseen-teksti/>. Lainattu 14.05.2009.

Wikipedia: Pan. [http://en.wikipedia.org/wiki/Pan_\(god\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Pan_(god)). Lainattu 10.08.2011.