

LIIKKEELLÄ  
MARRASKUUSSA  
MOVING IN  
NOVEMBER

31.10.→7.11.2015

**FRÉDÉRIC POUILLAUDE**

**NÄYTTÄMÖ JA  
AIKALAISUUS**

**SUOMENTANUT JULIUS TELIVUO**

FRÉDÉRIC POUILLAUDE  
**NÄYTTÄMÖ JA AIKALAISSUUS**

SUOMENTANUT JULIUS TELIVUO

Aikalaisuudella voisi olla esitys, ehkä jopa näyttämö.

Tällä mahdollisesti koreografisella näyttämöllä olisi hämärästi nähtävissä ajan henki ja aikakauden kuva. Inhimilliselle ajalle olisi ominaista itsensä kuvaaminen, esittäminen ja näyttämöllepano. Tämän toiminnan ensisijaisena ilmaisukanavana olisi perinteisesti ”taideteoksiksi” kutsuttuja tuotteita. Niinpä puhuttaessa tanssista ja aikalaisuudesta tarvitsisi vain tulkita kyseisen toiminnan tuottamista teoksista ja niiden elinympäristöstä – juurikin näyttämöltä – löytyviä ajankuvia, *oman* aikamme kuvia.

Mutta juuri tähän suuntaan en nyt aio edetä.

Tähän on kaksi olennaista syytä. Ensinnäkin – ja kyseessä on vain hypoteesi, joka ylittää tämän kirjoituksen rajat – tyhjän sanan ”aikalaisuus” (*contemporain*) nykyisenä merkityksenä on ehkä vain aikakauden kuvaamisen kiistaton mahdottomuus. Emme enää usko oman aikamme ykseyteen, *meidän* aikamme yhtenäistävän ja esittävän kuvauksen mahdollisuuteen. Tilanteelle on annettu moninaisia strategisia nimiä, jotka edustavat useita eri ideologioita: ”suurten tarinoiden loppu”, ”utopioiden loppu”, ”taiteen kuolema”, ”postmoderni”, ”avantgarden

ALKUPERÄISTEKSTI:

”*Scène et contemporanéité*”, Rue Descartes, n°44, Paris, PUF, 2004

Teksti on myös julkaistu Frédéric Pouillauden kirjassa *Le Désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

Frédéric Pouillaude on filosofian tohtori ja luennoitsija Sorbonnen yliopistossa Pariisissa. Ennen siirtymistään arvostettuun Ecole Normale Supérieure -kouluun Pouillaude opiskeli klassista balettia ja nykytanssia. Vuodesta 2013 Pouillaude on ollut Institut Universitaire de Francen jäsen.

loppu”, ”historian loppu”... Tässä monotonisessa suruvirressä ja kaihomielisen diskurssin eri muodoissa voi kenties havaita jotain yllättävän tarkkapiirteistä: historiaa sinänsä ei ole menetetty, vaan ainoastaan aikakauden, ”meidän” aikakautemme kyky hahmottaa itsensä ja ymmärtää itsensä ykseytenä. Tässä asetelmassa taiteella tai pikemminkin sen tilaa koskevalla arviolla on arvatenkin ratkaiseva paikka. Ajan ja aikakauden perinteisenä kuvaajana taide on luonnollisestikin kriisin keskiossa. Kuoltuaan ensin Hegelin järjestelmässä ontoteologisen tehtävänsä suurenmoisen loppuun saattamisen myötä, taiteen haamu olisi maallistuttuaan jäänyt joksikin aikaa henkiin. Omaksumalla uusia tehtäviä se olisi löytänyt modernistisessä diskurssissa ja avantgarden hahmossa korvaavan, ateistisen teleologian muodon, joka olisi taannut sille historiallis-poliittisen merkittävyyden ja vastuun aikakauteensa nähden. Mutta tämän muutoksen vaikutukset olisivat kestäneet pitkään; haamu olisi nykyään umpikuollut, ei tehtävän täyttymisen seurauksena vaan koska kaikki teleologiset rakenteet, jotka olisivat voineet osoittaa sille tehtävän, olisivat haihtuneet olemattomiin. Taide olisi näin siirtynyt ”kaasumaiseen” olotilaan, irrotettuna kaikesta vastuusta, kelluen äärettömien mahdollisuuksien seassa, pitäen välttämättömänä ainoastaan institutionaalisen tunnustuksen, uutuuden ja kumouksellisuuden tyhjää peliä, jota markkinat tai valtio välittömästi eheyttävät ja kierrättävät.<sup>1</sup> Näin taide olisi menettänyt täysin aikakauden kuvaamisen kykynsä ja tyytyisi pelaamaan omaa yhteiskunnallista peliään kuin mikä tahansa toinen talouden sektori,

---

<sup>1</sup>

Ks. Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétisme*, (Taide kaasumaisessa tilassa. Essee estetiimin voittokulusta). Paris, Stock, 2003.

ei enempää, ei vähempää. Tällöin ”aikalaisuus” merkitsisi samanaikaisesti oman aikamme yleistä kyvyttömyyttä tavoittaa ja kuvata itsensä aikakautena sekä tämän kyvyttömyyden paikallista ydintä ja kenties sen syytä: taiteellisen tuotannon jonkinlainen kriisi tai vähintäänkin sen siirtyminen niin toisenlaiseen järjestelmään, että sitä voi tällä hetkellä ajatella vain siitä käsin, mitä siitä on poistunut. Niinpä olisi kerrassaan järjetöntä haluta soveltaa taiteeseen ja tässä tapauksessa tanssiin tätä aikakauden kuvaamisen kaavaa, jonka termi ”aikalaisuus” tuntuisi kahdella mainitulla tavalla kieltävän. Tämä on torjuvan vastaukseni ensimmäinen syy, joka tosin totta puhuen on ulkokohtainen ja riittämätön.

Ei nimittäin ole niin helppoa välttää aikalaisuuden ajattelutapaa. Aikamme kyvyttömyys tavoittaa itseään näyttäytyy yhä aikakauden muodossa, vaikkakin tyhjässä sellaisessa, ja kyvyttömyytemme nähdä ”yksittäinen” aika ”omanamme” ilmenee yhä ajallisessa, tasalaatuisessa ja yhtenäisessä hahmossa, vaikkakin negatiivisena. ”Ajallemme” ominaista olisi juuri se, että se ei ole mikään *yksittäinen* aika, eikä myöskään *omamme*. Mutta juuri omana tämä ”oma” mahdollistaisi kaikesta huolimatta siitä puhumisen ykseytenä ja sen liittäminen meihin, vaikka tämä ”me” viittaisi ainoastaan omaan mahdolltomuuteensa. ”Aikalaisuus” yhtenäistävässä substantiivimuodossaan olisi juuri tämän ristiriidan tunnusmerkki. ”Aikalaisuus” olisi ilmaan jäävä sana, joka samanaikaisesti haaveilee yhdistymisestä ajan hengessä mutta myös mitätöi sen. Se mitätöi ajan hengen säilyttäen kuitenkin sen subjektin tyhjän paikan. Emme toki enää usko yhtenäiseen ja yhteiseen aikaan tai perustavaan aikakauden yhteisöön, mutta tämän epäuskomme muoto on edelleen tapa vahvistaa näiden ole-

massaolo. Sivumennen sanoen tässä mielessä olemme edelleen hurskaita.

Tällöin esittävä kuvaaminen kuitenkin jollain tavoin edelleen jatkaa toimintaansa. Itse asiassa taiteen uusi järjestelmä sopii täydellisesti yhteen nykyisen itsensä kuvaamisen mahdollisuuden kanssa. ”Aikalaisuus”, sikäli kuin se viittaa samalla aikakauteen ja sen taiteellisiin tuotoksiin, esittää tämän yhteensopivuuden ainoastaan positiivisen kuvauksen ilmaan jäävänä, negatiivisena muotona: taiteen nykyisessä kyvyttömyydessä antaa ajalle muoto näyttäytyisi edelleen juuri aikakausi ja ajan henki, vaikkakin negatiivisesti. Tässä mielessä torjuva vastaukseni olisi edelleen liian naiivi. Taiteessa esiintyviä ajankuvia koskevan positiivisen tulkinnan vanhentuneisuudesta huolimatta negatiivinen tulkintasuunta olisi yhä avoinna, kahdessa eri muodossa. Yhtenä vaihtoehtona on pyrkiä osoittamaan sisäisestä näkökulmasta, että (”postmoderni”) nykytaide on ottanut tehtäväkseen kuvaamisen mahdollisuuden kuvaamisen ja sen tosiasian esittämisen, että on jotakin mitä ei voi esittää, ja väittää että juuri tällä tavoin nykytaide onnistuu kuvaamaan aikakauttaan. Kuten Lyotard itse myöntää, tämä negatiivinen esitys myötäilee edelleen modernistista ajattelutapaa ja jää taiteellisen toiminnan sisäisyyden piiriin.<sup>2</sup> Vaihtoehtoisesti tyydytään tuomaan ulos päivänvaloon varaukseton taiteesta luopuminen, sen historiallisen tehtävän hylkääminen tai katoaminen, ja juuri tästä luopumisesta tehdään oman aikamme *oireellinen* ja vain viitteellisesti taiteellinen kuva: taiteessa olisi yhä ajan kuvausta, mutta ainoastaan oireen ulkoisuuden mielessä, ei symbolin negatiivisen sisäisyyden. Tämä olisi kulttuurinen ja sosiologinen tulkintasuunta, jossa ”taiteen kuoleman”, ”myytin lopun” jne. yleinen

teema piiryy väistämättä esiin niiden tosiasiallisen, sosioekonomisen toiminnan karuna paljastamisena. Arthur Danton, Nathalie Heinichin ja Yves Michaud’n teokset voisivat moninaisin tavoin viitoittaa tätä toista ”ulkoista” suuntausta.<sup>3</sup>

Voisin yrittää soveltaa tätä negatiivisen kuvaamisen kaavaa koreografian kenttään. Voisin osoittaa, että myös tanssi on erityisesti ruumiin ei-ikonisen käyttötapansa myötä ei-esitettävän kokemista ja ei-esitettävän esittämistä. Voisin toisaalta pyrkiä puhkomaan kuplia osoittamalla, että myös koreografian ”kentällä” esiintyy taiteellista hajanaisuutta ja vastuuttomuutta, merkityksetöntä vaikeaselkoisuutta ja omintakeisuutta, ja että sen piirissä pelataan yhtä lailla onton kumouksellisuuden ja tunnustuksen yhteisöllistä peliä kuin muuallakin. En kuitenkaan tee näin. Ja tämä johtuu toisesta syystä, johon viittasin aluksi: näin edetessämme emme nimittäin oppisi mitään, mitä emme jo tietäisi, tai emme ainakaan mitään erityisesti tanssiin liittyvää. Kyseinen lähestymistapa pysyttelisi ulkoisena kohteelleen tyytyen soveltamaan siihen aivan toiselta alalta, useimmiten kuvataiteista ja kirjallisuudesta, peräisin olevaa käsitteverkostoa ja ongelmakenttää. Epäilemättä näin tavoitettaisiin jotakin tanssista, mutta vain jotakin, mikä siinä

---

2

Ks. Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants* (Postmodernismi lapsille selitettynä). Paris. Galilée. 1988. ”Teos voi tulla moderniksi vain jos se on ensin postmoderni. Näin ymmärrettynä postmodernismi ei ole modernismia lopussaan vaan syntyvässä tilassa, ja tämä tila on jatkuva. (...) Postmoderni vetoaa modernin piirissä siihen, mikä esityksessä pakenee esittämistä.”

3

Yves Michaud’n jo lainatun teoksen lisäksi täytyy lisäksi mainita myös *La crise de l’art contemporain* (Nykytaiteen kriisi), Paris. PUF, 1997, kuin myös Nathalie Heinichin teos *Le triple jeu de l’art contemporain* (Nykytaiteen kolmoispelejä), Paris. Minuit, 1998, sekä Arthur Danton teos *After the End of Art* (Taiteen lopun jälkeen), Princeton University Press, Princeton, 1997.

on hyvin yleisellä tasolla osa omaa nykyistä taidejärjestelmäämme. Tällöin juuri tämän osallisuuden erityisyys ei voisi tulla näkyviin. Niinpä ehdotankin, että aloitamme uudestaan toisaalta ja esitämme hetken ajan olevamme autuaan tietämättömiä kaikesta sanotusta.

Jätän toistaiseksi aikakauden kuvaamisen kaavan sivuun odottamaan ja lähden liikkeelle tietystä sisäisestä sidoksesta, joka liittyy tanssin *aikalaisuuteen*. ”Aikalaisuus” ei tässä viittaa historialliseen hahmoon tai aikakauteen vaan ajallisuuden rakenteeseen. Tanssin tapauksessa tämä merkitsee *neutraalia samanaikaisuutta* ja *satunnaista rinnakkaiseloä*. Yleisimmässä mahdollisessa mielessä ja viittaamatta mihinkään aikakauteen ”aikalaista” on *kaikki rinnakkain oleva*, kaikki tiettyyn aikaan kuuluva. Tätä rinnakkaiseloä ei tarvitse perustaa jaettuihin piirteisiin, ominaislaatuihin tai mihinkään perustavan yhteisöllisyyden muotoon. Asiat, henkilöt ja tapahtumat ovat rinnakkain, siinä kaikki. Tätä ei ole syytä perustella sen enempää.

Kuten sanottua, samanaikaisuus on *neutraalia* ja rinnakkaiselo *satunnaista*. Mutta samalla aikalaisuus tuntuu vetoavan satunnaisuuden ylittämiseen juuri siksi, että se oikeuttaa rinnakkaiselojen kokoamisen yksittäisen ilmauksen (”aika-kausi”, ”aika”, ”aikalaisuus”) alle: aikalaisuuden täytyy jossain vaiheessa selittää itsensä ja asettua todelliseksi yhteisöksi, ja lisäksi identiteetin, syyn ja sisällön tulee selittää rinnakkaiselon tosiasia ja vakuuttaa sen kumpuavan todella *yhteisestä* nykyhetkestä. Täten aikalaisuus tulisi ymmärtää seuraavasti: neutraalina samanaikaisuutena, joka pitää itseään riittämättömänä ja tavoittelee perustavan yhteisön yhtenäisyyttä. Väitän, että tällainen rakenne muovaa tanssia suoraan näyt-

tämötapahtumana. Sen omilla *teoksilla* on ainoana elinympäristönään näyttämö ja kuten pyrin osoittamaan, näyttämö on ainoastaan yksi aikalaisuuden rakenteista. Tämän jälkeen palaan itse ”aikalaisuuteen” ja paljastan koreografian kentällä viimeisen kymmenen vuoden aikana tapahtuneen muutoksen. Väitän, että tämän muutoksen voi todella ymmärtää ainoastaan yhteydessä näyttämön *aikalaisuuteen*, jonka tiedostamista ja perustavaa liikkeelle panemista tämä muutos *esityksen* itse-tutkiskeluna olisi.

Aloitetaan yksinkertaisella, joskin liioittelevan oloisella oletuksella: *tarkkaan ottaen kaikki tanssi on nykytanssia*. Tämä ei tarkoita, että ”nykytanssia” tulisi pitää koreografian historian päätepisteenä, taivaaseen astumisen hetkenä, jossa liikkeen kokemus kohoaisi lopulliseen totuuden hahmoonsa. Lause vain toteaa sen ilmeisen tosiasian, että tanssi on aina näyttäytynyt *läsnäolona läsnäololle*, itsen ja muiden yhteisessä samanaikaisuuden tilassa, jota juuri kutsutaan *näyttämöksi* ja jolla on kaikki aikalaisuuden rakenteen piirteet. Voisi epäilemättä väittää vastaan, että *näyttämö* ei ole mitenkään välttämätön tanssin kokemisen kannalta. On täysin mahdollista tanssia itsekseen suuntaamatta tanssia kenellekään. Ja olettaen että joku toinenkin olisi läsnä, tulee huomata, että tämä toinenkin useimmiten tanssii ja osallistuu eikä siis vain istu paikallaan. Olkoon. Tanssi voi kuitenkin kehkeytyä ja näyttäytyä *teoksena* ainoastaan näyttämöllisen rakenteen myötä. Sikäli kuin tanssi pysyttelee tykönänsä, sulkeutuneena eleittensä välittömään kokemukseen, siitä ei irtaudu mitään kohteena hahmottuvaa (paitsi epähienon, tirkistelevän katseen välityksellä, joka tekee näytöksen siitä, mitä ei ollut tarkoitettu nähtäväksi). *Teoksen* mahdollisuuden avaava erillinen kohde voi muodostua vain

tarkoituksellisen puhuttelemisen ja esittäjien ja katsojien välisen jakamisen myötä. Lisäksi sikäli kun tässä on kyse tanssista taiteenlajina ja sellaisen kohteiden tuottamis- ja esittämistapana, joiden välityksellä tekijät ja ei-tekijät voivat kohdata, meidän täytyy arkailematta jatkaa tätä tanssin pelkistämistä näyttämötapahtumaksi.

Tämä pelkistäminen merkitsee tanssin ja aikalaisuuden välisen sidoksen vahvistamista. Liikkeen solipsistinen (ulkomaailmalta sulkeutunut) kokemus näet vähät välittää aikalaisuudesta. Sen aika on toki läsnäolon aikaa, mutta täysin itseensä sulkeutuneen läsnäolon, joka ei ilmene minkään dialektiikan mukaisesti vaan muodostaa puhtaan itseaffektioinnin täydellisen kehän. Keriessään auki omien liikekokemustensa jatkumoa itsessään ja itselleen, tanssivan ruumiin ainoana ajallisuutena on ikuisuuden nykyhetki, josta puuttuu kaikki mahdollinen rinnakkaiselo. Ryhmänä tanssiminen ei myöskään muuta tilannetta mitenkään. Tällöin vain siirretään kaikenkattavan subjektin sijaintia pykälällä: ollaan solipsistisia ryhmänä, yhteisen kokemuksen sulautuneessa ja ei-dialektisessa muodossa.<sup>4</sup> Jotta aikalaisuus voisi todella olla kokeilun kohde, rinnakkaiselon ei pitäisi sulautua seokseksi vailla ulkopuolta; siihen pitäisi ilmaantua välimatka ja *näyttämön* muodostama halkeama.

Pelkistäkäämme siis tanssi näyttämötapahtumaksi ja tehkäämme näyttämöstä tanssin ja aikalaisuuden välisen mah-

<sup>4</sup>

Tässä kohdassa pitäisi ottaa huomioon valtavsti eri sävyjä, nykyistä luomista kun ohjaa suurilta osin yhteisöllisyyden yhteensulautumattoman muodon etsintä. Tästä aiheesta, katso Mathilde Monnier, *Les lieux de là* (1999), joka antoi lähtölaukauksen tällaiselle etsinnälle.

dollisen ilmaisun tunnusmerkki. Muistakaamme kuitenkin, että emme vielä tiedä mikä näyttämö on ja miten se toimii. Yritän kuvailla sitä seuraavan näennäisfenomenologisen kehittelyn avulla.

Paikalla on ihmisiä, kokoontuneena välinpitämättömäksi ihmispaljoudeksi, vain ollakseen paikalla. Eräänlainen paikallinen joukkio. He eivät tee mitään, paljoakaan, tai eivät oikeastaan. He odottavat jonkinlaista tapahtumaa. Toiset, vastapäätä, takana, vieressä tai jopa heidän joukossaan – samantekevää – saavat jotakin tapahtumaan tai toteutumaan, mahdollisesti ei minkään muodossa, mutta tarpeeksi selkeänä erottuakseen joukkiosta, ja näin mainitusta joukkiosta muodostuu *yleisö*. Kenties otamme liian hätäisesti käyttöön sanan ”yleisö”. Kenties se vain kätkee perustanaan olevan ilmiön. Tällä hetkellä tiedämme ainoastaan, että yhtäältä tietyt ihmiset odottavat tekemättä mitään ja toisaalta että toiset toimivat, toteuttavat, touhuavat (tai sitten eivät). Tiedämme etenkin, että näiden kahden asian täytyy tapahtua *samaan aikaan*, tietyssä rinnakkaiselon muodossa, jota toistaiseksi tulee luonnehtia *satunnaiseksi*. Tekijöillä ja ei-tekijöillä ei tosiasiallisesti ole mitään syytä olla paikalla ja sitäkin vähemmän olla paikalla *yhdessä*. Tietty tapahtuma, jonka nimissä *näyttämö* rajautuu, avaa rinnakkaiselon tilan ja luo samanaikaisuuden ”meidät”. Mutta toistaiseksi tämän ”meidän” ainoana sisältönä on odotus ja sen mekaaninen täytyminen. Niinpä tällöin ei tosiasiallisesti vielä tehdä mitään. Odotus ei voi täytyä paljaasta tapahtumasta, jolla tässä ja nyt saapuvana on tarjottavanaan pelkkä *tämyytensä*. Tarvitaan vielä jotain muutakin. Pelkkä läsnäolo ei riitä, sillä olemme jo siihen täysin uppoutuneena. Läsnäolo saa toiminnan näyttämöllä näyttäytymään välittömän aitona,

synnyttäen kaikissa kirkkaan ymmärryksen siitä, että mikään siitä ei koskaan enää toistu täysin samanlaisena missään, ja näin läsnäolo koristautuu *auraan*. Olemme kuitenkin hyvin tietoisia tällaisen läsnäolon keinotekoisuudesta ja että tällaisen auran saa mekaanisesti aikaan joukkion toimettomuus sekä sen ajan tyhjyys. Tätä ei voi välttää, se on sivuuttamaton ehto, josta saamme jopa tiettyä mielihyvää. Odotamme kuitenkin vielä muutakin. Odotamme, että tekijöiden ja ei-tekijöiden ja näiden muodostaman kokonaisuuden rinnakkaiselo lopulta pelastuisi täydeltä perustattomuudelta, josta se saa alkunsa, ja kerääntyisi minkä hyvänsä ”yhteisen” ympärille. Odotamme, että Totuus ja Läsnäolo (läsnäolon täydentyminen, tai pikemminkin transsubstantiaatio ”l”:stä ”L”:ään) lunastaisivat edes jotakin alkuperäisestä satunnaisuudesta ja palauttaisivat sen todellisen yhteisön ja todella jaetun nykyhetken muodossa. Suosionosoitukset, jotka lopussa sinetöivät tilaisuuden, ovat kuin myöhästynyt merkki tällaisesta odotuksesta sen viimekätisenä ja harhaanjohtavana korvikkeena. Näyttämö on pelkkä voimistunut ja mutkistunut aikalaisuuden rakenne. Rinnakkaiselo näyttäytyy siinä kahtia taittuneena, mutkistuneena yksien toimettomuudesta ja toisten puhuttelevuudesta; satunnaisuus on siinä alun alkaen käsiteltävänä, itselleen eikä enää pelkästään itsessään.

Olkoon. Mutta miten tämä liittyy *suoraan* tanssiin? Eikö näyttämörakenne koske aivan yhtä lailla teatteria ja konserttia? Toki. Sillä pienellä erotuksella, että musiikki- ja teatteri-teoksesta poiketen koreografisella teoksella on ainoana olinpaikkanaan juuri *näyttämö*, ja päästäkseen siihen käsiksi on välttämättä oltava *läsnä* kun se esitetään. Tähän on kaksi syytä. Ensinnäkään koreografinen teos ei julista esityksen tiettyä

osaa identiteettinsä ehdoksi. Siinä missä oopperan tai näytelmän identiteetin määrittää vain yksi sen tasoista mahdollista näin monenlaiset tulkinnat ja sovitukset, tanssiesitys säilyttää esityksellisten aineiden keskinäisen erilaisuuden panematta niitä tärkeysjärjestykseen. Niinpä kaikki ainekset määrittävät teosta osaltaan, mukaan lukien toissijaisilta vaikuttavat tekijät kuten lavastus, puvustus ja valaistus. Niinpä puhuttaessa Odile Dubocin teoksesta *Trois boléros* (1996) ei viitata vain Dubocin koreografiaan ja Ravelin musiikkiin vaan myös Dominique Fabrèguen puvustukseen, Selim Saïah’n lavastukseen ja Françoise Michelin valaistukseen. Niinpä tällainen teos kätkeytyy perusteellisesti, jos siihen kuuluvat tasot eivät kohtaa näyttämötapahtumassa. Ballets russes -ryhmä on kuin tämän moniaineisen teoksen tapahtumaluonteen lähtöpiste ja perusmuoto, jota Jankélévitch kuvaa osuvasti: ”Ballets russes -ryhmällä ei ole ”teoksia”, vaan useamman taitteenlajin risteyskohdassa on henkinen teos, paradoksaalisesti hetkellinen teos, joka saman illan aikana näyttäytyy ja katoaa jättämättä arkistoihin mitään tallennetta lukuun ottamatta enemmän tai vähemmän harhaanjohtavaa sähkömagneettista tallennetta. Tämä hetkellinen ”teos” on musiikin, koreografian ja lavastuksen ihmeellinen yhteenliittymä; sitä voi sanoa ”kertaluonteiseksi” (*semelfactive*) siinä mielessä että toistettunakin se näyttäytyy joka kerta ensimmäistä ja viimeistä kertaa, joka kerta ensimmäistä-viimeistä kertaa!”<sup>5</sup> Koska se ei imaise esityksen moninaisuutta yhteen ainoaan ainekseen, koreografinen teos on elossa vain *näyttämöllä*, tapahtuman ”kertaluonteisessa” ajallisuudessa ja näyttelijöiden sekä katsojien

5

Vladimir Jankélévitch, *Liszt et la rhapsodie* (Liszt ja rapsodia), nide 1, Paris, Plon, 1979, ”Le mystère de la temporalité” (Ajallisuuden mysteeri), s. 167.

keskinäisessä aikalaisuudessa.

Lisäksi jos oletettaisiin, että teoksen voisi määritellä pelkän koreografisen kuvauksen samuuden perusteella, pitää vielä huomioida tämän *tekstin* itsensä moniselitteinen, epävarma ja useimmiten suullinen luonne. Harvat tanssijat tai koreografit osaavat lukea tai kirjoittaa koreografista partituuria.

Silloin kun tanssinotaatiota käytetään (mikä on harvinaista), se toimii ennemmin eräänlaisena ulkoisena taltiointimekanismina (arkistoon jähmettäminen) kuin tunnistamisperiaatteena, joka mahdollistaisi teoksen yhä uudet esitykset ilman että joku välittäisi sen henkilökohtaisesti eteenpäin (*korpus*). Kun tanssinotaatiota ei koskaan ole todella otettu osaksi tanssin käytäntöjä, siirtymä sen esittelemään merkkien tavaamiseen (*allographie*) (jonka avulla teos olisi voinut irrottautua paikallisista tuotanto- ja välitysehdoistaan) on jäänyt kuolleeksi kirjaimeksi. Teoksia on välitetty pääosin suullisesti, ruumiista ruumiiseen, läsnäolosta läsnäoloon. Myöskin teosten luominen on alistunut tähän vaatimukseen: tätä luomista on mahdotonta kuvitella paperisen sivun abstraktiin ja yksinäiseen tilaan, ja se voikin tapahtua vain valikoitujen tulkitsijoiden ainutlaatuisissa ruumiissa, jotka työstävät teosta alusta asti studion keskinäisen läsnäolon tilassa. Koska tanssilta puuttuvat kirjoituksen luonteesta seuraavat, poissaoloon liittyvät käytännöt, se kytkeytyy yleistetyn läsnäolon horisonttiin. Tällöinkin sen anti on tuomittu aikalaisuuteen.

1980-luvun Ranskassa oli kuin tämä riippuvuussuhde olisi unohdettu. Tarkemmin sanoen riippuvuus sivuutettiin kyseenalaistamatta. Tuolloin nimittäin teos määriteltiin *tasalaatui-*

*sena toistettavuutena*. Tanssiryhmien ohjelmistoihin haluttiin teoksia, jotka eivät olleet riippuvaisia toteutuksen paikallisista ehdoista ja jotka mukautuivat muitta mutkitta erilaisten esitysiltojen ja kiertueiden monimuotoiseen esityskalenteriin. Haluttiin eräänlaisia jokapaikanteoksia, jotka pyrkivät kielämään esittämisen tapahtumaluonteen ja irtautumaan siitä. Jonain iltana täällä, toisena tuolla, yhdessä sun toisessa teatterissa ja kuitenkin aina järkkymättä *sama* teos. Esityksen todellisuuden sivuuttamisen seurauksena sen *muoto* jäi myös kyseenalaistamatta. Näyttämörakenteeseen ja sen osatekijöihin suhtautumista luonnehti sivuuttamattoman ja kyseenalaistamattoman ilmaisuvälineen ilmeisyys. Se mitä vielä tuolloin sanottiin ”tanssiesitykseksi” tuntui ilmeiseltä, ja *esittämisen* olemukseen – paikallaan istuvien ihmisten edessä tapahtuva reaaliaikainen toiminta – ei tuntunut liittyvän sen kummempia ongelmia.

Mainitsemani muutos (jonka voisi sanoa alkaneen 1990-luvun puolivälissä) tulee nähdä kuvatun tilanteen täydellisenä vastakohtana. Siitä on käytetty arvosteluissa useita eri nimiä, jotka rajoittavat sen paikallisen avantgarden tasolle (”Nouvelle scène française”(Uusi ranskalainen näyttämö), ”Jeune danse”(Nuori tanssi) jne.) mutta mitä ikinä siitä sanotaankaan, kyseessä ei ole pelkkä muoti-ilmiö tai väliaikainen kehityssuunta; siinä julistetaan teosten tuotantojärjestelmän perustavaa muutosta.<sup>6</sup> Totta puhuen tämä muutos on jo tapahtunut. Nykyään kuka hyvänsä tanssin parissa työskentelevä on tekemisissä

6

Ryhtymättä esittelemään kokonaista katalogia mainitsen kuitenkin joitakin nimiä: Alain Buffard, Jérôme Bel, Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Xavier Le Roy, Alain Michard, Laurent Pichaud, Loïc Touzé...



mahdottomuuden kanssa, asioiden, joita yksinkertaisesti enää voida tehdä tai ainakaan yhtä viattomasti. Mitkä ovat tämän muutoksen ominaispiirteet? Analyysin selkeyden vuoksi yksilöimme niistä viisi, jotka voi tiivistää yksittäiseen ilmaukseen: ”esityksen *itsetutkiskelu*”.

Ensimmäisenä piirteenä on vakiintuneiden tanssiryhmien hajoaminen. Vakituisten ja palkallisten henkilökunnan – jota tuolloin kutsuttiin ”tanssiryhmäksi” (*compagnie*) – tilalle tuli väliaikaisia ja paikallisia ryhmittymiä, jotka kokoavat määrätyn projektin ympärille itsenäisesti omaa taiteilijauraansa kehittäviä yksilöitä. Tämä samalla liberaali ja libertaarinen malli, joka kytkee työn hankkeen väliaikaisuuteen ja osallistujien rajattuun sitoutumiseen, ei kuitenkaan perustu vain taloudellisiin näkökohtiin. Mathilde Monnier’n tanssiryhmän hajoaminen 1999 on osoituksena tästä. Hajoaminen ei ollut taloudellisesti väistämätön (tanssiryhmä oli nimekäs ja sai siistukia, joihin Ranskan kaikki kansalliset koreografiakeskukset (*Centres chorégraphiques nationaux, CCN*) olivat oikeutettuja), vaan pyrki ratkaisemaan umpikujatilanteen, jonka ryhmän piirissä tehty palkkatyö sai aikaan (Mathilde Monnier’n sanoin ”perheneuroosi”) ja ottamaan huomioon vahvan tietoisuuden siitä, että tanssijan ja koreografin keskinäistä sopimusta ei voinut ulottaa tiettyyn projektiin liittyvän paikallisen sovitamisen ulkopuolelle. Työn epävarmuudesta tulee tällöin taiteen sisäinen normi. Toistaiseksi voimassa olevan (tai pitkän määräaikaisen) työsopimuksen puuttuminen ei ole enää valitettavaa, vaan päinvastoin tällaiset sopimukset on hylätty taiteellisen tuotannon sisäisistä syistä. Niinpä pätkätyöjärjestelmä ei niinkään paikkaile ihanteellista palkkatyötä, johon jokaisen olisi syytä pyrkiä, vaan myötäilee yhteiskunnallisesti

keskeisellä tavalla toimijoiden yksimielisesti omaksumaa liberalismia. Tässä yhteydessä on syytä lainata Boris Charmatzin esimerkillistä muotoilua, jossa pätkätyö määritellään ”(yhteiskunnalliseksi) epävarmuudeksi, joka hyväksytään (taiteellisen) vaihdon hyväksi”.<sup>7</sup> Muotoilun suola piilee tietenkin sulkeiden käytössä: kun lisäys ”taiteellinen” poistetaan, jääkö muuta jäljelle kuin yksi MEDEFIn (*Mouvement des entreprises de France*, Ranskan suurin työnantajaliitto, suom. huom.) taloudellisen ohjelman mahdollisista muotoiluista?<sup>8</sup> Tämä työn muutos vaikuttaa itse *teoksen* käsitteeseen. Sen myötä kaksi toisiinsa liittyvää ainesta heikkenee: teoksen luoja ja ohjelmisto. Teos lakkaa olemasta koreografin kokonaistuotos ja siitä tulee paikallisen ja väliaikaisen ryhmittymän työn yhtä lailla paikallinen ja väliaikainen tulos: ”Taiteilijat ovat sopineet työskentelevänsä yhdessä tietyn ajan, ja tässä on tulos...”<sup>9</sup> Tällöin katoaa myös ohjelmiston käsite, sillä teoksen on vaikea jäädä

## 7

Boris Charmatz ja Isabelle Launay. *Entretenir*. Paris. Centre national de la danse, 2003, p. 139. *Intermittence, mon amour*, Édition spéciale de la revue *Mouvement*, juillet 2003. ladattavissa osoitteessa: <http://www.mouvement.net/Intermittence.pdf> – *Nous avons lu le protocole*, näytöksen taiteilijoiden ja teknikkojen tilapäisyhteisön toteuttama elokuva, joka analysoi erinomaisesti uudistuksen synnyttämiä erilaisia ulos sulkemisen mekanismeja, ladattavissa osoitteessa: <http://video.protocol.free.fr> – Île-de-Francen tilapäis- ja pätkätyöntekijöiden koordinoinnin sivusto: <http://cip-idf.ouvaton.org> – Pariisiin liittoutuneen prekariaatin sivusto: <http://pap.ouvaton.org>

## 8

Esittävien taiteiden liberaalin muutoksen ja ”tavallisen” talouden piirissä tapahtuvan työn yleisen prekarisoitumisen suhteeseen liittyen viittaamme Pierre-Michel Menger’n erinomaisiin analyysiin teoksessa *Portrait de l'artiste en travailleur: Métamorphoses du capitalisme* (Taiteilijan muotokuva työntekijänä: kapitalismin muodonmuutoksia), Paris, Seuil, 2002, ja erityisesti 3. lukuun ”Les arts: laboratoire de la flexibilité” (Taiteet: joustavuuden laboratorio).

## 9

Alain Buffardin projekti Montpellier-Danse-festivaalille 2003, *Mauvais genre*, joka peruttiin taiteilijoiden lakon vuoksi, on malliesimerkki tällaisesta mekanismista. Hänen täytyi tuoda yhteen kolmisenkymmentä tanssija-koreografia, jotka olivat jo tunnettuja ja työstivät muualla omia töitään: Régine Chopinot, Xavier Le Roy, Mathilde Monnier, Rachid Ouramdane, Mark Tompkins, jne.

elämään ilman sen mahdollistanutta ryhmittymää. Teokset muodostavat ohjelmiston vain jos tekijän allekirjoitus riittää niiden tunnistamiseksi ja juuri koreografin nimeen kytkeytyvä vakiintunut ryhmä toteuttaa teokset. Tulkintani mukaan tämä koreografista työtä (ja myös teosta) koskeva yleinen muutos merkitsee *esityksen* vääjäämättä paikallisen ja väliaikaisen luonteen tiedostamista, kuin myös sen ohittamattoman *aikalaisuuden* huomaamista, jonka ”tanssiryhmän” ja ”ohjelmiston” rakenteet pitivät hämärän peitossa.

Toisena piirteenä on teosten liittäminen osaksi niiden tuottamisen ja esittämisen taloudellisesta viitekehystä. Tällöin luomistyön taloudellisiin osatekijöihin ei enää suhtauduta siveästi verhottavina toissijaisina ja satunnaisina aineksina vaan päinvastoin ominaisina ja perustavina piirteinä. Teoksia mukautetaan joka kerta eri tavalla sopimaan rakenteisiin, jotka tarjoavat niille puitteet ja rahoittavat ne. Tällöin hylätään jokapaikanteoksen yleismaailmallinen hahmo, joka irtautui materiaalisista tuotantoehdoistaan ja hallitsi 1980-lukua. Taloudellisesta näkökulmasta muutos merkitsee tuotannon ja levityksen yhteen sulauttamista. Tuotantopuolella yhteistyökumppanit antavat rahaa uuden teoksen luomiseksi. Levityspuolella taas tyydytään ostamaan esitysvalmis teos. Nykyään kuitenkin vaaditaan, että aina kun teosta levitetään (esitetään), se myös tuotetaan (luodaan uudelleen). Emmanuelle Huynhin *Bords* (2001) on täydellinen esimerkki tästä yhteensulautumisesta. Kyseinen teos muuttaa muotoaan jokaisen toteutuksen yhteydessä ja sitä myydään vain sillä ehdolla, että kutakin esitystä varten varataan aikaa luomiselle. Tässäkin tapauksessa esitys pyrkii vain olemaan väistävämmän *aikalaisuutensa* tasalla.

Kolmas piirre liittyy ”kirjoituksen” käsitteen muuttumiseen (kirjoituksen käsite ei tällöin viittaa graafiseen merkinäytteenä vaan teoksen *luomiseen*: se tarkoittaa niiden menetelmien kokonaisuutta, jotka mahdollistavat koreografisen kohteen yksilöimisen ja vakiinnuttamisen vakaaksi ja toistettavaksi kokonaisuudeksi). Koreografinen kirjoitus ei nykyään enää merkitse määrätyn elokuvion lukkoon lyömistä, jota tulkit-sija toteuttaa mekaanisesti illasta toiseen, vaan avointen väli-neiden käyttöönottoa, jotka edellyttävät yhä uutta kokeilua ja läpikäyntiä. Kirjoituksen avautuminen merkitseekin, että jokaisessa toteutuskerrassa on mukana improvisointia, jolloin näyttämötapahtuma juuri lakkaa olemasta pelkkää mekaa-nista toteuttamista ja muuttuu osittain uudelleen luomiseksi. Sisältöön keskittyvä kirjoitus, joka tyytyy määrittämään eleen olemuksen yleiset osatekijät lyömättä lukkoon sen muotoa, on yksi tämän uudistuneen kirjoituksen mahdollisista olinta-voista. Tämä kirjoituksen muoto on tätä nykyä toki yleistynyt, mutta Mathilde Monnier’n tuotanto, erityisesti *Multi-materials* (2002) ja *Déroutes* (2002), ilmentää sitä esimerkillisesti. Siinä tämän kirjoitukselle tapahtuvan muutoksen myötä teos vain mukautuu esittämisensä vääjäämättömään tapahtumaluon-teeseen.

Neljäntenä piirteenä on tanssiin ilmaisumuotona liittyneen ilmeisyyden katoaminen. 1980-luvulla vallitsi suhteellinen yksimielisyys tanssin olemuksen suhteen. Tyylien moninai-suudesta huolimatta ilmeinen erottautuminen arkipäiväisestä liikkeestä pysyi perustavana ja loukkaamattomana. Tämä ilmeisyys on nyt mennyttä. Mikä tahansa voi nykyään olla tans-sia, myös (ja epäilemättä etenkin) mitä lattein, poissaolevin ja jähmein ele. Tämän koreografisuuden olemuksen kyseenalais-

tamisen voi nähdä tietoisena paluuna 1960-1970-lukujen amerikkalaisen postmodernin tanssin tyyliin.<sup>10</sup> Tässä on vain yksi pieni ero. Siinä missä postmoderni tanssi näki itsensä tanssin olemuksen analyttisena pohtimisena (Mitä on tanssi?), joka suoritti eideettistä variaatiota ja rajankäyntiä (Miten pitkälle voidaan mennä pysyen kuitenkin edelleen tanssin piirissä?), mainittu muutos tuntuu pikemminkin kohdistavan pohdinnan *esityksen* olemukseen (Mihin asti on kyse tapahtumasta kun teen – tai en tee – jotakin paikallaan istuvan henkilön edessä?). Vasta tämän esittämisen kyseenalaistamisen jälkeen tanssia ilmaisumuotona alettiin taas kuulustella. Emmanuelle Huynhin *Muà* (1995) on osoituksena tästä. Tässä pelkästään liikkumattomuudesta, hiljaisuudesta ja pimeydestä koostuvassa soolotanssissa tanssin olemusta kysytään vain kyseenalaistamalla yleisesti näytökselliset osatekijät.

Niinpä viidennessä piirteessä – ”tanssiesityksen” ilmaisuvälineen itsetutkiskelevassa himmentämisessä – piilee edellisen piirteen totuus. 1980-luvulla näytökselliseen muotoon suhtauduttiin mutkattoman sinisilmäisesti, pitäen sitä ylittämättömänä ilmaisuvälineenä, neutraalina ja läpinäkyvänä. Tämän ilmaisuvälineen välityksellä koreografiset ”maailmat” näyttäytyivät suoraan pysyen samalla etäisinä ja itsenäisinä, ilman että esiintymisen tosiasia tai suhde yleisöön olisi mitenkään vaikuttanut niihin. Näytös merkitsi aina vain näkymää näihin maailmoihin, joka ei muovannut niitä mitenkään.

#### 10

Tähän ”uuden näyttämön” ja postmodernin tanssin väliseen yhteyteen liittyen viittaamme Denise Luccionin analyysiin, hänen esipuheessaan Sally Banesin teoksen *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (1980) ranskannokseen *Terpsichore en basket: Post-modern dance*, Paris, Centre national de la danse, 2002, s. 10, ”Un miroir tendu à la danse française actuelle” (Ranskalaisen nykytanssin tarkastelua).

Tämän välineistön puitteissa tuotettiin mieleenpainuvia teoksia. Esimerkiksi Maguy Marinin *May B* (1981), itseensä sulkeutunut beckettiläinen maailma, joka vain tarjoutuu nähtäväksi ilman että esittäminen muodostuisi teemaksi. Tästä on nyt tullut mahdotonta. Nykyään jonkinlainen esityksen välttämätön itsetutkiskelu tuntuisi saaneen kiistämättömän aseman. Näytös voisi välttää sille ominaista teeskentelyä ja mielistelyä ainoastaan käsittelemällä näyttämöllä menettelytapaansa ja muuttamalla itse omaksi kohteekseen. Ei pelastusta ilman näytöksellisen ilmaisun itsetutkiskelua! Jérôme Belin kappaleet, joiden nimet – *Le dernier spectacle* (Viimeinen spektaakkeli, 1998), *The show must go on* (2001) jne. – puhuvat puolestaan, ovat räikeä esimerkki tällaisesta vaatimuksesta.

Nämä viisi piirrettä voi alistaa yksittäiselle muotoilulle: ”esityksen *itsetutkiskelu*”. Esityksen tapahtumaluonne tulee näkyviin sellaisenaan muuttuen teoksen käsitteelle sisäiseksi (kohdat 1, 2 ja 3). Näytöksellisestä esittämisestä tulee kohde itselleen mahdollistaen näin sisäisen kyseenalaistamisen eri muotoja (kohdat 4 ja 5). Omana eleenäni onkin tämän argumentin pidemmälle vieminen liittämällä kyseinen muutos näyttämön dialektiseen *aikalaisuuteen*, jonka tiedostamista ja perustavaa uudelleen aktivointia se samanaikaisesti olisi.

On oikeutettua tiedustella tämän muutoksen historiallista asemaa. Uskoin ensin voivani jättää sivuun kaikki aikakaudellisuuteen liittyvät kysymykset. Oikeudenmukaisessa loppuselvittelyssä jäisin nyt kiinni tästä. Vastaan kuitenkin edelleen vain epäsuorasti kiellon kautta: väitän, että taiteiden historiallisuutta koskevassa ajattelussa tavallisesti käytetty terminologia ei tavoita tätä muutosta. Kyseinen muutos ei ole moderni

eikä postmoderni. Se ei ole modernismin mukaista taiteen etenemistä kohti ominaislaatuun: mietinnän kohteena ei ole ”tanssi” sinänsä vaan pikemminkin esitys, joka liittyy tanssiin vain sattumalta eikä muodosta lainkaan sen ominaislaatua (tanssinotaation muodostuminen tavaksi olisi riittänyt heikentämään tanssin riippuvuutta esityksestä huomattavasti). Lisäksi tämä muutos vain toistaa aiemmin tapahtunutta (amerikkalaisen postmodernin tanssin aikaansaamaa) muutosta, jolloin tämä toistaminen särkee modernistiselle ajattelutavalle ominaiset edistyksen ja käytäntöjen jatkuvan uudistamisen hahmot. Muutos ei tästä huolimatta kuitenkaan ole postmoderni. Toistolla on siinä todellinen sisäinen johdonmukaisuutensa, joka estää sitä sortumasta ”paluun” valikoivuuteen ja saa sen välttämään postmodernin oletuksen historiallisuuden täydellisestä katoamisesta. Muuten, muutoksen toiston kohteena oleva amerikkalainen ”postmoderni tanssi” on todellisuudessa kaikkea muuta kuin ”postmoderni”. Historialliset nimet, joihin tanssi verhoaa itsensä, ovat nimittäin ikään kuin jäljessä taiteellisen sisältönsä osalta. Paradoksaalisuudenkin uhalla on näet todettava, että ”moderni” tanssi (Laban, Wigman, Graham) on klassista: se on täysin luovan subjektin ilmaisun sanelemaa. Vastaavasti amerikkalainen ”postmoderni tanssi” on *modernia*: se suuntautuu kokeilemalla rajojaan ja poikkeamalla siihen kohdistuvista odotuksista kohti ominaislaatunsa selventämistä.<sup>11</sup> Mainitseamme muutos vuorostaan ei olisi moderni eikä postmoderni. Se olisi *aikalainen*, historialle ulkoisessa tai sivullisessa mielessä. Se pyrki ottamaan huomioon esityksen väijäämättömän *aikalaisuuden* (joka ei ole sen ominaislaatu vaan satunnainen piirre); se yrittäisi teoksensa puitteissa miettiä, minkälaista on osallistua tekijöiden ja ei-tekijöiden satunnaiseen rinnakkaiseloon. Kaksi ainesta on

tällöin sidoksissa toisiinsa: *läsnäolo* (vain toiminnassa näkyviin tulevan väistämätön tapahtumaluonne) ja *satunnaisuus* (neutraalin samanaikaisuuden dialektinen riittämättömyys), ainekset, jotka mainitsemani muutos pyrkii kohottamaan itse-tietoisuuteen. Teos ei enää irtaudu esittämisen tapahtumaluonteesta ja satunnaisuus tematisoituu siinä itse olennaisesti harhaanjohtavien tai poissaolevien omaksumisen muotojen kautta (tämä merkitsee olemattomien tapahtumien, näkymättömien tanssien ja liikkumattomien eleiden tuottamista, joka vastustaa siten kaikkien odotusten täyttymistä). Näin meille tarjoutuu eräänlainen esityksen sisäinen määritelmä: se on asia, joka on mahdollinen vain *läsnäolevana* ja edellyttää *epäonnistumistaan*.

## 11

Tukeudumme tässä Sally Banessin analyysiin, teoksessa *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*: ”Historiallinen moderni tanssi ei koskaan todella ollut *modernistista*. Usein juuri postmodernin tanssin piirissä on ilmaantunut asioita, jotka muissa taiteissa ovat modernistisia: ilmaisumuodon materiaalien tiedostaminen, tanssin taiteenlajin ominaislaatuun paljastaminen, muodollisten aineiden erottaminen toisistaan, muotojen irrottaminen ja ulkoisten viittausten poistaminen aiheista. Niinpä monessa suhteessa juuri postmoderni tanssi toimii *modernistisen taiteen* tavoin. (...) Mutta koska ”moderni” ei tanssin kohdalla merkinnyt modernistista, modernin vastainen tanssi ei ollut lainkaan modernismin vastaista, itse asiassa päinvastoin.” (1987 (1980): xv.)

