



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN

2011

OPINNÄYTETYÖ

Tanssivasta ruumiista ja sen mielekkyydestä

MIKAEL AALTONEN

TANSSIJAN MAISTERIOHJELMA

TANSSIJAN MAISTERIOHJELMA



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN

2011

OPINNÄYTETYÖ

Tanssivasta ruumiista ja sen mielekkyydestä

MIKAEL AALTONEN

TIIVISTELMÄ

Päiväys 29.11.2011

TEKIJÄ Mikael Aaltonen		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Tanssijan maisteriohjelma	
KIRJALLISEN OSION/TUTKIELMAN NIMI Tanssivasta ruumiista ja sen mielekkyydestä		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ & LIITTEET 55	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI			
SÄILYTETTÄVÄ MATERIAALI			
Opinnäytteen saa julkaista verkossa	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista verkossa	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Tutkielma muotoinen lopputyöni tanssin maisteriohjelmaan käsittelee tanssiin liitettyjä merkityksiä ja siihen ajateltavissa olevaa mielekkyyttä. Toinen tärkeä teema on ruumiillisuuden ajattelemisen siten kuin se tulee esiin mannermaisessa filosofiassa ja psykoanalyttisessä teoriassa.</p> <p>Käsittelen työni ensimmäisessä osassa suhdettani klassiseen balettiin pyrkien selvittämään sen kulttuurihistoriallisia merkityskenttiä ja sen kehitystä nykyiseen muotoonsa.</p> <p>Työni toisessa osassa tuon esiin Jean-Luc Nancyn dekonstruktivistista ajattelua suhteessa tanssiin. Nancyn filosofia painottaa ruumista ja ruumiillisuutta ajattelun lähtökohtana. Hänen toinen keskeinen teemansa on mielen ja mielekkyyden ajattelu suhteessa annettuihin merkityksiin</p> <p>Jatkan työni kolmannessa osiossa ranskalaisen ajattelun esittelyä. Daniel Sibony edustaa ranskalaisen psykoanalyttisen ajattelun lacanilaista koulukuntaa. Hänen teoksensa ”Le corps et sa danse” on laaja ja intensiivinen luenta ruumiista ja tanssista lacanilaisen teorian pohjalta. Siinä korostuvat myös jo Lacanin ajatteluun sisältyvät vaikutteet Heideggerin filosofisesta ajattelusta.</p> <p>Johtopäätöksissä lähestyn kysymystä siitä miten taide ja tässä tapauksessa erityisesti tanssi on kosketuksissa tapaamme olla maailmassa.</p>			
ASIASANAT tanssi, baletti, nykytanssi, ruumiillisuus, dekonstruktio, psykoanalyysi (YSA)			

Sisällysluettelo

<i>Johdanto</i>	<i>9</i>
<i>1. Merkityksestä tanssissa</i>	<i>12</i>
<i>2. Nykytanssin mielestä ja merkityksestä</i>	<i>25</i>
<i>3. Ruumis ja sen tanssi (ruumiista ja tanssista sen tapahtumana)</i>	<i>33</i>
<i>4. Johtopäätökset</i>	<i>50</i>
<i>Lähdeluettelo</i>	<i>53</i>

Johdanto

Lopputyöni TeaKin tanssitaiteenlaitoksen tanssijan maisteriohjelmaan on monessa mielessä myöhäinen projekti. Aktiivinen työskentelyni tanssijana päättyi yli kymmenen vuotta sitten ja olen sen jälkeiset vuodet keskittynyt tanssin opettamiseen ja toimimiseen erilaisissa tuotanto- ja hallintotehtävissä eri taideinstituutioissa. Kiinnostukseni tanssitaiteita kohtaan on kuitenkin pysynyt vahvana ja olen opiskellut eri tekniikoita ja lähestymistapoja myös aktiiviurani jälkeen. Ajattelulleni ruumiillisuudesta ja tanssista on ollut merkittävää tutustumisen somaattisiin menetelmiin, erityisesti Feldenkrais -tekniikkaan, viimeisen kymmenen vuoden aikana. Muussa työssäni olen saanut mahdollisuuden seurata läheltä tanssitaiteen kotimaista ja kansainvälistä kehitystä nykyhetken taidemuodoksi.

Tunnistan itsessäni (ruumiissani) jäljet toisesta aikakaudesta, jossa käsitys tanssista taiteena oli toisenlainen ja monessa mielessä kapeampi, ainakin sellaisena kun se minulle tuolloin esittäytyi. Aloittaessani ensimmäiset tanssitunnit 1980-luvun alussa Helsingissä elettiin 60- ja 70-lukujen ”balettibuumin” jälkeistä aikaa, jolloin sen merkitys taidemuotona oli paljon nykyistä keskeisempi suhteessa muihin muotoihin. Myös perinteisten modernin tanssin tekniikoiden, kuten Graham ja Limon, asema oli vahva, unohtamatta jazztanssia. Ylipäättänsä voi todeta, että ajattelu oli hyvin tekniikka keskeistä ja opetus usein melko autoritääristä. En käsittele lopputyössäni lähemmin kokemuksiani tanssijantyössä, koska en koe retrospektiivistä näkökulmaa mielekkäänä, enkä luota muistiini tarpeeksi. Sen sijaan lähestyn tanssia sellaisena kuin näen sen tänään, sekä niitä kysymyksiä ja kiinnostuksen kohteita jotka ovat nousseet esiin työssäni.

Opinnäytetyöni otsikko sisältää kysymyksen asettelun käsiteparien ruumis-keho ja merkitys-mielekkyys välillä. Uskon valitsemani teoreettisen viitekehyksen perustelevan sanojen ruumis ja mielekkyys painottumisen tutkielmassani. Kyseessä on sekä (post)fenomenologinen, että psykoanalyttinen ruumiis, jota voidaan ajatella haluavana, kärsivänä ja nauttivana ruumiina. Sen oleminen on merkityksiä pakenevaa ja mieltä hakevaa.

Käsittelen työni ensimmäisessä osassa suhdettani klassiseen balettiin pyrkien selvittämään sen kulttuurihistoriallisia merkityskenttiä ja sen kehitystä nykyiseen muotoonsa. Tietoisena baletin perinteen laajuudesta olen kuitenkin tehnyt selkeän ja mielestäni perustellun rajauksen. Luen balettiin luettuja merkityksiä laajemmassa kulttuuris-poliittisessa kontekstissa tietynä ajanjaksona, johon Jennifer Homansin kirja ”Apollo’s Angels” tarjoaa mielestäni hyvän pohjan. Haluan kuitenkin huomauttaa, että pidän hänen ajatteluaan kapeana suhteessa viime vuosisadan ja nykyhetken balettiin. Tuon myös tekstissäni esiin jo Homasilla esiin tulevan kysymyksen sukupuolesta baletissa käsittelemällä Susan Leigh Fosterin artikkelia ”The ballerina’s phallic pointe”.

Lopputyöni toinen osio lähestyy tanssia mannermaisen filosofisen ajattelun kautta. Tanssiin liittyvän teoreettisen ajattelun lisääntyminen on epäilemättä eräs viime vuosikymmenten keskeisiä kehityskulkuja. Teakin suuntautuminen enenevässä määrin tutkimukseen ja myös perustutkintojen sisältämien teoreettisten opintojen entistä suurempi osuus on nähtävissä tämän heijastumana. Oma kiinnostukseni taiteen filosofiaa ja estetiikkaa kohtaan on seurannut tätä kehitystä, mutta se liittyy myös pitkäaikaiseen työskentelyyni Kiasma-teatterissa, osan Nykytaiteen museo Kiasmaa. Nykytaiteen diskurssien seuraaminen on edellyttänyt ainakin jonkin asteista perehtyneisyyttä sen teoreettisiin kehyksiin. Tärkeitä virikkeitä ajattelulle ovat tarjonneet myös useat TeaKin opintoihin kuuluneet luentosarjat, joiden pitäjistä haluan erityisesti mainita lopputyöni ohjaajan Sami Santasen. Suhteeni ranskan kieleen ja kulttuuriin on samaan aikaan läheinen ja vieras. Ajattelen jopa paradoksaalisena sitä, että lopputyöni tärkeimmät teoreettiset lähteet ovat ranskalaisia ja ranskankielisiä. Tämä liittyy ranskan opiskeluun pitkänä kielenä koulussa ja hieman myöhemmin aloitettuihin ja nopeasti loppuneisiin yliopisto-opintoihin. Voi todeta, että olen vasta myöhemmin oppinut todella arvostamaan ranskalaista kulttuuria. Kielen suhteen asia on yhä haasteellinen, ei vähiten valittujen lähteiden kielellisen ja sisällöllisen haastavuuden takia. Työ on ollut usein vaivalloista, mutta viime kädessä paluu ranskan kieleen on ollut uusia maailmoja avaavaa.

Käsittelen lopputyöni toisessa osassa Jean-Luc Nancyn dekonstruktiivista ajattelua suhteessa tanssiin. Nancy ammentaa suurelta Heideggerin olemisen

ajattelusta, mutta lisäksi hän hyödyntää myös Freudin ajatuksia. Hänen tapansa painottaa ruumista ja ruumiillisuutta ajattelun keskiönä on ollut minulle radikaali avaus. Myös hänen tapansa ajatella mieltä ja mielekkyyttä suhteessa annettuihin merkityksiin on ajatteluani liikkeelle panevaa.

Jatkan työni kolmannessa osiossa ranskalaisen ajattelun esittelyä. Daniel Sibony edustaa ranskalaisen psykoanalyttisen ajattelun lacanilaista koulukuntaa. Hänen teoksensa ”Le corps et sa danse” on laaja ja intensiivinen luenta ruumiista ja tanssista lacanilaisen teorian pohjalta. Siinä korostuvat myös jo Lacanin ajatteluun sisältyvät vaikutteet Heideggerin filosofisesta ajattelusta. Kiinnostukseni psykoanalyttistä ajattelua kohtaan on voimistunut vuosien varrella, ensin suhteessa Freudiin ja myöhemmin Lacaniin. Molemmat ovat kirjoittaneet myös taiteesta, mutta hyvin vähän teatterista ja tanssista ei lainkaan. Kuten tunnettua, psykoanalyysi on syntymästään saakka 1800-luvun lopulla saanut osakseen paljon vastusta ja sen tieteellisestä asemasta kiistellään yhä. Taiteeseen sen vaikutus on ollut merkittävä ja erityisesti kuvataiteen, kirjallisuuden ja elokuvan tutkimus on saanut siitä paljon vaikutteita. Tutustuessani esittäviä taiteita koskevaan englannin kieliseen teoreettiseen kirjallisuuteen en ole löytänyt suurta määrää tekstejä, mutta käsittääkseni meilläkin tunnettuja esimerkkejä psykoanalyttistä teoriaa soveltavista kirjoittajista ovat amerikkalainen Peggy Phelan (Unmarked , the politics of performance) ja englantilainen Anthony Howell(The Analysis of Performance Art). Ranskalaisella kulttuurialueella tilanne on toinen ja ylipäänsä psykoanalyttisen ajattelun kulttuurinen asema paljon keskeisempi kuin meillä tai anglo-amerikkalaisessa kulttuurissa. Käsittelen tekstissäni osia Sibonyn laajasta tekstistä. Olen tehnyt rajauksen seuraten kiinnostustani kirjassa esitettyjen teemojen suhteen ja pyrkien samalla syventämään ymmärrystäni Lacanin monin mutkaisesta ja usein vaikeatajuisesta ajattelusta.

Haluan johdannon loppuksi esittää kiitokseni lopputyöni ohjaajalle Sami Santaselle kärsivällisestä ja inspiroivasta ohjauksesta. Kiitän myös Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitosta ja erityisesti laitosjohtaja Ari Tenhulaa tuesta ja pitkämielisyydestä hitaasti edenneen työn suhteen.

1. Merkityksestä tanssissa

Tekstini lähestyy kysymystä merkityksestä tanssissa katsauksella länsimaisen taidetanssin historiaan. Käsittelen tanssiin ja liitettyjä kulttuurisia merkityksiä ja yhteyksiä filosofiaan, sekä niiden muutosta taiteenalan historiallisessa jatkumossa. Pyrkimykseni on tuoda esiin eri aikoina balettiin liitettyä merkitysmaailmaa ja sitä kulttuurihistoriallista taustaa, jonka kautta sen nykyinen muoto on mielestäni ymmärrettävä. Seuraan tekstissäni Jennifer Homansin kirjassaan ”Apollo’s Angels, a history of ballet”(2010)” esittämään laajaan kulttuurihistorialliseen luentaan baletin historiasta. Viittaan myös muihin lähteisiin. Kirjoitukseni painopiste on ranskalaisen baletin perinteessä myöhäisestä renessanssista romantiikan aikaan saakka. Mielestäni ajanjakso määrittää taiteenlajin keskeiset lähtökohdat suhteessa siihen luettavissa oleviin merkityksiin. Tärkeänä viitteenä toimii myös Susan Leigh Fosterin teksti ”The ballerina’s phallic pointe”(1996), jossa hän esittää kriittisen feministisen tulkinnan baletin merkitysmaailmasta ja sen tavasta muodostaa sukupuolta.

Länsimaisen taidetanssin juuret ovat renessanssin ajan (1400-luku) italian hovikulttuurissa. Sen tärkeä osa olivat antiikin kirjallisia lähteitä ja paikallista kansankulttuuria yhdistelevät allegoriset juhlaesitykset, joissa myös tanssilla oli tärkeä rooli. Antiikin sivistysperinnön laajempi tuntemus liittyi Konstantinopolin lopulliseen häviöön Ottomaaneille ja sitä seuranneeseen pakolaisvirtaan nykyisen Kreikan ja italian alueille. Tanssit olivat luonteeltaan melko yksinkertaisia, pääosin rytmisistä kävelyaskeleista koostuneita seuratanseja, joita kutsuttiin nimellä ”balli” tai ”balletti”. Baletin historian ajatellaan yleisesti varsinaisesti alkavan Ranskan kuninkaan Henri II:n naitua italialaisen Catherine de Medicin vuonna 1533. Hänen myötänsä italialaiset vaikutteet levisivät ranskalaiseen hovikulttuuriin ja renessanssin hengen mukaisesti taiteet saivat keskeisemmän sijan. Taustalla vaikuttavat maan sekasortoinen poliittinen tilanne ja ajan filosofiset virtaukset. 1500-luvun Ranskaa repi sisäinen uskonnollinen väkivalta ja hallitsijat uskoivat näyttävien hovispektaakkeleiden toimivan poliittisina välineinä pyrkimyksille yhdistää maa ja tasoittaa jännitteitä eri ryhmien välillä. Tätä taustaa vasten ja firenzeläisen esikuvan mukaan Kaarle IX perusti vuonna 1570 Académie de

Poésie at Musiquen. Sen toiminnassa ajan keskeiset uusplatonistiset filosofiset vaikutteet yhdistyivät katolisen vastauskonpuhdistuksen henkeen. Idealistisena tavoitteena oli ihmisen täydellistäminen sekä mieleltään, että ruumiiltaan. Antiikista periytyvä ajatus tieteen ja taiteen, erityisesti matematiikan ja musiikin, kiinteästä suhteesta oli keskeinen lähtökohta. Suhteessa taiteeseen ajateltiin, että soveltamalla kreikkalaisen runouden tarkkoja metrisiä rytmejä musiikkiin, tanssiin ja kieleen saavutettaisiin harmoninen ja tasapainoinen kokonaisuus. Oppineisuus ja hengellisyys pyrittiin siten saattamaan teatterilliseen muotoon. Kristillisen perinteen väheksyvä ja kriittinen suhde lihallisten himojen hallitsemaan ruumiiseen oli ratkaistavissa tanssin avulla. Tanssiminen edellä mainittujen säänneltyjen muotojen mukaisesti loisi yhteyden taivaalliseen harmoniaan, sfäärien musiikkiin. Vuonna 1581 esitetty ”Ballet comique de la Reine” ilmensi näitä pyrkimyksiä entistä tiukemmin geometriaan pohjautuvan klassisen muotokielensä kautta. Tanssit piirsivät tilaan tarkasti noudatettuja neliöitä, ympyröitä ja kolmioita joiden ajateltiin ilmentävän järjen voimaa järjestää ihmisten mieltä ja maailmankaikkeutta. Myös täten ylevöitetyn ruumiin nähtiin kuvastavan suhteiden taivaallista harmoniaa arkkitehtuurissaan. Yleisesti voi todeta että, ajattelua leimasi vielä voimakas uskonnollisuus, joten taide, myös tanssi, nähtiin ensisijaisesti symbolisena välityksenä ihmisen ja yliaistisen absoluutin(jumalan) välillä. Sinänsä kristinuskon kanssa ristiriitainen Platonin ideaoppi oli onnistuttu jo keskiajalla yhdistämään kirkon kannalta hyväksyttäväksi ajatusrakennelmaksi. Tämän myötä syntyi tähän päivään saakka heijastuva traditio ajatella merkitystä tanssissa(baletissa) ideaalisen muodon tavoitteluna.

Siirryttäessä 1600-luvulle edellä kuvattu idealismi joutui väistymään historiallisten tapahtumien ja maailmankuvan muutoksen paineessa. Vuosisadan ensimmäisellä puoliskolla käydyn 30-vuotisen sodan myötä koettu ennennäkemättömän väkivallan aalto loi tarpeen luoda uudenlainen vakaampi yhteiskunnallinen järjestelmä, joka tulisi perustumaan itsevaltiaalle monarkialle ja valtion aseman merkittävälle vahvistamiselle. Taiteen tuli osaltaan palvella näitä päämääriä. Keskeistä oli myös syntymässä ollut rationalismin ja empirismin pohjalta kehittynyt tieteellinen maailmankuva, mikä merkitsi uskonnon roolin vähittäistä heikkenemistä ajattelun perustana. Ihmisen mielen ja materiaalisen maailman suhteen pohdiskelu oli alkavan

uuden ajan keskeisiä kysymyksiä. Descartes perusti modernin subjektiviteetin rationaaliseen mieleen, mikä johti dualistiseen mielen ja ruumiin erottavaan ajatteluun. Galilein ja Newtonin matematiikkaan ja fysiikkaan pohjaavat teoriat mullistivat käsitykset maailmankaikkeuden rakenteesta ja asemastamme siinä. Newtonin myötä syntyi myös ajatus absoluuttisesta tilasta, joka oli luonteeltaan homogeeninen ja isotrooppinen. Teoksessaan ”Le corps et sa danse”(Sibony,1995) Daniel Sibony (s.236) näkee tällaisen tyhjyyteen ja kappaleiden ulottuvaisuuksiin perustuvan tila-ajattelun baletin olemista määrittävänä, vastakohtana modernin- ja nykytanssin topologiselle suhteelle ruumiiseen. Väitöskirjassaan Olemisen poeettinen liike (Monni, 2004) Kirsi Monni(s.151) puolestaan korostaa edellä viitatus platonistisen metafysiikan perinnön merkitystä baletin estetiikalle. Hän mukaansa baletin mimeettinen suhde ideaaliin muotoon liittyy sen tapaan keskittyä liikkeen ”alkukuviin”, kuten askel, hyppy, pyöriminen jne.

Ludwig XIV tuli nuorena tunnetuksi tanssivana kuninkaana ja hänen roolinsa baletin historialliselle asemalle taidemuotona keskeinen. Kuninkaan suhde tanssiin ja sen harjoitteluun oli intohimoinen. ja hän myös esiintyi pitkään julkisesti. Hänen projektinsa oli kuitenkin ennen kaikkea poliittinen. Kuninkaan ruumis sai selkeän konkreettisen merkityksen jumalalta saadun vallan asuinsijana ja siten monet hovirituaalit keskittyivät sen toimintojen seuraamiseen. Tämä edellytti aateliston alistamista ja riisumista poliittisesta vallasta keskittämällä heidät tiukan etiketin vallitsemaan hoviin. Tanssista tuli keskeinen osa ylimystön tapakulttuuria ja sen riittävä hallinta oli tärkeydeltään miekkailuun ja ratsastukseen verrattavissa oleva taito. Tärkeää on huomioda, että pitkään vain miehille oli sallittua tanssia esityksissä. Hovielämää voi ajatella jatkuvana baletin kaltaisena rituaalina, jota elävöitettiin ajoittain suurimuotoisilla speaktaakkeleilla, joissa kuningas esiintyi pääosassa. Nämä suurille yleisömäärille suunnatut esitykset välittivät absoluuttisen monarkian allegorista viestiä myös hovin ulkopuolisille. Ajanjakson tärkeä perintö oli paitsi baletin perusasentojen koodiston luominen, myös baletin kiinteä liittäminen etikettiin, eli ylhäisön käyttäytymiskodeihin, sekä speaktaakkelimaiseen muotoon. Tanssin historian kannalta keskeistä oli myös Ludvig XIV:n päätös perustaa ”Académie Royale de Danse” vuonna 1661. Sen tavoitteena oli kehittää tanssin opetusta ja määrittää sen keskeiset ”tieteelliset” periaatteet. Näiden

tavoitteiden toteuttamiseksi oli tärkeää kehittää tapoja ilmaista tanssia kirjallisessa ja kuvallisessa muodossa, eli notaationa. Raoul Auger Feuillet esitteli vuonna 1700 julkaisemassa teoksessaan ”Chorégraphie” notaatiojärjestelmän, josta tuli erittäin vaikutusvaltainen ja joka käännettiin nopeasti useille kielille. Balettimestarit ympäri Eurooppaa käyttivät sitä seuraavan vuosisadan aikana. Homansin (s.19) mukaan notaation kehittämällä oli siis merkitystä myös eräänlaisena ”kulttuurivienti” projektina. Ylivoimainen ranskalaisen kulttuuri tuli voida olla tuotteistettavissa ja siten vietävissä myös sen rajojen ulkopuolelle.

Ajateltaessa tanssin asemaa kulttuurissa ja siihen luettuja merkityksiä tulee huomioda, että tanssin ja muiden esittävien taiteiden, sekä niiden huippuosajien, keskeinen asema hovissa asettui selkeään ristiriitaan muun yhteiskunnan arvojen kanssa. Ammattimaiset esiintyjät olivat alempisäätyisiä ja julkinen esiintyminen, eli säädytön ruumiin esitleminen, oli syntiä, joka johti yhä automaattiseen kirkosta erottamiseen ja mm. viimeisen voitelun epäämiseen. Tällä asetelmalla on ollut historiallista jatkumoa viime vuosisadalle saakka. Tanssiin ja teatteriin on vuoroin liitetty apollonisen tai dionyysisen rituaalin lataus ja merkityskenttä. Tämä on nähtävissä myös tuon ajan esitysmuotojen jännitteisenä suhteena. Hovimiesten etiketin mukainen tanssi määrittyi termillä ”La belle danse” kun taas speaktaakkelimuotoinen ”Ballet du cour” sisälsi barokkisen estetiikan mukaisesti myös villin mielikuvituksellisia ja burleskeja piirteitä sisältäviä kohtauksia. Vain näihin ylimystön arvokkuudelle ja taidoille sopimattomiin rooleihin tarvittiin alempisäätyisten ammattilaisten teknisiä ja akrobaattisia taitoja. Draaman ja oopperan kehitys kilpailevina taidemuotoina johti vähitellen uusien ”hybridisten” muotojen syntyyn. ”Comédie-ballet” ja ”Tragédie en musique” yhdistivät tanssin edellä mainittuihin muotoihin luoden pohjan ranskalaiselle opéra-ballet –muodolle. Tanssi oli yhä tärkeässä roolissa, mutta pyrkimyksenä oli kehittää draamallisesti johdonmukaisempi ja ajanmukaisempi esitysmuoto. Tämä johti myös voimakkaisiin ristiriitoihin uudistajien (Modernes) ja vanhoillisten klassisten esteettisten ideaalien edustajien (Anciens) välillä. Historiallisesti tätä kiistaa on pidetty ennen kaikkea kirjallisena väittelynä suhteessa 1600-luvulla syntyneeseen ranskalaiseen klassismiin ja sen kautta antiikin perinnön tulkintaan, mutta se vaikutti voimakkaasti myös baletin ja oopperan piirissä.

Tultaessa 1700-luvulle myös tanssin ja hovibaletin asema ja merkitys vähitellen muuttui. Edellisen vuosisadan herooinen ja miesten dominoiva tyyli väistyi intiimimmän ja luonnollisemman estetiikan tieltä ja naiset astuivat keskeisempään rooliin näyttämöllä. Baletti absolutismin allegoriana ja ylimystön ylevän etiketin ilmaisuna alkoi vaikuttaa vanhentuneelta. Tärkeä muutos oli myös esiintyjien ammattimaistuminen. Ylimystön tanssi muuttui puhtaasti sosiaalisen kanssakäymisen muodoksi ja vastaavasti Pariisiin Oopperan yhteydessä alettiin kouluttaa ammattitanssijoita vuodesta 1713 alkaen. Tanssin yhdistäminen kulttuurisesti feminiinisyyteen ja toisaalta tanssijan ammatillisen statuksen syntyminen ovat molemmat keskeisiä myöhempään tanssin historiaan heijastuvia kehityskulkuja.

Alkava valistuksen kausi merkitsi edellisellä vuosisadalla voimistuneiden ja keskenään kilpailevien rationalistisen ja empiristisen ajattelumallien voimistumista. Valistus on nähtävissä hyökkäyksenä annettuja tiedollisia, uskonnollisia ja poliittisia absoluutteja vastaan. Yksilön kykyä itsenäiseen rationaaliseen ajatteluun ja maailman hahmottamista kehittyvien luonnontieteiden kautta alettiin pitää keskeisinä edistyksen edellytyksinä. Valituksen kriittinen henki kyseenalaisti siis itsevaltiuden, kirkon aseman, sekä ajan irrationaaliset uskomukset ja vallitsevan järjestyksen kannalta uhkaavinta oli ateististen käsitysten entistä avoimempi julkitulo. Tätä aatehistoriallista taustaa vasten on ymmärrettävää, että taiteen tuli muuttua ja pystyä välittämään muotoutumassa olevan uudenlaisen subjektiviteetin edellyttämiä merkityksiä. Ajan vanhentuneena pidettyä balettia kohtaan kohdistettiin voimakasta kritiikkiä ja se nähtiin merkityksestä tyhjentyneiden muotojen kertaamisena ja tyhjänpäiväisenä viihteenä. Epäilyn kohteeksi joutui baletin kyky ylipäänsä välittää merkityksiä ja siten sen asema taiteena. Ratkaisuksi esitettiin formaalin liikekielen yhdistämistä pantomiimiin ja siten pyrkimystä yksilöllisempään ja realistisempaan ilmaisuun. Kyse oli nimenomaan yksilön ja hänen ilmaisunsa tekemisestä näkyvämmäksi näyttämöllä. Selkeä esimerkki tästä kehityksestä oli siihen saakka yleisesti baletissa ja teatterissa käytettyjen maskien käytön väheneminen. Pantomiimin käyttö mahdollisti uudenlaisen ajattelun suhteessa balettiesityksen kykyyn luoda yhtenäisiä narratiivisia kokonaisuuksia aikaisempien episodimaisten esitysmuotojen sijaan. Ajan keskeinen uudistaja oli ranskalainen koreografi ja tanssiteoreetikko Jean-Georges Noverre. Hän

esittää tunnetussa tekstissään ”Lettres sur la danse et sur les ballets(1760)” suuntaviivoja baletin reformille kohti yhtenäistä draamallista esitysmuotoa. Noverre sai vaikutteita tuntemaltaan englantilaiselta näyttelijältä ja ohjaajalta David Garrickilta. Hän oli uudistanut näyttelijäntyötä ja teatterin esityskäytäntöjä tuomalla mukaan elementtejä kansanomaisemmista muodoista, kuten commedia dell’ arte, pantomiimi ja klovneria, sekä kehittämällä luonnollisempaa puheilmaisua. Pyrkimyksenä oli luoda laajemmin eri yhteiskuntaluokkia puhuttelevaa teatteria. Noverre näki baletin tulevaisuuden tanssin, pantomiimin ja näyttämön kuvallisen komposition uudenaikaisena yhdistelmänä. Näkemys pantomiimin uudistavasta luonteesta nousee esiin myös kriittisesti balettiin suhtautuvien Rousseau’n ja Diderot’ n teksteissä.

Teoksessaan ”Choreographing Empathy” (Foster, 2011) Susan Leigh Fosterin(s.42) kuvaa pantomiimin ja narratiivisuuden mukanaan tuomaa muutosta liittyen sukupuolten työnjakoon tanssissa. Miesten vähenevä läsnäolo näyttämöllä ja Feuillet’ n notaatio järjestelmän jääminen pois käytöstä heikensi tanssin statusta suhteessa muihin taidemuotoihin. Tanssi erotettiin maskuliinisesta symbolisesta järjestelmästä, joka oli antanut sille materiaalisuuden ja tasavertaisuuden muiden taidemuotojen kanssa. Fosterin(s.43) mukaan Hegel ei pitänyt tanssia ”oikeana” taidemuotona, koska se ei hänen näkemyksensä mukaan kehittynyt mistään perustavaa laatua olevasta ilmaisun mediumista ja siten vain koristeli tarinaa liikkeellä. Notaation häviäminen merkitsi myös termin koreografia jäämistä pois yleisestä käytöstä.

Valistuksen ajan ajattelua leimasi pyrkimys kohti uutta vuosisataisesta kulttuurisesta ”kuonasta” puhdistettua ihmisyyttä. Kyse oli paluusta luontoon ja yksinkertaisempaan elämänmuotoon. Mukana oli myös skeptistä asennetta suhteessa kieleen ja sen kykyyn uudistua osana tätä projektia. Miimi ja ele nähtiin autenttisempina ruumiillisena ilmaisuna ihmisen psykologisesta syvyydestä. Noverren uusi draamallinen balettimuoto, ”ballet d’ action” otti siis tehtäväkseen tarinan kertomisen eleen ja draamallisia merkityksiä kantavaksi muotoillun tanssiliikkeen kautta. Noverre halusi ennen kaikkea liittää tanssin ”jäljittelevien taiteiden” joukkoon. Keskeiset keinot olivat kohotettu ja tyylitelty draamallinen ele, sekä asetelmallisten näyttämökuvien

jatkumo. Noverren uudistukset ovat nähtävissä eräänä baletin myöhemmän historian keskeisenä lähtökohtana. Juonelliset ja miimiä sisältävät baletit muodostavat yhä baletin perusrepertuaarin.

Ranskan vallankumous ei merkinnyt hovitaiteen vahvaa leimaa kantaneen baletin loppua. Vallankumouksen jälkeinen murrosvaihe merkitsi kuiyenkin ainakin väliaikaisesti aristokraattisen hovitaiteen väistymistä ja tasavaltalaisten esteettisten ja poliittisten ideaalien saattamista näyttämölliseen muotoon. Baletti sai tehtäväkseen välittää vapauden, veljeyden ja tasa-arvon ideaaleja tuomalla näyttämölle esityksiä, joiden hahmot edustivat uuden yhteiskunnallisen järjestyksen sankareita. Homans (s.112) jäljittää erään myöhemmän baletin keskeisen piirteen, eli balettikuoron (corps de ballet) juuret vallankumouksen jälkeisiin esityksiin ja festivaaleihin. Niissä esiintyi usein valkoisiin pukeutunut naisjoukko, joka edusti syntyperältään alhaista, mutta muutoin esimerkillisen hyveellistä ja ajan hengen mukaista yhteisöllistä ideaalia. Baletin kehitykselle oli keskeistä sen joutuminen uudelleen kosketuksiin kansanomaisempien muotojen kanssa. Sen yhteys ylhäisön hovietikettiin löyheni ja ruumiillisuus tuli näkyvämmäksi mm. huomattavasti paljastavamman pukeutumisen kautta. Uuden ja vaarallisen eroottisena pidetyn sosiaalisen tanssin eli valssin suuri suosio merkitsi nopeasti myös ruumiillisen kontaktin tuloa näyttämölle. Erityisesti miestanssijat kehittivät balettitekniikkaa uuteen suuntaan yhdistäen aikaisemmin eri tanssijatyyppejä ja yhteiskuntaluokkia edustaneet tanssit ja askeleet virtuoosiseksi tyyliksi, joka alkaa vastata meidän käsitystämme baletista muotona. Balettitekniikalle ominainen jalkojen auki kierto lisääntyi 1800-luvun asteeseen ja harjoitusmenetelmät saivat nykynäkökulmasta tunnistettavan muodon. Paradoksaalisesti tämä merkitsi 1800-luvun alkupuolella miestanssijoiden vähittäistä häviämistä näyttämöltä. Porvarillistunut kulttuuri piti näitä pidäkkeettömästi ruumiillisuuttaan ja sen uusia kinesteettisiä mahdollisuuksia esittäneitä miestanssijoita dekadenttina ja paheksuttavana ilmiönä. Alkoi ballerinan aikakausi.

Romantiikan ajan baletti synnyin historiallinen konteksti oli Napoleonin seurannut kuningasvallan restauraatio Ranskassa. Ajan poliittinen henki pyrki lopettamaan vallankumouksen liikkeelle saamat uudistuspyrkimykset ja palauttamaan uskonnon keskeisen aseman arvomaailman perustana. Tämä

merkitsi mm. naisten paluuta perinteisempään ja alistetumpaan yhteiskunnalliseen rooliin. Ajan taidetta leimaa pettymys valistuksen ideaaleja kohtaan, sekä kiinnostus voimakkaita emootioita, mielikuvituksellista ja yliluonnollista kohtaan. Ranskalaisen romantiikan keskeinen kaunokirjallinen lähtökohta oli Chateaubriand, jonka tuotannossa historiallisen tilanteen tuottama pessimismi on keskeistä. Hieman myöhempi baletille keskeinen kirjallinen hahmo oli runoilija ja kirjailija Théophile Gautier. Myös Heinrich Heine ja Stéphane Mallarmé kirjoittivat baletista ja vaikuttivat sen romanttisen estetiikan muodostumiseen.

Ballerinan nousu keskeiseen asemaan baletissa henkilöityy Marie Taglioniin. Aikalaiset näkivät tanssissaan yhdistelmän edellisen vuosisadan ylevää ranskalaista tyyliä, italialaisen koulun fyysisyyttä ja romantiikan henkisyttä. Hänen tunnetuin roolinsa oli ”La Sylphide”, joka on romanttisen baletin keskeinen teos. Sen tarina sijoittuu Skotlannin ylämaille ja kuvaa miehen ja yliluonnollisen sylfidin traagista rakkautta. Sylfidi, eli eräänlainen ilman henki, oli edellisen vuosisadan valistusta vastustaneiden ja okkultismista innostuneiden kirjallisten piirien lempihahmoja. Tämän maan ja taivaan väliin sijoittuvan hahmon ruumiillistaminen edellytti nousemista yhä korkeammalle varpaiden päälle, mikä johti vaiheittain varvastanssitekniikan kehitykseen. Näin syntynyt ballerina oli vastakohtien ja paradoksien leimaama hahmo; samaan aikaan voimakas ja heiveröinen, seksuaalisesti vetovoimainen ja siveä. Taglionin ura oli erittäin menestyksenkäs ja hän oli ensimmäinen kansainvälinen balettitähti, joka tunnettiin ympäri Eurooppaa. Homans(s.161) kuvaa Taglionia ensimmäisenä ”porvarillisena” ballerinana, joka herätti voimakasta vastakaikua myös naispuolisessa yleisössä. He paitsi ihailivat hänen tanssiaan, myös samaistuivat Taglionin yksinkertaiseen ja kunnialliseen, siis ajan porvarillisten arvojen mukaiseen julkisuuskuvaan. Romanttisen baletin kausi oli ajallisesti lyhyt, mutta se synnytti baletin nykyisenkaltaisena taidemuotona. 1800-luvun puolivälistä eteenpäin ranskalainen baletti menetti elinvoimaisuuttaan ja painopiste alkoi vähitellen siirtyä Venäjälle ja tradition säilymisen kannalta myös Tanskaan.

Susan Leigh Fosterin teksti ”The ballerina´s phallic pointe” (Corporealities,1996, ed. Foster) on kriittinen näkemys baletin miehistä katsetta palvelevasta estetiikasta. Hän mukaansa edellä kuvattu romanttisen

ajan baletti on jättänyt kestävän jäljen joka ”kummittelee” myös aikamme baletin esityskäytäntöjen estetiikassa. Foster (s.3) ottaa lähtökohdakseen edellä mainitun ”La Sylphiden” ja hieman myöhemmän ”Gisellen(1841)”, jotka kuuluvat yhä esitettyyn klassisen/romanttisen baletin repertuaariin. Hän tulkitsee niiden välittämän maailman mielekkyyttä marxilaisen ja poststrukturalistisen kulttuuriteorian kautta. Otsikon ”fallos” on Lacanin psykoanalyttisen teorian termi, joka viittaa imaginäärisessä rekisterissä subjektin kastratioon ja oidipus –kompleksiin ja Lacanin mukaan ”fallos on sekä Toisen halun, että nautinnon (jouissance)” signifioija. Foster (s.13) menee tulkinnassaan pidemmälle ja lukee ballerinan vertikaaliseen ruumiillisuuteen myös viittauksen penikseen. Hän lähtee Homansin tavoin liikkeelle kulttuurihistoriallisen kontekstin kuvauksesta, mutta siirtyy kriittisen näkökulmansa kautta analysoimaan baletin tapaa tuottaa sukupuolta näyttämölle. Historiallisesti keskeinen kehityskulku oli entistä voimakkaampi sukupuolen mukainen jakautuminen suhteessa yhteiskunnan julkiseen piiriin. Ajan porvarillisten arvojen mukaan naiset kuuluivat yksityisen (kodin) piiriin ja miehet puolestaan hallinnoivat ja kantoivat vastuuta julkisen piiristä. Teatterista ja erityisesti baletista tuli ainoita tapoja esitellä naisen ruumista julkisesti. Taustalla on myös nähtävissä muuttunut suhde ruumiiseen sekä tanssissa, että laajemmin ajan kulttuurissa. Foster tuo esiin muutoksen suhteessa tapaan ajatella tanssivaa ruumista. Edelliselle vuosisadalle saakka tanssi oli eräänlainen ”meta-harjoite”, joka toimi koulutuksena kaikille elämän aloille. Teatteritanssin uusien metodien mukainen ruumiin harjoittaminen tuotti välineellisemmän ja sosiaalisesta kontekstistaan erotetun suhteen ruumiiseen. Foster (s.6) näkee tämän myös yhteydessä kehittyvään kapitalismiin ja sen pyrkimyksiin tuotteistaa ja markkinoida tanssijan ruumis. Tämä tuotteistettu ruumis oli myös tanssijoiden sosiaalisen maailman jokapäiväinen tosiasia ja prostituutio kuului itsestään selvästi baletin maailmaan. Tanssissa oli nähtävissä mies- ja naistanssijoiden tekniikan entistä selkeämpi eriytyminen ja uudenlainen, osaltaan varvastanssin edellyttämä paritanssitekniikan kehittyminen. Kysymys balanssista oli keskeinen jo aiemmin, mutta varpaille nousun tuottamat suuremmat haasteet tasapainon hallinnalle tuottivat uudenlaista tekniikkaa ja estetikkaa suhteessa miehen ja naisen ruumiilliseen kohtaamiseen näyttämöllä. Nainen nousi miesten katseen ja kosketuksen raamittamaan keskiöön. Tässä korostuneiden sukupuolierojen paritanssissa

mies tuki, ohjasi ja manipuloi ballerinaa, joka puolestaan eläytyi (mies) runoilijoiden (mm. Gautier) ja muiden libretistien luomiin naishahmoihin. Ne edustivat ajan hengen mukaista miesten tulkintaa naiseuden dualistisesta hyvä-huono akselista, jossa edellä kuvatut sylfidit ja muut henkiolennot edustivat saavuttamattomia ja hieman pelottaviakin ideaalihahmoja, ja eksoottiset orientaaliset ja mustalaiset puolestaan naiseuden ruumiillisempaa ja siten miehisen halun kannalta kiinnostavia puolia. Merkille pantavaa on, että uudenlainen kurinalainen ruumiillisuus ei vielä tuolloin de-seksualisoinut tanssijan ruumista. Sen voi ajatella voimistaneen esineellistävää suhdetta ruumiiseen ja siten ”osittaneen” sitä esteettisen arvioinnin kohteeksi asetettuihin ruumiinosiin. Erityinen huomio kiinnittyi entistä paljastetumpiin jalkoihin ja niiden eroottiseen vetovoimaan. Kehittynyt varvastekniikka korosti niiden voimaa ja pitkää linjakkuutta tavalla, joka lähes erotti ne muusta ruumiista. Toisaalta lonkan ja reisien lihaksiston lisääntynyt voima ja venyvyys mahdollistivat jalkojen suuremman erottautumisen toistaan ja siten uuden viittaavuussuhteen tilaan. Jalat osoittavat ja ulottuvat ympäröivään teatteritilaan mahdollistaen entistä tarkemman ja selkeämmän ruumiillis-tilallisen arkkitehtuuriin. Ne viestittävät pyrkimystä rationaaliseen ja ideaaliin muotoon ja sen abstraktia lihallista toteutusta.

Fosterin (s.13) esittämä näkemys ballerinan fallisesta identiteetistä viittaa vertikaalisuuden lisäksi jalkojen esteettiseen ensisijaisuuteen suhteessa naisen äitiyteen liitettyihin ruumiin osiin, kuten rinnat ja vatsa. Hänen mukaansa ballerinan identiteetti sijoittuu peniksen ja fetissin väliin, kuitenkin paeten molempia säilyttämällä oman kokonaisuutensa. Fosterin provokatiivisen ja ironisen näkemyksen mukaan baletin tapa muotoilla erityisesti jalkojen liikettä jännitteisten muotojen ja pehmenemisen vuorotteluna muistuttaa ”peniksen omatahtoista mieltä”. Fosterille ballerina on ensisijaisesti maskuliinisen halun ja fantasian objekti, jonka vetovoima perustuu jatkuvaan muodonmuutokseen ja siten myös katoavuuteen ja menetykseen. Baletin äärimmäisyyksiin muokattu ruumis on muodon antoa merkityksille, jotka heijastelevat miehisen rationaalisen estetiikan ideaaleja ja jotka toisaalta toimivat fallisen vallan ja fantasioiden näyttämönä. Fosterin mukaan baletin pyrkimys muokata ruumiin (reaalisen) kaaosta geometriseksi ja matemaattiseksi kieliopiksi muuttaa sen symboliksi. Kyse on siis myös kielen suorittamasta kastratiosta.

Foster näkee 1800-luvun perinnön yhä hallitsevana länsimaisessa baletissa. Voimassa ovat yhä mm. jako klassisen askelsanaston ja esittävien eleiden välillä, sekä selkeä sukupuolten välinen työnjako. Tämän päivän balettia leimaavat kuitenkin myös lihaksikas atleettisuus, sekä ruumiillisen suorituskyvyn ääri rajoille viety abstrakti geometrisuus ja tekninen virtuositeetti. Kehitys on heikentänyt baletin eroottista vetovoimaa ja ehkä myös ylipäänsä himmentänyt sen auraa taidemuotona. Foster(s.15) päättää tekstinsä tuomalla esiin kaksi tapahtumaa, jotka vaikuttivat merkittävästi ballerinan fallisen perinnön muuttumiseen. 1900-luvun alussa esiin astuivat modernin tanssin pioneerit, kuten Isadora Duncan, jotka tekivät ja tanssivat itse omat koreografiansa ja siten omivat phalluksen itselleen. Se merkitsi myös näyttämön seksuaalipoliittista vallankumousta. Baletin vastauksena esitettyyn haasteeseen voi pitää venäläisten Fokinen ja hieman myöhemmin Nijinskin töitä. Niissä tulee esiin 1900-luvun baletille ominainen seksuaaliselta suuntautumiseltaan määrittelemätön ja vähitellen myös selkeästi queer- identiteetin omaava miestanssija.

Yhteenvetona edeltävästä balettiin liittyvästä tekstistä totean, että toin siinä esiin omalle ajattelulleni keskeisen kulttuurisen viitekehyksen, jonka kautta ajattelen balettia tänä päivänä. Suhteeni siihen on monin tavoin ambivalentti. En koe olevani koulutukseltani perinteisessä mielessä klassinen tanssija, mutta olen kuitenkin ensin opiskellut ja myöhemmin opettanut balettia intensiivisesti. Kiinnostavaa siinä on yhä omakohtainen ruumiillinen suhde traditioon ja historiaan. Jokainen balettia tosissaan opiskellut asettuu opettajiensa kautta suoraan historialliseen linjaan, joka johtaa aina Ludwig XIV:sta akatemiaan. Toisaalta tuossa traditiossa on nykyajan perspektiivistä paljon eettisesti, esteettisesti ja poliittisesti epäilyttävää ja suorastaan tuomittavaa. Tässä mielessä yhdyin paljolti Fosterin kriittisiin näkemyksiin ja näen baletin kyvyttömyyden syvemmin päivittää ajatteluaan suhteessa sukupuoleen keskeisenä haasteena sen taiteelliselle merkitykselle ja kyvylle uudistua. Ongelmana on myös kanonisoidun repertuaarin kapeus ja sitä kautta usein esteettisten ideaalien äärimmäinen konservatiivisuus. Pyrkimykset uudistumiseen merkitsevät yleensä viihteellistymistä, eivät uusien merkitysmaailmojen avaamista. Kyse on tietysti myös hovitaiteen perintöä kantavan erittäin kalliin taidemuodon asemasta porvarillisen kulttuuriteollisuuden aikakaudella. Ehkä on ajateltava, että oopperatalojen

suojissa toimivat suuret balettiryhmät eivät kerta kaikkiaan kykene toimimaan tavalla, joka mahdollistaisi syvällisemmän päivytyksen baletin tavassa olla taidemuotona ja siten lähentymisen muun nykyesitystaiteen ja viime kädessä ympäröivän maailma kanssa. Tässä yhteydessä voi mainita poikkeuksena William Forsythen pitkään johtaman Frankfurtin baletin, joka nykyaikaisti ja kehitti merkittävästi eteenpäin baletin estetikkaa.

Myös ruumiin tasolla suhteeni balettitekniikkaan on ristiriitainen. Tässä kohtaa on mielestäni syytä erottaa toisistaan voimassa olevat esityskäytännöt ja niihin liittyvä esteettinen arvomaailma ja toisaalta baletin opiskelu ruumiillisen ajattelun kehittämisenä ja sen liikkeellisen kokemusmaailman laajentamisena. Viimeisen parin sadan vuoden aikana nykyiselle kehittynyt tekniikka on kodifioinut liikesanastonsa ja harjoitusmetodinsa tavalla, jota voi kuvata suljetuksi tekniikaksi. Tämä mm. Jaana Parviaisen käyttämä termi viittaa säädeltyyn järjestelmään, jossa toimitaan ennalta asetettujen päämäärien puitteissa ja jossa yksilön mahdollisuudet tehdä itseään miellyttäviä muutoksia ovat vähäiset. Suhteessa nykyhetken yksilöllisyyttä ja luovuutta korostavaan kulttuuriin ristiriita on selkeä. Mielestäni asia on kuitenkin monin mutkaisempi. Tosiasiassa harjoitusmenetelmät ovat jatkuvassa muutoksessa mm. lisääntyneen tanssilääke-tieteellisen tiedon ja muuttuvien oppimiskäsitysten kautta. Tradition merkitystä korostavassa taidemuodossa muutos on kuitenkin hidaskäyttö ja edellyttää yleensä sukupolvenvaihdosta. Lisääntynyt tieto ruumiista fysiologisella tasolla on sekin kahteen suuntaan viittaava kehitys. Toisaalta sen tarjoaa tietoa, jonka kautta selkeästi vahingolliset käsitykset ja harjoitusmenetelmät on muutettavissa ja toisaalta se mielestäni korostaa esineellistävää suhdetta ideaalien kautta ajateltuun ruumiiseen. Ruumis muuttuu jatkuvan kehittämisen ja huolenpidon objektiksi ja irtoaa eletyn ruumiin kokemusmaailmasta ja siten myös sen ilmaisevuus häviää. Tai ehkä asiaa on ajateltava toisin ja todettava, että baletti on tätä kautta ajateltuna nimenomaan nykyaikaista tuottaessaan huipputeknologista, atleettista ja yksilöllistä ruumiillisuutta.

Ajattelun baletin tapaa muotoilla liikettä ruumiin kinesteettisten mahdollisuuksien kannalta rajoittuneena, mutta omassa tilallisessa suuntautuneisuudessaan kuitenkin kiinnostavana ja monia mahdollisuuksia sisältävänä. Baletti on mielestäni paitsi annetun muodon tuottamista, myös

tilaisuus tutkia ruumiin arkkitehtonista (tilallista) järjestäytymistä johdonmukaisen metodin kautta. Ajattelen myös, että hyvin opetettuna baletti työstää liikelaatua tavalla, joka lisää tanssijan mahdollisuuksia liikkeen rikkaaseen artikulointiin.

Suhteessa sen ideaaleja muotoja hakevaan estetikkaan ajattelen, että abstraktien ja ”ideaalien” muotojen vetovoima ei ole hävinnyt modernin myötä. Ne ovat ”kaivertuneet” meihin syvälle ruumiillisina ja kulttuurisina, joskin nostalgisina, eleinä. Tämä on usein ajateltavissa kaipuuna ”mennyttä maailmaa” kohtaan ja siten poliittisesti epäilyttävänä reaktionaarisuutena. Kuvaan täten suhdettani balettiin ambivalenttina suhteessa sen eettiseen, esteettiseen ja poliittiseen sisältöön. Kyse on suhteesta historiaan, samanaikaiseen haluuni olla siihen yhteydessä ja erossa.

William Forsythe ajattelee, että puhuttaessa klassisen baletin liikeseanastosta, puhutaan itse asiassa liikkeen ideoista (vrt. Monni). Lainaus on Gerald Siegmundin tekstistä ”The Space of Memory”, joka sisältyy Forsythen työtä käsittelevään artikkelikokoelmaan ”William Forsythe and the Practice of Choreography” (ed. Spier, 2011). Forsythe (s.132) jatkaa sanomalla, että baletti on idea tai kieli, joka herää eloon vain puhumisen, eli tanssimisen aktissa. Tanssija ei tee arabeskia, vaan käy sen lävitse kuin kulkien läpi hologrammin ja saaden siten kuvan aikaan vain jälkikäätisesti. Se on yhdistelmä kaikkia mahdollisia arabeskeja, joita voi olla ääretön määrä. Kyse ei ole enää baletin ydinolemuksesta jota ruumiillistetaan parhaan kyvyn mukaan, vaan spektraalisesta muodosta, jonka ontologinen status on poissaolo.

2. Nykytanssin mielestä ja merkityksestä

Lähestyn tässä tekstissä tanssia mannermaisen filosofisen ajattelun näkökulmasta. Käsittelen lajissaan harvinaista, ellei ainutlaatuista, tekstiä, jossa aloillaan tunnustetut filosofi ja koreografi käyvät tanssia käsittelevää vuoropuhelua.

Viime vuosisadan alussa alkanut tanssin modernismi sai vaikutteita mm. Nietzschen ajattelusta, joka nosti ruumiillisuuden filosofian ja subjektin ajattelun lähtökohdaksi. Ruumiin filosofia on viime vuosisadan aikana noussut yhä tärkeämpään asemaan ns. mannermaisessa filosofisessa ajattelussa. Keskeisiä ajattelun lähtökohtia ovat olleet Husserlin perustama ja mm. Heideggerin edelleen kehittämä fenomenologinen ajattelu, sekä Freudin alulle panema psykoanalyysi. Käsittelen seuraavassa ranskalaisen filosofin Jean-Luc Nancyn ajattelua ruumiista ja tanssista. Hän on ottanut vaikutteita molemmista edellä mainituista tavoista lähestyä ruumista ihmisen olemisen ajattelemisen lähtökohtana. Nancyn ajattelua voi luonnehtia post-fenomenologiaksi ja dekonstruktioiksi. Viittaan hänen teoksiinsa ”Corpus” ja Allitérations”.

Esimerkkinä siitä painoarvosta, jonka Nancy antaa ruumiillisuuden ajattelulle tuon esiin hänen teoksessaan ”Corpus” (1996, suom. Susanna Lindberg) Nancy (.s55) esittämän ajatuksen ”ruumiiden maailman tulemisesta”. Hän ajattelee, että ”ruumiiden maailmaa” ovat edeltäneet kosmos ja res extensa. Kosmos(kreik.) oli maailma, jonka paikat ja sijat jumalat olivat jakaneet ja antaneet jumalille. Res extensa(lat.) oli ulottuvaisten olioiden, äärettömien tilojen luonnollisen kartanpiirustusopin maailma, jota hallitsi konkistadori-insinööri, edeltävien jumalien sijainen. Nancyn mukaan nyt tulee mundus corpus(lat.), maailma ruumiiden paikkojen ja ruumispaikkojen lisääntyvänä kansoittumisena .

”Allitérations” (2005), suomeksi ”Alkusointuja”, on ranskalaisten nykytanssin keskeisiin hahmoihin kuuluvan Mathilde Monnierin ja Nancyn yhdessä kirjoittama teos, jossa he lähestyvät dialogin muodossa tanssin filosofiaa. Tekstin taustana on suunnittelematon tapaaminen, joka johti aluksi ajatusten

vaihtoon ja hieman myöhemmin taiteelliseen yhteistyöhön ”Allitérations” – nimisessä näyttämö-teoksessa. Esitys yhdisti Monnierin ja tanssijoiden koreografista työskentelyä Nancyn näyttämöllä puhumaan tekstiin. Kirja on yhteenveto ja dokumentti prosessin aikana syntyneistä ajatuksista, puhutun ja kirjoitetun ajatustenvaihdon muistiinpanoista. Nostan moneen suuntaan viittavasta ja ajatuksellisesti rikkaasta teoksesta esiin mielestäni keskeisiä teemoja.

Teoksen alun johtoteema tulee esiin Nancyn (s.18) ajatuksessa: ”Ruumis on paikka, jota kautta mieli (sens) pakenee”. Ranskan sana ”sens” on käännettävissä suomeksi mm. sanoilla aisti, taju, järki, merkitys, mieli ja suunta. Saatesanoissaan ”Corpus” käännökseensä Susanna Lindberg (s.20) tuo esiin sanan ”sens” keskeisyyden Nancyn ajattelussa. Hänen mukaansa Nancylle mieli (sens) ei missään tapauksessa ole perusta, sisältö, eikä merkitys. Mieli (vrt. engl. mind) tai mielekkyys sijaitsee tai tapahtuu ruumiissa, ja ruumis antaa tai vaatii mieltä. Kyse on mielestäni kriittisestä suhtautumisesta merkityksiin ulkopuolelta annettuina ja lukittuina määritelmänä, sekä ruumiillisuuden ajattelemisesta olemisen perustana. Tulkintani mukaan Nancyn ajattelu ruumista ja tanssista kulkee sanan ”sens” monien merkitysten jännitteessä, painottaen ruumin, mielen ja aistien asemaa.

Monnier näkee Nancyn ajatuksen mielen pakenevuudesta selvässä yhteydessä tanssiin. Hänelle tanssi taidemuotona näyttäytyy pyrkimyksenä pidätellä ja estää tätä pakenemista. Se pidättelee liikkeen katoamista ruumiissa tai ruumiiseen ja pyrkii samanaikaisesti antamaan mielen sille, mikä on katoamassa. Monnier sanoo hävittävänsä liikkeen tuottaessaan ja tehdessään sitä. Tämä tuottaa tarpeen tehdä se uudelleen, alkaa alusta ja löytää uudelleen, tiedostaen kuitenkin ettei tarkoituksena ole saada sitä takaisin täsmälleen samana, vaan löytää sitä kautta lisää. Kyse on toistosta, johon sisältyy mielihyvää ja pettymystä suhteessa epäonnistumiseen tuomittuun yritykseen tavoittaa ensimmäinen ja ”alkuperäinen” tunne. Monnier näkee täten työskentelynsä lähtökohtana tarpeen keksiä uusia väyliä päästä kiinni muistoon siten, että suhde säilyy elävänä, eikä muutu jo koetun kertaamiseksi. Monnier (s.19) kysyy mihin suuntaan liikkeen mielekkyyttä ja sen kykyä luoda merkitystä olisi syytä ajatella? Hänelle sillä ei ole vastaavuutta metaforan,

kuvan tai käännöksen kanssa, eikä kyse ole liikkeiden tai eleiden selityksestä. Hän näkee liikkeen itsessään merkityksen kantajanana, omana kielenään. Tanssi ei siis ole tietyn merkityksen kääntämistä, vaan pyrkimystä erottaa uusia merkityksiä, tuoda itsessään esiin merkityksen efekti. Monnier viittaa Walter Benjaminin määritelmään: ”Kaikki kieli viestii itsessään ja on siten puhtaimmasta mielessä kommunikaation medium” ja kuvaa tanssin mediumiin kuuluviksi liikkeen ja eleen lisäksi ruumiin linjauksen, energian, rytmin, fraasin ja läsnäolon. Hän sanoo ajattelevansa itseään liikkeen organisoijana ja sen arkeologina, joka etsii ja tutkii elettä identifioidakseen sen alkuperän, historian ja muodonmuutokset.

Nancy (s.20) lähestyy Monnierin esittämää ajatusta ”merkitysten luomisesta merkityksen ulkopuolella” pohtimalla kielen tapaa muodostaa ja jähmettää merkityksiä. Hän korostaa tosina pitämämme väitteiden sisältämää moni merkityksellisyyttä ja Husserliin viitaten korostaa niiden ”huojumista” suhteessa kokemukseemme. Nancylle kaikessa taiteessa on kyse mielen luomisesta annettujen merkitysten ulkopuolella. Nancy lähestyy tanssia perustasta, eli sen suhteesta maailmaan ja maahan, käsin. Olemme maailmaan heitettyjä ja tanssissa on kyse syntymästä ja suhteen luomisesta maahan ja paikkoihin. Muodostamme merkityksiä luodessamme suhteemme tuntemukseen maasta allamme ja ruumistamme sen pinnalla. Olemisemme liikkumatta maaten, ryömien, jaloillemme nousten, vain hetkittäin maahan palaten, liikkuen kohti hypähdystä ja hyppyä, pysyy kuitenkin maan ja taivaan välissä. Olemisemme ei siirry lentämisen tuottamaan toisenlaiseen suhteeseen maahan. Kaikki, myös tanssi, tapahtuu hautautumisen ja lentoonlähdön välisessä jännitteessä. Viitaten Monnierin ajatukseen koreografisen työn luonteesta merkityksen pidättämisenä sen pakenemisessa, Nancy muotoilee asian ajatuksena merkityksen muodostumisen kaksi napaisuudesta pelastumisen ja tuhon välillä. Tanssi välttää molemmat ja leikkii niiden jännitteessä. Tanssi on maailmassa olemista tarkimmalla tavalla rajattuna, toisin sanoen olemista maan kamaralla ja sen nousemista mukaan tanssiin. Monnier (s.23) yhtyy ajatukseen maan ja lattian keskeisyydestä tanssille ja näkee tuon suhteen ymmärtämisen ja kokemisen lähtökohtana kaikelle käsittämislle suhteessa liikkeeseen ja sen ymmärrettävyyteen. Esiin nousee Nancy'n määritelmä tanssin infantiiliudesta, viittauksena latinan sanaan ”infans”, joka tarkoittaa puhumamaan kykenemätöntä, mykkää.

Tulkitsen tämän myös ajatuksena tanssista jonain joka edeltää kielen tapaa muodostaa merkityksiä, esikielellisenä. Monnier (s.24) kysyy onko tässä syy taiteenlajin huonoon tuntemukseen ja väheksymiseen, sekä taidehistoriassa, että suhteessa suureen yleisöön ja onko tanssin hauraus ja selkeän luettavuuden puute tämän ymmärryksen esteenä? Nancy (s.29) lähestyy asiaa kysymyksenä tanssin mediumista ja esittää siitä vaikean määritelmän; ”tälle taiteelle on ominaista tuottaa mieltä kaiken mediumin vetäytymisen keinoin ja siten pyyhkimällä mahdollisimman tehokkaasti pois mediumin tuottama merkitysefekti”. Asiaa on ajateltava suhteessa muihin taiteen lajeihin, joissa medium on ajateltavissa keinona merkityksen muodostamisen päämäärälle. Tanssissa asia on monin mutkaisempi tämän keinon ollessa taiteilijan oma ruumis. Keino ja päämäärä lähestyvät toisiaan, jopa peittävät toisensa. Tämä liittyy myös tapaan, jolla tanssia koetaan, ei ainoastaan näkemisen kautta, vaan ehkä ennen kaikkea kinesteettisen empatian kautta. Tanssin katsominen on siten ruumiillinen kokemus. Esiin nousee keskeinen ajatus tanssijan itseensä viittaavasta luonteesta, Kyse ei lähtökohtaisesti ole narsismista, autismista tai egosentrisyydestä, vaan tanssijan välittömästä (ilman mediumia) suhteesta ”itseän”. Se ei kuitenkaan tarkasti ajateltuna ole immanenssia vaan itsen ottamista mediumiksi. Seuraa keskeisen kysymyksen ja teeman esitys: koska emme voi ajatella itseä minään annettuna, on kyse ennen kaikkea suhteesta toiseen ja ulkopuoleen. Tulkitsen tämän selkeänä viittauksena psykoanalyttisen teorian tapaan ajatella ja purkaa subjektiviteettia.

Monnier(s.30) jatkaa omasta näkökulmastaan itsen ajattelua mediumina ja toteaa tanssijalla olevan taiteilijoista vähiten etäisyyttä mediumiinsa. Hän näkee sen tuottavan erityisen tarpeen työskennellä muiden kanssa ja pystyä siten jakamaan nähtyä, havaittua ja tunnettua. Itsensä ”uudelleen lukeminen” ja mediuminsa kanssa kasvotusten oleminen ovat haaste, kuten myös vaara unohtamisesta ja hävittämisestä. Toisaalta kyse on koko työskentelyn keskeisestä voimavarasta. Monet tanssijat käyttävät videota välineenä kohdata edellä esitetyt haasteet. Monnier (s.31) painottaa sanallistamista oman työskentelynsä tukena. Hän pyrkii löytämään liikkeisiin liittyviä sanoja, joiden kautta on mahdollista saada takaisin ja painaa muistiin liikkeitä. Sanat liittyvät ajatuksiin, ei niinkään kuviin. Liikkeiden nimeäminen on hänelle eräs väline saada sekä etäisyyttä harjoitettuun liikemateriaaliin, että samalla

jatkuvasti lähestyä sitä. Muiden tanssijoiden kanssa jaettu puhe avaa vaihtoehtoisen tavan sijoittaa, uudelleen löytää, ymmärtää ja rikastuttaa liikettä. Monnier (s.32) ajattelee tätä videokuvaa rikkaampana mahdollisuutena tunnustella suhdettaan mediumiin. Hänelle videon käyttö on aina vain osittainen ratkaisu ja siirtymä kohti toista mediumia. Liikkeen verbalisointi tuottaa hänelle kokemuksen subjektiivisesta totuudesta. Edellä referoitu avautuu minulle tärkeänä kysymyksenä kielen ja ruumiin, sekä kielen ja tanssin suhteesta. Lacaniin nojaten sitä voi ajatella symbolisen rekisterin ensisijaisuutena suhteessa imaginääriseen ja toisaalta ruumiin ja kielen toisiinsa kietoutuneisuutena.

Palataksamme kysymykseen mediumista Monnier toteaa tanssin mediumin olevan tanssi, jota ei toisaalta voi erottaa ruumiista ja ruumista puolestaan itsestä. Esiin nousee siten itse minuutena. Monnier sanoo pyrkivänsä löytämään yhteisymmärrystä liikkeen ja subjektin välille. Tämän yhteensopivuuden hakeminen on tarpeellista, mutta usein se näyttäytyy erona. Työskentely tapahtuu siten tässä suuressa tai pienessä erottautumisessa tanssin ja itsen välillä. Se on jatkuvaa neuvotteluna siitä mikä itsestä jää syrjään, mikä korostuu ja mikä jää jäljelle jokaiseen liikkeeseen. Nancy(s.33) tarttuu ajatukseen tanssin välityksettömästä luonteesta ja ajattelee eteenpäin itsen ja tanssivan ruumiin suhdetta päinvastoin äärettömyyteen avautuvana epäsuhtana. Hänelle tämä ero mahdollistaa tanssin ja tuottaa ajattelun ja ajattelevan ruumiin vastakohtana mediaatiolle. Nancy kommentoi Monnierin pyrkimystä työprosessin sanallistamiseen toteamalla kokemuksiinsa perustuen, että hän oli hämmästynyt nimenomaan tavasta puhua, jolla kuvataan ja nimetään aina epäsuorasti, kuvien, vertausten tai osoittamisen kautta. Kaikkea suoraa nimeämistä vältetään lähtökohtaisesti. Asia identifioidaan, mutta sille ei anneta merkitystä tai sitä vain ”hipaistaan”. Nancylle (s.34) koreografinen työskentely näyttäytyy jatkuvana liikkeenä ajatusten, ideoiden, merkitysten ja toisaalta askelten, eleiden, tilojen, tilallistumisien ja jännitteiden välillä, ilman että voisi puhua käännöksestä tai tulkinnasta ja ilman että kumpikaan edeltää toista. Nancy ajattelee tämän koskevan kaikkea taidetta, mutta näkee tanssiin ja sen ”ei-merkitsevyyden” peliin liittyvää erityistä herkkyyttä ja mahtia. Nancy muotoilee ajattelunsa tanssista samanaikaiseksi oloksi mediumin, mediaation ja ”immediaation” järjestelmissä.

Nancy (.54) lähestyy tanssia myös energian käsitteen kautta ja näkee tanssin ajattelun erinomaisena analyysin välineenä suhteessa energian välittämiseen, synnyttämiseen ja tartuttamiseen. Hän avaa edelleen ajatteluaan termien methexis ja mimesis kautta. Methexis esiintyy Platonilla merkityksen osallistumista, osallistumista ”hexikseen”, toisin sanoen ”habituksena”. Sen merkitys liittyy totunnaiseen tapaan olla merkityksessä, joka se ei viittaa rutiiniin tai mekanismiin, vaan ryhtiin ruumiin jäsennyksenä, ruumiin kannatukseen. Kyse on tämän ruumiissa olemisen jakamisesta tapana olla tilassa ja tilallistua painona, volyyminä, erottautumisena ja vauhtina. Nancy tiivistää ajattelunsa termien mimesis ja methexis tiukkaan toisiinsa kietoutuneisuuteen: ”tanssissa representoidaan jotakin osallistuen siihen, sekä osallistutaan representaatioon, joka ei ole kopioimista vaan tuottamista, ruumiin tuottamista mielen, ajatuksen ja olemisen tuottamisena”. Nancy näkee tanssin etuoikeutettuna suhteessa muihin taiteen aloihin ajateltaessa sitä samaan aikaan kaikkien ja vain tiettyjen toimintona. Populääriin tanssin ja sen koreografisten muotojen välillä on hienovarainen, mutta tehokas kommunikaatio lopullisesta määränpäästään irrotettuna eleenä ja toisaalta itseensä viittavana ruumiina. Tätä ruumista voi ajatella ei vielä tapahtuneena, ainoastaan tulemisena, tulemista joksikin ja paluuna itseän, jotta voisi taas lähteä kohti itseän kuuluvaa yhä kaukaisempaa muualla oloa. Tässä puhtaassa eleessä on pidättyvyyttä suhteessa objektiin, eräänlaista subjektin radikaaliutta. Nancy ajattelee tämän pidättyvyyden ja etäisyyden tanssin yleiseksi piirteeksi. Hänelle tanssi ajateltuna tänä etäisyytenä tapahtuu paljon ennen ja jälkeen liikkeessä olemista, ruumista liikkeessä. Paradoksaalisesti liike etäännyttää ruumiin ja samalla etäännyttää itse siitä. Se heittää ja jättää ruumiin tähän aiemmin viitattuun (mielen) katoavuuden pidättelyn välitilaan. Nancy (s.58) ottaa tekstissä esiin sanaparin tanssi - transsi ja ajattelee transsia kaikkea tanssia rytmittävänä kadenssina. Transsi on haltioitumista, muutosta ja ylimenoa, olemista siirtymässä ja siten jähmettymistä. Ajattellessaan sanojen historiallista suhdetta uskonnollisiin riitteihin, Nancy määrittelee tanssin suunnitelluksi ja organisoiduksi transsiksi. Se mitä organisoidaan ja strukturoidaan, on mahdollisuutta intohimon tai päätöksen hetkeen, jossa tanssija on tanssinsa läpäisemä.

Tanssin tulee siis vaivuttaa tanssija (ja methexisen katsojansa) transsiin, ei kuitenkaan hysteriaan, kiihtymykseen tai huumaukseen. Tanssi on systemaattinen, ei hallusinatorinen, transsin metodi. Nancyn mukaan ei ole riittävää sanoa, että tanssin materiaali, medium tai aihe on ruumis ja että se määritteli sen erityisyyden suhteessa muihin taitemuotoihin. Tosiasiassa sen aihe on ruumiin ylitys, sen transsi. Se on ruumiin ylitystä aineettoman toimesta, mikä purkaa sen organisaation ja tarkoituksenmukaisuuden. Ruumis muuttuu aineettomaksi mielessä, joka on kuitenkin ajateltavissa vain ruumiin kautta. Se on pikemminkin siirtymässä oloa kuin siirtymää ja samalla merkityksen siirtymää merkityksestä tai merkityksistä, merkitystä transsissa. Tämä ”järjen” tai merkityksen häviäminen on transsia. Tanssi ylläpitää transsia, ottaen vastaan ja pidätellen sitä reunalle, äärirajalle saakka. Nancy lähestyy transsia myös musiikin soittamisen kautta ja ajattelee sen sisältävän aina siirtymän pieneen transsiin. Instrumentalistit osallistuvat koko ruumiillaan äänen tuottamiseen, toisin sanoen ylimenoon, joka on samanaikaisesti jakautumista ja tulkintaa. Tämä tuottaa kokonaisuuden kattavan aineettomaan mielen. Ilman tätä transsia ei ole kuin tekniikka, jos tekniikka ja merkitys ylipäänsä ovat erotettavissa toisistaan. Transsi on tämä tila, jossa jokin siirtyy takaani eteeni ravistellen minua, mutta jättäen minut kuitenkin paikalleni minuuteen samalla kun aineeton ruumis liittyy ulkopuoleen. Nancy näkee edellä kuvatun kaltaisessa tanssin ja transsin ajattelussa riskinä harhautumisen riivauksiin, kouristuksiin ja harhoihin, sekä tukeutumisen kaikenlaiseen patologiseen jumalointiin, jopa kuvitelmaan shamanistisesta kokemuksesta. Kysymys on sen sijaan vastaanottavuudesta ja herkistymisestä jollekin voimalle, jonka subjekteja tai edustajia me emme ole. Tämä voima on samaan aikaan meidän ja muiden, voima jossa on meitä, maailmaa, luontoa, kosmosta ja samalla meitä ryhminä (ei kuitenkaan yhteiskuntana, perheenä tai kokoontumisena). Transsi kuuluu kaikkeen taiteeseen ja on nähtävissä kirjoituksessa, maalaustaiteessa, elokuvanteossa, sekä sävellyksessä ja musiikin esittämisessä. Se kuuluu myös ajatteluun (tai ajattelu kuuluu siihen). Mutta tanssi antaa sille erityisaseman, koska sillä ei ole muuta paikkaa ”leikilleen” ja työlleen kuin oma ruumis.

Palaan vielä Nancyn (Corpus, s.55) ajatukseen ruumiiden maailman tulemisesta. Hän mukaansa: ”Ennen kaikkea nyt tulee ehkä vain ja juuri tämä:

se, mitä kuvat näyttävät meille. Miljardit kuvamme näyttävät meille ruumiita niin kuin niitä ei koskaan ole näytetty. Väkijoukkoja, massoja, tappeluita, porukoita, partioita, tungoksia, kuhinoita, armeijoja, jengejä, sekasortoista pakenemista, paniikkia, penkkirivejä, kulkueita, törmäyksiä, verilöylyjä, joukkohautoja, ehtoollisia, hajaantumista, liian täysi, ruumiit tulvivat aina yhtä aikaa tiiviinä massoina tai hajaantuvina houreina, ne ovat yhdessä (kaduilla, yhtyeissä, megapoleissa, lähiöissä, siirtymä-, valvonta-, kauppa-, hoito-, ja unohduspaikoissa) ja aina hylättyinä samaisten paikkojen sattumanvaraiseen häirintään, levottomuuteen, joka ne jäsentää, loputtomaan yleistettyyn lähtemiseen”.

3. Ruumis ja sen tanssi (ruumiista ja tanssista sen tapahtumana)

Tuon tekstissä esiin ja kommentoin ranskalaisen psykoanalyytikon ja kirjailijan Daniel Sibonyn ajatuksia ruumiista ja tanssista. Hänen ajattelun ja terminologian lähtökohtana on Jacques Lacanin kehittämä psykoanalyttisen teoria. Sibonyn teos ”Le corps et sa danse”(1995) on laaja katsaus ruumiin ja tanssin suhteeseen. Se lähestyy tanssia sekä taidemuotona, että metaforana kaikelle olemiselle, eksistomiselle. Kirja on kieleltään haastava ja sanojen merkityksillä leikittelevä. Toivon pystyväni välittämään jotain sen hengestä. Minulle Sibonyn kirja avautuu voimakkaana ilmauksena tanssin erityisestä voimasta artikuloida olemiseemme liittyviä keskeisiä kysymyksiä. Olen valinnut tekstistä mielestäni keskeisiä ja itseäni kiinnostavia teemoja. Keskeisiä termejä ovat ruumis, tanssi, eksistenssi, tapahtuma, laki, halu ja nautinto. Pyrin avaamaan näitä käsitteitä myös viittaamalla muihin lähteisiin. Johtuen tekstin teoreettisesta viitekehyksestä, olen kääntänyt sanat ”corps” ja ”body” suomenkielen sanalla ruumis. Olen tietoinen fenomenologisen ajattelun (Parviainen, 2006: Meduusan liike) tavasta käyttää sanoja ruumis ja keho viittaamaan biologisen ja kulttuurisen ”bodyn” eroon. Kuten tekstissä tulee esiin, freudilais-lacanalaisessa ajattelussa se ei ole perusteltua.

Esipuheessa (s.9) Sibony määrittelee projektinsa pyrkimyksiksi ajatella kaikkea ruumiin liikkeeseen joutumista, sisältäen sen kiinnittymisen fantasmaan ja kielen mukanaan tuomaan ristiriitaan. Hän ei pyri ”psykoanalysoimaan” tanssia, vaan tutkia tapaa, jolla tanssi tulkitsee asioiden ruumiillistumista ja siten myös tuottaa niissä muutosta. Sibonyn mielestä on tarpeen ajatella sitä jännitettä ja resonanssia, joka vallitsee tanssivan, ja siten omaa paikkaansa luovan ruumiin, sekä toisaalta sosiaalisesti kärsivän, uurastavan ja haluavan ruumiin välillä. Hän paikantaa tanssin näiden kahden ruumiillisuuden väliin (entre-deux-corps), välitilaan. Ruumis on Sibonylle ”kaksinkertaisesti” lihallinen tai materiaallinen: toisaalta näkyvä ja ilmeinen, toisaalta salattu ja latentti. Ruumis on siis nähtävä itsessään välissä olevana: elävänä muistin ja historian merkitsemänä lihallisuutena ja toisaalta peittyneen muistin ja historian jatkuvasti potentiaalisena lihallistumisena. Sibony ei pidä ruumis – sielu erottelua mielekkäänä, vaan näkee molemmat

fyysisinä, joskin eri tavoin materiaalisina. Hänelle ruumis on näiden välinen kulku, välitila ja yhteys.

Lacan ajattelee ihmisen (ruumiin) olemista kolmen rekisterin kautta: imaginäärinen, symbolinen ja reaalinen. Ruumis on ajateltavissa niiden kautta kuvana (imaginäärinen), signifioijana ja oireina (symbolinen), sekä vietteinä ja nautintona (reaalinen). Subjekti on Lacanille tiedostamattoman subjekti ja nauttivaksi subjekti. Palaan näihin määritelmiin myöhemmin tekstissäni. Frédéric Declercq käsittelee ruumiin ja reaalisuuden suhdetta artikkelissaan ”Lacan’s Concept of the Real of Jouissance: Clinical Illustrations and Implications” (Psychoanalysis, Culture and Society, 2004). Hänen mukaansa (s.238) Lacan ajatteli, että suhteemme ruumiin reaaliseen, esimerkiksi viettien ruumiillisiin lähteisiin, on perustavalla tavalla vieras. Hänen mukaansa olemme subjekteja symbolisen rekisterin kautta ja suhteemme ruumiiseen on eks-tiimi, intiimi-ulkoinen, eli sisäisyys ulos suljettuna. Tiedostamaton ja ruumis ovat siis samaan aikaan intiimi osa meitä ja toisaalta meille täysin vieraita ja tuntemattomia. Lacanin mukaan subjektilla sellaisenaan ei ole paljoakaan tekemistä nautinnon (jouissance) kanssa. Ruumiin suhde subjektiin on hämärä, uhkaavakin, koska ruumiista nouseva nautinto koetaan tunkeutuvana. Lacanille subjektin ja ruumiin konseptit fokusoivat ajatukseen, jonka mukaan subjekti ei ole se joka nauttii, vaan kyse on ruumiin nautinnosta.

Sibonyn lähestyy ruumiin ja kielen suhdetta (s. 23) esittäen ensin kriittisiä huomioita tavasta, jolla psykoanalyttinen ajattelu pyrkii suhdetta jäsentämään. Hän tunnustaa freudilais-lacanalaiset lähtökohdat, kuten signifioijan ensisijaisuuden, puheen materiaalisuuden ja pyrkimyksen päästä merkitysten tuolle puolen. Sibonyn mielestä tuon suhteen ajattelemisen ”puheen vaikutuksina ruumiiseen” (effects de la parole) on kuitenkin liian rajoittunut näkökulma. Ajattelu ruumiista on liian kapeaa ja selvää, sanojen materiaalisuus korvaa ruumiin lihallisuuden. Myöskään Freudin ajattelu fantasioiden leimaamasta ruumiista erogeenisina alueina ei Sibonyn mielestä tavoita ruumista sellaisenaan. Ruumista ajatellaan myös symbolisen järjestyksen tuottamien rajojen kautta, joita se tuottaa mm. sukupuoli- ja viettijäsentyminä.

Sibonyn näkemyksen mukaan tässä puhutaan ainoastaan symbolisen asettamista rajoista, eikä tavoiteta mitään viettien niistä irti pyrkivästä työstä. Hän näkee tämän lähestymistavan korostavan verbaalista tasoa ja sen ruumiiseen jättämiä jälkiä. Sibony hyväksyy sinänsä kaiken edellä kuvatun ajattelun, mutta näkee sen tuottaman ruumiin kuivana ja kokoon painuneena. Sibonyn mukaan puheen vaikutusta ruumiiseen, eli oireita, lapsuksia, haluja ja fantasioita, on ajateltava tuomalla mukaan toinen ruumis. Ne syntyvät siitä mitä ruumis voi tehdä toiselle ruumiille, eli tukea, kantaa, karkottaa luotaan, tuottaa nautintoa, tukehduuttaa, pelottaa, herättää vihaa, valloittaa, suojella, huomioida, haluta tutustua, olla yhdessä, olla yhdessä pysyen yksin, olla yhdessä ilman että mitään tapahtuu, olla yhdessä halussa ja intohimossa. Ahdistus, narsistinen itseen vetäytyminen ja yksinäisyys ovat oireita tapahtumasta, jossa ruumis on tehnyt jotain toiselle ruumiille. Tämän voi tapahtua puheen vaikutusten kautta, mutta puhe tulee aina toisesta ruumiista. Sibony ajattelee (s.26) ruumista muutaman avaintermin avulla. Hän lähtee liikkeelle ranskankielen moni merkityksellisen verbin ”porter” ja sen refleksiivimuodon (se porter) kautta. Se ilmaisee mm. kantamista, viemistä ja refleksiivisenä olotilaa ja vointia. Sibony tukitsee verbin kautta myös ihmisen halua olla voimakkaiden tunnetilojen vallassa ja niiden kautta itsen ja ympäristön ulkopuolelle pääsyä. Kyse on ruumiin kiihkosta, sen olemisesta intohimon mukaisesti. Sibony määrittää kantamisen erääksi voimakkaimmista vieteistä, joka tuottaa nautintoa molemmille osapuolille lapsuudessa. Hän näkee myös psykoanalyttisen hoidon ja paranemisprosessin antavan mahdollisuuden olla oman historiansa kantaja. Käyttäytymisemme (comportement, se comporter) määrittää suhdettamme sosiaaliseen ympäristöömme. Sibonylle tämä aukeaa kysymyksenä siitä mitä ruumis voi tehdä joukolle tai väenpaljoudelle ja mitä heidän edessään ja mitä heidän ansiostaan? Kysymys on sulautumisesta ja erottautumisesta ja mahdollisesta niiden välisellä kynnyksellä olost. Sosiaalisen elämämme ”tanssi” on pyrkimystä löytää paikka, siirtymistä, kiinnostuksen paikantumista, sekä ruumiimme ja energiamme suuntautumista. Sibony jatkaa kysymällä mitä ruumiiden paljous voi tehdä toiselle paljoudelle? Usein tuloksena on identiteettien sota, sorto ja teurastus. Kollektiivisten ruumiiden kohtaaminen voi johtaa sulautumiseen, yhdessäoloon ja uusien identiteettien syntymiseen tai periksi antamiseen narsistisille voimille. Tuolloin kyse on oman perustavan puutteellisuuden torjumisesta ja projisoimisesta toiseen

joukkoon. Samalla se on kyvyttömyyttä käsitellä tätä puutteellisuutta ja siten ymmärtää joukon refleksiivistä luonnetta, sitä mikä muodostaa joukon. Sibony näkee tanssin ja erityisesti koreografian keinona hahmottaa tätä kysymystä kahden ryhmän kohtaamisesta. Onko se aggressiivisuuden vai suvaitsevaisuuden leimaamaa?

Sibony (s.30) vetää yhteen edellä kuvatun ja määrittää tekstinsä puheeksi tanssista metaforana ruumiin eksistenssille. Se on äärimmäistä ja salaperäistä olemassaoloa, joka asettaa kyseenalaisiksi taiteen ja tekniikan, käytännön ja ajattelun, sekä tradition ja nykyhetken. Punaisena lankana on ruumiin tapahtuminen, ruumis syntymien ja uudelleen syntymien ristiriitaisena tapahtumana. Sibonyn ajattelee tanssia tapahtumana, jossa ruumis eksistoi ja jossa sen tulee esiin itsenään, sanoina tai muina vaikutuksina.

Sibony (s.30) laajentaa ajatteluaan ruumiista ottamalla esiin ranskan kielen moni merkityksellisen käsitteen ”jet” (heitto) ja sen verbimuodon jeter , ref. se jeter(heittää, heittäytyä). Hän ajattelee tässä yhteydessä tanssia ”oireena” esiin tulevasta, olevasta ja paikkaansa hakevasta ruumiista. Kyse on halusta löytää paikka ja toisaalta mahdollisuudesta vaihtaa paikkaa ja siten heittäytyä kohti toisenlaista olemisen perustaa. Sibony jatkaa määrittelemällä tanssin yleistermiksi puheen ulkopuolella tapahtuvalle paluulle ruumiiseen, ilmaantumisen hetkiin, syntymään ja uudelleen syntymään.

Kolmantena avaimena Sibonyn (s.31) ajattelussa on käsitepari ”appel-rappel”. Ruumis on olemiseen ilmoittautumisen, merkin annon ja kutsumisen(appel) paikka, ei ainoastaan muistutus (rappel) kuulematta jääneestä tai torjutusta. Totean tässä yhteydessä, että käsitteen ”appel” kääntäminen on haastavaa, ja että olen päätenyt jatkossa käyttämään sanaa ilmoitus. Sibony palaa tekstissään useaan otteeseen tähän keskeiseen käsitepariin liittäen sen tiiviisti ajattelunsa perustana olevaan ajatukseen kahden ruumiin välissä olemisesta. Sibonyn (s.89) mukaan kyse on ruumista monin mutkaisena kompleksina, jossa ”aktuaali- ruumis” (corps actuel) ja ”muisto-ruumis” (corps mémoire) omaavat kumpikin molemmat kaksi tasoa: ilmoituksen (appel) ja muistutuksen (rappel). Aktuaali-ruumis ilmoittautuu toisen ja itsen havainnolle, mutta se myös herättää siihen liittyvän muiston tai fantasman. Muisto-ruumista puolestaan määrittää muistutus, mutta myös yksikertaisten havaintojen läsnäolon ilmoitus. Sibony ei ajattele aktuaali-ruumista

luonnollisena tai sen vastakohtana. Hänelle se on läsnäoloa, joka pyrkii esiin kantaen mukaan menneisyyttään. Se ei ole annettua ja määriteltyä, vaan pyrkimystä löytää perusta olemiselle. Muisto-ruumis on kaikkea mukaan otettua ja säilytettyä. Molemmat ruumiit ovat lihaa ja kieltä. Ruumis on välitilaa ja kulkua näiden ruumiillisuuksien kesken. Se voi olla ekstaasin, hyvän olon tai väsymyksen leimamaamaa.

Kyse on siis kaikista ruumiillistuvista tapahtumista ja kaikesta mikä tekee ruumiista tapahtuman. Sibonylle tanssi koreografisena taidemuotona symboloi kaikkea edellä kuvattua ja on siten ajateltavissa erityisen pitkälle kehittyneenä muotona. Tanssi lähestyy erityisellä tavalla alkuperää ja toisaalta se on sidoksissa tiiviisti käytettävissä olevaan tilaan ja aikaan. Toisin sanoen tanssi tulkitsee tarkasti ruumiin tilallis-ajallista sijaintia ja paikantumista. Sibony (s 32.) näkee tanssin ja psykoanalyttisen ajattelun välillä yhteyden. Hänen mukaansa tanssi tutkii ruumiin lapsuksia, eleiden kongruenssia, oireen ilmenemistä liikkeessä, sekä fyysisiä fantasioita. Kaikki tämä tarjoutuu tulkittavaksi ja se tuottaa samalla kysymyksiä eksistoinnin oikeutuksesta, kyvystä tulkita ja muuttaa tulkintaa, suhteesta lakiin (symboliseen järjestykseen) ja nautinnon (jouissance) mahdollisuudesta. Tässä yhteydessä kannattaa ajatella sosiaalinen tuottamaa ruumiillisuuden runsautta. Se tuottaa hienostuneita, sekoittuneita, ylimääräisiä, sekä paikkaa ja kohtaamisia etsiviä ruumiita. Kyse on myös joukosta ja ryhmästä, sekä massiivisesta elämän tahdosta, jota varjostavat negatiivisen energian ”kuilut”, kuten työttömyys, AIDS, masennus ja muu ylenpalttinen tyhjyys. Kaikki nämä käsin kosketeltavat asiat tuovat ruumiin etunäyttämölle, jossa se tanssii ”loistaen”. Tuo tanssi pyrkii kohti aikaisempaa näyttämöä, kohti sitä mistä se on tulossa, kohti saavuttamatonta alkuperää.

Tanssin omistautuminen alkuperälle on kirjaimellisesti lapsuuden tilassa oloa ja välineellisen ruumissuhteen ylitystä. Se on elämisen tunteen välittämistä turvautumalla yksittäiseen ruumiiseen. Se on niitä liikutuksia ja järkytyksiä, jotka tarjoavat ruumiille tuen fantasiassa ja se on materiaalia muistoille, jotka eivät ole vain myyttiä ja kertomusta. Sibony tiivistää sanomalla, että tanssi osoittaessaan alkulähteisiinsä myös vaikuttaa niihin. Tässä hän näkee selkeän eron suhteessa elokuvaan ja teatteriin. Liikettään etsivä ruumis kirjoittaa itsellään itseensä. Hänelle tämä näyttäytyy radikaalimpana kuin kirjoitus ja

viime kädessä myös radikaalimpana kuin kaikki runollinen kirjoitus. Suhde muihin taidemuotoihin määrittyy suhteena ruumiiseen. Esimerkiksi kirjallisuus, kuvataide tai musiikki voidaan ajatella kirjaimina, väreinä ja ääninä, jotka kulkevat (tekijän) ruumiin kautta. Tanssi määrittyy ruumiin kuluksi ruumiin kautta. Se on tilaan suuntautuvaa kahden ruumiin välissä oloa. Tanssi pyrkii välittämään muutakin: tiedostamattoman ruumiin lumouksen, sen päihdyttävät mahdollisuudet, ruumiillistuneen ajattelun; eksistoinnin. Kyse on myös vastusta herättävistä ja piilotetuista voimista, hautatutuneista muistoista, sielun laskoksista jotka halutaan tuoda valoon, tai vetää pois siitä. Tässä on riskinsä sillä ruumis antautuu vailla ulkopuolista tukea affektien ja esiin nousevien kuvien vyörylle sekä tunnistamattomien tunteiden valtaan.

Sibony (s.34) ajattelee kaikkien taidemuotojen hakevan juurtaan, ihmisyyden rajaa. Se on pyrkimystä uudistaa ihmisyyttä ja löytää sille uutta elinvoimaa. Tanssi tutkii ruumiin kautta ruumiin juuria, sen tapaa olla olemassa, liikkua ja tapaa tulla esiin. Tanssi työstää olemista tapahtumana ajassa ja tilassa, aistittuna ja havaittuna, liikuttuneena ja pysytellen tässä tapahtumisessa. Oleminen ei ole kuitenkaan ajateltavissa taiteena vaan ruumiin esiin tulona, hiljaisuudessa elehtivänä ja huutavana ruumiina. Juurien hakeminen yleisempänä kulttuurisena käsitteenä ja ilmiönä näyttäytyy pyrkimyksenä muistaa jo unohdettu ja löytää traditio uudelleen. Kyse on ponnistelusta velvoitteen kanssa, eli kysymyksestä mitä ihminen tekee ruumiillaan ja ajallaan ja halusta löytää toisia tapoja ankkuroida tulevaa olemista. Sibony (s.35) näkee tanssin symboloivan tätä etsimistä, mutta vain ruumiiden keskinäisenä suhteena, minimaalisena välityksenä, jossa ne ovat suuri yhteinen muisti. Se on tiivistynyttä ja muodotonta ajatusta, joka pyrkii muotoilemaan yksinkertaisen ja sitkeän kehotuksen: tapa elää tulee muuttaa halutuksi, ihmisen mukaiseksi. Tanssi on täten nähtävissä ylevänä oireena suuresta pyrkimyksestä kohti alkuperää. Tanssi etsii ruumiilta itseltään alkuperänä kadonnutta ruumista. Se on tapa löytää uudelleen olemisen halu, epätäydellisenä ja tuhoutuvanakin. Tanssi siis suuntaa tämän alkuperän etsinnän yhtäläillä menneeseen kuin tulevaan, välitilana läsnäolon hetkessä. Uudelleen löydetty ja keksitty ele sisältävät yhtäläillä salaisuuksia, alkuperän efekti tekee molemmista omaperäisiä.

Sibony (s. 36) näkee tanssin vastauksena peruuttamattomalle tapahtumalle, jossa ruumis kohtaa mahdottoman, mutta haluaa kuitenkin elää ja ”liikahtaa”. Se on vastaus tai aina avoin kysymys tiedostamattoman työskentelystä. Tavallisesti tätä ajatellaan psyykkisen konfliktin kääntymisenä fyysisiksi tuntemukseksi, psyko-somaattiseksi oireeksi, mutta Sibony näkee tämän arkaaisena ja aina ajankohtaisena halun eleellisenä ilmentymänä somassa (ruumiissa). Se on halua tarttua päättäväisesti somaan ja saattaa se liikkeen ja muutoksen tilaan. Se voi tapahtua rituaalien ja toiston tai uuden luomisen kautta. Emme usein löydä sanoja kuvaamaan ruumiin tukkeutumia tai ”sielun” haavoja tai niitä ei kerta kaikkiaan ole olemassa. Olisi melkein pä hirviömaista kaikkivoipasuutta jos pystyisimme suoralta kädeltä keksimään kaikkiin vaikeisiin tilanteisiin sopivat sanat. Niiden mahdollista löytämistä on ajateltava eleenä, joka vaatii edellä kuvattua liikkeelle panoa. Sibony ajattelee tätä kautta järkytettyä, liikutettua ruumista (*corps mouvementé*) ja tanssia sen metaforana. Tällainen ruumis manifestoi elettä ruumiin avautumisena. Kun kaikki on ”tukossa”, liike on ulospääsykeino ja pelastautuminen kohdattaessa mahdoton ja kykenemätön.

Sibony ajattelu ruumiista tapahtumana (*corps-événement*) lähtee (s.69) psykoanalyttisesta määritelmästä ruumiista paikkana, jossa traumat, ensin eletty ja sitten elettäviksi sopimattomiksi luokitellut järkytykset, muistetaan. Ruumissa puhe ja fantasiat kääntyvät fyysisiksi termeiksi. Ruumista on kuitenkin ajateltava myös lähteenä mitään toistamattomille ilmiöille, jotka ovat itsessään kehotuksia muiden asioiden artikulointiin elein ja teoin. Kyse on ainutlaatuisista kehotuksista. On ajateltava, että kaikilla ruumiilla on oma alkuperä ja paluu lähteille, jotka eivät muistuta kenenkään muun vastaavia. Mikäli näitä merkkejä ja kutsuja voi ajatella avauksina ja initiaatioina, niiden ei voi ajatella palautuvan sellaisenaan mihinkään edeltävään. Sibony mukaan ruumis-tapahtuma on enemmän kuin olemisen järjestys tai trauma. Se on kohtaaminen meille avautuvan, meitä yhdistävän ja kutsuvan reaalisien kanssa. Sibony lähestyy suhdettamme historiaan palaamalla käsitepariin ilmoitus (*appel*) -muistutus (*rappel*), josta oli edellä puhetta. Muistutus on tapahtumista torjutun paluuna. Ilmoitus on mihinkään artikuloimattoman alkuperän, uuden alun, syntyä. Ne merkitsevät toisaalta muistamista, toisaalta havaintoa ja eksistointia. Muistutuksen tasolla historia on lähtöisin muistista. Ilmoituksen tasolla kyse on historian synnystä.

Siirtymänä ruumis-tapahtumasta tanssi-tapahtumaan Sibony (s.72) esittää ajatuksen tanssista ruumiin tapahtumisen aukeamisena, joka haastaa meidät tulkitsemaan, kokemaan ja juhlimaan sitä, tai ottaa se vastaan kuin ”nyrkin isku”. Ruumis on havaintokentässämme ilmoittautuvana, representoivana, kantavana, tuettuna, muotoaan muuttavana ja liikutettuna. Se käynnistää toiminnan, jossa se on samanaikaisesti objekti ja subjekti. Sibony etenee pidemmälle esittäen ajatuksen kahdesta tanssia määrittävästä intensiteetistä. Ensimmäisessä tanssi tuottaa ruumista ilmoituksen (appel) ja se pyrkii siten nimeämään sen mikä puuttuu, jotta voisi olla ”täydesti”, tiedostaen että se ei kuitenkaan voi välttää puutetta. Tanssi säteilee täten epätäydellistä kauneutta. Toisessa tanssi ruumiillistaa fantasioita kaikissa kuviteltavissa olevissa muodoissa. Se mobilisoi myös haaveemme siitä mitä voisi ”sanoa” ja siten saa ne tulemaan esiin ruumiissa. Tanssi paljastaa haaveen tuomalle sen ruumiiseen. Tanssi on täten sekä puutteen, että fantasmaojen leimaamaa.

Paneudun seuraavassa näihin ja yritän osoittaa niiden yhteyden ruumiiseen ja sen tapahtumiseen. Aloitan puutteesta, joka voi Sibonylla koskea sekä olemista että lakia. Sibony (s.110) lähestyy lain ja tanssin suhdetta ehdottamalla, että tanssi on ajateltavissa liikkeen aspektina joka koskettaa ruumista juuri ennen lakia, tapahtumana siirtymässä lain piiriin tai sen edessä. Mutta herää luonnollisesti kysymys, miksi tutkia ruumiillaan lakia. Sibonyn mukaan näin on syytä tehdä, jotta pääsisi umpikujasta, jota lain puute merkitsee. Vastaus kuulostaa paradoksaaliselta. Sibony väittää kuitenkin (s. 117), että esimerkiksi kehotus ”vapauttaa ruumis” on oire lain puutteesta. Hän tarkoittaa lain puutteella sitä, että ruumis ignoroii lain vaikka laki onkin aina läsnä ja työssä kaikessa ruumiillisessa tapahtumisessa: ruumis on tällöin lain vankina. Ruumiin pitää saada kontakti lakiin, sen pitää vapautua lain puutteesta, sillä lain kautta avautuvat olemisen mahdollisuudet, ruumis vapautuu esimerkiksi turhasta painosta. Sibonylle tanssiva ruumis on näin ollen aina lain kutsu ja toisaalta ahdistusta lain puutteesta. Hän ei tekstissään kuitenkaan tarkastele tarkemmin lain käsitettä vaan olettaa lukijan tuntevan Freudin ja Lacanin psykoanalyttisen ajattelun. Tämä ajattelu perustuu ajatukseen tiedostamattomasta eli ”toisesta näyttäjästä”, joka on ymmärrettävä ontologisesti, subjektin olemisen kysymyksenä. Lähtökohtana on ajatus olemisestamme puutteellisena ja tuon puutteen

synnyttämä tiedostamaton halu. Se on halua, joka ei tyydyty empiirisistä objekteista. Pysin seuraavassa muihin lähteisiin viittaamalla selvittämään lain käsitettä ja miten sitä voi ajatella suhteessa puutteeseen ja haluun.

Evans ("The Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis", 1996) huomauttaa, ettei Lacanin käsite laki(loi) ei viittaa mihinkään tiettyyn lainsäädäntöön, vaan niihin universaaleihin periaatteisiin, jotka määrittävät sosiaalista yhdessäoloamme. Kyse on rakenteista, jotka hallitsevat sosiaalista vaihtoa, kuten lahjan antoa, sukulaisuussuhteita tai sopimusten tekoa. Koska perustavin vaihdon muoto on kommunikaatio, laki on ajateltava syvimältä olemukseltaan kielen kaltaisena. Se on signifioijan laki ja siten viime kädessä symbolinen järjestys. Alustavasti voi todeta, että juuri tällaisena symbolisena laki avaa edellä mainitut mahdollisuudet. Laki toisin sanoen symbolisoi mahdollisen, kuten Sibony (s.116) sanoo.

Mutta lakia on kahdentyyppistä ja tämä seikka vaikuttaa vahvasti myös Sibonyn ajatusten taustalla. Bernard Baas on tarkastellut asiaa teoksessaan "Le Désir Pur" (Baas,1992), erityisesti suhteessa haluun. Teos selvittää Lacanin ajattelun filosofisia lähtökohtia ja yhteyksiä pääasiassa Kantin ajatteluun. Baasin (s.48) laki käsitteen analyysi lähtee liikkeelle Freudin ajatuksesta yliminän rankaisevista laeista, joiden voi ajatella konkretisoivan Oidipus-kompleksin ratkaisua. Lacan sanoo "lain olevan yhtä kuin torjuttu halu". Baasin mukaan tässä on kyse yliminän rajoittavasta ja rankaisevasta laista (loi). Toisaalta laki luo rajoja halulle ja toisaalta se luo halua asettamalla kiellon. Halu on pohjimmiltaan transgression haluamista. Jotta se olisi mahdollista, ensin täytyy olla kieltö. Lacanin mukaan ei ole olemassa ennalta annettua halua, jota laki rajoittaa, vaan halu syntyy rajoittamisen prosessista.

Lacan kirjoittaa sanan laki myös suurella alkukirjaimella (Loi) viitaten silloin johonkin muuhun. Kyse on ennen kaikkea halun alkuperästä. Freudilainen ajattelu näkee äidin ruumiin alkuperäisenä tyydytyksen kokemuksen tarjoajana. Tämä alkuperäinen tyydytykselämänsä kaiku jatkuu esiin tulevassa nautinnon käsitteessä. Kyse on siis muistijäljestä, jolla kuvitellaan olevan empiirinen ja eletty alkuperä. Äidin ruumis on "Asia" (Das Ding, ransk. La Chose), jonka ympärillä halu kiertää. Lain kieltämä halu sublimoituu

yrityksiksi rekonstruoida liuennut ja hajonnut muistikuva äidin ruumiista. Baasin (s.50) mukaan on kuitenkin syytä kysyä kuinka näin kallisarvoinen alkuperäinen kokemus voi kadota meiltä sekä elettyinä, että kuvana. Lacanin mukaan Asia (La Chose) ei ole sanottavissa tai kuvattavissa. Se on signifioidun ulkopuolella (hors-signifié) ja siten sitä ei voi ajatella alkuperäisenä signifioituna, josta kaikkien signifioijien jatkumo saa alkunsa. Lacanin mukaan suhdetta Asiaan on ajateltava menetyksenä (perte) joka edeltää sitä mikä on menetetty, ja siten menetystä alkuperänä. Signifioijat gravitoivat aina jo kadonneen Asian ympärillä.

Kyse on myös (haluavan) subjektin syntymästä suhteessa Toisen haluun ja sen ohella objektiin. Teoksessaan ”The Lacanian Subject”(Fink, 1995) Bruce Fink (s.94) kuvaa ensimmäisen alkuperäisen tyydytyksen kokemuksen tuottaneen suhteen äidin ruumiiseen (rintaan) alkutilana, jossa ei ole subjektia tai objektia. Tämä yhteys katkeaa äidin poissaolon kokemuksessa, jolloin lapselle asettuu kysymys, mitä äiti haluaa. Tähän kysymykseen ei ole lopullista vastausta, äiti osoittautuu tiedostamattaan puutteelliseksi ja haluavaksi (eli jakautuneeksi) subjektiksi. Yhteyden katkeaminen johtuu isän (eli lain) väliintulosta sillä seurauksella että lapsi joutuu kohtaamaan Toisen (tiedostamattoman) halun. Tämä merkitsee astumista symboliseen järjestykseen ja haluavan subjektin syntyä. Jos taas ajatellaan asiaa objektin kannalta, niin alkutilassa rinta ei ole erillinen lapsen huulista, suusta tai lapsesta. Vasta yhteyden katketessa lapsi muodostaa rinnasta itsestään erillisen objektin. Se ei ole enää koettavissa ei-erillisenä ja siten sen tuottama tyydytys ei ole alkuperäisen kaltainen. Rinnasta tulee kadotettu objekti (lost object). Baas (s.68) tuo (Asiaa koskevan) Lain analyysissään esiin Lacanin termin ”objet a”. Hän määrittää sen välitykseksi Asian ja halun objektien välillä, ja se operoi fantasman mahdollistamana. Tämä erikoinen objekti, jota Lacan kutsuu nimellä ’objekti pikku a’ (objet petit a) on halun syy, ei osa halun objektia, eikä palautettavissa siihen. ”objekti pikku a” ei identifioitu halun subjektiksi, mutta se artikuloituu hänessä. Kyse on halussa jakautuneesta subjektista. Tämän jakautumisen tuottaa se, että halua ei edellä mikään todellisuusperäinen, vaan puhtaasti puute suhteessa Asiaan. Baasin (s.70) mukaan fantasmassa on kyse jakautuneen subjektin kohtaamisesta halunsa syyn, ’objekti pikku a:n’ kanssa tiedostamattomassa.

Tiivistäen edeltävästä: halun objektit ovat löydettyjä objekteja, joissa artikuloituu yliminän laki (loi). Nämä objektit eivät tarjoa halulle kuitenkaan lopullista tyydytystä. Halu siirtyy metonyymisesti objektista toiseen loputtomiin. Laki kirjoitettuna isolla kirjaimella liittyy puolestaan Asiaan ja sen menetykseen alkuperäisenä ja perustavana puutteena. Täten Asia näyttäytyy annettuna absoluuttina, joka artikuloituu halussa, mutta johon halu ei ole palautettavissa. Lacanin (Baas s.61) mukaan Laki kieltää tekemästä Asiasta halun objektia, kuten myytit harhaanjohtavaan tapaansa tekevät.

Palaan kysymykseen tanssin ja lain suhteesta. Sibony (s.118) näkee ensinnäkin kaikkien tanssin muotojen heijastavan suhdetta (yliminän) lakiin. Hänen mukaansa klassisessa baletissa laki on täysin nähtävissä ja luettavissa, ja siten lopullinen. Kattavasti kirjoitettu ja jälkensä kanssa identtinen laki tekee ajattelusta turhaa, sillä ajattelu on lakien etsimistä. Sibonylle tanssi on liikkeen vapauden symboli ja hän näkee totaalisen lain kääntävän sen yksinkertaiseksi suorittamiseksi, ruumiin pedagogiaksi, kaunistautumiseksi ja kuntouttamiseksi. Tanssi ei viittaa vain ruumiiseen vaan myös tapaan, jolla muut asiat voivat ruumiillistua. Se ylittää ruumiin työstämisen ja sen kykyjen kehittämisen, koska laki ei ole ajateltavissa ”luonnollisena” vaan ihmisen luomana ja hänet luonnosta erottavana. Ihmisen suhde ”luontoonsa” määrittyy sen puutteena.

Kuten edellä on esitetty, Lacanin mukaan tiedostamaton eli ”toinen näyttämö” rakentuu signifioijista ja noudattaa siten symbolista järjestystä. Sibony jatkaa tanssin ja lain suhteesta esittämällä määritelmän tanssista ruumiillisena dialogina Toisen, eli tiedostamattoman kanssa, hän sanoo mm. (s.115) tanssijan tulkitsevan ruumiillaan ympäröiviä haluja ja eleitä. Tärkeää ei ole Toisen vastaus vaan sen läsnäolo ja sille herkistyminen ja avautuminen. Tanssi on tiedostamattoman ruumiillista intensiteettiä. Se herättää kunkin toisen osalta kahden-ruumiin-välisyyden (s.124).

Yleisemmin tulee ottaa huomioon tärkeä suhde, mikä isolla kirjaimella kirjoitetulla eli Asiaa koskevalla Lailla on luovuuteen. Sibonyn mukaan (s.113) kyse on aineen saattamisesta kosketukseen (tuntemattoman) Lain henkäyksen ja inspiraation kanssa. Hän näkee siinä koettelemuksen mutta vailla suurta myötätuntoa tekijän traagisuutta kohtaan. Tekijä maksaa siitä hinnan persoonallaan, tai sillä osalla olemistaan, jota hän houkuttelee

osallistumaan luomiseen. Kyse on samanaikaisesta voitosta ja tappiosta; hän hävittää ja löytää itsensä uudestaan siinä mitä tekee. Mitä tekeminen onkaan, se on aina jäännöstä, ylimäärää. Sitä vastoin niille, jotka väheksyvät luomista vaarana on kova hinta heidän olemiselleen. Heille ei jää mitään.

Tartun tässä yhteydessä tähän ajatukseen ylimäärästä saadakseni tarkasteluuni mukaan aiemmin mainitun fantasman. Edellä on tullut esille termejä kuten alkuperäinen tyydytyselämys ja Asia. Puheena olevaa ajatusta ylimäärästä on ajateltava näiden samoin kuin jatkossa esiin tulevan nautinnon sukulaisterminä; se on siis jotain joka ei tule symboliseen järjestykseen. Eric Santner tarkastelee teoksessaan ”On the Psychotheology of Everyday Life” (2001) ylimäärän suhdetta traumaan ja fantasiaan ja osoittaa, että fantasma osoittautuu yhdeksi, tosin jäykäksi, tavaksi käsitellä ylimäärää. Hän (Santner s.32) tuo esiin Freudin ajatuksen traumasta subjektiin kohdistuvan liiallisena vaatimuksena tai puhutteluna. Tämä liiallisuus aiheuttaa kyvyttömyyttä ryhtyä mielihyvä periaatteen mukaisesti toimiin tämän liiallisuuden aiheuttaman jännitteen purkamiseksi. Trauman tuottama ”ylijäämä” ehkäisee kokemuksen siirtämisen toiminnaksi ja mieli jää kiihottuneisuuden valtaan. Santnerin mukaan Freudin tärkeä oivallus oli se, että halut ja toiveet ovat syvimmältä olemukseltaan tulkintoja kiihottuneisuudesta, paineesta, ja jännittyneistä tiloista, jotka ovat aiheutuneet määrätystä puutteesta tai jonkin katoamisesta. Halut ja toiveet voivat puolestaan ilmetä esimerkiksi unissa, oireissa ja virheilmauksissa. Santnerin (s.33) mukaan Freud ajattelee ylimäärää myös suhteessa toistamisen pakkoon. Hän päätyi ajattelemaan, että tulkinta tuo aina mukanaan jäänteiden, ”ylimääräisen syyn”, joka toimii itsepintaisesti ylittäen määrätyn halun ja sen mahdollisen tyydytyksen. Fantasma on prosessi, joka sitoo tämän ylijäämän ja muuntaa sen sosiaalisen sopeutumisen tueksi.

Santner (s.74) ajattelee ylijäämää myös tuoden esiin Roland Barthesin valokuvaan liittämisen käsiteparin studium – punctum. Studium on yleistä tutkivaa kiinnittymistä valokuvan kulttuurisiin merkityksiin, kun taas punctum on tämän kontekstualisoinnin keskeyttävä elementti, joka nousee kuvasta ja ”pistää” katsojaa. Santnerin mukaan punctum ei ole toisen todellisuuden tason interventio, vaan ei-symbolisoitavissa olevan ylijäämän nouseminen tietoisuuteen.

Mainitsin edellä, että Freud ajattelee ylimäärää myös suhteessa toistopakoon. Tähän kannattaa paneutua hetkeksi, sillä Heidi Gilpinin (Corporealities, ed. Foster, 1996) asiaa koskevat tarkastelut liikkeen problematiikan yhteydessä johdattelevat ajattelemaan toisenlaista suhdetta ylijäämään kuin mihin fantasma antaa myöten. Gilpin (s.110) pohtii esitystä ja tulkitsee Freudiin tukeutuen sen suhdetta toistoon ja häviävyyteen. Hän ajattelee, että esitys on aina suuntautunut kohti mahdotonta halua estää häviäminen. Jos häviävyys on esitystä määrittävä ehto, on toisto ajateltavissa tämän esiin tuomisen keskeisenä strategiana. Kyse on aktiivisen roolin ottamisesta suhteessa traumaattiseen tapahtumaan (vrt. Freud; fort-da) esittämällä se uudestaan. Kyse on aktista, representaatiosta ja esityksestä. Näin ajateltuna esitys on selviämismekanismi ja Freudille myös paranemisen muoto, hoito. Tässä yhteydessä toiston suhde esitykseen on ajateltavissa mekanismina, joka mahdollistaa hengissä säilymisen, sekä trauman sietämisen ja kestämisen. Gilpin sanoo huomioivansa toiston eurooppalaisen liikkeellisen nykyesityksen (contemporary European movement performance) tärkeänä keinona. Freudin mukaan toistamisen pakko on kontrollin halua ja Gilpinin mukaan esitys on pyrkimystä kokemuksen kontrollointiin ja sen epäonnistumisen toistuvaa ylikirjautumista. Gilpin ajattelee Freudia seuraten, että jos näyttämöllä toistettu tapahtuma on katsojalle epämieluisen, se on todennäköisesti hänelle traumaattinen ja hän pyrkii sen saamaan kestämisen kautta hallintaansa. Koreografin tapa toistaa tiettyjä liikefraaseja tai tapahtumia viittaa niiden mahdolliseen tapaan tuottaa mielihyvää tai kärsimystä. Molemmissa tapauksissa toisto esityksessä viittaa haluun hallita, tai ainakin kommentoida toistettuja tapahtumia.

Gilpin(s.111) tuo esiin myös Freudin näkemyksen toiston tuottamasta mielihyvästä. Hänen mukaansa toisto on nähtävissä myös edellytyksien luomisena uusille ilmaisumuodoille. Toisto on luonteeltaan paitsi konservatiivista, myös eteenpäin vievää ja uusia muotoja tuottavaa. Freud yhdistää toistamisen pakon myös muistiin pääsyä korvaavaan toimintoon, eli muistamisen impulssin korvautumiseen toistolla. Vastustus ja toisto toimivat läheisessä kausaalisessa yhteydessä toisiinsa. Gilpin ajattelee tätä mahdollisena kysymyksenasetteluna suhteessa tekijöiden (koreografien, ohjaajien) tapaan käyttää toistoa merkittävänä rakenteellisena elementtinä töissään. Mitä tapahtumia, tilanteita ja asioita he pitävät tarpeellisena toistaa?

Mitä nämä toistot paljastavat siitä mitä he pitävät traumaattisena? Mitä toistettaviksi valitut elementit kertovat vastustuksesta ja haluttomuudesta muistaa? Freudin mukaan toistamisen pakossa on kyse potilaan tavasta muistaa. Jos nämä toiston esitykset ovat vain korvaamista tai vastustusta suhteessa muistiin palauttamiseen, kuten Gilpinin tulkinnan mukaan ne liikkeellisessä nykyesityksessä usein ovat, kysymykseksi nousee muistin rooli suhteessa liikekompositioon. Mikä jää pois, jos mikään? Kohdistuuko toisto kokonaiseen (traumaattiseen tai muuhun) momenttiin? Vai jääkö osia tästä momentista huomiotta, poistetaanko tai amputoidaanko ne?

Gilpinin esittelemä liikkeen (ja toiston) problematiikka auttaa ymmärtämään Sibonyn ajatusta Lain ja tanssivan ruumiin suhteesta. Hän (s.114) yhdistää tanssivan ruumiin kamppailuun, joka koskee tämän ruumiin rajojen puuttumista ja läsnäoloa. Kyse on näiden rajojen synnyttämisestä ja kyseenalaistamisesta. Tanssivan ruumiin täytyy joka kerta keksiä uudelleen koodinsa, kuin siirtääkseen rajojaan. Nämä koodit heijastuvat toisista rajoituksista ja kielloista, jotka edustavat muita kysymyksiä. Näköpiirissä on kuitenkin vain yksi ”Kysymys”: olemiselleen paikkaa etsivä ruumis ja sen esiin tulemisen paikka näiden rajojen ja kieltojen järjestyksessä tai kaaoksessa, ruumiita siirtymässään ja hakemassa paikkaansa. Sibonyn mukaan tässä etsinässä tulee esiin sisäsyntyinen Laki, jonka kautta oleminen ruumiillistuu. Elävä ja haluava olemisen ruumiillistuu vain aineen kulkiessa tietyn Lain kanavien kautta. Nämä aineen ja muistin läpikulut ovat hyppyjä, joissa edellä mainittu Laki manifestoituu, ei ulkopäin annettuina normeina vaan sisäsyntyisenä liikkeenä. Se on liikettä, joka tuo esiin tulemista ja tulevaa, sekä sallii sen inkarnoitua. Paluuna (yliminän)lakiin Sibony tiivistää ruumiin olevan lain kantaja ja sen kantama. Ne sekoittuvat toisiinsa. Ruumis on kyseenalaistetun, ja siten liikkeeseen saatetun, lain kantaja. Palaan ylimäärään, jota edellä on luonnehdittu siten, ettei se tule symbolisen piiriin. Tarkastelen sitä kuitenkin nautinnon termein, sillä Sibony (s.175) päätty tarkastelemaan tanssia ”ensimmäisenä” nautinnon muotona. Edellä mainitut alkuperäinen tyydytys, Asia ja ylimäärä saavat siis rinnalleen nyt nautinnon. Fantasma ei jää ainoaksi nautinnon muodoksi, ainoaksi vaihtoehdoksi muodostaa suhde ylimäärään.

Seuraavassa esittelen Finkin (s.59) tarkastelua nautinnon käsitteestä. Hän ajattelee nautintoa viittaamalla jakautuneen subjektin syntyyn alkuperäisen äiti-lapsiyhteyden katkoksesta. Lapsen halu perustuu tarpeeseen ymmärtää toisen(äidin) halua, joka kohdistuu myös hänen ulkopuolelleen. Äidin halu ei ole lapsen kontrolloitavissa ja siten lapsen ja äidin halu eivät ole identtisiä. Tämä vieraantumisen yhteydestä tuottaa objekti pikku a:n. Se on ymmärrettävissä tässä yhteydessä ylijäämänä, viimeisenä jälkenä ja muistutuksena tuosta yhteydestä. Lacan kutsuu kiinnittymistä objekti pikku a:han fantasmaksi, jonka avulla subjekti pitää kiinni kokonaisuuden illuusiosta ja joka mahdollistaa jakautuneisuuden huomioimatta jättämisen. Finkin (s.60) mukaan psykoanalyysissä analysoituva kertoo fantasmaan analysoijalle ja kuvailee siten sitä miten hän haluaa olla suhteessa objekti a:han. Toisin sanoen miten hän haluaa asemoida itsensä suhteessa toisen haluun. Subjektille toisen halu näyttäytyy kaikkein kiihottavimpana, mutta tuo jännite voi kääntyä inhoksi tai jopa kauhuksi, koska mikään ei takaa kiihottuneisuuden tuottamaa mielihyvää. Ranskan kielen termi ”jouissance” kuvaa tätä toisen halusta lähtevää nautintoa, jossa sekoittuvat mielihyvä ja kärsimys. Tämä kiihottuneisuuden tuottama nautinto liittyy seksin, katsomisen, ja/tai väkivallan kokemukseen, oli se viattoman miellyttävä tai inhottavan vastemielinen. Subjekti orkestroi fantasmoissaan tällaista nautintoa. Tässä yhteydessä nautinto on ajateltavissa äiti-lapsi yhteyttä korvaavana ja symbolista järjestystä edeltävänä. Tämä ensimmäisen rekisterin nautinto edustaa välityksetöntä, reaalista äiti-lapsi suhdetta, joka joutuu väistymään merkitsijän, eli paternaalisen funktion suorittaman kastration edessä. Jokin osa tästä reaalista yhteydestä on uudelleen löydettävissä fantasmasta. Tämä toisen rekisterin nautinto korvaa aiemman jakautumattomuuden nautinnon ja tarjoaa subjektille olemisen tuntemuksen vastakohtana vieraantuneisuudelle tyhjyyteen. Eron tapahtuman kautta mahdollistuva fantasma on täten nähtävissä subjektin ainoana keinona saada jonkinlainen tuntuma olemiseen. Lacanin mukaan eksistenssi on mahdollista vain symbolisessa järjestyksessä, mutta olemisen on mahdollista vain kiinnittymisenä reaaliseen.

Sibony (s. 175) lähestyy tanssi ja nautinnon suhdetta otsikolla ”Tanssittu Nautinto, tanssi ”ensimmäisenä” nautinnon muotona”. Sibony näkee tanssin mahdollisuutena fantasmaojen liikkeeseen saamiseksi. Tanssi voi mobilisoida

ne, lähteä niiden mukaan ja pitää niistä kiinni. Tanssi voi pukea ne ylleen ja luopua niistä kuin ihosta. Halliten tekniikkansa tanssi voi edetä sen tuolle puolen, ja sen muiston kannattamana välittää tässä siirtymässä muistiin perustumattoman liikkeen. Tanssi on nautintoa tästä inspiroituneesta liikkeellisestä kirjoituksesta, jota kannattelee se minkä se saa liikkeeseen. Tanssissa käsikirjoittaja, tuki ja teksti ovat ruumis. Tanssi on narsistista kirjoitusta, mutta ruumis on objekti: se on nautintoa ruumiin haltuunotosta ja sen kanssa lähtemisestä. Sibonyn mukaan myös ruumiin narratiivisuus on nautinnollista. Ruumis kertoo aina tarinoita, esimerkiksi tanssittuina traumoina rivien välistä luettuina.

Sibonyn mukaan omien lakiensa mukaan tanssiva ruumis on puhuva. Se kertoo alkuperänsä tarinaa niin pitkälle kuin se meidät päästää. Se voi myös näyttäytyä poissaolona. Ruumis nauttii löytäessään tilansa kätköistä energiaa ja sen omaamisen vaistomaisesta tietämisestä. Tanssiva ruumis nauttii energioista, joita se ei omaa, mutta jotka se osaa kutsua luokseen ja joita se käyttää luodakseen tilansa. Ruumiin vapauttama energia ja sen paikka tilassa artikuloituvat tässä nautinnossa.

Sibony (s. 176) tarjoaa psykoanalyttisen termistön ”jargonin” mukaisen kuvauksen tanssista ”narsistisena objektinautintona”, todeten heti kuvauksen ristiriitaisuuden. Se tukee kuitenkin ajatusta, että kyse on syntymisen nautinnosta ja leikistä oman syntymän kanssa. Kyse on alkuperästä sukeltautumisesta, samalla sukeltaen yhä syvemmälle siihen. Sibony (s. 177) ajattelee tämän kulun itsessä tiedostamattoman kautta avaavan hypnoottisen nautinnon tason. Se on aina myös ruumiiseen pääsyn mahdollistavan tunnussanan tuloa ulkopuolelta.

Kreikan kielen sanat Choréia(tanssi) ja Chora(kuoro) omaavat yhteiset juuret ja Sibonyn mukaan ne ruumiillistavat samaa jännitettä, jota ilmoitus(appel) tuottaa muualla. Hypnoosissa tiedostamattoman ääni tuo subjektille viestin hänen halustaan kuin tullen hänen ulkopuoleltaan ja samalla palauttaa subjektin kokonaisuuden tuntemuksen. Tanssissa kyse on tanssijan ruumiillisesta autohypnoosista johon osallistuvat tiedostamattoman ääni, väkijoukon katse ja musikaalinen hiljaisuus. Liikkeeseen saatettu narsistinen aines organisoituu pulssiksi; pysähdys(stase) – hurmio(extase), sekä itsessään

itsensä ulkopuolelle joutuminen, että narsistinen tila. Ruumis on näiden pulssien välisellä jakajalla ja läpikulussa. Sibony määrittelee autohypnoosin jakautuneen, ja tämän jakautumisen ylittävän, itsen hypnoosiksi. Kyse on myös tekijyyden (auteur) illuusiosta, joka on autohypnoosin ja autoreferenssin selkeä perusta. Tämä pätee niin tanssirituaaliin kuin tapaan, jolla moderni yhteiskunta on erottanut ne tarjotakseen itselleen ylellisyyden löytää ne uudelleen. Moderni harrastaa mielen sekoittamista ja transsia, tosin usein puutteellisin ajattelun välinein.

Sibony (s. 178) näkee selvän yhteyden alkuperän, rituaalin, trauman, hypnoosin ja transsin välillä. Ne ovat syntymää poissaolossa, pakotettuna ja taas itsensä kooten. Sibony ajattelee tämän suhteen alkuperään tanssin etuoikeudeksi, mikä avautuu joillekin jopa ajatuksena tanssista taidemuotojen ”esikoisena”. Todisteena voidaan pitää tanssia kuvaavia esihistoriallisia luolamaalauksia, jotka voidaan tosin tulkita myös piirroksen aiemmuutena tai ainakin näiden muotojen eriaikaisuutena. Joka tapauksessa täytyy ajatella, että tanssin materiaali koostuu ihmisyyden raaka-aineista, perimmäisistä aineksista ja se on äärimmäistä pyrkimystä löytää häviämisen ja syntyvän aineksen mieli. Tanssi tuottaa nautintoa erossa, se on erottautumista liikkeessä narsistisen kentän sydämessä. Tanssi käyttää sitä hypnoottisen efektin tukena vastatessaan alkuperäiseen traumaan. Joissain riiteissä tämä ero on ihmisen ja pyhän eläimen välinen mimeettinen leikki, jossa provosoidaan inkarnaation takia ja päinvastoin. Sibonyn (s.179) mukaan ne ovat tiedostamattoman lähentymisen strategioita, viettelyitä. Kyse ei ole toiseksi tulemisesta, vaan sen liikuttamisesta ja pyrkimyksestä kontaktiin sen kanssa. Identifikaatio luo käyttökelpoisen tilan, jossa hypnoottiset pyrkimykset saavat toimia vapaasti. Sibony ajattelee, että tämä narsistinen objektinautinto on liikkeessä läpi raunioidensa, sirpaleidensa ja säröjensä kohti minän ja tiedostamattoman, identiteetin ja eron vaihtelua. Kun tanssija tulee siksi minkä vuoksi hän tanssii, siksi mitä hänen tanssinsa puhuttelee, hänestä tulee samaan aikaan se mitä hän on ja se mitä hän ei ole. Hän syntyy olemisen ja sen mikä on, sekä sen mikä on ja sitä edeltävän olemisen välisessä murtumassa. Se on nautintoa pääsystä ruumiin ”omistajuuteen”, nautintoa epävarmasta pääsystä sen epätäydelliseen läsnäoloon.

4. Johtopäätökset

Olen edeltävissä teksteissäni pyrkinyt lähestymään tanssia pohtien siihen historiallisesti liitettyjä merkityksiä ja toin esiin mannermaisen filosofian tavan ajatella ruumiillisuutta olemisemme lähtökohtana. Työni loppupuolella syvensin ruumiin ajattelua tuomalla mukaan psykoanalyttisen teorian tavan ajatella subjektia ruumiillisista lähtökohdista. Projektini taustalla on ollut halu ymmärtää tanssia toisiinsa kietoutuneista esteettisistä ja eettisistä näkökulmista. Kysymys on siitä miten taide ja tässä tapauksessa erityisesti tanssi on kosketuksissa tapaamme olla maailmassa. Kuten aiemmin toin esiin, psykoanalyttinen ajattelu tuo mukaan ajatuksen olemisestamme symbolisen järjestelmän ja toiseuden kohtaamisen myötä jakautuneena subjektina ja tuon järjestelmän ulkopuolelle jäävästä ylimäärästä. Palaan tästä lähtökohdasta vielä Eric L. Santnerin esiin tuomiin ajatuksiin taiteesta. Santner lähestyy Freudin ja Rosenzweigian kautta ajatusta toisen ja toiseuden kohtaamisesta keskeisenä kysymyksenä olemisillemme, kuten hän sen muotoilee, ”elämän keskellä”. Santnerille (s.81) Toisen (toisen tiedostamattoman) kohtaaminen on altistumista, paitsi Toisen ajatuksille, arvoille, toiveille ja muistoille, myös Toiselle hulluuden kosketuksena. Se on altistumista tavalle, jolla Toinen on eksyksissä maailmassa, hädässä ja erossa identiteetistä joka takaisi hänelle paikan joissain rajatussa kokonaisuudessa. Toinen, jolle olen vastausveloitteessa, omaa tiedostamattoman ja kantaa palautumatonta ja sisäistä toiseutta. Toinen muodostaa elävyyden paikan, joka ei kuulu mihinkään elämän muotoon. Nancyn ja Sibonyn ajatteluun viitaten kysymys on myös Toisen ruumiin kohtaamisesta.

Santner (s.138) viittaa myös Elaine Scarryn ajatteluun toisenlaisena ja perinteisempänä lähtökohtana ajatella ihmisyyden ja taiteen etiikkaa. Scarry ajattelee, että kauneudella luonnossa ja taiteessa on kyky laajentaa katsojan maailmakuva. Tässä laajennuksessa esiin tuleva ”fairness”, kuten hän sanoo, sisältää sekä kauneuden, että oikeudenmukaisuuden. Scarryn mukaan kauneus muodostaa puhuttelun paikan tai toimijan, jossa sekoittuvat estetiikka, etiikka ja politiikka. Hän ajattelee siten kauneuden voimistavan painetta korjata olemassa olevat epäoikeudenmukaisuudet. Santnerin (s.139)

mukaan Scarryn ajattelu liittyy käsitykseen kauniin objektin esimerkillisyyttä suhteessa symmetrian periaatteisiin. Siinä on havaittavissa tasapainoista muotoa ja osien harmonista suhdetta kokonaisuuteen. Kyse on kauniiden objektien tavasta pitää paikkaa tasapuolisen oikeudenmukaisuuden imperatiiville. Taideteos avaa liikkeen kohti eettistä ja poliittista tiedostamista, koska se kuvaa muusta elämästä puuttuvaa tasapainoa ja symmetriaa. Santner (s.140) ajattelee, että tästä ajattelusta puuttuu kauneudessa läsnä olevan jäänteiden ja ylimäärän huomioiminen. Toisin kuin Scarrylla, Santnerin ehdottamassa estetiikassa on kyse itsensä keskeyttävästä kokonaisuudesta ja hänelle se mikä on kaunista liikuttaa meitä koska sen kompositio ja tapa toimia sisältää enemmän todellisuutta kuin se pystyy sisältämään itseensä. Santner (s.146) näkee tämän perspektiivin, ja siihen sisältyvän käsityksen subjektista, avauksena kohti uusia yhdessä olemisen mahdollisuuksia, mikä puolestaan on poliittisen ajattelun ydin ja sydän.

Edellä kuvatussa kysymyksen asettelussa tiivistyy paljon, siitä mitä olen edeltävissä teksteissä pyrkinyt tutkimaan. Esimerkiksi balettia, irrotettuna hoviseremonian ja jäykistyneen sukupuolisuuden konteksteista, on mielestäni mahdollista ajatella Scarryn mukaisesti balanssin ja symmetrian liikkeen ja koreografian eleenä, joka esittää sitä mikä maailmasta puuttuu. Jos sen sijaan haluamme ajatella olemista ”maailman keskellä”, kiinnostuksemme suuntautuu kohti Santnerin esittämää arkipäivän psykoteologiaa. Tuolloin ajattelu ruumiista siten kuin Nancy sen esittää nousee keskeiseksi. Hän ajattelee, että ”olemme maailmaan heitettyjä ja tanssissa (taiteessa) on kyse syntymästä ja suhteen luomisesta maahan ja paikkoihin”. Nancyille tanssi on (ruumiin) samanaikaista oloa mediumin, mediaation ja ”immediaation” järjestelmissä. Sibony ajattelee tanssia ruumiin tapahtumisen aukeamisena, joka haastaa meidät tulkitsemaan, kokemaan ja juhlimaan sitä. Kuten edellä esitin, tällaisessa ajattelussa taiteesta on keskeistä ajatella sitä jäänteiden ja ylimäärän termein. Esiin tuli myös ajatus jonka mukaan fantasma on nähtävissä subjektin ainoana keinona saada jonkinlainen tuntuma olemiseen maailmassa. Myös taide toimii olemistamme mahdollistavana ja, Sibonya seuraten, tanssi on siten ajateltuna mahdollisuus saattaa fantasmat liikkeeseen. Tanssi voi mobilisoida ne, lähteä niiden mukaan ja pitää niistä kiinni. Se voi pukea ne ylleen tai luopua niistä kuin ihosta. Ajatus jäykkien ja fiksoituneiden fantasmaojen liikkeeseen

saattamisesta on keskeinen jos haluamme seurata Santnerin ajatusta avautumisesta kohti uusia yhdessä olemisen mahdollisuuksia poliittisena projektina.

Lähdeluettelo

Baas, Bernard 1992: *Le Désir Pur. Parcours Philosophiques dans les Parages de J.Lacan.* Éditions Peeters, Louvain.

Declerq, Frédéric 2004: Lacan's Concept of the Real of Jouissance: Clinical Illustrations and Implications. *Psychoanalysis, Culture & Society* 9, 237-251.

Evans, Dylan 1996: *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis.* Routledge, East Sussex.

Fink, Bruce 1995: *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance.* Princeton University Press, Princeton.

Foster, Susan Leigh 1996: The ballerina's phallic pointe. Teoksessa Foster, Susan Leigh (ed.) *Corporealities.* Routledge, New York, 1-24.

Foster, Susan Leigh 2011: *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance.* Routledge, Oxon.

Gilpin, Heidi 1996: Lifelessness in movement, or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance in movement performance. Teoksessa Foster, Susan Leigh (ed.) *Corporealities.* Routledge, New York, 106-128.

Homans, Jennifer 2010: *Apollo's Angels. A History of Ballet.* Granta, London.

Monni, Kirsi 2004: *Olemisen poeettinen liike.* Acta Scenica, Helsinki.

Nancy, Jean-Luc 2010: *Corpus.* Teoksessa Santanen, Sami (toim.) *Filosofin sydän,* Gaudeamus, Helsinki, 27-120.

Monnier, Mathilde ja Nancy, Jean-Luc 2005: *Allitérations. Conversations sur la danse.* Galilée, Paris.

Parviainen, Jaana 2006: *Meduusan liike*. Gaudeamus, Helsinki.

Santner, Eric 2001: *On the Psychotheology of Everyday Life. Reflections on Freud and Rosenzweig*. The University of Chicago Press, Chicago.

Sibony, Daniel 1995: *Le corps et sa danse*. Éditions du Seuil, Paris.

