

# KOREOGRAFIAN JA HISTORIANKIRJOITUKSEN UUDELLEEN KUVITTELUA

Syksyllä 2015 koreografi Liisa Pentti kutsui historioitsija Hanna Järvisen mukaan taiteelliseen prosessiin, jonka tuloksena valmistuisi tanssiteos. Heitä yhdisti uteliaisuus siitä, miten tietoa menneestä tanssista voisi hyödyntää uuden koreografian luomisessa. 2000-luvulla monet tanssintekijät ovat olleet kiinnostuneita tanssitaiteen menneisyyden uudelleen esittämisestä ja menneiden teosten kontekstualisoinnista nykyyhtäessä: Martin Nachbarin *Urbeben Aufheben* (2008) on kuin luentodemonstratio Dore Hoyerin 1960-luvun koreografian ulottuvuuksista; teoksessa *Parades and Changes: Replays* (2008) Anne Colloid palasi Anna Halprinin kanssa tämän kuuluisaan teokseen vuodelta 1965; vuonna 2009 ecuadorilainen Fabian Barba ruumiillisti saksalaisen tanssijalegendan 1930-luvun kiertueohjelmaa teoksessaan *A Mary Wigman Dance Evening* – ja listaa voisi jatkaa. (Ks. esim. Thomas 2003; Lepecki 2010; Stalpaert 2011.) Koreografit eivät kuitenkaan yleensä poimi keskustelukumppanikseen tanssihistorioitsijaa. Mitä tapahtuu tällaisessa tanssitaiteen ja historiatieteen törmäytyksessä? Millä tavoin historia toimii taiteen tekemisen prosessissa, ja miten historia tieteenä voisi hyötyä liikkeen työstämisestä studiossa tanssijoiden kanssa?

Prosessin tuloksena syntynyt teos, *Jeux: uudelleen kuviteltu/re-imagined*, sai ensi-iltansa 19.10.2016 Turussa esitystila Kutomolla, jossa se esitettiin viidesti; marraskuun alussa teos nähtiin kolmasti myös Helsingissä, Ateneum-salissa. Teoksen konseptista ja ohjauksesta vastasi Liisa Pentti Hanna Järvisen toimies-

sa sisällöllisenä neuvonantajana. Koreografia tehtiin yhteistyössä Liisa Pentin ja teoksessa tanssivien Maija-Reeta Raumannin, Jouni Järvenpään ja Anna Torkkelin kanssa. Graziella Tomasi suunnitteli puvut ja lavastuksen, valosuunnittelun teki Vespa Laine ja äänisuunnittelun Jouni Tauriainen. Uudelleen kuvittelu kohdistui Vaslav Nijinskyn vuonna 1913 esitettyyn koreografiaan *Jeux*, johon Claude Debussy sävelsi sittemmin modernistisena orkesteriteoksena ymmärretyyn musiikin ja jonka tennispuvut ja puistoa esittävät lavasteet olivat Léon Bakstin suunnittelema. *Jeux* esitettiin viisi kertaa Pariisissa ja kolme kertaa Lontoossa, jonka jälkeen se poistui Ballets Russes -ryhmän repertuaarista, eikä teoksen koreografi tai kukaan siinä tanssineista tanssijoista – Vaslav Nijinsky, Ludmila Schollar ja Tamara Karsavina – enää tehnyt tai harjoittanut sitä uudelleen. Esityksistäkin on niin kauan, että oletettavasti kenelläkään elossa olevalla ihmisellä ei ole muistikuvaa vuoden 1913 koreografiasta.

Taiteellinen tutkimus – siis taidelähtöinen ja taiteen keinoin tapahtuva tutkimus – mahdollistaa kysymyksenasettelun taiteen katoavuuden ja merkityksellistymisen suhteesta, jossa taideteos on tutkimuksellinen tai vastaa tutkimuskysymykseen taiteen keinoin. (Ks. esim. Rouhiainen 2015; Klein 2010.) Seuraavassa keskustelun muotoon kirjoitetussa tekstissä tuomme esiin joitain näkökulmia teoksen *Jeux: uudelleen kuviteltu/re-imagined* syntyprosessiin sekä tutkimuskysymyksiin, joita uudelleen kuvitteluun menetelmän

nosti esiin. Keskustelu pohjaa sekä sähköpostilla että kasvokkain käymäämme dialogiin, mutta sen lähdeaineistona toimivat tässä artikkelissa myös haastattelut (21.2. ja 3.3.2017) Maija-Reeta Raumannin, Jouni Järvenpään ja Anna Torkkelin kanssa, sillä teoksen seitsemän ”tapahtumaa” pohjasivat harjoitussalissa tehtyihin havainnointi-, improvisaatio- ja kompositioharjoitteisiin. Olemme saaneet Maijalta, Jounilta ja Annalta suostumuksen heidän haastattelujensa käyttöön nimellä.

Liisa Pentti (LP); Hanna Järvinen (HJ)

## TAUSTAA

HJ: Pitäisikö kertoa aluksi jotain tästä tutkivasta työprosessista? Eli siis siitä, miten koreografi päättyy pyytämään historioitsijaa mukaan koreografiseen prosessiin. Muistan, että keskustelimme 2014 *Liisas Danst Rosasin* jälkeen käsitteestä ”rekonstruktio” sekä tavoista, joilla mennyt tanssi uudelleenruumiillistuu tanssiteoksessa. Mutta sinulla oli joku idea nimenomaan tästä *Jeuxista*?

LP: Vaslav Nijinskyn koreografia *Jeux* on aina kiehtonut minua, kenties siksi, että en tiennyt siitä juuri mitään muuta kuin mielikuvan tytöistä tennisasuissa. Olin nähnyt nuoruudessani Herbert Rossin *Nijinsky*-elämäkertaelokuvan (1980), johon Kenneth Macmillan oli tehnyt kohtauksia vuoden 1913 koreografiasta säilyneiden valokuvien ja taiteilijoiden tekemien piirrosten pohjalta. Elokuvassa nämä fragmentit sijoittuvat kirjaimellisesti kuvitteluksi: ne esitetään kohtauksessa, jossa Nijinsky-hahmo kertoo teoksen ideasta rakastajalleen, Ballets Russes -ryhmän impresario Sergei Diaghileville (ks. <https://www.youtube.com/watch?v=lNBKDH1I2ms>). Halusin paneutua *Jeuxiin* viettäessäni 30-vuotis-taiteilijajuhlaani 2016, koska minua kiinnosti, kuinka se on häipynyt ajan kohinaan. Tanssille on ominaista tämänhetkisyys, joka poikkeaa

kirjallisen tai kuvallisen aineiston suhteesta aikaan. Tanssi tapahtuu nyt-hetken ajassa ja tilassa, eli sen teoksiin ei voi palata toisin kuin maalaustaiteen kuviin tai kirjallisuuden teksteihin. Tanssista jää jäljelle ainoastaan muistoja, jälkiä tai dokumentaatioita – esimerkiksi kirjoituksia, piirroksia, filminpätkiä tai valokuvia. Miten tuo kadonnut menneisyys voi näyttäytyä nykyisyydessä? Kun sitten kerroit, että olet kirjoittanut Nijinskyn koreografiasta vuodelta 1913 ajattelin, että asiantuntijuuttasi kannattaisi hyödyntää.

HJ: Claude Debussyn aikaan Nijinskyn skenaarioon kirjoittama musiikki on todella moniulotteinen: siinä *tapahtuu* valtavasti, se ikään kuin kuvittaa libreton tarinaa. Nijinskyn maineen ohella tämä on ehkä syy myös siihen, että *Jeux* on aiemminkin kiinnostanut koreografeja. Pelkästään 2000-luvulla esimerkiksi Wayne Eagling (2012), Dominique Brun (2013) ja Helen Pickett (2015) ovat tehneet versioita teoksesta. Vaikka kaikki kolme viittaavat Nijinskyyn ja käyttävät teoksesta säilynyttä kuvallista aineistoa teosten liikekielellä lähteenä, suhde Nijinskyn kirjoittamaan ja musiikissa kuuluvaan juoneen on lähinnä viitteellinen. Toisin kuin Millicent Hodsonin Nijinskyn nimiin laittamassa ”rekonstruktiossa” vuodelta 1996 (esim. <https://www.youtube.com/watch?v=FkZhDcB-OfA>; Hodson 2008), koreografit eivät siis väitä tuottavansa uudelleen jonkinlaista alkuperäisteosta arkistoon jääneestä aineistosta.

Eaglingin teos (ks. Brown 2012) oli täydentävä toisinto Macmillanin *Nijinsky*-elokuvaan koreografioimista fragmenteista – siis ikään kuin kuvitelma toisen kuvitelman pohjalta. Samalla se on osoitus, kuinka Nijinskyn henkilöhistoria kummittelee useimpien *Jeux*’n uusien versioiden taustalla: sen juonen ménage-à-trois on Nijinskyn myöhempien tolstoilaisten muisteluiden (Nijinsky 1999, 206–207) valossa yleisesti luettu Diaghilevin homoseksuaalisen halun ilmentymäksi. Siksi Diaghilev-hahmo esiintyy Eaglingin koreografiassa ja esimerkiksi Pickettin nyky-

päivän toimistomiljööseen siirretty uudelleen-tulkinta korostaa hahmojen seksuaalisuhteita (Hochmann 2015). Nijinskyn henkilöhistoria on myös Brunin teoksen taustalla, sillä kuten Macmillanilta aikanaan, myös häneltä tilattiin *Jeux*-koreografia esittämään Nijinskyn teoksia elokuvassa (Jan Kounenin *Coco Chanel et Igor Stravinsky*, 2009). Brun rakensi myöhemmin kohtauksista oman koreografiansa, jossa tanssijat ikään kuin ”monistuvat” näyttämöllä toistaessaan valokuvälähteistä tuttuja asentoja (ks. <https://vimeo.com/222683099>).

LP: Emme juurikaan käsitelleet aiempia versioita tai rekonstruktioita itse työskentelyn aikana. Meitä ei myöskään kiinnostanut Nijinsky henkilöä. Lopulta katsoimme pätkän videota Hodsonin versiosta ja kohtauksen *Nijinsky*-elokuvasta, jossa Macmillanin koreografia vilahtelee. Nämä koreografiat edustavat kuitenkin modernin tanssin ja baletin estetiikkaa eli liikkeellistä muotokieltä, joka ei ollut tämän teoksen lähtökohtana.

HJ: Miksi sitten tuoda näitäkään mukaan prosessiin? Toisin kuin edellä mainitut esimerkit emmehän myöskään sitoutuneet Debussyn musiikkiin yhtä tiukasti.

LP: Koin tärkeäksi, että tanssijoilla oli erilaisia referenssejä teoksen historiaan. En missään vaiheessa halunnut, että *Jeux: uudelleen kuviteltu/re-imagined* pyrki luomaan uuden vuoden 1913 koreografiaa. Pikemminkin halusin pohtia, kuten teimme Liisa Risun kanssa *Liisas Danst Rosasissa* (2014), miten tanssin menneisyys voi aktualisoitua nykyyhtetessä ja miten tanssitaiteilijoiden ruumiit aktiivisesti arkistoiivat, käyttävät, muokkaavat ja uudelleentulkitsevat niitä tekniikoita, koreografioita, esityksiä ja esteettisiä arvoja, joita tanssin harjoittaminen heihin kerrosta.

HJ: Eli historiallinen aineisto toimi sinulle mielikuvittelun lähteenä.

LP: Kyllä. Mielikuvituksen ja tiedon välinen vuoropuhelu on minulle tärkeä työkalu. Käytän teosteni dramaturgiassa usein niin tosia kuin fiktiivisiäkin tarinoita aineistona, josta muokkaan teoksen sisäistä maailmaa. Tässä

prosessissa hienoa oli, että lähdeaineistomme eli jakamasi tarinat ja kuvat olivat koko ajan niin vahvasti läsnä. Ne loivat maaston, kuvitteellisen maaperän, johon kaikki tehty sijoittui. Siinä maastossa oli selkeitä polkuja, joita pitkin löysimme erilaisia reittejä liikemateriaalin synnyttämiseen.

HJ: Mielikuvittelu tai menneeseen eläytyminen on tietysti myös historian tutkijan työkalu, vaikka siitä ei juuri sellaisena puhutakaan – ja historian uudelleen kuvittelu esitetään usein turhankin negatiivisesti virheitä vilisevänä popularisointina (Cook 2004). *Jeux: uudelleen kuviteltu/re-imagined* tavallaan kierätti historian tutkijan menneestä teoksesta keräämiä materiaaleja eli sitä mitä historioitsijat kutsuvat primäärilähdeaineistoksi. Tämän prosessin myötä uskaltaisin väittää, että menneisyyden liikkeen uudelleen kuvittelemisen tällaisista lähteistä käsin voi olla myös kriittisen historioitsijan työkalu – ainakin jos kiinnittää huomiota oman kehollisen ymmärryksensä historiallisuuteen.

LP: Kuten toit esille, Nijinskyn koreografiasta on säilynyt muutamia mainostarkoitukseen lavastettuja valokuvia, koreografin sanallisia muistiinpanoja musiikin pianoversion käsikirjoituksessa (Debussy & Nijinsky [1912]), käsiohjelma (*Théâtre des Champs-Élysées: Saison Russe 1913*), joitain aikalaispiirroksia (esim. *Comédia illustré* 5.6.1913), arvosteluita, muisteluja sekä pilapiirroksia ja jopa satiirisia runoja. Niin, ja Debussyn musiikki, jota kuuntelin itse Pierre Boulezin johtamana orkesterisovituksena, jolloin musiikin kirkkaus avautui minulle uudella tavalla. Eli itse asiassa tosi paljon kaikenlaista.

HJ: Mutta aika vähän mitään, mistä oikeasti voisi päätellä, mitä tanssijat näyttämöllä tekivät. Jopa ne valokuvat on otettu kuukausia ennen teoksen ensiesitystä, vaiheessa, jolloin tanssijat eivät vielä olleet harjoitelleet itse liikkettä. Onkin absurdia väittää, kuten Hodson (2008) tekee, että arkistolähteistä voisi vain koota ”alkuperäistä” koreografiaa kuin jotain palapeliä, jossa vieläpä kaikki eri lähteiden

keskenään ristiriitaiset tarinat ja liikkeen mahdolliset lähteet pakotetaan yhteen.

LP: Mutta samaan aikaan historiallisissa aineistoissa oli todella paljon lähtökohtia, joista lähteä työstämään uutta koreografiaa – jopa siinä määrin, että esimerkiksi Anna sanoi alkusyksystä aineiston runsauden olevan turhauttavaa.

HJ: Samaan aikaan Anna, Maija ja Jouni olivat kaikki sitä mieltä, että teos syntyi todella nopeasti. Jo ensimmäisellä harjoitusviikolla maaliskuussa 2016 syntyi liikeaihiota, jotka jäivät elämään teoksessa. Onko tällainen tyyppistä työskentelylläsi?

LP: Nopeus tai hitaus ovat suhteellisia käsitteitä, ja paljon riippuu siitä, keiden kanssa työskentelee. Uskon – ja tämä on uskon asia – että kun liikkeiden pohjana olevat mielikuvat tulevat samasta, rajatusta lähteestä, se jollain mystisellä tavalla myös tuottaa liikesanastoa, joka on ajatuksen tasolla yhteneväistä, vaikka se ei ulkoisesti olisikaan saman näköistä. Siihen uskon ihan hirveän vahvasti.

HJ: Eli siis olennaista oli, että jaoin harjoitusten alussa sinulle, Jounille, Maijalle ja Annalle artikkelieni lisäksi nimenomaan primäärilähdeaineistoa. Niiden kautta mielikuvitukselle tuli rajat tai kehys.

LP: Kyllä. Koko aikakausi ja aikalaisuus (*contemporaneity*, ks. De Laet 2016) oli jaetuissa aineistoissa läsnä. 1900-luvun alku, aika ennen ”suurta sotaa” ja Venäjän vallankumousta, oli modernismin läpilyönnin aikakausi eri taiteissa. Ballets Russes’n teoksia olivat koreografien ja tanssijoiden kanssa tekemässä monet modernismin kuuluisista säveltäjistä ja kuvataiteilijoista: Stravinsky, Debussy, Ravel ja Milhaud; Poulenc, Picasso, Matisse ja de Chirico – vastaavaa harvoin tapahtuu.

Lisäksi vaikka esimerkiksi Jouni sanoi, ettei hän tiennyt Nijinskystä mitään ennen tätä projektia, oli hänellä silti jokin käsitys aikakaudesta ja sen tanssista – hän toi koreografiaan mukaan 1910-luvulla suositun turkey trot -seuratanssin. Keskustelimme siis myös tavoista, joilla arkipäivän elämä, urheilusta vaatetukseen ja uutisointiin, erosi nykyisistä

itsestään selvinä pitämistämme tavoista olla ja elää. Katsoimme kuvia esimerkiksi tennispeleista ja Bakstin lavastuksesta ja puhuimme alkuperäisteokseen suunnitellusta lentokoneesta – kaikki tämä oli jaettava, se rakensi yhteistä ideaa.

## TEKSTISTÄ LIIKKEEKSI:

### ENSIMMÄINEN HARJOITE

HJ: Niin, harjoitusprosessihan alkoi sillä, että pyysit minua muokkaamaan primäärilähteistäni harjoitteita tanssijoille. Valitsin kaksi tutuhkoiksi olettamaani harjoitetta, joista ensimmäinen oli sanojen kuvittelua ja toinen kuvien matkimista.

LP: Minä taisin kyllä tuoda prosessiin mukaan tuon kuvien matkimisharjoitteen. Opin sen aikanaan Steve Paxtonilta.

HJ: Kenties muistan väärin – olen käyttänyt molempia harjoitteita sekä opetuksessani että tutkimuksessani vuosien varrella. Olennaista oli, että harjoitteet tuottivat aika erityyppistä liikemateriaalia.

LP: Niiden funktio oli erilainen. Aloitimme sanojen kuvittelulla heti ensitapaamisella.

HJ: Olin kääntänyt teoksen lyhyen libretton (so. *Théâtre des Champs-Élysées: Saison Russe 1913*) ja kerroin kriitikoiden kuvauksia teoksesta ja poimin lisäksi muutamia metaforia, joita Nijinsky käytti muistiinpanoissaan – esimerkiksi ”toinen tyttö istuu kuin sieni [so. tatti] pensaalla koko tanssin ajan” (Debussy & Nijinsky [1912], [384]–[387]) ”kaikki kolme, ruumiit yhteen painautuneina, ovat kuin kori” (mt., [672]). Anna, Jouni ja Maija alkoivat liikkua, ja kun he löysivät liikkeestä jonkin assosiaation kulttuuriin tekstiin, sanoivat sanan ääneen. Me kirjoitimme sanottuja sanoja ylös ja sitten lyhyen keskustelun jälkeen Anna, Jouni ja Maija valitsivat muistaakseni kolmesta viiteen sanaa, joihin liittynyttä asentoa tai liikettä alkoivat kukin työstää omalla tavallaan.

LP: Aloimme kutsua näitä embodimenteiksi erotuksena valokuviin ja piirroksiin liittyvistä asennoista ja liikesarjoista. Embodimentin voisi kääntää vaikkapa kehollistumaksi. Käsitettä on käytetty paitsi tanssissa myös esimerkiksi jungilaisessa terapiassa sekä erilaisissa näyttelijäntyön tekniikoissa, joissa mielen ja kehon välisestä jaosta on haluttu päästä irti ja joiden päämääränä on kehon toiminta mielen kehollistumana ilman dualismia. (Fischer-Lichte 2008, 83.) Tässä prosessissa käytimme termiä omavaltaisesti: embodiment merkitsi sanaharjoitteessa muodostunutta kehollistumaa. Käytimme niitä komposition seitsemässä ”tapahtumassa” esimerkiksi osana liikefraaseja.

HJ: Minun pitää tunnustaa, että en pidä sanasta ”embodiment” – se saa ajattelemaan, että kielellisyys edeltää ruumiillista kokemusta ja että tanssijat vain muuttavat sanoja ruumiillisiksi. Vaikka kirjoittaminen on oma praktiikkani – työni on pitkälti kirjoittamista ja kirjoittamisen opetusta, joskin laajennettuna taiteellisen tutkimuksen kontekstiin – näen kauhean vaikeana ajatella tanssia kielenä: tanssi ei yksinkertaisesti toimi kuten kieli.

LP: Niin, tanssi ei ole *écriture*. Saksalais-tutkija Erika Fischer-Lichte (2008, 82) huomioi, että 1960-luvun jälkeisessä teatterissa ja esitystaiteissa huomion kiinnittyminen ruumiillistumiseen on merkinnyt ruumiin aineellisuuden korostumista nimenomaan siten, että ruumis sekä fenomenologisessa että semioottisessa mielessä ovat olemassa samanaikaisesti. Eli siis me olemme ruumiimme mutta myös meillä on ruumiimme. Juuri tämä samanaikaisuus muuttaa myös käsitteen ”embodiment” merkityksen. Se siis liittyy tanssin käytännöissä usein käytettyyn termiin ”embodying”, jolla tarkoitetaan jonkinlaisen ajatuksen, idean, kokemuksen tekemistä näkyväksi. Käsitettä on kuitenkin käytetty eri perinteissä eri tavoin, eli sillä on historiallisista syistä johtuen useita, ristiriitaisiakin merkityksiä (ks. Fischer-Lichte 2008, erit. 77–93).

Itse en ole käyttänyt sitä lainkaan esittävien taiteiden tutkimuksen tai performatiivi-

suusteorian merkityksessä (vrt. Fischer-Lichte 2008, 27–29) vaan se on syntynyt käytännön tarpeesta tehdessäni vuonna 2007 liikelaboratoriota *Devastating Wildness of The Bodies*. Minulle embodiment saa muotonsa harjoituksessa, jossa sana tai mielikuva tuottaa ”virtaamattoman” kehollisen muodon, eli siis muodon, jossa liike ei etene tilassa. Embodiment ei siis ole liikefraasi tai liikkeiden sarja.

Siksi ensimmäisessä harjoitteessa oli keskeistä, että tanssijat valitsivat liikkueksaan, ilman minkäänlaista valmistelua tai määrittelyä, oman intuiotionsa avulla, joitakin sanoja, jotka sanoivat ääneen. Olennaista kuitenkin on, että nämä valinnat eivät olleet *satunnaisia*. Intuitio ei ole satunnaista. Miten sana muistuu mieleen ja mielikuvitukseksi niin, että sen on mahdollista kehollistua? Sanan tuottama mielikuva on siis lähtökohta liikkeelle, mutta sana ei ole liikkeen kuvaus.

HJ: Eli kuten jossain vaiheessa mainitsit, suhde sanan ja kehollistuman välillä ei tässä ole imitatiivinen eikä symbolinen: kehollistumaa ei voi palauttaa sanaan. Kun tein tätä harjoitetta ensikertaa 1990-luvulla kandidatoitien opiskelijoiden kanssa, minulla ei ollut ymmärrystä siitä, miksi lopputulos vaikutti niin naiivilta. Jälkiviisaasti ajateltuna voisi sanoa, että en osannut ohjata opiskelijoita imitatiivis-symboliselta tasolta kehollistumisen suuntaan eli etsimään mahdollisuuksia, joista liike voisi nousta.

Imitatiivis-symbolisella tasolla etsitään ratkaisua matkimisesta: jos sanon ”puu”, yritetään vaikuttaa ”puulta” tai esimerkiksi ”suoravartiselta”. Toki tällainen suhde on myös tanssin mahdollisuuksien repertuaarissa – saihan Ludvig XIV lempinimensä ”Aurinkokuningas” tanssittuaan auringoksi puettua Apolloa baletissa, jonka symbolinen maailmankaikkeus pyöri hänen ympärillään. Mutta aivan samoin kuin modernin tanssin pyrkimys jonkinlaisen ”autenttisen” kokemuksen toisintamiseen, se vaikuttaa vanhanaikaiselta. Nykytanssi merkityksellistyy yleisemmin abstraktimmassa suhteessa kieleen: suhteessa, joka on pikemminkin idiosynkraattisen metonyminen kuin edes metaforinen (ks.

esim. Foster 1986, erit. 186–188; Monni 2012). Kehollistumisen harjoitteessa myös lähdetään ensin liikkeelle, ja vasta liikkeestä nousee mieleen jokin sana. Myöhemmin sanan merkitys muuttuu uudelleen ja siitä tulee nimi asennolle, kehollistumalle tai liikefraasille – *aide-mémoire*, jonka tarkoitus on muistuttaa mieleen jokin kehollinen tilanne.

LP: Siinä vaiheessa suhde sanan ja liikkeen välillä voi kyllä olla jo unohtunut.

HJ: Niin, tällaista nimeämistähän tapahtui myös työskennellessämme valokuvien ja piirrosten kanssa – esimerkiksi yhdistelmä kahdesta asennosta, joissa Nijinsky on piirretty katsomassa Karsavinan ja Schollarin tanssia sai nimekseen ”jammailu”, kun taas Karsavinan asento valokuvassa, jossa Nijinsky ja Schollar ovat melkein paritanssiasennossa sai nimekseen ”sydän” tanssijan käsien asennosta.

Suhde kielen ja liikkeen välillä on silti näissä enemmän assosiativinen kuin imitatiivinen, ja jokaisella tanssijalla omalakinen eli idiosynkraattinen. Tekstipohjaisen harjoitteen kohdalla olennaista oli, että jokaisella tanssijalla oli näkyvästi omanlaisensa liikekieli ja liikkeellinen ajattelu. Siksi myös lopputulokset, joista siis muodostuivat nämä embodimenteiksi kutsumamme liikkelliset muodot, olivat heti todella erinäköisiä.

LP: Kyllä, ja tämä oli myös yksi syy, miksi pyysin juuri näitä nuorempia kollegoita mukaan tähän teokseen. Heillä oli myös oma tapansa työstää mielikuviaan. Esimerkiksi Annan sanaharjoitteen pohjalta tuottama liikemateriaali ei ollut staattista, vaan hän vaikutti muokkaavan ja ”elävän” materiaaliaan mielikuvan kautta siten, että kehollistuman ajoitus muuntui ja siitä kehittyikin liikkeellinen reitti tilassa. Eli mielikuvan synnyttämä liike muuttui kehollistumasta tilassa liikkuvaksi materiaaliksi. Jounin tapa työstää sanoista nousseita mielikuvia antoi puolestaan paikalleen pysähtyneen vaikutelman, sillä hänen kehollistumansa olivat hyvin pienimuotoisia ja staattisia, esimerkiksi suun avaamista ja sulkemista. Jouni piti näkyvästi yllä luomaansa

kehollistumaa vaikka makasi miltei paikallaan kukkapenkkinä.

HJ: Niin, ja Majjalla taas mielikuvat lähtivät staattisempina, mutta muuttuivat myöhemmin liikkuvammiksi. Oli hienoa, miten hän piti yllä nimenomaan mielikuvan ja liikkeen suhteen hakemista: yksikään kehollistuma ei ollut stabiili vaan jokaisella kerralla hän pysyi kysymyksessä, miten liikkeellistää tämä aihe, ja hakeminen myös näkyi hänen kehollistumisissaan joka esityksessä.

## KUVASTA LIIKKEEKSI:

### TOINEN HARJOITE

HJ: Ensimmäisen ja toisen harjoitusviikon välissä olikin pitkä tauko, eli kun kesän suunnitellut harjoitukset peruuntuivat, tapasimme uudelleen vasta elokuussa. Toinen käyttämämme harjoite oli klassinen ”matkitaan kuvia” eli kokeilimme, miten ruumiillistaa kaksiulotteinen asento. Se osoittautui aika haastavaksi. Tekemällä havaitsi, kuinka vaikeaa itse asiassa valokuvista on nähdä, millaisessa asennossa tanssija on tai kenen tanssijan kädestä tai jalasta on milloinkin kyse.

LP: Teimme töitä sekä *Jeux*ista ennen esitystä otettujen pressivalokuvien että Valentine Grossin näiden kuvien ja omien esitysmuistiinpanojensa pohjalta tekemien piirrosten kanssa (ks. *Comœdia illustré* 5.6.1913). Valokuvat ovat mustavalkoisia ja tietyllä tapaa paikalleen jähmettyneitä, piirroksissa taas on mukana värimaailma ja myös liike; toisaalta valokuvissa voi erottaa tanssijoiden kasvot ja ilmeet kun taas piirrookset ovat stilisoituja taitelija-katsojan näkemyksiä.

HJ: Yksityiskohdilla on väliä. Vaikka vuoden 1913 kuvissa tanssijat ovat aika ilmeettömiä, he ovat kuitenkin oikeita yksilöitä.

Pitikin kertomani, että olen sittemmin kokeillut kahdessa konferenssityöpajassa

tanssi- ja performanssitaiteilijoiden kanssa tätä valokuvaharjoitetta. Näytin pari-kolme kuvaa; ohjeistin matkimaan yksin, parin kanssa tai kolmistaan; ja sanoin, ettei ole mitään oikeaa tai väärää tapaa imitoida asentoja. Vaikka ymmärrän, että taustoittaminen oli ehkä vaillinaista aikarajoitusten takia, osallistujien reaktiot olivat silti aika... erikoisia. Esimerkiksi eräs teatteripuolen kollega sanoi, ”tämä on aina niin hauskaa!” En muista, puhuimme tanssijoiden kanssa tästä työskentelystä hauskana.

LP: Kun katsoit, mitä he tekivät, näkyikö se tekemisessä? Olivatko he leikkisempiä?

HJ: Kyllä, mutta uskon, että se johtui osin tilanteesta. En pakottanut kaikkia osallistumaan, jolloin osasta osallistujia tuli katsojia, ja ihmiset helposti pelleilevät ”yleisön” edessä. Lisäksi vaikka painovoiman, kinetiikan ja ihmiskehon fysiikan rajat tulivat esiin keskustelussa, molemmissa konferensseissa käytävissä ollut tila oli itse asiassa aika pieni, mikä varmasti vaikutti liikelaatuihin. Kutomollahan tanssijat ottivat välillä kunnolla vauhtia, esimerkiksi Jouni tykkäsi liukua asentoihin. Vaikka paikalla oli myös erilaisista tanssitaustoista tulevia ihmisiä, vain yksi kokeilija uskalsi toisessa työpajassa heittäytyä lattiatasoon, ja hänkin nauroi niin tehdessään.

LP: Miten katsomme kuvia ja mitä saamme niistä irti on hyvin henkilökohtaista. Kun katsot kuvaa esimerkiksi ”vanhanaikaisena”, suhteesi siihen on erilainen kuin pohtiessasi kuvan sisältämää aikalaisuutta. Eli koska olit pohjistanut aikalaisuuden kysymystä tanssijoille, he katsoivat niistä eri ulottuvuutta kiinnittäen huomiota nimenomaan asennon ja liikkeen yksityiskohtiin. Konferenssiyleisölle kuvat olivat vain kivoja kuvia.

HJ: Totta. Tuo saa minut miettimään, mikä osa osallistujien reaktiosta johtui aiemmista kokemuksista ja suhteesta tähän työskentelytapaan. Olisiko pitänyt nimenomaan mainita, että tarkoitus ei ole luoda roolia? Teatterissaan käytetään harjoitetyyppejä, jossa matkitaan asentoa valokuvasta tai esimerkiksi pukusuun-

nittelijan piirroksesta yleensä roolihahmon luontia varten.

LP: Ehkä olisi pitänyt, sillä hahmonluonti on eri asia kuin liikkeen pohtiminen: hahmo on aina fiktio, sen esittäjän persoonasta erillinen, ruumiiltaan erilainen. Me emme pyrkineet luomaan tällaista fiktiota vaan pohdimme ja toteutimme kuvassa olleita asentoja yksityiskohtia jatkuvasti tarkentamalla, ja näistä pienistä, hyvinkin tarkoista yksityiskohdista syntyi lopullinen liikkeellinen muoto. Kyse ei ollut roolihenkilön esittämisestä tai edes kuvassa mahdollisesti esitetyn affektin synnyttämisestä vaan muodon tarkkuudesta vailla tarinan hahmon toiminnallista päämäärää. Tässä mielessä olemme lähempänä performanssitaiteen kuin perinteisen teatterin tapaa ajatella esiintyjyyttä (vrt. Fischer-Lichte 2008, erit. 11–12, 88–93).

HJ: Aivan: on ero muodon hakemisen ja imitoinnin välillä. Imitointi pyrkii toistamaan aiemman mahdollisimman samanlaisena, mikä johtaa tulkinnan tasolla aina tietynlaiseen staattisuuteen, sillä imitaatio olettaa, että on olemassa täydellisen toiston mahdollisuus. Muotoon kiinnittyvä etsivä liikkeellinen pohdinta elää ajassa ja tilassa vaihtuvana, luonteeltaan ennemminkin jatkuvasti kysyvänä kuin valmiiseen pyrkivänä ajatteluna. Lisäksi Kutomolla tanssijoilla oli varmaan aika vahva ajatus harjoituksistamme päämäärätietoisena työskentelynä.

LP: *Liikepotentiaali* on se sana, mitä hain. Imitoinnista voi hyvin puuttua muodon sisältämä potentiaali. Valokuvien ja piirrosten kanssa meille oli olennaista juuri etsiä, miten staattisessa representaatioissa oli sisällä liikkeen mahdollisuus.

HJ: Siis miten asentoon päädytään ja miten siitä voisi mahdollisesti liikkua pois. Tässä suhteessa esimerkiksi Jounin huomio pienten aste-erojen tarkkailun tärkeydestä oli merkityksellinen – siis kuinka iso ero on sillä, jos leuan taivutuskulma muuttuu 10 astetta tai jos hartiat tai lantio ovat hieman eri asennossa torsoon nähden. Ensimmäisessä muutoksessa asennon tuottama affekti on erilainen; jälkimmäiset taas ehdottavat tiet-

tyjä liikesuuntia, joita ei ehkä havaitse vain katsomalla kuvaa.

Mutta sanoisin, että affektiivinen suhde on myös erilainen, kun ajattelee rakentavansa kompositiota tai kun vain kokeilee jotain satunnaista harjoitetta konferenssikontekstissa. Onko näin?

LP: Kenties. Minulle työskentelyssämme oli olennaista, että Annalla, Maijalla ja Jounilla on samankaltainen suhde liikkeen synnyttämiseen kuin minulla. Vaikka olemme eri sukupolvea, jaamme osittain saman koulutustaustan School voor Nieuw Dans Ontwikkeling:sta (SNDO), joka on Amsterdamin teatterikoulun koreografien ja tanssintekijöiden osasto. Vaikka opiskelimme eri vuosikymmenillä, on opetuksessa säilynyt yhteinen nimittäjä eli oman taiteen kehittäminen prosessimaisen työskentelyn, jatkuvien erilaisten kompositionaalisten kokeiluiden ja somaattisten metodien kautta.

Prossimaisen työskentelyn välineet juontavat juurensa säveltäjä John Cagen ja koreografi Merce Cunninghamin 1950- ja 60-luvuilla Yhdysvalloissa kehittämiin musiikin ja tanssin tekemisen lähtökohtiin, joissa tanssi ja musiikki asettuivat suhteeseen omalakisina, samanaikaisesti tapahtuvina ja jossa kumpaan ei lisätty symbolisia tai narratiivisia merkityksiä. Cunninghamin estetiikkaan kuului myös ennalta-arvaamattomuus ja sattuman käyttö. (Esim. Foster 1986, 167–169.) Tämä ajattelu vaikutti Judson Dance Theater-ryhmänä tunnettuun amerikkalaiseen ”post-moderniin tanssiin” (ks. ed. sekä Banes 1987; Burt 2006, erit. 26–51). Judsonin keskeiset taiteilijat, kuten Simone Forti, Deborah Hay ja kontakti-improvisaation kehittänyt Steve Paxton, vierailivat säännöllisesti opettamassa SNDO:ssa. (Esim. Pasanen-Willberg 2000, 25–34.) Koulutuksensa ansiosta Maija, Jouni ja Anna ovat kaikki kokeneita improvisoijia ja tottuneita prosessimaiseen työskentelyyn. Jos olisin tehnyt tätä ihmisten kanssa, jotka lähestyvät asiaa esimerkiksi pelkästään baletin tai modernin tanssin tyyleistä käsin tai joiden suurin kysymys olisi ollut ”onko tämä tanssia?”

silloin prosessi olisi ollut toisenlainen, luultavasti paljon monimutkaisempi.

HJ: Annalla, Maijalla ja Jounilla on myös kaikilla koreografitaista, eli kaikilla on kokemusta komposition suunnittelusta ja harjoitteen ja lopputuloksen suhteesta.

LP: Tämä on juuri se koulutuksellinen ero: sen lisäksi, että he ovat luonteeltaan ja identiteetiltään nimenomaan tanssin tekijöitä, heillä on komposition ajatteluun tarvittavat välineet, jotka kumpuavat kenties ainakin osittain opiskelusta SNDO:ssa.

HJ: Tämä näkyi myös siinä, etteivät he alkaneet matkia toistensa tapaa tehdä: kukin piti kiinni omasta liikekielestään, mikä näkyi lopullisessa teoksessa erityisen hyvin tiukemmin fraseeratuissa kohdissa, kuten toisessa tapahtumassa eli piirrossarjassa, joka pohjasi embodimenteista ja piirrosten kanssa tehdyistä harjoitteista koreografoituihin liikefraaseihin. Se oli ihailtavaa.

Siksi pitää tunnustaa, että vaikka minulla on muutaman tunnin verran fyysistä kokemusta esimerkiksi kontakti-improvisaatiosta, minulle oli hirvittävän vaikeaa lähteä tekemään ammattilasten kanssa liikeimprovisaatiota.

LP: Mutta hyvinhän sinä teit! No joo, ymmärrän kyllä: miltä liike näyttää on eri asia kuin miltä se tuntuu. Affektiivinen suhteesi liikkeeseen on erilainen kuin ammattitanssijoilla.

HJ: En silti missään vaiheessa kokenut, että kukaan olisi tuominnut minua, tai katsonut nenänvartta pitkin – päinvastoin, olitte kaikki todella kannustavia.

LP: Mistä kokemus vaikeudesta sitten tuli?

HJ: En ole koskaan pitänyt esiintymisestä, ja varsinkin fyysisen tekemisen kohdalla jännitän ihan kauheasti. Tämä oli keskeinen syy siihen, miksi aikanaan lopetin viulun soittamisen: kun jännittää, ei pysty soittamaan puhtaasti. Tässä prosessissa mukana tekeminen toi erilaisen perspektiivin paitsi prosessiin ja syntyneeseen teokseen myös ajatteluuni historioitsijana. Esimerkiksi miten harjoitusprosessi tai koulutuksellinen tausta ehdollistavat, millaista tanssia syntyy. Tajusin, että kun



Nijinsky kieltäytyi käyttämästä baletin sanasto-  
toa, hänen assistenttinsa Marie Rambert ehkä  
oikeasti ymmärsi häntä muita Ballets Russes  
-ryhmän tanssijoita paremmin, sillä Ram-  
bert oli saanut koulutuksensa Émile Jaques-  
Dalcrozen<sup>1</sup> eurytmiikassa, ei baletissa. Ram-  
bert oli siis tottunut puhumaan liikkeestä eri  
sanoin kuin Keisarillisten Teattereiden kou-  
lussa balettisanastoon oppineet tanssijat. Jäin  
myös pohtimaan, kuinka olennaista Nijinskyl-  
le oli, että hän itse tanssi koreografoissaan.

LP: Mukana tekeminen on itse asias-  
sa jotain, jonka merkitystä olen itse paljon  
miettinyt. Olen tehnyt monia koreografoita,  
joissa olen itse myös esiintynyt. Vaikka se on  
vaativaa, sen etuna on, että esiintyessä lukee  
tilannetta samalla ”taajudella” muiden esiinty-  
jien kanssa. Palautteen ja prosessin suhde on  
erilainen, suurempi.

HJ: Korostuuko tanssijan tekemisen arvot-  
taminen eri tavalla, jos koreografi ei osallistu  
tekemiseen?

LP: Kyllä, mutta toisaalta sehän on osa  
tanssijan työtä. Koreografina minulla on kui-  
tenkin taipumuksena mennä sellaiselle ajatte-  
lun tasolle, että unohdan kokemuksellisuuden  
ja alan työstää muotoa. Ihmiset voivat kokea  
sen rasittavana – että informaatiota tulee ja  
tulee ja kaikkeen puututaan ja viilataan. Olen  
tietoisesti harjoitellut, etten tarttuisi joka asiaan.  
Sehän voi tietysti olla myös metodi – siis se, että  
ärsyttää toisia niin paljon, että jotain syntyy.

HJ: Suuri osa tieteestä taitaa lopulta poh-  
jata tuohon ärsytysmetodiin...

Kun kävimme harjoitusten jälkeen  
palautekeskusteluja piirissä, kommentoit mie-  
lestäni tanssijoiden tekemistä hyvin harkitusti.  
Aloit kiinnittää vasta loppupuolella huomiota  
tarkkuuteen ja yksityiskohtiin ja hioit kunkin  
tanssijan kanssa yksityisesti tiettyjä tarkkuutta  
vaativia kohtia. Se näkyi mielestäni lopputu-  
loksessa, vaikka teoksessa oli aika vähän askel-  
koreografiaa.

LP: Vaikka teoksen materiaali syntyikin  
improvisaatioiden kautta, lopullisessa koreo-  
grafiassa tämä pikkutarkkuus työstössä kyllä

näkyi yleisölle. Kuten aiemmin totesimme,  
sillä leuan kulmalla on väliä.

HJ: Mutta jälleen se, mitä kukin katsoja  
näkee esityksessä on kullekin erilaista; esimer-  
kiksi liikkeen affektin välittyminen saattaa  
riippua katsojan harrastuneisuudesta. Tämän  
teoksen viesti ei välity katsojalle, joka olettaa,  
että se on balettia tai toisinto Nijinskyn ka-  
donneesta mestariteoksesta. Sama varmasti  
pätee myös tanssijoiden kokemukseen.

LP: No oikeasti minähän en tiedä, mitä  
esiintyjien päässä liikkui eikä se varsinaisesti  
kiinnostakaan minua – itse paljon esiintyneenä  
tiedän, että se, miten koen esiintymistilanteen  
ja miten se näkyy ulospäin eivät aina kohtaa.  
Koreografian palaute voi olla kiittävää, vaikka  
tanssijana kokisin, etten ole ollut aivan keskity-  
tynyt tehtävään. Tärkeintä on, että tanssijalle  
on selvää, minkälaisen tehtävän pohjalta hän  
työskentelee ja että hän yrittää pitäytyä teh-  
tävänannossa. Koreografina pyrin siis siihen,  
että tanssijalla on riittävästi materiaalia, jonka  
pohjalta hänen esiintyjän fokuksensa palvelee  
teoksen kokonaisuutta.

HJ: Eli sitten kun on löytänyt jotain re-  
levanttia, olennaista on, miten sen itselleen ja  
muille artikuloi ja millä tavoin.

LP: Aivan. Se ei ole helppoa. Lisäksi kun  
harjoitukset jakautuivat kevääseen ja syksyyn,  
vaikeutena oli, miten säilyttää itselleen se,  
mikä tehdyissä muistiinpanoissa oli olennais-  
ta. Omien muistiinpanojensa varsinaisen mer-  
kityksen unohtaa helposti puolessa vuodessa.

HJ: Kyllä! Keväällä 2017 Maija toi haas-  
tatteluun muistikirjansa ja luki siitä erästä  
kohtaa todeten, ettei enää todellakaan muista,  
mitä tällä ajoi takaa.

LP: Puhumattakaan, että luet itse niitä  
muistikirjojasi joskus viidenkymmenen vuo-  
den päästä. Saati sitten, että joku historioitsija  
lukee toisen ihmisen muistiinpanoja, tunte-  
matta kontekstia.

HJ: Mitäköhän olenkaan mennyt väittä-  
mään noista Nijinskyn muistiinpanoista... Ku-  
ten John McGinness (1996, 65fn30) huomioi,  
*Jeux'n* muistiinpanot on tehty lennossa, osin

pianon vinolla kannella, ja vaikka suurin osa venäjänkielisistä merkinnöistä on koreografin, osa on ilmeisesti muiden käsialaa. Käsikirjoituksessa on siis useita ajallisia kerroksia, koska tarkoituksena on ollut muistaa seuraavissa harjoituksissa, mitä on sovittu – ei suinkaan kuvata teosta harjoitussalin ulkopuolisille. Tämän prosessin tuloksena katson muistiinpanoja toisin.

## HARJOITTELUSTA JA TAITEELLISESTA TUTKIMUKSESTA

HJ: Esityksessä Maijan soolo käsittelee tapoja, joilla tanssijat vuonna 1913 mahdollisesti kehollistivat koreografin muistiinpanoissa esiintyviä sanallistettuja liikkeitä kuten ”ravistaa puuta” (Debussy & Nijinsky [1912], [378]). Myös harjoitusten aikana hän kysyi, mitä voimme tietää tavoista, joilla tanssijat keskustelivat liikkeestä vuonna 1913. Sanallistammeko me samoin tai työstämmekö liikettä samoin?

LP: No luuletko, että työskentelimme samoin?

HJ: Suoraan sanoen en, sillä Nijinsky oli todella autoritäärinen koreografi.

LP: Ei siis hyvä tyyppi.

HJ: Ei todellakaan. Mutta ajat olivat myös toisenlaiset. Mitä studiossa tehtiin on nimenomaan sitä, mitä emme oikeasti tiedä näin vanhasta tanssista, koska ennen 1900-luvun loppupuolta meillä on melko lailla pelkästään sanallisia kuvauksia kompositio- ja harjoitusprosesseista. Tämän harjoitusprosessin aikana tajusin, kuinka paljon tanssihistoria keskittyy esityksiin ja valmiisiin teoksiin ja kuinka vähän puhutaan harjoittelusta.

LP: Miksi uskot, että näin on?

HJ: Harjoituksista on vähemmän lähteitä, mutta lähteiden vähäisyys ei enenkään ole estänyt historioitsijoita kirjoittamasta jostain aiheesta. Pitää vain miettiä tarkemmin, mitä voi tietää ja miksi. Esimerkiksi haastatteluissa nousi esiin eri tanssijoiden eri tavat muistaa

liikkeitä ja liikesarjoja: yksi piirtää, toinen kuvailee, kolmas tekee listoja. Tämä sai minut tajuamaan, kuinka idiosynkraattisia ovat myös kaikki sanallistamiset, joita käytimme tässä teoksessa lähteinä. Luin siksi uudelleen, mitä Karsavina (1961, 237) sanoo muistelmissaan *Jeux’n* harjoitusprosessista. Maalattuaan Nijinskystä hullun neron, jonka ajatuksia ei voi ymmärtää, hän sanoo, että vaikka he olivat parhaita ystäviä, he aina riitelivät harjoituksissa ja *Jeux’n* kohdalla pahemmin kuin koskaan. Eli riitelemisen oli heille osa prosessia. Mutta Karsavina sanoo myös, että Nijinsky ei suostunut selittämään hänelle, miksi hänen piti seistä ”kuin syntymästä asti rampautunut” vastoin kaikkea oppimaansa.

Tajusin, että juuri tässä Nijinskyn koreografiat eroavat aiemmasta tavasta tehdä koreografiaa. Ajan balettitaiteessa tanssiminen perusteltiin joko ulkoisella motivaatiolla (näyttämöllä tanssitaan, koska juonessa on tanssiaiset ja juonessa on tanssiaiset, jotta näyttämölle voitaisiin tehdä tanssikohtaus) tai se perusteltiin *roolihahmon* sisäisen motivaation kautta (tanssi ilmaisi tunnetilaa, esimerkiksi rakastumista, tai reaktiota juoneen, esimerkiksi hulluksi tulemista). (Ks. esim. Wiley 1988, 48–49.) *Jeux’ssa* nimettömällä roolihahmoilla ei enää ole sisäistä motivaatiota tanssille – he tanssivat, koska koreografia ilmaisee itseään. Nijinskyllä vieläpä liikekieli oli aina idiomaattista, ainoastaan yhden koreografian ”mielenmaisemaa”, johon katsojalla ei siis voinut olla baletin tai näyttämötaiteen mukanaan tuomia lukemisen ja selittämisen tapoja.

LP: Tuo muistuttaa minua Merce Cunninghamin tavasta tehdä tanssia sekä Judson Dance Theaterin taiteilijoista 1960-luvulla – siis tanssista, joka nimen omaan ei enää ollut jonkin ennalta määritetyn tunteen tai roolihahmon tai kertomuksen välittämistä (ks. Banes 1987; Burt 2006, erit. 26–51; Pasanen-Willberg 2000, erit. 25–27.)

HJ: Ihan aiheesta. Muistan, kuinka syksyllä 2015 osoitit minulle Valentine Grossin piirrosta (*Comœdia illustré* 5.6.1913), jossa tanssi-

jat makaavat näyttämöllä päät yleisöön päin, ja kysyt, milloin olen viimeksi nähnyt tällaista baletissa. Nykytanssistudiossa lattialla tehdään kaikenlaisia harjoitteita, jolloin horisontaalisuus on nykytanssijan ruumiin repertuaarissa; balettitanssijalla se ei samaan tapaan ole.

LP: Minä kyllä uskon, että Nijinskyn koreografioissa on jotakin samaa kuin aasialaisessa tanssissa – esimerkiksi balilaisessa tanssissa ei ole hyppyjä. Tanssijoiden asennoissa on jotain pidätettyä ja samalla kevyttä – ne ovat jotenkin nukkemaisia. Kuvattujen asentojen energia on hyvin erilainen kuin baletin ulospäinsuuntautunut, valloittava ja tilaa valtaava estetiikka. Niissä on jatkuva sisäänpäin kääntynyt jännite, ja Nijinskyltä on ollut tanssijan tieto siitä, millaisen vaikutelman tällainen jännite tuottaa.

HJ: Aivan varmasti – Nijinsky oli kiinnostunut muun muassa tavoista, joilla ihmiset liikkuvat arkipäivässään. Siksi onkin yllättävää, kuinka harva kommentoija on koskaan luottanut siihen, että aikalaistensa ”tanssin jumalaksi” tituleeraama mies olisi oikeasti tehnyt valintansa esimerkiksi siksi, että tällainen liike kiinnostaa häntä tanssijana! Venäläiskriitikot tosin näkivät Nijinskyn koreografiat niin sanotun uuden baletin jatkumossa, sillä kuten häntä edeltäneet venäläisen baletin uudistajat Aleksandr Gorski ja Mikhaïl Fokine,<sup>2</sup> hän oli kiinnostunut koko kehon ilmaisevuudesta. Siksi hänen koreografisessa notaatiossaan kaikilla kehon osilla – jaloilla, käsillä, torsolla ja päällä – on yhtä lailla liikepotentiaalia.

LP: Kehon eri osat olivat siis demokraattisessa suhteessa toisiinsa! Tämä vahvistaa ajatustani, että Nijinskyn liikkeellisellä ajattelulla on suhde postmoderniin tanssiin.

HJ: Olet kyllä onnistunut vakuuttamaan minut tästä suhteesta tämän prosessin aikana. On kuitenkin muistettava, että Nijinskyn tapa tehdä tanssia erosi olennaisin tavoin myös aiemmista koreografisista prosesseista. Muis- telmissaan Marie Rambert (1983, 62) kertoo harjoituksista, joissa yksi tanssijoista oli esittänyt pelästynyttä tietystä kohtauksessa. Nijins-

ky oli raivostunut huutaen, että kaikki, mitä tanssijan piti esittää oli jo annettussa liikkeessä eivätkä häntä kiinnostaneet tanssijan henkilökohtaiset tunteet.

LP: Mutta tuo on juuri se, mistä puhuimme eli miten minulle tuli mieleen, että tämä muistuttaa Cunninghamia! Liike ei sisällä narratiivia, vaan ilmaisee itsensä ja tuottaa merkityksiä tarkasti artikuloituna ja määritellyn muodon kautta. Cunninghamilla muoto ei ole syntynyt mimeettisen toiminnan kautta vaan perustuu hänen luomaansa liikesanastoon, jonka pohjalta kaikki hänen koreografiansa syntyivät. (Vrt. Banes 1986, 5–7; Foster 1986, 167–185.)

HJ: No Nijinskyltä on kyllä koreografioissa narratiivi – merkityksessä tarina, jota kerrotaan. Mutta se on pienissä eleissä: esimerkiksi kun Fauni innostuu, sen peukalo nousee pystyyn. Tunne on instrumentaalista; se aiheuttaa eleen.

LP: Juuri näin! Tätä tarkoitan Cunninghamilla. Koreografia rakentuu muodon varaan, joka tuottaa affekteja – koreografian tarkoitus ei ole ilmaista tai kertoa affekteista. Cunninghamin liikelaatu tuottaa tietynlaisen energian, esimerkiksi kädet ovat hänen perustekniikassaan useimmiten ojentuneina. Mutta käsien ojentuneisuus ei tarkoituksellisesti kerro esimerkiksi ilosta. Samoin Nijinskyltä on omanlaisensa liikelaatu, josta hän on kiinnostunut, siis mainitsemani sisäänpäin kääntynyt jännite.

HJ: Totta. Nijinskyn koreografioissa on keskenään hyvin paljon samankaltaisuutta – ainakin näissä kolmessa (siis *L'Après-midi d'Faune* (1912), *Jeux* (1913) ja *Till Eulenspiegel* (1916)), joista hän itse kirjoitti niin sanotussa ”päiväkirjassaan” (Nijinsky 1999) – esimerkiksi nimettömät hahmot ja itsensä ympäri pyörivät tarinat, joissa ei ole mitään suurta draaman kaarta tai joissa tapahtuisi jotain elämää mullistavaa. Tällainen arkipäiväisyys on ehkä myös samaa kuin Cunninghamissa tai Judsonissa (vrt. Foster 2000, 47, 184–185), joskin näistä poiketen Nijinskyltä liike yhä sitoutui narratiiviseen tunteen representaatioon. Esi-

merkiksi yllämainittu Faunin peukalon liike vain korvasi aiemmin kasvojen ja koko kehon asennon kautta tapahtuneen ilmaisun. Toisin sanoen liike yhä ”merkitsi” juoneen kirjattua tunnetta, joskaan ei enää tavalla, joka olisi katsojalle ilmiselvä. Cunninghameilla ja Judsonissa olennaisempaa on muoto itsessään (ks. esim. Burt 2006, 26–87).

LP: Kyllä. Mutta pitää muistaa, että Nijinsky loi oman liikekielensä, joka oli omanlaisensa, ja tämä jo itsessään oli uutta tuona aikana, jolloin ei vielä ollut tyyppillistä, että koreografi tekee jotain ihan omaa juttuaan. Nykyisin ongelma on miltei päinvastainen: monilla tanssijoilla ei tunnu olevan tietoisuutta omasta perinteestään. Modernissa tanssissa tekniikat olivat sidoksissa tiettyihin tekijöihin, joiden nimeä ne kantavat, mutta kun tanssin tyylit alkoivat hajota, syntyi nykyisin käytössä oleva mielestäni aivan liian epämääräinen ”nykytanssi”. Nykytanssista käyty keskustelu menee helposti todella yleiseksi, kaikkea nykytanssia koskevaksi, sen sijaan, että pureuduttaisiin erityisyyteen.

HJ: Tarkoitatko tiettyjen koreografien tai tanssijoiden tapaa tehdä tanssia?

LP: Ennemmin olisi tarpeen esimerkiksi avata tiettyjen opettajien merkitystä koulutukselle, tiettyjen painotusten liittymistä oppilaitoksiin ja kansainvälisen, liikkuvan kentän erilaisia paikallisuuksia. Nykytanssikenttä näyttää hyvin erilaiselta Osllossa kuin Helsingissä. Kun 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa työskentelin Teatterikorkeakoulusta valmistuneiden kanssa huomasi, että koulutustaustamme todella erosivat toisistaan olennaisesti. Aikaa kului paljon kompositioon ja improvisaatioon liittyvän käsitteistön jakamiseen ja avaamiseen sekä siihen, että sain tanssijat luottamaan itseensä materiaalin tuottajina. Nuo prosessit ja niiden lopputulokset näyttivät erilaisilta kuin esimerkiksi tämän *Jeux*-prosessin kanssa, jossa keskustelu lähti jo jaetuista tavoista ymmärtää tanssi.

HJ: Tästä syystä Maijan kysymys *miten tanssia ennen harjoiteltiin* on aivan olennai-

nen pohdittaessa taiteellisen tutkimuksen antia myös tieteen kentällä. Kuinka esimerkiksi prosessin läpikäyminen eroaa lopputuloksen katsomisesta, ja mitä tämä tarkoittaa suhteessa siihen, mistä tyyppillisesti kirjoitetaan, kun kirjoitetaan taiteesta?

LP: Esimerkiksi kuinka paljon yleistetään?

HJ: Tai kuinka teoksista puhutaan kiinnittämättä huomiota eroihin eri esitysten välillä. Kuten sanoin, vasta tehtyänä ryhmän kanssa lattiatyöskentelyä tajusin prosessin merkityksen lopputulokselle ja miksi sitä on niin vaikea vain nähdä ulkopäin. Jokaisen yleisön jäsenen, esimerkiksi tanssikriitikon, näkemys on tietyllä tavoin rajoittunut yksinkertaisesti siksi, että se perustuu yhteen esitykseen. Vaikka kokeneelle nykytanssin katsojalle esityksen improvisaation painottuvat osat tuottavatkin tiedon siitä, että jokin toinen esitys olisi ollut erilainen – esimerkiksi tässä *Jeux*'ssä seitsemäs tapahtuma, jossa konfiguraatio kuka seisoo, kuka kuiskaa ja kuka liikkuu oli tanssijoiden sopimus juuri ennen kohtausta – prosessiin osallistuminen tuotti aivan eri tasoisen ymmärryksen valinnoista, jotka tuottavat komposition, sekä tekemisen tapojen merkityksestä sille, millaisiksi kompositio lopulta voi muodostua.

LP: Jokainen esitys on erilainen riippuen päivästä. Et voi ratkaista liikkeellistä tehtävää kahdesti täysin samalla tavalla, aina jokin pieni ajoitukseen tai hermotukseen liittyvä asia muuttuu. Mutta toistettaessa samaa tehtävää tietyt liikeradat alkavat löytyä ja vakiintua, jolloin jotain tehtävän tuottamasta liikeaffektista voi toistua. Myös esityksessä tapahtuessaan tehtävän ratkaiseminen sisältää ennakoimattomuuden mahdollisuuden, jolloin syntyvä ratkaisu voi olla yllätys, ainakin koreografille.

Ajattelen usein esiintymistä purjehtimisenä aavalla merellä: koskaan ei voi varmasti tietää, minkälainen tuuli on tulossa. *Navigare necesse est!*

HJ: Taiteellinen tutkimus mahdollistaa taiteen tekemiseen liittyvien prosessien avaamisen tavalla, josta on hyötyä laajemmin kuin yksittäistapauksen tai taiteilijasubjektin

tasolla. Taiteellisen tutkimuksen tuottama tieto prosesseista prosessien kautta pakottaa meidät ajattelemaan uudelleen myös taiteentutkimuksen tuottaman tiedon rajoja. Yritän siis sanoa, että esimerkiksi taiteen historia helposti keskittyy lopputuloksiin siksi, että kuvitellaan, ettei prosessista ole mitään jäljellä tai prosessia mystifoidaan neromyytin kautta transkendentiaalisen näkyväksi tekemiseksi silloinkin, kun prosessi ja aineelliset olosuhteet ovat tuottaneet tietyn lopputuleman. (Ks. esim. Pitkänen-Walter 2006; Arlander 2014.)

LP: Prosessissa on usein myös sattumia, jotka olennaisesti vaikuttavat lopputulokseen. Esimerkiksi Kutomon tilaa halkoneista verhoista muodostui unenomainen läsnäolon ja poissaolon välinen raja. Verhojen kautta läsnäolon ja poissaolon teemat nousivat eri tavalla merkityksellisiksi teoksen kokonaisuudessa; verhot tekivät näkyväksi yhden teoksen tehtävistä esittämällä poissaolevuuden näyttämöllä.

HJ: Sattumia on niin prosessissa kuin myös esityksissä ja niiden vastaanotossa. Esimerkiksi vuonna 1913 yksi englantilaiskriitikko pohtii, oliko Nijinskyn uuden teoksen tarkoitus olla kuolemanvakava vai hauska. Hänen mukaansa yleisö alkoi heti nauraa, koska alussa näyttämölle heitetty liian iso tennispallo pomppi orkesterikuoppaan. Eli joku viskasi pallon näyttämölle liian vauhdikkaasti, minkä tähden yleisön lähtökohtainen oletus olikin, että koko jutun on tarkoitus olla vitsi.

LP: Ranskalaiskriitikon mielestähän minun olisi ollut virhe, huonoa teatteria! Minusta oli myös merkityksellistä, että toit *Jeux'*n taustan kautta esille tällaisia paikallisia eroja. Esimerkiksi oli tärkeää, että venäläisillä kriitikoilla oli erilainen näkemys teoksen suhteesta venäläisen baletin kehitykseen.

HJ: Kyllä, mutta tajusin myös, että syy siihen, miksi meillä on niinkin paljon tietoa näistä nimenomaisista menneistä esityksistä on yksinkertaisesti se, että 1900-luvun alun tanssikriitikot olivat julmetun pitkiä, harvemmin ilmestyvissä taidelehdissä jopa useita si-

vuja. Muistan lukeneeni aikalaiskritiikkeistä valitusta, että lennätiin, jossa maksettiin sanamäärästä, johti siihen, että varsinkin ulkomaisista esityksistä kirjoitettiin tynkäräportteja – jotka ovat siis pituudeltaan *Helsingin Sanomien* nykyisten tanssikritiikkien mittaisia.

LP: Eli tanssikritiikki lähteenä tulee sekini ymmärtää kontekstissaan. Ei kai voi vaatia liian näinä sähköpostin aikoina.

HJ: Kyllä. Mutta kritiikkien lisäksi meillä on muistelmia, ja vaikka ne eivät olekaan tutkimuksellista pohdintaa, niissä kerrotaan yllättävän paljon esimerkiksi tanssijoiden liikkeellisistä oletuksista – ainakin silloin, kun jokin ei mene oletusten mukaan vaan ”vääriin”. Taiteelliseen prosessiin osallistuminen sai minut entistäkin vakuuttuneemmaksi, että tutkijoiden pitäisi kiinnittää enemmän huomiota tanssijantyön arkipäivään.

## TYÖRYHMÄTYÖSKENTELESTÄ

HJ: Äänisuunnittelija Jouni Tauriainen ja valosuunnittelija Vespa Laine sekä lavastuksen ja puvustuksen suunnittelija Graziella Tomasi tulivat mukaan harjoituksiin vasta syyskuussa. Ehkä siksi haastatteluissa tuli vahvasti läpi, että esityksen ”työryhmä” olivat sinä, Anna, Maija ja Jouni, ja hiukan satelliittina minä, kun en päässyt olemaan mukana kaikissa harjoituksissa.

LP: Ottaen huomioon aineiston ja niistä syntyneen liikemateriaalin runsauden, on ehkä hyväkin, että koreografia alkoi olla aika kasassa ennen kuin työryhmä laajeni. Haastatteluissa kävi nimittäin ilmi, että jos kiristävä paita tai liian löysät housut häiritsivätkin tanssimista, niillä ei lopulta ollut merkitystä, koska ne tulivat mukaan vaiheessa, jossa liikekieli oli jo vahvasti muotoutunut. Graziella Tomasi on lavastaja eikä ole aiemmin tehnyt puvustuksia, mutta ehdotti tällä kertaa pukujen tekemistä, sillä uuden asian kokeileminen oli hänelle kiinnostavaa.

HJ: Sinä, Anna, Maija ja Jouni olitte kaikki teoksen koreografeja, mutta teillä on kuitenkin eri rooli teoksessa.

LP: Kyllä. Koreografisen tekijyyden jakaminen ei tässä teoksessa tarkoittanut varsinaisesti kollektiivista tai demokraattista prosessia vaan suhdetta materiaaliin. Koreografinen krediitti kuuluu mielestäni esiintyjille, jotka tuottavat liikemateriaalia, asettavat sitä tilaan ja suhteeseen muuhun liikemateriaaliin. Minun työni koostui konseptin kehittamisestä ja koreografisten ideoiden heittämisestä ilmaan, mutta vastasin myös prosessin etenemisestä, liikkeellisten ja kompositionaalisten ehdotusten rajaamisesta, liikkeen tarkkuuden hioimisesta ja ylipäänsä valintojen tekemisestä. Koreografina minulle syntyy näkemys teoksen kokonaisuudesta, johon kuuluu esiintyjien lisäksi valo, ääni, lavastus ja puvustus.

HJ: Haluaisitko pohtia, että jos me nyt lähtisimme tekemään tätä prosessia alusta, mitä tekisimme toisin? Tanssijoilta tuli haastatteluissa useita vastauksia tähän kysymykseen: esimerkiksi enemmän aikaa liikkeessä olemiseen. Itseäni jäi harmittamaan, että meillä oli syksyllä 2015 ajatus, että mukana olisi ollut pianisti, joka olisi voinut soittaa Debussyn käsikirjoitusversiota.

LP: Niin, se olisi ollut hienoa, mutta siihen ei ollut taloudellista mahdollisuutta. Työryhmässä kaikille pitää maksaa heidän työhön käyttämästään ajasta.

HJ: Musiikkiin liittyen: muistatko, miten Debussyn musiikki tuntui teoksen äänisuunnitteluvaiheessa yllättäen kovin päällekkävältä?

LP: Olimme kuunnelleet teosta sekä orkesteri- että pianoversiona, mutta olemassa olevan sävellyksen ja uuden teoksen suhteen löytäminen oli koko prosessin vaikein haaste. Debussyn musiikissa on narraatio, joka soti uudelleen kuvitellun kokonaisuutta vastaan. Onneksi Jouni Tauriainen on ihailtavan yhteistyökykyinen ja innovatiivinen äänisuunnittelija.

HJ: Olimme kuunnelleet musiikkia, ja tanssineet samaan aikaan sen kanssa ja vain hyvin harvoin tanssineet musiikkiin.

LP: Debussyn musiikissa on hurjasti teemoja, jotka vaihtuvat jatkuvasti – se on todella vahva teos itsessään vaikka onkin vain 15 minuuttia pitkä. Kun tanssi oli muotoutunut omanlaisekseen ilman sävellystä, musiikki tuntui tunkeilevalta. Erityisesti orkesteriversion nopeasti vaihtuvat ja kertovat motiivit jyräsivät tanssin alleen. Théâtre des Champs-Élysées, jossa Nijinskyn koreografia esitettiin, on aika paljon suurempi tila ja sen näyttämö isompi kuin Kutomolla tai Ateneumissa.

HJ: Niin, meillähän oli suunnitelmana käydä esiintyjien kanssa katsomassa tilaa, mutta aikataulut meni hankalaksi ja rahoituksen hankkiminen samoin.

LP: Esitys muuntui lopulta kahteen hyvin erilaiseen tilaan: avaraan L-kirjaimen muotoiseen tanssistudioon Kutomolle ja Ateneum-saliin, joka on perinteinen, mutta mittasuhteiltaan erikoinen teatteritila.

HJ: Esityksen sovittaminen erilaiseen tilaan sai minut pohtimaan tilan merkitystä teoksen luonteelle sekä sitä, kuinka usein tanssihistoriassa kirjoitetaan kaikista teoksen eri iteraatioista yhtenä kokonaisuutena, usein vieläpä yhdestä esityksestä (siis ensi-illasta) kirjoitettujen kritiikkien ja lehdistöaineistojen pohjalta. Tässä mielessä taiteen ja historian tutkimuksella on mielestäni paljonkin opittavaa taiteelliselta tutkimukselta. Taiteellisen tutkimuksen omakohtaisuus on saanut minut kyseenalaistamaan niin tiedon tuottamisen tapojani kuin kysymyksiä, joita aineistoiltani kysyn, ja tapoja, joilla tutkimukseni esittelen. Vaikka esiin tuotaisiinkin myös toisenlaiset tai vastakkaiset tulkinnat, historiaa ei yleensä kirjoiteta ensimmäisessä persoonassa, joten muun kuin historioitsijan on vaikea nähdä tekstistä kirjoittajan itsekritiikin aste. Syyllistyn itsekin tähän, eli en avaa tarpeeksi motiivejani omien valintojeni ja tulkintojeni taustalla.

LP: Tarkoitatko, että harjoitussalissa tekeminen vaikutti tapaasi tehdä tutkimusta tai sinuun tutkijana?

HJ: Sanoisin, että prosessiin osallistuminen on ollut erittäin antoisaa. Taiteellisen pro-

sessin mielikuvituksellisuus ja moniäänisyys heijastelevat kahta eri puolta tanssihistorian tutkimuksessa, joista kummastakaan ei yleensä puhuta. Ensinnäkin niissä näkyy hyvin konkreettisella tavalla lähdeaineiston monitulkintaisuus. Kun imitoimme asentoja valokuvista, esiin nousi kysymys, miten päästä kuvassa pysähtyneeseen hetkeen eli miten liikkua ”sisään” ja ”ulos” asennoista. Tai kun koreografin muistiinpanoissa lukee ”hyppy” (Debussy & Nijinsky [1912], esim. [234], [235] ja [236]), tanssijoiden kanssa on selvää, että tämän voi tulkita monella tavalla – kysyä, kuka hyppää, miten ja mihin suuntaan.

LP: Se kuka hyppää, miten ja mihin suuntaan ei ollut tarkastelun alla tässä prosessissa.

HJ: Ei, mutta kysymys arkisemmankin liikkeen liikelaadun merkityksestä on aika olennainen pohdittaessa liikkeen sanallistamista. Tämä tulee hienosti esiin esimerkiksi Anne Makkosen ja Leena Gustavsonin työskentelyssä Elsa Puolanteen *Loitsun* kanssa (Makkonen 2007). Tavat, joilla liikkeestä puhutaan ja sanat, joilla liikettä kuvataan tietyssä liiketekniikassa, asettavat ennako-oletuksia estetiikasta, eli siitä, millainen liike olisi oletusarvoista tai toivottavaa. Baletissa kukaan ei koskaan vain ”hyppää”, vaan jokaiselle askelelle on nimi, joka määrittää, millaisesta hypystä on kyse – grand jeté ei ole entrechat tai cabriole. Sanaston mukana tulee oletus ortogonaalisesta ja vertikaalisesta liikkeestä, joka pyrkii keveyden illuusion ja yleisölle suunnattuun harmoniseen kompositioon. Pelkkä hyppääminen olisi liian arkista.

LP: Herää toisaalta kysymys, voiko ”pelkästään” hypätä? Hyppyjä on todella monenlaisia. Millainen on ”arkinen hyppy”?

HJ: Aivan. Tai mitä on Judsoniin ja amerikkalaiseen postmoderniin tanssiin aina yhdistetty ”arkipäivän liike” (so. *pedestrian movement*)? Taiteellisessa prosessissa työskentely teki minulle selväksi historioitsijan omaksuman valta-aseman suhteessa tanssintekijöihin. Tanssin työstäminen ja teosmuodon etsiminen – siis studiossa ennen ensi-iltaa tai edes näyt-

tämölle asettamista tapahtuva luova työskentely – ovat tanssihistorian vaiettuja prosesseja. Osin syynä on, että työprosesseihin on yksinkertaisesti hyvin vaikea päästä käsiksi jälkikäteen edellä mainituista harvoista lähteistä ja idiosynkraattisista muistiinpanoista johtuen. Mutta kyse on aina myös siitä, mikä nähdään tutkimisen arvoiseksi. Tämä prosessi osoitti, mikä kaikki itse asiassa on paitsi tutkimisen arvoista myös löydettävissä lähdeaineistoista, jos aineistolta tajuaa kysyä juuri tanssintekijälle ehkä itsestään selviä asioita.

## LOPUKSI

HJ: Mitä sinä koreografina sait irti työskentelystä historioitsijan kanssa?

LP: Johtuen kenties omista poliittisen historian opinnoistani yhä uusien historiallisten viitteiden ja lähteiden löytyminen niin maailmanhistoriaan kuin tanssiinkin liittyen inspiroi minua näkemään paikkani maailmassa aina vähän erilaisessa valossa ja syventää tietoisuuttani ajan kulusta ja elämän monimerkityksellisyydestä. Tässä prosessissa sain pohtia tätä hyvin paljon. Entä sinun kohdallasi?

HJ: Historioitsijana sanoisin, että minulle menneestä tanssista säilyneiden lähteiden asettaminen tanssillisen ajattelun lähtökohdaksi tuottaa perinteisestä historiankirjoituksesta eroavan suhteen menneeseen. Ruumiillinen tekeminen korostaa ruumiiden historiallista erityisyyttä, menneen ajan materiaalisuutta, taiteen arvoissa ja valtasuhteissa tapahtuneita muutoksia. Studiossa näkyy konkreettisella tavalla, kuinka tanssintekijöiden kiinnostus liikkeeseen eroaa historioitsijoiden kiinnostuksesta menneeseen. Molemmat tulkitsevat periaatteessa samoja faktoja hyvin eri tavoin.

LP: Voisiko kuitenkin sanoa, että tanssin historiassa fakta on häilyvä käsite?

HJ: Pikemminkin faktat ovat kuten ne tulkitaan – siinä mielessä tämä teoskin oli esitetty historian tulkinta. Uudelleen kuvittelu on

performatiivista myös siinä mielessä, että se ei lähtökohtaisesti operoi tosi/epätosi -akselilla: ei yksinkertaisesti ole väärää tapaa kuvitella uudelleen. Menetelmänä se siis korostaa taiteelliselle tutkimukselle keskeistä ei-tietämisen tilaa (esim. Rouhiainen 2015), joka ei historian tutkimuksessa yleensä ole esillä. Uudelleenkuvitelussa ei luoda stabiileja ”oikeita” tulkintoja vaan avataan niitä lukemattomia vaihtoehtoja, joita esityksen ontologinen katoavuus aina tuottaa. Oman ruumiillisen tekemisen kautta painopiste on aina nykyhetkessä, jossa myös historiantutkimuksen merkitys aina on.

Toisin sanoen siinä missä tanssin rekonstruktio väittää voivansa tuottaa menneisyyden sellaisena kuin se oikeasti oli, uudelleenkuvitelu on lähtökohtaisesti nykyhetkistä eikä sisällä totuusväittämää tai valta-asetelmaa, jossa historiallinen yksilö alistettaisiin nykyhetken tai nykytutkijan tulkinnalle. Kuten Mark Franko (1989) on todennut, rekonstruoinnissa kiinnostavin elementti – mitä aineistoa

menneestä esityksestä on valikoitunut ja miten sitä tulkitaan tanssiksi – ei yleensä mitenkään näy rekonstruktioiden yleisöille. Tuliko sinulle sellainen olo, että vuoden 2016 *Jeux* olisi onnistunut tuottamaan yleisölle vaikutelman tekemistämme valinnoista?

LP: No, eräs katsoja ainakin koki teoksessa olevan historiallis-pedagogisen tason, koska esiintyjät myös kertoivat sooloissaan sanoin esitysprosessin teemoista. Hänelle teos oli avautunut alussa voimakkaasti liikkeellisenä ja kehollisena, mutta puhutut osuudet näyttäytyivät jonkinlaisena historian opetuksena. En ollut itse ajatellut esitystä mitenkään pedagogisena.

Tämä on hyvä esimerkki siitä, miten katsojan ja tekijän näkemykset voivat erota toisistaan.

HJ: Uudelleenkuvitelu siis kiinnittää huomion menneen lähtökohtaiseen selittämättömyyteen: emme koskaan voi lopulta tietää, millaista oli tanssia vuonna 1913.

## VIITTEET

1. Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950) oli sveitsiläinen pianopedagogi, joka kehitti eurytmiikaksi kutsumansa liikkeellisen tavan musiikin rytmien opettamiseen. Eurytmiikassa liike on siis analogista musiikin kestojen ja rakenteiden kanssa. Vaikka Rambertin asemasta johtuen Dalcroze nähdään usein Nijinskyn koreografisen ajattelun taustavaikuttajana, Dalcroze itse piti niitä teorioidensa vastaisina. Järvinen 2013, 90–93.
2. Aleksandr Gorski (1870–1924) tunnetaan Venäjällä niin sanotun ”uuden baletin” kehittäjänä. Gorski oli

Moskovan Bolshoi-baletin pitkäaikainen johtaja, joka pyrki integroimaan baletin tanssit ja miimillä näytellyt kohtaukset kokonaisvaltaisemmaksi, ”luonnollisemmaksi” ja kaikki näyttämön taiteet yhdistäväksi taideteokseksi. Venäjän ulkopuolella uudistuksesta kunnian ottanut Mikhail Fokine (1880–1942) tuli tunnetuksi Diaghilevin Ballets Russes -ryhmän koreografina 1909–1912 sekä uudelleen 1914 Nijinskyn riitaannuttua impresarion kanssa. Myös Nijinskyä pidettiin Venäjällä uuden baletin koreografina.

## KIRJALLISUUS

- Arlander, Annette (2014) ”Om metoder i konstnärlig forskning/On methods of artistic research.” Teoksessa Torbjörn Lind, toim. *Metod – Process – Redovisning: Konstnärlig Forskning Årsbok 2014 / Method – Process – Reporting: Artistic Research Yearbook 2014*. Vetenskapsrådet, Tukholma. 13–39.
- Banes, Sally (1987) *Terpsichore in Sneakers: Post Modern Dance*. Wesleyan University Press, Middletown, CT.

- (1. painos vuodelta 1980.)
- Brown, Ismene (2012) ”Apollo/ Jeux/ Suite en blanc, English National Ballet, London Coliseum.” *The Arts Desk* 29.3.2012. <http://www.theartsdesk.com/dance/apollo-jeux-suite-en-blanc-english-national-ballet-london-coliseum>. Ladattu 4.12.2017.
- Burt, Ramsay (2006) *Judson Dance Theater: Performative Traces*. Routledge, Lontoo ja New York.



- Comœdia illustré* 5.6.1913.
- Cook, Alexander (2004) "The Use and Abuse of Historical Reenactment: Thoughts on Recent Trends in Public History." *Criticism* 46:3, 487–496.
- Debussy, Claude & Nijinsky, Vaslav [1912] *Jeux*. Piano-partituuriin käsikirjoitus. International Music Score Library Project. [http://www.imslp.org/wiki/Jeux\(Debussy,\\_Claude\)#03661](http://www.imslp.org/wiki/Jeux(Debussy,_Claude)#03661). Ladattu 16.6.2007.
- De Laet, Timmy (2016) "From Contemporary Dance to Contemporaneous Dance: Choreographic Re-enactment and the Experience of Contemporaneity After Post-Modernity." *Documenta: tijdschrift voor theater* 2016:2. 64–89.
- Fischer-Lichte, Erika (2008) *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Käänt. Saskiya Iris Jain. Routledge, Lontoo ja New York.
- Foster, Susan Leigh (1986) *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. University of California Press, Berkeley, CA.
- Foster, Susan Leigh (2002) *Dances that Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull*. Wesleyan University Press, Middletown, CT.
- Hochmann, Jerry (2015) "Games People Play: Ballet West at the Joyce." *CriticalDance* 31.3.2015. <http://criticaldance.org/games-people-play-ballet-west-at-the-joyce/>. Ladattu 8.8.2017.
- Hodson, Millicent (2008) *Nijinsky's Bloomsbury Ballet: Reconstruction of the Dance and Design for Jeux*. Pendragon Press, Hillsdale, NY.
- Guest, Ann Hutchinson (2000) "Is Authenticity to be Had?" Teoksessa Stephanie Jordan, toim. *Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade*. Dance Books, Lontoo. 65–71.
- Järvinen, Hanna (2013) "'They Never Dance': The Choreography of *Le Sacre du Printemps*." *AVANT* IV:3. 69–108. DOI: 10.12849/40302013.1012.0002.
- Järvinen, Hanna (2016) "On the Author Function in Dance History." Teoksessa Annette Arlander, Laura Gröndahl & Marja Silde, toim. *Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta*. Näyttämö ja tutkimus 6. Teatterintutkimuksen seura, Helsinki. 39–59. <http://teats.fi/tekija-teos-esitys-ja-yhteiskunta/> Ladattu 7.2.2017.
- Karsavina, Tamara (1981) *Theatre Street or the Reminiscences of Tamara Karsavina*. Dance Books, Lontoo (1. painos vuodelta 1930).
- Klein, Julian (2010) "What Is Artistic Research?" Käännös saksankielisestä tekstistä lehdessä *Gegenworte* 23 (2010). Research Catalogue -portaali. <https://www.researchcatalogue.net/view/15292/15293>. Ladattu 29.4.2017.
- Lepecki, André (2010) "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances." *Dance Research Journal* 42:2. 28–48.
- Monni, Kirsi (2012) "Koreografian poliittiset ulottuvuudet." Teoksessa André Lepecki, *Tanssitiede ja liikkeen politiikka*. Käänt. Hanna Järvinen. Teatterikorkeakoulu ja Like, Helsinki. 5–21.
- Makkonen, Anne (2007) *Loitsu: Danced Histories? Liite teoksessa "One Past, Many Histories — Loitsu (1933) in the Context of Dance Art in Finland"*. Julkaisematon väitöskirja, University of Surrey.
- McGinness, John Randolph (1996) "Playing with Debussy's *Jeux*: Music and Modernism." Julkaisematon väitöskirja, University of California, Santa Barbara, CA.
- Nijinsky, Vaslav (1999) *The Diary of Vaslav Nijinsky*. [Sensuroimaton laitos.] Käänt. Kyril Fitzlyon, toim. Joan Acocella. Farrar, Straus and Giroux, New York.
- Pasanen-Willberg, Riitta (2000) *Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – koreografin näkökulma*. Tanssitaitteen taiteellispainoitteisen tohtorintutkiminnon kirjallinen osuus. Acta Scenica 6. Helsinki, Teatterikorkeakoulu.
- Pitkänen-Walter, Tarja (2006) *Liian haurasta kuvaksi: maalauksen aistisuudesta*. Like & Kuvataideakatemia, Helsinki.
- Rambert, Marie (1983) *Quicksilver: The Autobiography of Marie Rambert*. Macmillan, Lontoo (1. painos vuodelta 1972).
- Rouhiainen, Leena (2015) "Coming to terms with artistic research." *På Spissen* 1. 35–37.
- Stalpaert, Christel (2011) "Reenacting Modernity: Fabian Barba's A Mary Wigman Dance Evening (2009)." *Dance Research Journal*, 43:1. 90–95.
- Théâtre des Champs-Élysées: Saison Russe 1913*. Käsiohjelma 15.5.1913. Publications Gonzales, Pariisi.
- Thomas, Helen (2003) "Reconstruction and Dance as Embodied Cultural Practice." Teoksessa Alexandra Carter, toim. *Rethinking Dance History: A Reader*, Lontoo ja New York: Routledge. 2–45.
- Wiley, Roland John (1988) "'The Dances in *Eugene Onegin*.'" *Dance Research* 6:2. 48–60.