

PERTTI JULKUNEN

NITAMO

KOLMAS PÄIVÄKIRJA

Kolmas päiväkirja

Pertti Julkunen @ ntamo

Kirjastopäiväkirja, 2013

Teatteripäiväkirja, 2014

© 2014 Pertti Julkunen

ISBN 978-952-215-542-9

Ulkoasu Make Copies

Valmistaja: BoD – Books on Demand, Norderstedt, Saksa

2014

ntamo

www.ntamo.net

Pertti Julkunen
Kolmas päiväkirja
ntamo

Neljäs kesäkuuta 2013. Tiistai. Tanssitaide ja kapitalismi.

*Jo ensimmäisessä
pysähdyspaikassa
tapahtuu
nimenhuuto.*

*Kun Mihailovin vuoro tulee ja huudetaan: ”Mihailov!”
Sušilov vastaa: ”Minä!”
Kun huudetaan Sušilovia,
Mihailov vastaa: ”Minä!”
ja taas mentiin eteenpäin.*

Aleksandr Petrovitš Gorjantšikov

Koreografia syntyi André Lepeckin mukaan samaan aikaan kuin niin sanottu moderni maailma. Länsimainen tanssi liitti olemukseensa kirjoituksen, kun Thoinot Arbeau julkaisi vuonna 1589 tanssimanuaalinsa, muotoilee Lepecki (2012). Moderni maailma tarvitsi näin ollen alustaan alkaen tanssin ylöspanoa. Lepecki (emt. 35) lainaa Peter Sloterdijkin ajatusta, jonka mukaan ”moderniksi” kutsumamme ilmiö on ajanjakso ja olemisen tapa, jossa kineettinen vastaa sitä, mikä maailmassa on kaikkein tärkeintä.

Lepecki yrittää sanoa, että koreografia, eli se että tanssi suunnitellaan etukäteen, kertoo jotakin tärkeää siitä historiallisesta yhteiskunta-taloudellisesta muodostumasta, joka syntyi Euroopassa 1500-luvun lopulla ja jossa parhaillaan yhä elämme. Kömpelöhkösti muotoiltu Sloterdijk-lainaus ei tyydy toteamaan, että taukomaton liike on nykymaailmassa tärkeää, vaan väittää, että liike vastaa johonkin, joka on modernissa maailmassa kaikkein tärkeintä. Herää kysymys siitä, mikä on tärkeintä ja miten koreografia ja tanssi sitoutuvat tärkeimmän palvelukseen.

Modernin maailman olemisen tapana on Sloterdijkin mukaan jatkuva liike, jatkuva olemisen-liikettä-kohti (Monni 2012, 6). Kyky tällaiseen taukoamattomaan liikkeeseen on modernille ihmiselle asetettu perusvaatimus.

Moderni ihminen vastustaa pysähtymistä, paikallaan polkemista ja varsinkin menneen haikailua. Liikkeen vaatimuksiin alistumisesta on tullut ideologia, sillä se liike, jolle ihmiset alistetaan, voi olla mitä liikettä hyvänsä. Liike on kaikki kaikessa ja pääasia on, että pääoma kasaantuu. Liikkeen abstraktio on pitänyt

ihmisiä vallassaan reilut 400 vuotta. Lepecki ajattelee, että koreografia ja tanssi ovat osasyllisiä asiaan.

Moderni tanssi voidaan Lepeckiä seuraten ymmärtää ruumiin sellaiseksi spektaakkelimaiseksi esillepanoksi, joka ylistää sitä kykyä, jota moderni yhteiskunta ihmisiltä vaatii. ”Modernia” on vain siellä, missä on kapitalismia, joten päättelemme, että modernin tanssin tehtävänä on esittää ihmisille kapitalismin vaatimuksia. Tai tarkemmin sanoen tanssin tehtävänä on ottaa esiin kapitalismin kulttuurinen perusvaatimus ja tehdä siitä ruumiissa tuntuva elämänihanne. Päättelemme, että tärkeintä modernissa maailmassa on pääoman päättymätön kasaantuminen. Tärkeintä on kapitalismi. Keskeytymättömänä virtana esitetty liike on kineettinen vastaus tähän kaikkein tärkeimpään asiaan.

Lepecki (2012, 35) kertoo, että käsitys tanssista soljuvana liikkeen spektaakkelina vakiintui viimeistään romantiikan ajan baletissa, joka esitti tanssin jatkuvana, mieluiten ylöspäin suuntautuvana liikkeenä. ”Liike teki eläväksi ilmassa kevyesti leijuvan, hyvinvoivan ruumiin”, sanoo Lepecki.

Liikkeen ideologia ei rajoitu balettiin. Lepeckiä mukaillen voi sanoa, että ideologia muovaa tanssityylejä, määrittelee tekniikoita, asemoi ruumiita ja muokkaa kritiikin standardeja myös nykytanssissa. Muistan hyvin, miten olen omisssa tanssikritiikeissäni ylistänyt nykytanssijoita siitä, miten heidän ruumiinsa ”virtaavat”. Tampereella vuosittain järjestettävä tanssifestivaali on nimeltään ”Tanssivirtaa”. Tauton hyvinvoinnin ja terveyden virta valmentaa lepeckiläisessä katsannossa meitä tanssin ihailijoita ihailemaan niitä ominaisuuksia, jotka ovat välttämättömiä pääoman tauottomalle kasvulle. Meidän on oltava aina liikkeessä, mentävä eteenpäin, kohottava ylöspäin.

Lepeckin esittämät ajatukset modernista ajasta ovat minun mielestäni oikeita ja oivaltavia. Ajattelen jatkuvan liikkeen pakollisuudesta ja liikettä varten olemisesta lukiessani, että ”niin juuri” ja joskus myös, että ”enpä ole tullut tuota tuolla tavalla ajatelleeksikaan, mutta nyt kun luen Lepeckiä, olen ehdottomasti samaa mieltä”. Hänen koreografiaa ja tanssia koskevat ajatuksensa sen sijaan aiheuttavat mielessäni pientä hämminkiä. Modernissa maailmassa virtaava liike hellii sitä, mikä on tärkeintä. Niinpä modernia kritikoiva ja kapitalismia vastustava Lepecki tahtoo katkaista virran ja tehdä tanssin liikkeet nykiviksi.

Tanssin virran häiriintyminen herättääkin heti ärtymystä modernia syndroomaa hellivien kriitikoiden keskuudessa. Lepecki lainaa New York Timesin tanssitoimittaja Anna Kisselgoffin arviota sikäläisestä vuoden 2000 tanssikentästä. Kisselgoff toteaa, että koreografioissa lisääntyneitä nikottelevia kohtauksia ei

voi olla huomaamatta. Kisselgoff huolestuu tanssin tulevaisuudesta, sillä useissa ensi-illoissa on hänen mukaansa vain vähän valinnanvaraa sujuvuudesta ja liikkeen jatkuvuudesta kiinnostuneille katsojille. Jos kinesteettinen änkytys on ohimenevä trendi, niin siihen ei kannata kiinnittää liikaa huomiota, ajattelee Kisselgoff, mutta pelkää samalla, että liikkeen koreografiset keskeytykset saattavat muodostua uhaksi tanssin koko tulevaisuudelle.

Liike on muuttunut New Yorkissa nykiväksi ja nikottelevaksi, koska koreografit ovat omaksuneet niitä kriittisiä, modernia sujuvuutta vastustavia ajatuksia, joita Lepecki suosittelee.

Lepeckin (emt., 32) mielestä Kisselgoffin nikottelunärkästys on erittäin tärkeä ilmiö. Havainto, jonka mukaan liikkeen pysähtyminen on uhka tanssin tulevaisuudelle, merkitsee Lepeckin mielestä sitä, että mikä hyvänsä tanssin sujuvuuden keskeytys ei ainoastaan häiritse hetkellisesti kriitikon kykyä nauttia tanssista, vaan toimii myöskin kriittisenä tekona, jolla on syväallinen ontologinen merkitys.

Lepeckin avauksen aiheuttama banaali kysymys koskee tietenkin kriittisen koreografin suunnitteleman tanssiteon syvällisen ontologisen merkityksen yhteiskunnallista relevanssia. Kisselgoff on ehkä suotta huolissaan änkyttävästä koreografiasta. Katkonainen liike tuskin uhkaa tanssin koko tulevaisuutta. Mutta uhkaako nykivä tanssi sitten jollakin tavalla maailman modernisuuden tulevaisuutta? Jos uhkaa, niin mitenkä? New Yorkissa nähtävästi nikoteltiin näyttävästi koko tanssivuosi 2000. Onko moderni maailma muuttunut sen jälkeen sen kummemmaksi? Modernin (ja kapitalismin) ontologia on jatkuvaa liikettä varten olemista – se on hyvin sanottu – mutta mitä moderni (tai kapitalismi) välittää siitä, että joku tanssija tanssii New Yorkissa (tai vaikka kaikissa muissakin maailman kaupungeissa) nykivästi? Keille tanssin sujuvuuden keskeytyksellä on ontologinen, eli koko olemassaoloon vaikuttava syväallinen merkitys? Miltä syväallinen ontologinen merkitys tuntuu yleisössä?

Jatkuva liike on Harvey Fergusonin mukaan modernin pysyvä tunnus, sen ainoa muuttumaton elementti (Lepecki 2012, 44). Lepecki päätelee, että koska näin on, niin ”siltoin eräät viimeaikaiset tanssin ilmiöt sisältävät poliittisen ja teoreettisen haasteen hajottamalla tanssin ja liikkeen liiton ja kritisoidamalla mahdollisuutta pitää yllä tapaa liikkuu ’sujuvasti ja liikkeen jatkumossa’”. Lepeckin lukija päätelee, että jos näin on, niin tanssin viimeaikaisten ilmiöiden vaikutukset eivät ole vähäisiä, sillä ne koskevat modernin ainoa muuttumatonta elementtiä ja voivat näin ollen tehdä koko modernin maailman uudella tavalla muuttuvaiseksi. Itse asiassa Lepecki on melkein pä samaa mieltä lukijansa ta-

hallisen liioittelevasti yltiöpäisen päätelmän kanssa. Eräät viimeaikaiset tanssin ilmiöt rikkovat vanhan (vuodesta 1589 jatkuneen) liiton koreografian ja liikettä kohden olevan modernin välillä, ja siten ne rikkovat myös samaan aikaan keksityn liikkeen poliittisen ontologian. ”Tässä mielessä tanssin väsyttämisen on modernin pysyvän tunnuksen väsyttämistä, itsenä modernin väsyttämistä”, kirjoittaa Lepecki (emt., 44).

Suomentaja Hanna Järvinen (2012, 23) huomauttaa, että Lepeckin teoksen alkuperäinen nimi ”Exhausting Dance” sisältää kaksoismerkityksen. Sana ”exhausting” tarkoittaa sekä fyysisesti väsyttävää, uuvuttavaa että perusteellista, loppuun asti pohdittua. Miten siis tanssi pohditaan pohjaan saakka? Miten moderni samalla uuvutetaan loppuun? Lukija odottaa vastauksia. Eikä luultavasti odota aivan turhaan. Lepecki näyttää lihottavan modernin tanssillista kritiikkiä liittämällä liikkeen poliittisen ontologian kritiikkiin ainakin vertikaalimetaphoran, representaation ja abstraktin tilan kritiikit. Tai tältä minusta ainakin tuntuu nyt, kun olen edennyt hänen kirjassaan järjestelmällisesti vasta sivulle 44 ja tyytynyt luomaan vain tunnustelevia silmäyksiä eteenpäin. Sivun alalaidassa Lepecki lupaa selventää ”minuuden” termiä. Juuri nyt onkin korkea aika tehdä sellainen selvennys, sillä jos tanssi pitää pystyssä modernia maailmaa tai uuvuttaa sen nurin, niin se tekee sen ihmisten minuuksia muuttamalla.

Muistelen vanhoja ideologiateorioita. Ne muistaakseni väittävät, että modernissa maailmassa konkreetteja minuuksia kutsutaan nimeltä, jotta he muuttuisivat abstrakteiksi subjekteiksi. ”Minä” on olio, joka tuntee olevansa olemassa ja toimii konkreettisesti, eli yhteisluottamuksellisesti. ”Subjekti” on abstraktion alamainen, jolle näytetään maailman kuvaa, ja joka tekee, mitä käsketään. Lepecki luullakseni haluaa sanoa, että koreografian suunnitteleva tanssi ylistää ylevää liikettä ja alistaa minuuden tällä tavalla minkä hyvänsä liikkeen subjektiksi. Ja kun tasa-arvossa eletään, niin myös kapitalismin kumaraan painama kulkija on samalla yhteisellä liikkeen asialla kuin kaikkea liikettä ylistävä tanssija, ja vain jaksaa kuleksia ja kumarrella.

Mutta miten tämä tapahtuu? Vilkaisen seuraavalle aukeamalle. Siellä Lepecki jo käsittelee Louis Althusserin interpellaation käsitteen koreografisuutta. Menään huomenna sinne!

5.6.2013. Keskiviikko. Nimenhuuto.

*Tulin ajatelleeksi, että oli aivan liian helppoa
kuvitella
maailmaa, jossa tämä 9.2.1940 syntynyt heppu,
John Maxwell Coetzee,
ei ollut läsnä eikä ollut koskaan ollutkaan,
tai maailmaa, jossa hän olisi elänyt aivan toisenlaisen elämän,
ehkei edes ihmiselämän; mutta
heti perään tulin ajatelleeksi myös,
että oli mahdotonta kuvitella maailmaa,
jossa minä en ollut läsnä enkä ollut koskaan ollutkaan.*

John Maxwell Coetzee

Louis Althusserin (1984) esittämät ideologisten valtiokoneistojen erittelyt voi tiivistää teesiin, jonka mukaan subjektin kategoria kutsuu ihmiset ideologian alamaiseksi. Kutsun esittämisen tavan paradigmaattinen muoto on nimeltä kutsuminen, nimenhuuto. Kun alokasta huudetaan nimeltä, hän tekee asennon. Kun kirjailijaa kutsutaan nimeltä, hän lähtee Beckett-seminaariin puhumaan joutavia. Kun tanssijaa kutsutaan nimeltä, hän laittaa ruumiinsa jatkuvaan virtaukseen. Ja kun Sušilovin nimeä huudetaan, hän voi jymäyttää valtiokonetta ja lähteä pakkotyöhön Mihailovin asemasta. Kaikissa tapauksissa subjektiksi kutsuminen tapahtuu subjektin kategorian välittämänä. Ennen kutsun huutamista on oltava abstrakti käsite subjektista, joka tekee asennon ja tappaa käskystä, tai istahtaa seminaarituoliin löpöttelemään joutavia tai alistuu ylistämään keskeytymätöntä liikettä tanssiesityksessä.

Ennen kuin ihminen voidaan alistaa, hänet on löydettävä. Se tapahtuu yksilöimällä, nimeltä kutsumalla. Vasta yksilöksi korottamisen jälkeen ideologia voi tehdä ihmisestä ideologian alamaisten, eli subjektin. Tässä on syy siihen, että Länsi hölöttää koko ajan Yksilöstä. Subjektiksi kutsuttu ihminen muuttuu abstraktiksi. Hän ei ole edes yleensä-vaan-ihminen, vaan hän on yleensä-vaan-toimija, automaatin osa. Sanalla sanoen hän on subjekti sanan alkuperäisessä merkityksessä: sub-jecto, alle heitetty, alamainen, alusta, jonka päälle voidaan asettaa mikä tahansa predikaatti. Subjektiksi nimeltä kutsuttu sotilas tekee asennon lisäksi levon, murhan lisäksi raiskauksen.

André Lepecki (2012, 46) huomaa, että Althusserin kuvaus subjektiksi kutsu-

misesta on oudon koreografinen. Se on ikään kuin ennalta suunniteltua liikettä. Koreografia näkyy alistamisessa ja alistumisen vapaaehtoisuudessa. Ihminen kutsutaan subjektiksi, jotta hän hyväksyisi vapaaehtoisesti alistamisensa, jotta hän toisin sanoen tekisi alistumisensa eleet ja toimet pakottamatta, aivan kuin itsestään, tauotta virtaavana liikkeenä. Alistumisessa on siis kyse eleistä ja toimista, eli ruumiin elämästä. Alokas tekee asennon koko ruumiillaan ja kävelyttää sen käskyn kuultuessa tykistökeskistykseen. Tärkeätä on, että hän on paikalla, kun kranaatit putoavat. Kirjailija lentää Australiasta Irlantiin. Tärkeätä ei ole se, mitä hän sanoo, vaan se, että hän tulee kutsusta paikalle ja istuu semi-naarilaisten edessä.

Mark Franko kirjoittaa, että subjektiksi kutsuminen viittaa syvälliseen ruumiilliseen osoittamiseen ja on siksi tärkeä käsite tanssille ja tanssin tutkimukselle, sillä tanssiesitys voi kutsua yleisöjään omaksumaan subjektin aseman (Lepecki 2012, 46–47). Jos me tanssin ystävät siis kuulemme ruumiittamme osoittavan kutsun, niin onko meillä mahdollisuus kieltäytymiseen?

Fedor Dostojevskin romaanissa ”Muistelmia kuolleesta talosta” kaksi vankia antaa itsensä vaihtua toiseen nimenhuudossa. Kiltti Sušilov menee Mihailovin puolesta pakkotyöhön erikoisosastoon ja raaka Mihailov puolestaan pääsee Sušilovin asemesta siirtolaiseksi. Koreografia on kirjoitettu valmiiksi kummallekin subjektille: toiselle kahlevangin raadantaa, toiselle Siperian siirtolaisen toiveikkaita elkeitä. Kumpikin mies osoittaa nimeltä kutsutun subjektin ja konkreetin ihmispersoonan välisen eron. Kumpikin saa vaihdossa palkinnon, Mihailov siirtolaisen aseman Sušilovilta ja Sušilov hopearuplan ja punaisen paidan Mihailovilta. Vaihdon esineet eivät ehkä ole kaikkien kriteereiden mukaan ekvivalentteja, mutta pääasia on, että kumpikin mies jymäyttää toisen avulla valtiokonetta ja että kumpikin on tuolla jymäyttämisen hetkellä yhteisluottamuksellinen persoona.

André Lepeckin kirjassa Mark Franko siis väittää, että tanssi toimii ideologise-
na valtiokoneistona, joka kutsuu ihmisiä liikkeen abstraktion avulla ideologian alamaiseksi. Lepecki tarttuu väitteeseen. Hän yrittää keksiä keinoja, joilla tanssijat ja koreografit voisivat muuttaa tilannetta. Mihailov ja Sušilov osoittavat, että valtiokoneen jymäyttäminen on mahdollista ja avaavat tempullaan laajat näkymät minuuden ja subjektiuden problematiikkaan, mutta itse kone jää jyttyttämään entisellä tavallaan. Onnistuvatko Franko ja Lepecki paremmin? Voiko tanssi jollakin tavalla vaikuttaa asioihin ideologisten koneistojen maailmassa?

Lepecki lähtee siitä, että modernin tanssin ja modernin maailman tanssillisen kritiikin kohteeksi on otettava ensin liikkeen jatkuvuus ja sitä on sitten täy-

dennettävä abstraktion, representaation ja vertikaalimetaforan kritiikeillä. Abstraktio on elävistä yhteyksistään irti revittyä (ab stracto) yleensä-vaan-olemista, representaatio on uusioläsnäoloa (re present) ja vertikaalimetafora on pystyvertauskuvan varassa toimiva arvoasteikko.

Moderni maailma on jotakin sellaista, joka vakiinnutti voimansa niinä vuosina, kun Thoinot Arbeau laati tanssimanuaaliansa (1589) ja William Shakespeare kirjoitti ”Hamletin” (noin 1600). Moderni jatkuu yhä tuolloin syntyneessä muodossaan, jolle on ominaista ideologisten valtiokoneistojen valta. Abstraktio ja representaatio ovat ideologisten koneistojen elementtejä ja edellytyksiä. Vertikaalimetaforan valta sen sijaan on vanhempaa perua, mutta se jatkuu modernissa.

Vertikaalimetaforan horjuttaminen on mitä tervetullein tehtävä. Kaikki arvokashan on maailmassa ylhäällä ja arvoton on alhaalla. Mies on pystyssä, koska hän on arvokas, nainen pitkällä, koska hän on arvoton (vrt. Cixous 2013d, 76). Nykytanssi epäilemättä ylistää (sic: ylistää! vrt. alistaa!) pystyasentoa ja kutsuu tanssijoita pystyssä pysytteleviksi subjekteiksi. On helppo arvata, mitä Lepecki tässä hädässä suosittelee. Tanssijan pitää mennä nurin ja ryömiä pitkin tanteretta. Ehkäpä ideologinen valtiokone rupeaa moisen tempun nähtyään lopultakin nikottelemaan oikein kunnolla!

Althusser sotkee asioitaan samaistamalla uskonnon ja ideologian. Uskonnolliset instituutiot voivat periaatteessa toimia ideologisina valtiokoneistoina ja varmasti hyvin usein myös käytännössä toimivatkin, mutta ideologia ja uskonto ovat silti eri asioita. Althusser esittää Mooseksen nimeltä kutsumisen subjektiiviseksi alistamisen klassiseksi esimerkiksi, mutta tapauksella on yksi olennainen ero moderniin subjektivaatioon nähden: Mooseksen nimeä huusi tietty persoonallinen Jumala tietyistä palavasta pensaasta, modernia ihmistä kutsuu nimeltä persoonaton abstraktio persoonattomasta koneesta. Ideologia on abstraktion valtaa. Abstraktiota on vaikea saada noin vain nikottelemaan.

Lepecki käsittelee abstraktion valtaa lähinnä ja enimmäkseen siinä yhteydessä, että subjektiiviksi kutsuva tanssi tapahtuu tavallisesti abstraktissa tilassa. Tasalattainen tyhjä näyttämö on tavallaan hyvä konkreetio abstraktiosta, mutta ”mitä se auttaa”-kysymys herää taas. Mitä se auttaa, jos näyttämö lavastetaan ryppyiseksi tai tanssija viedään ulos mutaisille kujille? Vapiseeko valtiokone?

Representaation valta syntyy suoraan subjektiiviseksi kutsumisesta. Martin Heideggerin ajatuksia erittäin vapaamielisesti mukaillen voi sanoa, että samaan aikaan, kun pääomasuhde pyörähti kunnolla käyntiin ja Arbeau laati koreografiakirjaa,

tapahtui jotakin ennenkuulumattoman järjetöntä. Ihminen muuttui subjektiksi ja maailma muuttui kuvaksi (Heidegger 2000, 28–29). Kun ihminen elää minänä, hän katselee maailman olioita ja toimii niiden joukossa ja niiden kanssa. Minä on lihallinen olento, subjekti ideologinen konstruktio. Kun ihminen alistuu subjektiksi, hän suunnistaa maailmassa, joka näytetään hänelle kuvana. Subjektiksi lyöty ihmispolo puhuu aivan luontevasti ”maailmankuvastaan” eikä huomaa, miten mieletön ja vahingollinen ajatus maailmasta tehty kuva on. Suomen Yleisradio piti aikoinaan päätavoitteenaan maailmankuvan tarjoamista ja tunnustautui siis avoimesti ideologiseksi valtiokoneeksi. Viestinnän ideologian mukaan maailma on mukamas kuvattu ja on siis kuvassa uudelleen läsnä, re-present.

Niinpä arvaamme, että Lepecki suosittelee seuraavaksi, että tanssiteoksia ei tehtäisi representaatioiksi, vaan tanssijat tanssisivat tässä ja nyt. Mutta auttaako sekään mitään? Vaikuttaako se mihinkään?

Minusta tuntuu lopulta, että kyllä se auttaa ja kyllä se vaikuttaa johonkin. Kyllä Lepeckin koko kritiikki on jollakin tavalla vaikuttava. Jos mustaihoinen mies ryömii nytkähdellen koiranpaskojen, tupakantumppien ja sylkylänttien keskellä New Yorkin kadulla ja jos hän ei esitä silloin Setä Tuomoa vaan omaa itseään ja toimii silti tarkan koreografian mukaisesti, niin kyllä se johonkin vaikuttaa. Perässä kävelee tanssin asiantuntijoita ja ystäviä. He kaikki pysyttelevät pystyssä, mutta heidän käsityksensä tanssista muuttuu. Vastaan tulee tavallisia nevykiläisiä arkisissa kiireissään. He epäilemättä vaikuttuvat jollakin toisella tavalla kuin perässä kulkevat tanssin tuntijat. Voi olla, että Ideologia, Kapitalismi ja Länsi toimisivat maailmalla nykyistäkin menestyksellisemmin, jos poikkeuksetta kaikki tanssit olisi tanssittu vuoden 2000 New Yorkissa sovinnaisen sujuvasti. Tai jos näin ei sittenkään voi olla, niin on joka tapauksessa helpottavaa, että on olemassa tanssin luomia tiloja ja tilanteita, joissa meille ei tarjota maailmankuvaa.

*6.6.2013. Torstai. Satunnainen luettelo modernin koreografian historiallisista
ennakkoehdoista.*

*pitää myydä kätten töitä, persettä,
puhetta, tietoa ja taitoa*

Helena Malmikunnas

Thoinot Arbeau kirjoitti koreografiaa käsittelevän käsikirjansa vuonna 1589. Se ei olisi ollut millään mahdollista, jos historiassa ei olisi sattunut sitä ennen muutamia merkillisiä käännteitä. André Lepeckin kirjan antoisuus ei ole niinkään koreografian ja tanssin arvioissa, vaan mieluumminkin siinä, miten se tuo mieleen muutamia modernin maailman yhä eläviä historiallisia elementtejä, vaikka Lepecki itse ei otakaan niitä esiin. Tein elementeistä puolileikilläni pienen listan. Se on tällainen:

I Kauan, kauan ennen Arbeaun aikaa, kauan ennen modernin yhteiskunnan syntymistä, ensimmäisen koreografiakirjan kirjoittamista ja ”Hamletin” ensi-iltaa maailmalla tehtiin seuraavat keksinnöt:

1) Raha. Nykyisen Irakin alueella reilut 5000 vuotta sitten.

Muuan mies lainasi toiselle kamelin ja sai tältä todisteeksi velkakirjan, joka oikeutti saamaan kamelin takaisin. Oikeus kameliin oli kellä hyvänsä velkakirjan haltijalla, joten kamelin lainaaja saattoi ottaa velkakirjaa vastaan samanarvoisen kamelin myös joltakin muulta kamelinomistajalta, jos tämä oli halukas luopumaan kamelistaan. Näin syntyi idea samanarvoisuudesta. Ekvivalenssien vaihdon periaate laajeni kamelien samanarvoisuudesta universaaliksi samanarvoisuudeksi, kun velkakirjan uusi haltija huomasi, että velkakirjalla voisi pyytää yhden kamelin asemesta sellaisen joukon vuohia, orjia tai saviruukkuja, jotka olisivat yhteensä yhden kamelin arvoisia.

Raha mahdollisti kaiken vaihdettavuuden kaikkeen ja synnytti tällä tavalla abstraktion idean, käsityksen yleensä-vaan-jostakin.

Ilman rahaa ei tietenkään olisi minkäänlaista modernia elämää eikä siis myöskään koreografiaa, eli ennalta kirjoitettua tanssia.

Koska koreografi suunnittelee tanssin etukäteen, hän aloittaa työnsä abstraktista tilasta ja abstraktista liikkeestä, vaikka valmis koreografiasuunnitelma oli-

si miten konkreetti tahansa. Tilan ja liikkeen abstraktiot koreografi sai vasta uuden ajan alun tieteeltä. Moderni tiede ei puolestaan olisi ollut mahdollinen ilman rahan abstrahoivia voimia. Raha on kaikkien abstraktioiden äiti ja modernin koreografian isä.

Raha loi metafysiikan ja sai aikaan fetissistisiä hallusinaatioita. Ihmiset unohdivat, että raha on vain merkki siitä, että he itse ovat sopineet vaihtavansa tavaroita neuvottelunalaisissa määräsuhteissa toisiin tavaroihin. Sen sijaan alettiin ajatella, että vaihdossa olevilla tavaroilla on jokin maaginen arvo, joka piilee tavarain fyysisen olomuodon alla ja on sen tarjoamista käyttömahdollisuuksista riippumaton. Ihmiset olivat uskoneet olioissa piileviin fyysisen hahmon takaisiin voimiin ennenkin, mutta kun rahasta tuli sosiaalisen kanssakäymisen välittäjä, niin metafysiikka sai uusia muotoja ja laajeni. Metafysiikan ehkä höperöin muoto on se, että rahalla itsellään, eli savenpalalle kirjoitetutulla velkamerkinällä on jokin arvo.

Koreografi haluaa ilmaista koreografiallaan jotakin sellaista, joka ei ole näkyvässä ilman hänen tanssisuunnitelmansa toteuttamista tanssimalla. Häntä ohjaa yleinen (ja näin ollen myös hänen kaikkia yleisöjään vaivaava) näkemys ilmaisua kaipaavista, elämän fyysisen pinnan alla piileskelevistä olemuksista. Ilmaisun metafyyminen idea pesiytyy rahan avulla ihmisten kaikkeen kanssakäymiseen.

Fyysisen olemisen takana olevia olemuksia ei ole olemassa, joten periaatteessa metafysiikkaa harrastava koreografi ei ilmaise mitään. Käytännössä jokainen koreografia kuitenkin ilmaisee yhtä jos toistakin, mikä johtuu siitä, että koreografi luo liikekielisyyssuunnitelmassaan sen olemuksen, joka ilmaistaan. Olemuksia keksiessään koreografi joutuu suuren valinnan eteen: palvellako yleisöä vai itseään? Jos hän palvelee yleisöä, niin hän toimii rahan (modernissa maailmassa tarkemmin sanoen pääoman) määräysten mukaan ja tekee sellaista koreografiaa, josta André Lepecki häntä toruu. Jos hän palvelee itseään, niin hänellä on mahdollisuus tehdä olemus mieleisekseen, eli tehdä tanssitaidetta.

2) Oikeus. Vähän myöhemmin samoilla seuduilla kuin raha.

Sumerilaiset laajensivat ekvivalenssien vaihdon periaatteen oikeussuhteiden alueelle. Tai ehkä olisi parempi sanoa, että he loivat oikeussuhteet tuomalla perinteen tilalle kirjoitetun lain ja koston tilalle korvauksen. Korvauksen ”oikeudenmukaisuus”, eli vahingon ja korvauksen välinen suhde, tuli ongelmaksi, jonka raha ratkaisi. Babylonian kuningas Hammurabin (1728–1686 eKr.) laki ei perustu pelkästään suoraan ekvivalenttien vaihtoon (”silmä silmästä” jne.) vaan mahdollistaa myöskin rahakorvaukset.

Sumerilaisten laki mahdollisti myöhemmin oikeussubjektin synnyn. Oikeussubjekti ei ole tietty konkreetti persoona, vaan kuka tahansa omaisuuttaan hallitseva (myöhemmin omaisuutensa hallitsema) yksilö. Sumerilaisessa oikeussubjektissa piileskeli oikeusvaltion ja porvarillisen tasa-arvoisuuden siittiö. Samalla siinä asusteli ideologian alamaisten munasolu.

Koreografian tekeminen olisi mahdotonta, jos ekvivalenssien vaihto ei olisi levinnyt ihmissuhteisiin ja synnyttänyt yleensä-vaan -subjektia. Vaikka koreografi kirjoittaisi koreografiansa jollekin tietylle tanssijalle, hän silti käyttää suunnittelumateriaalinaan liikkuvan ihmiskehon abstraktiota.

Yleensä-vaan subjekti antaa koreografille mahdollisuuden tehdä tanssitaidetta yleensä-vaan katsojalle. Niin sanotusti kaikkia koskettava tanssitaide on rahan ehdoilla tehtyä taidetta, koska raha on kaikkia ihmisiä yhdistävä välittäjä. Ilman rahaa ei olisi koreografiaa. Tämä ei johdu vain siitä, koreografi tarvitsee rahaa elääkseen, vaan ennen kaikkea siitä, että raha on modernin maailman ainoa universaali yhteydenpitomuoto.

3) Teatteri. Melkein 3000 vuotta sitten nykyisten Kreikan ja Turkin valtioiden alueilla.

Hellenit tekivät kansanomaisesta esittävästä taiteesta kiinteän instituution rakentamalla esityspaikan (orkhestra) eteen katsomon (theatron). Ihmisyhteisöt olivat tutustuneet itseensä varmaankin jo satoja tuhansia vuosia sillä tavalla, että joku oli erkaantunut yhteisöstä ja tehnyt suuren puun alle pienen teatterin, jossa yhteisö näki sen aukon, jonka yhteisöstä poistunut taiteilija jätti yhteisöön. Nyt esityksen katsojat eivät enää olleet toisilleen tuttuja heimoyhteisön jäseniä vaan keitä tahansa orjanomistajia. Näin syntyi yleisö, eli yleensä-vaan-subjektien, kansalaisten, yhteisö.

Yhteiskunta syntyi, kun teatterin tekijät astuivat yhteisöjensä ja henkilökohtaisten intressipiiriensä ulkopuolelle ja esiintyivät katsomossa istuville oikeussubjekteille. Yhteiskunta oli koossa katsomossa ja näki olemisensa mahdollisuudet näyttämöllä.

Kreikassa yhteiskunta oli alusta alkaen ristiriitoja säätelevä yhteiskunta. Köyhien ja rikkaiden välille oli syttymässä kaikki elämänmahdollisuudet tuhoava konflikti. Teatteri oli paikka, jossa ristiriidat otettiin esiin ja osapuolet tunnistettiin ja tunnustettiin. Teatterin toimintaperiaate levisi pian valtiolliseen elämään. Syntyi demokratia. Se on valtiomuoto, jossa orjien työllä elävät miehet käsittelevät kiistojaan ja edistävät yhteisiä asioitaan julkisesti.

Moderneja yhteiskuntia ei voi olla olemassa ilman ennalta suunniteltuja teatterinomaisia esityksiä. Tässä katsannossa on oikeastaan melkeinparempi sanoa, että koreografia mahdollistaa yhteiskunnan kuin että yhteiskunta mahdollistaa koreografian. Tästä huolimatta kukaan ei olisi voinut kirjoittaa Arbeaun koreografiakirjaa muinaisessa Kreikassa. Tarvittiin vielä muutama uusi henkinen ja tekninen edellytys.

4) Edistys. Hieman yli 2000 vuotta sitten nykyisen Israelin valtion alueella.

Yksijumalaista uskontoa tunnustavat juutalaiset keksivät edistyksen. Tämä tapahtui niinä aikoina, kun vapahtajamme Jeesuksen Kristuksen syntymä oli vain muutaman vuosikymmenen päässä. Pakanat haikailivat tuolloin kaikkialla menettä kulta-aikaansa, mutta juutalaisten keskuudessa alkoi lujittua usko siitä, että maailma ympärillä muuttuu paremmaksi paikaksi elää.

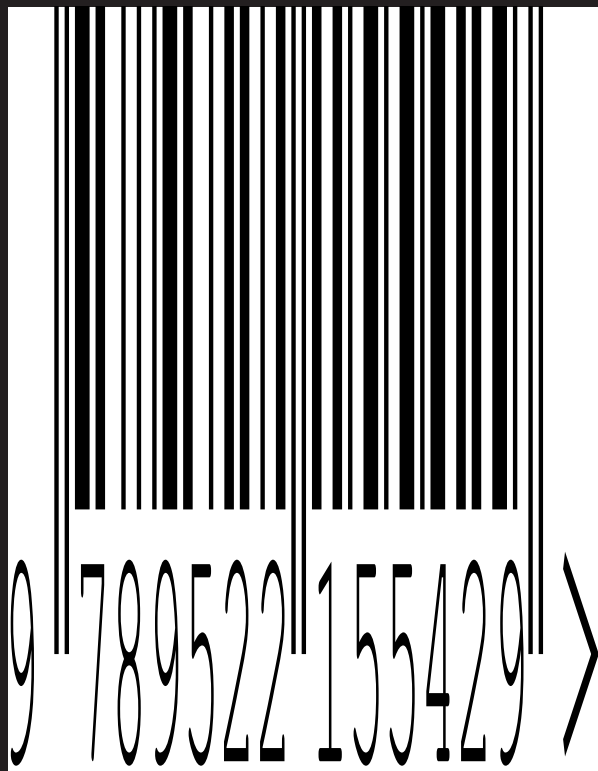
Edistysuskossa oli heti alussa kaksi modernia piirrettä. Jotkut juutalaiset ensinnäkin hellittivät hieman heimokuntaisuuttaan ja sallivat mielissään sen, että edistys suo siunauksiaan kaikille kansoille eikä vain israelilaisille. Edistys oli siis universaali ilmiö ja näin ollen myös edistyksen takuumiehenä toimiva Jumala sai universaaleja piirteitä. Toinen moderni piirre oli välttämättömän lainmukaisuuden ja vapaan tietoisien toiminnan dialektiikka. Maailma muuttuu yhä paremmaksi paikaksi elää Jumalan ehdottoman varmasti toteutuvan lain ansiosta, mutta ehdottoman varmasti toteutuva laki ei toteudu ilman ihmisten ponnistuksia. Ihmiset panevat lain voimaan hyviä töitä ahkeroimalla.

Edistysusko on säilyttänyt molemmat modernit piirteensä myös jälkimyöhäis-modernissa maailmassamme. Lain takaajana toimiva jumala on esiintynyt eri nimillä. 1900-luvulla jumalan tointa hoiti joko Historia tai Pääoma. 2000-luvun alussa Pääoma toimii yksikseen. Viime vuosisadalla maailma muuttui Historian vääjäämättömän lain ansiosta yhä paremmaksi paikaksi elää, mutta muutos ei ollut automaattinen, vaan vaati aktiivista luokkataistelua. Tällä vuosisadalla maailma muuttuu Pääoman ja Lännen vääjäämättömän lain ansiosta yhä paremmaksi paikaksi elää, mutta autuus ei tule automaattisesti, vaan vaatii aktiivista luokka-alistumista. Autuutemme takuiksi meidän on korotettava eläkeikäämme, pidennettävä työvuorokauttamme, luovuttava hyvinvointiyhteiskunnan jäänteistä ja alistettava yhteiskunnan kaikki resurssit finanssiloisten valvontaan. Meidän on liikuttava loisten hyväksi loputonta uraa pitkin lakkaamatta.

Edistyksellisyysuskon pohja on historian saatossa lujittunut. Uudistuksia on nykyään pakko tehdä, vaikka kukaan ei niitä tarvitsisi ja uudistukset perustellaan sillä, että ne on pakko tehdä, koska aikaisempi menettely ei ole

”Neuvostoliito toimi viime vuosisadalla edistysuskonnon tiivistymänä. Tämän vuosisadan alussa edistyksellä ei ole yhtä suurta ja suunnitelmallista keskusta. Suomessa stalinilaisen edistysuskovaisuuden kiihkoilevin lipunkantaja on tänä päivänä Oikeiston, Pääoman ja Lännen äänenkannattajana toimiva Helsingin Sanomat.”

”Parodia on riemasuttavaa, ellei samalla itkettäisi.” – Liisa Enwald *Kirjastopäiväkirjasta* (*Elämäntarina* 2/2014)



Kolmas päiväkirja (työnimeltään ”Ideologia-päiväkirja”) jatkaa ja kehittää journalisti, yhtiö ja kriitikko Pertti Julkusen *Kirjastopäiväkirjan* (ntamo 2013) ja *Teatteripäiväkirjan* (ntamo 2014) aloittamaa itsenäistä minigenreä. Kantavana teemana on edelleen ”modernia maailmaa” hallitseva jatkuva liike, liikkeen ja uudistamisen pakko, jota tutkitaan niin tanssin teorian kuin teatterin ja varsinkin journalismikritiikin kautta. *Kolmas päiväkirja* on – jos mahdollista – edeltäjiäänkin poliittisempi, ja samalla henkilökohtaisempi, koskettavampi.