

Tiedoston puuttuvat sivut
ovat kuvia, joiden digitointiin
ei ole lupaa.

Hanna Järvinen

SUKUPUOLIROOLIT JA VENÄLÄINEN TANSSIPERINNE

Ballets Russes'n versiossa baletista *Giselle* 1910

Tässä artikkelissa pyrin laajentamaan balettihistoriassa vakiintunutta tulkintaa klassismista Ballets Russes -ryhmän repertuaarissa ensimmäistä maailmansotaa edeltävänä aikana. Käsittelen nerouden muodostumista suhteessa taidemuodon perinteeseen yhden yksilön, venäläisen tanssija-koreografi Vaslav Nijinskyn, julkisuuskuvan kautta. Tulkintani keskiössä on yksi valokuva (KUVA 1) Nijinskystä baletissa *Giselle* (1910), joka on kenties tunnetuin hänen klassisista balettirooleistaan. Foucaultlaisessa ajattelumallissani nerous on tulkittavissa konstruktiksi, historiallisesti muuttuvaksi muotiksi, johon yksilön elämä muokataan taidemuodon kanonisaatioprosessissa. Artikkelini Nijinsky onkin nähtävä yksinomaan neron julkisuuskuvana, jonka säröistä voimme kenties havaita jotain siitä historiallisesta henkilöstä, jota neroksi kutsutaan.

Sitten Goethen, nero ei ole voinut olla nero ilman suhdetta perinteeseen. Vähintään viimeiset kaksisataa vuotta nerouden ehtona on ollut täydellinen virtuositeetti neron omimmassa taidemuodossa tai tieteenalassa, mutta tämä yksilöllinen virtuositeetti on aina ollut loisteliasta nimenomaan vallitsevaan kulttuuriin nähden – jopa radikaali pesäero traditioon on silti aina suhteessa traditioon. Samanaikaisesti nerous on luonteeltaan ylimalaista: se on tavallisille kuolevaisille käsittämätön ja saavuttamaton sublimoitunut tapa ymmärtää maailma. Älykkyydellä ei niinkään ole ollut tekemistä nerouden kanssa, sillä neron nerous on ei-opittua, jopa (geneettisesti) taantuma johonkin historiaa edeltävään luonnolliseen tilaan.¹

Tanssihistoriallisessa keskustelussa Nijinskyn nerouden suhde perinteesseen yleensä ja taidemuodon tekniikkaan erityisesti on viime aikoina muodostunut yhä keskeisemmäksi.² Diskurssissa ei kuitenkaan ole kyseenalaistettu kanonisoinnin sisältämiä valtarakenteita kuten neron käsitettä. Oma tulkintani neroudesta taidemuodon validisoinnin ehtona pohjaa toisenlaiseen näkökulmaan. Kuten olen muualla argumentoinut,³ tanssi taidemuotona vaatii nerouden ruumiillistamista tavalla, joka on sekä ajallisesti että keinoiltaan varsin lähellä varhaista filmitähteyttä. Nijinsky oli monessakin mielessä oiva prototyyppi tanssivalle nerolle. Jatkuvassa kanonisaatioprosessissa historiallinen henkilö nimeltä Nijinsky on kuitenkin muuntunut, hänen tekemisensä ja sanomisensa sovitettu nerolta odotettaviin piirteisiin, ja ainoastaan näiden piirteiden keskinäinen painoarvo on ajan kuluessa vaihdellut. Nijinskyn yhteydessä sanomatta jätetty kertookin usein enemmän kuin sanottu.

Romantiikan aikakaudesta lähtien nerouden ehtona on ollut tietynlainen ulkopuolisuus, vieraus vallitsevaan kulttuuriin nähden. Nijinskyn tapauksessa venäläisyys merkitsi hänet sivistyksen ulkopuolelle, lähemmäksi (esihistoriallista) luontoa. Hänet esitettiin julkisuudessa kummajaisena – vertaansa vailla olevana tanssijana, jonka maskuliininen voimakkuus tanssin liikekielessä yhdistyi feminiiniseen ruumiin esille asettamiseen. Teatterin intiimissä tilassa Nijinskystä muodostui androgyyninen, molempia sukupuolia viehättävä seksiobjekti, jonka nerous oli feminiinisen sielun ilmentymistä nimenomaan miehen ruumiissa – nerousretoriikassa kun nainen ei voinut olla nero.⁴

Nämä piirteet (venäläisyys, androgyynisyys, ja objektifointi) muodostuivat keskeisiksi myös Nijinskyn klassisten roolien saamalle vastaanotolle. Kulttuurisella erolla suhteessa sukupuoleen ja ruumiiseen tuli olemaan suuri merkitys niin Nijinskyn tanssijanmaineelle kuin hänen koreografioidensa saamalle vastaanotolle ja niistä esiteryille tulkinnalle. Keskeisintä Nijinskyn ja hänen venäläisten kollegojensa arvioinnissa on ollut orientalisointi. Yleisö odotti baleteilta tietynlaista sisältöä, jossa itämaisiksi koettujen venäläisten oletetulla väkivaltaisella seksuaalisuudella oli keskeinen rooli. Orientalismi sävyttää vieläkin ko. balettiryhmän ympärillä käytävää keskustelua.⁵ Ballets Russes nähdään yhä ulkopuolelta, vaikka ryhmän venäläisyys nimenomaan tarkoitti, että balettien tekijöiden maailmankuva ja suhde traditioon – erityisesti heidän motiivinsa esittää seksuaalisuutta näyttämöllä – olivat aivan muuta kuin mitä länsimaiset

aikalaiskatsojat olettivat. Kuten tulen osoittamaan, *Giselle* oli venäläisten mielestä tärkeä elementti ryhmän ohjelmistossa, mutta länsimaisten katsojien kannalta häiritsevä jäännös menneestä ajasta.

Giselle balettina

Vuonna 1910 Diaghilevin Ballets Russes -ryhmä esitti ranskalaisyleisölleen oman lyhennetyn versionsa klassisesta ranskalaisesta mestariteoksesta, Jean Corallin, Arthur Saint-Léonin ja Jules Perrot'n (koreografit), Théophile Gautierin (libretto) ja Adolphe Adamin (musiikki) baletista *Giselle* (KUVA 1). *Giselle*, jonka keskeinen asema myös nykypäivän näyttämöillä on kiistaton, syntyi alunperin vuonna 1841 Gautierin kiinnostuksesta saksalaisen romantikon Heinrich Heinen tarinaan.

Baletissa prinssi Albrecht/Loys (Ballets Russes'n produktiossa Nijinsky) vientelee nuoren maalaistyttö Gisellen (Tamara Karsavina), joka prinssin hylkäämänä tulee hulluksi ja kuolee. Romantiikan ajalle tyypillisesti Giselle ei suinkaan pysy kuolleena vaan palaa toisessa näytöksessä wili-henkenä. Kun Albrecht saapuu Gisellen haudalle, Wilien kuningatar aikoo kostaa tytön kuoleman pakottamalla prinssin tanssimaan itsensä hengiltä, mutta prinssin onneksi Giselle pelastaa hänet viivytämällä pahoja henkiä aamunkoittoon asti. KUVA 1 sijoittuu baletin juonessa toisen näytöksen huippukohtaan.

Ballets Russes'n *Giselle* ei menestynyt kovin hyvin. Tanssihistoria on antanut tähän monia, jonkin verran ristiriitaisia selityksiä. Joidenkin mielestä ranskalaiset eivät yksinkertaisesti olleet kiinnostuneita tästä klassikosta: *Giselle*ä ei oltu esitetty Pariisissa vuosikymmeniin. Toisille Diaghilevin tiivistetty versio (kokoillan baletista tehtiin kaksiosainen, alle tunnin kestävä lyhennelmä, jossa *corps-de-ballet*'n määrää karsittiin Keisarillisten teattereiden esityksistä) vieraannutti pidemmän originaalin ystävät, ja toi esiin baletin dramaturgiset aukot.⁶

Monet balettihistorioitsijat pitävät kuitenkin juuri venäläisten tanssijoiden erinomaista tanssitekniikkaa heidän saamansa suosion ehtona – tekniikkaa, joka erityisesti tuli esiin klassisessa baletissa kuten *Giselle*.⁷ Yleisön olisi siis pitänyt villiintyä nähdessään moista 'puhdasta' tanssia. Koska näin ei selvästikään tapahtunut, on väitetty, että Fokinen tapa yleistää karaktääritanssit ryhmän yleiseksi normiksi nopeasti heikensi Ballets Russes'n klassisen baletin tekniikkaa aivan tähtitanssijoita lukuunottamatta.⁸ Klassiselle tekniikalle pohjaava tanssispektaakkeli kuten *Giselle*

olisi siten kärsinyt tanssijoiden kykenemättömyydestä täyttää asetettuja kriteerejä.

1910 oli kuitenkin vasta toinen Diaghilevin balettiryhmän esiintymisvuosi. Kuten 1909 sesonkikin, se oli virallisesti Diaghilevin johtama Keisarillisten Teattereiden vierailu Pariisiin, ja koska tanssijat tulivat yhä Keisarillisten Teattereiden kermasta merkittävää 'degeneraatiota' baletin tekniikassa oli tuskin ennättänyt tapahtua. Lisäksi Diaghilev palkkasi tanssiryhmäänsä klassisen baletin opettajan, Enrico Cecchettin, virtuoosin, jolle oli aikanaan räätälöity Sinilinnun rooli Tchaikovskyn ja Petipan *Prinsessa Ruusudessa*.⁹

Tässä yhteydessä on keskeistä huomata, ettei Ballets Russes'n yleisö suinkaan koostunut balettieksperteistä, vaan että ryhmän suosion keskeisenä perustana oli sen impressaarin, Sergei Diaghilevin, suhdeverkosto erityisesti ranskankielisessä musiikki- ja taidemaailmassa. Diaghilevin aiemat 'venäläiset sesongit' 1906-1908 olivat olleet venäläisen musiikin, oopperan ja kuvataiteiden vientikampanjaa, ja siten assosioituneet 'korkeakulttuuriin' ja vuosisadan vaihteen Symbolismiin.¹⁰ Tämä suhde oli erityisen merkityksellinen, koska länsimaissa balettitaide oli aallonpohjassa.

Romantiikan perinne

Niin kutsutulla 'ballerinan aikakaudella' 1850-luvulta alkaen baletin sosiaalinen asema laski kuninkaiden huvista keskiluokkaisten miesten voyerismiksi. Pariisin oopperassa porvarismiehet metsästivät aikakauden säädyllisyysnormien mukaan puolialastomia ballerinoja, joiden surkeat palkat kannustivat heitä etsimään rikkaita rakastajia. Baletin liikekieli ainoastaan korosti tanssijoiden seksuaalisuutta ja saatavuutta – Pariisin Oopperan suuren suosion taustalla oli valittujen maksavien katsojien vapaa pääsy tanssijoiden pukuhuoneisiin. Samaan aikaan miestanssija katosi likimain kokonaan: jo 1860-luvulla *Giselle*stä nähtiin versioita, joissa miestanssijat korvattiin naisilla miehenpuvussa (*en travestie*) tai yksinkertaisesti jätettiin pois.¹¹

Baletin alennustilasta johtuen Ranskassa ja Englannissa ei ollut kriitikoita, joilla olisi ollut teknistä tietämystä tanssin hienouksista ja voidaankin olettaa, että valtaosa Diaghilevin baletin yleisöstä oli vieläkin tietämättömpiä. Vaikka monet aikalaiskriitikoista ylistivät Ballets Russes -ryhmää juuri vertaamalla sen esityksiä esimerkiksi Pariisin Oopperan baletteihin, baletin tekniikalla ei ollut lainkaan niin suurta merkitystä

kuin Venäjällä, jossa baletti ei koskaan menettänyt yhteiskunnallista asemaansa.¹² Tämä ero näkyy erityisen selkeästi juuri *Gisellen* yhteydessä, koska teoksen klassinen rakenne toi esiin erot kriitikoiden tavassa arvioida Ballets Russes'n esityksiä.

Giselle ei suinkaan ollut poikkeama Diaghilevin Venäläisen Baletin ohjelmistossa. Ballets Russes'n perusta oli omalta osaltaan voimakkaasti sidoksissa Romantiikan perinteeseen, josta *Giselle* oli oiva esimerkki. Venäläisen Baletin estetiikka pohjasi Diaghilevin aiempaan venäläiseen taide-ryhmään, Mir Iskusstva (Taiteen Maailma) -liikkeeseen. Ryhmän lehti, *Mir Iskusstva*, oli venäläisen Symbolismin ensimmäinen äänenkannattaja, ja siten (ranskalaisen) Romantiikan suora perillinen: Gautier ja Baudelaire olivat Symbolismin keskeisiä oppi-isiä.¹³

Länsimainen tutkimusperinne onkin unohtanut klassisen tanssin keskeisen merkityksen Diaghilevin ryhmälle ennen ensimmäistä maailmansotaa.¹⁴ Vaikka Ballets Russes ei koskaan esittänytkään Keisarillisten teatterien tapaan kokoillan spektaakkeleja, ja vaikka sen varhaiset suuret menestykset olivat karaktääritanssiin perustuvia lyhyitä 'tanssidraamoja', klassismilla oli keskeinen osa ryhmän ideologisessa perustassa. Tämä näkyy esimerkiksi Diaghilevin suunnitelmissa esittää vuonna 1912 Pietarissa neljä balettia, joista yksi oli juuri *Giselle*.¹⁵ Vuonna 1911 *New Jersey Telegraph* -lehteen kirjoittanut Algernon St. John-Brenon siteerasi Nijinskyä:

'We have not,' urged he, 'rejected the older art of Vestris and Taglioni. We must have the old technique, for we need the discipline, the suppleness and the grace that it gives as the basis whereon to build up our interpretations. But we go further, and seek to achieve plastic effects which go far beyond the traditions of the old school.'¹⁶

Vuosien 1909 ja 1910 balettisesongit Pariisissa olivat osa Keisarillisen Venäjän propagandakampanjaa, jolla pyrittiin vahvistamaan Ranskan ja Venäjän poliittista liittoumaa. Kuten aiempinakin vuosina, Diaghilev sai sesongille tukea Keisarilliselta koneistolta, joskin hänen merkittävimmän tukijansa, suuriruhtinas Vladimirin, kuolema 1909 hankaloitti näitä pyrkimyksiä.¹⁷ Venäjällä baletti ja ooppera olivat hovin taidemuotoja, joita keisarit, erityisesti Aleksanteri III, olivat suosineet oman valtansa tukijoina. Tanssijat, laulajat, muusikot ja näyttelijät saivat koulutuksensa valtion rahoittamissa sisäoppilaitoksissa, Keisarillisten Teattereiden Kouluissa, ja heidän uransa oli turvattu Keisarillisten Teattereiden palveluksessa aina eläkettä myöten.¹⁸ Baletin institutionalisoitu asema ei voinut olla vaikuttamatta Diaghilevin johtaman Venäläisen Baletin kahden ensimmäisen

sesongin ohjelmaan, tanssijoiden itseymmärryksestä puhumattakaan.

Keisarillisen baletin tanssijat pitivät itseään ranskalaisesta kivistä kiillotettuna jalokivenä, teknisesti ja kulttuurisesti ylivertaisina. Vuonna 1909 Ballets Russes aloitti vierailunsa baletilla *Le Pavillon d'Armide*, joka sijoittui baletin 'kulta-aikaan', 1600-luvulle. Kuten *Giselle*, *Armiden* juoni pohjasi samoin saksalaisen romantikon, E.T.A. Hoffmannin, tarinaan. On kuitenkin huomattava, että Hoffmannia pidettiin nimenomaan venäläisen Symbolismin oppi-isänä. *Armiden* lavasteissa oli selkeän venäläinen sävy – Pietarhovi syrjäytti niissä Versailles'n.¹⁹

Samalla näytäntökaudella Fokinen *Les Sylphides* toi näyttämöille Romantiikan ajan 'valkoisen baletin', ja divertissement-kokoelma *Le Festin* sisälsi pääasiassa klassisia lyhyitä numeroita, mukaan lukien uudelleen-nimetyt version Sinilinnun *pas-de-deux*'ta. Jopa kauden orientalistinen menestysteos, *Cléopâtre*, pohjasi aiempaan Petipa-Ivanov -skenarioon.²⁰ Yksikään teoksista ei ollut 'uutuus' vaan kaikki oli joko kokonaan tai osittain esitetty Pietarissa edellisten kolmen vuoden aikana. Kulkemalla hovibaletista romantiikan kautta 1800-luvun lopun klassismiin ja sitä vastaan kapinoivaan uuteen sukupolveen Ballets Russes toi ranskalais-yleisön katsottavaksi balettitaiteen historiallisen kehityksen hyvin venäläisessä pähkinänkuoressa. Kuvaavaa onkin, että venäläinen aikalais-kriitikko André Levinson linkitti ryhmän klassiset teokset nimenomaan Ballets Russes'n neonationalistisiin 'venäläisiin' baletteihin.²¹

Vuonna 1910 venäläistetyt balettihistorian esityspaikaksi sopi vallan mainiosti balettitaiteen historiallinen mekka, Pariisin Ooppera. *Gisellen* paluu 'kotiinsa' sopi sekä ryhmän poliittiseen ohjelmaan että sen estetiikkaan. Diaghilevilla oli selvästikin suuria odotuksia *Gisellen* menestyksestä – ensi-illan 1967 katsojasta vain 203 oli maksanut lipuistaan.²² Yksi syy *Gisellen* huonoon menestykseen oli kuitenkin juuri sen ranskalainen alkuperä. Ranskalaisen baletin esittäminen ranskalaiselle yleisölle koettiin ylimielisenä, ikään kuin venäläiset olisivat halunneet osoittaa, että he osasivat esittää jopa ranskalaisteokset paremmin kuin ranskalaiset itse.

Miestanssija objektina

Länsimaissa baletin katoaminen julkisuuden valokeilasta oli selkeästi si-doksissa yhteiskunnalliseen muutokseen 1800-luvun kuluessa. Koko 1800-luvun ajan ranskalainen balettiyleisö oli ollut selkeän miehen ja ajan balettien sisältämät arvot tukivat keskiluokkaisen miehen käsitystä

itsestään ja maailmasta. Nainen (ballerina) oli kaiken naisellisen symboli, kaikesta viettelyvoimastaan huolimatta aina valmis uhraamaan itsensä miehen tähden.²³ Samoin *Gisellessä* prinssi Albrecht oli alkuaan selkeästi tarinan sankari: yleisön miehet (kuten Gautier) käyttäytyivät hyvin samaan tapaan jahdatessaan sieviä tanssijattaria kuin Albrecht viettellessään Gisellen, eikä tässä ollut mitään kummallista tai 'väärää'. Albrechtin dilemma olikin valinta eteerisen ja epätodellisen Gisellen ja todellisen kihlattunsa Bathilden välillä. Ranskalaisen version toisessa näytöksessä Giselle katoaa aamun koittaessa ja Bathilde saapuu lohduttamaan Albrechtia.²⁴

Miestanssijan katoamiseen 1800-luvulla oli keskeisesti vaikuttanut porvarisyleisön pelko homososiaalisen yhteisön 'puhtaudesta' – miesruumiin ihailu oli rajanylitys homososiaalisesta homoseksuaaliseen. Tämä pelko näkyi paitsi miestanssijan katoamisessa myös miesten koristautumisen vähenemisenä ja alastomien miesruumiiden esittämisen vieroksumisena taiteessa. Miehen ruumista ei enää voitu pitää objektina.²⁵ Tällä oli suuri merkitys tanssitaiteen kehitykselle, koska suuri osa baletin näyttävimmistä askeleista kuului perinteisesti miestanssijoiden tyyliin, suuret hyppyt kun eivät soveltuneet käsitykseen feminiinisistä hyveistä, joita ballerina esitti. Naistanssijoiden virtuositeetti taas riippui usein toisen tanssijan antamasta tuesta, eikä nainen *en travestie* yksinkertaisesti ollut tarpeeksi vahva kannattelemaan tähtitanssijatarta.²⁶

Katsomisen teorioissa katseen oletetaan perustuvan heteroseksuaaliselle suhteelle, jossa katsoja on miespuolinen, katsottava nainen. Täten patriarkaalisessa kulttuurissa naisen on sopeuduttava nk. kaksoisidentifikaatioon, identifioimaan itsensä dominoiviin miespuolisiin toimijoihin niin elämässä kuin lastensaduissakin.²⁷ Ballets Russes'n juonikuvioissa *femme fatalet*, avoimen seksuaaliset naiset, pitivät armoillaan kauniita nuorukaisia, kääntäen aikansa sukupuoliroolit ylösalaisin, seuraten *fin-de-sièclen* muista taiteista tuttua esimerkkiä.²⁸ Kuitenkin ryhmän suurimmaksi anniksi tunnustettiin jo ennakkomainonnassa *miestanssijan* palaaminen näyttämöille, ja erityisesti Nijinskyn osalle tullut suuri julkisuus pohjasi tämän liki akrobaattisiin hyppyihin.²⁹

Onkin tärkeä huomata, että Ballets Russes'n yleisö koostui taiteen mesenaateista ja pariisilaissalonkien pitäjistä, joista suuri osa pyrki sosiaaliseen hyväksyntään taiteen tukemisen kautta.³⁰ Yleisössä homoseksuaalit miehet muodostivat merkittävän ryhmän ja aivan keskeisellä sijalla olivat rikkaat sosieteettinaiset, joiden joukossa oli useita lesbonaisia. Esimerkiksi ruhtinatar Winnaretta de Polignac tapasi pitkäaikaisen rakasta-

jattarensa Olga de Meyerin Diaghilevin baletissa. Myös nämä naiset tuntuvat olleen viehättyneempiä Nijinskystä kuin ballerinoista.³¹ Vaikka homoseksuaalinen identifikaatio ei suljekaane ulkopuolelleen heteroseksuaalisen mahdollisuutta, Nijinsky oli jo katseen objektina erityislaatuinen mies: tanssijana, ulkopuolisena vallitsevaan kulttuuriin nähden, ja erityisesti neroksi attribuoituna hän oli feminiininen. Mutta kuitenkin nerouden teoretisoinnissa oli tehty selväksi, neron feminiinisyys ei ollut negatiivista ja naisellista vaan ylimaallista androgyniaa.³²

Ballets Russes'n esityksissä teatteri muuttui näyttämön jatkumoksi, jonka suljetussa ja puoli-julkisessa tilassa seksuaalinen 'epänormaalius' tuli sallituksi, ja yleisö saattoi ottaa eroottisia vapauksia. Siinä missä Diaghilevin venäläiset ystävät eivät koskaan olleet haudanneet Symbolismin perintöä, baletin länsimaisille tukijoille Diaghilevin aggressiivinen Symbolismin puolustus oli kuin kosto kokonaisen dekadentti-sukupolven puolesta, sukupolven, jonka haaveet olivat hautautuneet Oscar Wilden oikeudenkäyntien myötä 1895.³³ Ballets Russes'n seksiohjekti oli miestanssija, nimenomaisesti Nijinsky, jonka ruumista esiteltiin niin baleteissa kuin ryhmän mainoksissa, julisteissa ja ohjelmalehdissä tavoilla, jotka saivat Romantiikan ajan 'puolialastomat' ballerinat näyttämään suorastaan ylipuettuilta.³⁴

Miestanssijan suosio ei olisi ollut mahdollista ilman muutosta yleisön käsityksissä siitä, mikä teki baletista katsomisen arvoista. Diaghilevin ja tämän seurapiirin eksklusiivisuus oli Symbolistisen taiteen elitististä perintöä, ja baletin assosiointi tanssin sijaan korkeakulttuuriin taidemuotoihin kuten oopperaan oli vähintäänkin yhtä tärkeää kuin itse esitysten esteettinen tyyli. Baletti vaati vapaa-aikaa arki-iltana, Ballets Russes'n lippuhinnat olivat samaa tasoa oopperan kanssa jopa gaala-iltajen ulkopuolella, ja kaikki sen nimeen liitetty kaikui yläluokkaista luksusta. Baletin (hillityissä) mainoksissa ja sen kritiikeissä korostettiin yleisön pukeutumista ja koostumusta: yleisö tuli paikalle yhtä paljon katsottavaksi kuin katsomaan. Yleisön sisällä hierarkiassa korkealla olivat kutsuvieraat, ilmaislippujen saajat, ja näitä korkeammalla itse tanssijoita tapaamaan päässeet harvat ja valitut – Diaghilev loi ryhmälleen otollisen vastaanoton lahjomalla kritikoita haastatteluilla ja tapaamisilla tähtien kanssa.³⁵

Ballets Russes'n kulttuurinen asema oli ainoastaan mahdollinen Pariisissa, jossa sensuurilait olivat joustavia, Code Napoleon takasi yksityisyyden suojan, ja kulttuurinen ilmapiiri suosi ulkomaista kotimaisen kustannuksella.³⁶ Taiteen vieraannuttaminen ranskalaisuudesta oli erityisen

merkityksellistä 'kielletyn' ja 'moraalittoman' representoinnissa. Diaghilevin balerista tuli pian seksuaalisten liiallisuuksien ilmentymä. Toisin kuin aiemmin on esitetty, on tärkeää huomata, että tämä maine oli täysin riippuvainen baletin venäläisyydestä.

Orientaalisuus

Gisellen epäonnistuminen johtui sen hankalasta asemasta suhteessa siihen, mitä Venäläiseltä baletilta odotettiin niin Lännessä kuin Venäjällä. Fokinen baletit eivät näyttäneet ajan ranskalaiselta baletilta, mikä korosti baletin ideologista etäisyyttä ranskalaisesta kulttuurista. Fokinen karakteritansseille perustuva 'uusi baletti' (novyi balet) teki baleteista vähemmän baletinomaisia ja siksi helpommin lännessä uutuuksina nieltäviä. Karakteritanssit olivat tyyllisesti lähempänä erilaisia 'vapaan tanssin' edustajia, Isadora Duncanin antikisoivista tansseista aina Ruth St. Denis'n ja Mata Harin orientalismiin. Samanaikaisesti epäbaletillisuus muodostui ongelmaksi baletin venäläiselle yleisölle. Fokine suvaitsi klassisen baletin normit vain klassismin kultakautteen, Romantiikkaan, sijoittuvissa teoksissa – 1909 *Les Sylphides*ssä, 1910 *Giselle*ssä. Tämä oli omiaan vieraannuttamaan klassista balettia puolustavat venäläiset kriitikot kuten Levinsonin.³⁷

Asiantuntevien balettikriitikoiden puuttuminen Ballets Russes'n yleisön joukosta johti siihen, että balettien visuaaliset elementit ja musiikki veivät arvosteluissa pääosan huomiosta. Tämä puolestaan lisäsi uutuuksien tarvetta, koska yhden näytöksen pituiset lyhyet ja ei-verbalisoidut teokset eivät liiemmin sallineet hahmojen kehitystä tai juonenkäänteitä. Baletit toistivat vuosisadan vaihteen Symbolistisen taiteen teemoja osin baletin yleisön maun tähden, osin siksi, ettei näitä teemoja oltu aiemmin juurikaan käytetty baletissa. Jatkuva tarve uutuuksiin johti pian baletin tanssityylissä virtuositeetin lisääntyneeseen painoarvoon – huikeiden hyppyjen lisäksi Nijinsky mm. päätti yhden rooleistaan pyörimällä pääläellään. Balettien teemat alkoivat pian toistaa itseään: itämaisten *femme fatalejen* ketju alkoi Kleopatrusta ja kulki tuhannen ja yhden yön sultraanittaren ja gruusialaiskuningattaren kautta Salomeen vuonna 1913. Samankaltaisia teemakokonaisuuksia muodostui Romantiikan ja neonationalististen 'venäläisten' aiheiden ympärille, mutta baletin yleisö luki aivan kaiken näytämöllä esitetyn seksualisoivien orientalististen silmälasiansa läpi.³⁸

Kenties kiinnostavin näistä temaattisista ryppäistä on kuitenkin toistuva klassisen baletin teema, johon joukkoon myös *Giselle* kuuluu. Argumenttini onkin, että klassismin toistuva esittäminen sen huonosta menestyksestä huolimatta johtui Diaghilevin ryhmän tarpeesta tehdä itsensä Keisarillisen Venäläisen Baletin perijä, ja että toistuvat epäonnistumiset kertovat karua kieltään länsimaisen yleisön suhteesta balettiin yleensä, millä tuli olemaan erityisen suuri merkitys Nijinskyn koreografioiden asemalle taidemuodon historiankirjoituksessa.

Venäläinen Giselle

Se *Giselle*, jonka venäläiset tanssijat olivat Keisarillisissa teattereissa omaksuneet erosi keskeisiltä osiltaan huomattavasti baletin ranskalaisesta alkuperäisteoksesta. Keisarillisten Teattereiden venäläinen yleisö ei pitänyt uskottavana *Gisellen* juonikuviota, jossa aristokraatti vietti maalaisyttöä lupauksilla avioliitosta. *Giselle* kävi läpi useita muutoksia, jotka poistivat Albrechtin kihlatun, Bathilden, juonesta liki kokonaan. Vieläkin keskeisempää oli *Gisellen* kuoleman muuttuminen itsemurhasta epämääräisempään hulluus-kuolemaan, joka taas vei pohjan koko toisen näytöksen kummittelulta (jonka syynä alunperin oli *Gisellen* hautaaminen pyhittämättömään maahan).³⁹

Myös toisen näytöksen loppu jäi venäläisessä versiossa avoimeksi: koska Bathilde ei palannutkaan saamaan *Gisellen* siunausta avioliittoaikeilleen, oliko Albrecht nyt vapaa *Gisellen* haamusta ja huonosta omastatunnosta? Vai olisiko kenties seuraava ilta nähnyt Albrechtin taas riutumassa katumustaan? Lyhyesti sanottuna, miestanssijan tähtirooli jäi tulkinnanvaraisemmaksi. Samaan aikaan *Gisellestä* tuli yleisön oletetun identifiokaation kohde: baletin tarina alkoi kulkea *Gisellen* toimien (i.e. naistanssijan näyttämöllä olon) kautta ja päättyi hänen mukanaan. Albrecht muuttui tarinan sankarista, jonka lävitse yleisön odotettiin *Gisellen* kärsimystä seuraavan pelkäksi huijariksi, joka viettelee viattoman neidon ja ansaitsee siis kohtalonsa wilien käsissä.⁴⁰

Venäläisillä näyttämöillä *Giselle* oli 'pyhä' baletti, josta ei saanut muuttaa askeltakaan.⁴¹ Ballets Russes antoi tanssijoille mahdollisuuden muuttaa tätä perinnettä, ja tämä näkyy erityisen hyvin Nijinskystä ja Karsavinasta otetussa mainosvalokuvassa (KUVA 1). Kuva on otettu studiassa, kohtausta on huolella lavastettu, siinä ei ole esityksen spontaaniutta. Kuvasta välittyikin ensimmäiseksi sen pysähtyneisyys: molemmat tans-

sijat ovat paikallaan, Nijinskyn asento suorastaan eliminoiden liikkeen mahdollisuuden. Toisin kuin tämän *pas-de-deux*'n klassisissa esityksissä, myös Karsavina on lepäävässä asennossa - ei *sur pointe*, vaan seisooen tukevasti jalkapohjillaan. *Pointe* on baletissa perinteisesti eeterisyyden symboli, ja kuvan sijoittuminen toiseen näytökseen Gisellen kuoleman jälkeen tuntuisi kannustavan tällaista asettelua. Vaikka otos ei ole täysin onnistunut - kuvan vasemmassa reunassa näkyy taustakankaan reuna - se on valittu luomaan mielikuvaa itse esityksestä. Se on siis 'virheetön' tavassaan esittää, mistä esityksessä on kyse; se kuvastaa tapaa, jolla Diaghilevin ryhmä halusi esityksestä ajateltavan.

Samaan aikaan kuvan vertailu klassisen baletin perinteisiksi muodostuneisiin tapoihin asetella tanssijoita kuvattavaksi (KUVA 2) selittää osin miten Ballets Russes'n dekadenssi orientalsoi jopa klassisen mestariteoksen. Ramsay Burtin ja Richard Dyerin analyysijä seuraten, klassisen baletin kuvauksissa ballerina voi katsoa yleisöä, mutta miestanssija identifioi itsensä yleisön kanssa katsomalla ballerinaa, tehden naisesta siten katseen objektin.⁴² Miesten asennot ovat siksi aktiivisia, täynnä fyysisistä voimaa ja liikettä ollakseen maskuliinisia, sillä feminiinisyys liittyy passiivisuuteen, yleisön katseen kohteena oloon. Staattisuus on siis feminiinistä, ja liika feminiinisyys naismaista.⁴³

Koska Nijinsky oli poikkeuksellisesti nero, jonka nerous riippui hänen ruumiistaan, hänen sukupuolettumisensa on vähemmän suoraviivaista. Nerolta vaadittiin tiettyä sisäistettyä feminiinisyyttä, ja Nijinskyn nerous oli voimakkaasti sidoksissa hänen androgyyniseen karismaansa. Huolimatta tanssijan kehon objektifioinnista teatteritilassa, Nijinskyä ei yleisesti pidetty naismaisena, koska hänen tanssirooliensa fyysinen vaativuus ja aktiivinen tilan käyttö oli selkeän maskuliinista – seikka, jota vain korrotti Nijinskyn tanssin näennäinen vaivattomuus.⁴⁴

Esimerkiksi baletissa *Le Spectre de la Rose* (KUVA 3), Nijinskyn androgyyni ruusun henki oli puettu vaaleanpunaiseen ruusun terälehtiä simuloivaan kokovartalosukkaan. Hahmon 'alastomuus' yhdistyi puvun yläosan leikkaukseen, joka toi mieleen naisten *décolletén* ja juuri tämä hahmo selittääkin osin tanssijan suosiota lesbonaisten parissa.⁴⁵ Samaan aikaan *Spectre* oli erityisen hyvä esimerkki Nijinskyn maskuliinisuudesta, koska koko baletti oli Nijinskyn dominoima *pas-de-deux*, jossa miestanssija todisti fyysisen voimansa ilmapilla, koko näyttämön laajuutta hyväksikäyttävillä hyppysarjoilla. Nijinskyn 'ylimaskuliinisuutta' kuvastaa myös

Jean Cocteaun piirros Nijinskystä *Spectren* jälkeen näyttämön siivissä (KUVA 4): Diaghilevin miespalvelija löyhyttelee lattialle lyhyhistynyttä tanssijaa kuin nyrkkeilijää kehän nurkassa Diaghilevin ja tämän seurueen seurattessa huolestuneen näköisinä vierestä. Rooli on sittemmin assosioitunut niin voimakkaasti Nijinskyn esitykseen, ettei kukaan toinen miestanssija ole pystynyt sitä esittämään näyttämältä naurettavalta – pelkältä neron imitoijalta.⁴⁶

Richard Dyer jakaa homoseksuaaliset miesten esittämistavat kahteen luokkaan, joita hän kutsuu termein 'male-identified' ja 'male-in-betweenist'. Ensin mainittu on maskuliinista miestä ihannoiva representaatiotapa täynnä Antiikin Kreikan lihaksikkaita alastomia urheilijoita; jälkimmäinen taas nk. 'kolmannen sukupuolen' representaatiota, jossa katseen kohteena ovat muodoiltaan pehmeämmät androgyynit ja passiiviset efebitt.⁴⁷ Nijinskyn tapauksessa Cocteaun piirros (KUVA 4) edustaisi 'male-identified' -ryhmää; valokuva Nijinskystä samassa baletissa (KUVA 3) taasen on selkeän 'male-in-betweenist'. Nijinskyyn saatettiin siis yhdistää vastakkaisilta vaikuttavia piirteitä jopa samassa roolisuurituksessa. Näin tapahtui myös *Gisell*essä.

Huolimatta siitä, että Nijinsky makaa maassa molemmissa kuvissa, KUVA 1 on lähempänä valokuvia Nijinskystä *Spectressä* kuin Cocteaun piirrosta. Baletin narratiivin suhteen Nijinskyn prinssi on lyhyhistynyt tanssista, johon wilit ovat hänet pakottaneet hetkellä, jolloin hänen elämänsä ja kuolemansa on Gisellen käsissä. Kuvassa Karsavinan ilme kertoo ettei Giselle vielä ole päättänyt onko hänet hylännyt prinssi kärsinyt tarpeeksi, mutta tapa, jolla hän pitää prinssin kättä sydämellään lupaa jo tälle vapahdusta. Karsavinan vertikaalinen hahmo dominoi kuvatilaa ja hänen katseensa ohjaa yleisön katseen kohti maassa makaavaa Nijinskyä, aivan kuten klassisessa balettikuvassa mies kehottaa yleisöä ihaillemaan naista.

Karsavinan aktiivisuutta korostaa hänen asentonsa sisältämä liikkeen mahdollisuus, ja Nijinskyn passiivista asettumista hänen jalkojensa juureen voisikin pitää seksuaalisena alistumisena. Tätä tulkintaa ovat omiaan tukemaan Ballets Russes'n suosimat *femme fatale* -roolit, joissa myös Karsavina esiintyi. Nijinsky oli aiemmin esitetty samankaltaisissa asennoissa esimerkiksi Ida Rubinsteinin kanssa baletissa *Schéhérazade* (KUVA 5). Karsavinaa voitaisiin täten pitää *femme fatalena*, Nijinskyä hänen seksuaaliobjektinaan. Representaatiot ovat kuitenkin aina avoimia vaihtoehtoisille, jopa vastakkaisille tulkinnoille, vaikka näiden määrää

rajoittavatkin representaation tavat ja yhteiskunnan opitut katsomis-mallit.⁴⁸ *Giselle*-kuvasta voidaankin löytää myös vaihtoehtoinen tulkinta, joka kenties selittää paremmin kuvan suosion Nijinskyn hagiografiassa.

Muun muassa Ann Daly on esittänyt, että klassinen baletti riippuu sukupuolidikotomiasta, jossa representaatiotavat tekevät miehestä poikkeuksetta kerronnan keskiön.⁴⁹ Koska ylös kohoava katse tulkitaan hengellisen totuuden etsinnäksi, Nijinskyn katse tekee Karsavinan Gisellestä eteerisen. Siten se todentaa ennen kaikkea miehen nerouden: mies kuvan subjektina on se uniikki yksilöllisyys keskellä maailman monimuotoisuutta, joka Romantiikan ajan taiteilijaneron tuli olla saavuttaakseen messiaanisuutensa.⁵⁰ Tätä tulkintaa ainoastaan tukee se, että tässä vaiheessa baletin juonta Giselle on ei-todellinen aave.⁵¹

Nijinsky myös katsoo yllään seisovan ballerinan *ohi* kohti jotain korkeampaa. Kuvan mies ei näe katsojan näkemää aavetta vaan jotain transkendentaalista tämän yläpuolella. Edes kuolleen Giselle ei saavuta samaa korkeampaa totuutta kuin hänet hyljännyt mies. Tätä tulkintaa ovat omiaan tukemaan baletista otetut muut kuvat (esimerkiksi KUVA 6-7), jotka samoin kohdentuvat nimenomaan miestanssijan subjektuuteen ja tämän tanssitaidon esittämiseen. Tämä on erityisen selvää KUVAssa 6, jossa ballerina on kääntynyt pois yleisöstä – hänet esitetään kuin miehen manipuloimana nukkena.

Nijinskan mukaan Nijinsky halusi tehdä Albrechtista katuva ja kärsivän hahmon, mikä palautti balettiin sen varhaisempia, mieskeskeisiä merkityksiä ja siten perusteli Ballets Russes'n version erilaisuutta venäläisillä näyttämöillä nähdystä.⁵² Nijinskyn tulkinta soveltui myös Ballets Russes'n Symbolistiseen perinteeseen, koska se korosti 'henkisen' arvostamista 'materiaalisen' ylitse. Toisin kuin Romantiikan ajan ranskalaisessa baletissa, jossa Albrecht valitsee maallisen (i.e. yhteiskunnalliselta asemaltaan sopivan ja elävän) Bathilden, Gisellen ollessa tämän transkendentaalisten toiveiden kohde, Ballets Russes'n versiossa Albrecht valitsee kuolleen naisen (i.e. hengen). Samaan aikaan Nijinsky palautti Albrechtin roolilla miestanssijan ballerinan tasa-arvoiseksi kumppaniksi, palauttaen osin Romantiikan ajan ideaalin ja aloittaen Diaghilevin Baletille tyypillisen miestanssijan suosimisen.⁵³

Lisäksi Fokinen uusi koreografia Ballets Russes'n *Giselleen* eliminoi virtuositeetin askelkuvioista tavoitteenaan saavuttaa jotain Romantiikan ajan tyylistä. Naistanssijat puettiin 'à la Taglioni' – pitkät tyllihameet korvasivat Keisarillisten Teattereiden tutut. Alexandre Benois'n suunnit-

telema asu Nijinskylle pohjasi 1400-luvun 'trubaduurityyliin'.⁵⁴ Kaikesra lyhentelystä huolimatta 'alkuperäisen' palauttaminen oli Diaghileville tyypillinen tapa luoda omia versioitaan näyttämölle: hän oli toiminut täsmälleen samoin esittäessään Musorgskyn oopperan *Boris Godunov* 1908 ranskalaiselle yleisölle uudelleenorkestroituna versiona, jossa Rimsky-Korsakovin editoinnista oli poistettu osia ja jossa juonen loogisuus oli uhrattu draamalliselle efektille.⁵⁵

Kuten mainittu, Diaghilev oli mitä ilmeisimmin tietoinen dekadenssin ranskalaisesta historiasta Charles Baudelairin filosofiasta Joris-Karl Huysmansiin, ja hänen ystäväpiirinsä kiinnostus juuri *Giselle*en johtunee baletin juonen soveltuvuudesta vuosisadan vaihteen dekadenttien aatemaailmaan. KUVA 1:ssä esiintyvät konventiot assosioituvat myös taidehistoriallisilta viittauksiltaan estetismiin. Nijinskyn asento tuo aivan ensimmäiseksi mieleen Aubrey Beardsleyn voipuneet ritarit hänen *Morte d'Artur* -kuvituksissaan. Beardsley oli tärkeä vaikute *Mir Iskusstva* -lehden kuvittajille ja Diaghilev oli tavannut sekä Beardsleyn että Wilden vuonna 1898.⁵⁶ Orientalistisissa spektakkeleissa moinen vahvan naisen ja voipuneen miehen esittäminen ei ollut ongelmallista, sillä orientaalisuus nähtiin saman degeneraation tuloksena kuin dekadenssikin. *Giselle*en teki kuitenkin ongelmalliseksi sen alkuperä ranskalaisen Romantiikan mestariteoksena.

Neljä vuotta ennen kuin ranskalaiset joukot marssivat nationalismin nimissä ensimmäisen maailmansodan juoksuhautoihin ranskalaisyleisön mielipiteet jakautuivat voimakkaasti juuri dekadenssin ranskalaisuuden kohdalla, varsinkin kun ajatuksen esitti venäläinen tanssiryhmä. Dekandessia ja ranskalaista Romantiikkaa arvostaville *Giselle* oli osoitus näiden arvojen universaalisuudesta. Samanaikaisesti *Giselle* kuitenkin alleviivasi dekadenssin pitkiä juuria ranskalaisuudessa osoittaen kyseenalaisten ajatusten alkuperän ranskalaisessa kulttuurissa 'ulkomaisten vaikutteiden' sijaan. 1910-luvulla dekadenssi yhdistettiin pelättyyn länsimaisen sivistyksen rappioon, degeneraatioon, jonka pelko näkyi tavassa leimata avantgarderaide ulkomaisten tekijöiden tuotokseksi.⁵⁷

Seksuaalisuus

Giselle ei siis toteuttanut länsimaisen yleisön odotuksia näiden tullessa katsomaan venäläisiä barbaareja villeissä sadomasokistisissa fantasioissa, vaan päinvastoin osoitti näiden fantasioiden soveltuvuuden ranskalaiseen kulttuuriin. Koska Orientti ei koskaan määritelmänsä mukaan voinut

olla identiteetin lähde, vaan ainoastaan ulkopuolisen silmin nähty haavekuva, sillä, ettei Ballets Russes'n esityksissä ollut jälkeäkään 'autenttisesta' itämaisesta kulttuurista ei ollut mitään väliä ryhmän menestykselle, mutta paljonkin merkitystä ryhmän jäsenten itseymmärrykselle.⁵⁸

Selvästikään venäläisille tanssijoille ei tullut mieleen, että baletin länsimainen yleisö saattaisi nähdä väkivaltaisten seksuaalisten spektaakkeliin juonet todisteena Venäjän ja venäläisten kuulumisesta Orienttiin. Tämä sokeus on ymmärrettävää, koska seksuaalisuutta ei yleisesti ottaen esitetty keisarillisen sensuurin hallitsemilla venäläisillä näyttämöillä. 1905 valankumouksen jälkimainingeissa monet venäläiset avantgardetaiteilijat (joista huomattava osa oli Diaghilevin lähipiiriä) omaksuivat ajatuksen seksuaalisuudesta sinällään poliittisena suurena. Seksuaalisuus, erityisesti normatiivisesta heteroseksuaalisuudesta eroavat 'perversiot' liitettiin tällöin ajatuksiin länsimaalaisuudesta, parlamentaarisesta demokratiasta, naisten oikeuksista, ja liberalismista – liikkeistä, joita venäläisessä autokratiassa pidettiin vaarallisina koska ne sisälsivät käsityksen keskiluokasta 'oikeana' hallitsevana luokkana.⁵⁹

Samaan aikaan monet venäläiset intellektuellit pitivät länsimaalaisuutta sinällään degeneraationa. Tämä liittyi voimakkaaseen nationalistiseen virtaukseen, jonka juuret olivat pääosin 1860-luvulla alkaneissa Suurissa Reformeissa. Venäläinen kansa (Rus) nähtiin Venäjän valtion (Rossiia) tulevan suuruuden ehtona, Venäjän myyttisen 'sielun' (ducha) säilyttäjänä. Toisin kuin ajatuksesta viehättyneet länsimaiset intellektuellit sen käsittivät, venäläisessä popularismissa Venäjän sielun ylivertaisuus johtaisi läheisessä tulevaisuudessa Venäjän poliittiseen suuruuteen, jossa venäläinen kulttuuri valtaisi koko Euroopan.⁶⁰

Nationalismi on kautta historiansa ollut pikkuporvarillinen ideologia, ja Venäjälläkin sekä nationalistit että liberalismin ja seksuaalisuuden puolestapuhujat nousivat juuri samasta ammatilaisten, alemman aristokratian, intellektuellien ja kauppiaiden muodostamasta uudesta keskiluokasta kuin Diaghilev ja tämän ystäväpiiri. Diaghilevin oma kauppiastausta oli omiaan löytämään hänelle tukijoita hovin ulkopuolelta kun tarve siihen nousi – Diaghilevin tati ja velipuoli olivat suoranaisesti mukana kustar-liikkeessä, ja hänen varhaiset rahoittajansa olivat neonationalistisen taiteen tukijoita Savva Mamontovista ja ruhtinatar Maria Tenishevasta harvemmin mainittuihin kauppiasparoneihin kuten Ilya Ostrukhoviin. Myös lännessä Ballets Russes'n rahoittajista pääosa kuului nousevaan keskiluokkaan.⁶¹ Vaikka kiihkeimmät venäläisyyden puoles-

tapuhujat leimasivat Diaghilevin neonationalistisetkin yritykset länsimaiseksi dekadenssiksi, Venäläisen Baletin ohjelmiston rakennetta ja klassisin merkitystä ryhmän ideologiassa on mahdoton ymmärtää ilman Diaghilevin ja tämän venäläisten yhteistyökumppaneiden nationalististen päämäärien huomioon ottamista.

Ballets Russes'n esittäminen orientalistisena 'toiseutena' onkin palvellut ainoastaan yksipuolista länsimaista kuvaa ryhmästä oman taidemuotonsa uniikkina huippuna – kuvaa, jonka monet ryhmän vähemmän avantgardistiset taiteilijat hyvin nopeasti havaitsivat kaikin puolin hyödylliseksi. Diskurssissa on jätetty lähestulkoon mainitsematta, etteivät länsimaat suinkaan olleet venäläisille vain ihailun kohde. Nijinskyä lainatakseni:

Our civilization is complex. To the true Oriental mind, there is something crude in the West, though you look upon us Asiatics as somewhat barbaric still! So you see, the whole thing depends on the point of view one takes.⁶²

Tietoisuus yleisön odotuksista tai Venäjän erityisasemasta lännen ja idän välissä ei kuitenkaan tarkoita, että venäläiset tanssijat olisivat identifioituneet 'orientaalisiksi barbaareiksi'. Orientaalisuus merkitsi venäläisille tanssijoille samanlaista toiseutta kuin länsimaisille katsojille. Orientalismi salli seksuaalisuuden esittämisen näyttämöllä tavoilla, joilla ei ollut mitään tekemistä baletin venäläisyyden kanssa. Avoimen ja väkivaltaisen seksuaalisuuden esittäminen myyttiseen Itään sijoitetuissa baleteissa kuten *Cléopâtre* (1909) tai *Schéhérazade* (1910) olikin kokoelma kaikista niistä konventioista, joita länsimaissa oli käytetty toiseuden esittämiseen. Ainoassakaan venäläisen teeman omaavassa baletissa tai ryhmän klassisissa teoksissa ei ollut tällaista avoimen seksuaalista latausta, ja esimerkiksi *Gisellen* vanhanaikaisuus korosti entisestään baletin ranskalaista alkuperää. Nijinskyn erottamista Pariisissa nähdyn puvun tähden ei haluttu uskoa todeksi.⁶³

Onkin erityisen tärkeää ymmärtää, että *Giselle* oli Diaghilevin ryhmää kritisoineille venäläiskriitikoille nimenomaan *venäläinen* baletti, koska se viittasi balettitaiteeseen yhtenä venäläisten kansallisen ylivertaisuuden mittarina. Baletin lyhentely ja muuntelu oli siis samankaltaista nationalististen päämäärien pettämistä kuin vientiin räätälöidyt 'venäläiset' baletit kuten italialaista Commedia dell'Artea venäläiseen karnevaaliin yhdistänyt *Petrouchka* tai eri kansansaduista vapaasti kokoon kursittu *L'Oiseau de Feu*. Venäläinen Baletti saattoi olla venäläinen vain klassisen baletin kautta, ja seksuaalisuuden maltillinenkin esittäminen oli venäläisyleisölle

tässä yhteydessä kauhistus.⁶⁴ Tämä selkiytyy kenties parhaiten tarkastelemalla mitä tapahtui kun Nijinsky toi Pariisissa esittämänsä tulkinnan Pietarin Maryinsky-teatteriin vuonna 1911.

Giselle-skandaali

Giselle oli Nijinskyn uran *locus classicus* ja rooli muodostui tanssijan uran ensimmäiseksi käännekohtaksi. 1910 syksyllä Diaghilev alkoi solmia sopimuksia esiintymisistä merkittävien oopperatalojen kanssa ympäri maailmaa ja sai Claude Debussyltä luvan käyttää säveltäjän *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*a balettiin, jota Nijinsky oli kaikessa hiljaisuudessa valmistelemassa. Diaghilev oli siis selvästi muodostamassa omaa pysyvää balettiryhmäänsä, joka olisi riippumaton Keisarillisista Teattereista. Nijinskyn rooli ryhmän johtavana tähdenä oli itsestään selvä.⁶⁵

1910 versio *Giselle*stä oli erityisen tärkeä uudelle ryhmälle kolmesta syystä. Ensinnäkin, se oli tehnyt Tamara Karsavinasta Diaghilevin suosikkiballerinan. Vaikka *Giselle* oli otettu 1910 sesongin repertuaariin pääasiassa Anna Pavlovan aiemmin nimiroolissa saaman suosion tähden, Pavlova saapui myöhässä Pariisiin muiden esiintymissopimustensa tähden ja Karsavina oli jo saanut jalansijan Gisellen ensiesittäjänä. 1910 sesongin jälkeen Pavlova ei palannut Diaghilevin ryhmään, jossa hän olisi joutunut kilpailemaan suosiosta paitsi toisen tähtiballerinan myös miespuolisen tähden kanssa – miehen, joka kaikenlisäksi oli ryhmän impressaarin rakastaja.⁶⁶

Nijinskylle *Giselle*stä oli paljon vakavampia seurauksia. Nijinsky oli jo jonkin aikaa ollut tyytymätön Maryinskyn hänelle tarjoamiin rooleihin ja esiintymismahdollisuuksiin, erityisesti koska mitä suuremmaksi hänen maineensa kasvoi, sitä harvemmin hän pääsi tanssimaan yleisölle. Nijinskyn kiinnostus 'uuden baletin' draamallisiin haasteisiin ja hänen Fokinen baleteissa saamansa erityishuomio eivät olleet omiaan lieventämään hänen turhautumistaan Keisarillisten Teattereiden hierarkiaan.⁶⁷

Vuoden 1911 alussa Nijinsky, käyttäen hyväkseen Maryinskyn hänelle antamia erivapauksia, esiintyi *Giselle*ssä Benois'n hänelle Pariisin esityksiä varten suunnittelemassa puvussa. Tästä asusta puuttuivat Keisarillisissa Teattereissa pakolliset housut, joiden tehtävänä oli piilottaa mies-tanssijoiden anatomia. (KUVA 8 vrt. KUVA 9). Seuraavana aamuna Nijinsky kutsuttiin Keisarillisten Teattereiden johtajan toimistoon, jossa johtajan sijainen vaati häneltä julkista anteeksipyyntöä. Nijinsky kieltäytyi ja erotettiin Keisarillisesta Baletista.⁶⁸

Kuten eräs aikalaiskriitikko huomautti, kansainvälisesti tunnustetun tähden erottaminen "moraalittoman" esiintymisasun tähden oli "naurettavaa ja absurdia".⁶⁹ Nijinskylle annettiin miltei samantien mahdollisuus palata Keisarillisiin Teattereihin entistä korkeammalla palkalla, mutta hän kieltäytyi halveksuvasti tarjouksesta – tietäen ilmeisen selvästi kenen puolella julkinen mielipide niin Venäjällä kuin lännessä tulisi olemaan.⁷⁰ Diaghilev käyttikin *Giselle*-skandaalia tehokkaasti uuden ryhmänsä julkisuuskuvan luomiseen. Nijinskyn skandaalinkäryinen erottaminen sopimattoman asun tähden ainoastaan kohensi tanssijan mainetta aikansa haluttavimpana nuorena miestähtenä. Diaghilev piti huolen siitä, että *Giselle*-skandaali raportoitiin ympäri Eurooppaa. Venäjä yhdistyi tarpeeksi itämaiseen julmuuteen ja seksuaalisuuteen, jotta Nijinskyn länsimaiset ihailijat olivat valmiita uskomaan mitä tahansa heille tähden kohtaloista kerrottin.⁷¹

Nijinskyn erottamisesta aiheutuneessa skandaalissa Nijinsky esitettiin baletin uudistajana, jota ei ymmärretty Keisarillisten Teattereiden muumioituneessa ilmapiirissä. Tämä on ensimmäinen kerta, kun 'vääriin-ymmärrety'n neron' klisee esiintyy Diaghilevin baletin yhteydessä, eikä suinkaan sattumalta juuri 'tanssin jumalaksi' ristityn tulevan koreografin hahmoon liitettynä. Voidakseen tulla 'oikeaksi' ajan nerouskäsitteen mitat täyttäväksi idoliksi, Nijinskyn oli kyettävä osoittamaan taidemuotonsa suhde klassiseen perinteeseen – seikka, jota aikalaieskustelussa heijastavat viitteet tanssijan tekniikkaan, koulutukseen, Keisarillisten teattereiden perinteisiin, ja klassisen baletin asemaan Ballets Russes'n reper-tuaarissa.⁷²

Keisarillisten Teattereiden Taiteilijan statuksen myötä Nijinsky kuitenkin menetti kaikki ko. aseman mukanaan tuomat edut: turvaton uran, jatkuvan palkan ja eläkkeen. Huolimatta näsäviisaista kommenteistaan Nijinskyn ei suinkaan ollut mahdollista jäädä lepäilemään laakereillaan, vaan potkut sitoivat hänet entistä tiukemmin rakastajansa johtaman ryhmän kohtaloihin.⁷³ Erityisen tärkeäksi seuraamukseksi Nijinskyn tulevalle uralle muodostui hänen menettämänsä oikeus palvella Venäjän armeijan kolmivuotinen asepalvelus nimellisesti Keisarillisissa Teattereissa, koska armeijan sulkeiset olisivat tuhonneet tanssijan kehon, josta hänen uransa riippui. Nijinskyn anomus erityiskohtelusta (pohjaten siihen, että hän oli äitinsä ja sairaan veljensä pääasiallinen elättäjä) hylättiin, ja pois-tuttuaan Venäjältä syyskuussa 1911 Nijinskystä tuli sotilaskarkuri.⁷⁴ Hän eli loppuikänsä maanpaossa.

Nijinskyn maanpakolaisuudella on nähtävissä selkeä seuraus hänen koreografisessa radikalismissaan – ilman paluuta Keisarillisiin Teattereihin Nijinskylä ei ollut muuta vaihtoehtoa kuin luoda uransa lännessä, jossa Diaghilevin yleisö esitti itsensä avoimena uudistuksille.⁷⁵ Nijinskyn balettimodernismin ironia on kuitenkin sen suhteessa perinteeseen. Toisin kuin Fokinen koreografiat, Nijinskyn teokset olivat kaikessa epäkonventionaalisessa seksuaalisuudessaan poliittisesti liian vaarallisia päätyäkseen Maryinskyn näyttämölle. Samaan aikaan näiden koreografioiden eksaktius ja tekninen vaativuus pohjasi klassisen baletin traditiolle ja tekniikalle, joka vaati tanssijoilta Keisarillisen Baletin korkeatasoista koulutusta ja katsojalta kykyä asettaa liike tähän kontekstiin. Länsimaisten katsojien oli vaikea puolustaa Nijinskyn näennäisesti perversioita ja degeneraatiota yleistäviä teoksia, joiden tematiikka pohjasi venäläisen avantgarden käsitykseen seksuaalisuudesta poliittisena liberalismina.⁷⁶

Nijinskyn ensimmäinen baletti, *L'Après-midi d'un Faune* (1912), niinsanotusti räjäytti pankin, koska Nijinskyn ihonvärisiin trikoisiin ja strategisesti asetettuun viinirypäleisiin puettu Fauni päätti oudon tanssinsa masturboimalla näyttämöllä. Baletti nostatti vastalausemyrskyn ja oli tietysti valtaisa yleisömenestys. Tämän jälkeen nuori koreografi heitti romukoppaan klassisten kauneusideaalien ohella perinteisen narratiivisen rakenteen ja periodipuvustuksen baletissa *Jeux* (1913), jonka juoni koostui kolmen nuoren seksuaalisesta flirtistä tennispelin ohessa. *Le Sacre du Printemps* (1913) primitiivisine slaaveineen aiheutti jo ensi-illassaan mellakan, joka on muodostunut vedenjakajaksi modernismin historiassa, mutta on jättänyt varjoonsa baletin rakenteelliset innovaatiot ja klassismin kommentoinnin. Ainoastaan *Till Eulenspiegel* (1916), Nijinskyn viimeinen koreografia Diaghilevin ryhmälle, oli yleisömenestys amerikkalaisen yhteiskunnan kerman hurratessa keskiaikaan sijoitetulle sosialistiselle sankarille.

Tässä yhteydessä on tärkeää huomata, että Nijinskyn uusi tyyli vaati klassisen baletin perusteellista tuntemista, ja että näiden modernististen reosten huono menestys pohjasi samoihin syihin kuin Ballets Russes'n klassisten balettienkin. Koska yleisö ei ymmärtänyt uuden liikekielen suhdetta klassisiin perinteisiin, dekonstruktioiksi ja kommentaariksi tarkoitettu tanssi muuttui käsittämättömäksi 'rumaksi' ja 'merkityksettömäksi' liikkeeksi, joka oli helppo leimata koreografin myöhemmän hulluuden tuotokseksi tämän vaikuttamatta mitenkään Nijinskyn tanssijanimaineeseen.

Lopuksi

Giselle ei siis suinkaan ollut merkityksetön Ballets Russes'n kehityksessä, vaikka se ei pystynytkään toteuttamaan niitä odotuksia, jotka tekijät siihen kohdistivat. Balettia taidemuotona seuraaville länsimaisille kriitikoille *Giselle* oli arvokas oppitunti baletista kehittyvän taidemuotona, mikä näkyy erityisesti Nijinskyn radikaalien koreografioiden tulkinnoissa sen jatkumon osaksi, jonka alkuna ovat hovitanssit ja niistä kehittynyt klassinen baletti ja välivaiheena Fokinen karaktääritansseille pohjaava uusi baletti.

Giselle oli myös eräänlainen oppitunti Ballets Russes'n tanssijoille, jotka viimeistään nyt ymmärsivät heihin kohdistuvan suosion pohjaavan eri asioihin kuin Venäjällä. Erityisesti Nijinsky tuli tietoiseksi siitä, ettei yleisö välttämättä ylistänyt hänen arvostamiaan laatukriteereitä vaan ylisti vain virtuoosimaisia temppuja. Nijinskyn tuomio tällaiselle (perusteetomalle) ihailulle olikin tyypillistä koko hänen sukupolvelleen – myöskään Fokine ei sietänyt yleisön kosiskelua teknisillä tempuilla.⁷⁷

Vuoden 1910 *Giselle* on vedenjakaja myös suhteessa Diaghilevin baletin historialliseen asemaan. Klassismin merkitys Diaghilevin uudelle ryhmälle on nähtävä suhteessa kertomukseen baletin uudistamisesta: ne kriitikot, jotka halusivat esittää Ballets Russes'n ja Fokinen karaktääritanssit baletin ainoana oikeana kehityksenä saattoivat käyttää *Giselle*ä esimerkkinä sekä klassisen baletin turhanpäiväisyydestä että Keisarillisten Teattereiden kykenemättömyydestä uudistuksiin. Tähän puolueeseen kuului Diaghilevin tukijat ja yhteistyökumppanit, esimerkiksi Fokine, Benois ja Nouvel, joiden omaa avantgardistista mainetta mahdollisimman yksipuolinen historiankirjoitus tuki.⁷⁸

Legenda Ballets Russes'n synnystä vastareaktiona Keisarillisten Teattereiden byrokratialle, hierarkialle ja estetiikalle oletti ensimmäistä maailmansotaa edeltävän ajan ja Fokinen balettityylin olevan esteettisesti ylivoimainen kaikkeen muuhun nähden. Tätä tyyliä voitiin kuitenkin yhtä hyvin perustein pitää degeneraationa klassisen baletin standardeista, esteettisenä umpikujana, jolla ei juurikaan ollut merkitystä baletin myöhemmälle kehitykselle. Petipan klassismia arvostavat ja Balanchinen neoklassismia modernismin huippuna pitävät tahot ovatkin esittäneet asian juuri tällä tavoin – Ballets Russes'n merkityksen ollessa tällöin sen sodanjälkeisten perillisten tekemisissä ja baletin saamassa uudessa (korkea-

kulttuurisessa) suosiossa.⁷⁹ Klassismin aiempi huono menestys on ongelmallista, koska se osoittaisi yleisön asenteissa tai tanssissa itsessään tapahuneen muutoksia, jotka rikkoisivat käsityksen 'alkuperäisestä' mestarteoksesta, johon ko. formalismi tukeutui. *Gisellen* on oltava koreografialtaan ja tarinaltaan muuttumaton, eikä Diaghilevin tuoman version eroja esimerkiksi ajan venäläisiin versioihin kyseenalaistettu.⁸⁰

Nijinskyn maine koreografina on kulkenut varsinaista vuoristorataa. Kummassakin edellä mainituista yhteyksistä Nijinsky esitetään epäonnistuneena koreografina, pääasiassa koska hänen modernisminsa osoittaisi kirjoittajien oman yksipuolisuuden ja takapajuisuuden. 1900-luvun lopulla Nijinskyn merkitys sekä baletin suosiolle että neoklassismin synnylle on tunnustettu, erityisesti hänen sisarensa, Bronislava Nijinskan, teoksien kautta.⁸¹ Tässä yhteydessä klassismin arvottaminen venäläisyydeksi ja sen merkitys Nijinskyn tyylille on jäänyt vähälle huomiolle, eikä Nijinskyn koreografioiden tulkintaa tyhjästä ilmaantuneina nerouden ilmentyminä juurikaan kyseenalaistettu.

LÄHDEVIITTEET

- 1 Beddow 1989, 105-111; Tanner 1989, 130-139; Most 1989, 64-71; Currie 1974, *passim*, erit. 9-12, 25-29, 40, 45, 57-61; Battersby 1994, *passim*, erit. 19-20, 29, 170-176; Dijkstra 1986, *passim*, erit. 157-167, 211-215, 220, 272-275; on the cultural context see e.g. West 1993.
- 2 Ks. esim. Hodson 1985; cf. Scholl 1994; Burt 1995.
- 3 Järvinen 2000.
- 4 Battersby 1989, *in toto*, erit. 4-15. Nijinsky onkin transitionaalinen hahmo myös nerouden osalta, koska hän on ensimmäisiä neroksi attribuioituja, jonka fyysinen keho itsessään ilmentää neroutta.
- 5 Esim. Garafola 1992, 286-7 näkee kaikki sotaa edeltävän ajan 'itämaiset' tanssijattaret Ballets Russes'n edeltäjinä, mutta vaikka tämä osoittaakin venäläisten osuineen osaksi laajempaa muoti-ilmiötä, Diaghilevin ryhmän selittäminen pariisilaisuuden kautta redusoi sen orientalismiksi, joka ei määritelmänsä mukaan voi olla itse-identiteetti. Ks. viite 58 alla.
- 6 Ks. esim. Ries 1979, 63; Baletin vastaanotosta ks. *Le Figaro* ja *Comœdia* 12.6.-19.6. 1910, *Revue de Paris* 15.7. 1910, *Courrier Musical* 1.7. 1910 vrt. erit. miten baletin juonta kuvattiin ennakkoissa ja itse esityksen jälkeen. Englantilaiset olivat suorasukaisempia ks. *The Times* 17.10. ja *The Sunday Times* 22.10. 1910; Macdonald 1971; Macdonald 1975, 45-52, 61-63, 269-285; Buckle 1998, 161-164, 166, 191-194, vrt. 245-253; ks. myös Nijinska 1992, 386-388, 406, 485; Grigoriev 1953, 37:n mukaan yleisö "found Giselle old-fashioned and lacking in excitement [- but -] no-one except Diaghilev really minded about [the failure of] *Giselle*."; Lieven 1973, 111-113 ei mainitse vastaanotosta, mutta sanoo 347: "In some respects the French have little regard for the past, cannot look at it with unprejudiced eyes and see its living beauty. Revivals are not suited to the French public." Vrt. Krasovskaya 1979, 146-150 näkee *Gisellen* ainoana balettina, jossa Nijinsky saattoi esittää itseään.
- 7 Svetloff 1931 on kenties kärkevin esimerkki tästä, mutta hän tulikin tunnetuksi nimenomaan Diaghilevin baletin suurena puolestapuhujana Venäjällä - ks. Svetloff 1912. Länsimaiset tutkijat antavat yleensä painoa myös lavastukselle, puvustukselle ja musiikille, mutta esim. Burt 1995, 74 väittää yleisön ymmärtäneen, ettei *pas de deux* näyttänyt yhtä hyvältä ilman miestanssijaa.

- Aikalaiskriitikoista harvat Nijinskyn modernismia ymmärtäneet yleensä myös arvostivat klassista balettia, ja näkivät klassismin jo sinällään erottavan Ballets Russes'n muista aikalaisryhmistä. Ks. esim. Whitworth 1913; Jacques Rivière *La Nouvelle Revue Française* Novembre 1913, 706-730, siteerattu Bullard 1971, iii/269-307; ks. myös Kirstein 1975, 164-168; Buckle 1998, 348-356.
- 8 Levinson 1982, 58-59; Levinson, myöskin venäläinen aikalaiskriitikko, vaikutti keskeisesti klassisen baletin arvonnousuun lännessä 1920-luvulla. Hän haukkui moneen otteeseen Ballets Russes'n koreografiat maanrakoon, mutta yllättäen arvosti Nijinskyä Fokinea enemmän nimenomaan tämän systemaattisen liikekielen tähden. Vrt. Rivière *op.cit.*
- 9 Poesio 1994, 120-125; Krasovskaya 1979, 26-27; Kirstein 1987, 259.
- 10 Garafola 1992, 273-331; cf. Acocella 1984, 218-302, erit. 258-280.
- 11 On huomattava, että feministinen tulkinta, esim. McCarren 1998, *passim.*, erit. 52-64, 68-90, unohtaa tässä yhteydessä naistanssijoiden surkean yhteiskunnallisen aseman, josta todisteena esim. lähteistön puuttuminen ko. tanssijoista. Au 1993, 45-59, erit. 54; Jowitt 1989, 34, 41-65, 248, 251; Daly 1987, 10-12; Garafola 1986; vrt. Acocella 1984, 10-23; Burt 1995, 1-2, 12-14, 24-30.; Järvinen 2000.
- 12 Ballets Russes ei suinkaan ollut mikään välitön menestystarina, jollaiseksi sen historia on yleensä kirjoitettu - baletin saama vastaanotto oli vielä 1910 varsin maltillinen (muutamia entusiasteja lukuunottamatta). Ks. esim. *Le Figaro* 15.5. 1909; *Le Théâtre* 1.5.1909.
- 13 *Mir Iskustva*-lehtä julkaistiin 1898-1905 (neljä vuosikertaa), ryhmän näyttelyt pidettiin 1899-1903 ja 1906 enemmän tai vähemmän Diaghilevin johdolla. Kuten lännessäkin, symbolismi mahdollisti modernismin synnyn, mutta Venäjällä kehitys tapahtui yhden sukupolven aikana: Diaghilev ihaili alkuaan Wagneria, Boeckliniä, Nietzscheä, Pateria, Beardsleyä, Wildeä ja Huysmans'a, mutta tuli tunnetuksi Stravinskyn, Picasson, Cocteaun, Miron ja Naum Gabon impressaarina. Ks. Bowlit 1982; Pyman 1994; Taruskin 1996, 19, 57, 67-69, 367-380, 438-440, 499-500; Buckle 1993; Kennedy 1977, 64, 73-77, 81-83, 192 erit. 77 estetismin ja Diaghilevin yhteydestä; myös Lifar 1945, 85-86.
- 14 Ks. Diaghilevin kirje *The Times*issa 10.3. 1911; Sverloff 1929. Sotaa seuraavina vuosina klassisen baletin merkitys Nijinskyn ja Balanchinen neoklassiselle baletille on kiistaton. Ks. esim. Baer 1986, 16-17, 20-26, 34-44; vrt. Scholl 1994, 75-76. Tästä huolimatta neoklassismi nähdään usein yhä 'paluuna' suoraan Petipan baletteihin, ikään kuin neoklassismi (puhumattakaan sen yleisöstä) ilmaantuisi tyhjästä. Samalla neoklassismin herättämä vastustus unohtetaan. Ks. viite 79.
- 15 Garafola 1992, 195. Tämän piti olla Ballets Russes'n ensimmäinen vierailu Venäjälle ja piti pitämän Narodnyi Domissa, joka valitettavasti paloi maan tasalle vain viikkoja ennen suunniteltuja esityksiä. Neljästä esitettävästä baletista yksi oli tuolloin yhä avoinna, mutta *Gisellen* lisäksi repertuaariin olisi kuulunut ainakin neonationalistinen venäläisiin saruihin löyhästi pohjaava *L'Oiseau de Feu*, ja *Le Spectre de la Rose*, romanttinen duetto, jossa miestanssija (Nijinsky) oli ensi kertaa keskeisemmässä roolissa kuin ballerina. Ks. NYPLDC Astruc papers.
- 16 *New Jersey Telegraph* August 9, 1911. NYPLDC Nijinsky clippings.
- 17 Garafola 1992, 168-173.
- 18 Keisarillisten Teattereiden budjetti (yleensä noin kaksi miljoonaa kultaruplaa vuodessa) tuli hallitsevan monarkin henkilökohtaisista varoista. Lieven 1973, 65-66, 116.
- 19 Scholl 1994, 61-66; ks. myös Williams 1999, 3-18.
- 20 I.e. *Une Nuit d'Égypte* (1900, esitys peruttiin). Petipa oli myös tehnyt kokoillan baletin *La Fille du Pharaon* (1862), josta Fokine lainasi osan puvustusta ja lavastusta omaan balettiinsa. Nijinska 1992, 227; Scholl 1994, 61-66; myös Vaughan 1999, 153-4 Diaghilevin kiinnostuksesta klassiseen balettiin.
- 21 Levinson 1982, 13.
- 22 Garafola 1998, 218-219.
- 23 Burt 1995, 49-73; Daly 1987; vrt. Järvinen 2000.
- 24 Gautier eli sankarina tavoin. Ries 1979, 63; McCarren 1998, 57-63, 72-77, 84-90, 232n21-22; porvarismiesten seksuaaliasenteista ks. esim. Sinfield 1994, 137, 149-55; Dijkstra 1986, 355-361; Battersby 1994, 117-120.
- 25 Vuosisadan vaihteessa miesruumiin esittämisessä oli hienonhieno ero toisaalta lepäävän klassi-

- sen alastonkuvan ja naismaisuuden välillä, toisaalta viriilin miehisyys ja sairaalloisen anatomian esittelyn välillä. Terveen (Antiikin) kulttuurin, barbaarisuuden, degeneraation ja seksuaaliperversioiden rajat olivat useimmiten katsojan silmässä. Smith 1996, 173-186; Burt 1995, 13, 24-28, 72; Martin 1989 homososiaalisen ja homoseksuaalisen erosta. Ennen 1800-lukua, miesruumiin esittämisessä ei ollut samanlaisia ongelmia, mikä kuvastaa katseen teoretisoinnissa (Mulvey 1989, 20; Dolan 1988, 49, 55; Kaplan 1983, 27) tapahtunutta Viktorianisten arvojen sisäistämistä, jolla puolestaan on keskeinen merkitys Ballets Russes'n esitystapaan länsimaaisessa balettihistoriassa.
- 26 Daly 1987 vastustaa ajatusta *pointe*-tekniikasta esimerkkinä naistanssijan (sosiopoliittisesta) voimasta toisin kuin Garafola 1999. Dalyn mukaan *pointe* tekee naisesta haavoittuvan ja riippuvaisen häntä tukevasta miehestä.
- 27 Battersby 1989, 1-15; Kaplan 1983, 26-29.
- 28 *Femme fatale* oli jo terminäkin *fin-de-siècle*n ilmentymä: naiset, jotka käyttäytyivät viktorianisista sukupuolirooleista poikkeavalla tavalla olivat 'tappavia' niin itselleen, viettelemilleen miehille kuin yhteiskunnallekin. West 1993, *passim.* erit. 62-63 hermoista, 69-73 naisista, 81-82 androgyniin ja gynandeerin erosta; Dijkstra 1986, *passim.* erit. 236-240, 252-292, 351; Daly 1987, 17.
- 29 Jo ennen sesonkia Nijinskyn kiinnostivat erityistä huomiota mm. *Le Théâtre* Mai I, 1909, *Comœdia* 11.5. 1909, ja *Le Figaro*ssa Nijinskystä tehtiin ballerinojen ohella henkilökuvaa 15.5.1909.
- 30 Diaghilevin rahoittajien joukossa oli useita juutalaisia pankkiireja, mikä yhdessä merkittävien ulkomaalaisten vieraiden kanssa teki Ballets Russes'n pariisilaisyleisöstä marginaalisuuskien koekelman. Tämä ei mennyt ohi aikalaismukentoijilta. Garafola 1992, 173, 276-282, 304, 317, 464-465 viite 7-9.
- 31 Garafola 1999 näkee lesbonaiset *femme fatale* -hahmoihin identifioivina, muttei kyseenalaista Nijinskyn seksuaalista vetoa. Burt 1995 ei ota lainkaan huomioon lesbonaista. Dikotomista asennetta seksuaalisuuteen murtaa esim. Ida Rubinstein, Diaghilevin kuuluisin *femme fatale*, jolla näyttämön ulkopuolella oli suhteita molempiin sukupuoliin. Hän oli omalla tavallaan maskuliinisempi kuin Nijinsky ja hänen suurin ihailijansa oli homoseksuaali ballettomani kreivi de Montesquiou. Jullian 1967, 222-224. Nijinskyn vaimo Romola eli miehensä institutionalisoinnin jälkeen ainoastaan lesbosuhteissa. Ostwald 1991, 87, 130; Buckle 1982, 256; Nijinsky 1991, *passim.*, erit. 240-249, 402-416. Winnaretta de Polignac, ompelukonemiljonääri Singerin tytär, oli kuuluisan homoseksuaalidandyn, ruhtinas de Polignacin, leski. Hän osti muotokuvan Nijinskystä, joka sittemmin piti aina piilottaa Diaghilevin tullaan visiitille. De Cossart 1978, 102.
- 32 Battersby 1994, *passim.*, esp. 29, 64, 99, 119-120; West 1993, 62-63, 73, 81-82; Dijkstra 1986, *passim.*, esp. 236-248, 252-292.
- 33 Ko. oikeudenkäynnit ajoivat dekadentit maan alle ympäri Eurooppaa. Diaghilev oli Wilden ihailija ja matkusti tapamaan maanpaossa elävää kirjailijaa vuonna 1898. Hänen ystäväpiiriinsä kuului monia Wildelle läheisiä henkilöitä: André Gidé, kreivi de Montesquiou, Charles Ricketts, ja Lady Ripon, jolle Wilde omisti näytelmänsä *A Woman of No Importance*. Buckle 1993, 30, 37-38; Buckle 1998, 233; ks. myös Brody 1987, 144; Nijinskyä ja Diaghilevia on usein verrattu Bosieen ja Oscarin. Ks. esim. Kopelson 1997, 4-5.
- 34 Nijinskyn asuista skandaalimaaisimpia olivat 'kokovartalosukat' *Le Spectre de la Rose*- ja *L'Après-midi d'un Faune*-baleteissa. Näitä asuja pidettiin alastomuutena: "[Nijinsky] is said to wear a costume that makes Isadora Duncan and Maud Allen appear to be dressed for winter when they are doing similar stunts" (Archie Bell: *Blush on the Face of Paris*, 1912) ja "In Paris M. Nijinsky danced 'the Faun' attired principally in large spots of paint. The leopard cannot change his spots, of course, but maybe Nijinsky can, or put on a few more, at any rate, if our moral censors determine that he must." (identifioimaton amerikkalainen lehtileike noin huhtikuulta 1916), NYPLDC Nijinsky clippings.
- 35 Symbolismissa esteetiällä katsottiin olevan sisäinen kyky havaita todellinen nerous jäljittelijöistä huolimatta. Täten nero ja nerouden tunnistaaja olivat riippuvaisia toisistaan, ja neron tunnistaminen teki tunnistaajasta itsestään melkein-neron. Diaghilevin yleisö siis käytti balettia myös esteettisen statuksensa varmentamiseen, jossa keskeisellä sijalla olivat *Comœdia Illustrée* julkaisuissa ohjelmalehdissäkin mainitut lahjoitukset. Mitä enemmän Diaghilevin ryhmä tuli riip-

- puvaiseksi lipputuloista, sitä pahempi oli ryhmän taloudellinen kriisi. Garafola 1992, 180-211, 273-331, 469 viite 9 lippuhinnoista; Macdonald 1975, 169-213.
- 36 Eksteins 1989, 44-50; Silver 1989, 57-58.
- 37 Vrt. Svetloff 1912, jonka tehtävä oli puolustaa Ballets Russes'n menestystä venäläiselle yleisölle: kirjasta valtaosa koostuu kehuvimpien länsimaisten arvosteluiden toistosta.
- 38 Vaikka esim. *Le Pavillon d'Armide* Armide-noita olikin klassinen *femme fatale*, yleisön yksipuolista tulkintaa kuvastaa Boyle Lawrencen mielipide: "The exquisite comprehension of all the arts expressed during the season of Russian ballet at Drury Lane threw into the shade the animalistic basis of all the aesthetically perfect interpretation and the pagan primitiveness of the passion portrayed. [- T -]heir beautiful and fascinating art was used to cloak Rabelaisian or even more obvious debauchery." (*Pall Mall Magazine* September 1913). Fokine (ja Diaghilevin ystävät, jotka hänelle libretoja kirjoittivat) toisti toistamistaan hyväksi havaittuja ideoita koreografoissaan.
- 39 Ries 1979, 65-71; Scholl 6-7, 25-26, vrt. 72-73 Nijinskyn toreuttamasta 'neidonsurmasta' *Le Sacre du Printemps*'ssa.
- 40 Siinä missä Keisarillisen Venäjän aristokraatit eivät pitäneet Albrechtin avioaikoja Gisellen kanssa uskottavina, Neuvostoliitossa ketään 'kansan' edustajaa (maalaistryttöä) ei voitu pitää viettelevänä tai moisen kohtalon ansaitsevana. Albrechtista tulikin pysyvästi paha, tunteeton hahmo. Ries 1979, 63.
- 41 Karsavina 1981, 265-266.
- 42 Burt 1995, *passim.*, erit. 53-57, jossa puhuu Richard Dyerin ajatusten soveltamisesta.
- 43 *Ibid.*; Dyer 1991, 17-18, 22, 26-27; Dyer 1993, 6-50.
- 44 Burt 1995, *passim.*, erit. 14-24; Smith 1996, 173-186.
- 45 Macdonald 1975, 174. Erityisesti Nijinskyn vaimo Romola oli kovin ihastunut tähän rooliin. Ks. esim. Nijinsky 1984, 121-124, 176, 215, 235, 509.
- 46 Odotuksemme siitä, mitä näyttämöllä pitäisi olla ovat mahdottomia, koska nerous on äärimmäistä yksilöllisyyttä, jota kukaan ei pysty täydellisesti jäljittelemään. Burt 1995, 79-86; Philp-Whitney 1977, 52; Battersby 1994, *passim.*, erit. 9-15, 150-154, 194-200, 204-232; Currie 1974, 9-55.
- 47 Dyer 1991, 17-18, 22, 26-27; vrt. kuitenkin Burt 1995, joka osoittaa, ettei miesruumiin representointi ollut näin vakaasti jaettavissa homo- ja heteroseksuaalisien.
- 48 Dyer 1993, 1-2; Ballets Russes'n yksipuolinen tulkinta on johtanut käsittämättömiin ylilyön-teihin. Mm. Garafola 1999 saa Diaghilevin ja tämän yleisön näyttämään kuin homoseksuaalisien miesten salaliitolta koko naiskupuolta vastaan. Vrt. Burt 1995, 28-29, myös 1-4, 12, 29-30 feministien väaristelystä suhteessa naisten 'vapautuneeseen' asemaan 1940-luvun 'ballerinan aikakaudella'.
- 49 Daly 1987, 10-19.
- 50 Currie 1974, 9-15; 49-55 Battersby 1994, 6-15; myös Dyer 1993, 8-11.
- 51 Burt 1995, 63-66 psykoanalyttisestä tanssin tulkinnasta, erit. Rose Englishin ja Laura Mulveyn fetisismiteorioista; vrt. Daly 1987, 15-16 *pointe*-tekniikasta naisen *riippuvuutena* miehen tuesta; ylöspäinsuuntautuneesta katseesta ks. Burt 1995, 55.
- 52 Ries 1979, 65-71; Nijinska 1992, 282-283, 298-299.
- 53 Ballerinan aikakaudella jopa Venäjällä, jossa miestanssin perinne säilyi, prinseistä tuli enenevissä määrin *porteureja*, ballerinan tukipilareita, jotka silloin tällöin saivat osalleen virtuoosisoolon. Yksityinen impressaari oli ymmärrettävästi instituutiota kiinnostuneempi tietyn tanssijan esiin nostamisesta, eikä Nijinskyn asemaa varmasti haitannut asema Diaghilevin rakastajana.
- 54 Benois 1945, 317 moitti itseään siitä, ettei pukeutunut kuin Nijinskyn puhtaaseen periodiasuun.
- 55 Taruskin 1996, 529-534; NYPLDC Roslavleva manuscript; vrt. Wiley 1980.
- 56 Bowlt 1982, 164; Kennedy 1977, 64, 73-77, 81-83, 192, erit. 77; Myös Lifar 1945, 85-86; Diaghilev tapasi myös Beardsleyn vuonna 1898. Buckle 1993, 30, 37-38.
- 57 Tästä ovat kirjoittaneet mm. Butler 1996 ja Silver 1989.
- 58 Said 1995, 1-42, 58-67, 96-104; Järvinen 2000.
- 59 Liberaalioppositio syntyi vasta Venäjän 1905 vallankumouksen myötä, samoihin aikoihin kun kauppiat viimein alkoivat tiedostaa yhteiset intressinsä muodostuen varsinaiseksi porvaristoksi. Ks. Owen 1981; Homoseksuaalisuuden kriminalisointi oli uusi ilmiö Venäjällä, eikä vuoden 1832 lakireformia koskaan pantu täytäntöön kovin tiukasti. Toisin kuin lännessä, poliittiset ra-

- dikaalit kartoivat kaikkia liberalismiin tunnuspiirteitä seksuaalisista vapauksista sukupuolten tasa-arvoon ja naisten oikeuksiin, koska venäläinen nationalismi piti näitä dekadenttien lännen tuotteina. Esim. naisten oikeuksia puolustanut ja lesboutta kuvannut Lydia Zinovjeva-Annibal, Vyacheslav Ivanovin vaimo ja Diaghilevin ystävä, joutui sekä oikeiston että vasemmiston hyökkäysten kohteeksi "nuorison turmelijana". Karlinsky 1989, 347-351; Holden 1997, 30, 396; vrt. Engelstein 1995, 227; Engelstein 1992, *passim*. erit. 1-13, 57-71, 99, 232-234, 372, 380-383, 392-394; vrt. myös Nijinsky 1916.
- 60 Williams 1999, 3-18.
- 61 Salmond 1996, 70-73; Lännessä Diaghilevin tukijoista merkittävä osa oli juutalaisia, joita myös pidettiin itämaisina. Ks. viite 30.
- 62 Nijinsky 1916; Benois 1945, 347 voiced similar views.
- 63 NYPLDC Nijinsky clippings sisältää useita artikkeleita, joissa asiaa kommentoidaan ja Nijinskyn uskotaan esiintyneen mm. *Cléopâtre*ssa. Ajan kullattua muistot Nijinskyn on myös väitetty olleen puolialaston. Ks. esim. Lieven 1973, 126-129; Ostwald 1991, 46; Haskell 1935, 234-235; Orientalismista ks. Järvinen 2000; Vaughan 1999, 153-165; Taruskin 1996, *passim*., erit. 647, 661, 672-673.
- 64 Ks. esim. Levinson 1982, 58-59.
- 65 Periaatteissa tanssijat 'maksoivat' saamastaan koulutuksesta viiden vuoden sopimuksella Keisarikillisten Teattereiden kanssa, mutta tämä sopimus ei koskenut esiintymisiä Teatterien ollessa suljettuna esim. paaston aikana, jolloin Diaghilev saattoi käyttää samoja tanssijoita länsimaissa. Buckle 1993, 182-183; Garafola 1992, 180-181, 187-188, 198-199.
- 66 Macdonald 1971; Benois 1945, 312; Nijinska 1992, 282-4, 298-299; Buckle 1982, 115-119, 204-205; myös Au 1993, 116; Garafola 1992, 175.
- 67 Nijinsky oli harvinainen lahjakkuus, jolle oli tarjottu erikoissopimusta Keisarillisissa Teattereissa jo ennen varsinaista valmistumista. Virallisesta asemastaan (*coryphé*) huolimatta Nijinsky tanssi *premier danseur* -rooleja huippupalkalla johtavien ballerinojen partnerina jo ensimmäisenä esiintymisvuotenaan. Hänelle annettiin erivapauksista niin pukujen kuin koreografiankin suhteen, mutta Maryinskyn johtajat tuskin jättivät huomioimatta rähtensä vähäistä innostusta klassisiin rooleihin, koska venäläiset kriitikot kommentoivat asiaa lehdistössä. Lisäksi maaliskuusta 1908 alkaen (jolloin Nijinskyn suhde Teattereista potkut saaneen Diaghilevin kanssa alkoi vakavoitua) Nijinskyä sakotettiin toistuvasti poissaoloista ja Teatterien Johtaja, Telyakovsky, otti tavakseen tuulettaa vihastustaan Diaghilevia kohtaan haukkumalla Nijinskyä. Ks. esim. Nijinska 1992, 156-157, 186, 207-211, 308-324; Karsavina 1981, 120-123, 177; Krasovskaya 1979, 55, 126-127, 151-158, 361n43; Ostwald 1991, 37-46, 308-310; Buckle 1993, 191-194.
- 68 On erittäin epätodennäköistä, että vaatimus Nijinskyn erottamisesta olisi tullut Leskikeisarinna Maria Feodorovnalta, ja Mathilda Kchessinska on myös kiistänyt osallisuutensa. Wiley 1980; vrt. Parker 1988, 91-93; Nijinsky-Karsavina 1912, 418; Onkin uskottavaa, että Maryinskyn johto halusi käyttää hyväkseen Nijinskyn röyhkeyttä pelästyttämällä tätä työpaikan ja sen tuoman yhteiskunnallisen aseman menetyksellä. Nijinska 1992, 308-324; cf. Krasovskaya 1979, 154-156; Pogojeva 1992, 26-27 vuoden 1911 juoruista; Buckle 1998, 191-194; Buckle 1993, 186-188.
- 69 Lainaus teoksesta Pogojeva 1992, 26.
- 70 Koska Telyakovsky oli ohitettu päätöksenteossa ja/tai koska Maryinskyn byrokraatit tajusivat millainen tappio Nijinskyn menetyks olikaan, Nijinskyille tarjottiin uutta sopimusta, johon kuului entistä vähemmän esiintymisiä suuremmalla palkalla. Tämä ei kääntänyt tanssijan päätä. Nijinskyä ja Telyakovskyä haastateltiin asiasta vuorotellen pietarilaisiin lehtiin. *Le Figaro* 14.2. 1911; *Comœdia* 14.2. 1911; Nijinskyn haastattelu *Comœdiassa* 25.4. 1911; Nijinsky 1999, 118, myös 201-205; Buckle 1993, 183-188; Krasovskaya 1979, 156; Wiley 1980.
- 71 NYPLDC Astruc papers; NYPLDC Nijinsky clippings sisältää useita artikkeleita; mm. *Berliner Tageblatt* ja *The Sun* kommentoivat Nijinskyn erottamista; vrt. Nijinsky-Karsavina 1912, 407-420 Nijinsky korostaa itse cronneensa Keisarillisista Teattereista; Buckle 1998, 191-194; Macdonald 1975, 132-133.
- 72 Erityisesti vuoden 1909 sesonkiin liitettiin voimakkaasti suhde Keisarillisten Teattereiden traditioihin. Ks. esim. *Comœdia Illustré* 15.5. 1909 ja 1.6. 1909.
- 73 Ilmeisesti Nijinsky ei koskaan saanut rakastajaltaan palkkaa, mutta Diaghilev maksoi hänelle

- esiintymisistä Ballets Russes'n ulkopuolella ja antoi Nijinskyn äidille ja sisarelle pientä avustusta. Garafola 1992, 194. Nijinskyn varhaiset kokemukset köyhyydestä ja sittemmin vastuusta perheensä elättäjänä näkyvät hänen myöhemmissä peloissaan. Nijinsky 1999, 104-105, 111, 163, 254-261; Nijinska 1992, 147-151 vrt. 215-217.
- 74 Nijinska 1992, 324, 382-383, 390-391, 441, 453, 475-483 uskoo Diaghilevin pistäneen näppinsä Nijinskyn anomuksen hylkäämiseen. Nijinskyn status nousikin esiin seuraavan kerran Yhdysvalloissa tanssijan haastettua Diaghilevin oikeuteen maksamattomista palkoista. NYPLDC Nijinsky clippings; Turnbaugh 1992, 148-153; Nijinsky identifioidui maailmansodan sotilaiden kärsimyksiin ja hänen perheensä uskoi nimenomaan maanpaon olleen keskeinen syy Nijinskyn mielisairauden puhkeamiseen. Nijinska 1992, 481; Nijinsky 1984, 316-321, vrt. 340, 358; Nijinsky 1991, *passim.*, esim. 153-154, 191.
- 75 Nijinskyn tuttavapiiri ei suinkaan edustanut yleisöä kattavasti, ja voidaankin olettaa, että Nijinsky oli aidosti ylätynyt balettiensa saamasta vihamielisestä vastaanotosta. Ks. esim. Nijinskyn haastattelu *Daily Mail*issa, 12.6. 1913, jota Hodson 1985, 71 siteeraa.
- 76 Nijinsky 1999, 203: "I did not think about obscenity when I was composing that ballet. I was composing it with love." Ks. myös 204, 207; Fraser 1982, 162-165:n siteeraama Nijinskyn haastattelu *L'Intransigeant*-lehteen 13.6.1913 on samalla linjalla; Diaghilevin ryhmästä lähtönsä jälkeen (1912) Fokine palasi Maryinskyyn. Sokolov-Kaminsky 1992; Nijinskyn modernismista ks. Scholl 1994, 68-78; Burt 1995, 79, 86-100.
- 77 Voidaankin olettaa Venäjällä kuuluisien klassisten *prima ballerinojen* karttaneen Ballets Russes'a osittain tästä syystä. Nijinsky 1999, 118, 160-161, 203-205; Fokine 1961, *passim.* esim. 23-28, 32, 34-35; vrt. Sokolov-Kaminsky 1992, 54-57, erit. 57 siteeraa venäläiskriitikoiden tyrmäviä reaktioita Fokinea kohtaan 1913.
- 78 Benois 1945; Fokine 1961; Lieven 1973; Lifar 1945; myös Jean Cocteau ja osin Igor Stravinsky kuuluvat tähän joukkoon; vrt. Kirstein 1987, 283; Silver 1989, 43-44; Scholl 1994, 4-5.
- 79 Esim. Chujoy-Manchester 1967, 670-3; Marshall Cohen, Roger Copeland ja David Michael Levin pönkittivät Balanchinen mainetta. Burt 1995, 35-38; vrt. Nijinskyäkin puolustanut Svetloff (*Dancing Times* 1929): "All this new choreography has moved away from classicism to evolve towards the circus. [- Ballets Russes -] has become 'cerebral,' of the mind only, dried up and shriveled." (painotus alkuperäisessä). Svetloffin arvio Balanchinen *Apollon*-baletista on, ettei siinä ole mitään Nijinskyn *Sacren* veroista ja koreografia on ko. baletin heikoin osa. Svetloff huomauttaa, että Diaghilev "periodically returned to the old strict classical ballet, of which, contrary to the accepted opinion, he was an admirer."
- 80 Kuten esim. Smith 2000 osoittaa, nykyisin esitettävä *Giselle* on alkuperältään Corallin koreografia vain Saint-Léonin, Perrot'n ja Petipan tekemin (osin hyvinkin radikaalein) muutoksin, kaikista tanssijoiden, répétiteurien ja koreografien tekemistä viilailuista puhumattakaan. Smith 2000 toivoma 'alkuperäisen' baletin rekonstruktio onkin mahdoton sekä koreografian osalta että erityisesti koska nyky-yleisön on mahdoton saavuttaa sitä esteettistä ja yhteiskunnallista ymmärrystä, joka 'alkuperäisen' esittäminen vaatisi. Jo 30.10. 1911 *The Times* arvioi ajan ajaneen ohi baletista, koska Wilit eivät herättäneet voimakkaita tunnereaktioita: "Who could really be alarmed by these nice young ladies in white ballet-skirts?"
- 81 Uusista linjanvedoista ensimmäisiä olivat Acocella 1984, Baer 1986, ja Hodson 1985, erityisesti jälkimmäiseen liittynyt Nijinskyn *Le Sacre du Printemps* -koreografian rekonstruktio, jota olen kritisoinut mm. Tanssi-lehdessä 2/2000.

Kuvaluettelo

Kuva 1: Nijinsky ja Karsavina *Gisellessä*, 1910. Kirstein 1975, 84.

Kuva 2: Esimerkki klassisen baletin katseesta. Burt 1995, 54.

Kuva 3: Nijinsky *Le spectre de la Rosessa*, 1911. Kirstein 1975, 45, 173.

Kuva 4: Jean Cocteau: *Nijinsky näyttämön takana Le Spectre de la Rosen jälkeen*, 1911. Buckle 1975, 221.

Kuva 5: Paul Iribe: *Nijinsky ja Ida Rubinstein Schéhérazadessa*, 1910. Nijinsky. Un Dieu Danse à Travers Moi. Toim. Sancier-Reiss, Françoise, etc. Musée-Galerie de la Seita,

Paris s.a.

Kuva 6: Nijinsky ja Karsavina *Gisellessä*, 1910. Kirstein 1975, 83.

Kuva 7: Nijinsky ja Karsavina *Gisellessä*, 1910. Kirstein 1975, 85.

Kuva 8: Nijinsky Maryinskyn asussa *Gisellen* ensimmäisessä näytöksessä, huomaa housut. Kirstein 1975, 86.

Kuva 9: Benois'n suunnitelma Nijinskyn asuksi *Gisellen* ensimmäisessä näytöksessä. Benois 1945, 318 jälkeen.

LÄHDELUETTELO

Alkuperäislähteet

Painamattomat

New York Public Library Dance Collection (NYPLDC) Astruc papers.

Lehdistömateriaali

NYPLDC Nijinsky clippings

Comoedia

Comoedia Illustré

The Dancing Times

Le Figaro

Pall Mall Magazine

The Sunday Times

Le Théâtre

The Times

Kirjallisuus

Benois, Alexandre: *Reminiscences of the Russian Ballet*. Käänt. Mary Bitnieva. Putnam, London 1945 (1941).

Fokine, Michel: *Memoirs of a Ballet Master*. Käänt. Vitale Fokine, toim. Anatole Chujoy. Little, Brown and Company, Boston & Toronto.

Grigoriev, Serge: *The Diaghilev Ballet 1909-1929*. Käänt. ja toim. Vera Bowen. Constable, London 1953.

Karsavina, Tamara: *Theatre Street or the Reminiscences of Tamara Karsavina*. Dance Books, London 1981 (1930).

Levison, André: *Ballet Old and New*. Käänt. Susan Cook Summer. Dance Forizons, New York 1982 (venäjäksi 1918).

Nijinska, Bronislava: *Early Memoirs*. Käänt. ja toim. Irina Nijinska ja Jean Rawlinson. Duke University Press, Durham and London 1992 (1981).

Nijinsky, Romola: *Nizhinski sekä Nizhinskin Viimeiset Vuodet*. Käänt. Irma Vienola-Lindfors. Otava Helsinki 1982 (1933, 1952)

Nijinsky, Vaslav – Karsavina, Tamara: Les Souvenirs de Nijinsky et Karsavina par eux-mêmes. *Je Sais Tout*, 15. Novembre 1912, 407-420.

Nijinsky, Vaslav: How I Conceive My Roles. Käänt. Isabel Goodwin, *Musical Courier*, December 7, 1916.

Nijinsky, Vaslav: *The Diary of Vaslav Nijinsky*. Unexpurgated edition. Käänt. Kyril Fitzlyon, toim. Joan Acocella. Farrar, Straus and Giroux, New York 1999.

Svetloff, Valerian: *Le Ballet Contemporain*. Käänt. M.-D. Calvocoressi. de Brunoff / R. Golicke & A Willborg, Paris / St. Petersburg 1912.

Svetloff, Valerian: The Diaghilev Ballet in Paris (From its inception to our days). *The Dancing Times*, December 1929, 263-274, January 1930, 460-463, February 1930,

569-574.

Sverloff, Valerian: Aesthetic School of the Russian Ballet. *The American Dancer*, March 1931, 11, 30, 33.

Whirworth, Geoffrey: *The Art of Nijinsky*. Chatto & Windus, London 1913.

Painamattomat

NYPLDC Roslavleva, Natalia: Manuscripts.

Acocella, Joan Ross: *The Reception of Diaghilev's Ballet Russes by Artists and Intellectuals in Paris and London, 1909-1914*. Ph.D. thesis, Rutgers University 1984.

Bullard, Truman Campbell: *The First Performance of Igor Stravinsky's Sacre dy Printemps*. Ph.D. thesis, Eastman School of Music, University of Rochester 1971.

Hodson, Millicent Kaye: *Nijinsky's New Dance. Rediscovery of Ritual Design in Sacre du Printemps*. Ph.D. thesis, University of California, Berkeley 1985.

Painetut

Au, Susan: *Ballet & Modern Dance*. Thames & Hudson, London 1993 (1988).

Baer, Nancy Van Norman: Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy. *Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy*. toim. Nancy Van Norman Baer. The Fine Arts Museum of San Francisco 13 September 1986 – 4 January 1987; Cooper-Hewitt Museum The Smithsonian Institution's National Museum of Design 18 March 6 July 1986, USA 1986, 16-68.

Battersby, Christina: *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. The Women's Press, London 1989.

Beddow, Michael: Goethe on Genius. *Genius. The History of an Idea*. Toim. Penelope Murray. Basil Blackwell Ltd, Oxford and New York 1989.

Bowl, John. E.: *The Silver Age. Russian Art of the Early Twentieth Century and the 'Worlds of Art' Group*. Oriental Research Partners, Newtonville, Mass. 1982 (1979).

Brody, Elaine: *Paris – The Musical Kaleidoscope 1870-1925*. George Braziller, New York 1987.

Buckle, Richard: *Nijinsky*. 3rd, rev.ed. London 1998 (1971)

Buckle, Richard: *Diaghilev*. Weinfeld and Nicholson, London 1993 (1979).

Buckle, Richard: *In the Wake of Diaghilev*. Holt, Rinehart and Winston, New York 1982.

Burt, Ramsay: *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. Routledge, London and New York 1995.

de Cossart, Michael: *The Food of Love. Princesse Edmond de Polignac (1865-1943) and Her Salon*. Hamish Hamilton, London 1978.

Currie, Robert: *Genius. An Ideology in Literature*. Chatto & Windus, London 1974.

Daly, Ann: The Balanchine Woman. Of Hummingbirds and Channel Swimmers. *The Drama Review* vol. 31, no. 1, spring 1987, 8-21.

Dijkstra, Bram: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford University Press, Oxford 1986.

Dolan, Jill: Ideology in Performance. Looking Through the Male Gaze. *The Feminist Spectator as Critic*. University of Michigan Press, Ann Arbor 1988, 41-58.

Dyer, Richard: *Now You See It. Studies on Lesbian and Gay Film*. Routledge, London 1991 (1990).

Dyer, Richard: *The Matter of Images. Essays on Representations*. Routledge, London and New York 1993.

Eksteins, Modris: *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*. Bantam Doubleday, New York 1989.

Engelstein, Laura: *The Keys to Happiness. Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*. Cornell University Press, Ithaca and London 1992.

Engelstein, Laura: Combined Underdevelopment: Discipline and the Law in Imperial

- and Soviet Russia. *Foucault and the Writing of History*. Toim. Jan Goldstein. Blackwell, London UK & Cambridge USA 1995 (1994), 220-236, 298-303.
- Frazer, John: The Diaghilev Ballet In Europe. (Footnotes to Nijinsky Part II.) *Dance Chronicle* vol. 5 no. 2, 1982, 156-166.
- Garafola, Lynn: The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet. *Dance Research Journal* vol. 17 no. 2, vol. 18 no. 1 1985-1986, 35-40.
- Garafola, Lynn: *Diaghilev's Ballets Russes*. Oxford University Press, New York and London 1992 (1989).
- Garafola, Lynn: Diaghilev's Cultivated Audience. *The Routledge Dance Studies Reader*. toim. Alexandra Carter. Routledge, London and New York 1998, 214-222.
- Garafola, Lynn: Reconfiguring the Sexes. *The Ballets Russes and Its World*. Toim Lynn Garafola, Nancy van Norman Baer. Yale University Press, New Haven and London 1999, 245-268.
- Haskell, Arnold: *Diaghileff. His Artistic and Private Life*. Simon and Schuster, New York 1935.
- Holden, Anthony: *Tchaikovsky*. Bantam Press 1997 (1995).
- Järvinen, Hanna: Yleisön katse neromyytin luojana. *Modernin lumo ja pelko*. Kari Immonen, Ritva Hapuli et al. SKS, Helsinki 2000.
- Jowitt, Deborah: *Time and the Dancing Image*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1989 (1988).
- Jullian, Philippe: *Robert de Montesquiou. A Fin-de-Siècle Prince*. Käänt. John Haylock and Francis King. Secker & Warburg, London 1967 (1965).
- Kaplan, E. Ann: Is the gaze male? *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Methuen, New York and London 1983, 23-35.
- Karlinsky, Simon: Russian's Gay Literature and Culture: The Impact of the October Revolution. *Hidden from History. Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. Toim. Martin Bauml Duberman, Martha Vicinus, George Chauncey Jr. New American Library (Penguin), USA 1989, 347-364, 552-559.
- Kennedy, Janet Elspeth: *The Mir Iskustva Group and Russian Art 1898-1912*. Columbia University Thesis 1977 (1976).
- Kirstein, Lincoln: *Nijinsky Dancing*. Alfred A. Knopf, New York 1975.
- Kopelson, Kevin: *The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky*. Stanford University Press, California 1997.
- Krasovskaya, Vera: *Nijinsky*. Käänt. ja toim. J.E. Bowlit. Dance Horizons, New York 1979 (venäjäksi 1974).
- Lieven, Prince Peter: *The Birth of the Ballets Russes*. Käänt. L. Zarine. Dover, New York 1973 (1936).
- Lifar, Serge: *Diaghileff. His Life, His Art, His Legend*. Putnam, London 1945 (1940).
- Macdonald, Nesta: Two Giselles – Karlavina and Pavlova. The Diaghilev Ballet's Second London Season. *The Dancing Times*, October 1971, 19-22.
- Macdonald, Nesta: *Diaghilev Observed by Critics in England and the United States 1911-1929*. Dance Horizons, Dance Books, New York and London 1975.
- Martin, Robert K.: Knights-Errant and Gothic Seducers: The Representation on Male Friendship in Mid-Nineteenth-Century America. *Hidden from History. Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. Toim. Martin Bauml Duberman, Martha Vicinus, George Chauncey Jr. New American Library (Penguin), USA 1989, 169-182, 515-517.
- McCarren, Felicia: *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine*. Stanford University Press, Stanford 1998.
- Most, Glenn: The Second Homeric Renaissance: Allegories and Genius in Early Modern Poetics. *Genius. The History of an Idea*. Toim. Penelope Murray. Basil Blackwell Ltd, Oxford and New York 1989.
- Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Visual and Other Pleasures*. Indiana

- University Press, Indiana 1989, 14-26.
- Nijinsky, Tamara: *Nijinsky and Romola*. Bachman & Turner, London 1991.
- Ostwald, Peter: *Vaslav Nijinsky. A Leap into Madness*. Robson Books, London 1991.
- Owen, Thomas C.: *Capitalism and politics in Russia. A Social history of the Moscow merchants, 1855-1905*. Cambridge University Press, Cambridge, USA 1981.
- Philp, Richard – Whiteny, Mary: *Danseur: The Male in Ballet*. Routledge, New York 1977.
- Poesio, Giannandrea: Enrico Cechetti. The influence of tradition. *Dance History. An Introduction*. Toim. Janet Adshead-Landsdale & June Layson. Routledge, London & New York 1994 (1983).
- Pogojeva, Gala: Nijinsky en Russie. *Écrits sur Nijinsky*. Toim. Françoise Stanciu-Reiss & Jean-Michel Pourvoyeur. Chiron, Paris 1992.
- Pyman, Avril: *A History of Russian Symbolism*. Cambridge University Press, Cambridge 1994.
- Ries, Frank W.D.: In Search of Giselle: Travels with a Chameleon Romantic. *Dance Magazine*, August 1979, 59-74.
- Said, Edward: *Orientalism*. Penguin Books, 1995 (1978).
- Scholl, Tim: *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet*. Routledge, London and New York 1994.
- Silver, Kenneth E.: *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton University Press, Thames and Hudson, USA and London 1989.
- Sinfield, Alan: *The Wilde Century. Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*. Cassell, London 1994.
- Smith, Alison: *The Victorian Nude. Sexuality, morality and art*. Manchester University Press, Manchester and New York 1996.
- Smith, Marian: The Earliest *Giselle*? A Preliminary Report on a St. Petersburg Manuscript. *Dance Chronicle* vol 23 no. 1, 2000, 29-48.
- Sokolov-Kaminsky, Arkady: Mikhail Fokine in St. Petersburg 1912-18. *Dance Research*, vol. X, no. 1, spring 1992.
- Tanner, Michael: Nietzsche on Genius. *Genius. The History of an Idea*. Toim. Penelope Murray. Basil Blackwell Ltd, Oxford and New York 1989.
- Taruskin, Richard: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*. Oxford University Press, University of California Press, USA 1996.
- Vaughan, David: Classicism and Neoclassicism. *The Ballets Russes and Its World*. Toim Lynn Garafola, Nancy van Norman Baer. Yale University Press, New Haven and London 1999, 153-165.
- West, Shearer: *Fin de Siècle. Art and Society in an Age of Uncertainty*. Bloomsbury, London 1993.
- Wiley, Roland John: About Nijinsky's Dismissal. *Dancing Times*, December 1979/January 1980, 176-177, 183, 243-245.
- Williams, Robert C.: *Russia Imagined. Art, Culture and National Identity, 1840-1995*. Peter Lang, New York 1999 (© 1997).