

Alku: Tanssin sukupuolisuus

Ateenan juhlatilaisuuksilla 1976 käytiin omituinen keskustelu. Paikalla olivat Martha Graham, Merce Cunningham ja Maurice Bejart. Kaikilla oli esityksensä juhlatilaisuuksilla, mutta sen lisäksi valitulle kuulijajoukkoille outo harjoitus: Graham ja Cunningham osallistuvat Bejartin ”Meidän aikamme Faustin” päiväharjoituksiin keskustellakseen konkreettisesta tanssimisen tilanteesta, juuri siitä, mitä heidän edessään lavalla tapahtui.

Keskustelun loppupuolella Graham sanoi, että eurooppalaisten tanssijoiden suurin ongelma on neitsyydessä. Neitsyys riivaa tietenkin koko kulttuuria, koko neitsyyden kultti ja siihen liittyvä jumalanäiti-myytti; ongelmana on ollut fyysinen neitsyys mutta ongelmaksi on erityisesti tullut hengen ja sielun koskemattomuus. Erityisen paljon ongelmia neitsyys tuo juuri tanssijalle: tanssijan pitäisi olla lavalla lihansa kanssa. Kokonainen tanssija, jota koreografi tarvitsee, puuttuu aina sieltä, missä kasvatus ja totutus on pelkistänyt ihmisen, häneltä kysymättä, ennalta määrättyihin todellistumisen tapoihin. Tällaisia ovat pelkistykset, jotka on tehty esimerkiksi sukupuolisen identiteetin tai itsekäsityksen perusteella, kuten tanssin maailmasta hyvin tunnettu. Nämä pelkistykset ovat tuominneet tanssijan ajatuksen romanttisesta rakkaudesta, johon ei tunnetusti mahdu elämää mutta kylläkin rakastavaisten kuolema. Samoin ne ovat tuominneet tanssijan sielun ikävään, ikäänkuin meillä pitäisi aina olla huono olo. Ne

ovat ehkä tuominneet ruumiin peräti koneeksi — tämä tieteen karkea pila ihmiselle! Ja lopulta, ne ovat tuominneet pyhän pilaksi.

Graham jatkaa tässä oman aikamme kuvataiteilijoiden aloittamaa kritiikkiä, jonka esittämisessä Paul Klee, Georges Braque ja usea muu kunnostautui. Taiteen lihallisuus ja aistisuus edellyttävät, että niin taiteilija kuin esittäjä ja kokijakin ovat jotain muuta kuin tiedeuskoksen ja positivistisen harhan vallassa itsensä pilkkoneita vastaan-ottimia.

Grahamin poimima neitsyys on mainio kuva. Uskontomme yhdessä tieteen kanssa on tehnyt pahaa ja kartettavaa kaikesta siitä, mikä luonnosta — siis eläimestä — lankeaa ihmiselle. Se, mitä me nyt kutsumme ”moderniksi”, on ollut ihmisen tuhoaja: ihmisestä on tehty pelkkä merkitysten tuottaja, jonka ruumis tuottaa omia merkityksiään ja henki joitain toisia merkityksiä. Erillisinä molemmat ovat kuitenkin koneita. Puuttumaan jäävät kaikki ne ihmisen piirteet, joita kone ei voi kantaa. Puuttumaan jäävät näin pyhyys, eroottisuus, esteettisyys, eettisyys, ihmisen kokonaisuus. Meillä on vain arvokas kone, koneen arvokkuus, mitä se sitten onkin. Kun kone ottaa itselleen arvokkuuden, siitä tulee neitsyt: jo ennen kokemustaan koskematon ja kokemustensa jälkeen pelkkä moraalinormien kävelevä luettelot.

Grahamin puheenvuoro oli sapekas, sillä se oli kohdistettu hänen lahjakkaimmalle oppilaalleen, joka myös piti Ateenassa mestariluokkaa, Merce Cunninghamille. Voisi luulla, että Grahamin matkalukemisena oli ollut Octavio Pazin esseitä Duchampin taiteesta! Niin sanavalmis hän oli. Graham muistutti, että ihmiset

syntyvät lisääntymällä, koneet tekemällä. Koneet kuluvat, mutta ihmiset ikääntyvät. Kun on kyse sielusta tai ruumiista, vain koneissa on mahdollista nähdä selviä eroja, samoin koneeksi ymmärrettyssä ihmisessä. Sen sijaan ihmisessä erot ovat tulkinna tai itsetulkinnan väkivaltaa, joka voi olla joskus hyödyllistä väkivaltaa, mutta jolle ei voi antaa kaikkea valtaa, mikäli haluaa säilyttää muutoksen mahdollisuuden elämässä. Sielu ja ruumis eivät eroa ihmisessä.

Grahamin purkaus ei sovi yhteen kaiken sen kanssa, mitä hän on itse tanssille tehnyt. Mutta antakaamme hänelle mahdollisuus muuttua, jopa vähän ennen hautaan kaatumistaan. Monet tanssissa esille tulleet piirteet, erityisesti 70-luvulla, herättivät valmiitkin koreografit ja teoreetikot ajattelemaan uudella tavalla.

Mikä sitten on näin ilmeistä juuri tanssissa ja juuri sen sukupuolisuudessa? Jotkut perusasiat ovat melko selviä. Kun ihmisestä erottaa sukupuolisuuden, jäljelle jää kone. Ihminen ei ole

androgyni vaan mies tai nainen; ulkoiset sukupuolittunnusmerkit eivät ole tyhjän vuoksi paikalla. 70-luvun into riisua tanssijat alasti oli aiheellinen vaikka sillä oli tuolloin ehkä toinen merkitys. Sukupuolisuus todella on kiinni sukupuolielimissä. Modernin tanssin pitkäaikainen kosiskelu kone-romantiikan kanssa oli tehnyt kaikkensa, että tämä unohtuisi. Tosin sukupuolittunnusmerkit voi nekin nähdä pelkinä koristeina, joista ei enää muista, mitä niillä piti tehdä tai miksi ne ovat siinä, missä ovat. Tämän ajatus ei ole kaukana, ei ainakaan neitsyydelle!

Jumalan äiti oli synnyttänyt Pojan ja oletettavasti

vasti imettänyt tätä. Pojalla oli veljiä ja varmaankin sisaria, mutta perinteen hyvinvoinnin vuoksi meidän on unohdettava Äiti ja otettava hänen sijaansa Neitsyt. Kuka tahansa, joka näin luontoaan vastaan nostetaan näyttämölle, vaikkapa alttarille, jähmettyy epätodelliseksi koneeksi ja unohtaa olemuksensa.

Yhtä ongelmallista on, kun seksuaalisuus — tai ehkä pitäisi sanoa: eroottisuus — on tällaisessa neitsyydessä erotettu pyhästä, siis yhteydestä, kokonaisuudesta, ja kun se on erotettu kirouksesta, joka tarkoittaa tätä ajallista elämäämme. Neitsyt ei elä elämänsä, hän odottaa, hän odottaa kuten automaatti, jonne pitäisi pudottaa kolikko. *Slot machine of ordinary life*.

Tanssijan neitsyys ei kuitenkaan ole koko ongelma. Myös koreografit, tanssikriitikot ja niin sanotut tanssin tutkijat ovat saman esimääräytyneen puhdistumisen riivamia. Tanssija ei voi tulla esille, näyttämölle, edes harjoituksiin, olematta jo oudolla tavalla pirstottu.

Kysymmekö me filosofian opettajan suhdetta seksuaalisuuteen? Tai peruskoulun yläasteen opettajan, joka itse on 35- tai 40-vuotias ja edessään hänellä häääävät kiimaiset 15- ja 16-vuotiaat? Ei, emme kysy. Ainut, mistä saatamme kantaa huolta, on, käyttäkökö opettaja oppilaitaan seksuaalisesti hyväkseen. Kukaan ei oleta, että kumpikaan osapuoli olisi neitsyt, sanan missään merkityksessä. Kukaan ei ajattele, että me kysyisimme opettajan, kirjastonhoitajan tai vahtimestarin seksuaalisuutta, vaikka kaikki he esiintyvät ja käyttävät kaikkia muita seksuaalisesti hyväkseen, esimerkiksi karkottamalla erotiikan sieltä, minne astuvat.

KOHTI TANSSIN FILOSOFISTA TARKASTELUA

Juha Varto

Tanssija on joutunut oudon esineellistämisen kohteeksi. Häntä käytetään seksuaalisesti hyväksi tekemällä hänestä neitsyt. Samalla, kun olemme oppineet katselemaan tanssia, olemme menettäneet kyvyn nähdä sitä. Teokset ovat tulleet palvonnan kohteiksi, ikäänkuin tekijöistään irrallisina, selkeiksi ja aistittaviksi kuin ruumiin hajut. Tanssi teoksena haisee kuitenkin aivan muulta kuin elävä ruumis. Se haisee koneelta, usein ruosteelta ja öljyltä, jollaista on se kuvittelukyky, jolla tanssijaa ruokitaan toteuttamaan teosta. Teoshan ei voi olla mitään siitä, mitä ihminen on: teos ei ole eroottinen, pyhä, kirottu, elävä, ikääntyvä. Teos, joka olisi jotain tällaista, puhuttelisi meitä ohi, yli ja ali tottumustemme; se voisi olla todellisesti *aistein* vastaanotettua, siis esteettistä!

Jollakin hämäärällä tavalla tanssin kohdalla on tapahtunut se, mitä ei koskaan pitänyt tapahtua koettavassa elämässä, omassa kokemuksessa: näkyvä itsestä muihin päin (visio, elämän katse eteenpäin) muuttui retinaaliseksi, pelkän verkkokalvon asiaksi, asiaksi, joka syntyy kahden näkemyskenttöman automaatin kohtaamisesta. Meillä on niin voimakas neitsyyden kultti, himo epäelävään, automaattiin, koneisiin, että jopa ilmaisun lajeista kehollisinkin, tanssi, abstrahoitui nopeassa tahdissa *muodoksi*. Kukaan ei kai ole sanonut ääneen, että tanssin notaation kehittämismuoto on ollut eräs tekosyy ennalta määrätä, redusoida ja peittää tanssijan sukupuolisuuden jälki. Mikä tahansa notaatio, jopa kirjainmerkit, yksinkertaistaa ja peittää kokemusta. Tärkeää ei koskaan saa esille notaatiossa: sitä, mitä jokin on, elämän tuntua, nyt-hetkeä, aikaa ja sen samanaikaista puuttumista, jotka kaikki kuuluvat *kokemisen* ihmeeseen. Kirjallisessakin ilmaisussa ainut vapaa ja ilmaiseva kohta on runojen epätodellisuudessa lauseissa, aukoissa, joita ei ole määrätty. Mutta runokin on vain laiha yritys saada ikuisuuden seisautaneeseen verkkoon se, mikä ei ole seisautettavissa eikä ikuista. Mikään notaatio ei kuitenkaan elä aukoista, sitähan todistaa jo hillitön kiintymyksemme romaaneihin, täydellisesti kerrotuihin tarinoihin.

Marcel Duchamp sanoi havainnollisesti: “on aina olemassa ero siinä, mitä teoksella tahdotaan sanoa ja mitä teos todella sanoo. Teos on tämä ero.” Mutta teos myös tekee kokijan: teos tekee kokijan ja kokemus voi syntyä vain näin.

Tanssiteos voi syntyä usealla tavalla, mutta aina se on muuta kuin tanssijat, jotka sen esittävät. Teoksen ja tanssijoiden ero, se välimatka, joka aina jää komposition — siis koneen — ja ihmisen lihan välille, on paikka, jossa neitsyys syntyy, jossa pyhyys katoaa, kiroitus menettää puhtinsa ja erotiikka muuttuu ornamentiksi. Katsoja on opetettu katsomaan silmällä — yhtä hyvään tulokseen pääsisi myös perssillemällä — teosta, kompositiota. Katsoja on pakotettu koneenrakentajaksi, lihan kadottajaksi, jotta hänessä syntyisi se, mitä hänessä pitää syntyä, teos, jonka luoja on aina poissa, kadonneena automaatin taa.

Miten pitäisi olla?

Pitäisi olla niin, että taideteos, myös tanssiteos, pakottaa ihmisen taiteilijaksi, pakottaa katsojan runoilijaksi, tekee hänet kestäväksi, jotta hän sietää aukollisen ilmaisun, tukee häntä, pehmittää maailmaa kestäväksi. Kone ei tee näin. Välimatka lihaan ei tee tätä.

* * *

Tanssiin liittyy paljon uskomuksia.

Ajatellaanpa vaikka tanssin synnillisyyttä. Kristillisessä maailmassa tämä kysymys ei ole vähäinen, moraalimme on edelleen täysin kirkollista. Mikä voisi olla se kohta, jossa taidetanssi on synnillistä? Se ei ole ruumiin erottaminen hengestä, päinvastoin, niinhän tekee kristinuskokin. Se ei ole pelkän ruumiin esille laittaminen, sehän on vain lihatiskiinnastettava tapaus, eräänlainen huonon maun mukainen ristiinnaulitseminen. Se ei myöskään liity tanssiteoksiin, sillä nehen ovat “taidetta”.

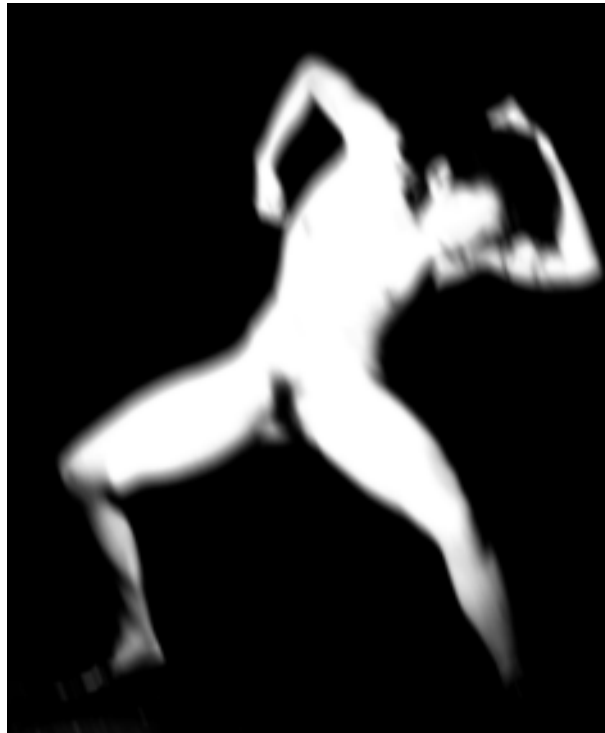
Ei mikään näistä, mutta lähellä kuitenkin.

Synnillistä on, että katsoja pakotetaan luomaan teos tekijöistä, jotka eivät *riitä* luomistyöhön, koska katsojalla ei ole kykyä puhaltaa henkeä hiekkään ja näin syntyy vain kone. Ajatusta tanssista synnillisenä on syytä pitää uskonnollisena ja taiteellisenä selvänäköisyytenä.

Tai ajatellaan uskomusta, että tanssi on primitiivistä. Sekin on tärkeä uskomus, sillä keskellämme ei ole enää mitään, mikä olisi muuten muistuttamassa primitiivisestä. Mutta mikä on tanssissa primitiivistä? Liike ilman käsitteitä? Sitä on myös spastikoissa, kävelyssä, urheilussa. Entä niin sanottu kehollisuus? Se, että tanssija lähtee muualta kuin käsitteellisestä, muuten kuin ajatellen? Sitähän on suuri osa elämästämme eikä kukaan sano, että olemme primitiivejä. Ei mikään tällainen vaan yhteinen sopimus, jonka mukaan me pidättäydymme käsitteistä, ikäänkuin ottaisimme pois korsetin ja päästäisimme lihamme vapaiksi kuvitellen samalla, että näin syntyy uutta.

Ajatus tanssista primitiivisenä on yritys edes jotenkin määrätellä syytä siihen, miksi tanssia ei tarvitse ajatella.

* * *



Miksi tanssiva mies on edelleen maskuliinisen vastakohta?

Jos kyse olisi tanssin lihallisuudesta, kehollisuudesta tai seksuaalisuudesta, tanssiva mies olisi enemmän mies kuin kilpaurheilija tai muu nykyinen miehen toteemi. Jokin tanssissa kuitenkin riisuu mieheltä olennaista: sukupuolisuuden, sen, että on mies, riisuu munat. Mikä näin voi tehdä? Se, että katsoja tekee teoksen. Se, että jäljelle jää vain tehty subjekti, koneen osa, jonka funktionkin katsojan katse määrää. Mikään muu ei kuohi miestä näin pahasti!

Mies ei ole koskaan neitsyt. Edes uusi sex/gender-diskurssi ei tätä muuta.

Onko tässä ongelman ydin?

Muistakaamme tanssin kultaisia alkuaikoja ja sitä kaikkea, mitä tanssin “alkuun” liitetään:

mainaadit, joiden kohdalla oli olennaista fyysinen sukupuoli, bakkantit, joiden sukupuoli oli sosiaalinen, myös mies saattoi pukeutua bakkantiksi ja toimia tällaisena, sotilaat, joiden sukupuoli määräsi heidät taisteluun ja siis sotatanssiin, ja niin edelleen.

Tanssi on “aluperin” sukupuoleen sidottua, samalla tavalla kuin paritanssi on sukupuoleen sidottua kosiskelun muotona ja parittelua valmistavana.

Maurice Bejartin oivallus, että tanssi on ensisijaisesti maskuliininen taidemuoto, on edelleen uutinen ja samalla ikivanha oivallus. Se on tanssille yhtä tärkeä uutinen kuin filosofialle on se,

että Sokrates on kuollut. Kumpikaan uutinen ei vanhene.

Bejartille kyse oli klassisen sankarin pelastamisesta, nostamisesta pinnan yläpuolelle, hengitysilman antamisesta: aina myöhemmästä provencalaisesta trubaduurikoreografiasta lähtien mies oli tukenut, nostellut, tuuppinut naista niin näyttämöllä kuin elämässäkin. On huomattavaa, että varhaisempi trubaduuriinonous, jossa runoilija on oppinut tai aristokraatti, mies ja nainen seisovat omilla jaloillaan, käyvät keskustelua ja flirttivät tasapaisinä; mikä muutos juoksupoikien ja tallirenkien lyriikkaan, jona me tunnemme trubaduurit! Kautta kuuden vuosisadan, milloin milläkin verukkeella, mies oli noja, joka yhdellä kertaa määritteli naisen heikoksi, vaappuvaksi, varvastossuille, ja samalla kertaa altisti itsensä läpeensä naurettavaan tehtävään toimia julkisena elävänä koneena.

Bejart yritti tehdä tanssissa kumouksen: hän pyrki takaisin sukupuolisuuden määrittämään tanssiin. Bejartin suuret produktiot, *Kevään pyhätyys* ja *Tullilintu*, herättivät huomiota, mutta eivät muutaneet oikeastaan mitään. Kun luki teosten arvosteluja ja analyysseja, silmään pisti, että arvioijat löysivät lukuisasti puutteita molemmista teoksista ja niiden useista versioista. Puutteet olivat pääasiassa kompositiossa: kone ei rakentunut oikein. Molemmat teokset tulivat kuuluisiksi epävalmiudestaan, jonka sanottiin olleen niiden pahin vika. Teokset jäivät liian avoimiksi.

Tätä samaa ongelmaa ei ole ollut pelkästään naisille tehdyissä produktioissa. Cullbergin ja Bauschin varhaisemmat naistyöt eivät ole ”feminiinisiä”: ne eivät seuraa bakkantteja, mainaadeja tai muutenkaan sukupuolta. Ne vain kertovat maailmasta, jossa mies ei ole paikalla.

Sitten seurasi

Tanssikeskusteluun tuli uusia piirteitä feministisen diskurssin alkaessa. Puhe koski oman ruumiin omistamista. Tärkeämpää kuin esittäminen tai edes ilmentäminen — joka nyt yleensä on ajattelemattomien ihmisten pääasiallinen itseilmauksen muoto — oli oman ruumiin itsemääräämisoikeus, joka oli varmistettava menetelmällisellä tavalla: seksittömien englantilaisten tai homoseksuaalien venäläisten ja muiden eurooppalaisten mieskoreografiensa luoma kuva naisesta koettiin virheelliseksi, erityisesti yksipuolisuudessaan, sehän oli ylentämällä alistamista. Tätä voi pitää Bejartin ajatuksen vastapoolina. Tässä tapauksessa vaikutus kuitenkin alkoi tanssijoista, ei koreografista.

Tämä uusi kritiikki koski myös miestanssijoita. Feministisestä ideologiasta rakentui metodi, joka jälleen kerran sumensi tanssissa ajatuksen sukupuolisuudesta. Itse asiassa 70-luvulla näimme kovin paljon uusia töitä, joissa tanssijat eivät olleet niinkään koreografin materiaa (40- ja 50-luvun iskusanaa seuraten) vaan sukupuolettomia oman ruumiinsa omistavia ja sitä suojelevia tanssijoita. Tälle tavalle kävi kuten kaikille ideologioille, jotka ryhtyvät metodeiksi: luovat ihmiset karttavat sitä. Esimerkiksi Merce Cunninghamin teos, jota Martha Graham Ateenassa arvosteli, noudatti juuri tätä feminististä metodia.

Kun vertaa feminisimiä metodina Bejartin ajatukseen tanssista miehisestä taidemuotona, ero on selvä. Maurice Bejart korostaa miehisyttä sukupuolisena erona, jonka on oltava koko ajan näkyvillä. Se ei tarkoita mitään yhtä miehen valaisutapaa, päinvastoin, Bejartin töissä on esiintynyt leimallisesti hyvin *moninainen* miehen valaisu. Äsken mainittujen töiden lisäksi uudelleen muokattu ”Meidän aikamme Faust” antaa miehen tulla esille kaikissa inhimillisissä muodoissa, mutta aina niin, että kyse on miehestä, ei inhimillisestä. Tämä on epäilemättä vaikuttanut siihen, että Bejart ei ole koskaan ollut erityisen suuressa huudossa protestanttisissa maissa, joissa sukupuolieron häivyttäminen on aina ollut itsenäiseksi myös poliittisesti ja kulttuurisesti.

Cunninghamin neutraloidut tanssijat olivat kaikki neitsyitä, koreografin ja katsojan kannalta. Katsojalle heillä ei ollut mitään

muuta annettavaa kuin puhdasta muotoa, sitä samaa, jota Cunninghamin seuralainen John Cage opetti meille uudella musiikillaan: intohimoa, joka on tukahdutettu älyllisyydeksi. Cagen kohdalla se tarkoitti esimerkiksi konserttia, joka oli pelkkää taukoa. Vaikka feministien lähtökohta ei koskaan naiskoreografilla ja -tanssijoilla johtanut tällaiseen ohuuteen, katsojan näkemä oli kuitenkin useimmiten sama: tanssijoilta oli riisuttu jotain olennaista, nimittäin tanssin kannalta olennaista, sukupuolisuus.

Tämä oli mielenkiintoinen koe, tutkimus, tarkastelu siitä, onko tanssi edelleen tanssia, vaikka siitä riisuu pois tekijöitä, joita on totuttu pitämään siihen olennaisesti kuuluvina. Tällaiset kokeet kuuluvat tietenkin kaikkiin taiteen lajeihin. Mutta tanssin kohdalla oli edessä yllättävä asia: Vaikka on selvää, ettei maalausta tunnista maalaukseksi, jolle siinä ole maalia, kaiken taiteen kohdalla ei ole yhtä itsestään selvää, että osaa tunnistaa sen siksi, miksi pitäisi. Esimerkiksi Cagen *Pitkä Tauko* (eli: *Kaikki Se Hii-jaisuus, Jonka Mozart Kirjoitti*) tuo hyvin esille sen, että tauoilla on suuri merkitys musiikissa, mutta se ei ole musiikkiteos. Koska teos kuitenkin esitettiin konserttina, sitä käsiteltiin (ja käsitellään yhä) musiikkiteoksena.

Tanssin kohdalla kävi nähdäkseni samoin: kaikki, mitä esitetään tanssina, on tanssia, riippumatta siitä, onko se tanssia. Minulla ei ole tässä minkäänlaista pyrkimystä määritellä tai luokitella tanssia, alkää peljästykö!, vaan ainoastaan tuoda esille eräs tanssiin liittyvä identifioimispuoli. En käytä historiallista perustelua, en siis sano, että koska Kreikassa tanssi oli sukupuolista, tämä piirre kuuluu ehdottomasti tanssin identifiointiin; tähän on aina anakronistista selittelyä, koska vasta me olemme tehneet näitä eroja ja soveltaneet ne myös Kreikkaan. Tarkoitan pikemminkin sitä, että keskustelu tanssista ja erityisesti sen tunnistamisesta, identifioimisesta tanssiksi, kiihtyi samalla kun tätä yleistä kokeilua tanssin tekijöiden poispuoduttamisesta harrastettiin.

Tässä kokeessa esiintyi monia juttuja, joita on kokeiltu jo Isadora Duncanin aikana, mutta jotka vasta nyt saivat laajempaa ja usein lähes metodisen merkityksen. Tossut oli heitetty pois, samoin tärkeät vaatteet ja klassiset trikoot. Nyt olivat vuorossa musiikin poisjättäminen, valojen unohtaminen, yleisöstä vapautuminen, edes oireellisen nimen poisjättö ja niin edelleen. Mutta: tästä kokeesta innostuttiin niin, että tuskin kukaan istui aloilleen ja mietti, miten koe onnistui.

Tämä oli mahdollista, koska tällä tavoin neitsyyden idea tuli yhä selvemäksi, yhä puhtaammaksi. Teos oli esillä, koreografit tulivat palvotuksi kohteiksi, joilta puristettiin ”lausuntoa” teoksesta, koska teos ei koskaan riittänyt kertomaan mitään, se vain herätti tunnelmia tai sai aikaan reaktioita, mutta tällaisesta tuntuu puuttuvan taiteen tunnusmerkkeihin kuuluva ”vaikuttavuus”. Tämä villitsi myös koreografit ”luomaan” teoksia, joissa ei todellakaan ollut päätä, ei häntää. Muistan hyvin, kuinka kuvataiteilija Hannu Väisänen tulkitsi katsomon tunteja huutamalla erään muodikkaan esityksen ensi-illassa: ”Asiallisuutta lavalle!”, mikä tietenkin loukkasi tekijöitä, mutta ilahdutti kokijoita.

Tilanne kärjistyi, ymmärtääkseni, suuren buto-intoon, jonka jälkimainingeissa yhä elämme. Outoa on edelleen, että emme kuule, kuinka selvästi japanilaiset buton meilläkin käyneet Suuret Nimet artikuloivat huvittuneisuutensa, kun me kysymme heiltä tanssin syvintä olemusta. He ovat ilmaisseet omalla tavallaan käsityksensä länsimaisesta tanssista ja sen identifioinnin ongelmasta omassa työssään, mutta me katselemme tätä — kritiikkiä, ivaa, huvittuneisuutta, etäännytyä — vieraana, outona ja esikuvallisena uutena.

Yhtäkkiä kaikki puhuvat tanssin ruumiillisuudesta ja kehollisuudesta. Tanssilehdetkin heräsivät, tosin vähän takellellen, puhumattakaan seminaareista, joissa kehollisuus on nyt jo viitisen vuotta ollut eräs pääteemoja.

Mutta eihän tanssissa kehollisuus ratkaise mitään.

Jos tanssi olisi vain sitä, mitä tanssija tekee, *niin* kehollisuuden tarkasteleminen ja sen tietoiseksi tekeminen — esimerkiksi tietoi-

seksi menetelmäksi tekeminen — voisi ehkä tuoda joltain uutta.

Mutta tanssi on teoksia, tanssimista ja katsele- mista.

Jatkan edelleen kuvaa, jota käytin aikaisemmin: myöhemmät trubaduurit, nämä alemmista yhteis- kuntaluokista lähtöisin olevat laulajat, ilmaisivat selvästi, että he haluavat *omistaa* naisen, josta lau- lavat. Heidän käyttämänsä kieli on joskus hyvin- kin karkeaa kaikesta kunnioituksesta huolimatta, onhan kyse kuitenkin miehistä ja miehen tie seksissäkin on suora. “Omistaminen” tarkoittaa kirjaimellisesti sukupuoliaktia, jossa sukupuoli- kohtaavat *erotakseen* samantien. Tätä tarkoittaa “omistaminen”. Sen sijaan yksikään trubaduuri ei ole kiinnostunut keskustelemaan naisensa kanssa eikä erityisestikään halukas näkemään tätä alastoma- mana. Hän saattoi ajatella vakoilevansa naista mutta olisi ollut epämiellyttävää, mikäli nainen olisi näyttänyt hänelle alastomana.

Tämä esiintymisen tarkka raja — oli esiinty- minen mitä tahansa — oli ylittämätön. Nainen esiintyi alastomana vaatteittensa alla, kuten tanssi- sija näyttämöllä, mutta yhteinen sopimus esti sanomasta ääneen, että näin oli.

Tanssin kohdalla keskustelu on kulkenut tämän näkemisen ja näkymisen *ohi* kohti sitä, mitä vaatteitten alla on. Kehollisuus (tai ruumiillisuus) yrittää tuoda esille tanssijan. Mutta tämä tapa keskustella kadottaa kaikki tanssin muut puolet ja siis tanssin — kadottaa samalla varmuudella kuin koe, jossa ei kukaan tutkinut, mitä tarkoittaa tanssin puhdistaminen “epäolennaisesta”.

Näkyminen ja näkeminen, sukupuolisuuden ih- meellinen vuorottelu, peittäminen ja paljastaminen, esille pano ja piilosta ottaminen — sanalla sanoen “omistaminen” — katoaa tällaiseen keskusteluun.

Ja mytologia auttaa...

Mytologiassa on kertomus neitsytjumalatar Artemiista, joka on metsän ja luonnon — siis näkyvän — jumalatar. Myytissä on metsästäjä, Aktaion, joka kulkee metsissä ja luonnossa etsimäs- sä saalista. Saalis on siis todellisesti metsä, eli Artemis. Jumalatar ei voi näkyä ihmiselle suoraan, joten hän näkyy aina sinä, minkä jumalatar hän on.

Ovidiuksella kertomus kuuluu: Aktaion näkee yllättäen veden heijastamana ihmeellisen kauniit rinnat ja kasvot. Vesi on tässä, kuten musli- miarkkitehtuurissa, se, minkä kautta täydellinen voi tulla ihmisenkin näkemäksi. Näin se ei sokaise ihmistä. Artemis alastomana kylpemässä sokaisisi Aktaionin silmät heti.

Eräs aikamme suuri myyttitutkija, Michel Foucaultin tärkeä oppi-isä, Pierre Klossowski lukee tämän kertomuksen omalla tavallaan, taval- la, joka sopii aiheeseemme: Artemis haluaa tulla nähdyksi ja johdattaa Aktaionin luokseen. Ovidius jatkaa, että Artemis suuttuu ja muuttaa Aktaionin hirveksi ja Aktaionin omat koirat repivät hirven riekaleiksi. Alastoman näkeminen ei siis *kannata*. Klossowskille Aktaionin koirat ovat Artemiin omat *ajatukset*.

Tämä merkillinen kohtaus Ovidiusta ei selvity freudilaisesti. Mutta siinä on neitsytjumalatar, josta

ajetaan takaa ja joka asettuu näytteille, tosin heijastuksena, siis alastomana vaatteittensa — tässä tapauksessa veden — alla.

Tilanne muistuttaa tanssin neitsyyttä, ei suoraan mutta unen kaltaisesti. Tanssi asettaa itsensä näyt- teille, ei suoraan mutta tanssijoiden ja satunnaisen rekvisiitan avulla, ja haluaa tulla nähdyksi ja sitä varten etsiyty katsojan luo. Oman perinteemme muut kuin tanssilliset piirteet tekevät tanssista neitsyyttä, automaattia, konetta, jonka näkeminen muuttaa katsojan hirveäksi, pelkäsi katselijaksi, joka haluaa omistaa joko tanssijan tai teoksen. Tämä kääntää tanssijan katsojaa vastaan, tanssijan *ajatuk- set* kääntyvät katsojan tuhoksi, koska muuta käännettävää ei ole. Tanssija ajattelee, että katso- jan pitäisi keskustella tanssijan kanssa!

Artemiin ja Aktaionin tapaamisen oudoin piirre — kuten aina neitsyen ja ihmisen, koneen ja ihmi- sen tapaamisessa — on yhteinen halu, yhteinen pää- määrä, joka kääntyy tuhoksi. Myyttinen perinne kertoo sata tällaista tarinaa ja me nyökyttelemme, ikäänkuin ymmärtäisimme. Mutta ymmärrämmekö me?

Entä jos tilanne kulkisi toisin: Aktaion ilmestyy koko miehisessä alastomuudessaan, karvaisena ja kiihkeänä Artemiin luo ja omistaa hänet sillä siu- naaman hetkellä. Sukupuolisuus — se, että on kaksi sukupuolta, jotka ovat ulkoisesti ja sisäisesti eri- laiset — ratkaisee yksinkertaisella tavalla tilanteen. Mutta se edellyttää, että mitään ei päästetä *symbo- liselle* tasolle, veden heijastamaksi, katseen etäännyttämäksi.

Jos ajatellaan naisen ja miehen seksifantasioita, niillähän on joitain tyypillisiä eroja. Mies *toimii* fantasioissaan, nai, hyväilee selvästi erogeenisiksi tuntemiaan alueita, toimii ja touhuu, edessään sel- västi *ruumiinosia*. Naisen fantasiat sisältävät utuisen fondin ja hyvin hitaasti häntä kohti etene- vän tunnistamattoman miehen, jolla ei ole mitään ulkoisia sukupuolitunnusmerkkejä. Kummassakin on kyse symboleista, miehellä yksittäisistä kuvis- ta, naisella yhdestä kuvasta.

Jos jatkamme edelleen tanssin valottamista tästä näkökulmasta, sukupuolisuus, *silloin kun se ei ole symbolista*, ratkaisee neitsyyden ongelman. Kukaan ei ole neitsyt sukupuolisena, ei edes neitsyt- jumalatar. Siksi on niin tärkeää, että Neitsyt Maria menee hautaankin ja Taivaaseen Neitsyenä, koska muutoin hän olisi ollut sukupuolinen. *Nyt* me voim- me katsella häntä ja haluta omistaa, esimerkiksi rukouksessa, mutta kukaan ei halua nähdä häntä alastomana. Näin uskonnollinen merkitys pelastuu.

Kun tanssin kohdalla keskustellaan sukupuoli- suudesta, se on normaalisti *symbolisen* sukupuoli- suuden puhetta: katsomisen, esille laittamisen sukupuoliisuutta. Bejartin ja Grahamin ajatukset tähtäsivät kuitenkin toisaalle: symbolisen rikko- miseen, symbolisen kieltämiseen, siis suoraan omis- tamiseen.

Mutta miksi tämä ei toteutunut, tai miksi sen toteutumista ei tunnistettu?

Koska meille tanssi on taidetta ja taide toteutuu symbolisena: se on kertomusta siitä, mitä *voisi* tapahtua. Se *ei* ole kertomusta siitä, mikä tapahtuu.

Ovidiuksen kertomus jatkuu Giordano Brunon suulla: Aktaion metsästä ja näkee hirven — joka hän itse on — katoavan kaukaisuuteen, josta



nousee täysikuu. Kuu pirstoo Aktaionin yhdeksäksi sokeaksi mieheksi, joista jokainen paljastaa oman puutteellisuutensa rakastajana, kukin omalla tavallaan. Tässä on selvä yhteys miehen pirstoutuneeseen fantasiaan. Mies näkee enemmän sulkiessaan silmänsä kuin pitäessään ne avoimina.

Myöhemmin nämä sokeat rakastajat saavat hetkeksi näkönsä takaisin ja näkevät silmänräpäyksellisesti rakastetun. Bruno sanoo, että *riittää, kun näkee jumalallisen kauneuden oman kokemuksen rajoissa*.

Symbolinen ei ole koskaan koettua, se on tulkittua tai tiedettyä.

Mutta sinä hetkenä kun tanssija ja katsoja luopuvat symbolisesta ja avaavat hetkeksi silmänsä samassa paikassa ja samassa hetkessä, he voivat omistaa toisensa, ja silloin symbolinen on kokonaan poissa.

Jos me otamme vakavasti sukupuolisuuden, siihen liittyvät kaikki nämä edellä käsitellyt esteet ja esteiden poistamiset. Se on pysyvää taistelua neitsyyttä vastaan, kiusottelua, symbolista antautu-

mista ja siihen liittyvää raatelua vastaan, jota katsoja saa kokea, koska hänelle ei edes anneta mahdollisuutta. Samalla symbolisesta luopuminen vapauttaa tanssijan tekemään juuri sen, mitä hän onkin tekemässä: antautumisen omistettavaksi sukupuolisena, siis tanssin syyn vuoksi.

Tässä yrityksessä taide on katalin ajatusmuoto ja kritiikki hävyttömin heijastelija, peilaaja. Paluu alkuun voisi ehkä tappaa molemmat.

Paluu alkuun on paluuta takaisin sukupuolen määräämään ... syy, miksi tanssia ja miksi katsoa sitä, tulee keskustelujen tuolta puolen, kertomusten ulottumattomista, siitä hillittömästä erosta, joka on sukupuolten välillä ja jota ei voi käsittää, ei voi ylittää eikä selittää. Ja silti se on, kuin loukkaamassa pyrkimystämme puhtauteen, koskemattomaan, koneen autiuteen. Mikään muu ilmaisu ei elä tästä erosta, mutta tanssi elää tästä, jollei se kutistu symboliseen vain voidakseen puhua ja ajatella, ja näistä kumpikaan ei ole tanssia.