



Minän esitys

Ohjaajan pohdintaa
oman, yksityisen
päiväkirjakatkelman
työstämisestä näyttämölle

MARI MARTIN

35

ACTA SCENICA



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHOGSKOLAN
THEATRE ACADEMY HELSINKI

Minän esitys

Ohjaajan pohdintaa
oman, yksityisen
päiväkirjakatkelman
työstämisestä näyttämölle

Minän esitys – Ohjaajan pohdintaa oman, yksityisen päiväkirjakatkelman
työstämisestä näyttämölle

VÄITÖSTUTKIMUS

JULKAISIJA

Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus

© TEATTERIKORKEAKOULU, esittävien taiteiden tutkimuskeskus
ja Mari Martin

JULKAISUSARJAN ILME, KANNEN SUUNNITTELU,

SISUKSEN JA PÄÄLLYKSEN MUOTOILU

Hahmo Design Oy

www.hahmo.fi

TAITTO

Edita Prima Oy/Annika Marjamäki

KANNEN KUVA

Sanna Suonsyrjä

PAINOTYÖ & SIDONTA

Edita Prima Oy, Helsinki 2013

PAPERI

Carta Integra 300 g/m² & Cocoon offset 120 g/m²

KIRJAINPERHE

Filosofia. © Zuzana Licko.

ACTA SCENICA 35

ISBN (PAINETTU)

978-952-6670-17-1

ISBN (PDF):

978-952-6670-18-8

ISSN (PAINETTU)

1238-5913

ISSN (VERKKOJULKAISU)

2242-6485

Sisällys

<i>Kiitokset</i>	5
<i>Tiivistelmä</i>	7
<i>Abstract</i>	8
<i>Kuvaluettelo</i>	9
1 <i>Aluksi</i>	11
1.1 <i>Taiteellisen tutkijan taustastani</i>	12
1.2 <i>Minun toinen – tutkimuksen taiteellinen osa</i>	17
1.3 <i>Tutkimuksen kulku</i>	22
2 <i>Taiteellisen tutkimuksen metodologiaa</i>	28
2.1 <i>Käytännön työskentelyn dokumentointi</i>	31
2.2 <i>Reflektioiva kirjoittaminen</i>	34
2.3 <i>Viisi avainsanaa</i>	37
2.3.1 <i>Esite</i>	38
2.3.2 <i>Päiväkirja</i>	41
2.3.3 <i>Henkilökohtainen</i>	46
2.3.4 <i>Dialogi</i>	48
2.3.5 <i>Raja</i>	51
3 <i>Minän kirjoittamisesta</i>	57
4 <i>Kohti yhteistyötä</i>	68
4.1 <i>Etäännyn tekstistä</i>	70
4.2 <i>Kokemuksen jaettavuudesta</i>	75
4.3 <i>Tilan tunnustelua yhdessä</i>	79
4.4 <i>Liikkeellisyteni kautta</i>	85

5	<i>Minän esittämiseen</i>	89
5.1	<i>Henkilökohtaisuuden perusta</i>	90
5.2	<i>Tekemisen fragmentteja</i>	93
5.3	<i>Sokeaa ohjaamista</i>	96
5.4	<i>Näyttelemisestä ja esittämisestä</i>	98
5.5	<i>Miten ajatella visuaalisuutta</i>	102
5.6	<i>Tilan vastavoimaisuus</i>	105
5.7	<i>Minän fragmentteja kollaasina</i>	106
5.8	<i>Muuntamisen alueella</i>	109
5.9	<i>Rinnastus kuvataiteeseen</i>	113

6	<i>Dialogi reittinä minän esityksellistämiseen</i>	119
6.1	<i>Dialogin avulla itselle nauramiseen</i>	120
6.2	<i>Kysymisen seurauksia</i>	124
6.3	<i>Esineellistävästä ohjaamisesta dialogiseen</i>	127
6.4	<i>Dialogista liikettä ja asettautumista tilaan</i>	128
6.5	<i>Katsojalle rakentuva esitys</i>	132
6.5.1	<i>Otteita harjoituksista</i>	133
6.5.2	<i>Yleisöesitykset</i>	134
6.5.3	<i>Ajatuksia katsojien palautteesta</i>	140

7	<i>Lopuksi</i>	145
7.1	<i>Tutkimustavoitteiden toteutumisesta</i>	145
7.2	<i>Työn lähtökohtien keskinäisestä kamppailusta</i>	148
7.3	<i>Tutkimukselle antamani merkityksiä</i>	149

	<i>Lähteet</i>	154
--	----------------	-----

<i>Liite I</i>	<i>Omaelämäkerrallisuuden taustapolkuni koulutuskontekstista taidekontekstiin</i>	160
<i>Liite II</i>	<i>Käsiohjelma</i>	164
<i>Liite III</i>	<i>Kohtaukset</i>	165
<i>Liite IV</i>	<i>Kohtausten tapahtumaselostukset</i>	166
<i>Liite V</i>	<i>Käsikirjoitus</i>	169

Kiitokset

Tämä tutkimus on syntynyt yhteistyöstäni näyttelijä Heidi Lindénin kanssa. Kiitos Heta ystäväydestä, luottamuksesta ja ennakkoluulottomuudesta.

Maisteriopintovuoteni Teatterikorkeakoulun tanssi- ja teatteripedagogiikan laitoksella (1997–1999) olivat ratkaisevat siinä, että suuntauduin tutkimiseen. Pedan silloiset opettajat Eeva Anttila, Soili Hämäläinen, Leena Rouhiainen, Ville Sandqvist, Helka-Maria Kinnunen ja Soile Rusanen, kiitos inspiroivasta opetuksesta ja tutkivan ilmapiirin luomisesta laitokselle. Minäkin sytyin tutkimukselle. Taideteollisen korkeakoulun *Taimi*-tutkimushankkeessa (2001–2003) opin tutkijantyön aakkosista ensimmäiset. Kiitän hankkeen johtajaa emerita professori Inkeri Savaa moninkertaisesta luottamuksesta minua, noviisitutkijaa, kohtaan. Aakkosista seuraavat opin laatiessani lisensiaatintutkimuksen (2007). Lisensiaatintyöni ohjaajaa, TeT Soile Rusasta kiitän kannustavuudesta ja kärsivällisyydestä. Soile ensin maisterin opintojeni opettajana ja sitten tutkimuksen ohjaajana tarjosi minulle usean vuoden luottamuksellisen keskusteluyhteyden. Teatterikorkeakoulun silloinen tutkimusjohtaja Pentti Paavolainen keskusteli kanssani useaan otteeseen työstäni ja neuvoi, kannusti ja valmensi esittämällä ”kiperiä kysymyksiä”. Kiitos Pentti. Siirtyessäni taidepedagogisesta tutkimuksesta omaan taiteelliseen työhön ja sen tutkimiseen minun piti tehdä välitöitä, ennen kuin osasin muotoilla, mitä tutkin. Kolmen tanssijan kanssa tekemäni *Kerroksia*-esitys (2008) johdatteli minut tämän tutkimuksen suuntaan. Kiitos Pirkko Ahjo, Erika Alajärvi ja Erja Asikainen harvinaislaatuudesta, monitaiteisesta työrupeamasta. Kiitos myös visualisti Heidi Kouhialle. Ohjaustyöni Elämäntaiteilijat-ryhmän kanssa (2003–2008) oli usean vuoden johdatus varsinaiseen tutkimusaiheeseeni. Kiitos ryhmän jäsenet ikimuistoisista hetkistä kanssanne.

Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksen perustaminen vuonna 2007 mahdollisti tämän tutkimuksen. Taiteellinen tutkimus oli se kasvualusta, jossa ideani sai tilaa kasvaa tutkimuksen mittoihin. Kiitos Tutken työntekijät, entiset ja nykyiset. Erikseen kiitos vastuuproffessorilleni Esa Kirkkopellolle, jonka kanssa sain käydä muutaman tärkeän keskustelun.

TeT, dosentti Pia Houni kulki työn ohjaajana rinnallani prosessin alusta loppuun. Pia keskusteli ja samalla hienovaraisesti ohjasi minua löytämään oman tuntuman kirjoittamiseen. Toinen ohjaajani, professori Maarit Ruikka, keskusteli kanssani erityisesti taiteen tekemisestä, kysyi, pohti, kuunteli ja keskusteli antaumuksella työn loppuun saakka. Hyvät ohjaajani, mieleni on täynnä iloa ja kiitosta.

Opetusteatterin työntekijät Jyri Pulkkinen, Seppo Lampio, Heikki Laakso, Pekka Anttonen, Heli Litmanen ja Jaana Forsström, kiitän avusta ja yhteistyöstä taiteel-

lisen työni vaiheessa. Samoin Terttu Torkkola puvustosta ja Tarja Hägg tarpeistosta, kiitos teille. Rauno Malmberg, kiitos av-tuesta ja videokuvauksesta. Jyrki Oksa-harju, kiitos editoinnista. Sanna Suonsyrjä, kiitos tuotannosta ja valokuvauksesta.

Taiteellisen työn esitarkastajina toimineiden FT, dosentti Päivi Kososen ja TeM, lehtori ja ohjaaja Pieta Koskenniemen perinpohjaiset ja eri näkökulmia edustavat lausunnot antoivat minulle vankan uskon työni merkitykseen. Päivi toimi myös kirjallisen työn esitarkastajana. Hänen lausuntonsa avasi minulle näkymiä myös tieteellisen tutkimuksen suuntaan: ”näinkin tutkimukseni on ajateltavissa”. Kirjallisen työn toisena esitarkastajana toimi TeT, yliopettaja Helka-Maria Kinnunen. Lausunto oli kuin kokeneemman kollegan ymmärtävää, kriittistä ja kannustavaa puhetta. Kiitän teitä, arvoisat esitarkastajat, uskoni vahvistamisesta taiteelliseen tutkimiseen.

Minulla oli ilo saada tekstileni muutama tärkeä lukija. Ystäväni, FM Tarja Lumme, kiitos lempeän rakentavasta palautteestasi. Työni loppusuoralla TeT, professori Annette Arlander luki tekstini. Kiitos hyvin suorasta ja konkreettisesti kommentoinnistasi, se auttoi minut hyvin suoraan ja konkreettisesti eteenpäin. Professori Alfonso Padillan kanssa sain keskustella erityisesti työni rakenteesta. Kiitos ystävällisyydestäsi. FM Elina Salmela, kiitos tarkasta ja tehokkaasta kielentarkastuksesta.

Kiitos Teatterikorkeakoulun kirjaston väki ystävällisyydestä ja avuliaisuudesta vuosien aikana. Kiitos Teatterikorkeakoulussa myös kaikki muut, jotka olette tukenet minua. Kiitän taloudellisesta tuesta Teatterikorkeakoulua, Esittävien taiteiden tutkimuskeskusta ja Musiikin ja näyttämötaiteen tutkijakoulua sekä Niilo Helanderin säätiötä. Rahoituksenne mahdollisti minulle kokopäiväisen heittäytymisen tutkijaksi lähes kolmen vuoden ajaksi.

Vertaistuen merkitystä ei voi liikaa korostaa. Tutkijakerrokseen syntyi vuosien aikana jatko-opiskelijoiden yhteisö, jota ilolla muistelen. Seppo Kumpulainen, Heli Kauppila, Pauliina Hulkko, Riku Korhonen, Tero Nauha, Annemari Untamala, Rania Khalil, Pilvi Porkola, Isto Turpeinen, Soile Lahdenperä, Antti Nykyri ja Tuija Kokkonen, lämmin kiitos ystävydestä ja kollegiaalisesta tutkivan hengen nostatuksesta. Raniaa kiitän lisäksi tiivistelmän englanninkielisen version tarkastamisesta. Kiitos monille muillekin jatko-opiskelijoille, kuten Anu Koskiselle, Anita Valkeemäelle ja Mikael Erikssonille. Monet hetken keskustelut ovat osoittautuneet tärkeiksi.

Kotona olen saanut käydä folkloristipuolisoni kanssa lukuisia keskusteluja tieteestä, taiteesta ja tutkimisesta. Kiitos Tommi tuestasi ja kärsivällisyydestäsi vuosien aikana.

Pieni lapsi on opettanut minulle elämässä ja tutkimisessa erään tärkeimmistä: näe olennainen ja keskity siihen. Omistan tutkimukseni neljävuotiaalle lapselleni Juholle.

Helsingissä 25.9.2013

Tiivistelmä

Pohdin väitöstutkimuksessani matkaani henkilökohtaisesta ja yksityisestä päiväkirjan kirjoittamisesta julkisesti jaettavan teatteriesityksen valmistamiseen ja esittämiseen. Tutkimus kuuluu taiteellisen tutkimuksen alaan. Tutkimuksen keskiössä on teos *Minun toinen*, joka harjoitusprosesseineen muodostaa tutkimuksen taiteellisen osan. Toimin teoksessa esiintyjänä, ohjaajana ja käsikirjoittajana. Kutsuin yhteistyöhön kanssani näyttelijän, ja asetin yhteistyöllemme päämääräksi pyrkimyksen dialogiin. Asetin työskentelyn materiaaliksi valitsemani kolmen sivun katkelman päiväkirjastani. Asetin käytännön työlle kysymyksen, miten voin esityksellistää omaelämäkerrallista tekstiä taidekontekstissa. Tekstin ohella asetin työskentelyn lähtökohdiksi myös liikkeellisuuden ja tilallisuuden. Liikkeellisuudella tarkoitan fyysistä ja ei-kielellistä toimintaa. Tilallisuudella tarkoitan valitun työskentelytilan ja tilan ikkunoista avautuneiden maisemien huomioimista. Esitys syntyi yhteistyöprosessina lukuisten keskustelujen, pohdintojen, kokeilujen ja etsimisten kautta, samoin kuin yhteisen tekstikäsikirjoituksen useiden uusiksi kirjoittamisten kautta. Esityksestä tuli harjoitusprosessimme havainnollistusta. Valotimme esityksessä, osittain parodisesti ja ironisesti, miten näyttelijä voi tarttua toisen päiväkirjatekstiin ja miten ohjaaja voi ohjata näyttelijää näyttelemässä omaa päiväkirjatekstiään.

Tutkimuksen keskeiset menetelmät olivat taiteellinen työskentely ja työskentelyn dokumentointi sekä reflektiivinen kirjoittaminen ja avainsanat. Dokumentoin työskentelyä kirjoittamalla työpäiväkirjaa ja videoimalla harjoituksia. Reflektiivinen kirjoittaminen oli jatkoa jo taiteellisen työskentelyn aikana virinneelle pohtivalle ja keskustelevalle työotteelle. Avainsanoiksi nousivat työskentelyprosessissa eniten kysymyksiä herättäneet asiat: 1) esitys, 2) päiväkirja, 3) henkilökohtainen, 4) dialogi ja 5) raja. Nämä keskenään sinänsä yhteismitattomat sanat mahdollistivat tutkimusasetelman perinpohjaisen pohtimisen.

Tutkimuksen keskeistä kirjallisuutta on Sidonie Smithin ja Julia Watsonin edustama feministinen narratiivisuuden teoria ja Deirdre Heddonin omaelämäkerrallista esitystä koskeva tutkimus. Dialogisuuden teoretisoinnissa tukeudun Martin Buberin dialogisuusfilosofiaan. Tutkimus havainnollistaa, pohtii ja purkaa minää teatterillisena kysymyksenä.

Säilytettävä materiaali: *Esityksen dvd-tallenne*

Asiasanat: *esitys, teatteri, päiväkirja, henkilökohtainen, dialogi, raja, minä, omaelämäkerrallinen*

Abstract

In this artistic doctorate *A Performance of Me/I – A Director’s Reflection on Working a Fragment of a Private Diary onto the Stage*, I reflect on four years of my process in artistic research. The process was a journey from my personal and private diary writing to making and performing a public theatre performance.

At the center of the study is a performance *Minun toinen*, which I made with the actress Heidi Lindén. I invited Lindén to cooperate with me. In the beginning of the work I suggested that we would work through discussion, assuming that knowledge and understanding transforms between us. We agreed on the roles: my role in the process would be as the director responsible for the production, Heidi’s as an actress. The roles shifted a lot during the process. We questioned them in proportion to our growing understanding of the process and its challenges. I began with a fragment of my private diary as an impulse for the process. In addition to the textual material, I used bodily motion and site-specificity as elements in the work, intuitively at first. Bodily motion as an element meant that we created fragments using physical and non-verbal acting. Site-specificity meant that I paid a lot of attention to the place I found for the work. I wanted to highlight its quality in the performance.

I was interested to know how autobiographical material can transform into a performance. *Minun toinen* was born through numerous discussions, reflections, experiments and searching. We wrote a script for the performance many times, together. The performance clarified the rehearsal process: how can an actress work with someone else’s private diary? How can a director direct an actress with said diary? We demonstrated, performed and revealed this through our rehearsal process, also using parody and irony.

The main methods used in the research were artistic work, documentation, reflective writing and key words. I documented our work by writing a work diary and videotaping some of our rehearsals. Reflective writing came as a continuum from the open and reflective rehearsal period. I chose five key words to direct and frame the work. They came from the issues and ideas that seemed most important to me after conducting the practical work: 1) performance, 2) diary, 3) personal, 4) dialogue and 5) bound/limit/line. I let the words rise from our messy practice. They made a complete reflection on the process possible.

In a central role is Sidonie Smith and Julia Watson’s feminist narrative theory, as well as Deirdre Heddon’s theory on autobiographical performance. In understanding our work in a dialogic sense I lean on the thinking of philosopher Martin Buber. The research clarifies and deconstructs the concept of *me/I* as a theatrical question.

Retained material: *recording of the performance*

Key words: *performance, theatre, diary, personal, dialogue, limit/border/line, me/I, autobiographical*

Kuvaluettelo

Tutkimuksen sivuilla nähtävät kuvat (1. – 7.) ovat teoksen harjoituskuvia. Kuvaus tapahtui 23.9.2010 aamupäivällä läpimeno­harjoituksen yhteydessä, neljä päivää ennen ensi-iltaa. Kuvaajana toimi tuottaja Sanna Suonsyrjä Teatterikorkeakoulusta.

- Kuva 1. Minä esitän talk shown vierasta ja Heta emäntää. Tilanne on kohtauksesta 5, *Talk show II*. Heta pitää sylissään esityskäsikirjoitusta. Yleisöesityksissä olimme ilman tekstiä. Kuvassa näkyvän pysty­naulakon paikka muuttui ensi-iltaan mennessä; siirsimme naulakkoa pari metriä kohti tuolia, valkoisen seinän eteen, jolloin naulakko sai enemmän tilaa ja huomiota, samoin naulakkoon asetellut Marlene-hahmon vaatteet.
- Kuva 2. Annan Hetalle ohjeita liikkeelliseen työskentelyyn. Tilanne on kohtauksesta 4, *Ympyräjuoksu*.
- Kuva 3. Kuva on kohtauksesta 8, *Omakeuva – neljä liikesarjavariaatiota*. Heta esittää variaatioista neljättä, jossa esittäminen tapahtuu puolen neliömetrin alueella hitaana ja sanattomana.
- Kuva 4. Kuva on kohtauksesta 8, *Omakeuva – neljä liikesarjavariaatiota*. Heta esittää variaatioista ensimmäistä. Hän liikkuu isosti ja hyödyntää koko salin tilaa huomioiden myös maisemat. Kuvassa näkyy opetusteatterista harjoituksiin pyytämämme puinen ikkunalautarakennelma. Rakennelma osoittautui tarpeettomaksi ja poistatimme sen ennen ensi-iltaa.
- Kuva 5. Minä seuraan Hetan työskentelyä. Tilanne on kohtauksesta 4, *Ympyräjuoksu*. Kuvassa pidän esityskäsikirjoitusta edessäni. Esityksessä olin ilman tekstiä.
- Kuva 6. Heta suorittaa antamaani tehtävää; hän kertoo edellisessä kohtauksessa esittämäänsä tarinaa nauraen. Tilanne on kohtauksesta 9, *Nauru*. Esityksessä Heta näytteli lattialla selällään maaten, ei tuolilla.
- Kuva 7. Heta suorittaa antamaani tehtävää kohtauksessa 4, *Ympyräjuoksu*.



Kuva 1. Minä esitän talk shown vierasta ja Heta emäntää. Tilanne on kohtauksesta 5 *Talk show II*. Heta pitää sylissään esityskäsikirjoitusta. Yleisöesityksissä olimme ilman tekstiä. Kuvassa näkyvän pystyaulakon paikka muuttui ensi-iltaan mennessä; siirsimme naulakkoa pari metriä kohti tuolia, valkoisen seinän eteen, jolloin naulakko sai enemmän tilaa ja huomiota, samoin naulakkoon asetellut Marlene-hahmon vaatteet.

Elin tukahduttavan kiireistä aikaa syksyllä 2008. Työskentelin teatterin tuntiopettajana ja koin että minulta puuttui kokonaan oma aika. Aloin kirjoittaa päiväkirjaa, johon kirjoitin joka päivä puolen vuoden ajan. Pitkään vain kirjoitin. Myöhemmin liitin kirjoittamiseeni ajatuksen tekstien mahdollisesta hyödyntämisestä tavalla tai toisella. Annoin päiväkirjakatkelman luettavaksi näyttelijä Heidi Lindénille (tästä eteenpäin käytän Lindénistä kutsumanimeä Heta). Kokeilimme työskentelyä tekstin kanssa, ja tämä kokeilu johti vuoden kuluttua yhteistyöhön. Minä ensin ohjaajana ja Heta näyttelijänä ryhdyimme valmistamaan esitystä. Harjoitusten edetessä työroolimme kyseenalaistuivat. Siirryin näyttelijän rinnalle esiintyjäksi ja pyrin samalla vastaamaan ohjauksesta. Yhteistyöstämme kehkeytyi teos *Minun toinen*, jossa otimme yhteisiin nimiimme käsikirjoittamisen, visuaalisen suunnittelun ja äänisuunnittelun. Julkiset esitykset yleisölle järjestettiin 23.9.–1.10.2010 Teatterikorkeakoulussa.

Asetan edellä mainitun teoksen väitöstutkimukseni kirjallisen osan keskiöön. Asetun pohtimaan tutkimuksessani prosessini etenemistä päiväkirjan kirjoittamisesta teoksen valmistamiseen ja esittämiseen. Liitin teoksen nimeen alaotsikon ”Sukelluksia henkilökohtaisen, omakohtaisen ja omaelämäkerrallisen sameisiin vesiin”. Tämä kirjallinen reflektio on paluuta siihen, mitä tein, paluuta valaisemaan ja kirkastamaan sameutta jälkikäteisen pohtimisen keinoin, etäisyyden päästä. Lukijan on mahdollista asettua kanssani pohtimaan prosessia, vaikkei olisi nähnyt-kään esitystä. Pohtiminen on mahdollista tähän tutkimusjulkaisuun sisällyttämieni liitteiden avulla. Liitteinä ovat teoksen käsiohjelma (Liite II), kohtaukset (Liite III), kohtausten tapahtumaselostukset (Liite IV) ja käsikirjoitus (Liite V). Lisäksi teoksen esitystallenne on saatavissa Teatterikorkeakoulun kirjastosta.

Käytän sanoja esitys ja teos lähes synonyymisesti, kun puhun *Minun toinen* -esityksestä. Paneudun esitys-termin luvussa 2.3.1. Termiin teos suhtaudun taiteilijan tuotoksena samoin kuin pidän kirjailijan tai kuvataiteilijan tuotosta teoksena. Teos on jotakin, jota voidaan tarkastella ajallisen etäisyyden päästä. Ville Sandqvist määrittelee teosta seuraavasti: ”Teos on tekijänsä mielikuvien, havaintojen, kokemusten ja vakaumusten projisointi. Lisäksi teos on aina jotain materiaalista. Projisointi heijastetaan jollekin: paperille, kankaalle, seinään, tilaan, äänenä, liikkeenä, kuvana ja näiden kaikkien sommitelmana.”¹ Määritelmän projisointiajatus vahvistaa

1 Sandqvist 2011, 44.

ajatustani teoksesta jonakin, jota voin tarkastella etäisyyden päästä. Tekijä tarkastelee teostaan etäältä. Teoksen ja tekijän välille muodostuu etäisyys. Ohjaajana minun tulisin kyetä näkemään työni välimatkan päästä projisointina. Siihen en teokseni kohdalla kuitenkaan kyennyt, koska tulin itse osaksi teosta. Etäisyyksiä syntyi teoksen sisällä, ei teoksen ja tekijän välille. Tässä tutkimuksessa tarkasteltava teos ei ole vain ohjaajan teos, vaan se on ohjaajan ja näyttelijän yhteistyön tuloksena syntynyt. Meitä tekijöitä oli kaksi. Teoksesta tuli projisointi, jonka sisällä me tekijät olimme. Asetuimme osaksi projisointia.

Toinen termikaksikko, joka toistuu usein tutkimuksessani, on teatteri ja esitys. Ne ovat minulle useissa tapauksissa lähes synonyymejä. Ilmaisen tekstissä pyrkiväni ”teatterillistamaan” tai ”esityksellistämään” jotakin asiaa. Pysin löytämään asioille ”teatterillisiä” tai ”esityksellisiä” muotoja. Kummassakin tapauksessa on kyse siitä, että etsin keinoja työskennellä, tehdä teatteria, esitystä.²

1.1 TAITEELLISEN TUTKIJAN TAUSTASTANI

Minusta on tullut taiteilija ja taiteellinen tutkija mutkikkaiden reittien kautta. Valmistuin tanssinopettajaksi Kuopion konservatoriosta vuonna 1994. Sen jälkeen valmistuin teatteriopettajaksi Teatterikorkeakoulun tanssi- ja teatteripedagogiikan laitokselta vuonna 2000. Ennen opintoja työskentelin näyttelijäharjoittelijan kiinnityksellä Vaasan kaupunginteatterissa vuosina 1988–1990. Ennen opintoja tein myös ensimmäisen teatterikoreografiani musikaaliin Hair, jota esitettiin Tampereella Frenckellin pihalla kesällä 1987. Kutsun itseäni ohjaajaksi ja näen sen tuloksena teatterin ja tanssin moninaisista töistäni: näyttelijänä, teatterin opettajana ja kouluttajana sekä teatterikoreografina. Työskennellessäni koreografina näyttelijöiden kanssa oivalsin, että työssäni raja ohjaamisen ja koreografioimisen välillä on häilyvä. Aloin kutsua osuuttani taiteellisessa prosessissa ohjaamiseksi ja aloin nimittää työtä teatteriksi. Siirtymiseni tanssin ohjaamisesta teatterin ohjaamiseen on vaatinut vuosikausia. Sinä aikana esittävä taide ja esittävän taiteen opetus, samoin esittävän taiteen opettamisen koulutus, ovat kokeneet mullistuksia, jotka olen itse elänyt läpi. Viimeisin mullistus on Teatterikorkeakoulun siirtyminen osaksi vuoden 2013 alussa käynnistynyttä Taideyliopistoa. Näen Taideyliopiston mahdollistavan entistä voimallisemman taiteiden välisyyden ja taiteellisen tutkimisen.

2 Joachim Fiebach (2005) pohtii teatterillisuutta ja esittämistä artikkelissaan *Teatterillisuus: suullisesta perimätiedosta televisioituun ”todellisuuteen”*. Elin Diamond (2005) tarkastelee esittämistä, performatiivisuutta ja esittämiseen liittyvää ideologista potentiaalia artikkelissaan *Johdatus esitykseen ja kulttuuripolitiikkaan*.

Sain kipinän tutkimiseen viime vuosituhannen lopulla, teatteriopettajan opintojeni aikana. Kouluttautuessani sain paitsi vahvistaa teatteritaiteellista osaamistani, esiintyjän ja ohjaajan taitojani, myös tutustua teoreettisiin aineisiin, ennen kaikkea psykologiaan ja filosofiaan. Tanssi- ja teatteripedagogiikan laitoksen tutkiva ilmapiiri viritti ja vahvisti kiinnostustani tutkimustyöhön. Maisteriksi valmistuessani ilmaisin kiinnostukseni jatko-opintoja kohtaan. Vuoden päästä valmistumisestani, vuonna 2001, pääsin tutkijaksi Taideteollisen korkeakoulun *Taimi* (sanoista *taide* ja *minus*) -tutkimusprojektiin. Seuraavana vuonna aloitin jatko-opinnot Teatterikorkeakoulussa.

Taimi (2001–2003) oli peruskoulua koskeva tutkimus- ja kehittämishanke, jonka vastuullisena johtajana toimi professori Inkeri Sava. Projektin tavoitteena oli kehittää taiteen omaelämäkerrallisia työmuotoja kouluun, perimmäisenä päämääränä syrjäytymisen ehkäiseminen. Työskentelin hankkeessa teatteria ja draamaa edustavana taiteilija-kouluttaja-tutkijana. Tehtävänäni oli osallistua peruskoulunopettajille suunnatun kaksivuotisen täydennyskoulutuksen suunnitteluun ja toteutukseen. Tehtävänäni oli myös työskennellä koulussa täydennyskoulutukseen osallistuneiden opettajien luokilla. Inkeri Sava ja Marjatta Bardy luonnehtivat tutkimushanketta seuraavasti: ”Keskeisenä sisältönä on lasten kertomat elämäntarinat ja kertomisen välineinä eri taiteiden keinot. Tutkimukseen liittyy myös lasten kanssa työskentelevien aikuisten koulutusprosessi. Sen taustana on ajatus, että aikuisten on niin ikään kohdattava omat elämäntarinansa taiteen keinoin, ennen kuin sisäistynyt taiteellinen toiminta lasten kanssa on mahdollista.”³ Kysyin itseltäni, mihin olin kouluttamassa ensin opettajia ja myöhemmin myös heidän oppilaitaan. Mietin myös, mihin taiteen oli tarkoitus tulla välineeksi. Tunsin olevani vieraalla maaperällä, sellaisella, johon en teatteripedagogin koulutuksellani voisi yltää. Päämäärä, syrjäytymisen ehkäiseminen taiteen keinoin, tuntui hienolta ja tavoittelemisen arvoiselta. Koin etten vain löytänyt teatterin keinoja tehtävässäni. Päämäärässä oli kyse muustakin kuin teatterin tekemisestä, yhdistin sen terapiaan ja terapeuttisuuteen. Tiesin, ettei minulta odotettu terapiatyötä, enhän ollut terapeutti. Saadakseni selvyyttä siihen, miten toimia taiteilija-kouluttajana tehtävässäni, hakeuduin opiskelemaan ekspressiivistä taideterapiaa Taideteolliseen korkeakouluun⁴. Siten harjaannuin käyttämään kuvan tekemisen tekniikoita ja sain välineitä kuvalliseen ajatteluun ja ilmaisuun.

3 Sava & Bardy 2002, 5.

4 Suoritin ekspressiivisen taideterapian 1,5 vuoden opintokokonaisuuden Taideteollisessa korkeakoulussa 2002–2003. Koulutus oli kuvataideopettajiksi valmistuvien maisteriopiskelijoiden sivuainekokonaisuus, johon sain osallistua erillisellä luvalla.

Taimen ja jatko-opintojen myötä tutustuin omaelämäkerrallisuustutkimukseen. Omaelämäkerrallisuustutkimusta edustaa muiden muassa Pia Hounin väitöskirja *Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*⁵ sekä Päivi Kososen väitöskirja *Elämät sanoissa. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet'n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä*⁶. Omaelämäkertakirjallisuuden tutkimusta edustaa Kososen tutkimus *Isokrateesta Augustinukseen. Johdatus antiikin omaelämäkerralliseen kirjallisuuteen*⁷.

Luin kaunokirjallisuutta ymmärtääkseni lisää taiteen ja omaelämäkerrallisuuden yhteen liittymisestä. Marcel Proustin teossarjasta *Kadonnutta aikaa etsimässä* oli juuri alkanut ilmestyä suomennoksia⁸. Luin lisäksi Frank McCourtia⁹, Ian McEwania¹⁰, Virginia Woolfia¹¹, James Joycea¹², Georges Pereciä¹³, Pirkko Saisiota¹⁴ ja Anja Kaurasta¹⁵, muutamia mainitakseni. Joitakin romaaneja luonnehdittiin omaelämäkerrallisiksi, osa oli puhtaasti fiktiivisiä. Lukiessani arvuuttelin mielessäni, miten kirjailijan omat kokemukset ovat kirjoittautuneet teokseen. Kuvataiteessa vaikutuin Ulla Jokisalon töistä, samoin Maarit Mäkelän keramiikkatyöskentelyyn perustuneesta väitöstutkimuksesta¹⁶, jonka näkö- ja tuntoaistiani hivelevä julkaisun ulkoasu on jo itsessään kuin taideteos.

Tutkimus- ja kaunokirjallisuuden sekä kuvataiteen voimalliset ja ajatuksia herättäneet esimerkit eivät auttaneet minua *Taimi*-projektissa teatteriin liittyvän kysymykseni ratkaisemisessa. Ymmärsin kyllä teatterintekijänä, että omaan elämään liittyvä kokemus tai kertomus voidaan draamallistaa. Tarkoitin draamallistamisella sitä, että muisto voidaan elävöittää näyttelemällä ja esittämällä, toiminnallisuuden kautta. Oman elämän tarina tai mikä tahansa omaan elämään liitettävä asia, episodi, tilanne, hetki, hahmo, esine tai tunnelma voidaan tehdä nähtäväksi ja kuultavaksi kuvaksi. Toiminnallisuus on teatterin ja draaman piirre. Teatterikoulutus samoin kuin teatteria ja draamaa hyödyntävät terapiat, kuten psykodraama, sosiodraama ja

5 Houni 2000.

6 Kosonen 2000.

7 Kosonen 2007.

8 Proust, Marcel 2004; 2007a; 2007b.

9 McCourt 2006.

10 McEwan 2003.

11 Woolf 2003.

12 Joyce 2001.

13 Perec 2002; 2004.

14 Saisio 2001.

15 Kauranen 1996.

16 Mäkelä 2003.

tarinateatteri, toteutuvat toiminnallisuudessa. Koulutukseen tai terapiaan osallistuva hyödyntää ja työstää oman elämänsä kokemuksia, ja toiminta tähtää osallistujan muuttumiseen, kehittymiseen, oppimiseen, tervehtymiseen tai eheytymiseen. Laadin *Taimi*-työskentelystäni liseniaatintutkielman, jossa pohdin omasta elämästä kertomisen mahdollisuutta alakoulun ensimmäistä ja toista luokkaa käyvien lasten kohdalla koulussa ja samojen lasten opettajien kohdalla ammatillisessa täydennyskoulutuksessa¹⁷.

Taiteilija-kouluttajan toimenkuvaani selvittäessäni halusin lisäksi tietää, voinko tehdä omaelämäkerrallista teatteria taiteena, ilman koulutus- tai terapiakehystä. *Taimi*-projektin päätyttyä aloinkin yhä voimallisemmin etsiä keinoja esityksellistä omaelämäkerrallista. Ohjasin viiden vuoden ajan *Elämäntaiteilijat*-teatteriryhmää¹⁸. Ryhmän kuusi jäsentä kiinnostuivat omaelämäkerrallisuuteen liittyneistä ajatustistani, ja vähitellen omaelämäkerrallisuudesta tuli teema, jota työstimme monin eri tavoin vuosien aikana¹⁹.

Taimi-projektin aikaisissa opettajien työpajoissa syntyneet ideat jäivät mietittämään minua niin paljon, että päätin kokeilla, miten ne toimivat ammattitaiteilijoiden kanssa. Kutsuin kolme tanssijaa työskentelemään kanssani omaelämäkerrallisiin työpajoihin. Valmistimme kokeilumme pohjalta esityksen. (Kuvaan ohjaustyötäni kolmen tanssijan ja heidän omaelämäkerrallisen materiaalinsa kanssa liitteessä I: *Omaelämäkerrallisuuden taustapolkuni koulutus kontekstista taidekontekstiin.*) Samaan aikaan halusin jatkaa työtä väitöstutkimuksena. Kokeilujeni perusteella oivalsin, mitä haluan tutkia. Olin edelleen jäänyt miettimään omaelämäkerrallisuuden luonnetta, sen suhdetta esityksellistämiseen. Näytti siltä, että esitystapahtuman aktualisuus pakenee omaelämäkerrallisuutta. Siinä oli tutkimuskohteeni.

Oivalsin, että voin jatkaa tutkimista menetelmällisesti ja sisällöllisesti usealla eri tavalla: pedagogisesti painottuen, taiteellisesti painottuen, yksin tai muiden kanssa, esiintyjänä, ohjaajana tai opettajana. Koin olevani vapaa tekemään sitä, mitä eniten halusin. Halusin keskittyä omaan taiteelliseen työhön opettamisen sijasta. Halusin jatkaa omaelämäkerrallisuuden parissa, tällä kertaa oman omaelämäkerrallisuuteni, en toisten.

Omaelämäkerrallinen ja sen pohtiminen ja problematisoiminen johtivat minut tähän tutkimukseen. Termi omaelämäkerrallinen toistuu usein tutkimuksessani.

17 Martin 2007.

18 Uudenmaan CP-yhdistyksen piirissä toimiva aikuisten harrastusryhmä, joka perustettiin vuonna 2003.

19 Kuvaan omaelämäkerrallista teatterityötäni artikkelissani *Teatterin kättilö* (Martin 2008).

Ymmärrän omaelämäkerron laajasti. Se voi olla sanallista kerrontaa, puhetta ja kirjoitusta. Se voi olla kehollista liikettä ja ilmaisua ja tanssia. Se voi olla kuvallista. Omaelämäkertoja hyödyntää elettyä elämäänsä kertomisessaan. Keskeinä tutkimuksen taiteellista vaihetta siirsin painopisteen omaelämäkerrallisuuden pohtimisesta henkilökohtaisen pohtimiseksi. Pohdin ja perustelen työssäni tätä siirtymää. Henkilökohtaista pohdin erityisesti luvuissa 2.3.3 *Henkilökohtainen* ja 5.1 *Henkilökohtaisuuden perusta*.

Lisensiaatiksi valmistumiseni aikoihin Teatterikorkeakoulussa valmisteltiin tutkimustoiminnan uudistamista. Uudistusten myötä tutkimusta alettiin kutsua taiteelliseksi tutkimukseksi. Konkreettisimmillaan muutos näkyy tutkintosäännön uudistuksessa. Uuteen tutkintosääntöön siirryttiin vuonna 2008. Tutkimustyön alkuvaiheessa olin laatimassa väitöskirjaa vanhan tutkintosäännön mukaisesti. Keskeillä taiteellisen työn prosessia, kesällä 2010, muutin työni vastaamaan uuden tutkintosäännön kriteerien mukaista tutkimusta. Vanhamuotoisen väitöskirjan oli tarkoitus olla tieteellispainotteinen. Tieteellispainotteisuus oli seurausta siitä, että olin suorittanut maisterin tutkintoni tanssi- ja teatteripedagogiikan laitoksella. Vanhaan tutkintosääntöön sisältyi ajatus, että teatteripedagogin jatkotutkintoon liittyvän työn tulee olla tieteellisesti painottuva.²⁰ Olin istuttanut tutkimussuunnitelmani sellaiseen ajatukseen, ja tutkimukseni oli tarkoitus koostua kolmesta käytännön projektista, joita olisin käyttänyt tutkimuksen aineistona²¹. Takaraja tutkimuksen valmistumiselle vanhan tutkintosäännön mukaan työskenteleville oli vuosi 2012. Arvelin, etten saisi tutkimustani valmiiksi siihen mennessä, ja anoin lupaa siirtyä uuden tutkintosäännön alaisuuteen. Sitä varten muokkasin tutkimussuunnitelmani vastaamaan uuden tutkintosäännön vaatimuksia. Sain luvan elokouussa 2010. Siinä vaiheessa selkein ja tuntuvin ero vanhan ja uuden tutkintosäännön välillä oli suhteessa taiteellisen työn tehtävään. Vanhan tutkintosäännön alaisuudessa työskennellessäni esityksen valmistaminen oli ollut minulle keino hankkia myöhemmin analysoitavaa aineistoa, tieteellispainotteisen tutkimuksen tarpeisiin. Vaihtaessani työni uuden tutkintosäännön mukaiseksi siitä tuli taiteellisen tutkimisen käytännön maasto. Ero vanhan ja uuden tutkintosäännön välillä on valtava.²²

20 Vanhan tutkintosäännön aikana tutkimukset jakaantuivat taiteellisesti ja tieteellisesti painottuviin. Tanssi- ja teatteripedagogiikan laitokselle tehtävä väitöstyö tuli olla tieteellisesti painottunut. Tällainen automaatio määritteli rajaukset myös omalle tutkimukselleni.

21 Projektit tarkoittivat kolmea eri teosta niiden valmistamisen prosesseineen.

22 Tanssitaiteen tohtori Riitta Pasanen käsittelee väitöskirjassaan (2000, 17–20) ongelmia, joita vanhan tutkintosäännön aikainen jako taiteellis- ja tieteellispainotteiseen tutkimukseen toi mukanaan. Rajanveto taiteellisen ja tieteellisen välillä osoittautui hankalaksi.

Siirtyminen uuteen tutkintosääntöön merkitsi minulle tunnetta voimistuneesta vapaudesta, itsenäisyydestä ja vastuullisuudesta.

1.2 *Minun toinen* – TUTKIMUKSEN TAITEELLINEN OSA

Minun toinen –teoksen valmistaminen oli yritystä muuntaa omaelämäkerronta esittämiseksi. Harjoitusprosessin aikana tosin aloin ajatella työskentelyä pikemminkin henkilökohtaisen paikkana kuin omaelämäkerrallisena. Koettelin omaelämäkerrallisuutta tuomalla intuitiivisesti kertomisen rinnalle vastavoimia, toisin sanoen sellaisia elementtejä, jotka häiritsevät, siirtävät tai pidättävät itse kertomista. Vastavoimiksi asettuivat tila, maisemat ja kehollinen liike. Nyt jälkepäin, reflektoidessani teoksen valmistamista, voin taas puhua omaelämäkerrallisesta. Se ei ole ihme. Olenhan katsomassa taaksepäin kohti tehtyä ja koettua työtä ja sanallistamassa sitä, omaan elämäni liittyvää ajanjaksoa.

Minulle taiteellinen työ on mitä henkilökohtaisinta. Näen taiteilijan ammatin siitä erityisenä, että taiteilijalla on lupa ja ehkä myös velvollisuus olla henkilökohtainen. Asettumalla tutkimaan omaa työtään taiteilija muodostaa tietoa, jota muut ammattikunnat eivät voi tuottaa. Taiteilijan tekemä taiteellinen tutkimus avaa taiteellista prosessia, työn tekemistä ja sen ehtoja, ajattelua ja sen muutosta sekä olemassaoloa. Tästä kaikesta on kysymys tutkimuksessani.

Tutkimukseni on taiteellinen tutkimus, jossa tutkimus ponnistaa taiteilijan käytännön työstä. Tutkimuksessani käytännön työ on teos *Minun toinen*, tutkimuksen taiteellinen osa. Teos ja sen valmistaminen on kuin maasto, jossa etsin reittejä ja pysähtymispaikkoja ymmärtääkseni paremmin maaston laatua. Taiteellisen tutkimuksen tekijänä tutkin teoksellani, en teostani²³. Tartun teoksen valmistamisen tuomiin havaintoihin eli yhtäältä niihin havaintoihin, joita tein kehkeytyvän teokseni valmistamisen aikana, ja toisaalta niihin, joita olen tehnyt nyt jälkepäin kuvatessani ja pohtiessani tehtyä työtä. Siten minun on voitava puhua teoksestani ”mahdollisimman läheltä”, ikään kuin se olisi kehoni jatke. Vertaan asiaa mikroskooppiin. Biologi käyttää mikroskooppia, jolla tutkia pieneliöitä. Hänen on oltava kiinni mikroskoopissa kyetäkseen katsomaan sen läpi tutkimaansa asiaa. Mikroskooppi on kehon jatke, jolla tehdä havaintoja. Samaa läheisyyttä tarvitsen teokseni suhteen. Vaihdan ja säädän näkökulmaa saadakseni näkyviin asioita. Näkökul-

23 Vrt. Arlander 2009.

ma on kuin mikroskoopin linssi. Säättäessäni linssiä teen valintoja kirjoittamisen suhteen.²⁴

Muotoilin tutkimussuunnitelmaan kysymykset ennen taiteellisen työn ja samalla ennen koko tutkimustyön aloitusta. Kysyin, mitä ja millaista on omaelämäkerronta ja miten kerronta muuttuu esittämiseksi. Halusin myös pohtia rajaa henkilökohtaisen omasta elämästä kertomisen ja toisen kanssa jaettavan esityksen välillä. Kysyin, missä ja miten yksityisyys muuntuu jaettavaksi. Halusin lisäksi tietää, mitä omaelämäkerronta tarvitsee esityksenä, jottei se jää omasta elämästä kertomiseksi. Taiteellisen työn edetessä aloin ymmärtää, että minun tuli sekä koetella työlleni asettamia kysymyksiä että pyrkiä vastaamaan niihin taiteellisen työni kautta, taiteellisin keinoin. Aloin suhtautua esitykseen ja sen valmistamiseen tutkimuskysymysten koetinkivenä, tutkimusmenetelmien testaamisen kenttänä ja tutkimustulosten esityksellisenä paikkana. Kysymykset palvelivat teoksen valmistamista. Ne kuvaavat ajatuksiani, kiinnostuksen kohdettani ja tilannettani tutkimuksen alussa. Jokin sysää aina liikkeelle. Tässä tutkimuksen reflektio-osuudessa en enää palaa tutkimuskysymyksiin enkä vastaa niihin, vaan ajattelen, että teos esityshetkellään vastasi puolestani. Nyt jälkeinpäin en aseta mitään tutkimuskysymystä yleisesti ja teoreettisesti, vaan etenen kirjoittamisessani prosessissa vastaan tulleiden aktuaalisten, omakohtaisten ja kokemuksellisten kysymisten ja oivallusten ohjaamana. Pitäisikö minun katsoa, miten teos vastasi? Näen, että se kysymys kuuluu teatteritieteilijälle. Hän voi arvioida ja analysoida teosta. Teatteritaiteilija sen sijaan voi taiteellisen käytäntönsä sisältä päin pohtia ja kurkotella pohtimisensa kanssa kohti maailmaa. Minä kurkottelen kohti maailmaa pohtimalla matkaani henkilökohtaisesta ja yksityisestä päiväkirjan kirjoittamisesta julkisesti jaettavan teatteriesityksen valmistamiseen. Pohdin, mitä henkilökohtainen on minulle, ja miten näen sen yleisemmin tässä ajassa. Pohdin, mitä on asettaa oma päiväkirjateksti taiteellisen työn käyttöön ja mitä on asettua ohjaamaan esitystä, jonka valmistaminen perustuu omaan päiväkirjakirjoitukseen. Tavoittelen tällaisella etenemisajatuksella oman ymmärrykseni lisäämistä teatterityöhöni liittyen. Tavoittelen sillä myös laajempaa tutkimuksellista, taiteellisen tiedon keräämiseen ja sen käyttämiseen liittyvää metodologista hyötyä.

Asetan tavoitteekseni myös saattaa henkilökohtaisuus keskusteluun. Tarkastelemalla yksittäisen teokseni valmistamista havainnollistan samalla, miten henkilökohtainen on yhteistä, jaettavissa olevaa ja poliittista. 1960-luvun feministinen iskulause ”henkilökohtainen on poliittista” pätee edelleen, jopa irvokkaalla tavalla. Irvokkuus syntyy siitä, että internetin myötä henkilökohtaisuus on kaikkialle

24 Esa Kirkkopelto artikkelissaan *The Question of the Scene* (2009, 231) pohtii näyttämöä ja optiikkaa, jonka teatteri avaa ja jossa suhteemme maailmaan voi vapaasti tulla näkyviin.

ulottunut lähes kaikkia koskeva imperatiivin kaltainen suositus. Blogeissa ja keskustelupalstoilla saatetaan olla mitä henkilökohtaisimpia ja samaan aikaan tarjotaan itseä kaikille. Kuka tahansa voi vastata, mitä vain. Henkilökohtaisuudesta tulee jotakin, mitä ihmisiltä vaaditaan. Jos en tuo itseäni esille ja keskusteluihin kaikkien saataville, jään sähköisen sosiaalisen maailman ulkopuolelle, ja voin vain aavistella, millainen se maailma on. Tilanne on kääntynyt päinvastaiseksi verrattuna varhaisten feministien aikaan, jolloin henkilökohtaisuus oli naisille ominainen puutteellisuus tai heikkous. Deirdre Heddon on tutkinut omaelämäkerrallista esitystä. Teoksessaan *Autobiography and Performance* hän muistuttaa, että varhaisten feministien ele tehdä henkilökohtainen tunnetuksi oli radikaali²⁵. Tässä ajassa se helposti unohtuu, kun henkilökohtaisuus on kaikkialla läsnäolevaa. Heddon viittaa Foucault'hon, joka jo 1970-luvulla maalasi hämmentävän oikeanlaisen, ennalta näkevän kuvan länsimaisesta ihmisestä. Foucault'n mielestä olimme muuttuneet tunnustukselliseksi yhteiskunnaksi, jossa tunnustaminen oli levittänyt vaikutuksensa kaikkialle²⁶. Heddon toteaa, että, jos olimme silloin tunnustuksellisia eläimiä, olemme nyt muuttuneet hirviöiksi²⁷.

Kuvatessani ja pohtiessani työtäni olen myös kytköksissä tutkimuksen metodologiaan ja epistemologiaan. Tähän liittyen asetan metodologiseksi tavoitteekseni kehittää tutkimusalaani ja pohtia, miten ajatella ja työskennellä taiteellisenä tutkijana ja miten saada tietoa. Epistemologinen tavoitteeni on pohtia ja perustella, mikä on tietoa ja mikä kelpaa tiedoksi. Tavoitteenani on muotoilla samalla uudenlaista dialogiin perustuvaa yhteistyön tapaa esittäviin taiteisiin.

Filosofi Carsten Friberg pohtii teorian ja käytännön välistä eroa²⁸. Friberg peräänkuuluttaa kysymyksiin vastaamisen lisäksi vastausten sovellettavuutta. Hän tuo esille, että vastausten tietäminen kysymykseen on yksi asia, mutta siihen ei välttämättä sisälly sen tunnistaminen, mitkä ovat kysymysten sovellettavuuden rajat. Hän viittaa Gilbert Ryleen²⁹ ja toteaa että intelligentti käytäntö ei siten ole teorian lapsipuoli. Päinvastoin, teoretisointi on käytäntö muiden joukossa ja on itsessään älykkäästi tai typerästi toteutettua.³⁰

Se, mihin ryhdyin taiteellisen työn jälkeen, oli sitä, mitä Friberg peräänkuuluttaa. Ennalta asetettuihin kysymyksiin vastaamisen sijaan aloin selvittää itsel-

25 Heddon 2008, 160.

26 Foucault 1990, 59.

27 Heddon 2008, 160.

28 Friberg 2010.

29 Ryle 1990 / 1949.

30 Friberg 2010, 25–26.

leni kysymysten sovellettavuutta ja niiden rajoja. Koin tärkeäksi pohtia taiteellista käytäntöä sellaisenaan ja siitä tilanteesta käsin, kun työ oli tehty. En siis halunnut pitää pohdinnan lähtökohtana käytännölle ennalta asetettuja tutkimuskysymyksiä. Tämän ratkaisuni myötä minun oli mahdollista miettiä puhtaalta pöydältä, mikä nyt tuntuu tärkeältä, mihin ja miksi tässä vaiheessa haluan kohdistaa huomioni ja miten ryhdyn kirjoittaen purkamaan taakse jäänyttä työtä. Siihenastinen työ alkoi hahmottua kysymisen kontekstina. Aloin pohtia, mitä työssä hankkimani tietäminen sai aikaan, ja mihin se johti, mitä uusia kysymyksiä tietäminen nosti esiin sekä millaista oli olla ja toimia sellaisen tietämisen kanssa.

Esitysvaiheen jälkeen keskityin purkamaan tehtyä työtä. Loppusyksyn 2010 ja kevään alun 2011 käytin muistiinpanojen läpikäymiseen ja puhtaaksi kirjoittamiseen. Luin kirjallisuutta ja etsin kiinnostavaa polkua työn jatkamiseksi. En halunnut alkaa vastata kysymyksiin, vaan koin, että halusin tarttua johonkin, mikä olisi paljon lähempänä itseäni. En vielä tiedostanut asiaa kovinkaan kirokkaasti, mutta kyse oli siitä, että halusin olla uskollinen prosessille ja siinä syntyneelle tiedolle, joka oli monin tavoin vielä artikuloimatonta. Taiteellinen työ ei tyhjene kysymyksiin vastaamalla eikä perinpohjaisesti selostamalla. Kysymyksiin vastaaminen tuntui turhalta. Sen sijaan työssä oli paljon arvokkaita tunteita aiheita, joita halusin käsitellä. Mietin, mitkä asiat tuntuivat kaikkein tärkeimmiltä, sellaisilta, joita en voi ohittaa. Nostin esiin viisi asiaa, jotka olivat herättäneet minussa eniten ajatuksia: esitys, päiväkirja, henkilökohtainen, dialogi ja raja. Niistä tuli työni avainsanoja, joiden annoin suunnata, rajata ja jäsentää kulkuani tutkimusmaastoissa.³¹ Avainsanojen rinnalla tekstissä usein esiintyvä käsite on myös omaelämäkerrallinen. Siitä ei kuitenkaan tullut avainsanaa, ja työni on osaltaan suhteeni luotaamista kyseiseen käsitteeseen. Muita käsitteitä tekstissäni ovat muiden muassa minä, itse, tunnustus ja todistus, jotka liittyvät omaelämäkerrallisuuden teoretisointiin. Avaan käsitteitä matkan varrella.

Avainsanojen taustalle tutkimuksen teoreettiseksi maisemaksi olen asettanut Deirdre Heddonin sekä Sidonie Smithin ja Julia Watsonin tutkimukset. Teokseensa *Autobiography and Performance*³² Heddon omaelämäkerrallisen esityksen tutkijana pohtii esityksen ja totuuden välistä suhdetta sekä menneen ja nykyisen suhdetta esityksessä, kun esiintyvä ruumis on läsnäolevana tässä ja nyt.³³ Heddon pohtii

31 Anu Koivunen ja Marianne Liljeström ovat myös käyttäneet avainsanoja kirjoittamisen jäsen-nyksen apuna toimittamassaan teoksessa *Avainsanat. Kymmenen askelta feministiseen tutkimukseen*. (1995)

32 Heddon 2008.

33 Emt.

modernissa ja nykyteatterissa erityisesti henkilökohtaisen (personal) ja poliittisen välisiä suhteita, esimerkiksi poliittisuuden mahdollisuuksia ja rajoja suhteessa henkilökohtaiseen. Heddon käsittelee esityskäytäntöjä toisen aallon feminismistä nykyaikaan ja sooloesityksistä paikkaerityisiin. Hän tutkii yksittäisten taiteilijoiden töitä ja nostaa esiin identiteettiin, paikkaan, etiikkaan sekä todistamiseen ja tunnistamiseen liittyviä aiheita³⁴. Hän myös tuo kriittisesti esiin esityksen tekemisen käytäntöjen historiallista kehitymistä.³⁵

Sidonie Smithin ja Julia Watsonin teos *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*³⁶ on tutkimukseni kannalta keskeinen. Teoksessa tarkastellaan omaelämäkerrallista kirjoittamista ja sitä, mitä siihen liittyy, kun se tuodaan osaksi kulttuurintutkimusta, naistutkimusta, sosiaalitieteitä ja kirjallisuustiedettä. Siinä eritellään omaelämäkerrontaan liittyviä käsitteitä ja termejä samoin kuin sitä, miten omaelämäkerronta eroaa fiktiosta tai elämäkerrasta. Smith ja Watson ovat tutkineet myös 1900-luvun naistaiteilijoiden itsen representaatioita visuaalisissa taiteissa, kirjoitetuissa teksteissä ja performanssissa³⁷.

Tutkimuksen otsikossa esiin tuomani ajatuksen minän esittämisestä olen johtanut kirjallisuudentutkija Lea Rojolalta. Hän tarkastelee kriittisesti omaelämäkertoja, päiväkirjoja ja muita kirjoituksia, joissa kirjoittava minä on pohtimisen kohteena³⁸. Tällaisia tekstejä hän kutsuu minän kirjoituksiksi. Niissä kirjoittavalla minällä on keskeinen asema tekstin rakenteessa.³⁹ Tutkimukseni on lähtenyt liikkeelle juuri tällaisen minää pohtivan päiväkirjakirjoituksen kautta ja edennyt eri tavoin minän kirjoitukseen suhteessa olevaan minän esityksellistämiseen ja esittämiseen. Päiväkirjaa tarkastellessani tukeudun Rojolan ohella Smithin ja Watsonin teoretisointiin sekä kotimaisista kirjallisuudentutkijoista Miia Vatkan⁴⁰ ja Eeva Jokisen⁴¹ töihin.

Esitystä suunnitellessani havaitsin, etten voinut tai osannut työskennellä yksin, enkä myöskään voinut pitäytyä omaelämäkerrallisessa ajattelussa. Hakeuduin yh-

34 Heikki Kujansivu ja Laura Saarenmaa (2007) tuovat esille, että tunnustus ja todistus ovat toisiinsa niveltäviä käsitteitä. He määrittelevät ne seuraavasti: tunnustamisella viitataan itsestä puhumiseen ja siihen, että oma toiminta altistetaan arvioitavaksi. Todistaminen taas on koetun ja nähdyn esiin tuomista ja toteen näyttämistä. ”Jos tunnustava subjekti kysyy itseltään, mitä minä olen tehnyt?, niin todistava subjekti kysyy, mitä (minun tieteni, nähteni, kuulteni, minulle) on tapahtunut?”

35 Emt.

36 Smith & Watson 2010/2001.

37 Smith & Watson 2005.

38 Rojola 2002.

39 Emt., 70.

40 Vatkan 2005.

41 Jokinen 2004.

teistyöhön toisen tekijän kanssa. Asetin yhteistyön päämääräksi pyrkimyksen dialogiin. Hyödynnän yhteistyön tarkastelussa Martin Buberin dialogisuusfilosofiaa. Buber on pohtinut dialogisuutta erityisesti minä – sinä -suhteena⁴². Valaisen hänen teoriansa avulla joitakin dialogisuuden vivahteita ja välähdyksiä työssä.

1.3 TUTKIMUKSEN KULKU

<p>Kevät 2008. Laadin ensimmäisen tutkimussuunnitelman.</p>	<p>Aloitin tämän tutkimuksen valmistamisen keväällä 2008, jolloin väitöstutkimukseni suunnitelma hyväksyttiin⁴³. Siitä lähtien tämä tutkimus on ollut osa elämäni. Olen voinut keskittyä kokopäiväisesti tutkimustyöhön maaliskuusta 2010 lähtien, ensin tutkijakoulutettavan toimessa ja sitten apurahan turvin⁴⁴.</p>
<p>Kevät 2009. Tapaan tulevan yhteistyökumppanini sattumalta.</p>	<p>Yhteistyöni Hetan kanssa sai alkusysäyksensä keväällä 2009. Olimme tulleet samaan kuntokeskukseen ja odotelimme jumpan alkamista. Olimme olleet tekemisissä kymmenen vuotta aiemmin, kun ohjasin nuorten teatteriryhmää, jossa Heta oli mukana⁴⁵. Nyt Heta oli juuri valmistunut näyttelijäksi ja totesi olevansa käytettävissä, jos tarvitsisin näyttelijää. Tartuin Hetan tarjoukseen. Aloin suunnitella yhteistyötä. Tapasimme muutaman viikon päästä kaupungilla kahvilassa. Tapaamista varten kävin läpi edellissyksynä kirjoittamiani päiväkirjatekstejä. Otin painavan pinon mukaani ja päällimmäiseksi asetin tajunnanvirtavyörytykseni. Sen näyttäisin Hetalle, koska se oli selkeästi omanlaisensa, melko lyhyt teksti. Annoin tekstin Hetalle ja tunsin epävarmuutta. Pelkäsin, että teksti on tylsää luettavaa. Pelkäsin samalla, että teksti yksityiskohtineen jotenkin paljastaa minut, eikä minulla sen jälkeen olisi enää paluuta entiseen. Hetan lukiessa tekstiä mieleni teki selittää sitä, ja käskin itseäni olemaan hiljaa. Heta hihitteli ja hörötteli. Voiko</p>

42 Buber 1999.

43 Teatterikorkeakoulun opetus- ja tutkimusneuvosto hyväksyi tieteellispainotteisen väitöskirjan tutkimussuunnitelman.

44 Työskentelin valtakunnallisessa Musiikin ja näyttämötaiteen tutkijakoulussa 1.3.2010–28.2.2012. Teatterikorkeakoulun (TeaK) Esittävien taiteiden tutkimuskeskus (Tutke) ja Niilo Helanderin säätiö myönsivät minulle apurahat saattaakseni päätökseen tutkimukseni. Työskentelin apurahoilla 29.2.–31.12.2012.

45 Perustamani teatteriryhmä *Valon lapset* toimi vuosina 1996–2000 Draamastudiossa Helsingin Nuorisosiainkeskuksen yhteydessä.

	<p>tekstilleni nauraa? Olin hämilläni. Heta totesi pitävänsä siitä, miten pienin vihjein tekstistä aukeaa isoja asioita. Tekstissä kuvaamani asiat, lyhyesti esiin tuodut, toimivat Hetalle kosketuspintoina hänen omiin kokemuksiinsa. Hetan reaktioista ymmärsin, että kokemukseni olisivat jaettavissa. Toinen voi ymmärtää niitä.⁴⁶</p>
<p>Kevät 2009. Kokeiluharjoitus.</p>	<p>Yhteistyön toivossa ehdotin Hetalle harjoitusta, jossa voisimme kokeilla käytännössä päiväkirjamateriaalin työstämistä, Heta näyttelijänä ja minä ohjaajana. Aloin kutsua harjoitusta kokeiluharjoitukseksi. Puhun tässä tutkimuksessa useaan kertaan kokeiluharjoituksesta ja tarkoitan sillä nimikkeellä juuri tätä kyseistä harjoitusta. Harjoitus muodostui alkupisteeksi vuotta myöhemmin varsinaisesti alkaneelle yhteistyöllemme. Harjoitus viitoitti tärkeiltä osin myöhempää yhteistyötä ja sen laatua. Sovimme harjoituksen muutaman viikon päähän kahvilatapaamisen jälkeen. Harjoitusta varten yritin kuvitella, mitä mahdollisesti alkava yhteistyö voisi tarkoittaa ja millaista teatteria päiväkirjatekstin varassa voisi syntyä. Suunnittelin parituntisen harjoituksen kahden tehtävän varaan. Ensin halusin antaa tekstin Hetalle ja pyytää häntä lukemaan se ääneen. Toisena tehtävänä tarkoitukseni oli työstää tekstiä tilassa siten, että Heta lukisi tekstiä huoneen eri paikoissa erilaisilla virityksillä. Itse tapaamisessa ensimmäinen tehtävä toteutui, mutta toisen tehtävän tilalla pyysinkin Hetaa tekemään liikesarjan tekstini tietyn kohdan perusteella. Tehtävän muutos johtui tapaamisen aluksi käymästämme keskustelusta. Kerroimme kumpikin viime vuosien tekemisistämme, minä taiteellisista sekä tutkimus- ja opetustöistäni ja Heta näyttelijänopinnoistaan. Heta kuvasi sekä kokemuksiaan Nätyllä (Tampereen yliopiston näyttelijäntytön koulutus) että kahta opiskelijavaihtovuottaan New Yorkissa.</p>

46 Kirjailija Maria Peura kirjoitti päiväkirjaa romaanin kirjoittamisen rinnalla. Päiväkirjakirjoittamisen tarkoitus oli toimia materiaalina hänen maisterin lopputyölleen Teatterikorkeakoulun dramaturgian laitoksella. Peura sai valmiiksi romaanin ja maisterin opinnäytteen. Lisäksi hän sai aikaan kolmannen työn, kaunokirjallisen teoksen päiväkirjansa kirjoittamisesta ja opinnäytteensä laatimisesta. Teoksessa *Antaumuksella keskeneräinen* (2012, 133) Peura tuo esille tunteuksiaan jätettyään lopputyöhön liittyvää päiväkirjatekstiä ohjaajansa luettavaksi. Hän kirjoittaa: ”Käänte. Ei tee mieli kirjoittaa mitään tähän päiväkirjaan. Lähetin Harrille sen, mitä tähän mennessä on olemassa. Kaksi viikkoa sitten lähetin. Häpeä tietysti nousi pintaan. Että kehtaan panna toisen ihmisen lukemaan jotakin näin henkilökohtaista. En sensuroinut mitään. Mieleen nousi koko ajan hävettäviä lauseita ja aiheita päiväkirjasta.”

	<p>Kuvaukset antoivat minulle käsityksen monipuolisesta näyttelijästä, joka on opiskellut sekä fyysisiä ja kehollisia tekniikoita että puheen ja teksti-ilmaisun tekniikoita. Halusin välittömästi hyödyntää Hetan omaksumaa liikkeellistä työtapaa ja poiketen alkuperäisestä suunnitelmastani kokeilin tekstin lähestymistä liikkeellisesti.</p>
<p>Kevät 2009. Dokumentoin kokeilu-harjoitusta.</p>	<p>Päätin dokumentoida työskentelyämme kaiken varalta: videoin sitä ja kirjoitin siitä työpäiväkirjaan. Se, alkaisiko yhteistyöni Hetan kanssa jossakin vaiheessa, oli täysin epävarmaa. Kun yhteistyö sitten alkoi noin vuosi myöhemmin, kaiken varalta tapahtunut dokumentointi osoittautui tärkeäksi. Dokumentaation ansiosta kokeiluharjoitus muodostui suuntaa antavaksi koko yhteistyölle. Se myös nosti esiin kaikkein keskeisimmät aiheet koko yhteistyössämme ja lopulta koko tutkimuksessa.</p>
<p>Kevät 2010. Varsinainen yhteistyö alkaa.</p>	<p>Varsinainen yhteistyömme alkoi produktioharjoituksilla huhtikuussa 2010. Sovimme harjoitusmäärästä ja rahallisesta korvauksesta. Sovimme, että työ tähtää esityksen valmistamiseen. Kerroin alullaan olevasta väitöstutkimuksestani ja selostin, miten esityksen valmistaminen liittyisi siihen. Kerroin, että dokumentoisin työskentelyämme ja esittelisin työskentelyämme tutkijatapaamisissa Suomessa ja ulkomailla. Kerroin tutkivan taiteellisen työn luonteesta, siitä, että työ on kokeilevaa ja että teoria tulee liittymään taiteelliseen työhön tavalla tai toisella. Kerroin eettisistä seikoista eli siitä, että olen tutkijana sitoutunut tutkijoiden eettisiin ohjeisiin⁴⁷. Esittelin Hetalle Teatterikorkeakoulussa tehtyjä väitöstutkimuksia, joissa tutkiva taitelija on työskennellyt työryhmän kanssa⁴⁸. Samaan tapaan tapahtuisi myös meidän yhteistyömme avaaminen tutkimuksena. Keskustelimme työnjaosta ja devisingia muistuttavasta yhteistyöstä työtapanana⁴⁹. Ehdotin, että oma osuuteni olisi toimia ohjaajana ja vastuullisena esityskokonaisuuden suhteen. Heta saisi keskittyä näyttelijäntyöhön. Ehdotukseni toimi lähtökohtana työnjakoa kysyvälle ja koettelevalle prosessille.</p>

47 Tutkimuseettinen toimikunta on uudistanut tutkimuseettisen ohjeen Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausepäilyjen käsitteleminen Suomessa (2012).

48 Esittelin Kirsi Monnin ja Helka-Maria Kinnusen väitöstutkimuksia.

49 Ks. mm. Oddey 2005 ja Koskenniemi 2007.

<p>Käytettävissä oleva yhteinen aika.</p>	<p>Katsoimme kalentereitamme ja etsimme yhteisiä aikoja. Heta oli täysin kiinni omissa radio- ja televisiotöissään. Minä vauvan äitinä halusin työskennellä arkisin päivällä ja pitää illat ja viikonloput vapaina. Yhteistä aikaa oli vaikea löytää, mutta saimme sovittua kolmekymmentä harjoituskertaa. Kaavailimme esityskertojen määräksi kuutta. Kevään ja syksyn aikana aikataulut menivät uusiksi moneen kertaan, mutta saimme pidettyä kiinni harjoituskertojen määrästä. Esityksiä järjestimme viisi. Harjoitukset jakaantuivat ajallisesti kahteen jaksoon, kevääseen (6.4.–21.6.2010) ja syksyyn (2.8.–27.9.2010). Keväällä harjoittelimme Teatterikorkeakoulun eri saleissa, syksyllä saimme kokonaan käyttöömmme salin 535, joka oli samalla esitystila. Pidimme välissä kesäloman. Keväällä työskentely perustui erilaisille kokeiluille ja työtapojen etsimiselle. Kevään kuluessa tiesimme, millaisin työtavoin halusimme jatkaa ja mitä rajautui pois. Pois rajautui esimerkiksi pyrkimys juonelliseen, yhtenäiseen kokonaisuuteen. Sen tilalla meitä kiinnosti tehdä kokeiluja, etsiä ja vaalia leikkivyyttä ja fragmentaarisuutta. Kesäloman lähestyessä syntyi paine koota se materiaali, mitä olimme saaneet aikaan, ja katsoa, mitä tekisimme sillä. Syksyn alkaessa halusimme tietää mahdollisimman tarkkaan, miten käytämme jäljellä olevan harjoitusajan.</p>
<p>Taiteellisen työn konteksti ja materiaaliset resurssit.</p>	<p>Lähtökohtanani tutkimuksen suunnitteluvaiheessa oli tarve työskennellä ja kokeilla, vaikka tiedossani ei ollut rahaa, paikkaa eikä tekijöitä. Esittävien taiteiden tutkimuskeskus Teatterikorkeakoulussa vastasi tarpeisiini, ja siten sain mahdollisuuden alkaa työskennellä tavallaan suoraan taiteellisen tutkimuksen kontekstissa vailla taidemaailman välissäoloa. Taiteellista työtäni ja sen olosuhteita kuvasivat niukkuus ja yksinkertaisuus. Hyödynsin olemassa olevia resursseja ja käänsin niukkuuden puolelleni. Siitä tuli osa tyyliäni ja estetiikkaani. Teokseni syntyi konkreettisesti taiteellisen tutkimuksen kontekstissa. Tila, johon halusin rakentaa esitykseni, sijaitsi Teatterikorkeakoulun rakennuksessa. Voidakseni toteuttaa suunnittelemani teoksen minun täytyi hakeutua instituutioni esitystuotantjärjestelmään. Täytin netissä tuotantovarauksen, nettilomakkeen, jossa tuottajat pyytävät tietoja tulevasta produktiosta. Tuotantovaraukseen tuli liittää ohjaussuunnitelma eli perus-</p>

	<p>teltu suunnitelma siitä, mitä, miten ja keiden kanssa aion tehdä sekä millä aikataululla ja resursseilla. Ohjaussuunnitelmalle ja tuotantovaraukselle tuli saada tutkimusjohtajan puolto. Esityksen tekeminen esitystuotantojärjestelmässä edellyttää etukäteissuunnitelmia, jotta produktiolle voidaan suunnata resursseja. Sain tuottajan. Sain ammattilaisia mukaan toteuttamaan valoa, ääntä, puvustusta, tarpeistoa ja näyttämörakenteita. Tiedottaja teki puolestani julisteen ja käsiohjelman. Sain materiaalista tukea: minun oli lupa käyttää Teatterikorkeakoulun puvustoa, tarpeistoa ja lavastevarastoa. Minulle myönnettiin tuotantotuki, rahasumma, jolla saatoin maksaa osan näyttelijän palkkiosta.</p>
<p>Esitykset ja purku.</p>	<p>Järjestimme esitykset yhden viikon aikana peräkkäisinä iltoina ma–pe 27.9.–1.10.2010. Kunkin esityksen jälkeen tarjosimme katsojille mahdollisuuden jäädä yleisökeskusteluun. Muutama viikko esitysvaiheen jälkeen kävin Hetan kanssa purkukeskustelun, jossa arvioimme tehtyä työtä ja annoimme toisillemme palautetta. Sen jälkeen aloin kirjoittaa auki ja reflektoida esityksen valmistamisen prosessia, minkä pohjalta aloin kirjoittaa tutkimusta. Pari kertaa vuodessa olen kertonut Hetalle tutkimukseni etenemisestä. Syksyllä 2012 istuimme iltaa ja muistelimme yhteistyötämme. Samalla sain Hetalta luvan saattaa tutkimus päätökseen. Tutkimustyön viime hetkillä annoin hänelle vielä tekstikonaisuuden luettavaksi ja kommentoitavaksi.</p>

Asetun nyt taakse jääneen prosessini ympärille tarkastelemaan sitä eri näkökulmista. Annan tarkastelun kuljettaa minua itselleni tärkeisiin teemoihin. Kun vaihdan näkökulmaa, se tarkoittaa, että kiinnitän väistämättä huomiota jo esiin tulleisiin asioihin, vaikkakin hiukan eri suunnalta. Voisi olla lukijaystävällistä kuvata tutkimusprosessiani kronologisesti vaihe vaiheelta. Tarkastelutapani on kuitenkin toinen. Perustelen tapaani sillä, että pyrin olemaan uskollinen prosessille. Pyrin kirjoittamaan samaan tapaan, jolla taiteellinen työskentelykin tapahtui, eri tyyleillä, kokeillen kiinnostavaa polkua ja sopivan hetken tullen vaihtaen toiselle polulle tai hypäten kiven päälle katselemaan kauemmas.

Tutkimukseni luvuissa 2 ja 3 esittelen tutkimukseni välineet ja teoreettiset edellytykset. Luvussa 2, *Taiteellisen tutkimuksen metodologiaa*, tuon esille, miten päädyin nostamaan tietyt sanat avainsanoiksi ja miten ja millaisen teorian kanssa tarkastelen niitä tutkimukseni osana. Tarkastelen myös taiteellista työskentelyä, työskentelyn dokumentointia ja reflektointia kirjoittamista tutkimusmenetelminä. Pohdin

lisäksi tutkimuksessa tuottamani tiedon laatua. Luvussa 3, *Minän kirjoittamisesta*, pohdin, millainen lähtökohta päiväkirja ja sen kirjoittaminen on esittäväälle työlle. Katson, miten taiteellinen tutkimusprosessi sai alkunsa. Luvussa 4, *Kohti yhteistyötä*, tarkennan ja rajaan katseeni työni lähtökohtiin. Tarkastelen avainsanojen antamien näkökulmien avulla, miten taiteellinen työ sai alkunsa. Kohdistan katseeni neljään laatimaani työskentelykuvaukseen, neljään rajattuun hetkeen ennen varsinaisen yhteistyömme alkua. Haluan korostaa, että niissä vaiheissa, joita tuon esiin kuvauksissa, työskentelyssä ei vielä ollut mukana mitään avainsanoja. Valitsin avainsanat vasta, kun taiteellisen työn vaihe oli kokonaisuudessaan takana. Avainsanojen tehtävänä oli silloin toimia tehdyn työn reflektoinnin välineinä. Luvuissa 5 ja 6 uppoudun taiteellisen työn prosessiin. Luvussa 5, *Minän esittämiseen*, käänän katseen teokseen ja harjoitusprosessiin. Selostan teoksen sisältöä ja rakennetta ja tarkastelen työskentelyprosessissa käyttämiämme työtapoja. Pohdin ohjaamista, esiintymistä, visuaalisuuden rakentumista ja tilallisuuden huomioimista. Pohdin myös autenttisuuden kysymystä teokseni kohdalla. Seuraavassa luvussa 6, *Dialogi reittinä minän esityksellistämiseen*, tarkastelen harjoitusprosessia dialogin kannalta. Luvussa 7, *Lopuksi*, kokoan yhteen keskeisiä huomioita tutkimusprosessistani.



Kuva 2. Annan Hetalle ohjeita liikkeelliseen työskentelyyn. Tilanne on kohtauksesta 4 *Ympyräjuoksu*.

2 *Taiteellisen tutkimuksen metodologiaa*

Tässä luvussa tuon esille, millä keinoilla toteutin taiteellisen tutkimuksen prosessini. Keskeisenä menetelmänä oli taiteellinen työ. Siitä koko tutkimukseni kertoo. Toisena menetelmänä oli työn dokumentointi pääosin työpäiväkirjaan kirjoittaen ja muita muistiinpanoja tehden mutta myös videoiden. Kolmantena menetelmänä on ollut refleктоiva kirjoittaminen. Sen tuloksena on syntynyt tämä tutkimusteksti. Monitieteinen teoretisointi on liittynyt prosessiin sen eri vaiheissa.

Olen ollut onnekas. Olin vapaa ja valmis ryhtymään taiteelliseksi tutkijaksi juuri silloin, kun se alallani Suomessa tuli mahdolliseksi. Olin saanut lisensiaatintutkimani valmiiksi ja etsin itselleni uutta tutkittavaa. Taiteellinen tutkimus tuli minulle keinoksi asettua työskentelemään sen kanssa, mistä tulin vuosien saatossa eniten kiinnostuneeksi, eli omaelämäkerronnan ja sen esityksellistämisen. Tähän liittyi tarpeeni ottaa aikaa itselleni ja kääntää huomioni omaan taiteelliseen työhön, mutta toisen kanssa ja vastavuoroisesti. Hakeutuminen työskentelemään toisen kanssa oli intuitiivista ulospääsyn etsimistä sisäänpäinkääntyneisyydestä. Samalla se oli intuitiivista eettisyyden vahvistamista työssäni. Liitän nämä intuitiivisiksi luonnehtimani piirteet siihen, mitä kanadalainen filosofi Charles Taylor 1980-luvulla pohti autenttisuuden etiikkana⁵⁰. Taylor tarkasteli yhteiskuntafilosofisessa teoksessaan modernisuuteen liittyviä levottomuutta aiheuttavia tekijöitä. Sellaisilla hän tarkoitti silloiseen kulttuuriin ja yhteiskuntaan kuuluneita piirteitä, jotka ihmiset kokivat menetyksenä tai rappeutumisenä siitä huolimatta, että kulttuuri ”edistyy”.⁵¹ Taylorin pohdinnat, toisella mantereella kolmisenkymmentä vuotta sitten syntyneet, ovat mielestäni ajankohtaisia. Niiden perusteella ymmärrän paremmin tätä aikaa ja sen ilmiöitä. Ilmiöt, kuten elämän sirpaleisuus, paikattomuus, virtuaalisuus, välineellistävä suhtautuminen ja lyhytnäköisyys, näen toteutumana Taylorin maalaamalle kuvalle kehityksestä.

Taylor hahmottelee modernisuudelle luonteenomaisia muutoksia ja huolenaiheita. Huolenaiheet ovat ensiksikin individualismi, jonka pimeä puoli on itsekeskeisyys, ja toiseksi välineellisen järjen ylivalta. Kolmas huolenaihe on politiikka, koska on pohdittava niitä seurauksia, joita individualismin ja välineellisen järjen pelätään

50 Taylor 1994.

51 Emt., 33.

aiheuttavan poliittiselle toiminnalle.⁵² Nopeasti arvioiden oman työni voisi nähdä noudatelleen Taylorin huolenaiheita. Työtäni voisi luulla yksityisyyden, sisään-päinkääntyneisyyden, oman itsekeskeisyyden ja toista välineellistävän toiminnan välityksellä syntyneeksi modernin ihmisen muotiluomukseksi. Väitän kuitenkin, että työni päinvastoin korosti yhteisyyttä, avoimuutta ja toisen huomioimista. Väitän, että työni rakensi eettistä perustaa olemassaololle, ja siten siitä tuli poliittinen kannanotto esimerkiksi arvokeskusteluihin.

Kirkkopelto on muotoillut ja arvioinut taiteellisen tutkimuksen periaatteita erityisesti esittävien taiteiden kannalta⁵³. Hän tuo esille, että taiteellinen tutkimus nousee suoraan taiteilijan näkökulmasta sekä ongelmista ja tarpeista, joita taide asettaa. Tämä selittää sitä, miten minun on ollut mahdollista toteuttaa työni tarpeitani kuunnellen ja omaan näkökulmaani keskittyen. Näin tulee myös ymmärrettäväksi pohdintani kohteiden relevanttius tutkimusaiheina. Kirkkopelto tekee eron taiteen tutkimukseen toteamalla, että taiteellinen tutkimus ei epäile taiteen tai taiteellisen kokemuksen olemassaoloa, vaan ottaa sen annettuna tosiasiana. Tähän liittyy hänen mukaansa oletus, että luontoa, maailmaa, todellisuutta ja yhteiskuntaa voidaan tutkia taiteen näkökulmasta tai taiteen tasolta ei vain taiteellisesti vaan myös suhteessa taiteeseen tosiasiana, suhteessa sen olemassaolon muotoon sekä suhteessa sen käytäntöihin ja tekniikoihin. Sen sijaan taiteen teoreetikko, taidefilosofi ja taiteentutkija eivät tutki taidetta taiteen vaan yhteiskunnan näkökulmasta: he arvioivat kansalaisina tai päätöksentekijöinä taidetta suhteessa yhteiskuntaan.⁵⁴ Olen kokenut taiteellisen tutkimisen siirtymisenä sellaiseen tutkimiseen, joka myötäilee ja tuo esiin taiteellisen työn laatua. Sellainen on tuntunut vapauttavalta. Taiteellisena tutkijana tekemäni taiteellinen työ on saanut kehkeytyä työn ehdoilla ilman ulkoa päin asetettavia tulospaineita. Siihen on sisältynyt taiteen ja tutkimisen vapaus, mitkä ovat arvoja itsessään. Koen, että taiteellinen tutkimus on minulle paikka maailmassa.

Taiteellista tutkimusta tehdään maailmalla eri nimillä, kuten *practice-based research*, *practice as research* ja *art as research*⁵⁵. Estelle Barrett ja Barbara Bolt työskentelevät *practice as research* -tutkimussuuntauksen parissa. Barrettin ja Boltin⁵⁶ mukaan kyseessä on tutkimussuuntaus, joka fokusoii voimakkaasti prosessiin, ei työskenteilyn tuloksena seuraavaan tuotteeseen tai tuotantoon. He tutkivat taiteellista käytäntöä tiedon muodostamisen tapana. Sellainen tieto on tilanteista, subjektiivista

52 Emt., 40.

53 Kirkkopelto 2008.

54 Emt., 17–18.

55 Emt., 17.

56 Barrett & Bolt 2007.

ja henkilökohtaista. Siihen liittyy myös ajallisuus. Tutkimus ei ole ennustettavissa.⁵⁷ Barrettin ja Boltin kuvaus sopii myös omaan työhöni, teatterin tekemisen käytäntöön ja pyrkimykseni jäljittää käytännössä syntynyttä tietoa. Barrettin ja Boltin tutkimustyö perustuu sille ajatukselle, että teorialla ja käytännöllä on keskenään perustavanlaatuisen vuorovaikutussuhde.⁵⁸ Tunnistan tutkimuksessani teorian ja käytännön vuorovaikutuksen perustavanlaatuisuuden.

Kuten Barrett ja Bolt, suhtaudun taiteelliseen työhön tiedonmuodostuksen tapana ja ajattelen, että taiteellisen käytännön tuloksena syntynyt teos oli tuon tiedonmuodostuksen esityksellistä lopputulemaa. Tämä tutkimus on tekemäni työn sanallistamista, työstä kertomista ja työn pohtimista. Sanallistan, kerron, pohdin ja artikuloin syntyneitä tietoja metodologisen siivilän läpi. Marianne Liljeströmin⁵⁹ mukaan metodologialla viitataan yleensä tapoihin – teorioihin ja menetelmiin – tuottaa pätevää ja vaikutusvaltaista tietoa. Metodologia voidaan nähdä teoreettisena kenttänä, jossa keskustellaan tutkimusaiheen, teorioiden, analyysin tai tulkinnan tapojen ja kirjoitustyylin valintojen perusteista.⁶⁰ Tunnistan metodologisen ajatteluni Liljeströmin kuvaaman teoreettisen kentän kaltaisena sillä lisäyksellä, että taiteellisen tutkimuksen tekijänä asetan siinä teorian rinnalle oman taiteellisen käytäntöni. Se mitä siitä seuraa, edellyttää metodologista pohdintaa.

Fribergin⁶¹ tarkastelut käytännön ja teorian eroista ja yhtäläisyyksistä valottavat tutkimustani. Friberg kritisoi teorian ja käytännön vääränlaista vastakkainasettelua. Teoria ja käytäntö on asetettu vastakkain keskinäiseen dikotomiaan, ja niiden väliin jäävän eron on käytäntöön pohjautuvan tutkimuksen (*practice-based research*) kontekstissa ajateltu olevan mitä suurimmassa roolissa. Hänen mukaansa on ajateltu, että käytäntö on jotakin, joka kuuluu johonkin erityiseen kontekstiin ja joka määrittäytyy siitä kontekstista. Teorian taas on ajateltu olevan jotakin, joka siirtyy pois siitä erityisestä kontekstista, ja siirtymisen tarkoitus on kontekstin neutraalimman tai objektiivisemmän reflektoinnin mahdollistaminen.⁶²

Fribergin mukaan käytäntöpohjaisen ja perinteisempien tutkimusmuotojen välisessä erossa on kuitenkin kyse tutkimuksen tekemisen luonteesta.⁶³ Olen raivaa-

57 Emt., 1–6.

58 Emt., 1–6. Ks. myös Aston 2008; Aston & Harris 2008; Borgdorff 2011 ja 2006; Sullivan 2005.

59 Liljeström 2004.

60 Emt., 10.

61 Friberg 2010.

62 Emt., 19. Tämä kuvastaa myös omaa tilannettani tutkimusprosessini alussa. Sovittautumiseni vanhan tutkintosäännön mukaiseen tutkimiseen oli samalla sovittautumista tällaiseen ajatteluun. Uusi tutkintosääntö tarjosi ulospääsyn dikotomisesta ajattelusta.

63 Emt., 19.

massa yhdenlaista ennen kulkematonta reittiä taiteelliseen tutkimukseen. Tutkimusmenetelmät eivät ole olleet valmiina tiedossani, vaan olen ottanut niitä käyttööni työn edetessä sitä mukaa kun jokin oivallus on virittänyt tarpeen löytää keino. Ensinnäkin olen tiennyt, miten taiteellinen työ etenee. Sitten en tiennyt, miten reflektoin tekemääni työtä. Asetuin ennalta määrittelemättömiin asemiin luottaen siihen, että uteliaisuus, avoimuus, tiedonnälkä ja kokemus johdattelivat minua käytännön ja teorian toisiinsa kytkeytyneissä toimissa. Sellainen on ollut tämän tutkimuksen luonne. Oli tutkimuksen luonne millainen hyvänsä, Fribergin mukaan tulisi tunnustaa se, ettei ole sellaista asiaa kuin perinteinen tutkimus vaan pikemminkin laaja ja kompleksinen erilaisten tutkimuskäytäntöjen kenttä⁶⁴.

2.1 KÄYTÄNNÖN TYÖSKENTELYN DOKUMENTOINTI

Kirjoitin työpäiväkirjaa tietokoneelle ja ruutuvihkoon. Laadin kutakin harjoitusta varten harjoitussuunnitelman, johon kirjasin harjoituksen tavoitteita ja sisältöjä. Harjoituksen jälkeen kirjasin samaiseen suunnitelmaan harjoituksen kulkua ja mieleeni nousseita asioita. Videoin myös osan harjoituksista ja laadin videonauhujen perusteella summittaisia litteraatioita videoimistani harjoituksista. Kaiken tämän dokumentoinnin tarkoitus oli sekä tuottaa materiaalia esityskäsikirjoitusta varten että dokumentoida etenevää työprosessia. Nancy de Freitas korostaa dokumentoinnin tärkeyttä sellaisessa taiteellisessa työssä, joka on osana tutkimusta⁶⁵. De Freitasin mukaan dokumentointi on ydinkysymys, kun käytäntöön pohjaavassa (*practice based*) tutkimuksessa halutaan parempaa ymmärrystä ja artikulointia⁶⁶.

Dokumentoitavat olivat samat, jotka otin käyttööni jo kokeiluharjoituksen yhteydessä toukokuussa 2009. Tulin aloittaneeksi työpäiväkirjan kirjoittamisen, kun kirjoitin vapaasti ajatuksistani, tunteuksistani ja harjoituksen kulusta noin kolmen A4-liuskan verran työhuoneeni tietokoneella. Kokeiluharjoitus innosti minua kirjoittamaan puhtaaksi myös sen, mitä videonauhalle tallentui. Siinä vaiheessa en tiennyt, miten jatkaisin työskentelyä, joten litteroin videonauhan tapahtumat kaiken varalta ja myös kiinnostuneena tutkimaan, mitä sen kautta löytäisin. Videonauha on jo itsessään dokumentti, ja nauhan litteraatio on dokumentin dokumentti. Litteraatiot palauttivat minulle elävästi mieleeni tapahtumat harjoituksessa, ja ne mahdollistivat työskentelyn pohtimisen jälkepäin.

64 Emt., 23.

65 De Freitas 2008.

66 Emt., 1.

Seuraavana vuonna käynnistyneen harjoitusjakson alussa päätin jatkaa työpäiväkirjan kirjoittamista samaan tapaan kuin kokeiluharjoituksessa. Kirjoitin myös tyhjäsivuihin vihkoon. Työ itsessään, etenevä harjoitusjakso, opetti minulle, miten kirjoitan työpäiväkirjaa ja mitä kirjaan muistiin. Pysin jokaisen harjoituksen jälkeen kirjoittamaan vapaasti sillä hetkellä mieleeni nousevia asioita. Kirjoitin myös harjoitusten väleissä, erityisesti silloin, kun harjoitusvälit venyivät pitkiksi Hetan muiden töiden tai sairauslomien vuoksi. Tunnistan kirjoittamisessani piirteitä, joista Fiona Wright⁶⁷ kirjoittaa. Hän on kehittänyt esiintyjyytensä dokumentointia osana tutkimusta. Kehittely on tapahtunut kirjoittamista henkilökohtaistavan, reflektiivisen ja kirjoittavan kehon kautta. Kirjoittamisellaan Wright vastustaa videon ja digitaalisuuden ylivaltaa. Kirjoittaminen on hänelle keino heijastella sooloesityksiään, strategia kertoa esiintyjän havainnoistaan käytännön sisältä ja keino pienentää kuilua kokemuksen ja sen artikuloinnin välillä.⁶⁸

Kokeiluharjoituksen litteroinnin perusteella halusin jatkaa sekä videokuvauksista että videonauhojen litterointia. Litterointi vie paljon aikaa, ja kun en tiennyt, tarvitsenko niitä myöhemmin, päätin tukeutua melko kevyeen litterointiin, päätapahtumien muistiin kirjoittamiseen. Päätapahtumien erottaminen kokonaistapahtumisesta oli haastavaa, koska en ollut määritellyt tarkemmin itselleni, mitä hain videokuvaukselta. Pidin lähes kaikkea tapahtumista mielenkiintoisena, ja mieleni teki litteroida kaikkea tarkkaan. Kehitin itselleni tavan kirjoittaa muistiin samanaikaisesti kuin nauha pyörii. Siten nauhan liike määräsi sen, mitä ehdin kirjoittaa. Sain siten kirjoitetuksi tapahtumat sellaiseen muotoon, josta saatoin jälkeenpäin korjata kirjoitusvirheitä ja paikata kesken jääneitä lauseita. Joihinkin tapahtumiin tuntui tiivistyvän tärkeitä asioita. Niihin palasin videonauhan kautta uudelleen ja litteroin ne mahdollisimman tarkkaan tekstiksi. Litteraatioit toimivat muistini tukena kirjoittaessani tutkimusreflektiota. Osa litteraatioista toimi myös esityskäsikirjoituksen materiaalina.

Kutakin harjoituskertaa varten laatimani harjoitussuunnitelmat ovat myös dokumentteja taiteellisen työskentelyn prosessista. Harjoitussuunnitelma tarkoitti valmiiksi tekemääni A4-kokoista paperia, johon kirjasin itselleni seuraavan harjoituskerran tavoitteet ja sisällöt ja jossa harjoituksen jälkeen kuvasin ja arvioin toteutunutta harjoitusta. Laadin kysymykset, joiden kautta saatoin arvioida työskentelyn toteutumista, onnistumisia, epäonnistumisia ja yllätyksiä. Toteutuneen harjoituksen kuvaus ja arviointi auttoi minua löytämään seuraavaa harjoituskertaa varten ajatuksen siitä, mitä tehdään, mitä pitää muistaa, mihin pitää kiinnittää

67 Ledger & Ellis & Wright 2012.

68 Emt., 171–172.

erityistä huomiota ja mille pitää antaa aikaa.⁶⁹ Teoksen esittämisvaiheessa laadin vastaavanlaisen suunnitelman jokaista tulevaa esityskertaa varten. Kirjasin esitysuunnitelmaan tavoitteen esityksen läpiviemiseksi. Kerran kirjoitin esimerkiksi seuraavasti: ”Tee itsellesi rentoutumisharjoitus ennen esitystä.” Myöhemmin, reflektoidessani harjoitus- ja esitysjaksoja, suunnitelmat toimivat mieleenpalauttajina. Niiden avulla saatoin nopeasti silmäilemällä tarkistaa asioita ja esimerkiksi katsoa, miten vastaamiseni johonkin tiettyyn kysymykseen vaihteli ja kehittyi viikkojen aikana.

Esityskäsikirjoituksen vähittäinen muodostaminen ja sen eri versiot eri vaiheissa ovat dokumentaatiota taiteellisesta prosessista. Esityskäsikirjoitusversiot kuvaavat sitä, miten ymmärsimme työn, jonka keskellä toimimme, ja sitä, mihin suuntaan halusimme viedä työtä. Ne ovat dokumentteja yhdessä ajattelusta ja myös kompromisseista dialogisessa yhteistyössä.

Harjoitusvaiheen kirjoittamiseni sulautui vähitellen osaksi taiteellista työtäni, ja ne muodostivat yhdessä reflektiivisen käytännön. Sulautumisella tarkoitan sitä, että raja taiteellisen työskentelyn ja sen dokumentoinnin välillä muuttui häilyväksi. Rajan häilyvyys taas liittyi siihen, että ajatukseni esityksen valmistamisesta muuttui. Olin ensin tekemässä esitystä pyrkimällä esityksellistämään päiväkirjatekstiäni. Myöhemmin pyrinkin rakentamaan esitystä siitä, mitä teksti meissä oli herättänyt. Siten se, mitä harjoituksissa ja harjoitusten perusteella kirjoitin (muistiin), oli sekä taiteellista prosessia että sen dokumentaatiota.

De Freitas⁷⁰ kutsuu aktiiviseksi dokumentoinniksi sellaista käytäntöä, joka on strateginen, suunniteltu menetelmä tuottaa kouriintuntuvaan visuaalista, tekstuaalista tai ääni-videodokumentaatiota kehkeytyvästä työstä sellaisella tavalla, johon normaali studiokäytäntö ehkä hetkittäin yltyä. Aktiivinen dokumentaatio johtaa dokumentteihin erityisiä strategioita käyttämällä.⁷¹ Aktiiviselle dokumentoinnille on keskeistä reflektiivinen käytäntö, jota voidaan kuvata suunniteltuina ja harkittuina toimina, jotka liittävät taiteilijan kriittisellä tavalla suhteeseen käsitteellisten, teoreettisten ja käytännöllisten kysymysten kanssa⁷². Sisällytin kehkeytyvän teoksen valmistamiseen hetkiä, jolloin kirjoitin muistiin meneillään ollutta prosessia, ajatuksia, tunteja, suunnitelmia ja ratkaisuja.

69 Ajatukseni systemaattisesta harjoitussuunnitelmien laatimisesta arviointineen tulee teatteripedagogisista käytänteistä, opetustuntien suunnittelusta ja opettajan suorittamasta itsearviointinista oman opetuksensa suhteen.

70 De Freitas 2008.

71 Emt., 1.

72 Emt., 1.

Dokumenttien merkitys tutkimustyöni loppuvaiheessa on ollut se, että niiden kautta olen voinut palata käytännön työhön. Olen voinut muistella ja pohtia sitä, laatia kuvauksia siitä ja artikuloida sitä.

2.2 REFLEKTOIVA KIRJOITTAMINEN

Taiteellisen työskentelyvaiheen jälkeen keskityin pohtimaan tehtyä työtä. Aloin kirjoittaa pohdintaani tutkimustekstiksi. Kutsun sitä työskentelyvaihetta reflektoitavaksi kirjoittamiseksi. Siitä tuloksena on tämä käsillä oleva tutkimusteksti.

Tutkimustyöni lähti liikkeelle tarpeestani ottaa aikaa itselleni ja oppia kirjoittamaan spontaanisti ja ilman kynnystä. Kirjoittamisen muodoksi mahdollistui siinä tilanteessa päiväkirja. Aloitin kirjoittamisen kirjoittamalla päiväkirjaa tietokoneelle ja tyhjäsivuiseen kirjaan. Jatkoin kirjoittamista puolen vuoden ajan. Aloin myös hahmotella ja konkretisoida tutkimusta laatimalla tutkimussuunnitelman. Tutkimukseni on kasvanut ensimmäisen tutkimussuunnitelmani ympärille, sen myötäisesti ja rinnalle ja osittain myös sitä vastaan. Kirjoittamalla päiväkirjaa sain oma-kohtaisen kokemuksen tutkimuksessani pohtimastani aiheesta. Kokemus pohjusti tutkimustiedon muodostamista. Kirjoittaessani tulin samalla aloittaneeksi tutkimustyöni, vaikka en sitä siinä vaiheessa vielä tiennyt. Kirjoittaminen läpäisee tutkimustyöni sen ensi hetkistä loppuun saakka.

Reflektoituva kirjoittamiseni on oman ymmärrykseni lisäämistä työni suhteen, se on pohdintaa siitä, mitä minä tein esitystä valmistaessani ja mistä siinä oli kysymys. Työssä oli paljon yksityiskohtia, jotka jäivät vaille huomiota. En huomannut, tiedostanut tai ymmärtänyt niitä, tai asiat olivat vasta tuloillaan. Niiden ymmärtäminen voi tapahtua vasta jälkikäteen. Moni asia tapahtui intuitiivisesti. Policastro⁷³ mukaan intuitio nousee tiedosta ja kokemuksesta. Intuitio sisältää tiedon prosessointia, mikä voi olla enemmän implisiittistä kuin eksplisiittistä olematta kuitenkaan irrationaalista.⁷⁴ Tällaista implisiittistä tietoa jäljitän ja pohdin nyt jälkikäteen. Reflektoinnillani pohdin ja perustelen myös sitä, miten käytännön taiteellinen työ oli tutkimuksellista ja miten se itsessään oli jo tutkimus, käytännön tasolla. Tehtävänäni on nyt kirjoittamisen tasolla, reflektoiden, nostaa esiin tuo tutkimus.

Pohtivassa kirjoittamisessa eri aikatasot kirjoittautuvat kiinni toisiinsa, ja tuntuu väkivaltaiselta yrittää ilmaista niitä irrallaan toisistaan. Menneen ajan kuvailussa mennyt koostuu menneestä, kuvailuhetkestä, kuvailun vastaanottamisen hetkestä ja kenties myös näissä eri vaiheissa nähdyistä menneisyyksistä ja tulevaisuuksis-

⁷³ Policastro 1999.

⁷⁴ Emt., 89–93.

ta. Aikamuotojen suhteen on oltava tarkkana siinä, miten ilmaisee asian ja mihin vaiheeseen tutkimusta liittää asian. Kun esimerkiksi selostan teorioita ja niiden mukaantulota työhöni, mietin, sanonko ”asetin Heddonin ajattelun toimimaan tutkimukseni eräänä lähtökohtana” vai ”asetan Heddonin työn ...” Jos sanon imperfektissä ”asetin”, kasvatan ajallista etäisyyttä ja nyt reflektoidessani katson todella taakse jäänyttä tutkimusprosessia.

Teoksen valmistuttua jatkoin kirjoittamista. Kirjoitin taiteellisesta työstäni ja valmistuneesta esityksestä. Kirjoittaminen oli tutkimista, työskentelyn reflektiona ja dokumentointitapana. Kirjoittaessani yksittäistä sanaa ja lausetta muotoilin samalla tutkimuksellista ajatusta. Pureduin tutkimustyössäni yksityiskohtiin miettiessäni sanavalintoja. Punnitsin koko ajan eri vaihtoehtoja. Pohdin esimerkiksi, sanonko: ”kun minäkin esiinnyn” vai ”kun minäkin toimin esiintyjänä”. Ensimmäinen vaihtoehto mielestäni rajaa toimintani esiintyjänä siihen hetkeen, kun katsojat ovat paikalla ja esitys aktuaalistuu ja kun minäkin esiinnyn. Jälkimmäinen vaihtoehto merkitsee laveammin koko harjoittelu- ja esitysprosessia, toimintaani kaiken muun ohella esiintyjänä ja yhteistyötäni Hetan kanssa myös hänen esiintyjäkaverinaan. Halusin tämän esimerkin kautta pysähtyä pohtimaan, miten kirjoittaminen on tutkimista, miten ajattelen kirjoittaessani tutkimustekstiä ja miten asioille antamani merkitykset voisivat välittyä lukijalle.

En tunne tarkkaan kirjailijoiden työskentelyprosesseja, mutta voin kuvitella, että kirjailija ja tutkija muotoilevat lauseitaan samaan tapaan, tiivistäen, tarkentaen ja hioen. Ero lienee päämäärässä. Kirjailijan tähtäin on ehkä jossakin kaunokirjallisten keinojen mahdollistaman vaikutelman tai vaikuttamisen suunnalla. Tutkijana yritän tehdä itseäni ymmärretyksi ja kuvata ja perustella asioita ja luoda ymmärrettävän ja kommunikoiavan kokonaisuuden. Kirjailija ja kirjallisuudentutkija Olli Jalonen⁷⁵ vertaa tutkimustekstin ja kaunokirjallisen tekstin kirjoittamista toisiinsa suhteuttaen vertaamisen väitöskirjansa aiheeseen, assosiaatioihin kirjoittamisprosessissa. Jalosen mukaan tutkimustekstin ja kaunokirjallisen tekstin kirjoittaminen eivät sisimmältään ole kaukana toisistaan. Hän uskoo, että niiden käytännön työprosesseissa, tiedonhankinnassa ja hahmottamisen suuntautumisessa, on suurempia eroja kuin niissä assosiaation hetkissä, joissa uutta luova yhdistäminen tapahtuu.⁷⁶

Olen rakentanut tutkimukseni feministisen tutkimuksen hengessä, tarkastelenpa työtäni sitten teorian tai käytännön kannalta. Keskeiset teoreetikot, joihin työssäni tukeudun, Sidonie Smith ja Julia Watson, ovat rakentaneet feminististä omaelämäkerrallisuuden teoriaa. Keskeinen teoreetikko on myös Deirdre Heddon, joka

75 Jalonen 2006.

76 Emt., 30–34.

kytkeytyy feministiseen teoretisointiin omaelämäkerrallisen esityksen teoretisointinsa myötä. Käytännön näkökulmasta se feminismi, joka tutkimuksestani voidaan havaita, on ennen kaikkea minun omaa henkilökohtaista feminisimiäni, koska olen rakentanut tutkimuksen oman taiteellisen käytäntöni pohjalle. Jo feminismi itsessään tarkoittaa useanlaisia eri feminismejä. Liljeström toteaa, että feminismi katkokäsitteenä sisältää monta erilaista, keskenään ristiriitaista poliittista positiota ja tiedon tuottamisen tapaa⁷⁷. Minun poliittinen positioni on taiteellisen tutkimuksen edustajuus. Taiteilijan ja tutkijan tehtävien kautta tuon julkisuuteen aikaansaannokseni, taiteellisen tutkimuksen. Tiedon tuottamisen tapani positiossani on käytäntölähtöinen. Käytäntönä on taiteellinen työ, johon kytken tutkimustietoa useilta tutkimus- ja tieteenaloilta: teatteritutkimuksesta, esitystutkimuksesta, feministisestä tutkimuksesta, filosofiasta ja sosiologiasta.

Mitä tiedän tietäväni taiteellisen työskentelyn ja siitä kirjoittamisen välityksellä? Miten voin perustella, että tutkimuksessa esiin tuomani tieto on tutkimustietoa? Suvi Ronkainen pohtii feminististä tutkimusta ja kertoo ymmärtävänsä sen ytimeksi tiedollisen reflektion. Se on tieteelliselle tutkimukselle esitettävä vaatimus tietää, mitä tietää ja millä perusteilla esittää tiedon tietona.⁷⁸ Kaikki tietoni on syntynyt vuorovaikutuksessa toisen kanssa. Voin muodostaa tietoa vain suhteessa toiseen. Toinen mahdollistaa tietämisen. Tämä kertoo ihmiskäsityksestäni, jonka mukaan ihmisyyys pohjautuu perustavasti suhteeseen toiseen. Ihmisyyys syntyy ja toteutuu tässä suhteessa.

Ronkaisen mukaan tutkijan on kirjoitettava auki, millaista on tutkimuksen tuottama tieto. Tutkijan on myös pystyttävä hahmottamaan tiedoksi ehdotetun pätevyysalue.⁷⁹ Tutkimuksellani tuottamani tieto on tilanteista, henkilökohtaista ja toiminnallisessa työskentelykäytännössä syntynyttä. Tilanteet ovat olleet yhdessä tapahtuneita kohtaamisia, keskusteluja ja harjoittelua. Ne ovat olleet myös omia kirjoittamishetkiäni sekä hetkiä, jolloin olen harjoitellut itsekseni. Ne kaikki ovat sisältyneet teatterilliseen prosessiin. Taiteellisen tutkimuksen kautta tuottamani tieto vaikuttaa tuleviin taiteellisiin töihin, ja toivon, että siitä on iloa ja hyötyä myös muille. Tutkimukseni loppuluvussa (7 *Lopuksi*) käsittelen tiivistetysti tutkimukseni tuottamaa tietoa ja sen merkitystä.

Liljeström tuo esiin, että metodologiset kysymykset ovat riippuvaisia sekä tutkijan paikasta suhteessa tutkittaviinsa että tutkijan omista tutkimukseen liittyvis-

77 Liljeström 2004, 21.

78 Ronkainen 2004, 69.

79 Emt., 69.

tä tieteellisistä intresseistä⁸⁰. Olen itse tutkimukseni keskiössä, työparini kanssa. Työparini toimi osittain itseni peilinä. Olimme dialogin osapuolia, muttemme kuitenkaan tasaveroisessa asemassa toisiimme nähden. Koska minä olen tutkimuksen laatija, eettinen tehtäväni on ollut tuottaa tutkimusta, jonka työparini voi allekirjoittaa. Tutkimukseni tuottama tieto on subjektiivista: kirjoitan tutkimusta omasta näkökulmastani, omista kokemuksistani, omien havaintojeni perusteella sekä omien intressieni ohjaamana. Tutkimukseni tuottama tieto koskee työskentelyä yhden yksittäisen teoksen valmistamisen parissa. Olen taiteellisena tutkijana tiedon luoja. Positioni on taiteellinen tutkimus, ei taidekentät. Tällaisesta itsen paikallistamisesta tutkijana Anu Koivunen⁸¹ puhuu metodologisena itsereflektiona. Koivusen mukaan puhe metodeista ja metodologiasta on puhetta säännöistä, ehdoista ja valinnoista. Se on itsen esittämistä, kertomista ja kehystämistä.⁸² Koivusen ajatukset tuovat esille, miten feministinen tutkimus kietoutuu tekijäänsä ja hänen itseytensä ja sen rajaamiseen ja esittämiseen. Feministisen tutkimuksen kuvaus muistuttaa taiteellisen tutkimuksen kuvausta. Koivusen mukaan feministinen itsereflektio on osa kaikkea tutkimusta ja se tulee esille eri tavoin, milloin eksplisiittisesti, milloin implisiittisesti. Tutkija kontekstualisoi ja kehystää itsensä kertomalla; kertoessaan hän jäsentää halujaan ja pelkojaan sekä muistiaan ja unohtustaan.⁸³ Näin tulee esille tutkijan työn luonne ylipäätään, tutkijan työ on antautumista henkilökohtaiseen prosessiin. Henkilökohtaisuus tuli tutkimukseeni alun perin päiväkirjaperustaisuuden myötä. Tutkimukseen henkilökohtaisuus kirjoittautui mukaan käytäntöön pohjaavan luonteensa vuoksi. Ensin se toteutui dokumentaationa ja sitten myös reflektioivana kirjoittamisena ja metodologisena itsereflektiona. Henkilökohtaisesta tuli taiteellis-tutkimuksellisen työni maasto ja samalla tutkimusote.

2.3 VIISI AVAINSANAA

Nyt pureudun tutkimukseni tärkeimpiin aiheisiin ja asioihin, avainsanoihin. Esitys, päiväkirja, henkilökohtainen, dialogi ja raja ovat odottaneet pohtimistaan ja selvittämistään. Kerron kunkin avainsanan yhteydessä, missä vaiheessa työtä se tuli tärkeäksi tai miten se ujuttautui mukaan ajatteluun ja toimintaan. Kuvaan myös, miten ymmärrän avainsanat osana tätä tutkimusta. Tuon esille myös, millaiseen teoriaan tukeudun pohtiessani avainsanoja.

80 Liljeström 2004, 14.

81 Koivunen 2004.

82 Emt., 228.

83 Emt., 228.

2.3.1 *Esitys*

Esityksen tekeminen motivoi ja inspiroi minua työhön. Julkinen näyttämöesitys on ollut tutkimustyöni alusta lähtien tutkivan ajatteluni ja työskentelyni suunta ja tavoite. Esityksen tekeminen on se prosessi, jota olen opiskellut ja johon olen harjaantunut. Ajattelen asioita esityksenä ja ideani pyrkivät hakeutumaan usein lopulta esityksen muotoon. Minusta on tavattoman innostavaa löytää esityksellisiä muotoja asioille ja saada jakaa esitystapahtuma katsojan kanssa. Kun päätän tehdä esityksen, päätös sysää liikkeelle tavoitteellisen työn. Tunnen vastuuta päätöksistäni. Tekemällä esityksen sitoudun samalla muiden osallisten työpanokseen. Esityksen tekemisellä on eettisesti väliä. Aloittaessani väitöstutkimuksen sitouduin samalla tekemään julkisen esityksen. Esityksen valmistaminen oli myös väylä tutkijayhteisön jäseneksi. Tutkijayhteisön jäsenenä sitouduin taiteellisen tutkimuksen kehittämiseen ja esitys oli muoto, jossa saatoin rakentaa, kehittää, esitellä ja koetella taiteellistutkimuksellisia löytöjäni.

Esityksestäni tuli kollaasi eli kokoelma tapahtumia, kohtaamisia, performansseja ja performatiiveja. Kollaasimuodon kautta saatoimme tekijöinä ilmaista suhtautumistamme eheyteen, jatkuvuuteen, ennustettavuuteen, koheesioon ja kokonaisuudellisuuteen. Ilmaisimme suhtautumistamme eri keinoilla. Hyödynsimme draaman ja tragedian sekä parodian ja ironian keinoja. Tutkin omaa napaani ja nostin suurennuslasin alle menneisyyden kokemuksiani. Kaikki toimiminen tapahtui tietyn pituisen esityksen rajoissa. Konkreettisenä toimimisaikana oli tietty sali ja sen ympäristö. Tapahtumalle antamani yleisnimi 'esitys' loi osaltaan rajoja. En kutsunut tapahtumaa demoksi eli demonstraatioksi, jossa tekijät esittelevät osaamistaan. Kutsuin tapahtumaa esitykseksi, koska harjoitusjaksolla työskentelymme sisälsi ajatuksen esityksestä. Olin sitoutunut esitysajatuksen jo tutkimustyön alussa laatiessani tutkimussuunnitelmaa ja myöhemmin laatiessani ohjaussuunnitelmaa.

Esitystä valmistaessamme tähtäsimme tutkijayhteisömme (kokeilemiemme, rakentamieni ja harjoittamieni) asioiden esityksellistämiseen. Työimme piti sisälleen kokonaisvaltaista esityksellistä ajattelua, jossa huomioimme käsikirjoituksen ja dramaturgian tai komposition sekä visuaalisuuden. Ohjaajan ajatteluni perustui esityksestä ennalta laatimalleni ohjaussuunnitelmalle. Halusin olla uskollinen tutkimussuunnitelmalleni, jonka mukaan käyttäisin omaa elämäni esityksen valmistamisen materiaalina. Aloitettuani työskentelyn Hetan kanssa kysyin itseltäni, miksi vain minun elämäni, miksei myös Hetan, tai jonkun muun. Vastasin, miksi ei minun tällä kertaa. Teatterin historia on täynnä dramatisoituja tarinoita muista. Uskon tosin, että esimerkiksi Shakespeare ja Molière kirjoittivat myös it-

seään ja elämäänsä näytelmiinsä, vaikeivat sitä korostaneetkaan. Voimme ainakin tarkastella heidän tuotantoaan siltä kannalta, ja nähdä siinä heidän elämäänsä, jos niin haluamme tehdä. Minä oman työni subjektina olin asettamassa itseni objektiksi esitykseeni. Samanaikaisesti koin, etten selvinnyt yksin, vaan tarvitsin työhön mukaan toisen ihmisen. Työn edetessä tunsin, etten voinut tai halunnut objektivoida itseäni näyttämölle. En kuitenkaan osannut nähdä asiaa näin selkeästi, vaan koin pikemminkin, etten tiennytkään, mitä aioin esityksellistää. Hain kohdetta ja tunsin, että olen sen lähettyvillä mutten aivan kohdalla. Hakeminen ilmeni keskustelemisena.

Keskustelimme koko ajan niin harjoituksissa kuin harjoitusten ulkopuolella. Toistuva aiheemme oli, mitä tämä työ oikein on, mistä tässä on kysymys ja mihin tähtääme työllä. Heta kysyi, ja minä yritin vastata. Minä kysyin Hetalta, ja Heta yritti vastata. Yhteistyömme kiersi kummallista ympyrää. Luulin monta kertaa, että olin löytänyt vastauksen, ja saman tien kadotin ajatuksen. Se, mitä tiesin, oli negatiivista tietämistä. Tiesin, etten halunnut tehdä perinteistä teatteria. En halunnut Hetan näyttelevän jotakin roolia tai rooleja. En halunnut asettaa asioita näyttämöllä kronologiseen järjestykseen, enkä esityksellistää jotakin tarinaa ja näyttää, että näin se tapahtui. Negatiivisessa tietämisessäni alkoi itää kiinnostus tutkia, onko mahdollista esittää päiväkirjamateriaalia teatterina, ja jos on, niin miten.

Aloin löytää vastauksia poimimalla työskentelyprosessistamme fragmentteja. Fragmenttien avulla saatoin havainnollistaa yrityksiämme lähestyä omaelämäkerrallista materiaalia. Toin esille työskentelyprosessia, jolloin esityksestä tuli esitys esityksen tekemisestä, metaesitys. Näytimme, miten minä ohjaajana ja Heta näyttelijänä työskentelimme yhdessä, ja mitä teimme päiväkirjatekstin suhteen. Pystyimme ja purimme levälleen tilanteita, joita meillä oli ollut prosessin aikana. Tavoittelimme myös presentatiivista olemista eli olemista tässä ja nyt. Joitakin tilanteita pidimme avonaisena improvisaatiolle.

Mielsin työni ensin devising-teatterin kaltaiseksi. Suhtauduin päiväkirjaan esityksen valmistamisen lähtökohtana samoin kuin devising-teatteri suhtautuu erilaisiin materiaaleihin esityksen tekemisen lähtökohtana. Alison Oddey⁸⁴ tutkii devising-teatterin työprosesseja ja tuo esille, että työryhmä voi ottaa taiteellisen työn lähtökohdaksi minkä tahansa kohteen: idean, kuvan, mallin, runon, esineen, musiikin tai maalauksen⁸⁵. Näin toimin ensin. Hyödynsin päiväkirjatekstiä, omaelämäkerrallista tuotosta, esityksen valmistamisen impulssimateriaalina. Impulssista rakensin teatteria ja esitystä. Niin paljon kuin devising-ajattelu kattaakin, työhöni

84 Oddey 2005.

85 Emt., 7.

liittyi kuitenkin piirteitä, jotka eivät sovi devising-työtapaan. Työ oli hyvin pitkälle itseni määrittelemää, ja olin itse työni keskiössä. Siten työni kutsuminen devisingiksi ei tee oikeutta työolleni eikä devisingille. Sen sijaan omaelämäkerrallista esitystä koskeva teoretisointi valaisee työtäni.

Heddon⁸⁶ esittelee kattavasti ja perinpohjaisesti omaelämäkerrallisen esityksen (autobiographical performance) lajia. Omaelämäkerrallisen esityksen tutkijana hän määrittelee pyrkimykselleen esitellä lukijalle avainasioita sellaisista esityksistä, joissa on käytetty henkilökohtaista (personal) materiaalia ensisijaisena lähteenä⁸⁷. Heddonin tutkimus soveltuu osittain työni tarkasteluun. Henkilökohtainen päiväkirjatekstini oli työssäni ensisijaisena materiaalina. Tästä ei silti automaattisesti seuraa, että lukisin oman työni omaelämäkerrallisen esityksen lajiin kuuluvaksi. Pikemminkin pohdin, mitä tarkoittaa sellaisen materiaalin asettaminen taiteellisen työn käyttöön. Heddon ymmärtää omaelämäkerrallisen esityksen laajaksi termiksi, jonka alle hänen mielestään kuuluu omaelämäkerrallisia sooloesityksiä, yhteisöteatteria, soveltavaa teatteria, suullisen kerronnan (oral narrative) ja suullisen historian (oral history) esityksiä, verbatim-esityksiä (viittaa useimmiten tositapahtumiin perustuviin esityksiin), dokumenttiesityksiä, todistusesityksiä (testimonial performance), paikkaerityisiä esityksiä ja performansseja. Heddon myöntää tarkasteltavan alueen olevan laaja mutta toteaa asettaneensa tarkan fokuksen näiden esitysten *auto*(itse)- ja *bio*(elämä)-tasolle.

Heddon esittelee useita esimerkkejä omaelämäkerrallisesta teatterista. Hän puhuu esityksestä, mutta suuri osa esimerkeistä on itse asiassa monologinäytelmiä. Heddonin tarkastelema omaelämäkerrallisen esityksen laji saa mieleeni sellaisen tarinankertojien perinteen, jossa yksilö astuu esiin yhteisössä ja kertoo elämäntarinansa⁸⁸. Oman työni näen laajemmin työnä, joka hyödyntää näyttämötilaa, visuaalisuutta ja liikkuvaa kehoa.

Heddonin rinnalla tukeudun myös muihin esitystä pohtineisiin tutkijoihin ja kirjoittajiin. Elaine Ashton ja Geraldine Harris⁸⁹ ovat tutkineet naistekijöiden työtapoja ja samalla kehittäneet käytäntöpohjaisen tutkimisen metodeja. Hans-Thies Lehmannin⁹⁰ nykyteatteria koskeva teoretisointi auttaa minua ymmärtämään pyr-

86 Heddon 2008.

87 Heddon 2008, 11.

88 Tarinankerronta osana teatteria on esittämisen alue, jolla on vahvat traditionsa ja nykymuotonsa erityisesti Isossa-Britanniassa ja Amerikassa. Michael Wilson antaa kattavan kuvan tarinankerronnan taiteesta teoksessaan *Storytelling and Theatre. Contemporary Storytellers and Their Art*. (2006)

89 Aston 2008; Aston & Harris 2008.

90 Lehmann 2009.

kimyksiäni ja vaiheitani esittävän taiteen parissa. Anne Bogartin⁹¹ avulla pääsen tarkentamaan ilmiöitä työssäni kaikkein käytännöllisimmällä tasolla ja samalla osoittamaan, miten omat havaintoni ovat yleisempiä. Denis Guénounin⁹² teatteritaidetta koskeva ajattelu auttaa minua joissakin hienosyisissä teatteria koskevissa kysymyksissä. Samoin Esa Kirkkopellon⁹³ teatteria koskeva ajattelu mahdollistaa esittävän taiteen ja samalla myös taiteellisen tutkimuksen syvällisen pohdinnan.

2.3.2 Päiväkirja

Päiväkirja oli keino ottaa itselleni omaa aikaa. Keskellä mitä kiireisintä elämänvaihetta aloin kirjoittaa itselleni, yksityisesti ja tietämättä, mihin kirjoittaminen mahdollisesti johtaisi. Kutsuin kirjoittamistani päiväkirjan kirjoittamiseksi. Kirjoitin puoli vuotta, elokuusta 2008 tammikuuhun 2009, kunnes lähisukulaisen yllättävä kuolemantapaus keskeytti kirjoittamisen. Minulle ei jäänyt enää aikaa kirjoittaa. Hoidin työni ja sen lisäksi matkustin satoja kilometrejä useita kertoja yhden kuukauden aikana. Helmikuussa havaitsin lisäksi olevani raskaana.

Tulostin tietokoneelle kirjoittamani tekstit, niputin ne vihkokirjoitusten kanssa ja suljin nipun kaappiin odottamaan. Palasin teksteihin kesälomalla viiden kuukauden päästä ja odotin, että niistä nousisi esiin jotakin uutta ja ihmeellistä. Odotin, että paljastaisin kirjoittamisellani itselleni jotakin, mitä en ennestään tiennyt. Luulin, että viikkojen ja kuukausien kirjoittamiseni olisi nostanut minut uudelle kirjoittamisen tasolle, jossa kirjoittaisin toisin. Olin väärässä. Suurin osa teksteistäni oli sen hetkisen arkeni ja samojen epäkohtien toistuvaa kertausta. Joukossa oli kuitenkin eräs neljän sivun pituinen teksti, joka silmissäni poikkesi muista.

Teksti oli syntynyt junassa palatessani seminaariluentomatkalta. Tekstikatkelma oli tunnustuksellinen, tajunnanvirtamainen ja rakenteeton. Se alkoi ja päättyi, ja välissä oli katkeamaton vuodatus. Tekstissä kirjoitushetki limittyi lapsuuden ja nuoruuden aikaisiin muistoihin. Kyse oli tavallaan itseanalyysistä, jossa pohdin, miten näin kurjan lapsuuteni viitoittaneen silloista nykyisyyttäni ja miten katselen maailmaa. Koin että olin osannut tiivistää siihen olennaisimmat asiat itsestäni. Teksti oli identiteettipohdintaani. Rojolan⁹⁴ mukaan minän kirjoitusten ytimessä – olivat ne sitten omaelämäkertoja, muistelmia tai päiväkirjoja – on aina tavalla tai toisella kyse ihmisen identiteetistä. Toin tekstissäni esille useanlaisia identiteettejäni ja

91 Bogart 2004.

92 Guénoun 2007.

93 Kirkkopelto 2009; 2008; 2005.

94 Rojola 2002, 78.

pohdin, kuka olen, mitä olen ja millaisten kokemusten kautta olen tullut tällaiseksi. Minua viehätti se, miten asiat ja eri aikatasot limittyivät. Katsoin itseäni läheltä ja kaukaa ilman selittelemistä. Olin vaikuttunut tekstistäni. Olin kirjoittanut tekstin tietyssä tilanteessa, yhdeltä istumalta. Teksti oli poukkoilevaa, töksähtelevää ja vapaasti assosioivaa. Eri aikatasot sekoittuivat siinä muista päiväkirjakirjoituksistani poikkeavalla tavalla. Minussa heräsi kiinnostus kokeilla, miten voisin esityksellistää sellaista tekstiä. Asetin tekstin ensin kokeiluharjoitusmateriaaliksi. Vuosi myöhemmin, kun yhteistyöni Hetan kanssa varmistui, asetin tekstin impulssimateriaaliksi esityksen valmistamiselle. Tekstillä kokeileminen, tekstin työstäminen ja koko kokeiluharjoitus osoittautuivat aivan perustavanlaatuisiksi myöhemmän työskentelyn ja koko tutkimuksen kannalta.

Sen ymmärtämiseksi, mitä päiväkirja ja päiväkirjakirjoittaminen ovat, tukeudun kirjallisuudentutkimuksen ja feministisen tutkimuksen päiväkirjatutkimukseen. Huomaan, että se päiväkirjaa käsittelevä tutkimus, johon olen tutustunut, antaa minulle kategorisoivan vaikutelman. Vaikutelmani on, että tutkimus haluaa nähdä päiväkirjan jonakin tietynlaisena, muista tekstilajeista eroavana kirjoittamisena. Ymmärrän luokittelun tarkoituksen. Sen avulla on mahdollista saada ilmiöitä näkyviin ja siten päästä keskustelemaan, analysoimaan ja vertailemaan. Oma ymmärrykseni päiväkirjasta on ollut viaton. Olen ymmärtänyt päiväkirjan tyhjäisivuisena kirjana tai vihkona tai nykyään myös tietokoneena. Se päiväkirjakirjoitus, jonka pohjalta rupesin taiteelliseen työhön ja josta tässä tutkimuksessa puhun, syntyi nimenomaan kannettavan minikokoisen tietokoneeni tiedostoon. Päädyin tietokoneeseen käytännön pakosta ja kiireen keskellä. Olen kuitenkin paperi ja kynä -ihminen. Käytän kynää ajatteluni jatkeena, ajattelutapahtumassa mukana olevana osallisena. Kynä on minulle kapistus, jota voin liikutella ja joka liikuteltavuudessaan tekee osansa ajattelussa. Kynäkapistuksen avulla viipyilen ajattelemassa ja tuon ajatukseni paperille. Viipyilyn myötä päiväkirjakirjoitus voi näyttäytyä monenlaisena, esimerkiksi muistikirjamaisena. Se voi olla ajatus, idea, oivallus, paljastus, faktan kirjaus, aiemmin sanallistamatta jääneen ilmiön sanallistus, sanallinen kokeilu, sanoilla leikkiminen ja pilailu, luettelo, piirros tai graafinen esitys.⁹⁵ Päiväkirja laajenee tarkoittamaan hyvin monenlaista kirjoittamista. Tämä on hyvä pitää mielessä, kun nyt tuon esille joitakin päiväkirjaa koskevia yleisiä luonnehdintoja.

95 Virpi Lehtinen (2005) esittelee filosofi Michèle Le Doeuffin (mm. 1989), joka käyttää kirjoittamisensa tapana muistikirjaa – teoksen ja kirjeen ohella. Le Doeuffin kuvaukset muistikirjasta muistuttavat omaa kuvaustani muistikirjasta.

Kirjallisuustieteen parissa päiväkirjaa on tarkasteltu yhtenä kirjallisuuden lajina. Miia Vaska⁹⁶ määrittelee päiväkirjan periodisesti kirjoitetuksi, kronologisesti eteneväksi yksityiseksi muistikirjaksi, joka on kirjoitettu ensimmäisessä persoonassa, kirjoittajan omasta näkökulmasta ja omia tapahtumia, ajatuksia tai tunteita kuvaten.⁹⁷ Hänestä päiväkirja on dokumentin kaltainen, ei-fiktiivinen kohde⁹⁸. Päiväkirja on myös oman aikansa tuote, mikä näkyy muun muassa kirjoitusaiheiden käsittelyssä ja jopa kerronnallisen puhetoverin valinnassa⁹⁹. Eeva Jokinen¹⁰⁰ tutkii päiväkirjoja tiedon ja erityisesti feministisen tiedon lajina. Hän tuo esille, että sen valinta, mitä kirjoitamme päiväkirjaan, tapahtuu usein vaivattomasti. Kirjoittamisessa on tietty vakavuus, kirjoittaminen tapahtuu tosissaan. Päiväkirjat sisältävät myös paljon huumoria, erityisesti ironiaa. Kirjoittaja pysähtelee miettimään, millainen hänen pitäisi olla tai miksi hän ei ole sellainen kuin pitäisi, ja jatkaa matkaansa pohtien, miten itsensä kanssa kuitenkin eläisi.¹⁰¹

Vaska tuo esiin tunnustuksiin, muistoihin, muistiin ja muisteluun liittyvän buumin 2000-luvun alussa. Hän huomauttaa, että kirjojen lukemisen ohella omaehtoinen, henkilökohtainen kirjoittaminen on kuulunut suomalaisten rakkaimpiin harrastuksiin jo pitkään. Päiväkirjoja on pidetty kaikessa hiljaisuudessa vuosikymmeniä.¹⁰² Buumin myötä omaelämäkertoja, elämäkertoja, päiväkirjoja ja muistelmia ruvettiin julkaisemaan runsaasti. Omaelämäkerrallisen kirjoittamisen kurseille alettiin jonottaa, päiväkirjoja alettiin käyttää terapiamenetelmien apuvälineinä ja kirjoituskilpailuihin alkoi saapua entistä enemmän päiväkirjamaisia tekstejä.¹⁰³ *Taimi*-hankekin ajoittuu tuohon buumiin. Hankkeeseen osallistumiseni myötä sekä perehtyessäni omaelämäkerrallisuuteen ja samalla päiväkirjaan kiinnostuin itsekin omaelämäkerrallisuudesta, ensin tutkijana ja kouluttajana. Vuosia myöhemmin, kun halusin selvittää asiaa perinpohjaisemmin, kiinnostuin omaelämäkerrallisuudesta myös taiteilijana ja omaelämäkertojana.

Smith ja Watson ovat löytäneet ja koonneet yhteen kuusikymmentä erilaista omaelämäkerrallista muotoa, elämästä kirjoittamisen lajia. Päiväkirja (diary) on niistä

96 Vaska 2005.

97 Emt., 16.

98 Emt., 14.

99 Emt., 15. Vatsakin tuo esiin erilaisia päiväkirjoja ja niiden piirteitä, jotka muistuttavat Le Doeuffin kuvaaman muistikirjan piirteitä.

100 Jokinen 2004.

101 Emt., 118–120.

102 Vaska 2005, 11.

103 Emt., 12.

eräs.¹⁰⁴ He luonnehtivat päiväkirjaa ajoittaiseksi tai säännölliseksi elämästä kirjoittamisen (life writing) muodoksi. Päiväkirjaan merkitään muistiin päivittäisiä huomioita ja havainnot emotionaalisista reaktioista.¹⁰⁵ Muita elämästä kirjoittamisen lajeja ovat muiden muassa autoetnografia ja autofiktio. Teoksensa aiemmassa, vuoden 2001 painoksessa he luotteloivat viisikymmentäkaksi eri muotoa. Uusimpaan painokseen on tullut mukaan uusia aiheita ja elämästä kirjoittamisen innovatiivisia, visuaalisia ja virtuaalisia muotoja, kuten autografiikka ja verkkoblogit. Smithin ja Watsonin mukaan nämä muovaavat uusiksi diskursiivisia termejä ja yleisön odotuksia, jotka ovat perinteisesti määritelleet omaelämäkerrallisuuden kenttää¹⁰⁶.

Omaelämäkerrallinen kirjoittaminen ja omaelämäkerrallisuus ovat Smithin ja Watsonin mukaan kerrontaa, jonka kohde on aina muuttuva. Heidän mukaansa omaelämäkerralliset kertomukset (autobiographical narratives) eivät todista minäkään todellisen itsen (true self) tai koherentin ja pysyvän identiteetin puolesta. Ne ovat performatiivisia ja tilanteisia puhutteluja, jotka kutsuvat lukijaansa yhteistyöhön tuottamaan elämälle merkityksellisyttä.¹⁰⁷ Smith ja Watson nimittävät kertojaa omaelämäkerralliseksi subjektiksi, joka kertomisensa myötä paikantuu erityiseen aikaan ja paikkaan. Subjekti on dialogissa omien prosessiensa ja muistojensa kanssa. Menneisyys ei ole paikallaan pysyvä kokemusten varasto vaan aina sidoksissa tähän hetkeen, joka itsessään on koko ajan muuttuva. Kertoja sitoutuu omaelämäkerrantaansa valikoiden elämäkokemustensa joitakin aspekteja. Sitoutuminen tapahtuu henkilökohtaisella tasolla, kertoen, kuvitellen ja performoiden.¹⁰⁸ Houni määrittelee omaelämäkerrallista kertomista myös kokemuskerrontana, jossa erilaiset identiteetit aktualisoituvat¹⁰⁹. Siitä näkökulmasta katsottuna identiteetissä ei varsinaisesti ole Hounin mukaan kysymys itseämme koskevien faktojen kuvailemisesta vaan pikemminkin itsensä tunnistamisesta sekä itselle että toisille¹¹⁰.

Smith ja Watson¹¹¹ tekevät selkoa, miten päiväkirja kytkeytyy omaelämäkerrallisuuteen. Ensinnäkin he tuovat esille omaelämäkerrallinen -termin monimutkaista historiaa ja ehdottavat termin tilalle elämäntarinaa, elämäntarinallisuutta (life narrative). Heidän mielestään elämäntarina tavoittaa paremmin elämästä kertomisen

104 Smith & Watson 2010.

105 Emt., 266.

106 Emt., ix.

107 Smith & Watson 2005, 11.

108 Emt.

109 Houni 2000, 55.

110 Emt., 55.

111 Smith & Watson 2001.

ja kertomisen käytäntöjen monet muodot. Ajan myötä he ovat alkaneet nähdä termin omaelämäkerrallinen jopa ongelmallisena. Heidän mielestään ongelmallista on se, että vaikka omaelämäkerralliseen lukeutuu itsen representaation monenlaisia käytäntöjä, sillä on perinteisesti tarkoitettu erityistä elämäntarinan kertomisen mallia, jossa omaelämäkerrallista on tyypillisesti ollut se, että tunnetut henkilöt kertovat elämästään sitä taaksepäin katsoen. Nämä tunnetut henkilöt muodostavat ”suurmiesten kategorian”. Kun omaelämäkerrallinen on ymmärretty näin, piiloon ovat jääneet naiset ja muut, jotka eivät ole mahtuneet kategoriaan. Piiloon jääneet ovat hekin työskennelleet omaelämäkerrallisesti; he ovat kaivertaneet itsensä esille eri tavoin tekstuaalisesti, visuaalisesti ja performatiivisesti. Kun termi omaelämäkerrallisuus muutetaan muotoon elämäntarinallisuus, voidaan sen kirjallisina muotoina havaita niinkin erilaisia muotoja kuin päiväkirjat, orjien kertomukset tai yhteistyönä tuotetut elämäkerrat.¹¹² Barbara Steiner ja Jun Yang¹¹³ tutkivat omaelämäkerta kuvataiteissa. He haluavat säilyttää termin omaelämäkerta, koska näkevät sen kuin sulatusuunina mitä monimuotoisimmille elämäntarinoille. Termi on vaihteleva ja mukautuva, ja se sekä omaksuu että rikkoo lajia, luo uusia merkityksiä ja mukauttaa fokustaan kirjoittajan, tarkasteltavan henkilön tai yleisön kulloistenkkin vaatimusten mukaan.¹¹⁴

Monenlaiset termit ja käsitteet viittaavat siihen, mitä Pia Houni on tutkinut¹¹⁵. Houni määrittelee omaelämäkerrallista kertomista. Hän toteaa, että käsite omaelämäkerta kantaa mukanaan kolmen elementin yhteyden: itseyyden (autos-self), elämän (bios-life) ja kerronnan (graphy-teksti). Omaelämäkerrallinen kertominen kantaa mukanaan kulttuurisesti muotoutuneita ja edelleen muotoutuvia säännöstyöjä ja diskursseja¹¹⁶. Tämä tulee esille käsitteistöä, jossa puhutaan elämäntarinasta (life story) tai elämän historiasta (life history), jotka käsitteinä kantavat mukanaan konnotatiivisia kytkentöjä eri aikoina vallinneisiin kertomistapoihin, kuten myös elämäkerran käsite tekee. Käsitteistössä puhutaan myös elämänkulusta, elämänviivasta tai syntymähistoriasta. Yhtä kaikki, Hounin mukaan käsitteiden sisällölliset merkitykset viittaavat samaan toiminnalliseen tapahtumaan, yksilön henkilökohtaisen elämän tapahtumien tallentumiseen erilaisin dokumentein tai tutkimusmenetelmin.¹¹⁷

112 Smith & Watson 2010, 2–4.

113 Steiner & Yang 2004.

114 Emt., 15.

115 Houni 2000.

116 Emt., 54.

117 Emt., 54.

Selvyyden vuoksi totean, etten tutkimuksineni ole ollut enkä ole tekemässä omaelämäkerta. Päiväkirja ei ole omaelämäkerta, esitys ei ollut omaelämäkerta eikä myöskään tämä tutkimus.

Sen sijaan työni on kauttaaltaan sisältänyt omaelämäkerrallisia aineksia. Hounin omaelämäkerta-määritelmää seuraten voin todeta, että työni on sisältänyt itseyden, elämän ja kerronnan elementtejä. Omaelämäkerrallisuus työssäni on ollut kysymyksen alaisena lähtökohtana. Työn edetessä siitä ei kuitenkaan tullut tärkeintä pohdinnan aihetta, mutta se jäi taustalle vaikuttamaan.

Omaelämäkerrallisuuden teoretisointi on perinteisesti kummunnut kirjallisuuden teoretisoinnista¹¹⁸. Kirjallisuudentutkijat sisällyttävät päiväkirjan osaksi kirjallisuutta ja erityisesti omaelämäkerrallista kirjallisuutta. Minä siirsin päiväkirjan osaksi teatterillista prosessia.

2.3.3 *Henkilökohtainen*

Henkilökohtainen on se termi, joka työssäni vähitellen peittosi omaelämäkerrallisen. Kun prosessini alussa päätin tehdä esityksen ja hyödyntää sen valmistuksessa päiväkirjatekstiä, ajattelin tulevaa työtäni omaelämäkerrallisena. Keskustelin Hetan kanssa lukuisia kertoja omaelämäkerrallisuudesta, ja siitä, mitä se voisi tarkoittaa esityksen tekemisen yhteydessä. Pohdimme, kenen omaelämäkerronnasta tässä onkaan kyse ja totesimme, että vaikka päiväkirjakatkelma on alun perin minun päiväkirjastani, laajenee työ meidän kummankin elämästämme kertomiseksi. Työskentely ei puolestaan jäänyt vain kertomiseksi, vaan se laajeni edelleen liikkeeksi ja visuaalisuudeksi.

Työn edetessä termi henkilökohtaisuus solahti kuin luonnostaan mukaan teatterin tekemisen kieleen. Henkilökohtainen oli helpompi mieltää osaksi työskentelyä kuin omaelämäkerrallinen. Koko työmme näyttäytyi meille henkilökohtaisuuden esiintuomisena ja työstämisenä. Päiväkirjatekstini oli henkilökohtainen samoin kuin kaikki sen pohjalta ja sen suhteen edennyt työskentely. Tämä onkin lähtökohta henkilökohtaisen ymmärtämiseksi työssäni: sen pohtiminen ei vaadi yleistettävyyttä. Henkilökohtainen on minun koettua elämääni. Pohtiessani henkilökohtaista minun ei tarvitse kuvata muiden henkilökohtaisuutta, vaan voin keskittyä siihen, mitä henkilökohtainen on minulle, ja miten sen ymmärrän.

Henkilökohtainen avautuu minulle Smithin ja Watsonin¹¹⁹ teoretisoinnin perusteella. He jäljittävät omaelämäkerrallisen subjektiivisuuden rakentumista. He

118 Emt., 12.

119 Smith & Watson 2010.

jäsentävät omaelämäkerrallista subjektia kuudella teoreettisella käsitteellä. Subjektiiivisuus on ensinnäkin *muistamista* (memory). Elämästään kertova on riippuvainen muistamisestaan voidakseen kertoa menneestä sellaisella tavalla, että hän voi asettaa koetun historiansa osaksi nykyisyyttään¹²⁰. Subjektiiivisuus on *kokemusta* (experience). Kokemus on jotakin, jota minulla on. Sen intiimiyys ja välittömyys saavat minut tuntemaan, että kokemus on minun. Smith ja Watson kuitenkin kysyvät, mitä tarkoittaa, kun sanon, että minulla on kokemus. He huomauttavat, että vaikka omaa elämää koskevassa kertomuksessa ilmaistava kokemus vaikuttaa henkilökohtaiselta, vain yksilölle kuuluvalla (personal), se on kaikkea muuta kuin sitä. Kokemus välittyy muistamisen ja kielen kautta ja on jo siten tulkinta menneestäni ja paikastani kulttuurisesti ja historiallisesti erityisessä nykyisyyden hetkessä.¹²¹

Subjektiiivisuus on *identiteettiä* (identity). Omaelämäkerralliset teot (autobiographical acts) kutsuvat kertojaa paljastamaan (identify) itsensä lukijalle. Kertoja tekee itseään tunnetuksi samastumisten ja erottautumisten kautta.¹²² Subjektiiivisuus on *tilaa* (space). Olemme subjekteina tilaa asuttavia kehoja ja olemme subjekteja eri positioissa, paikkojen sisä- ja ulkopuolella¹²³. Subjektiiivisuus on *kehollisuutta* (embodiment). Keho on omaelämäkerrallisen tiedon paikka, koska muisto itsessään on kehollistunut. Elämäntarina on kehollisen tiedon paikka, tekstuaalinen pinta, johon henkilön kokemus on kirjoittautunut. Omaelämäkertojat ovat kehollisia subjekteja.¹²⁴ Subjektiiivisuus on myös *toimijuutta* (agency). Smith ja Watson tuovat esille, että ihmisten halutaan ajatella olevan oman elämänsä aktiivisia toimijoita, eikä passiivisia subjekteja sosiaalisissa rakenteissa tai tiedostamattomia kulttuuristen mallien ja identiteettimallien siirtäjiä. Tästä seuraa se, että omaelämäkerrallisia kertomuksia halutaan lukea inhimillisen toimijuuden tekoina ja todisteina. Perinteisiä omaelämäkertoja onkin luettu kertomuksina toimijuudesta ja todisteina siitä, että ihmiset voivat elää ja tulkita elämänsä vapaasti transsendentaaleina, universaaleina ja valaistuneina subjekteina. Smith ja Watson kuitenkin muistuttavat, että se, miksi ihminen väittää ja miten harjoittaa toimijuuttaan tai kertoo siitä, on kaukana vapaasta tahdosta ja yksilöllisestä autonomiasta.¹²⁵

Smith ja Watson tuovat esille, että edellä mainitut subjektiiivisuuden muodostajat eivät ole mitään toisistaan erillisiä komponentteja vaan toisiinsa sekaantuneita.

120 Emt., 22.

121 Emt., 30–31.

122 Emt., 38.

123 Emt., 42.

124 Emt., 49.

125 Emt., 54.

Niiden erottelu toisistaan on keino selvittää ongelmavyöhyhtiä. Siten on mahdollista kehystää omaelämäkerrallisen subjektiviteetin psyykkistä, ajallista, tilallista, materiaalista ja transformatiivista ulottuvuutta.¹²⁶ Smithin ja Watsonin teoretisoinnin avulla pyrin tuomaan esille henkilökohtaisuuden monimuotoisuutta ja kytkeytyneisyyttä.

2.3.4 Dialogi

Dialogi tuli työhöni mukaan siinä vaiheessa, kun laadin ohjaussuunnitelmaa tulevalle esitykselle maaliskuussa 2010. Kesken suunnittelun tunsin, että rakentamani asetelma – ohjaajan työskentelyni näyttelijän kanssa ja samanaikainen pyrkimykseni käyttää työskentelyn lähtökohtana omaa päiväkirjatekstiäni – kaipasi mukaan jonkinlaista voimallisesti ääneen lausuttua vastavuoroisuutta. Mieleeni nousi dialogi. Ymmärrykseni dialogista perustui ja perustuu Martin Buberin teokselle *Minä ja sinä*¹²⁷, jossa valaistaan ihmisen kommunikaation luonnetta. Minän ja sinän yhteys edustaa ihmisten välistä tasavertaista kohtaamista. Uskoin, että dialogisen työtavan etsiminen vahvistaisi työskentelyni teatterillista luonnetta. Arvelin, että dialogin kautta voisin kääntää omaelämäkerralliseksi ajatteleman työni yhteiseksi, ja siten ohjaustyöstäni näyttelijän kanssa voisi tulla jotakin muuta(kin) kuin vain esityksellisen omakuvani hahmottelua näyttelijän avulla. Mielessäni oli myös sokraattinen dialogi, joka on keskustelun muoto, jossa keskustellen päästään selvyteen asioista. Olin aloittamassa taiteellisen työn, ja työskentelymuodoiksi suunnittelin keskustelun lisäksi kokonaisvaltaisia psykofyysisiä harjoitteita. Dialogi istui mielestäni hyvin työtavaksi.

Työstäessäni ohjaussuunnitelmaa muistan mieleeni nousseen irvokkaita kuvia yhteistyöstä, minä terapoimassa itseäni ammattinäyttelijän avulla tai minä ”näytellyttämässä” omaa päiväkirjatekstiäni näyttelijällä. Mieleni loihtimat kuvat pitivät pintansa yhtä kauan kuin yhteistyömme. Ne toimivat minulle varoitusmerkkinä: vältä tätä. Niistä oli myös iloa ja hyötyä. Käytin niitä apuna, kun kerroin muille (tutkijoille), mitä olin tekemässä, mihin pyrin, ja mihin en pyrkinyt. Koin tulleetni ymmärretyksi niiden avulla. Työni alussa olin tilanteessa, jossa halusin suuntautua ulospäin yksityisestä ja henkilökohtaisesta päiväkirjatekstistä ja kohdistaa huomion toiseen ihmiseen ja hänen ajatuksiinsa työskentelyn joka tasolla. Kykenin siihen dialogin avulla. Päätin nostaa dialogisuuden tavoittelemakseni työtavaksi.

¹²⁶ Emt., 63.

¹²⁷ Buber 1999.

Nyt kun tässä tutkimustekstissäni puhun dialogista, tarkoitan sillä sitä pyrkimyksen kohdetta, jonka äärelle tavoitteeni oli päästä. Tarkoitan dialogilla myös hetkitäin toteutuneita dialogin välähdyksiä yhteistyössämme. Alun perin olisin voinut puhua dialogin sijaan vuorovaikutuksesta, vuoropuhelusta, yhteistoiminnallisuudesta tai kollaboraatiosta. Niiden avulla olisin varmasti yhtä lailla päässyt kiinni yhteistyön tarkasteluun. Miksi sitten dialogi? Kirjasin dialogin ohjaussuunnitelmaani, ja dialogi oli mielessäni siitä lähtien. Se jäi myös mietityttämään yhteistyön jälkeen, minkä vuoksi nostin sen myös avainsanaksi. Nämä seikat riittävät mielestäni perusteeksi pohtia dialogia myös tässä vaiheessa. Dialogi korostaa kuuntelemista, kysymistä ja vastaamista. Kuunteleminen voi olla myös hiljaisuutta¹²⁸. Kuunteleminen voi olla tilan antamista ja kasvattamista. Kyse ei ollut vain vuoropuhelusta vaan yhdessä ajattelusta ja yhdessä työskentelystä, verbaalisesti ja liikkeellisesti. Dialogisuuden ajatus työskentelyssä toi mielestäni työskentelyyn syvyyttä. Dialogisten hetkien pohittaminen jälkepäin mahdollistaa syvällisen pohdiskelun¹²⁹. Tutkin työssäni, miten henkilökohtainen itsestä kertominen muuntui yhteisesti jaettavaksi ja miten työskentelystä kehkeytyi yhteinen, jaettavissa oleva esitys. Ajattelen jaettavuutta teatterin yhteydessä esiintyjien ja katsojien välille syntyvänä jakamisen tapahtumana. Dialoginen tarkastelu tulisi ulottaa koskemaan myös katsojia, mutta rajaan dialogisuuden tarkastelun katsojien suhteen pohdinnan ulkopuolelle. Sisällytän pohdintaani kuitenkin yhden luvun (6.4), jossa kuvaan kokemuksiani katsojien kanssa siinä määrin kuin satunnaiset muistiinpanoni sen mahdollistavat.

Sanan dialogi kreikankielinen etymologia viittaa sekä sanaan ja puheeseen (logos) että halkaisemiseen, lävistämiseen ja läpi kulkemiseen (dia). Dialogin kautta on siis mahdollista ylittää itselle asetettu raja. Ylitys tapahtuu yhdessä. Dialogin kautta on mahdollista myös tehdä raja. Käymällä dialogia teen samalla eroa kahden asian ja osapuolen välillä. Dialogi yhdistää ja erottaa. Liisa Ikonen¹³⁰ tuo esille, että dialogi tarkoittaa alkuperäisessä platonilaisessa merkityksessään totuuden etsimistä yhteisestä keskustelusta ja oman ajattelun koettelemista toisen ajattelua vasten. Siten se ei merkitse ainoastaan esitystapaa vaan myös totuuden etsinnän luonnetta.¹³¹ Sitä tarkoitan myös sanoessani, että dialogisuuden ajatus tuo työskentelyyn

128 Friedman 2002, xvii.

129 Esimerkki syvälle käyvästä dialogisuuden pohdinnasta on Heli Kauppilan tuore väitöstutkimus *Avoimena aukikiertoon. Opettajan näkökulma kokonaisvaltaiseen lähestymistapaan baletinopetuksessa*. (2012) Kauppila tutkii omaa baletin opettamisen käytäntöään Martin Buberin filosofiaan nojautuen.

130 Ikonen 2006, 84.

131 Emt., 84.

syvyyttä. Näen dialogisuuspyrkimykseni osana yleisempää ilmiötä teatterin ja esittämisen taidekentillä.

Useat esittävän taiteen alojen taiteilijat ja tutkijat havainnollistavat, miten uudenlaiset työtavat ja tavat ajatella, toimia ja työskennellä ovat olleet kuumeisen etsinnän ja kokeilun kohteina. Valosuunnittelija Tomi Humalisto¹³² tutkii ja kartoittaa vakiintuneita käytäntöjä alallaan ja niiden muutosmahdollisuuksia eli mahdollisuuksia ja edellytyksiä tehdä toisin. Annette Arlander¹³³ pohtii esiintyjyyttä, esittäjyyttä, näyttelijyyttä, taiteilijuutta ja tekijyyttä sekä niiden vivahteita, asteita ja väli-
muotoja. Pauliina Hulkko¹³⁴ pohtii ruumista ja ruumiillisuutta sekä esiintyjäerityistä ruumiillisuutta teatterin tekemisessä omien teatteritöidensä läpi. Näyttelijäntaide ja nykyaika -tutkimushankkeen tutkijat Pauliina Hulkko, Esa Kirkkopelto, Marja Silde, Janne Tapper, Petri Tervo ja Hannu Tuisku arvioivat kriittisesti Jouko Turkan aikaista näyttelijänkoulutusta¹³⁵. Sen pohjalta he kehittävät uudenlaista näyttelijänpedagogiikkaa ja näyttelijäntaidetta. Samalla he pohtivat turkkalaisuutta osana laajempaa, länsimaisen teatterin modernismiin kytkeytyvää, edelleen jatkuvaa kriisiä. Leena Rouhiainen¹³⁶ kuvaa neljän taiteilijan – kahden tanssijan sekä äänisuunnittelijan ja valosuunnittelijan – kokeilevaa ja kollaboratiivista tutkivaa työskentelyä ryhmässä mukana olleena tanssijajäsenenä. Heidän keskeisenä kollaboratiivisena metodinaan oli improvisaatio.

Erityisesti dialogisuutta korostaneita tutkivia taiteilijoita ovat näyttelijä Helka-Maria Kinnunen¹³⁷ ja skenografi Liisa Ikonen¹³⁸. Kinnunen tutkii tarinoita teatterin taiteellisessa prosessissa. Hän kertoo, miten hänen tutustumisensa Martin Buberin filosofiaan synnytti hänen väitöstutkimuksensa keskeisimmän haasteen, vaatimuksen kyseenalaistaa taiteilijan ja taideyhteisön sovinnainen suhde ja katsoa taiteellista toimintaa kriittisesti¹³⁹. Ikonen väitöstutkimus pureutuu vaihtoehtoi-
siin työtapoihin, ja se kysyy, voiko skenografiaa tehdä suorassa dialogissa syntyvän teoksen kanssa. Ikonen tulkitsee kokemuksiaan työprosesseista Martin Heideggerin filosofiaa vasten. Tanssija ja koreografi Riitta Pasanen¹⁴⁰ väitöstutkimus kuvaa myös pyrkimystä purkaa ja kehittää omia työtapoja erityisesti dialogin avulla. Tans-

132 Humalisto 2012.

133 Arlander 2011.

134 Hulkko 2011a.

135 Hulkko & al. 2011.

136 Rouhiainen 2008.

137 Kinnunen 2008.

138 Ikonen 2006.

139 Kinnunen 2008, 63.

140 Pasanen 2000.

sipedagogisista tutkimuksista haluan mainita myös Heli Kauppilan¹⁴¹ ja Eeva Anttilan¹⁴² väitöstutkimukset. Niissä kummassakin on pyrkimyksenä oman tanssinopettajuuden kriittinen arviointi ja kehittäminen. Kumpikin pohjaa tarkastelunsa Buberin dialogisuusfilosofiaan. Kauppila tutkii ja kehittää omia baletinopettajan käytäntöjään sekä pohtii ja koettelee työnsä eettistä perustaa tukeutuen myös Lauri Rauhalan tutkimukseen. Anttila asettaa työnsä kriittisen itsereflektion kohteeksi ja opettajuuden merkityksen dekonstruktiivisesti tarkasteltavaksi. Tässä hän hyödyntää Paulo Freiren kriittisen pedagogiikan tutkimusta.

2.3.5 Raja

Raja nousi pohdinnan kohteeksi ja lopulta tutkimuksen yhdeksi avainsanaksi keskellä harjoitusprosessia, vaiheessa, jolloin työ tuntui ajautuvan kriisiin. Raja käsitteenä ymmärretään hyvin monella tavalla. Tutkimuksessani tarkoitan rajan käsitteellä matkaa impulssimateriaaliksi asetetusta päiväkirjatekstistä kohti julkista esitystä, siirtymää kertomisesta (kertova teksti = päiväkirjateksti) esittämiseen. Havaitsin kriisin siinä tilanteessa, kun koin, että olin ottanut liian monta lähtökohtaa työlle: dialogisuuden, tilallisuuden ja maisemat sekä liikkeellisuuden. Ohjaajana ja vastuullisena hankkeen vetäjänä en tiennyt, miten edetä. Kysymykseksi nousi, miten työskennellä valitun materiaalin ja asetettujen päämäärien suhteen ja miten esityksellistä päiväkirjatekstiäni ja sen pohjalta virinnyttä työtä. Dialogisuuden pyrkimys tuntui tuovan mukanaan vastuun pakenemista. Koin, etten voinut tukeutua perinteisiin ohjaajan toimintatapoihin kuten valintojen tekemiseen ryhmän puolesta¹⁴³. Pysin dialogiin ja samalla olin kuitenkin itse laatinut ohjaussuunnitelman työtapoineen ja tilaratkaisuineen. Tuntui että Heta oli epätietoinen siitä, mitä odotin häneltä. Käytimme paljon aikaa keskusteluun, mikä toi vain lisää kysymyksiä ja lisää epätietoisuutta. Myös käytännön olosuhteet loivat paineita: harjoitusaikaa oli liian vähän, Hetan työnantaja pyysi hänet työhön silloin, kun piti olla vapaapäivä¹⁴⁴ ja Heta oli välillä sairaslomalla.

Palasin tutkimuskysymyksiini. Katsoin, mitä olinkaan aikonut tutkia ja mitä kysyä työltäni. Siinä tilanteessa koin polttavimpana kysymyksen, miten (omaelämä)ker-

141 Kauppila 2012.

142 Anttila 2003.

143 Tässä yhteydessä tarkoitan ryhmällä Hetan ja minun muodostamaa näyttelijän ja ohjaajan muodostamaa työparia.

144 Laatiimme harjoitusaikatauluun toi yllätyksiä Hetan työ sopimus erääseen instituutioon; se velvoitti hänet työhön vapaapäivänäkin muutaman tunnin varoitusajalla, mikäli instituutio kutsui hänet töihin.

ronta muuntuu esittämiseksi. Kutsuin tätä muuntumisen aluetta myös rajaksi. Pohdin, miten ylittää raja eli miten tulla esityksen ja esittämisen alueelle. Pohdin myös, miten raja tulisi ymmärtää ja millaisesta rajasta on kysymys. Jatkoimme keskustelua (kertomista) ja kokeiluja. Olin edelleen epä tietoinen siitä, miten esityksellistä, koska en kunnolla hahmottanut, mitä esityksellistäisin. Hain perusajatusta työlle. Vähitellen ymmärsin, että ajatuksen muodostaa itse hakeminen eli keskustelut ja kokeilut, mutta miten se tulisi esityksellistä? Esitykseksi ei riittäisi se, että asettaisain vain tehtyjä asioita tiettyyn järjestykseen, jota sitten esityksenä toistettaisiin. Tavoittelin esityksellistämistä, jossa avaisin ymmärtämäni perusajatusta. Se tapahtui punnitsemalla käymiämme keskusteluita, pohtimalla yhä uudelleen kokeilujen merkitystä ja arvioimalla työmme ydintä.

Kertomisen ja esittämisen eroa on pohdittu Platonista lähtien. Platon teki eron tarinankertojan toiminnassa yksinkertaisen ja jäljittelevän kertomustavan välillä eli kerronnan diegesis- ja mimesis-tasojen välillä¹⁴⁵. Platonin mukaan kertominen on yksinkertaista, kun runoilija on itse puhujana eikä yritä herättää meissä sitä vaikutelmaa, että puhujana on joku muu kuin hän. Kun hän esittää puheen jonkun toisen suulla, hän mukauttaa oman puhetapansa mahdollisimman paljon sen henkilön puhettavan kaltaiseksi, jonka hän ilmoittaa puhujaksi. Se että hän tekeytyy ääneltään tai ulkonaiselta olemukseltaan jonkun toisen kaltaiseksi, on tuon toisen jäljittelemistä.¹⁴⁶ Platon siis erotti toisistaan kertomisen sellaisenaan ja kertomisesta irtaantuvan tekeytymisen joksikin toiseksi. Jälkimmäistä kutsutaan mimeksiksi.¹⁴⁷ Kertomisen ja esittämisen selventämiseksi lisää, että kertominen on väistämättä representaatiota, kun taas nyt-hetkessä toimiminen voi olla presentaatiota tai performanssia. Annette Arlander¹⁴⁸ pohtii tekijyyteen, esiintyjyyteen ja esittämiseen liittyviä kysymyksiä ja tuo esille, että suomen kielessä sana esittäminen viittaa sekä representaatioon, presentaatioon että performanssiin. Representaatio on jonkin asian esittämistä edustamalla sitä esimerkiksi kuvaamalla. Presentaatio on jonkin asian esille tuomista. Performanssi on jonkin asian toimeenpanemista tai tekemistä.¹⁴⁹

Raja käsitteenä on laaja ja monimerkityksinen. Rajaa on tutkittu ja siitä on kirjoitettu runsaasti eri tieteenaloilla. Michal Kobialka¹⁵⁰ toteaa, että rajasta on tullut

¹⁴⁵ Platon 392a–398b.

¹⁴⁶ Platon 393a–393b.

¹⁴⁷ Filosofi Paul Ricoeur on pohtinut perusteellisesti mimesistä (2005; 1984).

¹⁴⁸ Arlander 2011.

¹⁴⁹ Emt., 87.

¹⁵⁰ Kobialka 2005, 171.

rodun, sosiaalisen sukupuolen, etnisyyden, seksuaalisuuden ja kansakunnan tavoin yksi humanististen ja yhteiskuntatieteiden keskeisistä teemoista. Se on laajentunut käsittämään miltei kaikki analyttiset ja fyysiset muodot samoin kuin kokonaisen käsitteiden ja käytäntöjen kirjon. Raja voidaan määritellä esimerkiksi viivaksi, tilaksi, arvoksi, sijainniksi, paikaksi, haavaksi tai taistelukentäksi.¹⁵¹ Sitä rajaa, mitä tutkimuksessani tarkastelen, eli siirtymää kertomisesta esittämiseen, ajattelen myös tilana, sijaintina ja paikkana. Ajattelen sitä myös taistelukenttänä, jossa erilaiset ajatukset ja käsitykset kamppailevat. Se on minulle taiteellisen työskentelyn alue, joka jää päiväkirjatekstini ja esitettävän väliin.

Lehmann pohtii esitystä, rajaa ja rajan ylittämistä, ja toteaa, ettei teatteria esteettisenä toimintana voida ajatella ilman määräysten rikkomisen ja ylityksen ominaisuutta¹⁵². Teokseni esteettisyys syntyi osaltaan siitä, että keikuin määräysten ja konventioiden ja niiden rikkomisen välisellä rajalla. Esityksessä esitetään, mutta minä annoin myös arkipäiväisen, hiomattoman ja esittämiseksi kohottamattoman kertomisen asettua osaksi esitystä. Kobiialka toteaa, että rajan yli, läpi tai sisällä tapahtuvaa liikettä voidaan kuvailla ylitykseksi, kiertelemiseksi, paoksi tai läpi pääsemiseksi.¹⁵³ Teokseni sisälsi tätä kaikkea.

Kertominen ja esittäminen muodostavat kaksi maailmaa, kaksi erilaista todellisuutta. Pohdittavakseni ottamani raja on siirtymää todellisuudesta toiseen. Kobiialka¹⁵⁴ kuvaa kahta todellisuutta ja rajaa niiden välissä näyttämökontekstissa Tadeusz Kantorin työn kautta. Kantorin teosta *Kuollut luokka* esitettiin Krakovassa Puolassa vuonna 1975. Esityspaikkana oli palatsin satoja vuosia vanha kellaritila. Kobiialkan kuvauksessa raja tulee esille ohjaajan toiminnassa:

Tullessaan tilaan yleisö näki kaksi köyttä, jotka erottivat heidät näyttelijöistä, tai lainataksemme Kantorin julistuksessaan käyttämää metaforaa, elävien maailman kuolleiden maailmasta. Tämän ylipääsemättömän esteen takana neljässä rivissä oli koulun penkkejä, jotka oppilaita ja vanhuksia esittävät kaksitoista näyttelijää pian täyttivät. Heillä oli mustat puvut, jotka muodostivat terävän kontrastin heidän valkoisiksi puuteroiduille kasvoilleen. ”Tälle puolelle jääneitä vastapäätä seiso i pettävästi heidän kaltaisen a ihminen, joka oli kuitenkin [...] äärettömän etäinen, järkyttävän vieras, aivan kuin kuollut, näkymättömän muurin erottama.” Kantor, joka oli jokaisen ohjaamansa esityksen aikana näyttämöllä korjaamassa näyttelijöiden eleitä, määräämässä musiikin voimakkuuden vaihtelusta ja säätämässä valaistustasoa, hääri näyttämön laidoilla ikään kuin asettuen kahden tilan, kahden maailman tai

151 Emt.

152 Lehmann 2009, 412–413.

153 Kobiialka 2005, 171.

154 Emt., 168.

kahden todellisuuden väliselle kynnykselle. Näyttelijät saapuivat näyttämölle Kantorin antamasta merkistä ja esitys alkoi. Menneiden vuosien oppituntien ja historiallisten tapahtumien muistot kehittyivät tilassa ja kohtasivat toisella puolella olevan yleisön --- '55

Kuvauksessa havainnollistuu rajan esiin tuominen näyttämöllisessä teoksessa. Raja oli näyttämöllinen kohde, joka haluttiin saada esiin. Raja rakentui kerroksittain. Jo Kantorin hahmo näyttämöllä sai aikaan rajaa. Katsoja saattoi todeta: ”Tuossa on teoksen ohjaaja.” Kantorin toiminta sai aikaan rajaa. Katsoja saattoi todeta: ”Tuossa on teoksen ohjaaja, joka toimii tuolla ja tuolla tavalla.” Kantorin toiminnan tapa, esimerkiksi korjaaminen, määrääminen tai säätäminen, loi lisää rajaa. Osuudellaan ohjaaja piirsi esiin sen todellisuuden, jota hän yhdessä näyttelijöiden kanssa oli rakentanut – sen, jota he esittivät. Samalla hän piirsi esiin sen todellisuuden, josta käsin edellä mainittu todellisuus oli saatu aikaiseksi.

Omassa työssänikin raja oli kohde, joka tuli saada esiin, mutta toisin keinoin kuin Kantorin tapauksessa. Koko tila oli meillä rajan aluetta, jolla teimme erilaisia siirtymiä kertomisesta esittämiseen. Olen aiemmin todennut, että pidän esittämisenä kaikkea, joka ymmärretään kuuluvaksi esityskohdan sisälle. Siten myös esityksen sisällä tapahtuva kertominen on jo esittämistä. Halusin kuitenkin havainnollistaa rajaa kertomisen ja esittämisen välillä, ja siksi minun oli tuotava näyttämölle kertomista, ikään kuin esitystä ympärillä ei olisi ja ikään kuin tilanne olisi ollut jokin kohtaaminen tai luento, jossa luennoitsija puhuu. Harjoitusvaiheen siirtymiset kertomisesta esittämiseen tarkoittivat liikettä ja siitä liikkeestä tuli keskeinen huomion kohde esityksen rakentamisessa. Samoin kuin Kantor teki, asetuin katsottavaksi. Näytin, miten ja millaista liikettä toimintani sai aikaan.

Taiteellinen työskentelymme oli yhtä kuin päiväkirjatekstin näyttämöllistämisen kokeiluja ja kokeiluiden yhteydessä käytyjä keskusteluja ja kirjoittamista. Kokeilut tarkoittivat liikkeellistä, tilallista ja puhuen tapahtuvaa työskentelyä. Keskustelut koostuivat työskentelyn reflektoinnista, havaintojen, tuntojen ja toiveiden esiin tuomisesta, työskentelyn suunnittelusta ja arvioinnista, elämäntilanteiden pohdinnasta, muistelemisesta sekä taiteellisista ja käytännön kysymyksistä. Kirjoittaminen tarkoitti esityskäsikirjoituksen laatimista, yhdessä ja erikseen, sekä muistiinpanojen tekemistä käsikirjoittamisen pohjustukseksi.

Työskentelyprosessissa työskentely ja sen reflektointi – kirjoittaen ja puhuen – vuorottelivat. Selvytyden vuoksi voisin käyttää työskentelyn synonyyminä toime-
liaisuutta ja reflektoinnin synonyyminä vetäytyvää pohdintaa. Vuorottelua tapahtui lyhyellä ja pitkällä aikavälillä niin yksittäisen harjoituksen sisällä kuin pidemmän

ajanjakson aikana. Pisimmän aikavälin muodostaa koko tutkimusprosessi alkuvaiheen päiväkirjan kirjoittamisesta (työskentelyä eli toimeliaisuutta, vaikkakin samaan aikaan usein pohtivaa ja vetäytyvää) sen jälkeiseen tutkimussuunnitelman hahmottamiseen (pohtimista), käytännön työskentelyjakson toteutumiseen (työskentelyä eli toimeliaisuutta) ja tutkimustekstin kirjoittamiseen (pohtimista). Reflektio toteutui harjoituksissa käydyissä keskusteluissa, työpäiväkirjan kirjoittamisessa ja esityskäsikirjoituksen laatimisessa (esityksen komposition/dramaturgian hahmotteleminen harjoituksissa seinälle asetetulle suurelle paperille). Esityskäsikirjoituksen suunnittelu tapahtui yhdessä kokeillen ja keskustellen. Sen myötä muutimme käsikirjoitusta ja keskustelimme muutoksista. Sisällytimme tätä keskustelua käsikirjoitukseen. Näin rakensimme samalla metaesitystä. Tarjosin reflektoinnin mahdollisuuden myös katsojille järjestäessäni jokaisen esityksen jälkeen yleisökeskustelun. Ohjeistin keskustelun seuraavasti: voi kysyä ja kommentoida ja keskustella, mutta saa myös istua hiljaa ja kuunnella muiden puhetta.



Kuva 3. Kuva on kohtauksesta 8 *Omakeuva – neljä liikesarjavariaatiota*. Heta esittää variaatioista neljättä, jossa esittäminen tapahtuu puolen neliömetrin alueella hitaana ja sanattomana.

3 *Minän kirjoittamisesta*

Tässä luvussa pohdin päiväkirjaa tutkimukseni alkupisteenä ja taiteellisen työni lähtökohtana. Pohdin, millaista oli kirjoittaa itsestä ja tarttua sitten sellaiseen tekstiin, teatterintekijänä. Pohdin, miten ymmärrykseni minästä muuttui tutkimusprosessin aikana. Tutkimusmatkani tarkastelu tapahtuu nyt ajallisen etäisyyden päästä, mikä osaltaan tuo lisää aineksia pohdintaan.

Ryhdyin kirjoittamaan päiväkirjaa, koska tarvitsin omaa aikaa, ja mahdollisuutta vetäytyä omiin ajatuksiin. Myöhemmin kirjoittamisen tuloksena syntyneistä teksteistä rajatusta katkelmasta tuli materiaalia taiteelliselle työskentelylle. Työskentelyn myötä suhtautumiseni päiväkirjatekstiin muuttui. Puuduin tekstissä esiin tuomiini menneisyyden asioihin ja tapahtumiin. Aloin suhtautua tekstiin viileän välinpitämättömästi; teksti oli minulle vain materiaalia, mustia merkkejä valkoisella paperilla. Kokemusteni merkitys muuttui. Samoin muuttui suhtautumiseni menneisyyteeni sekä päiväkirjan kirjoittamiseen. Aloin nähdä sen yleisemmin kirjoitustyönä, jonka voi ymmärtää monella tavalla.

Päiväkirjan kirjoittaminen antoi minulle mahdollisuuden uppoutua omiin ajatuksiini. Esityksen tekeminen oli vastakohta uppoutumiselle. Se oli avautumista vuorovaikutukselle.

Olen kulkenut minuuden matkan, jonka perusteella voin sanoa, että minä en ole tekstissä vaan minä on tekstiä. Pohdin asiaa minän kirjoituksia kriittisesti pohtineen Lea Rojolan¹⁵⁶ avulla. Rojola tarkastelee totuutta ja valehtelua ja tuo esiin, että minän kirjoitusten lajityypillisiin piirteisiin on kuulunut alusta lähtien lupaus totuudesta; totuus tarkoittaa usein elämän ja kirjoituksen identtisyttä.¹⁵⁷ Tämän mukaan kirjoittaessani päiväkirjaani kirjoittaisin totta ja välttäisin valehtelua. Kun nyt jälkepäin ajattelen kirjoitushetkiäni, kirjoittaminen tapahtui spontaanisti. Antauduin kirjoittamaan mieleeni tulevia ajatuksia sormien välityksellä suoraan tekstiksi ilman pohtimista, suunnittelua ja laskelmointia, tarkoituksenani harjaantua nimenomaan sellaiseen spontaanisuuteen. Rojolan mukaan vanhemmassa kirjallisuudessa lupauksen teki kirjoittaja yleensä eksplisiittisellä vakuuttelulla, ja uudemmissakin teksteissä sellainen tunnetaan.¹⁵⁸ Rojola kirjallisuudentutkijana tarkastelee

¹⁵⁶ Rojola 2002.

¹⁵⁷ Emt., 74.

¹⁵⁸ Emt., 74.

sellaista päiväkirjakirjoittamista, joka on päätyntä kirjallisuudeksi, eli päiväkirjoja, jotka on muokattu julkaistuksi romaaneiksi¹⁵⁹. Minun kirjoittamiseni oli yksityistä, kunnes sain päähani hyödyntää tekstejä esitystyössäni. Niin on ehkä laita myös monilla niillä, joiden päiväkirjat ovat ennen pitkää päätyneet julkaistuksi romaaneiksi. Maria Peuran kaunokirjallinen teos *Antaumuksella keskeneräinen* (2012) syntyi myös päiväkirjakirjoittamisen tuloksena. Hänen kirjoittamisensa ei ollut kuitenkaan ”viatonta”: hän päätti alusta alkaen julkaista päiväkirjatekstinsä. Hänen tarkoituksensa oli ensin käyttää päiväkirjamateriaalia maisterin lopputyön materiaalina¹⁶⁰. Teatterikorkeakoulun lopputyöt ovat julkisesti esillä ja kenen tahansa luettavissa Teatterikorkeakoulun kirjastossa. Päiväkirjakirjoittamisesta syntyi lopputyö, joka myöhemmin julkaistiin kirjana. Peura kuvaa teoksessaan kirjoittamisprosessia ja kirjailijan jokapäiväistä työtä. Hän kirjoitti päiväkirjaa suoraan lukijoille. Peura kertoo teoksessaan, että hänen lopputyönsä ohjaaja¹⁶¹ totesi päiväkirjateksteistä, että niiden lukeminen oli kuin hyvä keskustelu¹⁶². Asettua kirjoittamaan päiväkirjaa julkisesti voi tuottaa kommunikoivaa, puhuttelevaa tekstiä. Peuran tekstin kohdalla puhuttelevuuteen oli vaikuttamassa varmasti se, että Peura ja hänen ohjaajansa tunsivat toisensa henkilökohtaisesti; he olivat opiskelija ja opettaja ja samalla kirjailijakollegoja toisilleen. Puhuttelevuuteen vaikutti itsestään selvästi myös se, että heidän kummankin ilmaisukanavana on kirjoittaminen, nimenomaan taidekirjoittaminen, jossa itseä käytetään materiaalina enemmän tai vähemmän. Puhuttelevuus voi olla aivan toisenlaista, jos päiväkirjan kirjoittaja on kirjoittanut yksityisesti ja jos päiväkirjatekstin lukija ei tunne kirjoittajaa tai jos päiväkirjateksti on julkaistu romaaniksi ja romaanin lukija ei tunne kirjoittajaa.

Rojola muistuttaa, että julkaisuprosessissa kirjailijan ja lukijan väliin asettuu editoija, joka muokkaa päiväkirjan merkintöjä saadakseen aikaan jonkinlaisen loogisen kokonaisuuden¹⁶³. Rojola pohtii sitä, mitä sellaisesta kokonaisuuden rakentamisesta seuraa:

Voisi olettaa, että kun lukijaa ohjataan seuraamaan elämän juonittamista, jopa sen ”romanimaisuutta”, minän kirjoitusten totuus häipyisi taka-alalle. Elämän juonittaminen kun vaatii asioiden syy-seuraussuhteiden tietoista rakentamista usein sinnekin, missä sitä ei ensi näkemältä ole, tapahtumien valikointia ja muita toimenpiteitä, jotka järjestävät elämän kaoottisuutta.

159 Tällainen Rojolan tarkastelema päiväkirjaromaani on esimerkiksi Aila Meriluodon (1996) romaani *Vaarallista kokea. Päiväkirja vuosilta 1953–1975*.

160 Peura opiskeli dramaturgian laitoksella Teatterikorkeakoulussa.

161 Silloinen dramaturgian professori Harri Virtanen.

162 Peura 2012, 188.

163 Rojola 2002, 74.

*Tämä puolestaan korostaa minän kirjoituksellista ja teksteissä rakentuvan elämän tekstuaalista luonnetta.*¹⁶⁴

Rojola kuvaa monimutkaisia prosesseja, joiden kautta minät rakentuvat teksteiksi. Siitä huolimatta lukijat lukevat tai haluavat lukea, itsepintaisestikin, tarinat totuutena tarinan laatijasta. Minän kirjoituksellinen ja teksteissä rakentuvan elämän tekstuaalinen luonne kyseenalaistavat ajatusta, että elämää kuvataan sellaisenaan, niin kuin se oli. Siitä huolimatta, että minän kirjoitusten tarinallisuus on ilmeinen, lukijat useimmiten ottavat tarinat vastaan totuutena minästä.¹⁶⁵

Rojola tuo esille, että tavallisten ihmisten¹⁶⁶ omaelämäkertoja tutkittaessa on huomattu, että niissä elämää hahmotetaan usein juuri kirjallisuudesta peräisin olevien tarinakonventioiden ja kielikuvien mukaan.¹⁶⁷ En voi olla ajattelematta, miten suuri vaikutus kulttuurilla on tässä yhteydessä. Se on täynnä tarinakonventioita ja kielikuvia, joiden omaksuminen ei ainakaan heikennä ihmisen asemoitumista ympäristöönsä, päinvastoin. Rojolan mukaan omaelämäkerrallinen kirjallisuus ikään kuin ohjaa tarkastelemaan omaa elämää ja menneisyyttä tietyn kaavan mukaan. Kirjallisuuden lisäksi ajattelen kaavan koskevan myös teatteria, elokuvaa ja ihmisten välistä verbaalista kanssakäymistä. Rojola arvelee meidän kaikkien tunnistavan tämän kaavan, vaikkemme sitä aina tiedostaisikaan. Tässä on hänen mukaansa syy siihen, miksi minän kirjoitusten tekstuaalinen luonne on kovin helppo ohittaa.¹⁶⁸

Tutkimustyöni on ollut suhteen luomista minän kirjoitukseen ja sen tarkastelua esittävän taiteen kontekstissa, esityksellisin keinoin. Olen saanut kokea oman päiväkirjakirjoittamiseni ja kirjoittamiseen suhtautumiseni eri vaiheet teoretisoitneen, esityksellistämisineen ja reflektointeineen. Kirjallisuuden ja julkaisemisen sijaan minä suuntasin päiväkirjakirjoittamiseni julkiseksi esitykseksi. Teoksellani oli lukijan sijasta katsoja. Tunnistan päiväkirjatekstiin perustuvan esityksen katsojalla samankaltaisen katsomiskaavan kuin omaelämäkerrallisen romaanin lukijalla.

Rojolan teoretisoinnin kautta oivallan, että omaelämäkerronta voi olla umpikuja, joka toisaalta tarjoaa kyllä keinon ilmaista itseään (jos teksti ymmärretään niin, että minä olen tekstissä) mutta toisaalta kaavamaisen suhtautumisen vuoksi palauttaa ilmaisijan lähtösijoilleen. Mikään ei muutu. Tämän oivallettuani tunnistan myös omaelämäkerrallisuuden poliittisen heikkouden. Ihmisten keskittyessä luotaamaan omaa elämäänsä (minä olen tekstissä -tyyppisesti) ja kohdatessaan kaavamaisia suh-

164 Emt., 75.

165 Emt.

166 Tulkitseen että tavalliset ihmiset tarkoittavat tässä muita kuin kirjailijoita ja ammattikirjoittajia.

167 Rojola 2002, 75.

168 Emt., 75.

tautumista mikään ei edelleenkään muutu. Luotaaminen saa yleisen hyväksynnän, mutta kun se ei kohdistu yksilöä pidemmälle, sillä ei ole yleisempiä vaikutuksia. Tutkimukseni on pureutumista tähän kaavamaisuuteen teatterin keinoin. Tutkimukseni on kuitenkin vasta alku, joka vaatii lisätyötä kyseenalaistamisen suhteen: pitäisi selvittää, mitä kyseenalaistaminen tarkoittaa ja mitä sillä voidaan saada aikaan. Voitaisiin myös kysyä, mitä voidaan saada aikaan sillä, että minä mielletään tekstiksi.

Päiväkirjatekstini asettaminen työskentelyn lähtökohdaksi tarkoitti minulle ensin itseni asettamista materiaaliksi esitykselle. Myöhemmin aloin pohtia, onko päiväkirjaan kirjoitettu teksti itseä, ja jos on, niin missä määrin ja miten. Heddon¹⁶⁹ pohtii itsen rakentuneisuutta ja aukkoa sen välillä, mitä joku esittää (perform) ja mitä hän on esityksen ulkopuolella. Heddon tukeutuu pohdinnassaan Sidonie Smithiin¹⁷⁰, joka on pohtinut totuutta ja valehtelua omaelämäkerronnassa. Smith kutsuu termiparilla ”*I*”-lying strategista käytäntöä, jonka avulla voidaan hahmottaa sen minän kuvitteellisuutta, joka omaelämäkerrassa näyttää puhuvan minänä. Lying kääntyy suomeksi valehteluksi, mutta valehtelun sijasta käännettä termin seipiteeksi (minä-sepite), koska valehtelu tuntuu voimakkaalta sanalta ja sillä tuntuu olevan ainoastaan kielteinen merkitys. Smithin mukaan minä-sepite saa aikaan häirintää yhtenäisen, autoritatiivisen ja essentiaalisen itsen pinnassa. Itsen pinta on totuuden järjestelmän kuvitelmaa, joka ilmentää identiteettiä. Pinta sisältää, vangitsee, universalisoi ja essentialisoi identiteetin.¹⁷¹ Ajattelen, että päiväkirjatekstini minä on enemmän tai vähemmän kuvitteellinen. Se on tilanteinen ja ajassa muuttuva. Se minä kirjoittaa sen hetkistä nykyisyyttä ja muistelee siitä hetkestä käsin menneisyyttä. Kun vielä ajatellaan, miten häilyvää muistaminen on, voidaan kysyä, mitä muuta jää jäljelle kuin hämähäkinseittimäinen häivähdys jostakin minäksi kutsutusta. Kuitenkin sellaisten häivähdysten varassa rakennamme itsejämme. Kirjoittaminen jättää jäljen, ja se on häivähdysten kiinnittämistä taustaa vasten. Teksti on todiste minusta, ja sitä todistetta voin näyttää toiselle ja sanoa: katso, tällainen olen tai olin. Kun näen päiväkirj kirjoitukseni näin, näen myös työni merkityksen. Mitä muuta voin taiteilijana tehdä kuin ottaa vakavasti minä-sepitteeni ja koetella sitä esityksellisesti?

Se minä, joka työskentelyyn rajaamassani muutaman sivun katkelmassa esiintyi, oli yksi ja sama, yhden tajunnanvirtavuodatuksen minä. Teksti oli yhtenäinen ja omanlaisensa. Kuukausien päästä palatessani siihen se sai minut vaikuttamaan. Kun suhteutan katkelman koko päiväkirjaan, näen katkelman minän vain yhtenä

169 Heddon 2008, 42.

170 Smith 1999.

171 Emt., 47.

muista. Se minä, joka päiväkirjaan eri kirjoittamiskerroilla kirjoittautui, oli aina kirjoittamishetkeni minä.

Ajattelen esitystä ja minun itseni ilmentymistä siinä itseni ja Hetan kautta. Ne kaikki ilmentymiset olivat minua, ne olivat totta. Tarkoitin ilmentymisellä olemista ja esittämistä katsojien edessä. Minä olin esiintyjä ja toimin omana itsenäni; esitin itseäni ja esitin jotakuta muuta hahmoa, joka muistutti minua, ja oli ehkä kuvitteellinen minä. Heta esitti itseään ja toimi omana itsenään sekä esitti kuvitteellista hahmoa ja hahmoa, jossa oli jotakin minulta lainattua. Ajattelen nyt erityisesti Hetan liikesarjavaruaatioita. Ne rakentuivat Hetan liikkeellisen työskentelyn pohjalta. Liikkeen päälle liitimme myös puhetta, harvakseltaan. Neljä variaatiota kestivät yhteensä viisitoista minuuttia, ja sen ajan seurasin Hetaa kokonaan näyttämön sivussa istuen. Vielä kymmenien katsomiskertojen jälkeenkin pidin Hetan työskentelyä kiinnostavana ja vangitsevana. Tunnistin Hetassa itseni ja samalla jotakin täysin muuta. Harjoittelun myötä se muu alkoi kehittyä omaan suuntaansa, ja sitä oli mielekästä ohjata. Havaitsin Hetan työskentelyssä omaa elettyä kokemustani, joka oli samalla jotakin täysin muuta. Harjoittelun myötä työskentelyyn tuli yhä vaan lisää muuta. (Käyn läpi teoksen kohtauksia liitteissä III: *Kohtaukset* ja IV: *Tapahtumaselostus*.) Yksi katsoja kertoi minulle esityksen jälkeen pitäneensä esityksestä. Hän kertoi myös olleensa varma, että itken liikesarjavaruaatioiden aikana, eikä siksi uskaltanut vilkaistakaan minuun. (Tuon esille katsojien muita kommentteja ja reaktioita luvussa 6.4 *Katsojalle rakentuva esitys*.)

Minä-tekstini merkitys itselleni muuttui. Smithin ja Watsonin (2005) ajatukset omaelämäkerrallisuudesta olivat minulle ymmärrettäviä. Yritin toteuttaa ajatuksia teatterin kontekstissa. Koin etten onnistunut siinä, ja syynä oli teatterin tämänhetkisyuden luonne. Tarkastelen ensin ajatuksia, joita omaksuin Smithiltä ja Watsonilta. He tarkastelevat omaelämäkerronnan (autobiographical narration) luonnetta. Heidän mukaansa omaelämäkerronta on kerrontaa, jonka kohde on aina muuttuva¹⁷². Tämä ilmeni minulle siinä, että koin, etten saanut otetta kerrontani kohteesta eli tekstiin rakentamastani, tai tarkemmin sanottuna, tekstiin rakentuneesta minästä. Siksi koin myös, etten voinut enkä halunnut jähmettää kohdettani, tekstin minää, joksikin näyttämölle työstetyksi ilmentymäksi. Omaelämäkerronta tarjoaa kertojalle tilaisuuksia neuvotella menneisyyttään uusiksi¹⁷³. Koen, että tätä menneisyyden uusiksi neuvottelua oli se, kun sain käsitellä elämässäni oikeasti tapahtuneita asioita. Nyt jälkeinpäin ajatellen tulini käsitelleeksi esimerkiksi häpeän teemaan liittyviä kokemuksia. Tavallaan käsittelin niitä pois mielestäni; saatoin nauraa niille

172 Smith & Watson 2005, 9.

173 Emt., 9.

ja jopa tehdä niistä pilaa näyttämöllä. Omaelämäkerronta tarjoaa mahdollisuuksia reflektoida omaa identiteettiään¹⁷⁴. Prosessin alussa pohdin paljonkin, kuka minä olen. Ajattelin, että minä olin tekstissä, ja se sai minut pohtimaan näkyville kirjoittamaani identiteettiäni. Myöhemmin identiteettipohdintani jäi vähemmälle, koska suhtautumiseni minä -tekstiini muuttui. Aloin ajatella, että minä on tekstiä. Siten saatoin ajatella, että minä on sitä materiaalista paperia ja mustetta, jotka saavat aikaan vaikutelman minästä. Materiaalisuus mahdollisti sen pohtimisen, mitä minä voin tehdä sillä materiaalisella teksti - minällä.

Alussa olin kiinnostunut kysymään, mitä omaelämäkerrallisuus on. Sittenmin olinkin kysymässä, mitä voin tehdä sillä. Tämä muutos liittyy siihen, miten ymmärsin itseni suhteessa päiväkirjatekstiin. Oivallukseni tuoma ero on samankaltainen kuin filosofi Judith Butlerin ajatus sukupuolen suhteen. Butler pohtii, mitä sukupuolella tehdään ja mitä se saa aikaan sen sijaan, että pohtisi sukupuolta olemuksena kysyen, mitä sukupuoli on. Muutoksen myötä pohdintaani ja pohtimiseni kohteeseen tuli dynaamisuuutta sen sijaan, että olisin pohtinut staattista olemusta. Butlerin avulla ymmärrän lisää paradoksaalisesta ilmiöstä, jonka piiriin toin itseni. Kirjoitan itse itsestäni, yritän näyttämöllistää itseäni toisen avulla ja havaitsen, etten voikaan tehdä sitä. Teoksensa *Gender Trouble*¹⁷⁵ alkupuheessa Butler muistelee teoksensa aiempaa versiota ja teoksestaan saamaansa kritiikkiä. Häntä kritisoiitiin kirjoittamistyylistä – siitä, että hän kirjoitti itsensä pois tekstistä. Hän puolustautuu sillä, että vaikka tekstin performoima subjekti onkin paikantumaton, tekstissä on kuitenkin persoona¹⁷⁶. Sen, että tekstillä on persoona, tulkitsen niin, että tekstissä on se tuntu, että joku, jolla on kokemus ja näkemys asiastaan, on tekstin kirjoittanut. Butler pohtii, mitä merkitystä olisi kirjoittaa omaelämäkerrallisesti: ”Se, että voin kirjoittaa omaelämäkerrallisesti, ei mielestäni paikanna uudelleen sitä subjektiä, joka olen, mutta ehkä se antaa lukijalle huojentavan tunteen siitä, että tekstillä on joku subjekti. Tuo joku hahmottuu kielessä.”¹⁷⁷ Butler pohtii vaikeutta ilmaista itseä, minuutta. Hän kirjoittaa:

En usko, että jälkistrukturalismi tietää loppua omaelämäkerralliselle kirjoittamiselle, mutta se kohdistaa huomion siihen, kuinka vaikea ”minän” on ilmaista itseään sillä kielellä, joka sillä on käytössään. Se ”minä”, jota luette,

174 Emt., 9.

175 Viite on peräisin Butlerin teoksen *Gender Trouble. Feminism, and the Subversion of Identity* (1990) suomennoksesta *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous* vuodelta 2006. Helsinki: Caudeamus. Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Butler tuo esiin ajatuksensa vuonna 1999 ilmestyneen uusintapainoksen esipuheessa.

176 Emt., 27

177 Emt., 27.

on osittain seurausta siitä kieliopista, joka sääntelee kielessä käytettävissä olevia persoonia. En ole minua strukturoivan kielen ulkopuolella, mutta en myöskään täysin sen kielen määrittämä, joka tekee ”minän” mahdolliseksi. Ymmärtääkseni juuri tässä on itseilmaisun hankaluus.¹⁷⁸

Ymmärrän Butlerin tarkoittavan jälkistrukturalismilla pyrkimyksiä purkaa tekstiä sen sijaan, että teksti eheyttäisiin jollakin minällä, joka on luonut tekstin ja jonka ympärille teksti luodaan. Butlerin avulla ymmärrän, että se, mitä itse yritin tehdä, oli yritystä teatterillistaa tekstissäni performoituvaa subjektiä. Mutta kun se subjekti on käytössäni olevalla kielellä ja kieliopilla rakentunut ja kun se ei määritä minua, en voi ilmaista itseäni enkä siten voi perustaa teatterityötäni sellaisen kirjoituksen varaan. Tunnistan Butlerin ajattelun osuvan kokemuksiini päiväkirjateksteistäni jälkepäin. Suurin osa teksteistä oli saman toistoa, ja kirjoitus tuntui kertovan lähinnä päiväkirjan kirjoittamistehtävän suorittamisesta. Tässä valossa en ihmettele sitä, että silloisessa tilanteessa tartuin teksteissäni siihen katkelmaan, joka erosi muista. Mikä tahansa poikkeama olisi herättänyt kiinnostukseni. Työskentelymateriaaliksi rajaamani päiväkirjakirjoitus poikkesi muista kirjoituksista rakenteeltaan ja sisällöltään. Tunnistin kirjoittaneeni itseni tekstiin, ja se sai minut pysähtymään.

Tunnistan Butlerin ajattelun avulla sen, miten suhtautumiseni minään muuttui työskentelyn aikana. Halusin työskennellä toisen kanssa. ”Minä” voi tulla esiin suhteessa toiseen. Sittemmin aloin pohtia kriittisesti koko minää ja tarvetta sen esilletuloon. Jos minä tulee esiin, se saa jonkin rakennetun muodon. Aloin ajatella esittämistä, kuten Butler ajattelee tekstiä.

Näen tutkimukseni työnä, joka purkaa ajatusta itsestä, elämästä ja teatterista. Tutkimuksen lähtöasetelma, päiväkirjan kirjoittaminen ja siitä tietyn tekstiosuuden irrottaminen teatterillisen työn käyttöön, vaikuttaa yksinkertaiselta. Se mitä asetelmasta seurasi, osoittautui kaikkea muuta kuin yksinkertaiseksi.¹⁷⁹

Se että kirjoitin päiväkirjaa tietämättä, miten käytän tekstiä myöhemmin, osoittautui ajattelua purkavaksi teoksi. Kirjoitin päiväkirjaa aidosti siinä merkityksessä, kuin Votka näkee aidon ja oikean päiväkirjan vastakohtana julkiseksi tarkoitettulle. Useissa julkaistuissa päiväkirjoissa asioita kuvataan ja kerrotaan selvästi reaaliselle lukijalle, ei kertojaminän kanssa samassa päiväkirjamaailmassa olevalle vastaanottajalle¹⁸⁰. Jos olisin kirjoittanut tekstiä sillä ajatuksella, että käytän sitä myöhemmin teatterin tekemisen tarpeisiin, olisin silloin rakentanut teatterillista ajattelua,

¹⁷⁸ Emt., 35.

¹⁷⁹ Tätä kuvastaa jo se, miten monin tavoin *minä* voidaan ymmärtää eri tieteenaloilla. Se väritytty psykologiassa, filosofiassa, historiassa, sosiologiassa tai lääketieteessä toisistaan poikkeavilla tavoilla.

¹⁸⁰ Votka 2005, 269.

jonka päälle olisin myöhemmin rakentanut lisää teatterillisen ajattelun kerroksia. Nyt teksti oli vailla teatterillista latautuneisuutta. Sen sijaan teksti oli latautunut muulla. Se muu oli käsitystäni päiväkirjan kirjoittamisesta. Näen tämän seurauksena länsimaisesta ajatuksesta päiväkirjan kirjoittamisen käytännöstä. Olin myös kirjoittanut tekstiini käsitystäni itsestäni, elämästäni ja ajatuksistani siitä, miksi kirjoitan. Nämä kaikki taustatekijät olivat vaikuttamassa myöhempään teatterityöhöni. Työn kuluessa niistä tuli asioita, joiden suhteen tunsin, että minun piti ottaa niihin kantaa, ja minun tuli luoda niihin suhde, jonka kautta arvioida työtä. Tämä kaikki oli ajattelua purkavaa, ja siitä tuli samalla tutkimusta.

Taiteeni ponnisti päiväkirjatekstistä, joka on dokumentti minusta ja elämästäni. Dokumentti ei ole sama asia kuin fakta. Dokumentti sisältää fiktiota. Taiteellisessa prosessissa dokumentti koki monta etäännytyksen kierrosta, jolloin työn fiktiivisyys vain kasvoi. Tarkemmin sanoen erkanin yhä kauemmas niistä kokemuksistani, joita muistelin ja ajattelin samalla, kun kirjoitin päiväkirjaa. Anne Bogart¹⁸¹ tiivistää ytimekkäästi fiktion ja todellisuuden suhteen. Hän kirjoittaa:

Todellisuus on jatkuvuutta kaipaavan ajattelun konstruktio. Oletus jatkuvuudesta on itse asiassa loistava fiktio. Todellisuus riippuu valinnoistamme, siitä mitä ja millä tavoin me päätämme havaita. Elämän hetket ovat katkonaisia ja poukkoilevia.¹⁸²

Ajatukseni lähtee tästä moneen suuntaan. Voisin pohtia tämän pohjalta esimerkiksi, mitä tarkoittaakaan, kun teoksella on fragmentaarinen rakenne, miten se rikkoo tai häiritsee ajattelua, ja miten fragmentaarinen rakenne olisi suhteessa fragmenttien sisältöön. Voisin myös miettiä, miten päiväkirjakatkelmani poukkoilevuus, hyppivyyys ja tajunnanvirtamaisuus sekä sellaisen tekstirakenteen synnyttämä ajatus ovat suhteessa harjoitusprosessiin ja lopputulokseen, esitykseen.

Mainostin esitystä omaelämäkerrallisuudella, henkilökohtaisuudella ja oma-kohtaisuudella. Tällaisella mainostamisella lisäsin vaaraa lukea ”väärin” esitystä minuun viittaavana tilityksenä. Heddon pohtii sitä, miten omaelämäkerrallisen esityksen kohdalla omaelämäkerron auktoriteettiin viittaaminen on sen vaara. Minun on pakko todeta, että muitakin esityksiä ja teoksia kuin omaelämäkerrallisia tulkitaan helposti tekijöidensä tilityksinä. Toisaalta voidaan nähdä myös niin, että kaikki taide on omaelämäkerrallista siinä mielessä, että se on tekijöidensä kokemusmaailman pohjalta syntyntä.

181 Bogart 2004.

182 Emt., 18.

Mennyttä kokemusta on mahdotonta siirtää näyttämölle. Heddon¹⁸³ muistuttaa kokemuksen luonteesta, että olettaessamme kokemuksen ja totuuden yhtäläisiksi unohtamme, että kokemus on aina jo sekoittunut kielen rakenteeseen. Kokemusta tulkitaan kielen tasolla ja kieli määrittelee sen, mitä kukin hetki erityisesti merkitsee.¹⁸⁴ Smith ja Watson painottavat kielen ohella muistojen merkitystä kokemuksen merkityksellistämässä¹⁸⁵.

Pohdin vielä kokemusten kierrätystä työskentelyprosessin aikana. Harjoitusprosessin alussa oma kielellinen tulkintani yksittäisestä kokemuksestani eteni harjoitusprosessin myötä Hetan tulkinnaksi, yhteiseksi tulkinnaksemme ja lopulta katsojan tulkinnaksi. Joka tulkitsemissä kerralla tulkinta sai uusia vaikutteita. Nämä tulkintakierrokset muistuttavat filosofi Paul Ricoeurin mimesikseen liittyvää teoretisointia¹⁸⁶. Ricoeurin mukaan kertomuksen tehtävä on artikuloida kokemustamme ajasta. Vastaavasti kertomus tuo ajan kieleen. Kerronnallisen kielenkäytön ja ajallisen kokemuksen oletettu vastavuoroisuus nostaa esiin kysymyksen viittauksesta tai uudelleenhahmottumisesta. Ricoeur lainaa Aristoteleen *Runousopin* sanastoa ja toteaa, että kyseessä on kerronnan mimeettinen funktio.¹⁸⁷ Ricoeur pyrkii muotoilemaan uudelleen aristotelisen mimēsiksen käsitteen kolmijaon avulla. Lyhyesti sanottuna mimēsis I viittaa arkielämän esiyymmärrykseen kokemuksesta. Mimēsis II viittaa siihen, että kokemus vaatii kerrotuksi tulemistä. Se viittaa kertomuksen itserakentumiseen diskurssin sisäisten kerronnallisten koodien perustalta. Mimēsis III viittaa metaforan kautta tapahtuvan todellisuuden uudelleenhahmottumisen kerronnalliseen vastineeseen.¹⁸⁸ Ricoeur ajattelee teoretisoinnillaan kertovan tekstin mimeettisyyttä. Aristoteleen teoretisoinnissa mimesis liittyy draaman ja tragedian syntyyn ja ihmisen kykyyn jäljitellä¹⁸⁹.

Jäljitän työskentelyssämme tapahtunutta tulkintojen kerroksellisuutta sekä kokemuksesta ja kertomuksesta etäännyttä Ricoeurin teoretisoinnin pohjalta. Hetan ja minun yksittäiset kokemukset ovat mimēsis I -tasoa. Ne ovat arkielämämme esiyymmärrystä. Kokemukseni kirjoittaminen päiväkirjakirjoitukseksi tai kokemustemme kertominen ääneen tai liikkeellistäminen ovat mimēsis II -tasoa. Kerroimme tai ilmaisimme liikkeellisesti tai toiminnallisesti asioita, jotka vaativat tulevana

183 Heddon 2008.

184 Emt., 26.

185 Smith & Watson 2010, 30–31.

186 Ricoeur 2005; 1984. Kaunismaa & Laitinen 1998.

187 Ricoeur 2005, 164.

188 Emt., 166.

189 Aristoteles, *Runousoppi*.

kerrotuiksi ja muutoin ilmaistuksi. Kertomukset muotoutuivat diskurssin sisäisten kerronnallisten koodien perustalta. Muut ilmaisut syntyivät myös diskursiivisen maailman kautta. Tästä jatkamamme tulkinnat ovat mimēsis III -tasoa. Tulkinnat olivat esimerkiksi muistiin kirjoitettua kertomusta ja kuvausta, dialogiksi kirjoitettua fiktiota ja toiminnalliseksi muunnettua tapahtumista. Työskentelymme pyörittää tulkintojen kehää aina uudelleen. Palasimme kokemuksiimme, toimme niitä esiin eri tavoin ja rakensimme niiden perusteella yhteisiä tulkintoja, kertomuksia, teatterillisiä kuvia, tilanteita ja tapahtumia. Liikuimme mimesis-tasojen välillä. Kun katsojat tulivat paikalle, he osallistuivat tulkintaan omien kokemustensa pohjalta.

Heddon¹⁹⁰ toteaa, että kokemus on kulttuurinen ilmiö ja kulttuurisesti tunnus-
tettu, ei niinkään yksilöllinen. Samoin itseys on diskursiivinen konstruktio, joka rakentuu aina tietyssä paikassa ja ajassa¹⁹¹. Kun kerroin menneisyydestäni, kerroin liikkeessä olevien itseyksien kokemuksista. Rakensin esitykseen moninkertaista etäännytystä suhteessa menneisyyden tapahtumiin. Näen liikkeessä olevuuden ja etäännyttämisen hermeneuttisena kehämäisenä liikkeenä, jota jatkan nyt kirjoittaessani. Annan liikkeelle tilapäisen tai näennäisen päättymispisteen siinä kohdassa, kun päätän tutkimuksen. Todellisesti tutkimukseni on kuitenkin vasta kehämäiseen liikkeeseen astumista, ja liike jatkuu tulevissa tutkimuksissa. Voin nähdä tämän tutkimustuloksena: taiteellinen tutkimus voi sysätä liikkeelle jotakin, joka voi tulla avatuksi tutkimuksena ilman, että asiaa tarvitsisi saattaa päätökseen.

Päiväkirjan teoreettinen tarkastelu on valaissut minulle, mitä päiväkirja on ja mitä kaikkea se voi olla. Siten ymmärrän myös lisää siitä, millaisen materiaalin olin asettanut työni perustaksi. Materiaali, kaikessa yksinkertaisuudessaan, oli vaativa. Itselleni asettamani tehtävä, päiväkirjatekstin esityksellistäminen, oli vaativa. Käydessäni käsiksi tehtävään karistin ajatukset omaelämäkerrallisuudesta ja vain keskityin tehtävääni ja heittäydin mitä henkilökohtaisimpaan prosessiin.

190 Heddon 2008, 26–27.

191 Emt.



Kuva 4. Kuva on kohtauksesta 8 *Omakehuva – neljä liikesarjavariaatiota*. Heta esittää variaatioista ensimmäistä. Hän liikkuu isosti ja hyödyntää koko salin aluetta huomioiden myös maisemat. Kuvassa näkyy opetusteatterista harjoituksiin pyytämämme puinen ikkunalautarakennelma. Rakennelma osoittautui tarpeettomaksi ja poistatimme sen ennen ensi-iltaa.

4 Kohti yhteistyötä

Tässä luvussa keskityn taiteellisen prosessin suunnitteluvaiheeseen. Palaan hetkiin, jolloin vasta tunnustelin yhteistyön mahdollisuuksia näyttelijän kanssa. Jäljitän tilanteita, joissa avainsanoiksi myöhemmin nostamani termit ja käsitteet tulevat esille. Haluan nähdä, miten ja miksi ne tietyt avainsanat saivat prosessissa vähitellen keskeisen aseman.

Olen päätyneet jäljittämään alkuvaiheen tärkeitä hetkiä laatimalla työskentelystä kuvauksia.

Kuvaukset ajoittuvat varsinaista harjoittelujaksoa edeltäneeseen aikaan. Kaksi ensimmäistä kuvausta (4.1 *Etäännyn tekstistä* ja 4.2 *Kokemuksen jaettavuudesta*) ajoittuvat toukokuuhun 2009, jolloin vasta kokeiluluontoisesti pyysin Hetaa työskentelemään kanssani päiväkirjakatkelman kanssa. Näissä kuvauksissa pureudun omaelämäkerrallisen materiaalin työstämisen kysymyksiin. Pohdin myös itseäni omaelämäkerrallisena subjektina. Kaksi jälkimmäistä kuvausta (4.3 *Tilan tunnustelua yhdessä* ja 4.4 *Liikkeellisyyteni kautta*) ajoittuvat lähes vuoden päähän aiemmista kuvauksista. Ne ajoittuvat harjoittelujakson alkuun, huhti- ja toukokuuhun 2010, jolloin esittelin Hetalle työskentelypaikan ja valmistauduin alkaviin harjoituksiin. Nämä kuvaukset pureutuvat tilallisuuteen ja liikkeellisyyteen, jotka asetin lähtökohdiksi omaelämäkerrallisen tekstin rinnalle.

Selostan, miten päädyin laatimaan kuvauksia. Pohdin taakse jäänyttä prosessia ja siinä mietityttämään jääneitä teemoja ja yksityiskohtia. Etsin ymmärrystä askarruttaneille teemoille nimeämällä ne avainsanoiksi. Avainsanojen nimeäminen (esitys, päiväkirja, henkilökohtainen, dialogi ja raja) oli samalla keino päästä käsiksi reflektointiin. Halusin tutkia tarkemmin, miten avainsanoiksi nimeämiäni teemoja näkyi muistiinpanoissani tai näkyikö niitä ylipäätään.

Kävin läpi työpäiväkirjan kirjoitukset. Merkitsin tekstiin kohtia, jotka liittyivät avainsanoihin tai niihin liittyviin kysymyksiin. Ajatukseni oli ensin nostaa tekstistä esiin näitä kohtia ja pohtia niiden perusteella kutakin avainsanaa. Havaitsin pian, että avainsanat asettuivat limittäin ja päällekkäin työskentelyssä. Niiden erottelu toisistaan olisi tuntunut mekaaniselta ja väkinäiseltä. Kiinnostuin tästä limittävyydestä ja päällekkäisyydestä. Tarkastellakseni lisää sitä ilmiötä päätin laatia kuvauksia työskentelystä, päätin kuvata rajattuja hetkiä työn keskeltä. Tarkka rajaus oli tarpeen, koska jo yksittäinen avainsana vei ajatusta moneen suuntaan. Päädyin muodostamaan kuvauksia sellaisista tekstikohdista, jotka olivat jo valmiiksi kuva-

uksia jostakin tapahtumasta ja joihin tuntui kiteytyvän olennaisia asioita. Nostin tutkimustekstiini neljä kuvausta. Ne olivat lähes valmiita tilanteen kuvauksia ja pie- nin muutoksin liitettävissä osaksi tutkimustekstiä. Kolmessa ensimmäisessä kuva- uksessa on esillä avainsanoja ja niiden keskinäistä limittyneisyyttä. Neljäs kuvaus tuntui tärkeältä liittää mukaan liikkeellisuuden vuoksi. Tulihan liikkeellisyydestä tärkeä ulottuvuus myöhemmin työskentelyssä.

Yhteistyön pohjustamisen aikataulu:

2008	elokuu	Alan kirjoittaa päiväkirjaa.
2009	tammikuu	Lopetan päiväkirjan kirjoittamisen.
	huhtikuu	Tapaan Hetan kahvilassa. Annan hänelle päiväkirjatekstiä luettavaksi.
	toukokuu	Pidän Hetalle kokeiluluontoisen harjoituksen (kokeiluharjoitus).
2010	helmikuu	Laadin ohjaussuunnitelman taiteelliselle työlle.
	huhtikuu	Käyn Hetan kanssa katsomassa tulevaa harjoituspaikkaa, salia 535.
	toukokuu	Valmistelen työhuoneessani harjoitusprosessia ja ensimmäistä harjoitusta.

Harjoituskokeilu keväällä 2009 sai minut ryhtymään siihen työhön, jota tässä tut- kimuksessani kuvaan. Kokeilun perusteella aloin mielessäni suunnitella esityksen valmistamista. Laadin suunnittelemani työlle ohjaussuunnitelman helmikuussa 2010. Ohjaussuunnitelman avulla saatoin hakeutua instituutioni viralliseen esitys- tuotantojärjestelmään, mikä takasi minulle monipuolisesti materiaalista tukea esi- tyksen valmistamiseksi. Kirjasin ohjaussuunnitelmaan mahdollisimman tarkkaan ajatuksia työstäni: miten aion tehdä työn, keiden kanssa, mistä aiheista ja lähtökoh- dista ja miksi. Hahmottelin työtäni omaelämäkerrallisena, omaan päiväkirjateks- tiini perustuvana. Sen rinnalle nostin työn keskeisiksi elementeiksi dialogisuuden ja liikkeellisuuden – kokeiluharjoituksessa tärkeiksi ja kiinnostaviksi havaitsemani elementit. Dialogisuus tuli mukaan, koska kokeiluharjoituksen seurauksena havait- sin tarvitsevani toisen ihmisen tuomaa etäännytyistä päiväkirjatekstiini. Liikkeel- lisyys tuli mukaan Hetan liikkeellisen työtavan myötä. Kokeiluharjoituksessa Heta kertoi Näтын fyysisestä koulutuksesta ja toi esiin omaa liikkeellistä lähestymistä- paansa. Kiinnostuin suuresti hänen liikkeellisestä tavastaan tarttua tehtäviin. Näin siinä yhtymäkohtia omaan tanssitaustaani. Aloin nähdä mahdollisuuksia leikkiä liikkeellisuuden kanssa. Nostin tärkeään asemaan myös itseäni aiemmin kiinnos-

taneen tilallisuuden ja maisemallisuuden¹⁹². Aiempi kiinnostukseni tilaan ja maisemiin juonsi paitsi tanssitaustastani ja siten automaattisesti liikkeen ajattelemisesta tilallisuutena myös aiempien vuosien tutustumisestani omaelämäkerrallisuutta käsitteleviin tutkimuksiin ja kirjoituksiin. Pallasmaan ja Bachelardin tilaa koskevat pohdinnat käsittelivät myös muistamisen teemaa, mikä istui hyvin intresseihini.

Näen nyt liikkeellisyiden ja tilallisuuden kerronnallisuuden vastavoimina, mutta työskentelyn alussa otin ne intuitiivisesti mukaan. Silloin en vielä osannut ajatella niiden merkitystä suhteessa kerronnallisuuteen. Ne vain kiinnostivat minua. Tilallisuus ja liikkeellisyys häilyivät työskentelyssä epämääräisellä tavalla niin, että esimerkiksi reflektiotyöni alussa, miettiessäni keskeisiä asioita työskentelyssä eli avainsanoja, en tullut nostaneeksi niistä kumpaakaan avainsanan asemaan. Huomaan nostaneeni teemoja avainsanoiksi kerronnallisten aineistojeni sekä käymiemme keskustelujen ja työpäiväkirjaan kirjoittamieni pohdintojen perusteella. Keskustelut ja kirjoitus muodostuvat sanoista, joten minun oli helpompi tulla niistä tietoiseksi kuin tilallisuudesta ja liikkeellisyydestä, jotka ovat työskentelyn elementtejä sinänsä. Tilallisuus ja liikkeellisyys ovat olemassa siitä huolimatta, sanallistanko niitä vai en.

Käytän kuvauksissa pääosin preesens-aikamuotoa. Siten yritän palauttaa takaisin jotakin itse tapahtumasta ja sen kokemuksellisuudesta. Yritän jälkeenpäin rakentaa tapahtumaa uudelleen ja antaa lukijalle käsitystä siitä, mitä tapahtui.

4.1 ETÄÄNNYN TEKSTISTÄ

Kokeiluharjoitus 28.5.2009 Teatterikorkeakoulun luokassa 606:

Annan Hetalle päiväkirjatekstini ja pyydän häntä lukemaan sen ääneen. Istuudun kuuntelemaan ja suljen silmäni. Hetan ääni avautuu ja levittäytyy koko huoneeseen. Se soi koko tilassa. Olen huvittunut. Ääni on kuin kuunnelmasta. Saan mieleeni lapsuuteni sunnuntait, verkkaiset ja hämävät iltapäivät isovanhempien kanssa Radioteatterin kuunnelmiseen. Hetan lukema teksti on tuttua, minun kirjoittamaani, ja samalla jotakin muuta. Mieleeni nousee yli kymmenen vuoden takainen Rannalla-esitys, johon työstin Juhani Peltosen tekstiä koomiseksi monologiksi. Hetan puhe muistuttaa Peltosen tekstiä ja monologiani. Minua naurattaa. Palaan mieleessäni meneillään olevaan tilanteeseen, Hetaan lukemassa päiväkirjatekstiäni.

192 Lehmann (2009, 118) tuo esiin Gertrude Steinin merkittävänä nykyteatterin edeltäjänä maisemadraama-ajatukseensa.

Kuunteleminen tuntuu miellyttävältä ja ylelliseltä. Ja tarpeelliselta. Kuvittelin etukäteen, että kuuntelukokemus olisi minulle koskettava, että toisen avulla kokemusteni traagisuus jotenkin alleviivautuisi. Olin väärässä. Naurun ja huvittuneisuuden myötä alan ymmärtää tekstin hyödyntämisen mahdollisuuksia. Toisen avulla voisin halutessani työstää tekstiä näyttämölle, eläväksi tapahtumaksi. Kokemus antaa minulle varmuutta idean toimivuudesta

(Työpäiväkirjan muistiinpanojen perusteella laadittu kuvaus)

Päiväkirjateksti toimi kuvaamassani tilanteessa minulle muisteluna, joka toisen lukemana nosti mieleeni lisää muistoja, sellaisia, jotka eivät kytkeytyneet suoraan tekstin yksityiskohtiin. Toisen ihmisen välityksellä teksti mahdollisti assosiaatiomatkan muistoihin. Muistelu tuotti lisää muistoja. Päiväkirjateksti itsessään oli identiteetin pohdintaa ja rakentamista, ja sitä, mitä teksti toisen lukemana nosti mieleeni, voin myös ajatella identiteetin pohdintana. Muistikuvat sunnuntai-ilta-päivistä isovanhempieni kanssa saavat minut toteamaan, että olen pääosin isovanhempieni kasvattama: olen elänyt lapsuuteni vanhojen ihmisten miljöössä kasvaen osana heidän elämäänsä ja elämäntapaansa. Muistikuvani Rannalla-monologista saavat minut havahtumaan siihen, että rakentamassani monologihahmossa oli paljon minua. Muistikuvani Peltosen tekstin työstämisestä näyttelijänä toimii itseyden pohtimisen taustana yhtä lailla kuin jokin itsestä kirjoitettu tai itseyden pohtimisen tarkoituksessa kirjoitettu teksti. Ne kumpikin voivat ilmaista itseyttä.

Henkilökohtaisuus oli minulle tilanteessa läsnä muistoina, kuuntelemisen kokemuksen kautta. Kuuntelin omaa päiväkirjatekstiäni Hetan ääneen lukemana. Teksti koostui muistojen välähdyksistä menneisyydestäni. Kuunnelleessani muistin muita menneisyyteni tapahtumia.

Kokemus oli miellyttävä, ja se tuntui ylelliseltä ja tarpeelliselta. Kuunnelleessani saamani muistikuvat olivat mukavia ja hauskoja. Ne liittyivät isovanhempiini ja aikaan lähes neljäkymmentä vuotta sitten. Ne liittyivät myös kirjailija Peltosen haasteelliseen tekstiin, jonka kautta tulin luoneeksi koomisen ja omituisen näyttämöhahmon. Tämä näyttämötyöskentely ajoittuu viidentoista vuoden takaiseen aikaan, jolloin suoritin teatteriopettajan maisteriopintoja. Muistelleessani hahmoa saan mieleeni adjektiivit tragikoominen ja sinnikäs. Hahmo oli ”pihalla” ympäröivästä todellisuudesta. En koskaan tullut ratkaiseeksi, näyttelinkö hahmossa tyttöä vai poikaa, mutta nyt jälkeenpäin ajatellen rakentamani hahmo muistutti poikamaista tyttöä.

Smithin ja Watsonin¹⁹³ mukaan elämästään kertova on riippuvainen pääsystään muistiinsa kertoakseen menneestä sellaisella tavalla, että voi sijoittaa menneisyytensä kokemuksen nykyisyyteen. Muisti on omaelämäkerrallisten tekojen lähde, varmistaja ja horjuttaja.¹⁹⁴ Tarkoitukseni ei nyt ole analysoida omaelämäkerrallista tekstiäni vaan sitä, mitä tekstille ja samalla itselleni alkoi tapahtua, kun näyttelijä tarttui tekstiin. Olin kirjoittanut päiväkirjaani nopeasti ja assosiatiiivisesti, muistojeni pohjalta. Se että Heta luki ääneen, etäännytti minua tekstistä ja samalla piti siinä kiinni. Kasvatin muistamisen ja menneen tilaa mielessäni. Etäänntyneisyys toi minut refleksiivisyyden alueelle, jossa on olennaista kytkeytyminen toiseen. Jotakin itsestä pistetään sivuun, jotta jotakin muuta, uutta, voi tulla tilalle¹⁹⁵. Uutta oli nyt muistot, jotka nousivat mieleeni miellyttävässä valossa. Mieleeni nousi lisää muistoja. Smith ja Watson tuovat esiin muiston luonnetta. Kerrottu muisto on menneen tulkintaa; muistoa ei voida koskaan kokonaan löytää ja nostaa esiin uudelleen. Järjestämme tai muotoilemme muistojen fragmentteja monimutkaisiksi rakennelmiksi, joista tulee elämämme muuttuvia tarinoita.¹⁹⁶ Kokemukseni tekstini ääneen lukemisen kuuntelemisesta sysäsi liikkeelle kokemusteni uudelleen löytämistä ja uudelleentulkintaa. Tilanteen miellyttävyys suuntasi uudelleentulkintaa. Sain mieleeni uusia fragmentteja menneisyydestäni, uudessa valossa, ja saatoin suhteuttaa niitä ja tekstini yksityiskohtia toisiinsa uudella tavalla.

Smith ja Watson tuovat esiin, että muistot, niin aineettomilta, henkilökohtaisilta ja saavuttamattomilta kuin ne vaikuttavatkin, ovat aina osallisina materiaalisuuteen, oli se sitten esimerkiksi äänen, kiven, tekstin tai vaatteen materiaalisuutta tai kehon materiaalisuutta, vaikkapa aivojen ja hermoston synapseja ja elektroneja. Muistot nousevat pintaan aistien välityksellä. Sellaiset objektit tai hetket, joilla on erityinen merkitys kertojalle, koodaavat muistoa.¹⁹⁷

Smithin ja Watsonin sanoin omaelämäkerralliset teot ottavat kertojansa mukaan tekoihin paljastamaan itseään lukijalle. Kirjoittaja tekee itseään tiettäväksi samastumisen tekojen ja sen vaikutuksesta erottautumisen kautta.¹⁹⁸ Heta oli tekstini lukija. Paljastin itseäni hänelle tekstini kautta. Heta oli myös tekstini esittäjä; lukiessaan ääneen tekstiä hän samalla loi esitystä. Heta tuli itseni ja kokemusteni väliin, ja tämä interventio sai aikaan tiettyjä vaikutelmia, muistoja ja assosiaatioita.

193 Smith & Watson 2010.

194 Emt., 22.

195 Hunt & Sampson 2006, 4.

196 Smith & Watson 2010.

197 Emt., 27.

198 Emt., 38.

Silmien sulkeminen toi minut henkilökohtaisen tilallisuuden alueelle. Silmien sulkemisen myötä suljin näköaistin tilanteen ulkopuolelle. Sen seurauksena muiden aistien asema korostui. Siten pystyin keskittymään kokonaan Hetan kuuntelemiseen. Samalla pystyin kiinnittämään huomiota Hetan ääneen ja sain siitä muistikuvia. Ne johtivat toisiin muistikuviin. Kuuntelemisen kokemus ja siinä syntyneet muistikuvat tuntuivat miellyttäviltä.

Henkilökohtaisuus oli tilanteessa materiaalisena kehollisuutena Hetan äänen ja minun kuuntelijan ja vastaanottajan kehoni kautta. Hetan ääni oli minulle kehoillisesti tuntuva. Ääni värähteli tilassa ja minussa. Ääni loi tilan, jossa tunsin kehollani. Tunsin huvittuneisuutta ja mielihyvää. Tilanne oli minulle kuin lepoa. Nauroin.

Smith ja Watson tiivistävät kehollisuuden merkityksen suhteessa omaelämäkerrontaan todeten, että keho on omaelämäkerrallisen tiedon paikka, koska muisto on kehollinen. Elämäntarina on omaelämäkerrallisen tiedon paikka (tekstuaalinen pinta, johon henkilön kokemus kirjoitetaan ja kaiverretaan), koska omasta elämästään kertovat ovat kehollisia subjekteja.¹⁹⁹ Kuvauksessa esiintuomassani tilanteessa olin vastaanottajana menneisyyden kokemukseni moninkertaiselle kehollistuneisuudelle. Olen nimennyt kuvauksen ”Etäännyin tekstistä”. Tekstin ohella etäännyin myös kokemuksesta, jonka saatoin muistaa, muistosta, joka kirjoittaessani nousi mieleeni sekä tilanteesta, jolloin kirjoitin tekstin.

Koin käyneeni dialogia välillisesti, kirjoitukseni välityksellä ja kuuntelevana osapuolena. Kuunnelllessani koin, että dialogissa olivat päiväkirjatekstini ja Hetan ääni. Oma positioni tuntui asettuvan aivan kuin näiden kahden osapuolen väliin dialogia kuuntelevana kokijana. Olin dialogin passiivinen osapuoli. Pääsin osalliseksi dialogista. Koin dialogista välitilaa. Käynnissä oli kuin esitys. Minulla oli suora yhteys tekstiini samoin kuin Hetan ääneen. Yhteys oli kuin triialogia, jonka osapuolina olivat Heta, tekstini ja minä.

Miten tekstini muuntui esitykselliseksi? Miten kertomisesta tuli esittämistä? Miten kysymäni kerronnan ja esityksen välinen raja hahmottuu? Raja muodostui, kun Hetan avulla etäännyin tekstistäni ja tekstiin kirjoittamistani kokemuksista. Vaeltelin assosiaatioissani, jotka saivat minut nauramaan ja näkemään tekstin uudessa, oudossa ja koomisessa valossa. Hetan lukemisesta tuli esityksellistä. Raja näyttäytyy myös siinä että annoin tekstini Hetalle. Annoin pois tarinani. Toinen saattoi tehdä tarinalle mitä tahansa. Kun asia on kirjoittaen kerrottu, materiaalistettu, se on mahdollista antaa pois. Silmien sulkeminen muodostui rajaksi. Istuin ja suljin silmäni, ja esitys alkoi. Sillä hetkellä saatoin vain vastaanottaa ja reagoida.

199 Emt., 49.

Tein assosiaatiomatkan, kunnes palasin mielessäni käynnissä olleeseen lukutilanteeseen. Rinnastin henkilökohtaisen kokemukseni tekstin ääneen lukemisen kuuntelemisesta esityksen vastaanottamiseen. Sen perusteella aloin uskoa, että suunnittelemastani ideasta voi syntyä esitys.

Kerronnan ja esityksen välisestä rajasta tuli dialogin aluetta, koska siinä tapahtui kerronnan, tekstin, muuntamista esittämiseksi. Rajalla olemisen alueesta tuli toiminnallinen, sillä se tähtäsi päämäärääni, tekstin esityksellistämiseen. Raja oli myös psyykkinen: tilanteessa tarkoitukseni oli ylittää oma suhteeni ja siteeni tekstiini, ja jättää teksti jälkeeni, ei jäädä sen kanssa painimaan. Tarkoitukseni ei ollut jäädä välitilaan; en halunnut jättää kesken vaan jatkaa esityksellistämistä ja katsoa, mitä siitä voi syntyä.

Hetan ääneenluku kokeiluharjoituksessa muuttui minulle esitykseksi, joka oli luonteeltaan yksityinen. Myöhemmin, lukiessani muistiinpanojani harjoituksesta, huomasin, etten kokeiluharjoituksen vaiheessa osannut vielä ajatella mahdollista tulevaa, julkista esitystä. Työskentely oli vasta yhteistyön mahdollisuutta tunnistettavaa, ilman erityistä ohjaajan positiota. Minulla ei ollut vielä mitään päämäärää, jota kohti edetä tai jota vasten ajatella työskentelyä – paitsi kokeilu itsessään. Kokeiluun liittyi toive yhteistyön jatkumisesta, tavalla tai toisella.

Istuuduin kuuntelemaan Hetan ääneen lukemista pienen välimatkan päähän. Otin etäisyyttä alkuperäisiin kokemuksiini, aivan kirjaimellisesti. Syntyi fyysinen etäisyys. Etäisyys on tilaa ja se luo tilaa. Etäisyys sai aikaan esityksellisyyden. Syntyi tilaa nähdä toisin ja muuntaa toiseksi. Etäisyydestä tuli raja kerrotun ja esityksen välille. Istuessani ja kuunnelllessani silmiäni sulkeminen etäännytti lisää. Se synnytti tilaa, joka kasvatti menneisyyden, henkilökohtaisten muistojen, aluetta. Assosioidessani se alue laajeni mielen tasolla vuosiin ja vuosikymmenein ulottuvaksi. Muistikuvien synnyttyä saatoin välittömästi hypätä kauas menneisyyteen. Välimatkani ”alkuperäisiin” kokemuksiini, niihin, joista kirjoitin, kasvoi. En muistanut tai ajatellut niitä ollenkaan. Välimatka loi tilaa ja vahvasti henkilökohtaisuuden aluetta. Huoneen akustiikka loi osaltaan etäisyyttä. Akustiikka sai Hetan äänen soimaan koko tilassa; etäisyys syntyi tilasta ja akustiikka materiaalisuudessaan lisäsi henkilökohtaisuutta. Myös Hetan ääni ja äänen laatu loivat etäisyyttä. Ne raivasivat tilaa ja samalla nekin vahvistivat henkilökohtaisuutta. Hetan ääni toi minulle muistikuvia kuunnelmasta, ja myös siten pääsin henkilökohtaisen alueelle. Lukemistilanteen jälkeen alkuperäisten kokemusten merkitys tuntui muuttuvan. Kokemukset näyttäytyivät uudessa valossa, huvittavina ja koomisina. Tuntemukseni, nauru ja huvittuneisuus, loivat etäisyyttä alkuperäisiin kokemuksiini.

4.2 KOKEMUKSEN JAETTAVUUDESTA

Kokeiluharjoitus 28.5.2009:

Tarkoitukseni on pyytää Hetaa tekemään liikesarja päiväkirjatekstistä rajaamani tapahtumakuvauksen perusteella. Olen kirjoittanut valitsemani kuvauksen preesens-muodossa ja siksi valitsen työskentelyn pohjaksi. Arvelen että Hetan on helppo tarttua preesens-tekstiin, sillä preesens luo vaikutelman tapahtumista nyt tapahtuvina. Kuvaan katkelmassa erästä nuoruuteni tapahtumaa, jossa päällimmäisenä tunteena on häpeä. Minua hokuttaa kuvaukseni herättämä tunne, joka välittyy minulle edelleen selkeänä, vaikka tapahtumasta on aikaa vuosikymmeniä. Näytän rajaamani tekstikatkelman Hetalle ja pyydän häntä käyttämään sitä liikesarjansa pohjana. Vilkaisen kelloon ja huomaan ajan rientäneen. Kysyn mielessäni, pääsisikö Heta suoremmin käsiksi työskentelyyn, jos hän työstäisikin omaa kokemustaan minun kokemukseni sijaan. Päätän äkkiä muuttaa tehtävää. Pyydän Hetaa unohtamaan tekstini ja sen sijaan poimimaan omasta lapsuudestaan jonkin tilanteen tai tapahtuman, johon liittyy häpeän tunne. Heta aloittaa työskentelyn. Kohta hän sanoo, valmis. Käynnistän videokameran ja istun lattialle katsomaan Hetaa ja hänen työskentelyään. Katseeni liimautuu Hetaan, ja mielessäni jyllää tehtävänannon ensimmäinen versio, omassa menneisyydessäni tapahtunut asia. Olen unohtanut, että vaihdoin äsken tehtävää. Unohduksissani katson Hetaa työstämässä minun kokemustani. Katson häntä, olen huvittunut, minua naurattaa. Hauskuuden rinnalla tunnen häpeää ja sääliä. Näen Hetassa ahdistusta; näen, miten häpeä puristaa kehon kasaan ja rajaa tilan ahtaaksi. Se litistää lattianrakoon. Se saa tekemään liikkeet nopeasti ja kuin huomaamatta. Se saa hengityksen purkautumaan kauhun hikkaisuna. Näen Hetassa itseni tai jonkin puolen itsestäni. Katsoessani Hetaa koen monenlaisia tuntemuksia. Päällimmäisenä tunnen hauskuutta, joka syntyy Hetan työskentelystä. Ihailen Hetan kykyä löytää häpeälle näkyvä, kuuluva ja tuntuva ilmaisu sekä hänen kykyään oivaltaa häpeästä jotakin olennaiselta tuntuva. Hauskuuden läpi tunnistan säälittävyyden ja ahdistavuuden. Hauskuudessaan katsomiseni tuntuu samalla tirkistelyltä. Olen myös hölmistynyt. Näen, mitä häpeä tekee itselle. Samaistun Hetaan. Ajattelen hänen tuntevan häpeää ja tunnen itsekin häpeää osittain siitä syystä, että ajattelen Hetan työskentelyn perustuvan minun kokemukselleni.

Pyydän Hetaa toistamaan liikesarjan, jotta voin kuvata sen lähempää. Katsoessani sarjaa toistamiseen alan samalla pohtia, miten Hetan liikkuminen toimisi työtapana. Kysyn mielessäni paikkaani ohjaajana. Muistan erään koreografin työtavan, jossa koreografin työ tapahtuu puhumalla, sanallisesti ohjaamalla, ei näyttämällä. Oma paikkani ohjaajana voisi olla tällainen kuin paikkani nyt tässä harjoituksessa katsojana, keskustelijana ja ehdottajana. Heta työskentelee kuin tanssija, ja minä voin ohjata työskentelyä sanoilla. Havaitsen liikkeen ja tapahtumisen virrassa hetkiä, jotka houkuttavat minua kommentoimaan ja osallistumaan. En kuitenkaan puutu Hetan työskentelyyn, koska tämän tilanteen tarkoitus on toinen. Tarkoitus on tunnustella mahdollisuuksia ylipäätään, ei rakentaa mitään tiettyä. Olen iloinen siitä, että on löytynyt eräs työtapa, Hetan liikesarjatyötapa, jota voin ohjata ja johon voin osallistua. Hetken päästä keskustellessamme havahdun siihen, että Heta työstikin omaa lapsuudenkokemustaan, niin kuin häneltä pyysin. Kutsun tätä tiettyä tilannetta ”väärin katsomiseksi”. Tilanne on minulle muistutus kokemusten jaettavuudesta. Ihmisillä on toisistaan eroavat elämäntilat, jotka ovat kokemukset, mutta eroista huolimatta voimme luottaa siihen, että tulemme ymmärretyiksi. Henkilökohtainen on yhteistä.

(Työpäiväkirjan muistiinpanojen ja videotallenteen perusteella laadittu kuvaus)

Heta etsi muistolleen näkyvää ilmaisua. Hän työsti kehollisesti henkilökohtaista muistoaan. Minun kehollisuuttani oli puolestaan se, kun katsoin Hetaa ja eläydyin hänen ilmaisuunsa. Eläytymiseni oli kytköksissä siihen virheelliseen ajatukseeni, että Hetan työskentely pohjaa minun muistolleni. Eläytyessäni näin ja tunsin, miten Hetan keho litistyi. Tunsin itsekin litistäväni. Koin hauskuutta samalla kun katsoin ”omaa” kokemustani ja muistoani etäältä. Smithin ja Watsonin mukaan kyky löytää muistoja on riippuvainen materiaalisesta kehosta. On oltava somaattinen keho, joka havaitsee ja sisäistää kuvia, tunteita ja kokemuksia ulkopuolisesta maailmasta.²⁰⁰ Tunsin lapsena häpeää ja hyödynsin myöhemmin muistoani siitä kokemuksesta kirjoittaessani päiväkirjaa. Tai oikeammin sanottuna somaattinen kehoni muisti ja antoi minun kirjoittaa. Sosiaalipsykologi Atte Oksanen pohtii muiston ruumiillisuutta. Hän sanoo, että me emme vain muista ja muistele, vaan mieleemme myös

²⁰⁰ Smith & Watson 2010, 49.

muistuu. Muistot tulvivat mieleen tahdottomastikin.²⁰¹ Tilanne, jossa tekstini syntyi, sai minut kirjoittamaan kuin automaattikirjoitusta. Käteni vain kirjoitti, ilman tahtovaa minua välissä. Oksanen nojautuu Maurice Merleau-Pontyn ruumiin fenomenologiaan ja toteaa sitä taustaa vasten, että sisäinen ja ulkoinen, subjekti ja objekti, kietoutuvat jatkuvasti toisiinsa. Oksasen mukaan muistomme syntyvät näin ollen sosiaalisesta kontekstista tietystä tilanteesta, paikasta ja hetkestä.²⁰² Katsoin Hetaa eläytyvällä, ymmärtävällä, muistavalla ja tuntevalla mielellä. Muistoni kaukaisesta kokemuksestani oli samanaikaisesti elävänä mielessäni, tai ainakin oli olevinaan. Nimittäin siinä oli jo etäännytyistä ja siinä oli mukana sosiaalinen konteksti. Se, mitä katsoin, oli Heta ja hänen näyttelijäntyönsä. Se sai minut tuntemaan ja tunnistamaan jotakin. Oliko se omaani vai yhteistä, inhimillistä, sitä en osaa sanoa. Syntyi teatterin kaltainen hetki.

Muistoni tilanteen taustalla ja Hetan työskentely (ja väärin katsomiseni seurauksena ajatukseni Hetan tulkinnasta muistostani) oli kuin muistoni ja Hetan keskinäistä dialogia, jota sain seurata. Katsoessani Hetaa näin hänessä samanaikaisesti hänet ja itseni. Katsoin hänen eleitään suhteessa omaan muistooni ja muiston sen hetkiseen merkitykseen.

Henkilökohtainen ilmeni katsomisen kokemuksessa. Hetan tulkinta oli sen hetkistä nykyisyyttä, sillä hetkellä aktuaalistuvaa, ja minun muistoni oli menneen sen hetkinen versio. Koin, että vanha muisto otti minut uudelleen otteeseensa ja muisto ja muistoon liittyvät ihmiset saivat minut edelleen tuntemaan jotakin häpeän kaltaista. Katsomisen kokemus oli kehollista. Katsomisen kokemukseni syntyi yhteistyössä Hetan kanssa. Smithin ja Watsonin mukaan kokemukseen liittyy sosiaalisuus. Kokemus on prosessi, jonka kautta henkilö tulee tietynlaiseksi subjektiksi. Tähän subjektiuteen liittyy tiettyjä sosiaalisia identiteettejä, jotka ovat rakentuneet materiaalien, kulttuuristen, taloudellisten ja psyykkisten suhteiden kautta. Omaelämäkerrallista subjektia ei ole ennen kokemusta. Itse asiassa omaelämäkerralliset subjektit tietävät itsensä tiettyjen, aivan erityisten, kokemusten subjekteina, ja nämä kokemukset kiinnittyvät sosiaalsiin asemiin ja identiteetteihin.²⁰³

Katsoessani Hetaa katsoin itseäni. Tuntemukseni vaihtelivat huvittuneisuudesta häpeään. Näin ja samanaikaisesti koin häpeää ja ahdistusta, ja sen kautta kiinnityin uudelleen lapsuuteeni. Kokemuksista tuli uudelleen omia kokemuksiani. Tunsin uudelleen häpeää. Minä olin yhtä kuin häpeä. Katsominen ja sen sanallistaminen tekivät katsomistapahtumasta kokemuksen. Suhteutin kokemustani aiempaan ko-

201 Oksanen 2004, 58.

202 Emt., 58.

203 Emt., 31.

kemukseeni, siihen, joka oli aiheuttanut häpeän tunnetta. Voin ajatella katsomisen kokemusta identiteettieni kysymisen paikkana, mutta samalla pohdin, miten se onnistui, jos samaan aikaan tuntemukseni vaihtelivat nopeasti ääripäästä toiseen. Ajattelen esityksen katsojaa. Katsoja voi nopeassa tahdissa tuntea eri tuntemuksia, hän voi nauraa ilosta ja heti perään tuntea vihaa. Olin katsojan paikalla meidän kahdenkeskisessä esitystilanteessamme. Samaan aikaan olin tietoinen siitä, että katsomani esitys perustuu omaan muistooni tilanteesta, jossa tunsin häpeää. Ajatus identiteeteistä voi tulla mukaan kielen kautta. Identiteetit ovat rakennettuja. Ne ovat kielessä. Ne ovat diskursiivisia.²⁰⁴ Tämä jälkikäteinen identiteettipohdintani on tilanteen jälkikäteistä merkityksellistämistä.

Katsoessani Hetaa henkilökohtainen tuli esiin tilallisesti. Hetan työskentelyn katsomiseni loi etäisyyttä, synnytti tilaa. Henkilökohtaisen alue kasvoi. Se, mitä katsoin, on tilallista: se, kun häpeä puristaa kehon kasaan, rajaa tilan ahtaaksi, ja litistää kehon lattianrakkoon, saa tekemään liikkeet nopeasti ja kuin huomaamatta. Tilallista on myös hengityksen purkautuminen kauhun hihkaisuna. Kuvasin tilaa ihmistä ympäröivänä tilana ja hänen sisäisenä tilanaan. Hengityksen tila on kehossa. Kauhun hihkaisu oli muutos hengityksen rytmissä. Se ilmeni liikkeenä ja äänenä sekä omana kauhun tunteen tulkintanani. Muisto menneisyyteni kokemuksesta tuli jaettavuuden tilaan. Tämä tila on myös rajan aluetta.

Smith ja Watson tuovat esille omaelämäkertomisen tilojen sisäisyyttä. Heidän mukaansa elämäntarinan kirjoittajat tuovat esille tilaa sellaisten trooppien ja topos-ten avulla, joiden kautta he kuvaavat suhdettaan omaan itseensä. Tästä esimerkkinä he valottavat Montaignen kirjoitusta. Heidän mukaansa Montaigne *Esseissään* käyttää usein dynaamisen tilan metaforiikkaa luonnehtiessaan omaa kokemustaan. Hän kirjoittaa esimerkiksi: ”kierrän kehää itsessäni”. Paikkaa, jossa hänen luova prosessinsa tapahtuu, hän kutsuu ”mielensä takahuoneeksi”.²⁰⁵ Liikesarjassaan Heta kehollisti tilallisuutta. Hän kirjaimellisesti puristi ja litisti itsensä kasaan.

Kävin Hetan kanssa sanatonta dialogia, Heta liikkeellisen työskentelyn kautta, minä katsojana. Havainnoin tarkkaan Hetan työskentelyä tietäen, että voin myöhemmin vastata siihen. Hetan työskentely oli puhuttelua. Dialogin kannalta tärkeäksi osoittautunut asia oli toisto. Voin pitää toistoa työtapanana, vaikken osannut sitä korottaakaan työtavan asemaan. Tarve toistolle syntyi, kun Heta esitti liikesarjansa ja minä kuvasin sen. Suuntasin videokameran Hetaa kohti ja käynnistin kameran. Katsoin Hetan liikettä ja samanaikaisesti huolehdin siitä, että videokamera tallentaa hänen liikkeensä. Halusin nähdä liikesarjan uudelleen. Kun katsoin toistami-

²⁰⁴ Emt., 39.

²⁰⁵ Emt., 47.

seen Hetan työtä, ajatukseni saivat tilaa. Toisto ja sen mukanaan tuoma tila ajatella antoivat minulle mahdollisuuden nähdä laajemmin. Pyyntöni toistaa liikesarja raivasi lisää tilaa dialogille. Keskityin tilanteeseen, suuntauduin Hetaan ja annoin siten ajatuksilleni tilaa. Osallistumisestani tuli läsnä olevaa katsomista ja kuuntelemista, ja se mahdollisti dialogin.

Dialogi näyttäytyy muistojemme välillä. Minä elin omaa kokemustani ja muistoni uusiksi ja uskoin katsovani Hetaa työstämässä minun kokemustani. Dialogissa olivat Hetan muisto ja liike sekä minun muistoni. Vähän ajan päästä Heta kertoi, mitä oli muistellut. Se oli täysin erilaista kuin oma muistoni ja samalla kuitenkin välittömästi ymmärrettävää. Ymmärsin Hetan muiston ja sen yhteyden hänen liikesarjaansa. Ymmärsin samalla kokemusten jaettavuuden.

Päiväkirja toimi muiston muotoilijana ja välittäjänä, tekstuaalisena pintana tai pinnallisena tekstinä, josta saatoin poimia tekstiosuuden työskentelyn tarpeisiin. Kerronnan ja esityksen välinen raja oli nyt mieleni alue, jolla liikuin edestakaisin. Katsoessani Hetaa häilyin mielessäni samaistumisen, itseni näkemisen ja Hetan katsomisen välillä. Yhtenä hetkenä sain etäisyyttä kokemukseeni ja kohta olin kiinni kokemuksessani kuin eläen sitä uusiksi. Katsomisen kokemukseni oli henkilökohtainen. Tuntumukseni vaihtelivat naurusta tirkistelyyn ja häpeään. Meneillään oli esitystapahtuma, jossa olin sekä eläytyvä katsoja että tehtävään antautunut ohjaaja. Tein myös henkilökohtaista identiteettityötä, rakensin itseyyttäni. Positioni olivat liikkeessä.

Esitys oli työskentelyssämme välittömästi käsillä esityksellisyyden kautta. Hetan liikkeellinen, esittävä ja esityksellinen työtapa tähtäsi lyhyen harjoittelun ja valmistelun kautta välittömään esittämiseen. Esityksellisyys työtapanana mahdollisti dialogin. Saatoimme esityksen jälkeen keskustella siitä.

Kuvauksen kautta tuli esille, miten aloin nähdä toisaalta näyttelijän, ja toisaalta itseni ohjaajana löytämässä keinoja ohjata omaa henkilökohtaista materiaalia. Aloin löytää keinoja siihen, miten olen silmätysten omien esityksellistyvien muistojeni kanssa ja miten saan etäisyyttä muistoihini. Esille alkoi tulla, miten tulen omaelämäkertojasta ohjaajaksi eli siirryn kertojan paikalta ohjaajan paikalle. Kirjoitin samalla näkyviin kerronnan ja esityksen välistä rajaa, materiaalsen päiväkirjatekstin muuntamista esitykseksi ja asemoitumista kertojasta ohjaajaksi.

4.3 TILAN TUNNUSTELUA YHDESSÄ

Tapaaminen 14.4.2010, vajaa kuukausi ennen harjoitusten alkua:

Esittelen Hetalle tilan, salin 535, johon haluaisin rakentaa tulevan esityksen. Sali sijaitsee Teatterikorkeakoulun viidennessä kerroksessa. Sali on vaalea ja korkea. Sen kolmella seinällä on suuret ikkunaruudut, joista aukeaa näkymät erilaisiin ympäristöihin: Suvilahden teollisuusrakennuksiin, mustaan hiilivuoreen, kapeaan kaistaleeseen merta, pieneen venesatamaan, Merihaan kerrostaloihin, Kruununhaan kaupunginosaan ja Teatterikorkeakoulun rapattuun ikkunaseinään. Edessä alhaalla on vilkasliikenteinen Sörnäisten rantatie. Heta on huolestunut tilasta ja sen toimivuudesta: hänen mielestään tila on kolkko ja korkea, ja hän pelkää näyttelijän ”hukkuvan” maisemiin. Haluan tehdä tilasta paikan, jossa Heta tuntee olonsa kotoiseksi. Tällöin kaikki vihjeet, joita Heta antaa tilan käytön suhteen, ovat tärkeitä. Heta kertoo haluavansa päästä lattialta johonkin, esimerkiksi jollekin korkealle tasolle. Kysyn syytä. Heta haluaa toiselle tasolle, johonkin katon rajaan, hyllylle, tai istumaan keinuun, tai roikkumaan köydestä. Esittelen parveketilan ja kattokäytävän salin ulkopuolella. Heta innostuu katolla olevasta käytävästä, joka jatkuu aina vastakkaisen rakennuksen ulkoseinään saakka. Sieltä voisi huudella jotakin yleisölle. Yleisö voisi seurata esitystä ikkunoiden edessä. Hetaa kiinnostaa salin eteissyvennys. Se houkuttaa näyttelemään.

(Työpäiväkirjan muistiinpanojen perusteella laadittu kuvaus)

Siinä vaiheessa, kun suunnittelin esitystä, minulla oli tarve löytää itselleni merkityksellinen tila. Menin saliin toukokuuisena iltana. Sali ja sen ikkunoista aukeavat näkymät vaikuttivat minuun suuresti. Sali houkutteli minut viipymään siellä. Mieleni teki asettua saliin. Sali loi hiljaisuutta, ja mieleni rauhoittui. Havaitsin salissa ja sen ympäristössä ajallisia kerrostumia, eri vuosikymmeniä ja aikakausia. Tulevaa esitystä ajatellen uskoin voivani hyödyntää tilaa ja maisemia ja niiden tarjoamaa ”ready made” -lavastusta esittämisessä. Toivoin voivani hyödyntää myös ajallista kerroksisuutta. Minussa heräsi kiinnostus tutkia, mitä tila tarjoaa ja miten voisoin asettua tilaan ja ehkä vuoropuheluun sen kanssa. Nämä olivat minun henkilökohtaisia pyrkimyksiäni, joita olin ehtinyt pohtia ja pohjustaa itsekseni ennen varsinaista yhteistyötä Hetan kanssa.

Omaelämäkerrallisen kiinnostukseni myötä aloin myös tutustua paikkaa ja tilaa koskevaan tutkimukseen. Tutustuin Juhani Pallasmaan ajatuksiin arkkitehtuurista.

Artikkelissaan *Ihmisen paikka. Aika, muisti ja hiljaisuus arkkitehtuurikokemuksessa* ²⁰⁶ Pallasmaa keskittyy rakennetun muodon mentaaliin heijastumiin, paikan, ajan ja hiljaisuuden kokemuksiin sekä ympäristön ja muistin vuorovaikutukseen. Pallasmaan ajatuksia lukiessani aloin pohtia paikkojen, rakennusten ja tilojen merkitystä ihmiselle osana olemassaoloa. Pallasmaa tukeutuu artikkelissaan Gaston Bachelardin teoksen *La poétique de l'espace* ²⁰⁷ englanninkieliseen käännökseen *Poetics of Space*. Tutustuin itsekin Bachelardin teokseen, joka siinä vaiheessa oli vastikään ilmestynyt suomennoksena *Tilan poetiikka*. ²⁰⁸ Pallasmaan mukaan vaikuttavissa arkkitehtuurielämyksissä tila, aine ja aika tuntuvat yhtyvän yhdeksi ulottuvuudeksi, joka läpäisee tajuntamme. Tila saa kokemuksissamme ikään kuin lisääntyneen painovoiman. Valon olemus aineellistuu, aika tuntuu pysähtyvän ja tilaa hallitsee hiljaisuus. Samaistamme itsemme tähän paikkaan, tähän tilaan ja tähän hetkeen, ja ne tulevat ruumiimme ja tajuntamme osaksi. ²⁰⁹ Sali, sen arkkitehtuuri, ikkunat ja niistä aukeavat maisemat ja valo muodostuivat minulle vaikuttavaksi arkkitehtuurielämykseksi. Pallasmaan mukaan vaikuttavassa arkkitehtuurielämyksessä paikan elämys kääntää kokemuksen itseemme – se onkin pohjimmiltaan minän kokemusta. Arkkitehtoninen tila koskettaa meissä jotakin syvällä olevaa ja tuttua. Elämykseen liittyvä hiljaisuuden aistimus aiheutuu siitä, että kuuntelemme niin intensiivisesti itseämme. ²¹⁰ Yhdistin kokemukseni salista omaelämäkerrallisuuteen. Aistin salissa historian kerroksia. Valitsin salin paikaksi, johon tekisin esityksen. Tiesin samassa, että myös harjoitukset täytyisi voida pitää salissa. Se mitä harjoitusjakson aikana löytäisin, olisi saumattomasti kytköksissä työskentelypaikkaan. Pallasmaa toteaa, että arkkitehtuuri on sananmukaisesti ihmisen biologinen ja mentaalinen laajentuma. Ympäristön tehtävänä ei ole tarjota aistillista mielihyvää vaan toimia ihmismielen ulkoisena jatkeena. ²¹¹ Harjoittelu jossakin toisessa paikassa olisi ollut mielen ty pistämistä.

Ennen harjoitusten alkamista olin tutustunut myös kuvataiteilija Pertti Kekaraisen ajatuksiin tilasta ²¹². Kekaraisen mukaan tila tarkoittaa paitsi paikkaa, välimatkaa tai ulko- ja sisätilaa myös mentaalista tilaa tai tuntemusta. Tilan kokeminen, sanan kaikissa merkityksissä, on selektiivinen ja epälooginen tapahtuma, joka ei perustu

206 Pallasmaa 1995.

207 Bachelard 1957.

208 Bachelard 2003.

209 Pallasmaa 1995, 181.

210 Emt., 181.

211 Emt., 186.

212 Kekarainen 2007.

pelkästään fyysisen tilan ominaisuuksiin (leveys, pituus, korkeus, materiaali, valo) vaan myös lukuisiin muihin tekijöihin, kuten hajuun, tunnelmaan tai omaan henkilöhistoriaamme.²¹³ Kekarainen pohtii valokuvan kerronnallisuutta ja toteaa, että valokuvan esittämästä tilanteesta puhutaan usein menneessä aikamuodossa. Kuvan esittäjä kohde on ollut kameran edessä, jotakin on tapahtunut. Kekaraisen mukaan valokuva on näin ladattu kertomuksella, joka ei liity kuvan itsensä esittämisen tilaan ja katsomisen tilanteeseen. Hän itse pyrkii välttämään kuvan kerronnallisesti latautunutta suhdetta menneeseen valitsemalla kuvalle luonnollisen mittakaavan ja häilyviä kuva-aiheita. Hän pyrkii luomaan kohtaamisen kuvan kanssa tässä ja nyt. Tällöin teoksen (kuvan) kerronnallisuus liittyy katselutilanteeseen.²¹⁴ Tällaisten ajatusten johdattamana kiinnostuin tutkimaan mahdollisuutta luoda näyttämölle kohtaamista ilman kerronnallisesti latautunutta suhdetta menneeseen. Tavoite houkutteli minua erityisesti, koska impulssimateriaalinani oli minä-kertomus, joka luonnostaan tuntui ohjaavan kerronnallisuuteen siirrettynä näyttämölle. Uskoin, että pääsisin tavoitteeseeni Kekaraisen vihjein, valitsemalla näyttämöllisille tapahtumille esityksessä luonnollisen mittakaavan ja häilyviä (kuva-)aiheita. Ymmärsin, että sali mahdollisti työskentelyn luonnollisessa mittakaavassa siten, että välttäisin salin muuntamista miksikään muuksi.

Olin löytänyt tilan, johon loin vahvan suhteen. Kun esittelin Hetalle salia, olin jo mielessäni valinnut sen esityspaikaksi. Toivoin, että myös Heta mieltäisi saliin. Niistä lähtökohdista halusin jatkaa työskentelyä dialogisesti.

Saliin tutustumisemme ja ensivaikutelmamme salista poikkesivat täysin toisistaan. Minä olin saanut rauhassa luoda omanlaistani suhdetta saliin, kun taas Hetalle sali tuli kerralla annettuna. Yritin kertoa, mitä ajattelin salista ja mikä minua siinä viehätti. Koin, etten onnistunut vakuuttamaan Hetaa salin toimivuudesta. Heta oli huolestunut. Hänestä sali vaikutti kolkolta ja korkealta, ja hän tunsu pelkoa siitä, että maisemat ja tila peittoavat hänet näyttelijänä. Odotin, että Heta innostuisi tilasta kuten minä. Hänen suhtautumisensa tilaan tuli minulle yllätyksenä. Olen havainnut, että monet esiintyjät viihtyvät pelkistetyissä tiloissa, joissa on vain vähän virikkeitä, koska silloin he voivat itse määritellä tilaa. He voivat toimintansa avulla, esimerkiksi sanoillaan ja ilmaisullaan, luoda kuvitteellisia tiloja. He voivat hallita tilaa ja siirtää katsojat toimintansa avulla mukanaan mielikuvituksensa tiloihin. Ymmärrän Hetan suhtautumisen verbieron kautta. Oma ajatukseni oli, että esiintyjä asettuisi saliin, että hän asuttaisi sen. Heta ajatteli, mitä tehdä tilassa. Se on näytte-

²¹³ Emt., 36–38.

²¹⁴ Emt., 40.

lijän ajatus, joka saa hänet liikkeelle. Näyttelijä ajattelee, miten toimia ja tulla esiin. Minä ajattelin tilaa tilana, jossa ihminen on. Ajattelin, että ihminen voisi myös olla osa tilaa ja hän voisi sulautua tai jopa kätkeytyä tilaan ja tulla osaksi maisemia. Tämä oli dialogimme alkua.

Miten yhteistyömme saattoi jatkua näistä lähtöasetelmista? Me kumpikin, Heta ja minä, toimimme suhteessa tiettyyn päämäärään. Heta tunnusteli salia katseella, keholla ja sanoilla. Hän haki salista tuntumaa, kokemuksia. Hän tunnusteli tilaa henkilökohtaisella tasolla. Tilakokemus on henkilökohtainen. Hänen kiinnostuksensa eteissyvennykseen oli tilan tunnustelua. Ymmärsin, että selkeästi rajattu syvennys, sen intiimiys, olisi vastapainoa isolle salille ja maisemille. Hän yritti tulkita esittämiäni ajatuksia, ja sovittaa niitä itselleen mielekkäiksi. Minä yritin rakentaa edellytyksiä yhteistyölle. Olin ladannut tilanteeseen paljon valmiiksi. Olin luonut tietynlaisen suhteen saliin. Olin pohjustanut alkavaa yhteistyötä, produktion valmistamista, laatimalla ohjaussuunnitelman, ja selostamalla siinä etukäteen, mitä tuleva työ käsittäisi. Olin tutustunut monenlaiseen esittämistä, kertomista ja tilaa koskevaan teoretisointiin. Tästä kaikesta kerroin Hetalle, niin kuin produktion alussa ohjaaja toimii. Toivoin paitsi tulevani ymmärretyksi myös tartuttavani innostuksen. Minua ohjasi yhteistyöhön Hetan kanssa vuosien takainen keskinäinen yhteistyömme. Koin tietäväni jonkin verran siitä, millaisen ihmisen kanssa olin aloittamassa yhteistyön.

Se mitä tein, oli tilanteen, toisen ja itseni havainnoiminen. Havaitsin Hetan huolen ja sen perusteella halusin kääntää Hetan tunteet paikasta päinvastaisiksi, kotoisuudeksi. Suuntasin huomioni siihen, mitä Heta sanoo, ja halusin tietää lisää. Kun hän toivoi voivansa päästä lattialta johonkin korkeammalle, kysyin tarkennuksia ja sain kuulla ideoita, joiden tulkitsin tähtäävän siihen, miten rikkoa isoa, laattikomaista tilaa. Osoitin kattoa ja kattokäytävää salin ulkopuolella. Tämän jälkeen olimme kohta suunnittelemassa esitystä hahmottelemalla paikkoja näyttelemiselle ja esiintymiselle sekä katsomiselle.

Teimme kumpikin omaa tulkintatyötämme toisen suhteen. Mietimme, mihin toinen pyrkii. Tilanteessa useat yksittäiset eleet ja lausumat ja reaktiot menivät ohii silmänräpäyksessä, ja varmasti paljon perustui sille, että tunsimme toisemme ja osasimme suurin piirtein luottaa siihen, että työ etenee. Tiesin entuudestaan, että olen tekemisissä myönteisen, yhteistyökykyisen ja helposti innostuvan ihmisen kanssa. Koin tavoittaneeni Hetan sanat ja hänen lausumansa asiat. Tulkitsin ne vakaviksi toiveiksi sen suhteen, miten tehdä salista kotoisa ja työskentelyyn houkutteleva. Tässä vaiheessa produktio oli alkuvaiheessa, ja meillä oli toivoa saada lavastaja mukaan työryhmään. Tulkitsin Hetan ajatukset myös niin, että hän toivoi minun kautta-

ni voivansa välittää toiveitaan myös mahdollisesti tulevalle lavastajalle²¹⁵. Tilanteessa lausuttavat asiat suuntautuvat myös tulevaisuuteen eivätkä vain lausumahetkeen.

Sen kaiken ennakkosuunnittelun, valmistelujen ja pyrkimysteni keskellä voin ymmärtää tilannetta sen kautta, miten Buber kuvailee kahden ihmisen välistä yhteyttä. Hän sanoo:

*Yhteys Sinään on välitön. Minän ja Sinän välillä ei ole mitään käsitteellistä, ei ennakkotietoa eikä kuvittelua; ja muistikin muuntuu, kun se siirtyy osasta kokonaisuuteen. Minän ja Sinän välillä ei ole pyrkimystä, pyydettyä eikä ennakoitua; ja kaipaus itse muuttuu, kun se siirtyy unesta tapahtumiseen itseensä. Kaikki keinot ovat este. Kohtaaminen tapahtuu vain siellä, missä kaikki keinot ovat sortuneet.*²¹⁶

Jos haluan luoda yhteyden toiseen, minun pitää unohtaa kaikki se, mitä tiedän tai luulen tietäväni ja kuvittelevani toisesta, ja katsoa toista siinä hetkessä. Sillä, mitä muistan jostakin aiemmasta tilanteesta ehkä useiden vuosien takaa, ei ole merkitystä. Minun pitää unohtaa myös se, mihin tähtään ja mitä tavoittelen, koska silloin olen ajatuksineni muualla enkä siinä hetkessä. Minun pitää unohtaa keinot ja keinojen käyttäminen. Voin vain kohdata toisen. Muutoin toisesta tulee väline omille pyrkimyksilleni. Buberin kielellä Sinusta tulee minulle Se. Tilanteessa oli paljon sellaista, joka asettui esteeksi yhteistyölle: mieleni oli täynnä pyrkimyksiä, muistoja aiemmasta yhteistyöstä, suunnitelmia, valmistautumista ja kokemustani salista. Tilanteessa oli myös sellaista, jossa yhteys saattoi syntyä: syntyi tilaa kysymiselle ja ajatusten esittämiselle ja yhteiselle suunnittelulle.

Dialogin korostaminen saa minut pohtimaan, oliko minulle tärkeämpää luoda suhdetta näyttelijään kuin tekeillä olleeseen esitykseen. Näen, että luomassani työskentelyasetelmassa ensin suhde Hetaan oli tärkeintä, koska minulla ei ollut selkeää käsitystä tulevasta esityksestä. Olin tyhjän päällä. Hetan työskentelyn myötä saatoinkin alkaa hahmottaa esityksellisiä elementtejä, liikettä, tilaa ja maisemia. Työskentelyn edetessä suhteeni kehkeytyvään teokseen vahvistui vahvistumistaan.

Dialogin kannalta oli kyse myös dialogisen suhteen luomisesta tilan kanssa, ei vain dialogista kahden ihmisen välillä. Se tapahtui vähitellen, ei kiirehtien. Ohjaajana ohjasin Hetaa myös luomaan dialogista suhdetta tilaan.

Siinä vaiheessa, kun olin jo ehtinyt suunnitella salia esityspaikakseni, ilmestyi Annette Arlanderin artikkeli, jossa Arlander pohtii paikkasidonnaisen videoteoksansa herättämiä kysymyksiä²¹⁷. Artikkelin toi minulle lisävalaistusta siihen, mitä

215 Projekti toteutui ilman lavastajaa.

216 Buber 1999, 34.

217 Arlander 2009.

pyrkimykseni tilan ja liikkeellisuuden suhteen voisivat tarkoittaa ja miksi olen niistä kiinnostunut. Arlander pohtii artikkelissaan maisemaa ja sen esityksellistämistä. Oman videoteoksensa työstämisen ja pohdinnan tuloksena hän ehdottaa kahta lähestymistapaa: maisemaan sulautumista ja siitä erottautumista.²¹⁸ Kun näyttelijä on maisemassa Arlanderin ehdottaman lähestymistavan mukaisesti, se on jotakin aivan muuta kuin miten näyttelijän perinteisessä mielessä ajatellaan toimivan. Näyttelijän tehtävänä on perinteisesti ollut esiin tuleminen ja erottautuminen ympäristöstään. Arlander²¹⁹ toteaa, että tottumus nähdä esiintyjä erillisenä ympäristöstään, pyrkimys nimenomaan irrottaa ja nostaa hänet siitä esiin, on vahva niin esitysten tekijöillä kuin katsojillakin.²²⁰ Toiveeni voida asettua saliin siten, että voin hyödyntää esityksen valmistamisessa sekä salia että salia ympäröiviä maisemia, oli pyrkimystä esityksellistä tilaa ja maisemia. Tässä pyrkimyksessä sää ja valon määrä ulkona säästä ja kellonajasta riippuen muodostivat lisäksi täysin omanlaisensa vastavoiman; ne muodostivat esitystapahtuman omaehtoisen elementin ja oman esitystapahtumansa esityksen sisällä. Ne muodostivat myös potentiaalisen vastaanäyttelijän.

Luomani työskentelyasetelma oli uusi meille kummallekin. Haasteekseni ohjaajana muodostui, miten osaan motivoida näyttelijän työhön. Työskentelyasetelma haastoi näyttelijää muuttamaan tai laajentamaan ajatustaan näyttelemisestä.

4.4 LIIKKEELLISYYTENI KAUTTA

Työhuoneessani 5.5.2010, valmistelen ensimmäistä harjoitusta, joka on kahden päivän päästä:

Kokeilen liiketehtävää, jonka ajattelen antaa Hetalle. Vedän työhuoneeni ikkunan säleverbhon ylös. Tarkoitukseni on katsoa näkymiä ikkunasta ja antaa katsomisen vaikuttaa seisomiseeni. Asetun seisomaan pienen ikkunan eteen. Haluan katsoa kadun toisella puolella olevan vanhan teollisuusrakennuksen tiiliseinä. Valitsen tietyn seinäkaistaleen kahden ikkunaston välissä. Vaihdan toiseen seinäkaistaleeseen, koska katseeni haluaa kiinnittyä siinä olevaan vesiränniin. Ulotan katseeni ikkunoihin, kiinnostun ihmisistä ikkunoiden takana. Kiinnostunkin ihmisistä ohi ajavissa autoissa, ja havahdun autoista lähtevään meluun. Katson ikkunastani aukeavaa koko kuvaa äänineen. Haluan nojata vieressäni olevaan seinään. Katson ulos ikkunasta ja nojaan samalla käsieni varaan. Teen käsivarsillani

218 Emt., 49.

219 Arlander 1998.

220 Emt., 218.

punnerruksia seinää vasten. Muistan Hetan työtavan, liikesarjojen tekemisen. Kokeilun perusteella haluan antaa Hetalle tämän tehtävän.

(Työpäiväkirjan muistiinpanojen perusteella laadittu kuvaus)

Henkilökohtainen on kuvauksessa kokemustani tehtävästä, jonka itselleni annoin. Työskentely oli sanattomuudessaan havaintoa, aistimista, kokemista ja tunnetta, ja sanallistaminen tuli vasta tehtävän jälkeen. Työskentelyä seurasi välittömästi siitä kirjoittaminen. Kirjoitin muistiin, mitä tehtävän aikana tapahtui, eli kielellistin tapahtuman kokemukseksi. Tällöin kirjoitin itseni tapahtuman koki-jaksi. Minä ilmaantui mukaan ajatteluuni. Jean-Paul Sartre²²¹ pohtii konkreettisen kokemuksensa kautta minän ilmestymistä. Hän kuvaa lukemiseen uppoutuneisuuttaan hetkeä aiemmin ja sitä, mitä tapahtuu, kun hän yrittää palata lukemishetkeensä:

*Pyrin palauttamaan mieleeni lukemiseni olosuhteet, asentoni, lukemani rivit. Tulen siten herättäneeksi henkiin näiden ulkoisten yksityiskohtien lisäksi tietyn reflektioimattoman tietoisuuden tiheyden --- Tätä tietoisuutta minun ei tule asettaa reflektioni kohteeksi. Sen sijaan huomio täytyy suunnata mieleen palautettuihin tietoisuuden **kohteisiin kadottamatta kuitenkaan tietoisuutta näkyvistä**, siten että se säilyy tietynlaisena osatekijänä, jonka sisältöä käyn läpi asettamatta sitä. Tulos ei jätä epäilyksiä: kun luin, olin tietoinen **kirjasta**, romaanin **sankarista**, mutta **minä** ei ollut läsnä tässä tietoisuudessa, joka oli ainoastaan tietoisuus kohteestaan ja ei-asettava tietoisuus itsestään. Nämä ei-teettisesti saavuttamani tulokset voin vain nyt ottaa teesin kohteeksi ja todeta: reflektioimattomassa tietoisuudessa ei ollut **minää**.²²²*

Sartren ajattelua myötäillen palautin mieleeni liikkumistehtäväni olosuhteet, työhuoneeni, ikkunan, paikkani, asentoni ja havaitsemiseni kohteet. Herätin samalla henkiin tietyn reflektioimattoman tietoisuuden tiheyden, jonka ymmärrän olevan sitä, mikä kertomukseksi kirjoittamiseni kautta voi välittyä yhä uudelleen. Kertomukseni palauttaa mieleeni tilanteen aina, kun haluan siihen palata, ja jos kertomukseni sisältää riittävästi kuvausta, voin uskoa, että myös lukija saa käsityksen tilanteesta. Kuten Sartre edellä toteaa, tämä tihentynyt tietoisuus ei kuitenkaan ole se, mitä pitäisi pohtia, vaan huomio on suunnattava mieleen palautettuihin tietoisuuden kohteisiin. Minun kuvauksessani tietoisuuden kohteita ovat kuvaamani näkymät ja tapahtumat ikkunastani sekä oma kinesteettinen liikkeeni.

²²¹ Sartre 2004.

²²² Emt., 72.

Harjoitusprosessin aikana ajatteluni suuntautui käytännön työskentelyyn ja työskentelyn jatkamiseen. Minua vei eteenpäin tehtäväni kokeilu. Koin tehtävän hauskana ja mielenkiintoisena. Tehtävän aikana ajatus ja toiminta etenivät kuin itsensä, ja tehtävä kesti riittävän pitkään, kunnes sille kuin luonnostaan tuli päätös. Riittävän keston tunne syntyi siitä, että kokeilun aikana olin ehtinyt saada riittävästi kehollista tietoa tehtävästä eli tietoa siitä, miten tehtävään voi tarttua, miltä tehtävä tuntuu ja miten tehtävä etenee. Se eteni siten, että tietyn ajan katsottuani kehoni halusi seisomisen ja katsomisen sijaan tehdä jotakin muuta. Kehoni nojautui käsien varassa vasemmanpuoleiseen seinään puolen metrin päässä ja alkoi tehdä punnerruksia muistuttavaa liikettä. Tässä liikkeessä sain mieleeni Hetan ja hänen liikkeellisen työtapansa. Samalla koin saaneeni riittävästi tietoa siitä, miltä tehtävä tuntuu ja mitä voisin sillä tehdä. Kuvaamani hetki oli näennäisen yksinkertainen ja vaatimaton, mutta sen intensiteetti oli suuri, samoin merkitys jälkeenpäin. Se viitoitti tulevaa työskentelyä. Yksinkertaisen kehollisen kokeiluni perusteella tunsin, että tehtävä on mielekäs. Niin kuin Bogart²²³ toteaa, kiinnostus on perustyökalu taiteellisessa prosessissa. Jotta voisi olla uskollinen kiinnostukselleen ja seurata sitä menestyksekkäästi, oma ruumis on paras mittari. Sydän hakkaa. Pulssi kiihtyy.²²⁴ Kokeiluni kautta sain kehollisen vastauksen: olin täynnä innostunutta varmuutta ja halusin antaa liikkeellisen tehtävän myös Hetalle. Halusin liittää liikkeellisyyden osaksi työskentelyämme salissa.

Liike, liikkuminen ja tanssi ovat osa minua. Ajattelen ja työstän esityksiä myös liikkeellisyyden kautta. Uskoin, että tulevan esityksen rakentamisessa liikkuminen jäisi Hetan varaan, ja että työstettävä liikemateriaali olisi Hetan tuottamaa. Halusin kuitenkin sisällyttää työhön myös oman liikkeellisyyteni, Hetan liikkeellisyyden rinnalla. Näen tämän suuntautumisenä sanattomaan dialogiin. Halusin ohjata ja osallistua kokonaisvaltaisesti ja välttää ohjaamista puhuvana päänä. Halusin asettaa työskentelyssä päiväkirjan rinnalle toisenlaisen lähtökohdan, muun kuin sanallistetun. Osa minua asettui intuitiivisesti omaelämäkerrallista lähtökohtaa, sanallistamista ja tarinallistamista, vastaan.

Liikkeellisyyden rinnalla tätä sanallistetun vastavoimaa olivat myös tilallisuus ja maisemallisuus. Ajattelen vastavoiman olevan merkityksellistämisen ja kokemisen viivytystä ennen sanallistamista. Tämä sotii omaelämäkerrallista tekoa, kokemuksen kerronnallistamista, vastaan. Tunnistan vastavoiman asettamisen merkityksen nyt jälkikäteen. Tapahtumahetkellä en ollut kovinkaan tietoinen tästä asetelmasta. Annoin intuition ohjata minua liikkeellisyyteen ja muihin vastavoimiin.

223 Bogart 2004.

224 Emt., 85.

Kokemukseni tehtävän kokeilemisesta työhuoneessani oli henkilökohtaista tilallisuuden kokemusta. Pienen huoneen ja ikkunan kautta minulle avautuikin suuri ulkotila. Oma kehoni mahdollisti kommunikoinnin ulkopuolen kanssa. Tehtävässä sisä- ja ulkotila samanaikaistuivat tai limittyivät. Kehoni liike tavallaan jatkui auton liikkeessä. Myöhemmin hyödynsin tätä kokemustani työskennellessäni salissa Hetan kanssa. Tutkin mahdollisuutta rakentaa esitystä näyttelijälle ja ikkunoista kolmeen suuntaan avautuville maisemille²²⁵.

Olin kehollisessa dialogissa huoneeni ja ikkunastani avautuvien näkymien, maiseman, rakennuksen, kadun ja kulkuneuvojen, kanssa. Annoin itselleni tehtävän, jotta voin avautua dialogiin. Työskentelemällä tein tilaa dialogisuudelle ja samalla nostatin vastavoimaa päiväkirjan tekstille ja kerronnalle: loin jännitettä, joka dialogisessa tilassa mahdollisti työskentelyn muutenkin kuin kertomalla. Tehtävällä testasin esityksen valmistamisen työtapaa. Samalla testasin tapaa olla ja esittää.

Tähän mennessä olen kuvannut ja pohtinut yksityiskohtaisesti muutamaa hetkeä, jotka olivat tärkeitä askeleita edetessäni kohti taiteellista työtä. Seuraavassa luvussa pohdin taiteellista prosessia kokonaisuudessaan, yhteistyöni etenemistä Hetan kanssa ja työn kehkeytymistä esitykseksi. Jatkan työskentelyn tarkastelua avainsanojen tarjoamien näkökulmien kautta.



Kuva 5. Minä seuraan Hetan työskentelyä. Tilanne on kohtauksesta 4 *Ympyräjuoksu*. Kuvassa pidän esityskäsikirjoitusta edessäni. Yleisesityksissä olin ilman tekstiä.

225 Maiseman esityksellistämistä mm. Arlander 2009.

5 *Minän esittämiseen*

Tämän luvun omistan teoksen *Minän toinen* ja sen harjoittelun pohtimiselle. Tutkailem, mistä teoksessa oli kysymys ja millaisen rakenteen se sai. Nostan esiin käyttämiämme työtapoja. Pohdin ohjaamista, näyttölemistä, esiintymistä, visuaalisuutta ja tilallisuutta.

Asetimme ison luonnonvaalean paperin seinälle, ja siihen osia, jotka toisen tai kummankin mielestä kuuluvat esityskokonaisuuteen. Mikä olisi osien keskinäinen järjestys? Missä suhteessa osat ovat toisiinsa nähden? Teos ja sen rakenne, sisältö ja muoto, syntyivät harjoituksissa yhdessä tällaisia kysymyksiä pohtimalla. Työn myötä vähitään kasvava ymmärryksemme työstä ja myös sen hyväksyminen, ettemme ymmärrä läheskään kaikkea ja että siitä huolimatta työskentelemme, muutti myös hahmotusta. Paperia hyödyntäen saatoimme havaita ja seurata oman työn etenemistä ja ymmärryksemme muutosta. Paperi oli keino todentaa ja vahvistaa dramaturgista ajatteluamme keskellä kehkeytyvää työtä.

Teos on juonen ja tapahtumien tasolla seuraavanlainen: ohjaaja - minä teen näyttelijä - Hetan kanssa esitystä, jossa työstän omaa päiväkirjakirjoitustani teatteriesitykseksi. Esityksen kohtaukset ovat fragmentteja tuosta kuvitteellisesta esityksen tekemisestä. Fragmentit muodostavat samalla esittelysarjan oikeasta työskentelyprosessistani Hetan kanssa: tällaista me kokeilimme ja tällaista löysimme ja asetimme tähän esittelevään ja esitykselliseen kontekstiin. Esitys sisälsi myös kaksi kohtausta, joissa imitoimme television talk show -ohjelmatyyppiä. Heta esitti talk shown emäntää ja minä esitin talk show -vierasta, teatteriohjaajaa. Emäntä kertoi suorassa lähetyksessä, että ohjaajavieras on parhaillaan valmistamassa esitystä, joka perustuu hänen omiin päiväkirjateksteihinsä. Emäntä kysyi ohjaajalta syytä tehdä sellainen esitys sekä työn kytköksiä terapiaan. Emäntä kertoi ohjaajalle, kuinka kiusaantuneeksi hän on olonsa tuntenut omaelämäkerrallisia esityksiä katsoessaan. Kaksi talk show -kohtausta sijoittuivat teoksen alkupuolelle. Niitä kumpaakin seurasi kohtaus, jossa demonstroidaan talk showssa esille tullutta asiaa. Lopuksi, illan pimentyessä, istumme penkillä katsojien kanssa ja keskustelemme keskenämme esityksen aiheesta, työstämistämme häpeäkokemuksista, siitä, miten muiston merkitys muuttuu yllättävän ihmisen mukaantulon myötä aivan toisenlaiseksi, ja siitä, miten toinen ei muista enää ollenkaan teatteriksi työstämäänsä muistoa. Keskustelimme myös ääneen luetun päiväkirjatekstin kohtalosta, siitä, miten katkelma alkoi murentua ja lyhentyä. Jos harjoitusprosessi olisi jatkunut pidempään, teks-

ti olisi loppuun kaluttu, lyhennetty olemattomiin. Esitys oli prosessin tietty kohta, jolloin prosessi aikataulullisista ja tuotannollisista syistä oli hyvä saattaa katsojille nähtäväksi. Prosessin siinä vaiheessa päiväkirjateksti oli vielä mukana, lyhennettynä muunnelmana.

5.1 HENKILÖKOHTAISUUDEN PERUSTA

Minun teatterini on niukkaa, yksinkertaista ja materiaalisesti köyhää. Toteutin teoksen pienimmällä mahdollisella taiteellisella ryhmäkokoopanolla eli kahden taiteilijan voimin. Tutkiva työskentelyni tapahtui henkilökohtaisuuden maastossa. Henkilökohtaista oli päiväkirjatekstini, minän kirjoitus, josta kaikki lähti liikkeelle. Henkilökohtaista olivat Hetan ja minun kokemukset, joita kutsuimme esille yhä uudelleen. Annoimme oman elämämme olla mukana työssä ja sitä elämällisyyttä ja harjoitteluhetkien ajallisuutta yritimme myös havainnollistaa esityksessä.

Hahmotellakseni teatteriani rinnastan sen teatteriin, joka on täysin toisenlaista ja jolla sittenkin on samankaltainen henkilökohtaisuuden lähtökohta. Teatteriohjaaja Kaisa Korhonen on kertonut asettavansa henkilökohtaisen perustavaan asemaan teatterityössään. Hanna-Leena Helavuoren²²⁶ haastattelema Korhonen kertoo asettavansa henkilökohtaisuuden teatterityön rakenteelliseksi perustaksi, josta kaikki olennainen nousee: taipumukset, ajatukset, kokemukset, mielikuvat, atmosfääri, temperamentti ja moraalit. Ymmärrän nämä aineksina, tai pikemminkin sidosaineina ja mausteina, joilla esitys rakennetaan. Korhonen jatkaa:

*Mikä minussa hakee toteutumistaan? Miten annan sille muodon? Mitä olen valmis sille uhraamaan? Nämä kysymykset pätevät jokaiseen ihmiseen. Niihin vastataan elämällä, tiedostipa ihminen ne tai ei. Teatterityössä ne ovat pyhiä kysymyksiä. Ne toistuvat uudelleen ja uudelleen, tavallaan jokaisen uuden teoksen edessä.*²²⁷

Ajattelen Korhosen pohdintoja henkilökohtaisuudesta hänen edustamaansa teatteria vasten. Se teatteri on vuosikymmenten saatossa nähnyt eri kehitysvaiheita. Se on Suomessa ja ulkomailla tunnettua, tunnustettua ja kiiteltä, ja se pyrkii jatkuvaan uudistumiseen. Edustan aivan toisenlaista esittämistä kuin Korhonen, mutta tunnistan tekemisen lähtökohdan samankaltaiseksi. Henkilökohtaisuus on Korhoselle teatterityön perusta, jolle hän lähtee rakentamaan taiteellista luomustaan. Minä sen sijaan aloin leikkiä itse perustalla. Pysyttelin henkilökohtaisuuden hiekkalaatikolla, ja henkilökohtaisuudesta tuli taiteellisen työn perusta ja ilmisälty.

²²⁶ Helavuori & Korhonen 2008, 9.

²²⁷ Emt., 9.

Sen päälle rakensin jaettavuuden tasoa, jossa katsoja saattoi löytää jotakin häntä koskevaa tai koskettavaa.

Korhoselle henkilökohtaisuuden perustan päälle rakentuva taideteos on kuin ikkuna maailmaan. Se on keino näyttää maailmasta yhdenlainen kuva, joka voi olla todellisen kaltainen tai utooppinen. Minulta puuttui se perustan päällinen rakenne, johon suuntautua, jota työstää tulkinnaksi, jota näyttää ja ehdottaa. Kokemus teatterityön perustamisesta oman päiväkirjatekstin varaan oli kuin jättäytymistä tyhjän päälle, tai pikemminkin jonkin sellaisen päälle, mikä jatkuvasti pakenee. Olen kyllä tehnyt esityksiä, joihin olen itse laatinut tekstiä. Olen sovittanut näytelmiä ryhmäni ja ohjaustyöni tarpeisiin, dramatisoinut proosaa, kirjoittanut monologeja ja dialogeja näytelmäsovituksiini sekä dramatisoinut toisten omaelämäkerrallista kirjoitusta – muisteluja ja päiväkirjatekstiä – draamatekstiksi ja esityskäsikirjoitukseksi. Olen kirjoittanut päiväkirjaa ja työpäiväkirjaa tutkijana, henkilökohtaisella otteella, ja laatinut kirjoitusten pohjalta tutkimusta. Sen sijaan oman, henkilökohtaisen päiväkirjaj kirjoitukseni esityksellistäminen oli minulle uutta.

Harjoituksissa puhuimme paljon, emmekä käyttäneet kovinkaan paljon aikaa lattialla harjoitellen. Puheen määrään nähden emme rakentaneet paljoakaan näkyville. Keskustelut koskivat yhä uudelleen sitä, mistä työssämme oli kysymys, miten ajatella työtä sekä miten ilmentää käymäämme keskustelua katsojalle. Keinoksi tarjoutui tuoda näyttämölle tämä hakeminen ja pohdinta.

Yritimme pitkään liittää mukaan käsikirjoitukseen myös Hetan henkilökohtaisia materiaalia, päiväkirjaj kirjoitusta tai kokemuksia. Ne tuntuivat aina ylimääräisiltä. Runsas viikko ennen ensi-iltaa päätimme luopua pyrkimyksestä ja sen sijaan päätimme rakentaa esitykseen osan, jossa tuomme esille itse pyrkimystä, aiempiin keskusteluihimme perustuen. Annoimme osalle nimeksi ”Näyttelijä haluaa tietää, miltä tuntuu antaa henkilökohtaista tekstiä toiselle”. Alla on tämän esityksen osan tekstiosuus kokonaisuudessaan.

Heta:

Hei Mari.

Mari:

No.

Heta:

Mitäs jos mä toisin itse vaikka ensi kerraks jotain mun tekstejä?

Mari:

Joo hyvä idea.

Heta:

Eli minkälaista tekstiä mä siis toisin?

Mari:

Jotain henkilökohtaista tekstiä mitä sulla on kirjoitettuna.

Heta:

Jotain henkilökohtaista.

Mari:

Niin. Otetaan ilman muuta nekin materiaaliks esitykselle.

Heta:

Joo mä tuon...

Mari:

Hei lähetsä tekstiä, mä en oo saanu mitään sähköpostia.

Heta:

Joo siis tota mun kone kyl nyt alko toimii, mut mul ei oo toimivaa nettiä ja eilen mä en päässy m baariinkaan nettiin ku se oli ihan täynnä, kaikki koneet varattuina ja se on muutenkin sika kallis. Mul on kovalevykin ... ja kaikki muistitikut pakattu jo, ku mul on se muutto tosiaan viikonloppuna. ja kirjasto ei kans nyt natsaa ku mul on kauheesti sakkoo niin en pääse koneelle sinnekään. Palautin joskus aikoja sitte nuotteja varmaan puol vuotta myöhässä...

Mari:

Joo-o.

Tekstiosuus ja siihen liittämämme ajatukset syntyivät Hetalle esittämästäni toiveesta tehdä esitys voimallisemmin meidän kokemuksistamme eikä vain minun. Siten yritin ulottaa teoksen tekijyyttä myös Hetalle, vahvistaa Hetan osuutta tekijänä. Heta yritti vastata toiveeseeni. Samalla hän epäröi tuoda omia päiväkirjatekstejään harjoituksiin. Kerran hän antoi luettavakseni kirjeen eräälle henkilölle mutta totesi samassa, ettei hän halua antaa kirjettä työskentelyn käyttöön. Osoittautui, että Heta oli kirjoittanut paljon, ja että kirjoituksista suuri osa oli hänellä tallessa. Hän lupasi kaivaa ne esiin, mutta aina ilmaantui jokin syy siihen, ettei hän ollutkaan ehtinyt etsiä tekstejä käsiinsä. Lopulta kirjoitimme asian kohtaukseksi.

Pyrkimykseni liittää käsikirjoitukseen Hetan omaelämäkerrallista tai henkilökohtaista materiaalia kuvastaa sitä, etten ensin osannut nähdä, että henkilökohtainen oli kaikkineen jo itse harjoittelutilanteissa. Pyrkimykseni kuvastaa myös sitä, etten osannut selkeästi irtaantua omaelämäkerrallisuuden ajattelemisesta henkilökohtaisuuden hyväksi. Kerroimmehan muistojamme ja kokemuksiamme ja löysimme yhteistä kokemuspintaa, tunnistimme toistemme tunteja. Pohdimme itseyyttämme. Pohdimme, millaisia tiloja meillä on käytössämme, missä ovat rajamme ja kuka niitä asettaa. Pohdimme kehoa itseyyden kotina ja ammatin harjoittamisen välineenä.

Pohdimme toimijuutta teoksen tekijyyden suhteen, sitä, miten jakaa työtä dialogisissa, ja vertasimme toimijuuttamme aiempiin produktioihin. Nämä kaikki ovat Smithin ja Watsonin esiin tuomia omaelämäkerrallisen subjektiivisuuden lähteitä²²⁸.

Heta rajasi toimijuuttaan näyttölemiseen. Hän antoi ohjaajuuden ja päävastuun minulle. Samalla hän pohti identiteettiään, sitä, kuka hän on. Teoksen eri kohtausten kautta toimimme esille itseämme, minä ohjaajana ja Hetalta materiaalia pyytävänä ja Heta näyttelijänä ja vastuuta ottavana, vastuuta kysyvänä ja pohtivana osallisena.

Kokeileva prosessi jatkui, kunnes tuli aika päättää, miten esittelen työtämme ja sen löydöksiä. Esityksestä tuli näytesarja siihenastisesta työskentelyprosessista.

Kuvaan liitteessä IV (*Kohtausten tapahtumaselostus*) kohtaus kohtaukselta, mitä näyttämöllä tapahtui. Jotkin kohtaukset olivat kuin esittelyjä. Tarkoitoin esittelyllä sitä, että otin toisesta yhteydestä, harjoitusprosessista, asian ja esittelin sen uudessa yhteydessä, esityskokonaisuudessa, suoraan, avoimesti ja ilman yritystä punoa esiteltävää orgaaniseksi fiktion elementiksi.

5.2 TEKEMISEN FRAGMENTTEJA

Miten kuvata teoksen kehkeytyneisyyttä tutkimustekstissä? Ensin uskoin pääseväni kiinni kuvaamiseen kokoamalla yhteen työskentelyssä käyttämiä työtapoja. Sen sijaan, että olisin tarkastellut erilaisia työtapoja, huomioni kiinnittyikin siihen, millä ajatuksella ja logiikalla työskentelin. Minua ajoi eteenpäin tarve ratkaista itselleni asettamani tehtävä. Tarkastellessani tehtyä teosta erotin työskentelyssä tekemisen ja toiminnan. Havaitsin, että toisissa osuuksissa minua oli ajanut eteenpäin tekeminen, toisissa taas toiminnan rakentaminen. Havaintoni tuli esille tarkastellessani teoksen kohtausten syntyä. Osa kohtauksista oli esittelyn kaltaisia. Niissä esitimme ja esittelimme työskentelyprosessia. Kohtaukset syntyivät paljolti jonkin asian tekemisen, työstämisen ja kokeilun kautta. Tällaisia olivat esimerkiksi kohtaus 4 *Ympyräjuoksu* ja kohtaus 8 *Omakeuva – neljä liikesarjavariaatiota*. Työskennellessämme havaitsimme jonkin asian erityisen kiinnostavana, ja syntyi tarve liittää se mukaan esitykseen. Osan kohtauksista näen fiktiivisinä. Sellaiset kohtaukset syntyivät pohtimisen tuloksena. Tästä ovat esimerkkinä talk show -kohtaukset. Pohtimalla löysimme kysymyksiä, joihin halusimme tarttua. Luonteva, heti käsillä ollut keino tarttua kysymykseen oli kirjoittaminen. Kirjoitimme tekstiä, ja siitä syntyi dialogia ja toimintaa näyttämölle. Se ei kuitenkaan liittynyt mihinkään juonelliseen kokonaisuuteen, ja siksi luen senkin fragmentaarisen tekemisen sisälle. Tulimme kirjoittaneeksi fiktiota. Harjoittellessamme ja näyttämöllistäessämme kirjoittamaamme

saatoimme samalla ironisoida työskentelyämme ja aiheita, joihin työskentelymme viittaa.

Syntyi esitys, jossa toimimme ja teimme asioita. Tämä erottelu tekemisen ja toiminnan välillä liittyy siihen, mistä Guénoun²²⁹ puhuu pohtiessaan draaman järkea. Hän hahmottelee tekemisen ja draamallisen toiminnan välistä syvällistä ja sisäistä eroa. Guénoun kirjoittaa:

Toiminta, jonka muodostuminen riippuu sen sijainnista ajatusketjussa, on itsekin ajatuksen kohde. Se on looginen osatekijä, termi älylliselle suhteelle. Sitä vastoin tekemistä voidaan ehkä pitää käytännöllisenä menettelynä, joka sisältää moninaisia määreitä. Näitä ovat muiden muassa fyysiset ja havainnoitavat ja siten myös mahdolliset teatterilliset ja näyttämölliset osatekijät. Toiminta on järkeilyn hetki, ajatellun juonen osa ja mythoksen järjestelmän komponentti. Tekeminen, käytännöllinen toimintajakso, on teatralisoitavissa, kuvailtavissa näkyvien eleiden tai kehon liikkeiden sommitelmana. Sitä voidaan käsitellä koko tapahtumansa moninaisuudessa, näyttämöllisenä esityksenä. Toiminta taas on punottu ajatusten verkosta. Se on kohta, solmu järjen kudelmassa.²³⁰

Guénounin ajatusten kautta ymmärrän työtapojemme moninaisuutta ja seurauksia eri työtavoista. Työskentelymme vaihteli tekemisen ja toiminnan välillä. Hyödynsimme tekstilähtöistä työtapaa, jonka saattaisi mieltää perinteiseksi toiminnan kautta rakentuvaksi ja älyllisesti rakennettavaksi juonellisuudeksi. Loimme teatterillisiä tilanteita ja kirjoitimme itsellemme käsikirjoitusta ja repliikkejä, joita opettelimme ulkoa. Eri työtapojen käyttö oli yritystä toteuttaa alkuperäistä ajatusta, tehdä esitys omaelämäkerrallisesta materiaalista.

Ajattelen tekstityötapaamme kuitenkin käytännöllisenä menettelynä, jonka pohjalta syntyneitä aikaansaannoksia teatterillistimme eli suunnittelimme näkyviksi eleiksi ja kehon liikkeiksi. Heta luki ääneen tekstiäni eri tavoin: neutraalisti ja tunteikkaasti sekä omin sanoin. Liikkeellisissä työtavoissa pyysin Hetaa juoksemaan ja kasvattamaan tietynlaista ajatusta ja liittämään tekemiseensä repliikin. Hyödynsimme myös Hetan liikesarjatyötapaa, jonka seuraamista toin esille luvun 4.2 kuvauksessa. Emme hyödyntäneet suoraan kuvauksessa seuraamaani liikesarjaa, vaan Heta teki uuden liikesarjan, jonka yhteyteen pyysin Hetaa liittämään tekstiä. Rakensimme liike-puhesarjaa salissa eri paikkoihin. Lopulta ohjasin sen tarkaksi liikkeeksi ja puheeksi tietyissä rajatuissa paikoissa. Lisäsin musiikin ja eleitä sekä kiinnitin ohjatessani huomiota liikkeiden intensiteettiin ja laajuuteen.

229 Guénoun 2007.

230 Emt., 92.

Maisemälähtöisessä työtavassa, jota ensin itsekseni kokeilin työhuoneessani²³¹, Heta hyödynsi ikkunasta avautuvaa näkymää impulssina kehonsa liikkeelle. Hän antoi itsensä liikkua, teki liikkumisestaan liikesarjan ja liitti työskentelynsä puhetta. Tilallisesta ajattelusta lähtevässä työskentelyssä havainnoimme tilaa, ase- tuimme tilaan ja rajasimme tilaa. Esineellisyys muodosti myös työtavan. Toimme harjoituksiin esineitä ja annoimme niiden virittää dialogia.

Käytin useanlaisia työtapoja työssäni, mikä kuvastaa sitä, että etsin ankarasti esityksellistämisen kohdetta. Ymmärrykseni päiväkirjasta ja minästä muuttui prosessin aikana. Muutoksen myötä hylkäsin pyrkimykseni esityksellistää päiväkirjatekstiä ja sitä vastoin asetin tehtäväkseni esityksellistää päiväkirjan pohjalta virinnyttä työskentelyä. Se tuntui oikeammalta, mahdollisemmalta ja kiinnostavammalta. Ymmärrän muutoksen liittyvän samaan asiaan, jota Sartre pohtii minän ulkoisuutena²³². Sartre kiteyttää pohdintansa tavoitteen ja sisällön seuraavasti:

*Useimmille filosofeille minä on jonkinlainen tietoisuuden "asukas". Jotkut esittävät, että se on muodollisesti läsnä "elettyjen kokemusten" rinnalla, niiden yhdistämisen tyhjänä periaatteena. Toiset – lähinnä psykologit – uskovat löytävänsä sen materiaalisen läsnäolon halujen ja tekojen keskuksena psyykkisen elämämme joka hetkestä. Haluan osoittaa, että minä ei ole sen enempiä muodollisesti kuin sisällöllisestikään **tietoisuudessa**: se on ulkona, **maailmassa**. Se on maailmallinen oleva, aivan niin kuin toisenkin minä.*²³³

Alussa uskoin, että minä olen kirjoittanut itseäni päiväkirjaani, että minä löydyn tekstistäni ja että teksti on aikaansaannokseni, jonka olen vapaaehtoisesti ja rehellisesti itseäni avaten tuottanut. Työskentelyn myötä teksti itsessään alkoi vaikuttaa toissijaiselta. Tärkeältä alkoi tuntua työskentely toisen kanssa, mitä ikinä se tuotti- kaan. Minua lakkasi kiinnostamasta tekstin tarjoama minä. Sen sijaan kiinnostuin kaikista niistä mahdollisuuksista, joiden suuntiin työskentelymme osoitti: löydöistä, fragmenteista ja aikaansaannoksista. Sartren mukaan intiimistä päiväkirjojen sisällöstä tulee esityksiä²³⁴. Sartren ajatusten avulla ymmärrän nyt prosessin kulkua ja valintojani. Yritykseni tehdä esitystä (päiväkirja)esityksestä vaati jonkinlaista (päiväkirja)esityksen purkamis- tai tulkintatyötä, jonka perusteella saatoimme tuoda katsojien eteen aikaansaannoksiamme.

231 Kuvaan tätä kokeilua luvussa 4.4 *Liikkeellisyteni kautta*.

232 Sartre 2004.

233 Emt., 59.

234 Emt., 114.

Eri työtavoista seurasi monenlaista esittämistä. Asetin katsottavaksi itseni, privaattiminäni ja ohjaaja-minäni, samoin kuin Hetan, itsenään, minuna ja muina hahmoina. Toimme itsemme moninaisesti katseen alle.

5.3 SOKEAA OHJAAMISTA

Tulin ohjaajana paradoksaaliseen tilanteeseen. Yritin työstää tekstiäni näyttelijän kanssa. Sellainen työ lähentää eli tekee tutummaksi tekijöitä ja tekstiä. Sellainen työ tekee asiasta yhteisen ja mahdollistaa jaettavuuden. Samanaikaisesti yritin saada tekstiini etäisyyttä. Yritin lähentää ja loitontaa. Samalla aloin sääliä Hetaa ja hänen osaansa: havaitsin hänen joutuneen tilanteeseen, jossa hän joutuu puurtamaan yksin, ilman leikkikaveria – yksinäistä näyttelijäntyötä. Myöhemmin säälin häntä, koska havaitsin tilanteen paradoksaalisuuden. Yritin saada tekstiini etäisyyttä ja siten yritin ohjata häntä etäälle minusta. Työmme etäännytti meitä toisistamme, ja se tuntui väärältä. Minulla oli väärä työstämisen kohde. Kävimme dialogia väärän asian suhteen.

Minulla oli pitkään tunne, etten pääse käsiksi itse asiaan, vaan työskentelin asian vieressä. Yritin hahmottaa, mikä oli asia, jonka vieressä työskentelin. Käytin aikaa sen pohtimiseen, mikä olisi ohjaamiseni kohde ja mihin ohjaan Hetaa. Yritin toimia Hetan työskentelyn ohjaajana, mutta tarkemmin ajatellen oivalsin, että yritinkin ohjata Hetaa itseni kuvaksi eli näyttelemään minua tai minun näköistäni tai oloistani hahmoa. Oivalsin, että yritin rekonstruoida omia kokemuksiani. Yritin näyttämöllistää kokemuksiani eli loihdittia näkyville menneisyyttäni. Sellainen tuntui ajatuksena vastenmieliseltä. Koin sen vääränlaisena itsekeskeisyytenä, johon suuntaan en halunnut jatkaa²³⁵. Pelkäsinkö omaa itsekeskeisyyttäni? Niin en koe ollenkaan. Kysymys oli yksinkertaisesti siitä, että etsin sitä, mitä esityksellistäisin. En ihmettele, etten tarttunut asiaan vaan sen viereen. Yritin esityksellistää sitä, joksi ajattelin itseni, päiväkirjatekstini minän. Nyt jälkeinpäin näen tämän yritykseni sellaisena, kuin miten Bogart kuvaa totuuden löytämistä teatterissa. Bogart kirjoittaa:

Suoraan päin todella suuria inhimillisiä kysymyksiä ei voi katsoa sen paremmin kuin voi katsoa suoraan auringoon. Nähdäkseen auringon on katsottava hiukan sivuun. Havainto auringosta on auringon ja sen kohdan välillä johon katsot. Taiteessa ja teatterissa me käytämme vertauskuvaa asiana joka on hiukan sivussa. Vertauskuvan kautta näemme totuuden olemassaolostamme. Sana metafora, vertauskuva, tulee kreikan sanoista

235 Tästä kirjoitan luvussa 6.3 *Esineellistävästä ohjaamisesta dialogiseen*.

meta (yli, yllä) ja *pherein* (kantaa). *Metafora on se mikä kantaa elämän kirjaimellisuuden yli. Taide on metaforaa ja metafora on muodonmuutosta.*²³⁶

Täten tulee ymmärrettäväksi myös se, miksi Heta yhä uudelleen kysyi työn tar-
koitusta, ideaa, ja miksi vastaukseni oli aina sama. Työn idea oli se, mitä olimme
koko ajan tehneetkin, eli tutkia teatterillisesti, miten voin kertoa Hetalle itsestäni
ja mikä Hetan osuus on siinä. Työni metaforaksi tuli dialogi. Siitä tuli keino kannatella
itsensä tekstin kirjaimellisuuden yli. Dialogisessa työskentelyssämme ja siitä
esitykseen nostetuissa osuuksissa oli sitä minuutta, sinuutta ja toiseutta samoin
kuin sitä kertomuksellisuutta ja esityksellisyyttä, joiden rajoja halusin havainnol-
listaa, asettaa esille.

Aloin toimia näyttämöllä Hetan kanssa. Esityksen valmistaminen vaati minua
näyttämölle. Samalla minun oli luovuttava sellaisesta ohjaamisesta, jota olin siihen
asti yrittänyt ottaa tehtäväkseni. Siirtyessäni näyttämölle ohjaajan silmäni sokeu-
tuivat kokonaan. Pyrin edelleen ohjaajan vastuuseen. Yritin hahmottaa ja raken-
taa kokonaisuutta, mutta se oli mahdollista vain esityksen sisältä päin. Sisältä kat-
sominen toi mukaan uuden piirteen: minun oli hylättävä kokonaan siihenastinen
näyttämöllinen ajatteluni, kokonaisvaltaisen näyttämöllisen kudelman luominen
ja sen hallinta. Siihen saakka silmät, korvat ja rytmitaju olivat olleet ohjaamiseni
välineitä, joilla saatoin rakentaa ohjausta ulkoa päin. Ne hylätessäni otin käyttööni
”sisäisen silmän”; oli pakko luottaa kokonaan tuntemuksiini.

Ohjaajantyöni hakeutui suuntaan, jossa katse muuttui ulkoisesta sisäiseksi. Ensin
minä ohjaajana kohdistin katseeni ulkoa päin näyttelijän työskentelyyn. Muutoksen
myötä siirryin ohjaajana teoksen sisälle, ja aloin yhdessä näyttelijän kanssa raken-
taa esityksellistä kehystä, jonka suhteen toimia. Kehyksestä tuli kokonaisvaltaisen
oleskelun ja toimimisen alue, jonka sisään (suojiin) saatoimme heittää aineksia
kuin kompostiin muhimaan. Samalla saimme tuntumaa siihen, mitkä ainekset al-
koivat muhia ja mitä kompostista piti poistaa. Se mitä kehysten sisällä tapahtui, oli
kaikkea sitä miten Helavuori kuvaa nykyteatteria²³⁷. Näyttelijän ja ohjaajan katseet
kohdistuivat toisiinsa eri rooleissa ja tehtävissä. Katseet kohdistuivat myös esityk-
sen maailmaan sekä tulevaan katsojaan. Astuessani pois ohjaajan perinteiseltä ul-
kopuoliselta paikalta ja tullessani esityksen sisälle olimme tavallaan kaksi esiinty-
jää toistemme varassa ilman ohjaajaa. Saatoimme luottaa vain kohtaamisiimme ja
niiden synnyttämiin vaikutelmiin hetkien merkityksellisyydestä ja jaettavuudesta
tulevien katsojien kanssa.

²³⁶ Bogart 2004, 67.

²³⁷ Helavuori 2011, 101–103.

Teokseen tuli osia, joissa Heta oli yksin näyttämöllä (kohtaukset 1, 2, 7, 8 ja 10). Niissä katsoin Hetaa kuin ulkopuolelta. Siinä positiossa katsoessani olin kuitenkin täysin kyvytön hahmottamaan kokonaisuutta ulkoa päin, ohjaajana.

Yritin tukeutua harjoitusten videointiin ohjaamisen apuna. Videoin läpimienon pari viikkoa ennen ensi-iltaa. Katsoin videon itsekseni. Koin, että videon hyödyntäminen olisi vaatinut meidän kummankin asettautumista videon äärelle. Tavatesamme tärkeämpää oli kuitenkin työskentely ja harjoittelu. Yhteistyössämme videoinnin merkitys jäi lopulta vähäiseksi. Emme malttaneet asettua videon ääreen kuin hetkeksi. Videosta ei tullut apuvälinettä ohjaamiselle. Kaksi viikkoa ennen ensi-iltaa hyödynsimme alkuvaiheen harjoitusten videotallioiteja. Heta halusi kopioida liikkumistaan suoraan muutaman kuukauden takaisen harjoituksen videotallenteesta. Samaan aikaan minä kirjoitin puhtaaksi tekstiä, jota olimme yhdessä työstäneet hetkeä aiemmin.

5.4 NÄYTTELEMISESTÄ JA ESITTÄMISESTÄ

Millaiseksi muodostui näyttelijän tehtävä? Miten Heta saattoi toteuttaa projektissa omaa näyttelijyyttään, ja miten Hetan työ näyttäytyy itsenäisenä näyttelijän työnä? Nykynäyttelijä, asettautuessaan perinteistä poikkeaviin työtehtäviin, kohtaa kysymyksiä, joihin ei löydy valmiita vastauksia. Vastaukset löytyvät, jos löytyvät, näyttelijän ammattitaidon tarjoamien välineiden kautta: kyvystä sopeutua, mukautua ja vaikuttaa, kyvystä tehdä olonsa ja olosuhteensa mielekkäiksi tai siedettäväksi, kyvystä tehdä parhaansa ja taidosta loistaa myös olosuhteissa, joissa lähtökohtaisesti voi olla vaikeaa loistaa. Pauliina Hulkko²³⁸ pohtii näyttelijäntyötä ja dramaturgiaa. Hän tuo esille, että moninainen 2010-luvun teatteri tuntuu vaativan näyttelijältä vähintään sitä, mitä Turkka edellytti: erilaisten keinojen, tyylien ja tekotapojen hallintaa sekä sopeutumista erilaisiin ohjaamistapoihin ja tuotanto-olosuhteisiin.²³⁹

Helavuori²⁴⁰ osallistuu nykyteatterin hahmottamiseen pohtimalla, millaista on uusi esittäminen nykyteatterissa. Helavuori toteaa, että näyttelemisen muodoltaan usein avoimissa nykyteatteriesityksissä pakenee niitä määrittelyjä ja normatiivisia arvostuksia, joita näyttelijäntyöhön perinteisesti liitetään. Uudella näyttelemisellä hän haluaa viitata tähän tosiasiaan. Pyrkinessään tarkastelemaan näyttelijän ja esiintyjän tekemistä ja tekemisen laatuja ja konteksteja Helavuori toteaa liikkuvansa jo valmiiksi kaltevalla pinnalla taiteen ja ei-taiteen, esittämisen ja epäesittämisen sekä

238 Hulkko 2011b.

239 Emt., 33.

240 Helavuori 2011.

teatterin ja epäteatterin rajamaastoissa, kartoittamattomilla alueilla, joihin useat nykyteatterin esitykset vievät.²⁴¹

Helavuori toteaa, ettei esiintyjällä ole utooppista tulevaisuutta, johon hänen teoksensa ja toimintansa kohdistuvat²⁴². Meidän esityksemme kehkeytyi esitystä teke-mällä. Tiedossamme ei ollut mitään kokonaisuutta saati utooppista tulevaisuutta, jota kohti olisimme työskentelyllämme edenneet. Näyttelijä saattoi perustaa työskentelynsä, näyttelemisen ja esittämisen sekä niiden harjoittelun ja hahmottelun, vain siihen hetkeen, mikä kulloinkin oli käsillä. Meillä oli roolihahmojen luonnoksia ja välähdyksiä. Ei ollut mitään (kokonaista) roolihahmoa, jota työstää, yhtä poikkeusta lukuun ottamatta. Poikkeus oli hahmo, jota kutsuimme Marleneksi.

Marlenesta syntyi roolihahmo, jota kehittelimme ensin antaumuksella ja jonka jätimme sitten esitykseen kuin taustalle häilymään. Marlene sai alkunsa esineiden kautta. Edistyvä työ, kaikessa materiaalisessa niukkuudessaan, sai vauhtia esineistä, joita toimme harjoituksiin. Erääseen harjoitukseen pyysin meitä tuomaan esineitä, jotka tavalla tai toisella liitämme meneillään olevaan työhömmе. Heta toi pinkin värisen paljettimyssyn, Ingmar Bergmanin *Laterna Magica* -muistelmateoksen ranskannoksen, valokuvan hyvästä ystävästään sekä Marlene Dietrich -äänikirjan saksankielisen version. Minä toin isovanhempieni kodista lähtöisin olleen juustohöylän sekä kirpputorilta löytämäni hiiripyörän. Osa esineistä johti meidät innostuneisiin keskusteluihin, joissa suunnittelimme ja ideoimme esitystä ja kävimme läpi elämäämme. Marlene Dietrichin kohdalla sukupolvien ero paljastui; Heta ei tiennyt Marlenesta juuri mitään, mutta minulle Marlene oli monella tavalla merkityksellinen henkilö.

Meidän Marlenestamme tuli Hollywood-tähti Marlene Dietrichin mukaelma. Hetan näyttelemä Marlene edusti traditionaaliseen teatteriin lukeutuvaa valovoimaista näyttelijyyttä, jota Joseph Roach on pohtinut tähtinäyttelemisenä²⁴³. Marlene oli kuin vääränlainen alkusoitto, joka loi omanlaisiaan odotuksia katsojasta riippuen mutta josta emme lähteneetkään etenemään. Emme vastanneet alkusoitossa luomiimme odotuksiin. Emme tarttuneet alkusoiton tyyliin tai teemoihin, vaan teimme jotakin muuta. Marlene oli traditiota, jota käytimme tarpeisiimme. Marlene oli hahmo, jonka annoimme myös neuvoa meitä. Suhtauduimme hahmoon kirjaimellisesti kuin jäänteenä menneestä. Loimme ensin fiktiota, jonka sisälle asetimme Marlenen ja itsemme. Annoin Marlenelle tehtävän palauttaa paikkaan elämä – muistelun, muistamisen ja kertomisen mieli. Rakensin kohtausta ajatellen, että

241 Emt., 101.

242 Emt., 103.

243 Roach 2004.

henkilöhahmo (Marlene) tulee paikkaan, jossa on joskus tapahtunut jotakin hänelle merkityksellistä. Paikka on nyt rapistunut, ja muistelemisellaan henkilö saa paikan eloon jälleen. Kohtauksen työstämisen myötä minusta alkoi tuntua yhä voimakkaammin siltä, että hahmo, jota rakensimme, oli kuollut. Hahmon esikuva, oikeasti elänyt Marlene Dietrich, on kuollut, ja ehkä hahmo oli riippuvainen esikuvastaan niin täysin, että senkin täytyi olla kuollut. Sen myötä hahmo alkoi saada lisää karkatyrimäisiä piirteitä. Heta elehti ja ilmehti tavalla, joka sai erään nuoren mieskatsojan pitämään hahmoa jopa vähän pelottavana. Oli innostavaa luoda hahmoa, joka oli meille toisaalta oikean Marlene Dietrichin vaikutuksesta syntynyt, ja toisaalta jotakin täysin muuta. Hahmon perustuneisuus toisaalta oikeasti eläneeseen henki- löön ja toisaalta hahmon rakentumisen oma suunta loivat minulle jännitteen, jonka kautta tunnistin hahmossa ajallisia kerrostumia vuosikymmenten taakse. Tunnistin jännitteisessä hahmossa myös kulttuurisia kerrostumia Euroopasta ja Hollywood-tähtien Amerikasta. Siinä jännitteessä oli sitä, mitä Marlenen rakentamisella hain, eli teatterillista aika-tilalla ja hahmolla leikkiä.²⁴⁴

Helavuori toteaa, että utooppisen tulevaisuuden puutteella on monia seurannaisia, joita hän kutsuu paikalta siirretyksi ja sivuun astuvaksi esittämiseksi²⁴⁵. Marlenekin oli paikalta siirrettyä: kyseessä oli irrallinen hahmo, joka perustelematta tulee esitykseen mukaan, lausuu jotakin, oleilee ja poistuu. Marlene oli määrittelemättömästä yhteydestä tähän siirretty perinteisen näköinen esityksen osa. Se oli perinteisyyden parodiointia ja samanaikaista rakkautta sellaista perinnettä kohtaan. Se oli intohimoa työstää jotakin yhteisesti löydettyä ja merkitykselliseksi muodostunutta asiaa. Sitä mitä Marlene-osaa seurasi, voisin pitää sivuun astuvana esittämisenä. Se oli Marlenesta luopumista ja keskittymistä muuhun.

Heta sai Marlenen hahmon kautta rakentaa itselleen roolihahmon, jossa hän saattoi esitellä omaa valovoimaisuuttaan näyttelijänä: vangitsevuutta, vahvuutta, vivah-teikkautta, viehättävyyttä, yllättävyyttä, rakastettavuutta ja seksikkyyttä. Marlene-osa oli esityksen ainoa osa, jossa minä koin toteuttavani itseäni ohjaajana perinteisessä mielessä. Nautin Marlenen työstämisestä yhteistyössä Hetan kanssa. Iloitsin Hetan ammattitaidosta ja siitä, miten hän otti ammattitaitonsa käyttöönsä. Koin, että yhteistyömme sulautui, enkä osaa sanoa, kumman ideasta lopulta syntyi mitäkin. Marlenen työstäminen innosti meitä kumpaakin. Hahmon kehittelyä olisi ollut kiinnostavaa ja helppoa jatkaa pidemmällekin esityksen kulussa, mutta koin, ettei Marlene

²⁴⁴ Marlene-osuudet esityksessä muistuttavat leikkiä elämän ja kuoleman välisellä rajalla siihen tapaan, mistä Spencer Colub (1999) kirjoittaa. Artikkelissaan *Two Acts of Illimit* hän käsittelee elämän ja kuoleman välisen kuvitteellisen rajan hävittävää "ilmestyksenomaista näyttämö-panoa".

²⁴⁵ Helavuori 2011, 103.

ollut se pääasia, vaan oli keskityttävä muuhun, siihen, mikä ei ollut vielä ihan auenut. Koin että pystyin perustelevaan itselleni ja Hetalle Marlene-osan sellaisena lyhyenä versiona. Pidemmälle versiolle en olisi osannut löytää perusteita, ja koin, että pidemmän version myötä se vähäinenkin ymmärrykseni esityksen kokonaisajatuksesta katoaisi ja tilalle tulisi jotakin muuta. Marlene-osan lyhyttä versiota seurasi sivuun astuva näytteleminen, jossa ei ollut enää sijaa Marlene-osan tarjoamalle taituruuden näyttämisen mahdollisuudelle. Helavuoren²⁴⁶ mukaan virtuoottisuuden sijaan ”ei-mitään”, ”läpinäkyvyys”, ”välittömyys”, ”kökköys”, ”kömpelyys” ja ”luonosmaisuuks” ovat sanoja, joilla luonnehtia esittäjän työtä. Sanat kuvaavat esitystäni, Marlenea seuranneita esityksen osia ja samalla esityskokonaisuutta.

Marlene-osa edustaa minulle omaelämäkerrallisuutta ja muistelemista. Se on sellaista esittämistä, jota minun olisi ollut innostuksissani helppo jatkaa. Marlene Dietrich on lapsuuteni ja nuoruuteni merkityksellinen hahmo, josta edelleen olen kiinnostunut. Olen kiinnostunut myös aiheista, jotka liitän Marleneen: hänen tähteytensä ja yksityiselämänsä ja niiden keskinäinen suhde, diivamaisuus ja kurinalaisuus ja hänen esiintyjähahmojensa kautta välittyvä rappiollisuus ja paheellisuus. Olisi ollut hauskaa leikkiä aiheilla ja samalla pohtia omaa suhdetta niihin. Tällaisella työllä olisin voinut pohtia identiteettiä ja kysyä itseltäni, kuka olen ja miten olen tullut tällaiseksi. Halusin kuitenkin kääntää katseen toisen kanssa tekemiseen, ja siksi oli pohdittava uudelleen, mitä Marlene tekee esityksessä ja miksi hän on mukana.

Rakensimme esityksen loppupuolelle viittauksen Marlene-alkuun. Kohtauksessa 8, Heta teki liikesarjavariaoitoita kertoen samalla lapsuuden automatkasta, kunnes hän kohtauksen viimeisessä osuudessa (IV) lopetti puhumisen, ja tilalle tuli hiljaisuus. Heta alkoi tehdä pientä, hidasta ja paikallaan tapahtuvaa liikettä. Vähän ajan päästä alkoi soida hiljaa esityksen alussa kuultu Marlene Dietrichin laulama laulu. Heta jatkoi pientä liikettä, ja liikkeen aikana laulu lipui taustalle noin kolmeksi minuutiksi ja häipyi. Hetan liike jatkui, kunnes se pieneni ja pysähtyi.

Muu näytteleminen, Marlene-tyylistä sivuun astuneena, oli päiväkirjan perustalle rakentunutta fragmentaarisuutta. Esiintymisasuiksi valitsimme puvustosta vaatteet, jotka tuntuivat omilta. Ne olivat pehmeitä, lämpimiä ja joustavia, trikooisia verkkareita, paitoja ja kangastossuja. Ne olivat vaatteet, joita olisimme voineet käyttää sekä harjoituksissa että harjoitusten ulkopuolella, yleisvaatteet ilman viitasta mihinkään tiettyyn.

5.5 MITEN AJATELLA VISUAALISUUTTA

Työstäni jäi puuttumaan eräs asia, mitä rakastan, kuvien etsiminen, löytäminen ja katsominen ja oleilu kuvien kanssa. Yleensä kuvien etsiminen on itselleni antamani tehtävä, johon suorastaan ryntään ja uppoudun. Nyt se tuntui vaikealta. Uskon että vaikeus liittyi esitysideaani, esitystilän visuaalisuuteen itseensä ja tilan ikkunoista avautuviin maisemiin.

Visuaalisuus aukeni minulle vähitellen, yhdessä työskennellen ja esiintyjän, tilan ja maisemien vuorovaikutuksessa. Aluksi yritin hahmottaa tulevan esityksen visuaalisuutta siihen tapaan, miten olin aiemmin tehnyt lukuisten ohjaustöiden yhteydessä. Yritin löytää kuvia, jotka olisivat auttaneet minua ajattelemaan tulevaa esitystä.

Kävin kirpputorilla. Katsellessani tavararöykkiöitä etsin automaattisesti lapsuuteni esineitä.

Olinhan tekemässä esitystä menneisyydestäni. Vai olinko? Tämä oli kysymys, jota kysyin vähän väliä itseltäni. Törmäsin vain muutama menneisyyteni esineeseen. Samalla oivalsin, etten halua kuvittaa menneisyyttäni esityksessä. Esineiden etsiminen oli yritystäni lujittaa työn heiveröistä perustaa. Menneisyys, koska otin sen epämääräisellä tavalla työstettäväkseni, yritti koko ajan vallata ajatukseni. Menneisyyteni esineillä leikkiminen olisi ollut ajattelun sulkemista, itseen käpertymistä. Kuvitteellisen menneisyyteni rekonstruoinnin tilalle tuli muodon etsiminen kaikelle tekemällemme eli työskentelemiselle, keskustelemiselle, kysymiselle, pohtimiselle ja kokeilemiselle.

Miksi Hetan tuomat esineet, New Yorkista tuotu pinkin värinen paljettimys ja Marlene Dietrich –äänikirja, yhdessä inspiroivat meitä? Miksi minun esineeni, metallilankainen hiiripyörä ja vanha luuvartinen juustohöylä, eivät inspiroineet? Luulen, että liitin tuomani esineet siihen, mitä olin jo aiemmin tullut kertoneeksi. Liitin ne omaan menneisyyteeni ja siten vain entisestään kasvatin omia kokemusteni syövereitä toisen kautta. Buber ajattelee, että kun ihminen tyytyy nauttimaan esineistä, jotka hän kokee jotenkin ja joita hän käyttää, hän elää menneisyydessä, ja hänen silmänräpäyksensä on ilman nykyhetkeä. Hänellä ei ole mitään muuta kuin esineitä, mutta esineet rakentuvat siitä, mitä on ollut.²⁴⁷ Esineistä tuli minulle se-maailmaa, johon toisella ei ollut pääsyä. Sen sijaan Hetan esineet synnyttivät keskustelua, koska esineet eivät liittyneet mihinkään jo esille tulleeseen, vaan saatoimme alkaa yhdessä keskustella niistä. Esineet toivat meidät sinä-maailman

²⁴⁷ Buber 1999, 35.

piiriin. Paljettimyssy ei suunnitelmistamme huolimatta päätynyt esitykseen. Sen sijaan Marlene Dietrich päätyi esitykseen työstämämme Marlene-hahmon kautta.

Ajatukset visuaalisuudesta siirtyivät kuvien ja esineiden sijasta Hetan esiintyjä-hahmoon, Marleneen. Hahmon rakentamisen kautta toimme esitykseen rekvisiittaa: tupakan, leikkkitupakan, tuhkakupin, pystyaulakon, vaateripustimen, peilin, meikinpoistoainetta ja kannellisen lasimaljan. Niiden lisäksi tarvitsimme esityksessä valkoisen tuolin, repliikkilapun, kaksi litteraatiotekstilappua ja A₄-paperina tulostetun junatekstin. Harjoitusten edetessä esitystilan visuaalisuuden rakentaminen tarkoitti pelkistämistä, siivoamista, karsimista ja jäljelle jäävän järjestämistä paikoilleen. Esityksessä käyttämämme esineet ja lavasteet olivat tarvikkeita, joiden tarpeellisuus nousi esiin esiintyjän toimien ja tekojen myötä. Ainoa rekvisiitta, jonka tuotin saliin pelkästään visuaalisista syistä, olivat kaksi pitkää, luonnonvaa-leaa verhoa. Ne olivat ratkaisu, jolla peitin mustat, huomiota herättävät äänenvahvistimet keskellä valkoista taustaseinää.

Visuaalinen ajatteluni suuntautui saliin ja sen yksityiskohtiin. Halusin, että salissa mikään esitystä varten rakennettu ei pistäisi silmään. Halusin luoda vaikutelman kuin salissa ei olisi tehty mitään. Halusin hyödyntää tilaa sellaisenaan. Sali oli minusta kaunis, ja halusin tuoda esille sen kauneuden, yksinkertaisuuden ja pelkistyneisyyden. Mikään saliin mielestäni kuulumaton yksityiskohta ei saisi häiritä silmääni. Salin pelkistyneisyys tarjosi minulle mahdollisuuden asettautua siihen useilla tavoilla. Ymmärsin, että salin rakentaminen joksikin tietynlaiseksi olisi ohjannut minua asettumaan siihen jollakin tietyllä tavalla.

Kokeilin valosuunnittelija Seppo Lampion ehdottamia yksinkertaisia valaisimia. Kyseessä oli puolipallon muotoiset, päältä mustat, sisältä metallinväriset varjostimet. Ne ovat alun perin saliin suunnitellut ja edustavat samaa tyyliä kuin koko Teatterikorkeakoulun sisustus²⁴⁸. Päädyin valitsemaan kolme valaisinta roikkumaan keskelle salia riviin, parin metrin päähän toisistaan. Valorivi mahdollisti näyttämötilan jäsentämisen lamppujen avulla. Valot sekä toimivat visuaalisena elementtinä että toivat kohdennettua valoa näyttämölle. Pystyin niiden avulla jäsentämään tilaa ja keskittämään näyttämön tapahtumia.

Esityksen toteutuksessa, valosuunnitteluun liittyen, esityksen tunnelma, valoisuus ja visuaalisuus olivat voimakkaasti riippuvaisia säästä ja vuorokaudenajasta. Pilvinen, sumuinen ja sateinen sekä kirkas ja aurinkoinen sää loivat täysin oman-

248 Teatterikorkeakoulu siirtyi entisen saippuatehtaan uudistettuihin tiloihin vuonna 2000. Tilat peruskorjattiin ja sisustettiin Teatterikorkeakoulun tarpeisiin. Uudisrakennuksen arkkitehtina toimi Stefan Ahlman / Arkkitehtitoimisto Stefan Ahlman Arkitektbyrå Oy. Toiminnan käynnistyttyä havaittiin, että salin lamput varjostimeen estivät salin käyttöä opetuksen tarpeisiin. Valaisimet poistettiin salista.

laisensa tunnelman saliin. Ensi-illan ja esitysten ajankohta oli sovittu syyskuun loppuun 2010. Tulostin netistä auringon nousu- ja laskuajat Helsingissä. Sen mukaan päätin esityksen alkamisajaksi klo 18. Esityksen kestoksi suunnittelin noin tuntia. (Esityksen kesto oli lopulta noin tunti.) Esitysten aikaan syyskuussa aurinko laskee katsomosta katsottuna oikealle takaviistoon. Esityksen aikana tuli hämää. Esityksen päättyessä oli lähes pimeää. Yleisökeskustelujen aikana ulkona oli täysi pimeys. Viisi esitystä järjestettiin saman viikon aikana viitenä peräkkäisenä päivänä samaan kellonaikaan. Ensi-iltapäivänä maanantaina aurinko laski klo 19.05. Perjantaina aurinko laski 12 minuuttia aiemmin, klo 18.53. Toivoin kirkasta säätä esitysten ajaksi. Meillä oli varasuunnitelma esityksen alun suhteen. Jos sää olisi estänyt Hetan liikkumisen ulkotiloissa, Heta olisi tullut esiin rakennuksen sisällä, käytävällä, ja olisimme soittaneet musiikkia sisätiloissa. Meidän ei tarvinnut turvautua varasuunnitelmaan. Toiveeni toteutui, taivas oli lähes pilvetön koko esitysviikon.

Valitsin myös salissa tarvitsemani äänentoistolaitteet visuaalisuuden perusteella. Kävin äänisuunnittelija Heikki Laakson kanssa eräässä studiossa katsomassa massiivisia laitteita, joilla voidaan kuunnella hyvin matalia ääniä. Totesin, että laitteet veisivät salissa liikaa huomiota ja esityksessä visuaalisuus ajaa äänitarpeen ohi. Samassa studiossa sattui olemaan pienikokoinen äänisetti, jonka totesimme sopivan saliin. Heikki ymmärsi pelkistämisen tarpeeni. Hänen avullaan ratkaisin äänentoiston toteutuksen, josta tuli myös osa visuaalista toteutusta. Heikki totesi, että ihmiset, jotka ihastuvat saliin 535, ihastuvat siihen yleensä, kun se on tyhjä laitteista. Kun sinne viedään laitteita, pakollisia esityksen toteutuksessa, he pettyvät, koska sali ei olekaan enää samannäköinen. Ymmärsin lisää pelkistämisen tarkoitukselta ja merkityksestä. Kun alussa ihastuin saliin ja kun valitsin sen esitykseni tilaksi, aloin saman tien jo karsia sitä mielessäni: veisin pöydät, tuolit, pimennysverhot ja verhokiskot pois, samoin kaikki rojut. Kuvittelin että toisin tilalle jotakin. Kokeilin esimerkiksi useiden metrien pituista vaaleanvihreää verhoa yhden ikkunan sivuun. Verho oli kaunis ja samassa se alkoi synnyttää mielikuvia siitä, mitä sali voisi edustaa. Olin voinut toteuttaa esitykseni jonkin osan verhon avulla. Sen sijaan olisi tuntunut hölmöltä rakentaa koko esitys verholliseen saliin. Minun oli luovuttava rekvisiitasta ja ajateltava salia itseään. Tutustuimme ja asettauduimme pelkistettyyn saliin. Tutkimme ja tunnustelimme salin mahdollisuuksia.

5.6 TILAN VASTAVOIMAISSUUS

Huomion kiinnittäminen tilaan toimi kerronnallisen ajatteluni vastavoimana. Esi-tyksessä oli osia, jotka syntyivät tilallisen työskentelyn kautta. Niissä osissa hyödynsimme salia ja sen rakenteita, myös ulkopuolien rakenteita, sekä ikkunoita ja niistä aukeavia maisemia. Tällainen osa oli esimerkiksi esityksen alkuosa, jossa Marlene-hahmo liikkui salin ulkopuolen katolla ja kattokäytävällä. Sama hahmo istui ikkunanpielellä ja katsoi ikkunoista ulos. Tilallisen ja kerronnallisen työskentelyn yhteistuloksena syntyivät liikesarjavariaatiot I–IV. Variaatioissa I Heta liikkui paljon suuressa tilassa, hän juoksi ja ryntäili koko salin pituudelta kääntyneenä ikkunoiden suuntaan, selkä katsojiin päin. Hän kurkki ikkunoista ja seisoi ikkunanpielellä. Havaitsin, että silloin myös maisemat tulivat korostuneesti esille. Variaatioissa II ja III Heta pienensi tilallista liikkumistaan, ja silloin sali sai enemmän huomiota, ja saatoimme pointata salin yksityiskohtia. Variaatioissa IV Heta pienensi liikettä vähä vähältä. Samalla huomio kiinnittyi yhä voimakkaammin hänen sisäisyyteensä. Jotkin kohtaukset eivät olleet riippuvaisia tilasta. Ne olisi ollut mahdollista esittää periaatteessa missä tahansa tilassa²⁴⁹.

Halusin hyödyntää salia sellaisenaan, riisuttuna ja kaiken arkkitehtuurinsa paljastavana. Riisuutuneisuuden kautta saatoin vahvistaa tilan ja maisemien tarjoamaa avaruutta ja hiljaisuutta. Pallasmaa tuo esiin arkkitehtuuriajattelussaan sitä, mitä minä esityksen tekijänä intuitiivisesti tavoittelin. Pallasmaan mukaan arkkitehtuurin tarjoama hiljaisuus tuo esiin perustavan yksinäisyytemme maailmassa, mikä myös johtaa meidät tiedostamaan minuutemme²⁵⁰. Itse tosin ymmärrän inhimillisen olemassaolon perustaltaan yhteisenä, dialogisena, enkä yksinäisenä, kuten Pallasmaa. Tavoitan kuitenkin hänen ajatuksensa sitä kautta, että ymmärrän dialogisuuden edellyttävän myös vetäytymistä. Se voi olla Pallasmaan mainitsemaa perustavan yksinäisyyden kokemusta, tyhjyyttä tai täyteyttä, eli jotakin muuta kuin dialogista kohtaamista. Hiljaisessa yksinäisyydessäni ensikokemukseni salista oli mitä miellyttävin. Koin kuulevani omat ajatukseni ilman, että olisin tuntenut itseäni yksinäiseksi. Ratkaisuillani salin suhteen raivasin tilaa itsen kokemiselle ja omien ajatusten kuulemiselle. Pidän sitä tilan raivaamisena dialogille tilan kanssa. Buber²⁵¹ näkee myös luonnon ja elottomat oliot mahdollisina dialogin osapuolina.

249 Talk show -kohtaukset (I ja II) olivat tällaisia. Niiden tapahtumapaikaksi me esiintyjät kuvitelimme television studion, jossa talk show tapahtuu. Esiityksemme katsojat muodostivat tuon kuvitteellisen talk show -tapahtuman yleisön.

250 Pallasmaa 1995, 188.

251 Buber 1999.

Hän sanoo: ”Tällä alueella on kyse siitä, että me avoimin mielin teemme oikeutta aktuaalisuudelle, joka avautuu edessämme. Nimeäisin tämän kivistä tähtiin ulottuvan avaran alueen esikynnykseksi --- merkitsemään kynnystä edeltävää askelmaa.”²⁵² Paikan tarjoaman avaruuden ja hiljaisuuden kautta saatoin myöhemmin työssäni alleviivata esityksen henkilökohtaisuus-temaa.

5.7 MINÄN FRAGMENTTEJA KOLLAASINA

Päiväkirjateksti on yhdenlainen minän konstruktio, jonka kanssa ryhdyin työskentelemään. Kun ajattelen, että minä on jatkuvasti muuttuva ja neuvottelun alainen rakennelma, jolla ei ole mitään alkuperää, voin ymmärtää vaikeuteni perustaa teatterityö päiväkirjatekstille. Saatoin jatkaa vain luottamalla fragmenttien arvoon. Käytin oljenkorteni myös kokeneisuuttani esityksen tekijänä, vaikka aiemmat kokemukseni olivat täysin erilaisia verrattuna tähän. Luotin lisäksi innostuneisuuteeni ja uteliaisuuteeni taiteellisena tutkijana. Ne halusin välittää myös katsojalle.

Teoksesta tuli rakenteeltaan fragmenttikollaasi. Teokseen oli kuin liimattu keskenään erilaisia fragmentteja. Fragmentit olivat toisiinsa nähden yhteismitattomia materiaaleja ja sisältöjä, ja osa fragmenteista oli kuin siivuja jostakin mahdollisesta, kuviteltavissa olevasta kokonaisuudesta. Yhteismitattomuus tarkoitti kudelmaa, joka oli kuin käsityötä, jossa on näkyvissä erilaisin tekniikoin työstettyjä materiaaleja toisiinsa kiinnitettyinä. Kudelma oli syntynyt useanlaisten työtapojen kautta. Työtavat olivat erilaisia lähestymistapoja aiheeseen. Yhteismitattomuus tarkoitti myös työstämisen asteen vaihtelua eri fragmenttien välillä. Jotkin fragmentit olivat pitkälle työstettyjä, mietittyjä ja harjoiteltuja, jotkin taas luonnosmaisia ehdotelmia, joissa ajatuksen työstäminen oli jätetty kesken.

Jäsenimme teoskokonaisuuden kahdeksitoista eri fragmentiksi. Harjoitusvaiheessa kutsuimme fragmentteja vaihdellen joko kohtauksiksi tai osiksi. Nyt jälkeenpäin koen luontevana puhua kohtauksesta, koska kohtausta voi olla lyhytkin, ja teoksessani oli myös yhden ja kahden minuutin pituisia jaksoja. Sen sijaan osa vaatii mielestäni pidempää kestoa. Kohtausta-sana ymmärretään helposti perinteiseen draamalliseen jäsentämiseen liittyvänä. Siihen en omassa jäsennyksessäni pyrkinyt. Nyt oivallan, että olisin voinut nimetä kohtauksia myös esimerkiksi testeiksi, esittelyiksi tai kokeiluiksi. Nimeäminen voi suunnata työtä voimakkaastikin. Harjoitusten toteutus ja esityksen valmistaminen ”kokeilun 1” ja ”kokeilun 2” varassa olisi voinut viitoittaa työtä täysin erilaiseen suuntaan.

Harjoitusprosessin aikana luin työpäiväkirjaan kirjaamiani mieleeni tulleita ideoita. Esitysjätteluni näytti pysyvän koko ajan yksittäisissä ideoissa. En osannut hahmottaa mitään kokonaisuutta, esityksen maailmaa. Työskennellessäni mieleeni tuotti siivuja mahdollisesta esityksestä. Ideoiden kokoaminen työpäiväkirjaan kuvastaa esityksen valmistamista. Meille kertyi ideoiden kokeiluja, fragmentteja. Fragmenttien varassa eteneminen loi epävarmuutta ja turhautumista. Tunsin että Heta odotti minulta vastauksia ja raameja, joihin asettua näyttelemään. Vastaukseni olivat aiemman toistoa. Raamit muodostuivat päiväkirjatekstistä ja dialogisuudesta ja ne olivat ilmeisen riittämättömät. Aiemmat työni olin rakentanut aina jonkin etukäteen laatimani perustan päälle. Tässä työssä se perusta oli oikkuileva ja hajoava päiväkirjatekstini.

Me esiintyjät näyttelimme, esitimme, esiinnyimme, esittelimme ja performoimme. Fragmenttikollaasimuodon kautta saatoimme tekijöinä ilmaista epäilevää suhtautumistamme eheyteen, jatkuvuuteen, ennustettavuuteen, koheesioon ja kokonaisuudellisuuteen. Ilmaisimme tätä suhtautumista eri keinoilla. Hyödynsimme draaman ja tragedian sekä parodian ja ironian keinoja. Antauduin tutkimaan omaa napaani, nostamaan suurennuslasin alle menneisyyden kokemuksiani. Samanlaisesti jätin asian kehittelyn puolitiehen ja siirryinkin näyttämään toista asiaa. Puolitiehen jättämisellä ilmaisin sitä, että minun kokemukseni ei sittenkään ollut tärkeintä sinänsä yhteisen esityksellisen jakamisen tapahtumassa, vaan tärkeintä on tuoda esiin sitä, miten eri tavoin on mahdollista tarttua omaan menneisyyden kokemukseen ja mitä kerrotulle kokemukselle alkaa tapahtua toisen ihmisen ja jakamisen myötä.

Näen fragmentaarisuuden seurauksena lähtökohtamateriaalin käytölle. Rakenne noudatteli ja ilmaisi materiaalin luonnetta. Fragmentaarisuuden kautta myös tutkin ja ilmaisin omaa maailmakäsitystäni. Minulle maailma on hajanainen ja haavoittunut kokonaisuus. Maailmakäsityksestäni ei seuraa, että työn tulos olisi raskasta, vakavaa ja toivotonta. Päinvastoin, se saa olla ja toivottavasti on kevyttä ja toiveikasta. Dialogi, yhteys muihin ihmisiin, tuo keveyden ja toivon.

Esityksen luonne, demomaisuus, luonnosmaisuus, oli tarkoituksellista. Esitys oli kysyvä, ehdottava ja tutkimuksellinen. Se jäi keskeneräiseksi eli siitä ei tullut minkään asian lopputulemaa, vaan tutkimuksen esitykselliseksi lopputulemaksi jää keskeneräisyys. Tämä ajatus oli kirjoitettuna myös esityksen sisään, yhteen repliikkiini, joka on esitettyä alla.

Mari:

Toi teksti oli ensin paljo pidempi. Ensin tuntu että siihen ei voi koskea ollenkaan, että sille ei voi tehdä mitään, että se on pidettävä sellaisenaan. Sitte yhessä

vaiheessa mä rupesinkin lyhentämään sitä, ja se tuntu hyvältä. Jos meidän esityksen ensi-ilta ois siirtynyt vielä eteenpäin niin se teksti ois varmaan lyhentynyt vielä lisää.

Repliikkini on esityksen loppupuolelta. Tässä kohdassa esitystä annoin Hetalle päiväkirjakatkelmani, sen, jonka pohjalta koko työmmme oli edennyt. Otin tuolin näyttämölle ja pyysin Hetaa istuutumaan ja lukemaan ääneen tekstin. Siirryin katsojien penkille istumaan ja kuuntelemaan Hetan lukemista. Hetan lopetettua kommentoin hänen lukemistaan kyseisellä repliikillä.

Liitän keskeneräisyyden ja sitä kuvastavan repliikin ajatukseen omaelämäkerrallisuuden luonteesta. Kun minä olen se kertova subjekti, kertomiseni tapahtuu elämän keskellä, menneen ja tulevan leikkauspisteessä. Elämän jatkuessa kertomispiste siirtyy koko ajan ja saa menneen ja tulevan näyttämään aina hiukan erilaiselta. Kun halusin tehdä selkoa omaelämäkerronnan luonteesta ja suhteesta esittämiseen, halusin välttää elämän jähmettämistä joksikin tietynlaiseksi retrospektiiviseksi kuvaksi. Sen sijaan halusin havainnollistaa kertomisen liikkeessä olevuutta ja jatkuvaa perspektiivin muuttumista. Keskeneräisyys kuvastaa elämää itseään. Ilmaisain keskeneräisyydellä myös luonnosmaisuuutta, ehdotuksellisuutta ja kommunikatiivisuutta. Kutsuin keskeneräisyydellä katsojaa mukaan dialogiin kysymään, vastamaan ja kommentoimaan, joko mielessään tai kohtaamalla minut tai jonkun toisen.

Tein jokaiseen esitykseen pieniä muutoksia. Emme erityisesti sopineet muutoksista, vaan nyt jälkikäteen ajatellen yhteinen ymmärryksemme muutosten ja muuttamisen mahdollisuuksista kasvoi työskentelyn myötä. Olimme vapaita muuttamaan yksityiskohtia tai tarvittaessa toimimaan toisin. Jotkut osat olivat tarkkaan rakennetut. Niissä mahdollisuus muutoksiin oli vähäistä. Joissakin osuuksissa annoimme lähtökohtaisesti runsaasti tilaa improvisaatiolle²⁵³. Luotimme toisiimme ja olimme yhteisymmärryksessä esittämisen suhteen. Muuttamisen mahdollisuus piti työskentelyn avonaisena ja toi siihen mielekkyyttä. Menimme kohti avonaisempaa esittämisen tilaa. Esittäminen alkoi lipua kohti olemista. Me oleilimme näyttämöllä pienessä liikkeessä, valmiudessa, ja näytimme niitä asioita, joita olimme löytäneet.

Esitys muuttui omalta osaltani sen mukaan, mitä eri päivinä ajattelin, tunsin ja oivalsin. Ensi-iltaesityksessä puhuin eräässä kohdassa lauseita, jotka seuraavana päivänä tuntuivat minusta käsittämättömiltä²⁵⁴. Minun oli pakko muuttaa puhettani. Olin vapaasti lainannut puhettani kirjallisuudesta, jota olin lukenut. Esityks kontekstissa puhe vain alkoi tuntua täysin irralliselta, kummalliselta ja itsellenikin

253 Esimerkiksi kohtaus 4 *Ympyräjuoksu* oli tavallaan improvisatorinen. Olimme rakentaneet osalle rungon, jonka puitteissa meidän oli tarkoitus improvisoida. Tukeuduimme runkoon joka kerralla lähes samalla tavoin. Varioimme kohtausta melko vähän.

254 Kyseinen kohta oli liikesarjavaraviaatioiden jälkeen.

käsittämättömältä, vaikka muutamia päiviä aiemmin minusta oli tuntunut hyvältä puhua juuri siten. Muutoksenalaisuus tuntui korostavan elävän esityksen ainutkertaista luonnetta.

Esitys sisälsi useita tilanteita, joissa esiintymisemme oli energialtaan arkista, vailla kohotettua näyttämöenergiaa; luotimme vain läsnäoloon ja esiintyjien ja katsojien keskinäiseen kohtaamiseen esityshetkellä. Se mitä teimme, oli asian demoamista, kuin opettaja ja oppilas tai ohjaaja ja näyttelijä siinä keskustelemassa, miten toimia.

Esiintymiseni muodostui itseironiseksi itsen esittämiseksi. Nauroin itselleni hiljaa sisänpäin niin, että katsoja sitä tuskin edes huomasi. Ero sen välillä, olinko vakavissani vai ironinen, oli hiuksenhieno. Harjoitusprosessin alussa olin vakavissani, kun en muuta osannut ja ymmärtänyt. Ensi-illan lähetessä aloin löytää esiintymiseeni ja ohjaajan kokonaisajatteluuni naurua itselleni. Valmistautuessani esitykseen ajattelin, miten hullua ja narsistista on perustaa tällainen hanke, esitys minun päiväkirjatekstini pohjalta. Ajattelin myös, miten typerä voin olla ohjaajana. Annoin tällaisten ajatusten tietoisesti tuntua itsessäni ja näkyä suhtautumisessani. Irvaillessani itseäni nostin samalla suurennuslasin alle näyttelijän ja ohjaajan välisen suhteen samoin kuin ajatuksen omaelämäkerrallisesta esityksestä. Alkuperäinen ajatukseni tehdä esitys omista kokemuksistani päiväkirjatekstin pohjalta muuttui teatterityön tutkimiseksi. Otin havainnollistettavakseni, miten kertominen ja sen henkilökohtaisuus ilmenee teatterillisessä yhteydessä, ohjaajan ja näyttelijän välillä, ja miten sitä voi tehdä näkyväksi, näyttämöllistä. Pohdin lisää naurua luvussa 6.1 *Dialogin avulla itselle nauramiseen*.

5.8 MUUNTAMISEN ALUEELLA

Siirtymä kertomuksesta esitykseen on ollut minulle hankalasti jäljitettävä tapahtuma, jossa on tapahtunut monenlaista muutosta. Siirtymä on se sama alue, josta olen puhunut rajana. Ratkaisevin muutos on tapahtunut ymmärryksessäni. Työskentelyn alussa ajattelin, että päiväkirjateksti kertoo jotakin todellista minusta ja että asetan sen todellisen taiteellisen työn käyttöön. Suhtautumiseni päiväkirjatekstin todenpitävyyteen muuttui täysin tutkimusprosessin aikana. Suhtautumismuutoksen myötä muutuin itsekin; muutin ajatustani minästä ja siinä samalla minusta itsestäni. Tämä muutos tapahtui pitkälti intuitiivisesti. Halusin olla herkkä sille, mikä minusta tuntui oikealta ja väärältä. Jälkeenpäin, pohtiessani prosessia ja kirjoittaessani siitä, olen päässyt teoreettisesti muutoksen jäljille. Ymmärrän työskentelyäni ja valintojani teorian avulla.

Tarkastellessani päiväkirjaa aloin nähdä sen minän konstruktiona. Tästä kirjoitin luvussa 5.2 *Tekemisen fragmentteja*. Vaikka päiväkirja ei kuvaa todellista minääni, se on kuitenkin dokumentti tuosta rakentamastani minästä. Kuten Ledger, Ellis ja Wright toteavat, dokumentti viittaa tapahtumaan, se ei ole itse tapahtuma²⁵⁵. Päiväkirjakirjoitus syntyi tietyssä hetkessä tietynä kirjoittamisen tapahtumana, niin kuin kaikki tekeminen ja tapahtuminen tapahtuu aina jonakin hetkenä. Se, mitä kirjoitin, on viittaus siihen minän konstruoimisen hetkeen ja tapahtumaan. Dokumentti ei ole sama asia kuin fakta. Päiväkirja ei kerro minusta mitään, mikä olisi faktisesti totta.

Työskentely oli rajankäyntiä todellisen ja fiktion välillä. Voisi luulla, että todellista olisi se, mitä päiväkirjatekstistä on luettavissa, ja fiktiota se, miten muunsimme tekstiä esitykseksi. Minulle todellista oli kuitenkin esitys ja sen rakentaminen. Fiktiota oli päiväkirjateksti. Todellista oli se, miten työstimme fiktiivistä tekstiä, miten suhtauduimme siihen, millaisen esityksen teimme ja miten esitimme. Rajankäyntiä tapahtui sekä päiväkirjatekstin suhteessa esitykseen että esityksen valmistamisen aikana rakentaessamme esityksen osia.

Työskentelyn aikana polttavat kysymykset olivat, miten esityksellistän kertomusta ja, lopulta, mitä on se, jota olen esityksellistämässä. Kertomista oli päiväkirjakirjoitukseni. Kertomista oli myös harjoituksissa käymämme keskustelut. Esittämistä oli se, kun harjoituksissa työskentelimme ja esitimme toisillemme. Esittämistä oli se, kun harjoituksissa muotosimme esitystä ja esitimme siitä osia toisillemme, ja se, kun loppuvaiheessa esitimme kuvitelluille katsojille valmistuvaa esityskokonaisuutta eli teimme läpimenoja. Esittämistä oli tietenkin se, kun esitys valmistui, ja esitimme sitä katsojille. Esitys itsessään sisälsi kertomista, mutta se tapahtui esityksen viitekehyydessä. Se oli kertovaa esittämistä. Kertovasta esittämisestä tunnetuin esimerkki teatterissa lienee Brecht, joka siirsi painopisteen draamallisesta juonesta kerrontaan²⁵⁶. Pohdintani kohde on ollut harjoitusprosessin viitekehyydessä tapahtunut siirtyminen kertomisesta esittämiseen eli kertovan materiaalin muuntaminen esitykseksi. Kertominen ja esittäminen ovat kaksi tilaa, maailmaa tai todellisuutta²⁵⁷. Pyrkimykseni tässä tutkimuksessa on ollut hahmottaa niitä.

Omaelämäkerrallinen teksti työskentelyn perustana oli kertomus, joka työstämisen myötä harjoituksissa synnytti lisää kertomusta, puheena ja kirjoituksena. Liikkeellinen ja tilallinen työskentely tuottivat materiaalia, joka oli toisenlaista, ei-kertovaa. Kerronnallisen materiaalin muuntaminen esitykseksi vaati toimintaa, jossa kerronta, tila ja tilanne yhdessä muodostavat toisiinsa suhteutuvia merkityk-

255 Ledger & Ellis & Wright 2012, 167.

256 Aiheesta lisää mm. Kobiialka 2005.

257 Vrt. Kobiialka 2005, 169.

siä. Esitys syntyi kertovuuden, tilallisuuden ja liikkeellisuuden dynaamisessa vuorovaikutuksessa. Nimesin tilallisuuden ja liikkeellisuuden kerronnan vastavoimiksi aiemmin tässä työssäni (luvussa 4). Rajaksi hahmottuu tämä vuorovaikutuksellisuuden alue. Tutkimukseni on sen kuvaamista, miten sellaisen alueen läpikäymisen, vaeltamisen, rämpimisen ja askeltamisen tuloksena syntyi esitys.

Eräs tapa kuvata ja pohtia rajaa on kiinnittää huomio Hetan ja minun esiintymiseen roolissa ja ilman roolia ja siihen, miten tapahtui liikkuminen rooliin ja siitä pois. Michael Kirbyn näyttelemisen teoretisointi 1970-luvun alussa on edelleen ajankohtaista²⁵⁸. Kirby tuo esiin, että se, milloin esityksessä näytellään ja milloin ei, on usein helppo tunnistaa. On kuitenkin käyttäytymisen jatkumojia, joissa ero näyttelemisen ja ei-näyttelemisen välillä on pieni. Sellaisen luokittelu ei välttämättä ole helppoa. Joku voi pitää sitä turhanakin.²⁵⁹ Kirbyn mukaan juuri nämä rajalla (borderline) olevat tapaukset tarjoavat näkymiä näyttelemisen teoriaan ja taiteen luonteeseen²⁶⁰. Kirbyn huomiot auttavat ymmärtämään teokseni harjoitus- ja esitysprosessin monimutkaisia näyttelemisen, ei-näyttelemisen, esittämisen ja esiintymisen kysymyksiä. Huomiot osuvat myös rajaa koskeviin pohdintoihini. Kirby tarkastelee näyttelemistä ja muuta esittämistä skaalana näytteleminen - ei-näytteleminen. Skaalaa tarkastellaan kuin janaa, jonka ääripäitä edustavat näytteleminen ja ei-näytteleminen. Näytteleminen on uskottelua, simulointia, edustamista ja henkilöittämistä²⁶¹. Janan avulla voimme pohtia, miten näyttelemiseen liittyvien piirteiden määrä tai aste vähitellen kasvaa siirryttäessä ei-näyttelemisestä kohti näyttelemistä.

Kirby nimeää skaalan vaiheita. Toista ääripäätä ei-näytteleminen hän kutsuu myös matriisittomaksi esiintymiseksi. Siirryttäessä kohti näyttelemistä vaiheet ovat: symboloidussa matriisissa esiintyminen, saatu/vastaanotettu näytteleminen, yksinkertainen näytteleminen ja monimutkainen näytteleminen.²⁶² Kirby huomauttaa, ettei näyttelemisen suhteen ole kyse mistään tietystä tyylistä, vaan on kyse kaikista tyyleistä. Ei myöskään ole kyse realismista tai esiintyjän vilpittömyydestä, eikä siitäkään, miten uskottavana katsoja häntä pitää. On kyse representaation (esittämisen) määrästä.²⁶³ Arlander kommentoi Kirbyn skaalaa artikkelissaan Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä²⁶⁴. Arlanderin mukaan Kirby pyrkii skaalan avulla

258 Kirbyn artikkeli *On Acting and Not-Acting* (1972) sisältyy Phillip B. Zarrillin toimittamaan teokseen *Acting (Re)Considered. A Theoretical and Practical Guide*. (2002).

259 Kirby 2002, 40.

260 Emt., 40.

261 Emt., 40.

262 Kirby 2002, 40–52.

263 Emt., 40; 48.

264 Arlander 2011.

käsittelemään hiukan nyansoidummin teatterintekijöiden ja performanssitaiteilijoiden vanhaa kiistaa siitä, milloin esiintyjä tai taiteilija toimii roolissa, milloin taas omana itsenään²⁶⁵. Kirbyn teoretisointi avaa mahdollisuuksia esiintymisen ja näyttämisen syvälliseen analysointiin. Tässä työssäni sellainen ei ole tarkoituksenmukaista. Avaan kuitenkin pari yksityiskohtaa työssäni, ja pohdin niitä suhteessa Kirbyn teoriaan. Tarkoitukseni on samalla havainnollistaa näyttämisen ja ei-näyttämisen skaalaa.

Hetan kohdalla hänen roolinsa ja tehtävänsä ovat lueteltavissa. Ne olivat: Marlene, talk show -emäntä, Mari (Heta näytteli minua) ja Heta (Heta oli omana itsenään sekä esitti itseään). Se, mitä minä esitin, oli enemmän tai vähemmän akselilla kuvitteellinen-todellinen minä itse sen kyseisen esityksen ohjaajana. Roolinani oli ohjaajan rooli. Jaan ohjaajan roolini fiktiiviseen ja todelliseen tehdäkseen eron esityksen eri kohtausten välillä ja havainnollistaakseni lisää esiintymistäni. Kohtauksista toiset olivat selkeästi fiktiivisiä. Loimme kuvitteellisen tilanteen (esimerkiksi talk show -kohtaukset), jossa näyttelin ohjaajaa. Tilanne tosin perustui työlle, jota oikeasti olin tekemässä Hetan kanssa. Talk shown kohdalla voi sanoa, että fiktiolla oli totuuspohjaa. Miten sitten voin ajatella ohjaajan roolini todellisena? Tarkoitan sillä sitä, että esityksessä oli kohtauksia, joissa esiinnyin omana itsenäni, pyrkimättä esittämään ketään tai mitään muuta. Kirbyn skaalaan sijoitettuna esiintymiseni oli matriisitonta. Sellaiset osat olivat demomaisia. Ne olivat työskentelyn löydöksiä, jotka halusin saattaa muidenkin tietoon. Niiden fokus oli siinä asiassa, minkä olimme löytäneet. Ei ollut tarvetta muuttaa itseä joksikin toiseksi. Ei tarvinnut ruveta ”kikkailemaan” roolin ja esittämisen kanssa.

Useissa kohtauksissa minulle oli selvää, minkä asteista roolia esitin tai näyttelin. Talk showssa olin selkeästi ohjaajan roolissa, ja talk shown synnyttämä fiktiivinen maailma tavallaan loi kuplan, jonka sisällä minulle oli täysin selvää, ketä ja mitä näyttelen. Näyttelemisen oli monimutkaista, koska tilanteessa oli yhdistyneenä useita elementtejä: kuviteltu paikka ja tilanne, selkeät roolihahmot, puhutut repliikit ja toiminta. Kirbyn mukaan näyttämisenä tulee monimutkaista, kun siihen sisältyy useita elementtejä²⁶⁶. Rooli ja fiktio loivat matriisin, jossa koin voineeni vapautua näyttämään ja toimimaan siten kuin toimin. Näyttämisen tehtävä oli etukäteen harjoiteltu. Esityksessä tiesin etukäteen, miten näyteltävä kohta etenisi. Mikä oli fiktiivisten kohtausten funktio? Ne kuvasivat ja valottivat kiinnostuksemme kohdetta. Talk shown kautta saatoin tuoda ulkoistettuna esille tapausesimerkin jostakin vastaavasta, mitä nyt itse olin oikeasti tekemässä, eli siitä, kun ohjaaja tuo-

²⁶⁵ Emt., 88.

²⁶⁶ Kirby 2002, 45–46.

massa omia päiväkirjatekstejään näyttelijälle näyteltäväksi. Ulkoistin oman ideani muuhun yhteyteen, television ohjelmaformaattiin, toivoen tekeväni katsojille ja samalla meille tekijöille ymmärrettävämmäksi, mistä pyrkimyksessäni oli kysymys.

Kohtaukset, joissa esitin ilman roolia, omana itsenäni, tarjosivat tilaa improvi-soinnille. Harjoituksissa haimme koko ajan oman olemisemme tapaa, sävyä ja intensiteettiä. Hakeminen jatkui esityksissä. Ei ollut syytä lopettaa sitä. Niiden osien luonne oli liikkuva ja hakeva. Olimme antaneet itsellemme luvan improvisoida ja yllättääkin toisemme, mutta kohtaukset kuitenkin hakeutuivat tiettyihin uomiinsa, eikä meillä ollut tarvetta sopia tarkemmin pitäytymisestä niissä uomissa. Meillä ei ollut tarvetta pyristellä niistä pois. Emme ainakaan ottaneet asiaa puheeksi esityksen ulkopuolella.

Ratkaisematon tuolilla istumiseni jakso kohtauksessa 4 (*Ympyräjuoksu*) oli häilymistä näyttelemisen ja olemisen välillä. Vuorottelin eläytyvän näyttelemisen ja pelkän istumisen välillä. Ollako roolissa vai ei? Kirbyn ajattelun pohjalta voin todeta, että olin luonut Hetan kanssa paikan/ tilanteen matriisin: esitimme teatteriharjoitustilannetta näyttelijän ja ohjaajan rooleissa. Matriisi oli valmiina, se houkutti minua eläytymään tilanteeseen myös tuolilla istuessani. Fragmentaarisuudesta johtuen minulla ei ollut kuitenkaan päämäärää (utopiaa), jota kohti näytellä. Päämäärättömyys sai minut häilymään rajalla, antautuako näyttelemään vai ei. Häilyminen tuntui siinä kohdassa oikealta. En osannut päättää ja annoin asian olla; minä jäin milloin olemaan, milloin vuorottelemaan olemisen ja eläytymisen hakemisen välillä.

Annette Arlander on kommentoinut Kirbyn näyttelemisen ja ei-näyttelemisen skaalaa ja tuonut esiin sen hyödyllisyyden. Samassa yhteydessä hän tarjoaa tähän päivään mielestään sopivampaa esiintyjä – tekijä-skaalaa.²⁶⁷ Arlanderin esittämä skaala liittyy juuri siihen kysymykseen, jota pohdin työssäni dialogisuuden yhteydessä, eli kenen teosta olimme tekemässä ja esittämässä, ja missä määrin me kumpikin olimme tekijöitä (työni dialogisuudesta lisää luvussa 6 *Dialogi reittinä minän esityksellistämiseen*).

5.9 RINNASTUS KUVATAITEESEEN

Huomaan kaipaavani työni rinnalle muita töitä, joissa tunnistaisin jotakin samaa, ja joiden avulla voisin kertoa jotakin omasta työstäni. Kaipuu liittyy varmasti osaltaan haasteellisuuteen reflektoida perin pohjin omaa ja yhtä ainokaista työtä väitöstutkimuksena. Työ kaipaa vierelleen toista, johon suhteutua tai vertautua. Havaintoni

²⁶⁷ Arlander 2011.

liittyy varmasti myös siihen, että esityksen tekijänä olen pohtimassa ja sanallistamassa sellaista, mikä vain osittain taipuu sanoiksi ja lauseiksi.

Rinnastan työni kuvataiteen esimerkkiin, kuvataiteilija Tracey Eminin työhön. Tutustuin Smithin ja Watsonin kautta Eminin työhön jo siinä vaiheessa, kun vasta suunnittelin tätä tutkimusta. Eminin tapa rakentaa teosta tuntui minulle läheiseltä. Hänen installaationsa tuntuivat melkein teatterilta ja sellaiselta, jota voisin itsekini kokeilla. Pohdin, millaisia yhdistäviä tekijöitä ja eroja Eminin visuaalis-ti-lallis-tekstuaalisella työllä on omaani nähden. Rinnastuksen kautta tarkoitukseni on tehdä ymmärrettäväksi, millaisia erityispiirteitä voin nähdä työssäni suhteessa omaelämäkerralliseen toimintaan ja miten esittävä taide ehkä yleisemminkin suhteutuu omaelämäkerrallisuuteen. Valotan, mitä omaelämäkerrallisuuden ja esityksellisuuden yhdistäminen saavat aikaan.

Tuon esille Eminin installaatiokokoelman, jota Smith ja Watson pohtivat.²⁶⁸ Emin rakensi kokoelmansa Tate Galleriaan Lontooseen vuonna 1999. Työ poikkeaa täysin omastani, ja kuitenkin löydän siitä paljon yhtymäkohtia.

Emin valittiin neljän finalistin joukkoon tavoittelemaan lontoolaisen Tate Gallerian myöntämää arvovaltaista Turner Prize -palkintoa. Emin toi kilpailuun omaelämäkerrallisten muistoesineiden kokoelman. Galleriassa nähtävillä ollut ehdotus sisälsi kahdeksan kotivideota, neljä vesivärimuotokuva miniatiyyrikoossa, seinän, joka koostui hänen nuoruuden aikaisista piirroksistaan, kollaasin, joka koostui peitoista, ja kaksi kokoelmaa, jotka sisälsivät hänen perheensä menneisyyttä valottavaa painettua materiaalia. Keskiössä oli installaatio *My Bed*, sänky sekaisin olevine tahriintuneine lakanoineen. Sängyn ympärillä oli täysinäisiä tuhkakuppeja, käytettyjä nenäliinoja ja kondomeja, pesemättömiä alusvaatteita sekä lääkepulloja, kaikki aineksia hänen henkilökohtaisesta elämästään Berliinissä vuosina 1992–1993. Vuoteen yläpuolella koukussa roikkui köysivytyhti kuin hirsipuun köysi. Smith ja Watson arvelevat, että jotkut katsojat saattoivat nähdä näkymän vihjeenä sadomasokismiin tai itsemurhaan. Kaksi näyttelyvierasta kajosi teokseen hyppäämällä vuoteeseen. Tempauksen seurauksena köysi poistettiin.²⁶⁹

Eminin nuoruuden piirustukset väärinkirjoituksineen, kömpelöine sanontoineen ja lapsellisine piirtelyineen loivat vaikutelmaa viimeistelemättömästä välittömyydestä.²⁷⁰ Sellainen välittömyys alleviivaa autenttisuuden auraa²⁷¹. Näen tämän rinnasteisena omassa työssäni puolitiehen jätettyyn harjoittelemiseen ja muoto-

268 Smith & Watson 2005.

269 Emt., 1.

270 Emt., 1.

271 Emt., 1-2.

amiseen. Nyt jälkeenpäin ajatellen se oli keinoni hämärtää rajaa faktan ja fiktion suhteen; leikin sillä ajatuksella, ettei ollut täysin selvää, mikä oli ajateltavissa todellisuudesta nousseeksi, mikä keksityksi. Puolitiehen jätettyä harjoittelemista oli esimerkiksi edellisen luvun (5.8) lopussa kuvaamani tuolilla istuminen.

Se mistä kerroimme, kehkeytyi koko ajan. Harjoitusten edetessä meille kertyi yhä enemmän yhteisesti koettua ja jaettua harjoitusprosessia. Elämä, josta teimme teatteria, alkoi tarkoittaa myös harjoitusprosessielämää. Esitettäväksi ajateltu kerrottu, omaelämäkerrallinen, työstyi pois, ja tilalle tuli elämä nyt. Elämä ja teatteri lähenivät lähes tarkoittamaan toisiaan. Työskennellessämme kerroimme asioita elämästämme. Niistä tuli työskentelymateriaalia, jota muunsimme esitykseksi. Senhetkisyydestä tuli keskeistä materiaalia. Yhtymäkohtia päiväkirjatekstiin oli vaikea nähdä. Työskentely päiväkirjasta irrallaan oli vienyt meidät kauas. Mietin, mitä teen päiväkirjatekstillä. Tuonko sen esitykseen vai häivyttänkö sen olemattomiin? Päätin sisällyttää tekstin ääneen lukemisen esitykseen. Halusin asettaa tekstin keskelle sitä muuta ja jätin katsojan tehtäväksi arvioida tekstin esiintuomisen merkitystä tai tarpeellisuutta esityskokonaisuudessa.

Kerrotun esityksellistämisen rinnalla rakensin myös vaikutelmaa autenttisuudesta ja sillä hämärsin entisestään sitä, mikä saattaisi olla ajateltavissa omasta elämästäni ja menneisyydestäni nousevaksi ja mikä keksityksi. Luulen, että jotkut katsojat arvioivat mielellään esityksessä vihjattujen asioiden todenperäisyyttä. Minä tarkoituksellisesti sekoitin pakkaa, hämärsin mahdollisuutta arvioida. Samaan aikaan, kun pyrin mitätöimään alkuperän merkityksen, sen, että teen esitystä omista kokemuksistani ottamalla niihin etäisyyttä, hämärsin myös mahdollisuutta voida tietää, mikä oli alun perin todellista ja mikä alunperinkin keksittiin. Todellisesti tapahtuneiden asioiden esityksellistäminen oli leikkiä asioiden ja esityksellistämisen kanssa. Kerrotun ja esityksen välisen rajan alueesta tuli leikin aluetta. Leikin toden ja valheen, muistetun ja keksityn kanssa. Leikin autenttisuudella hälventämällä oikeaa autenttisuutta ja rakentamalla leikkiautenttisuutta.

Smith ja Watson²⁷² kuvaavat ja tulkitsevat Eminin kesälomiin ja koulupäiviin liittyviä videoita. Heidän mielestään ne ovat kuin luetteloita nuoren naisen itsen esittämisen mahdollisuuksista itsen kronikoimisen dokumentteina. Videolla *My C.V.* (1995) oli nähtävissä ilmeeton resitaatio, jossa Emin toi esiin tapahtumia ja tosi-asioita, kuten itsemurhayrityksensä 1982 ja kokemansa kaksi aborttia kahden vuoden aikana 1990-luvun alussa. Resitaatiossa Emin muistutti itseään myös Tracey Emin -museon suunnitelmastaan.²⁷³ Videolla oli mukana myös visuaalinen läpi-

272 Emt., 1–2.

273 Emt., 2.

kävely kodissa vessoineen, vuoteineen ja olohuoneineen. Koti olisi saattanut olla hänen omansa tai hänen äitinsä.²⁷⁴ Toisella videolla Emin kertoi lapsuudestaan. Hän luetteli nuoruuden aikansa seksuaalisia kohtaamisia pääasiassa väkivaltaisten poikien kanssa kotikaupunkinsa kaduilla. Kertomuksessaan Emin toi esiin pakenemisen ympäristönsä tekopyhyydestä ja brutaalisuudesta. Yksi videoista toi esiin isän ja tyttären Kyproksella leikkimässä meren rannan aalloilla. Video nimeltä *Scream* (nimi viittaa Edvard Muchin maalaukseen) näytti nuoren naisen sikiöasentoon vetäytyneenä jalkakäytävällä.²⁷⁵ Kuvaan liittyi pitkitetyn huudon ääni. Video loi mielikuvaa traumaattisesta muistosta, ehkä aborttiin tai seksuaaliseen hyväksikäyttöön liittyvästä. Mielikuva syntyi kielen ulkopuolella tapahtuneen visualisoinnin avulla. Huudon ääni puhkaisi hiljaisen kuvan muttei tarjonnut mitään tulkinnallista tarinaa sille. Katsoja saattoi vain tehdä omat oletuksensa ilmaistusta kivusta. Kaiken kaikkiaan videot heijastivat dokumentaarisen kokoelman, joka ei ollut ”taiteellinen” rekonstruktio menneisyydestä vaan ”todellinen” menneisyyden uudelleenkoonti silloisessa nykyisyydessä. Smithin ja Watsonin mielestä nämä kotivideot samoin kuin Eminin näyttelyn muut esineet ja luonnostelmat olivat aseistariisuvan keskeneräisiä ja kiillottamattomia, ja ne huokuivat autenttisuuden auraa.²⁷⁶

Smith ja Watson pitävät Eminin sekaisin olevaa omaelämäkerrallista vuodetta merkittävänä naisten visuaalisen ja performatiivisen itsen representaation kontekstissa. Merkittävyys syntyy heidän mielestään siitä, että Emin, kuten monet nykytaiteilijat, työskentelee useiden tyylien tai keinojen rajapinnoilla, jotka koodaavat omaelämäkerrallista: videon, installaation, kirjoitetun ja visuaalisen päiväkirjan sekä valokuvan. Merkittävyys syntyy myös siitä, että Eminin työt jäljittelevät omaelämäkerrallisuuden autenttisuutta ja kyseenalaistavat sen. Emin kyseenalaistaa taiteilijan ”todellisen” elämän re-presentaation rajoja ja mahdollisuuksia omaelämäkerrallisessa toiminnassa samoin kuin kyseenalaistaa naispuolisen taiteilijan oletettua essentialistista narsismia. Näillä kyseenalaistuksilla hän hännää julkisuutta ja vakiintunutta taidemaailmaa. Smithin ja Watsonin mielestä merkittävää on lisäksi se, että Eminin performanssi on runsas; se räjäyttää pois itsensä paljastamisen sukupuolitettun vaatimattomuuden ja vaatimattomuuden sijaan pöyhkeelle paljastamisella.²⁷⁷ Ymmärrän pöyhkeilyn liioitteluna. Smith ja Watson toteavat, että Emin testaa hyvän käytöksen rajoja, ja sen kanssa naispuoliset taiteilijat jou-

274 Emt., 2–3.

275 Emt., 3.

276 Emt., 3.

277 Emt., 3.

tuvat tekemisiin asettaessaan itsensä ja työnsä maskuliinisen taidehistoriallisen käytännön perinteeseen²⁷⁸.

Työni eroaa Eminin työstä siinä, että Emin selkeästi katsoi menneisyyteen ja nosti menneisyyden tapahtumat esille silloisessa tämänhetkisyudessa. Minäkin katsoin menneisyyteni asioita silloisessa tämänhetkisyudessa, näyttelijän kanssa, mutta kiinnitin huomion omaan katsomiseeni ja siihen, mitä siitä seurasi, ja rakensin siitä esitettävää. Emin pöyhkeili itsensä esiintuomisella. Minä olin kiinnostunut siitä, miten vähällä ja vähäeleisesti voin tuoda esille asioita, ja miten vähin elementein rohkenen valmistaa teoksen, kutsua aikaansaannosta teokseksi ja pyytää katsojia paikalle. Naisten itsestä kertomisen vaatimattomuutta on parjattu, mutta minä otin vaatimattomuuden vakavasti. Ryhdyin tutkimaan sitä, ja työskennellessäni siitä tuli tyyli – niukkuuden ja köyhyyden tyyli.

Emin, kuten monet kuvataiteilijat, tietoisesti konstruoi elettyä elämänsä teoksiksi. Minun työni eteni toisin. Pohtiessani puolen vuoden aikana kirjoittamiani päiväkirjakirjoituksiani oivallan, että kirjoittamani muistot lapsuudestani ja nuoruudestani 1970–1980-luvuilla ovat täynnä ilmauksia, jotka kertovat kirjoittamisen aikaisesta vuoden 2008 minusta. En voi kirjoittaen enkä muistellen saavuttaa autenttisia lapsuuskokemuksiani. Voin tavoittaa jotakin, mutta siihen sekoittuu kokemuksen jälkeisiä kokemusten kerrostumia, väärin muistamista, sumentuneisuutta, toiveita ja uskomuksia. Vaikka kirjoittaisin hetkestä, joka tapahtui äsken, en siinäkään tapauksessa pystyisi tavoittamaan tai vangitsemaan sitä hetkeä täydellisesti. Parhaimmillani saattaisin kyetä kirjoittamaan tavalla, joka luo lukijalle vaikutelman hetken autenttisuudesta. Vaikutelma on kuitenkin eri asia kuin tapahtunut asia. Uskon, että siksi kirjailijat käyttävät työssään runsaasti omaelämäkerrallista ainesta, vaikkeivät useat kutsukaan kirjoittamistaan omaelämäkerralliseksi. He voivat tehdä sen, koska muuttuessaan osaksi romaania omaelämäkerrallinen aines ei ole enää se, mitä se oli.



Kuva 6. Heta suorittaa antamaani tehtävää; hän kertoo edellisessä kohtauksessa esittämänsä tarinaa nauraen. Tilanne on kohtauksesta 9 *Nauru*. Esityksissä Heta näytteli lattialla selällään maaten, ei tuolilla.

6 *Dialogi reittinä minän esityksellistämiseen*

Tässä luvussa tarkastelen työskentelyä dialogisuuden kannalta. Kahdessa aiemmassa luvussa tarkastelun pääpaino oli minän kirjoittamisen, esittämisen ja esityksellistämisen kysymyksissä. Nyt pohdin, miten pyrkimykseni dialogiin toteutui. Kohdistan huomioni ennen kaikkea taiteellisessa prosessissa toteutuneeseen dialogiseen kehollis-verbaaliseen kohtaamiseen. Pidän dialogisina kohtaamisina myös joitakin arvokkaalta tuntuneita hetkiä katsojien kanssa esitysten jälkeisissä keskusteluissa.

Dialogi syntyy kohtaamisessa. Buber kuvaa kohtaamista minä–sinä–suhteena, jossa minä olen tilanteessa koko olemuksellani. Buber sanoo:

Perussana minä-sinä voidaan sanoa vain koko olemuksella. Keskittyminen ja sulautuminen kokonaiseksi olemukseksi ei voi koskaan tapahtua minun kauttani, ei voi koskaan tapahtua ilman minua. Tarvitsen sinän tullakseni; tullessani minäksi sanon sinä. Kaikki aktuaalinen elämä on kohtaamista.²⁷⁹

Tällaista kohtaamista nyt jäljitän työskentelyn tarkastelussa. Pidän hedelmällisenä tarkastella myös kohtaamattomuutta ymmärtääkseni jälkeinpäin, miten ja milloin työskentely estyi. Sana dialogi sisältyy kuin luonnostaan teatterin tekemiseen ja siitä puhumiseen. Dialogilla tarkoitetaan silloin yleensä esitysmateriaalia, tekstiä, joka sisältää esiintyjien vuorosanat, ja sellaisen tekstin harjoittelemista ja esittämistä. Näyttelijät käyvät dialogia näyttämöllä.²⁸⁰

Helavuori toteaa, että tekijät hakeutuvat työtilanteisiin ja prosesseihin, joissa moninaisten tekijäidentiteettien on mahdollista toteutua ja joissa kaikenlainen monoliittinen tekijyys murentuu²⁸¹. Kun annetuista ja totutuista tehtäväjaoista ja työta-voista luovutaan, tarvitaan taitoa alkaa työskennellä toisin. Omalta kohdaltani murensinkin monoliittista tekijyyttä kiinnittämällä huomiota dialogin mahdollisuuteen. Työn luonne ja rakentamani lähtöasetelma aiheutti meissä kuitenkin hämmennystä. Dialogia ei synny itsestään, vaan sen eteen pitää nähdä vaivaa. Meidän vaivannäkömme oli keskustelua ja kokeilua. Dialoginen työtapo ei varmasti ylipääätänsäkään synny tyhjältä, vaan siihen täytyy harjaantua. Heta oli minulla töissä ja hän varmasti osaltaan pohjasi työskentelynsä, samoin kuin minä, vuosien takaiseen yhteistyö-

279 Buber 1999, 33–34.

280 Guénoun (2007, 76–88) tarkastelee kriittisesti draaman dialogia.

281 Helavuori 2011, 108. Aiheesta myös: Pirttilä & Houni 2011; Ruuskanen 2011; Aston & Harris 2008; Kinnunen 2008; Rouhiainen 2008; Ikonen 2006.

hömme. Tiesin Hetan taidokkuuden, ahkeruuden, heittäytymiskyvyn ja sitkeyden teatterin suhteen. Heta tunsikin minut ohjaajana neljästä nuortenteatteriproduktiosta. Työskentelimme kumpikin parhaamme mukaan. Työskentelyssämme haimme koko ajan positioitamme, minä lähtökohtaisesti ohjaajana ja Heta näyttelijänä.

Positioita hahmottaakseni voin pohtia erilaisia tehtävärooleja. Voin kysyä, mitä me teimme. Erilaisten tekijäidentiteettien löytäminen itsellemme vaati aikaa. Keskinäinen työnjako työskentelyssämme muotoutui vähitellen. Siinä vaiheessa, kun esitystietoja ja julistetta levitettiin kuukausi ennen ensi-iltaa, en pystynyt vielä kertomaan, miten työnjakomme lopulta toteutuisi. Ilmoitin julisteessa: ”Näyttelijä: Heidi Lindén. Ohjaaja: Mari Martin.” Tällä ilmoitustavalla halusin korostaa sitä alkuasetelmaa, että esitystä tekemässä oli näyttelijä ja ohjaaja²⁸². Viestitin myös, että näyttämöllä on näyttelijä ja ohjaaja. Jätin ilmoitustavalla tulkinnanvaraa. Käsiohjelman laadin vasta ensi-illan kynnyksellä. Siinä vaiheessa pystyin jo selostamaan työnjakomme ja erittelemään tehtävät niin tarkasti kuin ylipäätään pystyin.²⁸³ Käsiohjelmassa ilmoitin oman nimeni kohdalla: ”esityksen ideoija ja ohjaaja”. Hetan nimen kohdalla ilmoitin: ”näyttelijä”. Yhdessä otimme nimiimme käsikirjoituksen, visuaalisen ilmeen ja äänisuunnittelun²⁸⁴. Oli lopulta vaikea erottaa, kumman aikaansaannosta esityksen eri osa-alueiden rakentuminen oli ja mitä ne osa-alueet oikeastaan olivat. Tavallaan jatkan tässä reflektiossa sitä samaa työnjaon tarkastelua laajennettuna ja suhteutettuna koko tutkimusprosessiin.²⁸⁵

6.1 DIALOGIN AVULLA ITSELLE NAURAMISEEN

Käynnistin harjoitusjakson kysymistehtävällä. Pyysin Hetalta:

Lue tämä päiväkirjatekstini ja sen jälkeen kysy minulta tekstistä, sen jostakin yksityiskohdasta. Minä vastaan kysymykseesi. Kun vastaan sinulle,

282 Jos esimerkiksi olisin kohdallani ilmoittanut: ”Ohjaus: Mari Martin” olisin antanut toisenlaisen viestin.

283 Käsiohjelma liitteessä II.

284 Esityksen muista osa-alueista vastasivat Teatterikorkeakoulun Opetusteatterin ja tuotannon ja tiedotuksen työntekijät: Seppo Lampio (valotuki), Heikki Laakso ja Uoti Huotari (äänituki), Terttu Torkkola (puvustustuki), Tarja Hägg (tarpeisto ja Jari Härkösen valokuvien ripus esityspaikan ulkopuoliselle käytävälle), Heli Litmanen (näyttämörakenteet), Jaana Forsström (tiedotus, juliste, käsiohjelma), Sanna Suonsyrjä (tuotanto, harjoituskuvat) ja Rauno Malmberg (videotaltiointi). Valon ja äänen ajoon oli palkattu vierailija Osku Ärilä.

285 Tomi Humalisto on tutkinut työnjaon ja toimenkuvien muutoksia sekä tekijyyden hierarkioita esittävässä taiteissa valosuunnittelijan näkökulmasta. Väitöstutkimuksessaan *Toisin tehtyä, toisin nähtyä. Esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä* (2012) Humalisto kartoittaa vakiintuneita käytäntöjä, tarpeita niiden muutoksiin ja muutosten seurauksia.

kuunnellessasi vastaustani seuraa ilmeitäni, eleitäni ja äänenpainoani ynnä muuta ja toista vastaukseni minua matkien.

(Katkelma harjoitussuunnitelmasta 7.5.2010)

Heta luki tekstin ja kysyi sitten, ei mistään yksityiskohdasta, vaan koko tekstistä ja sen sävyistä: ”Eikö teillä ollut mitään onnellista asiaa?” Aloin muistella jotakin onnellista ja kerroin parista tilanteesta, jotka olivat kaikkea muuta kuin onnellisuuden sävyttämiä. Heta yllätti minut kysymyksellään. Oli kuin hän olisi vetänyt maton altani. Koin että hän tavallaan hylkäsi antamani tehtävän ja teki sen toiseksi. Kysymyksellään hän hylkäsi tekstini, työskentelyn perustan: miksi tällainen teksti, eikö teillä ollut mitään onnellista? Kysymyksellään hän kyseenalaisti koko työskentelyn. Etenimme tehtävässä. Heta osoittautui loistavaksi matkijaksi; itseni näkeminen Hetassa oli tuskallisen, hämmentävän ja huvittavan tunnistettavaa. Suuntasin työskentelyä myös tilaan. Pyysin Hetaa varioimaan minulta lainaamaansa monologia salin eri paikoissa, eri tavoin.

Päiväkirjatekstiin palaaminen viritti minussa hämmentyneisyyden ja huvittuneisuuden sävyttämän alakulon, ja vastaukseni olivat kaikkea muuta kuin kuvauksia onnellisista tapahtumista. Sen sijaan että olisin saanut etäisyyttä ja uutta näkökulmaa tekstiin ja työskentelyyn, niin kuin ennen harjoitusta toivoin, Hetan kysymys veikin ajatuksia ja työskentelyä takaisin tekstiin. Hetan kysymys palautti minut ja samalla meidät yhdessä tekstissä kuvaamiini omiin kokemuksiini ja niiden traagiseen vireeseen. Tämä palautus näkyi Hetan traagissävyydenä ja naturalistisena näyttelemisenä, kun hän matki minua ja kun näin hänessä itseni. Halusin siitä suunnasta pois, ja kun en muuta keksinyt, pyysin Hetaa kääntämään kertomisensa pohjavireen täysin päinvastaiseksi, räkäiseksi nauruksi.

Harjoituksen jälkeen kirjoitin työpäiväkirjaani: ”Mielenkiintoisinta oli se kun Heta minua matkien kertoi saman takaisin minulle. Näin itseni ja eleeni. Ja kun Heta kertoi tarinoitani räkäisesti tekonauraen, lattialla selällään maaten.”²⁸⁶ Pidin itseni näkemistä toisessa sen harjoituksen kaikkein tärkeimpänä ja tuntuvimpana kokemuksena sekä arvokkaimpana asiana. Kirjoitin harjoitussuunnitelmaan harjoituksen jälkeen: ”Mikä minut sai yllättämään? Tekonaurusta alkanut naurunrökätys ja samanaikainen tarinankerronta sekä sen tarttuvuus itseeni. Puhdistava vaikutus.”²⁸⁷

Ensimmäisestä harjoituskerrasta tuli tärkeä monella tavalla niin tarinoinnin, naurun, toisen matkimisen kuin maisemaa hyödyntävän liikkumisen suhteen. Jäl-

286 Työpäiväkirja 7.5.2010.

287 Harjoitussuunnitelma 7.5.2010.

keenpäin ajatellen kaikki, mitä myöhemmin kehitelimme, perustui jollakin tavalla vuoden takaiselle kokeiluharjoitukselle ja ensimmäiselle varsinaiselle harjoituskerralle sekä päiväkirjatekstistä nousseisiin kysymyksiin. Se että pidin itseni näkemistä toisessa harjoituksen kaikkein tärkeimpänä asiana, kuvastaa minulle kehkeytyvää ja muutoksenalaista prosessia. Sittemmin pääsin alkuvaiheen itsen peilaamisesta eteenpäin. Itsen peilaaminen, yritys nähdä itsensä, teki tehtävänsä ja alkoi raivata tilaa sen kysymiseen, mihin toisen kanssa yhdessä oli mahdollista päästä. Fragmentit olivat osavastauksia tuohon kysymykseen.

Nauru jäi hyvällä tavalla vaivaamaan minua, mutten tiennyt, mitä tekisin sillä. Esityksen valmistaminen eteni ajallisesti pitkälle, lähes ensi-iltaan saakka, lacanilaisittain minän dekonstruointina. Kirjallisuustieteilijät Lasse Koskela ja Lea Rojola pohtivat lacanilaista psykoanalyysia osana kirjallisuuden teorioita²⁸⁸. Heidän mukaansa läntisessä ajattelussa tietoinen mieli on ollut minän olemuksellista ydintä. Lacan kääntää ajatuksen siihen suuntaan, että todellinen minä on tiedostamattomassa: minä on radikaalisti vieras itselleen, se on epäkeskinen ja hajaantunut. Koskela ja Rojola tuovat esille, että Lacanin psykoanalyysissa minä ”dekonstruoidaan” ja sen osoitetaan olevan vain kielen efekti, ei mikään essentiaalinen entiteetti.²⁸⁹ Tähän perustuu myös Butlerin teoria performatiivisuudesta, jossa minä tai itseys on toistettujen, normitettujen tekojen ja toimintojen tuotetta. Voin nähdä, että hain tästä ulospääsyä, halusin päästä työssä uudelle tasolle. Ulospääsy oli itselle ja samalla koko työlle nauraminen. Etsin pitkään keinoa tuoda näyttämölle ensimmäisen harjoituskerran nauru. Harjoitusvaiheen loppua kohden aloin löytää työhöni naurun tason. Se nauru oli lievää, lähes sisänpäin kääntynyttä, mutta sen myötä suhtautuminen työhön keveni. Työ ei jäänyt pelkäksi minän purkujätteeksi, vaan jätökset saivat koomisen väripesun. Suhtautumisen muutoksen myötä löysin paikan myös sille naurulle, joka löytyi ensimmäisellä harjoituskerralla. Sijoitin naurun kohtaukseen 9. Kohtauksessa naurusta tuli täyttä ääntään hakevaa, pakotetun ja vapaana ryöppyävän räähkyvää rajankäyntiä.

Mitä me esityksessä katsoimme, kun katsoimme naurua? Näyttelijä oli edessämme lattialla selällään, ja seurasimme hänen kokonaisvaltaista kehollis-mielellistä ponnisteluaan naurun aikaansaamiseksi. Sanat. Hengitys. Jalkojen asento. Kämment hakevat paikkaa lattialta ja kehon päältä, vatsa ja rintakehä liikkuvat ylös ja alas, ylävartalo kipristelee, hytkyy ja kääntyilee sivusuunnassa, kasvolihakset supistelevat ja ääni tulee ulos katkonaisena, pidättyvästi, purkautuvasti, puuskuttaen, huohottaen, hekottaen ja räähkyen. Näyttelijä suorittaa tehtävää ja putoaa siitä

288 Koskela & Rojola 2000.

289 Emt., 93–94.

hetkittäin, nauraa putoamisilleen ja nauraa tehtävän naurettavuudelle. Siten syntyy nauru. Minulle tulee katsoessani lämmin. Minä hytkyn, tirskahtelen, mölähtelen ja kiristän vatsalihaksiani. Annan saman jatkoa myös esitysvaiheessa, kun katsojat ovat läsnä. Annan itseni nauraa, katsojien välissä, keskellä penkkiriviä, niin monta esitystä kuin minua naurattaa. Osa katsojistakin nauraa ääneen. Mille nauran? En naura itselleni tai ohjaukselliselle aikaansaannokselleni vaan tilanteelle. Se tilanne ei ole enää minussa kiinni enkä katso sitä enää itsestäni syntyneenä, vaan se on Hetan näyttelijäntyötä. Katson toista ihmistä, näyttelijää, joka olemisellaan ja tekemisellään tuo esiin elämän tragikoomisuuden.

Pyysin ohjaajana näyttelijää nauramaan tarinalleni. Alun perin ensimmäisessä harjoituksessa pyysin, koska työskentelymme oli kääntynyt traagisuudeksi, vakavuudeksi ja naturalistisuudeksi. Halusin muuttaa sävyä ja tunnelmaa joksikin muuksi. Halusin päästä pois piehtaroinnista omassa traagisuudessani. Ensimmäisen harjoituksen nauru jäi vaivaamaan minua harjoitusjakson edetessä ja esityskokonaisuuden hahmottuessa. Tehtyämme liikesarjavarიაatiot keksin sijoittaa naurun niiden perään. Liikesarjavarიაatiot olivat minulle mielenkiintoista katsottavaa ja työestetävää. Jaksoin aina uudelleen ja uudelleen katsoa niitä ja hioa niiden yksityiskohtia. Naurun sijoittaminen niiden perään eli pyyntö kertoa tarina vielä kerran, nauraen, tuntui julmalta ajatukselta. Pyyntö kuvasi ohjaajan ja näyttelijän välistä suhdetta, jossa valta on läsnä sisäänkirjoitettuna. Ratkaisevaa on, miten ohjaaja ja näyttelijä käyttävät valtaa ja mihin tarkoitukseen ja päämäärään. Näytin fragmentaarilla nauru-kohtauksella valtasuhdetta sellaisenaan, ja siihen kuului ohjaajan perustelematon pyyntö kertoa ja nauraa ja näyttelijän vastaaminen pyyntöön kertomisella ja nauramisella. Näyttelijän reaktio pyyntöön oli ällistynyt: ”Ai nauraa?” Samalla hän otti vastaan tehtävän, ilman perustelujen kysymistä, ilman kyseenalaistamista.

Esityksessä nauru oli keino kääntää nurin edellisen kohtauksen vakavuus. En voi olla ajattelematta Bahtinin²⁹⁰ työtä karnevalistisen naurun tutkijana, sen tietoisuuteen tuojana. Nauru oli keinoni kääntää aiempi ylösalaisin. Nurin, vastakkaiseksi tai ylösalaisin kääntäminen liittyy Bahtinin tutkimaan karnevalististen muotojen ja symbolien kieleen. ”Se on logiikkaa, joka herkeämättä vaihtaa ylhäisen ja alhaisen, kasvot ja takapuolen; sen luonteeseen kuuluvat myös parodian ja ivamukaelman erilaiset muodot, alentamiset, profanoinnit, narrien kruunaukset ja kruununriistot.”²⁹¹ Tein vakavasta ja juhlallisesta tragediastani alhaista. Näytin esityksessä, miten yritin esityksellistää elämäkokemuksiani ja antaa kokemuksilleni arvokkaan muodon. Tein itseni naurettavaksi. Parodioimalla itseäni ja nauramalla it-

290 Bahtin 2002.

291 Emt., 12.

selleni käänsin asetelman päälle ja asetuin narriksi. Parodiassani näyttelijän synnyttämä ja katsojassa syntynyt nauru synnytti myös uutta; se ei jäänyt vakavan, arvokkaana pidettävän elämäkokemuksen kieltämiseksi. Uutta siinä oli teatterillisena tapahtumana toteutunut minän ylittäminen. Kukin tulkitsi tapahtumaa omalla tavallaan. Jotkut nauroivat, kuka millekin. Joku nauroi kenties myös siksi, että joku toinen ei nauranut. Katsojien nauru joka tapauksessa väritti tapahtumaa. Nauru syntyi osaltaan yhteisyydestä.

Karnevaalissa naurun saa aikaan toiminta, joka kääntää asian päälle. Esi-tyksessäni se toiminta oli naurutehtävä ja sen suorittaminen. Näyttelijälle kohdistamani pyyntö, ”voisitko nauraa”, oli ohjaajan pyyntö. Ohjaajan on mahdollista pyytää sellaista näyttelijältä, ja näyttelijän on mahdollista löytää keinoja naurun toteuttamiseksi. Naurutehtävä sinänsä ei ollut se, joka sai aikaan karnevalisaation, vaan sen sai aikaan pyynnöstä ja sen toteutuksesta seurannut teatterillinen hetki, yksittäisen yhteiseksi tuleminen.

Nauru sai aikaan etäännyksen. Se veti minut pois itseni näkemisestä ja katsomisesta jonkin nimeämättömän asian fyysiseen yhdessä kokemiseen, jossa oma tuttu tekstini, sama tekstiosuus kuin aiemmissa tehtävissä, kuulosti minulle vieraalta ja viehättävältä. Nauru toimi rajavyöhykkeenä, jonka kautta saatoin siirtyä pois sulkeutuneisuuden tilasta. Nauru sai vaihtamaan suuntaa kohti avautumista, etäänny- mistä, hauskuutta ja jaettavuutta. Naurun taso toi minulle lempeyden ja myötätun- non työtä kohtaan. Nauru muutti suhtautumistani työhön. Se samanaikaisesti sekä sitoutti yhä voimakkaammin että antoi etäisyyttä. Naurun avulla aloin nähdä työni myös poliittisena eleenä, puheenvuorona taiteen tekemisestä, ihmisyydestä, kans- sakäymisestä ja olemassaolosta. Näen poliittisena sen tavan, jolla jäsenin ajatte- luani ja taiteellista aikaansaannostani. Työni ei jäänyt henkilökohtaiseksi, koska toin näyttämölle sen, mistä olin eniten kiinnostunut ja mitä en kuitenkaan voinut yksin tehdä, omaelämäkerrallisuuden. Näytin, mitä omaelämäkerrallisuus on, mitä saatoin tehdä sillä ja mitä en voinut tehdä sillä. Siten toin esille yksinäisyyteni ja yksittäisyyteni sekä yhteisöllisyyteni.

6.2 KYSYMISEN SEURAUKSIA

Kysyminen muodostui olennaiseksi työskentelyä eteenpäin vieväksi teoksi. Kysy- minen myös asetti dialogisuuden koetukselle ja kyseenalaisti työskentelyä. Hetan kysymykset kohdistuivat ennen kaikkea työskentelyn perusteisiin, esityspaikkaan ja sen valintaan. Heta kysyi useaan otteeseen, miksi olen valinnut kyseisen salin työskentely- ja esityspaikaksi. Vastasin aina lähes samoin, että ikkunoista avautu- vat maisemat innostavat minua ja haluan kiinnittää ne osaksi esitystä. Heta kysyi

esityksen ideasta. Saatoin muotoilla esityksen ideaksi sen, mitä olin muotoillut tutkimussuunnitelmaani tutkimustyön alussa. Hetan kysymykset kohdistuivat siihen, mitä olin valmiiksi suunnitellut ja päättänyt. Se oli sitä työskentelyn perustaa, johon hän ei ollut voinut vaikuttaa. Ymmärrän Hetan huolen vaikeutena hahmottaa näyttelemisen tehtävä, kun se ei tullutkaan sillä tavoin annettuna kuin asetelmassa, jossa näyttelijä saa prosessin alussa käteensä näytelmätekstin. David Mamet²⁹² ohjeistaa näyttelijää: ”On kirjoittajan työ tehdä näytelmästä kiinnostava. *Näyttelijän* työ on tehdä esityksestä todenmukainen.”²⁹³ Nyt näyttelijälle vaikutti lankeavan sekä kiinnostavan käsikirjoituksen loihtiminen että kiinnostava esittäminen. Tämän pohjalta Heta heittäytyi dialogiin kanssani.

Kysymällä saimme tietoa ja kasvatimme ymmärrystämme, joten kysyminen oli dialogin jatkumisen edellytys. Kysymykset eivät kuitenkaan tulleet minulta automaattisesti, vaan minun piti muistuttaa itseäni kysymisen mahdollisuudesta. Kysymiseni sai aikaan sen, että vastatessaan minulle Heta samalla osallistui yhteisen esityksen maailman hahmotteluun. Hän avasi meille näkymiä mahdollisiin maailmoihin. Heta kysymyksellään ohjasi minua ja meitä yhdessä sanallistamaan esityksen ideaa. Kysymisellään hän samalla ajoi itseään osalliseksi työssä ja otti vastuuta yhteistyöstä.

Samoina toistuvat kysymykset ja vastaukset dialogissa aiheuttivat tuskaa. Heta kysyi aina uudelleen syistä tehdä esitys. Tuskaannuin, koska vastaukseni olivat aina samat enkä kyennyt vastaamaan toisin. Samalla kuitenkin ymmärsin Hetan tarpeen kysyä. Hän yritti parhaansa mukaan suunnata työtään mielekkääksi. Ahdistuin, koska samana toistuva kysymys oli minulle viesti siitä, etten kyennyt vastaamaan riittävällä tavalla. Pelkäsin, että työ siksi ajautuu umpikujaan. Synkkinä hetkinä tunsin itseni huijariksi, joka on houkutellettu näyttelijän mukaan projektiin, joka näyttelijästä riippumattomista syistä ajaa karille. Anne Bogart²⁹⁴ kuvaa tuntemuksiaan jokaisen ohjaustyönsä alussa. Alkaessaan työstää uutta tuotantoa hänestä tuntuu, että hän on oman reviiirinsä ulkopuolella. Hän ei tiedä mitään eikä käsitä, miten aloittaa. Hän on varma siitä, että jonkun muun pitäisi tehdä hänen työnsä, jonkun itsevarman, joka tietäisi, mitä tehdä, jonkun todellisen ammattilaisen. Hän kertoo: ”Tunnen oloni tasapainottomaksi, epämurkavaksi, sopimattomaksi. Tunnen itseni huijariksi. Sanalla sanoen, olen kauhuissani.”²⁹⁵ Olin vastuussa projektista ja kaikkinainen epämurkavuuteni sai minut pohtimaan työn eettisyyttä. Pohdin, oliko

292 Mamet 2002.

293 Emt., 54.

294 Bogart 2004.

295 Emt., 94.

dialogiin kutsumisessani velvoittamisen tai painostamisen sävyä. Pohdin, oliko yhteistyössämme ollenkaan kysymys dialogista, kun koko ajan oli kysymys minun intresseistäni.²⁹⁶ Synkät ajatukset osoittavat minulle dialogin harjoittamisen ja samalla koko työn eettisen pohjavireen.

Toisensa kohtaavat ja dialogiin ryhtyvät osapuolet eivät välttämättä ole tasa-arvoisessa tai tasaveroisessa asemassa toisiinsa nähden. Tästä huolimatta on mahdollista ryhtyä dialogiin. Dialogi voi muodostua sillaksi, tai se voi tasoittaa eroja tai tuoda niitä esiin. Näennäisen tasa-arvoisessa tai tasaveroisessa asemassa olevat osapuolet voivat myös dialogin kautta ajautua konfliktiin. Dialogiin ryhtyminen ei varmista dialogin kehittymistä tai onnistumista.

Tunnistan työssäni ja pohdinnoissani foucault'läisen valtateeman: palloteltavina olivat kysymykset, kenen teos tämä on ja kuka tekee valinnat ja päätökset. Liisa Ikonen tuo väitöstutkimuksessaan esille, miten hänen teatteriyhteisössään kaikki pyrkivät dialogisuuteen, ja kuitenkin produktioilla oli ohjaaja, joka määritteli tietyt raamit työskentelylle. Raamit koettiin hyväksi, mutta dialogisuus oli koetuksella, erisyistä.²⁹⁷ Minäkin olin ohjaajana asettanut tietyt raamit, joiden päälle asetimme yhdessä toiset raamit.²⁹⁸ Ikonen kuvaa seitsemän vuoden tutkimusprosessiaan, useita sen aikaisia taiteellisia töitä, ja pohtii muutosta omassa toiminnassaan. Hän kertoo, että alkuvaiheessa hän pyrki ratkaisemaan yksilöllisen ja kollektiivisen työskentelyn välisen ristiriidan lisäämällä oman alueensa, skenografisen työskentelyn, itsenäisyyttä. Asenne kuitenkin muuttui työskentelyn edetessä. Kuunteleminen ja odottaminen alkoivat vähitellen asettua tuottamisen edelle, ja ratkaisu alkoi löytyä eriytymisen sijaan lähestymisestä.²⁹⁹ Näen, että pyrkimykseni ensin esityksellistää päiväkirjatekstiäni ja sitten sen hylkääminen oli samaa, josta Ikonen puhuu tuottamisen hylkäämisestä. Minun ja myös Hetan oli osattava vapautua aiemmin oppimastamme ajattelusta ja hyväksyttävä sen tilalle tullut tuntemus tyhjän päällä olemisesta. Tyhjän päällä oli vastassa vain dialogin toinen osapuoli. Ikonen kertoo, miten hän oli

296 Vrt. Eeva Anttila, joka tutki väitöskirjassaan dialogisuutta tanssinopetuksessa. Hän pyrki saamaan aikaan dialogia peruskoulun oppilaiden kanssa tarjoamalla oppilaille valitsemaansa teemaa ”ystävyyttä”. Teema ei innostanut oppilaita keskusteluun, manipuloinninkaan kautta. Anttila toteaa, että hänellä oli pakko myöntää, ettei keskusteluun manipulointi ole dialogia. Jälkeenpäin Anttila ihmetteli, miksei hän valinnut teemaa yhdessä lasten kanssa. (2003, 270)

297 Ikonen 2006, 56–60.

298 Ohjaussuunnitelmani oli kokonaan oma aikaansaannokseni: dialogisuus, omaelämäkerrallinen materiaalin, tilallisuus ja sali 535 käytössä, liikkeellisyys. Suunnitelman perusteella kutsuin näyttelijän kanssani yhteistyöhön. Yhteistyön alussa sovimme lisäksi yhteiset raamit: tietty määrä aikaa käytettävissä (30 harjoitusta), ohjaajan ja näyttelijän keskinäinen työnjako (minä ohjaajana vastaan kokonaisuudesta, Heta saa keskittyä näyttelijäntyöhön).

299 Emt., 320.

alkuvaiheessa laatinut dialogisen ketjumallin, jota yritti soveltaa työssään. Vähitellen hän ymmärsi, ettei dialogisuus ollut ohjeiksi purkautuva menetelmä, vaan kaikkia hallintayrityksiä pakeneva ja etenevää toimintaa kuunteleva lähestymistapa.³⁰⁰ Tärkeintä hänelle oli huomata, että edes vapaus ja tasa-arvo, jotka liittyivät hänen tutkimuksensa tematisointiin, eivät merkinneet enää samaa kuin alussa. Vapaus ei merkinnyt enää vapautta itsenäisyytenä vaan vapauttamista kohti syntyvää teosta. Tasa-arvo ei myöskään merkinnyt enää ennalta luodulla päätöksellä syntynyttä oikeudenmukaisuutta tai arvostusta vaan tasavertaista läsnäoloa yhteisessä teosta luovassa tapahtumassa, osallisuutta, joka syntyy teoksesta itsestään.³⁰¹ Ikonen tehtävä työryhmänsä skenografina oli hyvin erilainen kuin oma tehtäväni. Lähtöasetelmat, ajatukset työhön tarttumiseksi, olivat erilaiset samoin kuin esimerkiksi työryhmän koko. Tällaiset tekijät vaikuttavat siihen, miten työ etenee. Omalla kohdallani dialogi on toiminut ennen kaikkea eettisenä vahvistajana minän esityksellistämässä ja nyt myöhemmin myös minän teoreettisessa pohtimisessa. Työni päämäärä ei ole ollut dialogisuus vaan minän esityksellistämisen tutkiminen.

6.3 ESINEELLISTÄVÄSTÄ OHJAAMISESTA DIALOGISEEN

Ankarien dialogisuuden linssien läpi katsottuna minun on myönnettävä, että yhteistyössäni Hetan kanssa oli ensin esineellistävyttä. Yksinkertaistaen, palkkasin työhön näyttelijän, joka toimi minulle itseni peilinä ja jonka kautta sain kokea. Oivallan ohjaamisessani esineellistämisen piirteitä Buberin filosofian avulla.

Buber³⁰² pohtii kokemusta ja sen luonnetta. Sanotaan, että ihminen kokee maailmansa. Buber kysyy, mitä se merkitsee. Ihminen kulkee esineiden pinnalla ja kokee ne. Hän koostaa niistä tiedon niiden rakentumisesta, kokemuksen. Hän kokee, mitä esineisiin kuuluu. Mutta kokemukset yksin eivät Buberin mielestä tuo maailmaa ihmisen luo. Kokemukset tuovat hänen luokseen vain maailman, joka koostuu siitä ja siitä ja siitä ja hänestä ja hänestä ja siitä.³⁰³

Kokemus asetetaan tärkeään asemaan maailman ymmärtämisessä ymmärtämättä täysin kokemuksen luonnetta. Buberin mukaan sillä, joka kokee, ei ole osuutta maailmaan, koska kokemushan on ”hänessä” eikä hänen ja maailman välillä. Maailmalla ei ole osuutta kokemukseen. Se antautuu koettavaksi, mutta kokemus ei koske

300 Ikonen 2006, 321.

301 Emt., 321.

302 Buber 1999.

303 Emt., 27.

sitä lainkaan, sillä se ei tee mitään kokemuksen hyväksi eikä sille tapahdu mitään siinä.³⁰⁴

Heta oli kuin terapeutti, jonka olin palkannut ilvehtimään edessäni, jotta voisin katsoa itseäni ja menneisyyttäni uusin silmin. Buberin ajatteluun nojaten rakensin itselleni maailmaa, omaa maailmaani, koettavakseni. Olin antautunut tutkimusprosessiin ja sen mukaisesti täytin tehtäväni, tunsin, vaikutuin, pohdin ja reflektoin kokemuksiani. Yritin jopa koostaa kokemusteni perusteella tiedon niiden rakentumisesta; yritin laatia rekonstruoituja kokemuksiani esitykseksi näyttämölle. Pian ymmärsin kuitenkin olla haluamatta sellaista. Sen sijaan käännyin sen puoleen, mitä samalla oli käsillä eli dialogiin ja mahdollisuuteen työskennellä toisin, vaikka se tarkoittikin vielä suurempaa tietämättömyyttä siitä, miten jatkaa työskentelyä ja miten näyttämöllistä meneillään ollutta prosessia.

Kun Heta näytteli ja minä koin, dialogin kannalta oli kyse minä–se–suhteesta. Objektivoin Hetaa, ja samalla Hetan näyttelemisen ja oman kokemiseni välille syntyi kuilu. Kuilua vahvasti osaltaan Hetan fyysinen työtapo, jossa hän lähti ulkoisesta liikkeestä ja liitti siihen mukaan kulloinkin tarvittavia elementtejä, kuten puhuttua tekstiä tai taukoja liikkumisessa tai puheessa. Objektivoivan suhteen kautta ei voinut syntyä mitään yhteistä maailmaa, vaan Heta oli minulla töissä, ja hän oli valmis tekemään, mitä häneltä pyysin. Tämä esti dialogin. Teimme kyllä yhteistyötä; keskustelimme avoimesti, toimimme yhteisiin keskusteluihin aiempia kokemuksiamme parisuhteista, opiskelusta, lapsuudesta, taustoista ja matkustamisesta ja maalailimme tulevaisuudennäkymiämme. Samalla olin hukata mahdollisuuden tarttua jo aluillaan olleeseen keskinäiseen dialogiin. Havahduin asiaan, kun pohdin, mitä minä siitä arvokkaalta tuntuneesta prosessista voin näyttämöllistä. Oivalsin, että voin näyttämöllistä itse prosessia. Silloin minun on kiinnitettävä huomio siihen, mitä meidän kahden välillä tapahtuu, dialogiin.

Objektivoinnin sijaan meistä kummastakin täytyi tulla dialogin osapuolia. Buberin ajattelussa minä–sinä aikaansaa yhteyden maailman³⁰⁵. Siirtymiseni näyttämölle esiintyjäksi oli tapa asettua yhteyteen.

6.4 DIALOGISTA LIIKETTÄ JA ASETTAUTUMISTA TILAAAN

Työskentelyssämme tilallinen ja liikkeellinen yhdistyivät eri harjoitteissa. Seuraavissa katkelmissa tuon esille työskentelyämme. Katkelmat koskevat toukokuista harjoituskertaa, jota varten olin suunnitellut meille tehtävän. Kutsuin tehtävää ti-

304 Emt., 27–28.

305 Emt., 28.

laanasettautumistehtäväksi. Kuvasimme työskentelyn videokameralla. Työskentelimme ja kuvasimme vuorotellen.

Heta menee ison ikkunan eteen istumaan jalat levällään, kädet levällään. Mari kiipeää ikkunalle ja nojaa "kuilun" pylväsmäiseen reunaan ja pitää kiinni siitä. Heta istuu ikkunalaudalle, ja katsoo ulos. Mari menee loivaan kulmaan kädet ylöspäin, kuin roikkuen. Heta menee vatsalleen lattiaan x-asentoon oikeanpuoleisten ikkunoiden eteen. Mari menee oikeanpuoleisen kuiluseinän syvennykseen. Heta menee konttausasentoon vasemmalle ikkunan eteen. Mari menee selälleen vasemman kuiluseinän eteen, pää kuiluseinään päin. Heta menee istumaan oikeanpuoleisen ilmanvaihtopylvään taakse.

*(Katkelma videonauhan litteraatiosta, harjoitus 6,
torstai 27.5.2010 klo 11–15 sali 535)*

Menimme vuorotellen johonkin paikkaan salissa ja jäimme siihen liikkumattomina. Hetken siinä oltuamme purimme asennon ja poistuimme kameran taakse. Tehtävän toisessa vaiheessa varioimme työskentelyä. Kameran takana oleva meni toisen löytämään paikkaan toisen tilalle, asettui siihen liikkumattomaksi samoin kuin paikan löytänyt ja jatkoi kohta paikassa olemistaan liikkeellisesti. Paikan löytänyt tuli kameran taakse. Jotta vuorotteleva työskentely saattoi jatkua, tuli liikkujan purkaa tai lopettaa tekeminen ja löytää itselleen uusi paikka.

Mari istuu keskimmaisella ikkunastolla kasvot kameraan. Heta tulee tilalle. Heta siirtyy istumaan vasemmalle, ja laskeutuu lattialle. Heta menee makaamaan seinäkulman eteen selkä seinään. Mari tulee tilalle ja alkaa heilutella jalkoja ja käsiä seinää vasten, ja vetäytyy kippuraan, ja avautuu taas heiluttelemaan raajoja jne. Mari menee vasemman ilmanvaihtoputken taakse seisomaan. Heta tulee tilalle, ja sivelee pylvästä, ja kiertää sitä ympäri. Heta menee kuiluun seisomaan takapuoli vasemman pylväeseen nojaten, kädet oikeaan pylväeseen nojaten. Mari tulee tilalle, ja alkaa hakata kuin vasaralla, tai kuin tehden rytmisiä. Mari menee vasemman ison ikkunan eteen lattialle selälleen rentona. Heta tulee tilalle ja alkaa huutaa hei hei tuu tääl käymää. Hei, hei, oikeesti.

*(Katkelma videonauhan litteraatiosta, harjoitus 6,
torstai 27.5.2010 klo 11–15 sali 535)*

Harjoitteen aikana puhe tuli mukaan työskentelyyn ilman sopimista. Paikan löytäminen ja siinä toimiminen kääntyi teatterilliseksi. Tilanteet olivat absurdeja ja välähdyksiä mahdollisista maailmoista, joita työskentelymme loihti ilmoille. Harjoitteen kautta aloimme asuttaa tilaa; avasimme ajatteluamme sekä fyysistimme ja sanallistimme tilaa ja maisemia.

Mari menee keskelle salia, kumartuu, ja katsoo lattiaan oksan kohtaan. Heta tulee, ja alkaa astua hitaasti eteenpäin, napsuttelee sormia. Heta menee oikeanpuoleisen ikkunan patterin eteen kyykkyyyn, ja roikkuu käsillään patterissa. Mari tulee, ja yrittää nostaa itseään, hihittelee ja vakuuttaa itselleen että kyllä mä pääsen. Vierii pois, ei nyt, huomenna sitten. Mari istuu keskimmäisen ikkunaston eteen polvet koukussa ja katsoo suoraan ylöspäin. Heta tulee, lyö päätänsä patteriin, ai, lyö, ai, lyö, vittu, ottaa hiuspidikkeet pois ja jatkaa lyömistä. Nousee ja kävelee pois. Heta menee vasemman ikkunaston eteen ja nojaa ikkunoihin sormet harallaan. Mari tulee tilalle, alkaa liikutella sormia ikkunaa vasten.

*(Katkelma videonauhan litteraatiosta, harjoitus 6,
torstai 27.5.2010 klo 11–15 sali 535)*

Työskentelyn jälkeen keskustelimme kokemuksistamme. Totesin Hetalle: ”Oli hyvä, kun otit yläosaston huomioon. Sen kanssa voi näytellä, vaik ois lattiallakin.” Toin esiin Hetan työskentelyssä hänen suuntautumisensa, fokuksen kääntämissensä, kohti korkean salin yläosaa. Havaintsin, että suurta tilaa voi rikkoa ja tehdä kodikkaaksi myös kehollisesti toimimalla ja näyttelemällä. Toimiakseni suuressa tilassa en välttämättä tarvitse lavastuksellisia rakennelmia. Heta puolestaan kysyi minulta: ”Tulik sul mielee jostain tekstistä, et ton vois puhuu tuollee tai?” Vastasin: ”Ei tekstistä, koska se on vielä vähän hahmottomaton, mutta tekstin maailmaan, tai millanen se esitys vois olla, tunnelmia, kuvia, se maailma mikä mulla on nyt jo mielessä, niin, tuli mieleen et ai tää on siitä esityksen maailmasta, tää vois olla osa esitystä.” Heta kysyi ajatuksistani tekstin suhteen, mutta minä en työskennellessäni ajatellut ollenkaan tekstiä. Keskitin kaiken huomioni itse tehtävään, tilaan ja paikkoihin sekä ihmishahmoon ja sen liikkumiseen ja toimimiseen tilassa. Samassa yhteydessä totesin: ”Meni huomio siihen, että selviää ylipäätänsä tehtävästä.” Koin sekä hauskana että haasteellisena osallistumiseni tehtävään yhdessä Hetan kanssa. Olin tehtävän suunnittelija, ehdottaja ja toteuttaja. Huomiota vei myös videokameran käyttö, vaikka olinkin suunnitellut sen mahdollisimman vaivattomaksi. Olin asettanut kameran jalustaan, ja tehtävänäme oli ainoastaan seurata kameralla työskentelijää, liikuttaa kameraa siten, että jalusta pysyi koko ajan lähes samassa paikassa. Tehtävä itsessään, sen toteutus, kävi helposti. Harjoituksen jälkeen arvioin työskentelyä. Kirjoitin harjoitussuunnitelmaan: ”Tehtävää ois voinu jatkaa loputtomiin. Yksinkertainen harjoitus, jossa tilaa muuntelulle. Vaikka en tehtävänannon yhteydessä sanonut, aloimme muunnella. Luottamus? --- Oli kivaa tehdä itsekin.”

Yhdessä työskentelemällä ja keskustelemalla löysimme keinoja tulla dialogin ja esityksen alueelle. Työskentelyn perusteella voin nähdä tilallisen ja liikkeellisen

työskentelyn eron kerronnallisuuteen ja omaelämäkerrallisuuteen. Kun keskityin tilaan ja liikkeellisyyteen, en voinut ajatella samanaikaisesti päiväkirjatekstiäni. Työskentelemällä kasvatin etäisyyttä tekstiini ja kokemuksiini. Jos olisin ajatellut tekstiä samanaikaisesti työskentelyn kanssa, olisin estänyt itseäni työskentelemästä. Teksti olisi tuonut minua takaisin kokemusteni ja muistojeni äärelle. Työskennellessäni saatoin vain etäisesti ajatella esitystä, sävyinä ja tunnelmina. Työskentely synnytti vastavoimaa kertomiselle. Työskentelyn henkilökohtaisuus ei tarkoittanut nyt tekstiä, kokemuksia ja muistoja, vaan kokonaisvaltaista keskittymistä senhetkiseen työskentelyyn; se tarkoitti tilojen ja tilanteiden löytämistä ja muuntelua, vuorotellen toisen katseen kohteena olemista.

Ymmärrän Hetan kysymyksen näyttelijän kysymyksenä. Hän odotti minulta ohjaajan näkökulmasta sellaisia ajatuksia, jotka ohjaisivat eteenpäin, sellaisia, jonka varassa edetä. Minä saatoin tarjota hänelle ainoastaan itse tehtävän. Se oli kuin kysymys. Tilanne kuvaa samalla koko prosessia, vaikeuttani ohjata samanaikaisesti kun olen näyttämöllä. Heta vastasi tehtävään ja heittäytyi tutkimaan kanssani. Näen työskentelyn dialogina. Tilaan asettautuminen oli kuin dialogisen välitilan havaittavaa fyysistymää. Työskentelyn rytmi muodostui vapaasti. Toinen asettui tilaan, tutki sitä aikansa, löysi siinä jotakin, liikkui, puhui, teki jonkin eleen, nousi ja käveli kameran luo. Toinen siirtyi tilaan, tunnustelemaan toisen löytämää ja vastaamaan siihen ja löytämään jotakin uutta.

Hyödynsimme kokemuksiamme kuvaamastani työskentelystä myöhemmin esimerkiksi liikesarjavariaoissa (kohta 8). Hyödynsin kokemustani siitä, miten kyseisessä isossa tilassa toimiessani en tarvitse lisää rekvisiittia tai lavastusta, vaan voin toimia tilan itsensä kanssa ja halutessani löytää siitä ehkä loputtoman määrän keinoja ilmaista tai rakentaa asioita näkyviin.

Katsoessani ja ohjatessani Hetan työskentelyä liikesarjavariaoissa useina harjoituskertoina hänen liikkumisessaan aukeni lisää sisältöä, kerroksia. Näin Hetan liikkumisessa itseäni, kipuilevaa ja sulkeutuvaa itseäni. Katsoin Hetaa itseni peilinä. Toiston myötä kuva itsestäni etääntyi minusta. Toisto toi muutoksen katsomiseeni: Totuin ja puuduin itseni, itsen kuvan, katsomiseen. Aloin nähdä toisen, Hetan. Pystyin irrottautumaan kuvan henkilökohtaisuudesta. Ajattelin, että kuva ei olekaan kuva minusta, ja pystyin katsomaan sitä vailla välitöntä henkilökohtaisuuden tuntua. Siten kuva oli minulle jälleen tunnistettava, mutta nyt etäisyyden päästä, ja saatoin samastua siihen uudella tavalla. Itseni sijaan esiin tuli Heta ja hänen luomansa traaginen ja yksinäinen hahmo.

Työskentelyn myötä tulimme tutuiksi tilan kanssa. Työskentelyn edetessä tila antoi lopulta paljon ideoita, joita emme kuitenkaan toteuttaneet. Oliko meillä liikaa

tilaa? Ei, mutta harjoitusjakso oli pituudeltaan rajallinen ja tila alkoi avautua meille vähitellen, työskentelyn myötä.

6.5 KATSOJALLE RAKENTUVA ESITYS

Miten voin tarkastella dialogisuuden huomioivaa esityksen valmistamistyötä ilman katsojien huomioimista dialogin mahdollisina osapuolina? Mitä mieltä on jättää katsojat tarkasteluni ulkopuolelle? Tämä raja on mahdollistanut tarkastelun millimetrityön, huomioni kohdistamisen muutamiin tarkkaan rajattuihin hetkiin työskentelyprosessissa. Dialogi oli julki tuomani pyrkimys työskentelyssä, ja näen nyt jälkepäin, että katsojien huomioiminen dialogin potentiaalisina osapuolina olisi kasvattanut dialogisuuden tilaa.

Dialogisen tilan rakentamista oli kyllä osaltaan katsojille tarjoamani mahdollisuus osallistua yleisökeskusteluun esityksen jälkeen. Tein kuitenkin tutkimustyöni alussa rajauksen: lähdin tutkimaan ja dokumentoimaan työtäni ja päätin keskittyä prosessiin enkä lopputulokseen. Ajattelin prosessina harjoitusjaksoa ja lopputuloksena esitystä. Nostin pohdintani kohteeksi harjoitusjakson aikaisen työskentelyn. Näin rajaamalla rajasin samalla katsojien osuuden tarkasteluni ulkopuolelle, koska ajattelin, että ajallisesti he kuuluvat siihen vaiheeseen, kun työ on valmis ja teosta esitetään. Nyt ymmärrän, että katsojien mukaan ottaminen dialogisuuden tarkastelussa olisi ollut kiinnostavaa, koska jo harjoitusprosessi sisältää katsojat ajatuksen tasolla. Harjoitusvaiheessa istun ohjaajana katsojan paikalla, kunnes esitys on valmis, ja annan paikan katsojalle. Tässä tapauksessa istuin ensin katsojan paikalla mutta siirryin työskentelykehikon sisäpuolelle enkä silloin voinut enää katsoa enkä ohjata esityskokonaisuutta. Tätä siirtymistä olisi kiinnostavaa pohtia katsojan kannalta, mutta tämän tutkimuksen puitteissa se ei ole ollut mahdollista.

Kokemukseni esiintymisestä muodostuivat kohtaamistilanteista katsojien kanssa. Ne olivat potentiaalisia dialogisia kohtaamisia. Buberin³⁰⁶ mukaan aito dialogi voi olla puhuttua tai hiljaista. Aidossa dialogissa kaikilla osallisilla on toinen tai toiset mielessään senhetkisessä läsnäolossaan ja erityisessä olemisessaan. Osallistujien pyrkimyksenä on perustaa elävä molemminpuolinen suhde.³⁰⁷ Kirjoittaessani esitys- ja esiintymiskokemuksistani kunkin esityksen jälkeen kirjoitin muistiini myös katsojien kommentteja, palautetta ja reaktioita. Dokumentointityöni perusteella voin vain rajallisesti pohtia katsojien osuutta dialogin osapuolina ja omia kokemuksiani suhteessa katsojiin. Teen sen omiin kokemuksiini perustuvien muistiin-

306 Buber 2002, 22.

307 Emt.

panojen pohjalta, sellaisten, jotka koskevat katsojia. Seuraavassa kuvaan ja pohdin harjoitusvaihetta, lähestyvää ensi-iltaa ja esitysvaihetta. Kirjoittamiseni perustuu työpäiväkirjan muistiinpanoihin ja harjoitus- ja esityssuunnitelmiin³⁰⁸.

6.5.1 Otteita harjoituksista

Tuon nyt esille tunnelmia harjoitusjakson loppuvaiheesta. Kuvaan samalla, mihin asioihin kiinnitin huomiota viimeisimmissä harjoituksissa.

Harjoitus syyskuun alussa

Rakentaessani esitystä halusin huolehtia siitä, että katsojat saavat istua rauhassa. Huolehtimiseni liittyi siihen, että tunnistin työssäni terapiapiirteen läheisyyden, ja halusin välttää sitä, että katsoja tuntisi itsensä kiusaantuneeksi. Halusin rakentaa esitystä, jota katsojan olisi miellyttävä seurata. Työskentelyotteemme oli kysyvä ja ehdottava, ei vastauksia antava eikä väittävä. Pohdimme yhdessä, voisimmeko ottaa katsojat jotenkin mukaan siihen kysymisen ja ehdottamisen leikkiin. Harjoittellessamme pidimme katsojan mielessämme. Heta mielti, kuinka lähelle hän voi tulla katsojaa. Istuin katsojan paikalla, ja yritin katsoa katsojan silmin. Katsojia varten oli vain yksi penkki, ja katsojat ja esiintyjät olivat useina hetkinä fyysisesti lähellä toisiaan. Siksi erityisesti halusimme varjella katsojan reviiriä. Päätimme järjestää yleisökeskustelun jokaisen esityksen jälkeen.

Läpimeno harjoitus

Viikko ennen ensi-iltaa harjoittelun tavoitteena oli kyetä mahdollisimman täydelliseen läpimenoon. Pääsimme tavoitteeseemme. Kirjoitin harjoitussuunnitelmaan:

Vedettiin läpi keskittyneesti ja täysillä. Yritin katsoa asioita ohjaajana, vaikeaa.

Tunnistin joitakin tihentyneitä kohtia (hyvä tunnelma ja intensiteetti).

Tunnistin myös kohtia, joiden suhteen halusin vajota penkin alle.

(Katkelma harjoitussuunnitelmasta 20.9.2010)

308 Laadin kutakin harjoitusta varten suunnitelman, johon kirjasin ylös harjoituksen tavoitteen, ja keinoja tavoitteeseen pääsemiseksi. Harjoituksen jälkeen kirjoitin kuvausta toteutuneesta harjoituksesta, ja ajatuksia seuraavan harjoituksen suhteen. Esitysvaiheen aikana jatkoin suunnitelmallista muistiin kirjoittamista muotoilemalla tavoitteen kullekin esitykselle. Esityksen jälkeen kirjoitin sen sujumisesta.

Latteus oli sidoksissa esittämisen tyyliin. Pystyin erittelemään esittämistyylien merkitystä:

Se tyyli, millä esitämme, suhtautuu omaelämäkerrallisuuteen välillä jotenkin arvostaen, kuunnellen, välillä ironisesti. Tyyliä pitää vielä hakea, joihinkin kohtiin.

(Katkelma harjoituspäiväkirjasta 20.9.2010)

Esityksen ja esittämisen tyyli alkoi hahmottua. Aloin tietää intuitiivisesti, miten haluan jatkaa. Halusin voimistaa kuuntelua niissä kohdissa, joihin se sopi, samoin kuin komiikkaa omissa kohdissaan. Aloin intuitiivisesti voimistaa eroja. Mikä vie kohti tietynlaista tyyliä? Kosonen³⁰⁹ pohtii omaelämäkerronnan ja tyylin suhdetta ja muokkaa ajatusta tyylistä ihmisen kokemukseen pohjautuvana. Hänen tarkastelukulmansa on kokemuksellisten tuntojen ja kerronnallisen tyylin keskinäisuuhteissa. Hänelle omaelämäkerta on tyyliä puolesta kertomus koetusta. Esitys ei, kuten olen todennut, ollut eikä pyrkinyt olemaan omaelämäkerta, mutta Kososen ajattelu valottaa myös esityksen työstämisen prosessia. Se paljastaa teoreettisesti sen itsestään selvänä pidetyn asian, että tekijän henkilöhistoria vaikuttaa valintoihin. Taiteellisessa tutkimuksessa henkilöhistorian vaikutus ulottuu myös tutkimuskirjoittamiseen ja sen tyyliin.

6.5.2 Yleisesitykset

Tuon nyt esille ajatuksiani esitysvaiheesta. Kuvaan omia tuntojani esityksistä ja esittämisestä sekä katsojien palautetta ja kommentteja.

Ennakkoesitys:

Pidimme ensi-iltapäivänä ennakkoesityksen teatterikorkeakoululaisille. Kirjoitin harjoitussuunnitelmaan kokemuksiani:

Kaikki meni hienosti. Puhuin vähän kummallisia repliikkejä, mutta näköjään selviän. Saimme hyvän kontaktin katsojiin. Oli hyvä esiintyä ja kertoa.

(Katkelma harjoitussuunnitelmasta 27.9.2010)

Maltoin ottaa oman paikkani rauhassa ja luoda (kertomis)tilanteita katsojien edessä. Eräs Teatterikorkeakoulussa pitkään esitysten parissa työskennellyt mies

tuli kommentoimaan minulle esityksen jälkeen käytävällä seuraavasti: ”Joo se esitys oli todella mielenkiintoinen.”

Ensi-ilta:

Päivän ennakkoesityksen merkitys oli se, että se synnytti hyvää mieltä ja myös väsymystä. Se loi sopivasti latautuneisuutta illan ensi-iltaa varten. Ennakkoesityksessä oli ollut penkkirivillinen väkeä, joten meillä oli luottavainen mieli esittämisen suhteen. Kirjoitin esityssuunnitelmaan 27.9.2010 esityksen jälkeen: ”Meillä oli turvallinen olo, varmuus siitä, että tää onnistuu.” Esiintymisessämme oli tekemisen rauhaa, läsnäoloa ja kuuntelemista. Yllätyin siitä, että katsojat halusivat jäädä ja keskustella, muutkin kuin esitarkastajat ja työni ohjaajat. Lopun keskustelu oli pitkä ja polveileva. Se jatkui vielä viereisessä ravintolassakin.

Eräs naistuttavani, joka katsoo ammattinsa puolesta paljon esityksiä, kertoi, että piti esityksestä ja että katsomiskokemus oli hänelle tärkeä ja erikoinen. Hän sanoi, ettei ole aiemmin nähnyt yhtään tuolla tavalla toteutettua esitystä. Viikon päätteeksi perjantaina hän oli yhtäkkiä alkanut purkaa päiväänsä kirjoittamalla, mitä hän ei yleensä koskaan tee, ja ihmeteltyt ensin mutta tajunnut sitten, että kirjoittaminen tuli vaikutuksena esitykseni katsomisesta. Kirjoittaminen oli tuntunut hyvältä.

Toinen tuttavani kertoi pitäneensä esityksen katsomista enemmänkin tirkistelynä kuin jakamisena. Tulkitsen, että hän koki, ettei päässyt osalliseksi esityksestä eikä tuntenut oloaan kotoisaksi vaan tunsi olevansa kuin ulkopuolinen salaa tirkistelemässä tapahtumia.

Eräs televisio- ja elokuva-alalla toimiva mies kertoi esityksen jälkeen, että katsomiskokemus oli ollut hänelle miellyttävä: esityksen aikana hän oli pudonnut välillä omiin ajatuksiinsa ja sitten taas kiinnittänyt huomionsa esityksen tapahtumiin. Hän koki, että esityksessä oli tilaa ja vapautta ajatella ja antaa ajatusten tulla ja mennä. Sama katsoja viittasi myös esitykseen vastakulttuurina. Esitys oli esimerkki siitä, miten jollekin asialle voidaan ottaa aikaa ja tehdä asiasta tärkeä, toisin kuin mihin nyky maailma nopeitempouudessaan ohjaa. Yhdistän tämän Lehmannin³¹⁰ luonnehdintaan draaman jälkeisestä teatterista. Hänen mukaansa se tarjoaa yhden mahdollisen vastauksen keinoitekoisten superlatiivien päivittäisen tulvan vastenmielisyyteen. Tilanteessa, jossa päivittäisten sensaatioiden inflatorinen, aistielimet turruttava dramatisointi on muuttunut sietämättömäksi, draaman jälkeinen teatte-

310 Lehmann 2009.

ri on lähentynyt arkipäiväisyyttä ja banaalisuutta, kohtaamisen, katseen ja yhteisen tilanteen yksinkertaisuutta.³¹¹

Toinen esitys:

Kokemustani toisesta esityksestä väritti esityksen alku, kun musiikki alkoi soida ennen aikojaan. Yhteinen sopimuksemme oli, että esityksen alussa äänen ajaja menee omalle paikalleen, josta käsin hän soittaa musiikin. Minun tehtäväni oli katsoa, että kaikki on valmista, ja kohottaa sitten käteni äänen ajajalle merkiksi siitä, että musiikki ja sen myötä koko esitys voi alkaa. Äänen ajaja keskusteli ystävänsä kanssa käytävällä, ja minä kävin sanomassa hänelle, että aloitetaan. Hän tulkitsi sen käsi-merkin tilalla merkiksi aloittaa. Hän kiiruhti paikalleen ja laitoi musiikin kuuluville. Heta ei ollut ehtinyt vielä paikoilleen, enkä minä ollut ehtinyt tehdä yleissilmäystä, kun esitys jo alkoi. Menin tolaltani. Viiden minuutin päästä, kun katsojat olivat siirtyneet saliin ja olin sulkemassa salin ovea, saliin ryntäsi kaksi katsojaa. Heillä ei ollut lippuja, ja he hokivat vahtimestarille ”me ollaan jatko-opiskelijoita, me ollaan jatko-opiskelijoita” oikeuttaakseen sisäänpääsytensä pakollisten pääsylippujen sijasta puhumisella³¹². Vaikka esityksen aloitus olisi hoitunut sovitusti, he olisivat silti myöhästyneet. Ennenaikaisesta aloituksesta huolimatta Heta hoiti tehtävänsä hyvin, mutta minulle alkusählyksistä jäi epämiellyttävä olo pitkäksi aikaa esityksessä. Adrenaliini nousi. Tunsin olevani kuin itseni ulkopuolella. Hoidin osuuteni varmaan ilman näkyviä oireita, mutta aina kun Heta oli huomion keskipisteenä ja kun itse pääsin penkille tai sivuun, käytin energiaani rauhoittumiseen.

Esityksen jälkeen myöhässä tulleet poistuivat heti. Muiden kanssa syntyi keskustelu. Eräs mies kysyi motiivistani tehdä tällaista esitystä sekä kytköksestä terapiaan. Poika Kallion ilmaisutaidon lukiosta analysoi monisanaisesti esitystä ja kertoi vaikutelmiaan. Hän tarttui moneen asiaan todeten ne tai vain nostaen ne esiin. Hän totesi nähneensä joskus lattean omaelämäkerrallisen esityksen, mutta tätä hän piti kiinnostavana. Hän sanoi, että yleensä näyttelijä on se, jonka odotetaan avaavan itseään, mutta tässä se, joka avasi itseään, olikin ohjaaja. Eräs taiteilija kiitti minua siitä, että sai idean omaan videotyöhönsä. Hän kertoi änkyyttäjänä saaneen ajatuksen käyttää meidän lapultalukuideaamme mahdollistaakseen oman puhumisensa sujuvasti. Hän kertoi myös, että Hetan ympyräjuoksun aikana hänelle syntyi voimakas tarve päästä myös liikkumaan.

³¹¹ Emt., 417.

³¹² Esitykseen oli pakollinen paikkavaraus. Lippu oli maksuton.

Olin miettinyt esitykseen pieniä muutoksia puheisiini. Koin saaneeni ne toimi-
maan. Työskentelyymme syntyi väljyys, vapaus tehdä pieniä muutoksia. Koin sen
tuoneen mielekkyyttä työskentelyyn. Esittäminen tuntui lipuvan ja lipsuvan kohti
olemista. Me oleilimme näyttämöllä ja näytimme asiat, joita olimme löytäneet, pie-
nessä liikkeessä, valmiudessa. Se oli väljyyttä, joka mahdollisti erilaisia tapoja suh-
tautua omaan ja toisen tekemiseen. Päällimmäisenä suhtautumisena itselläni oli ilo
ja innostuneisuus, kuin pienellä lapsella, joka hihkuu: ”katso, mitä löysin!”

Sama jatko-opiskelija, joka tuli myöhässä esitykseen, kertoi myöhemmin ker-
takaikkisen epämiellyttävistä tuntemuksistaan katsojana. Hän oli kokenut katsojan
penkillä istumisen kuin olisi ollut seinää vasten ajettuna. Hän koki esityksen seu-
raamisen sen kaltaisena, että näyttämölle saattoi odottaa mitä vaan, kuten jäniksiä
ikkunoista. Esiintymistäni hän kritisoi tuohtuneeseen sävyyn, että se oli kuin jota-
kin puoliroolia. Arvio osuu oikeaan. Puolirooli-määrittely istuu mainiosti Kirbyn
skaalaan näyttämisen ja ei-näyttämisen välillä.³¹³ Tuotunut katsoja kertoi tun-
teneensa myötähäpeää vuokseni. Samassa yhteydessä hän kuitenkin totesi, että piti
näyttämöllä oloani luontevana.

Kolmas esitys:

Minun teki koko ajan mieli kehittää ja lisäillä detaljeja ja muuttaa tai korjata epä-
selvyyksiä ja ”kökköjä” ilmaisuja. Sellainen synnytti tunteen esittämisen mielek-
kydestä. Pohdiskelin esityksen jälkeen:

*Ilmeisesti oma, rento asenteeni sai minut ja muut virittymään niin, että tässä
leikitään. Nyt alkaa hahmottua, mikä tämä esitys on, millainen. Olemme
tehneet tietyt kehykset, joiden sisällä voimme liikkua mukavasti väreillen,
leikkien ja ehdottaen, myös esityksen aikana. Kysyvä, dialoginen, pohtiva
asenne on näköjään siirtynyt myös esitykseen.*

(Katkelma esityssuunnitelmasta 29.9.2010)

Toivoin etukäteen itselleni mielenrauhaa ja hyvää mieltä. Toiveeni mitä ilmei-
simmin loi rentoutta. Koin hauskana sen, että Hetan nauru ulottui aina seuraavaan
kohtaukseen ja junatekstin lukemiseen saakka. Totesin Hetalle pari päivää aiemmin,
että naurujuttu saa kehkeytyä vähitellen. Sitä voi hakea ja aloittaa aina uudelleen.
Päivän esitys lähti leikkisänä ja keveänä käyntiin, ja katsojat olivat mukana, he tirs-
kahtelivat. Hetan nauru jatkui junatekstin lukemisen yhteydessä. Yllätyin siitä, että
esityksessä oli väsymyksestäni huolimatta kepeyttä, kuplivuutta ja leikkisyyttä. Yllä-

313 Pohdin Kirbyn teoriaa suhteessa työhöni luvussa 5.8 *Muuntamisen alueella*.

tyin myös siitä, että esitykseen voi löytää niin paljon hyvää mieltä. Esitys meni hyvin; oli ihanaa esittää, kun katsojat elivät vahvasti mukana. Tuntui, että rentoutumisen ajatus ennen esitystä, vaikka se jäikin vain ajatuksen tasolle, toimi ja viritti hyvää mieltä ja rauhaa. Lopun keskusteluun jäi naispuolinen tuttavani teatteriryhmästä, jota aiempina vuosina olin ohjannut, nuori mies ja kaksi nuorta naista. Tuttavani toi esiin, että aiempien vuosien yhteistyön perusteella hän oli oppinut tuntemaan minua, ja tämän esityksen nähtyään hän koki tuntevansa minut vielä paremmin. Toinen nuorista naisista oli Teatterikorkeakoulun opiskelija. Hän kertoi odotta-neensa käsiohjelmätietojen perusteella, että esityksessä olisi paljon tekstiä päiväkirjasta. Hän koki iloisena yllätyksenä sen, että esitys olikin niin kehollinen. Tuntui siltä, että ne jotka pitivät esityksestä, jäivät keskustelemaan. He halusivat jakaa jotakin, pohtia lisää yhdessä. Tulkitsen, että dialoginen viritys toimi puhutteluna, ja katsojien jääminen keskusteluun oli kuin puhutteluun vastaamista.

Neljäs esitys:

Dialogisuuden vire tuntui jatkuvan. Totesin esityksen jälkeen:

Me vedettiin hyvällä mielellä, kuuntelevasti. Katsojat olivat erittäin intensiivisesti mukana, ei paljoa naurua tai hörötystä, mutta sitäkin. Aistin ehkä enemmän hengen pidätystä.

(Katkelma esityssuunnitelmasta 30.9.2010)

Katsojat vaikuttivat esittämiseeni, tietenkin, ja olin tietoinen heistä koko ajan. Katsojien intensiivisyys sai minut hienovireisemmäksi. Saatoin pienentää ilmaisua entisestään ja antaa yhä pienemmän eleen puhua. Katsojien ja esiintyjien yhteinen intensiivisyys teki tilaa ja loi merkityksellisyyttä pienille eleille. Esityksessä oli hyvä tunnelma; esiintyminen tapahtui hyvällä mielellä ja kuuntelevasti.

Vanha mies viipyi esityksen jälkeen pitkään salissa. Hän istui hiljaa myhäilevän oloisena. Hän kuunteli muiden ajatuksia, ja toi välillä esiin omiaan, hitaasti, ajatustaan hakien. Hän kertoi nähneensä edellisenä päivänä torin esityksen³¹⁴ ja nyt tämän. Hän totesi esityksistä: ”Tällaisia esityksiä näkee vain tässä rakennuksessa.” Hän kertoi vaikuttuneensa Hetan työskentelystä ja rinnasti sen yllättävästi legendaariseen lausajaan Yrjö Jyrinkoskeen. Hänen mielestään jopa Jyrinkosken lausujanpuhe olisi kaivannut sellaista liikettä, mitä Heta teki tässä esityksessä. Miehen osallistuminen keskusteluun ja hänen pelkkä läsnäolonsa oli minulle sykähdyttävä

314 Teatterikorkeakoulun sisäpihalla toteutettu esitys *Vihreän liikkeen synty*. Tietoja esityksestä ja sen valmistamisesta ja taustoista teoksessa Hulkko & al. 2011. *Nykynäyttelijän taide. Horjutuksia ja siirtymiä*. ja erityisesti teoksen liitteessä sivulla 222.

kokemus. Hän sanoi muutamilla lauseilla paljon. Jyrinkoski asetettuna esityksen yhteyteen luo arvokkuutta esitykselle ja siinä mukana oleville esiintyjille ja katsojille. Lauseiden kautta saan yhdellä välähdyksellä silmiini näkyviä suomalaisen esittävän taiteen vuosikymmeniin, lausuntataiteen muutaman vuosikymmenen takaiseen jylhyyteen ja paatoksellisuuteen ja sen vastapainoksi nykyesittämisen kaikenlaisuuteen. Mielessäni vilkkuvat useat esittämisen tyylit ja mediat. Miehen arvio synnytti vaikutelman siitä, että hän on ollut pitkään yhteydessä esittävään taiteeseen. Se, että hän vaikutti tai liikuttui, sykhdyttää minua erityisesti tuota vuosikymmenten tuntua vasten. Pitkäaikainen yhteys taiteeseen ei aiheutakaan turtumusta, kynnisyttä tai välinpitämättömyyttä.

Eräs lakimiestuttavani sanoi esityksen olleen ”enemmän taidetta kuin mitkään kaupunginteatterien esitykset”. Eräs naistuttavani halasi minua ja sanoi: ”Onneksi olkoon, olet mennyt paljon eteenpäin.” Eräs mieskatsoja kertoi myönteisestä katsomiskokemuksestaan, hänestä oli hyvä istua penkillä.

Viides esitys:

Mies ja nainen tulivat saliin, kun esitys oli meneillään. He vilkuilivat muita, supisivat keskenään ja poistuivat noin puolivälissä esitystä. Heidän läsnäolonsa kilpaili huomiosta näyttämötapahtumien kanssa. Samoin huomiota herätti eräs pariskunta, mies ja nainen, jotka istuivat vaihtaen vähän väliä asentoa, vilkuillen toisiinsa ja huokaillen. Nainen vajotti itsensä vähitellen täysin lypsyyn. Pariskunta jäi keskustelemaan. Mies kysyi minulta, ketä minä esitin. Hän sanoi, ettei juoksukohtauksessa tiennyt, kuka olin, olinko opettaja vai Mari Martin. Hän selvensi kysymystään: ”Siis onks se Mari Martin vai henkilö X?” Hän ehkä kaipasi informaatiota siitä, ketä olin esittävinäni esimerkiksi seuraavalla tavalla ilmaistuna: ”Tässä alkavassa kohtauksessa esitän ohjaajaa.” Lisäksi mies kritisoi: ”Se dialogi oli paljon tylsempää kuin muu puhe.” En ensin ymmärtänyt, mitä dialogia hän tarkoitti, joten kysyin. Sain selville, että hän tarkoitti dialogilla litteroidun tekstin ääneen lukemista paperilapuista. Sain vaikutelman, että esitys jäi näille katsojille käsittämättömäksi. Keskinäinen ymmärtämättömyytemme näkyi myös keskusteluetäisyydessä. Kun keskustelin miehen kanssa, seisoin penkkirivin edessä, keskellä, kuten useimmiten keskustelujen aikana. Mies hakeutui minusta etäisimpään paikkaan salissa, ulko-ovisyvennyksen eteen. Nainen oli jo ehtinyt poistua. Miehen jäätyä keskusteluun nainen tuli takaisin ja istui penkin päähän, seisaallaan olleen miehen viereen.

Nuorehko mieskatsoja, erään näyttelijätuttavani poikaystävä, tuli keskustelemaan kanssani. Hän kertoi opiskelleensa Yhdysvalloissa näyttelijäksi ja toimineensa näyttelijänä ja ohjaajana. Hän kertoi minulle, että tajusi vasta nyt tehneensä kerran itse-

kin omaelämäkerrallisen esityksen. Hän oli kirjoittanut elämästään ja naamioitun sen fiktiiviseksi teatteriksi. Keskustelimme sellaisesta työtavasta ja sen yleisyydestä. Sitten keskustelimme siitä, miltä tuntuu, kun katsojia poistuu kesken esityksen. Totesimme, että pienessä ja intiimissä kahden esiintyjän, äänen ja valon ajajan ja kuudentoista katsojan tapahtumassa katsojien poistuminen on iso ele. Koin esiintyneeni täysipainoisesti, vaikka edellä kuvaamieni katsojien käyttäytyminen ei voi olla vaikuttamatta esiintymiseen. Sellainen värittää helposti koko esitystä. Bogart³¹⁵ pohtii näyttelijään kohdistettua tarkkailua ja toteaa, että ”tarkkailla” ei ole passiivinen verbi. Hän kertoo oppineensa ohjaajana, että hänen tarkkailunsa ja huomionsa laatu voi määrätä prosessin lopputuloksen. Esitystilanteessa vastaavasti yleisön tarkkailu ja huomio voi merkittävästi vaikuttaa näyttelijän suoritukseen.³¹⁶

6.5.3 Ajatuksia katsojien palautteesta

Katsojien kommenttien perusteella tiedän, että jotkut katsojat seurasivat esitystäni ikään kuin minusta kertovana tilityksenä, ikään kuin elämäni olisi toiminut matriisina koko esitykselle. Jotkut katsojista olivat liikuttuneita. Joidenkin tiedän tunteen myötähäpeää puolestani: he näkivät minut kertomassa surkeudestani, mutta he eivät nähneet etäisyyttä, tai pikemminkin etäännytyksen kerroksia, joiden kautta koin tulleen jaettavuuden alueelle. Tällainen katsoja katsoo omaelämäkerrallista representaatiota typistäen sen merkityksen yksityiseksi, jolloin representaatio ei saavuta näyttämöllisyyttä. Minulle oli yllätys sekä joidenkin katsojien vaikuttuneisuus ja liikuttuneisuus että joidenkin paheksunta. En mitenkään pyrkinyt tekemään vaikuttavaa kertomusta, vaan näyttämään, esittelemään ja havainnollistamaan sitä, mitä olimme löytäneet, ja samalla myös puhuttelemaan. Ajattelen puhutteluni sanattomana: se tapahtui ajatuksen ja kysyvän suhtautumisen tasolla. Guénoun³¹⁷ toteaa, että mikään ei määritä dialogin ydintä niin yksiselitteisesti kuin puhuttelu. Puhuttelun ajatus saa minut liittämään dialogiin myös eleet, ilmeet, liikkeet, etäisyydet, nopeudet ja laadut merkityksellisinä elementteinä.

Ymmärrän joidenkin närkästyneisyyden täyttymättöminä odotuksina, kun esitys ei vastaakaan niitä konventioita, joiden mukaisesti katsoja ehkä tietämättäänkin asettaa odotuksiaan uuden esityksen suhteen. Tiedän, että osa katsojista pääsi jaettavuuden alueelle. Se on minulle osoitus siitä, että työssäni oli jotakin yleisempää, joka tavoitti.

315 Bogart 2004, 82.

316 Emt., 82.

317 Guénoun 2007, 82.

Palaute on tärkeää. Myönteinen palaute saa minut tuntemaan kaiken merkityksellisenä. Elämisen ja toimimisen mielekkyys kasvaa. Kriittinen palaute taas muistuttaa minulle monesta asiasta, kuten siitä, että olemme erilaisia ja myös eri tavoin sidoksissa esimerkiksi esittämisen- ja katsomiskonventioihin. Lehmann³¹⁸ tuo tämän esiin luonnehtiessaan draaman jälkeistä teatteria. Hänen mukaansa se toimii eri taiteiden kohtaamispaikkana ja sen vuoksi kehittää ja edellyttää havainnoimistapaa, joka on irrallaan draaman paradigmatista – ja kirjallisuudesta ylipäätään³¹⁹. Esityksessäni eivät niinkään kohdanneet eri taiteet kuin eri elementit: kertomus, puhe, liike, ele, tila ja maisema. Niiden kautta muotosimme teatteria, joka ei ollut draamaa. Lehmann jatkaa, että ei ole ihme, että muiden taiteiden, kuten kuvataiteen, tanssin ja musiikin, ystävät saavat draaman jälkeisestä teatterista paljon enemmän irti kuin kirjalliseen kerrontateatteriin tottuneet katsojat³²⁰. Tottuneisuudessa on kyse konventiosta. Lehmannin ajatukset muistuttavat siitä tosiasiasta, että katsomossa istuu hyvin monenlaisia ihmisiä. Tekijän on tärkeää miettiä tarkoin, millaista etukäteistietoa hän antaa esityksestä ja miten hän sen tekee. Tämä koskee erityisesti taiteellisen tutkimuksen kontekstissa tapahtuvaa esitystoimintaa, koska tutkimuskontekstissa tapahtuvan esitystoiminnan perinne puuttuu. Tekijän on pohdittava uudella tavalla, miten hän muotoilee informaation, millaiseen maailmaan hän halua johdattaa katsojan ja millä keinoilla hän sen tekee.

Esitys jatkoi elämänsä ajatuksissa ja puheissa. Pyörittelin mielessäni kokemuksekseni esityksen tekemisestä ja käymistäni keskusteluista katsojien kanssa; olinhan ottanut projektin taiteellisen tutkimukseni kohteeksi. Ilokseni ja hämmästykseni esitys pyöri myös, syystä tai toisesta, joidenkin katsojien mielessä. Syksyllä 2012, kaksi vuotta teoksen esittämisen jälkeen, tapasin esityksen nähneen lakimies-tuttavani. Tapaamistilanteessa olivat myös hänen äitinsä ja veljensä, joille hän esitteli minut kuvailemalla esitystäni. Tuttavani kertoi pitäneensä esitystäni vaikuttavimpana esityksenä, minkä hän oli koskaan nähnyt. Samalla hän kertoi, että esityksen jälkeen kotona hän kirjoitti kokemuksestaan, runon tapaan. Kävimme hänen kirjoittamisestaan ja kirjoituksestaan seuraavanlaisen keskustelun:

Mari:

Kirjoitatko useinkin?

Tuttava:

Joskus harvoin.

318 Lehmann 2009.

319 Emt., 70.

320 Emt., 70.

Mari:

Onko kirjoittamasi teksti tietokoneella?

Tuttava:

On.

Mari:

Voisitko lähettää tekstin minulle, sähköpostilla?

Tuttava:

Voin lähettää.

Mari:

Anna tekstin olla sellaisenaan, sinun ei tarvitse sensuroida tai korjailla sitä mitenkään.

Tuttava:

En mä korjaile.

Olin jo kirjoittamassa työhöni, että en ole vielä saanut tekstiä. Pari päivää ennen kuin jätin tämän tutkimuksen käsistäni sain kuitenkin tuttavaltani sähköpostia. Hänen luvallaan liitän sen tutkimukseeni. Minun ei ollut enää mahdollista alkaa pohtia viestiä tarkemmin tutkimuksessani, joten tyydyn tässä toteamaan, että sen saaminen tuntuu hauskalta, yllättävältä ja uutta lupaavalta. Katsoja näki esityksen ja kirjoitti siitä välittömästi kotiin päästyään.

Todellisuus ja esitys olivat niin, ettei tiennyt kumpi on kumpi ja ei sillä ollut merkitystä.

Hiljaisuus ja erittäin kärsivällinen hallittu hidas liike aikaansaivat räjähtävän tunnelman, ajantaju loppui.

Monia kerroksia siinä miten esitystä ajattelee:

- *tosi ja esitys*
- *liike ja tarina*
- *terapia ja tanssi*
- *minä ja toinen*
- *minulla ja toisella sama tunne ja ehkä sama liike mutta eri reaalin kokemus*
- *minä toisen esittämänä*
- *toinen minun esittämänä*
- *onko tarina ensin ja sitten liike vai toisinpäin*

Saman tarinan voi nähdä hauskana tai onnettomana.

Saman tarinan voi nähdä liikkeenä tai ei-liikkeenä.

Näkömät: > auringon lasku, maisema

<i>Äänimaailma:</i>	>	<i>hiljaisuus, toisto</i>
<i>Liike:</i>	>	<i>juoksu, väsyminen</i>
<i>Visuaalisuus:</i>	>	

(Katsojan ajatuksia esityksen jälkeen 30.9.2010)

Sama katsoja asettui kahden ja puolen vuoden päästä uudelleen kiteyttämään ajatuksiaan samaisesta esityksestä:

Selitystä:

Havaitsin, että jostakin syystä neljä eri elementtiä (näkyvät, äänimaailma, liike, visuaalisuus) saivat konkreettisen vastineensa itse käsillä olleessa tilanteessa. Näkymää hallitsi itse esityksestä irrallaan oleva ikkunasta näkynyt sää ja maisemassa pysyvästi olleet rakennukset. Auringon laskeminen oli jossakin mielessä sattumaa, jossakin mielessä ihan ennustettavissa. Rakennusten läsnäolo maisemassa esitysaikana oli täysin vaikkakaan ei sataprosenttisesti ennustettavissa.

Äänimaailmaa hallitsi käsinkosketeltava hiljaisuus, joka ikäänkuin puhui. Äänien kuin myös itseasiassa hiljaisuuden toistaminen oli olennainen osa esityksen äänimaailmaa.

Esityksessä oli liikettä, joka esittäjän esittämän väsymisen johdosta väheni ja väheni.

En ole varma mitä visuaalisuudella tässä tarkoitin. Ehkä tarkoitus oli korostaa sitä, että silmin nähtävä kokonaisuus ei ole sanoilla kerrottavissa, sillä kyseessä oli esitys, joka ei ole sanoilla esitettävissä. Jos esitys voitaisiin kertoa sanoilla, olisi kyseessä kirjallinen tuotos, jossa em. neljällä elementillä ei ole osuutta. Visuaalisuudelle tarkoituksella siksi jätin tyhjän kohdan, koska sanavastine ei ole sanoilla sanottavissa.

(Katsojan ajatuksia 10.4.2013. Hän selittää aiemmin, 30.9.2010, kirjoittamia ajatuksia.)

Tämä palaute johtaa minut ajattelemaan, miten palautteen saaminen ylipäättään on hauskaa, tärkeää ja yllättävää. Koen tämän palautteen myönteisenä; katsoja on paneutunut siihen ja antanut aikaa sen muotoilulle. Koen palautteen myös rakentavana; se vie ajatteluani eteenpäin ja antaa minulle tietoa siitä, miten esitys on nähtävissä, koettavissa ja ajateltavissa. Katsoja on nähnyt vaivaa palautteen suhteen: hän on eritellyt vaikutelmiaan ja tunteuksiaan.

Katsoja, antaessaan palautetta, suuntasi huomiotaan siihen, mitä esityksen tekijänä olin tehnyt. Hän vastasi puhutteluuni. Minä, vastaanottaessani hänen palautteensa, vastaan hänen puhutteluunsa. Vastaamiseni ei nyt tässä vaiheessa jää hänelle vastaamiseksi, vaan laajenee tämän tutkimuskirjoitukseni myötä yleiseksi

vastaamiseksi. Näen palautteen ja siihen vastaamisen, myös tutkimuskirjoituksen muodossa, dialogisen tilan luomisena. Parhaassa tapauksessa tutkimukseni synnyttää lisää dialogista tilaa, joka mahdollistaa lukijoiden ja keskustelijoiden osallistumisen dialogiin, sen osapuolina.



Kuva 7. Heta suorittaa antamaani tehtävää kohtauksessa 4, *Ympyräjuoksu*.

7 *Lopuksi*

Tämä tutkimus on vetänyt minua teoreettisesti useisiin suuntiin. Avainsanojen pohtimisen innostamana hain tietoa eri suunnilta, ja se sai hankkeeni tuntumaan välillä uhkarohkealta yritykseltä. Huoleksi nousi hetkittäin, miten kannatella työtäni keskenään erilaisten teorioiden varassa. Haluan kuitenkin muistuttaa, että olen ollut raivaamassa tutkimuspolkuani teatterintekijänä, en vaikkapa psykologina tai kirjallisuudentutkijana. Eri tieteen- ja tutkimusalojen teoriat ovat toimineet minulle lopultakin innostajina ja ajattelun apuna. Ne ovat vieneet eteenpäin teatterillista ajatteluani. Se missä olen nyt, on toivottavasti tilapäistä. Taiteellinen tutkimusmatka saa jatkaa. Työni sisältää varmasti myös teoreettisia ristiriitaisuuksia; sanon yhtä ja kohta sanon toista. Minä on aihe, joka voidaan ymmärtää useilla toisistaan radikaalisti poikkeavilla tavoilla. Se tuntuu kiinnostavalta ja tartun mielelläni aiheeseen uudessa taiteellisessa työssä tai tutkimuksessa. Minua jää kiinnostamaan monet muutkin kysymykset. Pohdin nyt lopuksi, miten pääsin työlleni asettamiini tavoitteisiin, ja mitä merkityksiä annan tekemälleni työlle. Pohtiessani valaisen samalla uusia, kiinnostavia aiheita työstettäväksi.

7.1 TUTKIMUSTAVOITTEIDEN TOTEUTUMISESTA

Kohdistan huomioni ensin metodologisiin tavoitteisiin. Tavoitteeni oli osallistua taiteellisen tutkimuksen kehittämiseen ja pohtia, miten työskennellä taiteellisena tutkijana ja miten saada tietoa. Sain tietoa metodologisten ratkaisujeni, avainsanojen ja refleктоivan kirjoittamisen, avulla.

Ensinnäkin avainsanoista. Niiden avulla minun oli mahdollista kohdistaa huomioni itselleni kaikkein polttavimpiin kysymyksiin tutkimusprosessissani. Avainsanat olivat keskenään yhteismitattomia. Ne olivat myös nousseet pintaan, pohtimisen kohteiksi, eri vaiheissa työtä³²¹. *Päiväkirja* tuli mukaan tutkimukseen aivan alussa, ennen kuin edes tiedostin aloittaneeni tutkimusta. *Esitys* ja *dialogi* tulivat mukaan laatiessani ohjaussuunnitelmaa esitykselle. *Raja* sen sijaan nousi pohtimisen aiheeksi vasta harjoitusprosessin puolivälissä, kun käytännön taiteellinen prosessi

321 Selostan eri avainsanojen mukaantuloa pohdintoihini luvussa 2.3, jossa käyn läpi kunkin avainsanan.

oli jo pitkällä. Samoin *henkilökohtainen* nousi ajattelemisen aiheeksi harjoitusprosessin aikana, etsiessäni vaihtoehtoa omaelämäkerrallisuudelle.

Kuvaan seuraavaksi, kiteytettynä, avainsanojen suhteutumista toisiinsa. Toin henkilökohtaisen alueelta dialogiin tuotoksen, päiväkirjan, jonka asetin palvelemaan taiteellisen työskentelyn tarpeita. Asetin päiväkirjan myös julkisen jakamisen tapahtuman, esityksen, käyttöön. Dialogi oli rakentamassa toiminnan eettistä pohjaa. Eettisyys ajoi toimintaa kohti yhteistä. Raja, siirtymä päiväkirjan kertomuksesta ja kertomuksen edelleen kertomisesta esittämiseen, toimi alueena, jossa kävimme taiteellista dialogia taiteen keinoin ja samanaikaisesti kysyimme toiminnan eettisyyttä. Raja oli myös siirtymää yksityisistä ajatuksista ja kokemuksista kohti julkista ja yhteistä. Työn nimeäminen teatteriksi oli poliittinen teko. Dialogi työtapana siirtyi osittain myös esitykseen osaksi sen muotoa. Käymämme dialogi ei jäänyt meidän tekijöiden väliseksi, vaan teatterikontekstissa se toimi myös keskustelun avauksena yleisön, maailman, kanssa. Avainsanojen keskinäisten suhteiden keskeltä löytyy oma, taiteellisen tutkijan paikkani. Avainsanat tekivät minulle tutkimuksestani henkilökohtaisuuteni moninkertaisen myllyn, jossa arvioitavana oli lähtökohtamateriaali, päiväkirja, ja sen pohjalta tapahtuva dialoginen esityksellistämisen lopputuloksineen.

Toiseksi reflektiivisestä kirjoittamisesta. Metodinen ratkaisuni kirjoittaminen aloitti koko tutkimustyöni kuin vaivihkaa. Kirjoittamiseni alkoi tarpeesta ottaa aikaa itselleni. Kun aloitin kirjoittamisen päiväkirjakirjoituksena, annoin samalla itselleni luvan kirjoittaa mitä vain ja miten vain, ja vain itselleni. Aloitettua kirjoittamisen keksin sille pian myös kaksi hyötynäkökulmaa. Sen avulla saatoin kehittää kirjoittamistani³²². Kirjoittamisen taito on tutkijalle välttämätön, sillä kommunikointi tapahtuu kirjoittamisen kautta. Toinen hyötyajatus oli, että kirjoittaminen oli keino päästä käsiksi tutkimustyöhön, tuottaahan kirjoittaminen jo sinänsä tutkimusmateriaalia. Kirjoittaminen alkoi kirkastua metodiseksi ratkaisuksi, kun aloin yhdistää kirjoittamiseeni reflektiota koskevaa teoriaa. Tutkimukseni päättyessä minulle on selvää, että kirjoittaminen asettuu perustavaan asemaan tutkijantyössä³²³, ja kirjoittamisen tulee alkaa silloin kun tutkimuskin. Tutkimuksessani nime-

322 Tämä on päiväkirjakirjoittamisen eräs funktio. Vatka (2005, 266) tuo esille, että varsinkin nuoret kirjoittajat käyttävät päiväkirjaansa kirjallisen ilmaisun tietoiseen harjoittamiseen. Tulkitsemme kyseessä olevan kirjallisen ilmaisun ja samalla sen opettelemisen, harjaantumisen siihen.

323 Kirsi Heimonen pohtii laajasti tanssimisen ja kirjoittamisen suhdetta Teatterikorkeakouluun laatimassaan väitöstutkimuksessa *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. (2009). Heimonen etsi keinoja muodostaa omasta tanssimisestaan tutkimusta, ja keinoksi muodostui kirjoittaminen, tietyllä tavalla kirjoittaen suhteeseen asettuminen tanssimisen kanssa.

sin henkilökohtaisuuden koko tutkimustyöni maaperäksi, mutta perustana voidaan mielestäni pitää myös kirjoittamista. Taiteellisessa tutkimuksessa kirjoittaminen ja henkilökohtaisuus kulkevatkin käsi kädessä. Vaikka kirjoittaminen tuntuisi vieraalta, siihen on ryhdyttävä, siihen on tutustuttava ja luotava suhde, koska se mahdollistaa kommunikoinnin. Kirjoittamisesta on tehtävä itselleen omanlaista; mallia ei tarvitse ottaa muista eikä itseä pidä vertailla muihin. Mallin ottaminen voi tosin vauhdittaa työn etenemistä.

Kohdistan huomioni seuraavaksi epistemologiseen tavoitteeseeni. Asetin tavoitteekseni pohtia ja perustella, mikä on tietoa ja mikä kelpaa tiedoksi. Se, että alun yksityiset päiväkirjaraapustukset ovat kantaneet läpi tutkimusprosessini, osoittaa mielestäni niiden kelpaavuuden tiedon pohdintaan. Tiedoksi kelpaa taiteellisen tutkijan henkilökohtaiselta perustalta ponnistava omaelämäkerrallinen työ, jossa tärkeiksi saavat nousta tutkijan kokemukset, muistot, tunteet, mieltymykset ja kehollisuus. Liikkeellisyys ja tilallisuus ei-kerronnallisuudessaan muodostuivat vastavoimiksi, jotka ohjasivat minut murtamaan omaelämäkerrallisen lähtöasetelman. Työskentelyyn tuli väljyyttä, ja kertomus ja kerronnallisuus joutuivat koetteille. Näen myös dialogin omaelämäkerrallisuuden vastavoimana; dialogi suuntaa ajallista fokusta eteenpäin, toisin kuin kerronta, joka kuvaa sitä, mitä on ollut tai mitä on.

Seuraava huomioni koskee tavoitettani muotoilla uudenlaisia työtapoja esittäviin taiteisiin. Viime vuosina teatteriin ja esittäviin taiteisiin on tullut voimallisesti uudenlaista ajattelua. Tuntuu, että kaikki se, mihin pyrin, on jo tehty moneen kertaan. Päiväkirjan hyödyntäminen, esteettinen niukkuus, dialogisuus ja henkilökohtaisuus ovat kaikki koeteltuja asioita. Se mikä tekee työni tärkeäksi, on niiden yhdistyminen yhdessä ja samassa minimaalisessa teoksessa, sekä antautumiseni pohtimaan teosta tutkimuksena. Työtavaksi voin nostaa henkilökohtaisen kerronnan ja siitä ponnistavan teatterillisen työn. Siitä tuli lähtökohta, joka sysäsi liikkeelle minun ja toisen kysyvän yhteistyön. Yhteistyössä oli tilaa kuuntelemiselle, ehdottamiselle ja neuvottelemiselle. Henkilökohtainen kerronta voi olla mitä vain. Lähtökohdaksi voidaan ottaa oma päiväkirjakatkelma, kuten kohdallani, tai mikä tahansa muu tuotos, vaikkapa postikortti, kuten Oddeyn³²⁴ avulla käy selväksi. Lähtökohdasta voidaan edetä erilaisiin työskentelymuotoihin, ja keskustelu on niistä eräs. Keskustelun pohjalta kasvoi työtapo, jossa aloin erottaa dialogisuuden piirteitä. Alun toiveeni pyrkiä dialogiseen työtapaan tuntuu nyt jälkikäteen arvioituna toisaalta liian suureelliselta, toisaalta liian vähäiseltä. Suurellista se on siinä mielessä, että dialogi on jotakin, joka tulee osapuolien välille ja sitten taas katoaa. Emme voi olla

kaiken aikaa dialogissa. Dialogi-työtapa tuntuu liian heppoiselta ilmaukselta, koska se ei tee oikeutta dialogin kokonaisvaltaisuudelle. Jos dialogiin päästään, ei kyseessä voi mielestäni olla, buberilaisessa mielessä, työtapa, vaan asenne ja suhtautuminen. Ymmärrän dialogin myös tapana hahmottaa olemassaoloa. Olemassaolomme perustuu suhteelle toiseen. Buber ilmaisee tätä ajatusta toteamalla, että alussa on yhteys, inhimillisen olennon kategoriana, valmiutena, tarttuvana muotona, sielun mallina, yhteyden apriorina ja myötäsytntyisenä sinänä³²⁵.

Yhteistyöni Hetan kanssa osoittautui monimutkaiseksi ja hienovireiseksi vuorovaikutusprosessiksi, jossa olosuhteet vaikuttivat kanssakäymiseen. Dialogin toteutumiseksi oli tärkeää, että me osapuolet olimme tasaveroisessa asemassa toisiimme nähden, joten näyttelijän ja ohjaajan suhteemme joutui koetukselle. Totean tässä yleisemmin, että vaikka taiteellisessa työskentelyssä pyrittäisiin toimimaan perinteestä poikkeavalla tavalla, näyttelijän ja ohjaajan suhteessa on aina mukana perinteitä. Suhde on syntynyt perinteestä. Näyttelijän ja ohjaajan suhteeseen voi lisäksi vaikuttaa esimerkiksi osapuolten ikä ja se, miten hyvin osapuolet tuntevat toisiaan entuudestaan. Minun ja Hetan työskentelysuhteeseen esimerkiksi vaikutti kymmenen vuoden takainen yhteistyömme, jossa minä toimin nuorten teatteriryhmän ohjaajana ja Heta nuorena teatterinharrastajana. Olimme aikuinen ja nuori kasvatussuhteessa. Edustamme eri sukupolvia, sillä ikäeromme on lähes kaksikymmentä vuotta. Näistä asemista käsin ryhdyimme yhteistyöhön.

Ajattelen esittävien taiteiden kenttiä ja lukuisia eri kokoisia ja muotoisia taiteellisia ryhmiä. Mitä annettavaa tutkimuksellani on taidekenttien suuntaan? Ajattelen, että Heta ja minä toimimme pienimuotoisena tapausesimerkkinä siitä, mitä dialogi yhteistyön muotona voi tarkoittaa ja edellyttää. Miten rikkaaksi dialogi muodostuu, kun osapuolia on usea. Samalla tosin haasteet kasvavat ja moninkertaistuvat. Tutkimukseni avulla olen valottanut taiteellisen yhteistyön haasteita ja mahdollisuuksia.

7.2 TYÖN LÄHTÖKOHTIEN KESKINÄISESTÄ KAMPPAILUSTA

Harjoitusjakson alettua minusta tuntui, että olin liittännyt mukaan suunnitelmiini liian monta ideaa tai lähtökohtaa: omaelämäkerralliset tekstini, salin ja ikkunoista avautuvat maisemat, liikkeellisuuden ja dialogisuuden. Häilyin jatkuvasti eri vaihtoehtojen välillä. Pohtiessani esimerkiksi salia ja sen mahdollisuuksia esitysajattelu lähti kulkemaan salin ehdoilla. Saman tien nousi kysymys, mihin tarvitsen omaelä-

325 Buber 1999, 50.

mäkerrallisia tekstejä. Ovatko ne vain paperimassaa, mitä tahansa mustaa valkoisella? Eri ideat ja lähtökohdat tuntuivat kukin erikseen tärkeiltä, ja kukin vuorollaan nousi muita tärkeämmäksi ja sai muut tuntumaan turhilta. Lähtökohdat ikään kuin kamppailivat keskenään.

Suhteeni päiväkirjatekstiini oli erityistä suhdetta omaan tekstiin. Erityinen suhde syntyi siitä, ettei minulla ollut aiempaa kokemusta vastaavasta, siitä, mitä on asettaa oma päiväkirjateksti taiteellisen työskentelyn materiaaliksi. Olin utelias, jännittyneen kiinnostunut ja naivistisen tietämätön siitä, mitä tekstin kautta syntyisi. Suhtautumiseni tekstiini oli epämääräistä oman tekstin kunnioitusta. Myöhemässä vaiheessa sain etäisyyttä tekstiini ja koin sen helpottavana. Uteliaisuuteni ja kiinnostuneisuuteni olivat siirtyneet työskentelyn muihin puoliin. Myöhemässä vaiheessa halusin yhä voimallisemmin suhtautua tekstiin ”vain” materiaalina. Etäisyys tekstiin antoi tilaa ajatella, mitä haluan tehdä tekstillä. Sen seurauksena asetin tekstin esittelyn asemaan ja näytin katsojille, miten eri tavoin lähestyimme tekstiä ja asetuimme suhteeseen tekstin kanssa.

Tilallisuus ja liikkeellisyys olivat myös elementtejä, joiden kanssa asetuin dialogiseen suhteeseen. Ensin olin kiinnostunut tai pikemminkin lumoutunut tilasta, sitten, dialogisuuden myötä, hain dialogia myös tilan kanssa. Liikkeellisuuden suhteen dialoginen asenne näkyi tilan ja liikkeen yhdistämisessä; koin, että liike alkoi löytää tapoja asettua tilaan ja tila alkoi tarjoutua liikkeelle. Dialoginen asenne alkoi tarkoittaa dialogia tilan ohella myös muiden elottomien ja elollisten olioiden kanssa: saliin tuomiemme esineiden ja tarvikkeiden kanssa sekä ikkunoista aukeavien maisemien – puiden, rakennusten, meren, taivaan ja hiilikasojen – kanssa. Asenne ehti tiedostamisen tasolle, muttei kovinkaan näkyväksi. Tällaisen dialogin mahdollisuuteen olisi kiinnostavaa tarttua jatkotutkimuksissa.

7.3 TUTKIMUKSELLE ANTAMIANI MERKITYKSIÄ

Teoksen valmistaminen ja siihen sisältynyt tutkiminen tarjosivat minulle uudistumisväylän esittävän taiteen parissa. Jälkeenpäin katsoen prosessi toimi minulle irtiottona aiempaan; se oli kertakaikkista asettumista tyhjän päälle, hyppäämistä tuntemattomaan, ja matkaoppaana olivat vain muotoaan hakevat tutkimuskysymykset. Esitysvaiheen jälkeen luetteloin itselleni spontaanisti ja intuitiivisesti, mikä minulle oli ollut tärkeintä teoksen valmistamisessa. Luettelointi oli välivaihe, ennen kuin ryhdyin refleктоimaan tehtyä työtä. Kirjoitin seuraavat asiat:

Valmistamalla teoksen sain tehdä monivaiheisen matkan henkilökohtaisista muistoista esitykseen. Minulle oli tärkeää saada keskittyä työhön taitelijana.

Tärkeää oli saada työskennellä toisen kanssa yhdessä. Tärkeää oli myös se, että sain kohdata katsojat. Sain kuulla heidän ajatuksiaan ja havaita heidän reaktioitaan. Sain keskustella.

(Katkelma tutkimuspäiväkirjasta 1.2.2011)

Tutkimusprosessini päättyessä olen edelleen samaa mieltä. Tutkimukseni on ollut matka alun yksinkertaisesta toimestani, päiväkirjan kirjoittamisesta, lopun pohdintoihin siitä, miten asiat monimutkaistuivat. Mitä monimutkaistuminen tarkoittaa, ja miten se on kytköksissä teatterin ja esityksen luonteeseen? Monimutkaistumisen kautta avautuu koko ajan uutta. Työssä eteneminen tapahtuu jatkuvien valintojen kautta. Kun jotakin tulee teatterillisesti jaetuksi, se ei ole pysyvä vaan tilapäinen lopputulos. Jakamisen kautta ei löydy mitään lopullista totuutta, löytyy vain osatotuuksia. Ne voivat tuoda esille totuutta, joka ei kuitenkaan koskaan täysin valkene. Tällaisen liikkeessä olevan osatotuudellisuuden merkitys on se, että se tarjoaa uusia toiminnan mahdollisuuksia. Osatotuudellisuus on keskeneräisyyttä, joka mahdollistaa siihen tarttumisen. Valmiiseen olisi turha tarttua.

Tämä tutkimus ja ehkä myös siihen sisältyvä taiteellinen työ jatkaa elämäänsä ainakin tekstuaalisella tasolla, tässä tutkimustekstissä, ja toivottavasti myös tulevissa keskusteluissa. Se kertoo taiteellisen tutkimuksen luonteesta, eli siitä, miten tutkimus luo merkityksiä ja merkitysten verkostoja. Taiteellinen tutkimus saattaa tietoisuuteen tehtyä työtä ja mahdollistaa pysähtymisen asioiden äärelle. Pidän taiteellista tutkimusta potentiaalisena vastavoimana tämän ajan nopean tuottamisen ja kuluttamisen pyrkimyksille. Työni opastamana voin kysyä ihmisiä välineellistävien arvojen perään, samoin yksilöä ihannoivien ja yksilön vastuuta korostavien trendien perään.

Minän esiin tuominen, henkilökohtaisuus ja päiväkirja ovat tätä päivää. Kaikille avoinna oleva internet on viime vuosina todistanut monin tavoin ihmisen tarvetta tulla nähdyksi, kuulluksi, puhutelluksi ja kommentoiduksi. Esimerkiksi kotisivut, blogit, Facebook ja Irc-galleria mahdollistavat verbaaliset ja audiovisuaaliset kertomukset jokapäiväisestä elämästä. Voisi ajatella, että oma projektini on tätä samaa omasta elämästä kertomisen trendiä ja aikakautta, näyttämön live-tilanteeseen sovellettuna. Kysymys on kuitenkin muusta, jopa päinvastaisesta. Internetissä ihminen voi luopua yksityisyydestään: hän voi asettua kaikkien tarjolle, määräämättömiksi ajoiksi. Tällainen mahdollisuus on tullut nopeasti kaikkien ulottuville. Se, mitä ihminen antaa ja ikuistaa itsestään verkossa, voi olla lopullista, ja sen kanssa pitää elää. Internet-aikakauden ihmisyyteen sisältyy verkkotaso, ikuisen julkisuuden ja yhteisomistajuuden taso. Tähän verrattuna projektini päinvastoin asetui teatterillisen kohtaamisen ja teatterin luonteeseen liitettävän aktualisuuden puolelle.

Kuten Bogart toteaa, teatteri on paikka, jossa voi kohdata toisensa energisessä tilassa vailla välittävää teknologiaa³²⁶. Esityksessäni ihmiset kokoontuivat ennalta suunniteltuun ja järjestettyyn elävän ja suoran kohtaamisen tapahtumaan. Kun rinnastan teatterin uuteen sähköiseen mediaan, jossa ”tunnustavat eläimet” harjoittavat tunnustamisrituaaliaan³²⁷, teatteri korostuu vastakuvana ja inhimillisyyden tilana.

Teoksessani henkilökohtaisia aineksia hyödynnettiin, ei sellaisenaan, vaan yhteisen kokeilun, harkinnan ja suunnittelun tuloksena. Harjoitusprosessi varmisti harkintaa ja samalla synnytti etäisyyttä aineksiin. Tämä tuki työn eettistä kestävyyttä; näkökohtia siitä, miten on hyvä toimia, oli mahdollista pohtia pitkän ajan kuluessa. Henkilökohtaiset ainekset muuntuivat ajan myötä teokseksi. Tutkimukseni on reaktio internet-aikakauteen. Se on kannanotto sellaisen ihmisyyden puolesta, joka perustuu aikaa ja tilaa tarvitsevalle dialogiselle kohtaamiselle.

Tutkimukseni todistaa, että vähäänkin on mahdollista tarttua ja vähäininkin tekeminen voi olla merkityksellistä. Kirjoittaminen oli tutkimusta suunnitellukseni se oljenkorsi, johon minun silloisessa elämäntilanteessani oli mahdollista tarttua. Minun piti tehdä yksinkertainen teko, kirjoittaa päiväkirjaa ja vähän myöhemmin pyytää näyttelijä työskentelemään kanssani. Yksinkertainen tekoni johti monitasoiseen yhteistyöhön, jossa, teatteria tehdessäni ja teatterillisen eleen kautta, olen välittömästi suhteessa koko maailmaan. Yksinkertainen tekoni johti minut tutkimaan, ja saman tien olin kytköksissä lukuisiin aiheisiin. Äkkiä olinkin tilanteessa, jossa työn rajaaminen vaikutti olevan käsillä olevista tehtävistä vaativimpia.

Olen saanut syventää ymmärrystäni tutkimukseni kohteesta eri tahoilla tapaamieni tutkijoiden kanssa³²⁸. Tutkimukseni alkuvaiheen ajatus tehdä esitys omasta elämästäni tuntuu nyt naivilta ja pinnalliselta. Nykyisellä tietämykselläni, ryhtyisinkö työhön uudelleen? Kyllä, koska sitä kautta sain kokea arvokkaan ja tärkeän tutkimusprosessin. Sain tehdä seikkailun ihmisyyden perimmäisten kysymysten äärelle. Voiko enempää toivoa? Seikkailu on osoittanut minulle lukuisia puoleensa vetäviä tutkimisen aiheita, joihin voin palata myöhemmin. Sellaisia ovat esimerkiksi tilallisuuden ja näyttelijäntyön yhdistäminen ja tilan ja tekstin yhdistäminen. Pidän tärkeänä jatkaa edelleen taiteellisen dialogin mahdollisuuden tutkimista teat-

326 Bogart 2004, 76.

327 Sumiala-Seppänen (2007, 164) viittaa Foucault'hon. Tämä on myös Heddonin (2008) esiinnostama huomio.

328 Esittelin tutkimustyötäni Teatterintutkimuksen seuran syyspäivässä (2012), Teatterikorkeakoulun esittävien taiteiden tutkimuskeskuksen seminaareissa ja tutkimustapaamisissa (vuosina 2008–2012), Kulttuurintutkimuksen seuran yhteydessä toimivan Esitystutkimuksen verkoston tapaamisessa (2011) sekä IABA (International Auto/Biography Association) -järjestön Euroopan osaston järjestämässä konferenssissa Tallinnassa (2011).

terin työtapanana, asenteena ja suhtautumistapana. Pidän tärkeänä työn jatkamista myös omaelämäkerrallisuuden kysymysten parissa. Haluan edelleen näyttämöllistä omaelämäkerrallista, henkilökohtaista materiaalia esitykseksi. Nykytietämykseni innoittamana rajaisin lähtökohtamateriaalin ehkä vain yhteen kokemukseen tai hetkeen. Haluan myös pohtia lisää sitä, miten omaelämäkerrallisuus esiintyy teatterissa yleisemmin. Haluan lisäksi tarkastella ideologioita teatterillisen omaelämäkerrallisuuden taustalla.

Teoksen valmistamisen aikainen elämäni vauvan kanssa ohjasi minua rajaamaan ja pelkistämään työtäni, mikä näkyi ajankäytössä ja materiaalisessa niukkuudessa. Mieleeni tulee omaelämäkerrallisten performanssien tekijän Bobby Bakerin teos *Kitchen show* vuodelta 1991, jossa Baker vauvan äitinä teki esityksen omaan keittiöönsä. Hän asettui niihin puitteisiin, joissa hän päivittäin suoritti elämäänsä³²⁹. Baker työsti sooloteokseksi sen, mitä hänellä siinä vaiheessa oli käsillä. Myöhemmin teos nähtiin osana taiteellisen työn ajanjaksoa, jossa Baker tuotti nimenomaan naisten arkielämää käsitteleviä esityksiä. Minä en vielä ole päässyt sooloesiintymisen makuun. Pidän yhteistyöstä toisten kanssa, ja jokainen yhteistyö, tämä tutkimus mukaan lukien, entisestään vahvistaa mieltymystäni.

Valta on aihe, johon tutkimuksineni olin koko ajan yhteydessä. Pohdin implisiittisesti, kenen teoksesta oli kysymys, kuka prosessissa päätti ja missä kulki-
vat vallan rajat. Dialogisuuden tarkastelu on myös sosiaalisuuden tarkastelua, sillä siinä tarkastellaan ihmisten välistä vallan käyttöä ja jakautumista sekä hierarkioiden rakentamista ja purkamista, vaikei näillä termeillä puhuttaisikaan. Foucault on piileskellyt kirjahyllyssäni koko tutkimuksen ajan, ja toivottavasti jo seuraavassa tutkimuksessa voin paremmin ystävystyä hänen kanssaan. Teatterityön dialogisuus odottaa mukaan liitettäväksi myös valtakysymysten tarkastelua.

En ole selostanut vielä sanallakaan teokseni nimeä *Minun toinen*. Omat selitykseni eivät olisi riittäneet, koska minulla on tähän saakka ollut vain aavistuksenomainen käsitys siitä, miksi nimesin teoksen siten. Välillä olen miettinyt, pitäisikö minun tietää ja perustella nimi. Se on jäänyt ja olen suhtautunut asiaan välinpitämättömästi. Nimi ja nimeäminen liittyvät siihen samaan sumeuteen kuin koko taiteellinen prosessi. Olimme pääasian vieressä, ja piti tarttua sivuseikkaan, jotta pääsi asiaan käsiksi. Häpeäkokemus ja muu muistaminen oli eräs vahva lanka työssä. Työ ke-
riytyi häpeän ympärille. Liitän teokseni nimen yhteiskuntatieteilijä Turo-Kimmo Lehtosen³³⁰ pohdintaan muistamisesta. Hän tukeutuu Michel Foucault'n ja Michel de Certeau'n ajatuksiin ja kirjoittaa:

329 Aston & Harris 2008, 20–40.

330 Lehtonen 2005.

Foucault lainen vastamuisti kertoo, "keitä me olemme" vain, jotta voisimme tulla toisiksi. Certeau puolestaan esittää, että juuri muistinvaraisen arkitaktiikan ansiosta me aina jo tulemme toisiksi. Kuten Foucault, myös Certeau olettaa taistelun pysyväksi asiaksi. Mutta sen sijaan, että Certeau kehottaisi tutkimaan menneisyyttä, hän osoittaa, kuinka arkikäytännöt jo sinänsä jatkuvasti ovat myyräntyötä ja kaivavat maata hallinnan jalkojen alta.³³¹

Lehtoselta lainaamani katkelma tuo esiin sitä, mistä teoksessani ja sen nimessä oli kysymys. Työni oli muistaa ja vastamuistaa. Kysyin, kuka minä olen, mutta en halunnut vastata itselleni, vaan halusin etsiä vastausta toisin. Etsin vastausta taiteellisesta käytännöstä ja jakamisen tilasta, esityksestä. Pidän työtäni minän ylittämisen tekona. Siitä myös teoksen nimi kertoo.

Vilkaisin tutkimuskysymyksiäni, jotka mainitsin johdannossa. Tarkoitukseni tässä reflektiossa ei ollut vastata niihin, mutta minulle syntyy vaikutelma, että olen samalla vastannut. Vastaaminen on mitä ilmeisimmin tapahtunut kulkemalla pitkin mutkittavia, risteäviä, läheneviä ja loittonevia polkuja, taiteellisen työn ja siihen liittämäni tutkivan asenteen voimalla.

Lähteet

- Anttila, Eeva 2003. *A Dream Journey to the Unknown. Searching for Dialogue in Dance Education.* Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Acta Scenica 14.
- Aristoteles. *Runousoppi.* (Suom. Paavo Hohti 2009.) Tampere: Gaudeamus.
- Arlander, Annette 1998. *Esitys tilana.* Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Acta Scenica 2. Näyttämötaide ja tutkimus.
- Arlander, Annette 2009. *Huomioita hiekassa – maisema, esitys, liikkuva kuva ja liike kuvassa.* Julkaisussa Laura Gröndahl, Teemu Paavolainen ja Anna Thuring (toim.) *Näkyvää ja näkymätöntä.* Helsinki: Teatterintutkimuksen seura, Näyttämö ja tutkimus 3, 49–68. <http://www.teats.fi/TeaTS3.pdf> [Lainattu 24.2.2010.]
- Arlander, Annette 2011. *Tekijä esiintyjänä – Esiintyjä tekijänä.* Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene.* Helsinki: Like, 86–100.
- Aston, Elaine 2008. *Knowing differently. 'Practice as Research' and the Women's Writing for Performance Project.* Julkaisussa *Nordic Theatre Studies. Currents and Trends in Contemporary Scholarship.* Föreningen Nordiska Teaterforskare. Volume 19, 8–17.
- Aston, Elaine & Harris, Geraldine 2008. *Performance Practice and Process. Contemporary [Women] Practitioners.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bachelard, Gaston 2003. *Tilan poetiikka.* (Suom. Tarja Roinila.) Helsinki: Nemo.
- Bahtin, Mihail 2002. *François Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru.* (Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen.) Helsinki: Like.
- Barrett, Estelle & Bolt, Barbara (toim.) 2007. *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry.* London, New York: I.B. Tauris.
- Bogart, Anne 2004. *Ohjaaja valmistautuu. Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista.* (Suom. Annette Arlander.) Helsinki: Like. Teatterikorkeakoulu.
- Borgdorff, Henk 2006. *The Debate on Research in the Arts.* Teoksessa *Sensuous Knowledge. Focus on Artistic Research and Development. No 2.* Bergen: Bergen National Academy of the Arts, 7–27.
- Borgdorff, Henk 2011. *The Production of Knowledge in Artistic Research.* Teoksessa Michael Biggs & Henrik Karlsson (toim.) *The Routledge Companion to Research in the Arts.* London & New York: Routledge, 44–63.
- Buber, Martin 1999. *Minä ja Sinä.* (Suom. Jukka Pietilä.) Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Buber, Martin 2002. *Between Man and Man.* (Transl. by Ronald Gregor-Smith.) London and New York: Routledge.
- Butler, Judith 2006. *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous.* (Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi.) Helsinki: Gaudeamus.
- Diamond, Elin 2005. *Johdatus esitykseen ja kulttuuripolitiikkaan.* (Suom. Johanna Savolainen.) Teoksessa Pirkko Koski (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen.* Helsinki: Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos, Teatteritiede, 169–183.
- Foucault, Michel 1990. *The History of Sexuality. Volume 1, An Introduction.* (Transl. by Robert Hurley.) London: Penguin Books.

- Fiebach, Joachim 2005. Teatterillisuus: suullisesta perimätiedosta televisioituun todellisuuteen. (Suom. Johanna Savolainen.) Teoksessa Pirkko Koski (toim.) Teatteriesityksen tutkiminen. Helsinki: Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos, Teatteritiede, 133–168.
- De Freitas, Nancy 2008. Towards a Definition of Studio Documentation: Working Tool and Transparent Record. <http://www.herts.ac.uk/artdes/research/papers/wpades/vol2/freitasfull.html> [Lainattu 17.10.2008.]
- Friberg, Karsten 2010. Moving into the Field of the Unknown. A Reflection on the Differences between Theory and Practice. Teoksessa Carsten Friberg & Rose Parekh-Caihede with Bruce Barton (toim.) At the Intersection Between Art and Research. Practice -Based Research in the Performing Arts. Malmö: NSU Press, 19–37.
- Friedman, Maurice 2002. Introduction. Teoksessa Martin Buber. Between Man and Man. (Transl. by Ronald Gregor-Smith.) London and New York: Routledge, xi–xx.
- Golub, Spencer 1999. Two Acts of the Illimit. Teoksessa Michal Kobialka (toim.) Of Borders and Thresholds. Theatre History, Practice, and Theory. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 244–277.
- Guénoun, Denis 2007. Näyttämön filosofia. (Suom. Kaisa Sivenius, Esa Kirkkopelto ja Riina Maukola.) Helsinki: Like.
- Heddon, Deirdre 2008. Autobiography and Performance. New York: Palgrave Macmillan.
- Heimonen, Kirsi 2009. Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Acta Scenica 24.
- Helavuori, Hanna-Leena 2011. Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa? Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like, 101–116.
- Helavuori, Hanna & Korhonen, Kaisa 2008. Kiihottavasti totta. Helsinki: Like.
- Houni, Pia 2000. Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökuulumista Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Acta Scenica 5.
- Hulkko, Pauliina 2011a. Liha tiskiini ja ruumiita permannelle. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like, 117–134.
- Hulkko, Pauliina 2011b. Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan. Teoksessa Pauliina Hulkko & Esa Kirkkopelto & Marja Silde & Janne Tapper & Petri Tervo & Hannu Tuisku. Nykynäyttelijän taide. Horjutuksia ja siirtymiä. Helsinki: Maahenki, 5–49.
- Hulkko, Pauliina & Kirkkopelto, Esa & Silde, Marja & Tapper, Janne & Tervo, Petri & Tuisku, Hannu 2011. Ehdotus uudeksi kieliopiksi. Teoksessa Pauliina Hulkko & Esa Kirkkopelto & Marja Silde & Janne Tapper & Petri Tervo & Hannu Tuisku. Nykynäyttelijän taide. Horjutuksia ja siirtymiä. Helsinki: Maahenki, 209–220.
- Hulkko, Pauliina & Kirkkopelto, Esa & Silde, Marja & Tapper, Janne & Tervo, Petri & Tuisku, Hannu 2011. Nykynäyttelijän taide. Horjutuksia ja siirtymiä. Helsinki: Maahenki.
- Humalisto, Tomi 2012. Toisin tehtyä, toisin nähtyä. Esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Acta Scenica 27.
- Hunt, Celia & Sampson, Fiona 2006. Writing. Self and Reflexivity. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausepäilyjen käsitteleminen Suomessa 2012. Helsinki: Tutkimuseettinen neuvottelukunta.
- Ikonen, Liisa 2006. Dialogista scenografiaa. Vaihtoehdoisen työprosessin fenomenologista tulkintaa. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 71.
- Jalonen, Olli 2006. Hitaasti kudotut nopeat hetket. Kirjoittamisen assosiaatiosta 1900-luvun suomalaisessa proosassa. Helsinki: Otava.

- Jokinen, Eeva 2004. Päiväkirjat tiedon lajina. Teoksessa Marianne Liljeström (toim.) *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Tampere: Vastapaino, 118–140.
- Joyce, James 2001. *Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta*. (Suom. Alex Matson.) Helsinki: Tammi.
- Kaunistmaa, Pekka & Laitinen, Arto 1998. Paul Ricoeur ja narratiivinen identiteetti. Teoksessa Petri Korhonen ja Seppo Sillman (toim.) *Jaettu jana, ääretön raja*. Pellervo Oksalan juhla-kirja. Jyväskylän yliopistopaino, 168–195.
- Kauppila, Heli 2012. Avoimena aukikiertoon. Opettajan näkökulma kokonaisvaltaiseen lähestymistapaan balettiopetuksessa. Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus. *Acta Scenica* 30.
- Kauranen, Anja 1996. *Syysprinssi*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- Kekarainen, Pertti 2007. Valokuva tässä ja nyt. *Photography Here and Now*. Teoksessa Mika Elo (toim.) *Toisaalta tässä Here Then*. Valokuva teoksena ja tutkimuksena. *The Photograph as Work of Art and as Research*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 83, 30–53.
- Kinnunen, Helka-Maria 2008. *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. *Acta Scenica* 21.
- Kirby, Michael 2002. *On Acting and Not-Acting*. Teoksessa Phillip B. Zarrilli (ed.) *Acting (Re) Considered. A Theoretical and Practical Guide*. London and New York: Routledge. 40–52.
- Kirkkopelto, Esa 2005. Näyttämön ilmiö. Teoksessa Pia Houni, Pentti Paavolainen, Heta Reitala & Hanna Suutela (toim.) *Esitys katsoo meitä*. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura. *Näyttämö & Tutkimus* 1, 12–37.
- Kirkkopelto, Esa 2008. *New Start: Artistic Research at the Finnish Theatre Academy*. Julkaisussa *Nordic Theatre Studies. The Artist as Researcher. Volume 20*. Föreningen Nordiska Teaterforskare, 17–27.
- Kirkkopelto, Esa 2009. *The Question of the Scene: On the Philosophical Foundations of Theatrical Anthropocentrism*. Julkaisussa *Theatre Research International*. Vol. 34. No 3, 230–242.
- Kobialka, Michal 2005. Rajoista ja rampeista. – Teatterihistoria, käytäntö ja teoria. (Suom. Johanna Savolainen.) Teoksessa Pirkko Koski (toim.) *Teatterin ja historian tutkiminen*. Helsinki: Like, 168–201.
- Koivunen, Anu 2004. *Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatutkijan metodologinen itsereflektio*. Teoksessa Marianne Liljeström (toim.) *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Tampere: Vastapaino, 228–251.
- Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne 1995 (toim.). *Avainsanat. Kymmenen askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Koskela, Lasse & Rojola, Lea 2000. *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tietolipas 150.
- Koskenniemi, Pieta 2007. *Osallistava teatteri – Devising ja muita merkillisyyksiä*. Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.
- Kosonen, Päivi 2000. *Elämät sanoissa. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet'n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä*. Helsinki: Tutkijaliiton julkaisu 97.
- Kosonen, Päivi 2004. *Omaelämäkerrallisesta tyylistä*. Teoksessa Johanna Latvala, Eeva Peltonen & Tuija Saresma (toim.) *Tutkija kertojana. Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*. Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 79, 341–356.
- Kosonen, Päivi 2007. *Isokrateesta Augustinukseen. Johdatus antiikin omaelämäkerralliseen kirjallisuuteen*. Jyväskylä: Atena.

- Kujansivu, Heikki & Saarenmaa, Laura 2007. Tunnustus ja todistus omaelämäkerrallisen esittämisen muotoina. Teoksessa Heikki Kujansivu & Laura Saarenmaa (toim.) Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan. Helsinki: Gaudeamus, 7–20.
- Ledger, Adam J. & Ellis, Simon K. & Wright, Fiona 2012. The Question of Documentation: Creative Strategies in Performance Research. Teoksessa Baz Kershaw & Helen Nicholson (toim.) Research Methods in Theatre and Performance. Edinburgh University Press, 162–185.
- Le Doeuff, Michèle 1989. L'étude et le rouet. Paris: Seuil.
- Lehmann, Hans-Thies 2009. Draaman jälkeinen teatteri. (Suom. Riitta Virkkunen.) Helsinki: Like.
- Lehtinen, Virpi 2005. Sukupuoli ja filosofinen tyyli. Teoksessa Johanna Oksala & Laura Werner (toim.) Feministinen filosofia. Helsinki: Gaudeamus, 51–67.
- Lehtonen, Turo-Kimmo 2005. Muistaminen, muistuttaminen ja vastamuisti. Julkaisussa Tiede ja Edistys. Tutkijaliitto [574], 46–59.
- Liljeström, Marianne 2004. Feministinen metodologia – mitä se on? Teoksessa Marianne Liljeström, (toim.) Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta. Tampere: Vastapaino, 9–21.
- Mamet, David 2002. Tosi ja epätosi. Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle. (Suom. Vuokko Kellomäki.) Helsinki: Terra Cognita.
- Martin, Mari 2007. Lapsilähtöistä teatteria. Taiteilija-pedagogin työskentely koulun taideprojektissa. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Julkaisematon lisensiaatintutkimus.
- Martin, Mari 2008. Teatterin kättilö. Teoksessa Marjatta Bardy, Riikka Haapalainen, Merja Isotalo & Pekka Korhonen (toim.) Taide keskellä elämää. Like ja Nykyaikaisen museon Kiasman julkaisuja 106 / 2007, 114–120.
- McCourt, Frank 2006. Amerikan ihmemaassa. (Suom. Juhani Lindholm.) Helsinki: Otava.
- McEwan, Ian 2003. Sovitus. (Suom. Juhani Lindholm.) Helsinki: Otava.
- Meriluoto, Aila 1996. Vaarallista kokea. Päiväkirja vuosilta 1953–1975. Helsinki: WSOY.
- Mäkelä, Maarit 2003. Saveen piirtyviä muistoja. Subjektiivisen luomisprosessin ja sukupuolen representaatioita. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 43.
- Oddey, Alison 2005. Devising Theatre. A Practical and Theoretical Handbook. London and New York: Routledge.
- Oksanen, Atte 2004. Taiteilijan minuus. Luovuuden ja ruumiillisuuden rihmastoja. Tampereen yliopisto: Yhteiskuntatieteellinen tiedekunta. Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos. Sosiaalipsykologian julkaisematon lisensiaatintutkimus.
- Pallasmaa, Juhani 1995. Ihmisen paikka – aika, muisti ja hiljaisuus arkkitehtuurikokemuksessa. Teoksessa Arto Haapala, Martti Honkanen & Veikko Rantala (toim.) Ympäristö, arkkitehtuuri, estetiikka. Helsinki: Yliopistopaino, 178–194.
- Pasanen, Riitta 2000. Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – koreografin näkökulma. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Acta Scenica 6.
- Perec, Georges 2002. Tiloja / Avaruuksia. (Suom. Ville Keynäs.) Helsinki: Loki-kirjat.
- Perec, Georges 2004. W eli lapsuudenmuisto. (Suom. Päivi Kosonen.) Helsinki: Like pokkari.
- Peura, Maria 2012. Antaumuksella keskeneräinen. Kirjailijan korkeakoulu. Helsinki: Teos.
- Pirttilä, Ilkka & Houni, Pia 2011. Miten sujuu suomalainen teatterityö? Työterveyslaitos.
- Platon. Teokset. Neljäs osa. Valtio. (Suom. Marja Itkonen-Kaila 1981.) Helsinki: Otava.
- Policastro, Emma 1999. Intuition. Julkaisussa Mark A. Runko & Steven R. Pritzler (toim.) Encyclopedia of Creativity. Volume 2. San Diego, Kalifornia: Academic Press, 89–93.

- Proust, Marcel 2004. Kadonnutta aikaa etsimässä (3). Kukkaanpuhkeavien tyttöjen varjossa 1. Rouva Swannin ympärillä. (Suom. Inkeri Tuomikoski.) Helsinki: Otava.
- Proust, Marcel 2007a. Kadonnutta aikaa etsimässä. Swannin tie. Combray. (Suom. Pirkko Peltonen ja Helvi Nurminen.) Helsinki: Otava.
- Proust, Marcel 2007b. Kadonnutta aikaa etsimässä (2). Swannin tie. Swannin rakkaus. Paikannimet-nimi. (Suom. Inkeri Tuomikoski.) Helsinki: Otava.
- Reiners, Ilona 2001. Taiteen muisti. Tutkielma Adornosta ja Shoahista. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Ricoeur, Paul 1984. Time and Narrative. Volume I. (Transl. by Kathleen McLaughlin and David Pellauer.) Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul 2005. Mimesis, viittaus ja uudelleenhahmottuminen. (Suom. Antti Kauppinen.) Teoksessa Jarkko Tontti (toim.) Tulkinnasta toiseen: esseitä hermeneutiikasta. Tampere: Vastapaino, 164–174.
- Roach, Joseph 2004. It. Julkaisussa Theatre Journal, Volume 56, No 4, 555–568.
- Rojola, Lea 2002. Läheisyyden löyhkä käy kaupaksi. Teoksessa Markku Soikkeli (toim.) Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen. Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A, No 50, 69–99.
- Ronkainen, Suvu 2004. Kvantitatiivisuus, kvalitatiivisuus ja feministinen tutkimus. Teoksessa Marianne Liljeström (toim.) Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta. Tampere: Vastapaino, 44–69.
- Rouhiainen, Leena 2008. Artistic Research and Collaboration. Julkaisussa Nordic Theatre Studies Volume 20, 51–59.
- Ruuskanen, Annukka (toim.) 2011. Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like.
- Ryle, Gilbert 1990 / 1949. The Concept of Mind. London: Penguin Books.
- Saisio, Pirkko 2001. Pienin yhteinen jaettava. Helsinki: WSOY.
- Sandqvist, Ville 2011. Roolin suhde näyttelijään. Teatterikorkea-lehti 1/2011, 43–46.
- Sartre, Jean-Paul 2004. Minän ulkoisuus. Fenomenologisen kuvauksen hahmottelua. (Suom. ja esipuheen kirjoittanut: Antti Kauppinen.) Helsinki: Tutkijaliitto. Paradeigma-sarja.
- Sava, Inkeri & Bardy, Marjatta 2002. Lukijalle. Julkaisussa Inkeri Sava ja Marjatta Bardy (toim.) Taiteellinen toiminta, elämäntarinat ja syrjäytyminen. Syreenin Taimi-projekti 2001–2003. Helsinki: Työpäpaperit. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 21, 3–7.
- Sava, Inkeri & Vesänen-Laukkanen, Virpi (toim.) 2004. Taiteeksi tarinoitu oma elämä. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Smith, Sidonie 1999. Constructing Truth in Lying Mouths: Truth-telling in Women's Autobiography. Teoksessa M. W. Brownley & A. B. Kimmich (toim.) Women and Autobiography. Washington, DC: Scholarly Resources, 33–52.
- Smith, Sidonie & Watson, Julia (toim.) 2005. Interfaces. Women, Autobiography, Image, Performance. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Smith, Sidonie & Watson, Julia 2001/2010. Reading Autobiography. A Guide For Interpreting Life Narratives. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- Steiner, Barbara & Yang, Jun 2004. Autobiography. London: Thames & Hudson.
- Sullivan, Graeme 2005. Art Practice as Research. Inquiry in the Visual Arts. Thousand Oaks, London, New York: Sage Publications.
- Sumiala-Seppänen, Johanna 2007. Tunnustan, olen siis olemassa. Mediakulttuurin terapeutin eetos. Teoksessa Heikki Kujansivu & Laura Saarenmaa (toim.) Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämiseen tapaan. Helsinki: Gaudeamus, 163–183.

- Taylor, Charles 1994. Autenttisuuden etiikka. (Suom. Timo Soukola.) Helsinki: Gaudeamus.
- Vatka, Miia 2005. Suomalaisen salatut elämät. Päiväkirjojen ominaispiirteiden tarkastelua. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Wilson, Michael 2006. Storytelling and Theatre. Contemporary Storytellers and Their Art. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Woolf, Virginia 2003. Majakka. (Suom. Kai Kaila.) Helsinki: Tammi.

Minun toinen -teoksessa käytetty musiikki:

- Porter, Cole 1939. You Do Something to Me. Esittäjä: Marlene Dietrich ja Victor Young's Orchestra. Äänilevyllä Marlene Dietrich. Vol. 2. Naughty Lola. Original Recordings 1928–1941. Naxos.

Liite I

OMAELÄMÄKERRALLISUUDEN TAUSTAPOLKUNI KOULUTUSKONTEKSTISTA TAIDEKONTEKSTIIN

Kokemukseni *Taimi*-hankkeen täydennyskoulutuksesta vuosina 2001–2003 saivat minut jatkamaan omaelämäkerrallisuuden ja esittämisen suhteen selvittämistä nyt taiteilijoiden kanssa. Täydennyskoulutus oli ollut yhtä kuin opettajien työpajat. Olin työpajojen suunnittelija, toteuttaja, kouluttaja ja tutkija yhdessä hankkeen vetäjä Inkeri Savan ja kuvataiteilija Virpi Vesanen-Laukkasen kanssa. Järjestimme työpajat kesellä viikkoa, opettajien työajalla, koko päivän pituisina. Koulutuksen aloitus- ja päätöstyöpajat järjestettiin kaksipäiväisinä. Olin työskentelyn mahdollistaja, järjestin aikaa, tilaa ja olosuhteet työskentelylle ja ohjasin työskentelyä. Jokaisen työpajapäivän päätteeksi osallistujat kävivät reflektiokeskustelun.

Tässä koulutuksen, opetuksen ja tutkimuksen kontekstissa jäin kaipaamaan mahdollisuutta koetella omaa taiteellista ajatteluani. *Taimen* jälkeen halusin jatkaa työtä ja tutkia, miten voin työskennellä pidemmälle omaelämäkerrallisen materiaalin kanssa. Hyödynsin *Taimen* työpajatyömuotoa ja suunnittelin sen pohjalta yhteistyötä esittävän taiteen ammattilaisten kanssa. Käännyin kahden tuntemani tanssijan, Erika Alajärven ja Pirkko Ahjon puoleen³³². He lupautuivat tulemaan mukaan. Erika ja Pirkko eivät tunteneet toisiaan entuudestaan. Pirkon kautta myös Erja Asikainen liittyi ryhmään³³³. Sovimme yhdessä työpajatyypillisestä työskentelystä. Toimin työpajojen suunnittelijana ja vetäjänä ja osittain myös työskentelyyn osallistujana. Asetin työskentelyn tavoitteeksi sen tutkimisen, miten olisi mahdollista yhdistää omaelämäkerronta ja esityksellisyys. Työpajatapaamisia kertyi yhteensä

332 Erika on flamencotanssija ja koreografi, joka on kouluttanut itseään myös nykytanssijana. Tein yhteistyötä Erikan kanssa hänen nykyflamencotanssiteoksessaan *Heijastuksia* (keväällä 2006), jossa Erika työsti teostaan koreografina ja kutsui minut työparikseen ohjaajaksi. Pirkko on tehnyt pitkän uran tanssijana ja baletin, jazzin ja nykytanssin opettajana. Opiskelin Pirkon kanssa samaan aikaan Teatterikorkeakoulussa tanssi- ja teatteripedagogiikan laitoksella 1997–99. Pirkko tanssinopettajalinjalla, minä teatteriohjaajalinjalla. Tein Pirkon kanssa yhteistyötä produktiossa *Rannalla* (ohj. Ville Sandqvist). *Rannalla* oli teatterin ja tanssin opiskelijoiden tanssillinen ja musiikillinen näyttämöteos, jossa opiskelijat toimivat esiintyjinä, koreografeina ja ohjaajina. Rakensin Pirkon kanssa esitykseen butomaisen osan, jossa Pirkko toimi esiintyjänä, minä ohjaajana. Esitykset pidettiin Teatterikorkeakoulussa Musiikkiteatterilaitoksen tiloissa keväällä 1998.

333 Erja valmistui ballerinaksi 1970-luvulla. Hän työskenteli balettitanssijana, ja laajensi toimintaansa myös nykytanssin tehtäviin. Hän on tanssinut muun muassa tanssiteatteri Raatikossa.

yhdeksän³³⁴. Tapaamisissa kävimme vuoropuhelua keskenämme ja tutustuimme toisiimme ja toistemme työtapoihin. Työpajoissa syntyneiden materiaalien pohjalta valmistimme esityksen *Kerroksia*³³⁵.

Työskentely työpajoissa muodostui autenttinen liike -työtavan ja omaelämäkerrallisten välitehtävien ympärille. Kiinnostuin autenttisesta liikkeestä, koska autenttisen liikkeen tapahtumassa liikkuminen ja sitä seuraava puhe kytkeytyivät mielestäni omaelämäkerrallisuuteen. Arvelin autenttisen liikkeen sopivan kokeiltavaksi taustoiltaan erilaisten tanssijoiden kanssa. Jokainen saattoi päästä siihen mukaan, koska se ei vaadi minkään erityisen liikkumistekniikan hallintaa. Aloitimme jokaisen työpajan autenttisella liikkeellä, siitä tuli virittäytymistapa, jonka avulla saatoimme lämmittää itsemme mielen ja kehon tasolla työskentelemään omaelämäkerrallisesti. Myöhemmin havaitsimme, että siitä oli tullut myös tärkeä materiaalin tuottamisen tapa. Valmistaessamme esitystä iso osa työstettävästä materiaalista oli peräisin autenttisesta liikkeestä.

Välitehtävä oli kirjallinen tehtävä, jonka annoin työryhmän jäsenille työpajassa seuraavaa tapaamista varten. Tehtävät liittyivät valokuviin, esineisiin, paikkoihin ja maisemiin. Erään kerran pyysin tanssijoita poimimaan kolme valokuvaa, jotka he liittävät elämänsä eri vaiheisiin. Seuraavalla tapaamiskerralla katsoimme valokuvia, keskustelimme niistä ja työstimme niitä liikeimprovisaatioina. Eräänä välitehtävänä tanssijat toivat työpajaan lapsena ja nuorena kirjoittamiaan päiväkirjoja ja muistivihkoja. Teimme kokeilun, jossa päiväkirjan omistaja liikkui ja samaan aikaan toinen luki hänen tekstiään ääneen. Liike ja puhuttu teksti yhdessä saivat aikaan vaikutelmia ajallisista kerrostumista, ne loivat ajan ja tilan tuntua. Käytimme näitä tekstejä myös esityksessä. Tanssijat lukivat omia päiväkirjakirjoituksiaan nauhalle ja liikkuivat nauhapuheensa säestyksellä. Päiväkirjapuhe rakensi esittämistä alusta alkaen tarinallisuuden suuntaan. Päiväkirjapuheen kautta tanssija tavallaan esittäytyi menneisyytensä kautta. Puhe oli eräänlainen dokumentti ja hetken kestävä menneisyyden välähdys. Myöhemmät tapahtumat esityksessä väistämättä suhteutuivat tähän välähdykseen ja muodostivat tapahtumien ketjun, jonka kautta tarinat rakentuivat. Puheen kautta rakensimme henkilökohtaisuuden tuntua alusta lähtien mukaan esitykseen.

Katsoin esityksen videolta kuukausia myöhemmin. Minua ilahdutti tanssijoiden keskinäinen erilaisuus. Tanssijat näyttivät tulleen eri maailmoista kuin sattumalta samaan teokseen. Minua ilahdutti myös se, miten he erilaisuudessaan saman-

334 Keväällä 2007 tapasimme viisi kertaa ja syksyllä 2007 neljä kertaa. Työpajan ajankohta oli keskellä viikkoa päivällä kolme tuntia kerrallaan.

335 *Kerroksia* esitettiin neljä kertaa maaliskuussa 2008 helsinkiläisen Valtimonteatterin tiloissa.

aikaisesti tavoittelivat yhteistä maailmaa. Esitys koostui lukuisista fragmenteista, joissa tanssijat toivat esille jotakin hyvin henkilökohtaista. Näyttämölle asetettuna henkilökohtaisesta tuli tunnistettavaa, se muuntui yhteisesti jaettavaksi. Esityksessä oli luonnosmaisuuksia. Katsomiseni jälkeen muistin esityksen tekemisen olosuhteita, jotka olivat rajoittaneet työskentelyä. Tanssijat olivat täysin sidoksissa ansiotöihinsä. Rahoituksen puute vaikutti ennen kaikkea siinä, etteivät tanssijat voineet panostaa työhön riittävästi ajallisesti. Meidän oli vaikea löytää yhteistä harjoitusaikaa. Saimme rahoitusta vasta lähellä ensi-iltaa³³⁶. Ehdotin jossakin vaiheessa, että esitys muodostuisi kolmesta sooloesityksestä, jolloin voisin työskennellä kunkin tanssijan kanssa erikseen, ilman yhteisiä harjoitusaikoja. Päätimme kuitenkin tehdä yhteisesityksen.

Työpajatyöskentelystä tuli keino työskennellä omaelämäkerrallisesti ja tuottaa omaelämäkerrallista materiaalia yhteisesti jaettavaksi. Kun asetimme päämääräksi yhteisen esityksen valmistamisen, työskentely mutkistui. Toimin ensin työryhmän kokoajana, sitten työpajojen vetäjänä ja osittain myös osallistujana ja myöhemmin esityksen ohjaajana. Omaelämäkerrallinen materiaali oli pääosin tanssijoiden tuottamaa, oma osuuteni siinä oli lähinnä avustava: työskentely tapahtui usein pareittain, ja olin usein jonkun tanssijan parina.

Syntynyt materiaali oli luonteeltaan henkilökohtaista. Siirtyessämme tekemään esitystä koin, että ohjaajana minun oli vaikea suhtautua materiaaliin esityksen valmistamisen ehdoilla. Olin saanut seurata materiaalin syntymistä ja olin osittain ollut vaikuttamassa sen syntymiseen. Koin, että materiaali oli tanssijoiden omaa, heille kuuluvaa. Pohdin, miten puuttua siihen ohjaajana, kuin ulkopuolelta. En ollut varma, halusivatko tanssijat työpajatyöskentelyn jäljiltä enää tehdä esitystä. Kysyin asiaa. Keskustelimme ja päädyimme siihen, että esitys halutaan tehdä. Miten käsitellä materiaalia, miten suhtautua siihen, miten hakea muotoa sellaiselle? Se mitä ohjaajana saatoin tehdä, oli lukea muistiinpanojani ja katsoa työskentelyä videolta. Poimin videonauhamaateriaalista itseäni kiinnostavia osuuksia työskentelyssä ja kirjoitin muistiin katsomisen aikana syntyneitä ajatuksiani. Näytin tanssijoille näitä poimintojani ja kirjoituksiani. Siten syntyi keino kommunikoida ja luoda yhteistä ajattelua ja kieltä. Heijastin takaisin sitä mitä tanssijat olivat tuottaneet. Toimin kanssareflektijana tanssijoiden kanssa. Reflektoinen käytäntö työpajoissa syntyi liikkumisen ja keskustelun vuorottelusta.

Sen lisäksi, miten toimia ohjaajana, ratkaistavana oli, mitä tehdä materiaalille, miten tarttua siihen. Koin, etten voinut alkaa runnoa sitä johonkin minun päästä-

336 Helsingin kaupunki myönsi meille apurahan, jonka turvin maksoimme esityspaikan vuokran ja tanssijoille palkkiot työstään.

ni lähtevän idean suuntaan. Kenen teosta olimme aikeissa tehdä ja kenen ehdoilla? Otin puheeksi kysymyksen ohjauksesta ja esityksen valmistamisen vastuusta. Tanssijat toivat esille, että he haluavat että minä nimenomaisesti toimin ohjaajana ja että teemme esitystä yhdessä. Esitys valmistui tanssijoiden tuottamasta omaelämäkerrallisesta materiaalista, josta me yhdessä nostimme esiin meitä kiinnostaneita osuuksia työstettäväksemme. Käsiohjelmassa ilmoitimme tanssijoiden osuuden esiintyjä-koreografeina, minun osuudekseni ilmoitimme ohjaajan ja kokonaiskonseptin laatijan. Me kaikki olimme teoksen tekijöitä.

Roolini muutos työpajan vetäjästä esityksen tekijäksi oli haastava. Työpajatoiminta oli kuin täydennyskoulutusta, jossa roolini muistutti kouluttajan roolia. Omaelämäkerrallisuus tuo työskentelyyn tietynlaisen puuttumattomuuden vaatimuksen. Se materiaali, jota osallistuja työskentelynsä kautta tuottaa, on arvokasta sellaisenaan. Siitä voidaan keskustella, sille voidaan antaa merkityksiä, mutta sitä ei ole soveliasta nostaa arvostelun tai arvioinnin kohteeksi. Kaikkien osallistujien panos on lähtökohtaisesti yhtä tärkeä. Esityksen valmistaminen edellyttää toisenlaista suhtautumista. Harjoituksissa syntyvä materiaali tulee voida asettaa esityksen valmistamisen käyttöön. Tärkeää on tulla täysin selville siitä, kuka tai ketkä ovat teoksen tekijöitä, ketkä materiaalin käyttöä ovat määrittelemässä. Siirryin työpajojen vetäjän ajattelusta ohjaajan ajatteluun, jossa keinoikseni tarjoutuivat katsominen, kysyminen ja ehdottaminen, kanssareflektointi.

Kerroksia-projekti oli sen tunnustelua, miten omaelämäkerrallisuus ja esityksellisyys voivat löytää yhteisiä suuntaviivoja. Sain ainutlaatuisen mahdollisuuden kokeilla esittävien taiteiden ammattilaisten kanssa, miten omaelämäkerrallinen materiaali voi taipua esitykselliseksi. Työpajakokeilujen kautta sain havaita, että se voi tapahtua lukuisilla tavoilla. Kynnykseksi nousi, kenen luvalla ja johdolla esitystä rakennetaan eli millä ehdoilla kertomista voidaan muuntaa esittämiseksi. Kerroksia-projektin kautta saatoinkin alkaa pohtia kertomisen ja esittämisen välistä suhdetta. Saatoinkin alkaa suunnitella taiteellista tutkimustyötä ja tutkimuskysymyksiä, jotka veisivät minut omaelämäkerrallisuuden, henkilökohtaisuuden ja esittämisen ytimeen.

Liite II

Esitys Minan toinen väitöstutkimuksen taiteellisenä osana

Tutkin väitöstutkimuksessani omaelämäkerrontaa teatterillisessä työskentelyssä. Kysyn, mitä ja millaista on omaelämäkerronta ja miten kerronta muuntuu esittämiseksi. Tutkin rajaa henkilökohtaisen omasta elämästä kertomisen ja toisen kanssa jaettavan esityksen välillä. Kysyn, missä ja miten yksityisyys muuntuu jaettavaksi. Pohdin, mitä omaelämäkerronta tarvitsee esityksensä, ettei se jää omasta elämästä kertomiseksi, ja mitä esityksellisyteen liittyviä laatuja ja muotoja tarvitaan, vai voiko mikä tahansa olla esitystä. Esitys *Minan toinen* toimii väitöstutkimukseni maastona, jossa haen vastauksia kysymyksiini. Esitys on rakentunut sarjaksi teatterillisiä havainnollistuksia siitä, miten lähestyä, jakaa ja merkityksellistää omaa ja toisen elettyä elämää.

Esityksen valmistaminen on muistuttanut nykyteatterin devising-työtappaa, jossa työryhmä luo yhdessä esityksen. En kutsu työskentelyä kuitenkaan devising-teatteriksi, koska olin itse selkeästi se joka asetti raamit työskentelylle: määrittelin työskentelyn lähtökohdaksi omasta päiväkirjastani rajaamani tekstikatkelman. Teksti on toiminut impulssimateriaalina työskentelyssä. Harjoituksissa olen esimerkiksi pyytänyt Hetaa lukemaan tekstiä ja kysymään minulta lisää yksityiskohdista. Heta on matkinut kerrontatapaani, ilmeitäni, puhutapaani äänenpainoineen ja kertonut kertomustani "takaisin" minulle. Olen pyytänyt Hetaa tekemään omia liikesarjoja, joihin olen pyytänyt puhumaan "päälle liimaten" tekstiäni. Olemme tuoneet harjoituksiin esineitä, jotka ovat antaneet ideoita ja virittäneet keskustelua. Esitys on syntynyt yhteistyöprosessina lukuisten keskustelujen, pohdintojen, kokeilujen ja etsimisten sekä uusiksi kirjoittamisen kautta.

Mari Martin

"Yhtäkkiä havahdun kesken harjoituksen että mitä mä tässä omaa napaani kaivan, laitan Hetan näyttämään itseäni ja vielä arvioin häntä."
(Katkelma Marin päiväkirjasta 17.9.2010)

Mari Martin on valmistunut teatteritaiteen maisteriksi 2000 (teatteriopettajan koulutusohjelma) ja teatteritaiteen lisensiaatiksi 2007 Teatterikorkeakoulusta.

Heidi Lindén on valmistunut näyttelijäksi ja teatteritaiteen maisteriksi Tampereen yliopistosta Näyttelijäntönnön koulutusohjelmasta (Näty) 2008. Osan opinnoistaan hän on suorittanut New Yorkissa.

MINUN TOINEN

Sukelluksia henkilökohtaisen, omakohtaisen ja omaelämäkerrallisen samisiin vesiin.

Esityksen ideoija ja ohjaaja
Näyttelijä

Mari Martin
Heidi Lindén (vier.)

Käsikirjoitus, visuaalinen ilme,
äänisuunnittelu
Valotuki
Äänituki

Mari Martin ja Heidi Lindén
Seppo Lampio
Heikki Laakso
Uoti Huotari
Osku Ärilä (vier.)
Terttu Torckola
Tarja Hägg
Heli Litmanen
Jaana Forsström
Sanna Suonsyrjä
Rauno Malmberg
Jari Härkönen

Valon ja äänen ajo
Puvustustuki
Tarpeisto, kuvien ripustus
Näyttämörakenteet
Tiedotus, juliste, käsiohjelma
Tuotanto, harjoituskuvat
Videotaltiointi
Valokuvat käytävällä

Musiikki: Cole Porter, You Do Something to Me, esittäjä Marlene Dietrich ja Victor Young's Orchestra 1939.

Tekstilainaus teoksesta Ilona Reiners. Taiteen muisti. Tutkielma Adornosta ja Shoaista. Tutkijaliitto, Helsinki 2001.

Englanninkielinen tekstilainaus elokuvasta Just a Gigolo, ohj. David Hemming 1978.

Kiitos:

Pia Houni
Tommi-Tapio Hämäläinen
Maarit Ruikka

Esityksen jälkeen on mahdollista jäädä keskustelemaan ohjaajan kanssa.

Esitykset:

ma 27.9. / ti 28.9. / ke 29.9. / to 30.9. / pe 1.10.
kaikki klo 18

Teatterikorkeakoulu, tila: 535, Haapaniemenkatu 6

Minun toinen



Liite III

KOHTAUKSET

Sulkeissa kohtausten kestot minuutteina.

Kohtaus 1 Marlene ulkona (4)

Kohtaus 2 Marlene salissa (6)

Kohtaus 3 Talk Show I (5)

Kohtaus 4 Ympyräjuoksu (8)

Kohtaus 5 Talk Show II (4)

Kohtaus 6 Ambulanssitarina (1)

Kohtaus 7 Häpeäliikesarja (3)

Kohtaus 8 Omakuva – neljä liikesarjavariaatiota (15)

Kohtaus 9 Nauru (2)

Kohtaus 10 Junateksti (8)

Kohtaus 11 Näyttelijä haluaa tietää, miltä tuntuu antaa henkilökohtaista tekstiä toiselle (2)

Kohtaus 12 Keskustelua päiväkirjan kirjoittamisesta (2)

Liite IV

KOHTAUSTEN TAPAHTUMASELOSTUKSET

(k. 1) Katsojat kokoontuvat esityspaikan, salin 535, edessä olevaan käytävään. Katsojat näkevät Marlene-hahmoksi sonnustautuneen Hetan ulkona kattotasanteella nojaamassa ulkoseinään. Hahmo polttaa tupakkaa ja kääntää välillä katsetta. Marlene Dietrichin laulama *You do something to me* alkaa soida ulkona. Musiikki kuuluu hyvin, kun käytävän oikean puolen ikkunaseinällä kaksi ikkunaa on auki. Laulun aikana Marlene tumpkaa tupakan ja lähtee kävelemään kattokäytävää pitkin salia 535 kohti. Hän pysähtyy välillä katsomaan maisemia ja rakennuksen nurkkia. Hän tanssahtelee ja tervehtii alhaalla kiirehtiviä autoja.

(k. 2) Näytän katsojille tietä saliin. Avaan salin oven. Astuessamme saliin näemme siellä Marlenen, selkä meihin päin. Marlene tutkii salia ja maisemia ja istuu tuolille ikkunalaudalle. Hän sytyttää tupakan, katsoo ulos, käyskentelee hitaasti salissa ja samalla mittailee sitä katseellaan, lausuu harvakseltaan muistamiseen ja unohtamiseen liittyviä ajatuksiaan ääneen. Marlene laulaa alun laulua. Laulun aikana Heta riisuu Marlenen vaatteet ja ripustaa ne salin oikeassa sivussa olevaan pystyaulakeroon. Riisuutumisen eleellä Heta purkaa roolin ja sanoo samalla hyvästit sellaiselle fiktiivisen maailman rakentamiselle ja sellaiselle roolissa näyttelylle, johon rakennamme oletusta myös katsojan eläytymisestä. Hän pukeutuu hihattomaan paitaan, verkkareihin ja verkkarintakkiin. Heta muuttuu television talk shown emännäksi.

(k. 3) Talk show -emäntä esittelee vieraan, teatteriohjaajan ja tämän uuden hankkeen, ohjaajan omaan päiväkirjaan perustuvan ohjaustyön. Tulen näyttämölle talk shown vieraana. Keskustelen emännän kanssa meneillään olevasta hankkeestani, jonka emäntä nimeää omaelämäkerralliseksi esitykseksi. Heta muuttuu näyttelijäksi. Olemme teatterin harjoitustilanteessa (valmistamassa kyseistä omaelämäkerrallista esitystä).

(k. 4) Näytämme tilanteen, jossa ohjaan Hetaa. Minä esitän itseäni ja ohjaa ylipäätään, Heta esittää itseään ja näyttelijää ylipäätään. Syötän Hetalle liike-puhetehtävän ohjeita. Muutomme takaisin talk shown emännäksi ja vieraaksi.

(k. 5) Jatkamme innostunutta keskustelua omaelämäkerrallisen esityksen lajista. Talk show -emäntä tuo esille omia huonoja kokemuksiaan omaelämäkerrallisten esitysten katsojana. Hän kysyy lajin yhteyttä terapiaan. Ohjaaja tekee eron terapiaan, joka tähtää toisen ihmisen hoitoon. Hän pohtii Adornon kautta, miksi on vaikea tehdä esitystä traumasta ja että mahdollisuus löytyy kiertotietä. Havainnollistan asiaa kertomalla tarinan.

(k. 6) Seison katsojien edessä ja kerron katsojille tarinan, joka alkaa: ”Minä tulen ihailen kavereitteni kanssa katsomaan sinua ja ambulanssia koulun pihaan. Oppilaat ovat ympäriin ambulanssin.” Kerrottuani käännyin Hetan puoleen.

(k. 7) Pyydän Hetaa esittämään äskeisen tarinan pohjalta joskus harjoituksissa tekemänsä liikesarjan. Heta menee ikkunalaudalle, josta aloittaa. Hän siirtyy lattian rajaan kyykkyy ja päättyy patterin eteen kyykkyy. Haen ikkunalaudalta kaksi paperilappua. Annan toisen lapun Hetalle. Kerron katsojille, että pyysin Hetaa kerran tekemään liikesarjan äskeisen tarinan perusteella. Jatkan kertomista: ”Sitten vaihdoinkin tehtävää ja pyysin häntä poimimaan omasta elämästään jonkin sellaisen kokemuksen, jossa hän on tuntenut häpeää. Kun katsoin Hetan työskentelyä, unohdin, että hän työsti omaa kokemustaan. Katsoin häntä työstämässä minun kokemustani. Se miten keskustelimme asiasta hetken päästä, meni jotenkin näin.” Annan Hetalle litteraatiopaperin ja luemme ääneen litteraatiota, keskusteluumme harjoituksissa.

(k. 8) Litteraatiotekstin lukemisen jäljiltä seisomme Hetan kanssa vastakkain ja katsomme toisiamme. Heta kääntyy ja kävelee oikeaan takanurkkaan ikkunoiden eteen. Minä peräännyin vasempaan ikkunaseinään lattialle istumaan. (Variaatio I:) Heta katsoo ikkunasta ulos ja liikkuu vauhdikkaasti pitkän ikkunaseinän suuntaan koko seinän leveydeltä selkä katsojiin päin. Heta kertoo liikkumisen aikana tarinaa, joka alkaa lauseella: ”Me ajettiin autolla Rovaniemeltä Metsäkylään, me lapset takapenkillä, tuhat kilometriä ilman pysähtymistä.” Heta jaksottaa ja rytmittää kertomista liikkeen kanssa. (Variaatio II:) Heta kääntyy katsojiin päin ja toistaa edellisen liikesarjan, nyt sovittaen sen keskinäyttämölle tilaan, jonka koko on 3 m x 3 m. Heta toistaa myös äskeisen tarinan. (Variaatio III:) Heta siirtyy hiukan vasemmalle ja jatkaa liikkumista sovittaen sen tilaan, jonka koko on 1 m x 1 m. Heta kertoo äskeisen tarinan hiukan toiselta kannalta. Hän aloittaa ja lopettaa samoin kuin aiemmin, mutta keskellä kertomusta hän kertoo toisen yksityiskohdan samasta tarinasta. (Variaatio IV:) Heta hidastaa ja pienentää liikkeen omaan paikkaansa (50 cm x 50 cm kokoiselle alueelle). Heta ei puhu mitään. Marlene Dietrichin laulama

laulu, esityksen alussa kuultu musiikki, alkaa tiettyssä liikkeen kohdassa. Musiikki kestää kolme minuuttia ja sen jälkeen Heta jatkaa hidasta liikettään hiljaisuudessa. Vähitellen liike muuttuu pienen pieneksi huojumisliikkeeksi. Minä nousen latti-
anraosta ja kävelen Hetan taakse.

(k. 9) Pyydän Hetaa kertomaan edellä kuullun tarinan muuttaen kertomisen sävyn päinvastaiseksi, nauramiseksi. Heta epäröi ja asettuu sitten selälleen lattialle hake-
maan toteutusta, nauruversiota. Siirryn istumaan penkille katsojien väliin omalle paikalleni. Heta hakee naurua, kertoo, nauraa, menettää naurun ja jatkaa etsimistä. Kerrottuaan Heta kommentoi, millaista tehtävää oli tehdä tällä kertaa. Kommen-
tointi saa syntyä improvisatorisesti tilanteen mukaan. Minä vastaan jotenkin, esi-
merkiksi ”mua nauratti niin paljon että mulle tuli ihan kuuma”.

(k. 10) Haen naulakon läheltä tuolin ja vien sen keskeemmälle näyttämöä. Pyydän Hetaa istumaan tuoliin ja lukemaan ääneen työskentelyn alkuperäisen impulssima-
teriaalitekstin. Heta istuu tuolille ja lukee. Minä asetun paikalleni katsojien keskelle.

(k. 11) Luettuaan tekstin Heta ehdottaa, että voisi tuoda harjoituksiin omaa teksti-
ään. Innostun ja Heta kysyy, millaista. Vastaan, henkilökohtaista. Sekunnin leik-
kauksella, fiktiivisellä aikahypyllä myöhempään hetkeen, kysyn Hetalta, eikö hän lähettänytään minulle tekstiä sähköpostilla. Heta selittää monin syin, miksei ole lähettänyt minulle tekstiä.

(k. 12) Heta tulee myös penkille katsojien keskelle. Pohdimme valmista esitystä. Pohdimme päiväkirjan kirjoittamistamme. Jutustelemme, kuin niitä näitä, kuin nyt-hetkessä syntyviä ajatuksia. Palaan lopuksi häpeämuistooni. Totean: ”Me ei muuten olla puhuttu missään vaiheessa että mikä se sun oma häpeäkokemukses oli.” Heta vastaa: ”En mä muista enää.” Minä kerron, mitä lapseni yksivuotissyntymä-
päivillä nuoruudenystäväni Lene sanoi, sama Lene, joka esiintyi Ambulanssitari-
nassa: ”Lene totes siitä ambulanssijutusta, että me ei varmaan huomattu mitään et se oli varmaan ottanut vaan pienet niin ettei me huomattu mitään. Mut sä huomasit, varmaan pienimmästäkin.” Heta vastaa: ”Hhm.” Jäämme istumaan hiljaisuuteen. Kohta nousemme ja tulemme katsojien eteen kumartamaan. Viitomme kiitoksia vastaanottaessamme käsillämme myös pystynaulakon suuntaan, jossa Marlenen vaatteet roikkuvat. Taputusten jälkeen muistutan katsojia siitä, että he voivat niin halutessaan jäädä keskusteluun kysymään, kommentoimaan tai vain kuuntelemaan.

Liite V

KÄSIKIRJOITUS

Kohtaus 1 Marlene ulkona

*Katsojat tulevat esityspaikan, salin 535, edessä olevaan käytävään. He näkevät käytävän ikkunoista Marlene-hahmoksi sonnustautuneen Hetan tulevan vastakkaisen rakennuksen ikkunasta kattokäytävälle nojailemaan. Etäisyyttä katsojista Hetaan oli noin kolmekymmentä metriä. Heta polttaa tupakkaa ja katselee ympärilleen. Marlene Dietrichin laulama *You do something to me*³³⁷ alkaa kuulua ulkoa, avatuista ikkunoista. Heta käy tunnustelemassa seinää ja kurottaa kaiteen yli nähdäkseen talon nurkkia ja sisätiloja. Hän tanssahtelee, antaa jalkojen askeltaa ja käsien tehdä erilaisia menneiden vuosikymmenien tanssilikkeitä, kliseisiä välähdyksiä Hollywood-elokuvien juhlista, joissa on lainaa jostakin varhaisesta modernista tanssista ja afrikkalaisesta tanssista. Hän ryntää katon harjalle ja nostaa kätensä tervehdykseen.*

Hän käyskentelee kohti salia 535. Siirrän raskaan puisen nuottitelineen sivuun, avaan salin oven ja vilkaisen olkani yli katsojia sen merkiksi että saa tulla. Hetan Marlene-hahmo kävelee salissa selkä katsojiin päin. Jään seisomaan oven viereen ja odotan, että katsojat ovat sisällä. Suljen salin oven ja ikkunan, josta Heta tuli sisälle. Katsojat ovat asettuneet penkeille istumaan. Menen istumaan katsojien keskelle omalle varatulle paikalleni.

Kohtaus 2 Marlene salissa

Marlene tutkii salia ja maisemia. Hän istuu ikkunalaudalle, tuijottaa pois päin ja sytyttää tupakan.

Marlene:

Champagne, dancing, music, girls. The best way to forget, until you find something you want to remember. There is one thing i dont like, it is poor fantasies, which lack charm. And you don't seem to lack anything. All you need ... is a battle field, like there like here its for you.

Marlene laulaa alun biisiä. Laulun aikana Heta riisuu Marlenen hahmon.

337 Sävellys ja sanat: Cole Porter, esittäjä: Marlene Dietrich ja Victor Young's Orchestra 1939. Levyllä Marlene Dietrich. Vol. 2. Naughty Lola. Original Recordings 1928-1941. Naxos.

Kohtaus 3 Talk Show I

H:

Hei, mikä sun nimi on?

M:

Mari.

H

Mari, kerro vähän itestäs.

M:

Mä oon nainen, 45-vuotias.

H:

Mitä sun elämässäsi tapahtuu tällä hetkellä?

M:

Tällä hetkellä mulla on tosi henkilökohtainen projekti meneillään.

H:

Kerrotko vähän siitä.

M:

Mä oon kirjoittanut päiväkirjoja...

H:

Okei, päiväkirjoja. Mistä sä oot kirjoittanu?

M:

Tai no niit on tosi erilaisia!! Yks on aamukirjoitus, sellanen mitä kirjoitan aamuisin ensimmäisenä heti herättyäni, sitten on se varsinainen päiväkirja, mitä tai no se mitä nyt yleensä kirjetetaan, mitä mä kannan mukanani koko päivän. sitten on työpäiväkirja, se on vaan töissä. ja sitten päivän päätteeks mä saatan vielä purkaa koko päivän ja sitä mä kutsun päivänpurkupäiväkirjaks.

H:

Näin paljon erilaisia päiväkirjoja. Mitä sä oot ajatellu tehdä näillä sitten oikein?

M:

Mä oon ajatellu antaa ne jollekin näyttelijälle

H:

Ahaa, mitä se näyttelijä niillä tekisi sitten?

M:

No hän näyttelis niitä

H:

Okei, mikä sua kiinnostaa siinä?

M:

No mä haluaisin vaan nähdä, miltä oma elämä näyttäis toisen esittämänä.

H:

Mmm, toihan on mielenkiintoista. Eli idea siitä, että sä ikään kuin katsot itseäsi toisen esittämänä. Eiks tää oo aika yleinen menetelmä jota käytetään terapiassa?

M:

On varmaan, mutta en mä terapiasta tiedä sen tarkemmin. Mä oon taiteilija ja tutkija. Totta kai taiteen tekeminen voi olla terapeutista myös, mutta se ei oo terapiaa.

H:

No miten se terapia voidaan sitten erottaa terapeuttisesta?

M:

No se mitä mä ymmärrän niin nää terapian eri muodot tähtää ihmisen hoitamiseen. Ja sitä voi antaa ainoastaan siihen koulutuksen saanut ihminen.

H

Kiitos.

Kohtaus 4 Ympyräjuoksu

(Mari ohjaa, Heta työskentelee.)

M:

Jatketaan työskentelyä. Lähde juoksemaan tässä salissa... käytä koko salia hyväksesi... vaihtelee suuntaa ja reittejä... ota mukaan jokin ajatus, jonka liität raivon tunteeseen... anna kehon reagoida ajatukseen... kasvata ajatusta raivoon liittyen ja kasvata kehon reaktiota... kevennä välillä, pienennä energiaa, ja kasvata sitä taas... vaihtelee nopeammin kevennystä ja kasvatusta... kasvata liikkeellistä purkautumista yhä isommaksi... pari kertaa vielä kevyestä kohti purkautumista ja päätä paikallaan oloon. - Seuraavaksi tee minuutin pituinen liikesarja, jossa käytät äsken löytämiäsi liikkeitä, sellaisia, jotka koet erityisesti raivoa ilmaiseviksi.

(Heta tekee liikesarjan.)

M:

Mulla on tässä pieni teksti. (Antaa pienen lapun.) Opettelisitko ton ulkoa?

H:

(Lukee tekstiä lapusta ja jatkaa sen puhumista ulkoa.) Mä oon hämännyt ihmisiä luulemaan että mä olisin tehnyt jotain merkittävää kun mut nostetaan jalustalle tämmösiin seminaareihin puhumaan... vaikka oikeesti mulla ei ole mitään sanottavaa, voihan sitä aina kaikkea säveltää.

M:

No lisätään se teksti nyt siihen liikkumiseen.

H:

(Heta alkaa liikkua ja puhua.) Mä oon hämänny ihmisiä luulemaan että mä olisin tehny jotain merkittävää kun mut nostetaan jalustalle tämmösiin seminaareihin puhumaan... vaikka oikeesti mulla ei ole mitään sanottavaa, voihan sitä aina kaikkea säveltää.

M:

(Nauraa.) Mulle tuli mieleen vaikka mitä kaikkee, sä hymyilit läpi raskaiden kokemusten. Sä näytit sitä miten ihminen haluaa suoriutua tehtävistä tietyllä tavalla. Hoidetaan ne hommat ja sitte mennään vessaan ja suolletaan kaikki ulos. Ja vaikka on jalka poikki, mennään. Se oli raadollisen näköstä, ja samalla koomisen. Sulla oli varmaan jokin tietty kokemus tai tilanne omasta elämästä, kun sä lähdit hakemaan sitä? Sun ei oo tietenkään pakko kertoa sitä.

H:

Emmätiä, mä mietin vaan ihan sitä tunnetta.

M:

Mitä sä mietit siitä?

H

No ehkä mä mietin vaan mun kännykkäelämää...

M:

Huilaa vaan välillä.

Kohtaus 5 Talk show II

H:

Hei näin youtubesta videon New Yorkin omaelämäkerran festareilta. Siellä oli yllättävän paljon naisia jotka olivat valmistaneet esityksiä ja performansseja omasta elämästään. Onks tää jotenkin muodissa nyt ja etenkin naisten keskuudessa?

M:

Mä en tiedä onko se muodissa. Ja mä en kyllä valitettavasti ole seurannut niitä festareita.

H

Mari ku sä puhut tosta henkilökohtaisuudesta ja päiväkirjoista niin mitä sä ajattelet facebookista ja blogeista joissa ihmiset jakavat omaa elämäänsä julkisesti. Tai että onko näillä jotakin yhteistä sun tutkimuksen kannalta? Tai oletko sä itse laajentanut tätä sun oman elämän jakamista vastaaville foorumeille?

M:

No en mä halua kyllä päivitellä facebookissa ja blogeissa, että mitä mulle kuuluu. Mä tutkin mitä tapahtuu kun henkilökohtaisen materiaalin antaa Toiselle. Yhteistyössä me luodaan jotakin uutta ja Minä muuttuu sen uuden myötä. Toinen alkaa muuttaa minua.

H:

No mihin sitä muutosta tarvitaan?

M:

No mä siis teen esitystä ja sitten se toinen tulee työskentelemään kanssani ja se väistämättä muuttaa sitä mun ajatusta siitä mitä mä olen kokenut . Jostain syystä mä en vaan voinut ajatella, että mä itse esittäisin itseäni tai olisin sen esityksen esiintyjä. Mun oli pakko pyytää toinen ihminen mukaan siihen työhön. Mulle tulee tässä yhteydessä mieleen saksan juutalainen filosofi Theodor Adorno. Onks se tuttu sulle? Hän pohti, että jos menneisyys on traumaattinen, niin voiko sellaista menneisyyttä kuvata taideteoksena. Hän oli aika epäileväinen sen suhteen, että kärsimystä voisi kuvata jotenkin suoraan tai sentimentaalisesti. Adornon mielestä useimmat yritykset työstää tai kuvata traumaattista menneisyyttä edustavat niin sanottua unohtavaa muistamista, jonka pohjimmaisena päämääränä onkin kääntää katse pois menneisyydestä. Ja Adorno ajattelee menneisyyttä sellaisena, että sitä pitäisi katsoa, eikä unohtaa.³³⁸ Minäkin koen, että menneisyyttä pitäisi katsoa. Minäkin koen kuitenkin, etten voi suoraan kuvata sitä, mitä kirjoitan tapahtuneen minulle. Siihen minä tarvitsen toisen, joka väistämättä muuttaa kuvausta, ja muuttaa minuakin näkemään toisin.

H: (nousee katsojien eteen katsomosta.)

Hei nyt mä ymmärrän, miks yhtä esitystä oli ehkä niin kiusallista katsoa. Siinä nuori naisnäyttelijä avautui yleisön edessä ja kertoi tullessa raiskatuksi ja se tuntui katsojana todella vaivaannuttavalta, kiusalliselta ja tuli sellainen olo, että mun pitäis nyt tässä kohtaa tuntea jotain merkittävää, mutta kun mä en tunne, niin siitä tuli todella hämmentävä kiusallinen kokemus. Ehkä se on juuri sitä, että noinkin raskaista kokemuksista voisi kertoa taiteessa jotain eri kautta niin, että sille tulisi vastaanottavaisemmaksi. Tässä kyseisessä esityksessä suoraan kertomisen tapa lähinnä etäännytti tai kuvotti, eikä se merkinnyt mulle mitään.

Kohtaus 6 Ambulanssitarina

M:

Mä kerron tarinan. (Kertoo suoraan yleisölle.) Minä tulen ihailien kavereitteni kanssa katsomaan sinua ja ambulanssia. Oppilaat ovat ympäröineet ambulanssin. Tuon Lenen, Tuijan ja Maritan katsomaan. Kun näen sinut oppilasparven takaa, näen heti,

että olet kännissä. Haluan lähteä saman tien pois. Kaverini eivät sano mitään. He ajattelevat, että on parempi olla sanomatta mitään. Jos sanoisivat, en varmasti osaisi sanoa mitään takaisin, olisin myykkä. Häpeältäni en saisi sanaa ulos, kun en tiedä, mikä sana olisi sopiva. Minulla ei ole sanoja asialle. – Heta, voisit sä näyttää sen liikesarjan häpeästä?

Kohtaus 7 Häpeäliikesarja

(Heta siirtyy ikkunaan. Mari perääntyy vasemmalle näyttämön sivuseinälle ja istuu lattialle. Heta tekee liikesarjan.)

M:

(Ottaa ikkunalaudalta kaksi tekstilappua ja antaa toisen Hetalle. Mari ja Heta lukevat lapuilta.) Hetan liikesarja sai alkunsa siten, että annoin tarinan Hetalle luettavaksi, äsken kertamani tarinan. Teksteistäni juuri se tuntui kaikkein häpeällisimmältä ja sillä hetkellä kaikkein kamalimmalta antaa toiselle. Ajattelin, että siinä olisi riittävästi ytyä työskentelyn pohjaksi. Heta luki tarinan ja pyysin häntä tekemään siitä liikesarjan, ja erityisesti sen häpeäaiheesta. Äkkiä vaihdoinkin pyyntöä. Teekin se liikesarja omasta kokemuksestasi. Poimi omasta lapsuudestasi tai nuoruudestasi jokin hyvin häpeällinen kokemus ja tee siitä liikesarja. Heta rupesi työskentelemään. Poistuin hetkeksi huoneesta. Kun tulin takaisin, Heta sanoi: valmis. Heta esitti liikesarjansa. Minä ehdin unohtaa, että vaihdoinkin tehtävää. Heta työsti omaa kokemustaan liikkeeksi ja minä katsoin hänen liikesarjassaan omaa kokemustani. Heta esitti liikesarjan kaksi kertaa. Sitten keskustelimme liikesarjasta. Se meni jotenkin näin.

M:

Se on just toi että kun se on puristavaa, kahlitsevaa ja rajottavaa, se naurattaa. Toi vielä kun toi narinakin tuli tohon, mä en heti tajunnu et sekin liittyy siihen, ja nopeat äänet, pelästyminen, hengitys ja sit vielä se narina, se tehoste, se vaan sopi siihen ...

H:

Mm, sit se on hassuu, miten just tollasist tilanteist muistaa ne, äänet, niinku et, mä muistan vieläkii joskus, mä en muista enää sitä et, miks mä olin jotenki, mä olin jotenki surullinen jostaa mä olin niinku varmaan, ekalla tai tokal luokal koulussa, nii mä muistan vieläkii et mä menin jonkun metsän poikki, ja mä muistan miltä tuntu astuu niinku, tai siis, mä muistan vaa sen äänen ku, astu, niin se jotenki, siis sillee et mä en muista enää ees mistä mä olin surullinen, mut mä muistan että, syy miks mä muistan, oli se että, mä ensimmäist kertaa havahduin, että, et vitsi täst kuuluu jokin äänikin vielä. Tää ei nyt yhtään tue tätä mun ...

M:

Tiiätsä täs kävi se että mä tota, nyt vasta kun sä kerroitkii että, et sä, ku sä kävelit metsässä ja, niin sillon mä tajusin että ai nii, sähän teit tän omasta kokemuksesta, mä katoin koko ajan että sä teit siitä mun kokemuksesta

H:

En, joo, nii ...

M:

Nii mä katsoin sitä että miten Heta on niin hyvin oivaltanu ja, mä katsoin koko ajan itseäni.

(Mari ja Heta katsovat toisiaan. Heta kääntyy ja kävelee oikeaan takanurkkaan ikkunoiden eteen. Mari perääntyy istumaan lattialle nojaten vasempaan ikkunaseinään.)

Osa 8. Omakuva (= neljä liikesarjavariaatiota)

H puhuu kertomusta "Automatka Rovaniemeltä Metsäkylään" eri tavoin:

- I:) Katsoen ikkunasta ulos ja liikkuen vauhdikkaasti pitkän ikkunaseinän suuntaan koko seinän leveydeltä selkä katsojiin päin. Heta kertoo tarinan liikkumisen aikana jaksottaen ja rytmittäen sitä liikkeen kanssa.
- II:) Kääntyen katsojiin päin, pienentäen liikkumista ja liikkuen ja puhuen keskellä näyttämöä tilassa jonka koko 3 x 3 m. Heta toistaa äsken kuullun kertomuksen samanlaisena.
- III:) Siirtyen hiukan vasemmalle ja pienentäen edelleen liikkumista tilaan jonka koko n 1 x 1 m. Heta kertoo variaation tarinasta, saman tarinan hiukan toiselta kannalta. Hän aloittaa ja lopettaa samoin kuin aiemmin, mutta keskellä kertomusta hän kertoo toisen yksityiskohdan samasta tarinasta.
- IV:) Hidastaen liikkeen butomaiseksi ja pienentäen sen omaan paikkaansa (n 50 x 50 cm kokoiselle alueelle). Heta ei puhu mitään. Musiikki (Marlene) alkaa kohdasta jossa Heta kääntyy rauhallisesti oikealle ikkunaseinän suuntaan ja ikään kuin kahmaisee kädellään ja kääntyy takaisin ja jatkaa kääntymistä toiseen suuntaan. Heta jatkaa hidasta liikettään koko musiikin (3 min.) ajan ja jatkaa vielä musiikin päätyttyä. Heta jää paikalleen tekemään pienen pientä huojumisliikettä. Mari nousee ja kävelee Hetan taakse.

Kohtaus 9 Nauru

M:

(Puhuu Hetalle tämän olan yli. Kumpikin katsovat samaan pisteeseen lattiaan muutaman metrin päähän.) Tiedätsä Heta, tossa sun tekemisessä oli just se kipu ja yksinäisyys minkä mä tunnistan jotenkin itseeni kuuluvaksi. Ja sitte sä näytit keinon tulla ulos siitä. Ihminen hiljenee, ja silloin se voi kuulla muiden puhetta, Marlenen

lauulu tulee mukaan, ja sitä avautuu vastaanottamaan toisen kokemusta, tulee tietoiseksi muiden kokemuksista. Oma kokemukkin muuttuu, sen merkitys muuttuu. Nyt mä kysyisin vielä yhtä asiaa. Voisit sä tehdä sen ihan päinvastoin? Mitä jos se oliskin tosi hauska tarina?

H:

(Kääntyy.)

M:

Voisit sä nauraa siinä?

H:

Ai nauraa?

M:

Niin, räkästä naurua? Mitä jos se oiskin hauska tarina?

H:

Hm, mä en oo kyl nauranu pitkään aikaan.

(Heta käy selälleen lattialle, hakee naurua ja kertoo tarinaa. Mari siirtyy istumaan penkille katsojien väliin omalle paikalleen. Kun Heta on kertonut tarinan, hän päättää kertomisensa johonkin kommenttiin siitä millaista tehtävää oli tehdä. Mari vastaa jollakin tavalla.)

Kohtaus 10 Junateksti

M:

(Nousee A4-paperi kädessään, hakee tuolin, asettaa sen keskelle lattiaa hiukan oikealle.) Tästä tää kaikki, mitä me ollaan tehty, lähti. Lukisit sä tän ääneen? (Osoittaa samalla Hetalle tuolia. Menee itse takaisin omalle paikalleen katsojien keskelle.)

H:

(Istuu ja lukee tekstin paperista.) Junateksti. Istun junassa matkalla kotiin. Takana Jyväskylän seminaari. Se meni mielestäni ihan hyvin, siten kuin suunnittelin. Että luentoni menee hyvin tarkoittaa jotakuinkin sitä että saan asiat viedyksi läpi suunnilleen siten kuin suunnittelin ja siinä laajuudessa. Että en ole liian jännittynyt. Pakko tunnustaa, jännitin aina ihan hirveästi. Se tunne vain iskee minuun ja siinä sitä sitten ollaan. Kauhea häpeän tunne jännittämisestä ja itsestäni ylipäätään, että olen ihan huono ja satun nyt vain olemaan tässä, vaikka minun ei pitäisi, ette nimittäin tiedä, kuinka huono minä oikeasti olen, ja tässä nyt ihan väärin perustein. On olemassa minua paljon parempia ihmisiä ja niiden kuuluisi olla tässä puhumassa minun tilallani. Olen käyttäytymiselläni hämännyt ihmisiä luulemaan, että olisin

tehnyt muka jotakin merkittävää ja sitten he nostavat minut jalustalle tämmöisiin seminaareihin puhumaan. Niin kuin minulla muka olisi jotakin puhuttavaa. Voihan sitä aina kaikkea säveltää, mutta ei se totta puhuakseni niin mennyt kuin olen antanut ymmärtää. Se meni paljon huonommin tai ei oikeastaan mitenkään. Mitään mainittavaa ei tapahtunut. Minä vain tein joidenkin kanssa jotain. Niin muutkin tekevät, koko ajan tapahtuu vaikka mitä joka puolella. Eivät minun tekemiseni ole mitenkään merkittäviä niin että niistä pitäisi jauhaa vuodesta toiseen. Niin kuin ihmisillä ei olisi muuta puhuttavaa. Minä olen arvoton. Roskasakkia. Olen todella kasvanut tynnyrissä. Tai umpiossa. Lapsena luulin, että kaikilla on mamma ja pappa, jotka itse asiassa huolehtivat lapsista. Että vanhemmat ovat vain joitain työssä käyviä ja etäisiä aikuisia, joiden varaan ei voi pistää. Toistuvat häpäisyt. Tällä kertaa tulee mieleen se kun hoippuroit kännissä ambulanssiesittelyssä koulun pihalla. Minä tulen ihaillen kavereitteni kanssa katsomaan sinua ja ambulanssia. Oppilaat ovat ympäröineet ambulanssin. Tuon Lenen, Tuijan ja Maritan katsomaan. Kun näen sinut oppilasparven takaa, näen heti, että olet kännissä. Haluan lähteä saman tien pois. Kaverini eivät sano mitään. He ajattelevat, että on parempi olla sanomatta mitään. Kukaan ei sano mitään. Jos sanoisivat, en varmasti osaisi sanoa mitään takaisin, olisin myykkä. Häpeältäni en saisi sanaa ulos, kun en tiedä, mikä sana olisi sopiva, minulla eri ole sanoja asialle. Ja silti, aina jaksoin toivoa. Uskoin lupauksiisi, vaikka ne eivät toteutuneetkaan. Uskoin siihen, että vaikka olet kännissä, tällä kertaa et varmasti ole. Eikö minulla ole mitään onnellista muistoa perheestäni? Asuimme kesän Rovaniemellä, äiti, Jyri ja minä. Syksyllä isä haki meidät pois, kun koulu alkoi. Istuimme kaikki samassa autossa, emmekä pysähtyneet mihinkään. Emme menneet syömään tai juomaan mihinkään ravintolaan, en muista että olisimme pysähtyneet edes bensa-asemalle. Siinä me vuoronperään nukuttiin ja istuttiin Jyrin kanssa takapenkillä noin tuhat kilometriä. En minä nyt tiedä oliko tämä mikään onnellinen muisto mutta ainakin me olimme kaikki samassa autossa, koko perhe yhdessä. Tänään selvisin luennonpidosta ihan kelvollisesti. Kokonaisuus olisi varmaan voinut olla selkeämpi.

M:

Toi teksti oli ensin paljon pidempi. Ensin tuntuu että siihen ei voi koskea ollenkaan, että sille ei voi tehdä mitään, että se on pidettävä sellaisenaan. Sitte yhdessä vaiheessa mä rupesinkin lyhentämään sitä, ja se tuntuu hyvältä. Jos meidän esityksen ensi-ilta ois siirtynyt vielä eteenpäin, niin se teksti ois varmaan lyhentynyt vielä lisää.

Kohtaus 11 Näyttelijä haluaa tietää, miltä tuntuu antaa henkilökohtaista tekstiä toiselle

H:

Mitäs jos mä toisin itse vaikka ensi kerraks jotain mun tekstejä?

M:

Joo hyvä idea.

H:

Eli minkälaista tekstiä mä siis toisin?

M:

Jotain henkilökohtaista tekstiä mitä sulla on kirjoitettuna.

H:

Jotain henkilökohtaista.

M:

Niin. Otetaan ilman muuta nekin materiaaliks esitykselle.

H:

Joo mä tuon...

M:

Hei lähetitsä tekstiä, mä en oo saanu mitään sähköpostia.

H:

(Nousee tuolilta, siirtää tuolin takaisin oikealle seinustalle ja samalla puhuu. Puhuessaan siirtyy keskelle näyttämöä.) Joo siis tota mun kone kyl nyt alko toimii, mut mul ei oo toimivaa nettiä ja eilen mä en päässy m baariinkaan nettiin ku se oli ihan täynnä, kaikki koneet varattuina ja se on muutenkin sika kallis. Mul on kovalevykin ... ja kaikki muistitikut pakattu jo, ku mul on se muutto tosiaan viikonloppuna. ja kirjasto ei kans nyt natsaa ku mul on kauheesti sakkoo niin en pääse koneelle sinnekään. Palautin joskus aikoja sitte nuotteja varmaan puol vuotta myöhässä...

M:

Joo-o.

Kohtaus 12 Keskustelua päiväkirjan kirjoittamisesta

H:

(Istuu omalle paikalleen penkille katsojien keskelle.) Hei Mari.

M

No?

H

Kyl mäkin oon kirjoittanu päiväkirjaa.

M:

Ootko? Millasta? Ai tästä prosessista?

H

.....

M:

Aamusivuja?

H:

.....

M:

Jotain päivänpurkupäiväkirjaa päivän tapahtumista

H:

.....

M:

Niin siis ihan tavallista päiväkirjaa?

H:

Mm-m, mutta mä oon kirjoittanu todella paljon, siis ihan sairaasti.

M:

Mitä sä tarkoitat sillä?

H:

No varmaan ainakin siitä lähtien kun mä oon osannu kirjoittaa eli jostain 6-vuotiaasta asti, mitä se nyt tekee...20 vuotta? Ohhoh, onks siitä tosiaan niin kauan, huhhuh?

M:

Niin, ei hemmetti, mieti mä oon kirjoittanu yli 36 vuotta päiväkirjaa. Ja erilaisia päiväkirjoja.

H:

Aika paljon.

M:

No ootsä kirjoittanut yhtäjaksoisesti vai onks sulla ollu taukoja jossain vaiheessa?

H:

Aika yhtäkestoisesti. Kyllä mä kirjoitan lähes koko ajan.

M:

Mä en oo nähny sun koskaan kirjoittavan?

H:

Noh... mä meen varmaan enemmän ulos puistoon ja kahviloihin kirjoittaa . Siis mullahan on kotona ihan kunnan pino päiväkirjoja

M:

Me ei muuten olla puhuttu missään vaiheessa että mikä se sun oma häpeäkokemukses oli?

H:

En mä muista enää.

M:

Lene oli muuten Juhon 1-vuotisjuhlissa pari viikkoa sitten. Lene totes siitä ambulanssijutusta että me ei varmaan huomattu mitään että se oli varmaan ottanut vaan pienet niin ettei me huomattu mitään. Mutta sä huomasiit, varmaan pienimmästäkin.

H:

Hm.

ACTA SCENICA

1. PENTTI PAAVOLAINEN & ANU ALA-KORPELA (EDS.)
Knowledge Is a Matter of Doing.
(1995)
2. ANNETTE ARLANDER
Esitys tilana.
(1998)
3. PIA HOUNI & PENTTI PAAVOLAINEN (TOIM.)
Taide, kertomus ja identiteetti.
(1999)
4. SOILI HÄMÄLÄINEN
Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi.
(1999)
5. PIA HOUNI
Näyttelijäidentiteetti.
Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista.
(2000)
6. RIITTA PASANEN-WILLBERG
Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen koreografian näkökulma.
(2001)
7. TIMO KALLINEN
Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen.
(2001)
8. PAULA SALOSAARI
Multiple Embodiment in Classical Ballet. Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet.
(2001)
9. TAPIO TOIVANEN
"Mä en ois kyllä ikinä uskonu ittestäni sellasta".
Peruskoulun viides- ja kuudesluokkalaisten kokemuksia teatterityöstä.
(2002)
10. PIA HOUNI & PENTTI PAAVOLAINEN
Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina.
(2002)
11. SOILE RUSANEN
Koin traagisia tragedioita. Yläasteen oppilaiden kokemuksia ilmaisu- taidon opiskelusta.
(2002)
12. BETSY FISHER
Creating and Re-Creating Dance. Performing Dances Related to Ausdruckstanz.
(2002)
13. LEENA ROUHIAINEN
Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology.
(2003)
14. EEVA ANTILA
A Dream Journey to the Unknown. Searching for Dialogue in Dance Education.
(2003)
15. KIRSI MONNI
Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999.
(2004)
16. TEIJA LÖYTÖNEN
Keskuateluja tanssi-instituutioiden arjesta.
(2004)
17. LEENA ROUHIAINEN, EEVA ANTILA, SOILI HÄMÄLÄINEN & TEIJA LÖYTÖNEN (EDS.)
The Same Difference? Ethical and Political Perspectives on Dance?
(2004)
18. MAARIA RANTANEN
Takki väärinpäin ja sielu riekaleina.
(2006)
19. LEENA ROUHAINEN (ED.)
Ways of Knowing in Art and Dance.
(2007)
20. JUKKA O. MIETTINEN
Dance Images in Temples of Mainland Southeast Asia.
(2008)
21. HELKA-MARIA KINNUNEN
Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa.
(2008)
22. ERIK RYNELL
Action Reconsidered. Cognitive aspects of the relation between script and scenic action.
(2008)

23. TONE PERNILLE ØSTERN
Meaning-making in the
Dance Laboratory. Exploring
dance improvisation with
differently bodied dancers
(2009)
24. KIRSI HEIMONEN
Sukellus liikkeeseen – lii-
keimprovisaatio tanssimisen
ja kirjoittamisen lähteenä.
(2009)
25. MAYA TÄNGEBERG-CRISCHIN
The Techniques of
Gesture Language – a
Theory of Practice
(2011)
26. SEPPÖ KUMPULAINEN
Hikeä ja harmoniaa. Lii-
kunnan ja fyysisen ilmaisun
opetus Suomen Teatterikou-
lun ja Teatterikorkeakoulun
näyttelijänkoulutuksessa
vuosina 1943–2005.
(2011)
27. TOMI HUMALISTO
Toisin tehtyä, toisin
nähtyä – esittävien
taiteiden valosuunnittelusta
muutosten äärellä.
(2012)
28. ANNETTE ARLANDER
Performing Landscape.
Notes on Site-specific
Work and Artistic Research
(Texts 2001–2011)
(2012)
29. HANNA POHJOLA
Toinen iho. Uransa louk-
kaantumiseen päättäneen
nykytanssijan identiteetti.
(2012)
30. HELI KAUPPILA
Avoimena aukikiertoon.
Opettajan näkökulma koko-
naisvaltaiseen lähestymis-
tapaan baletinopetuksessa.
(2012)
31. VILLE SANDQVIST
Minä, Hamlet. Näytteli-
jäntöön rakentuminen.
(2013)
32. PAULIINA HULKKO
Amoraliasta Riittaan:
ehdotuksia näyttämön
materiaaliseksi etiikaksi.
(2013)
33. SATU OLKKONEN
Äänenkäytön erityisyys
pedagogiikan ja taiteellisen
toiminnan haasteena
(2013)
34. ANU KOSKINEN
Tunnetiloissa – Teatteri-
korkeakoulussa 1980- ja
1990-luvuilla opiskelleiden
näyttelijöiden käsitykset
tunteista ja näyttelijöiden
tunnetyöskentelystä
(2013)
35. MARI MARTIN
Minän esitys.
Ohjaajan pohdintaa
oman, yksityisen
päiväkirjakatkelman
työstämisestä näyttämölle.
(2013)



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN
THEATRE ACADEMY HELSINKI

Minä on luonteeltaan pakeneva. Miten siis on mahdollista esityksellistä omaelämäkerrallista minätekstiä? Miksi edes pitäisi? Teatteritaiteen liseniaatti, ohjaaja ja opettaja Mari Martinin väitöstutkimus *Minän esitys* avaa henkilökohtaisuutta ja omaelämäkerrallisuutta teatterityössä ja esittämisessä tutkija–ohjaajan näkökulmasta. Tutkimus havainnollistaa ja purkaa minää teatterillisena kysymyksenä.

Minän esitys on taiteellisen tutkimuksen kirjallinen osa, jossa kuvataan ja pohditaan *Minun toinen* -nimisen teatteriesityksen (2010) valmistamista. Esityksen valmistamisen keskiössä oli Martinin yksityinen päiväkirjateksti, jota hän työsti teatterilliseen muotoon yhdessä näyttelijän kanssa. Tekstin ohella työskentelyn lähtökohtana olivat liikkeellisyys ja tilallisuus. Tutkimus on omaehtoisen taiteellisen työskentelyn reflektio ja paikoin syvälinen itsereflektio. Se avaa taiteellisen työn luonnetta tavalla, johon vain taiteentekijä kykenee.



JULKAISUSARJAN ILME: HAHMO KANSIKUVA: SANNA SUONSYRJÄ