

Hanna Järvinen

Koreografi, koreografia, notaatio: tanssin käsitteistä ennen ja nyt

"Koreografia" ymmärretään nykyisin tanssin absoluuttiseksi abstraktiksi muodoksi, teokseksi itsessään. Vielä sata vuotta sitten käsitteellä kuitenkin tarkoitettiin myös tanssista kirjoitettua notaatiota, jota nykyisin kutsutaan myös "koreologiaksi" tai "kinetografiaksi".¹ Tässä artikkelissa väitän, että tanssissa tekijyys on olennaisesti sidoksissa koreografia-käsitteessä 1900-luvulla tapahtuneeseen muutokseen, joka puolestaan liittyy kysymykseen "mikä on tanssin teos?" ja sitä kautta lopulta ontologiseen kysymykseen tanssin olemuksesta. Esimerkkini tulevat pääasiassa baletista, jolla on pitkä ja tarkasti dokumentoitu historiansa, ja jonka asema on yhä varsin hegemoninen muihin teatteritanssin muotoihin verrattuna.

Koreografia ja sen kirjoittaja

1800-lukua kutsutaan tanssistoriassa usein ballerinan aikakaudeksi, ja 1900-lukua koreografien vuosisadaksi. Ero kuvastaa muutosta taidemuodon sisäisessä hierarkiassa: 1800-luvun suuret nimet olivat ballerinoja, Marie Taglioni (1804-1884) ja Fanny Elssler (1810-1884) joukon etunenässä. 1900-lukua hallitsivat koreografit, Martha Grahamista (1894-1991) Merce Cunninghamiin (s. 1919), George Balanchinesta (1904-1983) William Forsytheen (s. 1949). "Koreografilla" tarkoitetaan tässä yksilöityä tekijää, joka suunnittelee tanssin todellisen olemuksen, taideteoksen, jota tanssijat sitten toteuttavat. Koreografi on siten tanssin *auteur* ja auktoriteetti, jonka kautta tanssin mestariteosten kaanon rakentuu.²

Etymologisesti "koreografia" viittaa kuitenkin kirjoittamiseen, ja alun perin termillä tarkoitettiinkin tanssista kirjoitettua notaatiota. Erilaisia tanssin notaatiojärjestelmiä on kehitetty Euroopassa 1400-luvulta alkaen, näistä laajimmalle levisi ranskalaisen Raoul Auger Feuillet'n (n.1675-n.1710) kehittämä järjestelmä, jossa kirjattiin ylös tanssijan jalkojen tilaan

piirtämät linjat. Abstraktit symbolit linjan yhteydessä merkitsivät erilaisia askeleita ja hyppyjä, ja nykyisin oletetaan, että tanssijat saattoivat päätellä merkinnöistä vastaavat käsien ja muun vartalon liikkeitä ja/tai että nämä improvisoitiin tanssitilanteessa.³

Tanssin omistusoikeus, nykytermein ilmaistuna "copyright", riippui tanssista kirjoitetusta notaatiosta, joita myös julkaistiin pamfletteina ja kirjoina. Näiden tekstien tarkoitus ei kuitenkaan ollut luoda taidemuodolle mestariteosten kaanonin. Ensinnäkin, tanssinotaatiota käytettiin pääasiassa sosiaalisten seuratanssien ylös kirjaamiseen. Kirjoitettuja tansseja julkaisivat tanssimestarit, jotka opettivat tanssia hovien, aristokraattien, ja lisääntyvässä määrin myös porvariston olennaisen sivistyksen osana, ja joista osa työskenteli lisäksi professionalisoituvan teatterin parissa.⁴ Tällaisessa tilanteessa notaatiojulkaisut toivat tanssimestarille mainetta ja kunniaa ja siten myös asiakkaita ja varallisuutta.

Toiseksi, kuten James H. Johnson on esittänyt musiikin osalta, koko "klassisten teosten" käsite, siis ajatus vanhoista teoksista esittämisen arvoisina, kehittyi vasta romantiikan ajalla, siis 1830-luvulle tultaessa. Vanhimmat tanssin esityksperinteessä säilyneet tanssiteokset ovatkin tältä ajalta, Jean Daubervalin *La Fille mal gardée* eli *Huonosti vartioitua tyttöä* (alk. *Le Ballet de la Paille* vuodelta 1789), lukuun ottamatta.⁵ *Huonosti vartioitu tyttö* kuvastaa kuitenkin erinomaisesti teoskäsityksen joustavuutta tanssitaiteen kaanonissa, sillä Daubervalin teoksesta säilyi 1800-luvulle vain juoni.

Juonen ja narratiivisten elementtien painotus liitetään tanssin historiassa niin sanottuun *ballet d'actioniin* eli toiminnalliseen balettiin, jonka keksijäksi yleensä nimetään ranskalainen balettimestari Jean-Georges Noverre (1727-1810).⁶ *Ballet d'action* keskittyi nimensä mukaisesti toimintaan, tanssiin kertovana esityksenä. Kertomusta kuitenkin vietiin teoksissa eteen päin eleiden ja mimiikan avulla, ei suinkaan tanssiosioissa, jotka keskittyivät tunnelman luomiseen ja henkilöhahmojen tunteiden kuvaukseen. Balettiteoksen kestosta jopa puolet saattoi olla mimiikkaa, ja mimiikkajaksojen musiikki oli harmonisesti ja rytmisesti monipuolisempaa kuin tanssittujen osioiden musiikki.⁷

Ballet d'action muutti myös tanssin tekijyyttä. Koska tanssiteosten juoni kerrottiin mimiikalla, joka kirjattiin tanssinotaatioon sanallisesti ja/tai kuvin, baletin libretosta, siis kirjoitetusta

juonesta, muodostui tanssinotaatiota tarkempi kuvaus teoksesta.⁸ Todennäköisesti siksi, että librettoja käytettiin uutuuksien mainostukseen ja niitä luettiin itse esityksen aikana, juonten keksijöiksi ja kirjoittajiksi palkattiin kirjoittamisen ammattilaisia tanssimestareiden sijaan. Tanssin tekijyys siirtyi tanssiaskelten kehittäjältä, koreografilta sanan molemmissa merkityksissä, libretton kirjoittajalle, joka sai tekijyydestään maksun ja kunnian sekä käsiohjelmissa että kritiikeissä.⁹

Tämä taas tarkoittaa, että tanssihistorian tapa arvottaa askelkuvioiden keksijä koreografiseksi tekijäksi sanan nykyisessä merkityksessä on arveluttavaa puhuttaessa 1800-luvun tanssitaiteesta.¹⁰ Painotettaessa tanssimestarin panosta unohdetaan koko joukko kysymyksiä esimerkiksi taiteen yhteiskunnallisesta asemasta, taidemuodossa tapahtuneista esteettisistä muutoksista, tai muutoksissa taidemuodon "teoksen" määrittelyssä.¹¹ Kun menneisyyden toiminta pakotetaan nykyisiin arvorakenteisiimme, nykyisyys samalla arvotetaan menneisyyttä paremmaksi, ja taide nähdään edistyksenä.

Esimerkiksi Marius Petipa (1818-1910), Venäjän Keisarillisten Teattereiden balettimestari, määritteli oman ammattinsa seuraavasti:

Lahjakas balettimestari, vanhoja teoksia uudelleenharjoittaessaan, luo tanssit oman mielikuvituksensa, lahjakkuutensa ja aikalaisyleisönsä vallitsevan maun mukaan, eikä kuluta aikaansa ja tarmoaan kopioidakseen mitä muut ovat tehneet kauan sitten. Me huomaamme, että *La Fille mal gardéessa* herra Taglioni muutti kaikki aiemmat tanssit, ja herra Hertel sävelsi uuden musiikin, ja niin teen minäkin, poikkeuksetta, aina kun uudelleenharjoitan vanhan baletin. Ja sitten, jokainen tanssijahan tietysti toteuttaa nämä tanssit omaan tapaansa ja omien kykyjensä mukaisesti.¹²

Kuten Noverre, Petipakaan ei ollut koskaan järin kiinnostunut notaatiosta. Petipan mukaan "teos" koostuu musiikista ja libretosta, ei tanssiaskeleista. Tällöin "teos" pysyy samana huolimatta tanssiaskeleisiin tai tanssin rakenteisiin tehdyistä muutoksista tai esimerkiksi näyttämötekniikan kehityksestä, ja teokset myös miellyttivät tähtitanssijoita, joiden oli uusissa askelkuvioissa mahdollista esiintyä edukseen. Tämä myös selittää yleisön jatkuvan

kiinnostuksen vanhoihin teoksiin, olihan jokainen uusi näyttämöllepano miltei kuin uusi teos.

Mutta tämä tarkoittaa myös, että puhuessamme "Petipan" baleteista meidän tulisikin puhua teosten juonesta ja musiikista, ei suinkaan koreografin (sanon nykymerkityksessä) luomista askelkuvioista. Kun Moskovan Bolshoi-teatteriin tuotiin vuonna 1999 vuoden 1900 notaation perusteella harjoitettu *Prinsessa Ruusunen* (1890), version saama vastaanotto osoitti, että Petipan klassikoiden myöhemmistä koreografioista on tullut "autenttisia", ja että niiden muuttaminen, jopa niiden muuttaminen lähemmäksi Petipan ajan koreografiaa, koetaan pyhäinhäväistyksenä.¹³

Epistemologian vaaroja

Tanssin kirjoittaminen, erityisesti tanssin formaalit piirteet kirjaava notaatio, uhkaa myyttiä tanssin ominaislaadusta ei- tai jopa esikielellisenä hetken taiteena,¹⁴ jota ei voi muuttaa sanoiksi tai edes videokuvaksi kadottamatta esityksen ominaisinta laatua tanssina, mutta joka silti voidaan arvottaa perinteikkääksi taidemuodoksi esitystradition kautta.¹⁵ Notaatio kantaa mukanaan alkuperäisen teoksen painoarvoa, kirjaajansa auktoriteettia, koreografin (sanon molemmissa merkityksissä) tekijyyttä, vaikka niin "alkuperäisen" kuin "tekijän" käsitteet ovatkin kaikkea muuta kuin itsestään selviä tämän taidemuodon historiassa.

Todisteina menneistä tansseista notaatioita on vaikeampi kiistää kuin esimerkiksi muistinvaraisia tanssirekonstruktioita tai tanssijasukupolvien muistinvaraiseen tulkintaan pohjaavia nykyrepertuaarin klassikkoteoksia. Notaatiot saattavat paljastaa muutoksia esteettisissä arvotuksissa tai esitystavoissa, kuuluisissa askelsarjoissa tai teoksen rakenteessa, jotka vaarantavat paitsi teoksen "ominaislaadun" myös taidemuodon väitteen teosten säilymisestä yhtä autenttisina sukupolvelta toiselle. Siten notaatioita voidaan käyttää kyseenalaistamaan kuinka tanssitaide ymmärtää, säilyttää ja tuottaa uudelleen menneisyytensä.

Nykyisen historiankirjoituksen kiistäminen historiallisiin lähteisiin nojautumalla ei kuitenkaan sinällään riitä, vaan on myös otettava huomioon, miten nykykäsitteet on syntyneet

ja miksi. Otetaanpa tästä esimerkkinä tanssijoiden arvottaminen tanssin historiassa. Tanssihistoria on aivan viime aikoihin asti jakanut historialliset tanssijat kahteen kastiin, puhtaan klassisiksi tanssijoiksi ja karakteritanssijoiksi. Klassiset tanssijat, joiksi esimerkiksi Taglioni on määritelty, on esitetty arvokkaampina kuin kansantanssimukaelmia esittäneet karakteritanssijat, mutta historiallisten lähteiden valossa tällaista hierarkiaa on mahdotonta havaita ennen 1800-luvun loppua ja nimenomaan keisarillisen Venäjän balettitraditiota.¹⁶

Keisarillisissa teattereissa 1800-luvun loppu oli Petipan valtakautta, ja Petipan estetiikassa *ballet blanc* oli keskeisellä sijalla. *Ballet blanc* oli teoksen sisällä tapahtuva näkykohtaus, kuten *Gisellen* yliluonnollinen toinen näytös, jossa valkoisiin tyllihameisiin pukeutuneet naiset toteuttivat puhtaan klassisia liikesarjoja. Koska *ballet blanc* muodostui Petipan aikana keskeiseksi koko repertuaarille, klassiset tanssijat saivat enemmän huomiota osakseen, ja heitä arvotettiin korkeammalle kuin karakteritanssijoita. Lännessä klassinen, Petipan "vanha baletti" (*staryi balet*) oli ongelma, koska Sergei Diaghilevin (Djagilev 1872-1929) länteen tuottamaa "uutta balettia" (*novyi balet*) edustavaa Ballets Russes -ryhmää ihailtiin rodullisena itseilmaisuna - teokset siis nähtiin esimerkkeinä venäläisestä kansanluonteesta, joka saattoi tuoda jotain villiä ja elinvoimaista jopa vanhanaikaiseen länsimaiseen taidemuotoon.¹⁷

Venäläisessä tanssikeskustelussa uuden baletin puolustajat hyökkäsivät nimenomaan vanhassa baletissa käytettyä mimiikkaa vastaan vaatimalla, että uuden tanssin tuli pyrkiä kohti "realistista" elehdintää. Tämä realismi kuitenkin mahdollisti länsimaisen tulkinnan venäläisistä "luonnollisina" esiintyjinä, jotka ilmaisivat näyttämöllä itseään. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen, kun länsimaisessa taiteessa siirryttiin laajemminkin kohti neoklassismia, myös klassisen baletin arvostus nousi, osin, koska venäläiset tanssin auktoriteetit emigroituiivat länteen.

1930-luvulle tultaessa formalistinen ajatus tanssin ominaisluonteesta tanssittuna abstraktiona näytti suorastaan kulminoituvan neoklassisissa juonettomissa baleteissa. Samalla formalismi määritteli uudelleen taidemuodon esteettisiä jakoja ja hierarkioita, jolloin myös "puhdas" klassinen baletti asetettiin vastakkain karakteritanssin kanssa.¹⁸ 1930-luvun lopulta alkaen vanhempaa klassista balettia ryhdyttiin esittämään aiempaa useammin, mutta teoksia

muutettiin surutta tanssillisemmiksi. 1900-luvun versioissa 1800-luvun suurista klassikoista mimiikkajaksot on likimain kokonaan korvattu tanssilla.¹⁹

Koreografin teos

Taidemuodon historian kyseenalaistaminen vaarantaa aina nykyisten auktoriteettien valta-aseman, eikä olekaan yllättävää, että tanssin menneisyyttä rakennettaessa sekä kyseenalaistajat että heidän lähdeaineistonsa on pyritty hyvinkin aktiivisesti vaientamaan.²⁰ Esimerkiksi notaatioiden tulkinnan on pitkään uskoteltu vieraannuttavan tanssin tutkijat tanssin "ominaislaadusta" katoavana taiteena ja johtavan kohti liian kuivakkaa ja älyllistettyä tanssin tutkimusta.²¹ Tanssin auktoriteettien kiinnostus notaatiota kohtaan on vaiennettu ja esimerkiksi Vaslav Nijinskyn (Vatslav Nižinski, 1889-1950) kiinnostus notaatiota kohtaan on leimattu merkiksi hänen myöhemmästä mielisairaudestaan.²² Kuitenkin Nijinsky itse näki notaatiojärjestelmänsä tanssijanuraansa ja koreografioitaan merkittävämpänä saavutuksena:

Tästä kirjasta tulee elämäntyöni [- . Systemini -] avulla on mahdollista kirjata ylös mikä tahansa valmis tanssi, aivan yhtä helposti kuin voidaan kirjoittaa ylös sinfonia tai kamarimusiikkia, tai tekninen harjoitus instrumentaalisen tai vokaalimusiikin opiskelijalle. Ja aivan kuten musiikkia opiskellut kykenee kuulemaan sinfonian mielessään lukemalla partituurin, samoin pitäisi olla mahdollista sielunsa silmin nähdä ja nauttia baletista tutustumalla mitä kutsuisin samoin perustein sen "partituuriksi", kirjattuna symbolein, jotka olen kehittänyt. Ja kuten maallikko voi käyttää pianon tekniikan oppikirjaa, samoin hänen pitäisi kyetä - fyysisten ominaisuuksien salliessa - oppimaan jonkinasteista tanssillista kykyä lukemalla tällaista kirjaa.²³

Nijinsky päätti haastattelun toteamalla, että tiesi työnsä olevan vasta alussa, mutta myös että hänen käyttämänsä periaatteet olivat järkeviä ja niiden sovellus johdonmukaista. Vaikka Nijinskyn toiveet eivät toteutuneetkaan, on olennaista huomata, että Nijinsky itse asiassa rakentaa itsestään koreografin sanan nykyisessä merkityksessä tekemällä eron tanssin ja tanssivien ruumiiden välillä. Tanssinotaatio, hän väittää, säilyttää tanssin itsensä irrallaan tanssijoista. Se mahdollistaa tanssin abstraktin hahmottamisen irrallaan esityksestä ja siten säilyttää tanssista autenttisen, muuttumattoman version, joka on tekijäauktoriteetin,

koreografin, teos. Ajatus ei tosin ollut Nijinskyn oma, vaan hän oli omaksunut sen uuden baletin isältä, Aleksandr Gorskilta (1871-1924).

1800-luvun lopulla Gorskin ystävä Vladimir Ivanovitš Stepanov (1866-1896) oli tutkinut anatomiaa ja kehittänyt uuden notaatiojärjestelmän, joka pohjasi musiikin notaatioon. Stepanovin kuoltua Gorski jatkoi hänen keskeneräistä työtään, ja 1900 hänelle annettiin tehtäväksi testata järjestelmää kirjoittamalla ylös Petipan ja Tšaikovskin baletti *Spjaštšaja krasavița* eli *Prinsessa Ruusunen* vuodelta 1890 ja harjoittaa teos Moskovan Bolshoi-teatterin ryhmälle, jonka johtoon Gorski pian nimettiin. Tätä ennen Gorski opetti Keisarillisten Teatterien Balettikoulussa uutta pakollista ainetta, balettitaiteen teoriaa (*teoria baletnaja iskusstva*), johon kuului myös notaation opetusta.²⁴

Gorski puolusti notaatiota nimenomaan kanonisoinnin ja teosanalyysin välineenä:

Paljon tämän taiteen alalla luodusta katosi tekijöidensä mukana. Se ei pystynyt kehittymään, täydellistymään, liikkumaan eteenpäin muiden taiteiden tasolle, koska siirtyessään sukupolvelta toiselle visuaalisen perinteen kautta tapahtui virheellisessä siirtymisessä paljon väärintulkintaa, ja ajoittain ei ollut edes ihmisiä, jotka olisivat kyenneet siirtämään eteenpäin tämän taiteen mestarien teoksia.²⁵

Nijinsky oli yksi harvoista oman sukupolvensa edustajista, joka ymmärsi Gorskin ajatuksen sisältämän potentiaalin ja omaksui sen johtotähddekseen. Notaation avulla baletti taidemuotona saattaisi saavuttaa jotain musiikin kaltaista: sen mestariteokset säilyisivät repertuaareista ja esittäjistä huolimatta, ja balettimestarit saattaisivat lukea toistensa teoksia, kirjata omia ajatuksiaan ylös, ja antaa samoin notaatiota taitaville tanssijoille konkreettisen ja tarkkan aineiston, jonka toteuttaa esitykseksi.

Tällä kaikella on tärkeä seuraus tanssin ontologialle. Notaatio on abstrakti teksti, joka luo muuttumattoman, abstraktin, ja tanssijoista riippumattoman originaalin tanssille, jossa ei aiemmin ollut tällaista originaalia tai edes tarvetta sille. Notaatio ei ole katoava tai vain esityksessä läsnä oleva tanssi, sillä notaatio edelsi tanssia niin ajallisesti kuin hierarkkisestikin. Nijinsky esimerkiksi kirjoitti ylös suunnitelmia toteutumatta jääneestä Bach-baletista vuonna

1913, ja koska teosta ei koskaan esitetty, muistiinpanot osoittavat kirjoittajansa ajatelleen notaatiota myös tanssin suunnittelun välineenä.²⁶ Hän kuitenkin koki Stepanovin notaation puutteelliseksi, ja pyrki luomaan siitä parannellun version, jolla kirjata ylös kaikenlaisia ruumiin asentoja ja liikkeitä.²⁷ Muutokset olivat niin merkittäviä, ettei Nijinskyn notaatiota enää saattanut tulkita Stepanovin järjestelmän pohjalta.

Gorskilla ja Nijinskyllä oli niin sanotusti oma lehmä ojassa: he puolustivat tanssinotaatiota "alkuperäisenä" ja muuttumattomana teoksena, koska pelkäsivät omien, vallitsevasta estetiikasta poikkeavien teostensa katoavan tai muuttuvan kollegojensa käsissä. Nijinsky näki tämän tapahtuvan ensimmäisen teoksensa, *L'Après-midi d'un Faunen* (*Faunin iltapäivä*, 1912), kohdalla. Palatessaan tanssimaan Ballets Russes -ryhmässä näiden Amerikan-kiertueella vuonna 1916, Nijinsky havaitsi, miten hänen koreografiansa oli muuttunut vain neljä vuotta ensiesityksensä jälkeen. Hän kielsi välittömästi teoksen esittämisen ja harjoitti sen uudelleen.²⁸ Nijinskyn autoritatiivinen suhtautuminen teoksiinsa johti myös konflikteihin tanssijoiden kanssa, koska aiemmat uuden baletin koreografit olivat vaatineet heiltä improvisointia tanssin ekspressiivisyyden ja realistisuuden nimissä, kun taas Nijinsky vaati tiukkaa pitäytymistä annetuissa eleissä ja askeleissa. Onkin kuvaavaa, että tanssijat valittivat tuntevansa itsensä kuin puusta tai kivistä tehdyiltä, siis muokattavilta elottomilta materiaaleilta.²⁹

Myöhempien muistelmateosten ja asiantuntijoiden väitteet Nijinskyn johtaman Amerikan-kiertueen epäonnistumisesta ja amerikkalaisten tanssikriitikoiden asiantuntijuuden puutteista voidaankin palauttaa akuuttiin tarpeeseen vähentää Nijinskyn merkitystä Ballets Russes'n menestykselle ja tanssitaiteelle yleensä.³⁰ "Tanssin jumalaksi" tituleerattu Nijinsky oli pudotettava jalustaltaan, jotta oikeaoppisemmat auktoriteetit voisivat nousta sille ja tehdä omista esteettisistä kriteereistään näennäisen ajattomia ja muuttumattomia totuuksia. Aikalaislähteet oli paras unohtaa arkistoihin pölyttymään - ne eivät voineet kertoa mitään olennaista mestariteoksista, koska tanssi on luonteeltaan niin poikkeuksellisen katoavaista toimintaa, että sen saattoi löytää vain itse kokemistaan esityksistä.³¹

Samoin tanssinotaatioista puhuttaessa on kiinnitetty suhteettoman paljon huomiota notaatiojärjestelmien puutteisiin, ja notaatioita kritisoidaan usein tavoilla, joita ei juuri koskaan näe käytettävän puhuttaessa tanssin repertuaarissa sukupolvelta toiselle siirtyneistä

askelkuvioista.³² Vaikka notaation pohjalta tehty rekonstruktio ei olekaan täsmälleen historiallisen yleisön näkemä teos tai edes notaation kirjoittajan käsitys teoksesta, notaatioiden pohjalta konstruoidut teokset nostavat esiin kiinnostavia epistemologisia kysymyksiä. Ja, kuten André Lepecki minulle totesi, epistemologiset kysymykset johtavat tanssitaiteessa helposti ontologisiin kysymyksiin, koska menneisyyden "tanssi" ei vain sovi nykyiseen käsitykseemme "tanssista".³³

Tanssitaiteessa tekijäfunktion luonnollistaminen on pyyhkinyt käsitteestä historiallisen painolastin, joka murentaisi paitsi tanssin kertomuksen omasta menneisyydestään - taidemuodon mestariteosten kaanonin - myös taidemuodon käsityksen omasta ominaislaadustaan - tanssista hetken taiteena, jatkuvana liikkeenä. Tämä kertomus oli keskeinen modernille tanssille, joka määritteli itsensä balettia ja sen instituutioita vastaan, ja jonka itseymmärrykselle oli olennaista tanssin samastaminen luontoon ja luonnon kautta ikiaikaisiin ja sanattomiin totuuksiin, joita ruumis ilmaisi jatkuvassa, soljuvassa liikkeessään.³⁴ Ontologisesti "tanssi" ei kuitenkaan aina ole ollut liikettä.

Näyttämökuvia

Kuten Mark Franko ja Catherine Turocy ovat argumentoineet, varhaisissa hovibaleteissa "tanssilla" tarkoitettiin valmista kuviota (*figure*), jonka tanssijoiden ruumiit muodostivat tilassa - ei siis suinkaan liikettä yhdestä muodostelmasta toiseen.³⁵ Noverrelle tanssi pyrki kohti luonnollisuutta ei suinkaan luontoa imitoimalla vaan toisintamalla maalaustaidetta,³⁶ ja baletin tekniikka pohjaa yhä viidelle perusasennolle - ei suinkaan perusliikkeelle. 1900-luvun alussa näyttämötaiteiden teokset rakennettiin yhä näyttämökuvista, joita korostettiin hetkellisillä pysähdyksillä, ja kuten Ben Brewster ja Lea Jacobs ovat osoittaneet, nämä pysähdykset jaottavat myös varhaista näytelmäelokuvaa. Pysähdysten avulla katsoja saattoi jäsentää teoksen ja kiinnittää huomionsa sen olennaisiin piirteisiin.³⁷

Koska tämä piktorialismi oli itsestäänselvyys, sen sääntöjä piti rikkoa, jotta sen olemassaolo muuttui näkyväksi - kriitikot kun eivät yleensä kirjaa ylös tuiki tavallisia esityskonventioita. Pysähdysten siirtely ja vinouttaminen Nijinskyn koreografioissa onkin yksi niiden modernistisia piirteitä, mikäli määritämme modernismin nimenomaan taidemuodon

olennaiseksi katsottujen konventioiden (esim. perspektiivi tai realistinen väri kuvataiteessa, melodia musiikissa, alusta keskikohdan kautta loppuun kulkeva dramaattinen rakenne kirjallisuudessa, jne.) kyseenalaistamiseksi. Esimerkiksi *Faunin iltapäivässä* faunin ja johtavan nymfin kohtaaminen korostuu kahden tahdin mittaisella täydellisellä liikkumattomuudella [55]-[56], mutta sitä myös seuraa täydellinen pysähdys tahdeissa [58]-[59] ja uudelleen [63]-[64].³⁸ Siinä missä aiemmin pysähdys olisi jäsentänyt kertomuksen näyttömökuvaksi, siis ikään kuin päätellyt sen langat, Nijinskyn tapa käyttää pysähtyneisyyttä ei sallinutkaan tällaista täydellistymistä. Nijinsky käytti pysähtymisiä kuin musiikin taukoja, asettaen niiden avulla vastakkain teoksen osia, antaen niiden toimia rakenteellisena kontrapunktina, teoksen olennaisena osana, joka ei kuitenkaan ollut - kuten pysähtyneisyys tanssin myöhemmässä tulkintaperinteessä - tanssin vastakohta tai sen ulkopuolella.³⁹ Notaatiossaan Nijinsky kirjoitti tanssin asentojen sarjana, jossa pysähdykset eivät ole tanssin poissaoloa vaan sen toistoa.⁴⁰

Tällainen tanssi vaati myös tanssijoilta uudenlaista tanssimista, erityistä tarkkuutta liikkeiden ajoituksessa. Samalla se vahvisti koreografian auktoriteettia. Nijinsky huomautti:

Täysin mielikuvituksellista tyyppiä edustavan baletin käsittely on tuottajan [i.e. koreografian] kannalta hyvin tärkeää. Yksikin väärä aksentti, ja koko tuotannon dekoratiivinen arvo on pilalla. "L'Après-midi d'un Faunen" tapauksessa tämä on erityisen tärkeää, ja sen pienimmänkin toiminnon tulee olla hallittu matemaattisella tarkkuudella.⁴¹

Myös yleisön huomio kiinnittyi Nijinskyn teoksiin aivan uudella tavalla ja tanssikritiikin tyyli muuttui miltei yhdessä yössä. Siinä missä aiemmat kritiikit olivat koostuneet juonikuvauksista ja venäläisten ylistyksestä primitiivisinä barbaareina, joille tanssi oli luonnollista itseilmaisua, Nijinskyn teoksissa huomio kiinnittyi tanssin muotoon, tanssijoiden asentoihin, heidän toimiinsa näyttämöllä, ja tämän kaiken sisältämiin merkityksiin, suhteeseen muihin teoksiin, tanssiin taiteena ja suhteessa muihin taidemuotoihin.⁴²

Nämä nymfit kävelevät, pysähtyvät ja jäävät liikkumattomiksi. Kuten [edellä kuvatut] eleet, heidän toimensa ovat puhtaita ja paljaita. Aikaa heidän välillään ei ole täytetty turhilla siirtymillä, ja siirtyminen paikallaan olosta liikkeeseen on äkillinen. Äkkiä kolmas nymfi ilmestyy, aina liukuen vasemmalta oikealle, kuten varjonäytelmässä. Tämä kolmas hahmo

pitää päänsä ja ruumiinsa käännettyinä [katsojaa] kohden, mutta jalat profiilissa, jalat taipuneina polvista oikealle, kädet oikealla muodostavat taittuvan linjan päästä alaspäin: ja tanssien, nymfi liittyy hypellen uudelleen tovereihinsa.⁴³

Näyttämöllä tapahtuneen muodollinen ero aiempaan - erityisesti virtuoosimaisten liikkeiden puuttuminen - kiinnitti yleisön huomion tanssin muodon, sen koreografian, suunnittelijan merkitykseen. Nijinskyn, Ballets Russes'n tähtitanssijaan, ryhmän harjoittamisesta vastaavaan balettimestariin, ja omia teoksiaan kirjaavaan koreografiin, henkilöityi samanaikaisesti kolme tekijyyden muotoa. Lisäksi koska Nijinskystä oli jo vuosia puhuttu taiteensa luovana nerona, hänen autoritatiivisia mielipiteitään oli vaikea kiistää.⁴⁴

Nijinskyn uudistukset vähensivät narratiivin merkitystä tanssissa, ja narratiivin myötä mimiikan ja tanssijoiden henkilökohtaisen ilmaisun osuutta. Tanssijoiden tuli toteuttaa hänen suunnitelmansa pienimpiä yksityiskohtia myöten, minkä he kokivat vaikeaksi, koska muut "uuden baletin" koreografit, Gorski etunenässä, olivat juuri vaatineet heitä ilmaisemaan itseään, improvisoimaan koko ruumiillaan. Tanssijat kuvasivatkin Nijinskyn vaatimuksia "luonnottomiksi" ja "rajoittaviksi".⁴⁵ Joidenkin kriitikoiden mukaan Nijinskyn teokset taas eivät enää olleet tanssia.

"He eivät koskaan tanssi"

Niin tanssin ammattilaisten kuin kriitikoidenkin huomion keskittyessä muotoon mimiikka ja kertova tanssi jäivät taka-alalle sekä uusissa että vanhoissa tanssiteoksissa, ja tanssijasta tuli vain teoksen todellisen tekijän, koreografin, ilmaisun väline. Nijinskyn "koreografinen kubismi"⁴⁶ kirvoitti myös kuvauksia, joissa ne määriteltiin suhteessa tanssin ontologiaan:

Koko *Sacre du printemps*issa ei ole ainuttakaan linjaa, ainoankaan henkilöahmon ainuttakaan liikettä, joka näyttäisi kauniilta, elegantilta, keveältä, arvokkaalta, kaunopuheiselta tai ekspressiiviseltä: kaikki on rumaa, hirvittävällä, yksinkertaisella ja johdonmukaisella tavalla rumaa. Mies- ja naistanssijat, miltei aina pusertuneina sakeiksi ja tiiviiksi ryhmiksi, pysyvät ahtaautuneina toisiinsa kiinni, eivätkä tee kuin kömpelöitä, kutistettuja, rajoitettuja, niukkoja eleitä, vammaisten ja ataksikkojen eleitä. He heiluttavat käsiään kuin oksia ja jalkojaan kuin

ne olisivat puusta tehdyt. He eivät koskaan tanssi: he vain hypähtelevät, tömistelevät, polkevat paikallaan ja tärisyvät kouristuneesti, ja kun he aloittavat jonkin liikkeen, he toistavat sitä loputtomiin, tylsyyteen, tuskastumiseen, ärsyyntymiseen asti.⁴⁷

Näin kirjoitti Pierre Lalo Nijinskyn teoksesta *Le Sacre du Printemps* (*Kevätuhri*, 1913) viisi päivää ensi-illan jälkeen. Listaamalla, mitä kaikkea tanssijat tekevät näyttämöllä, raivostunut kriitikko itse asiassa määrittelee, mitä tanssi on. Lalolle "tanssi" ei ole vain liikettä musiikin tahtiin näyttämöllä, sillä *Kevätuhrin* tanssijat kyllä liikkuvat - itse asiassa liikkuvat ylenpalttisesti, toistaen liikkeitään uudelleen ja uudelleen kriitikon suureksi mieliharmiksi. Mutta liikkeestä puuttuvat Lalon olennaisiksi tanssin piirteiksi määrittämät sulokkuus, eleganssi, keveys, arvokkuus ja ilmaisevuus. Lalon tanssin ontologia on siis puhtaasti esteettinen: tanssi ei ole tanssia, jos se on rumaa.

Tässä yhteydessä voidaan vetää analogia kirjallisuuteen ja sanoa, että esteettinen arvottaminen on olennaista voidaksemme erottaa kirjallisuuden kaikesta kirjoitetusta. Jonkin "kirjallisuudeksi" määrittäminen riippuu siis kontekstista, jossa teksti ilmenee, sen paikasta diskurssin kentällä. Käytännössä esteettinen arvottaminen tapahtuu vasta jälkikäteen sellaisten tekstien osalta, jotka on jo määritelty kirjallisuudeksi kirjoittajansa, kustantajansa ja koko kirjallisen perinteen kautta.⁴⁸ Esteettinen arvottaminen siis olettaa, että arvotettava on määritetty arvottamisen arvoiseksi, siis taideteokseksi. Siksi Lalon arvostelu todentaa jo olemassaolollaan, että *Kevätuhri* oli luonteeltaan taideteos. Lalo ei itse asiassa kyseenalaistakaan teoksen luonnetta teoksena - hän kyseenalaistaa, onko juuri tanssitaide teoksen oikea diskursiivinen kenttä.

Koska taidekriitiikin funktio eroaa olennaisesti filosofian funktiosta, olemme taipuvaisia kohtelemaan Lalon väitettä *Kevätuhrista* ei-ainakaan-tanssina esteettisenä lauseena, jolloin teksti näyttäytyy keskusteluna hyvän ja huonon tanssin luonteesta. Jos kuitenkin luemme Lalon väitteen ontologisenä lauseena, teksti muodostuu kysymykseksi taidemuodon ominaisesta luonteesta, jonkin määrittelystä nimenomaan tanssin kentälle kuuluvaksi. Tämä on olennaista, koska käytän Laloa esimerkkinä koko joukosta tekstejä, joissa Nijinskyn teokset määritetään tanssin negaationa.⁴⁹

1900-luvun taitteessa tanssin ontologinen määrittely liikkeeksi, iloksi, elämäksi⁵⁰ oli olennaista muodostettaessa tanssista tervettä ja moraalisesti kasvattavaa taidemuotoa, joka ansaitsi korkeamman paikan taiteiden hierarkiassa ja yhteiskunnassa yleensä. Koska Nijinskyn teoksia pidettiin moraalisesti terveinä vain Venäjällä,⁵¹ niiden ruma estetiikka ja häiritsevä rodullisten stereotyyppien purkaminen olikin paras unohtaa mahdollisimman nopeasti. Samalla kuitenkin unohdettiin myös joukko ontologisia kysymyksiä, joita muut taiteet käsittelivät ensimmäistä maailmansotaa edeltävien vuosien modernismissa.

1900-luvun maalaustaiteessa on olennaista ymmärtää maalauksen olevan, Maurice Denis'tä siteerataksemme, maalia kankaalla, mutta nykytanssissa kiistellään edelleen tiettyjen teosten luonteesta tanssina. "Tanssin" ulkopuolelle halutaan sulkea joukko asioita, jotka ovat suorastaan hämmentävän tuttuja liki sata vuotta vanhoista kritiikeistä: liikkeiden toisto, paikallaanolo, liikkeiden epäonnistumiset, ja usein myös nimenomaisten esteettisten kriteerien (erityisesti keveyden ja sulokkuuden) puuttuminen teoksista. Onneksi samaiset teokset ovat myös johtaneet uuteen tanssin tutkimukseen, jossa tanssia katsotaan uusista näkökulmista, ja kyseenalaistetaan tanssin määrittely iloisena ja terveellisenä liikkeenä.⁵²

Ontologia kuitenkin vaatii myös epistemologista kyseenalaistamista, tutkimusta, jossa nykypäivän käsitteet ja käytänteet nähdään historiallisesti muodostuneina ja kulttuurisidonnaisina rakenteina. Tässä artikkelissa olen pyrkinyt osoittamaan, että kysymys koreografista tanssin tekijänä ja koreografiasta tanssijoista irrallisena abstraktina totuutena muodostui tärkeäksi vasta 1900-luvun alussa uuden tanssin kehittäneiden balettimestareiden pyrkiessä säilyttämään omat teoksensa myös tanssitun liikkeen osalta. Tanssitaide säilytti uudenlaisen teoskäsitelmän, mutta kirjoitettu liike osoittautui liian vaaralliseksi ajatukseksi - se murensi perusteita, joilla tanssin yhteiskunnallista arvoa oli pyritty nostamaan, rajoitti tanssijoiden ilmaisuvapautta, ja vähensi yleisön kiinnostusta vanhoihin teoksiin. Notaatiosta tuli Gorskin ja Nijinskyn haaveileman yhteisen kielen sijaan harvojen ja valittujen taito, jonka tuottama tieto on leimattu liki esoteeriseksi. Uutuudesta ja katoavaisuudesta tuli iskulauseita, joiden avulla tanssin menneisyys voitiin jähmettää myytiksi ja aikalaislähteet unohtaa arkistojen kätköihin. Vain epistemologisella, historiallisesti suuntautuneella kysymyksellä tanssin luonteesta voimme todeta myös tanssin keskeisten käsitteiden olevan kykeneviä liikkeeseen. Historia siis tarjoaa mahdollisuuden kyseenalaistaa sekä nykyisiä käytäntöjä ja

ymmärtämisen tapoja että vallitsevaa järjestelmää, joka pyrkii pakottamaan tanssin tällaiseen muottiin.

Kirjoittaja on filosofian tohtori ja toimii tutkijana Helsingin yliopiston tutkijakollegiumissa.

Lähteet

Lehdet ja vuosikirjat

Comoedia 1912
Comoedia Illustré 1912
The Daily Mail 1913
Ežegodnik Imperatorskih Teatrov 1907-1908
Le Figaro 1912-1913
Journal des débats politiques et littéraires 1912
Musical America 1916
The New York Herald 1916
New York Mail 1916
The New York Sun 1916
The New York Times 1916
New York Tribune 1916
La Nouvelle revue 1912-1913
La Nouvelle revue française 1912
Opera Magazine 1916
Pall Mall Gazette 1913
La Revue de Paris 1913
Le Temps 1912-1913
The Times 1913
Utro Rossii 1912

Muut arkistolähteet

Archer, Kenneth & Hodson, Millicent, "Reconstructing Nijinsky's *Le Sacre du Printemps*." Lecture, Academy of Arts, Department of Dance, Helsinki 8.3. 1994.
 Batson, Charles Richard, *Words into Flesh: Parisian Dance Theater, 1911-1924*. PhD thesis, University of Illinois at Urbana-Champaign 1997.
 Lomax, Sandra, *Michel Fokine's Les Sylphides: The Ballet's History and Significance*. MFA thesis, Yale University 1979.
 McGinness, John Randolph, *Playing with Debussy's Jeux: Music and Modernism*. PhD thesis, University of California, Santa Barbara 1996.
 Weinstock, Stephen Jay, *Independence Versus Interdependence in Stravinsky's Theatrical Collaborations: The Evolution of the Original Production of The Wedding*. PhD thesis, University of California, Berkeley ©1982.

Julkaistut kirjat:

- Applin, Arthur, *The Stories of the Russian Ballet*. London, Everett & Co. [1911].
- Arbeau, Thoinot, *Orchesography*. Transl. Mary Stewart Evans. Dover Publications Inc., New York 1967.
- Arkin, Lisa C. & Smith, Marian, "National Dance in the Romantic Ballet." Pp. 11-68 in Lynn Garafola (ed.), *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*. Wesleyan University Press, University Press of New England, Hanover and London ©1997.
- Battersby, Christina, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. The Women's Press, London 1994 (1989).
- Ashman, Mike, "Producing Wagner." Pp. 29-47 in Barry Millington & Stewart Spencer (ed.), *Wagner in Performance*. Yale University Press, New Haven and London 1992.
- Beaumont, Cyril W., *The Diaghilev Ballet in London: A Personal Record*. 3rd ed. Adam and Charles Black, London 1951 (1940).
- Beer, Gillian, "'Authentic Tidings of Invisible Things': Vision and the Invisible in the Later Nineteenth Century." Pp. 84-98 in Teresa Brennan, Martin Jay (ed.), *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. Routledge, London and New York 1996.
- Berg, Shelley C., *Le Sacre du Printemps: Seven Productions from Nijinsky to Martha Graham*. UMI Research Press, Ann Arbor and London 1988.
- Bernstein, Susan, *Virtuosity of the Nineteenth Century: Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire*. Stanford University Press, Stanford, California ©1998.
- Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed. Randall Johnson. Cambridge, Polity Press, 1995 (1993).
- Bourman, Anatole, *The Tragedy of Nijinsky*. Robert Hale Ltd., London 1938 (1937).
- Bowden, Sally, "The avant-garde politics of *Petrouchka*." Pp. 26-53 in Janet Adshead-Lansdale (ed.), *Dancing texts: Intertextuality in interpretation*. Dance Books, London 1999.
- Braudy, Leo, *The Frenzy of Renown: Fame and Its History*. Vintage Books, New York 1997 (1986).
- Brewster, Ben & Jacobs, Lea, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford University Press, Oxford and New York 1997.
- Brown, Clive, "Performing Practise." Pp. 99-119 in Barry Millington & Stewart Spencer (ed.), *Wagner in Performance*. Yale University Press, New Haven and London 1992.
- Buckland, Theresa, "Traditional dance. English ceremonial and social forms." Pp. 45-58 in Janet Adshead-Lansdale & June Layson (ed.), *Dance History: An Introduction*. Routledge, London and New York 1994 (1983).
- Buckle, Richard, *Diaghilev*. Rev. ed. Weidenfeld and Nicolson, London 1993 (1979).
- Buckle, Richard, *Nijinsky*. Rev. ed. Phoenix Giant, London 1998 (1971).
- Burt, Ramsay, "Re-presentations of re-presentations." Pp. 30-33 in *Dance Theatre Journal*, 2/1998.
- Burt, Ramsay, *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*. Routledge, London and New York 1995.
- de Cahusac, Louis, *La Danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*. Ed. Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti. Éditions Desjonquères, Centre national de la danse, Paris 2003 (1754).
- Carter, Alexandra, "The Case for Preservation." Pp. 26-29 in *Dance Theatre Journal*, 2/1998.

- Chujoy, Anatole & Manchester, P.W. (ed.), *The Dance Encyclopedia*. Rev. ed. Simon and Schuster, New York 1967 (1949).
- Cohen, Marshall, "Primitivism, Modernism, and Dance Theory." Pp.161-178 in Roger Copeland & Marshall Cohen (ed.), *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford University Press, Oxford, New York, Toronto, Melbourne 1983 [article dated 1981].
- Cohen, Selma Jeanne, *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*. 2nd ed. With Katy Matheson. Dance Horizons, Princeton Book Company ©1992 (©1974).
- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. October, MIT Press, Cambridge, Mass. and London, England 1999 (©1990).
- Csikszentmihalyi, Mihaly, "Creativity and genius: a systems perspective." Pp. 39-64 in Andrew Steptoe (ed.), *Genius and the Mind: Studies of Creativity and Temperament*. Oxford University Press, Oxford, New York, Tokyo 1998.
- Deak, Frantisek, *Symbolist Theater: The Formation of an Avant-Garde*. Johns Hopkins University Press, Baltimore and London ©1993.
- DeNora, Tia, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna 1792-1803*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London ©1995.
- Desmond, Jane C., "Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies." Pp. 154-162 in Alexandra Carter (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*. Routledge, London and New York 1999 (1998).
- Dorris, George, "Review - Diaghilev and His World." Pp. 213-220 in *Dance Chronicle*, 2/2000.
- Evans, Mary Stewart, "Preface to the First Edition." Pp. 5-7 in Thoinot Arbeau, *Orchesography*. Transl. Mary Stewart Evans. Dover Publications Inc., New York 1967.
- Fancher, Gordon, "Introduction to the Essays." Pp. 1-15 in Gordon Fancher & Gerald Myers (ed.), *Philosophical Essays on Dance: With Responses from Choreographers, Critics and Dancers*. American Dance Festival Inc., Dance Horizons, New York © 1981.
- Fink, Robert, "'Rigorous (1/8=126)": *The Rite of Spring* and the Forging of a Modernist Performing Style." Pp. 299-362 in *Journal of the American Musicological Society*, 2/1999.
- Flitch, J.E. Crawford (M.A.), *Modern dancing and dancers*. J.B. Lippincott Co., Philadelphia, Grant Richards Ltd., London 1912.
- Fokine, Michel, *Memoirs of a Ballet Master*. Transl. Vitale Fokine, ed. Anatole Chujoy. Little, Brown and Co., Boston and Toronto ©1961.
- Foster, Susan Leigh, "Choreographing History." Pp. 3-21 In Susan Leigh Foster (ed.), *Choreographing History*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1995.
- Foster, Susan Leigh, *Choreography & Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1998 (1996).
- Foucault, Michel, *Aesthetics, Method, and Epistemology: The Essential Works of Foucault 1954-1984, Vol. 2*. Ed. James D. Faubion, Transl. Robert Hurley et. al. The New Press, New York ©1998 (French ©1994).
- Franko, Mark, *Dancing Modernism/Performing Politics*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis ©1995.
- Franko, Mark, "Writing Dancing, 1573." Pp. 191-201 in Ann Dils & Ann Cooper Albright (ed.), *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut ©2001.

- Garafola, Lynn, "Reconfiguring the Sexes." Pp. 245-268 in Lynn Garafola & Nancy van Norman Baer (ed.), *The Ballets Russes and Its World*. Yale University Press, New Haven and London ©1999.
- Garafola, Lynn, "The Ballets Russes in America." Pp. 122-137 in Nancy van Norman Baer (ed.), *The Art of Enchantment: Diaghilev's Ballets Russes, 1909-1929*. The Fine Arts Museums of San Francisco, Universe Books 3.12. 1988 - 26.2. 1989.
- Gerhard, Rosie, "A Very Different Faune." Pp. 30-33 in *Dance Theatre Journal*, 1/2000.
- Gorsky, Alexander, *Two Essays on Stepanov Dance Notation*. Transl. Roland John Wiley, CORP Inc., New York 1978 (Russian s.a.).
- Grigoriev, Serge, *The Diaghilev Ballet 1909-1929*. Transl. and ed. by Vera Bowen. Dance Horizons, New York ©1953.
- Guest, Ann Hutchinson & Jeschke, Claudia, *Nijinsky's Faune Restored: A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score and his Dance Notation System*. Language of Dance Series No.3, general ed. Ann Hutchinson Guest, Gordon and Breach, Philadelphia ©1991.
- Guest, Ann Hutchinson, "The Challenge to be Simple." Pp. 80-83 in *Dance Now*, Spring 2000.
- Guest, Ivor, *The Romantic Ballet in Paris*. Dance Books, London 1980 (1966).
- Guilcher, Jean-Michel, *La Contredanse: Un tournant dans l'histoire française de la danse*. Éditions Complexe, Centre national de la danse, Paris 2003 (1969).
- Hanna, Judith Lynne, *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. University of Chicago Press, Chicago and London 1988.
- Haskell, Arnold, *Ballet: A Complete Guide To Appreciation: History, Aesthetics, Ballets, Dancers*. Penguin Books, Harmondsworth, England 1938.
- Haskell, Arnold, *Diaghileff: His Artistic and Private Life*. Victor Gollancz, London 1955 (1935).
- Hodson, Millicent, *Nijinsky's Crime Against Grace: Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps*. Dance and Music Series No.8, general ed. Wendy Hilton. Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1996.
- Jackson, Barry, "Diaghilev: Lighting Designer." Pp. 1-35 in *Dance Chronicle*, 1/1991.
- Johnson, A. E., *The Russian Ballet*. Constable & Co., London 1913.
- Johnson, James H., *Listening in Paris: a cultural history*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles ©1995. American Council of Learned Societies History Ebook Project, <http://historyebook.org/> (22.7. 2004).
- Järvinen, Hanna, "Kinesthesia, Synesthesia and Le Sacre du Printemps: Responses to Dance Modernism." Pp. 71-91 in *The Senses and Society* 1/2006.
- Järvinen, Hanna, *The Myth of Genius in Movement: Historical Deconstruction of the Nijinsky Legend*. Annales Universitatis Turkuensis B 261, University of Turku, Turku 2003.
- Kameneff, Vladimir, *Russian Ballet through Russian Eyes*. Russian Books and Library, London 1936.
- Karsavina, Tamara, "Interview with John Drummond." Pp. 83-99 in John Drummond: *Speaking of Diaghilev*. Faber and Faber, London and Boston 1998 (1997).
- Karsavina, Tamara, *Theatre Street or the Reminiscences of Tamara Karsavina*. Dance Books, London 1981 (1930).
- Kerensky, Oleg, *The World of Ballet*. Coward-McCann Inc., New York ©1970.
- Kern, Stephen, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2000 (1983).

- Kessel, Neil, "Genius and Mental Disorder: A History of Ideas Concerning their Conjunction." Pp. 196-212 in Penelope Murray (ed.), *Genius: The History of an Idea*. Basil Blackwell Ltd., Oxford and New York 1989.
- Kinney, Troy & Kinney, Margaret West, *The Dance Its place in art and life*. Rev. ed. New York, F.A. Stokes Company s.a. [(1914)].
- Kirstein, Lincoln, *Dance: A Short History of Classic Theatrical Dance*. Dance Horizons, Princeton, New Jersey 1987 (1935, rev. ed. 1942).
- Krasovskaya, Vera, *Nijinsky*. Transl. and annot. by J.E. Bowlt. Dance Horizons, New York ©1979 (Russian 1974).
- Krasovskaja, Vera, *Ruskii baletnii teatr natsjala XX veka. Vol. I: Horeografi; Vol. II Tantšovniki*. Iskusstvo, Leningrad 1971.
- Lawson, Joan, *A History of Ballet and Its Makers*. Sir Isaac Pitman & Sons Ltd., London 1964.
- Lee, Carol, *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*. Routledge, New York and London 2002.
- Lepecki, André, *Exhausting dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, New York and London 2006.
- Lepecki, André (ed.), *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Wesleyan University Press, Middletown, CT 2004.
- Lepecki, André, "Still: On the Vibratile Microscopy of Dance." Pp. 334-366 in Gabriele Brandstetter & Hortensia Völckers (ed.), *ReMembering the Body*. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2000.
- Levin, David Michael: "Balanchine's Formalism." Pp. 123-145 in Roger Copeland, Marshall Cohen (ed.): *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford University Press, Oxford, New York, Toronto, Melbourne 1983.
- Lieven, Prince Peter, *The Birth of the Ballets Russes*. Dover, London 1973 (1936).
- Lifar, Serge, *Diaghileff: His Life, His Art, His Legend*. Putnam, London 1945 (1940).
- Lion, Katarina, *Les Sacres. En socio-kulturell analys av tio versioner av ett våroffer*. THEATRON-serien (doktorsavhandling vid Stockholms universitet 2001), Stockholm 2000.
- Lockspeiser, Edward, *Debussy: His Life and Mind*. Cambridge University Press, Cambridge and New York 1978 (1962-1965).
- Lombroso, Cesare: *The Man of Genius*. Walter Scott, London, Charles Scribner's sons, New York [1910] (Italian 1888).
- Ludwig, Arnold M., *The Price of Greatness: Resolving the Creativity and Madness Controversy*. The Guilford Press, New York and London ©1995.
- Martin, John, *The Dance: the story of the dance told in pictures and text*. Tudor Publishing Company, New York ©1946.
- Massine, Léonide, *My Life in Ballet*. Ed. Phyllis Hartnoll and Robert Rubens. Macmillan, London 1968.
- McCarren, Felicia, *Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine*. Stanford University Press, Stanford 1998.
- McFee, Graham, *Understanding Dance*. Routledge, London and New York 1992.
- Metzner, Paul, *Crescendo of the Virtuoso: Spectacle, Skill, and Self-Promotion in Paris during the Age of Revolution*. University of California Press, Berkeley ©1998. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft438nb2b6/> (4.4. 2006).
- Murray, Penelope, "Poetic Genius and its Classical Origins." Pp. 9-31 in Penelope Murray (ed.), *Genius: The History of an Idea*. Basil Blackwell Ltd., Oxford and New York 1989.

- Nectoux, Jean-Michel, "Debussy et Nijinsky." Pp. 57-65 in Françoise Stanciu-Reiss & Jean-Michel Pourvoyeur (ed.), *Écrits sur Nijinsky*. Chiron, Paris 1992.
- Nijinska, Bronislava, *Early Memoirs*. Transl. and ed. by Irina Nijinska and Jean Rawlinson. Duke University Press, Durham and London 1992 (1981).
- Novack, Cynthia J., "The Body's Endeavors as Cultural Practices." Pp. 177-184 in Susan Leigh Foster (ed.), *Choreographing History*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1995.
- Noverre, Jean Georges, *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Stutgard, 1760.
- Orledge, Robert, *Debussy and the theatre*. Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne 1985 (1982).
- Ostwald, Peter, *Vaslav Nijinsky: A Leap into Madness*. Robson Books, London 1991.
- Parker, Derek, *Nijinsky: God of the Dance*. Equation, Great Britain 1988.
- Rambert, Marie, *Quicksilver: The Autobiography of Marie Rambert*. Macmillan, London 1983 (1972).
- Rameau, Pierre, *The Dancing Master*. Transl. Cyril W. Beaumont. Dance Books, Alton, Hampshire 2003 (1931 French 1725).
- Ries, Frank W. D., "In Search of Giselle: Travels with a Chameleon Romantic." Pp. 59-74 in *Dance Magazine*, August 1979.
- Roslavleva, Natalia, *Era of the Russian Ballet*. E.P. Dutton and co., New York 1966.
- Rousier, Claire (ed.): *Être ensemble: Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*. Centre national de la danse, Pantin 2003.
- Scholl, Tim, "*Sleeping Beauty*": a Legend in Progress. Yale University Press, New Haven and London ©2004.
- Scholl, Tim, *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernisation of Ballet*. Routledge, London and New York 1994.
- Schouvaloff, Alexander, *The Art of Ballets Russes: The Serge Lifar Collection of Theater Designs, Costumes, and Paintings at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut*. Yale University Press in association with the Wadsworth Atheneum, New Haven and London ©1997
- Schwartz, Hillel, *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. Zone Books, New York 2000 (©1996).
- Sert, Misia, *Misia and the Muses*. With an appreciation by Jean Cocteau. The John Day Co., New York ©1953 (French 1952).
- Shawe-Taylor, Desmond, "Wagner and his singers." Pp. 15-28 in Barry Millington & Stewart Spencer (ed.), *Wagner in Performance*. Yale University Press, New Haven and London 1992.
- Simonton, Dean Keith, *Greatness: Who Makes History and Why*. The Guilford Press, New York and London ©1994.
- Singer, Ben, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. Film and Culture, Columbia University Press, New York ©2001.
- Small, Linda, "Books: Nijinsky by Vera Krasovskaya." Pp. 90-93 in *Ballet Review*, Summer 1981.
- Smith, Marian, "The Earliest *Giselle*? A Preliminary Report on a St. Petersburg Manuscript." Pp. 29-48 in *Dance Chronicle*, 1/2000.(a)
- Smith, Marian, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*. Princeton University Press, Princeton and Oxford ©2000.(b)
- Sokolova, Lydia, *Dancing for Diaghilev: The Memoirs of Lydia Sokolova*. Ed. Richard Buckle. John Murray, London ©1960.

- Sparshott, Francis, *A Measured Pace: Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*. University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London 1995.
- Spencer, Charles, *The World of Serge Diaghilev*. With Contributions by Philip Dyer and Martin Battersby. Henry Regnery Co. Chicago 1974.
- Stravinsky, I. F., *Perepiska s ruskimi korrespondentami: Materialy k biografii*. Vol. I: 1882-1912; Vol. II: 1913-1922. Ed. and annotated by V.P. Varunts. Kompozitor, Moskva 1997.
- Stravinsky, Igor, *The Rite of Spring - Le Sacre du Printemps: Sketches, 1911-1913*. Facsimile. Bosey & Hawkes, s.l., printed in France 1969.
- Stravinski, Igor, *Keskusteluja Robert Craftin kanssa*. Transl. Riitta Björklund, Kirjayhtymä, Helsinki 1969 (English ©1958-1960).
- Stravinsky, Igor, *An Autobiography*. Calder & Boyars, London 1975 (1936, French 1935).
- Stravinsky, Vera & Craft, Robert, *Stravinsky in Pictures and Documents*. Simon and Schuster, New York 1978.
- Sutton, Julia: "Editor's Introduction to the Dover Edition." Pp. 1-3 in Arbeau, Thoinot: *Orchesography*. Transl. Mary Stewart Evans. Dover Publications Inc., New York 1967.
- Toepfer, Karl, *Empires of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London ©1997.
- Turocy, Catherine, "Beyond La Danse Noble: Conventions in Choreography and Dance Performance at the Time of Rameau's *Hippolyte et Aricie*." Pp. 202-209 in Ann Dils & Ann Cooper Albright (ed.), *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut ©2001.
- de Valois, Ninette, "Foreword." Pp. 15-16 in Natalia Roslavleva: *Era of the Russian Ballet*. E.P. Dutton and co., New York 1966.
- Wiley, Roland John, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Clarendon Press, Oxford 1985.
- Wiley, Roland John, "Translator's Preface." Pp. ix-xix in Alexander Gorsky: *Two Essays on Stepanov Dance Notation*. Transl. Roland John Wiley, CORNELL, New York 1978.
- Wiley, Roland John, "About Nijinsky's Dismissal." Pp. 176-177, 183, 243-245 in *The Dancing Times*, December 1979/January 1980.
- Zilberstein, I. S. & Samkov, V. A., *Sergei Diaghilev i russkoe iskusstvo*. Iskusstvo, Moskva 1982.

Viitteet

¹ Koreologialla tarkoitetaan erityisesti Rudolf ja Joan Beneshin 1940-luvulla kehittämää Benesh-notaatiota, joka on nykyisin yksi käytetyimmistä notaatiojärjestelmistä Rudoph von Labanin 1920-luvulla kehittäemän labanotaation (Kinetographie Laban) ohella. Kinetografia-termi implikoi kaikenlaisen liikkeen kirjaamisen menetelmää. Kts. esim. http://www.benesh.org/BNAbout_Benesh.html (4.4. 2006) Benesh-notaatiosta; <http://www.surrey.ac.uk/Dance/General/Laban.html> (4.4. 2006) ja <http://dancenotation.org/DNB/> (4.4. 2006) labanotaatiosta; sekä <http://notation.free.fr/> (4.4. 2006) molemmista.

² Vaikka improvisaatiolla on ollut suuri merkitys erityisesti ns. postmodernissa tanssissa 1960-luvulta alkaen, jopa improvisaatioon voimakkaasti pohjaavien liikkeiden kertomukset itsestään rakentuvat usein merkittävien koreografioiden ja teosten kautta. Teoskäsitys siis eroaa, mutta tekijäfunktio pysyy keskeisenä. Improvisaation ja tekijyyden näennäinen ristiriita pohjaa tekijäkäsitusten muutokseen esittävässä taiteissa 1800-luvulla. Improvisaation katoaminen konserttimusiikista 1800-luvulla onkin suoraan liitettävissä sekä uudenlaiseen esittävän taiteen tekijyyteen että taidemuotojen väliseen hierarkiaan, jotka muodostavat myös pohjan nykyisille tavoillemme ymmärtää ja luokitella taidetta. Kts. viite 5 alla, sekä esim. Ashman 1992; Metzner 1998, erit. [158-159]; sekä Järvinen 2003, 98-99, 193-195.

³ Sutton 1967, 2; Evans 1948/1967, 5 cf. 205fnb. Myöhempien tanssimestarien kirjoittamat oppaat sisälsivät Thoinot Arbeuta 1589/1967 tarkempia kuvauksia ja kuvia käsien ja vartalon asennoista suhteessa askelkuvioidiin. Kts. esim. Rameau 1725/2003, erit. 113-150.

⁴ Esittävä teatteritanssi kehittyi varsinaisesti vasta 1600-luvulla hovitansseista ja naamiohuveista (esim. ballet du cour ja masques), joskin se pohjasi myös aiempaan ilveilyhuvien (esim. Commedia dell'Arte) ammattiperinteeseen. Kts. esim. Lee 2002, 24-101; Guilcher 1969/2003, 25-40. Tausta liittyy tanssin sekä teatteriin että sirkukseen ja sosiaaliseen tanssiin, millä on ollut oma vaikutuksensa tanssin yhteiskunnalliseen asemaan, taidemuodon arvostukseen, ja taidemuodon edustajien käyttämään retoriikkaan.

⁵ Johnson 1995, erit. 185-186 François-Joseph Fétis'n vuodesta 1832 alkaen järjestämistä historiallisen musiikin konserteista, sekä muista "klassisen musiikin" synnyttäneistä ilmiöistä. Aiemmin miltei kaikki esitetty musiikki oli elävien säveltäjien tuotantoa ja usein myös heidän esittämäänsä. Daubervalista ja tämän teoksen kokemista muutoksista kts. esim. Guest 1966/1980, *passim*, erit. 12, 88-91, 288n42 ja n46. Tyypilliseen tapansa Guest pyrkii osoittamaan jatkumon "Daubervalin koreografian" ja esim. 1828 tehdyn version välillä, vaikka jälkimmäisessä oli Ferdinand Heroldin musiikki ja Jean Aumerin uudet tanssit. Nykyisin teos tunnetaan sekä Marius Petipan Venäjälle välittämän tradition kautta että Frederick Ashtonin versiona vuodelta 1960.

⁶ Kuten esim. Lee 2002, 86-118 huomioi, Noverre 1760 ei suinkaan ollut ideoineen yksin: esim. Louis de Cahusac (1706-1759) 1754/2004, 221-242 puhuu "la danse en action" ista hyvin samaan tapaan. Kts. myös Foster 1996/1998, erit. 41-43, 74-78, 106-123.

⁷ Smith 2000(a), 35, 46-47 mukaan varhainen notaatio baletista *Giselle* (orig. 1841) osoittaa teoksessa olleen 54 minuuttia mimiikkajaksoja ja 60 minuuttia tanssia, vaikka nykyisin tanssi onkin korvannut miltei kaiken mimiikan. Teoksessa tapahtuneista muutoksista myös esim. Ries 1979; Wiley 1979-1980; McCarren 1998, 57-63. Balettimusiikista lisäksi Smith 2000(b), erit. 6-18, 53-57, 97-123; ja Wiley 1985, erit. 1-9, 22, 69, 101.

⁸ Muutokset tanssin muistiin merkitsemisessä näkyvät säilyneissä notaatioissa, sillä notaatiojärjestelmät kuvastavat, mitä pidettiin tanssina. Mimiikka ja eleet tulivat keskeisiksi vasta narratiivisuuden korostuessa. Kts. esim. Foster 1996/1998, 25 kuva 10, vrt. 115 kuva 42, myös 23-26.

⁹ Kuten Lee 2002, 114-115 huomuttaa, suuri osa 1700-luvun teoksia koskevasta tiedostamme pohjaa säilyneisiin librettoihin, joita kirjoittivat sekä balettimestarit että erikseen palkatut librettistit. Cohen 1974/1992, 19-31, 51-57, 78-85, 95-102; ja Foster 1996/1998, esim. 53-55, 128-129, 136-137, 180-181 siteeraavat librettoja, mutta Foster 1996/1998, esim. 265-275 löytää lisäksi tukea tulkinnalleen tanssiteknisestä kirjallisuudesta sekä arvosteluista. Ero tekijyydessä näkyy erityisen selvästi *Keisarillisten teatterien vuosikirjoissa* esim. *Ezhegodnik Imperatorskikh Teatrov* 1907-1908, ii:131 ei mainitse Mihail Fokinea (1880-1942) *Pavillon d'Armiden* yhteydessä, vaikka teosta nykyisin pidetään Fokinen läpimurto-työnä. Lisäksi, kuten Scholl 2004, 227n15 huomauttaa, nyky-Venäjälläkään tanssin askeleiden suunnittelijalle ei yleensä anneta kunniaa teoksen tekijänä.

¹⁰ Kts. esim. Foster 1996/1998, 167: "Läpi 1700-luvun termi "koreografia" viittasi prosessiin, jossa tanssi kirjattiin notaatioksi, sekä notaatio-partituuriin itseensä. Askelten järjestelyn taide, joka sisältyy notaatiotulokseen, ei saanut osalleen huolellisesti dokumentoidun ja välitettävissä olevan partituurin kaltaista huomiota. Tanssin tekemisen taiteella ei ollut nimeä." Lukijalle huomio tulee täytenä yllätyksenä, koska Foster muuten käyttää säännönmukaisesti termiä "koreografia" sanan nykymerkityksessä, siis puhuessaan tekijän tanssijoiden ruumiita varten ja niiden avulla luomasta abstraktista mallista "askelten järjestelyn taiteena". Foster siis luo käsitteellisen eron tanssin tekemisen taiteen ja primäärilähteidensä koreografian välille, ja vielä suree, ettei hänen haluamaansa tanssin määritelmää löydy alkuperäislähteistä! Tämä vesittää hänen ansiokkaan työnsä arkistolähteiden esille nostajana, sillä se paljastaa, että hän pakottaa kaiken löytämänsä nykypäivän arvomaailman muottiin. Tässä Foster ei suuresti eroa edeltäjistään (esim. Lawson 1964, v tai Guest 1966/1980), jotka luonnollistavat nykyiset tekijäkäsitykset aivan samalla tavoin).

¹¹ Nykyisten versioiden "autenttisuutta" ja "omaperäisyyttä" koskevien kysymysten ohella (esim. Burt 1998; ja Carter 1998) ongelmia tuottavat esim. esitystilojen tai musiikki-instrumenttien rakenteelliset muutokset, jotka olennaisesti vaikuttavat sekä taiteen tekemiseen, taideteoksen luonteeseen että yleisön kokemukseen esityksestä. Kts. esim. DeNora 1995, 171-179; Brown 1992; Shawe-Taylor 1992, 17-18; Schwartz 1996/2000, 374-376; Jackson 1991, erit. 3, 12-16, 25; Scholl 2004, erit. 147-160, 213-218, 229n6; Archer & Hodson 1994; vrt. Fink 1999, erit. 300-303 samaisten Hodsonin ja Archerin huolimattomasta suhtautumisesta *Kevätuhrin* musiikkiin, mm. partituurissa tapahtuneisiin muutoksiin. Tanssihistoriassa on kuitenkin ollut täysin suotavaa puhua nykyversioista, jopa rekonstruktioista, alkuperäisteoksina - tämä näkyy erityisen korostuneesti opinnäytetoissa. Esim. Lomax 1979, 2, 47 käyttää 50 vuotta myöhemmin tehtyä versiota primäärilähteenä; samoin Weinstock 1982, 280; Buckland 1983/1994; Batson 1997, 3-4; ja Lion 2000.

¹² Wiley 1985, 2 siteeraa Petipaa.

¹³ Scholl 2004, erit. 147-160; Tim Scholl, henkilökohtaisesti kirjoittajalle 1999.

¹⁴ Ajatus tanssista ei-kielellisenä (tai, Lacanin psykoanalyttista mallia seurataksemme, esikielellisenä) taiteena ja siksi älylliselle analyysille mahdollisena kohteena on yleinen erityisesti itseään feministiseksi kutsuvassa tanssin tutkimuksessa. Esim. McCarren 1998; Garafola 1999; Foster 1995; sekä Desmond 1998/1999, 155, joka väittää akateemisen maailman vähäisen kiinnostuksen tanssia kohtaan johtuvan tanssin luonnollisesta yhteydestä "toiseuteen", jota edustavat nainen, alkuasukas, alemmat luokat, sekä populaarikulttuuri. Ilmeisesti tällaista toiseutta ei siis ole tutkittu akateemisesti. Esim. Novack 1995; Burt 1995, 28-29; ja Dorris 2000, 218-219 ovat esittäneet iskevää kritiikkiä tanssin tutkimusta vaivaavaa romanttista anti-intellektuaalisuutta vastaan, mutta ko. retoriikalla on pitkä perinne. Sitä käytettiin jo 1900-luvun alussa puoltamaan tanssitaidetta ei-älyllisenä ja siten naisille ja villeille (kuten venäläisille) sopivana toimintana, jonka kautta länsimaisen sivistyneen katsojan oli mahdollista tavoittaa jotain kadotetusta menneisyydestä ja parantua sivistyksen mukanaan tuomista sairauksista kuten seksuaalisista perversioista. Modernistien teoksia pilkattiinkin usein liian teoreettisina ja siksi vahingollisina taiteelle. Järvinen 2006; Järvinen 2003, *passim*, erit. 269-272; kts. myös viite 50 alla.

¹⁵ Tanssin tutkijat voidaan karkeasti jakaa notaation ja arkistolähteiden puolustajiin, joiden mielestä mennyt tanssi on löydettävissä uudelleen (joskaan ei välttämättä rekonstruoitavissa) sekä tutkijoihin, joiden mielestä tanssin olennaisin - siis ilmaisu, ilmiö, tuotettu kokemus, yms. - katoaa lopullisesti esityksen päätyttyä. Kts. esim. McFee 1992, 89-110 notaatiotarpeesta, erit. 89-97 notaatiosta teosten säilyttämisessä; vrt. Sparshott 1995, 253, 256, 380 käyttää notaatiota nimenomaan "todistamaan" tanssin olevan "aidosti" katoava taide, ja 425-452 pitää mahdollisena tallettaa tanssia notaationa tai liikkuvana kuvana.

¹⁶ Arkin & Smith 1997. Nimensä mukaisesti karaktääritanssien tehtävänä on ollut "luonteen" ts. paikallisvärin lisääminen teoksiin, yleensä sovittamalla jotain kansantanssin tapaista (esim. flamenco, masurkka, csardas, tarantella) balettitekniikkaan ja baletin estetiikkaan sopivaksi.

¹⁷ Uudesta ja vanhasta baletista kts. esim. Scholl 1994, erit. 4-7, 25-26, 92-95. Länsimaisista näkemyksistä venäläisten ominaispiirteistä Järvinen 2003, erit. 56-71, 216-222, 316-319, 341-348.

¹⁸ Tanssitaiteen formalistit (esim. Cohen [1981]/1983, 161-165; Levin [1973]/1983, erit. 124, 126) seurasivat Clement Greenbergin doktriineja modernismista puhtaana muotona, joka pyrki taiteen olennaiseen totuuteen. Formalismin hegemonia murtui tanssitaiteen diskurssissa vasta 1990-luvun puolivälin jälkeen, mutta sen vaikutus näkyy yhä, erityisesti baletin tutkimuksessa.

¹⁹ Kts. viite 7 yllä. Esim. Haskell 1938, erit. 152-153 mukaan mimiikka oli "pitkäveteinen tanssin keskeytys, jopa siinä määrin, että monissa versioissa [*Joutsenlammesta*] sitä on leikattu raskaalla kädellä, eikä suotta." Samoin Kerensky 1970, 8-11, 107-108. Muuttuvat esteettiset mieltymykset vaikuttivat myös tekijöiden omiin käsityksiin varhaisemmista töistään: Fokine 1961, *passim*, erit. 69-70, vrt. 131 väittää sekä keksineensä abstraktin baletin että inhoaa "merkityksettä" tanssijaksoja Petipan baleteissa. Kts. myös Järvinen 2003, 129-169.

²⁰ Tanssihistoria pyrkii pitämään yllä nykyistä vallitsevaa tapaa ymmärtää tanssi taiteena, sekä taidemuodon nykyistä kaanonina. Vaihtoehtoiset versiot menneisyydestä vaiennetaan, kuten on tapahtunut esimerkiksi venäläiselle mielipiteelle. Esim. Vera Krasovskajan (1974/1979) ja Natalia Roslavlevan (1966) kirjat ovat saaneet osalleen paljon aiheutontakin kritiikkiä (esim. Small 1981) ja on kerrassaan harvinaista törmätä esipuheeseen, joka yhtä aktiivisesti pyrki kyseenalaistamaan teoksessa sanottua kuin de Valois 1966.

²¹ Esim. Fancher 1981, 7.

²² Kts. esim. Haskell 1938, 53; Ostwald 1991, 130-131. 1990-luvulle asti tanssihistoriassa oli tapana esittää myös Nijinskyn teokset joko hänen hulluutensa syynä tai sen seurauksena. Kts. esim. Sert 1952/1953, 125-126; Lifar 1940/1945, 203; Spencer 1974, 67, 78-79; Toepfer 1997, 233. Stravinskin muistelmat (Stravinsky 1935/1975, erit. 40-42, 47-49; Stravinsky 1958-1960/1969, 59-70) ovat yhä syynä saman käsityksen säilymiseen musikologien parissa: McGinness 1996, erit. 178-179; Lockspeiser 1962-1965/1978, ii, erit. 172. Vrt. Stravinsky 1969, erit. 35 katu "erehtyvää muistiaan" näiden kirjojen osalta; ja Stravinsky & Craft 1978, *passim*, erit. 511:

"Omaelämäkertä sekä päivää [*Kevätuhrin*] ensi-illan väärin että on ristiriidassa jokaisen julkisen ja yksityisen lausunnon kanssa, jonka Stravinsky antoi Nijinskyn työstä ensi-illan aikoihin". Kuten esim. Murray 1989, 20-22, 28; ja Battersby 1989/1994, 43-48, 128, 168-169 ovat osoittaneet, hulluuden ja nerouden suhde on romantiikan ajalla syntynyt myytti, jota niin 1800-luvun (esim. Lombroso 1888/[1910]) kuin 1900-luvunkin tutkijat (esim. Ludwig 1995) ovat pyrkineet todentamaan. Nijinskyn "kohtaloa" onkin käytetty todisteena nerouden luonteesta luovana, sairauteen päättyvänä, hulluutena: esim. Simonton 1994, 284-285; Kessel 1989.

²³ Nijinsky *Musical America* -lehdessä 15.4. 1916. Nijinskyn notaatio oli laajennus Keisarillisissa teattereissa käytetystä Stepanovin järjestelmästä (kts. alla). Guest & Jeschke 1991, erit. 7, 145-146; vrt. Gorsky s.a./1978, erit. 5-9.

²⁴ Krasovskaja 1971, i:107-151, 230-306; Roslavleva 1966, 155-166; Lee 2002, 219-221. Tämä Gorskin notaatio on ilmeisesti vuoden 1999 rekonstruktioon käytetty notaatio, kts. Scholl 2004, erit. viii-x. Wiley 1978, erit. ix-xi; Roslavleva 1966, 156-157.

²⁵ Gorsky s.a./1978, 2.

²⁶ Kts. kuva Guest & Jeschke 1991, 8-9.

²⁷ Nijinsky Cahusacin mukaan *Le Figarossa* 14.5. 1913.

²⁸ *The New York Times* 8.4. 1916; vrt. *The New York Herald* 8.4. 1916; vrt. *Musical America* 29.4. 1916. Vrt. viite 30 alla.

²⁹ Nijinska 1981/1992, 428; Sokolova 1960, 40-41; Guest 2000, 80-81.

³⁰ Kun Nijinsky harjoitti uudelleen Ballets Russes'n esittämät mestariteokset, amerikkalaiset kriitikot huomasivat, kuinka paljon ne olivat kärsineet hänen kolmivuotisen poissaolonsa aikana. Kts. esim. *New York Tribune*, *New York Mail* and *The New York Sun* 13.4. ja 15.4. 1916; *The New York Times* 15.4. 1916; Spaeth *Opera Magazine* -lehdessä toukokuussa 1916; sekä *Musical America* 22.4. 1916. Muistelijosta erit. Grigoriev 1953, 110-111; Fokine 1961, erit. 208-209; Lieven 1936/1973, erit. 253-255; ja Stravinsky, josta viitteessä 22 yllä, loivat käsitystä Nijinskyn johtaman kiertueen surkeasta epäonnistumisesta. Tätä pönkittivät sittemmin esim. Haskell 1935/1955, erit. 265-266, 286-287; Chujoy & Manchester 1949/1967, erit. 670; Spencer 1974, erit. 88; Buckle 1979/1993, erit. 333, 338; Buckle 1971/1998, erit. 431-432. Vrt. Kirstein 1935/1987, 283, myös 281-283, kuinka Nijinskyn varjoon jääneet hyötyivät suoraan tähden maineen mustaamisesta.

³¹ Esim. "alkuperäisen teoksen" katoaminen osana tanssin ominaislaatu mahdollisti nostalgisen valitusvirren Fokinen suuruuden traagisesta väärinymmärtämisestä nykyisten huonompien tanssijoiden yrittäessä kopioida menneiden suuruuksien saavutuksia. Kts. esim. Kameneff 1936, 24; Beaumont 1940/1951, 28-29; Garafola 1988/1989, 130-131; Schouvaloff 1997, 10; tai Bowden 1999.

³² Kts. viite 15 yllä.

³³ Lepecki henkilökohtaisesti kirjoittajalle 2003. Kts. Guest & Jeschke 1991, *passim*, erit. 192-194 Nijinskyn *Fauni*-notaation harjoittamisesta esitykseksi; Gerhard 2000, 31 joistain tähän liittyvistä ongelmista; myös Burt 1998; ja Carter 1998.

³⁴ Tekijyydestä Foucault 1994/1998, 205-222. Tanssista anti-intellektuaalisena "luonnollisena" taiteena kts. viite 14 yllä.

³⁵ Franko 2001, 191-201; Turocy 2001, 202.

³⁶ Kts. esim. de Cahusac 1754/2004, *passim*, esim. 225, 229, 232; Noverre 1760, *passim*, esim. 6-7: "Il faudroit que les Maîtres de Ballets consultassent les Tableaux des grands Peintres ; cet examen les rapprocheroit sans doute de la nature ; ils éviteroient alors, le plus souvent qu'il leur seroit possible, cette symétrie dans les figures qui, faisant répétition d'objet, offre sur la même toile deux Tableaux semblables."

³⁷ Brewster & Jacobs 1997, erit. 8-13, 29, 35-38; myös Singer 2001, 41-42 liikkumattomuudesta korostuskeinona; Kern 1983/2000, 82; Crary 1990/1999, 82-96; Beer 1996, 90-91 Hemholtzista ja Paterista; Bernstein 1998, 4, 10-11; ja Deak 1993, 98-103 musiikin noususta korkeimmaksi taiteeksi. Myös 1900-luvun lähteistä on havaittavissa tällaisten näyttämökuvien tuttuus konventiona: kts. esim. Johnson 1913, erit. 101-102.

³⁸ Guest & Jeschke 1991, 40-41, 111-112, 114-115.

³⁹ Esim. Rivière *La Nouvelle revue française* -lehdessä 1.7. 1912: "Kaikki päättyy ei tanssijan lähtiessä [näyttämöltä] vaan alkaen hänen kaatumisestaan, ei ylös nousemisestaan ja lähtemisestään vaan siitä, kun hän alkaa olemaan liikkumatta." Samoin Martin 1946, erit. 124-126 siteeraa Doris Humphrey (1895-1958) mielipidettä liikkeen "kuolemasta". Tämä samankaltaisuus selittää, miksi Rivièreä on pidetty harvinaislaatuksena Nijinskyn teosten ymmärtäjänä vaikka hän tässäkin artikkelissa kirjoittaa nimenomaan vastustaakseen Nijinskyn uudistuksia. Vrt. Lepecki 2000 liikkeettömyydestä tanssin "radikaalina toisena".

⁴⁰ Kts. Nijinskyn muistiinpanot teoksestaan *Jeux* toistettu McGinness 1996, II/2, erit. 86-94. Nijinskyn notaatiossa taukomerkki tarkoitti tanssijan puuttumista näyttämöltä, kun taas tanssijan paikallaanolo kirjattiin asennon pitämiseksi (*legato*), tai toistamiseksi. Molemmat implikoivat ylläpitoa poissaolon sijaan. Guest & Jeschke 1991, 146, 168 taukomerkestä, 171-172 toistomerkestä, myös 147, 162-166, 175 liikkeiden esittämisestä asentojen sarjoina. Kts. myös Gorsky s.a./1978, 21, joka sanoo notaation kirjaavan nimenomaan asennot, joilla hän tarkoittaa jokaisen liikkeen ääripäitä.

⁴¹ Nijinskyn haastattelu *Pall Mall Gazette*ssa 25.3. 1913. Myös Nijinska 1981/1992, 316 *Faunin iltapäivän* harjoituksista. Vrt. Fokine 1961, 184-188 erit. 186 valittaa Stravinskyn musiikin *Petruška*-balettiin (*Petrouchka*, 1911) olleen rytmisesti turhan vaikea ja 188 luonnoton. Samoin Karsavina 1997/1998, 91-92; Karsavina 1930/1981, 287; ja Bourman 1937/1938, 245; vrt. Sokolova 1960, 40-42; Rambert 1972/1983, 55-57. "Luonnollisen" rajoista tanssimusiikissa kts. esim. *The Times* 23.5. 1913, jossa kriitikko uskoi Debussyn musiikin *Jeux*-baletissa: "kokonaisuus soljuu helpon spontaanisti, mikä varmasti teki siitä yhtä ilahduttavaa esittäjien tanssia kuin yleisön kuunnella"; tai Martin 1946, 18-23, jonka mielestä kaikki musiikki, josta puuttuu rytmi, on hairautumista musiikin "alkuperäisestä" funktiosta, joka Martinin mukaan oli tanssin säestäminen. Tästä lisää Järvinen 2003, 228-232, 331-334, 337-340.

⁴² Vrt. kuinka Nijinskyn teosta ja toista 1912 sesongin uutuutta, Fokinen *Daphnis et Chloë*-balettia Maurice Ravelin sitä varten säveltämään musiikkiin kohdeltiin samoissa lehdissä: *Comoedia* 30.5. 1912 julkaisi kolme artikkelia *Faunin iltapäivästä*, ja 10.6. 1912 antoi kokonaista 12 riviä Fokinen suunnitteleuille tansseille *Daphniissa*; *Le Temps* 11.6. 1912 sisälsi viisi kappaletta *Faunista* ja yhden, pääasiassa Ravelin musiikkia koskevan, kappaleen *Daphniista*. Esim. Brussel *Le Figarossa* 10.6. 1912; ja Gauthier-Villars *Comoedia Illustréssa* 15.6. 1912 vertaavat Fokinen teosta epäsuorasti Nijinskyn uutuuteen painottamalla, ettei *Daphnis* ole tärkeä esimerkki jostain uudesta tanssitaiteesta. Myös Järvinen 2003, 209-243 *passim*, *Faunin* aikaansaamasta poikkeuksellisesta kiinnostuksesta tanssia kohtaan.

⁴³ *Journal des débats politiques et littéraires* 10.6. 1912.

⁴⁴ Kts. Järvinen 2003, erit. 73-113 Nijinskyn nerouden tuottamisesta tanssin taiteellisen ja yhteiskunnallisen aseman nostamiseksi, ja kuinka tämä hyödytti erityisesti neron "löytäneitä" kriitikkoja. Nijinsky nähtiin teostensa tekijänä myös taloudellisesti: Nectoux 1992, 41n22; Orledge 1982/1985, 173; Stravinsky & Craft 1978, 510, 512; Berg 1988, 174n40. Vrt. Nijinskyn kirje Stravinskyille 26.11./9.12. 1913, teoksessa Stravinsky 1997, ii:181-182, jossa Nijinsky väittää, ettei saanut maksua teoksistaan, koska eli yhteistaloudessa silloisen rakastajansa, ryhmän impressaarion, Sergei Diaghilevin kanssa.

⁴⁵ Kts. myös viitteeseen 29 liittyvä teksti yllä. Ida Rubinstein, jonka piti tanssia johtavan nymfin rooli *Faunin iltapäivässä*, kertoi Nijinskyn sisarelle, että oli kieltäytynyt, koska roolissa ei ollut "ainuttakaan luonnollista liikettä, ainuttakaan mukavaa askelta näyttämöllä [- -] Nijinsky vaati mahdotonta. Jos olisin alistunut hänen ohjaukseensa olisin saanut ruumiini jokaisen nivelen sijoiltaan". Siteerattu Nijinska 1981/1992, 406fn*, kts. myös 428; sekä Sokolova 1960, 40-41. Nijinsky näyttää hylänneen perinteisen baletin opastustermit, jolloin paluu tuttuun klassiseen esitystyylisiin tuli mahdottomaksi. Kts. Rambertin muistiinpanot Hodson 1996, erit. 98; sekä Nijinskyn muistiinpanot McGinness 1996, II/2 86-98. Tämä saattaa olla syynä joidenkin tanssijoiden valituksiin, ettei Nijinsky osannut kunnolla selittää, mitä halusi heidän tekevän. Buckle 1971/1998, 269; Hodson 1996, xxv. Toiset tanssijat taas pitivät häntä tiukkana mutta erinomaisena tanssijoiden ohjaajana: kts. Rambert 1972/1983, 59-62; Krasovskaya 1974/1979, 242 siteeraa Piltziä; Massine 1963, 87, 113; vrt. Karsavina 1930/1981, 285-286; vrt. Parker 1988, 141 kuinka nykykoreografit eivät koskaan selitä liikkeiden merkitystä.

⁴⁶ Nijinsky *Peterburgskaja gazeta* -lehdessä 15./28.4. 1912 Zilberstein & Samkov 1982, i:448 mukaan; myös esim. *Comoedia* 18.4. 1912 otsikoi, että "Nijinski tulee tekemään "Après-midi d'un Faune"ssa koreografisen kubismin esseitä". Nijinskyn teosten ja avantgardistisen taiteen välisistä suhteista kts. Järvinen 2003, erit. 262-272, 308-316.

⁴⁷ Pierre Lalo *Le Temps* -lehdessä 3.6. 1913.

⁴⁸ Olen tässä vapaasti yhdistänyt Bourdieun kulttuuriteoriaa (Bourdieu 1993/1995) omaan foucaultlaiseen lähestymistapaani. Neroudesta ja kriitikoista Csikszentmihalyi 1998, erit. 57-60; Braudy 1986/1997, 391-392. Tanssikriitikoiden vallasta McFee 1992, erit. 129-160; Hanna 1988, 34-38.

⁴⁹ Esim. *The Daily Mail* 18.2. 1913: "Sen ihmeellisyys pohjaa Nijinskyyn - loistavaan Nijinskyyn, tanssijaan vertaansa vailla, joka faunina ei tanssi." Samoin Touchard *La Nouvelle revue* 1.7. 1913; Blanche *La Revue de Paris*'ssa 1.12. 1913; Johnson 1913, 183 ja 192.

⁵⁰ Esim. André Suarès *La Nouvelle revue française* -lehdessä 1.8. 1912 selitti, että "Tanssi on ilon ilmestys. [- -] Tanssin kauneutta ei saata ymmärtää ilman ruumiin iloista kunniaa, ja ilman nuoruuden lahjaa, sitä ei voi kuvitella. Rumat olennot, jotka tanssivat, ovat hirvittävää jumalanpilkkua. Kauneus on iloa." Samoin esim. Touchard *La Nouvelle revue* 15.7. 1912; Applin [1911], erit. 12-13; Flitch 1912, 123; ja Kinney & Kinney 1914/s.a., 269.

⁵¹ Kts. esim. Minsky *Utro Rossii* -lehdessä 24.5./6.6. 1912; ja kommenttini Järvinen 2003, 30-41, 129-169, ja 209-348 *passim*, venäläisten erilaisesta yksilö- ja luokkakäsityksistä, nationalismista, sekä esim. sukupuolimoraalista, jotka selittävät venäläisten positiivista suhtautumista Nijinskyn teoksiin.

⁵² Esimerkiksi Jerome Bélin *Jerome Bél*, Marie LaRibot'n *Still Dancing* tai Xavier LeRoyn *Self Unfinished* ovat aiheuttaneet tällaisia reaktioita, esimerkiksi Centre national de la dansen 13.-16.1. 2005 järjestämässä konferenssissa *TransFormes*. Kts. myös esim. Rousier (ed.) 2003; Lepecki (ed.) 2004; Lepecki 2006. Lisäksi esimerkiksi Burt 1995 ja Franko 1995 ovat tuoneet tanssin historian tutkimukseen kiinnostavia näkökulmia, jotka kumpuavat uudesta tanssitaiteesta.