



# Näyttämöllinen kuvittelu

MIKKO BREDENBERG





# Näyttämöllinen kuvittelu

MIKKO BREDENBERG

MIKKO BREDENBERG  
Näyttämöllinen kuvittelu

VÄITÖSTUTKIMUS

SARJA  
Acta Scenica 49

JULKAISIJA  
Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus,  
Helsinki  
© 2017 Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden  
tutkimuskeskus ja Mikko Bredenberg

ISBN (painettu): 978-952-7218-04-4

ISBN (verkojulkaisu) 978-952-7218-05-1

ISSN (painettu) 1238-5913

ISSN (verkojulkaisu) 2242-6485

JULKAISUSARJAN ILME, KANNEN SUUNNITTELU JA PÄÄLLYKSEN MUOTOILU  
BOND Creative Agency  
[www.bond.fi](http://www.bond.fi)

KANNEN KUVA  
Anssi Kähärä

TAITTO  
Atte Tuulenkyliä, Edita Prima Oy

PAINOTYÖ & SIDONTA  
Edita Prima Oy, Helsinki 2017

PAPERI  
Scandia 2000 Natural 240 g/m<sup>2</sup> & Scandia 2000 Natural 115 g/m<sup>2</sup>

KIRJAINPERHEET  
Benton Modern Two & Monosten



# Näyttämöllinen kuvittelu

MIKKO BREDENBERG



# Sisällysluettelo

<b>Tiivistelmä</b>	11
<b>Abstract</b>	13
<b>Kiitokset</b>	15
<b>1. Johdanto</b>	17
Näyttämöllisen kuvittelun tekniikka ja menetelmä	18
”Näyttelijä”-käsitteestä ja näyttämöstä näyttelijän työn kohteena tutkimuksessani	22
Näyttelijäntyöllä tutkiminen	24
Lukija kanssatutkijana	26
Kokemuksen tarkasteleminen ja kokemuksen kuvaileminen	27
<b>2. Tutkimuksen lähtötilanne ja tutkimusongelman muotoutuminen</b>	31
Näyttelijäpositio ja sen vaikutus kuvitteluun	37
”Sisäisen näyttämön” käsitteen muotoutuminen ja käsitteestä luopuminen	42
<b>3. Näyttämöllisesti kuvittelevan ruumiin ilmenemisen tasoista</b>	51
<b>3.1. Näyttämöllisesti kuvittelevan monet eri ruumiit</b>	55
<b>3.2. Reaalinen ruumis</b>	57
<b>3.3. Kuvitteellinen keho</b>	58
<b>3.4. Ruumiintuntemusten kenttä</b>	60
<b>3.5. Kuvitteellinen katsojakeho</b>	61

<b>4. Tutkimusmenetelmä</b>	<b>65</b>
<b>4.1. Johdatus fenomenologiseen tarkasteluun tutkimuksessani</b>	<b>68</b>
Käsitykseni reduktion luonteesta	72
Viivästyttäminen ja näyttämöllisten mielikuvien tarkastelu	74
<b>4.2. Näyttämöllisen kuvittelun perusharjoite</b>	<b>78</b>
Harjoitteen I vaihe	80
Harjoitteen II vaihe	82
Harjoitteen III vaihe	85
Yhteenveto	86
<b>5. Mielikuvan ilmenemisen näyttämöllisyys – näyttämöllisyyden yleinen rakenne</b>	<b>89</b>
<b>5.1. Esityksen tila ja näyttämöllinen tila</b>	<b>90</b>
<b>5.2. Taustalle asettuminen ja esiin nouseminen – näyttämöllisen ilmenemisen liike</b>	<b>93</b>
<b>5.3. Puhdas fantasia, näyttämöivä kuvittelu ja näyttämölle kuvittelemisen</b>	<b>104</b>
<b>6. Näyttämöllisten mielikuvien rakenteiden tarkastelu näyttelijän taiteellisessa prosessissa</b>	<b>107</b>
<b>6.1. Näyttämöllisistä mielikuvista kirjoittaminen</b>	<b>110</b>
<b>6.2. Havaintoja <i>Meille jäävät salaisuudet</i> -esityksen työryhmän kanssa työskentelystä ja tutkimusesityksen valmistamisesta yleisesti</b>	<b>117</b>
Työskentelyn ohjaaminen ennen näyttämöharjoituksia	119
Itsenäisen työskentelyn aikana kirjoitettujen tekstien taustalla olevien mielikuvien tarkastelu	123
<b>6.3. Mielikuvien hahmottamisesta esitystilaan: projisoimisen, sientymisen ja erottelemisen tekniikat</b>	<b>130</b>



<b>6.4. Projisoimisen tekniikka</b>	<b>132</b>
Reaalinäyttämön näkökulma - projisoiva näyttelijä näyttämöllisenä elementtinä	134
Kuviteltu katsojakeho ja jaetun kuvittelun tila	139
Näyttämöllisessä mielikuvassa ilmenevän tunnelman ruumiillistuminen esitystilanteessa	142
Projisoimisen tekniikka reittinä toisen näyttelijän näyttämölliseen mielikuvaan	147
Projisoimisen merkitys mielikuvan näyttämöllistämiseksi esitystilaan ”Jalkojen pesu” -kohtauksessa	151
<b>6.5. Sisentyminen</b>	<b>157</b>
Sisentymisen variaatio I: Näkymätön kypärä	159
Sisentymisen variaatio II: Kuvitteellinen keho reaalisesta ruumiista	163
<b>6.6. Erotteleminen</b>	<b>167</b>
Erotteleminen <i>Meille jäävät salaisuudet</i> -esityksen harjoituksissa	168
Erotteleminen <i>Meille jäävät salaisuudet</i> -esityksen rakenteellisena piirteenä	171
<i>Kaislat vartioivat minua</i> -esitys - tapausesimerkki reaalinäyttämön ja näyttämöllisen mielikuvan erottelemisesta näyttämökomposition rakentamisen prosessissa	175
<b>6.7. Näyttelijä johdattajana, yleisö näyttelijänä</b>	<b>181</b>
<b>7. Johtopäätökset</b>	<b>187</b>
<b>8. Lopuksi</b>	<b>193</b>
<b>Lähdeluettelo</b>	<b>195</b>
<b>Liitteet</b>	<b>201</b>



# Tiivistelmä

Taiteellisen väitöstutkimukseni aiheena on näyttämöllinen kuvittelu. Olen taiteellis-tutkimuksellisia esityksiä tekemällä ja taiteellis-tutkimuksellisiin työprosesseihin liittyviä kokemuksiani tarkastelemalla pyrkinyt ymmärtämään näyttämölliseksi mielikuvaksi ja näyttämölliseksi kuvitteluksi kutsumieni ilmiöiden luonnetta. Tutkimukseni koostuu kahdesta esityksestä ja niihin liittyvistä työprosesseista sekä kirjallisesta osasta. Tutkimukseni ensimmäinen taiteellinen osa oli vuonna 2010 ensi-iltansa saanut *Meille jäävät salaisuudet* -esitys. Esityksen jälkeen työstin tutkimukseni kirjallista osaa ja tein taiteellis-tutkimuksellisia esityskokeiluita, jotka muodostivat osioita viimeiseen tutkimusesitykseeni. Viimeinen tutkimusesitykseni Taideyliopiston Teatterikorkeakoululla joulukuussa 2016 näyttämöllisti taiteellisen tutkimukseni johtopäätökset. Tutkimusprosessissani tämä kirja sijoittuu väitöstutkimukseni ensimmäisenä taiteellisenä osana tarkastetun *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen ja tutkimukseni johtopäätökset näyttämöllistäneen tutkimusesityksen väliin.

Tarkastelen tutkimuksessani näyttämölliseksi kuvitteluksi kutsumani kuvittelemisen tavan ruumiillisuutta. Kuvittelun tarkastelu tapahtuu näyttelijäntyöllä. Kuvaan tutkimukseni kirjallisessa osassa, miten näyttelijäntyöni ja näyttämöllisen kuvittelun fenomenologinen tarkastelu kietoutuvat toisiinsa ja muodostavat taiteellisen tutkimukseni tutkimusmenetelmän. Esittelemäni tutkimusmenetelmä itsessään onkin tutkimukseni yksi keskeinen tutkimustulos.

Lisäksi kohdistan huomioni taiteellisen työskentelyni kannalta siihen, miten työskentelyni näyttelijänä etenee, kun työskentelyni lähtökohta näyttelijänä on näyttämöllinen mielikuva, jonka perustalta alan tehdä esitystilaa koskevia materiaalisia ratkaisuja. Kiinnostukseni kohdistuu siihen, miten näyttelijäntyöni hahmottuu, kun taiteellisen työskentelyni kohteena on näyttämö, roolin valmistamisen ja roolihenkilön rakentamisen sijaan. Tutkimuksessani näyttelijästä tulee ”näyttämöllepanija” ja tässä mielessä myös ohjaaja. Tällä taiteellisessa työskentelyssäni tarkastelemallani siirtymällä on merkitystä näyttelijäntaiteen

---

käsittämisen kannalta ja sillä on nähdäkseni vaikutusta siihen, miten työskentelytavat teattereissa voisivat tulevaisuudessa muotoutua. Tarkastelen myös sitä, miten toimin näyttelijänä eräänlaisena yleisön johdattelijana ja ohjaajana.

Taiteellisen tutkimukseni kirjallisessa osassa avaamani lähestymistapa näyttämöllisen kuvittelun tarkasteluun ja esitysten rakentamiseen ei ole pelkästään erityisen näyttelijäntekniikan kuvaus. Esiin tuomistani näyttämöllisten mielikuvien tarkastelutavoista hyötyvät nähdäkseni teatterintekijät ammatinkuvaan katsomatta. Uskon myös tarjoavani näköaloja ylipäätään kuvittelun fenomenologiasta ja kuvittelun filosofiasta kiinnostuneille.

---

# Abstract

The subject of my artistic doctoral research is a phenomenon I call “scenic imagination”. I have examined and sought to understand and define the specific phenomena of scenic mental image and scenic imagination by doing performances and by examining artistic processes related to these performances. My research consists of two artistic projects, the creative processes related to the projects, and the written part/commentary at hand. The first artistic part in my research was the performance *Meille jäävät salaisuudet* (*Secrets are left to us*) premiered in 2010. After having done the first artistic part I wrote the written part of my research and did experimental performance acts. The last performance within my artistic doctoral research premiered in December 2016 at the Theatre Academy, University of the Arts Helsinki, and it consisted of the scenic interpretations of the main findings presented in the written part and of the experimental performance acts mentioned above. In my research process, the written part at hand takes place between the first artistic part and the last research performance.

In my research I have examined the corporeality of scenic imagining. In this written part I describe how my own acting embodies my phenomenologically inspired research and debate how acting in itself is informed by the phenomenological investigation of scenic mental images. The research method I have created in my artistic research is one of the research results.

I explore my artistic work as an actor/creator, and focus on the question of how my artistic work changes when I take a scenic mental image as my starting point in the actor’s creative process. I explore actor’s art within the creative processes that start from scenic mental images that form a basis for the material decisions of the performance space. In this kind of artistic process the actor is also seen as *metteur-en-scene*, as a stage director. I believe that this shift that I have examined in my own artistic work, as well as the working methods I suggest in the written part of my research, could offer fruitful ways in which to approach creative processes in the theatre in the future.



# Kiitokset

Kiitän väitöstutkimukseni ohjaajia Esa Kirkkopeltoa ja Anna Thuringia tarkoista ja kriittisistä huomioista sekä kuuntelevasta ja myötäelävästä otteesta tutkimukseni ohjaamisen eri vaiheissa. Olen kokenut tutkimusprosessini kaikissa vaiheissa saaneeni teiltä arvokkaita näkökulmia, jotka ovat auttaneet minua tekemään tästä tutkimuksestani sellaisen kuin se nyt on. Olen myös saanut paljon tilaa ja vapautta kokeilla itse. Kiitän myös Thuringia ja Kirkkopeltoa siitä, että minut otettiin nuorena tutkijana mukaan Teatterikorkeakoulun ja Kuvataideakatemiaan *The Asian Art and Performance Consortium (AAPC)* -hankkeeseen, jossa saatoin edistää taiteellista tutkimustani Suomen Akatemian rahoituksen turvin osan tutkimusprosessistani. Taloudellisesta tuesta kiitän myös Taiteen edistämiskeskusta vuodelle 2010 saamastani taiteilija-apurahasta, jonka turvin pystyin toteuttamaan taiteellista tutkimustani kokopäiväisesti.

Kiitän Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksen Tutken henkilökuntaa ja tohtoriopiskelijoita ilmapiiristä, jossa on ollut mahdollista olla ennakkoluuloton. Tutken henkilökunnasta kiitän vielä erikseen tutkimuskoordinaattori Annika Fredrikssonia, jonka apu tutkimusprosessin käytännön järjestelyissä on ollut korvaamatonta. Annette Arlanderia kiitän tutkimukseni kirjallisen osan lukemisesta ja kommentoinnista kirjoitusprosessini puolivälissä. Tohtoriopiskelijoiden kollegiota kiitän kannustuksesta, esimerkkinä toimimisesta, uskalluksesta ja kriittisestä asenteesta. Kiitän tutkivien näyttelijöiden alakohtaiseen seminaariin tutkimusprosessini ja jatko-opintojeni alkupuolella osallistuneita Helka-Maria Kinnusta, Anu Koskista, Ville Sandqvistia, Davide Giovanzanaa, Hannu Tuiskua, Jussi Lehtosta, Riku Korhosta ja Satu Taalikaista anteliaasta oman kokemuksen jakamisesta. Näkökulmanne autoivat fokusoimaan omaa tutkimustani.

Kiitän tanssi- ja teatteripedagogiikan koulutusohjelman henkilökuntaa työtoveruudesta. Se, että olen saanut mahdollisuuden opettaa yliopistotasolla taidepedagogisia opintoja väitöstutkimusprosessini loppumetreillä, on myös osaltaan tukenut tutkimukseni viimeistelyä.

Kiitän suuresti väitöstutkimukseni tarkastajia Tiina Syrjää ja Hannu Kiviojaa ajastanne ja paneutumisestanne tutkimukseni tarkastuksen eri vaiheissa. Tuhannet kiitokset kommenteistanne ja innostuksestanne.

Kiitos Teatteri Siperian toimintaan sen eri vaiheissa osallistuneille taiteilijoille. Monet tutkimukseni kysymyksenasetteluista kumpuavat juuri toiminnastani Teatteri Siperiassa. Kiitos myös siitä, että tutkimukseni ensimmäinen taiteellinen osa *Meille jäävät salaisuudet* -esitys voitiin toteuttaa osana teatterin ohjelmistoa. Kiitän esityksen valmistamiseen osallistuneita näyttelijöitä Tuukka Huttusta, Miina Maasolaa, Antti Mikkolaa ja Elina Hietalaa sekä valosuunnittelija Meri Ekolaa. Lisäksi kiitän esityksen tuottajina toimineita Saara Rautavuomaa ja Annukka Nummista. Näyttelijä-ohjaaja Antti Mikkolaa kiitän lisäksi jo lähes kaksikymmentä vuotta jatkuneesta keskustelutoveruudesta teatteritaiteen parissa.

Kiitän isääni Wilhelm Bredenbergiä ja äitiäni Pirjo Bredenbergiä rakkaudesta ja kannustuksesta. Osoittamanne tuki minua kohtaan on jotakin, mitä en voi sanoin kuvata.

Avopuolisoani, nukketeatteritaiteilija Mira Taussia kiitän rakkaudesta ja syvästä ymmärryksestä taiteellis-tutkimuksellisia ponnistelujani kohtaan. Olen saanut yllättyä ja inspiroitua taidettasi, prosessejasi ja ajatteluasi seuraamalla. On onnekasta, että saan elää ja tehdä taidetta kanssasi.

*Turussa 15.4.2017*

*Mikko Bredenberg*



# 1. Johdanto

Taiteellisen väitöstutkimukseni aiheena on *näyttämöllinen kuvittelu*. Kaikki tutkimukseni teoreettiset ja käytännölliset ilmentymät kiinnittyvät tarkasteluni keskiössä olevaan *näyttämöllisen kuvittelun ilmiöön*, jota ensisijaisesti pyrin tutkimuksessani lähestymään. Tämä tutkimukseni kirjallinen osa on kauttaaltaan näyttämöllisen kuvittelun käsitteen avaamista näyttämöllisen kuvittelun kokemusta kuvailemalla ja tarkastelemalla. Käsitteen näyttämöllinen kuvittelu avaaminen vaatii luonnollisesti myös sen avaamista, miten ymmärrän kuvittelun ja näyttämön. Tämän vuoksi myös kuvittelun ja näyttämön käsitteiden määrittäminen läpäisee tämän kirjallisen työni.<sup>1</sup> Näyttämöllisen kuvittelun tarkastelu on tapahtunut tutkimuksessani taiteellisen työskentelyn avulla. Tämä kirja on myös kuvaus siitä, miten taiteellinen työskentelyni toimii tutkimukseni väljänä.<sup>2</sup>

Tutkimuksessani olen pyrkinyt selvittämään, millä ehdoilla tiettyjä mielikuvalaatuja ja kuvittelemisen tapoja voidaan kutsua olemuksellisesti näyttämölliseksi kuvitteluksi? Tarkastelen tutkimuksessani rajatun ilmiön olemusta ja määrittelen sen lainalaisuuksia. Toisaalta yritän näyttää näyttämöllisen kuvittelun ilmiön monimuotoisuuden. Joissain suhteissa näyttämöllistä kuvittelua on ollut mielekkäintä tarkastella tutkivan taiteellisen työn avulla ja kuvata tutkimusesityksillä. Tässä taiteellisen tutkimukseni kirjallisessa osassa kuvaan ja tarkastelen vielä kohdentuneemmin näyttämöllisen kuvittelun ilmiöstä niitä alueita, jotka tutkimusaiheeseeni kytkeytyvissä esityksissä ovat mielestäni jääneet epäselviksi tai osoittamatta. Kirja asettuukin täydentämään tutkimusesityksissä ja taiteellis-tutkimuksellisissa työprosesseissa tekemääni teorianmuodostusta ja

1 Kuvittelun määrittelen tässä alustavasti tajunnallisen toiminnan suuntautumisen eli intentionaalisuuden tavaksi, jossa tajunnallinen toiminta luo kohteensa. Intentionaalisuuden ja kokemuksen käsitteistä lisää myöhemmin johdantoluvussa.

2 Tutkimuksessani tämä kirja sijoittuu ensimmäisen väitöstutkimukseni taiteellisena osana tarkastetun esityksen ja jälkimmäisen tutkimusesityksen väliin. Kirjallista osaa seuranneessa tutkimusesityksessä havainnollistin tässä esittämäni näyttämöllistä kuvittelua koskevat keskeiset löydökset.

avaa taiteellisen tutkimukseni keskeisiä käsitteitä. Käsitteet ovat muotoutuneet ja saaneet merkityksensä ensisijaisesti taiteellis-tutkimuksellisissa työprosesseissa, ja tässä kirjallisessa osassa pyrin tutkimukseni keskeisten käsitteiden määrittelyyn kuvaamalla ja tarkastelemalla tutkimukseeni liittyvää taiteellista työtä. Sanat muotoutuvat ja saavat merkityksensä taiteellisen työskentelyn kokemuksellisuudessa. Kokemusten tarkastelun ja käsitelmäärittelyn lisäksi pyrin osoittamaan luomani näyttämöllistä kuvittelua koskevan teorian kytkökset taiteellisessa tutkimuksessani kehittämiini *näyttämöllisen kuvittelun tekniikoihin*.

Kuvaamisen, esiin tuomisen ja näyttämisen tapahtumapaikkoja – *näyttämöitä* – on tutkimuksessani useita. Kirjaani kannattaisikin mielestäni itsessään tarkastella näyttämöllisen kuvittelun yhtenä näyttämöllistykseenä. Yritän viedä lukijani näyttämöllisen kuvittelun ilmiön ääreen, saada lukijan kuvittelemaan näyttämöllisesti. Pyrin myös viemään lukijan tälle tietynlaisen kuvittelun tavan kautta avatulle näyttämölle. Edellä sanomani voi ilmaista näinkin: tässä kirjassa lukijan johdattelu tutkimusaiheen pariin ilmenee erityisinä näkökulman vaihdoksina.<sup>3</sup> Annan ensin lukijalleni aloitteita kuvitella näyttämöllisesti. Sitten pyrin lähestymään lukijan kanssa eri tavoin kuvittelulle ilmenevää näyttämöä. Tällä kuvittelulle ilmenevällä näyttämöllä myös käydään. Erityisen tärkeää on, että näyttämöllistä kuvittelua tarkastellaan koko ajan *kuvitteluna*. Työni kannalta edellä sanottu ei ole itsestäänselvyys tai sanojen merkityksetöntä toistelua. Tutkimukseni edetessä olen tullut yhä vakuuttuneemmaksi siitä, että tutkimuskohde itsessään on tietyissä mielessä kertonut, miten se antaa itseään lähestyä.<sup>4</sup> Tällaista näyttämöllisen kuvittelun ihmettelevää lähestymisen tapaa yritän yhtäältä tämän kirjan sivuilla kuvata.

### *Näyttämöllisen kuvittelun tekniikka ja menetelmä*

Olen tutkimuksessani havainnut, että edellä mainitsemani ihmettelevä lähestyminen, jossa näyttämöllistä kuvittelua pyritään tarkastelemaan omassa ilmeneemisessään, on muotoiltavissa tietynlaiseksi tekniikaksi. Sillä, että tutkimukseni kirjallinen osa pyrkii osaltaan avaamaan tällaista näyttämöllisen kuvittelun tekniikkaa, on vaikutuksensa tämän tekstin tapaan pyrkiä osallistamaan lukija näyttämölliseen kuvitteluun. Kirjani lukija toivoakseni ryhtyy tekstissä antamieni

3 Tällainen näkökulmien vaihtelu on erityinen piirre myös tutkimuksessa kehittämilleni näyttämöllisen kuvittelun tekniikoille. Tarkastelen näitä tekniikoita eritellysti luvuissa neljä ja kuusi.

4 Tässä kohdassa tekstissäni näkyy selvästi tutkimukseni tarkastelutapaa määrittäneen fenomenologian vaikutus tutkimisen tapaan. Fenomenologisesta tarkastelusta tutkimukseni kontekstissa kerron lisää myöhemmin tutkimusmenetelmää koskevassa luvussa neljä.

aloitteitten varassa ”kuvittelemaan täysillä”. Näin näyttämöllisen kuvittelemisen tapahtuma tulee ymmärtää tutkimuksessani aivan tiettyjen tekniikkojen kautta avattuna. Tässä mielessä kirjallinen työni on myös pedagoginen: paitsi, että pyrin kirjassani avaamaan tutkivan taiteellisen työskentelyn kautta saatua tietoa näyttämöllisestä kuvittelusta ja näin osaltaan kuvaamaan taiteellisen tiedonmuodostuksen tapaa, yritän myös opettaa tietynlaista kuvittelemisen taitoa ja tekniikkaa.<sup>5</sup> Oikeuttaakseen itsensä tekniikkana taidon on nähdäkseni sisällettävä itsessään tietty reflektiivinen suhde itseensä. Reflektiivinen suhde taitoon tarkoittaa työni kannalta, että kuvatessani erilaisia kuvittelevan tietoisuuden muotoja ja niiden synnyttämisen tapoja määrittelen samalla, miten nämä näyttämöllisen kuvittelun tilat ovat purettavissa. *Tekniikka onkin tässä ymmärrettävä laadultaan sellaisena taitona, joka otetaan käyttöön, ylläpidetään ja puretaan tietoisesti.*<sup>6</sup> Vain näillä ehdoilla taito voi nähdäkseni olla tietoisien tekniikan asteella.

Yksi osatavoitteeni taiteellisessa väitöstutkimuksessani onkin ollut luoda *näyttämöllisen kuvittelun menetelmä*, jota voisi soveltaa teatterityöhön hyvinkin erilaisissa teatterityön prosesseissa. Tutkimuksen tekemisen tarve nousi itselläni esiin taiteellisessa työskentelyssäni ryhmälähtöisiksi ja prosessikeskeisiksi kutsutuissa työtavoissa, joissa työskentelyn lähtökohtana ei ollut (draama)teksti.<sup>7</sup> Tutkimukseni kirjallisessa osassa tarkastelenkin luomaani näyttämöllisen kuvittelun menetelmää juuri prosessikeskeisen ja ryhmälähtöisen työskentelyn kontekstissa. Tutkimukseni osoittaa, miten itse asiassa juuri näyttämöllinen kuvittelu voi olla eräänlainen teatterintekijöiden ”kohtaamispaikka” heidän am-

5 Tutkimukseni pyrkii tässä mielessä ylittämään teorian, empiirisen tutkimuksen ja taiteellisen toiminnan erottelun. Tämä on nähdäkseni ollut myös yksi yhteinen nimittäjä Teatterikorkeakoulussa tehtävälle taiteelliselle tutkimukselle. Tutkimukseni keskustelee suorimmin seuraavien Teatterikorkeakoulussa tehtyjen taiteellisten tutkimusten kanssa: Arlander 1998; Hulkko 2013; Kirkkopelto & alii 2011; Monni 2004; Sandqvist 2013. Myös seuraavat tutkimukset (Giovanzana 2015; Kinnunen 2008; Porkola 2014; Tångeberg-Grischin 2011) ovat olleet tärkeitä tutkimukselleni, vaikka en näiden töitten kanssa keskustele tässä tutkimukseni kirjallisessa osassa.

6 Taiteellisen tutkimuksen ongelmakenttään kuuluu nähdäkseni väistämättä suhde niin sanottuun ”hiljaiseen tietoon” tai ”hiljaiseen ammattitaitoon” (mm. Polanyi 1966; ks. myös Anttila 2006, 73–76 ja 89–93 ja 215–219). Epäilemättä on olemassa sellaista(kin) sanallistamisen ulkopuolella olevaa osaamista (”tietotaitoa”), jonka voi omaksua taidon hallitsevaa huolellisesti seuraamalla. Taiteellisen tutkimuksen on mielestäni kuitenkin myös vastustettava sellaista yksinkertaistavaa taitokäsitystä, että taitoa ei hankita helposti kirjoista lukemalla. Tässä kirjassa pyrin välittämään näyttämölliseen kuvitteluun liittyvää kokemuspohjaista tietotaitoani mm. kuvailevalla kirjoittamisella ja harjoitteilla.

7 Tällaisia työmuotoja kutsutaan myös nimellä *devising*. Termien *devising* sekä ryhmä- ja prosessikeskeinen teatteri määrittelyä suomalaisen teatterityön kontekstissa on tehnyt Pietä Koskenniemi (Koskenniemi 2007, 5 ja 17–18). Tutkimusongelman hahmottamisesta taiteellisissa työssäni kirjoitan lisää tutkimusongelman muotoilua ja tutkimuksen lähtötilannetta kuvaavassa luvussa 2.

mattiroolistaan riippumatta. Näyttämöllinen kuvittelu on aina läsnä teatterin taiteellisessa prosessissa, tapahtuipa se sitten niin sanotussa vapaassa ryhmässä tai instituutioteatterissa (laitosteatterissa). Eroja ilmenee nähdäkseni vain siinä, mitkä teatterin ammattiryhmät ja missäkin taiteellisen työskentelyn vaiheessa osallistuvat näyttämölliseen kuvitteluun. Näyttämöllinen kuvittelu on läsnä muun muassa instituutioteatterien niin sanotussa ennakkosuunnitteluvaiheessa, jossa taiteellinen työskentely alkaa usein tulevan esityksen ohjaajan, lavastajan, pukusuunnittelijan sekä valo- ja äänisuunnittelijoiden yhteisellä ideoinnilla. Tämä ideointi tapahtuu merkittävässä määrin nimen omaan näyttämöllisesti kuvittelemalla. Pidänkin erityisen valitettavana, että instituutioteattereissa esityksen näyttelijät eivät useinkaan (saa) osallistu(a) ennakkosuunnitteluvaiheeseen. Syitä tähän perustellaan usein tuotannollisista näkökulmista käsin. Tällainen ratkaisu mielestäni kuitenkin leikkaa perusteettomasti näyttelijät irti prosessista näyttämöllisen kuvittelun näkökulmasta. Vapaiden ryhmien ja instituutioteatterien työskentelyprosessien erilaisuus – silloin kun tällainen jako ilmenee – onkin mielestäni usein erilaisen tuotantorakenteen synnyttämää. Tutkimuksessani pyrinkin osaltaan tuomaan esiin, mitä merkitystä oman näyttelijäntaiteeni ja sen kehittymisen kannalta on ollut sillä, että olen näyttelijänä itsenäisissä tuotannoissa voinut niin täysipainoisesti työskennellä näyttämöllisestä kuvittelusta käsin. Yhtäältä tämä tutkimukseni kirjallinen osa on sikäli suomalaisen laitosteatterinäyttelijän työnkuvaan ja asemaan liittyvien käsitysten kritiikkiä.

Vielä muutama huomio kehittämäni näyttämöllisen kuvittelun menetelmän suhteesta muihin teatteritaiteen metodeihin ja tekniikoihin. Sana menetelmä itsessään saattaa olla joidenkin mielestä (teatteri)taiteen historian saatossa raskautunut: onhan pelkästään jo *länsimaisille* näyttelijöille suositeltu viimeisen reilun sadan vuoden aikana useita eri tekniikoita, metodeja ja menetelmiä, joiden – vaihtelevalla fanaattisuuden tasolla – oletetaan tai toivotaan ratkaisevan näyttelijän taiteelliset ”ongelmat”. Näitä tekniikoita, metodeja ja menetelmiä on suositeltu sekä näyttelijöiden itsensä että ohjaajien toimesta. Joskus kyse ei ole edes varsinaisesti tekniikan ehdottamisesta, vaan pelkän perustellun (tai perustelemattoman) vaatimuksen esittämisestä sen suhteen, millaista näyttelijän esiintymisen tulisi olla.<sup>8</sup> Menetelmien kehittäjät itse ovat myös vaihtelevasti ilmaisseet

8 Ks. esim. Artaud 1983; Barba 2015; Barba ja Savarese 1991; Bogart 2004; Brecht 1965; Brook 1972; Chekhov 2009; Cohen 1986; Grotowski 1993; Johnstone 1996; Meyerhold 1981; Mamet 2002; Stanislavski 2011; Toporkov 1984; Weston 1999; Zarrilli 2009. Kattavan yleiskuvan näyttelijäntekniikan menetelmistä 1900-luvulla saa vaikkapa Alison Hodgen (toim.) teoksesta *Actor Training* (2009).

suhdettaan kehittämiinsä menetelmiin. Esimerkiksi näyttelijä-pedagogi-ohjaaja Konstantin Stanislavskin mukaan hänen järjestelmänsä on kokonainen kulttuuri.<sup>9</sup>

Tässä kirjassa esittämäni menetelmä suhteutuu ensinnäkin tavoitteeseensa: *olen pyrkinyt näyttelemään näyttämöllisesti kuvittelemalla ja sillä tavoin tarkastelemaan näyttämöllisten mielikuvien ilmenemistä ja saamaan tietoa näyttämöllisen kuvittelun olemuksesta*. Tässä mielessä kuvaamani menetelmä on tiettyä aihetta tutkivan näyttelijäntöyön menetelmä. Yhtäältä voisi puhua myös erilaisista lähestymistavoista näyttämölliseen kuvitteluun ja sen tutkimukselliseen tarkastelemiseen. Näillä kehittämilläni lähestymistavoilla on kuitenkin niin selkeä keskinäinen suhde, että olen katsonut paremmaksi kutsua näiden lähestymistapojen järjestelmällistä soveltamista menetelmäksi.<sup>10</sup>

Onko sitten kyse pelkästään tutkimuksellisesta näyttelijäntöyön menetelmästä? Ei, sillä viitekehys, jossa tekniikoita käytetään tietenkin vaikuttaa siihen, miten tekniikoiden käyttö näyttäytyy. Olen itse toiminut menetelmäni käyttäen väitöstutkimukseni kuluessa hyvin erilaisissa teatteritaiteen viitekehyksissä – myös vaihtelevissa ammatinkuvissa.<sup>11</sup> Yleistäen sanoisin näin: kun esimerkiksi esittelen näyttämöllisen kuvittelun tarkastelutapoja näyttelemällä tutkimus-esitelmien yhteydessä saattaa tutkimuksen kautta saadun tiedon merkittävyys korostua – tällöin lähestymistapojani näyttämölliseen kuvitteluun arvioidaan kenties korostuneemmin tutkimusmenetelmänä. Kun puolestaan käytän samoja tekniikoita teatteritilaksi totunnaisesti mielletyissä ympäristöissä, ja esitykseni katsoja mieltää seuraavansa ”tavallista” teatteriesitystä, korostuu kenties menetelmän käytön synnyttämä esteettinen vaikutelma. Tällöin näyttelemistäni saatetaan arvioida esimerkiksi sen mukaan, miten se näyttäytyy tyyllisesti jonkin tietyn tunnetun teatteritaiteen lajityypin edustajana.

Edellä esittämäni on toki karkea yleistys. Tällaistakin olen kuitenkin joutunut taiteellisenä tutkijana pohtimaan suhteessa kahtalaiseen yleisöni. Taiteellisen väitöstutkimusperiodini aikana on kylläkin ollut mielestäni nähtävissä, miten taiteellinen tutkimus on kyennyt hiljalleen synnyttämään (kansainvälisen) taiteellisen tutkimuksellisesti orientoituneen yleisön. Kohtaan kuitenkin edelleen myös sellaisia asenteita, joissa tuntuu korostuvan kysymys, voiko tutkimus – taiteel-

9 Stanislavski 2011, 784–785.

10 Tätä käsittelen erityisesti tutkimusmenetelmää koskevan luvun neljä lopussa.

11 Taiteellisen väitöstutkimusperiodini aikana työskentelin, varsinaisen tutkimustyöni lisäksi, instituutioteattereissa ja vapaissa ryhmissä niin näyttelijänä, esitystaitelijana, lavastajana kuin ohjaajanakin. Lisäksi työskentelin opetustehtävissä muun muassa eri taidealan oppilaitoksissa.

linenkaan – tuottaa jotakin käyttökelpoista taiteen tekijälle. Itselleni olennaista taiteellisena tutkijana on ollut oivallus, että lähestymistapani näyttämölliseen kuvitteluun on perustaltaan samaa kontekstista riippumatta. Kirjani lukija voi kuitenkin nähdäkseen halutessaan valita näkökulmansa, painottaa lukemisensa näkökulman taiteellista tai tutkimuksellista orientaatiota. Itse näkisin kuitenkin erityisen arvon siinä, että kirjani lukija kykenisi ymmärtämään, miten nämä näkökulmat ovat olleet omassa työssäni uutta luovassa suhteessa. Ilman toista ei ole myöskään toista.

### ***”Näyttelijä”-käsitteestä ja näyttämöstä näyttelijän työn kohteena tutkimuksessani***

Olen päättänyt tutkimukseni kirjallisessa osassa käyttämään johdonmukaisesti sanaa ”näyttelijä”, siitä huolimatta, että tarkoittamaani ”näyttelijää” kutsuttaisiin 2000-luvun alun suomalaisessa nykyteatterin käytäntöihin liittyvässä teatteripuheessa kenties mieluummin ”esiintyjäksi”.<sup>12</sup> Vaikka teatteriestetiikan kannalta tarkoittamaani ”näyttelijää” olisi mahdollisesti mielekkäämpää tarkastella ”esiintyjää” koskevan keskustelun valossa, pidän parempana ”näyttelijä” -sanaa sen sisältämän ”näyttää” yhteyden kannalta. Pauliina Hulkko tuo taiteellisen väitöstutkimuksensa kirjallisessa osassa *Amoraliasta Riitaan: ehdotuksia näyttämön materiaalisiksi etiikaksi* esiin, miten sanalla näyttelijä on – paitsi suomen kielessä, myös ruotsin ja saksan kielissä – yhteys näkemiseen ja katsomiseen. Oman työni kannalta erityisen soveltuvan näyttelijää koskevan muotoilun Hulkko tekee ruotsin *skådespelare* ja saksan *Schauspieler/in* sanojen pohjalta kirjoittaessaan, että ruotsin ja saksan kielissä näyttelijä loihtii jotakin nähtäväksi yhdessä joidenkin toisten kanssa.<sup>13</sup> Kuten työn edetessä tulen kuvaamaan, tarkoittamani näyttelijä usein ”näyttää” myös osoittamisen, opastamisen, opettamisen, johdattamisen ja ohjaamisen merkityksissä. Taiteellisen tutkimukseni kontekstissa näyttelijän

12 *Nykyteatterin* käsitteen moninaisia määritelmiä on käsitellyt muun muassa Katariina Numminen johdantokirjoituksessaan Anukka Ruuskasen toimittamaan *Nykyteatterikirjaan* (Numminen 2011). Samaisesta kirjasta löytyvät myös Annette Arlanderin ja Hanna Helavuoren näyttelijän ja esiintyjän määritelmiä nykyteatterin kontekstissa pohtivat kirjoitukset ”Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä” (Arlander 2011) ja ”Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa” (Helavuori 2011). Näyttelijä-käsitteen vaihtamista esiintyjäksi ja tämän vaihdoksen mahdollisia ongelmia puolestaan kommentoi aikoinaan Juha-Pekka Hotinen vuonna 2008 *Teatterikorkea* -lehdessä ilmestyneessä artikkelissaan ”Hot Spot: Näyttelijä” (Hotinen 2008).

13 Hulkko 2013, 99.

ja katsojan tehtävät esityksen aikana käyvät aika ajoin lähelle toisiaan, ja myös tässä mielessä ”nähtäväksi loihtiminen” tapahtuu yhdessä.<sup>14</sup>

Kuten jo aiemmin totesin, taiteellisen tutkimukseni tutkimusongelma nousi esiin taiteellisessa työssäni. Tuossa työprosessissa esiintyneiden haasteiden ja tutkimukseni lähtökohdan kannalta keskeisin teatterityötä koskeva havaintoni oli, että halusin määritellä näyttelijän työn kohteen toisin kuin miten se esimerkiksi 2000-luvun taitteessa Teatterikorkeakoulussa saamassani draamanäyttelemiseen keskittyvässä näyttelijänkoulutuksessa<sup>15</sup> määriteltiin. Teatteritaiteen maisterin tutkintoni suoritin Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön laitoksella vuosina 1998–2002. Professori Raila Leppäkosken *Teatterityön perusteet* -luentokurssilla näyttelijän työn vastuualueeksi määriteltiin *rooli*, ohjaajan työn vastuualueeksi puolestaan määriteltiin *esityksen maailma*. Taiteellisessa tutkimuksessani määrittelemäni näyttelijän työn kohde – näyttämö – asettaakin näyttelijän ja hänen tekniikalleen asettuvat vaatimukset tutkimuksessani peruslähtökohdiltaan hyvin erilaiseen näyttämölliseen olosuhteeseen kuin mihin 2000-luvun taitteessa Teatterikorkeakoulussa saamani näyttelijänkoulutus ja laitosteattereihin juurtuneet työtavat näyttelijän asettavat. *Tutkimuksessani kysyn: mitä tapahtuu näyttelijän työlle ja millaisia vaatimuksia näyttelijän tekniikalle asettuu, kun näyttelijän työn kohteeksi määritellään näyttämö – ei roolia*. Tällä näyttelijäntyön painopisteen siirrolla on merkittäviä seurauksia, joita tutkimuksessani sekä taiteellisissa osissa että tässä kirjallisessa osassa pyrin havainnollistamaan.

Välittömimmin näyttelijän työn kohteen muutos ilmenee siinä tavassa, jolla tarkoittamani näyttelijä suhtautuu omaan ruumiilliseen ilmaisuunsa. Aivan ensimmäiseksi hyvin arveluttavaan valoon joutuu suomalaisessa teatteripuheessa toisinaan näyttelijöille esitetty kehutus olla yhtään ajattelematta, miltä oma näyttelemisen näyttää ulospäin. Kehittämässäni menetelmässä tarkastelen näyttelijänä hyvin tietoisesti oman ruumiillisen ilmaisuni ulkopuolta. Täsmällisemmin sanottuna: näyttelijänä huomioni ei suuntaudu pelkästään omaan ruumiilliseen

14 Teatterintutkija Bert O. States määrittelee kirjassaan *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater* näyttelijän kollaboratiivista suhdetta yleisöön (States 1985, 170–180). Tutkimusesityksilleni on ollut ominaista, että pyrin tekemään katsojan tietoiseksi omasta yhteistoiminnallisesta tehtävästään näyttelijän kanssa. Tästä erityisesti luvussa kuusi.

15 Käsittelem eritellymin näyttelijäntyön opintojeni vaikutusta esikäsityksiini näyttelijäntyöstä toisessa ja kuudennessa luvussa. Luvussa kaksi käyn läpi vuosina 1998–2002 näyttelijäopintojeni aikana omaksumiani käsityksiä näyttelijän ja ohjaajan työnkuvista. Luvussa kuusi kuvaan professori Marcus Grothin opettaman hahmoterapeuttisen teatterinäkemysten – jota usein suomalaisessa teatteripuheessa, ns. ”kentällä”, kutsutaan ”hahmometodiksi” – vaikutusta taustaletuksiini näyttelijäntyöstä.

ilmaisuuni, vaan tarkastelen omaa ruumiillista ilmaisuani myös suhteessa muihin näyttämöllisiin elementteihin muun muassa valoon, ääneen, muitten esiintyjien ruumiilliseen ilmaisuun sekä yleisöön, jonka ymmärrän tutkimuksessani myös yhtenä näyttämöllisenä elementtinä.<sup>16</sup> Pyrinkin tutkimukseni kirjallisessa osassa kuvaamaan sellaista näyttämöllisen kuvittelun tekniikkaa, jonka avulla olen pystynyt hahmottamaan eri näyttämöelementtien keskinäisistä suhteista syntyviä kompositioita. *Tutkimuksessani näyttelijäntyö onkin kahden olemuksellisesti toisistaan eroavan näyttämön – näyttämöllisen mielikuvan ja reaalinäyttämön – suhteen tarkastelemista ja määrittämistä.*

### ***Näyttelijäntyöllä tutkiminen***

Läpi koko taiteellisen väitöstutkimukseni tutkimuksellinen tarkastelu itsessään on tapahtunut merkittävässä määrin näyttelijäntyöllä. Tämän takia näyttelijän ja näyttelijäntyön käsitteitä on myös tutkimukseni kirjallisen osan kannalta syytä alustavasti laajentaa. Seuraavassa kuvaan tiiviisti, miten näyttelijäntyöllä tutkiminen näyttäytyy näyttämöllisen kuvittelun tarkasteluna.

Tutkimukseni kohteena on siis rajatun ilmiön, näyttämöllisen kuvittelun, olemus ja tätä ilmiön olemusta pyrin lähestymään näyttelijäntyöllä. Näyttelemineen itsessään toimii tutkimisen väylänä ja tapahtumapaikkana, mediumina. Tarkoittamani näyttelijän työskentely rinnastuu fenomenologian harjoittamiseen. Näyttämöllinen kuvittelu, ilmiö itsessään, *todellistuu* meille kuvitellessamme näyttämöllisesti. Tässä mielessä tutkimusesityksissäni olen esillä tutkija-näyttelijänä eräänlaisessa live-tutkimustilanteessa, jota yleisö seuraa – myös siihen eri asteisesti osallistuen. Tämä on erityinen esitystilanne, minkä artikuloiminen on myös ollut tutkimuksessani ajoittain haastavaa. Teatteriesityksen seuraamiseen itsessään liittyy monia esioletuksia, joista perustavimpia lienee tapahtumien seuraaminen fiktiona. Onkin vaatinut erityisiä ponnistuksia saada tutkimusesityksissä ja myös niihin liittyvissä harjoitusprosesseissa tietoisesti tarkastelun kohteeksi näyttämöllisen kuvittelun todellistuminen tapahtumana.

Tutkimukseni fenomenologiselle orientaatiolle tunnusomaista on myös, että työskentelyä määrittää tietynlainen asenne suhteessa näyttämöllisiin mielikuviin. Tällä erityisellä *viivästyttämiseksi* kutsumallani asenteella on esikuvansa fenomenologisessa reduktiossa. Kuvaan tapaani toteuttaa fenomenologista ilmiön tarkastelua tutkimusmenetelmää koskevassa luvussa 4. *Yhtenä taiteellisen*

16 Erittellen näyttämöelementtien ilmenemistä näyttämöllisessä kuvittelussa luvuissa kolme, neljä, viisi ja kuusi.



*tutkimukseni keskeisenä tutkimustuloksena onkin fenomenologisesta tarkastelun tavasta ammentava tekemisperustainen taiteellisen tutkimuksen menetelmä, jossa tutkiva näyttelijäntyö rinnastuu fenomenologian harjoittamiseen.* Tarkastelen fenomenologisen metodin vaikutusta tutkimukseni ensimmäiseen taiteelliseen osioon *Meille jäävät salaisuudet* -esitykseen ja tämän tutkimusesityksen valmistamisen prosessiin tämän kirjan luvussa 6. Kuudennessa luvussa kuvaan myös, miten näyttelijän työstä tulee eräänlaista yleisön ohjaamista ja johdattamista tutkimusaiheen ääreen ja miten esityksessä yleisön jäsenistä tulee esityksen myötä näyttämöllisesti kuvittelevia kanssatutkijoita.

Tutkimuksessani kehittämäni näyttämöllisen kuvittelun tekniikat luovat näyttämöllistä tilaa. Onkin tärkeää havaita, että huomioni näyttelijäntyön tarkastelussa suuntautuu toimivan draamallisen ihmishahmon esittämisen sijasta juuri näyttämöllisen tilan luomiseen kokonaisuutena. Näyttämöllinen kuvittelu voidaan ymmärtää myös aina jonkinlaisen tilan avaamisena, eikä tämä tila, kokemukseni mukaan, ole koskaan täysin ”sisäistä”. Kuten lopulta tässä työssä päädyn pohtimaan, näyttämöllisellä kuvittelulla ja siihen osallistumisella on vaikutusvaltaa meihin ihmisiin.

Tutkimukseni kirjallista osaa voikin lukea myös kuvauksena siitä, miten suhteeni omaan näyttelijäntyöhöni tarkentuu ja rikastuu tutkimukseni myötä ja miten taiteellinen työni näyttelijänä muuttuu tutkimuksen edetessä. Nämä edellä alustavasti kuvatut näyttelijää ja näyttelijäntyötä koskevat määrittelyt näyttäytyvät nähdäkseni myös siinä tavassa, jolla tämän kirjan sivuilla esiintyvänä näyttelijänä olen tässä tekstissä läsnä. Kuten tutkimukseni kaikissa näyttämöteoksissa, määrittelen itseni myös tässä työssä eräänlaiseksi johdattajaksi.<sup>17</sup> Tarkastelen näyttelijää katsojan (ja lukijan) ohjaajana. Tarkastelen näyttelijäntyötä myös esitysten harjoitusprosesseissa ja esiintymistilanteissa tästä näkökulmasta: pyrin kauttaaltaan olemaan tietoinen siitä, että *näytteleminen on huomion ohjaamista näyttämötilassa*. Myöhemmin esityskuvausten lähemmässä tarkastelussa voidaan myös havaita, miten näyttelijä ”katsoo” esiintyessään itseään yhdessä katsojan kanssa.<sup>18</sup>

Näistä mainituista seikoista johtuen voin mielestäni perustellusti sanoa, että taiteellisena tutkijana näyttelen läpi koko tutkimukseni. Yhtäältä voi sanoa, että

17 Myös Maria Säkö on käsitellyt näyttelijää nykyteatterin kontekstissa eräänlaisena yleisön johdattelijana kirjoituksessaan *Näyttelijä nykyteatterissa* (Säkö 2013). Säkön kirjoitus on osa Pirkko Kosken (2013) *Näyttelijänä Suomessa* kirjaa.

18 Tästä tarkemmin luvussa kuusi.

rooleinani toimivat tutkija-kirjoittajan, ohjaajan ja pedagogin positiot: tutkiva näytteleminen on omalla kohdallani ja tämän tutkimuksen puitteissa tarkoittanut myös kirjoittamista, ohjaamista ja opettamista. Tässä mielessä taiteellinen tutkimukseni oman ymmärrykseni mukaan myös palvelee teatterin kenttää laajasti. *Kyseessä ei ole pelkästään erityisen näyttelijäntekniikan kuvaus, vaan kuvaamistani näyttämöllisen kuvittelun lähestymistavoista ja näyttämöllisistä mielikuvista luomastani teoriasta hyötyvät nähdäkseni teatterintekijät ammatinkuvaan katsomatta.*

### *Lukija kanssatutkijana*

Edellä todetun valossa ehdotan, että kirjani lukijan olisi hyvä mieltää itsensä eräänlaiseksi *kanssatutkijaksi*. Esa Kirkkopelto on osaltaan pyrkinyt määrittelemään taiteellisen tutkimuksen vastaanottajaa tällaisena kanssatutkijana. Yhdyn Kirkkopellon näkemykseen siitä, että taiteellinen tutkimus toteutuu esittämisen tavoissaan. Näin ajateltuna taiteellisen tutkimuksen esillepano ei ole, ainakaan pelkästään, jonkin muualla tehdyn tutkimuksen tulosten ”raportointia” vaan tutkimus toteutuu myös esillepanonsa kautta aina tässä ja nyt, esittämisensä mediumissa. Vastaanottaja johdatetaan havaitsemaan, toimimaan toisin tuon mediumin ehdoin ja sen sisällä. Tässä mielessä vastaanottajasta, kokijasta, tulee eräänlainen kanssatutkija.<sup>19</sup>

Kuten jo johdantoluvun alussa ehdotin, myös tutkimukseni kirjallista osaa tulisi tarkastella eräänlaisena näyttämöllistykseenä, siis esityksellisenä järjestyksellään. Tekstini pyrkii osallistamaan lukijansa erityisellä tavalla. Lukija kuvittelee näyttämöitä ja tiettyssä mielessä myös käy näillä näyttämöillä. Tässä suhteessa tämä taiteellisen tutkimukseni kirjallinen osa on myös johdonmukainen suhteessa tutkimukseni taiteellisiin osioihin. Kuten väitöstutkimukseni taiteellisissa osissa katsoja, tässä lukija osallistuu kuvittelemisen tapahtumaan – ja on tästä osallistumisestaan ja sen tavasta myös tietoinen. Lisäksi katsojan (tässä lukijan) ja näyttelijän ”työt” rinnastuvat ja tiettyssä mielessä myös muuttuvat toisikseen. Kuten tutkimusesityksissäni katsoja ja näyttelijä, myös tämän kirjan lukija kuvittelee annettujen aloitteitten varassa. Samalla lukijan ruumiillisuus saa nähdäkseni tietyt ehdot, lukija *ruumiillistuu näyttämöllisesti kuvittelevana*.<sup>20</sup>

Tutkimuksessani näyttämöllisen kuvittelun ruumiillisuuden sisäpuolen ja ulkopuolen läsnäoloon ja tällaisen sisäpuoli-ulkopuoli -asetelman purkautumiseen on kiinnitettävä erityistä huomiota. Ilmiön vaikutukset kantautuvat myös

19 Kirkkopelto 2013.

20 Aava tutkimukseni ruumista ja kehoa koskevan käsitteistön luvussa 3.

tähän kirjalliseen työhön. Edellä sanotun voisi muotoilla tämän kirjan lukijan kannalta näinkin: pyrin saattamaan lukijani näyttämöllisesti kuvittelevan näyttelijän ”nahkoihin”. Avaamalla kuvailevalla kirjoittamisella tällaisen näkökulman toivon antavani lukijalle erityisen mahdollisuuden tarkastella avaamastani näkökulmasta käsin *näyttämöllisen kuvittelun ja ruumiintuntemusten tason suhdetta*. Tässä näyttäytyy mielestäni tutkimukseni kirjallisen osan erityinen tapa pyrkiä kuvaamaan näyttämöllisen kuvittelun ruumiillisuuden tapoja. Ehdotan, että lukija käsittäisi näyttämöllistä kuvittelua koskevat kokemukselliset kuvaukset itsessään eräänlaisina kuvittelun ruumiillistamisen ohjeina. Kuvaukset pyrkivät osaltaan välittämään tietynlaista *tuntuisuutta* ja *tuntumaa*, jotka merkityksellistävät näyttämöllisen kuvittelun. Pyrin ohjaamaan lukijaa havainnoimaan, miten ruumiintuntemusten tason ja näyttämöllisen kuvittelun välillä ilmenee erityinen kokemuksellinen suhde, jonka hahmottaminen on tutkimusaiheen kannalta merkittävää. Onkin todettava, että tällainen tekstissäni esiintyvä pedagoginen johdattelu vaatinee myös lukijalta jonkin verran *suostuvaisuutta* havainnoida tietoisesti omien ruumiintuntemustensa kenttää.

### ***Kokemuksen tarkasteleminen ja kokemuksen kuvaileminen***

Minut hyväksyttiin jatko-opiskelijaksi Teatterikorkeakoulun Esittävien taiteiden tutkimuskeskukseen loppukevästä 2008. Olin ennen jatko-opintojani ja taiteellisen väitöstutkimusprosessini alkua jo harjoitellut hieman tutkimuksen tekemistä osana taidepedagogisia opintojani. Suoritin loppuun opettajan pedagogiset opinnot Teatterikorkeakoulun Tanssi- ja teatteripedagogiikan laitoksella kevätlukukaudella 2008. Tein tuona keväänä käsitysten fenomenografiseen<sup>21</sup> analyysiin perustuvan haastattelututkimuksen otsikolla *Teatterikorkeakoulun 4. vuosikurssin näyttelijäopiskelijoiden käsityksiä puheäänien, tunteiden, kehollisten tunteiden ja mielikuvien välisistä yhteyksistä puheilmaisussa*.<sup>22</sup> Kiinnostukseni kokemukseen tutkimuskohteena heräsi jo tuolloin. Tieni kokemuksen tarkasteluun ja nykyiseen taiteelliseen tutkimukseeni vaikuttavaan fenomenologiseen tarkastelutapaan on sikäli kulkenut käsitysten fenomenografisen analyysin kautta.

Osallistuin pedagogisissa opinnoissani professori Eeva Anttilan vetämälle tutkimusmenetelmäjaksolle syksyllä 2007. Jaksolla pohdittiin muun muassa elettyä kokemusta tutkimuskohteena. Jaksolla esiteltiin eletystä kokemuksesta kirjoittamisen ohje, joka pohjautuu Max van Manenin teoksessa

21 Fenomenografiasta tutkimusmenetelmänä ks. esim. Marton & Wenestam 1984.

22 Bredenberg 2008.

*Researching Lived Experience* esiteltäisiin ajatuksiin kokemusten kuvailemisesta.<sup>23</sup> Tutkimusmenetelmäjaksolla esitelty ohje oli seuraava:

Ohjeita eletystä kokemuksesta kirjoittamiseen:

1. Kuvaile jokin eletty kokemus niin kuin se ilmeni sitä kokiessasi.
2. Tarkastele jotakin yksittäistä kokemuksellista tilannetta tai tapahtumaa.
3. Tarkastele sellaista kokemusta, jonka muistat tuoreeltaan ja jonka vivahteet, laadut ja merkityksellisyys ovat jääneet hyvin mieleen.
4. Kuvaile kokemustasi sisäisestä tai subjektiivisesta perspektiivistä käsin: mitä teit, mitä ajattelit, mitä tunsit, mitä näit, mitä kuudit jne.
5. Kiinnitä siis huomiota siihen mitä havaitsit ja aistit.
6. Vältä monimutkaista terminologiaa. Vältä kausaalisia selityksiä, yleistyksiä ja abstrakteja tulkintoja. Esitä asiat suoraan sellaisina kuin ne tuoreeltaan koit tai havaitsit.

Olin jo ennen väitöstutkimusprosessiani pitänyt ohjetta käyttökelpoisena oman taiteellisen työskentelyni kokemuksellisuudesta kirjoittaessani. Pyrkimys kirjoittaa mahdollisimman täydesti havainnoista, ajatuksista ja tuntemuksista kokemusta muistellen oli mielestäni itselläni tuottanut kiinnostavaa kuvailua. Kokemusten kuvaukset olivat usein laadultaan sellaisia, että päädyin käyttämään niitä myös esitysten tekstimateriaaleina.<sup>24</sup>

Voin siis kuvailla sanallisesti kokemustani, mutta kokemuksen kuvaus ei ole tietenkään itse kokemus. On siis alustavasti selvennettävä, mitä ymmärrän *kokemuksella*.<sup>25</sup> Taiteellisen tutkimukseni fenomenologiseen orientaatioon nojautuen käsitän tutkimuksessani kokemuksen suhteena. Artikkelissään ”Kokemus ja kokemuksen tutkimus: fenomenologisen erityistieteen tieteenteoria” Juha Perttula tuo esiin, että fenomenologia pitää tajunnallisen toiminnan ytimenä intentionaalisuutta. Ihmisen tajunnallisuuteen kuuluu suuntautuneisuus. Kun

23 Van Manen 1990, 64–65.

24 Tästä hyvä havainnollistus on liitteessä I esiin tuomani *Lempeä ihminen* -esityksen taiteellisen prosessin alkuhetken kuvaus. Käsitelen kyseisen prosessin alkuhetkeä myös luvun kaksi lopussa.

25 Tutkimuksessa toteuttamani näyttämöllisen kuvittelun kokemuksen fenomenologisen tarkastelutavan selvittäminen tapahtuu varsinaisesti luvuissa neljä, viisi ja kuusi.

tajunnallinen toiminta valitsee kohteensa, ihminen kokee elämyksiä. Elämyksissä kohde ilmenee ihmiselle aina jonakin. Toisinaan kohde voi olla helppo tunnistaa, toisinaan ihmisen voi olla vaikeaa käsittää mistä hänen kokemuksensa on. Vaikka kokemuksen kohde jäisi epäselväksi, elämys on silti todellinen. Kokemus siis sisältää sekä tajuavan subjektin ja hänen tajunnallisen toimintansa että kohteen, johon tajunnallinen toiminta suuntautuu. Kokemuksella on näin ollen rakenne, ja kokemuksen rakenne on juuri tämä suhde, joka liittää subjektin ja objektin yhdeksi kokonaisuudeksi.<sup>26</sup> Kun jatkossa kirjoitan näyttämöllisen kuvittelun kokemuksen rakentumisesta, tarkoitan juuri sitä, että pyrin ymmärtämään ja kuvaamaan, miten eri tavoin näyttämöllisen kuvittelun kokemukseni rakentuu. Tarkastellessani tällaisia kokemukseni rakenteellisia piirteitä oletan, että en ole kokemukseni kanssa yksin. Oletan, että joku muukin voi tunnistaa osoittamani kokemuksen rakentumisen tavan. Tähän viittaa, kun puhun kokemuksen rakentumisen yleisistä piirteistä.

Aiemmassa esiin tuomani ”eletystä kokemuksesta kirjoittamisen ohje” vaikutti ennen jatko-opintojani käsitykseeni fenomenologisesta tarkastelusta. Ymmärsin tämän tuohon aikaan lähinnä siten, että elettyä kokemusta voidaan aina tarkastella aistimodaliteettien kautta: mitä näkyy, mitä kuluu, tuntuu... ja niin edelleen. Väitöstutkimusprosessini alussa keskityinkin tällaisten aistien kautta jäsenyviin ja ajatuksiin sekä tuntemuksiin sanallistavien kuvausten kirjoittamiseen. Tässä mielessä oma tapani toteuttaa kokemuskirjoittamista toimi jonkinlaisena johdantona myös tässä kirjassa toteuttamaani fenomenologiseen kuvailuun. Fenomenologinen kuvailu onkin mielestäni ymmärrettävä taitona, joka pyrkii kohteensa mahdollisimman tiheään tai täyteen kuvaamiseen kohteen itsensä antamissa rajoissa. Kokemukseni mukaan kuvailemisen taito myös kehittyi, hienojakoistuu, harjoittelun myötä. Kuvailemisen tiheys kehittyi myös suhteessa kokemuksen tarkastelun hienojakoistumiseen. ”Eletystä kokemuksesta kirjoittamisen ohje” on toiminut sikäli kohdallani yhtenä keskeisenä lähtökohtana fenomenologisessa kuvailussa harjaantumiseen.

Kun jatkossa käytän käsitteitä kuvaus ja kuvaileminen, viittaa juuri tällaisiin kokemusteni tarkastelemisen avulla tavoittamiini kuvauksiin. Vaikka kokemus kuvauksen taustalla on aina laajempi ja monisyisempi kuin mitä pystyn kuvailemaan, oletan, että kuvausten avulla pystyn kuitenkin saattamaan lukijan kuvailemieni ilmiöitten äärelle. Kuvailun muotona käytän kirjassani myös erityisiä harjoitteita, joiden kautta pyrin avaamaan osallistuvalla kanssatutkija-lukijalle

reittejä tarkoittamiini kuvittelukokemuksiin ja näyttämöllisten mielikuvien ilmenemisen tapoihin. Taiteellisessa tutkimuksessani käsitän myös tekemäni tutkimusesitykset – tutkija-taiteilijana järjestämäni tapahtumat, joihin yleisö eri tavoin osallistuu – näyttämöllisen kuvittelun kuvaamisen muotona.

Edellä olen pyrkinyt antamaan alustavan käsityksen näyttämöllistä kuvittelua koskevan taiteellisen tutkimukseni koko laajuudesta, tutkimukseni tarkastelutavasta sekä tämän kirjallisen osan rakenteesta. Samalla olen ehdottanut lukijalle joitakin tarkastelutapoja suhteessa tekstiini. Olen pyrkinyt antamaan tämän kirjan kokonaisuutta ja lukemisen tapaa koskevan lukuohjeen.

Edellä hahmottelemani voisi käsittää tutkimukseni maisemaksi. Seuraavaksi onkin mentävä kulkemaan tutkimukseni maastoon, jotta voitaisiin tarkastella lähemmin maiseman yksityiskohtia. Samalla tarkastelun luonne muuttuu: maaston yksityiskohdat tuntuvat joskus antavan lähes loputtoman mahdollisuuden syventyä itseensä, katsoa yhä lähempää. Mikäli tunnet lukijana olosi eksyneeksi tutkimukseni maastossa, voi oloasi kenties helpottaa, jos palaat hetkeksi tähän johdantolukuun katsomaan ”tutkimukseni maisemaa” kokonaisuudessaan.

Seuraavassa luvussa ryhdyn avaamaan tarkoittamani näyttämöllisen kuvittelun luonnetta. Pyrin kuvaamaan, miten näyttämöllinen kuvittelu ilmenee kokemuksessani ennen taiteellista tutkimusprosessiani ja tutkimukseni alkuvaiheessa sekä miten näyttämöllinen kuvittelu avautuu kokemuksessani tietynlaisesta näyttelijäpositiosta käsin. Avaan näyttelijäposition käsitettä kuvaamalla taiteellista tutkimustani edeltäviä näyttelijäntyöhön liittyviä käsityksiäni, jotka muodostuvat kokemuksessani ongelmallisiksi suhteessa tarkoittamaani näyttämölliseen kuvitteluun ja tällaisen kuvittelemisen tavan avaamaan näyttelijän taiteelliseen prosessiin.

## 2. Tutkimuksen lähtötilanne ja tutkimusongelman muotoutuminen

Tutkija Teija Löytösen mukaan tutkimus on aina tavalla tai toisella suhteessa tekijäänsä, hänen elämäänsä ja kiinnostuksen kohteisiinsa.<sup>27</sup> Taiteellisen työni kokemuksellisuudesta nousevan tutkimukseni raportoinnin kannalta olennaisen haasteen muodostaakin se, miten tavoittaa ja saada esiin tutkimukseen liittyvien omien ajatusten aika- ja paikkasidonnaisuus. Tutkimusongelmat, uudet ajatukset ja tutkimusta koskevat valinnat kun eivät nouse tyhjästä. Taiteellista väitöstutkimusprosessiani edeltää tutkimukseni kannalta merkityksellinen ajanjakso, jossa tietyt taiteellisen työni käytännöissä kohtaamani ongelmakohdat vaativat selvittämistä ja johtavat alustavien tutkimuskysymysten muotoiluun.

Pyrin seuraavaksi tekemään näkyväksi, miten taiteellisessa työskentelyssäni nousevat havainnot – jotka kiteytyvät varsinaiseen taiteelliseen tutkimukseeni johtavaksi tutkimusongelmaksi<sup>28</sup> – muotoutuvat vuosina 2004–2006. Tuohon ajanjaksoon mahtuu ammatillisesti kohdallani muun muassa kiinnitykseni Kuopion kaupunginteatteriin sekä ammattiteatteriryhmän, Teatteri Siperian, perustamiseen osallistuminen. Tuon seuraavassa esiin tuota ajanjaksoa koskevan kuvauksen, jonka olen kirjoittanut jatko-opintojeni alussa, tutkimusprosessini alkuvaiheessa. Tuon seuraavassa näkyviin tekstikatkelman, jota tarkastelen taiteellisen tutkimukseni tutkimusongelman muotoutumiseen liittyvänä kokemuksen kuvauksena. Näin pystyn toivottavasti avaamaan lukijalle näkymän ajanjaksoon, jolloin tutkimukseni alustavat kysymykset muotoutuivat. Lisäksi yritän tällä

27 Löytönen 2004, 11.

28 Käytän tässä tutkimukseni alkuvaihetta kuvatessani *tutkimusongelman* käsitettä *tutkimuskysymyksen* sijaan. Käsitevalinta tulee perustelluksi tuonnempana kuvattuani ensin sitä kokemuksellisuutta, johon käsitevalintani ankkuroituu.

ratkaisulla saada näkyviin sen ajallisen etäisyyden, jonka päästä kirjoittamaani tekstiä oman kokemukseni kuvauksena tarkastelen. Katkelmassa näkyy mielestäni hyvin jatko-opintojani ja tutkimusprosessiani edeltänyt tietämättömyyteni ja hämmennykseni. Lisäksi tekstistäni voi ehkä aistia, miten neuvottomuuteni oman näyttämöllisen kuvitteluni suhteen liittyy tiettyihin näyttelijäkoulutuksessa omaksumiini näyttelijän työn kohdetta koskeviin olettamuksiin, jotka edellä mainitsemani ajanjaksona olivat omassa ajattelussani muuttumassa.

Yhdeltä osalta tutkimuksen tekemisen tarve nousi esiin taiteellisessa työssäni vuonna 2005 Tampereelle perustetussa Teatteri Siperiassa. Olen yksi tämän teatteriryhmän perustajajäsenistä. Osin syyt oman ryhmän perustamiselle omalta osaltani johtuivat turhautumisestani kiinteiden ammattiteattereiden tapaan asettaa näyttelijä sellaisen johtamistavan alaiseksi, että näyttelijän taiteellinen työ jäi kokemukseni mukaan lähinnä muitten päättämiin raameihin asettumiseksi. Näyttelijän taito liittyy kokemuksessani keskeisesti sopeutumiskykyyn – en kokenut voivani vaikuttaa näihin näyttämötyöskentelyäni rajaaviin ennalta määriteltyihin puitteisiin. Merkittävä määrä ratkaisuja oli aina jo näyttämöharjoitusten alkaessa lyöty lukkoon ja näyttelijän tehtävä oli – hieman kärjistäen – mukisematta löytää innostunut ilme silloinkin, kun puitteet olivat vaikeasti hyväksyttävissä – jopa hankaloittivat näyttelijän työskentelyä.

[–] motiivi oman ryhmän perustamiselle oli tavoitella taiteellisesti suurempaa vapautta ja vaikuttamisen mahdollisuutta suhteessa omiin näyttämöllisiin ideoihin<sup>29</sup>. Tämä liittyi itselläni ennen kaikkea havaintoon omien näyttämöllisten ideoitteni luonteesta – tai voisiko sanoa, niiden tavasta ilmetä ja olla. Olin alkanut yhä enenevässä määrin havaita sellaisia syntymässä olevia näyttämöllisiä aihioita, jotka ilmenivät kuvittelussani eräänlaisina välähdyksinä tai ”näkyinä”.

Nämä välähdykset kuvitteluni näyttämöllä olivat usein luonteeltaan kuvallisia.<sup>30</sup> Ne sisälsivät usein vain yhden pysähtyneen tilanteen. Näihin kuviin sisältyi kokemuksessani myös usein jokin hyvin selkeäs-

29 Korvaan tässä käyttämäni käsitteen ”idea” tutkimusprosessini edetessä käsitteellä näyttämöllinen mielikuva.

30 Tähän kokemukseni kuvaukseen olen jättänyt nykyisestä perspektiivistäni arvioiden virheelliset ilmaisuni siihen muotoonsa, kuin ne kirjoittamishetkellä olivat. Kuvitellessamme emme nimittäin kohtaa mitään *kuvaa*. Tästä tarkemmin luvussa neljä.



ti aistittava tunnelma, joka ilmeni ruumiissani tuntemuksina. Joskus nämä tuntemukset saattoivat muotoutua sanoiksi – tunteeksi. Usein tuntemukset kuitenkin olivat sanallistamisen ulkopuolella. En pystynyt erittelemään niitä sanallisesti itseäni tyydyttävällä tavalla.

[--] Paikoitellen saatoin hahmottaa myös näissä kuvittelulleni ilmenevissä ideoissa muutakin kuin kuvallista ja tuntemuksin havaittavaa ”ainesta”. Tarkoitan, että ”näyn” lisäksi ideaan saattoi liittyä jonkinlainen kuulohavainto. Esimerkkeinä tällaisesta voisin mainita mm. musiikkia, jonkinlaisen taustahuminan, puhetta tai yksittäisen äänen.

Havaittuani näitä edellä mainitsemiani kuvittelulleni esittäytyvien ideoitten piirteitä, aloin tietoisesti pyrkiä hahmottamaan, mitkä aistialueet ideoissani ilmenivät.<sup>31</sup> Sisälsikö idea ”näyn” lisäksi tuntemuksia, kuuloaistimuksia, haju- tai makuaistimuksia? Havaitsin, että useimmiten ideat sisälsivät juuri ”näyn” ja siihen liittyvän tuntemuksen – näiden kahden piirteen edustus vaikutti useimmiten olevan läsnä.

En kykene paikallistamaan ajallisesti kovinkaan tarkasti sitä hetkeä, jolloin aloin vakuuttua siitä, että minun olisi tartuttava näihin ideoihini. Ehkä jokin vakuuttuneisuus oli taustalla jo silloin, kun Teatteri Siperiaa alettiin perustaa 2005. Ymmärrän näin jälkikäteen sen ajattelulleni ilmenneen haasteen, joka ensin myös esti minua toimimasta aktiivisemmin suhteessa omiin ideoihin – miksi en aluksi edes osannut lähteä viemään ideoitani eteenpäin, esityksiksi.

Olin nimittäin jo huomaamattani omaksunut tiettyjä näyttelijäntyötä koskevia käsityksiä, jotka vaikuttivat ajatteluuni ideoitteni luonteesta. Koin, että ideani eivät todellakaan olleet tyypillisiä näyttelijän ideoita. Nehän olivat näyttämöllisiä kuvia, ”näkyjä”, tunnelmia, jotka eivät oikeastaan sisältäneet tavoitteellisesti toimivaa henkilöahmoa<sup>32</sup>. En myöskään kuullut ideoitteni ”puhuvan dialogia” – ne olivat suurelta osin mykkiä tapahtumia. Ideat olivat luonteeltaan sellaisia, että koin olevani väärässä ammatissa. Tällaiset ideat kuuluivat käsityksissäni ohjaajalle tai kirjailijalle – kenties jopa kuvataiteilijalle – mutta eivät näyttelijälle.

31 Tässä näkyy hyvin johdantoluvussa mainitsemäni ”kokemuskirjoittamisen ohjeen” vaikutus tutkimukseni alkuvaiheen tarkastelutavalle.

32 ”Tavoitteellisesti toimivalla henkilöahmolla” tarkoitan psykologis-realistisen näyttelijäntyön (stanislavskilaiseen) perinteeseen kytkeytyvää käsitystä roolista sekä näyttelijän tietynlaisesta roolianalysistä, joka pyrkii jäljittämään roolin toiminnan taustalla olevat pyrkimykset (Ks. esim. Repo 2011, 13–16).

Kyvyttömyydestäni artikuloida selkeästi ideoitteni luonnetta ja niihin kytkeytyvää käsittelytapaa syntyi myös jonkinlainen yhteentörmäys Teatteri Siperiassa. Tehdessämme syksyllä 2006 avausnäytelmäämme *Kaikki se rakkaus mikä sinulle kuuluu* olimme ryhmänä valinneet prosessiluonteisen työtavan. Emme lähteneet esityksen valmistamisessa käsikirjoituksesta, vaan toimme harjoituksiin kukin omia aihioitamme. Oma aihioni oli yksi ”näky”: stetsonipäinen mies, joka tukehdutti tyynyllä sairaalasängyssä makaavan vanhan miehen, ilmeisesti isänsä. Tämä lähes liikkeen mielikuva ei sisältänyt mitään puhetta. Vain tämän väkivaltaisen teon ja siihen liittyvän tunnelman – jonkinlaisen vatsan alueelle sijoittuvan epätoivon ja pettymyksen tunteen. Näky oli kokemuksessani eräänlainen tihentymä – näyttämöllinen ”runokuva”.

Ennen näyttämöharjoituksia olin kertonut ideastani esityksen ohjaajalle, Saana Lavasteelle. Ensimmäinen näyttämöharjoitus osaltani olikin Lavasteen ja produktion työryhmässä dramaturgina toimineen kirjailija Marjo Niemen lähtötilanteelta ennakkoon suunnittelema improvisaatio. Minut kutsuttiin harjoitustilaan, jossa minulle selvisi, että olin ”poliisikuulustelussa”. Lavaste ja Niemi esittivät kuulustelevia poliiseja. ”Näkyne” kuvauksen pohjalta he olivat – tiettyssä mielessä aivan ymmärrettävästi – lyöneet lukkoon faktan, että minä olin *henkilö*, joka on tappanut oman isänsä. Kuulustelun tarkoitus oli saada (*rooli*)*henkilöni* tunnustamaan teko – tai näin ainakin tuossa harjoitustilanteessa lopulta käsitin.

Muistan olleeni todella pulassa kyseisessä harjoitustilanteessa. Mielikuvani pohjalta oli tehty päätös, että minua haastatellaan tässä tukehduttajan hahmossa. Haastatellaan. Siis ”hahmoni” on osattava puhua. Tuntemukseni tuossa harjoitustilanteessa olivat hyvin ristiriitaisia, kun aloin väkisin tuottaa puhetta yrittäen samalla olla vakuuttava ”hahmona”, jota ei tietenkään vielä voinut edes olla olemassa. Yritin ensin olla harjoitustilanteessa vain hiljaa, mutta sitten minusta alkoi tuntua, että harjoitus ei etene jos ”hahmoni” on vain puhumatta. Koin improvisaation edetessä vähitellen joutuvani tilanteeseen, jossa aloin arvailla, mitä ohjaaja ja käsikirjoittaja tästä minulle tuntemattomasta henkilöahmosta haluaisivat.

[–] en osannut kuvata näyttämöllisen ideani luonnetta riittävän selkeästi. Lisäksi ideani ohjauksellinen luonne – näyttämökuva – oli tuolloin kenties poikkeuksellinen suhteessa muiden ryhmän näyttelijöitten ai-

hioihin. Käsitin ryhmämme harjoituksissa, että muut näyttelijät olivat kokeneet nämä improvisoidut näyttämöhaastattelut todella innostaviksi ja haastatteluissa syntyneet henkilöhahmot tuntuivat eläviltä ja läheisiltä tekijöilleen. Itse en osannut muotoilla, mikä minua ahdisti. Jokin tuntui menevän todella pahasti väärin, mutta en pystynyt paikallistamaan, mitä tämä väärin meneminen oli. En myöskään pystynyt vaatimaan toisenlaista harjoittelutapaa lähtöideani, ”näkyne” työstämiseksi, koska en pystynyt seikkaperäisesti kuvaamaan, miten ideani kanssa olisi pitänyt työskennellä ja miten sitä olisi pitänyt viedä eteenpäin, näyttämöllistä. En hahmottanut, miten näyttämöä pitäisi käyttää suhteessa ideoihini – ellen aikonut vaihtaa ammattia ja ryhtyä ohjaajaksi.

Koin, että haaste lähtöideani suhteen oli todellakin se, että olin näyttelijä. Koin, että jos olisin ollut ammatiltani ohjaaja, mitään merkittävää ongelmaa ei olisi noussut – tai ainakin ongelmat olisivat olleet merkittävässä määrin eri suunnalla. Yksinkertaistaen: ohjaajana olisin voinut koota ympärilleni työryhmän ja rakentaa esiintyjistä ja lavastuksesta ideaani vastaavan näyttämöllisen konstruktion – säätää sitä niin kauan, että se vastaisi kokemuksestani nousevaa tunnelmaa. ”Näkyne” olisi eräänlainen kartta tai rakennuspiirros ohjaajana.

Miten sitten käyttäisin tällaisia näyttämöaihioita näyttelijänä? Miten, millaisin keinoin, näyttelijänä voisin lähestyä tällaista ”rakennuspiirrosta”? En halunnut ryhtyä ensisijaisesti ohjaajaksi. Tuntui olennaiselta pysyä näyttelijänä ja tarkastella sellaista näyttelijän työskentelemisen tapaa, jolla tällaisia ideoita voisi kuvata näyttämöllä.

Katkelma tuo mielestäni hyvin esiin neuvottomuuteni sen suhteen, miten työskentelyni näyttelijänä voisi edetä, jos prosessini lähtökohta on mielikuva, jonka sisällön haluaisin sovittaa esitystilaan yleisölle näkyväksi materiaaliseksi asetelmaksi. Katkelman alussa tulee myös hyvin esiin, miten näyttelijän asema laitosteatterissa tuolloisessa kokemuksessani hahmottuu. Kokemuksessani ”näyttelijä asettuu muitten päättämiin raameihin” eikä itse ole suunnittelemassa näitä omaa työskentelyään kehystäviä puitteita. Näitä laitosteatterin ennakkosuunnitteluvaiheessa (vähintäänkin alustavasti) määriteltyjä puitteita näyttelijän näyttämötyöskentelyn kannalta ovat muun muassa (näytelmä)teksti sekä näyttelijän osuus tästä tekstistä (roolin teksti), lavastus, puvustus, valo ja ääni, kampaus

ja meikki – sekä usein myös se tapa, jolla esitys harjoitellaan.<sup>33</sup> Kokemukse-  
ni kuvauksen alku toisintaa näyttelijäntyön koulutuksessa vuosina 1998–2002  
omaksumiani käsityksiä näyttelijän ja ohjaajan töitten vastuualueista: näyttelijä  
vastaa roolityöstään, jonka on tuettava ohjaajan kokonaisnäkemyistä esityksen  
”maailmasta”. Näyttelijän työn kohde on siis rooli, jota näyttelijä työstää ohjaajan  
työnjohdon alaisuudessa.

Pitkästi samanlaisin painotuksin näyttelijän- ja ohjaajantyötä tarkastelee  
myös Ville Sandqvist taiteellisen väitöstutkimuksensa kirjallisessa osassa *Minä,  
Hamlet – Näyttelijäntyön rakentuminen*.<sup>34</sup> Sandqvist käsittelee väitöksessään laa-  
jasti näyttelijäntyötä, tai pitäisikö sanoa näyttelijäntöitä, oman näyttelijäntyönsä  
rakentumisen keskiöstä käsin. Sandqvist esittää tutkimuksensa kirjallisessa  
osassa sekä ohjaamisesta että näyttelijäntyöstä eräänlaisia teesejä, jotka hän  
myös numeroi. Ohjaajantyön ensimmäisen teesin mukaan teatteriohjaajan suh-  
de muihin teatterintekijöihin nähden on poikkeuksellinen muun muassa siksi,  
että ohjaajan vastuulla on esityksen kokonaisuus. Ohjaajan teos on Sandqvistin  
mukaan näyttämölle syntyvä esitys, kun puolestaan muilla esityksen valmista-  
miseen osallistuvilla tekijöillä on oma rajattu osa-alueensa.<sup>35</sup> Näyttelijän rajattu  
osa-alue, näyttelijän teos, on Sandqvistin mukaan rooli. Näyttelijä on roolin tekijä  
ja näyttelijäntyö puolestaan on hänen määritelmänsä mukaisesti tällöin roolin  
tekemistä, työstämistä ja valmistamista.<sup>36</sup> Näyttelijä työstää teostaan (roolia)  
yhdessä ohjaajan kanssa.<sup>37</sup> Hieman yllättävästi Sandqvist myös esittää näke-  
myksen, että roolin työstäminen ja niin sanottu ”rooliton näyttelijäntyö”, usein  
nykyteatteriin liitetty näyttämöllisen tehtävän työstäminen, eivät juuri eroa  
toisistaan oli näyttelijäntyön lähtökohtana teksti, aihe, tilanne tai jollakin muulla  
tavalla tai menetelmällä työstetty, valmistettu ja harjoiteltu esiintyminen.<sup>38</sup>

Olen Sandqvistin kanssa eri mieltä hänen kirjassaan esittämän näkemyksen-  
sä suhteen, että roolin työstäminen ja ”muulla tavalla tai menetelmällä” työs-  
tetty esiintyminen eivät eroaisi toisistaan. Kirjani ensisijainen tehtävä ei ole

33 Nämä näyttelijän työskentelyä kehystävät puitteet olisi toki mahdollista ajatella vielä laajemminkin:  
esimerkiksi tiettyinä työehtosopimuksina, työskentelyaikoina, teatterin tuotannollis-taloudellisina  
olosuhteina ja niin edelleen.

34 Sandqvist 2013.

35 Mt. 261.

36 Mt. 269.

37 Mt. 279.

38 Mt. 268.

tehdä vertailua näyttelijän roolityöskentelyyn keskittyvän ja näyttämölliseen kuvitteluun keskittyvän taiteellisen työskentelyn suhteen. Taiteellisessa tutkimuksessani asetan kuitenkin juuri syrjään *roolin* näyttelijän työn keskiöstä. Ymmärtääksemme tätä näkemyseloa, meidän on ensinnäkin havaittava, miten näkemyseloa syntyy omassa tutkimuksessani ehdottamani näyttelijän työn kohdetta koskevan muutoksen kautta.<sup>39</sup> Tässä yhteydessä on riittävää todeta, että edellä Sandqvistin kirjallisesta työstä esiin nostamani näyttelijän työn kohdetta koskevat oletukset jaetaan laajasti suomalaisella ammattiteatterikentällä, näitä käsityksiä toisinnetaan näyttelijöitten koulutuksessa ja valtaosin suomalainen (laitos)teatterityö nojaa näihin perusolettamuksiin.<sup>40</sup>

### *Näyttelijäpositio ja sen vaikutus kuvitteluun*

Palatkaamme nyt takaisin kokemukseni kuvaukseen. Tutkimukseni kohteen, näyttämöllisen kuvittelun, kannalta alkaa edellä tekemieni näyttelijäntyön ja ohjaajantyön perusolettamuksia koskevien huomioiden kautta hahmottua hyvin tietynlainen näyttelijää koskeva asema – *näyttelijäpositio*. Merkittävää on, että kokemukseni kuvauksen valossa *tällaisessa näyttelijäpositiossa määrityväinä näyttelijänä minulla on hyvin tietynlainen suhde omaan kuvitteluuni*. Kuten kuvauksessani voi mielestäni hyvin selkeästi havaita, mielikuvieni *näyttämöllinen luonne* vaikuttaisi olevan yksi hämmennyksen aihe. Niiden näyttelijän- ja ohjaajantyötä koskevien oletusten varassa, jotka tuolloin ajatteluani määrittivät, on melko johdonmukainen päätelmä, että näyttämölliset mielikuvat<sup>41</sup> ikään kuin kuuluvat ohjaajalle.

Mielestäni luonteeltaan edeltävässä kokemuksen kuvauksessa tarkoittamani näyttämöllisiä mielikuvia vastaava kuvaus löytyy dramaturgi-ohjaaja Pauliina

39 Kun siirryn tämän kirjan kuudennessa luvussa kuvaamaan näyttämöllistä kuvittelua näyttelijän taiteellisen työskentelyn muotona tutkimukseni taiteellisen osion *Meille jäivät salaisuudet* -esityksen harjoituksissa, tulee esiin, miten tässä esitetyt näyttelijän ja ohjaajan työhierarkiaa ja vastualueita koskevat perusolettamukset eivät enää mielekkäällä tavalla voi olla voimassa esityksen valmistamisen prosessissa.

40 Lienee paikallaan myös mainita, että Ville Sandqvist oli yksi näyttelijäntyön ensimmäisen opintovuoteni opettajista Teatterikorkeakoulussa. Sandqvist toimi myös pyynnöstäni teatteritaiteen maisterin opinnäytetöitten tarkastajana yhdessä professori Pentti Paavolaisen kanssa keväällä 2002.

41 Näyttämöllinen kuvittelu ilmenee erityisen hyvin ”tukehduttamisnäkyä” koskevassa kuvauksessa: ”[A]ihioni oli yksi ”näky” – stetsonipäinen mies, joka tukehdutti tyynyllä sairaalasängyssä makaavan vanhan miehen, ilmeisesti isänsä. Tämä lähes liikkeen mielikuva ei sisältänyt mitään puhetta. Vain tämän väkivaltaisen teon ja siihen liittyvän tunnelman – jonkinlaisen vatsan alueelle sijoittuvan epätoivon ja pettymyksen tunteen.” Kutsun myöhemmin tekstissäni tätä näyttämöllistä mielikuvaa kokemukseni kuvausta mukaillen ”tukehduttamisnäkyksi”.

Hulkon väitöstyön kirjallisesta osasta. Hulkko tuo esiin tutkimuksensa taiteellisen osan, *Amoralia* -esityksen, taiteellisen prosessin kuvauksessa, miten hänen työskentelynsä lähtökohtana olivat materiaalit ja *peruskuvat* (kursivointi omani). Näillä peruskuvilla Hulkko tarkoittaa eräänlaisia kokemuksellisia kiteytyymiä, jotka ilmenevät hänelle visuaalisina, auditiivisina ja kineettisinä kuvina, usein välähdyksenomaisina tai unikuvan kaltaisina muotoina ja tuntuina. Toisinaan Hulkon tarkoittamat kuvat muistuttavat hänen mielestään valmiita kohtausasetelmiä, kun taas toisinaan ne sisältävät pelkän idun tai aiheleman. Hulkko lisää, peruskuvien ilmenemistä kuvatessaan, että hänen käsityksensä mukaan todennäköisesti monet ohjaajat hyödyntävät työssään erilaisia konkreettisia tai mielen kuvia.<sup>42</sup> Tulkitsen Hulkon peruskuvaa koskevaa luonnehdintaa yhtenä mahdollisena näyttämöllisen kuvittelun kuvauksena. Tässä yhteydessä tarkasteltuna Hulkon kuvaus havainnollistaa mielestäni hyvin sellaista ohjaajan (näyttämöllisen) kuvittelun tapaa, jonka suuntaisesti myös omat kokemukseni kuvauksessa ilmenevät käsitykset hahmottuvat. Ohjaajan kuvittelu operoi katsomosta käsin. Tällaisesta näkökulmasta käsin näyttäytyy myös tukehduttamisnäyksi kutsumani näyttämöllinen mielikuva. Näyttelijän kuvittelu – tuolloisessa käsityksessäni – puolestaan tapahtuu ikään kuin roolin sisäisestä näkökulmasta käsin. Erittelen seuraavaksi, miten nämä käsitykset ohjaajan ja näyttelijän kuvittelun eroista mielestäni vaikuttavat myös kuvaamani harjoitustilanteen järjestelyjen taustalla.

Kokemukseni kuvauksessa tulee esiin, että ennen näyttämöharjoituksia olen pyrkinyt sanallisesti kuvailemaan tukehduttamisnäkyä ohjaaja Saana Lavasteelle. Tämän kuvailuni pohjalta hän on järjestänyt yhdessä dramaturgin kanssa näyttämöharjoitustilanteen, joka ymmärrykseni mukaan pohjaa mielikuvani kuvaukseen. Näyttelijän näyttämöllisen kuvittelun kannalta tulee havaittavaksi keskeinen seikka: rakentamalla harjoitustilanne fiktiiviseksi kuulustelutilanteeksi, asettuu myös tukehduttamisnäky tietynlaiseen asemaan. Näyttämöllinen mielikuvani asettuu harjoitustilanteen rakenteen kautta ikään kuin roolin sisäiseksi mielikuvaksi tai roolihenkilön muistoksi. Näin ennen näyttämöharjoituksia ohjaajalle kuvaamaani *näyttämöllistä mielikuvaa ei pyritäkään harjoitustilanteessa hahmottamaan esitystilaan sellaisenaan*, vaan mielikuva asettuu ikään kuin roolia näyttävän näyttelijän sisäiseksi mielikuvaksi. Samalla tukehduttamisnäyn näyttämöllinen luonne muuttuu. Tämän muutoksen voisi ajatella siirtymänä, jossa näyttämöllinen mielikuva asettuikin toiseen käyttötarkoitukseen. Se ilmenee

42 Hulkko 2013, 56.

nyt ikään kuin roolin elämässä tapahtuneena, muistettuna tilanteena tai mieltyy roolin menneisyyttä koskevaksi faktaksi.

Lisäksi harjoitustilanteen kuvauksessa tulee myös esiin, miten näyttelijän roolityöhön liittyy tietty perusolettamus: rooli ilmenee toimivana ihmishahmona, jota näyttelijä ruumiillistaa. Rooli saa myös tietyt näyttäytymisen ehdot: rooli oletetaan sellaisena ihmishahmona, jolla on menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus. Nämä mainitut roolin ilmenemistä koskevat ehdot ovat nähdäkseni kytköksissä siihen psykologis-realistisen draaman perinteeseen liittyvään ihmiskuvaan, joka jonkinlaisena kyseenalaistamattomana taustaoletusten sarjana tuntuu usein Suomessa vaikuttavan näyttelijäntyötä, tai nykyään pitäisi sanoa näyttelijän-*taidetta*<sup>43</sup>, koskevan ajattelun taustalla.<sup>44</sup>

Näyttelijänä minua siis katsotaan ja toimintaani merkityksellistetään (tai tulkitaan) näin rakennetussa harjoitustilanteessa tietyllä tavalla. Teatteriteoreetikko Michael Kirbyn – jo vuonna 1972 esittämällä – tunnetulla näyttölemisen eri tasoja koskevalla janalla kyse olisi liukumasta ns. saadusta eli vastaanotetusta näyttölemisestä (*received acting*) monitahoiseen näyttölemiseen (*complex acting*).<sup>45</sup> ”Poliisikuulustelun” alussa en näyttelijänä vielä sinänsä käytä mitään keinoja synnyttääkseni vaikutelmaa roolista. Harjoitusta vetävät ohjaaja ja dramaturgi kuitenkin ymmärrykseni mukaan katsovat alusta alkaen minua luomansa fiktiivisen kuulustelutilanteen läpi. Näin käsitettynä voidaan ajatella, että harjoitustilanteen rakenteen kautta minua ohjataan näyttölemään roolityön merkityksessä.

Vähitellen siirryn myös itse tällaiseen roolin työstämisen näkökulmaan. Tämä ilmenee tiettyinä valintoina, jotka kuvaamassani harjoitustilanteessa teen. Koska mielikuvani ei sisällä puhetta, yritän olla tilanteessa ensin vain hiljaa. Nyt roolin työstämisen näkökulmasta käsin tukehduttamisnäyn mykkyys alkaa näyttäytyä roolihenkilön puhumattomuutena. Tätä tukee myös se, että alan itse merkityksellistää harjoitustilannetta vetävää ohjaajaa ja dramaturgia tietynlaisen mielikuvan kautta: alan suhtautua heihin ikään kuin kuulustelutilanteen poliiseihin. Nyt mielikuvan mykkyys itsessään voidaankin tulkita tietynlaiseksi roolihah-

43 Viittaan siirtymään, jossa molemmat kotimaiset korkeakoulutasoiset näyttelijänkoulutusta antavat opinahjot, Teatterikorkeakoulu ja Tampereen Yliopisto, muuttivat vuosina 2012–2013 näyttelijäntyön näyttelijöitten koulutussuuntautumisessa näyttelijäntaiteeksi.

44 Mikko Kanninen käsittelee ”Metodi-Stanislavskilaiseksi” kutsumansa näyttelijäkuvan ja näyttelijäntyötä koskevien käsitysten rakentumista suomalaisessa teatteripuheessa taiteelliseen tutkimukseensa *Teatteri kehon projektina* liittyvässä verkkojulkaisussa Stanislavskia koskevassa luvussa (Kanninen 2012).

45 Kirby 2002, 43–58. Kirbyn janaa ovat suomenkielisessä teatterikirjallisuudessa käsitelleet mm. Hotinen 2002, 110–111 ja Hulkko 2013, 104–105.

mon psykologiseksi toiminnaksi: puhumisesta kieltäytymiseksi, kuulustelevien poliisihahmojen vastustamiseksi ja niin edelleen. Teen lopulta myös päätöksen yrittää tuottaa puhetta roolihahmona. Kuvauksen perusteella se näyttäisi olevan hankalaa.

Tähän roolin työstämisen näkökulmaan siirtyminen on harjoitustilanteessa myös jossain määrin koulutuksessa omaksuttujen käsitysten ohjaamaa, koska näyttelijänä toimin silloin siinä sopimuksenvaraisessa teatterityön hierarkian ja näyttelijäntyön käsittämisen kehyksessä, johon myös (draama)näyttelijänkoulutukseni perustuu. Siirtymällä tällaiseen roolin työstämisen näkökulmaan tulen kuitenkin itse myös vahvistaneeksi tällaiseen työtapaan liittyvää valtarakennetta ja näyttelijäntyön käsittämistä. Tuossa vaiheessa en kuitenkaan vielä osaa muotoilla sitä, minkä tutkimukseni kautta myöhemmin hahmotan: *lähtöideani näyttämöllinen luonne itsessään vaatii näyttelijän työn kohteen uudelleenmäärittelyä ja itselleni uudenlaisia näyttelijäntyön tekniikoita*. Kyse on roolikeskeisestä ajattelusta näyttämölliseen hahmotukseen siirtymisestä. Juuri tällaista näyttelijäntyön kohdetta koskevaa siirtoa ja sen vaikutuksia näyttelijän taiteelliseen prosessiin pyrin tässä työssäni jatkossa tarkastelemaan.

Tässä yhteydessä on myös hyvä täsmentää, että tarkastelen todellakin hyvin tietynlaista kuvittelemisen tapaa. Tietyissä mielessä tukehduuttamisnäyksi kutsumaani näyttämöllistä mielikuvaa voi luonnehtia myös *tilalliseksi mielikuvaksi*. Tällainen tapa kuvitella voidaan yhtäältä ajatella tietynlaisen perushahmotuksen piiriin.

Lokakuussa 2012 Teatterikorkeakoululla pidetyllä *Intuitio käytännössä* -kursilla luennoineen tutkija Samu Mielosen mukaan voimme jakaa kuvittelun laadullisesti kahteen perushahmotukseen: 1) tilallisesti kokonaisuuksia hahmottavaan kuvitteluun ja 2) lineaaris-ajallisesti etenevään kuvitteluun.<sup>46</sup> Tässä jaossa tukehduuttamisnäky tuntuisi kuuluvan tilallisesti kokonaisuuksia hahmottavan kuvittelun piiriin. Tästä kuvittelun piirteestä seuraa myös näyttelijäntyötä koskeva havainto, jonka kuvaan seuraavaksi alustavasti ja jota jatkossa muita näyttämöllisiä mielikuvia käsitellessäni selvitan eritellymmin. Jos nimittäin oletamme, että näyttelijänä ryhdyn ruumiillistamaan<sup>47</sup> tukehduuttamisnäyn ihmishahmoja, mitä seuraa siitä seikasta, että näyttämöllisessä mielikuvassa kuvittelen hahmot katsomosta käsin avautuvasta näkökulmasta?

46 Luentomuistiinpanot *Intuitio käytännössä* -kursilta, joka järjestettiin Teatterikorkeakoulussa 2.10. – 4.10.2012.

47 Avaan tutkimukseni ruumiillisuuden käsitteet luvussa 3.



Oletetaan nyt, että asetun ruumiillistamaan toista näistä hahmoista. Aivan ensimmäiseksi havaittavaksi tulee, että näyttämöllisessä mielikuvassa kuvittelen hahmon ulkomuotoa. Tässä mielessä ruumiillistaessani nyt tätä kuvitelmani ihmishahmoa tiedän, miten näyttäydyn ulospäin – voin ruumiillistaa kuvitteleni hahmon kehon asennot. Sen sijaan näyttämöllinen mielikuvani ei sisällä mitään mikä viittaisi, että kummallakaan näistä mielikuvan ihmishahmoista on mitään sisäistä elämää. Näyttämöllisen mielikuvani perustalta en voi tietää mitään siitä, mitä ruumiillistamani hahmon pitäisi ajatella, tuntea, mihin ruumiillistamani hahmo pyrkii ja niin edelleen. Lyhyesti: koko psykologis-realistisen roolia koskevan hahmotuksen voi hylätä saman tien. Näin tarkasteltuna tukehduktamisnäyssä ei myöskään tietyyssä mielessä ole aikaa.<sup>48</sup> Ihmishahmot eivät tule mistään, eikä mielikuvassa itsessään ilmene mitään tulevaisuutta. Mielikuva ei ole luonteeltaan lineaaris-ajallinen.

Tämä jako tilallisesti kokonaisuuksia hahmottavaan kuvitteluun ja lineaaris-ajallisesti etenevään kuvitteluun on hyvä ottaa siinä mielessä huomioon, että se tuo havaittavaksi, miten rakenteellisesti toisistaan eroavien mielikuvien kanssa työskenneltäessä mielikuvia on lähestyttävä eri keinoin. Lisäksi tämä jako on hyvä ottaa huomioon tämän työn jatkoon kannalta: pyrin erityisesti selvittämään jatkossa, miten luonteeltaan tilallisen hahmotuksen piirissä olevia näyttämöllisiä mielikuvia voitaisiin lähestyä ja mitä seurauksia tällaisten mielikuvien laatu aiheuttaa näyttelijäntyölle.

Edellä tekemässäni näyttämöllisen mielikuvan tarkastelussa tukeudun jo osin näyttämöllisen kuvittelun fenomenologiseen analyysiin. Päästöksemme etenevään näyttämöllisen kuvittelun tarkastelussa meidän onkin syytä ymmärtää paremmin tarkoittamaani fenomenologista kuvittelun tarkastelemisen tapaa. Perustellakseni fenomenologisen metodin valintaa tutkimukseni kannalta minun on kuvattava seuraavaksi tutkimukseni alkuvaiheen yhtä keskeistä kokemusta *sisäisestä näyttämöstä*. ”Sisäinen näyttämö” oli tutkimusprosessini alkuvaiheen keskeiskäsite, jonka lopulta myös kuvittelun fenomenologisen tarkastelun myötä hylkäsin. Käsitteen muotoutumista ja siitä luopumista kuvattuani ryhdyn seuraavissa luvuissa käsittelemään näyttämöllisen kuvittelun fenomenologista tarkastelua ja sen toteuttamisen tapaa tutkimuksessani.

48 Tasmällisintä olisi sanoa, että tässä kyseisessä näyttämöllisessä mielikuvassa on tietynlaista tälle mielikuvalle itselleen ominaista ajallisuutta. Tässä yhteydessä voimme kuitenkin yksinkertaistaen ajatella, että tukehduktamisnäyssä ei ole aikaa siinä mielessä, kuin aika käsitetään psykologis-realistisessa teatteriperinteessä.

### ***”Sisäisen näyttämön” käsitteen muotoutuminen ja käsitteestä luopuminen***

Edellisen kokemuksen kuvauksen ja sen erittelyn avulla olen pyrkinyt hahmotamaan lukijalle sen kokemuksellisen murtumakohdan, josta käsin tutkimusprosessini alkuvaiheen kysymykset voivat nousta esiin. Kokemukseni kuvauksen lopussa tuon jo esiin oman näyttelijäntyöni käytäntöä koskevan kysymyksen: ”Miten sitten käyttäisin tällaisia [näyttämöllisenä kuvitteluna ilmeneviä] näyttämöaihoita näyttelijänä?” Tämä kysymys muodostaa taiteellisen tutkimukseni näyttelijän näyttämöllisestä kuvittelusta käsin operoivan luovaa prosessia ja sen menetelmällistämistä koskevan käytännöllisen lähtökohdan. Tässä mielessä, tutkimukseni kokemuksellisen taustan kannalta, on parasta puhua tutkimusongelmasta tutkimuskysymyksen sijaan. Taiteellisen tutkimukseni lähtökohta on hyvin käytännönläheinen ja, voisiko sanoa, ongelmakeskeinen. Tutkimusprosessini alkuvaiheessa minua kiinnosti lähinnä ratkaista edellä kokemukseni kuvauksessa esiin noussut taiteelliseen työskentelyyn liittynyt ongelma. Halusin ensinnäkin ymmärtää paremmin, miten edellä kuvaamaani näyttelijäpositiota pitäisi muuttaa, jotta näyttämöllinen kuvittelu pysyisi taiteellisen työskentelyni keskiössä. Erityisesti minua kiinnosti tarkastella tätä kysymystä teatterityön ryhmälähtöisten ja prosessikeskeisten työmuotojen kontekstissa. Taiteellisen tutkimukseni lopputuloksen ajattelin tutkimukseni alkuvaiheessa myös hyvin käytännöllisesti. Arvelin tutkimukseni kautta kehittäväni erityisesti teatterityön ryhmälähtöisiin ja prosessikeskeisiin työtapoihin soveltuvan näyttelijäntyön menetelmän. Tämän ”Sisäisen näyttämön menetelmän” kehittäminen olikin ajatuksissani tutkimukseni ensisijainen tavoite tutkimusprosessini alkuvaiheessa. Työskentelymenetelmän kehittämisen tuloksena syntyi myös taiteellisen tutkimukseni osana tarkastettu *Meille jäävät salaisuudet* -esitys, joka sai ensi-iltansa Teatteri Siperiassa syyskuussa 2010. Esityksen harjoitusprosessin ja esityksiperiodin aikana ja jälkeen tapahtuneen tutkimustyön myötä näyttämölliseen kuvitteluun ankkuroitua taiteellinen työskentely selkiytyi minulle siinä määrin, että tutkimukseni lähtötilanteessa itselleni jopa tärkeimpänä tavoitteena ollut menetelmäkehittäminen ei enää tuntunutkaan tutkimuksellisesti riittävältä. Ehkä tutkimukseni alkuvaiheessa halusin jotenkin tunneperäisesti todistaa, että ”Kyllä näin voi toimia! Kyllä näin voi tehdä teatteria!”. Kun esityksen valmistumisen ja sen luovan prosessin jälkikäätisen tarkastelun myötä pystyin rauhoittumaan, jouduin myös tiettyssä mielessä toteamaan: ”No, totta kai näin voi esityksen rakentaa – eikä sen todisteleminen sinänsä taida minulle taiteellisen tutkimuksen tekemisen syyksi riittää”. Ensimmäisen taiteellisen osioni jälkeen seurasikin

jonkinlainen tutkimuksellinen uudelleen orientoituminen. Menetelmäkehittelyn sijaan kiinnostukseni kohdistui erityisesti sen ihmettelemiseen, mitä oikeastaan kuvittelun näyttämöllinen luonne on! Jos mielikuva itsessään voi ilmetä näyttämöllisesti, miten tämä *näyttämöllisyys itsessään* siis ilmenee?

Tämä näyttämöllisen kuvittelun olemuksen tarkasteleminen, joka nousi itselleni tutkimuksellisesti keskeisemmäksi työskentelymenetelmäkehittelyn jäädessä enemmän taka-alalle, oli kyllä selkeästi näkyvissä myös taiteellisen väitöstutkimusprosessini alkuvaiheessakin. Jo ensimmäisessä tutkimussuunnitelmassani esitin arvelun, että tutkimuksessani kuvaisin kahden laadullisesti erilaisen näyttämön olemusta. Nämä tavoitteeni näkyvät hyvin jatko-opintojen hakuprosessin aikana laatimassani tutkimussuunnitelmassa, jonka katkelman tuon seuraavassa esiin:

[T]utkimuksessani tarkastelen näyttelijöiden kokemuksia taiteellisessa työssä sellaisissa näyttämötaiteen esityksissä ja niiden valmistusprosessesseissa, joissa työskentelyn lähtökohdan muodostavat näyttelijän kehotuntemukset ja mielikuvat. [--]

Menetelmäni [--] keskeinen piirre on se, että näyttelijän kehonsisäiset tuntemukset ja mielikuvat kietoutuvat erottamattomasti yhteen ja muodostavat näin näyttelijäntyön menetelmän, jossa kehon ja mielen kietoutuneisuus on vahvasti tiedostettu [--].

”Sisäisen näyttämön” menetelmän kuvaamisen merkitys on myös näyttämön käsitteen uudelleen määrittelemisessä. Kritisoin näyttämön käsittämistä yksipuolisesti fyysiseksi tilaksi – lavaksi / näyttämöksi. ”Sisäisen näyttämön” kuvaamisella pyrin avartamaan näyttämön käsittämistä kehonsisäisen näyttämön suuntaan. Tällä tarkoitan, että fyysinen tila (näyttämö) toimii tällaisessa taiteellisessa prosessissa ”vain” välineenä näyttelijän ja katsojan ”sisäisen näyttämön” käynnistämisessä. Ajatukseni kuvailemiseksi käytän tässä vertausta, jossa rinnastan kirjan lukemisen tässä esittelemäni ”sisäisen näyttämön” menetelmää hyödyntävään teatteriin. Kirjaa lukiessa taideteoksesta (kirjasta) saatu kokemus/elämys ei perustu musteen ja paperin näkemiseen, vaan siihen minkälaisen ”sisänäyn” luettu aiheuttaa. Usein tällä sisänäyllä on myös kehonsisäisen tuntemuksen ulottuvuus. Lukeminen ”tuntuu” jossain. ”Sisäisen näyttämön” menetelmää hyödyntävä näyttelijäntyö pyrkii suuntaamaan vastaanottajansa (yleisön) huomiota ensisijaisesti ”sisänäkyyn” ja kehonsisäisiin tuntemuksiin – jopa niin, että katsojalla

on mahdollisuus paikoin luopua katsomisesta lavalle ja kääntää sen sijaan katseensa ”sisäiselle näyttämölle”.<sup>49</sup>

Tässä varhaisen tutkimussuunnitelmani katkelmassa käytän ensimmäistä kertaa käsitettä ”sisäinen näyttämö”, jolla tarkoitan näyttämöllistä mielikuvaa ja siihen kytkeytyvää ruumiillista tuntemusta. Psykoanalyttisessä diskurssissa ”mielen näyttämöllä” ja teatterilla mielen metaforana on omat perinteensä.<sup>50</sup> ”Sisäisen näyttämön” käsitteellä en kuitenkaan itse viittaa psykoanalyttiseen teoriaan mielen ja psyykkisten prosessien ”teatterillisuudesta”. Käsitteen valintaa onkin omassa tapauksessani ajateltava näyttämöllisiä mielikuvia koskevan edellisen kuvauksen valossa. Tutkimukseni alussa ajattelin, että näyttämöllinen mielikuva ilmenee kuviteltuna siinä mielessä ”sisäisesti”, että ennen kuin kuvitelma jollakin tavalla ilmaistaan, kyseinen näyttämö on olemassa kuvittelevassa tietoisuudessa. Totunnaisesti ajatellen paikansin kuvittelun aivoihin, pään sisään. Lisäksi tarkoittamani ”sisäisen näyttämön” sisäisyyttä käsityksissäni oli ruumiintuntemuksen lähtökohtainen paikantuminen ruumiin sisään.<sup>51</sup> Näin asian hahmotan tutkimusprosessini alkuvaiheessa. Tämän totunnaisen tapani ajatella kuvittelua aivojen sisään sijoittuvana ja tuntemuksia ruumiin sisään sijoittuvana tapahtumisena osoitan tämän kirjan jatkossa puutteelliseksi – ja kokemuksen tasolta tarkasteltuna suorastaan vääräksi. Kokemuksen tasolta tarkasteltuna näyttää nimittäin olevan täysin kiistatonta, että varsinkaan näyttämöllinen kuvittelu ei suurelta osin ole kuvittelijalle itselleen kokemuksellisesti mitään ”sisäistä”. Tämän takia olen myös luopunut tutkimukseni alkuvaiheen käsitteestä ”sisäinen näyttämö”. Tässä luvussa vielä sitä käytän, koska käsite oli niin tärkeä osa tässä luvussa tarkastelemaani tutkimusprosessini alkuvaihetta.

Tutkimussuunnitelmani katkelmassa näkyy jo eritellymmin edellisessä kokemukseni kuvauksessakin ilmenevä jako kahden olemukseltaan erilaisen näyttämön läsnäolosta kokemuksessani. ”Sisäisellä näyttämöllä” viittaa tutkimussuunnitelmassani juuri näyttämöllisen mielikuvan ja ruumiintuntemuksen kytkeytyneisyyteen. Tämän lisäksi tuon esiin toisen, laadullisesti erilaisen näyttämön, jota kutsun tutkimussuunnitelmatekstissä ”lavaksi” ja ”fyysiseksi

49 Tutkimussuunnitelma huhtikuulta 2008.

50 Ks. esim. McDougall 1986.

51 Pyydän lukijalta tässä kärsivällisyyttä ruumiillisuuden käsitteiden epämääräisen käytön suhteen. Avaan tutkimukseni ruumiillisuuden käsitteet seuraavassa luvussa. Tässä epämääräisyys saa perustelunsa suhteessa tutkimukseni alkuvaiheen kuvaamiseen: käytän paikoitellen käsitteitä eriyttämättömällä tavalla, koska ymmärrykseni on kuvaamalla ajanjaksolla käsitteiden mukaista.

tilaksi”<sup>52</sup>. Kuten olen jo edellä tuonut esiin, kuvaamassani roolihenkilön haastatteluun perustuvassa näyttämöharjoituksessa näyttämöllistä mielikuvaani ei lähestytty juuri tällä ”lavalla” sellaisenaan.

Tutkimussuunnitelmassani pyrinkin nostamaan – näin jälkeempäin ajateltuna kenties liiaksikin – juuri ”sisäisen näyttämön” sekä näyttelijän että katsojan ensisijaiseksi huomion kohteeksi. Tällä pyrkimyksellä on ollut varmastikin tunneperäiset taustansa niissä kokemuksissa, jotka olen jo edellä tämän luvun alussa tuonut esiin. Mutta tutkimukseni alkuvaiheessa ”sisäisen näyttämön” ja ”lavan” jonkinlainen vastakkainasettelu tuntui tärkeältä myös jollain muulla – osittain vaikeasti sanallistettavalla – tavalla. Ajattelen itse, että tutkimukseni alkuvaiheessa valintojani on hyvin keskeisesti ohjannut myös tietynlainen merkityksellisyyden tuntu. Saman voisi ilmaista myös sanomalla, että taiteellista tutkimustani on johdattanut eräänlainen taiteellinen intuitio. Tampereen yliopiston Viestinnän, median ja teatterin yksiköstä teatteritaiteen tohtoriksi vuonna 2012 valmistunut näyttelijä-ohjaaja Mikko Kanninen kirjoittaa väitöstyönsä kirjallisessa osassa omaa tutkimustansa suunnanneesta ”taiteellisesta aavistuksesta”. Kannisen mukaan tällainen aavistuksen johdattama tutkimus sijoittuu sellaiseen taiteellisen tutkimuksen tutkimuskäytäntöön, jossa tutkimus ikään kuin tuodaan joihinkin taiteen käytäntöihin sisään (*Practice-led Research in Performing Arts*). Kannisen mukaan tämän kaltainen tutkimus eroaa muista taiteellisen tutkimuksen lajeista siten, että sen tutkimuskysymykset voivat artikuloitua tarkoiksi vasta itse tutkimuksen edetessä, koska tutkimus lähtee liikkeelle esimerkiksi tekijän taiteellisesta aavistuksesta, intuitiosta tai kysymyksestä, joka taas kumpuaa tutkijan omista taiteellisista käytännöistä. Näin käytäntö tavaltaan edeltää itse tarkempaa, myöhemmin mahdollisesti jopa tekstin muodossa artikuloitua tutkimuskysymystä.<sup>53</sup>

Tutkimukseni lähtökohdat alkoivatkin hahmottua minulle selkeämmin juuri tutkivan taiteellisen työskentelyn kautta. Jatko-opintojeni ensimmäisen lukuvuoden keväällä tein *Lempeä ihminen* -esityksen<sup>54</sup> yhteistyössä näytelmäkirjailija Tuomas Timosen kanssa Teatteri Siperiaan. Esityksen ensi-ilta oli 25.2.2009. *Lempeä ihminen* -esityksen työprosessi muodostaa tutkimuksessani taustoittavan vaiheen, jossa omassa työssäni muotoilin lähtökohtiani näyttämöllisen kuvittelun tarkasteluun. Käsittelen seuraavaksi yhtä tutkimukseni alun keskeistä hetkeä,

52 Myöhemmin alan käyttää käsitettä ”reaalinäyttämö”. Tästä lisää luvuissa 4, 5 ja 6.

53 Kanninen 2012. Ks. myös Rubidge 2004, 6.

54 *Lempeä ihminen* -esityksestä ks. <http://www.teatterisiperia.net/31>.

jossa näyttämöllisen mielikuvan ja siihen kytkeytyvien ruumiintuntemusten ilmeneminen näyttäytyy kokemuksessani erityisen selkeästi. *Lempeä ihminen* -esityksen taiteellisen prosessin alkua kuvaamalla ja tämän kokemuksen kuvauksen erittelyn avulla pyrin mahdollisimman havainnollisesti avaamaan, miten näyttämöllinen mielikuva ja ruumiintuntemus ovat kokemuksessani kytköksissä toisiinsa. Pyrin näin myös avaamaan tutkimukseni alkuvaiheelle merkityksellistä ”sisäisen näyttämön” käsitettä kyseisen kokemuksen tarkastelun avulla. Osoitan kokemustani erittelemällä, miten tällaisessa ”sisäisessä näyttämössä” ruumiintuntemus itsessään on näyttämöllisen mielikuvan keskeinen rakennetekijä.<sup>55</sup> ”Sisäinen näyttämö” on tämän tuntemuksena ilmenevän rakennetekijän takia erityinen näyttämöllisen mielikuvan ilmenemismuoto. Havainnollistan seuraavassa katkelmassa, miten tällaisen kytkeytyneisyyden havaitseminen ilmenee kokemuksessani. Kytkeytyneisyyden havaitsemisella on myös yhteys kokemuksen sanallistamiseen.

Ajan autoa. On ilta – ja on hämärtyvässä. Olen tulossa Tampereelta Helsinkiin ja olen Myyrmäen kohdalla. Katson auton mittaristoa. Se hohtaa hämärässä.

Siinä hetkessä huomaan ajattelevani, että en selviydy. En osaa sanoa, mistä. En ajattele sitä siinä hetkessä. Ajattelen, ”en selviydy”, ja tunnen paineen tunnetta vatsanpeitteessä heti rintalastan alapuolella. On vaikea hengittää. Tunnen vain täydellistä varmuutta siitä, että en selviydy. Se on siinä hetkessä jotenkin täysin konkreettisena varmuutena kehossani.

Nostan katseeni auton mittareista. Katson tietä. Ja samaan aikaan huomaan katsovani mielikuvaa.<sup>56</sup> Kuvassa on näyttämö. Huone oikeastaan, mutta tiedän jotenkin, että se on näyttämö. Näen huoneen keskellä sohvan. Se on ruskealla kankaalla verhoiltu tyylihuonekalu. Huone on valaistu jalkalampulla, joka on sohvan vasemmalla puolella. Lampun jalka on tummaa puuta ja siinä on iso koristeellinen varjostin. Takana,

55 Näyttämöllisten mielikuvien rakenteita analysoin tarkemmin luvuissa 3, 4, 5 ja 6.

56 Myös tässä kokemukseni kuvauksessa olen jättänyt nykyisestä perspektiivistäni arvioiden virheeliset ilmaisuni siihen muotoonsa, kuin ne kirjoittamishetkellä olivat. Kuvitellessamme emme nimitäin kohtaa mitään *kuva*a. Emme myöskään sanan varsinaisessa merkityksessä *näe* mitään. Tässä mielessä ilmaisu ”huomaan katsovani mielikuvaa” on harhaanjohtava. Tätä kuvittelun havainnon kaltaista luonnetta käsittelen luvussa neljä.

lähes pimeässä, näkyy ovi. Sitten huomaan tietäväni, että huone on nukkekodin huone. Ja samalla se on kuitenkin näyttämö.

Sitten näen hiiret. Ne seisovat näyttämöllä ja katsovat minuun päin. Tai itse asiassa kyse on ihmisistä, jotka ovat pukeutuneet hiiriksi. Hiiripuku on sellainen, että vain ihmisen kasvot ja kädet näkyvät. Puku on vaaleanharmaa ja se näyttää pehmeältä. Hiiriä on kaksi. Mies ja nainen. Mieshiiri on näyttämöllä edempänä ja katsoo minua, ja ymmärrän, että mieshiirellä on hyvin paljon minua muistuttavat kasvot. Minua alkaa vähän pelottaa. Hiirinainen on taaempana ja jotenkin epäselvänä kuvassa.

Tässä hetkessä huomaan ajattelevani, että *minä olen hiiri*. Se tuntuu äkillisenä itseinhon ja voimattomuuden tunteena. Sitten tuo hetkellinen tunne siitä, että haluaisi työntää koko asian pois itsestään, vaihtuu uudeksi näyksi.

Mieshiiri ja Naishiiri nukkuvat vuoteessa. Mieshiiri nousee nopeasti vuoteesta ylös. Jotenkin tiedän, että hän on nähnyt painajaista. Naishiirikin herää ja kohottautuu vähän. Nyt kuulen hiirien puhuvan ensimmäistä kertaa. Nainen kysyy: ”Oliko se taas se paha uni?”. Mies vastaa: ”Minussa on alkanut herätä inhimillisiä piirteitä.”

Uusi kuva: näen hiirimiehen menevän hiirten juoksupyörään ja rankaisevan siinä itseään – se ilmeisesti yrittää poistaa sitä ihmisyyttä itsestään juoksemalla juoksupyörässä. Ajattelen jotenkin huvittuneena, että pahinta mahdollista hiirelle on huomata olevansa muuttumassa ihmiseksi.

Olen edellisessä kuvauksessa pyrkinyt sanallistamaan kokemustani kuvittelun ilmenemisen hetkestä mahdollisimman tarkasti.<sup>57</sup> Kuvauksesta voi mielestäni hyvin havaita, miten lähtökohtaisesti jokin hieman epämääräinen ruumiillinen tuntemus pyrkii muotoutumaan kahdella tavalla: sanallisesti ja toisaalta mielikuvan muodossa. Mielikuvan rakenne itsessään sisältää myös tiedon mielikuvan näyttämöllisyydestä: *tiedän* kuvitellessani, että kuvitteleni huone on nukkekodin huone ja samalla kyse on näyttämöstä.<sup>58</sup> Ruumiintuntemuksilla tun-

57 Tähän kokemuksen kuvailemisen laatuun vaikuttaa ns. kokemuskirjoittamisen ohje, jota käsittelin johdantoluvun lopussa. Liitteessä 1 on kokonaisuudessaan kyseinen luovan prosessin alun kuvaus.

58 Tällaista mielikuvissa rakenteellisesti tietona ilmenevää piirrettä tarkastelen eritellymin luvuissa 3, 4, 5 ja 6. Luvussa viisi käsittelen mielikuvien *näyttämöllisyyden* erilaisia ilmenemismuotoja.

tuu tässä kokemuksessani olevan kytkös mielikuviin ja tämä kytkeytyneisyys ilmenee kokemuksellisena varmuutena. En kyseenalaista tuota kytkeytymisen kokemusta kuvaamassani hetkessä. Käsitän kokemukseni valossa, että ruumiintuntemukset ovat katkelmassa kuvaamieni mielikuvien rakennetekijöitä. Voisi sanoa, että nämä tietyt tuntemukset merkityksellistävät mielikuvat ja mielikuvat merkityksellistävät ruumiilliset tuntemukset. Voisiko ajatella myös siten, että tässä kyseisessä kokemuksessani *mielikuvat itsessään ovat ruumiintuntemusten kuvauksia*? Edellä kuvaamani kokemuksen valossa tulee havaittavaksi, miten yhteen mielikuvaan tuntuu *tiivistyvän joukko erilaisia tuntemuksia*, jotka tietyllä tavalla saavat ilmaisunsa mielikuvassa. Katkelman ensimmäinen tietoisesti havaittu näyttämöllinen mielikuva – mielikuva tilasta, joka on samanaikaisesti sekä näyttämö että nukkekodin huone – sisältää itsessään:

1. ”en selviydy” -tuntemuksen, joka paikallistuu myös ruumiissa paineen tunteena vatsanpeitteessä heti rintalastan alapuolella
2. pelon tunteita hiirimiehen ihmiskasvoja kohtaan
3. ”minä olen hiiri” -tuntemuksen, joka tuntuu äkillisenä itseinhon ja voimattomuuden tunteina
4. sekä näitä edellisiä seuraavan torjunnan tuntemuksen.

Edellisten lisäksi mielikuvassa ilmenee kokemuksellisesti jonkinlainen yleistunnelma, jonka voisin vielä pyrkiä sanallistamaan jonkinlaisena vierauden tunteena.

Olen edellisellä kuvauksella sekä kuvauksen taustalla olevan kokemuksen erittelyn avulla pyrkinyt avaamaan tarkoittamani ”sisäisen näyttämön” luonteen. ”Sisäinen näyttämö” ilmenee kokemuksessa näyttämöllisen mielikuvan ja siihen liittyvien tuntemusten kytkeytyneisyytenä. Tämä on yksi näyttämöllisen kuvittelun tapa. Olen tässä pyrkinyt myös havainnollistamaan, miten ”sisäisessä näyttämössä” näyttämölliseen mielikuvaan kytkeytyvällä tuntemuksella on sikäli keskeinen rooli, että näyttämöllinen mielikuva tuntuu *täyttyvän merkityksestä* juuri mielikuvaan kytkeytyvän tuntemuksen kautta.<sup>59</sup> Tällaisessa tapauksessa kytkeytyneisyys on rakenteellista: ilman tätä kytkeytyneisyyttä emme voi puhua

59 Mielikuvan täyttyminen merkityksellä on keskeinen teema myös työni jatkossa. Tarkoittamisen (*Intention*), tarkoituksen täyttymisen (*Erfüllung*) ja tyhjän tarkoittamisen käsitteistä Husserlin ajattelussa ks. esim. Heinämaa 2006, 15–16.



”sisäisestä näyttämöstä”. Myöskään rakenteellisesti tällainen näyttämöllinen mielikuva ei merkityksellisty itsenään ilman ruumiintuntemuksen tukea.<sup>60</sup>

Haluan kiinnittää huomiota ruumiintuntemusten osuuteen mielikuvien rakennetekijänä myös siksi, että jo pelkkä tällaisen kytkeytyneisyyden havaitseminenkin on ajoittain haastavaa. Tutkimukseni taiteellisten prosessien valossa havaitsin, että juuri mielikuviin kytkeytyvät ruumiintuntemukset jäivät helposti tietoisien tarkastelun ulkopuolelle.<sup>61</sup> Ehkä yksi syy tähän voi olla myös ruumiintuntemusten sanallistamista välttelevä luonne. Ruumiintuntemuksista ei useinkaan ole *suoraan sanottuna* mitään sanottavaa. Olen tässä kokemustani erittelemällä pyrkinyt myös osoittamaan, miten ruumiintuntemus vaikuttaa saavan tässä tapauksessa mielikuvassa eräänlaisen *kiertoilmauksen*.

Varhaisimmassa tutkimussuunnitelmassani ”sisäisen näyttämön” merkityksen korostaminen ohi ”lavan” oli varmasti tärkeä intuitiivinen ratkaisu tutkimusprosessin käynnistymisen kannalta. ”Sisäisen näyttämön” ja ”lava-näyttämön” ero laittoi ihmettelemään ”näyttämön ilmiön”<sup>62</sup> outoutta. Se, että sitouduin tutkimusprosessini alussa fenomenologiaan tutkimusmenetelmänä, kytkeytyy myös tässä luvussa esiin tuomiini seikkoihin: tutkimusaiheeni kokemuksellisuuteen, kokemukseeni siitä, että minulla ei ollut riittävän täsmällistä kieltä kuvaamaan kohtaamaani ilmiötä ja ”tuntuun” siitä, että asia itsessään ei ollut vielä näyttäytynyt ja hahmottunut minulle kokonaisuudessaan.

Neljännessä luvussa kuvaankin tutkimukselleni keskeistä fenomenologista metodia ja omaa tapaani ymmärtää fenomenologinen analyysi taiteellisen tutkimukseni kontekstissa. Samalla esittelen näyttämöllistä kuvittelua koskevan tarkastelutavan, johon suhteutuu myös viidennessä luvussa tekemäni näyttämöllisten mielikuvien *näyttämöllisyyden* yleinen tarkastelu sekä kuudennessa luvussa avaamani näyttämöllisten mielikuvien rakenteiden tarkastelu tutkimusesitysteni taiteellisissa prosesseissa. Ennen tätä avaan näyttämöllisen kuvittelun *ruumiillisuuteen* liittyviä keskeisiä käsitteitä, joita ilman tarkasteluni ei voi edetä.

60 On olemassa myös rakenteellisesti sellaisia näyttämöllisiä mielikuvia, joissa tällaista tiedostettua tuntemuksen kytkeytyneisyyttä ei esiinny. Nämä ovat rakenteeltaan katkelmassa esiin tuomastani mielikuvasta eroavia näyttämöllisiä mielikuvia. Näin voimme myös jo alustavasti havaita, että on myös toisistaan eroavia tapoja kuvitella näyttämöllisesti.

61 Tarkastelen tätä myös luvussa kuusi *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen harjoitustilanteen esimerkitapauksen kautta.

62 ”Näyttämön ilmiöstä” on kirjoittanut Esa Kirkkopelto (ks. esim. Kirkkopelto 2005, 2008 ja 2010). Käyn keskustelua Kirkkopellon näyttämöä koskevan teorian kanssa erityisesti luvussa 5.



### 3. Näyttämöllisesti kuvittelevan ruumiin ilmenemisen tasoista

Määrittelen seuraavaksi lähtökohtia *ruumiin, kehon ja ruumiintuntemuksen* käsitteiden ymmärtämiseksi tämän kirjan kontekstissa. Tässä esittämäni voisi mieltää tutkimukseni kirjallisen osan ruumis-keho -tematiikan yleiseksi hahmotelmaksi. Esittelen tiiviisti ruumiillisuuden fenomenologisen tarkastelun perinteestä ne keskeisimmät ajatukset, jotka ovat vaikuttaneet esiymmärrykseeni ruumiillisuuden tarkastelusta ja käsittämisestä tutkimuksessani. Lisäksi paikannan tarkasteluni näyttelijäntaiteen kannalta psykofyysisen näyttelijäntaiteen traditioon. Avaan samalla oman jäsennykseni peruslähtökohdat, joihin olen tutkimusprosessini myötä päätynyt – ja jotka siten määrittävät tapaani kirjoittaa kuvittelun läpeensä ruumiillisesta luonteesta. Tässä tekemäni määrittelyn pohjalta syvennän sitten läpi tämän kirjan näyttämöllisesti kuvittelevan ruumiin ilmenemisen kuvailua.

Fenomenologi Timo Klemola tarkastelee liikunnanfilosofisissa tutkimuksissaan ruumiillisuutta muun muassa taidon näkökulmasta.<sup>63</sup> Klemolan ruumiillisen taidon tarkastelu on fenomenologisessa traditiossa mielestäni sikäli merkittävää, että Klemola tarkastelee *harjoitetun ruumiin* kokemuksellisuutta. Klemola tarkastelee muun muassa itsellenikin läheisen ruumiintekniikan, nimittäin tajjin, avaamia ruumiinkokemuksia. Kiinnostukseni fenomenologiaan alkoi osaltaan, jo vuosia ennen jatko-opintojani ja väitöstutkimusprosessiani, juuri Klemolan liikunnan fenomenologiaan analyysiin tutustumisella. Klemolan ajattelusta vaikuttuneena tiivistäisin harjoitetun ruumiin tarkastelun peruslähtökohdan omassa tutkimuksessani näin: *tutkimuksessani kehittämäni näyttämöllisen kuvittelun tarkastelun tavat voidaan itsessään nähdä psykofyysisinä tekniikoina, jotka avaavat sellaisia kokemushorisontteja, joissa ruumis muuttuu totutusta poikkeavaksi.* Kokemuksen tasolta artikuloituna olisi täsmällisintä sanoa, että näyttämöllisesti

63 Klemola 1995, 1998 ja 2004.

kuvitteleva ruumis näyttäytyy moninaisena: minulla ei ole yhtä ruumista, vaan monia eri ruumiita, joiden yhtäaikainen ja erilaisilla tasoilla tapahtuva läsnäolo muodostaa ruumiinkokemukseni. *Minun näyttämöllisesti kuvitteleva ruumiini on siis olemuksellisesti erilaisten ruumiiden moninaisuus ja näiden ruumiiden keskinäisten suhteiden rakenne.*<sup>64</sup>

Käytän itse sanoja ruumis ja keho osittain eri merkityksissä kuin Klemola. Klemola käyttää kirjoituksissaan pääsääntöisesti käsitettä keho – ja joskus sanaa ruumis synonyymina keholle. Itse puolestaan erotan toisistaan ruumiin ja kehon olemuksellisesti erilaisina ruumiillisuuden tasoina. Käynkin seuraavaksi ensin läpi joitakin Klemolan analyysille keskeisiä ja ylipäättään fenomenologiselle ruumiillisuuden analyysille keskeisiä käsitteitä. Esitän sitten oman ajatusrungon näyttämöllisesti kuvittelevan ruumiin kokemuksen jäsentämiseksi taiteellisen väitöstutkimukseni kontekstissa.

Kehollisuuden fenomenologisen tarkastelun perinteessä erotetaan usein toisistaan *objektikeho (der Körper)* ja *eletty keho (der Leib)*. Klemolan mukaan jaon esitti ensimmäisen kerran Max Scheler ja noin kolmekymmentä vuotta myöhemmin samaan jakoon filosofiassaan päätyi Maurice Merleau-Ponty.<sup>65</sup>

Klemolan kuvauksen mukaan objektikeho on kehomme tarkasteltuna esineenä. Keho kohdataan tällöin esimerkiksi rakenteensa mukaan: se rakentuu lihaksistosta, luustosta, verenkiertoelimistöstä ja niin edelleen. Katsoessamme toista näemme hänen objektikehonsa pinnan. Klemola toteaa myös, että ruumiinsa voi esineellistää ja näin tapahtuu hänen näkemyksensä mukaan monesti urheilussa.<sup>66</sup>

Koettu tai eletty keho puolestaan on Klemolan mukaan se, mikä on läsnä sisäisessä kokemuksessamme. Eletty keho avautuu hänen mukaansa meille kehontietoisuudessamme. Se on kehollisen kokemuksen kokonaisuus, joka syntyy proprioseptisten aistien kannattelemana ja joka muodostaa yhtenäisen taustan eli kehontietoisuuden näiden sisäisten aistimusten havainnoimiselle.<sup>67</sup> Kirsi Monnin mukaan *proprioseptisillä aisteilla* tarkoitetaan tasapaino-, asento-, ja liikeaisteja, joiden avulla saamme tietoa mm. nivelten liikkeistä, lihasten jännitystiloiista, kehonosien ja kokonaisuuden liikkeestä ja muista sisäisistä tun-

64 Ehkäpä olisi oikeutettua väittää, että ylipäättään vasta moninaisuudessaan ja hämmästyttävänä ilmetessään ruumis saa ilmetä ominaisella tavallaan. Hämmästyksen ja ihmettelyn tärkeystä tutkimukselleni kirjoitan enemmän seuraavassa luvussa.

65 Klemola 1995, 50–55 ja Klemola 2004, 77.

66 Klemola 1995, 51.

67 Klemola 1998, 43–44 ja 2004, 77–81.

temuksista. Monni myös toteaa kehontietoisuuden käsitteestä, että se sisältää historiallisen eletyn kehomme ja kehollisen esiymmärryksen. Tämä tarkoittaa, että esimerkiksi liikkeen aiheuttamaa lihastuntemusta ei koeta käsittämättömänä aistidatana vaan aistimus jäsentyy aina tajuntaamme jollain tavalla ymmärrettynä kehollisen esiymmärryksen ja historiallisen eletyn kehomme perustalta.<sup>68</sup> Tutkimukseni kannalta kyky herkistyä ruumiintuntemuksille on olennaisessa osassa ja sikäli onkin olennaista korostaa, että proprioseptisiä aisteja voidaan harjoittaa. Klemolan mukaan kehontietoisuus voi syventyä ja voimme tulla tietoisemmiksi yhä hienovaraisemmista kehon sisäisistä aistimuksista.<sup>69</sup>

Klemolan mukaan *kehon kuva* eli ruumiin kuva on niiden havaintojen, asenteiden ja uskomusten systeemi, jonka liitän omaan kehooni. Sillä tarkoitetaan havaintoani, kokemustani omasta kehostani, mutta myös käsityksiäni kehostani. Siihen liittyy sisäisiä kokemuksia, mentaaleja mielikuvia, representaatioita, uskomuksia ja asenteita, joiden intentionaalinen kohde on oma kehoni.<sup>70</sup>

Ruumiin havaitsemisen ja toisaalta ruumiiseen kohdistuvan kuvittelemisen osalta totean suhteessa tähän tutkimukseen seuraavaa: kuten Klemolakin tuo esiin, voin (a) ”kuunnella” kehoani sisäkautta, kokea sen sisäisiä tuntemuksia, jolloin on kyse *proprioseptisestä havainnosta*, joka kohdistuu kokevaan kehooni. Edelleen, Klemolan mukaan, (b) on mahdollista kuvitella, että asetun kuvitteleman kehon sisälle toimijaksi. En näe mielessäni itseäni kuin toisen kehoa, vaan näen mielessäni itseni omassa kehossani. Klemolan mukaan tällainen mielikuva ei enää olekaan pelkästään visuaalinen, vaan siihen liittyy myös mielikuva kehon sisäisistä tuntemuksista. Kuvittelen siis myös, mitä koen kehon sisällä, ja tämä onkin mielikuvani olennaisin elementti. Tällaista mielikuvaa voisi kutsua *proprioseptiseksi mielikuvaksi*, erotuksena visuaalisesta mielikuvasta, vaikka siihen liittyykin Klemolan mukaan visuaalisen mielikuvan elementti.<sup>71</sup>

Seuraavaksi avaan tiiviisti käyttämäni *ruumiin* ja *kehon* käsitteet ja tarkastelen niitä suhteessa Klemolan analyyseistä poimimiini käsitteisiin. Tämän pohjalta voin sitten edetä eriytyneempään jäsennykseen ruumiin ja kehon ilmenemisen eri tasoista.

68 Monni 2004, 220.

69 Klemola 2004, 85.

70 Mt. 82.

71 Mt. 83.

Käytän itse käsitettä *reaalinen*<sup>72</sup> *ruumis* viitatessani objektikehoon ja sen näkyvään pintaan. Reaalinen ruumis on meille jokaiselle minun-muille-näkyvä-muotoni. Käsitän reaalisen ruumiin myös jonakin sellaisena, joka on mitattavissa. Reaalinen ruumis esimerkiksi vie reaalisesta tilasta siinä ollessaan tietyn alan. Reaalisessa tilassa voidaan myös mitata reaalisen ruumiin (tai ruumiiden) ja esineiden välisiä etäisyyksiä. Tuntuisi oikeutetulta sanoa, että näin käsitettynä *reaalinen ruumis on jotakin kappalemaista ja tämä kappalemaisuus osaltaan mahdollistaa reaalisen ruumiin kokemisen yhtenä reaalisessa (esitys)tilassa näkyvänä asetelman eli komposition osana*. Käsitteen reaalinen ruumis valintaa perustelen myös sen yhteydellä tiettyihin ruumiin rakenteellisiin rajoituksiin. Muun muassa lihaksistoni, nivelteni ja luustoni määrittämä ruumiinrakenteeni mahdollistaa esimerkiksi tiettyjä liikkeitä. Ja toisaalta: ruumis ei voi, ainakaan vahingoittumatta, ottaa kaikkia kuviteltavissa olevia muotoja. Reaalinen ruumis myös kohtaa ajallisuuden asettamat rajoitukset – se ikääntyy ja lopulta kuolee. Reaalinen ruumis ei sikäli ole mikään muuttumaton kokonaisuus.

Keho puolestaan on omassa kielenkäytössäni aina jotakin kuviteltua. Keho on tavallaan kuvitelma ruumiista. Käytän tähän kokonaisuuteen viitatessani sanaparia *kuvitteellinen keho*. Kuvitteellisen kehon ei tarvitse välttämättä olla ihmisen muotoinen tai muutenkaan ihmismäinen. Kuvitteellisen kehon ei myöskään tarvitse välittää reaalisen ruumiin rajoituksista. Kuvitteellinen keho voi olla kuvitelma kehosta nähtynä sen ulkopuolelta, mutta kuvitteellinen keho voi olla myös kuvitelma kehon sisällä olemisesta, kehon sisäisestä rakenteesta tai kehon tuntemuksista. Kuvitelma kehon sisäisestä rakenteesta voisi vaikkapa olla: sisälläni on mekaaninen koneisto, joka liikuttaa kehoani. Kehon tuntemusten kuvitelma puolestaan on lähellä Klemolan määritelmää proprioseptisesta mielikuvasta – erotuksena, että mielestäni mielikuvaan kehon tuntemuksista ei tarvitse välttämättä liittyä ollenkaan visuaalista elementtiä. Kehotuntemuksiin liittyvissä mielikuvissa tuntemuksen ei myöskään tarvitse sijoittua reaalisen ruumiini ”sisään”. Tässä mielessä kuvitteellinen kehoni voi aivan hyvin olla samaan aikaan reaalisen ruumiini sisällä ja sen rajojen ulkopuolella. Kuvitteellinen keho voi sisältää yhtä aikaa myös kaikki edellä mainitsemani aspektit. Siinä tapauksessa, että kuvitteellinen keho ei noudata kaikkia reaalisen ruumiini rajoituksia, kohtaan näyttelijänä aina välttämättä kysymyksen: tuleeko kuvitteellisen kehon ilmentyä jollain tavalla reaalisessa ruumiissani ja miten reaalinen ruumiini voi

72 Tukeudun tässä fenomenologian perustajan Edmund Husserlin määritelmään reaalisesta. Husserl tarkoitti reaalisella (*real*) ajallis-avaruudellista, havainnossa annettua. Ks. Husserl 1995, 37.

silloin ilmentää kuvittelemaani kehoa? Voin kohdata tämän kysymyksen reaalisen ruumiin ja kuvitteellisen kehon erosta monin eri tavoin ja eri asentein. Vaikkapa: Mielenkiintoista! Miten voisin ilmentää reaalisella ruumiillani kuvittelemaani Jättiläistä? Tai: Ahdistavaa! En taivu kuvittelemani kehon asentoon!

Seuraavaksi muutama ajatus ruumiillisuuden sanallisesta kuvaamisesta, minkä jälkeen erittelen laajemmin näyttämöllisesti kuvittelevan ruumiin eri tasot. Lisäksi tarkastelen edellä esiin tullutta kuvitteellisen ja reaalisen suhdetta ruumiin, kehon ja reaalisen esitystilan kannalta.

### 3.1. Näyttämöllisesti kuvittelevan monet eri ruumiit

Edellä tuli jo alustavasti ilmi, että näyttämöllisesti kuvitellessani minulle ilmenee useita erilaisia ruumiillisia tasoja. Nämä tasot kietoutuvat yhteen ja ovat läsnä *ruumiinkokemuksessa*. *Ruumis* on siis itselleni näiden ruumiinkokemuksessa ilmenevien tasojen kokoontuminen – *ruumis tarkoittaa itselleni ruumiinkokemuksen kokonaisuutta*. Kun kuvittelen näyttämöllisesti, ruumiini on minulle läsnä tietynlaisena ja tätä näyttämöllisesti kuvittelevan ruumiin rakennetta analysoin. Ruumiinkokemuksen yleisimmän ja lähtökohtaisen perusperiaatteen muotoilen näyttämöllisen kuvittelun tarkastelussani näin: minulla voi olla mielikuvia, koska minulla on ruumis ja minulla voi olla ruumis vain, koska minulla on mielikuvia. Ajattelen sikäli, että tarkastellessani näyttämöllistä kuvittelua *näyttämöllinen mielikuva itsessään on juuri ruumiin ilmenemistä*. Kuvaillessani näyttämöllisiä mielikuvia ja analysoidessani mielikuvien rakenteita sanallistan sikäli välttämättä juuri ruumista.<sup>73</sup> Kuten olen jo aiemmassa todennut, ruumiinkokemus, joka havaintoni mukaan on monilta osin vailla sanoja, näyttää toisinaan juuri mielikuvissa löytävän ilmaisunsa. Koska mielikuva puolestaan on usein, ainakin itselleni, helpommin sanallistettavissa, saa itsessään sanaton ruumiinkokemus mielikuvien sanallisissa kuvauksissa eräänlaisen kiertoilmauksen. Tässä on kuitenkin ongelmansa: se, että näin ymmärrettäisiin nyt ruumiinkokemus tällaisen kiertotien kautta kokonaisuudessaan kuvatuksi. Näin asia ei tietenkään ole. Mielikuvana ilmenevä ruumiinkokemus kun ei tunnu koskaan suostuvan jäännöksettä avautumaan sanallisessa kuvailussa. Tässä mielessä koen, että taiteellisessa tutkimuksessani tutkimusesitykset ovat olleet tärkeässä osassa

73 Vielä toinen käsittelynsä olisivat sellaiset, esimerkiksi joihinkin meditaatioperinteisiin liittyvät, ruumiinkokemukset, joissa mielikuva tai ajatus ei nouse. Aiheesta on kirjoittanut muun muassa Timo Klemola. Ks. esim. Klemola 1995, 98–101 ja Klemola 1998, 3–14. Vaikka voin löytää näyttämöilmiin liittyvissä kokemuksissani myös tällaisia kokemuksen tasoja, rajaan tarkastelun kokonaan tämän tutkimuksen ulkopuolelle. Syy on ilmeinen: keskeisfokuksessa on nyt kuvittelu.

myös fenomenologisen kuvailun onnistumisen kannalta. Artikulointini tulee aina ymmärtää vaillinaisena, ilmiön piirteet aina vain osittain tavoittavana.

Taiteellisen tutkimukseni ruumista koskevia kysymyksiä ovat:

Mitä tasoja ruumiinkokemuksessani ilmenee, kun alan kuvitella näyttämöllisesti ja näyttämöllisen mielikuvani perustalta asetan esitystilassa näkyvän ruumiini yhdeksi näyttämökomposition osaksi? Kun ruumiini ilmaisu reaalisessa esitystilassa suhteutuu aina muihin näyttämöllisiin osatekijöihin – valoon, ääneen, esineisiin ja mahdollisiin muiden esiintyjien ruumiisiin – miten ruumiini suhde näihin muihin näyttämöelementteihin kokemuksessani ilmenee? Mitä näyttämöelementtinä oleminen tarkoittaa esiintyvän ruumiin tekniikan kannalta? Millainen olento olen ruumiillisesti, kun omaksun näyttämöelementin aseman? Miten ruumiini näyttämöelementtinä koettuna suhteutuu katsojien ruumiisiin?

Nämä taiteellis-tutkimuksellisesta työstäni nousevat kysymykset ajattelen siksi kehyyksiksi, jossa näyttämöllisesti kuvittelevaa ruumistani tarkastelen. Tässä tarkastelukehyyksessä, tutkivan taiteellisen työskentelyn kokemuksellisesta perustasta käsin esitän seuraavaksi jäsennyksen, joka toimii tutkimukseni ruumis-keho -tematiikan yhteenvetona ja ajatusrunkona.

Näyttämöllisesti kuvittelevana, näyttämökomposition osana omaa ruumiillisuuttani hahmottavana näyttelijänä minulla on seuraavia olemuksellisesti erilaisia ruumiillisuuden tasoja:

1. Reaalisessa esitystilassa näyttäytyvä ruumis, jota nimitän *reaalisen ruumiin pinnaksi* ja *reaaliseksi ruumiiksi*.
2. Näyttämöllisessä mielikuvassa ilmenevä ”ruumis”, jota kutsun *kuvitteelliseksi kehoksi*.
3. *Ruumiintuntemuksina ilmenevä ruumis*, johon viitataan myös käsitteellä *ruumiintuntemusten kenttä*.
4. *Kuvitteellinen katsojakeho*.

Seuraavissa neljässä aluvussa avaan edellä esiin tuomani näyttämöllisen kuvittelun ruumiinkokemuksen neljä eri tasoa.



### 3.2. Reaalinen ruumis

Nimitän reaaliosessa esitystilassa näyttäytyvää ruumista *reaalisen ruumiin pinnaksi* ja *reaaliseksi ruumiiksi*.

Tarkoittamani reaalisen ruumiini pinta on siis se objektikehoni pinta, jonka yleisö näkee reaaliosessa esitystilassa<sup>74</sup>. Reaalisen ruumiini pinta on mitattavissa ja ruumiilla on tietty laajuus, jonka se vie reaaliosessa tilassa. Suunnatessani huomioni reaalisen ruumiini pintaan taiteellisen työn kontekstissa havainnoin silloin esimerkiksi reaalisen ruumiini tilallista sijoittuneisuutta reaaliosessa esitys- tai harjoitustilassa, reaalisen ruumiini etäisyyttä esineisiin ja valaisemisen vaikutusta reaalisen ruumiini näyttäytymisen tapaan. Reaalinen ruumiini ilmenee siten *kappalemaisena materiaalisen näyttämösommitelman osatekijänä*. Voin tarvittaessa vaikkapa kuvata videokameralla reaalisen ruumiini asettumista näyttämösommitelmaan. Voin asettaa kameran sille paikalle reaaliosessa esitystilassa, johon aion esityksen katsojat asettaa. Tästä näkökulmasta reaalista ruumistani kuvattuani voin tarvittaessa taltioinnin perustalta tehdä muutoksia esimerkiksi reaalisen ruumiini asentoon tai sen sijoittumiseen tilassa. Voin myös harjaantua hahmottamaan reaalisen ruumiini asettumista näihin tarkoittamiini suhteisiin ilman ulkopuolista tallennusvälinettä.<sup>75</sup> Tarkastellessani reaalista ruumistani tällä tavoin ruumiini omaksuu kokemuksessani esineellistyvän, materiaalisen ja kappalemaisen ilmenemisen tavan.

Tarkoittamani reaalisen ruumiini pinta on ymmärrykseni mukaan myös se näyttelijän ilmenemisen aspekti, jota voidaan semioottiossa esitysanalysiossa tarkastella merkinä.<sup>76</sup> Bert O. States tarkastelee kirjassaan *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater* fenomenologista ja semioottista lähestymistapaa esitysanalysiossa toisiaan täydentävinä näkökulmina ja toteaa, että semioottiossa tarkastelukulmasta käsin kaikki lavalle tuotu voidaan ymmärtää merkinä. States tuo myös esiin, että erityisesti teatteriossa merkki tulee

74 Vaikka tarkastelen tutkimuksessani reaalista esitystilaa rakennusten sisätalana, esitystila voi tuki olla ulkotalakin. Reaalinen esitystila on myös tutkimusesityksiossani poikkeuksesta ollut muu kuin ns. black-box -teatteritila. Valintani esitystilan rajaamisesta tutkimuksiossani sisätalaksi on näyttämölliossasti kuvittelevan ruumiini ja sen tilallisten suhteiden tarkastelun kannalta perustunut yksinkertaisesti suurempaan hallittavuuteen: esimerkiksi rakennuksen sisätalassa ruumiini etäisyyden hahmottaminen seiniin auttaa kokemukseni mukaan näyttelijää hahmottamaan ruumiinsa näyttämöä synnyttävän asetelman osana.

75 Käsittelem tätä tarkemmin luvussa 6, kun tarkastelen kokemustani esitystilanteesta, jossa hahmottan omaa esiintymistäni ikään kuin katsojan silmin.

76 Tiiviini yleisesityksen semioottiossa teatteriesityksen analyysitavasta esittää muun muassa Mark Fortier kirjassa *Theory/Theatre: an introduction*. Fortier 1997, 18–29.

myös tietyllä tavalla ylitetyksi teatteriin olennaisesti liittyvän ”vitaalisuuden” takia: teatterissa lavalle tuotu tuoli ei koskaan pelkästään viittaa johonkin fiktiivisen maailman tuoliin, vaan on katsojan aktuaalisessa aistihavainnossa annettu materiaallinen tuoli.<sup>77</sup> Kun tarkastelen reaalista ruumistani yhtenä reaalisen esitystilan kappalemaisena osatekijänä, en voi välttyä tällaisen näyttämöä synnyttävän komposition suunnittelijana siltä, että katsoja voi aina jollain lailla tulkita reaalisen ruumiini pintaa jonkinlaisena merkkimäisenä edustajana. Kiinnitän kuitenkin omassa reaalisen ruumiin tarkastelussani enemmän huomiota siihen, miten näyttelijänä olen esiintyessäni tietoinen siitä, miten reaalisen ruumiini pinnan kautta ohjaan katsojan katsomistapahtumaa: esimerkiksi reaalisen ruumiini katseen suunta ohjaa katsojan katseen huomiopistettä esitystilassa. Näin reaalinen ruumis on omassa tarkastelussani ehkä paremminkin ajateltavissa jonkinlaisena materiaalisena pintana kuin merkinä.

### 3.3. Kuvitteellinen keho

Kutsun näyttämöllisessä mielikuvassa ilmenevää ”ruumista” *kuvitteelliseksi kehoksi*.

Kuvitteellinen keho on se hahmo<sup>78</sup> (tai ne hahmot), jonka kohtaamme näyttämöllisessä kuvittelussa. Jo edellisessä luvussa kuvailin ihmisen kaltaisten kuvitteellisten kehojen näyttäytymistä näyttämöllisessä mielikuvassani.<sup>79</sup> Kuvitteellinen keho voi ilmetä monin eri tavoin ja tässä ruumis–keho -tematiikan yleisesityksessä kiinnitän erityisesti huomiota kuvitteellisen kehon ilmenemisen pääpiirteisiin. Kuvitteellinen keho voi ilmetä seuraavien pääpiirteitten mukaan ja näiden pääpiirteiden eriasteisina yhdistelminä:

- a) Kehon muotona; tietynlaisena hahmona, jolla ei ilmene sisäisyyttä, pyrkimyksiä, ajatuksia tai ”historiaa”. Kuvitteellinen keho ilmenee tällöin tietynlaisena pintamuotona.

77 States 1985, 19–29. Kirjoittaessaan ”all that is on stage is a sign” States viittaa Jiri Veltruskyn artikkeliin ”Man and Object in the Theater” (Veltrusky 1964, 84).

78 Tarkoittamani hahmo on tutkimukseni kirjallisen osan tarkastelussa voittopuolisesti jollain lailla vähintäänkin *ihmismäinen*. Tämä tekemäni rajausta saa perustelunsa ainoastaan tässä kirjassa tarkastelemiäni esimerkitapausten kautta. Mikään ei nimittäin estä ymmärtämästä kuvitteellista kehoa periaatteessa millaisena tahansa kuviteltavissa olevana muotona: kuviteltu keho voisi olla vaikkapa rakennus tai tähti. Kohdennetusti tällaisten ei-inhimillisten kokonaisuuksien ruumiillistamisen tutkimiseen keskittyy Esa Kirkkopellon johtama Toisissa tiloissa -ryhmä.

79 Tarkoitan ”tukehduttamisnäyksi” kutsmani näyttämöllisen mielikuvan ihmisen kaltaisia hahmoja. Ks. 34 ja 40–41.

- b) Hahmona, jossa pintamuodon lisäksi ilmenee kuvitteellisia kehollisia tuntemuksia. Joissain tapauksissa kuvitteellisen kehon pintamuoto voi olla epäselvä, mutta kehoon liittyvien tuntemusten ilmeneminen on mielikuvassa selkeää ja korostuu kuvitteellisen kehon pintamuodon ohi.
- c) Kuvitteellinen keho voi ilmetä myös kehon sisäisen rakenteen kuvitelmana. Esimerkiksi: kuvittelen, että olen keho, jonka sisällä on mekaaninen koneisto.
- d) Hahmona – tutkimukseni aineiston valossa usein *ihmishahmona* – johon näyttämöllisessä mielikuvassa liittyy tietynlainen henkilöhistoria. Tällainen henkilöhistoria voidaan aina sanallistaa kertomukseksi.
- e) kuvitteliija kuvittelee aistivansa kuvitteellisen kehon silmin ja korvin, tunnustelee kuvitteellista kehoa ympäröiviä kuvitteellisia objekteja, tekee kuvitteellisia haju- ja makuhavaintoja. Olen erottanut tämän kuvitteellisessa kehossa tapahtuvan *ulkoaistikuittelun* omaksi kategoriakseen. Ratkaisuni perustuu osaltaan siihen, että omissa näyttämöllisissä kuvitelmissani tällainen kuvitteellisen kehon silmin ja korvin tarkkaileminen loistaa enimmäkseen poissaolollaan – ja siksi en myöskään tarkastele erityisen fokuoituneesti tällaisia tapauksia. Juuri tällaista ulkoaistien kautta tapahtuvaa kuvittelemista käsittelee (draama) näyttelijän työn käytännön kannalta muun muassa Konstantin Stanislavski kirjassaan *Näyttelijän työ*.<sup>80</sup> Stanislavskilla nimenomaan ulkoaistit korostuvat kuvittelussa. Sisäisistä tuntemuksista hän puolestaan toteaa, että niiden kuvittelemisen, erityisesti jatkumoksi, on ”jopa mahdotonta”.<sup>81</sup> Tässä suhteessa kehittämäni näyttämöllisen kuvittelun tekniikat eroavatkin melkoisesti Stanislavskin kuvittelutekniikoista. Tutkimuksessani olenkin ratkaissut niitä taiteellisen työni haasteita, joihin Stanislavskin kuvittelutekniikat ja hänen näyttelijäntekniikkansa ylipäätään eivät riitä tai parhaalla tavalla sovellu.

80 Ks. Stanislavski 2011, 114–123.

81 Mt. 123.

Koska omassa näyttämöllisessä kuvittelussani ilmenee useimmiten kolmen ensimmäisen kategorian mukaisia kuvitteellisia kehoja, keskityn työssäni näiden piirteiden tarkasteluun. Valintani perustuu sikäli myös omaan henkilökohtaiseen taiteelliseen mieltymykseen: olen keskeisimmin kiinnostunut näyttämöelementtinä ilmenevästä ruumiista, joka ei näyttämön syntymisen kannalta vaadi esityksessä perustelukseen henkilöhistoriana, juonena tai tarinana kerrottavaa narratiivia – eikä myöskään perustu fiktiivisen henkilöhahmon pyrkimysten kuvaamiseen. Kategorian d mukaiset kuvitteelliset kehot näyttävät teatterityön kontekstissa synnyttävän kerronnallisen tarpeen, joka helposti johtaa draama näytelmän kaltaisiin tekstuaalisiin ja esityksellisiin rakenteisiin, muun muassa toisiinsa juonellisesti liittyviin kohtauksiin. Kategorian d mukainen hahmo tuntuu myös synnyttävän eniten tarvetta perustella kuvitteellinen keho juuri roolihahmona.<sup>82</sup> Oma kiinnostukseni kuitenkin liittyy ennen muuta *näyttämöön tilallisena ilmiönä ja näyttelijän ruumiiseen näyttämön syntymisen yhtenä osatekijänä*.<sup>83</sup> Tutkimuksessani keskityn erityisesti ajattelemaan näyttelemistä näyttämöllisen tilan luomisena.

### 3.4. Ruumiintuntemusten kenttä

Kolmas näyttämöllisen kuvittelun ruumiinkokemuksen tasoista on *ruumiintuntemuksina ilmenevä ruumis*. Viittaa tähän ruumiinkokemuksen tasoon käsitteellä *ruumiintuntemusten kenttä*.

*Tuntemus* on tutkimukseni keskeisimpiä ja samalla haasteellisimmin määriteltäviä käsitteitä. Tuntemuksen määrittämisen haastavuus syntyy osittain tuntemuksen luonteesta: ilmetäkseen ominaisella tavallaan tuntemusta ei mielestäni esimerkiksi saisi liiaksi pakottaa sanalliseksi kuvaukseksi. Yritänkin seuraavaksi avata tuntemuksen käsitettä, paitsi sanallisesti määrittämällä, myös johdattamalla ruumiintuntemusten kentän kokemuksellisuuden äärelle käytännön kokeilun avulla.

Tuntemusta ei ensinnäkään tule rinnastaa tunteeseen. Tunne (esimerkiksi ilo) voitaisiin ehkäpä ajatella nimetyksi tuntemusten kokonaisuudeksi. Näin ym-

82 Roolikeskeisen näyttelijäntyön asemaa omassa näyttelijäkoulutuksessani ja suomalaisessa teatteritraditiossa käsitteelin jo aiemmin. Väitteeni kerronnallisten rakenteiden tarpeista perustuvat tutkimuksen ensimmäisen taiteellisen osan työprosessiin esityksen työryhmän kanssa sekä kokemuksiini tutkimuksen työmenetelmien soveltamisesta ohjaajana laitosteatterikontekstissa. En pyri myöskään todistelemaan tältä osin mitään sellaista, minkä yleistettävyyttä pitäisi tässä erityisesti perustella.

83 Edellä toin jo esiin mahdollisuuden jakaa kuvittelu kahteen toisistaan perustaltaan eroavaan kuvittelemisen tapaan: lineaaris-ajalliseen ja tilalliseen kuvitteluun.

märrettynä tunne on jotakin ihmisten kesken sovittua. Tuntemus puolestaan, ilmetäkseen ominaisella tavallaan, välttelee nähdäkseen tällaista rajaamista. Toisaalta tuntemusten kenttä on mielestäni äärimmäisen helppo tavoittaa kokemuksellisesti. Voimme tuntemusten kentän tavoittamiseksi tehdä mukaelman Klemolankin esiin tuomasta, Max Schelerin alun perin esittämästä havainnollistuksesta: sulje silmäsi ja korvasi, mitä jää jäljelle? Klemolan mukaan ”sisäinen kehontietoisuutemme” jää jäljelle.<sup>84</sup> Itse välttäisin – ainakaan kyseenalaistamatta – käyttämästä ruumiintuntemusten yhteydessä sanaa ”sisäinen”. Kun nyt teen tätä kirjoittaessani edellisen kokeilun, itselleni ilmenee jonkinlainen tuntemushumina, eräänlainen hyrinä, joka tunnistuu myös aavistuksenomaisena särkynä tai pakotuksena. Tämä tarkoittamani tuntemushumina ei kuitenkaan tunnu paikantuvan *pelkästään* reaalisen ruumiini pinnan sisään. Kokemukseni mukaan omat ruumiintuntemukseni ulottuvat hyvin usein reaalisen ruumiini pinnan ulkopuolelle, mutta eivät silti tunnistu kuviteltuina. Lähtökohtaisesti kuvitteellisen kehon tuntemukset (ks. kuvitteellisen kehon kategoria b) voivat olla myös niin vahvoja, että ne integroituvat osaksi ruumiintuntemusten kenttää. Tässä mielessä katson, että *ruumiintuntemuksille on tyypillistä, että ne ylittävät tiukan reaalinen / kuvitteellinen -jaon*. Olisi tietysti mahdollista yrittää pakottaa tarkoittamani ruumiintuntemusten kenttä reaalinen / kuvitteellinen -jakoon: tällöin *aistittavia reaalisia ruumiintuntemuksia* olisivat kenties vain ne tuntemukset, jotka sijoittuvat ”varmasti” reaalisen ruumiin rajojen sisään. Näin ei kuitenkaan mielestäni tehtäisi oikeutta sille fenomenaaliselle ruumiille, joka ruumiintuntemusten kenttä mielestäni on. Lisäksi on mielestäni aiheellista ottaa huomioon, että näyttämöllinen kuvittelu – kuten jo aiemmin mainitsin – on ruumiillinen tekniikka, joka avaa monisyyisiä ja totunnaisesta poikkeavia kokemushorisontteja.

### 3.5. Kuvitteellinen katsojakeho

Kyseessä on yhtäältä se ruumiinkokemuksen taso, joka ilmenee kun näyttämöllinen kuvittelu asettaa näyttämön eteeni. Kuvittelen siis näkeväni näyttämön edessäni ja kuvitteleman näyttämön osatekijät ovat annettuina edessäni – kuin katsoisin näyttämölle sen ulkopuolelta. Lisäksi kuvitteellinen katsojakeho voidaan mieltää myös näkökulmana aktuaaliseen esitystilanteeseen. Tällöin kuvitteellinen katsojakeho ilmenee minulle esiintymistilanteessa eräänlaisena reaalisen ruumiini ulkopuolisena tarkkailijana. Tämä kuvitteellinen keho mahdollistaa minulle näyttelijänä kokemuksen, jossa ikään kuin katson omaa esiintymistäni

84 Ks. Klemola 1995, 52.

yhdessä yleisön kanssa. Tämä on myös se näkökulma, jossa näyttämökomposition osana olevan ruumiin suhde muihin esitystilassa oleviin näyttämöä synnyttäviin osatekijöihin tulee ajateltavaksi. Tietyissä mielessä tutkimusesitysteni reaalin yleisö myös asettuu kuvitteelliseen katsojakehoon.<sup>85</sup>

Aktuaalisessa näyttelemishetkessä, siis sillä hetkellä kun esiinnyin, nämä edellä esiin tuomani ruumiinkokemuksen tasot voivat olla läsnä saman aikaisesti. Kokemukseni mukaan en näyttelijänä kuitenkaan tietoisesti suuntaudu monissakaan tilanteissa kaikkiin näihin tasoihin samaan aikaan. Kokemukseni mukaan usein jokin tai jotkin näistä näkökulmista painottuvat kokemuksessa. Näyttämöllisen kuvittelun tekniikka ilmeneekin osaltaan juuri niissä valinnoissa, joita näyttelijä jatkuvasti tekee aktuaalisessa näyttelemishetkessä suunnatessaan huomiotaan näiden eri tasojen välillä.<sup>86</sup>

Kokemusta erittelevän tarkastelun syventämisen kannalta voin erottaa toisistaan kuvitteellisen kehon, reaalisen ruumiin pinnan, ruumiintuntemusten kentän ja kuvitteellisen katsojakehon ilmenemisen piirteitä kokemuksissani, vaikka aktuaalisessa ruumiinkokemuksessa nämä ruumiillisen ilmenemisen tasot ovat läheisesti kietoutuneina toisiinsa. Fenomenologisen kuvailun vivah-teikkuuden kannalta voin kuvailla näitä ilmenemisen piirteitä toisistaan erillään. Taiteellisessa tutkimuksessani näyttelijäntyöllä tekemäni näyttämöllisten mielikuvien tarkastelu tuntuisi myös vahvistavan havaintoani siitä, että *kuvittelun ydin on jollain tavalla aina kuvittelijan ruumiintuntemuksessa*.

Näyttelijäntyön perinteen kannalta tutkimukseni ja siinä kehittämäni näyttämöllisen kuvittelun tekniikat paikantuvat psykofyysisen näyttelijäntaiteen tradition kehukseen. Psykofyysisen näyttelijäntyön tradition historiaa sekä tapoja lähestyä keho–mieli -ongelmaa näyttelijäntyön tarkastelussa käsittelee oman tutkimukseni kannalta likeisimmin Phillip B. Zarrilli kirjassaan *Psychophysical Acting – An Intercultural Approach after Stanislavski* sekä johdantokirjoituksessaan

85 Tätä käsittelen erityisesti luvussa kuusi. Tarkastelen omaa kokemustani esitystilanteesta, jossa kuvitteellinen katsojakeho ilmenee. Lisäksi tuon samassa luvussa esiin harjoitteen avulla, miten *sisentyä* kutsumani kuvittelutekniikan avulla voidaan vaihtaa näkökulmaa reaalisen ruumiin ja kuvitteellisen katsojakehon välillä.

86 Tätä tietoisuuden suuntautumista ruumiillisuuden eri tasoille tarkastelen luvussa 6, jossa kuvailen ja analysoin kokemuksiani taiteellisista prosesseista. Myös Sham's on analysoinut näyttelijän tietoisuuden *oskilloimiseksi* kutsumaansa suuntautumista (Sham's 2003).

toimittamassaan kirjoituskokoelmassa *Acting (Re)Considered*.<sup>87</sup> Psykofyysinen voidaan tutkimuksessani lähtökohtaisesti määritellä kokonaisuutena, jossa ruumis-mieli -aspektit ovat jatkuvasti kietoutuneessa ja symbioottisessa suhteessa. Zarrilli viittaa tällaiseen ruumis-mieli -aspektien kokonaisuuteen käsitteellä *Gestalt*. Zarrilli analysoi näyttelijän ruumiillisuuden eri tasoja ja korostaa, että näyttelijän itsensä kannalta on hänen mielestään olennaista, että nämä fenomenaalisesti erilaiset ruumiit yhdistyvät koetuksi kokonaishahmoksi, *Gestaltiksi*.<sup>88</sup> Teoksessa *The Bodymind Experience in Japanese Buddhism* David Shaner toteaa, että kokemuksen tasolla emme voi koskaan kokea toisistaan erillisinä mieltä ja ruumista. Siitä huolimatta, että kaikessa eletyssä kokemuksessa voimme erottaa toisistaan mielellisiä ja ruumiillisia näkökulmia, kumpikin kokemuksen näkökulma vaatii aina rinnalleen toisen. Tämä suhde tulisi Shanerin mukaan kuvata ”kaksinapaisena” (*polar*) sen sijaan, että suhde ymmärrettäisiin ”kaksijakoisena” (*dual*). Suhde on symbioottinen.<sup>89</sup>

Zarrilli on oikeassa siinä, että näyttelijän fenomenaalisesti monet eri ruumiit voivat näytteliskokemuksessa yhtyä hänen tarkoittamallaan tavalla kokonaishahmoksi. Omassa taiteellis-tutkimuksellisessa näyttelijäntyössäni en ole kuitenkaan asettanut mitään sellaista arvostelmaa, että reaalisen ruumiini, kuvitteellisen kehon, ruumiintuntemusten kentän ja kuvitteellisen katsojakehon tulisi olla integroituneena *jollakin tietyllä tavalla*. Ehkä tämä juontuu omasta tutkimusintressistäni: minua kiinnostaa fenomenaalisesti erilaisten ruumiiden keskinäinen suhde ja rakenne. Näin voisi myös sanoa, että *tutkimustyöni yhdeksi taiteelliseksi sisällöksi nousee näyttämöllisesti kuvittelevan ruumiin rakenne*. Tällaisen ruumiinkokemuksen taiteellis-tutkimuksellisessa kuvauksessa en katso voivani ensisijaisesti ottaa mitään sellaista esteettistä periaatetta, minkä perusteella minun näyttelijänä tulisi järjestää ruumiillisuuteni tasot joksikin Zarrillin tarkoittamaksi *Gestaltiksi* tai ylipäätään minkään (teatteri)tyylin edellyttämäksi dramaturgiaksi. Jotakin dramaturgiaa<sup>90</sup> tietysti aina syntyy. Oman taiteellisen tutkimukseni kontekstissa olen pyrkinyt siihen, että kokemus itse ja kokemuksen

87 Zarrilli 2009 ja 2002, 10–15. Lisäksi psykofyysisen näyttelijäntaiteen tradition asemasta länsimaisen näyttelijäntaiteen historiassa ks. Joseph Roach *The Player's Passion: studies in the science of acting* (Roach 2002).

88 Zarrilli 2009, 52 ja 57.

89 Shaner 1985, 42–43.

90 Tukeudun tässä Juha-Pekka Hotisen määritelmään dramaturgiasta minkä tahansa materiaalin järjestämisenä esitykseksi (Hotinen 2002, 209).

---

ihmettelevä lähestyminen järjestäisivät dramaturgian kokemuksesta itsestään käsin.

Olen edellä esittänyt jäsennyksen ruumiinkokemuksen ilmenemisen rakenteista taiteellisen tutkimukseni kontekstissa. Näihin jäsennyksiin olen päätenyt vasta tutkimusprosessini myötä. Kirjan rakenteen kannalta olen kuitenkin katsonut pakolliseksi esittää tämän jäsennyksen ennen kuin siirryn näyttämöllisen kuvittelun tilakokemusten tarkasteluun. Tämä juontuu käsitteiden avaamisen pakosta: olen katsonut välttämättömäksi määritellä alustavasti ymmärrykseni siitä ruumiista, joka ilmenee tarkoittamallani *näyttämöllä*. Jatkossa kokemuksien kuvailut tulevat syventämään näyttämöllisesti kuvittelevan ruumiin ilmenemistä sen monimuotoisuudessaan. Palaan ruumiinkokemusten analyyseihin kuudennessa luvussa, jossa keskityn tarkastelemaan esimerkkitapauksia tutkimukseni taiteellisista prosesseista. Seuraavassa luvussa jäsenän sitä, miten tutkimukseni fenomenologinen tarkastelu tapahtuu ja sitä, miten näyttelemine itsessään on näyttämöllisen kuvittelun tutkimista.



## 4. Tutkimusmenetelmä

Luvussa kaksi kuvasin, miten tutkimukseni aihe alkoi hahmottua taiteellisessa työssä tekemistäni huomioista. Tutkimusprosessini alussa koin myös, että luvun kaksi alussa kuvaamani luovan prosessin ongelmien nimeäminen ja jäsentäminen itsessään oli hankalaa. Minusta tuntui, että en osannut eritellä kokemustani siten, että olisin pystynyt osoittamaan kysymysteni ja kritiikkini ydintä muille itseäni tyydyttävällä tavalla. Ennen kaikkea olin tyytymätön itseäni. Tunsin, että itse asia ei vielä hahmottunut minulle. Tunsin itseni todella tietämättömäksi. Minulla ei ollut asialleni edes sanoja ja käsitteitä, jotka vasta tutkimukseni kautta olen muotoillut ja määritellyt.

Tässä luvussa kuvaan, miten tutkimukseni lähtötilanteessa kohtaamani kokemuksen selventämisen tarve ja sanojen ja käsitteiden puuttuminen johtaa tutkimukseni tarkastelutavan muotoutumiseen sekä tämän tarkastelutavan taustalla vaikuttavan tutkimusmenetelmän valintaan. Tarkoittamani fenomenologinen tarkastelutapa suuntautuu juuri oman näyttämöllisen kuvittelun kokemuksen selventämiseen. Kiinnostukseni fenomenologiaan nousee näistä kuvaamistani kokemuksen ensisijaisuutta korostavista lähtökohdista käsin. Oma tietämättömyyteni aiheeni suhteen on tutkimukseni alkuvaiheessa ollut minulle jossain määrin myös etu. Olen hahmottanut vasta tutkimukseni edetessä millaiseen teoreettiseen viitekehykseen tekemäni näyttämöllisen kuvittelun tarkastelu kannattaa kytkeä ja mihin aiempiin kuvittelun analyysseihin ja tutkimuksiin työni on mielestäni keskeisimmin yhteydessä. Tutkimukseni alkuvaiheessa tietämättömyyteni on ollut siinä mielessä etu, että olen joutunut lähtemään oman kokemukseni tarkastelussa näyttämöllisen kuvittelun kokemuksesta itsestään. Tähän lähtökohtaan olen myös tukeutunut tutkimusmenetelmää koskevissa valinnoissani.

Juuri edellä kuvaamani kaltaisen lähtökohdan asian ajattelulle fenomenologian perustaja filosofi Edmund Husserl (1859–1938) hyväksyi. Tällainen kokemukseen juurtuva ajattelun lähtökohta muodostaa Husserlin teoksessa *Cartesianische Meditationen* fenomenologisen metodin ensimmäisen periaatteen:

Es ist offenbar, daß ich als philosophisch Anfangender in Konsequenz davon, daß ich auf das präsumptive Ziel echter Wissenschaft hinstrebe, kein Urteil fällen oder in Geltung lassen darf, das ich nicht aus der Evidenz geschöpft habe, aus *Ehrfarungen*, in denen mir die betreffenden Sachen und Sachenverhalte als *sie selbst* gegenwärtig sind.<sup>91</sup>

Husserlin viitoittamalla tavalla ymmärrän itseni fenomenologina aina asian ajattelun aloittaessani ”filosofisena vasta-alkajana” (*philosophisch Anfangender*). Tällaisena vasta-alkajana, aloittaessani asian ajattelun kokemuksestani käsin:

En saa langettaa arviolmaa tai jättää voimaan sellaista, jota en ole ammentanut ilmeisyydestä, *kokemuksista*, joissa kyseessä olevat asiat ja asiointilat ovat minulle läsnä sellaisinaan.<sup>92</sup>

Fenomenologista periaatetta, joka asettuu toteuttamaan maksimii ”Asioihin itseensä!”, Husserl kuvaa *Ideen I* -teoksessa kaikkien periaatteiden periaatteeksi ja *Cartesianische Meditationen* -teoksessa myös ilmeisyyden periaatteeksi.<sup>93</sup>

Tässä luvussa pyrin kuvaamaan näistä lähtökohdista kumpuavaa tapaani toteuttaa fenomenologista tarkastelua taiteellisen tutkimuksen piirissä. Esittelen ensin fenomenologiaa käsittelevästä kirjallisuudesta omaksumiani ajatuksia, jotka ovat keskeisesti vaikuttaneet tapaani toteuttaa fenomenologista metodia. Sitten pyrin osoittamaan, miten nämä omaksumani ajatukset ovat mukana tutkivassa taiteellisessa työssä itsessään. Tuloksena on fenomenologisesta tarkastelun tavasta ammentava tekemisperustainen taiteellisen tutkimuksen menetelmä, jossa tutkiva näyttelijäntyö rinnastuu fenomenologian harjoittamiseen. Koska yhtä yhtenäistä fenomenologista metodia, jonka voisi omaksua, ja sitten väittää käyttävänsä, ei mielestäni ole olemassa, käytin huomattavan osan väitöstutkimusprosessistani oman näyttämöllisten mielikuvien fenomenologisen tarkastelutavan kehittämiseen. Tutkimusprosessin kuluessa ymmärsin, miten juuri fenomenologinen tarkastelu ja näyttelisen kietoutuivat yhteen. Tässä neljännessä luvussa esittämäni *näyttämöllisten mielikuvien fenomenologinen tarkastelemisen tapa onkin yksi taiteellisen tutkimukseni keskeinen tutkimustulos*.

91 Husserl 1963, 54.

92 Katkelman Husserlin *Cartesianische Meditationen* teoksessa esittämästä fenomenologisen metodin ensimmäisestä periaatteesta on suomentanut Miika Luoto. Ks. Von Herrmann 1998.

93 Von Herrmann 1998, 110.

Esittämäni mielikuvien tarkastelemisen tapa on nähdäkseni myös yleistettävissä taiteellisten prosessien ulkopuolelle. Ehdottamani tarkastelutapa itsessään ei välttämättä edellytä teatteritaustaa tai aiempaa kokemusta näyttelemisestä. Ajattelen kylläkin, että ehdottamani tarkastelutapa tekee mielikuvia tarkastelevasta tietystä mielessä näyttelijän. Luvun lopussa johdatan lukijan vaiheittain etenevän harjoitteen avulla tarkoitamaani näyttämöllisten mielikuvien tarkastelemisen tapaan.

Fenomenologisen tarkastelun tavassa tukeudun Edmund Husserlin *Fenomenologian idea* -nimellä julkaistuissa luennoissa esittämiin avauksiin fenomenologisesta metodista.<sup>94</sup> Lisäksi suurena apuna fenomenologisen tarkastelun toteuttamisessa ovat toimineet Robert Sokolovskin teoksessa *Introduction to Phenomenology* sekä Juha Himangan teoksessa *Se ei sittenkään pyöri – johdatus mannermaiseen filosofiaan* esitetyt ajatukset fenomenologisen tarkastelun tavoista.<sup>95</sup> Kuvittelun rakenteita analysoidessani olen keskeisesti vuoropuhelussa näyttelmäkirjailija-filosofi Jean-Paul Sartren *L'Imaginaire* -teoksessa esittämän kuvittelun fenomenologian kanssa.<sup>96</sup> Sartren kuvittelun fenomenologiaa on kansainvälisestikin arvioiden hyödynnetty hyvin vähän näyttelijän näyttelemiskokemuksen näkökulmasta tapahtuvan kuvittelun tarkastelun yhteydessä ja toivon tässä suhteessa tuovani aiheen suhteen käytyyn keskusteluun ”uuden” keskustelijan.<sup>97</sup>

Himangan mukaan – Himanka tukeutuu tässä väitteessään jo edellä esittämäni Husserlin fenomenologisen metodin ensimmäiseen periaatteeseen – fenomenologi ei saa ymmärtää asioita teorioiden välityksellä vaan niiden elävässä läsnäolossa.<sup>98</sup> Olen näyttämöllistä kuvittelua tarkastellessani pyrkinyt tekemään vertailua fenomenologisesta kirjallisuudesta omaksumieni kuvittelun analyysien ja omien löydösteni välillä. Olen pyrkinyt siihen, että en omaksu muiden teoreetikoiden vastauksia kuvittelun olemuksesta sellaisinaan, vaan tekemiäni päätelmien tarkistus kulkee aina oman kokemukseni erittelyn kautta.

94 Husserl 1995.

95 Sokolovski 2008 ja Himanka 2002.

96 Sartre 2007.

97 Sartren kuvittelun filosofiaa näyttelijäntaiteen analyysiin soveltaa Sham's teoksessa *L'acteur, entre réel et imaginaire* (Sham's 2003).

98 Himanka 2002, 15.

#### 4.1. Johdatus fenomenologiseen tarkasteluun tutkimuksessani

Husserl esittää *Fenomenologian ideassa*, että lähtökohdan fenomenologiselle tarkastelulle tarjoaa kartesiolainen epäilevä tarkastelu. Loppuun asti mennessään tämä epäily rajaa esiin ”alueen”, johon kuuluvat varmasti tavoittamani ajatukset. Epäilyksetöntä on *cogitation* eli eletyn elämyksen oleminen sitä pelkästään refleктоituaessa.<sup>99</sup> *Cogitatio* on tässä ymmärrettävä välityksettä tavoitetuiksi ajatuksiksi, niiksi ajatuksiksi, joita juuri ajattelen. Tätä on ymmärrykseni mukaan asioiden ja asiantilojen läsnäolo sellaisenaan. Tutkimukseni aiheen, näyttämöllisen kuvittelun, kannalta tämä tarkoittaa, että voidakseni tarkastella näyttämöllistä mielikuvaa minun on ryhdyttävä ensin kuvittelemaan näyttämöllisesti – luotava näyttämöllinen mielikuva. Tämä on ymmärrykseni mukaan Husserlin tarkoittamaa ”asioihin itseensä” menemistä. Näin asiaa tarkastellaan sen omassa alkuperäisessä läsnäolossa, jossa tarkastelun kohde muodostuu itsekseen, eli *todellistuu*, kuten Himanka asian ilmaisee.<sup>100</sup> Tarkastelun kohteen todellistuminen on sen ilmenemistä. Himanka käyttääkin ilmenemistä ja todellistumista synonyymeina.<sup>101</sup> Fenomenologisen tarkasteluni ero husserlilaiseen fenomenologiseen perinteeseen nähden on se, että fenomenologisen tarkastelun kohteena olevat ilmiöt ovat tutkimuksessani taiteellisten käytäntöjen synnyttämiä. Tarkastelen sitä, miten asiat ilmenevät itselleni taiteilijana taiteellisissa prosesseissa.

Fenomenologista lähtökohtaa kuvittelun tarkastelussa voisi selventää vaikkapa näin: meillä on taipumus pitää selvänä, että kuvittelu tapahtuu aivoissa. Fenomenologina *en sinänsä kiistä* etteivätkö aivoni olisi tärkeä elin kuvittelemiseni kannalta – toisaalta *en myöskään vahvista* tätä käsitystä.<sup>102</sup> Miksi? Koska kuvittelukokemuksessa itsessään en koe aivojani. Koska aivoni eivät ole läsnä kuvittelun kokemuksessa itsessään, *sulkeistan* eli jätän huomiotta tämän tieteen minulle opettaman käsityksen aivoista kuvittelun keskeisenä tapahtumapaikkana. Kuvittelu ei ole ”pääni sisässä”, aivoissani, vaan kuviteltu kohde saattaa esimerkiksi ilmetä kokemuksessani reaalisen ruumiini ulkopuolella. Nyt fenomenologina ensimmäiseksi tehtäväkseni jää siten kuvailla, *miten, millä tavalla* kuvitteluni on minulle läsnä.

99 Husserl 1995, 99.

100 Himanka 2002, 16.

101 Mt. 13.

102 Gallagher ja Zahavi 2008, 6.

Otetaan nyt kuvittelun selventämisen lähtökohdaksi vertailu muistetun kohteen ja kuvittelun kohteen välillä. Sokolovski huomauttaa, että muistaminen ja kuvitleminen ovat rakenteellisesti melko saman kaltaisia intentionaalisuuden muotoja.<sup>103</sup> Muistellessani jotakin minulle aiemmin havaintona läsnä ollutta asiaa tietyllä tavalla elän uudelleen tuon havaintoni, mutta niin, että aiempi havaintoni kohde ei ole minulle läsnä havaittuna.<sup>104</sup> Muistellessani kohde itse on kuitenkin minulle läsnä – se on minulle läsnä menneenä ja muistamiseni aktiivisuuden ”nykyistämänä”.<sup>105</sup> Sokolovski kirjoittaa, että muistellessamme tietyllä tavalla elämme kahta paikkaa ja aikaa. Muistellessamme asioiden on kuitenkin ilmettävä meille aiempien havaintojemme suunnasta.<sup>106</sup> Myös kuvitellessani elän samaan aikaan kahta aikaa ja paikkaa. Jos muistellessani muistoni kohteen, paikan ja ajan on oltava tietty, aiempien havaintojeni määräämä ja mennyt, niin kuvitteluni avaamaa paikkaa ja aikaa voisimme puolestaan Sokolovskin mukaan luonnehtia eräänlaiseksi ”ei missään” paikaksi ja ajaksi. Voin myös luoda kuvitteluni kohteita jonkin aiemmin havaitsemani pohjalta, mutta siten, että kuvittelussani asiat ilmenevät nyt uusissa tilanteissa tai uusina yhdistelminä.<sup>107</sup>

Kun näyttämöllistä kuvittelua ja näyttämöllistä mielikuvaa tarkastellaan niiden omassa alkuperäisessä läsnäolossa, niiden on siis annettava ilmetä omalla tavallaan. Fenomenologisessa tarkastelussa tarkasteltava ilmiö ja sen ilmene-  
misen tapa kuuluvat yhteen.<sup>108</sup> Kuvittelua tarkastellessamme meidän on sikäli hyväksyttävä, että kuvitlemillamme asioilla on niille ominainen tapa ilmetä eli todellistua. Kuvittelumme kohteella on omat erityisyytensä, jotka eroavat myös reaalisen<sup>109</sup> kohteen ilmenemisestä. Tämä tuntuu kenties äkkipäätään hyvin selvältä, mutta epäselvyyksiä tulee eteen pian – erityisesti kielen tasolla. Jo sana *mielikuva* itsessään on ongelmallinen. Kun kuvittelen, ei kokemuksessani ilmene mitään *kuvaa*. Kuten muistellessani, myös kuvittelussani kuvitlemani kohteet, kuvitteluni objektit, ovat minulle annettuina ilman minkään kuvan välitystä.

103 Sokolovski 2008, 71.

104 Ks. myös Sokolovski 2008, 66–71.

105 ”Nykyistää” termin olen omaksunut Himangalta. Nykyistäminen on mieleen palauttamista. Ks. Himanka 2002, 141–143.

106 Sokolovski 2008, 69.

107 Mt. 71.

108 Himanka 2002, 17.

109 Toin jo aiemmin esiin, että tukeudun reaalisen käsittämässä Husserlin määritelmään reaalista. Husserl tarkoitti reaalilla (*real*) ajallis-avaruudellista, havainnossa annettua (Husserl 1995, 37).

Kukaan ei myöskään – sanan varsinaisessa merkityksessä – ”näe” kuvittelunsa kohteita, vaikka turvaudummekin toistuvasti ”näkemiseen” ja ”katsomiseen” mielikuvista ja kuvittelusta puhuessamme. Näinhän olen itsekin tässä tekstissäni jo useasti tehnyt – ja näin tekee myös Husserl toistuvasti.<sup>110</sup> Voin pyrkiä ylittämään tämän mielikuvien ”havainnon kaltaisuudesta” juontuvan mielikuvia koskevan kielellisen ongelman tukeutumalla Sartren ehdotukseen, että tätä havainnon kaltaiseksi kokemaamme suhdetta kuvittelumme kohteeseen voitaisiin luonnehtia ”kvasi-havainnoksi” (*quasi-observation*).<sup>111</sup> Sanan ”kvasi” etymologia on tässä suhteessa varsin paljastava: sana juontuu latinan sanoista *quam* ja *si*, englanniksi *as if*, ikään kuin.

Koska koen kuvittelun tarkastelun kielentämisen lähtökohtaisesti haastavaksi, haluan seuraavaksi esittää muutaman huomion kuvittelun *ilmenemisen kielestä* tässä tutkimukseni kirjallisessa osassa. Nähdäkseni fenomenologisen kuvailevan kielen ajoittainen monimutkaisuus juontuu pyrkimyksestä tarkkuuteen ja uskollisuuteen ilmiöille ominaisten ilmenemisen tapojen kuvaamisessa. Meidän tulisi sikäli sallia kuvittelun ilmenemisen kielelle ajoittainen mahdollisuus puhua esimerkiksi runollisesti. Kuten Himanka asian muotoilee, asian ongelmallisuus ei saisi johtaa asian viereen.<sup>112</sup> Kun tässä kiinnitän huomiota kielen haasteellisuuteen, pyrinkin ennen muuta virittämään tietynlaista tarkastelun herkkyyttä, jota ilman emme onnistu tavoittamaan ajattelemamme asian ilmenemiselle ominaisia piirteitä. Mielikuvien fenomenologisen tarkastelun mahdollisuudesta ylipäätään toteankin, että kuvittelun tarkastelu ja kielellistäminen *kuvitteluna* saattaa ajoittain näyttäytyä hyvin häilyvänä – kenties jopa järjettömänä. Tutkimukseni aikana olen kokenut monesti kiusausta esittää juuri kielen tasolla kuvittelua koskevia arvostelmia ja kuvauksia sellaisella tavalla, joka vastaisi paremmin totunnaista tapaani puhua asioista. Silloin tarkoittamani kuvittelun ilmenemisen tapa kuitenkin menetettäisiin kuvauksessa.

110 Ks. esim. Husserl 1995, 48–49.

111 Sartre 2007, 10. Ks. myös Stenberg 2005, 154.

112 Himanka 2002, 16.

*On olemassa...*

*Tai, ehkä se ei ole aivan niin...*

*...mutta oletetaan, että on olemassa valkoinen palatsi.*

*Tässä palatsissa on huone, joka on valtava.*

*Huoneen keskellä istuu mies sängyllä.*

*Hän kylpee lämpimässä valossa ja häntä ympäröi pimeys.*

*Tämä sängyllä istuva mies ei ole liikkunut sängyltä minnekään.*

*Miten hän sitten voi tietää, että hän on valkoisessa palatsissa?*

*Huone, jossa mies on, on niin valtava, että katse ei tavoita sen seiniä.*

*Jos nyt istuisit, miehen tapaan, tuolla sängyllä,*

*ja katsoisit,*

*näkisit edessäsi vain pimeyden ilman ääriä.*

*Jos mies siis ei ole liikkunut sängyltä minnekään, eikä hänen katseensa tavoita palatsin valkeita seiniä, miten hän voi tietää, että hän on valkoisessa palatsissa?*

*Ehkä palatsissa oleminen onkin hänelle uskon asia.*

*Hän on itse vakuuttunut siitä.*

*Minä en tiedä kuka minulle on kertonut tämän.*

*Voi myös olla, että minä olen kuvitellut itse koko jutun.*

*Minä olen kuitenkin melko varma,*

*että on olemassa tällainen valkoinen palatsi.*

*Ja sängyllä istuvan miehen puolesta minä toivon, että hän ei ala epäillä.*

Kun nyt olen edellisellä kuvittelun kuvauksella pyrkinyt kuvaamaan sellaista *virittyneisyyttä*, jolla tarkoittamani fenomenologinen näyttämöllisen kuvittelun tarkastelu voisi tapahtua, olen pyrkinyt antamaan kuvitteluni ilmenemisen tulla kieleen tälle kyseiselle kuvitelmalta itselleen ominaisella ”äänellä”. Taiteellisen tutkimukseni aikana olen usein havainnut, että kirjoittaessani mielikuvistani ja tehdessäni näyttämöllisten mielikuvieni pohjalta esitystilaa koskevia materiaalisia ratkaisuja mielikuvat itse johdattavat toimintaani. Tämä mahdollistuu kokemukseni mukaan tietynlaisen asennevalinnan kautta. Kyseessä on erityinen tapa olla suuntautuneena kohti kuvittelun ilmenemistä. Tähän suuntautumisen tapaan johtaa fenomenologinen *reduktio* – tai, ollakseni täsmällinen, oma tapani toteuttaa reduktio tässä tutkimuksessani.

### *Käsitykseni reduktion<sup>113</sup> luonteesta*

Tiiviisti ilmaistuna reduktio on teko, joka irrottaa meidät luonnollisen asenteen sokeasta tottumuksesta, jossa tottumuksemme on muuttunut meille todellisuudeksi. Himanka tuo esiin, että Husserl päätyi näkemykseen, että olemme taipuvaisia pitämään yhtä maailman mallia eräänlaisena perusmaailmana. Tätä luonnollisimman perusmaailman asettavaa asennetta Husserl kutsui ”luonnolliseksi”. Luonnollisen asenteen luonnollisuus on eräänlaista sokeaa tottumusta. Totuttua pidetään niin luonnollisena, että se ymmärretään itse todellisuudeksi.<sup>114</sup> Husserlin *Fenomenologian idea* -teoksen esipuheessa Himanka kuvailee tätä luonnollisen asenteen tottumusta *toistumisen* kautta. Toistaessamme jotakin useasti tiedostuksemme heikkenee emmekä enää huomaa tekevämme mitään erityistä. Näin elämämme kautta saatamme lakata hämmästelemästä kokemuksemme outouksia. Luotamme yksinkertaisesti, että esimerkiksi havaintomme kohde ON. Tällöin emme huomaa enää, miten havaintomme kohdekin kuitenkin koostuu erilaisista ilmentymistä, jotka *kuin itsestään* käsitämme samaksi. Juuri tämä eri ilmentymien käsittäminen samaksi kuin itsestään on subjektiviteetin toiminnan tulosta, jota emme normaalisti huomaa.<sup>115</sup> Fenomenologisen tarkastelun lähtökohta on irrottautuminen tästä luonnollisen asenteen tottumuksesta.

113 Husserlille reduktio on filosofian perusmetodi ja samalla fenomenologian vaikein asia. Ks. Himanka 1995, 21–23. Tässä esittämäni kuvaus pyrkiikin piirtämään esiin oman käsitykseni reduktion luonteesta omaan kokemukseeni nojautuen. Tiiviin yleisesityksen reduktion luonteesta antaa mm. Sokolovski 2008, 47–56.

114 Himanka 2002, 11 ja 19.

115 Himanka 1995, 16–20.



Tällaisen totunnaisesta irrottautumisen aloittaa *epokhē*, joka on reduktion alkusysäys. *Epokhēn* käsite on peräisin antiikin skeptikoilta, joille se tarkoitti lähinnä arvostelmasta pidättäytymistä.<sup>116</sup> Pysin seuraavassa kuvailemaan omaa kokemustani tällaisesta reduktion alkusysäyksen hetkestä, jossa luonnollinen asenne alkaa ikään kuin antaa periksi. Kokemuksen kuvaus itsessään saa tässä pienen runon muodon.

*Kun katson yössä kättäni,  
on käteni sininen.*

*Miksi me sanomme: ”Meidän on tuotava valoa asioihin  
nähdäksemme millä tolalla ne todella ovat!”*

*Miksi emme sano: ”Meidän on vähennettävä valoa nähdäksemme parem-  
min!”*

*Kun katson yössä kättäni,  
on käteni sininen.*

*Eikö juuri yö ole käteni värin todellinen tuntija?*

Kun pyrin olemaan uskollinen kuvaamalleni yölliselle kokemukselle, minun on muutettava totunnaista käsitystä itsestäni. Kun kokemukseni väristäni voi näin muuttua, voin alkaa filosofisen ihmettelyn: kokemukseni osoittaa, että öisin olen (ainakin joskus) sininen. Jos tukeudun ensisijaisesti tähän yölliseen kokemukseeni käteni väristä, saattaisin esimerkiksi pitää päiviäni kammottavina, sillä päivänvalossa kadotan havainnossani öiselle kädelleni ominaisen sinisen värin. Vastaavasti: jos asetan päivän ensisijaiseksi, minun on kuitenkin hyväksyttävä, että öisin koen jonkinlaisen muutoksen. Ja kuka tai mikä on tämä ”minä”, joka ensin antaa ensisijaisuuden päivälle ja jonka mielenrauha järkkyy yöllä, kun tämä ”minä” havaitsee muuttuneensa? Jos kokemukseni väristäni voi kerran näin muuttua, on taustalla ilmeisesti oltava jokin samana pysyvä ”minä”, joka kokee muuttuvansa.

Olenaisimpana asiana tavassani ymmärtää ja toteuttaa reduktio taiteellisen tutkimukseni kehyksessä minulle näyttäytyy se tietty fenomenologinen asenne, johon reduktio johtaa. Tämä hyvin tietyllä tavalla virittynyt asenne on tutkimuk-

116 Mt. 22. Ks. myös Sokolovski 2008, 49.

seni kohteen, näyttämöllisten mielikuvien, luonteen kannalta keskeinen. Kutsun tätä fenomenologisen asenteen laatua tutkimuksessani *viivästyttämiseksi*.

### *Viivästyttäminen ja näyttämöllisten mielikuvien tarkastelu*

Viivästyttäminen on huomion pidättämistä kohteessa siten, että kohteeseen, näyttämölliseen mielikuvaan, pyritään suuntautumaan *muuttamatta* sitä. Tämä on erityisen tärkeää mielikuville luonteenomaisen muuttuvuuden kannalta. Kuvittelu pyrkii kokemukseni mukaan usein etenemään kuin huomaamatta. ”Kehittelemme” itse kuvitelmiämme niin, ettemme aina edes havaitse omaa aktiivisuuttamme. Mielikuvien tarkastelun kannalta tällainen muuttuvuus muodostaa olennaisen haasteen. Mielikuva ei ole fenomenologisen tarkastelun kannalta kuten reaalin kohde. Esimerkiksi: voin ottaa etäisyyttä havaitsemaani, edessäni olevaan työpöytäni ja havaintoni kohde (työpöytä) pysyy siitä etääntyessäni samana, vaikka näkökulmani kohteeseen muuttuukin. Nyt puolestaan suljen silmäni ja kuvittelen mielessäni työpöydän. Edessäni on kvasi-havaintona annettu työpöytä. Kun pyrin etääntymään kuvittelulleni ilmenevästä työpöydästä, tulen itse asiassa luoneeksi *uuden mielikuvan*. Huomaan tämän reaalisen kohteen ja mielikuvan ilmenemisen perustavan eron siitä, että kuvitteluni työpöytä vaatii tietoisuudeltani enemmän ponnistuksia. Kuvitellessani itseni etäämmälle kuvitteluni työpöydästä minun on omalla aktiivisuudellani luotava uusi mielikuva, kun näkökulmani vaihtuu. Sartre ilmaisee tämän saman asian kirjoittaessaan, että kuvittelun kohde on aina vain sitä, miksi sen kuvittelemme.<sup>117</sup> Tässä mielessä eri etäisyksiltä tai erilaisista kulmista kuviteltu työpöytä on jo ”eri työpöytä”, uusi mielikuva työpöydästä – ei sama kuviteltu työpöytä eri näkökulmista ”nähtynä”. Näin mielikuvia tarkastellessamme meidän olisi sikäli harjaannuttava tunnistamaan, milloin emme enää tarkastele samaa mielikuvaa.

Viivästyttämiseksi kutsumassani mielikuvien tarkastelemisen taidossa pyrimme juuri viivästyttämään kuvittelulle ominaista taipumusta edetä uusiin mielikuviin. Tarkastelen viivästyttämisen käytäntöä taiteellisessa työskentelyssä kuudennessa luvussa *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen harjoitusprosessin ja esitystilanteiden kuvauksia erittelemällä. Pyrin seuraavaksi avaamaan viivästyttämistä mielikuvien fenomenologisen tarkastelun tapana tarkastelemalla

117 Sartre 2007, 15.

tätä asennetta suhteessa erääseen toiseen tarkastelun tapaan – nimittäin D. T. Suzukin kuvamaan zenin lähestymistapaan.<sup>118</sup>

Kirjoituskokeelmassa *Luentoja zenbuddhalaisuudesta*<sup>119</sup> tohtori Daisetsu Teitaro Suzuki (1870–1966) tuo esiin japanilaisen luontorunoilija Bashōn (1644–1694) kirjoittaman kaksikymmentäyksitavuisen *haikuna* tai *hokkuna* tunnetun runon, joka suomennettuna kuuluu seuraavasti:

Kun katson tarkasti,  
näen *nazunan* kukkivan  
pensasaidan vieressä!<sup>120</sup>

Suzuki pyrkii tulkitsemaan Bashōn lähestymistapaa *nazuna* -kukan tarkastelussa tämän runon avulla. Suzuki arvelee, että runoilija oli todennäköisesti kävelemässä pitkin maantietä, kun hän huomasi jotain unohdettua aidan vieressä. Bashō meni lähemmäs, katsoi sitä tarkasti ja havaitsi, että se oli pelkkä mitätön rikkaruoho. Suzukin mukaan runo kuvaa tätä yksinkertaista tapahtumaa ilman mitään erityistä runollista tunnetta – lukuun ottamatta kahta viimeistä tavua, jotka kuuluvat japaniksi ”*kana*”. Tämä päätte merkitsee, Suzukin mukaan, tiettyä ihailun, ylistyksen, surun tai ilon tunnetta ja se voidaan joissakin yhteyksissä varsin osuvasti korvata kielessämme huutomerkillä.<sup>121</sup>

Seuraavaksi Suzuki tekee muutamia huomioita Bashōn tarkastelemisen tavasta tähän runoon tukeutuen. Ensinnäkin Bashō ei tee tälle *nazuna* -kukalle mitään. Hän ei poimi sitä – ei edes kosketa. Hän vain katsoo sitä tarkasti ja vaipuu ajatuksiinsa.<sup>122</sup> Suzuki korostaa, että Bashōn lähestymistavassa erityistä on, että hän pitäytyy ”absoluuttisessa subjektiivisuudessa”, jossa *hän näkee nazunan ja nazuna näkee hänet*. Tämän tulkinnan Suzuki perustaa Bashōn sanavalinnalle ”katson tarkasti” (japaniksi ”*yoku mireba*”). Sana ”tarkasti” vihjaa Suzukille,

118 Fenomenologian ja zenin yhtymäkohdat ovat tunnettuja. Suomalaisessa fenomenologisessa perinteessä aihetta on käsitellyt Timo Klemola. Kirjassaan *Taidon filosofia – filosofin taito* Klemola esittää, että hän näkee kaksi fenomenologista perinnettä, joiden avulla filosofi voi harjoittaa itseään: itäisen ja läntisen. Klemolan mukaan monet aasialaiset viisauksiperinteet sisältävät hyvin hienovaraisia tietoisuuden harjoittamisen menetelmiä, joita voidaan hyvällä syyllä kutsua fenomenologisiksi. Yhtenä esimerkkinä Klemola mainitsee zen -perinteen. Klemola 2004, 42–43.

119 Suzuki 2012.

120 Mt. 15.

121 Mt. 15–16.

122 Mt. 17.

ettei Bashō ole enää pelkkä ulkopuolinen tarkkailija vaan että kukka on alkanut hiljaisesti ja ilmaisuvoimaisesti *ilmaista itseään hänelle*.<sup>123</sup> Tulkintani mukaan Suzuki ilmaisee Bashōn tarkastelutavalle ominaisen asenteen myöhemmin tiivistäessään zeniläisen lähestymistavan seuraavasti:

Zeniläinen lähestymistapa tarkoittaa astumista sisään suoraan kohteeseen itseensä ja sen näkemistä ikään kuin sisäpuolelta. [--] Tällöin kukka puhuu minulle ja tunnen kaikki sen salaisuudet [--].

Kuitenkin nyt, tuntiessani kukan, tunnen myös Itseni. Tarkemmin sanottuna, kadottaessani itseni kukkaan tunnen sekä Itseni että kukan.<sup>124</sup>

Tällaista lähestymistapaa todellisuuteen Suzuki nimittää zenin lähestymistavaksi, esitieteelliseksi tai metatieteelliseksi, jopa tieteenvastaiseksi tavaksi.<sup>125</sup> Tuomalla esiin tässä yhteydessä D. T. Suzukin Bashō -tulkinnan pyrin toisen tarkasteluperinteen kuvauksen avulla tukemaan kuvaustani viivästyttämiseksi kutsumastani tarkastelun asenteesta. Viivästyttämisessä avautuu erityinen näyttämöllisen kuvittelun tarkastelemisen laatu, jota hyvin voisi kuvailla kohteen sisään astumiseksi. Näyttämöllistä mielikuvaa ei pyritä muuttamaan, vaan sen annetaan ilmaista itsensä. Suzukin Bashō -tulkintaan haluaisin vielä lisätä yhden oman arveluni, joka oleellisesti liittyy viivästyttämistä toteuttavaan tarkasteluun.

Bashōn runoa lukiessani minulle syntyy nimittäin vaikutelma siitä, että runoilija aivan erityisellä tavalla kääntyy *nazuna* -kukan puoleen. Kyseinen kasvi on todella varsin vaatimaton: se kasvaa kahdenkymmen senttimetrin, korkeintaan viidenkymmenen senttimetrin korkuiseksi. Kukinto on valkoinen, läpimitaltaan vain noin 2,5 millimetriä. Kun ajattelen tilallisesti tapahtumaa, jossa Bashō huomaa maantietä kulkiessaan kasvin, arvelen, että runoilijan on täytynyt hieman kumartua nähdäkseen kukan. Juuri tämän kumartumisen tai kukan puoleen kääntymisen ele on nyt keskeinen. Se vaatii *pysähtymistä ja taipumista*. Juuri tällaista on ymmärrykseni mukaan viivästyttämisen *reflektiivisyys*. Viivästyttävä tarkastelu on tilallinen kokemus, johon liitän oleellisesti tällaisen pysähtymisen, kohteen puoleen yhä uudelleen kääntymisen (*re-fleksion*), huomion pidättämisen kohteessa sekä pyrkimyksen olla muuttamatta tarkastelun kohteena olevaa mie-

123 Mt. 18.

124 Mt. 27.

125 Mt. 26–28.

likuvaa. Näin kokemukseni mukaan voi tapahtua tietynlainen *uppoutuminen*, jossa mielikuva ilmaisee itsensä. Tunnistan kuvittelukokemuksessa oman kuvittelua ylläpitävän aktiivisuuteni, mutta samalla olen kadottanut itseni. Olen samaan aikaan suuntautumisessani aktiivinen ja passiivinen.

Selkeänä erona viivästyttämiseksi kutsumastani tarkastelun asenteesta käy hyvin näyttelijä Mihail Tšehovin (1891–1955) ohje suhteesta mielikuviin kirjassa *To the Actor*.<sup>126</sup> Kuvittelua ja kuvittelun ruumiillistamista käsittelevän luvun alussa Tšehov kuvailee, miten (hänen) tietoisuuteen (sa) nousee ”kokonaan uusia mielikuvia”, jotka eivät kumpua eletyn elämän sisällöistä. Tšehov nimittää tällaisten mielikuvien lähdettä ”Luovaksi Mielikuvitukseksi” (*Creative Imagination*). Hän kuvailee, miten tällaiset omaehtoiset kuvitelmat voivat alkaa ikään kuin ”esiintyä” kuvittelevassa mielessä. Hän tunnistaa, että tällaisilla mielikuvilla tuntuu olevan ”oma itsenäinen elämänsä”. Tällaiset mielikuvat herättävät myös kuvittelijassa vastatunteita ja vetävät hänet luovaan mielentilaan.<sup>127</sup>

Tšehov ilmaisee suhteensa näihin mielikuviin:

Siitä huolimatta, että Luovat Mielikuvat vaikuttavat omaehtoisilta, siitä huolimatta, että ne ovat täynnä tunteita ja haluja, teidän ei pidä ajatella, että Luovat Mielikuvat näyttäytyvät teille loppuun asti ja valmiiksi kehittyneinä. Näin ei ole. Täydellistyäkseen, saavuttaakseen teitä tyydyttävän ilmaisullisen laadun, Luovat Mielikuvat tarvitsevat aktiivisuuttanne. Kun muutatte ja viimeistelette ne kysymyksillänne ja käskyillänne, Luovat Mielikuvat esittävät vastauksensa sisäiselle katseellenne.<sup>128</sup>

Tšehoville mielikuvat vaativat aktiivista työstämistä ja muokkaamista. Mielikuville ”esitetään kysymyksiä” ja niitä tarvittaessa ”käskytetään”, jotta ne saavuttaisivat halutun ilmaisullisen laadun. Tšehov käsittelee *To the Actor* -kirjassa mielikuvien tarkastelua roolityön näkökulmasta. Esimerkkinä mielikuvan muokkaamisesta hän käyttää Shakespearen *Loppiaisaton* kohtausta, jossa palvelija Malvolio saapuu puutarhaan etsimään Oliviaa, emäntäänsä. Tšehov esittää nyt kuvittelunsa Malvoliolle pyynnön ”näyttää, miten tämä saapuisi puutarhaan”. Sitten seuraa kuvaus siitä, miten Tšehovin kuvittelun Malvolio toimii. Tšehov

126 Chekhov 2009.

127 Mt. 22.

128 Mt. 23. Suomennos omani.

itse ikään kuin seuraa Malvoliota ulkopuolelta ”ohjaajana”, joka sitten pyytää tätä kuvitteellista ”näyttelijää” tekemään variaatioita kyseisestä sisääntulosta.<sup>129</sup>

Tšehovin esimerkki tuo hyvin esiin, miten hänen luovassa prosessissaan roolihahmon rakentaminen alkaa ”ulkomuodon” kuvittelemisella.<sup>130</sup> Tässä tarkoitukseni on kuitenkin erityisesti kiinnittää huomiota niihin erilaisiin tapoihin, joilla mielikuviin suhtaudutaan. Tällainen ”muokkaava” suhde mielikuviin on toki mahdollinen, mutta olen tässä tutkimuksessani valinnut toisenlaisen lähtökohtaisen asenteen.

Kun tarkastelen näyttämöllistä mielikuvaa sen omassa ilmenemisessään, pyrin viivästyttämään mielikuvan kehittymistä tai muuttumista toiseksi sekä haluani kehittää mielikuvaa. Tarkastelen näyttämöllisen mielikuvan havainnon kaltaista ilmenemistä ”kvasi-havainnoinnin” avulla: mitä ”näky”, ”kuulu”, ”tuntuu”. Käyn läpi mielikuvaa siinä ilmenevien kvasi-aistialueiden kautta. Tämä on ensimmäinen askel siihen, että mielikuva saa ”puhua minulle” – ilmetä omalla tavallaan. Näin voin alkaa vähitellen tulla tietoiseksi mielikuvan rakenteesta.

Pyrin seuraavaksi kuvamaan harjoitteen muodossa, miten tarkoittamani näyttämöllisen mielikuvan tarkastelu aloitetaan etenemällä vaiheittain. Samalla tuon esiin, miten myös tarkastelun edetessä voidaan tietynlaisilla näkökulman vaihdoksilla siirtyä tarkastelun kohteena olevan näyttämöllisen mielikuvan perustalta uusiin mielikuviin.

## 4.2. Näyttämöllisen kuvittelun perusharjoite

Esittelen seuraavaksi kehittämäni harjoitteen, jota kutsun *näyttämöllisen kuvittelun perusharjoitteeksi*. Nimensä mukaisesti se todellakin on *perusharjoite*, sillä se itsessään muodostaa taiteellisen tutkimukseni keskeisimmän välineen näyttämöllisten mielikuvien rakenteiden tarkastelussa ja näyttämöllistämässä. Harjoitteen kuvauksella pyrin konkretisoimaan, miten tarkoittamani näyttämöllisen mielikuvan fenomenologinen tarkastelu etenee vaiheittain. Harjoitteen kuvaus pyrkii sikäli avaamaan myös suhdettani reduktioon siinä merkityksessä kuin sen tutkimuksessani ymmärrän. Tekemällä harjoitteen lukija voi halutessaan syventää kokemuksellisesti suhdettaan näyttämölliseen kuvitteluun ajattele-

129 Mt. 23–24.

130 Tšehovin kuvittelutekniikat kiinnittyvät erityisesti kehon kuvittelemiseen. Hänen *imaginary body* -tekniikallaan on yhtymäkohtia erityisesti kehittämäni *kuvitteellinen keho reaalisesta ruumiista* -tekniikkaan, jota avaan kuudennessa luvussa.

malla ”asiaa itseään” – tarkastelemalla näyttämöllisen mielikuvan ilmenemisen piirteitä.

Näyttämöllisen kuvittelun perusharjoitteen kuvauksen tarkoitus on myös johdattaa seuraaviin lukuihin, joissa erittelen näyttämöllisen kuvittelun ilmene- mistä taiteellista työskentelyäni ja näyttämöllisen mielikuvan näyttämöllisyyttä tarkastelemalla. Tässä luvussa kuvaukseni keskiössä on erityisesti *perusharjoitteen rakenne*. Lisäksi esitän harjoitteen ohjeistuksen yhteydessä huomioni niistä näyttämöllisen mielikuvan ilmenemisen yleisistä piirteistä, jotka vaikuttavat harjoitteen kulkuun. Harjoitetta tehdessä tietyt näyttämöllisen mielikuvan il- menemisen piirteet tulevat kohdattavaksi sellaisella tavalla, että olen katsonut parhaaksi selventää näitä seikkoja jo harjoitteen ohjeistuksessa. Harjoitteen ohjeistuksen yhteydessä esittämieni huomioiden perustalta syvennän näyttä- möllisten mielikuvien tarkastelua seuraavissa luvuissa taiteellisesta työstä nos- tamieni esimerkkitapausten kautta.

Aiemmassa olen kuvannut viivästyttämistä tietynlaisena näyttämöllisten mielikuvien tarkastelemisen laatuna. Kuvaamalla viivästyttämisen asennetta olen pyrkinyt johdattamaan kohti sellaista virittyneisyyttä ja tarkastelemisen herkkyyttä, joka tähän perusharjoitteen tulisi ymmärrykseni mukaan kyetä yhdistämään. Tämän erityisen tarkastelun asenteen artikuloiminen on ollut tutkimuksessani jälkikäteistä itse harjoitteen kehittämiseksi. Viivästyttäminen on se tapa tai laatu, jolla olen harjoitetta itse tehnyt ja johon olen pyrkinyt myös muita ohjaamaan. Oman kokemukseni mukaan perusharjoite itsessään voi myös johdattaa harjoittelijan tähän viivästyttämiseksi kutsumaani tarkastelutapaan. Näin perusharjoite ja tarkastelun virittyneisyyden laatu ovat yhteydessä toisiinsa. *Perusharjoite itsessään synnyttää tiettyä viivästyttämiseksi kutsumaani mielikuvien tarkastelun tapaa ja viivästyttävä tarkastelu kannattelee perusharjoitetta.*

Harjoite koostuu rakenteellisesti kolmesta toisistaan eroavasta vaiheesta. Nämä kolme eri vaihetta eroavat toisistaan siten, että *jokaisessa vaiheessa koke- muksellinen suhde näyttämölliseen mielikuvaan on erilainen. Juuri tämä kokemuksel- linen suhde itsessään tulee ymmärtää mielikuvan yhtenä rakennetekijänä.* Jokaisessa vaiheessa harjoitteen tekijä tuottaa toisistaan eroavia suhteita näyttämöllisiin mielikuviin – ja siten myös rakenteellisesti erilaisia mielikuvia.<sup>131</sup> Aluksi nämä kolme vaihetta kannattaa mielestäni käydä läpi tässä esittämässäni järjestykses-

131 Kutsun myöhemmin näitä harjoitteen kolmea vaihetta myös näyttämöllisen kuvittelun tekniikoiksi. Tästä tarkemmin kuudennessa luvussa.

sä. Myöhemmin harjoitteen eri vaiheiden välillä voidaan vaihtaa ilman ennalta määrättyä järjestystä.<sup>132</sup>

Harjoitteen kaikissa vaiheissa kehotan kiinnittämään huomiota siihen, *miten näyttämöllinen mielikuva kulloinkin ilmenee*. Tämän kysyvän asenteen säilyttäminen harjoitteessa on keskeistä: ”Miten juuri tämä näyttämöllinen mielikuva on minulle läsnä – miten se ilmenee juuri nyt?” Vaikka jatkossa pyrinkin antamaan vastauksia tämän ilmenemisen yleisistä rakenteista, ei tekemääni analyysia saa lähtökohtaisesti pitää tyhjentävänä. Harjoitteen yhteys fenomenologiseen ihmettelyyn tulee näkyväksi juuri tässä kysyvässä asenteessa. On mielestäni fenomenologisen lähtökohdan mukaista, että harjoitteen kuljetus *pyrkii piirtämään esiin juuri ajattelun reitin*. Tätä ajattelun reittiä kulkemalla, kuvaamaani perusharjoitetta tekemällä, jokaisen tulisi siis periaatteessa päästä ”asian itsensä” läheisyyteen ja näin kyetä tarkistamaan näyttämöllisen kuvittelun ilmenemisen piirteistä esittämäni päätelmät.

### *Harjoitteen I vaihe*

Voit tehdä harjoitteen kahdella toisistaan eroavalla lähtökohdalla: voit työskennellä joko muistetun näyttämön tai puhtaasti kuvitteellisen näyttämöllisen mielikuvan kanssa. Palauta siis mieleesi näyttämö jostakin näkemästäsi esityksestä tai kuvittele täysin uusi mielikuva näyttämöstä.<sup>133</sup> Käsittelen tämän perusharjoitteen tasolla näyttämöllistä mielikuvaa *pysähtyneenä asetelmana*. Perusharjoitteen tasolla ehdotankin, että tarkastelun kohteeksi valitsemasi näyttämöllinen mielikuva on tällainen pysäytetty asetelma. Kokemukseni mukaan tällainen valinta auttaa alussa näyttämöllisten mielikuvien rakenteelliseen tarkasteluun harjaantumisessa. Palaan myöhemmin luvussa kuusi perusharjoitteen sovellusten kohdalla tarkastelemaan näyttämöllisissä mielikuvissa ilmenevää liikettä.

Hahmota nyt näyttämöllisen mielikuvasi perusteella, mistä suunnasta tai suunnista yleisön on tarkoitus katsoa kuvittelemallesi näyttämölle. Näin hahmotat yleisön näkökulman tälle kuvitteelliselle näyttämölle. On myös mahdollista, että näyttämöllinen mielikuva on luonteeltaan sellainen, että tällaista (ihmis)yleisön

132 Myös tästä vaiheiden keskinäisestä suhteesta ja eri vaiheiden välillä vaihtamisesta lisää kuudennessa luvussa.

133 Tutkimuksessani en varsinaisesti ota kantaa siihen, miten ”hyviä” tai ”kiinnostavia” näyttämöllisiä mielikuvia tuotetaan. Tässä esittämäni perusharjoite pyrkiikin vastaamaan siihen, *miten* näyttämöllistä kuvittelua voidaan tarkastella.



näkökulmaa ei hahmotu. Tässä tapauksessa pyri hahmottamaan, millainen olisi näkökulma tälle kuvittelulle ilmenevälle näyttämölle sen *ulkopuolelta*.

Seuraavaksi on eduksi, jos käytettävissäsi on jonkin verran tilaa. Tässä harjoitteen ensimmäisessä vaiheessa harjoitteen tekijä sijoittaa itsensä reaalisen harjoitustilan<sup>134</sup> laidalle siten, että harjoitteen tekijän edessä avautuu mahdollisimman paljon vapaata tilaa.

Katsot nyt edessäsi avautuvaa reaalista tilaa. Näet luultavasti lattian, seinät, katon – ja tässä havainnossasi annetussa tilassa mahdollisesti sijaitsevia materiaalisia, kappalemaisia objekteja. Ryhdy nyt *projisoimaan* edessäsi avautuvaan reaaliseen tilaan valitsemaasi näyttämöllistä mielikuvaa. Projisoiminen juontuu latinan sanoista *pro jacere* – eteen heittää. Projisoiminen tapahtuukin siten, että näyttämöllinen mielikuva ilmenee edessäsi aiemmin hahmottamastasi ”yleisön näkökulmasta” käsin. Projisoiminen on näyttämöllisessä mielikuvassa ilmenevän sijoittamista reaaliseen tilaan – kuvitteellisen tilan ja tässä kuvitteellisessa tilassa ilmenevän asettamista reaalisen tilan päälle.

Kuvittelun näyttämön projisoiminen reaaliseen tilaan tapahtuu ”kvasi-aistien” avulla. Näyttämöllistä mielikuvaa voidaan aina tarkastella sen kvasi-aistialueiden rakenteen kautta. Miten esimerkiksi kuvittelulle ilmenevä näyttämöllinen mielikuva ”näyttäytyy”? Olen jo aiemmassa tuonut esiin tämän mielikuvan havainnon kaltaisen luonteen, jota Sartre nimittää kvasi-havainnoksi. Voimme nyt havaita tähän liittyen, että mielikuva sisältää *aina vain ne kvasi-havainnot, jotka siihen itse kuvittelemme*. Tämä voidaan hahmottaa käymällä näyttämöllisen mielikuvan kaikki kvasi-aistialueet läpi. Tyypillisimmin omista näyttämöllisistä mielikuvistani puuttuvat kvasi-makuaisstimukset ja kvasi-hajuaistimukset. Jos jokin aistialue puuttuu mielikuvasta, tämä asia havaitaan harjoitetta tehtäessä, mutta mielikuvaa ei pyritä lähtökohtaisesti muuttamaan tai täydentämään. Jos mielikuvaa täydennettäisiin lisäämällä esimerkiksi kvasi-hajuaistimus, samalla luotaisiin jo uusi mielikuva. Mielikuvaa ei sikäli voi täydentää.

Vaikka mielikuvan ilmenemistä voidaankin kutsua havainnon kaltaiseksi, sen ilmenemisen tapa myös poikkeaa olennaisesti havainnosta. Tätä ei pidä pyrkiä ohittamaan harjoitetta tehtäessä. Projisoinnissa kannattaa suhtautua tähän mielikuvan ja havainnon perustavaan eroon siten, että harjoitteen tekijä esimerkiksi hyväksyy reaaliseen tilaan kuvittelemansa näyttämöllisen mielikuvan

134 Reaalilla harjoitustilalla tarkoitetaan havainnossa annettua tilaa. Kutsun tätä havainnossa annettua reaalista tilaa myös *reaalinäyttämöksi*.

häilyvyyden. Harjoituksen tarkoituksena ei ole muuttaa mielikuvan ilmenemisen intensiteettiä. Jos esimerkiksi näyttämöllisen mielikuvan ”näkyvyys” ilmenee epäselvänä, osittaisena tai häilyvänä, harjoituksen päämääräksi ei tule asettaa mielikuvan selkenemistä. *Sen sijaan epäselvää, osittaista tai häilyvää näyttämöllistä mielikuvaa tarkastellaan sen osittaisuudessa, häilyvyydessä ja epäselvyydessä.* Tällöin pyritään esimerkiksi ymmärtämään, *miten tämän kyseisen mielikuvan epäselvyys ilmenee.*

Kuten olen jo aiemmassa todennut, mielikuvat saattavat joskus muuttua niitä tarkastellessamme ”kuin itsestään”. Mikäli tässä kvasi-havainnoinnin avulla tapahtuvassa näyttämöllisen mielikuvan projisoinnissa mielikuva muuttuu, tätä muutosta ei ohiteta. Nyt voidaan asennoitua kahdella tavalla:

- 1) pyritään palaamaan muutosta edeltäneeseen mielikuvan ilmenemisen tapaan  
tai
- 2) huomataan muutos ja ryhdytään tarkastelemaan tämän uuden mielikuvan ilmenemistä.

Kun nyt kuvittelet näyttämöllistä mielikuvaa tästä kuvittelemasi näyttämön ulkopuolisesta näkökulmasta käsin, voit myös sanallisesti, ääneen puhuen, ryhtyä kuvailemaan näyttämöllisen mielikuvan ilmenemistä kvasi-havaintojen kautta.<sup>135</sup> Harjoitteen kuljetus tähän vaiheeseen, jossa näyttämöllistä mielikuvaa kuvaillaan sanallisesti ääneen projisoinnin aikana, muodostaa perusharjoitteen ensimmäisen osan. Tätä projisoinnin sanallistamista voimme kutsua myös *kuvailemiseksi* ja kuvailevaksi vaiheeksi.

### ***Harjoitteen II vaihe***

Tähän asti näyttämöllistä mielikuvaa on tarkasteltu kuvittelulle ilmenevän näyttämön ulkopuolelta, ikään kuin yleisön näkökulmasta. Ehdotin, että tätä näkökulmaa myös tuetaan käyttämällä reaalista harjoitustilaa tietyllä tavalla. Harjoitteen tekijä on perusharjoitteen ensimmäisessä vaiheessa reaalisen harjoitustilan laidalla.

Perusharjoitteen toisessa vaiheessa siirrytään uuteen näkökulmaan. *Samalla, edellisen näyttämöllisen mielikuvan perustalta, luodaan uusi näyttämöllinen mieli-*

<sup>135</sup> Voit tehdä tämän sanallisen kuvailemisen myös kirjoittamalla harjoitteen aikana tai jälkeenpäin. Käsittelen mielikuvista kirjoittamista kuudennessa luvussa.

*kuva*. Erona edelliseen on se, että nyt siirrymme tälle kuvittelumme avaamalle näyttämölle. Tätä näkökulmanvaihdosta kutsun tutkimuksessani *sisentymiseksi*. Nimensä mukaisesti tässä näkökulmassa olemme näyttämöllisen mielikuvamme sisällä. Perusharjoitteen ensimmäisessä vaiheessa kuvittelemamme näyttämö ei enää sisentyessämme ole edessämme, vaan sisentymisen myötä *kuvittelemamme näyttämö avautuu ympärillämme*. Tätä kuvittelussamme tapahtuvaa siirtymää tuetaan perusharjoitteessa myös paikanvaihdoksella reaalisessa tilassa.

Harjoitteen tekijä valitsee harjoitteen ensimmäisen vaiheen päätteeksi näyttämöllisen mielikuvan sisäisen näkökulman, johon hän aikoo sisentyä. Selvennän tämän siirtymän luonnetta esimerkin avulla. Luvussa kaksi kuvailin ”tukehduttamisnäyksi” kutsumaani näyttämöllistä mielikuvaa. Kuvasin, miten tämä näyttämöllinen mielikuva ilmeni minulle lähtökohtaisesti katsojan tai ohjaajan näkökulmasta. Mielikuva näyttäytyi minulle ikään kuin katsomosta käsin. Nyt tähän näyttämölliseen mielikuvaan sisentyessäni voin valita esimerkiksi toisen mielikuvassa ilmenevän ihmishahmon näkökulman. Sisentyessäni siirryn siis tälle kuvittelulle näyttämölle mielikuvan ihmishahmon *kuvitteelliseen kehoon*. Voin ruumiillistaa tämän siirtymän reaalisessa harjoitustilassa. Voin siirtyä harjoitustilan laidalta sille kohdalle, johon olen edellisessä vaiheessa projisoinut kuvittelemani ihmishahmon. Näin asetan *reaalisen ruumiini* näyttämöllisessä mielikuvassa ilmenevän kuvitteellisen kehon paikalle. Samalla voin pyrkiä mahdollisimman tarkasti *ruumiillistamaan tämän kuvitteellisen kehon pintamuodon reaalisella ruumiillani*.<sup>136</sup>

Tässä näkökulmassa suhde näyttämölliseen mielikuvaan on olennaisesti muuttunut verrattuna perusharjoitteen ensimmäiseen vaiheeseen. Samalla ensimmäisen vaiheen näyttämöllisen mielikuvan perustalta on luotu uusi näyttämöllinen mielikuva, jossa suhde etäisyyksiin on muuttunut. Jälleen voimme alkaa tarkastella mielikuvan ilmenemistä kvasi-aistien kautta tästä uudesta näkökulmasta käsin.

Nyt meidän on myös ratkaistava tiettyjä asioita, jotka tulevat havaittavaksi tämän näkökulman ja edellisen näkökulman erona. Kuvaan tätä jälleen ”tukehduttamisnäyn” tarjoaman esimerkin avulla. Kuten jo luvussa kaksi ”tukehduttamisnäyn” kuvauksen yhteydessä toin esiin, tämän näyttämöllisen mielikuvan ihmishahmot ilmenevät mielikuvassa itsessään *puhtaasti ulkoisina hahmoina*. Toin esiin, miten kummallakaan mielikuvan hahmoista ei mielikuvassa ilmene mitään ”sisäistä elämää”. Tämä on nyt tässä näyttämöllisessä mielikuvassa itsessään

136 Toin jo aiemmin luvussa kolme esiin, että tutkimukseni kirjallisessa osassa käsitän voittopuolisesti kuvitteellisen kehon vähintään jonakin *ihmismäisenä*.

kohdattava rakenteellinen piirre. Palaan jälleen havaintoon, jonka olemme jo voineet aiemminkin todeta: kuvittelun kohde on aina vain sitä, miksi sen kuvittelemme. Nyt tähän ”tukehduttamisnäyksi” kutsumaani näyttämölliseen mielikuvaan sisentyessäni voin siis lähtökohtaisen mielikuvani perustalta tietää varmasti mielikuvassa ilmenevien ihmishahmojen pintamuodon. Tämän ulkomuodon, hahmon kuvitteellisen kehon pinnan ruumiillistaessani – tähän kuvitteellisen kehon näkökulmaan sisentyessäni – en kuitenkaan voi lähtökohtaisen mielikuvani perustalta tietää mitään esimerkiksi mielikuvan hahmon tuntemuksista. *Niitä ei lähtökohtaisessa mielikuvassa ilmene.* Sisentyessäni tällaiseen kuvitteelliseen kehoon joudun sikäli ratkaisemaan:

– pitäydynkö tiukasti näyttämöllisessä mielikuvassani lähtökohtaisesti annettussa? Tällöin sisentyessäni hahmon näkökulmaan voin pyrkiä ruumiillistamaan reaalilla ruumiillani hahmon ulkomuodon, mutta pidättäydyn luomasta minkäänlaista mielikuvaa ruumiillistamani hahmon sisäisestä elämästä, koska sitä ei lähtökohtaisessa mielikuvassa ilmene.

tai

– sisentyessäni näyttämöllisen mielikuvan ihmishahmoon luon tästä näkökulmasta käsin täysin uuden mielikuvan. Tällöin voin kuvitella hahmon ajatuksia, tuntemuksia ja havaintoja ympäröivästä maailmasta. Voin myös ottaa reaalilla ruumiillani ruumiillistamani kuvitteellisen kehon muodon kuvitteluni lähtökohdaksi. Voin kysyä itseltäni: ”Kun nyt ruumiillistan reaalilla ruumiillani tällaista muotoa, miten tämä ruumiinmuoto minuun vaikuttaa? Synnyttääkö se tuntemuksia? Synnyttääkö ruumiillistamani ruumiinmuoto itsessään uusia mielikuvia?”

Olen tutkimuksessani tarkastellut näitä kahta erilaista suhtautumistapaa painotuen valinnoissani ensimmäiseen, tietyllä tavalla ankarampaan, lähtökohtaisen mielikuvan ensisijaisuutta korostavaan valintaan. *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen harjoitusprosessissa pitäydyin omassa valinnoissani tässä ensimmäisessä suhtautumistavassa. Pyrin tuomaan tämän esiin kuudennessa luvussa esimerkkitapausten erittelyn yhteydessä. Kuvaan myös, miten tällä valinnallani on yhteys tapaani ohjata työryhmää esitystä valmistaessamme. Näyttämöllisissä mielikuvissa lähtökohtaisesti annettussa pitäytyminen korostaa myös ryhmälle asettu-

vaa vaatimusta kuunnella mielikuvan kantajaa.<sup>137</sup> Kehittelevä suhde mielikuviin nähdäkseni puolestaan ruokkii sellaista työskentelytapaa, jossa ryhmä etenee lähtökohtaisen mielikuvan pohjalta kokonaan uusiin näyttämöllisiin mielikuviin.

Myös sisentymisen aikana havaittua voidaan pyrkiä sanallistamaan ääneen puhumalla tai kirjoittamalla.

### *Harjoitteen III vaihe*

Näyttämöllisen kuvittelun perusharjoitteen kolmannessa vaiheessa huomio suunnataan näyttämöllisen mielikuvan ja reaalisen harjoitustilan (reaalinäyttämön) *suhteeseen*. Tarkastelun kohteena ovat nyt näyttämöllisen mielikuvan ja reaalinäyttämön yhteneväisyydet ja eroavaisuudet. Miten tämä kahden olemuksellisesti erilaisen näyttämöllisen tason suhde ja ero ilmenee? Tässä vaiheessa huomio suunnataan myös reaalisen ruumiin, kuvitteellisen kehon ja ruumiintuntemusten kentän suhteisiin.

Tätä tarkastelua nimitän *erottelemiseksi*. Kolmannessa vaiheessa huomioni kohdistuu siis kokemukseeni kahden näyttämöllisen tason ilmenemisen erosta ja niiden suhteesta toisiinsa. Huomioni suuntautuessa näihin mainitsemiini suhteisiin palaan ajattelemaan myös kokemustani perusharjoitteen kahdesta edeltävästä vaiheesta. Tarkastelun kohteeksi kokemuksessa tulevat tietyt täyttymisen ja osittaisen piirteet. Esimerkiksi: millä tavoin näyttämöllisessä mielikuvassa mahdollisesti ilmenevä tunnelma tuli koettavaksi harjoitetta tehdessä – täytyikö mielikuva tuntemuksella? Tai: missä määrin pystyin reaalilla ruumiillani ruumiillistamaan tavoittelemani kuvitteellisen kehon ulkomuodon? Osittain? Kokonaan? Tätä tarkastellakseni voin esimerkiksi vaihtaa näkökulmani perusharjoitteesta sisentymisestä erottelemiseen. Tällöin tarkastelen sisentymisvaihetta siten, että kuvittelen reaalista ruumistani sen ulkopuolelta. Näin sisentymisen vaihtuessa hetkeksi erottelemiseksi voi huomioni suuntautua esimerkiksi siihen, *missä määrin* voin mielikuvalleni uskollisesti ruumiillistaa siinä ilmenevän kuvitteellisen kehon reaalilla ruumiillani. Tällaisen erottelemisen aikana tarkastelen siis sisentymiseni reaalissa ruumiissani tuottamaa *ulkoista ilmenemistä*. Tietyissä mielessä ”katson” esiintymishetkessä omaa ruumiillista esiintymistäni yhdessä katsojan kanssa. Tähän näyttämöllisesti kuvittelemalla näyttämöön keskeisesti liittyvään, tietynlaiseen *kahdentumiseen*, kokemuksen

137 Tarkoitan mielikuvan kantajalla sitä henkilöä, jonka kuvittelemasta näyttämöllisestä mielikuvasta on kyse.

rakenteelliseen mahdollisuuteen, jossa koen samaan aikaan olevani näytteläni tekijä ja katsoja, palaan tarkemmin kuudennessa luvussa.

### *Yhteenveto*

Edellä esittämäni näyttämöllisen kuvittelun perusharjoitteen ohjeistus on tutkimuksessani kehittynyt ja täsmentynyt taiteellisen työskentelyn myötä. Omassa kokemuksessani tutkimus ja taiteellinen työ yhdistyvät hyvin konkreettisesti kehittämässäni perusharjoitteessa. Se on kulkenut mukanani ja toiminut keskeisenä taiteellisen tutkimukseni väylänä koko tutkimusprosessini läpi. Harjoitteen kolmivaiheinen rakenne oli hahmottunut minulle alustavasti jo ennen tutkimukseni ensimmäisen tarkastetun taiteellisen osan *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen harjoitusprosessia. Tutkimukseni taiteelliset osat perustuvat perusharjoitteen sovelluksille ja taiteellisen työskentelyn sekä työskentelyn reflektoinnin myötä ymmärrykseni tämän perusharjoitteen merkityksestä ja monikäyttöisyydestä on syventynyt. Edellä olen pyrkinyt antamaan perusharjoitteesta rakenteellisen kuvauksen. Kuudennessa luvussa havainnollistan tutkimusesityksistäni nostamieni esimerkkitapausten valossa, miten olen soveltanut harjoitetta tutkivassa taiteellisessa työssä näyttämöllisten mielikuvien tarkastelussa ja esitystilaan sovittamisessa.

Tässä neljännessä luvussa olen pyrkinyt johdattamaan lukijan siihen tarkastelutapaan, jonka soveltamista taiteelliseen työhön avaan kirjan kuudennessa luvussa. Edellä esittelemääni, tutkivan taiteellisen työskentelyn kautta kehittämäni tarkastelutapaa kutsuin tämän luvun alussa tekemisperustaiseksi taiteellisen tutkimuksen menetelmäksi, jossa näyttelijäntyö rinnastuu fenomenologian harjoittamiseen. Näyttämöllisen kuvittelun perusharjoitteen kuvauksella olen tuonut esiin kolme erilaista suuntautumistapaa kuvittelulle ilmenevään näyttämöön. Olen myös esittänyt harjoitteen kuljetuksen kannalta keskeiset huomioni näyttämöllisen mielikuvan ilmenemisen rakenteellisista piirteistä. Esittämällä nämä huomiot lomittuneena harjoitteen kuvaukseen olen pyrkinyt konkretisoimaan tutkimukseni tarkastelutapaa. Näin olen pyrkinyt tekemään myös päätelmiini johtavan ajatteluprosessin sekä itse päätelmät arvioinnin kohteiksi. Oma tulkintani reduktion luonteesta ja käsitykseni näyttämöllisen kuvittelun fenomenologisen tarkastelun toteuttamisesta taiteellisessa tutkimuksessani nojaavat harjoitteen kuvaukseen ja sen yhteydessä esittämiini huomioihin.

Seuraavassa viidennessä luvussa rakennan reitin kuudennessa luvussa esittelemiini taiteellisen työskentelyn esimerkkitapauksiin ja näyttämöllisen kuvittelun harjoitelmiin. Pysyn näyttämöllisen kuvittelun rakenteellisessa tarkastelussani

---

*miten kuvitellaan* -aspektissa. Määrittelen ne kuvittelun *näyttämöllisyyden* rakenteelliset piirteet, joiden tutkimukseni tarjoaman evidenssin valossa katson määrittävän kaikkia luonteeltaan näyttämöllisiä mielikuvia.





## 5. Mielikuvan ilmenemisen näyttämöllisyys – näyttämöllisyyden yleinen rakenne

Olen aiemmassa kuvannut näyttämöllisen kuvittelun ilmenemistä oman kokemuksen kautta ja kokemustani eritellen. Lisäksi olen kokemuksen rakenteellisen analyysin avulla muodostanut näyttämöllisen kuvittelun perusharjoituksen periaatteet, jotka esitin tämän kirjan edellisessä luvussa. Voimme nyt tätä taustaa vasten selvittää kokemuksesta käsin sen ilmeisen seikan, että *näyttämöllinen kuvittelu on se tapa, jolla suuntaudumme näyttämölliseen mielikuvaan eli luomme näyttämöllisen mielikuvan*. Aiemmassa esittämäni perusharjoituksen myötä meille kävi selväksi, että tämä tietoisuuden suuntautumisen tapa voi ilmetä kolmella perustaltaan erilaisella tavalla suhteessa näyttämölliseen mielikuvaan. Perusharjoituksen vaiheet osoittivat, että näyttämöllinen kuvittelumme voi olla joko projisoivaa tai sientyvä. Erottelemiseksi nimitin sellaista suuntautumisen tapaa, jossa tarkastelemme kuvitteellisen ja reaalisen eroa ja suhdetta. Nämä suuntautumistapojen erot voitiin saada esiin perusharjoitetta tekemällä.

Tässä viidennessä luvussa tarkastelen kuvittelun näyttämöllisyyden ilmenemisen eri muotoja. Keskityn hahmottamaan sitä näyttämöllisen kuvittelun rakenneosaa, joka tekee näyttämöllisestä kuvittelusta olemuksellisesti näyttämöllistä ja näyttämöllisestä mielikuvasta näyttämöllisen. *Tulen ehdottamaan, että näyttämöllisellä kuvittelulla ja sellaisella kokemuslaadulla, jossa koemme reaalisen tilan näyttämönä, on yhteinen kokemusta määrittävä rakennetekijä*. Tässä mielessä reaalinen tila ei ilman näyttämöllisen kuvittelun tukea voi ymmärrykseni mukaan olla näyttämö. Kun esimerkiksi menen teatterirakennukseen ja koen lavalle katsoessani näyttämön olevan läsnä, johtuu kokemukseni juuri siitä, että olen tehnyt tietynlaisen päätöksen kuvitella näyttämöllisesti. Kuten jo johdan-

toluvussa alustavasti ehdotin, päätös ryhtyä kuvittelemaan näyttämöllisesti voidaan mieltää tietynlaisena suostumisena. Näyttämön ollessa kokemuksessani läsnä, koen myös näyttämölliselle kokemiselle ominaista tilallisuutta. *Pyrin tässä luvussa jäljittämään kokemukseni rakenteita eritellen, millaisena erityisenä tilallisuutena näyttämöllisyys ilmenee.* Korostaessani näyttämöllisen ilmenemisen tilallista luonnetta erottaudun suurelta osin siitä keskustelusta, jota *draamallisesta jäljittelystä (mimesis)* on käyty Aristoteleen määritelmän mukaisesti toimivien ihmisten jäljittelyä.<sup>138</sup> Kokemukseni ilmeisyyteen tukeutuen väitän, että voimme kuvitella näyttämön ilman ihmisen hahmoa, mutta emme voi kuvitella näyttämöä ilman, että kuvitellessamme luomme samalla jonkinlaisen kokemuksen tilasta. Näyttämöllinen tilallisuus on kuitenkin erityistä tilan kokemista ja yritän selvittää, miten tarkoittamani näyttämöllinen tilallisuus on suhteessa Annette Arlanderin ”esityksen tilasta” tekemään analyysiin. Pyrin lisäksi kiinnittämään erityistä huomiota tällaisessa näyttämöllisessä tilassa esittäytyvän ilmi tulemisen tapaan. Näyttämöllisellä ilmenemisellä on sille ominainen esiin nousemisen ja taustalle asettumisen dynamiikka, joka on kokemukseni mukaan näyttämöllisen kuvittelun olemuksen kannalta keskeinen.

Päädyn tässä luvussa myös kysymään, millainen on näyttämöllisen kuvittelun luoman tilallisen kokemuksen suhde reaaliseseen tilaan. Kuvittelun näyttämöllisyys voi ilmetä eri tavoin ja nämä näyttämöllisyyden erot suhteutuvat eri tavoin reaaliseseen. Kuvittelun ja reaalisesta välistä suhdetta yleisemmällä tasolla tarkastelemalla rakennan tässä luvussa myös perustan niille taiteellisten prosessien analyyseille, jotka esitän seuraavassa luvussa.

### 5.1. Esityksen tila ja näyttämöllinen tila

Annette Arlanderin tohtorintutkimuksen kirjallisessa osassa *Esitys tilana* (1998) Arlander tarkastelee esityksen tilaa yhtäältä merkityksiä luovana paikkana sekä fyysisen esitystilan että tekstin kuvaamien tilojen tasolla, toisaalta esittäjien ja katsojien välisinä tilallisina suhteina.<sup>139</sup> Olen Arlanderin tutkimuksen kirjallisen osan avulla hahmottanut tutkimukseni kuluessa oman tarkastelukulmani erityisyyttä suhteessa ”esityksen tilan” tarkasteluun ja tässä mielessä Arlanderin *Esitys tilana* on ollut minulle tärkeä keskustelukumppani. Seuraavaksi käyn tiiviisti läpi Arlanderin analyyseille keskeiset esityksen tilaa koskevat käsitteet. Tämän

138 Aristoteles 1997, 1448a 28–29.

139 Arlander 1998, 6.

jälkeen esitän käsitykseni oman tarkastelukulmani erosta suhteessa Arlanderin tilaa koskevaan tarkasteluun.

Arlanderin työn keskeisenä ajatuksena on, että elävä esitys tapahtuu ennen kaikkea tilana. Hänen mukaansa esitys luo tilan, tilanteen, maailman ja yksi tapa lähestyä esityksen tilaa onkin nähdä se todellisen tilan ja kuvitteellisen tilan yhdistelmänä.<sup>140</sup> Arlander lähestyy tilaa käsiteparien fiktion tila ja faktinen tila sekä esittämistilanne ja esityksmaailma avulla.<sup>141</sup>

Tutkimukseni osana tarkastetussa *Meille jäävät salaisuudet* -esityksessä pyrinkin monessa mielessä juuri tekemään havaittavaksi tätä esityksen luomaan tilaan liittyvää todellisen ja kuvitteellisen tilan välistä vuorovaikutusta ja jännitettä. Esitys alkoi kohtauksella, jossa aivan esityksen alussa esitystilassa ollut musta kuutio purettiin.<sup>142</sup> Tämän saattoi tulkita ”black box” -teatteritilan purkamisena. Toisaalta tämä illuusioita tuottava teatterikone tietyllä tavalla nielaisi katsomossa istuvan yleisön sisäänsä – tai ainakin pullautti sisästäään ”tavaroita ja ihmisen kaltaisia hahmoja” yleisön tilaan. Tällainen esityksen alkuun rakentamani kohta, jonka olin myös esityskäsikirjoituksessa nimennyt ”Lukuohjeeksi”, pyrkikin suuntaamaan katsojan huomion *kysymykseen esityksen tilasta reaalisesta ja kuvitteellisen tilan välisestä suhteesta*. Missä määrin kokemuksemme tilasta rakentuu reaalisesta ja kuvitteellisen sisäkkäisyydelle tai lomittuneisuudelle?

Arlander esittää työssään näkemyksen, että kun katsojille esitetään ne tekniikat joihin esittäminen perustuu illuusio murtuu, ja katsojaa muistutetaan jännitteestä faktisen ja fiktiivisen ajan ja paikan välillä. Arlander tarkoittaa fiktion tilalla lähinnä tekstin tilaa, tekstissä ilmaistua tai vihjattua tapahtumapaikkaa, sen muutoksia ja merkitysulottuvuuksia. Faktisella tilalla hän puolestaan tarkoittaa paitsi konkreettista esitystilaa, huonetta, rakennusta, paikkaa, myös tilan ympäristöä ja asiayhteyttä. Arlander myös toteaa jaon fiktion tilaan ja faktiseen tilaan karkeaksi ja osittain ongelmalliseksi.<sup>143</sup>

Esityksmaailmalla Arlander tarkoittaa yhtäältä tilaa, joka voi olla fiktion tapahtumapaikan ja lavastetun faktisen esitystilan yhdistelmä, toisaalta esityksmaailma voidaan nähdä kompositiona, aistimussommitelmana, ja siksi tulisi sellaisena käsittää sekä ajassa että tilassa liikkuvana ja nimenomaan moniaistisena, eikä

140 Mt. 12.

141 Mt. 6 ja 55–90.

142 Käsittelen tähän kohtaukseen liittyvää näytämöllistä mielikuvaa mielikuvista kirjoittamisen näkökulmasta seuraavassa luvussa.

143 Arlander 1998, 55–58.

esimerkiksi vain audiovisuaalisena näyttämökuvana. Arlanderille esityksmaailma on myös se maailma johon katsojat pyydetään vierailemaan. Vaikka esityksmaailmat voivat yksittäisten katsojien kokemuksissa poiketa toisistaan suuresti, voidaan silti puhua esityksmaailmasta myös kompositiona, kokemusten perustana toimivana rakenteena ja sommitelmana tai säännöstönä.<sup>144</sup>

Esityksmaailman vastinpariksi Arlander asettaa esittämistilanteen käsitteen. Esittämistilanne on esitystapahtuma, joka sisältää Arlanderin määritelmässä myös esiintyjien ja katsojien välisen suhteen reaaliaikatilassa esityshetkellä.<sup>145</sup>

Käsiteparit fiktion tila-faktinen tila ja esityksmaailma-esittämistilanne liittyvät siis Arlanderin työssä kysymykseen esitystilän käytöstä. Arlander esittelee työssään seikkaperäisesti Peter Eversmanin artikkelissa *The Experience of Theatrical Space*<sup>146</sup> esittämän esitystilän analyysimallin ja tuo esiin myös huomioita Eversmanin analyysimallin ongelmista. Arlander myös suhteuttaa omia käsitevalintojaan Eversmanin käsitteisiin illuusion tila ja reaaliaikaila sekä tilan rakenneulottuvuutta koskeviin suoraan edestä nähtävän tilan ja ympäristön-omaisen tilan käsitteisiin.

Arlanderin tarkastelukulma esityksen tilan käsittelyssä avautuu voittopuolisesti ”katsomosta käsin” – teatteriohjaajan positiosta. Esiintyjän näkökulmaa esityksen tilaan Arlander käsittelee työssään suppeimmin luvussa ”Vierailulla esiintyjän tilassa”.<sup>147</sup> Tämän esiintyjän tilasuhteen kokemuksen tarkastelun Arlander tekee muuten sikäli aivan fenomenologisen lähtökohdan mukaisesti, että hän ryhtyy näyttellemään tarkastellakseen, miten esityksen tilan kokeminen avautuu näyttelijän näkökulmasta.<sup>148</sup> Tutkimuksensa kirjallisen osan yhteenvedossa Arlander toteaa, että hänestä oli kiinnostavaa saada omakohtaista kokemusta esiintyjän ja ympäristön suhteesta, vaikkei *Sisar Marianan rakkauskirjeet* -esityksen näyttelijäntyössä tavoiteltu varsinaista esityksmaailman ja ympäristön esikokijana toimimista.<sup>149</sup>

Tutkimuksessani näkökulmani esityksen luoman tilan tarkasteluun eroaa Arlanderin tarkastelusta kahdella tavalla. Ensinnäkin tutkijapositioni kautta: pyrin avaamaan erityisesti sitä tapaa, jolla *näyttelijä luo näytellessään näyttämöllistä*

144 Mt. 60.

145 Ibid.

146 Eversman 1992.

147 Arlander 1998, 205–218.

148 Ibid.

149 Mt. 244.

*tilaa ja vaikuttaa sikäli myös katsojan kokemukseen tilasta.* Luon tiheämpää kuvausta ja tarkempaa erittelyä juuri näyttelijän perspektiivistä käsin Arlanderinkin työssään esittämään kysymykseen, missä määrin esiintyjä voi toimia esitysmailman osana, samalla kertaa sen rakentajana ja esikokijana.<sup>150</sup> Toinen perustava ero on, että keskityn esityksen luomaan *näyttämölliseen* tilaan. Analyyseja erottava tekijä on sikäli tarkastelun keskeisfokuksessa: kaikkiin reaalisiin tiloihin voidaan periaatteessa suuntautua näyttämöllisesti kuvitellen, mutta kaikki tila ei ole luonteeltaan näyttämöllistä tilaa.

## 5.2. Taustalle asettuminen ja esiin nouseminen – näyttämöllisen ilmenemisen liike

Koska tarkoittamani näyttämö voi todellakin ”näyttäytyä” meille puhtaasti kuviteltuna, täytyy näyttämöllisyydellä sikäli olla lähtökohtainen mahdollisuutensa rakentua ilman teatterirakennuksen tai teatteritilan apua. Ilmetäkseen näyttämönä mielikuvan on kuitenkin noudatettava tiettyä näyttämöllisyydelle ominaista yleistä rakentumisen tapaa. Pyrinkin seuraavaksi kiinnittämään huomiota tähän yleiseen näyttämöllisen kokemisen rakentumisen tapaan, jonka on ymmärrykseni mukaan oltava läsnä, ajattelimme sitten kuvittelussamme ilmenevää näyttämöä tai reaalista tilaa, jonka koemme näyttämönä. Näyttämöllisellä kokemuksella on sille ominainen dynamiikka, jota havaintoni mukaan leimaa tietty *taustalle asettumisen ja taustasta esiin nousemisen liike*. Väitän, että tämä taustan ja siitä esiin nousevan suhde ja näiden mainittujen välillä tapahtuva kokemuksellinen liike on tarkoittamani näyttämönä ilmenevän mielikuvan näyttämöllisen olemistavan keskeinen piirre.

*Taideteoksen alkuperässä* Martin Heidegger kiinnittää huomiomme teoksellisuuden kysymykseen. Heidegger esittää, että taide on taideteoksen alkuperä. Mutta mitä puolestaan on sitten taide? Heidegger osoittaa meille, että se (taide) näyttäisi olevan todellista (taide)teoksessa. Tämän vuoksi meidän on aluksi etsittävä hänen mukaansa ”teoksen todellisuutta”. On välttämätöntä tuoda näkyviin ”totuuden tapahtuma teoksessa”. Tuodakseen tämän näkyviin Heidegger valitsee esimerkiksi teoksen, jota ei hänen mukaansa pidetä esittävänä taiteena: kreikkalaisen tempelin.<sup>151</sup>

150 Mt. 87.

151 Heidegger 1998, 39–41.

Rakennustaiteen teos, kreikkalainen temppeli, ei kuvaa mitään. Se yksinkertaisesti kohoaa keskellä rotkojen halkomaa laaksoa. Mahtava rakennus sulkee sisäänsä Jumalan hahmon ja antaa sen nousta tässä kätkeytymisessään (*Verbergung*) avoimesta pylväiköistä ulos pyhään piiriin. Tempelin ansiosta Jumala on temppelissä läsnä. Tämä Jumalan läsnäolo on itsessään piirin laajentumista ja rajautumista pyhäksi. Tempeli ja sen piiri eivät kuitenkaan häviä epämääräisyyteen. [--]

Kohotessaan siinä rakennus lepää kalliopohjalla. Teoksen lepääminen tuo esiin kallion tummuuden jäykässä mutta pakottomassa kantavuudessaan. Siinä kohotessaan rakennus pitää puoliaan yllään raivoavaa myrskyä vastaan ja vasta se saa myrskyn itsensä näkymään omassa väkivaltaisuudessaan. [--] Teoksen vakaa nouseminen tekee näkymättömän ilmatilan nähtäväksi. Sen järkkymättömyys erottuu meren aaltojen pauhusta ja tyyneydellään se antaa niiden tyrskyämisen ilmetä. Puu ja ruoho, kotka ja härkä, käärme ja heinäsiirkka saavat erottuvat hahmonsaa ja tulevat näin näkyviin sinä mitä ne ovat. Kreikkalaiset nimittivät jo varhain tätä syntymistä ja kohoamista niin itsessään kuin kokonaisuudessaan sanalla *fysis*. Se valaisee sitä, mille ja mihin ihminen perustaa asumisensa. Me kutsumme sitä *maaksi*.<sup>152</sup>

Me emme kuitenkaan ole nyt tässä ensisijaisesti hämmästelemässä ”teoksen teoksena olemista”<sup>153</sup>. Pyrinkin seuraavaksi lukemaan Heideggerin kuvausta kreikkalaisesta temppelistä näyttämölliselle kuvittelulle ominaisen näyttämöllisen kokemisen tavan kuvauksena. Tulkitsen siis välttämättä tätä valitsemaani katkelmaa rakentaakseni omaa argumenttiani. Mielestäni tämä ei kuitenkaan ole mielivaltaista, sillä Heideggerin tavoitellessa teoksen teoksellisuuden ehtoja hänen tavassaan kuvata kreikkalaista temppeliä on jotakin perin näyttämöllistä.<sup>154</sup>

Mielestäni Heideggerin kuvauksen tempelin *kohoaminen* ja sen *lepääminen* tuovat esiin näyttämöllisen kokemuksen rakenteelle keskeisen ilmenemistävän. Tätä lainalaisuutta myös näyttämöllinen mielikuva noudattaa. Jotta näyttämöllisyys itsessään voi ilmetä, on ensin jonkin noustava, muun asettuessa taustalle.

152 Mt. 41–42.

153 Mt. 43.

154 Haluan mainita, että Teatterikorkeakoulussa tehdyn taiteellisen tutkimuksen piirissä erityisen keskittyneesti juuri Heideggerin ajattelun suhdetta tanssiin on pohtinut Kirsi Monni väitöksensä kirjallisessa osassa *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996 – 1999* (Monni 2004).

Tempppelin on levättävä kalliopohjalla, jotta sen kohoaminen voi ilmetä. Kuitenkin samalla, kohoamisen ilmetessä, ilmenee myös tempppelin levon sallivan kallion jäykkä mutta pakoton kantavuus. Ajattelen, että kallion ja tempppelin välillä ilmenee Heideggerin kuvauksessa erityinen suhde. Ensin kallio antaa kannatuksen temppeleille. Kallio asettuu taustaksi – se vetäytyy. Näin tempppelin kohoaminen voi ilmetä. Mutta vastavuoroisesti, juuri tämän kyseisen kohoamisen ilmetessä, temppeleille itse kohoamisessaan saa kallion kantavuuden ilmenemään. Tämä vastavuoroisuus synnyttää kokemuksessani laajenevan liikkeen, jonka perustalta alkaa ilmetä myös tietynlaista tilaa – näyttämöllistä tilaa. Pyrin seuraavaksi selventämään, miten tarkoittamani näyttämöllinen tila alkaa kokemuksessani ilmetä Heideggerin tempppelin kuvauksen perustalta.

Kuvitteleva katseeni liikkuu Heideggerin kuvauksen avaamassa, kuvittelemassani maisemassa. Tämä tarkoittamani kuvitteleva katse siirtyy kuvauksen ohjaamana tempppelin juuresta kohti tempppelin kattoa – ja sen yläpuolella olevaa taivasta, ”ilmatilaa”. Jälleen ilmenee näyttämölliselle kokemiselle ominainen esiin nousemisen ja taustalle asettumisen liike: nyt kohti korkeutta kohoava temppele ja kallio asettuvat yhdessä tietynlaiseksi alustaksi ja taustaksi. Kuvauksen myrsky, temppeleitä ympäröivä ilmatila, meren aaltojen pauhu, puu, ruoho ja heinäsiirkka voivat nyt näyttäytyä sitä taustaa vasten, minkä temppele ja kallio niille tarjoavat. Näin on ymmärrykseni mukaan katkelmassa myös Heideggerin tarkoittaman *maan* laita. *Maa* tarjoaa ihmiselle perustan, joka sekin toimii taustana silloin, kun se antaa ihmisen kohota itseään vasten. Heideggerin tarkoittaman *maan* voima on nähdäkseni juuri sen kyvyssä asettua taustalle, kyvyssä vetäytyä.<sup>155</sup>

Näin on myös näyttämön kokemisen kohdalla. Voimme kokea näyttämön vain sillä ehdolla, että tällainen kahdensuuntainen liike – kohoamisen ja lepoon asettumisen, näyttäytymisen ja taustalle asettumisen liike – ilmenee. Esa Kirkkopelto on mielestäni tuonut tämän dynamiikan esiin muun muassa *Näyttämön ilmiö* nimisessä kirjoituksessaan.<sup>156</sup> Kirkkopelto kysyy, voiko teatteri alkaa pelkästä katsojan, tekijän, lukijan tai kirjoittajan päätöksestä ja millainen on tuo päätös.<sup>157</sup> Kirkkopelto haluaa kiinnittää huomionimme, olimmepa sitten katsojia tai tekijöitä, siihen sopimukseen tai suostumukseen, jonka solmiminen on näyttämöesityksen alkamisen edellytyksenä. Tätä esittäjän ja yleisön yhteistä päätöstä hän kutsuu

155 *Maan* käsitteestä Heideggerin taideteosta koskevassa ajattelussa ks. esim. Monni 2004, 76–79.

156 Kirkkopelto 2005. Kirjoitus on Kirkkopellon Suomen Estetiikan seuran symposiumissa pitämä puheenvuoro.

157 Mt. 12–13.

vielä vuoden 2005 kirjoituksessaan ”näyttämösopimuksen solmimiseksi”, mutta nyttemmin Kirkkopelto on halunnut korvata käsitteen ja kutsua näyttämölliseen ilmenemiseen johtavaa päätöstämme ”suostumukseksi”.<sup>158</sup> Kokemuksemme siis osaa omaksua ”näyttämöllisen tarkastelutavan”.<sup>159</sup> Toisaalta varsinainen näyttämön ilmiötä koskeva haaste on Kirkkopellon mukaan siinä, että itse näyttämö tuntuu katoavan näköpiiristä.<sup>160</sup>

[Näyttämö] vetäytyy sivuun taikka syrjään nostaen, korottaen samalla esiin muita asioita kuin itsensä. Se alistuu sille ominaiseen ja tuttuun tehtävänsä, tarjoamaan puitteet itse näytelmälle, sille mikä näyttämöllä tapahtuu. [--]

Näyttämö toimiessaan näyttämönä vetäytyy esittämisen ehdoiksi, esittäväksi tilaksi ja taustaksi, ja on tässä mielessä aina tiettyssä pakenemisen ja tyhjenemisen vaiheessa. Mutta tämä tyhjeneminen, vetäytyminen, on vain vastaliike samaan aikaan tapahtuvalle esiintulolle.<sup>161</sup>

Voimme tässä mielestäni havaita saman kaltaisen dynamiikan kuin Heideggerin kreikkalaista temppeeliä koskevassa kuvauksessa. Näyttämön kokemisen mahdollisuusehto on tietty *nostamisen, korottamisen, vetäytymisen ja puitteen tarjoamisen* välinen liike ja suhde toisiinsa. Katson, että osaltaan tämä näyttämölliselle ilmenemiselle ominainen liike juontuu katseelle ominaisesta tavasta tarkentaa kohteeseen. Kun kohdistan katseeni johonkin tiettyyn kohteeseen, katseessani tarkentuneen kohteen ympäristö alkaa tietyllä tavalla sumentua ja vetäytyä. Kaikki edessäni näyttäytyvä näyttämöllinen ilmeneminen omaksuu tämän katseen ominaisuuden. Yhdeltä osaltaan näyttämölliseen ilmenemiseen liittyvä tietty pumppaavuus, laajenemisen ja vetäytymisen välinen liike, johtuisi sikäli juuri tästä näkemisen kaltaisuudesta.

Suhteessa edellä esittämäni Heideggerin kuvailun tulkintaan on tärkeää ymmärtää, että pyrin tarkastelemaan tässä rinnakkain todellakin Heideggerin *kuvauksen* temppeeliä ja tarkoittamani näyttämön ilmenemistapaa. Juuri kuvaus ja

158 Käsitteeni ”näyttämösopimuksen solmimisen” käsitteen vaihtumisesta ”suostumukseksi” perustuu Kirkkopellon suulliseen tiedonantoon 6.4.2016. Kirkkopelto viittaa tällaiseen ”suostumukseen” (*acquiescence*) myös artikkelissaan ”The ethics of gastropods. An analysis of a trans-human practice.” (Kirkkopelto 2015).

159 Kirkkopelto 2005, 13–15.

160 Mt. 13.

161 Mt. 13 ja 18.



Heideggerin kuvaamisen tapa, avaavat näyttämöllisen mielikuvan temppelistä ja sitä ympäröivästä näyttämöllisestä tilasta. Mikä tahansa temppeli, mikäli se nyt olisi edessäni aktuaalisesti, havainnossa annettuna, olisi reaalisena rakennelmana toki huomattavasti pysyvämpi, kuin tarkoittamani näyttämön näyttämörakenteen erityinen, hento ja horjuva, väliaikainen arkkitehtuuri. Kuitenkin Heideggerin kuvaileman temppelin me kohtaamme juuri kuvittelemalla. Ilmeisesti myöskään Heidegger itse ei ollut ennen kuvauksen kirjoittamista ollut yhdenkään *kreikkalaisen* temppelin aktuaalisessa läheisyydessä.<sup>162</sup> Mikäli tämä pitää paikkansa, kuvauksen kreikkalainen temppeli on Heideggerin kuvittelun luomus.

Voimme varioida kuvittelussamme tarkoittamaani näyttämöllistä kohoamisen ja vetäytymisen liikettä. Tavoitamme sen jälleen ajatellessamme esimerkiksi teatteritilan valonheitintä ja sen lähettämää valoa: Valo nostaa esiin lattiapinnasta esineen – vaikkapa vuoteen.<sup>163</sup> Nyt valaistu vuode näkyy meille kirkkaana. Valokiila rajaa vuoteen piiriinsä ja kiinnittää huomiomme siihen. Samalla vuoteen ympäristö alkaa vetäytyä taustalle. Näin käy myös valon lähettävälle heittimelle. Se ei enää ole huomiomme piirissä. Tyhjä vuode säteilee nyt siinä näennäisessä itseriittoisuudessaan ja sen ympärillä oleva on vetäytynyt hämärään. Tätä kuvitellessamme olemme samalla luoneet näyttämöllisen mielikuvan.

Voimmeko ajatella myös, että aina silloin, kun teatteritilassa lavalle katsoessamme koemme näyttämön olevan läsnä, suuntaudumme jo itse asiassa reaaliseseen teatteritilaan näyttämöllisesti kuvitellen? Kokemukseni ilmeisyyteen tukeutuen tämä tuntuisi oikeutetulta väitteeltä. Kokiessani näyttämön olevan läsnä tietystä mielessä *suuntaudun tilaan* esiin kohoamisen ja taustalle asettumisen liikkeen kautta. Jotkin asiat nousevat tai kohoavat, toiset puolestaan asettuvat taustalle. Teatterissa, teatterirakennuksessa, tätä ponnistustani voidaan helpottaa – ja usein helpotetaankin. Esimerkin tästä meille tarjosi jo edellinen kuvitteellinen variaatiomme valonheittimestä ja sen esiin nostamasta vuoteesta. Voimme mielestäni nähdä tässä suuntautumistemme tavassa myös yhtymäkohdan

162 Käsitykseni perustuu fenomenologi Miika Luodon kanssa käymääni keskusteluun. Koska tiedän, että Luodolla on laaja Heidegger-tuntemus, kysyin häneltä, onko mahdollista, että Heidegger ei itse ole ollut ennen *Taideteoksen alkuperän* kirjoittamista kreikkalaisen temppelin aktuaalisessa läheisyydessä. Luoto toi esiin, että tämä seikka on Heidegger-tutkijoiden keskuudessa kiistelty asia. Yksiselitteistä varmuutta asiasta ei ole.

163 Valitsen tässä esimerkiksi valonheittimen ja sen valaiseman vuoteen, sillä tämä esimerkki toistuu myöhemmin tutkimukseni taiteellisen osan *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen tarkastelussa.

fenomenologiseen reduktioon. Eikö myös reduktiolle keskeinen sulkeistaminen voida mieltää tällaisen kohoamisen ja taustalle asettumisen dynamiikkana?

Tutkimukseni ensimmäisessä taiteellisessa osassa, *Meille jäävät salaisuudet* -esityksessä, kuvasin myös tätä näyttämöllisen ilmenemisen liikettä ja sitä, miten näyttämöllinen kuvittelu vaikuttaa tilakokemukseemme. Kuvasin tätä esityksessä kohtauksella, joka sijoittui koko esityksen dramaturgiassa esityksen alkuosaan. Kohtaus muodosti esitykseen myös eräänlaisen lukuohjeen, joka pyrki tekemään esityksen katsojalle tiedostetuksi sen tavan, jolla katsoja itse osallistui aktiivisesti kyseisen esityksen luomiseen näyttämöllisesti kuvittelemalla. Sikäli katson, että esityksen alussa yritin johdattaa esityksen katsojan tietynlaisten reduktioiden avulla näyttämöllisen kuvittelemisen fenomenologiseen tarkasteluun.

### KOLMAS KOHTAUS

*(NÄYTTTELIJÄ 1 ottaa taskustaan lyijykynän.)*

*NÄYTTTELIJÄ 1: Mikä tämä on?*

*NÄYTTTELIJÄ 4: Se on kynä.*

*NÄYTTTELIJÄ 1: Mikä tämä on?*

*(NÄYTTTELIJÄ 1 tekee kynällä eleen – kuin polttaisi savuketta.)*

*NÄYTTTELIJÄ 3: Se on savuke. Tai oikeammin: se on kynä, joka on muuttunut savukkeeksi.*

*NÄYTTTELIJÄ 1: Mikä tämä on?*

*(NÄYTTTELIJÄ 1 tekee saman eleen kuin edellä, mutta nyt ilman kynää.)*

*NÄYTTTELIJÄ 2: Ihminen, joka polttaa savuketta. Tai oikeammin: tekemällä tuon eleen sinä esität ihmistä, joka polttaa savuketta. Me hyväksymme, että sormiesi välissä on savuke – vaikka se ei ole siinä. Eleesi riittää meille.*

*NÄYTTTELIJÄ 1: Hyvä. Sormieni väliin jäänyt tila siis tavallaan täyttyi, koska te hyväksyitte eleeni riittäväksi. Laajentakaamme nyt tilaa.*

*(NÄYTTTELIJÄ 1 tekee kynällä eleen, jossa kynä lähtee hitaasti nousemaan pystysuorassa lattiastasosta ylöspäin.)*

*NÄYTTTELIJÄ 1: Mikä tämä on?*

*NÄYTTTELIJÄ 4: Raketti... ja jos olemme jälleen täsmällisiä: kyse on kynästä, jonka me hyväksymme raketiksi sinun suorittamasi liikkeellisen eleen kautta.*

*NÄYTTTELIJÄ 1: Mutta nyt tulee esiin myös jotakin uutta. Kun nostan kynää riittävän korkealle, minussa herää myös kysymys: ”Milloin tämä raketti poistuu ilmakehästä ja menee avaruuteen?” Nyt ei ilmene siis pelkästään kynän muutos toiseksi, vaan myös raketiksi muuttuneen kynän ympärille avautuva avaruustila.*

*(tauko)*

*Minulle on kerrottu seuraava tarina:*

*Suuren akvaarion eteen oli kerääntynyt joukko ihmisiä. He seurasivat herkeämättä lasin takana kasvistossa piilottelevaa otusta. Akvaarion vieressä luki messinkisessä kyltissä: ”Lasikala”.*

*Sitten joku heistä näki liikettä ja vilahduksen otuksesta:*

*”Tuolla se on! Minä näin sen!”*

*”Minäkin näin sen”, huusi toinen.*

*Ihmiset painautuivat toisiaan vasten ja riemu oli ylimmillään, kun he yhdessä kurkistelivat akvaariossa piileskelevää otusta. Se oli kummallinen ja kaunis.*

*Minulle tarinan kertonut lisäsi vielä: ”Vain tuon akvaarion hoitaja olisi voinut kertoa heille, että allas oli huoltotoimenpiteiden ajaksi tyhjennetty kaloista.”*

Kohtauksessa halusin kuvata niitä erilaisia variaatioita, joilla kuvittelumme voi luoda näyttämöllistä tilaa ja siten vaikuttaa tilakokemukseemme. Hämmästyttävä asia on, että kuvitellessani kynän raketiksi alan myös luoda kuvitelmaa ”rakettia” ympäröivästä avaruustilasta. Näin raketiksi muuttunut kynä kokemuksessani tietyllä tavalla ”säteilee” ympärilleen tilaa. Tässä ilmenee mielestäni jotakin saman kaltaista kuin Heideggerin kuvaileman temppelin kohdalla. Temppelin kohoaminen sai kuvauksessa näkymättömän ilmatilan näkymään. Tässä kuvittelumme avulla raketiksi muuttuneen kynän kohoava liike voi saada meidät lopulta kuvittelemaan kynäraketin ympärille avaruuden. Näin ilmenee jälleen näyttämöllisen liike: taustalle asetuvasta erottautuva näyttäytyy esiin nousevana, joka saa lopulta myös taustalle asettuneen ilmenemään. Näin *näyttämöllinen* ilmenee näyttämöllisessä kuvittelussamme. Silloinkin, kun koemme reaalisessa tilassa ”havaitsevamme” näyttämön, on tämä tietoisuutemme näyttämöllisesti kuvitteleva suuntautumisen tapa kokemuksemme perustana. *Näin kokemustani tarkasteltuani ja kuvattuani ehdotan, että tarkoittamani näyttämö on tietynlainen hahmo, tietoisuuden skeema, jonka valitsemme – siitä huolimatta, että tiedostuksemme tästä suostumisestamme saattaa olla heikentynyt.*

John Sallis tuo kirjansa *Force of Imagination: The Sense of the Elemental* perusteellisessa kuvittelun analyysissään esiin, miten kaikki taiteet ovat ”kuvittelun taiteita”. Sallis ajattelee kuvittelun tietynlaisena voimana, joka ”piirtää esiin” taideteoksen eräänlaisena ”figuurina”. Sallisin mukaan taidelajit eroavat toisistaan sen mukaan, millainen on se ”pinta” tai ”mediumi”, jolla taideteos piirtyy esiin. Kuitenkin taideteos näyttää aina erottautuvan välittömästä ympäristöstään – se ei jollain tavalla aivan kuulu sitä ympäröivien ”tavallisten” asioiden joukkoon. Tämä taideteoksen erityislaatuinen ”irrallisuus” synnyttää myös taideteokselle ominaisen tilan. Kyse ei ole siitä, että teos tulisi asettaa jollekin sille ominaiselle paikalle, vaan teos itsessään synnyttää paikan (*locus*), kantaa sitä mukanaan.<sup>164</sup> Tätä erityislaatuista tilallistumista (*spacing*) Sallis pyrkii lähestymään ”matriisiin” (*matrix*) käsitteen avulla. Sallis kuvailee matriisia paikkana, jossa jokin voi tulla esiin ja kehittyä – lisäksi matriisi on hänen mukaansa suojaava, kohdun kaltainen paikka.<sup>165</sup> Taideteoksen tila on siis Sallisin mukaan tietyllä tavalla suojaava tila

164 Sallis 2000, 223–225.

165 Mt. 224. Mainittakoon myös, että väitöstutkimusjaksoni aikana vierailin maineikkaan *buto*-opettajan Yoshito Ohnon opissa Jokohamassa. Ohno toi opetuksessaan esiin, että hänen isänsä – myös butotanssija – Kazuo Ohno koki tanssinsa aikana tanssivansa äitinsä kohdussa. Asia ansaitsisi kenties jossakin toisaalla kokonaan oman tarkastelunsa. Tyydyn tässä toteamaan, että pidän tätä mahdollisena butotanssijan kokemuksellisenä ymmärryksenä häntä ympäröivästä näyttämöstä.

ja tämän tilan, joka on taideteoksesta ja jossa se samalla voi piirtyä, kuvittelun voima synnyttää. Kyseessä on tietynlainen paikkaa edeltävä paikka. Sellaisena ilmetessään paikkaa edeltävän paikan olemus on Sallisin mukaan kuin päiväuni. Tällaisen paikan avaa hänen mukaansa kuvittelu, joka on luonteeltaan poeettista (*poetic*).<sup>166</sup> Kuvittelun poeettista luonnetta ei voida Sallisin mukaan alistaa jäljitteilyksi, *mimesikseksi* tai muuksikaan toisintamiseksi. Poeettinen kuvittelu avaa matriisiin, paikkaa edeltävän paikan – eikä tällaisen paikan avaaminen itsessään ole minkään jäljiteltävissä olevan toisintamista.<sup>167</sup>

Olemme jo löytäneet tämän matriisin, paikkaa edeltävän paikan, jossa kuvittelu piirtää kohteen esiin: tämä matriisi on läsnä Heideggerin temppelein kuvauksessa, kuvaamani valonheittimen esiin nostaman vuoteen ja kynä-raketin tapauksissa. Mikäli seuraan oikein Sallisin matriisin käsitteen kehittelyä, juuri tällaisena päiväunen paikkana ilmenee tarkoittamani näyttämö sen perustavimassa muodossaan. Silloin yleisimmillään näyttämö on paikka, tila, matriisi, joka *ympäröi* näyttämöllisessä kuvittelussa esiin piirtyvän ja näin myös tiettyssä mielessä *irrottaa* tuon esiin piirtyvän muusta ympäristöstään. *Näyttämöllä on suojaava raja, joka suojaa sisässään näyttämönä esittäytyvää*. Samalla näyttämö, näin toimiessaan, saa suuntautumismme itsensä ulkopuolella olevaan vähenemään. *Näyttämön matriisissa esittäytyvä tuntuu sikäli aina jollain lailla kirkastuneelta*. Kuten Salliskin tuo esiin, loisto (*shining*) on yhteydessä kauneuden klassiseen määritelmään ”kaikkein loistavimpana”.<sup>168</sup> Tällainen loisto, jota olen itse pyrkinyt kuvaamaan säteilynä tai kirkkautena, näyttää liittyvän tarkoittamallani näyttämöllä esittäytyvän ilmenemisen tapaan. Näyttämön ulkopuolelle jäävä puolestaan vetäytyy, jää varjoon – me suostumme näyttämöllisen ilmenemisen houkuttamina jättämään sen huomiotta.

Näin näyttämöllisessä ilmenemisessä erottuu aina jonkinlainen raja. *Näyttämön raja* – ajateltakoonpa vaikkapa kynä-rakettia ympäröivän tilan rajaa – *on kuitenkin joustava*. En löydä näyttämön kokemuksestani mitään sellaista, jota voisin kokemukseni oikeuttamana kutsua ”kehykseksi”. Kehys antaa mielestäni aivan liian tiukan, joustamattoman vaikutelman, jos sillä yritetään kuvata näyttämön rajaa. Kehyksen (*frame*) käsitettä on käyttänyt muun muassa Arnold Aronson esityksen tilaratkaisuiden analyysissaan.<sup>169</sup> Kehys voikin olla

166 Sallis 2000, 223–228.

167 Mt. 228.

168 Ibid.

169 Aronson 1981.

käyttökelpoinen käsite juuri esityksen tilan analyysille, mutta tällöin kehys on mielestäni ymmärrettävä konkreettiseksi arkkitehtuuriksi. Tässä tulee jälleen hyvin esiin, miten tarkoittamani näyttämön tilallisuus ja reaalin esitystila eivät asetu toistensa synonyymeiksi. Kehys on tunnetusti keskeinen käsite myös Erwing Goffmanille. Hänen käytössään kehysten käsite laajenee tarkoittamaan teatterillisen esittämisen suhteen niitä sopimuksia, joiden varassa voimme sosiaalisissa vuorovaikutustilanteissa yhdessä hyväksyä jonkin vielä fiktioksi.<sup>170</sup> Goffman tuo esiin, miten tiettyjä esityksen kontekstissa suoritettuja tekoja ei enää voitaisi tulkita *esityksen kehyksessä*, vaan hän katsoo, että ”draamallinen transkriptio” tulee haastetuksi.<sup>171</sup> Näin ymmärrettynä kehys on käsitettävä niiksi ihmisten kesken sovituksi rajoiksi, joissa tapahtumien ja tekojen tulkinta tapahtuu – kehys on Goffmanille *tulkintakehys*.

Tarkoittamani näyttämön kannalta tässä avautuu ajattelulle mielenkiintoinen haaste. Oletetaan, että näemme siinä reaalisessa tilassa, jossa itsekkin olemme, edessämme tapahtuvan esityksen puitteissa jotakin, jota emme voisi enää hyväksyä esityksen tulkintakehysten puitteissa. Tämän täytyisi luultavasti olla jotakin, joka suuntaa huomiomme reaaliseen siinä määrin, että kadotamme näyttämön ilmiön. Voinko kuvitella näin tapahtuvan. Voinko kuitenkin kuvitella myös esityksen, jossa esityksen tapahtumisen hetkessä itsessään tulen tietoiseksi esitettävän asian tosiasialisuudesta siten, että tapahtuma ei kokemuksessani viittaa mihinkään itsensä ulkopuolelle, vaan näyttäytytty edessäni reaalisena tapahtumana – mutta silti ilmenee näyttämöllisenä? Tämäkin tuntuisi olevan mahdollista. Goffman kirjoittaa:

Kaikkea, mihin keho voi olla osallisena, voidaan käsitellä [esityksessä], mutta tarkastelukulman täytyy olla kätkeyty ja etäännytetty, jottei oletettua uskoamme ihmisen ylimmästä sosiaalisesta laadusta mitätöidä. Kehon, joka on ihmisen minuuden ruumiillistuma, täytyy löytää sopu biologisen toimintansa kanssa, mutta tuo sopu saavutetaan siten, että nämä toiminnot nähdään ”kontekstissaan” eli ihmisen sosiaaliseen kokemusmaailmaan nähden marginaalisiksi, ei huomion keskipisteeksi. Tarinoissa hahmot voivat syödä, rakastella tai tulla kidutetuiksi, mutta sen tulee tapahtua osana inhimillistä draamaa, ei erillisenä näytöksenä

170 Goffman 2012, 122–133.

171 Mt. 131.

tai kiinnostavana seikkana, joka voidaan ottaa lähitarkasteluun oman itsensä vuoksi.<sup>172</sup>

Edellistä katkelmaa vasten peilaten: voin kuvitella esityksen, jossa esiintyjä luovuttaa vapaaehtoisesti verta.<sup>173</sup> Tapahtuman kuluessa näen veripussin täyttyvän. Luultavasti jossain vaiheessa tulisin ajatelleeksi esiintyjän luovuttaman veren määrää ja sen synnyttämiä mahdollisia kysymyksiä: ”Voiko esiintyjä vahingoittua? Voiko hän menettää tajuntansa?” Tässä kuvittelemani esityshetken vaiheessa näyttämöllinen ilmeneminen voi kuitenkin mielestäni aivan hyvin tulla ikään kuin haastetuksi reaalisen taholta ilman, että näyttämöllinen ilmeneminen murtuu kokonaan. Näyttämö pystyisi tällaisessa tapauksessa sisällyttämään itseensä jopa huolen esiintyjän reaalisen ruumiin vahingoittumisesta. En pysty sikäli kokonaan yhtymään Goffmanin käsitykseen näyttämöstä fiktion paikkana. *Näyttämöllinen ilmeneminen, näyttämön läsnäolo kokemuksessamme, voi aivan hyvin pysyä voimassa vaikka näyttämöllä esittäytyvä asia itsessään korostuisi kokemuksessamme reaalisena.* Goffman on oikeassa siinä, että jossain vaiheessa kulttuurisista sopimuksistamme johtuen esityksen kehys murtuu – luultavasti tämä onkin juuri se hetki, jossa myös näyttämöllinen ilmeneminen lakkaa. Tutkimusaiheeni kannalta on oleellista ymmärtää, että me voimme sanoutua irti näyttämön houkutuksesta. Me aina suostumme näyttämön kokemiseen – suostuteltuina ja houkuteltuina.

Edellä esittämissäni esimerkeissä näyttämö on voittopuolisesti jotakin, joka näyttäytyy edessämme. Näin ilmetessään *näyttämö pitää suojaavalla rajapinnallaan sen, jolle näyttämö ilmenee.* Näyttämö voi myös ilmetä siten, että se ympäröi sen, jolle näyttämö ilmenee. Tarkastelen näitä kahta näyttämön ilmenemisen tapaa lähemmin seuraavassa luvussa, kun ryhdyn analysoimaan tutkimusesitysteni esimerkkitapauksia. Sitä ennen tarkastelen edellä analysoimani näyttämöllisen ilmenemisen erilaisia aste-eroja suhteessa reaaliseen. Tarkastelen näyttämöllisen kuvittelun ja reaalisen tilan suhdetta näyttämöllisten mielikuvien reaaliseen esitystilaan soveltamisen kannalta.

172 Mt. 132.

173 Muun muassa Kimmo Schroderus (s. 1970) käytti performanssissaan *Verellä meikkaaminen* (1992) omaa vertansa. Ks. Erkkilä 2008, 157–161.

### 5.3. Puhdas fantasia, näyttämöivä kuvittelu ja näyttämölle kuvitteleminen

Edellä hahmottelin tarkoittamani näyttämöllisyyden yleistä ilmenemistä. Näyttämöllisyyden ilmenemisen yleisistä ehdoista käsin voin nyt jatkaa näyttämöinä ilmenevien mielikuvien rakenteellista erittelyä. Ehdotan seuraavaksi jakoa kahteen pääluokkaan, joihin kaikki luonteeltaan näyttämölliset mielikuvat voidaan periaatteessa jakaa. Näyttämöllinen mielikuva kuuluu sikäli joko 1) näyttämöivään kuvitteluun tai 2) näyttämölle kuvitteluun. Näiden kahden pääluokan keskeinen ero tulee havaittavaksi tarkasteltaessa yleisellä tasolla näyttämöllisiin mielikuviiin sisältyvän *tiedon* rakenteosuutta. Mielikuvaan rakenteellisesti sisältyvän tiedon luonne määrittää mielikuvan suhdetta reaalisuuteen. Voimme ottaa kuvitellessamme reaalisuuden eri asteisesti huomioon.

Ymmärtääksemme täsmällisemmin edellistä väitettäni ehdotan, että luomme melko karkean ja yleistävän jatkumon, jossa ajattelemme kuvittelumme janaa *puhtaan fantasian*<sup>174</sup> ja reaalisen välillä. Kun kuvittelumme operoi puhtaan fantasian puolella, otamme vain vähäisesti (jos ollenkaan) huomioon reaalisia rajoituksia: tiedän varmasti, etten osaa (ainakaan omin avuin) lentää, mutta voin kuvitella lentämiskokemuksen tai nähdä lentämisestä unta. Kun kuvitteluni on tällä tavoin puhtaan fantasian puolella, tietyissä mielessä *ohitan sen tiedon, joka ilmenee tietynlaisina rajoituksina reaalisen suunnalta*. Näin ajateltuna puhdas fantasia ei voi myöskään olla tarkoittamallani tavalla luonteeltaan näyttämöllistä kuvittelua. Kuvittelun näyttämöllisyys on sikäli aina matkalla kohti reaalisuutta. Jos lähdemme siirtymään ehdottamallani janalla puhtaasta fantasiasta kohti reaalisuutta, on kuvittelumme ensin laadullisesti näyttämöivää kuvittelua – ja edetessämme kohti yhä suurempaa reaalisuuden astetta lopulta näyttämölle kuvittelua. Mitä tämä tarkoittaa?

Aiempi kuvaukseni valonheittimen valon esiin nostamasta vuoteesta tarjosi pelkistetyn esimerkin näyttämöivästä mielikuvasta. Tällainen mielikuva on kuitenkin näyttämöllisyydessään yleinen. Voisimme ajatella, että jo kuvaukseni

174 Sekä Husserl että Sartre käyttävät *fantasian* käsitettä hieman eri merkityksessä kuin missä sitä itse tässä käytän. Husserlille ja Sartrelle fantasia on kuvittelevan tietoisuuden suuntautumisen tapa, jossa kuvittelu luo kohteensa ilman minkään aktuaalisesti havaitun objektin tukea. Erotuksena tästä molemmat käyttävät kuvatietoisuuden (*image-consciousness*) käsitettä tarkoittamaan sellaista kuvittelevan tietoisuuden muotoa, jossa kuvittelumme suuntautuu aktuaalisesti havaitun objektin kautta kohti kuvittelun kohdetta. Näin käy esimerkiksi katsoessamme valokuvaa: kuvittelumme suuntautuu valokuvan kautta kohti kuvattua henkilöä. Ks. esim. Sallis 2000, 9 ja Barthes 2000. Kuvittelun suuntautumisesta kuvattuun henkilöön muotokuvamaalauksen kautta ks. esim. Sartre 2007, 24.



alun sanavalinta ”teatteritilan valonheitin” paljastaa, että mielikuvassa itsessään ilmenee jonkinlainen alkeellinen tieto tilasta. Tämä mielikuvaan sisältyvä tieto on kuitenkin hyvin niukkaa. *En voi tämän tiedon perustalta varmistua siitä, mihin nimenomaiseen (esitys)tilaan tämä näyttämöllinen mielikuva sijoittuu.* Voimme jälleen todeta: mielikuvan perustalta emme voi oppia mitään sellaista, mikä ei ilmene jo lähtökohtaisesti mielikuvassa itsessään.<sup>175</sup> Näyttämöivissä mielikuvissa reaalisuuden rajoitukset ovat vielä vähäisessä määrin läsnä ja sikäli laadullisesti tällaiset mielikuvat ovat luonteeltaan tietyllä tavalla viitteellisiä. Näyttämöivä mielikuva voidaan kuitenkin näyttämöllistää johonkin tiettyyn esitystilaan. Entä jos haluaisin tehdä esityksen hetki sitten kuvittelemastani lentämiskokemuksesta, jonka totesin olevan luonteeltaan lähinnä puhdasta fantasiaa? Tämäkin on tietysti mahdollista. Myös puhdas fantasia voidaan näyttämöllistää. Molemmissa tapauksissa tarvitsen kuitenkin uuden mielikuvan – mielikuvan siitä, miten kyseiset asiat voitaisiin esittää jossakin aivan tiettyssä paikassa tai tilassa.<sup>176</sup>

Kuvitellessani esitystä voin tietysti jo alun pitäenkin ottaa kuvitteluni lähtökohdaksi jonkin aivan tietyn reaalisen tilan.<sup>177</sup> Tällaisesta lähtökohdasta käsin kuvitellessani mielikuviani määrittää jo huomattava reaalisuuden aste. Kuvittelen sellaisia asioita, jotka tiedän voivani toteuttaa siinä reaalisessa tilassa, johon esitystä suunnittelen. Kutsun tällaista kuvittelemisen tapaa näyttämölle kuvittelemiseksi tai esitystilaan kuvittelemiseksi. Kun kuvittelen näyttämölle, mielikuvini liittyvän tiedon osuus on huomattavasti suurempi verrattuna näyttämöivään kuvitteluun. Näyttämölle kuvitellessani minun on otettava huomioon esimerkiksi reaalisen tilan koko ja etäisyydet, tilan muoto, miten tila valaistaan, miten yleisö sijoitetaan tilaan ja niin edelleen. Kuvittelu ei muutu laadullisesti näyttämölle kuvitteluksi pelkästään siten, että päätän mielikuvieni sijoittuvan tiettyyn tilaan ilman, että otan selvää tästä kyseisestä tilasta. Näyttämölle kuvittelemista edeltää siis välttämättä ainakin jonkin asteinen reaaliseen esitystilaan tutustuminen. Mitä seikkaperäisempi tämä tutustuminen on sitä suurempi on näyttämölle kuvittelujen mielikuvien tiedon rakenneosuus – edellyttäen tietysti, että olen oppinut jotakin tilasta siihen tutustuessani. Tämä tuntuu kenties hyvin selvältä, mutta yleinen havaintoni on, että juuri tätä mielikuvien ja reaalisuuden hämmentävää eroa puidaan esitysten työryhmissä usein. Mielestäni kysymys näissä tilanteissa

175 Ks. Casey 2000, 91–93 ja Sartre 2007, 9.

176 Mielikuvien näyttämöllistämisen taiteellista prosessia avaan seuraavassa luvussa.

177 Tilaa esityksen hahmottamisen lähtökohdaksi käsittelee Annette Arlander taiteellispainotteisen tohtorintutkintonsa kirjallisessa osassa *Esitys tilana* (Arlander 1998).

on perustaltaan juuri kyvyssä (tai kyvyttömyydessä) erottaa laadullisesti toisistaan puhtaan fantasian, näyttämöivän mielikuvan ja näyttämölle kuvittelun ero.

Olen tässä viidennessä luvussa pyrkinyt antamaan yleisen luonnehdinnan *näyttämöllisestä ilmenemisestä*. Fenomenologisen periaatteen mukaisesti olen pyrkinyt vetämään tässä esittämäni päätelmät tukeutuen oman kokemukseni ilmeisyyteen. Olen omaa kokemustani tarkastellen esittänyt tiettyjä kokemustani koskevia rakenteellisia huomioita, jotka oletan myös yleisemmiksi näyttämöllistä kokemista koskeviksi piirteiksi. Koska puhun tutkimuksessani toistuvasti kuvittelun näyttämöllisyydestä, tällainen näyttämöllisen ilmenemisen yleinen analyysi on mielestäni syytä esittää tässä kirjallisessa osassa ennen siirtymistäni tutkimukseni luovien prosessien tarkasteluun. Tutkimusprosessissani olen toki päätenyt luvuissa kolme, neljä ja viisi esittämiini päätelmiin varsinaisesti vasta taiteellisten prosessien kautta. Tässä suhteessa kirjallinen tutkimusraporttini ei rakenteellisesti noudata ajatteluni kehittymistä tutkimukseni kuluessa. Juuri taiteellisessa työskentelyssäni tapahtuva näyttämöllinen kuvittelu on se tutkimukseni varsinainen kokemuksellinen aineisto, johon aina tarkastelussani palaan.

Seuraavassa luvussa kuvaan tutkivaa taiteellista työskentelyäni. Harjoitus ja esitystilanteita kuvailemalla ja niihin liittyvää kokemustani tarkastelemalla avaan sitä kokemuksellista perustaa, johon esittämäni rakenteelliset analyysit ankkuroituvat. Lisäksi ehdotan kuvitteluharjoitelmia, joiden avulla pyrin avaamaan kokemuksellisia reittejä erilaisiin tapoihin kuvitella näyttämöllisesti. Keskityn näyttämöllisen kuvittelun tarkastelussani edelleen *miten kuvitellaan* -aspektiin. Mielestäni teatterityössä erilaisia kuvittelutekniikoita käytettäessä tällainen *miten* ja *mitä* kuvitellaan jako on olennainen. Mielestäni on oleellista, että mielikuvan sisältö ja tapa, jolla mielikuva kuvitellaan voidaan erottaa toisistaan, vaikka kuvitellessamme nämä *miten*- ja *mitä*-aspektit tietysti ilmenevät yhtäaikaaisesti. Tätä ryhdyin seuraavaksi avaamaan taiteellisen työskentelyn tarkastelun avulla.

## 6. Näyttämöllisten mielikuvien rakenteiden tarkastelu näyttelijän taiteellisessa prosessissa

Kuudennessa luvussa avaan tutkivaa taiteellista työskentelyä tutkimukseeni liittyneitä taiteellisia työprosesseja ja esityksiä tarkastelemalla. Pyrin taiteellisia prosesseja kuvailemalla, harjoitus- ja esitystilanteita kuvailemalla sekä näiden kuvailujen taustalla olevassa kokemuksessani ilmenevää tarkastellen avaamaan niitä tapoja, joilla näyttämöllisten mielikuvien rakenteet ilmenivät *Meille jäävät salaisuudet*- ja *Kaislat vartioivat minua* -esitysten työprosesseista nostamieni esimerkkitapausten valossa.<sup>178</sup> Havainnollistan ja erittelen näyttämöllisten mielikuvien tarkastelua *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen taiteellisessa prosessissa mielikuvista käsin kirjoittamisessa ja mielikuvien näyttämöllistämisessä. Tarkastelen myös näyttelijän suhdetta näyttämöllisiin mielikuviin esitystilanteissa. Lisäksi ehdotan kuvitteluharjoitelmia, joiden avulla pyrin avaamaan kokemuksellisia reittejä näyttämöllisen mielikuvan ilmenemisen erilaisiin piirteisiin.

*Meille jäävät salaisuudet* -esitys muodostaa tutkimukseni ensimmäisen tarkastetun taiteellisen osan. Esityksen ensi-ilta oli Teatteri Siperiassa 21.9.2010. Pyrkimykseni oli esityksessä itsessään tuoda esiin mahdollisimman havainnollisesti näyttämöllisen kuvittelun tapoja ja näyttämöllisten mielikuvien rakenteita. Oman arvioni ja esitettyjen lausuntojen perusteella katson onnistuneeni pyrkimyksessäni osittain. Tässä kirjallisessa osassa pyrin osoittamaan eritellymin prosessin aikana havaitsemiani näyttämöllisten mielikuvien rakenteita

178 Esitysten tiedot löytyvät tämän kirjan liitteistä. Mainittakoon myös, että väitöstutkimusprosessissani tätä kirjaa seurasi vielä yksi tutkimusesitys, jossa havainnollistin tässä kirjassa esittämäni keskeiset näyttämöllistä kuvittelua koskevat löydökset.

ja siten täydentämään esityksessä tekemääni näyttämöllisen kuvittelun tarkastelua. Tutkimusaineistoni *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen harjoitus- ja esitysprosessin osalta käsittää videoituna kaikki näyttämöharjoitukset. Lisäksi aineistonani toimivat työpäiväkirjamerkintäni ja työryhmän jäsenten minulle kirjoittamat kokemusta kuvailevat tekstit. Kaikki aineisto on hallussani arkistoituna. Omassa kokemuksessani ilmenevää tarkastellessani tukeudun usein muisteluun. Videotaltioinnit ja työpäiväkirjamerkinnät ovat tässä suhteessa toimineet eräänlaisina paluureitteinä elettyyn kokemukseen ja sen fenomenologiseen tarkasteluun.

*Meille jäävät salaisuudet* -esityksen osalta avaan myös niitä tapoja, joilla neljännessä luvussa hahmottelemani näyttämöllisen kuvittelun perusharjoite<sup>179</sup> toimi mielikuvien tarkastelemisen ja näyttämöllistämisen menetelmänä harjoitusprosessissa. Yhtenä tutkimukseeni liittyvänä tavoitteenani näyttämöharjoituksissa oli näyttelijöiden toiminnallinen haastattelu taiteellisen työskentelyn kautta ja aikana. Näyttämöllisen kuvittelun perusharjoite toimi itsessään tällaisena toiminnallisen haastattelun väylänä ja perusharjoitteen rakenne oli kytköksissä näyttämöharjoitusten rakenteeseen ja harjoittelun tapaan. Siten mielikuvien tarkasteluun kehittämäni perusharjoitteen käyttäminen taiteellisessa työskentelyssä johti näyttämöllisen kuvittelun eri tapoihin perustuvien näyttelijäntyön tekniikoiden kehittymiseen. Nämä *Meille jäävät salaisuudet* -harjoitusprosessin ja sen analyysin kautta kehittämäni näyttämöllisen kuvittelun tekniikat ovat *projisoiminen, sisentyminen ja erotteleminen*.

*Kaislat vartioivat minua* -teoksen valmistin alun perin Turussa sijaitsevan Barker-teatterin tilaan huhti-toukokuussa 2015. *Kaislat vartioivat minua* -teosta pidän itse taiteellisen tutkimukseni kannalta sikäli kypsimpänä ja jopa keskeisimpänä esityksenä, että teosta tehdessäni koin olevani keskittyneimmin tutkimukseni lähtötilanteen kysymysten kanssa tekemisissä. Palasin väitöstutkimusprosessini lopussa tavallaan alkuun: työskentelin muun muassa sellaisen näyttelijäntyöllisen haasteen kanssa, jossa näyttelijänä asetan oman reaalisen ruumiini lähes liikkumattomaksi osaksi näyttämöllistä asetelmaa. *Kaislat vartioivat minua* -esitystä kuvasinkin itse yleisölle osoitetussa teosesittelyssä näyttämöinstallaatioksi. Teosta tehdessäni myös ratkaisin ja rakensin näyttämöllisen mielikuvani pohjalta kaikki reaalisen esitystilan valintoja koskevat asiat itse: kerä-

179 *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen harjoitusprosessin aikana kutsuin tätä perusharjoitetta vielä ”sisäisen näyttämön perusharjoitteeksi” ja tuolloin koko tutkimukseni otsikkokin oli ”Sisäisen näyttämön menetelmä”. ”Sisäinen näyttämö” oli tuolloin puheessani jonkinlainen kattokäsite kaikille näyttämöllisyyden asteeltaan hyvinkin vaihteleville mielikuville.

sin kaislikosta installaatioissa käyttämäni kaislat, rakensin laudasta installaatioon kuuluneen lavan, suunnittelin ja suuntasin valaistuksen, valitsin esiintymispuvun ja harjoittelin videointia apuna käyttäen olemaan ruumiillisesti omasta mielestäni oikealla tavalla osana asetelmaa. *Kaislat vartioivat minua* -näyttämöinstallaatiota tehdessäni totesin myös taiteellisen työskentelyni kannalta ratkaisseeni ne kysymykset, jotka tutkimusprosessini alussa tuntuivat tuskallisen ongelmallisilta.<sup>180</sup> Esitys palasi tutkimukseni lähtötilanteen keskeisiin kysymyksiin myös siinä mielessä, että installaatio ei sisältänyt mitään puhetta eikä installaation ihmishahmon ruumiillistamista ollut mielekästä yrittää ratkaista psykologis-realistisen näyttelijäntaiteen tekniikoilla. Esityksen valmistelu ja esittäminen oli itselleni vapauttava ja huojentava prosessi, koska pystyin taiteellisessa tutkimuksessani kehittämälläni näyttämöllisen kuvittelun tekniikoilla ratkaisemaan *Kaislat vartioivat minua* -esityksen näyttämökomposition rakentamisen kysymykset.

Luvun lopussa esittelen viimeisenä tapausesimerkkinä osallistavan lastenteatteriesityksen nimeltä *Herra ja Rouva Hirmelaadin ihmeellinen maailma*. Esityksen kuvauksella havainnollistan erityisesti sitä, millaisina esityksellisinä järjestelyinä taiteellinen tutkimukseni voisi jatkossa edetä. Pysin myös avaamaan tekemäni osallistavan lastenesityksen tarjoaman tapausesimerkin avulla sitä, millä tavalla toimintani näyttelijänä on laajentunut tutkimuksellisten ja pedagogisten intressieni saatua enemmän tilaa esityksissäni.

En pyri tässä tutkimukseni kirjallisessa osassa seikkaperäisesti kuvaamaan tutkimusesitysteni taiteellisten prosessien kulkua. Tällainen prosessien mahdollisimman kattava kuvaileminen olisi, paitsi tutkimuksen laajuuden kannalta mahdotonta, myös tarkasteluni keskiössä olevan näyttämöllisen mielikuvan rakenteellisen tarkastelun kannalta tarpeetonta. Esimerkiksi *Meille jäävät salaisuudet* -esitykseen johtaneessa työprosessissa ilmeni myös sellaisia taiteellisen työskentelyn lähtökohtia, joissa näyttämöllinen mielikuva ei mielestäni toiminnut työskentelyn keskeisimpänä lähtökohtana. Tällaiset aihiot eivät tietenkään sinänsä ole taiteellisen työn lähtökohtina huonompia tai epäkiinnostavampia. Taiteellisen tutkimukseni aiheen kannalta olen kuitenkin halunnut ensisijaisesti keskittyä niihin *omassa kokemuksessani keskeisimpiin tutkivaan taiteelliseen työskentelyyn liittyviin kohtiin, joissa olen itse kokenut näyttämöllisen kuvittelun rakenteiden näyttäytyneen*. Näin pyrin myös uskollisuuteen suhteessa valitsemaani fenomenologiseen tarkastelutapaan – pitäydyn tarkastelussani ensisijaisesti

180 Tarkoitan esimerkiksi niitä ristiriitaisia tuntemuksia, joita avasin tämän kirjan toisessa luvussa kuvattessani tutkimukseeni johtanutta ongelmaa taiteellisessa työskentelyssäni.

oman kokemukseni ilmeisyydessä. Koen myös, että arvokkainta antia tutkimukseni kirjallisen osan lukijalle ovat juuri jäsenykseni näyttämöllisten mielikuvien rakenteista sekä hahmotelmani näiden rakenteiden tarkastelemisen yhteydestä mielikuvien näyttämöllistämiseen. Lukijoille, joiden kiinnostus kohdistuu taiteellisen työn tekniikoihin ja sovellutuksiin, uskon juuri tämän luvun tarjoavan suorimpia näkökulmia taiteelliseen työhön.

### 6.1. Näyttämöllisistä mielikuvista kirjoittaminen

Olen tutkimusprosessini kuluessa saanut pohtia useasti näyttämöllisten mielikuvien tarkastelemisen ja kirjoittamisen suhdetta. Kirjoittamisen merkitystä ajatellessani olen usein päätenyt myös miettimään mielikuvista käsin kirjoittamisen merkitystä näyttämölliseen kuvitteluun perustuvan näyttelijäntyön osana. Ajatus *kirjoittamisesta näyttelijäntyön harjoittelemisen menetelmänä* ei ollut itselleni tutkimusprosessin alkuvaiheessa kaikkein totunnaisin ajatus, vaikka kirjoittaminen sinänsä kuului selkeänä osana taiteelliseenkin työhöni.

Taiteellisen tutkimukseni alkuvaiheessa keskityin pääsääntöisesti kirjoittamisessani kuvailemaan sellaisia luovien prosessien hetkiä, joissa näyttämöllisen kuvittelun ilmeneminen oli kokemuksessani selkeää.<sup>181</sup> Mielsin myös, että kuvuksissani ensisijaisen tärkeää oli dokumentoida nimenomaan taiteellisen prosessin kulkua, sen vaiheita. Tällaisia kokemuksen kuvauksia kirjoittamalla tulin kuitenkin vähitellen tutkimukseni kuluessa oivaltaneeksi, miten näyttämöllisen kuvittelun ilmenemisen kokemuksesta kirjoittaessani minun oli hahmotettava eriytyneemmin nimenomaan näyttämöllisten mielikuvien rakenteita. Siten monesti – juuri näyttämöllisistä mielikuvista käsin kirjoittamalla – tulin samalla oivaltaneeksi asioita siitä mielikuvien tarkastelemisen tavasta, jota tässä kirjassa pyrin avaamaan. Tällä tavalla kirjoittamisen merkitys suhteessa näyttämölliseen kuvitteluun on muuttunut, paitsi tutkimuskirjoittamisessani, myös taiteellisessa työssäni. En niinkään ajattele enää dokumentoivani taiteellisia prosesseja, vaan pyrin kirjoittaessani tallentamaan havaintojani kuvittelulleni ilmenevien näyttämöllisten mielikuvien rakenteista.

Pyriinkin seuraavassa havainnollistamaan, miten näyttämöllisen mielikuvan kuvaileminen kirjoittamalla voi itsessään toimia näyttämölliseen kuvitteluun perustuvan näyttelijäntyön osana. Näyttämöllisten mielikuvien tietoisesti ruumiillistaminen on ollut keskeistä mielikuvista käsin kirjoittamiselleni. Yritän havainnollistaa, miten näyttämöllisen mielikuvan ruumiillisuus ilmenee koke-

181 Ks. esim. *Lempeä ihminen* -esityksen prosessin alun kuvaus luvussa kaksi.

muksessani ja mitä tämä on tarkoittanut kirjoittamisen kannalta. Kirjoittamisen aikana tapahtuva näyttämöllisen mielikuvan tarkasteleminen voi merkittäväällä tavalla toimia reittinä myös ruumiillistamisen prosessiin esitystilassa tapahtuvissa harjoituksissa ja palvella näyttämöllisten mielikuvien hahmottamista esitystilaan. Varsinkin taiteellisen tutkimukseni alkuvaiheessa näyttämöllisistä mielikuvista käsin kirjoittaminen usein edelsi esitystilassa tapahtuvaa harjoitusvaihetta. Tämän takia esittelen nyt myös tässä kirjassa huomioitani näyttämöllisistä mielikuvista käsin kirjoittamisesta ennen kuin käsittelen sitä, miten tutkimukseni taiteellisissa prosesseissa näyttämöllisiä mielikuvia hahmotettiin esitystilaan.

Seuraavaksi kuvaan ja tarkastelen *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen taiteellisen prosessin esimerkkitapauksen valossa *sisentymiseksi*<sup>182</sup> kutsumani psykofyysisen tekniikan käyttämistä näyttämöllisestä mielikuvasta kirjoittamisessa. Mielikuviiin perustuvan taiteellisen työskentelyn haastavuus liittyy kokemukseni mukaan myös mielikuvien ja niihin kytkeytyvien tuntemusten uudelleen tavoittamiseen. *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen työprosessi tapahtui omalta osaltani puolentoista vuoden ajanjaksolla. Työskentelyni esityksen alkuideoinnista ensimmäisiin näyttämöharjoituksiin kesti kahdeksan kuukautta. Itselleni olennaiseksi näyttämöllisistä mielikuvista kirjoittamisessa muodostui mielikuvien rakenteellinen tarkastelu ja eritteleminen siten, että saisin mielikuviiin liittyvät kokemuslaadut jotenkin tallennetuksi. Näin pyrin kirjoittamalla varmistamaan, että näyttämöllisiin mielikuviiin liittyvät merkitykset olisivat tavoitettavissa vielä näyttämöharjoituksissa. Luvussa neljä esittelin näyttämöllisen kuvittelun perusharjoituksen ja seuraavaksi kuvaan ja tarkastelen tämän harjoituksen soveltamista. Kuvauksessa tuon esiin, miten harjoituksen sovelluksella on yhteys mielikuvasta kirjoittamiseen. Yritän avata tätä *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen työprosessin ennakkosuunnitteluvaiheen kuvauksen kautta. Esitän ensin *Meille jäävät salaisuudet* -esitystekstistä katkelman, jota kirjoittaessani olen käyttänyt näyttämöllisen kuvittelun perusharjoitetta. Katkelman jälkeen kuvaan kokemustani näyttämölliseen mielikuvaan sisentymisestä ja sisentymällä tapahtuvan tarkastelun yhteydestä mielikuvasta kirjoittamiseen.

182 Käsittelen sisentymisen tekniikkaa myös myöhemmin tässä luvussa. Tässä kuvaan, miten kuvitteelliseen kehoon sisentymisen auttaa minua jäsentämään mielikuvasta kirjoittamistani.

*Yleisö tulee saliin. Tilassa on musta kuutio.*

*Kiinnitän huomioni ilmaan. En osaa kuvailla aivan täsmällisesti, mitä ilmalle on tapahtunut. Jotenkin se odottaa.*

*Sitten kuuluu ääni ja samalla kuution yksi sivu liikahtaa. Saattaa olla, että kuution sisältä tulee jotakin tavaraa. Sieltä tulee myös ihmisen kaltaisia hahmoja. Hahmot näyttäytyvät tummina figuureina vailla tarkkarajaista muotoa.*

*Mustan kuution sulkeutunut ja täydellinen yhtenäisyys on nyt hajonnut. Se paljastuu lavasteseinistä rakentuneeksi. Siinä on osia, jotka nyt erottuvat toisistaan.*

*Ihmishahmot liikkuvat tilassa ja asettavat tavaroita paikoilleen. Ilmassa tuntuu olevan koko ajan jotakin, joka odottaa.*

*Huomioni kiinnittyy nyt yhteen hahmoista. Sen katse on suuntautunut lattiaan. Hahmo tuntuu etsivän jotakin esinettä. Näyttää siltä – vaikka hahmo näyttäytyy minulle vain tummana silhuettina – että tiedän hahmon tarvitsevan näitä esineitä, joita hän kerää. Esineet eivät sinänsä ole arvokkaita, mutta ajan myötä niistä on tullut tälle hahmolle tarpeellisia. Jollakin surullisella tavalla hän on joutunut suhteisiin näiden tavaroiden kanssa.*

*Jollakin tavalla tiedän, että nämä mustasta kuutiosta tulleet hahmot kamppailevat jonkinlaisen osittaisen muistin kanssa. He tietävät olevansa paikassa, jossa ovat olleet ennenkin. He tuntevat tavarat, mutta eivät aivan täsmälleen muista, miksi ne ovat merkittäviä.*

*He kaikki kuitenkin aavistavat, että pian jotain tulee paljastumaan.*

Edellinen kohtauskäsikirjoituksen katkelma liittyy näyttämölliseen mielikuvaani, joka toimi yhtenä ensimmäisistä lähtökohdistani *Meille jäivät salaisuudet* -esityksen prosessissa. Edellisessä luvussa ehdotin kuvittelun näyttämöllisyyden asteen perusteella näyttämöllisten mielikuvien jakoa näyttämöivän kuvittelun ja näyttämölle kuvittelun kategorioihin. Tämä näyttämöllinen mielikuva tuntuisi välittömästi kuvittelulleni ilmetessään olevan luonteeltaan lähinnä näyttämöi-



vää kuvittelua. Vaikka tekstissä tarkoittamani ”sali” ilmeneekin kuvittelussani tiettyinä tilana – Teatteri Siperian esitystilana, Sorin nuorisotalon juhlasalina<sup>183</sup> – kuvittelun reaalisuuden aste on vielä melko vähäistä.

Näkökulmani tähän näyttämölliseen mielikuvaan avautuu lähtökohtaisesti kuvittelussani katsomosta käsin. Näkökulmassa ilmenee erityinen suhde ilmaan – esitystekstissä olen kuvannut tämän suhteen jonkinlaisena ”odotuksen tuntuuna”. Tällaisessa näkökulmassa, jossa kuvittelijana koen tuntevani kuvittamani näyttämön oletetun katsojan tuntemuksia, olen jo tietyssä mielessä *sisentyneenä kuvittamaani katsojakehoon*. Mielikuva itsessään sisältää jo käsityksen siitä, mitä kuvittelen yleisön kokevan. Kuviteltu katsojakeho on tässä mielikuvassa ilmenevä keskeinen mielikuvan rakennetekijä ja tällä seikalla on vaikutuksensa myös mielikuvasta kirjoittamiseen.<sup>184</sup> Kyseisessä näyttämöllisessä mielikuvassa tämä mielikuvaan itseensä sisältyvä katsojan näkökulma sisältää siis tietyn tuntemuksen. Mielikuvasta käsin kirjoittamassani tekstissä kuvailen tätä tuntemusta jonkinlaiseksi odotukseksi, joka paikallistuu myös ilmaan. Mielikuvassa ilmenevä odotuksen tuntemus on tietyllä tavalla kaikkialla. Se lävistää mielikuvassa kaiken: katsojan näkökulman, ilman – ja kuten kohta paljastuu – myös mielikuvan ihmisen kaltaiset hahmot. Tällaisena näyttäisi ilmenevän useisiin näyttämöllisiin mielikuviini liittyvä aivan tietynlainen *tuntemuksen totaalisuus*. Sama tuntemus läpäisee kaikki mielikuvan osatekijät. Voimme tähän liittyen tunnistaa, miten joskus johonkin tilaan tullessamme oma tuntemuksemme muuttuu, koska tilan tunnelma saa tuntemuksemme muuttumaan.

Tarkastelen seuraavaksi sitä, miten jo osana kirjoittamisprosessia pyrin tässä näyttämöllisessä mielikuvassa ilmenevään ”ihmisen kaltaiseen hahmoon” sisentymällä luomaan eritellympää ymmärrystä mielikuvaan rakenteellisesti liittyvän tuntemuksen luonteesta. Samalla tulen kuvanneeksi myös näyttämöllisen mielikuvan tarkastelemisen luovaa prosessia, jossa ymmärrykseni mielikuvan ihmishahmon esittämisen mahdollisuuksista ja mielikuvan sovittamisesta esitystilaan lisääntyy. Toiminnastani – siitä, miten käytin sisentymistä mielikuvasta

183 Tampereella, Sorinkatu kuudessatoista sijainnut Sorin nuorisotalo toimi Teatteri Siperian esitystilana syksystä 2010 kevääseen 2015 saakka. Tampereen kaupunki purki kesällä 2015 kommunistiseksi järjestötaloksi alun perin rakennetun työväentalon.

184 Käsittelen kuvitteellisen katsojakehon ilmenemistä myös myöhemmin tässä luvussa. Tällöin tarkastelen kuvitellun katsojakehon ilmenemistä esitystilanteessa, jossa kuvitellusta katsojakehosta tulee tietyssä mielessä yksi näyttämön osatekijä. Katsojasta näyttämöelementtinä ks. myös Kirkkopelto 2011, 81–87.

käsin kirjoittamisen prosessissa – on lyhyt kuvaus työpäiväkirjassani. Merkintä on päivätty seitsemännelletoista heinäkuuta 2010:

Kokeilen olohuoneessa, miltä mielikuvani hahmon ruumiillistaminen tuntuu. Huomaan, että minun on ryhdyttävä kävelemään. Ilmeisesti tietynlainen kävely, liikkumisen tapa, on olennainen. Lisäksi hahmolla on tietty hieman alaviistoon suuntautuva katseen suunta. Kävellessäni huomioni kiinnittyy jalkapohjiini.

Jotenkin tuntuu siltä, että myös ilmaan on tietynlainen suhde. Ilmassa oleva odotus on myös hahmossa koettu tuntemus. Huomioni kiinnittyy alavatsaan ja rintakehään – ja niiden välille. Alavatsan ja rintakehän väliin tuntuu virittyvän jonkinlainen odotuksen tuntemus. Hengitys tuntuu hieman pidäkkeiseltä, mutta kevyeltä. Ainakaan se ei ole korostuneen syvää.

Käyttäessäni kuvitteellisen ihmishahmon kehoon sisentymistä tämän näyttämöllisen mielikuvan tarkastelemisessa havaitsen, että mielikuvassa vallitseva tuntu ilmenee saman kaltaisena sekä kuvittelemassani katsojakehossa että mielikuvan ihmishahmossa. Sisentyessäni tähän hahmoon ryhdyn ensin reaalisella ruumiillani jäljittelemään kuvitteluni hahmon kehon asentoa ja liikkumisen tapaa. Hyvin nopeasti kuitenkin – kuvittelun kehon asennon reaalisella ruumiillani ruumiillistaessani, ehkä jopa hieman ennen kuin saavutan ruumiillistuksen ulkomuodon – mielikuvan tuntu alkaa myös entistä selkeämmin tunnistua reaalisessa ruumiissani aistittavina tuntemuksina. Nämä ruumiintuntemukset myös jollakin tavalla kannattelevat<sup>185</sup> reaalisen ruumiini asentoa. Pystyn myös mielikuvani hahmon kuvitteellisen kehon muotoa ylläpitämällä saamaan ruumiintuntemukseni siinä määrin jatkuviksi, että pystyn erittelemään ja paikallistamaan nämä tuntemukset – ja siten voin myös sanallisesti kuvailla niitä.<sup>186</sup> Ymmärrän myös,

185 Tarkoittamani kannattelu on erityistä mielikuvatyöskentelyyn liittyvää ruumiintekniikkaa. Avaan kannattelemisen tekniikkaa myöhemmin tässä luvussa kuvitteluharjoittelun *Näkyvätön kypärä* avulla.

186 Tällaiseen herkkyyteen ja harjaantuneisuuteen tunnistaa ruumiintuntemuksia ja sanallistaa niitä on varmaan osaltaan vaikuttanut Teatterikorkeakoulun näyttelijäopintojeni ensimmäisenä ja toisena vuonna professori Marcus Grothin kursssilleni opettama hahmoterapeuttinen lähestymistapa näyttelijäntyöhön. Marcus Grothin hahmoterapeuttista teatterinäkemystä on mielestäni varsin onnistuneesti käsitellyt Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksen oppiaineen pro gradu -tutkielmassaan Karoliina Reunanen (Reunanen 2009).

että kuvitteluni ihmishahmon ruumiillistaminen saa kokemukseni ilmasta muuttamaan: näyttämöllisessä mielikuvassani ilmenevä ”odotuksen tuntemus” ikään kuin väreilee ympärilläni.<sup>187</sup> Tässä tulee hyvin esiin jo luvussa kolme esiin tuomani tuntemuksiin liittyvä olemuksellinen piirre: tuntemukset eivät useinkaan tunnu kokemuksessani paikantuvan (ainakaan pelkästään) reaalisen ruumiin sisään. Sisentymällä tekemäni mielikuvan tarkastelu luo myös pohjan sille, että voin sisentymisen jälkeen kirjoittaa kuvauksen ruumiintuntemuksistani. Koska sisentymiseni aikana tavoitin, että tuntemus ilmenee näyttämöllisessä mielikuvassani samanlaisena sekä kuvitellussa katsojakehossa että kuvittelun ihmishahmossa, kirjoitin tuntemuksen kuvauksen tulevan esityksen *katsojalle annettavan ohjauksen* muotoon. Tämä näkyy esitystekstissä seuraavasti:

*(Yleisö tulee katsomoon. Näyttämöllä on musta kuutio. Muuten näyttämö on tyhjä. Mustan kuution sisältä alkaa kuulua puhetta.)*

*NÄYTTELIJÄ 1: Kuvittele kehosi sisään kaksi keskusta. Yläruumiin keskus sijoittuu heti rintalastasi taakse, alaruumiin keskus alavatsaan.*

*Näiden keskusten välille jännittyy odotuksen tuntemus. Tämän odotuksen tuntemuksen voisi muotoilla lauseeksi: ”Jotain tulee kohta paljastumaan.” Nämä kaksi keskusta pyrkivät lähentymään toisiaan hieman. Niiden välillä on pidäke. Pieni jännite. Tämä jännite on: ”Jotain tulee kohta paljastumaan.” Myös hengitys tuntuu virittyvän näiden keskusten välille.*

*Pyri nyt kannattelemaan tätä mielikuvaa. Jos mielikuva katoaa, pyri palauttamaan se.*

*Kuvittele myös, että näiden kahden keskuksen välille virittyvä odotuksen tuntemus – ”Jotain tulee kohta paljastumaan” – väreilee sinusta ulos ja täyttää koko tilan. Kuvittele, että ilma ympärilläsi muuttuu sinun vaikutuksestasi ja saa tuon ”Jotain tulee kohta paljastumaan” –laadun.*

187 Myös Mihail Tšehov käsittelee tällaista kuvittelemisen tapaa, jossa ympäröivään ilmaan liitetään kuvittelemalla jokin laatu. Ks. Chekhov 2009, 56. Tunnetusti myös Tšehovin opettaja, Konstantin Stanislavski, piti tärkeänä näyttelijän kykyä ”säteillä” ja ”vastaanottaa säteilyä”. Tarkoittamansa säteilyn aistimusta säteilyn lähettäjälle itselleen Stanislavski kuvailee muun muassa ehdottamalla: ”Voisitko kuvitella sen aistimuksen, joka kukalla on kun se tuoksuu tai timantilla on kun se säihkyy?” Stanislavski 2011, 327. Säteilyn lähettämisestä ja vastaanottamisesta ks. myös Stanislavski 2011, 322–336.

Lopullisessa esityksessä yleisön tullessa saliin ja kävellessä katsomoon he näkivät katsomon edessä kookkaan, hyvin tummasävyisen kuution. Kun katsojat olivat kaikki istuneet, lavastekuution kohdistunut valo nousi hieman. Puhuin lavastekuution sisältä edellisen ohjeen. Oletukseni oli, että ohje tarjosi katsojalle mahdollisuuden ruumiillistaa ohjeen ehdottama mielikuva. Oletin oman kokeiluni perustalta, että mielikuvan ruumiillistaminen tuottaisi onnistuessaan tietynlaisen tuntemuksen. Edellä kuvaamillani esityksellisillä valinnoilla ehdotin esityksen alussa katsojalle: *katso edessäsi avautuvaa reaalista esitystilaa tietyn tuntemuksen vallassa – kuvittele itsellesi tietynlainen ruumis tavoittaaksesi sen kaltaisen näyttämön, jota tarkoitan.*

Nämä esitystapahtumaa koskevat valinnat pystyin johtamaan käyttämällä näyttämöllisen kuvittelun perusharjoitetta mielikuvan tarkastelemisen menetelmänä näyttämöllisestä mielikuvasta käsin kirjoittaessani. Perusharjoitteen avulla tekemäni näkökulmavaihdokset tekivät kokemuksen itselleni eritellymmäksi ja siten pystyin jo mielikuvasta käsin kirjoittaessani tavoittamaan mielikuvan näyttämöllistämisen mahdollisuuksia tukevan kuvauksen. Omaan aiempaan, laitosteatterien toimintatapojen määrittämään teatteritaustaani suhteutettuna radikaaleimmillaan näyttämöllistämisen valintani oli yleisön tietoisessa ohjaamisessa sanallisesti annetun kuvitteluohjeen kautta. Näyttämöllisen mielikuvan rakenteellinen tarkastelu kuitenkin perusteli kokemuksessani tämän valinnan: mielikuvassani katsojan keho ilmeni tietyllä tavalla ja mielikuvan tarkastelemisen uskollisuuden kannalta valinta oli looginen. Onnistuakseen tutkimusesityksenä *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen täytyi mielestäni mahdollisimman tarkasti ja näyttämöllisille mielikuville uskollisesti pyrkiä osoittamaan mielikuvissa ilmeneviä rakenteita.<sup>188</sup>

Olen nyt pyrkinyt esimerkkitapauksen avulla jäsentämään sitä, miten näyttämöllisten mielikuvien rakenteiden tarkastelu voi näyttäytyä suhteessa näyttämöllisistä mielikuvista käsin kirjoittamiseen. Olen omaa taiteellista työskentelyäni kuvaamalla pyrkinyt myös osoittamaan, miten luvussa neljä esittelemäni näyttämöllisen kuvittelun perusharjoitteen avulla avautuva mielikuvien tarkastelu voi johdattaa näyttämöllisistä mielikuvista kirjoittamista. Samalla olen pyrkinyt kuvailemaan kokemustani taiteellis-tutkimuksellisesta työskentelystä, jossa

188 Tässä suhteessa esitys olisikin mielestäni voinut olla huomattavasti artikuloidummin juuri *tutkimusesitys*. Esitykseen liittyneen itsekritiikin pohjalta muotoilin myös ne valinnat, joita tein viedäkseni tutkimusnäkökulman pidemmälle taiteellisen tutkimukseni jatkossa. Tätä kirjaa viimeistellessäni valmistelin tutkimukseni viimeistä esitystä, jossa osoitin yleisölle aktiivisemman roolin kansatutkijana.

mielikuva saa ikään kuin puhua tai tulla kieleen sille ominaisella äänellä.<sup>189</sup> Olen samalla pyrkinyt taiteellisen prosessin esimerkkitapauksen kautta tuomaan esiin, millä tavoin kyseisessä prosessissa kirjoittaminen oli näyttelijäntyön osa. Avasin tätä erittelemällä taiteellisen prosessin vaihetta, jossa näyttämöllisten mielikuvien ruumiillistamisen kautta saamani tieto palveli esitystekstin kirjoittamista.<sup>190</sup>

Seuraavaksi tarkastelen kirjoittamisen ja mielikuvien rakenteellisen tarkastelun suhdetta *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen työryhmän kanssa tekemäni prosessin valossa. Esitän havaintojani työryhmän työskentelystä ja tämän työskentelyn ohjaamisesta.

## 6.2. Havaintoja *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen työryhmän kanssa työskentelystä ja tutkimusesityksen valmistamisesta yleisesti

*Meille jäävät salaisuudet* -esityksen työprosessi työryhmän kanssa oli innostava ja monin tavoin myös haastava. Olin ohjannut aikaisemminkin, mutta lähes aina lähtökohtana oli ollut valmis näytelmäteksti. *MJS*-esityksen työprosessissa olin juuri tutkivan työtavan ohjaamisen suhteen vielä alkuvaiheessa. Läpi prosessin koin tietysti vastuuta työskentelyn onnistumisesta. Oma oloni olikin prosessin aikana monin paikoin hyvin paineinen: onnistuakseen tutkimusesityksenä *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen täytyi mielestäni mahdollisimman tarkasti ja näyttämöllisille mielikuville uskollisesti pyrkiä osoittamaan mielikuvissa ilmeniviä rakenteita. Tavoitteeni oli tehdä esitys, jonka harjoitusprosessi itsessään määrittyy mielikuvien tutkimisen kautta ja jossa näyttelemisen itsessään on mielikuvien tarkastelemista. Toiveeni oli myös esityksen kautta välittää yleisölle tutkimustuloksia. Näillä tavoitteillani oli vaikutuksensa niihin ratkaisuihin ja valintoihin, joita tein työskentelyn ohjaajana.

Tutkivan taiteellisen työskentelyn ohjaamisen vaativuus liittyi kokemuksesani osaltaan myös tutkimuskohteeni käsitteellistämisen ja työskentelyn menetelmällistämisen haasteisiin. Edellä esittelin omaa toimintaani näyttämöllisistä

189 Tähän olen viitannut jo aiemminkin. Johdantoluvussa kirjoitin, että tutkimukseni edetessä olen tullut yhä vakuuttuneemmaksi siitä, että *tutkimuskohde itsessään on tiettyssä mielessä kertonut, miten se antaa itseään lähestyä*.

190 Liitteessä 3 on *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen esityskäsikirjoitus kokonaisuudessaan. Esitystekstiin tutustumalla voi nähdäkseni saada käsityksen siitä, miten jatkossa tarkastelemiä tekniikoiden vaikutus näkyy mielikuvista käsin kirjoitetussa esitystekstissä. Esitysteksti myös avaa työryhmän mielikuvien sisältöjä. Oma tarkasteluni ei fokusoi mielikuvien sisältöjen tarkasteluun, vaan keskityn kuvittelemisen tavan – *miten* kuvitellaan – tarkasteluun.

mielikuvista käsin kirjoittaessani. Tässä kohdassa on hyvä todeta, että edellä kuvaamani toimintatapa jäsenyi itselleni tietoiseksi tekniikaksi vasta vähitellen *MJS*-prosessin kuluessa. Lisäksi tuolloin työskentelyn aikana käyttämäni käsitteet olivat vielä osittain jäsentymättömiä, ja siten myös ohjaukseni artikulaation taso varmasti vaihtelevaa. Se, mitä osasin jo oman yksilöllisen taiteellisen työskentelyni käytännössä varsin järjestelmällisesti itse toteuttaa, ei kuitenkaan vielä harjoitusprosessin alussa ollut jäsentynyt minulle varsinaisiksi menetelmällisiksi ratkaisuksi. Otin jo johdantoluvussa kantaa niin sanottuun hiljaiseen tieto-taitoon. Prosessin aikana osa omista toimintamalleistani näyttämöllisten mielikuvien tarkastelussa oli vielä tällaisen hiljaisen tieto-aidon alueella: osasin itse tehdä jotakin, mutta en osannut kovinkaan täsmällisesti sanallistaa omaa osaamistani. Tutkimuksessani muotoilemani käsitteet kehittyvät osittain edelleen. Näin en myöskään *MJS*-prosessin ohjaamisessa pystynyt tukeutumaan käsitteellisesti vielä kovinkaan eriytyneeseen kieleen. Työryhmälle artikuloinkin oman ohjaajantilanteeni melko hyvin sanoessani, että ohjaan heille työtapaa ja menetelmää jota ei vielä ole olemassa.

Harjoitusprosessin aikana ilmeni myös melkoisia vaikeuksia, joita ratkottiin koko teatterin voimin. Käsitin, että pyrkimykseni asettaa työryhmän näyttelijät vastaamaan näyttämöllisten mielikuviansa näyttämölistämisen kaikista ratkaisuista aiheutti työskentelyn aikana myös joissain työryhmän jäsenissä vastustusta. Yhdeltä osalta tämä vastustus liittyi nähdäkseni siihen haasteellisuuteen, joka näyttelijöille asettui, kun heidän oli kyettävä hahmottamaan omien näyttämöllisten ratkaisujensa näyttäytymistä katsojan näkökulmasta. Aivan harjoitusprosessin loppupuolella teimme työryhmänä päätöksen, että käytän enemmän päätösvaltaa näyttämöllisten valintojen suhteen. Ohjasin siis joitakin esittämisen ratkaisuja katsomosta käsin, vaikka alun perin toivoinkin, että jokainen näyttelijä vastaisi oman materiaalinsa näyttämölistämisestä. Jos *MJS*-esitystä ajattelee lopputuloskeskeisesti, ohjaamaani työskentelymenetelmään liittyvän tutkimusprosessin raporttina, tällaista päätöstä voisi ehkä pitää jopa tutkimustuloksen vääristelynä. Tällaisesta näkökulmasta käsin olisi voinut ehkäpä ajatella, että lopullisen esityksen olisi tullut työskentelymenetelmään liittyneen tutkimuksen ja kehittämistyön raportoinnin kannalta näyttää täysin siloittelematta, millaisiin näyttämölistämisen ratkaisuihin työryhmä ilman katsomossa istuvaa ohjaajaa päätyi.

Tällainen lopputulosnäkökulma on kuitenkin ylipäättään tutkimukseni kannalta ongelmallinen, kun nyt – etäisyyden päästä – ajattelen *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen asemaa tutkimukseni ensimmäisenä taiteellisena osana.

Näyttämöllisten mielikuvien tarkastelemisen tapojen kehittäminen tapahtui tietenkin ennen muuta esityksen harjoitusprosessissa, ja tässä mielessä valtaosa tutkimukseni kannalta olennaisesta tapahtui juuri harjoitusten aikana. Seuraavat harjoitusjaksolta tekemäni huomiot pyrkivätkin tuomaan esiin sitä pohdintaa, jota tutkivan taiteellisen työskentelyn ohjaaminen työryhmälle minussa on herättänyt.

### *Työskentelyn ohjaaminen ennen näyttämöharjoituksia*

Esitän seuraavaksi joitakin huomioita työryhmän yhteisen työskentelyn alkuvaiheesta. Pyrin erityisesti tekemään näkyväksi sitä, miten tutkija-ohjaajan positioni vaikutti työryhmälle antamaani mielikuvista kirjoittamisen ohjeeseen. Samalla luonnehdin *Meille jäävät salaisuudet* -esitykseen johtaneen työprosessin alkuvaihetta yleisesti ja pystyn näin toivoakseni antamaan riittävän hyvän käsityksen lukijalle taiteellis-tutkimuksellisen työskentelyn lähtökohdista. Työryhmän yhteisen prosessin aloittaneen kirjoittamisvaiheen kautta määrittäytyi se tapa, jolla ryhdyin ohjaamaan työskentelyä näyttämöharjoituksissa.

Aloitin *Meille jäävät salaisuudet* -esitykseen johtaneen työskentelyn yhdessä työryhmän kanssa helmikuussa 2010. Näyttelijäryhmän kokoonpanoksi oli varmistunut, itseni lisäksi, Tuukka Huttunen, Miina Maasola ja Antti Mikkola. Kaikki näyttelijät olivat olleet mukana Teatteri Siperian toiminnassa perustamishetkestä (2005) alkaen. Tuukka Huttusen ja Antti Mikkolan kanssa olimme myös opiskelleet samalla vuosikurssilla näyttelijäntyön laitoksella Teatterikorkeakoulussa vuosina 1998–2002. Miina Maasola oli minulle tuttu opiskeluajoilta Teatterikorkeakoulusta Tanssi- ja teatteripedagogiikan laitokselta.

Olin jo ennen yhteisen työskentelyämme alkua avannut taiteellisen tutkimukseni lähtökohtia työryhmän muille näyttelijöille jonkin verran. Tutkimukseni alkuvaiheen tutkimussuunnitelmaan heillä oli ollut mahdollisuus tutustua piisimpään. Olin myös esitellyt ryhmälle aiemmassa kuvaamani näyttämöllisen kuvittelun perusharjoitteen varhaista muotoa teatterimme jäsenille suunnatussa seminaarissa tammikuussa 2009.<sup>191</sup> Lisäksi tutkimukseeni taustoittavana vaiheena liittynyt, Tuomas Timosen kanssa yhteistyössä tekemäni *Lempeä ihminen* -esitys oli ollut nähtävissä Teatteri Siperian ohjelmistossa helmikuussa 2009. Käsitän itse edellä mainitsemani seikat muun työryhmän kannalta mahdollisina avauksina tutkimusaiheeseeni ja tutkivaan taiteelliseen työskentelyyn.

191 Käytin harjoitteesta tuolloin nimeä "Sisäisen näyttämön perusharjoitus". Tässä mainitsemastani seminaarin harjoitustilanteesta on olemassa videotaltiointi ja taltiointi on hallussani.

Produktion työryhmän ensimmäinen tapaaminen pidettiin helmikuun 15. päivä 2010 Tampereella Pyynikin uimahallin toimistotilassa. Pyynikin uimahalli oli tuolloin menossa remonttiin ja sen viivästyessä Teatteri Siperia oli saanut vuokrattua kaupungilta uimahallin tyhjillään olevat tilat esityskäyttöön *Pää edellä* -esitystä<sup>192</sup> varten.

Aiempien Teatteri Siperian ryhmälähtöisten prosessien kautta olin muodostanut tiettyjä käsityksiä taiteellisen työn johtamisen tavan määrittämisen tärkeydestä ryhmälähtöisessä työskentelyssä. Kokemuksessani työn johtamiseen liittyvät kysymykset nousivat erityisen keskeiseen asemaan, koska mielestäni ns. laitosteatteerihierarkiat työnjakoineen ja vastuualueineen eivät kokemukseni mukaan soveltuneet parhaalla mahdollisella tavalla näyttelijän näyttämöllisen kuvittelun keskiöön asettavaan taiteelliseen työskentelyyn.<sup>193</sup> Itselleni keskeinen kysymys tämän aihepiirin sisällä kohdistui juuri näyttelijän näyttämöllisenä mielikuvana ilmenevään esityksen valmistamisen lähtökohtaan. Miten tämän prosessin ohjaamisen tapa tulisi osaltani määrittää niin, että työryhmän näyttelijöiden mahdollisuus toimia suhteessa omiin näyttämöllisiin ideoihinsa mahdollistuisi parhaalla tavalla?

Pidin tärkeänä, että asemani tutkivan taiteellisen työskentelyn johtajana olisi mahdollisimman tarkasti määritelty, koska työprosessissa *jokainen näyttelijä olisi myös ohjausvastuussa suhteessa omiin ideoihinsa*. Näyttelijän itsemääräämisoikeuden puolustaminen pohjasi tuolloin varmastikin niihin kokemuksiin ja esikäsitteisiin, joita avasin luvussa kaksi. Toisaalta haastava ohjaaja-näyttelijä-tutkijan työnkuvani prosessissa kannusti luomaan mahdollisimman tarkasti määritellyt puitteet työnjohdon selkeyden suhteen myös itseni kannalta. Ajattelussani alkoi jo jäsentyä työnjohdon muoto: *itseohjautuvan näyttelijän ohjaaminen itseohjautu-*

192 *Pää edellä* -esitys oli Teatteri Siperian ohjelmistossa keväällä 2010.

193 Laitosteatteerihierarkialla viitataan tässä yhteydessä luvussa 2 esiin tuomiini koulutuksessa omak-suttuihin käsityksiini näyttelijän ja ohjaajan töiden vastuualueista.



*misessaan*.<sup>194</sup> Silloinen ajatteluni työnjohtamisen pohdinnassa tiivistyy työpäiväkirjaani 14. helmikuuta 2010 tekemässäni muistiinpanossa:

Kun näyttelijällä on hänen kuvittelulleen ilmenevä idea, niin sehän on sitten tämän näyttelijän idea – eikä minun. Silloin on myös oltava niin, että näyttelijä tietää itse ideastaan eniten. Silloin minun on ohjattava näyttelijää oman ideansa kehittämisessä – ohjaan siis työskentelemisen tapaa. Ohjaamisen tapa ei siis perustu väitteeseen, että minä ymmärtäisin näyttelijän tuoman idean *sisällöistä* eniten. Minä en siis ohjaa ensisijaisesti sisällöstä käsin, vaan ohjaan sitä tapaa jolla näyttelijä työskentelee suhteessa omiin ideoihinsa.

Ensimmäisessä työryhmän tapaamisessa keskityinkin näiden edellä kuvaamieni käsitysten ohjaamana määrittelemään produktion työnjohtoa koskevia sopimuksia. Ensimmäisessä tapaamisessa sovimme, että vastaan harjoittelun ja tutkivan taiteellisen työskentelyn tavasta ja ajankäytöstä sekä johdan kehitteillä olevaan menetelmään ja työtapaan liittyvää keskustelua. Tapaamisessa tehtyjen sopimusten kautta aloitettiin johdollani ohjaajan aseman määrittely esitykseen johtavassa tutkivassa taiteellisessa työskentelyssä. Tapaamisessa korostin, että tämän määrittelyn – aiempiin ryhmälähtöisiin prosesseihin liittyviin havaintoihini perustuen – oli jatkuttava läpi prosessin, koska prosessin eri vaiheet saattoivat vaatia erilaista työnjohtamisen tapaa.

Esitin tapaamisessa myös, että mielestäni olisi tärkeää, että jokainen jossain määrin mieltäisi itsensä tutkivaksi näyttelijäksi. Ehdotin, että kyse olisi tietynlaisesta asennevalinnasta suhteessa työskentelyyn. Yhtenä asenteen keskeisenä piirteenä pidin kykyä asettaa omat työskentelyä koskevat käsitykset tarkastelun kohteeksi. Tapaamisessamme puhuin yhdessä tutkimisen merkityksestä. Kuvasin ryhmälle käsitykseni, että yhteisen tutkivan toiminnan erityisluonne on juuri siinä, että tutkimus rikastuu ryhmän yksilöiden erilaisista kokemuksista.

194 *Itseohjautuvan näyttelijän* käsitteen omaksuin tuolloin varmasti ”Näyttelijäntaide ja nykyaika” -hankkeen (lyhennettynä NTNA) käsitteistöä. Omiin tekijänkäytäntöihin kyseinen hanke ei tuolloin kovin suorasti vaikuttanut, koska en esimerkiksi osallistunut hankkeen järjestämiin työpajoihin. NTNA -hanketta ja oman taiteellisen tutkimukseni vaihetta *Meille jäävät salaisuudet* -prosessin aikaan on käsitellyt teatterintutkija Outi Lahtinen *Teatteri* -lehden artikkelissaan ”Liikettä ja Salaisuuksia” (Lahtinen 2010). En myöskään ole sittemmin käyttänyt kovin järjestelmällisesti itseohjautuvan näyttelijän käsitettä omissa kirjoituksissani tai oman työni käytännöissä. Oman tarkastelunsa varmasti ansaitsisi kysymys, miksi näyttelijän itseohjautumista oli tuohon aikaan (ja on edelleen) tarpeellista korostaa. Periaatteessahan asiassa ei pitäisi olla mitään erikseen mainittavaa: näyttelijä ohjaa itseään aina joka tapauksessa.

Työryhmän ensimmäisessä tapaamisessa aloitin työskentelyn ohjaamisen mielikuvista kirjoittamisen ohjeistuksella. Näyttämöharjoituksia edelsi työryhmän itsenäisen työn vaihe 16.2.–17.5.2010. Syy kolmen kuukauden pituiselle itsenäiselle työlle oli ennen muuta tuotannollinen ja perustui osaltaan myös työryhmän jäsenten muihin työaikatauluihin. Annoin työryhmän näyttelijöille ohjeistuksen omien näyttämöllisten ideoitten tallentamisesta kirjoittamalla. Ohjeistus käy ilmi työryhmän ensimmäisen tapaamisen jälkeen lähettämästäni sähköpostista, jossa annan ohjeen kirjallisesti:

”...kun haluatte kirjata omia ideoitanne ennen yhteisten näyttämöharjoitusten alkua

[ ] toivon teidän käyttävän seuraavaa ohjeistusta:

- 1) Pyri kuvailemaan näyttämöllinen idea niin kuin se ilmeni sitä kokiesasi (kun idea ilmeni kuvittelullesi). Yritä olla mahdollisimman tarkka, mutta salli ideallesi myös mahdollinen epäselvyys. Esimerkiksi: jos on joku ”sumea” tai epäselvä kohta, älä yritä ”pakottaa” sitä selvemmäksi... voit esim. kirjata ”epäselvä tuntemus mahanpohjassa”.
- 2) Tarkastele kerrallaan jotain yksittäistä näyttämökuvaa, kokemuksellista tilannetta tai tapahtumaa, hahmoa... jne.
- 3) Kuvaile ideaasi sisäisestä (subjektiivisesta) perspektiivistä käsin, siis: mitä ideassa näkyy, kuuluu, mitä tunnet (voi olla myös tunteuksia, jotka eivät muotoudu yksiselitteiseksi tunteeksi: ilo, suru... tms.) mitä toimintaa ideassa ilmenee, mitä ajattelit ideasi havaitesasi jne. Kiinnitä siis huomiota siihen mitä aisteja ideasi sisältää eli miten havaitsit ideasi!
- 4) Voi olla eduksi jos tallennat ideoitasi tuoreeltaan. Saattaa olla, että vivahteet, laadut ja merkityksellisyys ovat silloin hyvin mielessä. Muista, että myös ajankin takaa saatat muistaa jonkin ideasi hyvinkin elävästi! Ideoitten muisteleminen on myös erinomainen tapa palata tallentamaan niitä!<sup>195</sup>

Nyt jälkikäteen minua ihmetyttää antamassani ohjeistuksessa, miksi käsite *idea* on korvannut tuohon aikaan itselleni muuten niin keskeisen ”sisäisen näyttämön”

195 Antamani ohjeistus on mukaelma johdantoluvussa esiin tuomastani kokemuskirjoittamisen menetelmästä.

käsitteen. Olenko jollakin tavalla arkaillut käyttää omaa käsitettäni? Olenko pitänyt käsitettä idea, jollakin tavalla neutraalimpana tai jaetumpana käsitteenä teatterimme työpuheessa? Ehkä olen yhtäältä ajatellut, että kaikki mielikuvat eivät kuitenkaan ole laadullisesti näyttämöllisiä, enkä ole halunnut, että tämä rajoittaisi tai kaventaisi ryhmän kuvittelua lähtökohtaisesti. Ehkä joitakin tällaisia ajatuksia on ollut ratkaisuni taustalla. Näin jälkikäteen voisin tietysti sanoa, että olisi juuri ollut perusteltua pyrkiä saamaan työryhmä keskittymään *pelkästään* näyttämöllisiin mielikuviin. ”Sisäisen näyttämön” käsitteen johdonmukainen käyttäminen ohjeistuksessani olisi kenties voinut ohjata kuvittelua laadullisesti tällaiseen suuntaan. Ohjeistuksessa näkyy myös, miten tuolloin olen vielä suhtautunut lähes täysin ongelmatomasti kuvittelun havainnon kaltaiseen ilmenemiseen. En esimerkiksi vielä käytä ”kvasi-havainnon” käsitettä, vaan käytän ”näkemistä” ja ”kuulemista” kuvittelun yhteydessä.<sup>196</sup>

Ryhmän näyttelijät työskentelivät itsenäisesti, kukin itse työskentelynsä aikatauluttaen, helmikuun tapaamisestamme toukokuun puoliväliin ennen yhteisten näyttämöharjoitusten alkua 17.5.2010. Näyttämöharjoitusten alkaessa työryhmän tuottamat tekstit olivat keskenään hyvinkin erilaisia. Minun oli vaikea hahmottaa tekstien kautta, millaisia olivat ne mielikuvat, joihin kirjoitukset pohjautuivat ja sitä, millainen kuvittelemisen tapa kirjoittamiseen oli kytkeytynyt. Ymmärtääkseni paremmin näitä seikkoja muodostuikin tutkimukseni kannalta tarpeelliseksi ohjata työryhmän näyttelijöitä muistelemaan ja tarkastelemaan heidän työskentelynsä lähtökohtina olevien mielikuvien ensimmäisiä ilmenemisen hetkiä. Näyttämöharjoitusten alussa ohjaamani työskentelytapa muistutti jonkinlaista toiminnallista haastattelua, joka johti vähitellen myös mielikuvien tarkastelemiseen niitä näyttämöllistämällä. Tätä käsittelen seuraavaksi.

### ***Itsenäisen työskentelyn aikana kirjoitettujen tekstien taustalla olevien mielikuvien tarkastelu***

Ensimmäinen jakso *MJS*-esityksen näyttämöharjoituksissa oli 17.5.2010–16.6.2010. Näyttämöharjoitukset tapahtuivat Tampereella Teatteri Siperiassa, jolle oli juuri saatu esitystila ja toimisto entisestä Sorin Nuorisotalosta Sorinkatu kuudesta-toista. Aloitimme työpöytätyöskentelyllä. Toimme harjoitustilana toimivaan suureen juhlasaliin pöydän, jonka ympärille asetuimme. Harjoitustilannetta tallentavan Mini DV -kameran asetin hieman etäämmälle työpöydästä. Näyt-

196 Kuvittelun havainnon kaltaisuutta käsittelin luvussa neljä.

tämöharjoitusten alussa sovin työryhmän kanssa, että tallennan harjoitukset videoimalla säännöllisesti läpi työskentelyprosessin.<sup>197</sup>

Näyttämöharjoitusten alussa työskentely keskittyi mielikuvien tarkasteluun näyttelijöitten tuottamien kirjoitusten pohjalta. Lähtökohtanani työskentelyn ohjaamisessa oli tekstien taustalla olevien mielikuvien sanallinen kuvaileminen. Esitin harjoituksissa tekstien pohjalta kysymyksiä, joilla pyrin toistuvasti ohjaamaan näyttelijöitä muistelemaan mielikuviansa ilmenemisen ensimmäisiä hetkiä.<sup>198</sup> Toisinaan – sanallisen kuvailun tueksi – esitimme toisillemme, ruumiillamme luonnostellen, esimerkiksi mielikuvaan liittyvän hahmon kehon muotoja. Kokeilut tapahtuivat ilman erillistä pyyntöäni tulkintani mukaan usein silloin, kun mielikuvissa ilmenevän ilmaiseminen ruumiin eleillä oli nopein ja kenties myös tarkin tapa kuvata ja jakaa mielikuvassa ilmenevää muille.

Nimitän työryhmän itsenäisen työskentelyvaiheen aikana syntyneitä tekstejä *ideointipapereiksi*. Ideointipaperin käsitteellä yritän kuvata sitä tapaa, jolla mielikuvista kirjoittaminen ilmeni näyttämöharjoitusten alussa. Muodoltaan työryhmän ideointipaperit näyttäytyivät vihkoon kirjoitettuina muutaman lauseen muistiinpanoina ja toisaalta dialogimuotoisina kohtauskäsikirjoituksina. Kirjoittamisen tapa, johon viitataan ideointipaperin käsitteellä, ilmenee tietynlaisena tiivistävyytensä suhteessa tekstin taustalla oleviin mielikuviiin ja niihin mahdollisesti kytkeytyviin ruumiintuntemuksiin. Tiivistävä, muistiinpanon omainen kirjoittamisen tapa tuli harjoitusprosessin alussa esiin hyvin näyttelijä Miina Maasolan ideointipapereissa. Harjoitustilanteessa<sup>199</sup> käymme läpi Miinan kirjoittamia muistiinpanoja:

Miina: ...yks mikä mua on kiinnostanu on se, että kaikki solut uusiutuu seitsemän vuoden välein. (tauko) Että on niinku mahdollisuus uusiutua.

Ja sit tämmönen repliikki että: ”Haluaisin auttaa sinua ja ottaa sinulta tuon kivun pois. Koska kun minä autan sinua, niin minulle tulee parempi olo”. Sitten toinen sanoo, että minä en halua, että minua autetaan.

197 Tekemäni harjoitustaltioinnit käsittävät satoja tunteja videomateriaalia, enkä voi aivan täysin varauksetta suositella näin kattavaan videointiin perustuvaa taiteellisen tutkimuksen dokumentointitapaa.

198 Tällaiseen ”haastattelun omaiseen” harjoittelun tapaan on varmasti vaikuttanut osaltaan johdantoluvussa mainitsemani teatteripedagogiikan tutkimusseminaariryön aineiston kerääminen juuri haastattelemalla.

199 Seuraava katkelma on suoraan litteroitua puhetta harjoitustaltioinnista. Olen pitänyt tässä harjoitustilanteen kuvauksen elävyyden kannalta tarkoituksenmukaisena pyrkiä tuomaan tekstin tasolle Miinan puheen eleet mahdollisimman tarkasti.

Se... että on olemassa ihmisiä, että ne ei halua parantua – että ne ite pitää kiinni niistä jutuista. Ja sit, että onko itsekästä auttaa toista. Että sä voit itte paremmin- tai että rakkaus on epäitsekästä... Niin, onhan tässä pieni dialogi: ”Onko sen väliä jos minäkin koen saavani siitä jotain? Katso minä en usko taivaaseen tai helvettiin, vaan siihen, että kaikki kulkee... sinä olet tietyllä tavalla toisinto jossain muualla...”

Sit semmonen, että joltain on kadonnut rannekoru! Semmonen on mua jääny vaivaamaan- se on oikee tapahtuma. Mut, että ihminen etsiijolta on tippunu rannekoru...

Ja: ”Voinko auttaa? Voinko auttaa ajattelemalla teitä?”

”Ajattele minua seitsemän minuuttia kerrallaan ennen kuin menet nukkumaan.”

Ja se kietoutuu niihin ajatuksiin, kuin sellaseen vaaleenpunaiseen hattaraan. Ei tahmeaan, vaan pehmeään. Et aina illalla... on lähekkäin... Tai et viikon päästä se tulee sen luokse ja katotaan mitä on tapahtunu...

Harjoitustilanteessa Miina lukee pieniä tekstikatkelmia, joita hän on kirjoittanut mielikuvistaan ja havainnoistaan käsin. Miinan ideointipaperit ovat tarkalleen ottaen vihkoja, joihin on kirjoitettu muistiinpanoja. Kun kuuntelen harjoitustilanteessa Miinan puhetta, kiinnitän huomiota nopeisiin siirtymiin eri asioiden välillä. Kuunnellessani minulle syntyy sellainen käsitys, että Miinan tekemät muistiinpanot pohjautuvat osittain mielikuviiin (”Ja se kietoutuu niihin ajatuksiin, kuin sellaseen vaaleenpunaiseen hattaraan.”) ja osittain havaintoihin (”Sit semmonen, että joltain on kadonnut rannekoru! [S]e on oikee tapahtuma.”). Usein yhdestä mielikuvasta näyttää olevan kirjattuna muutama rivi. Oletan, että kirjoittamisen muistiinpanon kaltainen muoto juontuu osaltaan siitä, että nämä katkelman mielikuvat ovat laadultaan tietynlaisia ”välähdyksiä” tai pieniä fragmentteja. Toisaalta, kun yhtä tällaista muistiinpanona näyttäytyvää fragmenttia aletaan harjoitusten edetessä tarkastella näyttämöllisen kuvittelun perusharjoituksen avulla, käy ilmi, että mielikuva muistiinpanon taustalla on hyvin laaja.

*Meille jäävät salaisuudet* -esityksen näyttämöharjoitusten alussa huomasin miettiväni usein, miten pystyisin tutkimukseni kautta tarjoamaan työvälineitä mielikuvien tallentamiseen. Konkreettisia työkysymyksiäni olivat:

- 1) Miten mielikuvistaan voi harjaantua erottamaan niihin olennaisesti liittyvät rakennetekijät?

- 2) Miten kuvaan mielikuvaani liittyvät rakenteet *itselleni riittävässä laajuudessa* niin, että mielikuvan merkityksellisyys säilyy?
- 3) Ja toisaalta, mitkä ovat mielikuvaani liittyvät olennaiset *rakenteet, jotka minun on kuvattava muille*, jotta mielikuvaani liittyvä kokemus ja merkityksellisyys voisi tulla edes jotenkin jaetuksi muille?

Nämä työkysymykset muodostuivat *MJS*-prosessin ohjaamisen kannalta keskeisiksi, sekä vaikuttivat myöhemmin myös koko väitöstutkimukseni jatkoon. Tässä kirjassa mielikuvien näyttämölistämiseen ehdottamani tavat itsessään pyrkivätkin ohjaamaan mielikuvien rakenteiden tarkasteluun ja sitä kautta myös mielikuvien rakenteiden kuvaamiseen.

Edellä Miinan puheen kautta tuli esiin, miten mielikuvista käsin kirjoitettu teksti voi ilmetä laadullisesti muistiinpanon omaisena. Edellä kuvaamani harjoitustilanteen edetessä pyrin ohjaamaan Miinaa mielikuvien tarkastelussa siten, että hän keskittyy pitkäkestoisemmin yhteen mielikuvaan ja pyrkii kuvailemaan laajemmin sanallisesti mielikuvaansa siinä havainnon kaltaisena ilmenevän kautta.<sup>200</sup> Tässä tapauksessa kuvailun laajentaminen tuntuu minusta tarpeelliselta, koska en ensin koe tavoittavani Miinan mielikuviin liittyviä merkityksiä. Ohjaajana asetun harjoituksessa ikään kuin yleisöksi Miinalle. Ohjaamiseni yksi keskeinen tapa prosessissa on kommentoida, millaisia mielikuvia ilmaisu minussa alkaa herättää. Kommentoinnin kautta pyrin antamaan näyttelijälle, tässä Miinalle, näyttelijän ilmaisun pohjalta syntyneen oman *tulkintani*, jonka kautta hän voisi itse tarkentaa suhdettaan mielikuvaansa ja siten myös määritellä omaa ilmaisuaan suhteessa mielikuvaan. Näin tulee osaltaan esiin myös ohjaamiseni tapa näyttelijän itseohjautumisen vastapuolena. Ajattelen, että pyrin ohjausprosessin tietynlaiseen demokratisointiin. Itselleni keskeistä näyttämöharjoitusten alkuvaiheen ohjaamiseni tavassa on, että pyrin sanallistamaan aktiivisesti omaa tulkintaani ja korostamaan, että kyseessä on todellakin näyttelijän ilmaisun kautta minun kuvittelulleni ilmenevä mielikuva. Fenomenologisen tutkimusasetteen velvoittamana tutkivan taiteellisen työskentelyn ohjaajana pyrin tietyllä tavalla viivästyttämään tietoisesti kiinnittymistäni kuvittelussani herääviin

200 Toistuva kysymyssarjani suhteessa työryhmän työskentelyn lähtökohtana toimiviin mielikuviin harjoitusten alkuvaiheessa oli: "Mitä mielikuvassa näkyy, mitä siinä kuuluu, liittyykö mielikuvaan jotakin tunteuksia?"

omiin mielikuviini.<sup>201</sup> Viivästyttämällä on vaikutuksensa myös koko työryhmää koskevaan kuuntelemisen tapaan, johon osaltaan myös pyrin ohjaamaan. Tästä lisää tuonnempana.

Muistiinpanon kaltainen, tiivistävä mielikuvista kirjoittamisen tapa ei näyttelijän itsensä kannalta ole sinällään ongelma, mikäli tekstin taustalla olevan mielikuvan tavoittaminen on toistettavissa. Mielikuvien tavoittamisesta uudelleen totean tässä yhteydessä seuraavaa: oman kokemukseni kautta olen havainnut, että toisinaan juuri mielikuvaan kytkeytyvä tuntemus ikään kuin unohtuu. Tällaisissa tapauksissa olen havainnut, miten juuri *tuntemus onkin ollut olennaisella tavalla mielikuvan keskeinen rakennetekijä*. Tämä voi ilmetä esimerkiksi seuraavalla tavalla: pystyn kenties palauttamaan mielikuvan visuaalisuuden mieleeni, mutta jotakin olennaista tuntuu puuttuvan. Mielikuva, joka kuvittelussani ensi kertaa ilmetessään vaikutti minuun, ei hetken kuluttua enää teekään minuun vaikutusta – *se tuntuu merkityksettömältä*.

Jotakin tämän kaltaista – mielikuvan merkityksellisyyden tunnun kadottamista – tulee käsitykseni mukaan esiin myös seuraavassa Miinan kuvauksessa, jossa hän kuvailee yhteisten näyttämöharjoitusten alussa suhdetta omaan materiaaliinsa:

”... mä [en] tiedä onks se ongelma... mutta se on tyypillistä [ ] et yhtenä hetkenä joku tuntuu must kauheen tärkeeltä ja sitten hetken päästä se tuntuu kauheen mitättömältä. Mä oonkin kirjottanut tänne: Ei ole mitään, jonka täytyisi olla jotenkin. Yhtenä hetkenä olen innostunut jostakin ja sitten se taas karkaa ja tulee jotain uutta.

Jollon on myös semmonen olo, että eihän mulla oo mitään. Et ne on jo ollu ja koettu ja ajateltu... mitä mä niillä enää teen... tietyllä lailla ne on jo menty läpi...”

Mielikuvien uudelleen tavoittamisen merkitys näyttelijäntyössä määrittäytyy usein suhteessa toiston kysymykseen. Missä määrin toistettavaksi valmisteilla oleva esitys tehdään, on näyttelijän mielikuvatyöskentelyn kannalta keskeinen kysymys. Toistoon voi jo tietysti itsessään suhtautua monella tavalla. Esimerkiksi näyttelijäopintojeni ensimmäisen ja toisen vuoden vastuuprofessori Marcus Grothin suhtautuminen toistoon oli hyvin tietyllä tavalla orientoitunut: näytteli-

201 Viivästyttämiseksi kutsumaani suuntautumistapaa kuvitteluun kuvasin ja tarkastelin eritellysti luvussa neljä.

jän tulisi lavalla olla läsnä sille, mitä juuri sillä hetkellä tuntee.<sup>202</sup> Ymmärrykseni mukaan hän rohkaisi opiskelijoitaan tunnistamaan aktuaalisten ruumiintuntemustensa merkityksen esityshetkessä – ja sikäli myös kannusti luopumaan koko toistettavuuden ajatuksesta, ainakin suhteessa tunteiden ilmaisemiseen. Yleisön näkökulmasta tarkasteltuna roolihenkilö tuntee juuri niitä tuntemuksia, joita näyttelijä itse esiintymishetkellä tuntee. Muistan, että Groth korosti näyttelijäntyön opetuksessa roolihenkilön syntyvän paljolti siitä, että näyttelijä käyttää ”roolihenkilön vaatetta” ja että käsiohjelmassa lukee, mitä roolia näyttelijä esittää. Oma muotoiluni toistamisesta psykologis-realistisen roolityön kontekstissa Grothin näkemyksen pohjalta menisi luultavasti näin: draamanäyttelijänä roolihenkilöni ilmenee itselleni esityshetkessä sarjana liikkeitä<sup>203</sup>, jotka ovat toistettavissa. Esityshetkessä annan kuitenkin sen hetkisten aktuaalisten ruumiintuntemusteni vaikuttaa liikkeiden suorittamisen tapaan tai laatuun. Esityshetken ruumiintuntemukset ja havainnot voivat myös synnyttää uusia liikkeitä, jotka näin tulevat osaksi liikesarjaa.<sup>204</sup>

*Tutkimukseni kontekstissa toiston kysymystä tulee mielestäni ensisijaisesti tarkastella suhteessa näyttämöllisten mielikuvien rakenteiden uudelleen tavoittamisen kysymyksiin.* Olen sikäli pyrkinyt havainnollistamaan, miten mielikuvien rakenteiden tarkasteleminen voi olla suhteessa näyttämöllisistä mielikuvista käsin kirjoittamiseen. Samalla olen pyrkinyt ehdottamaan joitakin näkökulmia siihen, miten mielikuvista kirjoittaminen ja mielikuvissa ilmenevien rakenteiden uudelleen tavoittaminen voivat olla suhteessa toisiinsa näyttelijän työskentelyssä myös toiston näkökulmasta käsin.

Olen edellä näyttämöharjoitustilanteen kuvauksella ja mielikuvista käsin kirjoittamisen prosesseja kuvaamalla ja tarkastelemalla pyrkinyt osaltaan tekemään myös näkyväksi, miten mielikuvista ja kehollisista tuntemuksista käsin kirjoitettu teksti joka tapauksessa ilmaisee aina *osittain* tekstin taustalla vaikut-

202 Marcus Grothin hahmoterapeuttista teatterinäkemystä on mielestäni varsin onnistuneesti käsitellyt Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksen oppiaineen pro gradu -tutkielmassaan Karoliina Reunanen (Reunanen 2009).

203 *Liike* tulee ymmärtää tässä laajasti: hyvin pieninä tai suurina näkyvinä ruumiin liikkeinä ja asentoina, mutta myös hengityksen liikkeinä sekä suuosolan ja nielutilan liikkeinä ja asentoina (jotka eivät kaikin osin ole nähtävissä). Lisäksi liike tulee ymmärtää oman havainnoinnin suuntaamisen liikkeenä. Phillip Zarrilli käyttää tarkoittamani kaltaisesta liikkeiden sarjasta käsitettä *score*. Ks. Zarrilli 2009, 58.

204 Olen soveltanut myös omassa *draamanäyttelijän* työssäni tutkimuksessani kehittämiäni näyttämöllisen kuvittelun tekniikoita. En kuitenkaan tarkastele erityisesti tällaista näkökulmaa tässä kirjallisessa osassa.



tavan mielikuvan ja siihen mahdollisesti kytkeytyvän tuntemuksen. *Meille jäävät salaisuudet* -prosessin kuluessa päädyin lopulta muotoilemaan mielikuvien ja niistä käsin kirjoitetun tekstin suhteen muistiinpanossani näin:

Näyttelijälle ilmenevät mielikuvat ja niihin kytkeytyvät tuntemukset itsessään ovat käsikirjoitus. Vaikka mielikuvista ja kehollisista tuntemuksista käsin kirjoitettu teksti harjoituksen myötä voi mahdollisesti olla korkeatasoinenkin kirjallinen tuotos, näyttämöllinen mielikuva on ehdottamani työskentelytavan kannalta aina se ensisijainen perusta, jonka suhteen näyttelijä työskentelee.

Harjoitusprosessin ja esitysten jälkeen olin varma, että mielikuviin pohjaavaa ”(näytelmä)käsikirjoitusta” ei todella olisi välttämätöntä edes kirjata. *MJS*-prosessin alun itsenäinen työskentely nimen omaan kirjoitustyönä heijastaakin nähdäkseni työryhmämme esikäsityksiä teatterin työprosessista näytelmätekstin näyttämöllistämisenä.<sup>205</sup>

Näytelmätekstin keskeisyyttä kohtaan esittämäni kritiikin ei ole tarkoitus romuttaa mielikuvista ja tuntemuksista kirjoittamisen ja sanallisen kuvailemisen harjoittelemisen merkitystä. Olen itse kokenut, että kirjoittaminen on ollut itselleni keskeinen osa mielikuvien ja niihin kytkeytyvien tuntemusten tarkastelemisessa harjaantumista. Erityisesti kirjoittamisesta kiinnostunut lukija voi halutessaan pohtia näyttämöllisen kuvittelun tarkastelemisen merkitystä kirjoittamisen näkökulmasta myös jatkossa, kun siirryn käsittelemään mielikuvien hahmottamista esitystilaan projisoimisen, sisentymisen ja erottelemisen tekniikoita käyttäen. Projisoiminen, sisentyminen ja erotteleminen kukin ohjaavat näyttämöllisten mielikuvien tarkastelua erilaisiin näkökulmiin ja kaikkia näitä näkökulmia on myös mahdollista kuvailla sanallisesti. Näin nämä tekniikat voidaan sikäli soveltaa myös mielikuvista ja ruumiintuntemuksista kirjoittamiseen.

205 ...mikä näin jälkikäteen tuntuu oikeastaan hyvin erikoiselta. Periaatteessa Teatteri Siperian ryhmälähtöisiä työprosesseja olisi nähdäkseni voinut yhdistää juuri työskentelyn alkaminen muista lähtökohdista, kuin (näytelmä)tekstistä käsin. Tässä tuleekin mielestäni hyvin esiin, miten ”vapaaksi” perustamassamme ryhmässä kuitenkin erilaiset laitosteatterin toimintamallien ihanteet vaikuttivat (ja kenties osin vaikuttavat edelleen) taustakäsityksissä. Tekstin ja kirjallisen ilmaisun keskeisestä asemasta suomalaisessa teatteritraditiossa ks. esim. Koskeniemi 2007, 21.

### 6.3. Mielikuvien hahmottamisesta esitystilaan: projisoimisen, sisentymisen ja erottelemisen tekniikat

Edellä esittämiäni huomioiden pohjalta siirryn hahmottamaan sitä, miten näyttämöllisten mielikuvien rakenteiden tarkastelu tapahtuu ruumiintekniikoiden sovelluksina esitystilassa. Esitän ensin muutamia yleisiä huomiota sekä näyttämöllisen kuvittelun tekniikoiden kehittämisestä taiteellisessa tutkimuksessani että jatkossa esiin tuomistani tekniikoiden kuvauksista.

Aloitin projisoimisen, sisentymisen ja erottelemisen tekniikoiden järjestelmällisen kehittämisen *Meille jäävät salaisuudet* -harjoitus- ja esitysprosessin aikana. Analysoimalla harjoitus- ja esitystilanteita prosessin aikana ja sen jälkeen hahmotin nämä *kolme toisistaan eroavaa tapaa kuvitella näyttämöllisesti eli olla suhteessa näyttämölliseen mielikuvaan*.<sup>206</sup> Ennen harjoituksia minulla oli alustava muotoilu näyttämöllisen kuvittelun perusharjoitteesta. Harjoitteen sovellettavuus työskentelyssä vahvisti käsitystäni harjoitteen kolmivaiheisuuden toimivuudesta. Tämän havaintoni perustalta muotoilin kolme tietoisista mielikuvatekniikkaa, joissa suhde näyttämölliseen mielikuvaan ja reaalinäyttämöön määrittyi laadullisesti eri tavoin.

Seuraavissa alaluvuissa tarkastelen projisoimisen, sisentymisen ja erottelemisen tekniikoita *Meille jäävät salaisuudet*- ja *Kaislat vartioivat minua* -esitysten esimerkkitapausten kautta sekä harjoitelmien avulla. *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen aineistoa analysoidessani olen myös kuvaillut ja tarkastellut muistikuviani harjoituksista ja esityksistä. Tuon esiin käytännön työskentelyn kuvauksia, joiden kautta projisoimisen, sisentymisen ja erottelemisen tekniikoiden erot tulevat havaittaviksi. Tapausesimerkkejä erittelemällä osoitan, että näiden tekniikoiden käyttöön liittyvissä kokemuksissa on yleisiä rakenteellisia piirteitä. Analyysini liikkuu yksittäisten luovien prosessien kuvauksista kohti näyttämöllisten mielikuvien rakenteiden yleisempiä ehtoja. Ehdotan, että tekniikoiden analyysit ovat yleisemminkin sovellettavissa näyttämötyöskentelyyn.

*Meille jäävät salaisuudet* -esityksen näyttämöharjoitusten alkaessa minulla oli alustava käsitys erilaisista keinoista, joiden avulla halusin toiminnallisesti tarkastella työryhmän työskentelyn lähtökohtana toimivia mielikuvia. Harjoitusten edetessä aloin vähitellen hahmottaa yleisempiä piirteitä näyttämöllisten mielikuvien tarkastelun tavoissa ja siten vakiintuneemmat toimintamallit alkoivat

206 Todettakoon vielä kerran: mielikuva itsessään on aina *suhde* (ks. esim. Sartre 2007, 7 ja Sallis 2000, 9). Oman kokemukseni ilmeisyyteen sekä Sartren ja Sallisin kuvittelun fenomenologisiin analyyseihin tukeutuen ajattelen, että kuvittelun eri tapojen erittely on aina erilaisten mielikuvasuhteiden tarkastelua ja jäsentämistä.

selkiytyä. Lopulta toimintamallien nimeämisen myötä aloin puhua tekniikoista. Näiden tekniikoiden käyttö harjoittelussa vaikutti keskeisesti myös lopullisen esityksen näyttelemisen tapaan. Projisoimisen, sisentymisen ja erottelemisen tekniikat vuorottelivat toisiaan lopullisessa esityksessä. Usein vaihdokset tekniikasta toiseen olivat myös hyvin nopeita. Esityksissä tekniikat näyttivät sikäli jopa kietoutuvan toisiinsa. Tapausesimerkkien kautta pyrin tuomaan näkyviin tekniikoiden ilmenemistä näyttelijäntyössä mahdollisimman selkeässä muodossa. Tapausesimerkkienkin kautta alkaa kuitenkin tulla esiin, miten tekniikoiden välinen raja on liukuva.

Tapausesimerkkien ja niiden erittelyn kautta teen samalla näkyväksi sellaista luovaa prosessia, jossa näyttelijän työn kohteena on olemuksellisesti kahden erilaisen näyttämön suhteen määrittäminen. Näyttämöllinen mielikuva muodostaa yhden näyttämöllisen tason. Reaalinen tila, jossa esiintyminen tapahtuu, puolestaan muodostaa olemukseltaan edellisestä eroavan näyttämöllisen tason. Näiden kahden näyttämöllisen tason eron takia tekniikoiden tarkastelu tapahtuu kahdesta näkökulmasta käsin:

- 1) Miten mielikuvatekniikan käyttö ilmenee kokemuksessani?
- 2) Reaalinäyttämön näkökulma. Miten reaalista esitystilaa koskevat valinnat voidaan johtaa näyttämöllistä mielikuvaa tarkastelemalla ja miten näillä valinnoilla voidaan pyrkiä tukemaan yleisön kuvittelua? Tässä näkökulmassa tarkastelen myös sitä, miten olen itse näytellessäni tietoinen oman esiintymiseni ”ulkopuolesta” – miten tietyyssä mielessä ”katson” itseäni esiintyessäni yhdessä yleisön kanssa.

Ensimmäisessä näkökulmassa tarkastelen erityisesti sitä, miten mielikuvatekniikka *ilmenee tietynlaisena kokemuksellisena suhteena näyttämölliseen mielikuvaan. Tämä suhde itsessään tulee ymmärtää mielikuvan rakennetekijänä.* Eri tekniikoita käyttämällä näyttelijä tuottaa toisistaan eroavia kokemuksellisia suhteita näyttämöllisiin mielikuvaihin – ja siten myös rakenteellisesti erilaisia mielikuvia. Tästä johtuen voimme aina mielikuvatekniikoiden analyyseissa erottaa toisistaan:

- 1) *mitä* kuvitellaan aspektin ja
- 2) *miten* kuvitellaan aspektin

Keskityn tarkastelussani erityisesti jälkimmäiseen *miten kuvitellaan* -aspektiin. Tällainen *miten/mitä* -jako voidaan kokemukseni mukaan aina tehdä, myös tekniikan käytön aikana, vaikka mitä kuvitellaan ja miten kuvitellaan ilmenevätkin samanaikaisesti.

Esitän seuraavaksi lyhyenä tiivistelmänä eri tekniikoissa ilmenevät suhteet näyttämölliseen mielikuvaan ja reaalinäyttämöön:

Projisoimisen tekniikka → tuottaa projisoivan suhteen näyttämölliseen mielikuvaan

Sisentymisen tekniikka → tuottaa sisentyvän suhteen näyttämölliseen mielikuvaan

Erottelemisen tekniikka → havainnoidaan näyttämöllisen mielikuvan ja reaalinäyttämön eroa

#### 6.4. Projisoimisen tekniikka

Seuraavassa käsittelen projisoimisen tekniikkaa *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen esimerkkitapausten kautta. Tekniikan tarkastelemisen yhteydessä tulen myös analysoimaan näyttämöllisen kuvittelun kokemuksessa ilmeneviä rakennetekijöitä: *kuvitteellisen katsojakehon ja jaetun kuvittelun tilan* sekä *ruumiintunteuksen ulkoisuuden* ilmenemistä. Tuon myös esiin tutkimukseni kannalta keskeisen havainnon siitä, miten näyttämöelementtinä oleminen ilmenee näytteliskokemuksessani.

Aloitan projisoimisen tekniikan määrittelyä kuvaamalla omaa kokemustani *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen esitystilanteessa. Kuvauksen alussa ilmenee, miten esitystilanteessa ensin havainnoin reaalinäyttämöä ja miten sitten siirryn reaalinäyttämön havainnoinnista projisoimiseen:

Olen luukkunäyttämöllä punaisen samettiverhon, esiripun, takana. Puen mustaa pellavatakia päälleni. Raotan oikealla kädelläni punaista verhoa ja näen salin puisen lattian josta heijastuu hämärää lämminsävyistä valoa. Näen taaempana salissa olevan katsomon, jossa istuu yleisöä. Yleisöön heijastuu hieman valoa, joka siroaa lattian kautta.

Avaan verhoa enemmän ja astun sen toiselle puolelle, saliin – samalla pujotan vasemman käteni takin hihaan. Näen nyt reaalinäyttämöllä lattiatasossa olevan laverisängyn, johon kohdistuu valo. Sänky on minun ja katsomon välissä. Alan kuvitella kohtaukseen kuuluvia asioita reaalinäyttämölle.

Kuvittelen näkeväni sängyllä istuvan, vaaleaan kesäpukuun pukeutuneen miehen ja vaaleahiuksisen naisen, jolla on vaalea naruolkaimellinen alusasu. Kuvittelussani näen heidät heidän selkäpuoleltaan. Heidän hahmonsia ovat osin epäselviä – en esimerkiksi näe miehen päätä niskan jälkeen, vaikka tiedän, että hänellä on pää.

Kuvittelussani koen, miten mies ja nainen ovat kuin he olisivat keskenään eri tiloissa, vaikka he istuvat samalla sängyllä. He ovat jotenkin liikkumattomia. Välillä kuvitteluni ikään kuin kadottaa heidät kokonaan näkyvistä – silti tiedän, että he istuvat edelleen vuoteella. Välillä ikään kuin katson heidän lävitseen ja katseeni kohdistuu laverisängyn puiseen pintaan.

Katseeni kohdistuu koko ajan sängyn suuntaan ja mielikuvan ”näkyvyys” vaihtelee. Alan puhua yleisölle:

”Näyttämöllä on mies valkoisessa kesäpuvussa ja vaaleahiuksinen nainen, jolla on yllään vaalea naruolkaimellinen alusasu. He istuvat vuoteella. Mies istuu vuoteen päässä ja nainen vuoteen puolenvälin kohdalla. Heidän välillään on etäisyyttä. Näen miehen ja naisen heidän selkäpuolelta. En näe heidän kasvojaan. He ovat lämpimässä valossa ja heitä ympäröi pimeys. Nainen on jotenkin epäselvänä kuvassa ja hän on liikkumaton...”

Tässä tapausesimerkissä näyttäytyy, miten esiintyessäni siirryn esitystilan havainnoimisesta käyttämään projisoimisen tekniikkaa. Alan projisoida kuvittelemalla asioita reaalinäyttämölle. Asetan kuvittelemalla kuvitteellisen tilan reaalisen tilan päälle. Suhteessa kuvittelulleni ilmenevään mielikuvaan olen kokemuksessani tuon kuvitteellisen tilan rajalla. On kuin olisin astunut, tai juuri astumassa, pimeästä tilasta himmeästi valaistuun huoneeseen. Vaikka olen vielä jollakin lailla pimeän puolella, olen kuitenkin myös jo jollakin lailla tuon himmeästi valaistun, edessäni kuvitteleman huoneen vaikutuspiirissä. Kuvaamani kokemuksen valossa projisoimisen tekniikassa näyttäisi olevan oleellista jonkinlainen *rajalla oleminen*.<sup>207</sup> Luvussa viisi yritin kuvata näyttämön rajaa tuomalla esiin sen joustavan ilmenemistavan. Mielikuvan vaikutuspiirissä oleminen näyttäisi tämän esimerkin kohdalla tarkoittavan myös mielikuvan sisältämän tunnelman

207 Näyttämö sanan etymologia on tässä suhteessa paljastava: kreikkalainen *skene* tarkoitti, paitsi puista lavaa näyttelijöille, myös telttua. Näin näyttämö yhdistyy myös *skia* -sanaan, ”varjoon”. Näyttämön ilmeneminen voidaanankin osaltaan ajatella juuri valon ja varjon rajana. Näyttämöllisen ilmenemisen rajaa käsittelin jo luvussa viisi.

ilmenemistä ruumiintuntemuksen tasolla. Kuvailemani kuvitteellisen tilan tunnelma alkaa ruumiillistua reaalisessa ruumiissani – silti tuohon kuvitteelliseen tilaan *säilyy vielä jonkinlainen etäisyys*. Juuri tällainen *rajapinnalla pysymisen ja etäisyyden kokemus tulee ymmärtää projisoimisen tekniikan olemuksellisena piirteenä*.

Mutta millainen sitten on luonteeltaan tämä mielikuvaan säilyvä etäisyys? Ehkä löydän tähänkin vastauksen esiintymiskokemustani tarkastelemalla. Voisin tietysti kuvitella, että lähden kasvattamaan etäisyyttäni mielikuvani ”sisällä”. Kuvittelisin katsovani etäämmältä tuon kuvitteluni himmeästi valaistun tilan sänkyä ja sillä istuvia hahmoja. Mutta silloinhan tulen itse asiassa jo luoneeksi uuden mielikuvan! Meidän on muistettava tämä: mielikuvassa ilmenevä kokemuksellinen suhde on mielikuva itse. Jos muutamme jollakin lailla tätä suhdetta, luomme aina uuden mielikuvan. Emme voi kohdella mielikuvaa kuin havaittua esinettä. Reaalisen esineen voin asettaa vaikkapa maahan ja kävellä sen luota pois – ottaa siihen etäisyyttä. Mutta jos puolestaan yritän tehdä näin mielikuvassa ilmenevälle, tulen välittömästi luoneeksi uuden mielikuvan.

Projisoimisen tekniikkaan liittyvää etäisyyden kokemusta ymmärtääkseni minun on ajateltava tarkemmin jo mainitsemaani ”rajalla olemista”. Kuvasin tuota rajaa pimeän ja valaistun tilan rajana. Nämä kokemuksessani toisistaan erottuvat tilat ovat reaalinäyttämö ja näyttämöllinen mielikuvani. Projisoidessani näyttämöllinen mielikuva pysyy tietyllä tavalla edessäni – olen rajalla, mutta en vielä kuvittelemani näyttämön sisällä.

Tämän esimerkin näyttämöllisessä mielikuvassa ilmenee selkeinä ruumiintuntemuksina aistittava tunnelma. Esitystilanteessa näyttämölliseen mielikuvaani kytkeytyvä tunnelma ikään kuin ”vuotaa” kuvitteellisesta tilasta reaaliseseen ruumiiseeni reaalinäyttämöllä. Reaalisessa ruumiissani tuntemuksina ilmenevä mielikuvan tunnelma myös tietyssä mielessä kannattelee projisoimista. Kannattelulla tarkoitan, että näyttämöllinen mielikuva tuntuu ajoittain pysyvän läsnä olevana kuin itsestään.

Kokemuksessani myös kvasi-katson tilalliseen mielikuvaan *katsojan kaltaisena*. Tämä kokemuksessani ilmenevä katsojan kaltaisuus näyttäytyy myös reaalisen ruumiini tasolla. Voidakseni kuvailla tarkemmin mitä tämä tarkoittaa meidän on ensin vaihdettava näkökulmaa ja tarkasteltava reaalinäyttämöä.

### ***Reaalinäyttämön näkökulma – projisoiva näyttelijä näyttämöllisenä elementtinä***

Seuraavaksi pyrin erittelemään, miten reaalinäyttämön valinnat on edellä kuvaamassani esitystilanteessa määritetty suhteessa näyttämölliseen mielikuvaani

ja miten reaalinäyttämön valinnoilla pyritään tukemaan yleisön kuvittelua.<sup>208</sup> Tästä näkökulmasta hahmotan itseni esitystilassa, näyttämöllistä mielikuvaani projisoimassa, yhtenä näyttämöelementtinä. Tähän suhteutuu myös edellä esiin tuomani reaalisien ruumiini katsojan kaltaisuus.

Kuten edellä kuvasin, esitystilanteessa projisoin näyttämöllisen mielikuvani esitystilaan – reaalinäyttämölle. Näyttämöllinen mielikuvani koostuu rakenteellisesti tilallisesta mielikuvasta sekä mielikuvassa ilmenevästä tunnelmasta, joka tunnistuu esitystilanteessa myös ruumiintuntemusten kentässä. Mielikuvassa ilmenevistä asioista reaalisena objektina esitystilassa on vain sänky. Reaalinäyttämön sänky ei ole täysin yhteneväinen mielikuvani sängyn kanssa. Lisäksi reaalinäyttämöllä näkyvä lämmin valo viittaa mielikuvassa ilmenevään lämpimään valoon. Viittaavuudella tarkoitan, että mielikuvani tilan valo eroaa sävyiltään hieman reaalinäyttämön valosta. Näiden kahden olemuksellisesti erilaisen näyttämön valoilla on kuitenkin yhdistävä tekijä – valon sävyn lämpimyys.

Esitystilanteessa yleisö näkee reaalinäyttämöllä tyhjän sängyn, johon kohdistuu valo.<sup>209</sup> Tämä on kuvaamassani esityshetkessä ainoa reaalinäyttämöön kohdistuva valo. Yleisö näkee minut hämärässä. Sängyn kohdistuva valo taittuu minuun epäsuorasti. Seison yleisöstä katsoen sängyn takana, viistosti oikealla. Etäisyyttä minun ja sängyn välillä on vähemmän kuin kaksi metriä. Yleisö näkee, miten katseeni kohdistuu sängylle. Reaalinäyttämöllä reaalin ruumiini, tyhjä sänky, sängylle kohdistuva katseeni ja lämminsävyinen valo sekä puheeni kautta tapahtuva kuvailu muodostavat *materiaalisen perustan yleisön kuvittelulle*. Ajatuksessani kuvittelun materiaalisesta perustasta tukeudun Sartren *analogonin* käsitteeseen. Teoksessaan *L'Imaginaire* Sartre kirjoittaa taideteosta käsittelevässä luvussa seuraavasti:

Maalaus toimii *analogonina*. Sen kautta esittäytyy irreaalisten asioiden joukko [--] nämä objektit eivät sijaitse taulussa itsessään, vaan ne esittäytyvät sen pinnan kautta [--]. Tätä irreaalisten objektien joukkoa

208 Luvuissa ”Projisoimisen tekniikka reittinä toisen esiintyjän näyttämölliseen mielikuvaan” ja ”Projisoimisen merkitys mielikuvan näyttämöllistämiseksi esitystilaan Jalkojen pesu -kohtauksessa” käsitteelen erikseen projisoimisen tekniikan käyttöä harjoituksissa. Kuvaan esimerkitapauksen avulla, miten reaalinäyttämön valinnat on mahdollista määrittää näyttämöllistä mielikuva tarkastelemalla ja kuvailemalla. Tässä luvussa viitataan harjoitusvaiheeseen reaalinäyttämön ratkaisujen taustalla, mutta keskityn reaalinäyttämön valintojen tarkasteluun erityisesti kuvailemani esitystilanteen kannalta.

209 Valon esiin nostamasta sängystä kirjoitin myös luvussa viisi, jossa tarkastelin mielikuvan näyttämöllisyyden ilmenemisen ehtoja.

kuvailen *kauniiksi*. [--] Kuvitteleva tietoisuus konstituoii ja suuntautuu kohti esteettistä objektia itseään, samalla asettaen sen irreaalisena.

Nyt oivaltamamme asian voimme helposti soveltaa myös muihin taiteisiin, kuten proosakirjallisuuteen, runouteen ja draamaan. [--] [D]raamakirjailija konstituoii irreaalisia objekteja verbaalisten analogoneiden avulla [--] näyttelijä, joka esittää Hamletia, tekee itsestään, koko ruumiistaan, tuon kuvitteellisen henkilön analogonin.<sup>210</sup>

Kuvaamassani esitystilanteessa reaalinäyttämön valinnoilla ehdotetaan yleisölle tietynlaisen mielikuvan luomista. Myös yleisö kuvittelee näyttämöllisesti esitystilanteessa reaalinäyttämöllä nähtävien objektien, valon ja esiintyjän ohjaamana.

Kirjassaan *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater* Bert O. States analysoi näyttämöilluusioiden rakentumisen tapaa.<sup>211</sup> Statesin tarkastelulle on ominaista, että hän pyrkii havainnollistamaan miten eri näytelmäkirjallisuuden (muun muassa Shakespearen, Ibsenin, Tšehovin ja Brechtin näytelmien) ja näytelmän kirjoittamishetkelle tyypillisen ”lavan”<sup>212</sup> yhdistelmästä syntyy olemuksellisesti erilaisia näyttämöilluusioita.<sup>213</sup> Shakespearen teatteria määrittää Statesin mukaan erityisesti tietty näkemisen ja kuulemisen välinen jännite: Elisabetin aikainen korotettu lava tarjosi hyvin vähän, jos ollenkaan, lavastuksellisia viitteitä näytelmätekstin ehdottamaan fiktiiviseen maailmaan, kun puolestaan Shakespearen näytelmätekstin kieli piirsi esiin muun muassa fiktiiviset tapahtumapaikat. States luonnehtii Shakespearen näytelmien kieltä ”elokuvalliseksi”.<sup>214</sup>

Yritän tuoda esiin yhtymäkohdan analysoimani esitystilanteen ja Statesin analysoiman Shakespearen näyttämöilluusion välillä. Kun ”lava” tarjoaa hyvin niukasti materiaalista perustaa yleisön kuvittelulle, voi näyttelijän puheen kautta tapahtuvan kuvailun merkitys korostua näyttämöilluusion syntymisessä.

210 Sartre 2007, 190–191. Suomennos omani. Valokuvasta analogonina on Sartren ajatteluun tukeutuen puolestaan kirjoittanut Roland Barthes teoksessa *Camera Lucida*. Barthes 2000.

211 States 1984.

212 Käännän tässä yhteydessä englannin sanan *stage* nimen omaan ”lavaksi”. Englannin kielessä onkin kielen tasolla olemassa jako näyttämön ilmiön *stage* ja *scene* -aspekteihin. Jälkimmäistä sanaa *scene* taivuttamalla saadaan myös sana *scenic*. Näin sanat *scene* ja *scenic illusion* tulevat merkityksiltään lähelle näyttämöllistä mielikuvaa, kun puolestaan *stage* voidaan ymmärtää reaalisenä esitystilana – tässä asiayhteydessä erityisesti Shakespearen ajan teatterille ominaisena ”lavana” ja korokkeena.

213 States 1984, 54.

214 Mt. 56–57.



Kuten States toteaa, näyttämötahtumassa voidaan erottaa kaksi perustaltaan toisistaan eroavaa tasoa: *akustinen* ja *optinen*.<sup>215</sup> Kun näköaistin välityksellä tavoitamme lavalla huonekaluja ja näyttelijän reaalisen ruumiin, emme voi näyttämökuvan kannalta tehdä perustavaa eroa niiden kesken, sillä yleisönä tavoitamme nämä molemmat aspektit näyttämökomposition osina. Näyttelijän puhe voidaan ymmärtää näyttämöillusion akustisena tasona. Näyttämöllä koemme tavoittavamme kaiken näyttämöllisesti.<sup>216</sup> Näin edellisiin Statesin näemyksiin ja aiemmassa esittämäni Sartren analogonin käsitteeseen nojautuen ajattelen, että tarkastelemassani esitystilanteessa yleisön näkökulmasta kaikki reaalinäyttämöllä nähtävä ja kuultava tulee tavoitetuksi näyttämökompositiona, joka puolestaan voidaan ajatella sinä materiaalisuutena, jonka pohjalta yleisö luo näyttämöllisen mielikuvan.

Reaalinäyttämön näkökulmaa tarkasteltaessa on mielestäni tärkeää ymmärtää, että olen määritellyt harjoitusvaiheessa reaalinäyttämöä koskevat valinnat (reaaliset esineet ja niiden asettelu, valaisu, reaalilla ruumillani esittämäni eleet) tarkastelemalla näyttämöllistä mielikuvaani. Käyttämällä reaalinäyttämöä edellä kuvaamallani tavalla pyrin ohjaamaan yleisöä siirtämään reaalinäyttämön kautta huomionsa omaan kuvitteluunsa – kuvittelemaan näyttämöllisesti. *Ohjaan myös näyttelemiselläni esitystilanteessa yleisön katsetta pois itsestäni, pois näyttelijästä*. Tässä mielessä reaalin ruumiini näyttäytyy reaalinäyttämöllä ”katsojan kaltaisena”. Reaalisen ruumiini asento ilmaisee katseen suuntaa. Ajattelen, että ruumiini asennolla ja katsomisen tavalla kannattelen tyhjän sängyn näyttämöllistä ilmenemistä. En pyri näytellessäni ruumiillistamaan sinänsä mitään erityistä ”henkilöhahmoa”, jolla olisi esimerkiksi menneisyys, perhesuhteita, pyrkimys elämässä... Reaalinen ruumiini on katseen suunnan ja kuvailevan puheen palveluksessa ja tämä muodostaa näyttelemiseni ytimen reaalinäyttämön näkökulmasta.

*Reaalinen ruumiini on tässä näkökulmassa ymmärrettävissä yhtenä näyttämöelementtinä*. Kun reaalinen ruumiini on näin yksi näyttämöelementeistä, se voi ilmetä myös omassa kokemuksessani tasa-arvoisena suhteessa valoon ja esiinisiin. Tämä tasa-arvoisuus ei ole kokemuksessani luonteeltaan mitään näyttelijän alistumista, vaan ilmentää näyttämöllistä suhdetta omassa taiteellisessa työskentelyssäni. *Työni kohteena näyttelijänä on koko näyttämö, näyttämöllisen ilmenemisen synnyttämisen – ei rooli*.

215 Mt. 50.

216 Mt. 50–51.

Käyttämällä reaalinäyttämöä ja projisoimisen tekniikkaa edellä kuvaamillani tavoilla toivon synnyttäväni katsojassa näyttämöllistä kuvittelua. Tässä tulen kuvanneeksi myös, miten näyttämöllisen *fokuksen* hallitsemista on pidettävä yhtenä näyttelijäntyön osatekijänä ehdottamassani lähestymistavassa. Fokuksen käsitteellä tarkoitan huomiopistettä ja aluetta, jolle huomiota ohjataan esitystilassa. Fokuksen hallitsemisella viitataan tässä tapausesimerkissä ymmärrykseen niistä keinoista, joilla reaalinäyttämöä käytetään yleisön huomion ohjaamisessa kuvittelun mahdollistamiseksi. Etymologisesti sana fokus viittaa tulisijaan, tulen paikkaan. Totta tosiaan: tuleen tuijottaminen on ikaikainen kuvittelemisen muoto. Fokukseen olennaisesti liittyen toin jo aiemmin luvussa viisi esiin myös, miten näyttämölliselle ilmenemiselle ominainen liike juontuu katseelle ominaisesta tavasta tarkentaa kohteeseen. Kun kohdistan katseeni johonkin tiettyyn kohteeseen, katseessani tarkentuneen kohteen ympäristö alkaa tietyllä tavalla sumentua ja vetäytyä. Kaikki edessäni näyttäytyvä näyttämöllinen ilmeneminen omaksuu tämän katseen ominaisuuden. Yhdeltä osaltaan näyttämölliseen ilmenemiseen liittyvä tietty pumppaavuus, laajenemisen ja vetäytymisen välinen liike, johtuisi sikäli juuri tästä näkemisen kaltaisuudesta. Näin fokusointi ja sen kautta avautuva näyttämöllinen ilmeneminen näyttäytyvät kokemuksestani käsin.

Tässä tapausesimerkissä olen näyttämöharjoituksissa pyytänyt valosuunnittelija Meri Ekolalta yhtä sänkyyn suunnattua lämminsävyistä valoa. Valo säilyy muuttumattomana koko kuvailevan vaiheen. Näin reaalinäyttämöllä nähty staattinen valo toimii yhtenä katsojan huomion fokusta ohjaavana näyttämöllisenä osatekijänä. Valo nostaa sängyn esiin ja saa sen näin ilmenemään näyttämöllisesti. Olennaiseksi muodostuu harjoitusvaiheessa valosuunnittelijan kanssa käymäni dialogi kohtauksen valaisun ratkaisemiseksi. Olen kuvaillut sanallisesti näyttämöllistä mielikuvaani valosuunnittelijalle ja olemme yhdessä etsineet reaalinäyttämön valaisun toteutustavan.

Reaalinäyttämöllä nähtävän valon lisäksi pyrin myös oman katseeni suuntaamisella ohjaamaan yleisön huomiota. Tämän esimerkkitapauksen esitystilanteessa valo ja katseeni suuntaavat katsojan katsetta. Katsoessani sängylle ja kuvitellessani sille miehen ja naisen pyrin ohjaamaan myös näyttelemiselläni katsojan katsetta. Pyrin kiinnittämään katsojan katseen reaalinäyttämöllä tyhjälle sängylle. Samalla ehdotan katsojaa kuvittelemaan reaalinäyttämölle näyttämöllisessä mielikuvassani ilmeneviä asioita puheen kautta tapahtuvan kuvailun kautta.

### *Kuviteltu katsojakeho ja jaetun kuvittelun tila*

Jos voin siis näin näytellessäni suhtautua omaan reaaliseen ruumiiseeni yhtenä näyttämöelementtinä, tarkoittaako se myös jotakin suhteessa yleisööni? On todellakin olennaista huomata, miten näytellessäni olen tietoinen siitä, millaiseen esitystilan kokonaisuushahmotukseen oman reaalisen ruumiini ilmaisu asettuu. Olen esiintyessäni tietoinen, miltä reaalinäyttämö näyttää katsojan näkökulmasta. Asian voi ilmaista näinkin: *olen esiintyessäni yhdessä katsomossa istuvan katsojan kanssa luomani näyttämön katsoja.*<sup>217</sup> Kuvauksen esimerkissä kuvitteluni operoi siis suhteessa kahteen erilaiseen näyttämölliseen mielikuvaan: projisoin esiintyessäni eteeni tilallisen mielikuvan, johon olen projisoivassa suhteessa – ja tämän lisäksi kuvittelen katsomon näkökulmasta omaa näyttelemistäni.

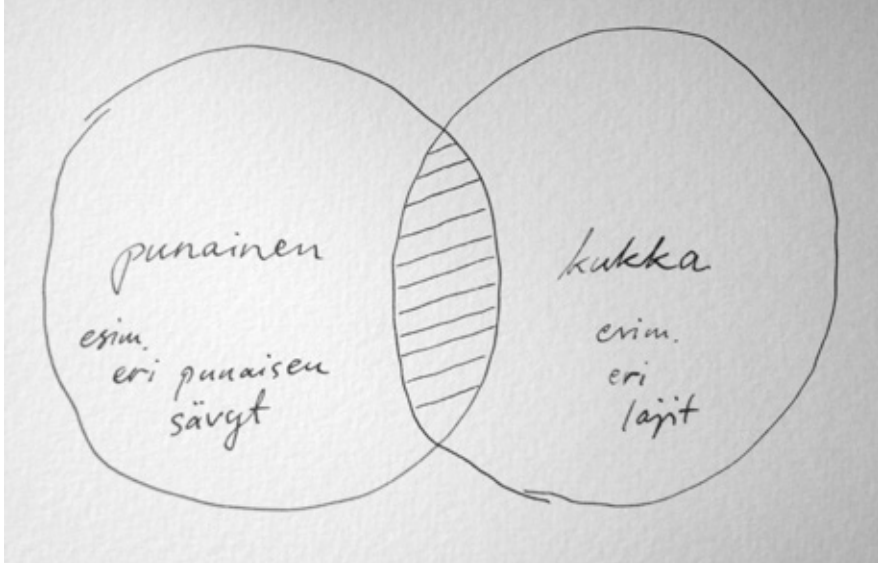
Näyttämöllisen kuvittelun avulla voin ajatella omaa reaalista ruumistani ja sen eleitä näyttämöllisinä osatekijöinä. Voin oppia yhä tarkemmin, myös esiintyessäni, ohjaamaan itseäni reaalinäyttämöllä, koska pystyn harjaantumaan itseni ulkopuolelta kuvittelemisessä. Tällä on nähdäkseni myös vaikutuksensa siihen, millaisena oletan esitykseni katsojan. Sillä kuka (tai mikä) minua katsoo, kun katson yhdessä katsojan kanssa omaa esiintymistäni?

Asettautuakseni tähän näkökulmaan kuvitteluni avulla, luon katsomoon *kuvitteellisen katsojakehon*. Tämä kuvitteellinen keho ilmenee kokemuksessani jonkinlaisena reaalisen ruumiini ulkopuolisena näkymättömänä tarkkailijana. Oletan tämän katsomoon kuvitteleman kehon omakseni. Tämä keho avaa minulle näkökulman, josta voin ”katsoa omaa esiintymistäni”. Toisaalta juuri tämän kuvitteellisen katsojakehon oletan tietystä mielessä myös reaaliselle katsojalle. Oletan katsojan havaitsevan reaalinäyttämöllä samoja asioita, joita voin kuvitella ”näkeväni ja kuulevani” luomani katsojakehon avulla. Tämä ei perustaltaan eroa tilanteesta, jossa ohjaaja istuu katsomossa ja ohjaa sieltä käsin reaalinäyttämöä. Tällaisessakin tapauksessa ohjaajan on oletettava katsoja vähintäänkin suurin piirtein saman kaltaiseksi kuin itsensä. Esimerkiksi: ohjaaja olettaa, että esityksen tuleva katsoja kiinnittää esitystilassa huomionsa samoihin asioihin kuin hän. Ohjaaja myös ohjaa (mikäli hän on taitava ohjaaja) esityksen katsojan huomiota

217 Toistan tässä yhteydessä kritiikkini koskien tiettyä näyttelijäkäsitystä, joka kokemukseni mukaan vaikuttaa toisinaan edelleenkin suomalaisen teatterikeskustelun taustalla. Pidän vahingollisena suomalaisessa teatterikeskustelussa näyttelijöille esitettyä kehotusta ”olla ajattelematta, miltä oma näytteleminen näyttää”. Koen, että tällainen vaatimus (tai kehotus) pitää sisällään arvostelman, jossa näyttelijän kykyä tai tarvetta ajatella omaa työskentelyään näyttämöllisesti ei mielestäni riittävästi ymmärretä. Tätä väitöstutkimukseni kirjallista osaa voikin yhtäältä lukea pedagogisena kuvauksena, jossa avaan näyttämöllisen kuvittelun mahdollisuuksia ja osoitan, miten näyttämöllinen ajattelu on konkretisoitunut taiteellisessa työskentelyssäni.

ohjaamalla näyttelijöitä suuntaamaan huomiotaan. Katsomosta käsin ohjaava ohjaaja edustaa kuviteltua katsojakehoa. Esityksen katsoja tietyllä tavalla saa tämän (ohjaajan) oletuskehon. Mikäli katsoja ei kykene tai halua asettua tähän kehoon tai ei ”löydä paikkaansa” tässä kehossa, joka hänelle oletetaan, hän saattaa kokea esityksen epäonnistuneeksi. Näyttämöllisen kuvittelun analyysini perustalta esitän, että *teatteriesitys luo aina kuvitteellisen katsojakehon* – eli oletuksen (ja oletuksia) esityksen katsojasta. Katsojana sikäli joko nautin tästä minulle annetusta kehosta sellaisenaan, osittain tai en hyväksy sitä. Katsojalle oletettu keho voi tietysti itsessään myös olla ristiriitainen ja ongelmallinen.

Kun ohjaan itseäni näytellessäni katsomoon luomani kuvitteellisen katsojakehon kautta, oletan myös jakavani yleisön kanssa jossain määrin niitä mielikuvia, jotka nousevat reaalinäyttämön materiaalisesta perustasta.<sup>218</sup> En väitä, että reaalinäyttämön katsojissa herättämät mielikuvat olisivat täysin yhteneväisiä omien mielikuvieni kanssa. Mutta tämä ei olekaan olennaisinta. Mielestäni paljon olennaisempaa, kuin esiintyjän ja katsojien mielikuvien eroavaisuus, on niiden *riittävä samankaltaisuus*. Tätä aluetta, jossa mielikuviemme samankaltaisuus ilmenee, kutsun *jaetun kuvittelun tilaksi*. Yritän avata ajatustani jaetun kuvittelun tilasta seuraavan kuvan tarjoaman jäsennyksen avulla. Ajatellaanpa melko yksinkertaista esimerkkiä kahdesta sanasta: punainen kukka.



218 Palaan tähän katsojan ohjaamiseen reaalinäyttämön ja näyttämöllisen mielikuvan herättämien ruumiintuntemusten osalta seuraavassa luvussa ”Näyttämöllisessä mielikuvassa ilmenevän tunnelman ruumiillistuminen esitystilanteessa”.

Tässä hahmotelmassa olen kirjoittanut paperille sanat punainen ja kukka ja ympäröinyt ne. Ajatellaan nyt sanan kukka ympärillä olevan viivan sisäpuolelle jäävää aluetta. Oletetaan, että tällä alueella ilmenevät kaikki ne yksittäiset mielikuvat eri kokoisista, eri näköisistä, eri lajia edustavista kukista, jotka voimme kuvitella. Vastaavasti sanaa punainen ympäröivällä alueella ilmenevät kaikki mielikuvamme punaisen eri sävyistä. Jos nyt kuvittelemme punaista kukkaa, kuvitelmamme ehkäpä rakentuu jonkin kokoisen, näköisen ja jonkin sävyisen punaisen kukan osatekijöistä. Jos oletetaan, että toinen meistä kuvittelee nyt tulppaania ja toinen unikkaa, niin kuvitelmamme eroavat toisistaan esimerkiksi kuvittelemamme kukan lajin osalta.

Kuvassa on myös kahden ympyräalueen yhteinen ala, joka on viivoitettu. Voisimmeko ajatella, että tällä alueella ilmenee yksittäisten punaisen kukan kuvitelmien *samankaltaisuus*? Tällä alueella ilmenisi siis kenties *punaisuutta* ja *kukkaisuutta*. Tällaisena ilmenisi edellä olettamani jaetun kuvittelun tila. En tiedä onko sopivaa puhua tilasta, alasta, alueesta. Koska tällaisen jaetun kuvittelun alueen kuvittelu näyttää kuitenkin ylipäättään olevan mahdollista, niin varmuudella voimme todeta, että tällainen alue on: nimittäin juurikin *kuvittelussamme*, missä ikinä kuvittelumme sitten kokemuksellisesti onkaan. Jossakin kuvitelmamme voivat kohdata. Kysymys on tietenkin tietoisuutemme rakenteellisesta samankaltaisuudesta, joka pystytään fenomenologisen reduktion ja kuvailun avulla piirtämään esiin.

Ilman tätä jaetun kuvittelun tilaa koko näyttelijän ja katsojan kohtaaminen, tarkastelemassani esityshetkessä, olisi merkityksetön – vailla mieltä. Erityisen merkittävää on, että jaetun kuvittelun tilan syntyminen on katsojan ja näyttelijän yhteisen aktiivisuuden ja suostuvaisuuden tulosta. *Meille jäävät salaisuudet* -harjoitusprosessissa olin tietoinen tulevan esityksen katsojalle asettuvasta aktiivisuuden vaatimuksesta ja tämän aktiivisuuden laadusta. Kuten toin jo aiemmin esiin, koko esityksen alku muodostui näyttelijäryhmän esittämistä aloitteista, joilla esityksessä itsessään pyrittiin paljastamaan katsojalle hänen oman aktiivisuutensa luonne esitykseen liittyvässä kuvittelemisen tavassa. Esityksen alkuun sijoittamani kohtaukset varioivat yleisölle annetun ohjauksen tai ohjeen muotoa.<sup>219</sup>

Olen edellä pyrkinyt avaamaan esiintymiskokemukseni kuvaamalla ja kokemukseni rakentumista tarkastelemalla sitä, miten näyttelijänä voin kokea oman

219 Katso luvussa viisi esiin tuomani ns. ”Kynä-raketti” -kohtaus sekä alaluku 6.1. ”Näyttämöllisistä mielikuvista kirjoittaminen”.

ruumiini yhtenä näyttämöelementtinä. Lisäksi olen pyrkinyt tarkastelemaan ”jaetun kuvittelun tilaksi” ja ”kuvitteelliseksi katsojakehoksi” kutsumieni ilmiöiden luonnetta. Pysymme edelleen saman esitystilanteen analyysissä. Seuraavaksi pyrin erittelemään ruumiintuntemusten ilmenemistä kyseisessä esitystilanteessa.

### *Näyttämöllisessä mielikuvassa ilmenevän tunnelman ruumiillistuminen esitystilanteessa*

Havainnollistaakseni projisoimisen tekniikan käyttöä kuvasin edellä, miten esiintymistilanteessa kuvittelevalle katseelleni näyttäytyvien asioiden lisäksi näyttämöllisessä mielikuvassani ilmeni jonkinlainen tunnelma. Pysin nyt kuvaamaan ja erittelemään, miten havaitsen tämän tunnelman ruumiintuntemuksina esiintyessäni. On olennaista, että tässä esimerkkitapauksessa tunnelman ilmeneminen ruumiintuntemuksina on yhteneväistä niiden ruumiintuntemusten kanssa, jotka olen havainnut jo kirjoittaessani esityksessä puhuttavaa tekstiä. Seuraava kuvaus lomittuu edelliseen kuvaukseen. Edellinen esitystilanteen kuvailuni loppui näyttämöllä puhumaani mielikuvaani perustuvaan tekstiin.<sup>220</sup> Seuraavassa kuvaan, miten tekstiä esiintymistilanteessa puhuessani havainnoin omaa esiintymistäni, ruumiintuntemuksiani, ympäröivää tilaa ja yleisöä:

Esiintyessäni tunnen, miten hengitykseni on rauhallinen, mutta siinä tunnistuu jonkinlaista pidäkettä. Kuvittelevalle katseelleni näyttäytyvien mies- ja naishahmon liikkeettömyys ja heidän välillään jonkinlaisena etäisyytenä tunnistuva jännite tuntuvat ruumiissani pienenä jännitteenä. Hengityksessä tunnistuva pidäke ja kuvitteluni ajoittainen epäselvyys tuntuvat myös olevan yhteydessä. Pidäkkeinen hengitys rytmittää kuvailevaa puhetta.

Puhuessani huomaan myös jollain tavalla aavistavani, että oman hengitykseni pidäkkeinen laatu ja ruumiini tuntemusten jännitteisyys ikään kuin siirtyvät yleisöön. Yleisö on läsnä havaintoni kentässä. Näen heidät kuvitellessanikin hämärästi ääreisnäössäni. Kun tunnistan kuvittelun ruumiillistuvan minussa, koen, että tämä pidäke ikään kuin yhdistää minun ja yleisön ruumiit samankaltaisen tuntemuksen kautta.

Kuvittelun vaikutus ruumiini tuntemuksiin yhdistyy myös liikkeeseeni. Kuvaillessani vaaleapukuista miestä ja vaaleahiuksista naista

kävelen kohti sänkyä. Kävelyssäni tunnistan jotakin samankaltaista jännitteisyyttä, joka ilmenee myös hengitykseni pidäkkeessä.

Näissä kahdessa peräkkäisessä samaa esiintymistilannetta koskevassa kuvauksessa käy ilmi, miten projisoimisen tekniikan käyttö ilmenee kokemuksessani. Kuvausten kautta pyrin myös osoittamaan, miten käytän erilaisia keinoja määrittääkseni katsojan katsomistapahtumaa: ohjaan katsojan huomiota reaalinäyttämön valinnoilla ja projisoimisen tekniikkaa käyttämällä. Jälkimmäisen kuvauksen kautta pyrin osoittamaan, miten katsojan ohjaamiseen liittyy myös ruumiintuntemuksen ulottuvuus. Kuten jo aiemmassa ehdotin, tässä esimerkkitapauksessa yritän saada katsojan kuvittelemaan jotakin, mitä reaalinäyttämöllä ei faktisesti ole. Samalla hengitykseni, liikkeen ja ääneni pidäkkeisyydellä pyrin esitystilanteessa määrittelemään, voisiko sanoa *tartuttamaan*, katsojan ruumiin.<sup>221</sup> Näin pyrin suuntamaan katsojan huomiota myös hänen omiin ruumiintuntemuksiinsa.

Esiintymistilanteessa kuvittelemani näyttämöllisen mielikuvan staattisuus johtaa myös tässä tapauksessa melko staattisiin ja jännitteisiin ilmaisullisiin valintoihin reaalinäyttämöllä. Ehdotankin, että näyttelijän taidon yhtenä ulottuvuutena kuvaamassani työtavassa on pidettävä näyttelijän kykyä ajatella näyttämöllisen mielikuvan ja reaalinäyttämön suhdetta ja miten tämän suhteen kautta näyttelijä esiintyessään ohjaa katsojan katsomiskokemusta. Kuvaamassani esimerkkitapauksessa pyrin mahdollistamaan katsojan kuvittelutapahtumaa tekemällä sellaisia näyttämöllistämisen valintoja reaalinäyttämöllä, jotka eivät kiinnittäisi liiaksi katsojan katsetta minuun esiintyjänä. Olen johtanut reaalinäyttämön valinnat näyttämöllisen mielikuvani rakenteita tarkastelemalla ja pyrkinyt määrittämään oman näyttelijäntyöni laadun suhteessa reaalinäyttämöön niin, että katsojan huomio suuntautuisi reaalinäyttämön kautta myös katsojan omiin mielikuviiin. Katsojalla on näin ollen myös mahdollisuus olla katsomatta reaalinäyttämöä ja esiintyjää. Merkitykselliseksi nousee katsojan oma kuvittelutapahtuma ja siihen kytkeytyvä ruumiintuntemusten ulottuvuus. Reaalinäyttämöä voidaan ajatella pintana, jonka kautta yleisö luo omaa näyttämöllistä mielikuvaansa.<sup>222</sup> Kaikki ratkaisuni esitystilanteessa suhteutuvat lopulta työprosessin aikana tarkastelemani näyttämöllisen mielikuvani rakenteisiin. Yritän esityksen avulla johtaa yleisön olemuksellisesti tietynlaisen näyttämöllisen mielikuvan

221 Tartuttamisen tematiikka on tunnetusti keskeinen Antonin Artaud'lle ja hengityksellä on keskeinen osa myös Artaud'n ajattelussa (Artaud 2000, 96 ja 133–140).

222 Tähän liittyen avasin Sartren *L'Imaginaire* -teoksen *analogonin* käsitettä jo aiemmin tässä luvussa.

läheisyyteen. Kuvaillessani kokemustani esiintymistilanteesta omasta subjektiivisesta näkökulmasta käsin tuli myös esiin, miten koen tietynlaisen yhteyden oman ruumiintuntemukseni ja yleisön ruumiintuntemusten välillä. Tätä kokemusta on vaikeaa asettaa samalla tavalla ”merkkimäiseen” asemaan, kuin vaikkapa reaalinäyttämöllä ilmenevää näyttelijän ruumiillista elettä. Onkin mielestäni huomionarvoista, miten tapausesimerkin valossa näyttäisi ilmenevän jotakin, jota voisi kutsua ruumiintuntemuksen ulkoisuudeksi. Koen esiintyessäni, että *ruumiintuntemusteni kentässä ilmenevä tuntemus välittyy yleisölle*.

Olen jo aiemmassa pyrkinyt kuvaamaan tämän välittymisen mielikuviin liittyvää tasoa. Ehdotin, että tällainen kokemuslaatu tietyyssä mielessä jakaa esiintyvän subjektin: samalla kun esiinnyn, olen myös oman esitykseni katsoja. Nyt lisään mielikuvatason rinnalle ruumiintuntemusten tason. Tuloksena on kuvauksen esiintymistilanteessa mielikuvina ja niihin kytkeytyvinä ruumiintuntemuksina koettu yhteisyys yleisön kanssa: esiintyessäni vaikutun omasta kuvittelustani, jonka arvelen olevan tietyin osin yhtenevää katsojien kuvittelun kanssa. Ja tämä vaikuttuneisuus synnyttää kokemuslaadun, jossa koen miten ruumiini ja katsojien ruumiit ovat tuntemustasolla osin yhteneväiset. Tämä ulkoistumisen kokemus on mielestäni kokemuslaatua, jossa tilat, joita totunnaisesti kutsun sisäiseksi ja ulkoiseksi, kiertyvät tai vuotavat toisiinsa. Syntyy jotakin, jota kuvasin kuvittelun ja ruumiintuntemusten osittaisena jaettuutena. Näyttämöllinen mielikuva ja siihen kytkeytyvät ruumiintuntemukset yhdistävät näyttelijän ja katsojat – ja katsojat keskenään – toisiinsa. Jaetun kuvittelun tilan rinnalla ilmenee siis jaetun ruumiintuntemuksen taso. Tällaisessa tilassa – vai olisiko parempi sanoa, tilanteessa – *voin aavistaa tuntevani, miltä sinusta tuntuu*.

Se, että tuntee katsoja – tai tulee hänen tuntee – samoja asioita kuin näyttelijä, ja tuntee näyttelijä puolestaan samoja asioita, kuin hänen roolihenkilönsä, on tunnetusti eri teatteriteorioiden kesken kiistanalainen kysymys. Kuvaamalleni kokemukselle esitystilanteesta – jossa näyttelijänä koen olevani saman kaltaisessa tuntemuksessa tai tunnelmassa yhdessä yleisön kanssa – löytyy osittain rinnakkainen näkemys Mihail Tšehovin *To the Actor* kirjasta. Tšehovin mukaan näyttelijä voi kehittää itsessään kykyä havainnoida esitystapahtumaa ”rampivalojen” molemmin puolin. Tällainen ”läsnäolo kaikkialla” perustuu hänen mukaansa näyttelijän tietoisuuden monitasoisuuteen. Tšehov näyttäisi käsittävän näyttelijän luovan tilan syntyvän tietoisuuden neljän eri tason yhtäaikaista toiminnasta. Yhden näistä tietoisuuden tasoista Tšehov



nimeää ”korkeammaksi *Minäksi*”.<sup>223</sup> Tämä tietoisuuden taso voi ilmetä hänen mukaansa saman aikaisesti näyttelijän roolihahmon ”luojana” (*creator*) ja ”katsojana”. Tšehovin mukaan juuri tämä luoja/katsoja voi esityshetkessä olla saman aikaisesti rampin molemmin puolin ja kykenee myös siten seuraamaan katsojien kokemuksia, jopa ennakoimaan katsojien reaktioita.<sup>224</sup>

Bertolt Brechtin tunnetussa kirjoituksessa ”Kiinalaisen näyttelijäntaiteen vieraannuttamiseksi” Brecht perustelee näyttelijä Mei Lan-Fangin esitysdemonstraatiota kuvaamalla ja analysoimalla, miten vieraannuttamiseksi saadaan aikaan kiinalaisessa teatterissa.<sup>225</sup> Brechtin mukaan se, että näyttelijä osoittaa tietävänsä, että häntä katsellaan, sekä lisäksi tarkkailee itse itseään, saa aikaan sen, että katsojan täydellinen myötäeläytyminen esitettäviin tapahtumiin ja esitettävään henkilöön estyy. Katsojan eläytymiskykyä ei kuitenkaan jätetä käyttämättä kokonaan: katsoja saadaan eläytymään näyttelijään kuin tarkkailijaan, jolloin myös katsojan oma tarkkaileva asenne kultivoituu.<sup>226</sup>

Analysoimani esiintymistilanne mieltyy ainakin osittain osaksi kokevaa (tai vanhahtavammin ilmaistuna eläytyvää) näyttelijäntaidetta koskevaa keskustelua. Kuitenkin erityisenä huomiona korostaisin, että näyttelijänä en eläydy tässä erityisesti minään roolihenkilönä tai koe minkään roolihenkilön mukaisia tunteuksia. Mikäli näyttelijän eläytymistä halutaan tapausesimerkin osalta jäljittää, sanoisin, että *näyttelijänä eläydyn analysoimassani esitystilanteessa näyttämöön*. Tämän eläytymisen – tai näyttämön kokemisen – ohella tietoisuuteni operoi kuitenkin myös omaa esiintymistäni tarkkaillen. Näyttelijänä tarkkaillen omia ruumiillisia eleitäni reaalinäyttämöllä, koska pyrin saamaan katsojieni huomion suuntautumaan tietyllä tavalla. Kuvaamassani esitystilanteessa katsojien eläytyminen ei myöskään nähdäkseni perustu mihinkään fiktiiviseen roolihenkilöön samastumiseen – eikä katsoja myöskään yksinomaan eläydy Brechtin tarkoitamassa mielessä näyttelijään kuin tarkkailijaan. Mielestäni osuvin muotoilu kuvaamalleni esitystilanteelle olisi, että yritän saattaa katsojan kokemaan näyttämön tai eläytymään näyttämöön siten, että katsoja pysyy itse tietoisena oman näyttämöllisen kuvittelunsa aktiivisuudesta. Yksi tämän kokemistapahtuman

223 Chekhov 2009, 91. Suomennan käsitteen ”higher I” korkeammaksi *Minäksi*.

224 Ibid. Tämä luonnollisesti yhdistyy myös ns. näyttelijän kaksoistietoisuuden tematiikkaan, jota käsittelee jo Denis Diderot teoksessa *Le paradoxe sur le comédien* (1773). Ks. Diderot 1987.

225 Brecht 1965, 59–70. Brecht itse ei nimeä kuvailemaansa näyttelijää Mei Lan-Fangiksi, mutta henkilöllisyydestä on käsitykseni mukaan olemassa yksimielisyys. Ks. esim. Zarrilli 2009, 215.

226 Brecht 1965, 61.

elementti on näyttelijän esitystapahtumassa monitahoisesti ilmenevä ruumis, johon katsoja eläytyy kuin *näyttämön kanssakokijaan*. Nähdäkseni tarkastelemani esitystilanteen esitykselliset järjestelyt korostavatkin näyttelijän ja katsojan luovuuden jonkinlaista tasaveroisuutta näyttämölliseen kuvitteluun perustuvassa esitystapahtumassa.

Tässä yhteydessä on mielestäni erityisen tärkeää ymmärtää itse esitys taiteellisen tutkimukseni yhtenä raportoinnin muotona. Edellä hahmottelemieni ilmiöiden kuvaamisessa kuvaileva kirjoittaminen tulee jossain määrin omassa kokemuksessani rajoilleen. Tässä mielessä esitys ilmiön kuvaamisen muotona täydentää tätä kirjallista kuvausta.

Olen edellä kuvannut, miten esitystilanteessa käytän projisoimisen tekniikkaa katsojan ohjaamiseen. Samalla kuvasin ja tarkastelin kehittämäni menetelmään liittyvää näyttelijän tietynlaista kaksoispositiota oman esiintymisensä suorittajana ja tarkkailijana. Olen aiemmassa jo viitanut siihen, miten näyttämöllistä kuvittelua tarkastelemalla näyttelijä voi reaalinäyttämöltä käsin ohjata reaalinäyttämön osatekijöiden (mm. valo, ääni, lavastus, esitetyt ruumiilliset eleet) välisiä suhteita. Seuraavaksi kuvaan ja tarkastelen projisoimisen tekniikan soveltamista mielikuvien jakamiseen taiteellisessa työryhmässä. Pyrin tuomaan esiin, miten projisoimisen tekniikan avulla tuotettu kuvaileva puhe voi toimia reittinä toisen mielikuvaan, sen ilmenemiseen. Kuvaan *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen harjoitusprosessia ja tuon esiin yhtä harjoitustilannetta lähemmin tarkastelemalla, millainen oli oma ohjaamiseni tapa tällaisen näyttämöllisesti kuvittelevan työryhmän ohjaajana.<sup>227</sup> Lisäksi tuon esiin, miten tutkimukselliset tarkastelutavat määrittelivät ohjaamiseni tapaa ja miten tämä suhteutui työryhmän muiden näyttelijöiden työskentelyyn. Tuon esiin myös, miten mielikuvien rakenteellisen tarkastelun avulla voidaan johtaa reaalinäyttämöä koskevat ilmaisulliset valinnat.

227 Käytän tässä muotoilua ”näyttämöllisesti kuvitteleva työryhmä”, korostaakseni jatkon kannalta näyttämöllistä kuvittelua tietynlaisena kollektiivisen ohjautumisen muotona. *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen käsiohjelmassa (ks. Liite 2) käytin vielä käsitettä ”itseohjautuva näyttelijä”. Olen kuitenkin luopunut käsitteestä, koska ”itseohjautuva näyttelijä” – siten kuin se *Näyttelijän-taide ja nykyaika* -tutkimusprojektissa ymmärretään – rakentaa omaa itseohjautumistaan omaan kehittelyyni verraten varsin eri tavalla. *Näyttelijäntaide ja nykyaika* -tutkimusprojektissa kehitettyä itseohjautuvan näyttelijän tekniikkaa käsitellään Marja Silden (2010) toimittamassa *Nykynäyttelijän taide. Horjutuksia ja siirtymiä* -tutkimusantologiassa.

### ***Projisoimisen tekniikka reittinä toisen näyttelijän näyttämölliseen mielikuvaan***

*Meille jäävät salaisuudet* -esityksen ohjaajana pyrkimykseni oli olla näyttelijöitten apuna heidän hahmottaessaan realinäyttämön ja näyttämöllisen mielikuvan suhdetta näyttämöharjoituksissa. Toivoin, että harjoitusprosessissa kehittämäni projisoimisen, sisentymisen ja erottelamisen tekniikat muodostuisivat vähitellen näyttelijöitten omiksi keinoiksi, joilla he pystyisivät ratkaisemaan omien mielikuviansa rakenteiden tarkastelemisen – ja tämän tarkastelun pohjalta tekemään myös omaa ruumiillista ilmaisuaan ja esitystilaa koskevat valinnat. Tapa jolla toimin prosessissa tutkija-ohjaajana saikin omassa kokemuksessani pedagogisen piirteen. Tutkija-pedagogi-ohjaajana vastasin tekniikoitten kehittelystä ja myös opastin tekniikoiden käytössä harjoitusten aikana. Kun seuraavaksi tarkastelen projisoimisen tekniikan käyttöä harjoituksissa, pyrin tekemään näkyväksi, miten oma kokemuksellinen tieto-taitoni mielikuvien ja kehollisten tuntemusten tarkastelemisesta on läsnä tutkija-pedagogi-ohjaajana toimiessani. Samalla tulen toivoakseni kuvanneeksi, miten tutkimukselliset, pedagogiset ja ohjaamiseen liittyvät päämäärät kietoutuivat yhteen näyttämöllisen kuvittelun tekniikoiden kehittälyssä.

Erityisesti aivan harjoitusprosessin alussa koin, että ajan antaminen puheelle oli ohjaamisessani hyvin keskeistä. Tähän ratkaisuun vaikutti valintani tutkimuksellisesta suhteesta ohjaamiseen: halusin antaa tutkimukseni kannalta tilaa niille monivivahteisille sanallisille kuvauksille, joita näyttelijät tekivät näyttämöllisten mielikuviansa sisällöistä ja heidän kokemuksistaan taiteellisessa työskentelyssä. Projisoimisen tekniikan käyttäminen eri muodoissaan alkoikin jäsentyä itselleni juuri näyttämöharjoitusten alkuvaiheessa käytyjen keskustelujen kautta.

Tutustuessamme toistemme mielikuviin näyttämöharjoitusten alussa pyysin aina yhtä näyttelijää kerrallaan kuvailemaan sanallisesti muille mielikuviaan ja niihin mahdollisesti kytkeytyviä tuntemuksia. Harjoitustilanteet virittyivät kokemuksessani haastattelun omaisiksi. Kuunnellekseni sanallisia kuvauksia tarkastelin kuvausten minussa herättämiä mielikuvia. Pyrin havaitsemaan myös millaisia ruumiintuntemuksia kuvaukset minussa herättivät. Esittäessäni tarkentavia kysymyksiä kuvailuista yritin kysymyksilläni johdattaa mielikuvien sisältämien kvasi-aistialueitten ja rakenteitten havaitsemiseen. Esittämäni kysymysten kautta harjoitustilanteet avautuivat usein keskusteluiksi, joissa koko työryhmä esitti kysymyksiä ja kommentoi kuulemaansa. Harjoitustilanteitten keskusteleva ja haastattelun omainen ilmapiiri ohjasi nähdäkseni tuottamaan kuvailevaa puhetta näyttämöllisistä mielikuvista käsin. Kuvaileva puhe toimi

harjoitustilanteissa ikään kuin reittinä toisen näyttelijän kuvitteluun. Suhteessa työkokemuksiini instituutiteattereissa *MJS*-prosessin harjoittamisen tavassa poikkeuksellista oli se, miten paljon työskentelytavan ohjaajana pyrin järjestämään aikaa harjoituksissa sen mahdollistamiseksi, että ymmärtäisimme jokaisen työryhmän jäsenen mielikuvien merkityksen mahdollisimman uskollisesti kuvittelijasta itsestään käsin.

Jo harjoitusten alkuvaiheessa yhdistin ajattelussani edellä esiin tuomani kuvailevan puhumisen tavan näyttämöllisen kuvittelun perusharjoitteen ensimmäiseen vaiheeseen.<sup>228</sup> Erityisen tärkeä tekniikoiden jäsentymisen kannalta itselleni tutkijana ja prosessin ohjaajana oli näyttämöharjoituksissa pidetty kesätauko 16.6.–26.7.2010, jolloin kävin läpi ensimmäisen näyttämöharjoitusjakson aikana kertyneitä videotaltiointeja harjoituksista. Taltiointien purkamisen kautta hahmotin yhä selkeämmin niitä tapoja, joilla projisoiva suhde näyttämölliseen mielikuvaan ilmeni harjoitustilanteissa. Taltiointien kautta pystyin tarkastelemaan myös itseäni harjoitustilanteessa. Huomasin harjoitustaltiointeja katsoessani, että usein sanallisten kuvailujen kohdalla kommentoin kuvauksia sanomalla: ”Tuon voisi litteroida suoraan [esitys]tekstiksi”.

Seuraavaksi kuvaan harjoitustilannetta, jossa ilmenee projisoiva suhde näyttämölliseen mielikuvaan. Harjoitustilanteessa syntyy näyttämöllistä mielikuvaan kuvailevaa puhetta. Kyseisen harjoitustilanteen puhetta videotaltiointilta litteroimalla kirjoitin myös esitystekstiä näyttelijälle. Näin lähtökohtaisesti tutkimuskäyttöön tarkoitetut harjoitustaltiointit toimivat myös pienessä määrin esitystekstin tuottamisen välineinä. Kuvauksen kohteena oleva esimerkkitapaus on yhteisen näyttämöharjoitusjakson alkupuolelta. Harjoitustilanteessa ohjaan näyttelijä Tuukka Huttusta näyttämöllisen mielikuvan tarkastelussa. Kuvauksen harjoitustilanteessa on juuri luettu Tuukan kirjoittama kohtausluonnos ”Jeesus ja Poliisit”<sup>229</sup>, jonka Tuukka on kirjoittanut mielikuvansa pohjalta. Kohtauksen lukemista seuraa harjoituksissa tilanne, jossa Tuukka kertoo lisää luetun kohtauksen toisesta poliisihahmosta, Penasta. Tuukka päätyy kuvailemaan mielikuvaansa kohtauksesta, jossa tämä hahmo on vinyt Jeesuksen kotiinsa ja haluaa pestä Jeesuksen jalat.

228 Katso luvun neljä lopussa esittämäni näyttämöllisen kuvittelun perusharjoitteen ensimmäisen vaiheen kuvaus.

229 Kohtauksen teksti kehittyi harjoitusten myötä lopulliseen muotoonsa. Ks. Liite 3, *Meille jäävät salaisuudet* -esityskäsikirjoituksen viides kohtaus.

Tuukka: ”...tää Pena haluis viedä tän Jeesuksen kotiinsa. [ ] se niinku vie sen kotiinsa... ja pesee sen jalat... se on just enempi niinku mun mielikuvissa semmonen kohtaus... jossa ei varmaan ihan hirveesti niinkun tapahdu. Ja se on aika... tää Penan hahmo on aika hauras jotenkin... [ ] Mä nään sen sillä tavalla, että se [kohtaus] on hyvin staattinen... semmonen, että se kestää aika kauan. Ja tää Pena on siinä itse aika paljon... että se aika paljon vastustaa tätä ajatusta mistään tämmösestä niinkun ylemmästä voimasta tai hengestä, mutta siinä kohtaa se on niinkun täysin vakuuttunut, että tää ihminen on – Jeesus Kristus.”

Tässä kuvauksessa haluan kiinnittää lukijan huomion Tuukan sanoihin ”Mä nään sen sillä tavalla...” Tulkitsen, että tämän kuvauksen tehdessään Tuukka itse sijoittuu mielikuvassaan tavallaan katsojan näkökulmaan. Kyseessä on projisoiva suhde näyttämölliseen mielikuvaan.

Tuukan sanallinen kuvailu näyttämöllisestä mielikuvasta tuo esiin olennaista tietoa, jonka kautta voidaan alkaa pohtia reaalinäyttämön ja näyttämöllisen mielikuvan suhdetta. Harjoitusten edetessä käy ilmi, että Tuukka haluaa näyttää kuvailemaansa kohtaukseen liittyvän jalkojen pesun reaalinäyttämöllä. Tuukka haluaa reaalinäyttämölle vadin, jossa Jeesuksen, jota hän itse kohtauksessa esittää, jalkoja pestään. Veden äänen merkitys paljastuu mielikuvan keskeiseksi rakennetekijäksi, kuten käy kohta ilmi tämän harjoitustilanteen tarkastelun edetessä.

Tuukan kuvailua seuraa harjoitustilanteessa keskustelu, jossa tulee näkyviin mielikuvien tarkastelemisen tapa, johon pyrin työryhmää tutkija-ohjaaja-pedagogina johdattelemaan. Harjoitustilanteessa Tuukan mielikuvan kuvailu synnyttää meissä muissa mielikuvia – *myös sellaisia, jotka eivät ole yhteneväisiä Tuukan näyttämöllisen mielikuvan kanssa*. Esimerkiksi Antti Mikkola muistelee, että Raamatussa olisi kertomus, jossa Maria Magdala öljyää Jeesuksen jalat. Antti alkaa kuvailla Tuukan kerronnan pohjalta hänelle syntynyttä mielikuvaa, miten tämä öljyäminen olisi nykyajassa rasvaamista. Antti kuvailee rasvapurkin ääntä ja ääntä, joka syntyy kun rasvaa levitetään jalkoihin. Reagoin harjoitustilanteessa ohjaajana Antin ehdotukseen:

Mikko: ”Ollaan tarkkoina ton rasvaamisen kanssa, kun sitä ei oo siellä mielikuvassa.”

Antti: ”Niin! Ymmärrän. Kyllä, kyllä. Tähän liittyykin nyt sellanen... että pitääks tässä alkaa nyt vähän... jarruttaa? Pitääks mun nyt niinkun jarruttaa tässä?” [ ]

Mikko: ”Tää on kyllä hyvä keskustelu siinä mielessä, että tota... lähtökohta pitäis olla aina, että yritetään auttaa toisen ideaa siitä ideasta käsin. Se on ikäänkun niinkun asenne. Me ollaan tässä hetkessä tolle Tuukalle apuna... että sulla [Tuukalla] itellä pysis sellanen olo, että tässä ollaan niinkun oikeilla jäljillä... [ ] Joten se voi olla mahdollista, että toi [ehdotus rasvaamisesta] nimenomaan auttaa häntä... mutta... niin..?” (Mikko katsoo Tuukkaa)

Tuukka: ”Niin tää on erittäin hyvä keskustelu, koska mä huomaan, että mun mielikuvani liittyy nyt siihen, että kun mä mietin sitä pesemistä... se ääni mikä tulee... kun jalka on paljas ja kuulet veden äänen...”

Mut joo hyvä! Alkaa niinku saada kiinni tästä! Äänistä ja muista!”

Mielikuvien tarkastelemisen tavan ohjaamisen kannalta koin erityisen merkitykselliseksi juuri tällaiset harjoitustilanteet, joissa näyttämöllistä mielikuvaansa tarkasteleva näyttelijä koki ”saavansa kiinni” mielikuvansa rakenteista. Tässä tapauksessa tulkitsen, että Tuukka havaitsee harjoitustilanteessa näyttämöllisessä mielikuvassaan ilmenevän ”veden äänen”. Tämä näyttämölliseen mielikuvaan liittyvä veden ääni tuntuisi Tuukan puheen perusteella olevan hyvin olennainen osa mielikuvan merkityksellisyyttä. Näyttämöllistä mielikuva tarkastellessaan ja kuvaillessaan puheella mielikuvaansa Tuukka näyttäisi tulevan itsekin tietoisemmaksi niistä kvasi-havainnoista, rakenteista ja laaduista, joita hänen kuvittelussaan juuri tuolla hetkellä ilmenee. Näin mielikuvan kuvaileminen sanallisesti syventää harjoitustilanteessa näyttelijän itsensä ymmärrystä mielikuvan rakenteesta ja avaa nähdäkseni myös mielikuvan merkityksellisyyttä muille työryhmän jäsenille. Ilman veden ääntä mielikuva ei merkityksellistyisi itsenään. Palaan pian mielikuvassa ilmenevän veden äänen merkitykseen myös reaalinäyttämön näkökulmasta tarkasteltuna. Sitä ennen teen muutaman huumion liittyen harjoituksissa ehdottamaani mielikuvien tarkastelemisen tapaan,

jota jo neljännessä luvussa avasin viivästyttämiseksi kutsumaani tarkastelun asennetta kuvaamalla.

Kun arvioin itseäni työskentelyn ohjaajana tässä harjoitustilanteessa, huomioni kiinnittyy tapaan, jolla puutun Antin ideointiin Tuukan mielikuvan pohjalta. Puheessani ilmenee käsitys, että lähtökohtana työskentelyssä on auttaa omaa kuvitteluaan tarkastelevaa näyttelijää ”ideasta käsin”. Tässä näyttäytyy mielestäni hyvin, miten tutkimukselliset lähtökohtani mielikuvien tarkastelussa vaikuttavat ohjausratkaisuihini. Suhteeni näyttämöllisiin mielikuviiin on tietyllä tavalla konservatiivinen. Katson, että tällaisen konservatiivisen asennevalinnan taustalla vaikuttaa tutkimukseni fenomenologinen orientaatio. Pysin ohjaamaan tarkastelua siihen, mitä sisäisellä näyttämöllä *jo ilmenee*. Mielikuvien tarkasteleminen kvasi-havaintojen kautta – siis mitä ”näky”, ”kuuluu”, ”tuntuu” – on työtä tämän jo ilmenevän havaitsemiseksi. Mielikuvalla on sikäli jonkinlainen itseisarvo ajattelussani. Pysin ohjaajana viivästyttämään mielikuvien kehittelyä työryhmän kesken. Kuvauksen kohteena olevassa harjoitustilanteessa reagoin Antin ehdotukseen, koska koen, että Antti luo uuden mielikuvan Tuukan kuvailusta käsin.

Muistan, että harjoitustilanteissa koin ohjaajana myös epäröintiä tällaisissa hetkissä, joissa havaitsin toisen työryhmän jäsenen ehdottavan uutta mielikuvaa toisen kuvailusta käsin. Tunnistin oman suhtautumistapani mielikuviiin ja sen, miten viivästyttämiseksi kutsumani asennevalinta ratkaisevalla tavalla määritteli sitä, miten halusin työskennellä. Antamalla mielikuville kuvailemani kaltaisen itseisarvon synnytin myös tietynlaista harjoittelukulttuuria. Ohjausvalintani, jossa korostuu pyrkimykseni kuunnella aina yhtä näyttelijää kerrallaan, voi mahdollistaa jokaiselle tilaa tulla kuulluksi. Toisaalta ratkaisuni pyrkii suorastaan estämään tilanteen, jossa yksittäisen työryhmän jäsenen näyttämöllisten mielikuvien pohjalta luotaisiin yhdessä uusia mielikuvia. Kuvaamani ratkaisu on todellakin kritisoitavissa. Olen myös itse toiminut *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen jälkeen taiteellisissa prosesseissa ohjaajana ja näyttelijänä toisinkin. Tässä esimerkkitapauksessa haluan kuitenkin kiinnittää lukijan huomion siihen, miten olennaiseen osaan mielikuvassa jo ilmenevien rakenteiden havaitseminen asettuu jatkossa, kun mielikuvaa aletaan ruumiillistaa reaalinäyttämölle.

### ***Projisoimisen merkitys mielikuvan näyttämölistämiseksi esitystilaan ”Jalkojen pesu”-kohtauksessa***

Edellä osoitin, miten mielikuvassa ilmenevällä veden äänellä vaikuttaa olevan keskeinen merkitys näyttelijän itsensä kokemuksessa. Harjoitustilanteen kautta näyttäytyy myös, miten Tuukan kuvailema mielikuva itsessään sisältää tietynlai-

sena *varmuutena ilmenevää tietoa*. Esimerkiksi mielikuvan poliisihahmoon liittyy tällaista varmaa tietoa. Tällainen mielikuvissa ilmenevä tieto tulee ymmärtää niihin liittyvänä perustavana rakennetekijänä.

Tuukan näyttämölliseen mielikuvaan liittyvä tieto ilmenee siinä tavassa, jolla Tuukalle itselleen on kyseisessä mielikuvassa mahdollista tietää mielikuvassa ilmenevän henkilöahmon ”sisäinen elämä”. Toista ihmistä koskevassa aistihavainnossa voimme vain aavistaa tai luulla tietävämmme, miltä toisesta ihmisestä tuntuu tai mitä hän ajattelee. *Mielikuvassa puolestaan kuvitellun ihmishahmon tuntemukset ja ajatukset ovat kuvittelevälle tietoisuudellemme välittömästi annettuina – jos ne sisältyvät mielikuvaan itseensä*. Tuukan mielikuvan Penan hahmon kohdalla tämä tulee ilmi Tuukan kuvauksessa muun muassa seuraavasti:

”...se (Pena) aika paljon vastustaa tätä ajatusta mistään tämmösestä niinkun ylemmästä voimasta tai hengestä, mutta siinä kohtaa se on niinkun täysin vakuuttunut, että tää ihminen on Jeesus Kristus.”

Mikäli Tuukan mielikuvaan ei sisältyisi tällaista tietoa mielikuvassa ilmenevän hahmon ajatuksista ja tuntemuksista, mielikuva olisi perustavalla tavalla toinen. Pidänkin olennaisena mielikuvien tarkastelussa harjaantumisen kannalta, että mielikuviaan tarkasteleva pyrkii hahmottamaan myös tiedon rakenneosuutta mielikuvassa. Tarkasteleman harjoitustilanteen kannalta tiedon rakenneosuuden havaitseminen on olennaisen tärkeää: jotta mielikuvan merkityksellisyys voitaisiin välittää muille, on tämä mielikuvan tietona ilmenevä osa jollakin tavalla välitettävä, ilmaistava. Tässä esimerkkitapauksessa mielikuvassa ilmenevä tieto tulee jaettavaksi sanallisen kuvailemisen avulla. Harjoitustilanteessa Tuukka kuvailee:

”[S]emmonen mulla tuli tästä Penasta, että se palaa... että mä näen että se tulee takasin... sitä ei tarvi selittää, mutta että jos se tulis takasin jossakin vaiheessa... ja on semmonen, että tällä Jeesuksella ei mee kauheen hyvin, että tää vaan makaa jossain kadulla krapulassa... niin tää Pena tulee paikalle. Ja että se [Pena] olis oikeesti ollu sairas. Ja se olis parantunu. Eikä sitä tarvi sitten sen enempi selitellä, mutta jotenki vois antaa ymmärtää... että jotenkin ihmeellisesti hän on parantunu [--] Ja se on aika... tää Penan hahmo on aika hauras jotenkin... (tauko)

Mä en ehkä itekkään niinku tiedä... että se antaa mulle vapautta ajatella, että tää ei ehkä sittenkään oo niinku oikeesti Jeesus... tai sitte



se on. Mutta voi olla, että se on vaan niinku harhanen ihminen ja sit vaan sattuu asioita jotka näyttäytyy siltä... esimerkiks tieks niinku tän Penan suhteen, että se sanoo että mä parannan sut... se parantaa, okei. Niin se poliisi Pena tulee kun tää Jeesus on jossakin huonossa kunnossa ja kertoo parantuneensa ihmeen avulla syövästä. Pena kysyy voisiko hän auttaa Jeesusta. Ottaa Jeesuksen kotiinsa, kylvettää hänet ja antaa ruokaa – ja antaa puhtaat vaatteet.

Tää Pena aika paljon vastustaa tätä ajatusta mistään tämmösestä niinkun ylemmästä voimasta tai hengestä, mutta siinä kohtaa se on niinkun täysin vakuuttunut, että tää ihminen on Jeesus Kristus.”

Tuukan sanallinen kuvailu harjoitustilanteessa tuo esiin, miten Penan hahmoon liittyy hänen mielikuvissaan monia piirteitä: ihmeellinen parantuminen, hauraus, epäily korkeammasta voimasta ja vakuuttuminen jumaluudesta. ”Jalkojen pesu”-kohtauksen perustana olevassa näyttämöllisessä mielikuvassa ilmenevä Penan hahmo on sikäli hyvin tihentynyt. Tällä tihentyneisyydellä viittaa juuri Tuukan mielikuvassa tietona ilmenevään ainekseen. Mielikuvassa Tuukka tietää nämä asiat Penan hahmosta välittömästi. Mielikuvassa ilmenevä Penan hahmo tulee kokemuksellisesti tavoitetuksi kerralla. Tässä voimme jälleen havaita, miten mielikuva on annettuna kuvittellevalle tietoisuudelle kokonaisuutena välittömästi, ilman epärointiä. Kuten Sartre toteaa kuvittelusta kuutiosta, meidän ei tarvitse kiertää ympäri kuvittelullemme ilmenevää kuutiota tietääksemme, että se todella on kuutio. Kuvittelussamme kuutio on välittömästi annettuna kuutiona. Puolestaan havainnossa kuution kuutius on varmistettava – on tehtävä kierros kuutiona pitämäni objektin ympäri.<sup>230</sup> Vain näin voin havainnoidessani varmistua, että kyse ei ole esimerkiksi ovelasta optisesta tempusta.

Kun reaalinäyttämön valintoja aletaan harjoitusten edetessä ratkaista mielikuvan rakenteellisen analyysin pohjalta, *täytyy tiedon rakenneosuus saada mielikuvan merkitysten välittymisen kannalta jollain tavalla osaksi kohtausta*. Ehdotankin Tuukalle, että varsinaista jalkojen pesua reaalinäyttämöllä edeltää sanallinen kuvailu. Näin harjoitustilanteen tallenteesta litteroimani mielikuvan kuvaus saa paikkansa puhuttavana esitystekstinä lopullisessa esityksessä. Myös harjoitustilanteen projisoiva suhde näyttämölliseen mielikuvaan tehdään esityksen kohtausratkaisussa näkyväksi. Tästä lisää pian.

230 Sartre 2007, 9.

Veden äänen havaitsemisella ja veden äänen keskeisellä merkityksellä mielikuvan rakenteen kannalta on oleellinen osa myös muun työryhmän ja reaalinäyttämön kannalta. Tuukka itse haluaa kohtauksessa esittää Jeesusta ja pyytää Anttia esittämään Penaa. Kun ”Jalkojen pesu” -kohtausta aletaan harjoituksissa ruumiillistaa ja konkretisoida asetelmaksi reaalinäyttämölle ja Tuukka ja Antti etsivät yhdessä jalkojen pesemisen tapaa, nousee keskeiseen osaan, että toiminta reaalinäyttämöllä tuottaa oikeanlaista ääntä. Tuukka pystyy nyt itse ohjaamaan näyttämöllisen mielikuvansa perustalta toisen näyttelijän – tässä tapauksessa Antin – ruumiillista toimintaa reaalinäyttämöllä siten, että toiminta synnyttää laadullisesti samankaltaista ääntä mielikuvassa ilmenevän äänen kanssa. Tässä tulee jälleen hyvin esiin tietynlainen ohjausprosessin demokratisointi. Ajattelen myös, että reaalinäyttämöllä kuultava veden ääni asettuu tässäkin tapauksessa viittaavaan suhteeseen näyttämöllisen mielikuvan ääneen. Mielikuvan tarkastelu ja sen pohjalta Tuukan tekemä kuvailu itsessään toimii nyt Antin työskentelyn kannalta myös ohjauksena. Tuukan sanallinen kuvailu mielikuvastaan käsin auttaa työryhmää ymmärtämään sitä tapaa, jolla mielikuvan perustalta voidaan alkaa johtaa materiaalisia ratkaisuja reaalinäyttämölle. Mielikuvansa tarkastelun pohjalta Tuukka pystyy asemoimaan itsensä ja Penaa esittävän Antin esitystilaan. Antti puhuikin harjoituksissa, miten hän koki hyvin voimakkaasti oman työskentelynsä Penan hahmon esittämisen kohdalla löytyvän Tuukan mielikuvien sanallisten kuvailujen kuuntelemisen kautta.

Esitystilassa Tuukka sijoittaa jalkojen pesun asetelmaksi salin perällä sijaitsevaan luukkunäyttämöön. Koen Tuukan ratkaisun perustuvan mielikuvaan liittyvään asetelmallisuuteen ja tietynlaiseen pysähtyneisyyteen. Luukkunäyttämön mustuus tarjoaa esitystilassa parhaimmat mahdollisuudet rajata asetelmaa valolla. Ennen varsinaiseen jalkojen pesuun asettumista Tuukka puhuu luukkunäyttämön ulkopuolelta edellisen kuvauksen<sup>231</sup>. Näin kohtauksen aloittaa projisoiva suhde näyttämölliseen mielikuvaan. Esiintyjä ei ole vielä mielikuvansa Jeesushahmon kuvitteellisessa kehossa. Puheella kuvaillessaan Tuukka kokeumukseni mukaan myös jo katsojan kannalta tietyllä tavalla projisoi mielikuvansa sisältöjä reaalinäyttämölle: tilaan, sekä myös jalkojen pesussa häntä avustavaan toiseen esiintyjään, Anttiin. Kuvailen tätä omasta kokemuksestani käsin:

231 Kuvaus löytyy sivuilta 152–153.

Esityksissä Tuukan kuvailu edeltää aina varsinaista jalkojen pesemistä reaalinäyttämöllä. Näin esitystilanteessa Tuukka puhutun kuvailun kautta projisoi Anttiin mielikuvansa hahmon ominaisuudet.

Esityksessä olen itse tässä hetkessä katsomosta katsottuna salin oikealla laidalla tuolilla istumassa ja näen Tuukan ja Antin toiminnan ”Jalkojen pesu” -kohtauksessa. Reaalinäyttämöllä Antti on jalkojen pesemistä edeltävän kuvailun aikana liikkumaton. Antti on polvillaan luukkunäyttämön lattialla. Kuvailun aikana Tuukka puhuessaan samalla asettelee luukkuun tuolin ja sen eteen vadin. Kuvaillessaan puheella Penan hahmoa Tuukka välillä katsoo Anttia. Katseellaan Tuukka ohjaa myös minun katseeni Anttiin. Näin reaalinäyttämöllä Antin reaalinen ruumis voidaan ajatella mielikuvassa ilmenevän poliisihahmon edustajana, johon katsojana kuvailua kuunnellessani jo liitän Tuukan kuvailun ehdottamia määreitä.

Kuvailun lopuksi Tuukka asettautuu luukussa olevaan tuoliin istumaan ja asettaa jalkansa edessä olevaan vatiin, jossa on vettä. Sitten esitystilan valo vaihtuu: tuoliin, Tuukkaan ja vatiin kohdistuva valo voimistuu – muualta valo vähenee. Antti lähtee liikkeelle oltuaan nyt hetken hämärässä ja kävelee polvillaan kohti valon rajaamaa aluetta, kohti Tuukkaa. Sitten Antti kumartuu kohti vatia ja alkaa valella vettä vadista Tuukan jalolle. Katsojana ymmärrän, että Antin reaalinen ruumis reaalinäyttämöllä viittaa kuvitteellisen poliisihahmoon Tuukan kuvailemassa näyttämöllisessä mielikuvassa. Vaikka katsomiskokemuksessani Antin ruumiillinen ilmaisu ei reaalinäyttämön tasolla ilmaisikaan esimerkiksi Penan haurautta, katsojana liitän tämän kuvailussa ehdotetun haurauden osaksi Antin esiintymistä. Näin Tuukan mielikuvaan liittyvä tieto Penan hahmosta on puhutun kuvailun kautta tullut jaetuksi ja tämä tieto Penan hahmosta määrittää kokemustani Antin esiintymisestä. Katsojana kokemukseni esityksestä rakentuu näyttämöllisen mielikuvan ja reaalinäyttämön välisen suhteen työstämisestä. Katsomiskokemuksessani Antin ruumiillisen esiintymisen tapa suhteutuu Tuukan puhumaan kuvaukseen.

Koska Antin reaalinen ruumis ei ilmaise täysin käsitystäni kuvauksen fiktiivisestä poliisihahmosta, koen näyttelemisen tavan tietynlaisena. Tätä näyttelemisen tapaa voin puolestaan jäsentää aiemmin näkemieni esitysten valossa. Jos pyrkisin luokittelemaan näkemääni esteettisin perustein, sanoisin, että näyttelijän esiintymisen tapa si-

joittuu jonkinlaiseen jälkibrechtiläiseen tyyliin. Näyttelemisen tyyli on laadullisesti jotakin sellaista, jota kuvailisin sanoilla luonnosteleva, viittaava ja osittainen.

Hans-Thies Lehmann ehdottaa kirjassaan *Draaman jälkeinen teatteri*, että jälkibrechtiläiseen teatteriperinteeseen lukeutuvassa näyttämöesseen tyyppissä korostuu demonstroivan luonteen lisäksi luonnosmaisuuus, kevytrakenteisuus ja keveys.<sup>232</sup> Lehmannin ehdottamat luonnehdinnat demonstroivuus, luonnosmaisuuus, kevytrakenteisuus ja keveys vastaavat monin osin niitä arvostelmia, joilla monet katsojat kuvasivat *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen näyttelemisen tapaa. Jotkut katsojat mielsivät esityksen liittyvän tyyllisesti jälkibrechtiläiseen eoppiseen teatteriperinteeseen. Kieltämättä näin voi ajatella. Tutkimukseni kannalta on kuitenkin mielestäni olennaista ymmärtää, että lähtökohtainen pyrkimys *Meille jäävät salaisuudet* -esitykseen johtaneessa tutkivassa taiteellisessa työskentelyssä ei ollut synnyttää jälkibrechtiläistä tai eoppisen teatterin perinteeseen linkittyvää teatteri- ja näyttelijäntyön estetiikkaa vaikka esityksestä voidaankin perustellusti esittää tällainen arvostelma.

Olen edellä pyrkinyt osoittamaan, miten mielikuvien rakenteiden tarkastelu ja näyttämöllisten mielikuvien sanallinen kuvaileminen projisoivasta näkökulmasta käsin voivat mahdollistaa mielikuvien jakamisen työryhmän kesken ja mielikuvien sovittamisen esitystilaan. Tarkastelin tätä yhden harjoitustilanteen esimerkitapauksen avulla. Toin esiin, miten projisoimisen tekniikan avulla tavoitettua sanallista kuvausta voidaan käyttää työryhmän näyttämölliseen kuvitteluun perustuvan ohjautumisen perustana. Esitystilan ratkaisut pystyttiin erittelemässäni esimerkkitapauksessa johtamaan näyttelijän mielikuvan perustalta tekemän kuvailun kautta. Näyttelijä itse ohjasi mielikuvansa rakenteellisen tarkastelun avulla reaalisen esitystilan tilankäytön, äänisuunnittelun ja esineiden asettelun sekä toisen näyttelijän ruumiillisen toiminnan laadun. Lisäksi nostin olennaiseen osaan tietynlaisen harjoittelemisen tavan, jossa toisen mielikuvia pyritään ymmärtämään mielikuvista itsestään käsin. Tätä viivästyttämiseksi kutsumaani asennetta avasin harjoitustilanteesta esiin nostamani kuvauksen ja sen tarkastelun avulla.

232 Lehmann 2009, 202–203.

## 6.5. Sisentyminen

Käsittelin sisentymisen tekniikkaa yhden esimerkkitapauksen avulla jo mielikuvista käsin kirjoittamisen prosesseja kuvatessani.<sup>233</sup> Toin esiin, miten näkökulmani näyttämölliseen mielikuvaani avautui ensin katsomosta käsin. Mielikuvassani näyttäytyi epäselviä ihmishahmoja. Ymmärtääkseni paremmin näiden tummina figureina ilmenevien ihmishahmojen kuvitteellisten kehojen ilmenemistä tein koelun: asetuin reaalilla ruumiillani kuvitteelliseen kehoon ja ryhdyin reaalilla ruumiillani jäljittelemään kuvitteluni hahmon kehon ulkomuotoa ja liikkumisen tapaa. Toin esiin, miten sisentymisen avulla loin eritellympää ymmärrystä mielikuvassani ilmenevästä ihmishahmosta sekä mielikuvan rakenteeseen olennaisesti liittyvästä odotuksen tuntemuksesta. Lisäksi kuvasin, miten sisentyminen ohjasi mielikuvasta kirjoittamista.

Analysoimassani esimerkkitapauksessa mielikuvaan sisentyminen tapahtui kuvittelussa ilmenevään kehoon asettumisen kautta. Näin tehdessäni siirryin myös kuvittelijana näyttämöllisessä mielikuvassani ilmenevälle näyttämölle. Sisentymisestä voimme sikäli todeta, että se on olemuksellisesti sellainen suhde näyttämölliseen mielikuvaan, jossa *kuvittelijana minulla on mielikuva siitä, että näyttämö ilmenee ympärilläni*. Näin koettuna *näyttämö ei ole jotakin, joka ilmenee edessäni vaan olen tuolla kuvitteluni avaamalla näyttämöllä*. Sisentyminen tapahtuu sikäli aina kuvittelun näkökulmana, jossa olen näyttämöllä ja olen tuon minua ympäröivän kuvittelun näyttämön tiettyssä kohdassa. Tuon sisentymiseni kohdan voi määrittää esimerkiksi näyttämöllisessä mielikuvassani ilmenevä kuvitteellinen keho. Nimeämällä tekniikan juuri sisentymiseksi olen pyrkinyt korostamaan tämän siirtymän ympäröimiseen liittyvää luonnetta: ensisijaisesti ei siis sisäistetä mitään, oteta jotakin sisään, vaan kyse on ennemminkin näyttämön sisällä olemisesta. Jos sisennyttäen samalla myös kuvitteelliseen kehoon, voi olla, että sisentymisessä reaalisen ruumiin sisätila myös kuvitellaan jonkinlaiseksi. Palaan tähän pian tarkemmin ”Kuvitteellinen keho reaalista ruumiista” -tekniikan ohjeistuksessa.

Luvussa kolme toin esiin, millaisia kuvitteellisia kehoja tutkimukseni aineiston valossa ilmeni. Toin esiin, että kuvitteellinen keho voi ilmetä seuraavien pääpiirteitten mukaan ja näiden pääpiirteiden eriasteisina yhdistelminä:

233 Ks. 110–117.

- a) Kehon muotona; tietynlaisena hahmona, jolla ei ilmene sisäisyyttä, pyrkimyksiä, ajatuksia tai ”historiaa”. Kuvitteellinen keho ilmenee tällöin tietynlaisena pintamuotona.
- b) Hahmona, jossa pintamuodon lisäksi ilmenee kuvitteellisia keuhollisia tuntemuksia. Joissain tapauksissa kuvitteellisen kehon pintamuoto voi olla epäselvä, mutta kehoon liittyvien tuntemusten ilmeneminen on mielikuvassa selkeää ja korostuu kuvitteellisen kehon pintamuodon ohi.
- c) Kuvitteellinen keho voi ilmetä myös kehon sisäisen rakenteen kuvitelmana. Esimerkiksi: kuvittelen kehon, jonka sisällä on mekaaninen koneisto.
- d) Hahmona – tutkimukseni aineiston valossa usein *ihmishahmona* – johon näyttämöllisessä mielikuvassa liittyy tietona eräänlainen henkilöhistoria. Kuvittelija itse tietää mielikuvassa välittömästi kuvittelemansa hahmon kokemat asiat. Kuvitteellisen hahmon ”elämä” on mielikuvassa kuvittelijalle välittömästi annettuna. Tällainen tarkoittamani henkilöhistoria voidaan sanallistaa.
- e) Kuvittelija kuvittelee aistivansa kuvitteellisen kehon silmin ja korvin, tunnustelee kuvitteellista kehoa ympäröiviä kuvitteellisia objekteja, tekee kuvitteellisia haju- ja makuhavaintoja. Kategoria e käsittää siis kuvitteellisessa kehossa tapahtuvan ulkoaistimisen.

Kun tarkastelin edellisessä luvussa ”Jalkojen pesu” nimistä kohtausta, esiin tuli kategorian d mukainen hahmo, johon liittyi tieto hahmon kokemista asioista. Kyseessä oli mielikuvassa itsessään ilmenevä tietoisuus poliisihahmon menneisyydestä. Mielikuvista kirjoittamista käsitellessäni kuvasin puolestaan sisentymistä kategorian b mukaiseen kuvitteelliseen kehoon, joka ilmeni epäselvänä tummana figuurina vailla tarkkarajaista muotoa. Kuvitteellisessa kehossa ilmeni selkeä tuntemus, joka muodostui sisentymisen kannalta keskeiseksi.

Käsittelen tässä luvussa sisentymistä kuvaamalla kaksi harjoitelmaa, jotka tekemällä lukija voi itse tarkastella sisentymistä kokemuksellisesti. Harjoitelmat itsessään toimivat sisentymisen kuvailun muotona. Kuvitteluohjeistuksen muodossa niiden tarkoitus on rakentaa reitti sellaisiin kokemuksiin, joissa harjoittelija on sisentyneessä suhteessa näyttämölliseen mielikuvaan kuvitteellisen kehon kautta. Harjoitelmat kattavat a, b, c ja e kategorioiden mukaisten kuvit-

teellisten kehojen ilmenemisen piirteitä. Tutkimukseni valossa kategoriat a, b ja c määrittävät näyttelijän ruumiillisuutta tavalla, joka ilmenee näkyvimmin näyttelijän reaalisessa ruumissa. Näyttämökomposition osana ilmenevä näyttelijän reaalinen ruumis ruumiillistaa näissä tapauksissa kuvitteellisen kehon näkyväksi. Kuvittelija voi toki luoda näyttämöllisen mielikuvan sisäisen näkökulman, kuvitella olevansa näyttämöllä, myös ilman tällaista kuvitteelliseen kehoon sisentymistä. Voisin kuvitella esimerkiksi olevani näkymätön ja aineeton – ja tällaisena aineettomana olentona tarkkailla näyttämön tapahtumia miltä tahansa kuvittelemaltani näyttämöltä käsin. Tutkimukseni aineiston valossa tyypillisin tapa sisentyä oli kuitenkin juuri ihmisen kaltaiseen kuvitteelliseen kehoon sisentyminen. Siksi käsittelen erityisesti tällaista sisentymisen tapaa rakentamalla kuvitteluharjoitelman avulla reitin tällaiseen kuvitteellisen kehon ilmenemiseen. Tätä ennen keskityn näyttämöön sisentymiseen näyttämön ympäröimisen tunnun kokemuksta avaamalla.

### *Sisentymisen variaatio I: Näkymätön kypärä*

Ehdotan ensimmäisenä harjoitelmää, joka antaa mahdollisuuden kokea *näyttämön ympäröimisen tuntu*. Kehittämäni tekniikka on nimeltään *Näkymätön kypärä*. Tekniikkaa voi ajatella lähtökohtaisesti kuvitteellisen kehon kategorian a mukaisena kehon pintamuodon kuvittelemisena. Tekniikan käytön aikana kuvittelu kuitenkin kokemukseni mukaan etenee myös kategorian e mukaiseen ulkoaisesti kuvitteluun. Usein tekniikka herättää myös ruumiintuntemusten kentässä ilmeneviä tuntemuksia.

Tässä tekniikassa emme luo ensin kuvitelmaa ihmiskehosta, vaan luomme kuvitelman kypärästä – joka sitten ikään kuin puetaan reaalisen ruumiin pinnalle, päähän, jolloin kuvitteellinen kypärä alkaa usein myös vaikuttaa ruumiinkokemukseen kokonaisvaltaisesti. Tekniikka muuttaa ruumiin ilmenemisen. Näkymättömän kypärän kantaja myös synnyttää ympärilleen näyttämön, joka ilmenee vaihtelevasti – mutta aina vähintäänkin kuvittelijalle itselleen ilmenevänä *ympäröivän näyttämön tuntuna*.

Ohjeistus *Näkymätön kypärä* kuvittelutekniikkaan:

Lue ensin läpi alla esittämäni kuvittelutekniikan ohjeistus kokonaisuudessaan. Lue sitten ohjeistus uudestaan ja tee samalla sinulle ehdottamani asiat. Kuvittelullesi kohta ilmenevä kypärä itsessään on kuvitteluprosessisi aikana muille näkymätön. Kuvitteluprosessin kautta sinä kuitenkin luultavimmin alat ilmetä (myös muille) ruumiillisesti erilaisella tavalla, kuin ennen kuvittelutek-

niikan käyttöä. Kuvittelutekniikan avaaman kuvitteluprosessin kautta sinä alat ilmetä näkymättömän kypärän kantajana – ja näin ilmetessäsi alat myös ilmetä muille näyttämöillisesti.

Annun seuraavaksi ohjeet kuvittelutekniikan käyttöön ja esitän samalla joihtakin huomiota tekniikan käytön mahdollisesta ilmenemisestä kokemuksessa.

- 1) Kuvittelussasi, missä tahansa se juuri nyt kokemuksellisesti onkin, ryhdyt nyt kuvittelemaan unelmiesi kypärää. Voit aloittaa kypäräsi kuvittelemisen kysymällä itseltäsi: ”Millaisen kyvyn itselleni haluaisin?” tai ”Mitä minulla jo olevaa kykyäni tai ominaisuuttani haluaisin vahvistaa?” tai ”Miltä toivoisin voivani suojautua?” Kun vastaat itsellesi vähintään yhteen näistä kysymyksistä, unelmiesi kypärä saattaa jo alkaa ilmetä kuvittelussasi.

Voit aloittaa myös toisin – voit aloittaa kypärän ulkonäön kuvittelusta. Kuvittele silloin sen näköinen kypärä, jollaisen haluaisit. Kuvittele kypärällesi jokin materiaali tai useita materiaaleja, joista kypärä on tehty. Voit myös kuvitella, että kypärääsi on kiinnitettyä laitteita, jotka tulevat antamaan sinulle toistaiseksi tuntemattomia kykyjä tai suojaominaisuuksia. Kuvittele kypäräsi ulkonäöltään niin yksityiskohtaisesti kuin haluat. Kysy sitten itseltäsi: ”Millaisen kyvyn tämän näköinen kypärä minulle antaa?” tai ”Mitä minulla jo olevaa kykyäni tai ominaisuuttani kypärä voisi vahvistaa?” tai ”Miltä tämän näköinen kypärä minua suojaaa?”

Joskus kypärä saattaa ilmetä kuvittelullesi epäselvänä, hämäränä tai osittaisena – tämä ei ole virhe tai ongelma – silloin kyseinen epäselvyys tai osittaisuus on vain tämän kyseisen kypärän ominaisuus. Kuvittelullesi ilmenevä kypärä saattaa myös kokemuksessasi kadota välillä kokonaan. Tällainen vain on näkymättömän kypärän luonne! Se todella on näkymätön – välillä jopa tulevalle kantajalleenkin.

- 2) Seuraavaksi, projisoi kuvittelemasi kypärä eteesi. Kuvittele, että kypärä ikään kuin leijuu edessäsi. Kuvittele, että kypärän kasvopuoli on kohti sinua.



- 3) Ala nyt reaalisilla käsilläsi käydä läpi kuvittelemasi kypärän pintaa. Sinun ei tarvitse sinänsä kuvitella tuntevasi mitään kämmentesi ja sormenpäättesi alueelle sijoitettavia kvasi-tuntoaistimuksia – kyse ei ole siitä, että erityisesti yrittäisit tuntea kuvittelemasi kypärän käsiesi välissä. Pyrit vain hahmottamaan reaalisilla käsilläsi kuvittelemasi kypärän pinnan muodon. Hahmota samalla tavoin myös kypärän sisäosa – ja jos kypäräsäsi on kiinnitettyä jonkinlaisia apulaitteita, käy myös ne käsilläsi läpi. Jos jotakin kvasi-tuntoaistimuksia tuntuu käsissäsi tämän vaiheen aikana syntyvän, se ei tietenkään ole virhe. Se ei kuitenkaan ole myöskään tämän tekniikan ensisijainen tavoite.

Voit käydä tämän kypärän ulkomuodon hahmottamisen niin yksityiskohtaisesti läpi kuin sinusta tarpeelliselta tuntuu. Joskus yksityiskohtaisuus voi auttaa jatkon kannalta. Voit myös ikään kuin ottaa kypärän käsiisi ja käännellä kypärää käsissäsi – tarkastella sitä eri puolilta. Voit myös halutessasi asettaa kypärän välillä leijumaan eteesi. Tässä vaiheessa kypärä on myös vielä joustava: voit halutessasi muokata sitä. Jos esimerkiksi kypärä vaikuttaa siltä, että se ei tulisi sopimaan päähäsi, voit muokata kypäräsi kokoa.

- 4) Seuraavaksi ehdotan, että pyrit etenemään hyvin rauhallisesti: tulet seuraavaksi laittamaan juuri hahmottelemasi, muille näkymättömän, kypärän päähäsi. Etenet rauhassa siksi, että se saattaa helpottaa havaitsemaan, miten kypärän päähän laittaminen avaa ympäröivän näyttämön tunnun.

Kuvittele nyt, että pidät unelmiesi kypärää reaalisten kättesi välissä. Sitten, hyvin rauhallisesti – enkä voi nyt ehdottaa mitään mitattavaa aikaa, vaan sinun oma tuntusi rauhallisesta etenemisestä ratkaisee – pue kypärä päähäsi. Joskus kypärän voima alkaa tuntua jo pelkästä päätöksestä laittaa kypärä päähän. Joskus kypärän voima alkaa tuntua juuri hieman ennen, kuin kypärä asettuu päähäsi. Ja joskus voi käydä myös niin, että kypärän voima ei heti tunnistu lainkaan.

Joka tapauksessa, kun kypärä on päässäsi, kypärä lahjoittaa sinulle sen kyvyn tai vahvistaa sitä ominaisuuttasi tai antaa sen suojan, jota olet itsellesi kypärältäsi toivonut. Tämä kypärän sinulle antama voima ilmenee usein tietynlaisena tuntuna,

joka levittäytyy ympärillesi. Kypärän antamat mahdollisuudet avautuvat kaikkialle ympärillesi. Tätä ympärille avautuvaa, kypärän lahjoittamaa, mahdollisuuskenttää voit nyt ajatella ympäröivänä näyttämönä. Voit suuntautua nyt myös kaikkiin havainnossasi ilmeneviin reaalisiin objekteihin kypärän sinulle lahjoittaman mahdollisuuskentän kautta. Voit kysyä itseltäsi: ”Muuntaako kypärän avaama mahdollisuuskenttä suhdettani reaaliseen jotenkin?”

- 5) Kun näkymätön kypärä on nyt päässäsi, voit halutessasi myös liikkua ja toimia reaalisessa ympäristössäsi. Mielestäni erittäin valaiseva kokemus itselleni on ollut, että teen pienen kävelylenkin kotini ympäristössä näkymätön kypärä päässäni. Tällainen kokeilu tuo esimerkiksi välittömästi esiin sen, että ympäröivän(kään) näyttämön tunnun kokeminen ei todellakaan vaadi osakseen minkään aktuaalisen teatteritilan kannatusta. Näkymättömän kypärän kantajalle tämä ilmenee vastustamattomana tosiasiana – näkymättömän kypärän kantaja, näyttelijä, generoi ympärilleen kypärän avustuksella tilan. Näkymätön kypärä on psykofyysinen tekniikka, jota hyvällä syyllä voi nimittää tilaa avaavaksi näyttelijäntekniikaksi. Voit nyt myös, näkymätön kypärä päässäsi, tarkastella, miten kypärän ja sen avaaman tilan vaikutus tunnistuu reaalisessa ruumiissasi ja ruumiintuntemusten kentässä. Vaikuttaako esimerkiksi kypärän käyttö liikkumisesi tapaan? Millaisia tunteita kypäräsi ja sen avulla generoimasi tila alkavat herättää ruumiintuntemustesi kentässä?
- 6) Kun haluat lopettaa tekniikan käytön, tartu jälleen reaalisilla käsilläsi näkymättömään kypärään – ja ota se pois päästäsi. Aseta kypärä jälleen leijumaan eteesi. Voit nyt tarttua viimeisen kerran tekniikan käytön aikana kypärään reaalisilla käsilläsi. Anna sitten näkymättömän kypärän sulaa käsiesi väliin – voit vahvistaa tämän mielikuvan sulamisesta antamalla reaalisten kättesi painua yhteen. Voit lopulta myös hieroa hieman käsiäsi yhteen. Tekniikan käyttö on nyt päättynyt.

### *Sisentymisen variaatio II: Kuvitteellinen keho reaalisesta ruumiista*

Tässä kuvittelutekniikassa käytämme reaalista ruumistamme materiaalisena perustana kuvitteellisen kehon luomiselle. Kyseessä on eräänlainen ”ruumiista-poistuminen”, jonka tuloksena jätämme taaksemme kuvitteellisen kehon.

Tämä tekniikka harjaannuttaa sisentymistä sellaisiin kuvitteellisiin kehoihin, jotka ilmenevät selkeimmin pintamuotoina. Tekniikan ohjeistuksessa tuon ensin esiin, miten reaalisen ruumiin perustalta luodaan suhteellisen paljon oman reaalisen ruumiin pintamuotoa muistuttava kuvitteellinen keho. Tekniikan edetessä voimme myös myöhemmin lisätä tähän reaalisen ruumiin perustalta luotuun kuvitteelliseen kehoon kuvitteellisia tuntemuksia ja/tai kuvitteellisen kehon sisäisen rakenteen. Tuon nämä variaatiot esiin erikseen harjoitteen kuvauksen lopuksi.

Tämän tekniikan avulla voi myös harjoitella havainnoimaan oman reaalisen ruumiinsa pintaa näyttämökomposition osana. Tekniikassa vuoroin sisennyttään kuvitteelliseen kehoon, vuoroin siirrytään projisoimaan kuvitteellista kehoa. Näin kuvitteellista kehoa käytetään reaalisen ruumiin tilallisen hahmottamisen apuna. Samalla tämän kuvitteluharjoittelun tekijä voi pyrkiä hahmottamaan, miten harjoitelmaan sisältyvien näkökulmanvaihdosten myötä voi syntyä kokemus kuvitteellisesta katsojakehosta. Harjoittelijalle syntyy kokemus itsensä hahmottamisesta reaalisen ruumiin ulkopuolelta: ikään kuin katsoisin reaalista ruumistani sen ulkopuolelta.

Lue ensin läpi alla esittämäni kuvittelutekniikan ohjeistus kokonaisuudessaan. Lue sitten ohjeistus uudestaan ja tee samalla sinulle ehdottamani asiat. Tässä harjoitteessa on eduksi, jos käytettävissäsi on vähän tilaa. Tilan ei kuitenkaan tarvitse olla mikään erityinen harjoitussali tai erityinen teatteritila.

Ohjeistus *Kuvitteellinen keho reaalisesta ruumiista* tekniikkaan:

- 1) Valitse jokin paikka, huoneen kohta, siinä reaalisessa tilassa, jossa olet. Aseta sitten reaalinen ruumiisi valitsemallesi paikalle. Valitse sellainen asento, jossa pystyt olemaan hetken. Jatkon kannalta on oleellista, että vähintään toinen kätesi on valitsemassasi asennossa vapaana – ettei valitsemasi asento perustu molempien käsien tukeen tai kannatukseen.
- 2) Pysy nyt hetki tässä valitsemassasi asennossa. Käy läpi seuraava ajatus, joka valmistaa sinut seuraavaan vaiheeseen: mitkä alueet reaalisesta ruumiistasi pystyisivät olemaan mahdollisimman liikkumattomina, jos haluaisit käsilläsi (tai vain toisella kädellä) kevyesti painellen käydä reaalisen ruumiisi pinnan

mahdollisimman kattavasti läpi. Kun olet mielestäsi hahmottanut nämä alueet reaalisen ruumiisi pinnasta, voit siirtyä harjoitteen seuraavaan vaiheeseen.

- 3) Pyri nyt pitämään edellisessä vaiheessa hahmottamasi reaalisen ruumiisi liikkumattomiksi päättämäsi alueet mahdollisimman liikkumattomina. Alat seuraavaksi käydä reaalisen ruumiisi pintaa läpi käsillä kevyesti painellen. Aloita niistä alueista, jotka pystyvät olemaan valitsemissasi asennossa liikkumattomina. Painele kevyesti käsilläsi niin, että saat vaatteittesi läpi kontaktin *ihosi pintaan*. Tässä harjoituksessa on olennaista, että käsien painallusten avulla pyritään herkistämään iho ja siten tulemaan tietoiseksi reaalisen ruumiin muodosta ihon pintatuntemusten avulla.<sup>234</sup>

Pystyt luultavasti helposti käymään läpi ruumiin pinnan jotkin alueet – joillekin alueille puolestaan et yllä, ainakaan jos pyrit pitämään suhteellisesta liikkumattomuudesta kiinni. Ihon pintatuntemuksen herkistämisessä käsillä manipuloiden ei tarvitse kokemukseni mukaan olla kovin pikkutarkka. Ne alueet reaalisen ruumiisi ihopinnasta, joille et helposti yllä, aktivoituvat luultavasti muiden alueiden vaikutuksesta. Olennaista on, että käsillä kevyesti painelemalla saadaan huomio vietyä reaalisen ihon pintaan, jolloin ihon pinta alkaa usein tunnista hieman kihelmöivänä. Harjoitteen tekijä voi ajatella siten, että kun kihelmöinti käynnistyy kosketetuilla ihoalueilla, tuon aktivoituneen kihelmöinnin tuntemuksen annetaan edetä niille alueille reaalisen ruumiin pinnassa, joita ei käsin pysty itse tavoittamaan. Kun kihelmöivä tuntemus aktivoituu, voidaan käsillä painelu lopettaa ja siirtyä havainnoimaan koko reaalisen ruumiin ihopintaa, jolle kihelmöivä tuntemus nyt etenee.

- 4) Nyt luodaan herkistyneen ihopinnan avulla mielikuva kuvitteellisesta kehosta. Kuvitteellinen keho ja reaalinen ruumis ovat tässä tilanteessa täsmälleen samalla paikalla, ne ovat ikään kuin päällekkäin. Nyt voidaan kuvitella, että reaalisen ruumiin ihopinnan avulla muodostettu kuvitteellisen kehon pinta erottuu

234 Käsin painelu on apukeino. Jos harjoittelijana koet itse, että saat suunnattua huomiosi ihopintaan ilman käsin painelua, niin suuntaa huomiosi parhaaksi katsomallasi tavalla.

kihelmöivästä ihosta ja alkaa kovettua. Kun mielikuva kuvitteellisen kehon pinnan kovettumisesta saadaan juuri ja juuri aktivoitua, siirretään reaalin ruumis pois kuvitteellisen kehon paikalta. Ikään kuin astutaan ulos, tai poistutaan kuvitteellisesta kehosta. Näin reaalin ruumis ja kuvitteellinen keho ovat nyt reaalin tilan eri kohdissa.

- 5) Nyt voidaan kääntyä kvasi-katsomaan liikkumattomaan asentoon jätettyä kuvitteellista kehoa. Edellisen vaiheen pohjalta on näin siirrytty projisoimaan kuvitteellista kehoa – kuvitteellinen keho ilmenee reaalin ruumiin ulkopuolella. Nyt voidaan havainnoida kuvitteellisen kehon asentoa ja asemaa reaalisessa tilassa. Voidaan esittää myös kysymys: jos tämä tila kokonaisuudessaan olisi näyttämö, millainen olisi kuvitteellisen kehon asema tässä näyttämökompositiossa. Voidaan esimerkiksi pyrkiä hahmottamaan, mitä kehon sijoittuneisuus tilassa jo pelkästään asemansa puolesta mahdollisesti ilmaisee. Voidaan myös pyrkiä hahmottamaan kuvitteellisen kehon asennon avaamia merkityksiä.

Kuvitteellista kehoa voidaan myös kvasi-katsella eri suunnista. Voidaan jälleen hahmottaa kehon asemaa näyttämökomposition osana edellisten huomioiden kautta – nyt näistä uusista näkökulmista käsin.

- 6) Seuraavaksi päätä jokin uusi kohta tilassa, jossa haluaisit kuvitteellisen kehon nähdä. Päätä ensin paikka ja sen jälkeen asento, johon kuvitteellinen keho tuolla päättämälläsi paikalla asettuu. Lähde nyt tästä projisoivasta näkökulmasta käsin kuvittelemalla liikuttamaan kuvitteellista kehoa sen alkuperäiseltä paikalta tuohon uuteen, ennalta päättämäsi, asemaan ja asentoon.

Tämän liikeradan kuvitteellisella keholla tehtyysi, palauta kuvitteellinen keho takaisin alkuperäiselle paikalleen.

- 7) Sisenny nyt kuvitteelliseen kehoon eli aseta uudelleen reaalin ruumiisi kuvitteellisen kehon kanssa samalle paikalle. Pyri säätämään reaalin ruumiisi asento mahdollisimman uskollisesti kuvitteellisen kehon pinnan mukaan. Anna sitten ikään kuin kuvitteellisen kehon alkaa liikuttaa reaalista ruumistasi. Kuvitteellinen keho tekee nyt edellisessä vaiheessa suunnittelemasi paikan- ja asennonvaihdoksen – ja pyrit reaalisella ruumiil-

lasi ilmentämään mahdollisimman tarkasti, kuvitteellisen kehon liikuttamana, tämän saman paikan- ja asennonvaihdoksen.

- 8) Voit poistua kohdassa neljä ehdottamallani tavalla myös tästä kuvitteellisen kehon uudesta asennosta ja olet jälleen siirtynyt projisoivaan suhteeseen. Voit jatkaa näin sisentymisten ja projisoimisten vuorotteluna tätä harjoittelua haluamasi ajan.
- 9) Kun haluat lopettaa harjoittelun, voit kevyesti taputella reaalisesta ruumiista pinnan kautta. Joskus harjoittelussa kuvitteelliseen kehoon sisentyminen tuottaa reaaliseen ruumiiseen lihasjännityksiä, jotka eivät purkaudu pelkästään taputtelun avulla. Harjoittelun voi päättää myös ravistelemalla kevyesti reaalista ruumistaan.

Kaksi mahdollista variaatiota harjoitteen kuudennessa vaiheessa:

- a) Luo kuvitelma kuvitteellisen kehon sisäisestä rakenteesta. Kuvitele esimerkiksi kehon sisäisyys jonkinlaiseksi aineeksi, jolla on määrittelemäsi laatu. Tai kuvitele kehon sisään koneisto tai kuvitele, että kehoon kiinnittyy lankoja – kuin marionettinukkeeseen.  
Kokeile sitten, tämän päättämäsi rakenteen määrittämänä, tehdä kuudennessa vaiheessa ehdottamani kaltainen liikerata/ asentovaihdos kuvitteelliselle keholle projisoivasta näkökulmasta käsin. Sitten etene harjoitteen seuraaviin vaiheisiin, jotka teet nyt tämän kehoon kuvittelemasi rakenteen ohjaamana.
- b) Luo kuvitelma kuvitteelliseen kehoon liittyvästä tuntemuksesta. Tuntemus voi pysyä samana tai se voi muuttua. Voit myös luoda kuvitelman kuvitteellisessa kehossa tapahtuvasta sarjasta tuntemuksia.

Kokeile sitten, tämän päättämäsi tuntemuksen tai niiden sarjan määrittämänä, tehdä kuudennessa vaiheessa ehdottamani kaltainen liikerata/asentovaihdos kuvitteelliselle keholle projisoivasta näkökulmasta käsin. Sitten etene harjoitteen seuraaviin vaiheisiin, jotka teet nyt tämän kehoon kuvittelemasi tuntemuksen tai niiden sarjan ohjaamana.

## 6.6 Erotteleminen

Erottelemiseksi kutsumassani tarkastelutavassa huomio suunnataan näyttämöllisen mielikuvan ja reaalisen harjoitus- tai esitystilan (reaalinäyttämön) *suhteeseen*. Tarkastelun kohteena ovat nyt näyttämöllisen mielikuvan ja realinäyttämön yhteneväisyydet ja eroavaisuudet. Miten tämä kahden olemuksellisesti erilaisen näyttämön suhde ja ero ilmenee? Erottelemisessä huomio suunnataan myös reaalisen ruumiin, kuvitteellisen kehon ja ruumiintuntemusten kentän suhteisiin. Tutkimuksessani erotteleminen on ollut sekä näyttämöllisen kuvittelun teorianmuodostukseen suuntautunut tarkastelutapa että näyttelijän näyttämötyöskentelyssä soveltama tekniikka.

Kun luvussa kolme toin esiin jäsennykseni näyttämöllisen kuvittelun ruumiinkokemuksen eri tasoista, perustui esittämäni jäsenitys juuri erottelevaan näyttämöllisen kuvittelun tarkasteluun. Samoin luvussa viisi tekemäni näyttämöllisen mielikuvan tilallisuuden analyysi ja näyttämöllisen mielikuvan ja reaalisen esitystilan suhteen pohdinta perustuivat erottelemiseen. Myös viidennessä luvussa ehdottamani näyttämöllisten mielikuvien näyttämöllisyyden eroihin perustuva jako puhtaan fantasian, näyttämöivän kuvittelun ja esitystilaan kuvittelemisen (tai näyttämölle kuvittelemisen) kategorioihin perustuu juuri reaalisen ja kuvitteellisen eron hahmottamiseen. Näin erotteleminen on omassa käytössäni toiminut näyttämöllisen kuvittelun teorian muodostamisen työkaluna. Erotteleva tarkastelu on suuntautumisen tapa, jolla olen pyrkinyt saamaan esiin näyttämöllisen kuvittelun ja reaalisen välisen suhteen erilaisia ilmenemismuotoja.

Seuraavassa käsittelen erottelemista nostamalla esiin esimerkkitapauksia tutkimukseni taiteellisista prosesseista. Käsittelen erottelemista ensin yhden *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen harjoitustilanteen valossa. Pyrin tuomaan esiin, miten näyttämöllisen mielikuvan ja reaalisen esitystilan erotteleminen näyttäytyy harjoitustilanteessa, jossa pohditaan esityksen näyttämöratkaisuja mielikuvien perustasta käsin. Tuon tämän esiin, koska tapa, jolla käytimme erottelemista harjoituksissa, vaikutti lopullisen esityksen rakenteisiin. Harjoitustilanteen tapausesimerkin jälkeen tarkastelenkin juuri sitä, miten erotteleminen näyttäytyi *Meille jäävät salaisuudet* -esityksessä tietynlaisina esityksellisinä rakenteina, joilla kohdistettiin yleisön huomio itse esitystilanteessa kuvitteellisen ja reaalisen suhteeseen ja eroon. Avaan tätä nostamalla esityksestä esiin kaksi kohtausta. Lopuksi käsittelen erottelemista *Kaislat vartioivat minua* -installaatioesityksen taiteellisessa prosessissa. Tarkastelen ensin esityksen ensimmäisen näyttämökomposition materiaalisten ratkaisujen hahmottamista näyttämöllisen mielikuvan ja reaalisen esitystilan suhdetta erottelemalla. Sitten kohdistan huomioni

siihen, miten erotteleminen näyttäytyy ruumiini näyttämöllisen ilmenemisen kannalta, kun asetan reaalisen ruumiini näyttämökomposition osaksi. Tuon esiin, miten lähes liikkeettömille näyttämöilleni tyypillinen, aivan tietynlainen näyttämöllinen jännite voidaan synnyttää näyttelijäntyöllä suuntaamalla huomio reaalisen ruumiin ja kuvitteellisen kehon suhteeseen ja eroon.

***Erotteleminen Meille jäävät salaisuudet -esityksen harjoituksissa***  
*Meille jäävät salaisuudet* -esityksen harjoituksissa erottelevaa tarkastelua hyödynnettiin esitystyöskentelyn tekniikkana, jolla hahmotimme työryhmänä niitä erilaisia mahdollisuuksia, joilla näyttämöllisiä mielikuvia voitaisiin esittää. Tuon seuraavassa esiin harjoitustilanteen kuvauksen, jossa pohdimme Antti Mikkolan ja Tuukka Huttusen kanssa näyttämöharjoituksissa mielikuvien ja reaalisen esitystilan eroa ja suhdetta. Pohdintamme kohdistuu siihen, miten näyttämöllisten mielikuvien pohjalta voidaan johtaa reaalisen esitystilan ratkaisuja. Seuraavan katkelman keskustelua on edeltänyt harjoitustilanne, jossa Tuukka on kokeillut löytää oikean tuntuista tapaa näyttämöllistää mielikuvansa esitystilaan. Kokeilun jälkeen käymme yleisellä tasolla keskustelua siitä, miten pitäisi toimia silloin, jos mielikuvassa itsessään ilmenevää ei tunnukaan mielekkäältä saattaa ”yksi yhteen” -ratkaisuksi reaalisisessa esitystilassa:

Antti: ...kun juuri tää on niinkun vaikee! [--] kun Tuukka nyt tota teki... niin Tuukan mielestä toi [mitä hän teki esitystilassa] voi olla niinkun paljon parempi... siis, että tavallaan se mikä löytyy tekemällä ei vastaa sitä mielikuvaa, mistä lähettiin...

Tuukka: ...niin, että paremmin mä saan vietyä ne katsojat siihen mielikuvaan, kun mä kerron oikeesti niille siitä.

Mikko: Sillon se kertominen on oikee ratkaisu.

[--]

Antti: [--] kun se idea on kuvallinen, visuaalinen juttu. Ja se liittyy itse asiassa näyttämöön... että juuri tämä [mielikuvassa ilmenevä] nähdään näyttämöllä... niinkun esimerkiks, että: mies jolla on kahvinkeitin päässä-

No! Sit se vaan... jos sen koko kohtauksen kertoo! Ni! Se olis se ratkasu! Sillon se niinkun tyydyttäs, että näyttämöllä ei oo ketään kahvinkeitin päässään, vaan mä oon tässä vaan ja kerron yleisölle että:



Näyttämölle tulee pelottava mies mustassa puvussa, ja miehen pään tilalla on kahvinkeitin.

Mikko: No niin, nyt sä teit... Sä kuvittelit uuden variaation, että miten tän vois tehdä.

Tämän keskustelun katkelman kautta piirtyy esiin hyvin tyypillinen harjoitustilanne *Meille jäävät salaisuudet* -esityksen harjoitteluprosessista. Näyttämöharjoituksissa työryhmän harjoitteluun liittyi keskeisesti *mielikuvien ja reaalisen esitystilan suhteen pohtiminen* yhdessä. Näiden keskustelujen pohjalta kukin näyttelijä ratkoi tukemanani omien mielikuviansa esittämisen mahdollisuuksia ja materialisoimisen tapoja reaalisessa esitystilassa. Katkelmassa sekä Tuukan että Antin puheenvuoroissa toistuu havainto siitä, että mielikuvassa ilmenevää ei tunnukaan oikealta pyrkiä saattamaan sellaisenaan reaalisessa esitystilassa yleisölle näkyviksi materiaalisiksi ratkaisuiksi. Molemmissa tapauksissa tämä tulee hyvin esiin siinä, että mielikuvan sanallinen kuvaileminen esitystapahtumassa alkaa näyttämöharjoituksissa tehtyjen kokeilujen kautta tuntua oikealta ratkaisulta. Sen sijaan, että esimerkiksi ”miestä, jolla on kahvinkeitin päässä” yritettäisiin materialisoida reaaliseseen esitystilaan valmistamalla kahvinkeitin, jonka voisi pukea esiintyjän päähän, Antti tuntuu ajattelevan, että kuvailemalla sanallisesti mielikuvaa esityshetkessä yleisölle mielikuvan merkityksellisyyks voisi tulla välitetyksi.<sup>235</sup>

Edellä esiin tuomani harjoitustilanteen tapausesimerkin valossa näyttäytyy, miten näyttämöllisen kuvittelun erilaiset laadulliset erot alkavat erottelemissä hahmottua suhteessa reaaliseseen. Toin viidennessä luvussa esiin, miten mielikuva voi ilmetä puhtaana fantasiana, näyttämöivänä kuvitteluna tai näyttämölle kuvitteluna. Toin jo viidennessä luvussa esiin edelliseen harjoitustilanteen kuvaukseenkin liittyvän havainnon: *mielikuvien pohjalta voidaan kuvitella uusia näyttämöllisiä mielikuvia, joissa suhde reaaliseseen on eri tasoinen verrattuna lähtökohtana toimivaan mielikuvaan*. Esitän seuraavaksi tulkintani siitä, miten kuvaamassani harjoitustilanteessa syntyy uusi näyttämöllinen mielikuva Tuukan esitystilassa tekemän harjoittelun aikana. Tulkintaani ohjaa oma näyttelemiskokemukseni,

235 Mielikuva ”kahvinkeitinpäisestä miehestä” ei liittynyt Antin esitykseen aikomaan materiaaliin, mutta tämä Antin aiempaan työhön liittynyt mielikuva tuli esiin keskustelussa, kun harjoitustilanteessa pohdittiin yleisesti mielikuvien ja reaalisen esitystilan ratkaisujen suhdetta.

jonka perustalta oletan, että näyttelijä itse voi reaalista ruumistaan reaalisessa esitystilassa asemoimalla löytää tietynlaisen ”oikean asettautumisen tunnun”.

Tulkitsen, että esitystilassa tekemänsä kokeilun kautta Tuukka luo harjoitustilanteessa uuden, laadultaan näyttämölle kuvitellun mielikuvan. Tämä uusi mielikuva muodostuu Tuukan asemoidessa itseään reaaliseseen tilaan. Asettumalla tiettyyn kohtaan tilassa näyttäisi löytyvän ”oikea tuntu” ja yleisösuhte. Kokeilun kautta näyttäisi löytyvän aivan tietty tapa asettua reaalisella ruumiilla reaaliseseen esitystilaan – ja tästä asettautumisesta näyttäisi viriävän ”oikea tuntu”. *Näyttää siltä ikään kuin ruumis löytäisi paikkansa tilassa.* Ajattelen, että myös tällaisessa tapauksessa on kyse näyttämöllisestä mielikuvasta, jossa ilmenee kuvitteellinen keho. Tällainen ”oikea tuntu” on keskeinen mielikuvan rakenteellinen elementti – ”oikea tuntu” löytyy reaalisen ruumiin ja kuvitteellisen kehon suhteen löytymisen kautta. ”Oikea tuntu” on juuri kuvitteellisen kehon tuntua. Tällaisessa mielikuvassa visuaalinen elementti saattaa puuttua tai olla epäselvä. ”Oikean ratkaisun tuntu” hallitsee mielikuvan rakennetta. Reaalinen esitystila toimii tässä tapauksessa yhtenä Tuukan kuvittelua ohjaavana tekijänä. Reaalisessa esitystilassa toimimalla Tuukka hahmottaa *uuden näyttämöllisen mielikuvan, joka sisältää myös yleisösuhteen.* Tässä uudessa mielikuvassa ilmenee kuvitteellisia katsojia, joille hän kuvailee sanallisesti lähtökohtaista mielikuvaansa. Tämä on hyvä esimerkki näyttämöllisten mielikuvien tietynlaisesta sisäkkäisyydestä: kuvittelen itseäni esityshetkessä kertomassa yleisölle (= näyttämölle kuviteltu mielikuva) mielikuvastani (= mielikuva, joka voi olla yhtä hyvin ilmenemistavaltaan puhdasta fantasiaa tai näyttämöivää kuvittelua).

Tapausesimerkin valossa korostuu, miten näyttämöllisen mielikuvan ja reaalisen esitystilan suhteen määrittämisessä tietynlainen ”oikean ratkaisun tuntu” näyttäytyy merkittävänä, kun Antti ja Tuukka pohtivat mielikuviansa sovittamista esitystilaan. Omaan kokemukseeni nojautuen väitän, että juuri tämä ”oikea tuntu” on yhteydessä oman ruumiin ja reaalisen esitystilan sekä näyttämöllisen mielikuvan suhteen hahmottamiseen. Jälleen kuvitteellinen katsojakeho asettuu merkittävään osaan: voin kuvitella näkeväni itseni ikään kuin katsojan silmin esitystilassa. Näin voin myös ohjata itseäni, hahmottaa, miten oma ruumiini ja sen ulkoinen ilmeneminen asettuvat esitystilassa näyttäytyvään kompositioon. Kuvitteelliselle katsojakeholle esiintyessäni esiinnyn itse itselleni. Näyttelijänä kuitenkin oletan, että esiintymiseni reaalinen katsoja näkee sen reaalisen ruumiini ulkoisen ilmenemisen, jonka itsekin kuvittelen näkeväni. ”Oikean ratkaisun tuntu” on siis nähdäkseni sellaisen tunnun viriämistä, jolloin tiedän esiintyjänä, näyttelijänä, muuntuvani taideteokseksi tai sen osaksi. Tällaisena taiteellisena

elementtinä ilmenemiseni pitäisi, ainakin tietyin osin, olla periaatteessa samaa sekä itselleni että esitykseni katsojalle. Esa Kirkkopellon mukaan tällaiseen ”näkökulman kaksijakoisuuteen” ei kannata takertua liikaa. Hänen mukaansa voidaan perustellusti olettaa, että taideobjektin kohdalla ulospäin ilmenemisen tulisi olla samaa sekä esiintyjälle että katsojalle. Tähän – yhteiseen aistisuuteen ja vastaavaan arvostelmaan – taide perinteisen käsityksen mukaan ainakin pyrkii. Jo tässä mielessä taiteellinen elementti eroaa ratkaisevasti jokapäiväisen tai teoreettisen tarkastelun objektista: teos tai sen osa näyttäytyy samanlaisena kaille, tai ainakin sitä tarkastellaan samanlaisena näyttäytyvän olion tavoin. Tällä tavalla taide voi Kirkkopellon mukaan vapauttaa meidät hetkeksi subjektiivisen näkökulman vankilasta: voimme olla varmoja, että jaamme kokemuksemme muiden olioiden kanssa ja että kokemuksemme tässä mielessä kuuluu maailmaan.<sup>236</sup>

Sisentymisen tekniikan avaamisen yhteydessä toin esiin *Kuvitteellinen keho reaalista ruumiista* -harjoitteen ohjeistuksessa, miten on mahdollista sisentymisen ja projisoimisen näkökulmien välillä vaihtaen saada esiin kokemuslaatu, jossa koen ikään kuin katsovani omaa ruumistani sen ulkopuolelta. *Kuvitteellinen keho reaalista ruumiista* on sikäli myös erottelemisen kannalta keskeinen harjoite.

### ***Erotteleminen Meille jäävät salaisuudet -esityksen rakenteellisena piirteenä***

Seuraavaksi tuon esiin, miten erotteleminen näyttäytyi *Meille jäävät salaisuudet* -esityksessä tietynlaisina esityksellisinä rakenteina, joilla kohdistettiin yleisön huomio itse esitystilanteessa kuvitteellisen ja reaalisen suhteeseen ja eroon.

Tutkimuksessani tarkastelemaani näyttämölliseen ilmenemiseen tuntuisi keskeisesti liittyvän jonkinlainen kuvitteellisen ja reaalisen välille virittyvä jännite. Tutkimusesitysteni esityksellisten rakenteiden ja näyttelijän työskentelyn valossa tarkoittamani kaltainen näyttämöllinen jännite voidaan havaintoni mukaan synnyttää karkeasti ottaen kahdella vastakkaisella tavalla: kuvitteellisen ja reaalisen eroa avoimesti korostamalla tai yrittämällä kuroa tuota eroa umpeen.

Esimerkiksi *Meille jäävät salaisuudet* -esityksessä Antti Mikkola käytti näyttellessään erottelemista näyttämömateriaalinsa tietyn koomisen virityksen ylläpitämiseksi. Tämä tapahtui juuri kuvitteellisen ja reaalisen eroa korostamalla. Fiktiivisen naispoliitikon tarinaa kertoessaan Mikkola kuvaili roolihenkilönsä tilannetta yleisölle. Mikkolan esittämä roolihenkilö Viiva-Liisa Hella oli juuri saanut vaaleissa suuren äänimäärän, mutta puoluejohto päätti kuitenkin olla

tekemättä hänestä ministeriä. Tätä kohtausta esittäessään Mikkola totesi esitystilanteessa yleisölle, että hänen roolihenkilönsä on tämän tiedon saatuaan raivoissaan ja koska hän (näyttelijänä itse) ei ole nyt raivoissaan, hänen täytyy yrittää kiihdyttää itseään raivotilaan kuvatakseen tuota roolihenkilönsä epätoivon hetkeä.<sup>237</sup>

Tällaiseen kuvitteellisen ja reaalisen eron näyttämöllistämiseen keskittyi myös näyttämöllisiin mielikuviini perustunut esityksen kuudestoista kohtaus. Esitystilanteessa kuvailin mielikuvani sisältöä puhuen ja tein samaan aikaan sanallista kuvailuani vastaavat toiminnot esitystilassa. Nyt kuitenkin kuvitteellisen ja reaalisen ero piirtyi edelliseen, eron koomisia piirteitä korostaneeseen esimerkkiin nähden esiin hyvin toisen sävyisenä:

Mies.  
 Sidotuin silmin.  
 Lähestyy, hitaasti lavan poikki diagonaalissa, tuolia.  
 Tuoli on tyhjä.  
 Mies tulee tuolin luo.  
 Mies polvistuu hitaasti tuolin edessä.  
 Mies koskettaa hitaasti tuolissa istuvaa, miehen kuvittelemaa naista.  
 Mies laskee hitaasti kätensä naisen reisien päälle.  
 Mies laskee päätään kohti naisen reisiä.  
 Pään liike pysähtyy ennen reisiä.  
 Tyytymättömyys.  
 Mies laskee kätensä tuolille.  
 Mies laskee päänsä käsiensä päälle.

Tämän jälkeen pysyin esitystilassa liikkumattomana tuoliin nojaten ja yleisö kuuli äänitetyn puheeni:

Olen työhuoneellani – työpöytäni ääressä. On 17. päivä helmikuuta. Kuvittelen tätä kohtausta. Näen kuvittelussani itseäni muistuttavan miehen valkoisessa kesäpuvussa tekemässä tätä kohtausta yleisön edessä. Tiedän, että olen tuo mies, vaikka näen itseni epäselvästi. Lisäksi

237 Kohtauksen esitysteksti löytyy kokonaisuudessaan liitteestä 3, *Meille jäävät salaisuudet* esitystekstin seitsemäs kohtaus.

jostain syystä kuvittelussani minulla on tummat hiukset, jotka ovat alkaneet hieman harmaantua...

Lisäksi kuvitellessani kohtausta kuvittelulleni ilmenee uusia asioita: Oma ääneni puhuu nauhalla tätä tekstiä, ja niinpä te nyt kuulette minut. Kuvittelen yleisöä katsomassa tätä kohtausta. Näen kuvittelussani yleisön hämärässä nousevassa katsomossa ja kuvittelen yleisön tunteita, kun se kuulee tämän kerronnan. Minun tekisi mieli sanoa: minä kuvittelen teidät, minä näen teidät istumassa hämärässä...

Kuvittelen itseni puhumassa nauhalle tätä tekstiä. Niin, tätähän ei suinkaan ole nauhoitettu työhuoneellani. Vaan paljon myöhemmin – studiossa. Ja itse asiassa nyt tätä puhuessani joudun kuvittelemaan itseni työhuoneellani kuvittelemassa itseäni esiintymässä ja yleisöä katsomassa... yleisö on aina kuvitelmissani myötämielinen... (tauko)

Ajattelen yleisöä kuvitellessani, että minä olen täällä työhuoneellani helmikuussa ja minä olen myös esitystilassa siellä ja siellä on alkusyksy. Ja jostain syystä ajattelin, että olisi loppukesä, mutta on tietenkin jo syksy. Tiedän, että tämän ensi-ilta on vasta syyskuun lopussa...

Tämä ajan kulun kuvittelemisen alkoi hieman liikuttaa minua... onko se koomista?

Ja sitten, en ole enää varma pitäisikö tätä sanoa. Eli jos tämä nyt mielestänne pilaa kaiken, niin yrittäkää unohtaa – haluamallanne tavalla – kuulemanne ylimäärä:

Tämä minä, joka minä väitän olevani – tämä ääni nauhalla. Ette saa ajatella, että... ..ei minä jätän tämän sanomatta...

Tämän nauhoitetun puheen jälkeen sanoin esitystilanteessa, edelleen tuolin eteen polvistuneena.

Se on tyhjä. Sinä et ole siinä. Minä en kaipaa sinua. Minä kaipaan sitä minua, joka olen, kun olet kanssani. (tauko) Se on sama asia. Minä kaipaan sinua.<sup>238</sup>

Molemmissa tapausesimerkeissä erottelemisen voi ymmärtää, paitsi esityksellisenä rakenteena, myös näyttelemisen tavassa konkretisoituvana esityksellisenä

238 Kohtauksen esitysteksti on kokonaisuudessaan liitteessä 3, kohta numero 16.

eleenä, jossa näyttelijä suuntaa yleisönsä huomion tietoisesti kuvitteellisen ja reaalisen suhteeseen. *Meille jäävät salaisuudet* -esityksessä yleisöä muistutettiin esityksen aiheeseen olennaisesti kuuluneesta kuvitteellisen ja reaalisen eron muistamisesta.<sup>239</sup>

Entä jos näyttelijä pyrkii ohittamaan reaalisen ja kuvitteellisen eron? Miten näyttelijän esiintyminen näyttäytyy silloin, jos hän pyrkii häivyttämään yleisönsä huomiota kuvitteellisen kehon ja reaalisen ruumiin sekä näyttämöllisen mielikuvan ja reaalisen esitystilan välisen eron suhteen? Näin näyttelijä toimii esimerkiksi silloin, kun hän pyrkii ilmaisemaan samaistuvaa suhdetta roolihenkilöönsä. Kyse on todellakin ennen kaikkea suhteen näyttelemisestä: näyttelemiseni tavalla ilmaisen ensisijaisesti, että reaalinen ruumiini on ikään kuin kokonaan roolihenkilöni valtaama. Esimerkiksi nämä lausumani sanat sanoo nyt roolihenkilöni tässä edessäni ja nämä kyyneleet ovat roolihenkilöni kyyneleitä. Näin käy oikeutetuksi Sartren muotoilu: näyttelijä on kuvitteellisen otteessa.<sup>240</sup> Samaistumisenkaan tapauksessa kuvitteellisen ja reaalisen ero ei nähdäkseni kuitenkaan pyyhkiydy kokonaan pois – ei näyttelijän itsensä, eikä yleisön tiedostuksessa. Ero vain *pyritään ohittamaan*, se ikään kuin jätetään huomiotta. Tämä on kuitenkin yhteinen sopimus, suostuminen, päätös leikkiä. Näyttelijä näyttelee, ennen kuin hän näyttelee mitään näytelmän sisällöstä, suhtautumistavan: näyttelijä määrittelee reaalisen ja kuvitteellisen eron – ja tämän suhteen yleisö sitten joko hylkää tai hyväksyy. Tämän takia olisi virheellistä sanoa, että näyttelijä *huijaisi* yleisöään luulemaan olevansa joku toinen. Oikeastaan päinvastoin: näyttelijä, joka kokee roolia näytellessään samaistuvansa roolihenkilöönsä saa kokemukselleen kannattelun yleisönsä suunnalta. On siis pikemminkin niin, että yleisö – suostuessaan ohittamaan kuvitteellisen ja reaalisen eron – antaa näyttelijälle luvan luulla, että näyttelijä ilmenisi oman kuvittelunsa luomuksen, roolihenkilönsä kuvitteellisen kehon ulkoisen ilmenemisen mukaisesti.<sup>241</sup>

Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan näyttämöllisen jännitteen luomista *Kaislat vartioivat minua* -esityksen taiteellisen työskentelyn tarjoaman tapausesimerkin kautta. Tarkastelen erottelemista tämän näyttämöinstallaatioksi kutsumani esityksen yhden näyttämökomposition rakentamisessa. Pyrin saa-

239 Tällä eron muistamisella saattaa olla jokin yhtymäkohta derridalaisen dekonstruktion *différanceen*, mutta en etene nyt pohdinnassani tähän suuntaan. Tällaisesta näyttämölliseen ilmenemiseen kuuluvasta erottavasta lykkäyksestä ja sen suhteesta *différanceen* ks. Kirkkopelto 2005, 22–23.

240 Sartre 2007, 191.

241 Samaistumisesta, roolista ja näyttelijästä ks. myös Kirkkopelto 2005, 32–33.

maan näyttämökomposition osana olevan oman reaalisen ruumiini ilmenemään mahdollisimman tarkasti näyttämöllisen mielikuvani kuvitteellisen kehon mukaisesti. Tarkastelen tapausesimerkin valossa sitä, miten erotteleminen pitää yllä esitystilanteessa ruumiin jännitteistä ilmenemistä.

***Kaislat vartioivat minua -esitys – tapausesimerkki reaalinäyttämön ja näyttämöllisen mielikuvan erottelemisesta näyttämökomposition rakentamisen prosessissa***

Edellä esittämieni erottelemista koskevien huomioiden pohjalta siirryn tarkastelemaan näyttämöinstallaatioksi kutsumaani *Kaislat vartioivat minua* -esitystä. Aloitin teoksen työstämisen väitöstutkimusprosessini jälkipuolella. Keväällä 2015 tein Turussa Barker -teatterilla teoksesta ensimmäisen version, joka oli kolmeen lähes liikkeettömään asetelmaan perustuva esitys. Hahmotan ensin oletukseni *näyttämöinstallaatioksi* kutsumani esityksen luomasta tilallisesta ilmenemisestä esityksen katsojan kannalta Maiju Loukolan installaation tilaa koskevan ajattelun kanssa keskustellen. Tämän jälkeen tarkastelen erottelemista *Kaislat vartioivat minua* -teoksen ensimmäisen asetelman näyttämöllisen jännitteen luomisessa. Kohdistan huomioni erottelemiseen komposition materiaalien asettelemisen prosessissa ja toisaalta näyttämökomposition osaksi asettamani oman reaalisen ruumiini näyttämöllisen ilmenemisen kannalta.

Maiju Loukola nostaa artikkelissaan ”Murtumia esitystilassa” esiin esittävien taiteiden kontekstissa käytävän keskustelun *osallistuvasta katsojasta*.<sup>242</sup> Loukola tuo katsojan havaitsemiseen ja vastaanottoon liittyen esiin, miten teoksen tekeytyminen teokseksi voidaan ajatella tapahtuvan vasta kun *teoksen-katsoja-teoksessä-vierailija* siihen osallistuu ruumiillisella läsnäolollaan. Loukola tuo tässä yhteydessä esiin myös kuviin uppoamisen, immersion, käsitteen.<sup>243</sup> Esitystilan käsittämässä tapahtuneita ja yhä tapahtuvia murroksia, esitystilan käsittämisen moninaistumista tarkastellessaan Loukola tuo mielestäni kiinnostavalla tavalla keskusteluun installaation ja elävän esityksen eroja ja yhtymäkohtia. Loukola katsoo, että teatterillinenkin esitys voi purkaa teoksen ja katsojan välistä eroa lähestyen installaation katsoja-vierailija -suhteen kaltaisuutta. Installaation ja sen katsoja-vierailijan suhdetta Loukola lähestyy Margaret Morsen artikkeliin ”Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between” nojautuen. Toisaalta Loukola näyttää ajattelevan, että Morsen installaatio-näyttämö

242 Loukola 2006, 111–112.

243 Ibid.

erottelu on liian karkea juuri siksi, että kaikki esitykset eivät osoita katsojalle selkeää ”kehyksen ulkopuolista” asemaa esitystapahtumassa, vaan ikään kuin ahmaisevat teoksen katsoja-vierailijan sisäänsä.<sup>244</sup>

Tutkimusesitykseni osoittavat toisinaan katsojalleen yhden kiinteän (istuma) paikan ja yhden katseen suunnan (esimerkiksi *Meille jäävät salaisuudet*), toisinaan antavat katsojalleen mahdollisuuden kierrellä näyttämön ympärillä (esimerkiksi *Kaislat vartioivat minua*). Katson, että tutkimusesityksilleni on kuitenkin yhteistä esityksen katsomiskokemukseen liittyvä tietynlainen immersiiivisyys, ajoittainen ”uppoamisen” kokemus, jonka voi mielestäni hyvin Loukolan ajattelua seuraten käsittää installaation katsojasuhteelle ominaiseksi katsoja-vierailijan osallistuvaksi ruumiilliseksi läsnäoloksi. Näyttämön termein ilmaistuna voisi ajatella, että katsoja ikään kuin ajoittain siirtyy tai ”uppoaa” näyttämön sisälle. Tämä esityksilleni ominainen tapa luoda katsojalle erityinen tilallinen kokemus perustuu juuri siihen, miten näyttämökompositio ja näyttelijän toiminta eräänlaisena näyttämöllisen tilan luojana ja esikokijana ohjaavat katsoja-vierailijaa asettumaan eri tavoin suhteessa näyttämöön: sen rajalle, sen sisään tai ulkopuolelle. Loukola tuo esiin, että jos katsoja osallistuu esitykseen liikkumalla vapaasti esityksen tilassa määritellen oman osallistumisensa keston ja position – kuten esimerkiksi *Kaislat vartioivat minua* -esityksessä katsojalla oli mahdollista tehdä – voidaan näyttämön ja katsomon välinen, niin fyysiseen tilaratkaisuun liittyvä kuin käsitteellinen tai psykologinen raja häivyttää. Katsojaa ei aseteta tällöin tilallisesti esityksen kehyksen ulkopuolelle. Itse ilmaisisin tämän tilanteen näyttämön termein: katsoja on otettu näyttämölle, kutsuttu tai ”ahmaistu” näyttämön tilallisuuden sisään. Tällainen kokemus voidaan Loukolan mukaan vaihtuvien painotuksin tulkita sekä installaation tilassa vierailijan että esityksen katsoja-vierailijan välisen suhteen kaltaisain moodein. Teoksen-katsojuus ja teoksessa-vierailijuus voivat myös helposti vaihdella saman teoksen kohdalla tilanteesta, esityskontekstista ja katsoja-vierailijan omasta mielentilasta riippuen.<sup>245</sup>

Kuvassa näkyy ensimmäinen *Kaislat vartioivat minua* -installaatioesityksen kolmesta näyttämökompositiosta. Yleisöllä oli periaatteessa mahdollisuus asettua katsomaan asetelmaa mistä vain asetelman ympäriltä – tai kierrellä sen ympärillä. Tässä ensimmäisessä kompositiossa kävelin kaisloja kantaen valoalueen ulkopuolelta puulavalle asettamalleni jakkaralle, jolla istuin noin kaksikymmentä minuuttia. Kun olin istunut, kompositiossa ei tapahtunut muuta liikettä,

244 Mt. 115–118.

245 Mt. 119 ja 121.





kuin reaalisen ruumiini pieni tärinä. Reaalisen ruumiini pieni tärinä sai käsissä pitämäni kuivuneet kaislat värisemään hienoisesti. Tämän esityksen haaste näyttäytyi hyvin läheisenä taiteellisen tutkimuksen alkuvaiheen kysymyksenasetteluille. Miten materialisoida reaaliseseen esitystilaan hyvin staattiseen mielikuvaan perustuva kompositio niin, että katsojalle kuitenkin tulisi aistittavaksi lähtökohtana toimivaan mielikuvaan liittyvä jännitteisyys?

Kun aloitin komposition rakentamisen reaalisessa esitystilassa, koin, että minun oli näyttämöllisen mielikuvani perustasta käsin huomattavan helppoa rakentaa näyttämöinstallaation valaisu ja kaisloista ja laudoista koostuva koro-ke. Valaisemisessa käytin kattotankoon kiinnittämiäni fresnel-heittämiä, joilla valaisin lattiaan pyöreähkönä piirtyvän, reunoiltaan pehmeän valoalueen.

Kaislojen asettelussa tein muutoksen suhteessa lähtökohtaiseen mielikuvaani: asetin ensin kaislat esitystilan punasävyiselle betonilattialle. Huomasin kuitenkin, että ratkaisu ei tuntunut jollain lailla hyvältä. Kuvittelussani suoraan lattiapinnalle asetetut kaislat ilmenivät jollain lailla kohotteisina, kun taas reaalisessa tilassa kaislat lattiapinnalla näyttivät jollain väärällä tavalla irrallisilta, pelkästään lojuvilta. Huomasin tilaan mahdollisesti jostakin aiemmasta Barker-teatterilla tehdystä esityksestä jääneitä höyläämättömiä lautoja, jotka asettelin lavaksi. Asetin

sitten kaislat rakentamani puulavan päälle. Puulava tuntui antavan oikeanlaisen *korotuksen* sen päälle asettamilleni kaisloille. Reaalinen esitystila tuntui vaativan puulavan käyttämistä, vaikka näyttämöllisessä mielikuvassani sellaista ei ollut.

Näin jälkeinpäin ajatellen näen jonkinlaisen yhtymäkohdan puukorokkeen antaman kannattelun ja luvussa viisi esiin tuomani Heideggerin kreikkalaisen temppelin kuvauksessa kuvaileman kallion välillä.<sup>246</sup> Kompositiota rakentaessani en kuitenkaan tullut ajatelleeksi yhteyttä. Koen, että ratkaisu liittyi ennemminkin jonkinlaiseen kohotteen lisäämisen tarpeeseen. Ehkä puulava jollain lailla muodosti *näyttämöä kannattelevan elementin*. Kyseisen näyttämökomposition rakentamisen prosessi vahvistaa käsitystäni siitä, että näyttämöllisen ilmene- misen rakenteeseen kuuluu aina vähintään yksi tällainen osatekijä, jota voimme kutsua näyttämöä kannattelevaksi elementiksi. Jotkin komposition osatekijät vaikuttavat enemmän näyttämöllä ja näyttämön tilallisuudessa ilmeneviltä, kun taas jotkin osatekijät ennemminkin kannattelevat näyttämöä. Projisoimisen tekniikkaa kuvatessani havainnollistin, miten näytellessäni reaalinen ruumiini ilmeni tällaisena näyttämöä kannattelevana osatekijänä. Tässä kuvailemani installaatioesityksen tapauksessa laudoista rakentamani lava antaa näyttämölle kannatuksen, kun taas kompositiossa reaalinen ruumiini saa ilmetä tietyllä tavalla näyttämöllä kirkastuneena. Tässä kompositiossa myös valolla on jälleen keskeinen osa tällaisena näyttämöllistä ilmenemistä kannattelevana elementtinä.

Tässä tulee hyvin esiin, miten erottelevaa tarkastelua käyttämällä pyrin havainnoimaan näyttämöllisen mielikuvan ja reaalisen esitystilan suhdetta näyttämökompositiota rakentaessani. Edellä havainnollistamaani kannattelua ja kohotetta rakentaessani pyrin myös tekemään komposition sellaiseksi, että siihen reaalisella ruumiillani asettuessa en joutuisi *pelkästään* ruumiintekniikalla luomaan tälle näyttämölle ominaista kohotetta ja jännitettä. Jälleen voimme havaita, miten näyttämökomposition lähtökohtana toimivan näyttämöllisen mielikuvan rakenteellisen tarkastelun avulla pyrin jäljittämään ne valon, esineiden ja reaalisen ruumiini suhteet, jotka muodostavat tämän kyseisen komposition näyttämöllisen ilmenemisen elementit. Komposition osaksi, komponentiksi, asettuvan näyttelijän kannalta tapausesimerkin valossa voi yleisestikin todeta, että komposition kokonaisuus ratkaisee. Näyttelijän ei oman ruumiintekniikkansa suhteen tarvitse luulla ponnistelevansa yksin – esimerkiksi kyseisen komposition muut osatekijät jo ratkaisevat komposition ilmenemisestä valtaosan. Näyttelijän tehtäväksi ”jää” oikeanlainen asettautuminen komposition osaksi. Tämä asettautu-

minen itsessään vaatii taitoja – aivan ensimmäisenä näyttämölliseen mielikuvaan perustuvan komposition erittelykykyä ja sen pohjalta avautuvaa ymmärrystä ruumiillisen asettautumisen tavasta. Tässä tapausesimerkissä on huomionarvoista se, että näyttämökomposition osaksi asettautuvana näyttelijänä ymmärrykseni ruumiillisen asettautumisen tavasta perustuu koko komposition rakentamisen prosessiin. Juuri se, että olen säätänyt valaisemisen ja asetellut materiaalit on antanut mahdollisuuden vaihe vaiheelta havainnoida, miten haluamani kaltainen näyttämöllinen ilmeneminen syntyy tekemistäni ratkaisuista käsin.

Näyttämöinstallaation lähtökohtana olevassa mielikuvassa ilmenevän hienoisesti tärkevän kuvitteellisen kehon ilmentäminen reaalisella ruumiilla paljastui installaation rakentamisessa mielenkiintoiseksi haasteeksi. Kokeilin ensin lähestyä tärinää sisentymällä kuvitteelliseen kehoon kuvitteellisen kehon pintamuodon avulla. Kun aiemmassa käsittelin sisentymisen tekniikkaa, avasin tällaista pintamuotoon keskittyvää sisentymisen tapaa ”Kuvitteellinen keho reaalisesta ruumiista” -harjoitelman kuvauksella. Harjoituksissa tekemäni kokeilu paljasti hyvin nopeasti, että kuvitteellisen kehon pintamuodon ruumiillistaessani syntyi reaalisessa ruumiissani tuntemus jonkinlaisista tärinän keskusalveista. Tärinä tuntui saavan alkunsa lantion alueelta ja jaloista ja etenevän sieltä kohti yläruumista ja käsiä. Tällaisten keskusten hahmottuessa kokemuksessani päätin käyttää tällaista ruumiini ehdottamaa sisäistä rakennetta tärinän ylläpitämiseksi. Näin ruumiillistamisen jatkon kannalta syntyi reaalisen ruumiin perustalta uusi mielikuva: kuvitteellisen kehon sisäinen rakenne. Näin syntyy tietenkin myös kokonaan uusi kuvitteellinen keho: lähtömielikuvan kuvitteellisen hienoisesti tärkevän kehon ulkoinen muoto, johon lisään mielikuvan kehon sisäisestä rakenteesta. Tähän uuteen kuvitteelliseen kehoon sisentyessäni keskityn kuitenkin kehon pintamuodon sijaan kuvitteellisen kehon sisäiseen rakenteeseen – mielikuvaan tärinän keskusalveista. Lopulta itse esitystilanteessa kompositiossa reaalinen ruumiini ilmenee tärkevänä, koska kuvitteellisen kehon sisäisen rakenteen ruumiillistaminen sysää reaalisen ruumiini liikkeeseen. Kyse ei ollut niinkään siitä, etteikö tärinää olisi komposition ulkoisen ilmenemisen kannalta voinut tuottaa keskittymällä pelkästään pintamuotoon. Kuvailemassani tapauksessa reaalinen ruumis kuitenkin tietyllä tavalla ”osoittaa itse” ominaisen tapansa täristä. Näyttelijäntyöni kannalta ajattelen, että näyttämöllisen mielikuvan kuvitteellinen keho määrittää minulle ruumiillistamisen suunnan, ja tätä kuvitteellisen kehon asettamaa muotoa kohti pyrin ruumiillistumaan reaalisella ruumiillani. Mielestäni huomattavaa on, että ruumiillistamisen prosessissani kuvitteellisen

kehon ja reaalisen ruumiin ero kuitenkin pysyy kokemuksessani voimassa. Mitä tämä ero tarkoittaa komposition näyttämöllisen ilmenemisen kannalta?

Ajattelen, että tässä tapausesimerkissä näyttelijänä ruumiintekniikalla synnyttämäni *näyttämöllinen jännite* perustuu juuri kuvitteellisen kehon ja reaalisen ruumiin eron pysymiselle. Tätä eroa hyödynnän näyttelijänä saadakseni komposition osana olevan reaalisen ruumiini ilmenemään näyttämöllisesti kuvitteellisen kehon avulla. Näin ymmärrettynä sisentyminen ja erotteleminen yhdessä, toinen toistaan vuorotellen, ovat psykofyysisiä näyttelijäntekniikoita, joilla suuntaan huomioni yhä uudestaan siihen *sovittautumiseen*, jossa kuvitteleman kehon muoto ohjaa reaalisen ruumiini muotoa. Huomion suuntaaminen kuvitteellisen kehon ja reaalisen ruumiin suhteeseen ja eroon pitää yllä sisentymistä. Tällaisena näyttäytyy tämän tapausesimerkin valossa eri ruumiillisuuden tasoihin suuntautuva erotteleminen. Pyrin *lähestymään* reaalilla ruumiillani kohti kuvitteellisen kehon määrittämää muotoa. Näin näyttelemishetkessä, esiintyessäni, tietynlainen ponnistus pysyy voimassa. Ajattelen, että tämä erotteliseni ruumiissani tuottama ponnistus ilmenee myös katsojalle tietynlaisena intensiteettinä, näyttämöllisenä jännitteenä.

*Kaislat vartioivat minua* -teoksen prosessia kuvailemalla olen pyrkinyt myös tuomaan esiin, miten tapaani lähestyä näyttämökompositioitten rakentamista ja niistä koostuvan esityksen rakentamista voisi ajatella myös lavastamisena. Jos vertailee asiaa englannin sanan *staging* (lavastaa) valossa, niin tapani rakentaa kuvailemassani teoksessa omaa näyttelemistäni liittyy olennaisesti erilaisten näyttämöllistä ilmenemistä kannattelevien rakenteiden säätämiseen. Edellä kuvailemassani lavasterakennelmassa käytän yhtenä materiaalina ihmisruumista, omaani.

Ihmisruumiissa piilee kuitenkin myös mielestäni komposition erottamaton kytkös ihmisnäyttelijään: elävää ihmisruumista ei mielestäni voi korvata kyseisessä näyttämökompositioissa esimerkiksi nukella. Ihmisruumiin arvaamaton elämä tuntuu myös aina jossain määrin vastustavan hallintaa: esiintyessäni ruumiini toimii aina jollakin itselleni arvaamattomalla, hallitsemattomalla, tuntemattomalla tavalla – ja mielestäni juuri tässä suhteessa ruumis ilmaisee komposition osatekijänä omaa tuntematonta olemassaoloaan. Ruumiillisuuden näkökulmasta ajatellen taiteellisen väitöstutkimukseni itselleni jollain lailla yllättävimpiä löydöksiä suhteessa omaan taiteelliseen työhöni on ollut, miten korosteisesti *kuolema* näyttää läpäisevän taidettani. Ehkäpä tämä juontuu juuri siitä, että taiteellisen työskentelyni lähtökohtana on usein hyvin staattinen näyttämöllinen mielikuva. Näyttämöllisissä mielikuvissani ilmenevä keho näyttää jollain järkyttävällä ta-

valla usein liikkumattomalta, jähmettyneeltä tai ”sisäisesti tyhjältä” – kuolleelta. Tällaisiin näyttämöllisiin mielikuviin perustuviin kompositioihin – joista *Kaislat vartioivat minua* toimii oivana esimerkkinä – tuntuukin olennaisesti liittyvän reaalisen ruumiin kannalta yhdistävä haaste: miten reaalin ruumis vielä elossa ollessaan voisi komposition osana ilmetä ”tyhjänä”, ikään kuin kuolleena.

## 6.7. Näyttelijä johdattajana, yleisö näyttelijänä

Kirjani kuudes luku alkaa kääntyä kohti loppua. Ennen kuin esitän tutkimukseni tarkastelun kautta tekemäni johtopäätökset näyttämöllisen kuvittelun ja näyttämöllisen mielikuvan ilmenemisen yleisistä piirteistä, esitän avauksen taiteellisen tutkimukseni kautta hahmottuneesta yhdestä mahdollisesta suunnasta taiteellisessa työssäni. Pysin avaamaan tekemäni osallistavan lastenesityksen tarjoaman tapausesimerkin avulla sitä, millä tavalla toimintani näyttelijänä on laajentunut tutkimuksellisten ja pedagogisten intressieni saatua enemmän tilaa esityksissäni. Yritän konkretisoida yhtä näyttelijäntyössäni ilmenevää muutosta draamanäyttelijästä eräänlaiseksi yleisön johdattajaksi kuvamaalla ja tarkastelemalla tekemääni taiteellis-pedagogis-tutkimuksellista esitystä, jonka aiheena on näyttämöllinen kuvittelu. Kuvauksella pyrin avaamaan samalla, millaisina esityksellisinä järjestelyinä taiteellinen tutkimukseni voisi jatkossa edetä ja millaisia esityksellisiä muotoja näyttämöllisen kuvittelun kysyminen voisi työssäni jatkossakin saada. Pysin tapausesimerkin valossa ja omaan kokemukseeni nojautuen myös purkamaan mielestäni tarpeettomia erotteluita taiteen, pedagogian ja tutkimuksen väliltä. Kuvailen kokemustani siitä, miten omassa työssäni olen kehittynyt taiteilijana juuri vahvistamalla esitysteni tutkimuksellisia ja pedagogisia piirteitä.

Tässä esittelemäni esimerkkitapaus osoittaa yhden esityksen valossa, miten *näyttämön ilmiö* itsessään asettuu tekemäni esityksen keskiöön, esityksen aiheeksi. Tarkastelemassani *esityksessä näyttelijät ja katsojat synnyttävät yhdessä esiintyen näyttämöllisen kokemuksen*. Omasta näyttelemisestäni voisin sanoa, että esityksessä näyttelijänä juuri *esiintymiselläni ohjaan ja johdattelen katsojia* tarkasteltavan ilmiön äärelle. Toisaalta myös katsojat saavat kyseisessä esityksessä aktiivisen roolin – katsojat muuttuvat esityksen kuluessa itse näyttelijöiksi, näyttämön synnyttäjiksi. Yleisön kohtaamisen myötä esityksestä paljastuu kuitenkin myös sellaisia itse esitystapahtumaan liittyviä piirteitä, joilla ajattelen olevan erityistä merkittävyyttä, kun ajattelen esitystä pedagogisena tapahtumana.

Kyseessä on nukketeatteritaiteilija Mira Taussin kanssa tekemäni *Herra ja Rowa Hirmelaadin ihmeellinen maailma* -niminen osallistava esitys, jonka kohde-

ryhmänä olivat 3–6-vuotiaat lapset ja heidän vanhempansa. Yritän seuraavaksi havainnollistaa, miten taiteellinen tutkimus ja pedagogiset näkökulmat ovat läsnä tämän osallistavan lastenesityksen esitysjärjestelyissä.

Esitys kantaesitettiin tamperelaisessa Teatteri Siperiassa kesällä 2013. Esitys kuului Teatteri Siperian Pedagogisen näyttämön ohjelmistoon. Toimin Teatteri Siperian Pedagogisen näyttämön taiteellisena johtajana maaliskuusta 2013 toukokuuhun 2015.

Esitys alkoi Teatteri Siperian silloisen teatterirakennuksen, Sorin nuorisotalon, aulasta. Olimme yhdessä Mira Taussin kanssa aulassa yleisöä vastassa: myimme pääsyliput ja ohjasimme lapsia ja heidän vanhempiaan jättämään päällysvaatteet naulakkoon ja ohjasimme tarvittaessa wc-tiloihin.

Aulaan olimme Taussin kanssa tuoneet suurehkon paimentolaismaton, jolle kehotimme lapsiyleisöä istumaan. Vanhemmille olimme varanneet tuoleja istuimiksi. Joskus myös vanhemmat halusivat tulla upottavan pehmeälle matolle istumaan – se näytti niin houkuttelevalta. Aulatilassa myös jututimme Taussin kanssa lapsia siitä, mitä heille kuuluu, ja kyselimme, olivatko he aiemmin olleet teatterissa. Usein joukossa oli niitäkin, joille kyseessä oli ensimmäinen teatterikäynti.

Aulatilassa pidimme myös esitykseen kuuluneen pienen ”teatteriluennon”. Kerroimme, että me pidämme kovasti teatterista, koska teatteri on meille leikkiä, ”jossa mikä vaan voi muuttua miksi vaan”. Sanoimme, että me olemme täällä teatterilla leikkineet sellaista leikkiä, jossa me itse muutimme teatterihieriksi: Herra ja Rouva Hirmelaadiksi. Kerroimme, että olemme huomanneet, että kun me muutimme näiksi teatterihieriksi, me tiedämme ihmeellisiä asioita teatterin maailmasta. Tämän jälkeen kävimme vuorotellen aulasta teatterisalin puolella, josta palattuamme meille oli ilmestynyt hiiren korvat. Kerroimme, että ”nyt tuntuu jotenkin vähän erilaiselta” ja kysyimme lapsiyleisöltä näkivätkö he mitään erilaista. Näkivät tietysti: ”Sulla on korvat päässä!”

Kun tällainen muutos oli nyt alkanut, ehdotimme, että siirtyisimme teatterisaliin kokeilemaan yhdessä lisää tällaista ”muutosleikkiä”. Avasimme Taussin kanssa aulatilasta teatterisaliin johtavat ovet. Salissa soi musiikki ja salin kattoon ripustetut riisipaperivalaisimet hehkuivat himmeää valoa. Suuren salin keskelle olimme levittäneet pitkän tummanharmaan messumaton, jonka päälle olimme kaistaleittain laittaneet ruskeaa remonttipaperia. Pyysimme yleisöä asettumaan kanssamme matolle lattiatasoon, paperin äärelle.

Kerroimme, että seuraavaksi kokeilemme yhdessä sitä, miten teatterissa asiat voivat muuttua toisiksi. Tästä alkoi esityksen toinen osa, joka koostui itseni ja

Taussin ehdottamista tehtävistä. Ensin pyysimme lapsia ja heidän vanhempiaan repimään itsellensä palan paperia isosta paperikaitaleesta. Kun jokainen oli saanut revittyä itselleen oman palansa, ehdotimme paperin tarkastelua eri aistien kautta: ensin paperinpaloja katseltiin rauhassa, sitten kuunneltiin, haisteltiin, tunnusteltiin – ja lopulta ehdotimme, että paperia voisi myös halutessaan vähän maistellakin. Sanoimme, että ehkä ei kannata ihan varsinaisesti omaa paperipalaansa kuitenkaan ruveta syömään. Jokaisen aistialueen kohdalla kysyimme yleisöltä heidän havainnoistaan ja mielleyhtymistään. Muun muassa tällaisia asioita paperin tarkasteleminen moniaistisesti herätti:

”Tää näyttää sarvikuonolta.”

”Haisee sinivalaan kakalta!”

”... minusta tämä maistuu ihan kissanraksuilta – mä näin kun isä söi kerran yhden sellasen ja mäkin sain maistaa.”

”...kun paperia liikuttaa, se kuulostaa tulelta...”

Kun aistein paperin pohjalta havaittua ja näiden havaintojen kautta syntyneitä mielleyhtymiä alettiin jakaa ääneen puhuen, voidaan ajatella, että esityksen katsojat alkoivat myös esiintyä toisilleen. Paperin herättämistä ajatuksista oli kokeukseni mukaan myös niin helppo ja mukava puhua yhdessä, että siirtymä esillä olemiseen ei näyttäytyntä hankalana aikuiskatsojillekaan. Ehkäpä myös se, että paperin tarkastelemiseen käytetty aika oli melko pitkä edesauttoi asettumaan tietynlaiseen yhdessä hämmästelevään olotilaan. Mielestäni myös se, että paperin tarkastelun aikana esitystilanteessa minä ja Taussi tilanteen vetäjinä olimme samalla matolla lattiatasossa yhdessä lasten ja heidän vanhempiansa joukossa tarkastelemassa omia paperinpalojamme, avasi esitystilannetta tasa-arvoisempaan, esiintyjien erityisasemaa purkavaan suuntaan. Lisäksi koin voimakkaasti, että lapsiyleisön vilpitön kiinnostus paperissa näyttäytyviä hahmoja kohtaan ja innostus tarkastella paperia moniaistisesti tietyssä mielessä myös johdatteli meidät aikuiset jollakin tavalla *lapsellisempaan asemaan*. Ajattelen, että tämä tarkoittamani lapsellinen asema ilmeni meidän esitykseen osallistuvien aikuisten kannalta jollakin tavalla sellaisen kokemuslaadun tavoittamisessa, jossa meissä joka hetki eräänlaisena uinuvana mahdollisuutena oleva leikillisuus voi päästä esiin. Kyseessä ei ole mielestäni mikään nostalginen muistuma tai regressio, vaan olemistapamme muutos, jossa suhteemme meitä ympäröivään ”maailmaan” muuttuu. Luvussa neljä toin esiin millaisena ymmärrän taiteellisessa tutkimuksessani kuvittelun fenomenologisen tarkastelun. Tässä yhteydessä

tällä fenomenologisella ihmettelyllä on todellakin kytkös tarkoittamaani lapsellisempaan asemaan.

Esityksen kolmas osa alkoi ehdotuksella, että yhdistäisimme omat yksittäiset paperinpalamme yhdeksi isoksi kokonaisuudeksi. Jokaisen palan tulisi koskettaa vähintään yhtä toista paperia. Kun paperit oli yhdistetty, saatoimme jälleen alkaa tarkastella nyt muodostunutta uutta kokonaisuutta, eräänlaista paperikompositiota. Ehdotimme Taussin kanssa, että voisimme myös kierrellä yhdessä paperista tekemämme kokonaisuuden ympärillä, katsella sitä eri suunnista ja eri etäisyyksiltä. Jälleen paperista erottui hahmoja. Tällä kertaa kuitenkin mielle yhtymiin liittyi enemmän tilallisia mielikuvia: ”Tuo on hiekkaranta, jossa asuu otuksia!”, ”Toi on marsujen leikkirata.”

Kun yhteisen paperikomposition pohjalta syntyi mielikuva, pyysimme sitä osallistujaa, jonka mielikuvasta oli kyse, kertomaan tarkemmin komposition yksityiskohdista. Pyysimme muita osallistujia siirtymään sille puolelle paperikollaasia, josta mielikuva oli ensin syntynyt. Siirryimme yhdessä katsomaan paperikollaasia samasta suunnasta kuvittelijan kanssa. Kysyimme kuvittelijalta kokonaisuuden eri osien merkitystä:

”Mikä toi tossa on?”

”Se on luola.”

”Ai, asuukohan siellä joku? Voitko katsoa sinne sisään?”

”Joo, siellä asuu hiiriä!”

Kuvitteleva lapsi kertoi ja näytti paperimateriaalia osoittaen meille muille, millainen mielikuvitusmaailma hänelle avautui. Esimerkiksi kuvittelijan esittämä mielikuva ”hiirilulasta” oli ilmeisesti niin innostava, että muutkin lapsiyleisöstä sanoivat nähneensä hiiret, kun he kurkistivat kuvittelijan osoittamaan ”luolaan” sisään. Kun saman paperikokonaisuuden perustalta syntyi myös monia muitakin, toisistaan eroavia kuvitelmia erilaisista ”maisemista”, havaitsimme, että saman paperikollaasin saattoi merkityksellistä monin eri tavoin.

Esitys päättyi ehdotukseen, että jokainen voisi ottaa halutessaan mukaansa oman paperinpalansa muistoksi esityksestä. Hyvin usein esitykseen osallistuneet lapset ottivat omat paperinpalansa mukaansa. Esityksen aikana omaan paperiin näytti muodostuvan jonkinlainen kiintymyssuhde.

Esityskokonaisuuden yhtenä lähtökohtana toimi itselläni Sartren teoksessaan *L'imaginaire* (1940) esittämä ajatus kuvittelun materiaalisesta perustasta, jo-



hon Sartre viittaa *analogonin* käsitteellä.<sup>247</sup> Kun katsomme esimerkiksi muotokuvamaalausta, emme itse asiassa suuntaudu taulun kankaaseen, kankaalle kerrostettuihin väripintoihin, emmekä taulun kehykseen. Ne toimivat sinä materiaalisena perustana, jonka kautta kuvitteleva tietoisuutemme tavoittaa esteettisen objektin itsessään. Muotokuvamaalauksen tapauksessa tavoitamme siis materiaalisena analogonin perustan kautta kuvatun henkilön esteettisenä objektina. Edellä kuvailemani esityksen valossa ajattelen, että kun kuvittelumme tavoittaa paperimateriaalin perustalta jonkin ”hahmon” tai ”maiseman”, voimme ajatella, että olemme juuri tällaisen Sartren tarkoittaman esteettisen objektin läheisyydessä, suuntautuneina siihen. Kun kuvailemassani ”hiirilualan” esimerkkitapauksessa kuvitteleva lapsi kuvailee tilallista mielikuvaansa, hän toimii samalla kuvittelemansa mielikuvamaailman esikokijana ja eräänlaisena katsojan johdattajana oman kuvitelmansa kaltaiseen mielikuvaan. Kuvittelijan kuvaillessa mielikuvaansa myös hänen ruumiinsa eleet ja hänen lausumansa sanat muodostuvat siksi materiaaliseksi perustaksi, jonka kautta me hänen esiintymisensä seuraajina luomme omaa kuvitelmaamme. *Kuvitteleva lapsi näyttelee esiin kuvittelemansa maailman tilallisen kokemuksen ja me olemme hänen avaamansa näyttämön läheisyydessä.*

Esityskokemusten myötä omassa kokemuksessani korostui yksinkertaisen paperimateriaalin pohjalta syntyneiden mielikuvien moninaisuus ja se, miten saman paperikollaasin pohjalta kuvitellut useat ”maisemat” tulivat tunnistetuiksi ja jaetuiksi yhteisessä kuvittelutapahtumassa. Näyttämöllisellä kuvittelulla ja siihen osallistumisella on todellakin *vaikutusvaltaa* meihin ihmisiin. Avaamme toisillemme kokemuksellisia tiloja näyttämöllisesti kuvitellen. Taiteellisen tutkimukseni avaamien jatkopohdintojen kannalta itsestäni tuntuu, että näyttämöllisen kuvittelun avaaman tilan ja kokemuksen luonnetta olisi jatkossa syytä pohtia kansalaisuuden ja yhteiskunnallisen toimijuuden näkökulmista. Edellä kuvailemani esityksen keskeisiksi teemoiksi nousivat itselleni esitysten myötä toisen näkökulmaan asettuminen, toisin näkeminen ja toisen mielikuvista vaikuttaminen. Ajattelen, että näin esitystapahtumasta myös esiintyjien ja yleisön yhteisten kohtaamisten myötä paljastui jotakin sellaista, jota esitystä suunnitellessani en ollut osannut ajatella niin keskeiseksi sisällölliseksi osaksi esitystä.

Koen, että taiteellinen tutkimukseni ja taidepedagoginen koulutukseni ovat osaltaan avanneet herkkyyttäni esitysteni taiteellis-tutkimuksellisten ja pedagogisten mahdollisuuksien tunnistamiseen. Mitä esitykset vahvistavat, purkavat,

247 Sartren *Analogonin* käsitettä avasin jo aiemmassa. Ks. 135–136.

---

mitä auttavat mahdollisesti näkemään toisin, mille ne herkistävät? Esityksen pedagogisuus voi olla tiedostamaton, tiedostettu, epäselvä, osoitteleva – aina se kuitenkin nähdäkseni on läsnä, nimittäin juuri esitystapahtumassa. Esityksen pedagoginen potentiaali paljastuu nähdäkseni vasta kohtaamisessa, esitystapahtumassa itsessään. Voimme aavistella ja ottaa asioita huomioon esityksiä suunnitellessamme. Tarvitsemme kuitenkin toisiamme ymmärtääksemme, mitä esityksemme voivat meille opettaa.

## 7. Johtopäätökset

Tässä luvussa esitän yhteenvedon näyttämöllistä kuvittelua ja näyttämöllisiä mielikuvia koskevista rakenteellisista piirteistä. Olen edellä kuvannut, miten tutkimusesityksiä tekemällä ja taiteellis-tutkimuksellisiin työprosesseihin liittyvää kokemustani tarkastelemalla olen havainnut kokemuksessa erottuvia rakennetekijöitä, jotka oletan analyysini perusteella näyttämöllistä kuvittelua koskeviksi yleisiksi piirteiksi.

- Olen ehdottanut, että näyttämöllisellä kuvittelulla ja sellaisella kokemuslaadulla, jossa koemme reaalisen tilan näyttämönä, on yhteinen kokemusta määrittävä rakennetekijä. Tässä mielessä reaalinen tila ei ilman näyttämöllisen kuvittelun tukea voi ymmärrykseni mukaan olla näyttämö. Kun esimerkiksi menen teatterirakennukseen ja koen lavalle katsoessani näyttämön olevan läsnä, johuu kokemukseni juuri siitä, että olen tehnyt tietynlaisen päätöksen kuvitella näyttämöllisesti. Olen tuonut esiin, että näyttämön ilmenemiseen johtaa näkemykseni mukaan aina tietynlainen suostuminen, vaikka tiedostuksemme tästä suostumisestamme saattaa olla heikentynyt. Emme siis välttämättä enää huomaa tekemämme mitään erityistä, vaikka näyttämön ilmenemistä ei voi olla ilman tietynlaista suuntautumisen aktiivisuutta.

- Tarkoittamani näyttämöllinen kuvittelu on siis mielen suuntautumisen muoto. Se on intentionaalisuutta. Kun kuvittelen näyttämöllisesti, kuvittelen sellaisella tavalla, että vastassani on näyttämöllinen mielikuva.

- Näyttämöllinen kuvittelu siis luo kohteensa, näyttämöllisen mielikuvan. Näyttämöllinen kuvittelu voi luoda kohteensa jonkin reaalisen materiaalisuutena annetun pohjalta tai ilman minkään aktuaalisesti annetun materiaalisuuden tukea. Jälkimmäisessä tapauksessa, kokemustani tarkasteltuani, olen kuitenkin taipuvainen ajattelemaan, että mielikuvalla on materiaallinen perustansa ruu-

miintuntemuksessa. Ruumiintuntemus vain jää tiedostumatta tai on heikosti tiedostettu. Fenomenologisen tarkasteluni perustalta en voi kuitenkaan täysin epäilyksettä vahvistaa, onko ruumiintuntemus *aina* jonkinlaisena materiaalisena perustana tarkoittamalleni näyttämölliselle kuvittelulle. Se, että näyttämöllisen kuvittelun ydin olisi kuvittelijan ruumiintuntemuksissa on taiteellisen tutkimukseni valossa luultavaa, mutta ei epäilyksettömän varmaa.

- Näyttämöllinen kuvittelu operoi yhdeltä osaltaan kvasi-aistien kautta. Mielikuva sisältää aina vain ne kvasi-aistit, jotka siihen itse kuvittelemme. Olen taipuvainen ajattelemaan, että aiempien aistikokemustemme muistot ovat olennaisessa osassa kuvittelussamme. Voimme kuvitella, koska olemme aiemmin aistineet ja kuvittelemalla voimme yhdistellä näiden aiempien aistikokemustemme kaikuja. Näin kuvittelumme on vapaata aina vain tietyissä rajoissa. Emme esimerkiksi voi kuvitella kvasi-näkevämme jotakin selkämme takana, koska emme voi – ilman apuvälineitä tai kääntymättä – nähdä selkämme takana olevaa. Sen sijaan voimme kylläkin kuvitella tietynlaisen varmuuden tunnun siitä, että jokin kuviteltu kohde on selkämme takana.

- Olen tuonut myös esiin, että tiedon rakenneosuus kuvittelussa on merkittävä. Mielikuvissaan tietää kaiken välittömästi. Mikäli jokin asia ilmenee kuvittelusani epäselvänä, en voi selventää asiaa minkäänlaisella lisätarkastelulla. Tässä suhteessa havainto ja kuvittelu eroavat perustavasti toisistaan. Voin erehtyä havainnossani ja korjata erehdykseni havainnoimalla havaintoni kohdetta tarkemmin. Jos puolestaan kuvitteluni epäselvä kohde jollain lailla tarkentuu, olen itse asiassa jo tullut luoneeksi uuden mielikuvan.

- Olen kuvaillut, miten näyttämöllinen kuvittelumme voi olla luonteeltaan projisoivaa tai sisentyvää. Osoitin, että projisoiminen ja sisentyminen ovat toisistaan eroavia suhteita näyttämölliseen mielikuvaan. Tämä suhde itsessään muodostaa keskeisen osan mielikuvan rakennetta. Erotteleminen puolestaan on sellainen suhde näyttämölliseen mielikuvaan, jossa tietoisuus suuntautuu näyttämöllisen mielikuvan ja reaalisen suhteeseen ja eroon. Tarkastelun kohteena ovat näyttämöllisen mielikuvan ja reaalisen tilan yhteneväisyydet ja eroavaisuudet. Erottelemisessa huomio voidaan suunnata myös reaalisen ruumiin, kuvitteellisen kehon ja ruumiintuntemusten kentän suhteisiin.

- Kun koen näyttämön ilmenevän edessäni, ilmenemisen tapa on keskeisesti kytköksissä näkemisen kaltaisuuteen. Tästä vaikuttaisi juontuvan edessäni avautuvan näyttämöllisen ilmenemisen tietynlainen pallomaisuus. Kohteeseen tarkentaessaan katse poimii kohteen, joka ilmenee tarkentuneena, kun taas kohdetta ympäröivä tietyllä tavalla vetäytyy tai sumenee. Kaikki edessäni näyttäytyvä näyttämöllinen ilmeneminen näyttäisi omaksuvan tämän katseen ominaisuuden. Ehdotin, että yhdeltä osaltaan näyttämölliseen ilmenemiseen liittyvä tietty pumppaavuus, laajenemisen ja vetäytymisen välinen liike, johtuu tästä näkemisen kaltaisuudesta.

- Näyttämölliseen ilmenemiseen kuuluu erottamattomasti liike taustalle asettuvan ja esiin kohoavan välillä. Näyttämön kokemisen mahdollisuusehto on tietty nostamisen, korottamisen ja vetäytymisen välinen liike. Tähän liikkeeseen liittyy aina näyttämöä kannatteleva elementti. Tähän liittyen olen kuvannut muun muassa valon ja puisen korokkeen suomaa näyttämön kannatusta. Olen osoittanut myös, että näyttelijän ruumis tai sen osa voi omaksua tällaisen näyttämöä kannattelevan elementin aseman.

- Näyttämön ollessa kokemuksessani läsnä koen tietynlaisia näyttämölliselle ilmenemiselle ominaista tilallisuutta. Väitän, että emme voi kuvitella näyttämöä ilman, että luomme samalla jonkinlaisen kokemuksen tilasta. Olen omassa tarkastelussani halunnut kiinnittää erityisesti huomiota tähän näyttämöllisen ilmenemisen tilalliseen luonteeseen.

- Toin myös esiin, miten kuvittelu voi olla eri asteisesti suhteessa reaaliseen. Näitä kuvittelun aste-eroja hahmotin puhtaan fantasian, näyttämöivän kuvittelun ja näyttämölle kuvittelun kategorioiden avulla. Toin esiin, että kun kuvitteluni on puhtaan fantasian puolella ohitan sen tiedon, joka ilmenee tietynlaisina rajoituksina reaalisuuden puolelta. Määrittelin näyttämöllisen kuvittelun omassa tarkastelussani erityisesti sellaiseksi kuvittelun muodoksi, joka on aina matkalla kohti reaalisuutta. Olen ollut tutkimuksessani taiteellisten käytäntöjeni suhteen kiinnostunut siitä, miten näyttämöllisen mielikuvan tarkastelu voi johtaa mielikuvan pohjalta tehtyihin materiaalsiin ratkaisuihin reaalisessa esitystilassa.

- Näyttämölliselle ilmenemiselle ominaiseen tilaan liittyen toin myös esiin, että näyttämöllä vaikuttaisi olevan tietynlainen joustava raja, joka suojaa sisänsään näyttämönä esittäytyvää. Näyttämön raja tietyllä tavalla irrottaa näyttämönä

esittäytyvän muusta ympäristöstään. Näyttämön tilallisuudessa esittäytyvä tuntuu tämän erityisen irrallisuuden takia säteilevältä ja kirkastuneelta.

- Olen tarkastellut näyttelijää näyttämöllisen ilmenemisen avaaajana. Minua on erityisesti kiinnostanut, miten näyttelijä luo näyttelemisellään näyttämöllistä tilaa. Olen tuonut esiin, miten tutkimuksessani kehittämäni näyttämöllisen kuvittelun tarkastelun tavat voidaankin itsessään nähdä psykofyysisinä tekniikoina, jotka avaavat tilaa.

Juuri tämän näyttelijäntekniikoiden tilaa avaavan luonteen katson myös keskeisesti vaikuttavan siihen tapaan, jolla näyttelijän ruumiillisuus näyttäytyy tarkastelussani. Esittelemäni näyttämöllisen kuvittelun tekniikat avaavat sellaisia kokemushorisontteja, joissa ruumis muuttuu totutusta poikkeavaksi. Kokemuksen tasolta artikuloituna olisi täsmällisintä sanoa, että näyttämöllisesti kuvitteleva ruumis näyttäytyy moninaisena: minulla ei ole yhtä ruumista, vaan monia eri ruumiita, joiden yhtäaikainen ja erilaisilla tasoilla tapahtuva läsnäolo muodostaa ruumiinkokemukseni. Minun näyttämöllisesti kuvitteleva ruumiini on siis olemuksellisesti erilaisten ruumiiden moninaisuus ja näiden ruumiiden keskinäisten suhteiden rakenne.

- Ruumiinkokemuksen yleisimmän ja lähtökohtaisen peruseriaatteen muotoilin näyttämöllisen kuvittelun tarkastelussani näin: minulla voi olla mielikuvia, koska minulla on ruumis ja minulla voi olla ruumis vain, koska minulla on mielikuvia. Ajattelen sikäli, että tarkastellessani näyttämöllistä kuvittelua näyttämöllinen mielikuva itsessään on juuri ruumiin ilmenemistä. Kuvaillessani näyttämöllisiä mielikuvia ja analysoidessani mielikuvien rakenteita olen sikäli läpi tämän kirjan sanallistanut välttämättä juuri ruumista.

- Olen tuonut esiin, että näyttämöllisesti kuvittelevana, näyttämökomposition osana omaa ruumiillisuuttani hahmottavana näyttelijänä minulla on seuraavia olemuksellisesti erilaisia ruumiillisuuden tasoja:

- 1) Reaalisessa esitystilassa näyttäytyvä ruumis, jota nimitän reaalisen ruumiin pinnaksi ja reaaliseksi ruumiiksi.
- 2) Näyttämöllisessä mielikuvassa ilmenevä ”ruumis”, jota kutsun kuvitteelliseksi kehoksi.
- 3) Ruumiintuntemuksina ilmenevä ruumis, johon viitataan myös käsitteellä ruumiintuntemusten kenttä.
- 4) Kuvitteellinen katsojakeho.

Edellä esittämäni perustuen käsitän näyttämöllisen kuvittelun tietoisuuden skeemaksi, tietynlaiseksi hahmoksi. Tarkoittamani näyttämöllisen kuvittelun kokemus koostuu edellä esiin tuomistani ilmenemisen rakenteista ja niiden keskinäisistä suhteista.

Näyttämöllisen kuvittelun tarkastelu osoittaa myös kokemuksen mahdollisuuden ylittää dikotomia näyttelijän ja katsojan välillä. Näyttää siltä, että teatteri alkaa siitä, kun näyttämöllinen kuvittelu on läsnä – ja tämä näyttämöllisen kokemuksen läsnäolo vaatii osakseen aina kokemuksen katsojasta ja katsottavasta. Näyttämö on kuitenkin siinä suhteessa arkiajattelun ylittävä ilmiö, että sen ilmeneminen näyttäisi olevan samaa sekä näyttämöllä ilmenevälle että näyttämöä katsovalle. Tästä juontunee myös näyttämönä ja näyttämöllä ilmenevälle näyttelijälle itselleen ominainen kahdentuminen. Näytellessäni tietyllä tavalla katson esiintymiseni aikana omaa esiintymistäni. Näin näyttämö voi myös tulla yhdelle: voin kokea näyttämön olevan läsnä, koska kykenen tällaiseen kahdentumiseen kokemuksessani.

Taiteellisen väitöstutkimukseni viimeisenä huomiona haluan asettaa ajateltavaksi kuvittelun yhteisöllisen luonteen. Länsimaisessa filosofiassa kuvittelu on usein nähty jollain lailla reaalista vähäisempänä ja epätodellisempana. Kuvittelua tulisi kuitenkin mielestäni tarkastella vailla tällaista arvoasetelmaa. Taiteellisella tutkimuksellani olen osaltaan pyrkinyt tuomaan esiin, että kuvittelu voidaan ymmärtää yhtenä *todellistumisen* muotona, johon meillä on myös pääsy yhdes- sä. Taiteellis-tutkimukselliset työprosessit ja tutkimusesitykset osoittavat, että kuvittelumme ei ole pelkästään jotakin yksilöllistä: voimme tavoittaa jotakin toistemme mielikuvista ja voimme luoda jaetun kuvitelman. Kuvitelmamme voivat kohdata. Tällaisella jaetulla kuvittelulla on erityinen osansa inhimillisessä elämässämme. Tutkimuksessani olen tuonut esiin, miten voimme myös tietoisesti herkistyä toistemme mielikuvien kuuntelemiselle.





## 8. Lopuksi

Luvussa kaksi toin esiin taiteelliseen väitöstutkimukseeni johtaneen havaintoni taiteellisessa työskentelyssäni 2000-luvun alussa hahmottamastani kysymyksestä: esityssaihioni ilmenivät mielikuvina, joissa kuvittelin näyttämökompositioita esityksen katsojan näkökulmasta käsin. Kuitenkaan näyttelijänkoulutukseni ei antanut riittäviä valmiuksia ratkaista, miten voisin toimia näyttelijänä tällaisten esityssaihioiden suhteen. Taiteellisessa tutkimuksessani lähdin selvittämään, miten näyttelijänä voisin olla omien näyttämöaihioitteni *metteur-en-scene*, näyttämöllepanija, ja millaista näyttelijäntekniikkaa kuvittelemanani kaltaiset näyttämökompositiot vaatisivat.

Väitöstutkimusprosessissani tutkimukseni ongelmakeskeinen, taiteellisen työskentelyn käytäntöön liittynyt lähtökohta jäi välillä myös syrjään. Kiinnostuin yhä enemmän näyttämöllisen kuvittelun olemuksesta ja halusin syventyä kuvittelun fenomenologiseen tarkasteluun. Koska yhtä yhtenäistä fenomenologista metodia, jonka voisi omaksua, ja sitten väittää käyttävänsä, ei mielestäni ole olemassa, käytin huomattavan osan tutkimusprosessista näyttämöllisten mielikuvien fenomenologisen tarkastelutavan kehittämiseen. Tutkimusprosessin kuluessa ymmärsin, miten juuri fenomenologinen tarkastelu ja näyttelemiseni kietoutuivat yhteen. Kehitin fenomenologisesta tarkastelusta innoittuneen näyttelijäntekniikan, jossa näyttämöllisten mielikuvien tarkastelu on itsessään näyttelijäntyötä. Kehittämäni kuvittelun tarkastelutapa itsessään onkin tutkimukseni yksi keskeinen tutkimustulos. Uskon, että teatterintekijät, ammatinkuvaan katsomatta, hyötyvät työssään tässä kirjassa esiin tuomistani näkökulmista näyttämölliseen kuvitteluun ja sen keskeisyyteen teatterin taiteellisissa prosesseissa. Kirjassa esittämälläni kuvittelun tarkastelutavalla on nähdäkseni myös yleistettävyyttä teatterin kontekstin ulkopuolelle. Toivon tarjoavani lähestymistapoja kuvittelun tarkasteluun myös fenomenologiasta ja kuvittelun filosofiasta ylipäätään kiinnostuneille.

Yhdeltä osaltaan uppoutumistani fenomenologian harjoittamiseen tuntui siivittävän tarve ymmärtää, minkä vuoksi kuvittelemani näyttämölliset mielikuvat tuntuivat kuvitteluhetkellä niin vangitsevilta. Toisaalta fenomenologia resonoi ja innosti myös fenomenologiseen metodiin oleellisesti liittyvän hämmästyksen ja ihmetyksen vuoksi. Hämmästyksen ja ihmetyksen tuntemuksilla tuntui olevan merkittävä kytkös niihin näyttämöllisiin mielikuviin, jotka ajoivat tutkimusprosessini liikkeelle. Tässä kirjassa olen pyrkinyt kuvamaan fenomenologista lähestymistapaani näyttämölliseen kuvitteluun. On tärkeää ymmärtää, että kehitän ja muotoilen kuvaamaani lähestymistapaa yhä edelleen. Koska fenomenologisessa tarkastelussa ilmiö ja sen ilmenemisen tapa kuuluvat erottamattomasti yhteen, myös lähestymistapaa ilmenemisen äärelle on jatkuvasti tarkistettava. Kuten olen tuonut aiemmassa esiin, lähestymistavan muutos muuttaa myös ilmene-  
misen tavan.

Tutkimusprosessin kuluessa olen yrittänyt ihmetellen kuunnella tutkimuskohdettani. Olen pyrkinyt siihen, että näyttämöllinen kuvittelu johdattaisi tutkijaansa. Koen, että näyttämöllisen kuvittelun tarkastelu johdatti minut tutkimusprosessin kuluessa myös käsittämään taiteellisen työni itselleni uudella tavalla. Oivalsin sellaisia mahdollisuuksia taiteellisten, pedagogisten ja tutkimuksellisen näkökulmien yhdistämisestä työssäni, joita en varmaankaan ilman taiteellista tutkimustyötäni olisi tullut oivaltaneeksi.

Kirjani lopuksi totean: väitöstutkimusprosessini kesti kahdeksan vuotta ja kuluneena ajanjaksona tutkimusaiheeni muuttui kokemuksessani monilta osin vain entistä kummallisemmaksi. Jotkin piirteet ilmiössä tuntuivat selkiytyvän – ja toisaalta näyttämöllinen kuvittelu osoittautui jollakin lailla alati käsittämistä väistäväksi, yhä uusia ilmenemisen piirteitä itsestään paljastavaksi. Taidettani ja tutkimustani läpäisee näyttämöllinen kuvittelu, jonka ilmenemistä olen pyrkinyt jäsentämään taiteellis-tutkimuksellisia esityksiä tehden. Esitysten ja niiden tekemiseen liittyneiden taiteellisten prosessien tarjoaman evidenssin kautta olen pyrkinyt hahmottamaan näyttämöllisen kuvittelun kokemuksen rakentumista. Tarkasteluni on kulkenut taiteellis-tutkimuksellisten prosessien avulla kohti näyttämöllisen kuvittelukokemuksen yleisempiä ehtoja. Sen, miten yleisiä ja yleistettäviä esittämäni ilmiön kuvailut ja tekemäni päätelmät lopulta ovat, jätän lukijoitteni arvioitavaksi.

# Lähdeluettelo

## KIRJALLISUUS:

- Anttila, Pirkko. 2006. *Tutkiva toiminta ja Ilmaisu, Teos, Tekeminen*. ARTEFAKTA 16. Hamina: Akatiimi Oy.
- Aristoteles. 1997. *Runousoppi*. Suomentanut Paavo Hohti. Tampere: Gaudeamus.
- Arlander, Annette. 1998. *Esitys tilana*. Acta Scenica 2. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Arlander, Annette. 2011. ”Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä”. Teoksessa Annukka Ruuskanen(toim.). *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 86–100.
- Aronson, Arnold. 1981. *The History and Theory of Environmental Scenography, Theater and Dramatic Studies, No. 3*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Artaud, Antonin. 1983. *Kohti kriittistä teatteria*. Suomentanut Ulla-Kaarina Jokinen. Keuruu: Otava.
- Artaud, Antonin. 2000. *The Theater and Its Double (Le Théâtre et son Double)*. Ranskasta englanniksi kääntänyt Mary Caroline Richards. New York: Grove Press.
- Barba, Eugenio. 2015. *Paperista tehty kanootti. Teatteriantropologian opas*. Suomentanut Peter-Sebastian Lehtonen. Juvenesprint.
- Barba, Eugenio ja Savarese, Nicola. 1991. *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*. London: Routledge.
- Barthes, Roland. 2000. *Camera Lucida*. Englanniksi kääntänyt Richard Howard. Berkshire: Vintage.
- Bogart, Anne. 2004. *Ohjaaja valmistautuu. Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista*. Suomentanut Annette Arlander. Helsinki: Like.
- Brecht, Bertolt. 1965. *Aikamme teatterista. Epäaristotelelaisesta dramatiikasta*. Suomentanut Max Rand. Helsinki: Tammi.
- Brecht, Bertolt. 1965. ”Kiinalaisen näyttelijäntaiteen vieraannuttamisefektejä”. Teoksessa Bertolt Brecht. *Aikamme teatterista. Epäaristotelelaisesta dramatiikasta*. Suomentanut Max Rand. Helsinki: Tammi, 59–70.
- Brook, Peter. 1972. *Tyhjä tila. Nykyteatterista ja sen mahdollisuuksista*. Suomentanut Raija Mattila. Porvoo: WSOY.
- Casey, Edward S. 2000. *Imagining: A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press.
- Chekhov, Michael. 2009. *To the Actor*. New York: Routledge.
- Cohen, Robert. 1986. *Näyttelemisen mahti, johdatus näyttelemiseen*. Suomentanut Maija-Liisa Marton. Kuusamo: TeaK.

- Diderot, Denis. 1987. *Näyttelijän paradoksi*. Suomentanut Marjatta Ecaré. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Erkkilä, Helena. 2008. *RUUMIINKUVIA! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Kuvataiteen keskusarkisto 15. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Eversman, Peter. 1992. "The Experience of Theatrical Space". Teoksessa Henri Schoenmakers (toim.). *Performance Theory, Reception and Audience Research, Tijdschrift voor Theaterwetenschap*. Amsterdam: ICRAR, 93–114.
- Fortier, Mark. 1997. *Theory/Theatre: an introduction*. London and New York: Routledge.
- Gallagher, Shaun & Zahavi, Dan. 2008. *Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. London: Routledge.
- Giovanzana, Davide. 2015. *Theatre Enters! The Play within the Play as a Means of Disruption*. Acta Scenica 43. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Goffman, Erving. 2012. "Sävyt ja virittäminen". Teoksessa Erving Goffman. *Vuorovaikutuksen sosiologia*. Suomentanut Eeva Luhtakallio. Tampere: Vastapaino, 113–165.
- Grotowski, Jerzy. 1993. *Hän ei ollut kokonainen*. Suomentanut Matti Puukko. Helsinki: Painatuskeskus.
- Haapala, Arto (toim.). 1998. *Heidegger, ristiriitojen filosofi*. Suomentaneet Arto Haapala, Janita Hämäläinen, Miika Luoto ja Ukri Pulliainen. Helsinki: Gaudeamus.
- Heidegger, Martin. 1998. *Taideteoksen alkuperä*. Suomentanut Hannu Sivenius. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Heinämaa, Sara. 2006. "Ankarasta tieteestä uudistumisen etiikkaan". Teoksessa Sara Heinämaa (toim.) Edmund Husserl. *Uudistuminen ja ihmisyyys*. Helsinki: Tutkijaliitto, 7–21.
- Helavuori, Hanna. 2011. "Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa". Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.). *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 101–116.
- Von Herrmann, Friedrich-Wilhelm. 1998. "Fenomenologian käsite Heideggerilla ja Husserlilla". Suomentanut Miika Luoto teokseen Arto Haapala (toim.). *Heidegger – ristiriitojen filosofi*. Helsinki: Gaudeamus, 105–135.
- Himanka, Juha. 1995. "Esipuhe". Teoksessa Edmund Husserl. *Fenomenologian idea*. Helsinki: Loki-kirjat, 9–23.
- Himanka, Juha. 2002. *Se ei sittenkään pyöri. Johdatus mannermaiseen filosofiaan*. Helsinki: Tammi.
- Hodge, Alison (toim.). 2009. *Actor Training*. London and New York: Routledge.
- Hotinen, Juha-Pekka. 2002. *Tekstuaalista häirintää: kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Helsinki: Like.
- Hotinen, Juha-Pekka. 2008. "Hot Spot: Näyttelijä". Teatterikorkea 2/08, 42–51.
- Hulkko, Pauliina. 2013. *Amoraliasta Riitta: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Acta Scenica 32. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Husserl, Edmund. 1963. *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. Toimittanut Stephan Strasser. Haag: Martinus Nijhoff.
- Husserl, Edmund. 1995. *Fenomenologian idea. - Viisi luentoa*. Suomentaneet Juha Himanka, Janita Hämäläinen ja Hannu Sivenius. Helsinki: Loki-Kirjat.
- Johnstone, Keith. 1996. *Impro. Improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen*. Suomentanut Simo Routarinne. Helsinki: Yliopistopainatus.
- Kinnunen, Helka-Maria. 2008. *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. Acta Scenica 21. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Kirby, Michael. 2002. "On Acting and Not-Acting". Teoksessa Phillip B. Zarrilli (toim.). *Acting (Re) Considered: A Theoretical and Practical Guide*. London & New York: Routledge, 43–58 (1972).

- Kirkkopelto, Esa. 2005. "Näyttämön ilmiö". Teoksessa Pia Houni & alii (toim.). *Esitys katsoo meitä*. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura, 12–37.
- Kirkkopelto, Esa. 2008. *Le théâtre de l'expérience: contributions à la théorie de la scène*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Kirkkopelto, Esa. 2010. "On the Structure of the Scenic Encounter". Teoksessa Kuisma Korhonen & Pajari Räsänen (toim.). *The Event of Encounter in Art and Philosophy. Continental Perspectives*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 69–95.
- Kirkkopelto, Esa. 2011. "I am a Child. Hypothesis on Spectator Pedagogy". *Ethics in Progress Quarterly* Volume 2 (2011) issue 2 pp. 81–87.
- Kirkkopelto, Esa & alii. 2011. "Ehdotus nykynäyttelemisen uudeksi kieliopiksi". Teoksessa Marja Silde (toim.). *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 209–220.
- Klemola, Timo. 1995. *Liikunta tienä kohti varsinaista itseä*. Tampere: TAJU.
- Klemola, Timo. 1998. *Ruumis liikkuu – liikkuuko henki? Fenomenologinen tutkimus liikunnan projekteista*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta VOL 66. Tampere: Tampereen yliopisto jäljennepalvelu.
- Klemola, Timo. 2004. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.
- Koskenniemi, Pieta. 2007. *Osallistava teatteri: devising ja muita merkillisyyksiä*. Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.
- Lahtinen, Outi. 2010. "Liikettä ja salaisuuksia". *Teatteri-lehti* 7/2010, 20–21.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suomentanut Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.
- Loukola, Maiju. 2006. "Murtumia esitystilassa". Teoksessa Pia Houni, Johanna Laakkonen, Heta Reitala ja Leena Rouhiainen (toim.). *Liikkeitä näyttämöllä*. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura, 108–127.
- Löytönen, Teija. 2004. *Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta*. Acta Scenica 16. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Mamet, David. 2002. *Tosi ja epätosi. Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle*. Suomentanut Vuokko Kellomäki. Helsinki: Hakapaino.
- Marton, Ference & Wenestam, Claes-Göran. 1984. *Att uppfatta sin omvärld*. Tukholma: AEV.
- McDougall, Joyce. 1986. *Theatres of the Mind: Illusion and Truth on the Psychoanalytic Stage*. London: Free Association Books.
- Meyerhold, Vsevolod. 1981. *Teatterin lokakuu*. Suomentanut ja toimittanut Marja Jänis. Helsinki: Love kirjat.
- Monni, Kirsi. 2004. *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996 – 1999*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Numminen, Katariina. 2011. "Johdanto". Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.). *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 9–20.
- Perttula, Juha. 2008. "Kokemus ja kokemuksen tutkimus: fenomenologisen erityistieteen tieteenteoria". Teoksessa Juha Perttula & Timo Latomaa (toim.). *Kokemuksen tutkimus: merkitys – tulkinta – ymmärtäminen*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 115–162.
- Polanyi, Michael. 1966. *The Tacit Dimension*. New York: Doubleday & Company, Inc..
- Porkola, Pilvi. 2014. *Esitys tutkimuksena – näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteeseen*. Acta Scenica 40. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Repo, Kristiina. 2011. "Suomentajan alkusanat". Teoksessa Konstantin Stanislavski. *Näyttelijän työ*. Toimittanut ja suomentanut Kristiina Repo. Helsinki: Tammi, 7–23.

- Roach, Joseph. 2002. *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*. The University of Michigan Press.
- Sallis, John. 2000. *Force of Imagination: The Sense of the Elemental*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sandqvist, Ville. 2013. *Minä, Hamlet. Näyttelijäntyön rakentuminen*. Acta Scenica 31. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Sartre, Jean-Paul. 2007. *The Imaginary (L'imaginaire)*. Ranskasta englanniksi kääntänyt Jonathan Webber. London & New York: Routledge.
- Sham's. 2003. *L'acteur, entre reel et imaginaire*. Paris: L'Harmattan.
- Shaner, David. 1985. *The Bodymind Experience in Japanese Buddhism*. Albany: State University of New York Press.
- Silde, Marja (toim.). 2010. *Nykyntelijän taide. Horjtuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki.
- Sokolovski, Robert. 2008. *Introduction to Phenomenology*. New York: Cambridge University Press.
- Stanislavski, Konstantin. 2011. *Näyttelijän työ*. Toimittanut ja suomentanut Kristiina Repo. Helsinki: Tammi.
- States, Bert O. 1985. *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. University of California Press.
- Stenberg, Harri. 2005. *Oleminen ihmismielen toimintana Sartren mielenfilosofiassa. Tutkimus mielen muotoutumisesta*. Vantaa: Dark Oy.
- Suzuki, D. T. 2012. "Luentoja zenbuddhalaisuudesta". Teoksessa Erich Fromm & D. T. Suzuki. *Zen ja psykoanalyysi*. Suomentaneet Mika Pekkola ja Matti Rautanen. Tallinna: Basam Books Oy, 13–98.
- Säkö, Maria. 2013. "Näyttelijä nykyteatterissa". Teoksessa Pirkko Koski. *Näyttelijänä Suomessa*. Helsinki: WSOY, 552–555.
- Toporkov, V. O. 1984. *TOIMINNASTA TUNTEESEEN. Stanislavski-muistiinpanoja*. Suomentaneet Martin Kurtén ja Heikki Mäkelä. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Tångeberg-Grischin, Maya. 2011. *The Techniques of Gesture Language - a Theory of Practice*. Acta Scenica 25. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Van Manen, Max. 1990. *Researching Lived Experience*. New York: State University of New York Press.
- Veltrusky, Jiri. 1964. "Man and Object in the Theater". Teoksessa Paul L. Garvin (toim.). *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. Washington: Georgetown University Press.
- Weston, Judith. 1999. *Näyttelijän ohjaaminen. Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä elokuvaan ja televisioon*. Jyväskylä: Nemo.
- Zarrilli, Phillip B.. 2009. *Psychophysical Acting: an intercultural approach after Stanislavski*. London & New York: Routledge.
- Zarrilli, Phillip B.. 2002. "Introduction". Teoksessa Phillip B. Zarrilli (toim.). *Acting (Re)Considered: A theoretical and practical guide*. London: Routledge, 7–22.

## ON-LINE LÄHTEET:

- Bredenberg, Mikko ja Timonen, Tuomas. 2009. *Lempeä ihminen* -esitys. <http://www.teatterisiperia.net/31> (viitattu 8.1.2014)
- Kanninen, Mikko. 2012. *Teatteri kehon projektina*. <http://mikkokanninen.com/new/fi/stanislavski.html> (viitattu 11.10.2013).
- Kirkkopelto, Esa. 2013. *Virtuaalisen materian jäljillä*. <http://www.researchcatalogue.net/view/47685/47710> (viitattu 6.10.2015).
- Kirkkopelto, Esa. 2015. *The ethics of gastropods. An analysis of a trans-human practice*. <http://www.eurozine.com/articles/2015-10-21-kirkkopelto-en.html> (viitattu 29.6.2016).
- Reunanen, Karoliina. 2009. *Näyttelijän luovan työn fenomenologia ja Marcus Grothin hahmoterapeuttinen teatterinäkemykset*. Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto. [tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/81149/gradu03969.pdf?sequence=1](http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/81149/gradu03969.pdf?sequence=1) (viitattu 30.4.2014).
- Rubidge, Sarah. 2004. *Artists in the Academy: Reflections on Artistic Practice as Research*. Australian Dance Council. <http://ausdance.org.au/articles/details/artists-in-the-academy-reflections-on-artistic-practice-as-research> (viitattu 11.10.2013).

## PAINAMATTOMAT LÄHTEET:

- Bredenberg, Mikko. 2008. *Teatterikorkeakoulun 4. vuosikurssin näyttelijäopiskelijoiden käsityksiä puheäänestä, tunteiden, kehollisten tunteiden ja mielikuvien välisistä yhteyksistä puheilmassa*. Teatteripedagogiikan tutkimusseminaarityö, TeaK.
- Leppäkoski, Raila. 2002. Luentomuistiinpanot Raila Leppäkosken *Teatterityön perusteet* -luentokurssilta Teatterikorkeakoululla keväällä 2002.
- Mielonen, Samu ja Raami, Asta. 2012. Luentomuistiinpanot *Intuitio käytännössä* -kurssilta. Teatterikorkeakoulu 2.10. – 4.10.2012.





# Liitteet

## LIITE 1

*Lempeä ihminen* -esitykseen johtaneen taiteellisen prosessin alun kuvaus:

Ajan autoa. On ilta – ja on hämartyvässä. Olen tulossa Tampereelta Helsinkiin ja olen Myyrmäen kohdalla. Katson auton mittaristoa. Se hohtaa hämärässä.

Siinä hetkessä huomaan ajattelevani, että en selviydy. En osaa sanoa mistä. En ajattele sitä siinä hetkessä. Ajattelen, ”en selviydy”, ja tunnen paineen tunnetta vatsanpeitteessä heti rintalastan alapuolella. On vaikea hengittää. Tunnen vain täydellistä varmuutta siitä, että en selviydy. Se on siinä hetkessä jotenkin täysin konkreettisenä varmuutena kehossa.

Nostan katseeni auton mittareista. Katson tietä. Ja samaan aikaan huomaan katsovani mielikuvaa. Kuvassa on näyttämö. Huone oikeastaan, mutta tiedän jotenkin, että se on näyttämö. Näen huoneen keskellä sohvan. Se on ruskealla kankaalla verhoiltu tyylihuonekalu. Huone on valaistu jalkalampulla, joka on sohvan vasemmalla puolella. Lampun jalka on tummaa puuta ja siinä on iso koristeellinen varjostin. Takana, lähes pimeässä, näkyy ovi. Sitten huomaan tietäväni, että huone on nukkekodin huone. Ja samalla se on kuitenkin näyttämö.

Sitten näen hiiret. Ne seisovat näyttämöllä ja katsovat minuun päin. Tai itse asiassa kyse on ihmisistä, jotka ovat pukeutuneet hiiriksi. Hiiripuku on sellainen, että vain ihmisen kasvot ja kädet näkyvät. Puku on vaaleanharmaa ja se näyttää pehmeältä. Hiiriä on kaksi. Mies ja nainen. Mieshiiri on näyttämöllä edempänä ja katsoo minua, ja ymmärrän että hiirellä on hyvin paljon minua muistuttavat kasvot. Minua alkaa vähän pelottaa. Hiirinainen on taaempana ja jotenkin epäselvänä kuvassa.

Tässä hetkessä huomaan ajattelevani, että minä olen hiiri. Se tuntuu äkillisenä itseinhon ja voimattomuuden tunteena. Sitten tuo hetkellinen tunne siitä, että haluaisi työntää koko asian pois itsestään, vaihtuu uudeksi näkyksi.

Mieshiiri ja Naishiiri nukkuvat vuoteessa. Mieshiiri nousee nopeasti vuoteesta ylös. Jotenkin tiedän, että hän on nähnyt painajaista. Naishiirikin herää ja kohottautuu vähän. Nyt kuulen hiirien puhuvan ensimmäistä kertaa. Nainen kysyy: ”Oliko se taas se paha uni?”. Mies vastaa: ”Minussa on alkanut herätä inhimillisiä piirteitä.”

Uusi kuva: näen hiirimiehen menevän hiirten juoksupyörään ja rankaisevan siinä itseään – se ilmeisesti yrittää poistaa sitä ihmisyyttä itsestään juoksemalla juoksupyörässä. Ajattelen jotenkin huvittuneena, että pahinta mahdollista hiirelle on huomata olevansa muuttumassa ihmiseksi.

Katsellessani näyttämöä jotenkin ajattelen, että ne hiiret odottavat ihmisten tuhoutumista. Sitten ajattelen hiiriä istumassa ruokapöydän ääressä pienet lautasliinat kaulalla ja terävät pihviveitset kädessä. Se tuntuu jotenkin pahalta, että niissä hiirissä on jokin verenhimo. Ne haluavat syödä ihmislihaa. Olen aina pitänyt hiiristä ja niiden tämä piirre herättää halua torjua tämä näky. Herää varmaan kysymys: aikovatko ne minutkin...

Mietin myös, mitä tarkoittaa hiirimiehen lause: ”Minussa on alkanut herätä inhimillisiä piirteitä.” Tätä kysymystä miettiessä ja ”näyttämöä” katsellessa mieleeni palautuu yllättäen seuraavaa:

Olen 5-vuotias. Asumme maalla pienessä kunnassa, jossa on alle 2000 asukasta. Asuntomme on kaksikerroksisen pienkerrostalon päädyssä. Talo on rapattu tiilitalo. Talossa on myös kellarikerros – ja siellä on paljon hiiriä. Hiiret tulevat joskus sisällekkin ja menevät pianon sisään.

Kellarikerroksessa on tiiliseinäinen käytävä, jonka toinen seinä on täynnä ovia. Ovien takana on pieniä komeroita, joissa talon muutamat asukkaat säilyttävät kuka mitäkin. Komerot ovat kooltaan ehkä puolitoista metriä leveitä ja saman verran syviä. Isä pitää käytävällä ja komerossa hiirenloukkuja.

Muistan miten hiirenloukkuja käytiin hakemassa rautakaupasta. Paluumatkalla istuin auton takapenkillä ja katselin niitä. Vasta siinä taisin tajuta, että kellarin hiiret aiotaan tappaa. En oikein ymmärtänyt, mitä hiirelle tarkoittaa kuolema. Muistan, että mietin hiiren kuolemista ja ajattelin sen olevan jotakin väliaikaisen ja lopullisen sekoitusta. Tuntui kummalliselta ajatella, että isä haluaisi tappaa hiiren lopullisesti.

Koko tappotouhu alkoi tuntua pian pahalta. Ajattelin usein viritettyjä loukkuja. Niitä ei jotenkin voinut olla ajattelematta – vaikka yritti. Kävin usein kellarissa katselemassa niitä. Katsoin miten isä virittelee loukkuja ja laitto niihin pienen palan juustoa syötiksi. Isä selitti, että ”se, naps, vaan – nikertyy ihan heti se hiiri siihen.” Nikertyy...

Aloin salaa laukaista loukkuja. Olin perillä ansan mekanismista ja pitkällä vesivärisiveltimellä laukaaisin ansat. Otin laukaistuista loukuista juustopalat pois. Isä alkoi jonkin ajan kuluttua ihmetellä. Muistan, että hän sanoi kerran itseksensä: ”Pekana, kun hiiret on alkanu käydä ovelammiksi...” Muistan miten hän seisoivat käytävällä loukku kädessään ja harmitteli sitä, että hiiret ovat oppineet laukomaan ansat ja syövät sitten juustot.

Tunsin kuitenkin syyllisyyttä siitä, että toimin isääni vastaan. Aloin kehittää omaa ”vaihtoehtoista” ansaa – sellaista, jonka avulla hiiret saisi pyydystettyä elävänä. Sitten ne voitaisiin siirtää pois – mutta jäisivätpä kuitenkin henkiin.

Olin jostain (mahdollisesti Kelju K. Kojootista) keksinyt sopivan ansan. Sen toimintaperiaate oli mielestäni sopiva juuri tähän tarkoitukseen. Ansa muodostui kolmesta osasta: laatikosta, kepeistä ja syötistä. Laatikoksi otin

salaa pakastamiseen tarkoitetun styroksisen pakkauksen. Keppi oli keppi. Ja syötiksi otin palan juustoa. Ansan idea oli seuraava. Laatikko laitetaan maahan kallelleen siten, että sen pohja on ylöspäin ja vain yksi laita koskettaa maata. Laatikko tuetaan kepillä niin, että keppi on täpärällään laatikon ilmassa olevan laidan ja maan välillä. Kepin ja maan välissä on vielä syötti – juuston pala. Kun hiiri tulee, se näkee juuston. Sen alkaa tehdä sitä mieli ja se menee ja ottaa sen juuston. Kun se ottaa juuston pois kepin alta, se liikuttaa samalla keppiä niin, että keppi kaatuu ja silloin myös laatikko tipahtaa alas. Hiiri jää laatikon sisään vangiksi ja se voidaan siirtää pois talosta elävänä!

Viritin vaihtoehtoisen ansani kellarikomeroon. Kävin tarkastamassa sitä, etteivät hiiret joutuisi olemaan pitkään vankeina. Samalla jatkoin edelleen hiirenloukkujen laukaisemista. Oma ansani ei ollut menestys. Yritin kuitenkin sinnikkäästi.

Olin jälleen menossa tarkastamaan ansaani ja laukaisemaan loukkuja. Tulin kellarin käytävälle. Satuun paikalle juuri sellaisella hetkellä, jolloin hiiri jäi loukkuun. Kuulin hiirenloukun räpsähdyksen. Muistan miten jähmetyin paikalleni. Henkeä salpasi. Loukkuun jäänyt hiiri ei ilmeisesti kuollut heti – tai sitten sen ruumiissa vielä toimi niskan katkeamisesta aiheutunut refleksi. Jähmettyneenä kuulin, miten hiiren vartalo rummutti vasten puista hyllyä kiivaasti. Metallinen hiirenloukku säräsi hiiren peräpään pyristellessä.

Hiiren vartalon nytkähtely alkaa vaimeta. Sitten se loppuu kokonaan. Seison vieläkin paikoillani hämärässä käytävässä. Liikkeelle lähteminen tuntuu kankealta.

Menen komeroon ja näen heti loukkuun jääneen hiiren; lattialla näen oman epäonnistuneen laatikkoansani. Hiiren silmät ovat jääneet vähän auki. Ne näyttävät mustilta ja kiiltäviltä nuppineulan päiltä. Otan kuolleen hiiren varovaisesti loukusta. Se tuntuu pehmeältä.

Muistan miten etusormellani kosketin hiiren turkkia. Katselin hiiren jalkoja, niissäkin oli pienet ”sormet”... Sitten laitoin hiiren lattialle, omaan ansaani, styroks-laatikon alle. Kepin laitoin lattialle laatikon eteen, juuston otin kokonaan pois. ”Kun seuraavaksi tulen, niin ansani on toiminut ja saalista on.”

Tietenkin jollain tavalla tiesin, että olen itse laittanut hiiren ansaani – mutta samalla, yhtäaikaisesti, uskoin kuitenkin muuta. En tiedä kuinka kauan kului aikaa, ennen kuin seuraavaksi menin tarkastamaan ansaani. Joka tapauksessa, kun seuraavan kerran menin ansaani kokemaan, näin, että laatikko on alhaalla – ja keppi maassa... juustoa ei missään. Laatikon sisässä täytyy siis olla elävä hiiri!

Lähestyin laatikkoa jännittyneenä ja menin maahan polvilleni sen eteen. Laatikkoa täytyisi raottaa varovasti, ettei hiiri livahtaisi pois. Kumarruin alemmas ja kohotin laatikon reunaa erittäin hitaasti.

Sitten kuului sihahdus. Ääni oli voimakas. Kehoni reagoi ääneen jotenkin vaistomaisesti. Olin polvillani maassa ja yläruumiini taipui voimakkaasti taaksepäin – selkä ja niska jännittyivät kaarelle. En kuitenkaan kaatunut maahan. Olkapääni ja kyynärpäni vetäytyivät taaksepäin. Käteni nousivat ylös siten, että kämmenet olivat hartioitten korkeudella – ranteet taipuivat

taaksepäin ja sormet kouristuivat koukkuun. Katseeni nousi kohti kattoa. En nähnyt enää komeroa – sen seiniä. Näin lähellä kasvojani väreilyä, eräänlaisen väreilevän kalvon, ja siinä oli spektrin värit.

Muistan että havahtuessani en tiennyt kuinka kauan olin ollut tuossa asennossa. Aikaa tuntui menneen vähän ”ohi”. Havahtumisestani muistan, että katseeni oli edelleen kohti kattoa. Näin katossa olevan lasikupuisen lampun. Edessäni lattialla oli laatikko ja kuollut hiiri.

Olin juuri tuohon aikaan alkanut käydä seurakunnan ylläpitämässä päiväkerhossa. Siellä olin kuullut, että on olemassa sellainen asia kuin sielu ja että kuolemassa sielu lähtee pois ruumiista ja menee taivaaseen Jumalan luo.

Ajattelin, että laatikkoansaani jäänyt hiiri oli joutunut olemaan liian pitkään vankina niin, että oli kuollut. Sen lisäksi, että olin jättänyt ansani tarkastamisen liian pitkäksi ajaksi tekemättä – ja näin huolimattomuudellani aiheuttanut hiiren kuoleman – olin myös toiminnallani aiheuttanut sen, että hiiren sielu ei ollut päässyt menemään taivaaseen Jumalan luokse.

Muisto päättyy. Palaan takaisin mielikuvaan näyttämöstä. Ajattelen hiireksi pukeutumista ja siihen liittyvää esittämisen rakennetta. Ihmisiä, jotka esittävät hiiriä, jotka esittävät ihmisiä.

## LIITE 2

Käsiohjelma:  
*Meille jäävät salaisuudet.*


MEILLE JÄÄVÄT SALAISUUDET  
ENSI-ILTA 21.9.2010

TEATTERI  
Siperia

TEATTERI SIPERIA  
Sarinkatu 16, 33100 Tampere  
p. 050 514 6800  
info@teatterisiperia.net  
www.teatterisiperia.net

Meille jäävät salaisuudet -esitys on itsenäinen taide-esitys, joka kuuluu Teatteri Siperiassa käynnistyneeseen näyttelijäntaitteen kehittämishankkeeseen. Esityksessä ja sen tekoprosessissa näyttelijäryhmämme on keskittynyt johdallani tarkastelemaan näyttelijän taiteellista prosessia, jossa näyttelijän toiminta saa alkunsa mielikuvista ja kehollisista tuntemuksista. Toisinaan kietoutuneina mielikuvat ja keholliset tuntemukset muodostavat -sisäisen näyttämön-, kuten ilmiötä valmistella olevassa taiteellisessa väittökäsitelmässä nimittin. Prosessissa on tarkasteltu näyttelijän kykyä ohjata kokonaisuutta näyttämöstä tästä -sisäisestä näyttämöstä- läin.

Ohjaajutena esityksen valmistamisprosessissa on siis tällaisen itseohjautuvan näyttelijän ohjaamista itseohjautumisessaan. Aloitteitteni ja rajoitusteni kautta olen luonut raamit - esityskonseptin - jonka sisällä näyttelijän oikeus ja vastuu on ollut avullani ratkaista oma ohjautumisensa. Ohjaajan roolissaan kietoutuvat toisinaan vastanäyttelijä, pedagogi, ohjaaja ja tutkija.

Esityksemme on tämän tutkimuksen raportointia taide-esityksen muodossa. Taiteellinen toiminta ja tutkimuksellinen osenne ovat kietoutuneet erottamattomasti yhteen harjoittelussamme. Väin perustellusti esittää, että luova prosessimme ja sen tuloksena syntynyt itsenäinen teos ovat mitä suurimmassa määrin taiteellista tutkimusta.

Lousun kiitoksen sekä työryhmälle arvokkaisuutensa asenteesta yhteistä työskentelyämme takiaan.

MIKKO BREDEBERG

Lisää näyttelijäntaitteen kehittämishankkeesta: [www.teatterisiperia.net](http://www.teatterisiperia.net)



Esityskonsepti ja ohjaus	Mikko Bredenberg
Käsikirjoitus	Mikko Bredenberg Tuukka Huttunen Antti Mäkelä
Näyttelijät	Mikko Bredenberg Eino Hietala Tuukka Huttunen Antti Mäkelä
Tilasuunnittelu	Meri Ekola ja Mikko Bredenberg
Valosuunnittelu	Meri Ekola
Äänisuunnittelu	Piia Iimpö ja Työryhmä
Puvustus	Kaisa Savolainen
Tekniikka	Jukka Friman
Valokuvat	Jukka Salminen / Takeriava Oy
Graafinen suunnittelu	Anssi Kähkö / Werklig Oy
Tuotantoassistentti	Annukka Numminen
Tuottaja	Saara Rautavaara

## KIITOS

Suomen Kulttuurirahasto  
Valtion näyttämötaidefoorumi

Esa Kikkapallo • Anna Thuring • Tina Syrjä • Hanna Kivijärvi •  
Mina Maasilta • Emilia Kallio • Reijo Taljén • Jani Parttar •  
Eero Aavinen • Aija Huttunen • Teri Kavasto • Tuomas Kotovuori  
Jere Mönkkönen

Hämeenlinnan kaupunginteatterin puvustamo / Emmi Väino  
Teatteri korkeakoulun valo- ja äänisuunnittelun laitos  
Teatteri korkeakoulun esittävien taiteiden tutkimuskeskus  
YLE / TV2

LIITE 3

Käsikirjoitus

### **Meille jäävät salaisuudet**

Käsikirjoitus:

Mikko Bredenberg

Tuukka Huttunen

Antti Mikkola

Dramaturgia:

Mikko Bredenberg

Ensi-ilta 21.9.2010 Teatteri Siperiassa

Henkilöt:

Mikko Bredenberg, NÄYTTÉLIJÄ 1

Elina Hietala, NÄYTTÉLIJÄ 2

Tuukka Huttunen, NÄYTTÉLIJÄ 3

Antti Mikkola, NÄYTTÉLIJÄ 4

Teatteri Siperiassa esitetyssä kantaesityksessä näyttämöllä oli neljä näyttelijää. Kaikki näyttelijät esittivät useita rooleja. Esityksen rakenteeseen kuului olennaisesti pyrkimys tehdä näkyväksi näyttämöllisen illuusion rakentuminen: kohtausten väliset vaihdot roudauksineen ja vaatevaihtoineen näytettiin, näyttelijät näyttivät roolihahmojensa rakentumisen muun muassa ”haeskelemalla” esittämänsä hahmon ruumiillistamista, näyttelijät esittivät joskus kohtauksia näytelmän käsikirjoitus kädessään, kommentoivat kohtauksia ja esittämiään henkilöitä. Näyttelijät myös katsoivat esitystilan laidalla toistensa kohtauksia, silloin kun eivät itse osallistuneet näyttämötoimintaan. Esiintyisyys itsessään oli tietynlainen perusta, jolle esiintyjän eri tavoin ruumiillistamat roolihahmot rakentuivat.

Tässä esitystekstissä tämä edellä tiiviisti kuvattu esiintymisen tapa näkyy tavassa merkitä näytelmän henkilöt. ”Esiintyjärooli” on merkitty seuraavasti:

NÄYTTÉLIJÄ 1

NÄYTTÉLIJÄ 2

NÄYTTÉLIJÄ 3

NÄYTTÉLIJÄ 4

Kun näyttelijä esittää kohtauksessa ”esiintyjäroolinsa” lisäksi myös jotakin roolihahmoa, tämä roolihahmo on merkitty suluissa. Esimerkiksi:

### NÄYTTÉLIJÄ 3 (Jeesus)

Käsikirjoitus koostuu kolmen näyttelijän tuottamasta, kolmesta toisistaan eroavasta tekstimateriaalista. Kohtaukset 1–4, 6, 15, 16 ja 18 ovat Bredenbergin tuottamia kohtauksia. Kohtaukset 5, 9–11 ja 17 ovat Huttusen ja kohtaukset 7, 8, 12, 13 ja 14 ovat Mikkolan kirjoittamia. Antti Mikkola jatkoi myöhemmin esitykseen tuottamansa materiaalin kehittämistä ja kirjoitti näytelmän *Kuningatarleikit*.

## 1. KOHTAUS

(Näyttämöllä on musta kuutio. Muuten näyttämö on tyhjä. Mustan kuution sisältä alkaa kuulua puhetta.)

### NÄYTTÉLIJÄ 1

Kuvittele kehosi sisään kaksi keskusta. Yläruumiin keskus sijoittuu heti rintalastasi taakse, alaruumiin keskus alavatsaan. Näiden keskusten välille jännittyy odotuksen tuntemus. Tämän odotuksen tuntemuksen voisi muotoilla lauseeksi: ”Jotain tulee kohta paljastumaan.” Nämä kaksi keskusta pyrkivät lähentymään toisiaan hieman. Niiden välillä on pidäke. Pieni jännite. Tämä jännite on: ”Jotain tulee kohta paljastumaan.” Myös hengitys tuntuu virittyvän näiden keskusten välille.

Pyri nyt kannattelemaan tätä mielikuvaa. Jos mielikuva katoaa, pyri palauttamaan se.

Kuvittele myös, että kahden keskuksen välille virittyvä odotuksen tuntemus – ”Jotain tulee kohta paljastumaan” – väreilee sinusta ulos ja täyttää koko tilan. Kuvittele, että ilma ympärilläsi muuttuu sinun vaikutuksestasi ja saa tuon ”Jotain tulee kohta paljastumaan” laadun.

(Näyttelijät ovat olleet tähän asti mustan kuution sisällä. Kuution sisällä on myös tavaraa ja huonekaluja. Seuraavan kuvailevan puheen aikana esiintyjät purkavat mustan kuution ja asettelevat kaikki esityksessä käytettävät tavarat paikoilleen esitystilaan.)

### NÄYTTÉLIJÄ 1

Yleisö tulee saliin. Tilassa on musta kuutio.

Kiinnitän huomioni ilmaan. En osaa kuvailla aivan täsmällisesti mitä ilmalle on tapahtunut. Jotenkin se odottaa.

Sitten kuuluu ääni ja samalla kuution yksi sivu liikahdaa. Saattaa olla, että kuution sisältä tulee jotakin tavaraa. Sieltä tulee myös ihmisen kaltaisia

hahmoja. Hahmot näyttäytyvät tummina figuureina vailla tarkkarajaista muotoa.

Mustan kuution sulkeutunut ja täydellinen yhtenäisyys on nyt hajonnut. Se paljastuu lavasteseinistä rakentuneeksi – siinä on osia, jotka nyt erottuvat toisistaan.

Ihmishahmot liikkuvat tilassa ja asettavat tavaroita paikoilleen. Ilmassa tuntuu olevan koko ajan jotakin, joka odottaa.

Huomioni kiinnittyy nyt yhteen hahmoista. Sen katse on suuntautunut lattiaan. Hahmo tuntuu etsivän lattialta jotakin esinettä. Näyttää siltä – vaikka hahmo näyttäytyy minulle vain tummana silhuettina – että tiedän hahmon tarvitsevan näitä esineitä joita hän kerää. Esineet eivät sinänsä ole arvokkaita, mutta niistä on ajan myötä tullut tälle hahmolle tarpeellisia. Jollakin surullisella tavalla hän on joutunut suhteisiin näiden tavaroiden kanssa.

Jotenkin tiedän, että nämä hahmot kamppailevat jonkinlaisen osittaisen muistin kanssa. He tietävät olevansa paikassa, jossa ovat olleet aiemminkin. He tuntevat esineet, mutta eivät täsmälleen muista miksi ne ovat merkittäviä.

He kaikki kuitenkin aavistavat, että jotain tulee pian paljastumaan.

## 2. KOHTAUS

### NÄYTTELIJÄ 1

... minun piti- ... mutta minä hukkasin sen jonnekin... ...voin kertoa vain sen minkä muistan.

On olemassa... (tauko) Tai, ehkä se ei ole aivan niin... ...mutta oletetaan, että on olemassa valkoinen palatsi. Tässä palatsissa on huone, joka on valtava. Huoneen keskellä istuu mies sängyllä. Hän kylpee lämpimässä valossa ja häntä ympäröi pimeys.

Tämä sängyllä istuva mies ei ole liikkunut sängyltä minnekään. (tauko) Miten hän sitten voi tietää, että hän on valkoisessa palatsissa?

Huone, jossa mies on, on niin valtava, että katse ei tavoita sen seiniä. Jos nyt istuisit – miehen tapaan, tuolla sängyllä – ja katsoisit, näkisit edessäsi vain pimeyden ilman ääriä. Jos mies siis ei ole liikkunut sängyltä minnekään, eikä hänen katseensa tavoita palatsin valkeita seiniä, miten hän voi tietää, että hän on valkoisessa palatsissa?

Ehkä palatsissa oleminen onkin hänelle uskon asia. Hän on itse vakuuttunut siitä.

Minä en tiedä kuka minulle on kertonut tämän. Voi myös olla, että minä olen kuvitellut itse koko jutun. Minä olen kuitenkin melko varma, että on olemassa tällainen palatsi. (tauko)

Ja sängyllä istuvan miehen puolesta minä toivon, että hän ei ala epäillä.



**3. KOHTAUS**

(NÄYTTTELIJÄ 1 ottaa taskustaan lyijykynän.)

NÄYTTTELIJÄ 1

Mikä tämä on?

NÄYTTTELIJÄ 4

Se on kynä.

NÄYTTTELIJÄ 1

Mikä tämä on?

(NÄYTTTELIJÄ 1 tekee kynällä eleen – kuin polttäisi savuketta.)

NÄYTTTELIJÄ 3

Se on savuke. Tai oikeammin: se on kynä, joka on muuttunut savukkeeksi.

NÄYTTTELIJÄ 1

Mikä tämä on?

(NÄYTTTELIJÄ 1 tekee saman eleen kuin edellä, mutta nyt ilman kynää.)

NÄYTTTELIJÄ 2

Ihminen, joka polttaa savuketta. Tai oikeammin: Tekemällä tuon eleen sinä esität ihmistä, joka polttaa savuketta. Me hyväksymme, että sormiesi välissä on savuke – vaikka se ei ole siinä. Eleesi riittää meille.

NÄYTTTELIJÄ 1

Hyvä. Sormieni väliin jäänyt tila siis tavallaan täyttyi, koska te hyväksyitte eleeni riittäväksi. Laajentakaamme nyt tilaa.

(NÄYTTTELIJÄ 1 tekee eleen, jossa kynä lähtee nousemaan pystysuorassa lattiatasosta ylöspäin.)

NÄYTTTELIJÄ 1

Mikä tämä on?

NÄYTTTELIJÄ 4

Raketti ...ja jos olemme jälleen täsmällisiä: kyse on kynästä, jonka muuttuminen avaruusraketiksi johtuu siitä, että me hyväksymme kynän raketiksi sinun suorittamasi liikkeellisen eleen kautta.

NÄYTTTELIJÄ 1

Mutta nyt tulee esiin myös jotakin uutta.

Kun nostan kynää riittävän korkealle, minussa herää myös kysymys: ...milloin tämä raketti poistuu ilmakehästä ja menee avaruuteen? Nyt ei ilmene

siis pelkästään kynän muutos toiseksi, vaan myös raketiksi muuttuneen kynän ympärille avautuva avaruustila. (Tauko)

Minulle on kerrottu seuraava tarina:

Suuren akvaarion eteen oli kerääntynyt joukko ihmisiä. He seurasivat herkeämättä lasin takana kasvistossa pilottelevaa otusta. Akvaarion vieressä luki messinkisessä kyltissä: Lasikala.

Sitten joku heistä näki liikettä ja vilahduksen otuksesta: ”Tuolla se on! Minä näin vilahduksen!” ”Minäkin näin sen”, huusi toinen. Ihmiset painautuivat toisiaan vasten ja riemu oli ylimmillään, kun he yhdessä kurkistelivat akvaariossa piileskelevää oliota. Se oli kummallinen ja kaunis.

Minulle tämän tarinan kertonut lisäsi vielä: Vain akvaarion hoitaja olisi voinut kertoa heille, että allas oli huoltotoimenpiteiden ajaksi tyhjennetty kaloista.

#### 4. KOHTAUS

##### NÄYTTELIJÄ 1

Näyttämöllä on mies valkoisessa kesäpuvussa ja vaaleahiuksinen nainen, jonka yllä on vaalea naruolkaimellinen alusasu. He istuvat vuoteella. Mies istuu vuoteen päässä ja nainen vuoteen puolenvälin kohdalla. Heidän välillään on etäisyyttä. Näen miehen ja naisen heidän selkäpuolelta. En näe heidän kasvojaan. He ovat lämpimässä valossa ja heitä ympäröi pimeys. Nainen on jotenkin epäselvänä kuvassa ja hän on liikkumaton. Kuulen miehen ajatukset:

##### NÄYTTELIJÄ 1 (Mies valkoisessa kesäpuvussa)

Huoneessa on suuret lattiasta kattoon ulottuvat ikkunat. Niitä reunustavat paksut verhot – en kykene muistamaan tarkasti niiden sävyä. Vuoteet on työnnetty yhteen. Huone on täynnä sinistä yön valoa.

Sinulla on ruskeat pitkät hiukset. Ne menevät laineille ennen kuin ne ehtivät hartioillesi – olemmehan me sentään lähellä merta.

Sinulla on ruskeat silmät. Sinä sanot, että niissä on kyllä mielestäsi myös vihreää ja minä myönnän että kyllä on – vaikka alankin erottaa vihreän, sinun mieliksesi, vasta kun olet maininnut sen olemassaolosta.

Selässäsi haaleat rusketusraidat menevät ristiin muodostaen litistyneen X kirjaimen, mutta en näe selkääsi nyt.

Me makaamme sängyllä. Tai minä makaan, selälläni, ja sinä makaat minun päälläni. Sääresi tuntuvat vasten kylkiäni, molemmin puolin. Sinä liikut äärettömän hitaasti – painut minua kohti. Minä liu’un sisässäsi. Kukaan muu, kuin sinä, ei liiku näin hitaasti.

Minä sanon, että voi luoja miten näin hidas liike voi tuntua näin hyvältä ja sinä hymähdät lähellä korvaani – tunnen lämpimän hengityksesi ja suusi hieman raollaan olevan avonaisuuden ja hetken ajan kuvittelen kieltäsi. Sitten minä korjaan, että siis ”ei, voi luoja, vaan voi...” Ja sinä naurahdat.

Myöhemmin opin sinusta, että tällainen puhe on mielestäsi vähän turhan siirappista. Vielä siitä myöhemmin suunnittelen lähettäväni sinulle postitse litran siirappia, mutta en ole suunnitelmani kanssa tarpeeksi vakavissani – tai paremminkin, en ehkä aikonut koskaan sitä toteuttaakaan. Sehän oli vain kuvittelua.

Sinä – joka olet vieressäni nyt – olet minulle jotenkin epäselvänä kuvassa.

## 5. KOHTAUS

(NÄYTTTELIJÄ 3 juoksee näyttämölle alastomana.)

NÄYTTTELIJÄ 3

Salamoita! Salamoita! Salamoita! Pimeä kuja. Märkä asfaltti.

Terminator saapuu maan päälle! Terminator saapuu maan päälle Arnold Schwarzeneggerin lihakkaassa hahmossa! James Cameronin ohjaama mahtava speaktaakkeli!

(Tauko)

Mutta tää ei oo Teminator. Tää on Jeesus. Jeesus saapuu kuin Terminator maan päälle. Olen Jeesus.

(Jeesus käy keskustelun Jumalan kanssa. Jumalan ääni tulee nauhalta. Jumalan ääni on NÄYTTTELIJÄ 3:n ääni.)

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Miksi sinä Isä heitit minut alastomana tänne alas?

JUMALA

Usko minua poikani. Näyttävä sisääntulo antaa uskottavuutta.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Mutta miksi alasti?

JUMALA

Kysy James Cameronilta. Näkemiin lapseni. (tauko) Tota... tuli yksi vitsi vielä mieleen... Mitä eroa on minulla ja Bonolla? (tauko) No. Minä en kuvittele olevani Bono.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Voi pakana sentään!

(NÄYTTTELIJÄT 4 ja 2 esittävät poliiseja. He lukevat poliisien repliikit käsikirjoitusmonisteista, joita he pitävät kohtauksen ajan käsissään.)

NÄYTTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)

Jaaha. Milläs asioilla täällä liikutaan?

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Jaa-a... ihan yhteisillä asioilla...

NÄYTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)  
Ootsä joku vitsinieikka?

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
No, en kyllä ole.

NÄYTTELIJÄ 2 (Poliisi 2)  
Missä sun vaatteet on?

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Piti tehdä tämmönen näyttävä sisääntulo, olin heti kyllä eri mieltä...

NÄYTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)  
Vittu tää on ihan sekasin. Onko sulla mitään papereita?

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Eikös sulla oo siinä kädessä jotain papereita?

NÄYTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)  
Vittuileksä?

NÄYTTELIJÄ 2 (Poliisi 2)  
Pena, rauhotus vähän. Mistä sä oot tulossa?

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Kotoo. (näyttää sormella ylös)

NÄYTTELIJÄ 2 (Poliisi 2)  
Muistatko sä sun nimees?

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Jeesus Nasaretilainen. Jumalan poika.

NÄYTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)  
Ei jumalauta! Sun on oikeesti parasta olla tosi sekasin tai kohta rupee läski tummumaan.

NÄYTTELIJÄ 3  
Nyt tää Jeesus ei oikeen haluais sanoo tätä seuraavaa repliikkiä, kun tää pelkää tätä toista poliisia... mutta tän on tavallaan vähän pakko...

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Älä pliis lausu turhaan herran nimeä, jooko.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)

Jo nyt on perkele!

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Missä? (vilkuilee, yrittää nähdä missä Perkele on)

NÄYTTTELIJÄ 2 (Poliisi 2)

Pena, Pena. Otas nyt hetki ihan iisisti.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)

Vittu tää on varmaan niitä Romanian pakolaisia. Tänne tulee saatana kerjäämään meidän rahoja, nussii täällä jotain meidän naista, se on varmaan saatana raiskannu jonkun tänne.

NÄYTTTELIJÄ 2 (Poliisi 2)

Onko täällä muita?

NÄYTTTELIJÄ 3: Nyt tää Jeesus miettii, että mikä tota toista poliisia oikeen vaivaa kun se vaikuttaa kyllä tosi aggressiiviselta...

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Mitä?

NÄYTTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)

Oletko yksin täällä!

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Teidän kaikkien kanssa.

NÄYTTTELIJÄ 2 (Poliisi 2)

Mitä?

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Myös sinun henkesi kanssa.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)

Voi Jeesus kristus!

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Mitä?

NÄYTTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)

Mitä?

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Niin... *Mitä?*

NÄYTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)  
Niin mitä-mitä!?!

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Sä sanoit Jeesus Kristus.

NÄYTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)  
Mitä sitten?

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Että oliko sulla jotain asiaa? Yleensä jos toista puhutellaan niin on jotain asiaa. On ehkä niinkun ihan kohteliasta. Sulla taitaa olla jotain ongelmia noitten nimien kanssa. Herran nimeäkin tossa äsken huutelit, eikä sulla hänellekään tainnut mitään asiaa olla...

NÄYTTELIJÄ 2 (Poliisi 2)  
Hei kaveri nyt rauhotut ja Pena ota iisisti. (tauko)

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Hei Pena!

NÄYTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)  
Mitä?

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Ei mitään.

NÄYTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)  
Mikä tää kaveri oikein on?

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Pena! Hei Pena! Pena Pena Pena.

NÄYTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)  
Lopeta.

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Pena Pena Penappenappena. Pena Pena Penappenappena.

NÄYTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)  
Älä hoe mun nimee.

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Pena Pena Pena.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)  
Lopeta!

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
No niin kato ärsyttääkö? Siinä näit. Ei kannata.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)  
Ei saatana oo todellista!

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Hän on todellinen. Ja sinä olet avannut sydämesi hänelle, mutta vielä ei ole myöhäistä. Lapseni, avaa sydämesi Herralle.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)  
Älä koske muhun!

NÄYTTTELIJÄ 3  
Sanoo Pena Poliisi ja lyö tätä Jeesusta. Nyrkillä. Kasvoihin. Tää Jeesus on tosi hämmentynyt: ”ootsä hullu, miks sä löit mua, mä yritän vaan auttaa sua.”

NÄYTTTELIJÄ 2 (Poliisi 2)  
Pena perkele mitä sä teet!

NÄYTTTELIJÄ 3  
Sanoo poliisi kaksi. Mutta koska tää on Jeesus niin tää kääntää toisen posken.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Tossa on toinen poski.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)  
Et koske muhun!

NÄYTTTELIJÄ 3  
Sanoo Pena Poliisi ja lyö tätä uudestaan – tällä kertaa pampulla. (tauko)  
Voitko Penan esittäjä tulla tänne näyttämölle lyömään mua. Tee pamppu niistä papereista, jotka sulla on kädessä ja lyö mua täysiä naamaan.

(NÄYTTTELIJÄ 4 tulee NÄYTTTELIJÄ 3:n eteen ja lyö tätä käsikirjoituksesta rullatulla pampulla naamaan.)

NÄYTTTELIJÄ 3  
Tää Jeesus putoaa tän lyönnin voimasta polvilleen. Ja tää Pena putoo samalla polvilleen. Tää Jeesus ei nää enää mitään. Verta valuu silmiin. Tää haparoi eteenpäin ja koskettaa Penan kasvoja ja kavahtaa...

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Sinä olet sairas. Syöpä on levinnyt.

NÄYTTELIJÄ 2 (Poliisi 2)  
Pena mitä vittua täällä tapahtuu?

NÄYTTELIJÄ 3  
Sanoo Poliisi 2 ja sitten Pena alkaa hakata Jeesusta.

(NÄYTTELIJÄ 4 hakkaa käsikirjoituspampulla NÄYTTELIJÄ 3:a)

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Minä parannan sinut. Minä parannan sinut. Minä parannan si...

NÄYTTELIJÄ 3  
Sitten tää Jeesus ei pysty enää puhumaan, vaan vajoaa hakattuna maahan ja poliisit käyvät seuraavanlaisen dialogin...

NÄYTTELIJÄ 2 (Poliisi 2)  
Pena rauhotu. Sä pelotat mua. Mikä sua vaivaa sä hakkasit tota ihmistä.

NÄYTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)  
Voi helvetin helvetti.

NÄYTTELIJÄ 2 (Poliisi 2)  
Ootsä kunnossa? Mikä helvetti sua vaivaa?

NÄYTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)  
Ei mikään. Vähän stressiä vaan. Mitä me tehään tolle pultsarille?

NÄYTTELIJÄ 2 (Poliisi 2)  
Viedään asemalle.

NÄYTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)  
Ei me voida sitä asemalle viedä. Mähän saan saatana syytteen.

NÄYTTELIJÄ 2 (Poliisi 2)  
Mun on pakko raportoida tästä.

NÄYTTELIJÄ 4 (Poliisi 1)  
Mä en tidä mikä muhun meni.

NÄYTTELIJÄ 3  
Joo. Näin tää vois mennä. (tauko) Vähän myöhemmin tätä Jeesusta hakataan vähän lisää... tällä ei mee yllättäen ihan kauheen hyvin...



... semmonen vielä tästä Penasta, että se palaa... että se tulee takasin... jossakin vaiheessa... ja tää Jeesus vaan makaa jossain kadulla... ja tää Pena tulee paikalle.

Ja tää Pena olis oikeesti ollu sairas. Ja se olis parantunu. Eikä sitä tarvi sitten sen enempi selitellä, mutta jotenki vois antaa ymmärtää... että jotenkin ihmeellisesti hän on parantunu...

Ja tää Pena haluis viedä tän Jeesusksen kotiinsa ja pestä sen jalat. Tää Jeesus vähän ihmettelee, että miks se niin haluaa tehdä. Mutta sitten tää ajattelee, että ehkä näin on käynyt joskus ennenkin...

Sitten tulee tämmönen hyvin niinkun staattinen kohta. Siinä ei varmaan ihan hirveesti niinkun tapahdu. Ja tää Penan hahmo on siinä kohtauksessa aika hauras jotenkin... (tauko)

Mä en ehkä itekkään niinku tiedä, että onko tää nyt sitten todella Jeesus... vai onko tää vaan harhanen ihminen... ja sit vaan sattuu asioita, jotka näyttäytyy siltä...

Tää Pena ei usko mihinkään jumaluuteen tai korkeampaan voimaan, mutta siinä kohtaa kun se pesee tän Jeesusksen jalkoja niin siinä kohtaa se on täysin vakuuttunut että tää ihminen on Jeesus Kristus.

(NÄYTTTELIJÄ 4 pesee muovisessa pesuvadissa NÄYTTTELIJÄ 3:n jalat)

## 6. KOHTAUS

### NÄYTTTELIJÄ 1

Kun ajattelen mitä vastus tarkoittaa, näen sinut kuvittelussani katsomassa minuun huoneessasi – hahmosi piirtyy ikkunan valoa vasten ja piirteesi muuttuvat hieman utuisiksi. Katseessasi on jotain, joka kysyy vielä selkeämpiä perusteluja. Täsmennystä.

Ajattelusi tuntuu osittain tutulta ja osittain kohtaan sinussa vain rajoiltaan epäselvän pimeyden.

Kuvittelussani istut usein keskihintaisen ravintolan tummanpunaisella penkillä. Selkäsi takana on tumma puinen seinä ja siinä on tummanpunainen pehmuste, selkänoja. Nojautut taaksepäin ja... en osaa kuvailla miten nojautut taaksepäin, enkä enää muista miten kätesi olivat... haluan taas tulla sinuun – en tiedä tapahtuuko tämä vain nyt vai halusinko myös silloin. Haluan ajatella, että halusin myös silloin.

Katsot minuun ja muistaakseni yritän jälleen täsmentää puheitani siitä, mitä tarkoitan toiseudella.

Silloin alan nähdä tuon ääriviivoiltaan epäselvän pimeyden rintasi kohdalla ja minä katson sitä... enkä ymmärrä sanoa sinulle, että siinä se on tuo musta portti rintasi kohdalla... tai joku luolaston aukko tai tunneli...

En osaa sanoa sitä sinulle, koska tämä muotoutuu sanoiksi vasta nyt... ja nyt näyttää siltä, että tämä ei päädy sinulle asti.

**7. KOHTAUS**

NÄYTTELIJÄ 4 (puhuu suoraan yleisölle)

Olen nainen. Naispoliitikko. Seison mieheni kanssa pinnasängyn edessä, katsomme sänkyyn. Nukkuuko siellä joku? Sillä ei jostain syystä ole nyt merkitystä. Käymme seuraavan dialogin:

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Vema, olen tehnyt jotain kauheaa ja tulen jäämään siitä kiinni.

NÄYTTELIJÄ 3 (Vema)

Tuleeko tämä ilmi?

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Kyllä, se tulee ilmi.

NÄYTTELIJÄ 4

Musiikki alkaa. Nimeni keksin myöhemmin. Se on Viiva-Liisa Hella.

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Vaalikiertue ja vaalivalvoijaiset. Seison kärryssä, minusta tiedetään asioita. Niitä puhutaan ääneen. Yleisölle kerrotaan asioita, joita minusta pitää tietää. Että olen turkistarhaajan tytär, että olen naisten asialla. Että henkilö nimeltä Jarmo Karvanen on kampanjani takana.

Kampanjani on asiantuntijoiden mukaan epärealistinen. Ihailen Jarmoa. Hän on kaikkea sitä, mistä olen nähnyt unta. Aina se purjehtii jossain kaukana eikä koskaan vastaa puhelimeen.

Minä puhun megafoniin koko ajan jotain tällaista: Kiitos teille ystävät. Ilman teitä en olisi nyt tässä. Kun seistiin Lapuan nesteen pihassa räntäsateessa, mietin, että tähänkö tässä maassa kolme tutkintoa riittää? Silloin mieheni Veli-Matti toi minulle styrox-astiassa Kiljusen Erkin tekemää hernekeittoa ja tiesin taas, että oikealla asialla ollaan. Tarja ajoi autolla 150 kilometriä, kun jalkojani kivisti ja tarvitsin rakkolaastarin. Kiviharjun Matti poisti heimlichin otteella kurkkuuni juuttuneen pullanpalan Alahärmän Rinta-Joupin takahuoneessa. Laineen Mirkku jakoi pinssejä joka päivä aamu kahdeksasta ilta yhdeksään asti, vaikka tieto miehensä virtsakivistä ja tyttärensä muutosta Helsinkiin varmasti painoivat mieltä. (tauko)

Minä voitan vaalit. Minusta tulee varmuudella ministeri. Miehelleni minä olen täysi hirviö.

Vaalivalvoijaisissa Vema tulee yllättäen ja napaa minut syliinsä.

NÄYTTELIJÄ 3 (Vema)

Ihanaa kulta sä säteilet. Mä rakastan sua ja haluan lisää lapsia. (Suutelee)

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

(suoraan yleisölle) En jotenkin pääse mukaan tähän tunnelmaan. Silloin Iltalehden toimittaja Pekka Vittunen jo tuleekin takavasemmalta.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pekka Vittunen)  
Pekka Vittunen Iltalehdestä terve!

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Hei.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pekka Vittunen)  
Haluaisin ottaa susta kuvia!

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Okei, mä haen kukat!

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pekka Vittunen)  
Olisko täällä joku rauhallinen takahuone tai iso vesisänky jossain?

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Vesisänky?

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pekka Vittunen)  
Niin. Tai sitten voitais ottaa sellanen domina-papitar kuvasarja tossa takan edessä!

(NÄYTTTELIJÄ 4 puhuu jälleen yleisölle)

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Kuvista ei tule kovinkaan hyviä. Vema sanoo, että se johtuu siitä että valo on huono. Minusta on kuitenkin mukavaa kun minua kuvataan...

Myöhemmin vaalivalvojaisten iltana puhelimeni soi. Siellä on pääministeri Hauki. Puhelun sisältö on kannaltani katastrofaalinen. Hauki onnittelee ja voivottelee ettei minusta nyt sitten kuitenkaan tehdäkään ministeriä. Kun en oikein istu puolueen imagoon. Hänen mielestään turkulainen Essi Persikka on nyt se mitä puolue tarvitsee.

Minä joudun raivon tilaan. Ja jotta te ymmärrätte paremmin puhelun sisältöä, minun on varmaankin näytettävä teille palanen tästä raivosta. Joudun nyt kiihdyttämään itseäni tuohon tilaan... (kiihdyttää itsensä raivotilaan)

Voi vittu Hauki nyt sää teet tässä kyllä tekovitun ehjään perseeseen. Eksää saatana tajua, että mun isäni kotitalon seinät on täynnä niitä sun saatanan kampanjataulujas, joita ilman sinäkin istuisit vielä siellä vitun Paasikiviopistolla santsaamassa sitä saatanan lohikiusausta ja porkkanaraastetta - VITTU!!! Nyt minä pistän puhelimen kiinni ja lasken rauhallisesti viiteentoista. Sinä aikana sinä mietit näitä asioita uudelleen, soitat takaisin ja pyydät anteeksi.

Suljen luurin ja alan laskea 1, 2, 3, 4, ja nyt mietin laskenko liian nopeasti. Hidastan vauhtia 5, 6 kuulen kuinka Vema tiskaa 7, 8, tiskaaminen alkaa kuulostaa todella ärsyttävältä, se on äänestä päätellen tiskannut samaa

lautasta jo jonkin aikaa, kun se keskittyy ja jännittää puolestani 9, 10, minua alkaa todella vituttaa se Veman tiskaaminen 14, menen keittiöön ja rikon kaikki lautaset, 15. Vema mököttää keittiössä. Minua itkettää. Puhelin ei soi. Lyön puhelimella itseäni päähän.

(tauko)

Sanoin teille alussa, että olen naispoliitikko ja että olen tehnyt jotakin kauheaa ja että tulen jäämään siitä kiinni. En tiedä tarkkaan missä vaiheessa tein sen mitä tein: oliko se jo ennen puhelua vai puhelun jälkeen... Mutta minä menin Essi Persikan toimistoon. Varmistin, että toimisto oli tyhjä, että sain olla rauhassa, otin aikani... Ja sitten minä tein sen! Ja se tuntui minusta parhaalta asialta mitä olen tehnyt vuosiin. Kun lähdin, tyhjensin vielä hänen tulostimensa mustekasetin hänen bonsaipuunsa juurelle. Vasta sitten minuun iski kauhu kiinnijäämisestä. Menin sekaisin. Ja kun minä menen sekaisin, soitan aina Jarmo Karvaselle, kampanjamiehelleni. Puhelu menee vastaajaan. ”Moikkelistsuippa”, sanoo Jarmon vastaaja. Miten kukaan mies voi sanoa moikkelistsuippa tavalla, joka herättää minussa niin paljon tunteita. Jos minun mieheni edes joskus sanoisi moikkelistsuippa, se kuulostaisi tältä:

NÄYTTELIJÄ 3 (Vema)

Moikkelistsuippa.

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Niin. Siinä on heti jotakin ällöttävää. Se ei kuulosta ollenkaan samalta kuin Jarmon moikkelistsuippa... Vastaajassaan Jarmo sanoo näin: ”Moikkelistsuippa, soitit Jarmo Karvasen vastaajaan. Olen nyt purjehtimassa Fidjillä enkä pääse vastaamaan, mutta jätä viesti niin otan sinuun yhteyden heti kun pääsen seuraavaan satamaan.”

En saa Jarmoa kiinni. (tauko) En tiedä miksi, mutta silloin päätän leikkauttaa munanjohtimeni. Lääkäri on mukava.

## 8. KOHTAUS

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Mukavan lääkärin vastaanottohuoneessa on jonkinlainen toimenpidetuoli. Mukava lääkäri pyytää minua asettautumaan siihen. Päätän käydä siihen kontilleni. Mukava lääkäri laskee pikkuhousuni tavalla, josta välittyy pelkkää luontevuutta ja inhimillisyyttä. Mukava lääkäri ottaa taskulampun ja alkaa suorittaa jälkitarkastusta. Taskulampun valaistessa hanuriani eksyn ajattelemaan toimittajia ja sitä kysymysryöppyä, jolla he vääntävät häviöstäni irti kaikki mehut. En tiedä miksi suostun tähän leikkiin, mutta huomaan jo harjoittelevani vastauksiani mielikuvissani. Typerä ilme kasvoillani.

NÄYTTELIJÄ 2 (Toimittaja)

Viiva-Liisa Hella teistä ei tullut ministeriä. Oletteko pettyneet?

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Sanoisin näin: Valmistin hyvän pääruuan, mutta tällä kertaa se ei mahtunut menuun. Totta kai kokki on aina tyytyväinen kun oma satsi maistuu, mutta nyt näin. Pettymys jätetään keittiöön, tunteet leikkuulaudalle.

NÄYTTTELIJÄ 2 (Toimittaja)

Niin, likaisia astioita pestään varmasti puolueessa vielä pitkään. Kuka tiskaa?

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Yhdessä tiskataan. Yksi pesee, toinen kuivaa ja kolmas laittaa kaappiin. Muut tekevät sillä aikaa jälkkärin.

NÄYTTTELIJÄ 2 (Toimittaja)

Jälkiruokalautasella on tällä kertaa oman puolueen turkulaiskaunotar Essi Persikka, sanotaan, että hävisitte ministerinsalkun juuri hänelle.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Salkkumme olisivat takuulla olleet hyvin erilaiset, hänellä ehkä pieni soma Vuitton, minulla isompi laukku suomalaisilla karvasomisteilla... Tehopisteet eivät ole ainoa keino valita pelaajia arvoturnausten rivistöön. Joskus ratkaisee sekin onko leftin vai raitin pelaaja tai ihan se millainen pelaaja on kopissa... uskaltaako olla joukkueen edessä tavallaan henkisesti alasti.

NÄYTTTELIJÄ 2 (Toimittaja)

Viiva-Liisa Hella, teitä on kuvattu poliitikkona yhteistyökyvyttömäksi ja pyrkyrimäiseksi valehtelija-ämmäksi, mitkä ovat tulevaisuuden suunnitelmanne?

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Aivan ensimmäiseksi juomme eduskuntaryhmän kanssa kakkukahvit, sitten töihin. Pyykkiä on paljon. Ensin erotellaan valkoiset värillisistä, taskut tyhjennetään, farkut nurinpäin ja kauluksiin taborttia. Lopuksi kone pestään tyhjänä 90:ssä, ettei itse kone ala haista munalle. Sitten kotiin saunaan.

NÄYTTTELIJÄ 2 (Toimittaja)

Kiitos. Ja onnea.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Kiitos. (puhuu jälleen yleisölle) Havahdun mukavan lääkärin vastaanottohuoneessa. Mukava lääkäri sanoo minulle:

NÄYTTTELIJÄ 2 (Mukava lääkäri)

Arvet on siistit ja itse leikkaus onnistui mainiosti. Te ette saa enää lapsia. Seksiä pitää välttää ainakin siihen asti kunnes tikit ovat sulaneet.

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Puen pöksyt jalkaani ja olen hetken aikaa huojentunut. (Tauko) Minusta tuntuu, että tässä kohtaa minun pitäisi sanoa teille jotakin merkittävää... Mutta en keksi sitä nyt.

9. KOHTAUS

(NÄYTTELIJÄ 3 tuo näyttämölle kassin, josta ottaa kohtaukseen kuuluvia esineitä. Asettelee tarpeiston näyttämölle)

NÄYTTELIJÄ 3

Esittelen seuraavan kohtauksen elementit. Ruskea kajaalikynä, propellihattu, ruma dildo, vesimeloni, sanomalehti, kohtauksen teksti – neljä sivua, kahtena kappaleena. Tuo (NÄYTTELIJÄ 4) on Joonas. Tuo (NÄYTTELIJÄ 1) on pappi. Ja minä olen Jeesus. (ottaa kajan kynän ja propellihatun. Pukee propellihatun NÄYTTELIJÄ 4:lle ja piirtää tämän kasvoihin pisamia kajan kynällä) Tästä Joonaksesta vielä sen verran, että tää Joonas on kaksitoista vuotta.

(NÄYTTELIJÄ 3 tuo dildon NÄYTTELIJÄ 4:lle. Ottaa sitten kohtauksen käsikirjoituksen ja vie sen NÄYTTELIJÄ 1:lle)

NÄYTTELIJÄ 3

Tää Jeesus on nyt kirkossa yöllä. Tää on päätynt sinne epätoivoisena rukoilemaan.

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Minä rukoilen, että he kaikki olisivat yhtä, niin kuin sinä, Isä, olet minussa ja minä sinussa. Niin tulee heidänkin olla yhtä meidän kanssamme, jotta maailma uskoisi sinun lähettäneen minut. Sen kirkkauden, jonka sinä olet antanut minulle, olen minä antanut heille, jotta he olisivat yhtä, niin kuin me olemme yhtä. Kun minä olen heissä ja sinä olet minussa, he ovat täydellisesti yhtä, ja silloin maailma ymmärtää, että sinä olet lähettänyt minut ja että olet rakastanut heitä niin kuin olet rakastanut minua. (Joh. 17:20-23)

NÄYTTELIJÄ 3

Sitten toi pappi tulee ja keskeyttää...

NÄYTTELIJÄ 1 (Pappi)

Mitä te teette täällä! Tämä on herran huone!

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Herra ei tarvitse huonetta!

NÄYTTELIJÄ 1 (Pappi)

Kuinka te pääsitte sisään. Ovet ovat lukossa.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Miksi herran huoneen ovet ovat lukittu.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pappi)

Teidän täytyy poistua.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Miksi?

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pappi)

Koska on yö.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Miksi herran huone on kiinni yöllä.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pappi)

Voisitteko nyt ystävällisesti poistua.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Eivätkö ihmiset tarvitse lohdutusta öisin.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pappi)

Kriisikeskus päivystää öisinkin. Voin antaa teille..

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Mitä te voitte antaa minulle!

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pappi)

Voin antaa teille kriisikeskuksen numeron, te voitte soittaa... tai voin antaa osoitteen... te voitte varmasti mennä sinne. (Tauko) Minä olen väsynyt, minun täytyy nukkua.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Nukkuuko Jumalasiikin?

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pappi)

Eihän täällä nyt yötä päivää voi ovet olla auki!

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Miksei?

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pappi)

Tämähän olisi kohta täynnä tuollaisia juoppoja koko kirkko! Anteeksi, teidän täytyy nyt poistua.

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Minä rukoilen.

NÄYTTELIJÄ 1 (Pappi)  
Rukoilkaa muualla!

NÄYTTELIJÄ 3  
Sitten tää pappi käy käsiksi Jeesukseen ja alkaa raahata tätä ulos ja lopulta tää pappi paistaa tän Jeesuksen lattialle. Tää Jeesus on polvillaan ja katsoo käsiään. Tää kääntää kämmenensä Pappiin päin. Kämmissä on stigmat jotka vuotavat verta. Pappi sanoo:

NÄYTTELIJÄ 1 (Pappi)  
Kuka te olette?

NÄYTTELIJÄ 3  
Sitten tää pappi kantaa Jeesuksen jonkinlaiseen pieneen huoneeseen. Huoneessa on sänky, jolla makaa alastomana Joonas.

(NÄYTTELIJÄ 4 tulee näyttämölle dildo kädessään)

NÄYTTELIJÄ 1 (Pappi)  
Joonas. Laita vesi kiehumaan ja etsi kuivia vaatteita. Heti! (Jeesukselle) Te olette hyvässä turvassa nyt.

(NÄYTTELIJÄ 3 ottaa kiinni NÄYTTELIJÄ 4:stä – ei päästä tätä lähtemään)

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Mitä...

NÄYTTELIJÄ 1 (Pappi)  
Ei mitään hätää enää.

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Kuka...

NÄYTTELIJÄ 1 (Pappi)  
Joonas tuo teille lämmintä vaatetta.

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Mitä te olette tehnyt hänelle?

(Tauko. NÄYTTELIJÄ 3 ottaa dildon NÄYTTELIJÄ 4:n kädestä)

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Mitä tällä tehdään? (tauko)



NÄYTTTELIJÄ 1 (Pappi)  
Joonas sinun täytyy nyt mennä.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Mitä te olette tehnyt hänelle?

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pappi)  
En mitään. Poika tuli itse minun luo.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Poika tuli itse minun luo...

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pappi)  
Niin. Minä... en ole tehnyt mitään.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Mitä tällä tehdään?

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pappi)  
Poika toi sen. Se on... se on... minä en tiedä. Minä en ole tehnyt mitään.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Mitä sinä olet tehnyt hänelle?

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pappi)  
En mitään. Minä en ole tehnyt mitään. Poika on syntinen, häntä täytyi rangaista...

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Mitä sinä olet tehnyt hänelle!

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pappi)  
Hän hän hän minä minä minä yritin estää mutta mutta hän viekoitteli minut.  
Minä minä en ole koskenut häneen! Hän hän minä en. Hän teki aloitteen. Minä vain...

(NÄYTTTELIJÄ 3 ottaa vesimelonin)

NÄYTTTELIJÄ 3  
Tää olis papin pää.

(NÄYTTTELIJÄ 3 paistaa vesimelonin lattiaan. Nostaa vesimelonin ylös.  
Vesimelonista valuu nestettä.)

**NÄYTTELIJÄ 3**

Iltalehti 25.8.2010. Lasta hyväksi käyttänyt palasi saarnapöytäntöön. Oikeustuomion saanut mies jatkaa seurakunnan pastorina. Perheellinen pastori tuomittiin syksyllä 2008 puoleksi vuodeksi ehdolliseen vankeuteen alaikäisen seksuaalisesta hyväksikäytöstä. Pastori selitti tekemisiään myöhemmin syyttäen tapahtuneesta työuupumusta... joka johti harkintakyvyn pettämiseen. Uhrin vanhemmat puolestaan kertoivat, että prosessi oli ollut koko perheelle rankka.

**10. KOHTAUS**

(NÄYTTELIJÄ 3 laittaa päähänsä tonttulakin.)

**NÄYTTELIJÄ 3**

Nyt on jouluku. On tän Jeesuksen synttärät.

Tää Jeesus näkis joulukuusen. Siinä joulukuusessa on paljon koristeita: punaisia palloja ja muita hopeisena ja kultaisena kimaltelevia koristeita, kynttilöitä ja latvassa hopeinen joulutähti. Se kuusi on olohuoneessa. Kuusen vieressä on nojatuoli, nahkainen, tumma. Lattialla kuusen alla on paljon lahjoja. Sitten tää Jeesus näkee semmoisen pienen pojan. Kolmivuotiaan pienen pojan, jolla on yllään pyjama ja tonttulakki ja jonka oikeassa kädessä on leikkijuna. On Joulu.

Pieni kolmivuotias poika on jähmettynyt paikalleen ja pää on painunut hieman kumaraan hartioitten väliin. Sitten tää Jeesus alkaa kuulla ääniä: kuulostaa siltä kuin lautasia ja lasia rikkoutuisi. Sitten kuuluu huutoa ja kiroilua. Sitten tää Jeesus näkee äidin ja isän. Isä ja äiti seisovat kuusen vieressä ja huutavat toisilleen. Isä huutaa "Saatana" ja lyö äitiä, joka kaatuu lyönnin voimasta nahkaiseen nojatuoliin. Tää Jeesus katsoo pientä kolmivuotiaista poikaa, joka on yhä jähmettyneenä paikoilleen ja jonka posket on kastuneet kyynelistä ja jonka kädessä on leikkijuna. Sitten tää Jeesus menee sen pojan luokse ja ottaa hänet syliinsä ja yrittää lohduttaa. Jeesus painaa pienen kolmivuotiaan pojan rintaansa vasten ja silittää pojan päätä. "Ei mitään hätää, nyt on jouluku."

**11. KOHTAUS****NÄYTTELIJÄ 3**

Nyt tätä Jeesusta ahdistaa tosi paljon. Ja Piru ilmestyy tälle Jeesukselle ja nää käy tämmösen keskustelun:

**NÄYTTELIJÄ 4 (Piru)**

Meneekö hyvin?

**NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)**

Ole sinä hiljaa.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Piru)

Nooo, onko ärripurri?

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Onko ärripurri, voi pyhän Paavalin perse!

NÄYTTTELIJÄ 4 (Piru)

Itehän sä oot tän kaiken luonu.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Enkä ole.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Piru)

No olosuhteet ainakin.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Kylläpä vituttaa.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Piru)

Älä nyt pienistä masennu.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Masennunpas.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Piru)

Älä masennu.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Masennun.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Piru)

Älä masennu.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Mitä se sulle kuuluu.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Piru)

Ei asiat niin huonosti ole.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Jaa.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Piru)

Ihan totta. Katso nyt täälläkin näitä ihmisiä. (katsoo yleisöä) Onnellisen näköistä porukkaa.

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Missä.

NÄYTTELIJÄ 4 (Piru)  
Tossa katsomossa.

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Jaa.

NÄYTTELIJÄ 4 (Piru)  
Kato nyt.

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Niin. Ehkä sä oot oikeessa. Kaikki on ihan hyvin. Suurin osa tästäkin yleisöstä on varmaan ihan onnellista porukkaa.

NÄYTTELIJÄ 4 (Piru)  
Epäilemättä.

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Ja suurin osa, kaikki, haluaa elää.

NÄYTTELIJÄ 4 (Piru)  
Ehdottomasti.

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Siis mieluummin kuin kuolla.

NÄYTTELIJÄ 4 (Piru)  
Juuri näin.

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Suurimmalla osalla on varmasti ihan positiivisia ajatuksia. Kauniita, rakkaita ajatuksia.

NÄYTTELIJÄ 4 (Piru)  
On. Ja suurin osa on tehnyt huorin. (tauko) Ja useampi on varmasti varastanutkin.

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Ei ole.

NÄYTTELIJÄ 4 (Piru)  
Mitä?

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Ei ole.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Piru)  
Ehkä joku on tappanutkin.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Ei ole!

NÄYTTTELIJÄ 4 (Piru)  
Oletko varma. (tauko)

NÄYTTTELIJÄ 4 (Piru)  
Mites tää ”pyhitä lepopäivä”? ”Krapulassako makaisin, ajatusta siedä en, (entä tuletko takaisin)...”

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Lopeta.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Piru)  
Mites tää ”Kunnioita äitiäs ja isääs”?

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Lopeta.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Piru)  
Suurin osa yleisöstä?

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Lopeta.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Piru)  
Oletko nimittäin himoinnut lähimmäisesi vaimoa tai taloa. Tää on kyllä hauska.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Lopeta!

NÄYTTTELIJÄ 4 (Piru)  
Lopeta ite toi Jeesustelu!

NÄYTTTELIJÄ 3: Niin lopetankin! (NÄYTTTELIJÄ 3 poistuu näyttämöltä ja esittää yritystä hukuttautua muoviseen vatiin, jossa aiemmin esityksessä pestiin jalkoja)

**12. KOHTAUS**

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Olen nainen. Naispoliitikko. Näen jo itseni mestauslavalla. Virttynyt jakku päällä, erokirja kädessä, kasvoillani typerä hymy. (hymyilee typerästi) Mietin hetken, miten te minua katsotte? Ja mitä tämä hymy ilmaisee?

Miestä katsotaan eri tavalla ja siksi mies tuomitaankin eri tavalla. Mies alistetaan, nainen nöyryytetään. Häpäistään. Raiskataan. Kun mies tekee virhearvion, siinä on aina jotain koomista. Vaikka se öljyisi kaikki maailman meret, se tekee sen jotenkin housut kintussa. Minussa ei ole mitään koomista. Se tekee minut kai vähän surulliseksi.

Veli-Matti on nukkunut jo pari yötä pakettiautossa. Näytän teille nyt millaista meillä on kotona.

(NÄYTTTELIJÄ 4 esittää vuoroin Viiva-Liisaa ja Vemaa. Veman repliikit on kirjoitettu kursivilla)

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

EKSÄ NÄÄ?! EKSÄ NÄÄ MUA OLLENKAAN. *Joo-o...* Mulla on tarpeita! Mulla on hätä! Mulla on paha olla!!! *Juodaanko teetä?* Sä et halua alkaa mun kanssa yhteistä harrastusta! *Mä hieron sun päätä – mitä harrastusta?* Vitustako minä tiedän – et koske muhun!

(Tauko)

Minusta ei tehdä ministeriä. *Kuulin. Musta sulla on kaksi vaihtoehtoa.* Sinä olet kuin innostunut märkä koira kuseskelet minne sattuu. *Tää nähdään häviönä ellet toimi, sua kohdellaan kuin häviäjää ellet toimi.* Millä vitulla sinä Vema noita analyysejas oikein kehittelet. Sinä katsot päivät pitkät televisiosta ohjelmia, jossa kauniit ihmiset muovimyssyt päässä tutkivat jotain joenpohjasta löytynyttä ruumista. Ja sitten kun ne ovat sitä ruumista aikansa pinseteillä ja pipeteillä käännelleet, niin eiköhän sieltä kynnen alta tai persereiästä vielä joku murhanhimoinen viesti löydy. Kyllä minä tiedän, että olen täysin kyrpä ämmä! Luuletko etten hetkenä minä hyvänsä vaihtaisi paikkaa kanssasi kun pyylevä kotieläimen näköinen toimittaja lukee minulle tuomioni. *Parempi etten sano enää yhtään mitään.* Hyvä.

(Tauko)

*Paitsi...* Et osaa pitää suutasi kiinni. Sinussa ei ole tyyliä. *Missäköhän on taas se Viiva-Liisa, johon minä rakastuin.*

(NÄYTTTELIJÄ 4 esittää yksin Viiva-Liisan ja Veman välisen perheväkivaltatuokion.)

Kun minä kuolen haluan että otat itsellesi uuden vaimon, nuoren. Koulutat siitä sellaisen hyvän ja kiltin naisen. *Lopeta.* Haluan, että nahkastani tehdään käsilaukku.

NÄYTTTELIJÄ 4

Silloin ovi käy. (tauko)

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Mitä jäi?

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)  
Hanskat.

NÄYTTTELIJÄ 3  
Sanoo Vema tavalla joka osoittaa ettei hän aio jatkaa keskustelua... että hän aikoo mennä takaisin pakettiautoon.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Vema...

NÄYTTTELIJÄ 3  
Vema huomaa Viiva-Liisassa vaatimusta tai kutsua johonkin sellaiseen mihin hän ei ole valmis ja sanoo vain:

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)  
Niin?

NÄYTTTELIJÄ 3  
Viiva-Liisa vastaa osin rehellisesti ja aidosti osin käyttäen ahdinkoa hyväkseen ja vetääkseen Vemaa puoleensa.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Minä olen tehnyt jotain. Kauheaa. Minä jään siitä vielä kiinni.

NÄYTTTELIJÄ 3  
Vema miettii, että mitä se on tehnyt. Tämä ei tule Vemalle mitenkään yllätyksenä, jotain tällaista sieltä aina tulee, jotain sellaista johon hänen on pakko osallistua. Vema kävelee luo. Tämä on sellainen repliikki että sen on pakko.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)  
Mitä?

NÄYTTTELIJÄ 3  
Veman katse on koko ajan jotenkin näin alaspäin, jolla hän varmaan ilmaisee loukkaantuneisuuttaan, mutta myös sitä että ”olen tässä, olen tässä”...

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Mä en tiedä mikä muhun meni. Se oli jo ennen vaalitulosta tai heti sen jälkeen. Minä menin Essi Persikan toimistoon. Toimisto oli tyhjä. Siellä ei ollut ketään. Istuin hetken, odottelin. Sitten tein sen. En tiedä mikä muhun meni, mutta se tuntui hyvältä. Lähtiessäni tyhjensin hänen tulostimensa mustekasetin hänen bonsaipuunsa juurelle.

NÄYTTELIJÄ 3

Sitten Viiva-Liisa kuulostelee vähän Vemaa.

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Ymmärräthän Vema, että kun tämä tulee ilmi minut revitään kappaleiksi.

NÄYTTELIJÄ 3

Vema on ehkä vähän kiihtynyt tässä kohtaa. Ja voi kysyä tiukastikin:

NÄYTTELIJÄ 3 (Vema)

Tuleeko se?

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Tulee. Se tulee ilmi.

NÄYTTELIJÄ 3

Tapahtuu rytmin vaihdos.

NÄYTTELIJÄ 3 (Vema)

Keskitytään meihin.

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Leikkasin munanjohtimeni Vema. En saa enää lapsia.

NÄYTTELIJÄ 3

Tämä on ehkä iso juttu Vemalle. Siksi hän vetää ilmaa puristeisesti sisään ja huokaisee:

NÄYTTELIJÄ 3 (Vema)

Mun täytyy miettiä tätä.

NÄYTTELIJÄ 3

Ja koska Viiva-Liisa kokee tämän jonkinlaisena torjuntana – että häntä ei välttämättä hyväksytä tällaisena steriilinä naisena – hän alkaa kerätä tavaroita aggressiivisesti ja laittaa huulipunaa...

NÄYTTELIJÄ 3 (Vema)

Mitä nyt tapahtuu?

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Minä menen töihin ja sinä pakettiautoon nukkumaan.

NÄYTTELIJÄ 3 (Vema)

Viiva-Liisa.



NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Se on ihan ok. Mene. Nuku.

NÄYTTTELIJÄ 3  
Viiva-Liisa pörrää koko ajan edes takaisin ja väistelee. Ja koska se on ainoa keino saada hänet pysähtymään niin Vema sanoo, että:

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)  
Vittu! Mä olen sun kanssa samalla puolella.

NÄYTTTELIJÄ 3  
Viiva-Liisa ei ota tätä kuuleviin korviinsa.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Hyvä.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)  
Eikun nyt täytyy miettiä tarkkaan yhdessä mitä tehdään jos tämä tulee ilmi.

NÄYTTTELIJÄ 3  
Ja Viiva-Liisa asettautuu aivan toiselle puolelle aitaa tässä ja saa aika kovan kohtauksen:

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Sä olisit niiden puolella vaikka ne leikkais multa pään irti ja pelais sillä jalkapalloa. Sä olisit niiden puolella vaikka ne potkisivat sitä hiekkaista maata pitkin ja raiskaisivat minua eduskuntatalon portaille.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)  
Lopeta.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Sussa ei ole miestä vaihtamaan paikkaa mun kanssa!

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)  
Sitäkö sä haluat?

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Susta ei ole kuin haudalla itkemään ja sitä ikuista voileipäkakkua santsaamaan.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)  
Haluaisitko sinä, että mä vaihtaisin sun kanssa paikkaa?

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Paikkaa? Sun kanssa? Hah-hah-haa!

NÄYTTTELIJÄ 3

Jolla Viivaliisa ilmaisee, ettei haluaisi olla Vema, että Vema on hänestä etova.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)

Älä esitä – sitä sä haluat!

NÄYTTTELIJÄ 3

Ja nyt Vema tajuaa, että sitä se muuten oikeasti haluaa.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Hahahahahahahahah!

NÄYTTTELIJÄ 3

Ja nämä kaikki Viiva-Liisan reaktiot ovat sitä samaa, jolla se väistää sitä tosiasiaa, että Vema on oikeassa ja siksi Vema sanoo vielä kerran, jämäkästi, kaiken tämän nähneenä ja kyrpiintyneenä varsinkin siihen näköalaan että menisi takaisin pakettiautoon, sen sijaan että keitettäisiin kahvia ja mietittäisiin vain että mitä vittua me nyt tehdään

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)

Mä olen sun puolella.

NÄYTTTELIJÄ 3

Tästä Viiva-Liisa saa impulssin alkaa riisua.

(NÄYTTTELIJÄ 4 riisuu Viiva-Liisan roolivaatteet ja heittää ne NÄYTTTELIJÄ 3:lle)

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Pue nää.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)

Tä?

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Vaihdetaan paikkaa.

NÄYTTTELIJÄ 3

Ja tää on Vemalle taas pettymys, että kun en haluaisi että tää menee taas tällaiseks sekoiluks. Vema sanoo:

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)

Jutellaan...

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Vittu sä olet mun puolella vaan sun omilla ehdoilla.

NÄYTTTELIJÄ 3

On mahdollista, että Vema on jo jonkinlaisessa tunnetilassa kun hän sanoo, että:

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)

Lopeta!

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

PUE!

NÄYTTTELIJÄ 3

Vema osoittaa että pelkää:

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)

LOPETA!

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Pue tai et saa koskaan tietää miksi leikkasin munanjohtimeni.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)

Mä en pue mitään sinä olet hullu.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

MINÄ OLEN HIRVIÖ!

NÄYTTTELIJÄ 3

Sitten Vema on hetken aikaa samassa asennossa kuin aiemmin tuolla ovella, hanskat kädessään. Tämä meni täydellisen ympyrän, siihen samaan tilanteeseen. Sitten Vema pukee vaatteet ja kävelee Viiva-Liisan luo.

Kävellessään Vema käy läpi seuraavan. Nyt kun olen nöyryytetty ja kun olen itse nöyryyttänyt itseni, niin saanko minäkin jotain? Vema kysyy:

NÄYTTTELIJÄ 3

Miksi sä leikkasit ne?

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Sitä sinä et saa koskaan tietää.

NÄYTTTELIJÄ 3

Vema miettii miksi Viiva-Liisa sanoo näin. Miksi sillä on tällainen tarve tai perverssi halu olla näin kohtuuttoman julma. Ja jos tarkkoja ollaan, niin Vema ymmärtääkin Viiva-Liisaa: Se ei tiedä vastausta siihen kysymykseen. Ja jos se sanois sen ääneen ”en mä tiedä, mä mokasin”, niin se ihminen tuhoutuis ihan saman tien.

NÄYTTTELIJÄ 4

Puhelin soi jakkuni taskussa. (Viiva-Liisan roolitakki on NÄYTTTELIJÄ 3:n yllä.) Tilanne pysähtyy.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

En tiedä pitäisikö minun olla enemmän tunnetilassa siitä tosiasiaista, että olen Veman edessä miltei alastomana, jotenkin onnettomana. Mutta minulla on olo, että olen hävinnyt. Että olen yhtäkkiä täysin voitettu. Ja silti olen jotenkin onnellinen Veman puolesta. Ja minä tajuan, että vaikka se puhelin vasta soi sen taskussa se on jo jotenkin heti parempi tuossa hommassa kuin minä. Ja vaikka olen onneton, samaan aikaan ihailen Vemaa – sitä voimaa, joka hänessä on. Vema vastaa:

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)

(tekeytyen Viiva-Liisaksi) Viiva-Liisa Hella.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pekka Vittunen)

Pekka Vittunen Iltalehdestä terve!

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)

(tekeytyen Viiva-Liisaksi) Hei.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pekka Vittunen)

Mitä mieltä olet uudesta työ- ja elinkeinoministeri Essi Persikasta?

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)

(tekeytyen Viiva-Liisaksi) Mukava ihminen.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pekka Vittunen)

Kamoon... Kaikki tietävät, että te vihaatte toisianne. Mulla on valahtoinen todistaja-

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)

(tekeytyen Viiva-Liisaksi) Pidätkö oopperasta?

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pekka Vittunen)

Oopperasta?

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)

(tekeytyen Viiva-Liisaksi) Oopperasta.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pekka Vittunen)

Onko tämä lahjontaa?

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)

(tekeytyen Viiva-Liisaksi) Lahjontaa?

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pekka Vittunen)  
Niin.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)  
(tekeytyen Viiva-Liisaksi) Kuule Vittunen. Jakkupukuni alla minä olen nainen kolmissakymmenissä.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pekka Vittunen): Niin?

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)  
(tekeytyen Viiva-Liisaksi) Älä esitä tyhmää Pekka. Olet kokenut journalisti. Me poliitikot – varsinkin kaikki me naiset – pelkäämme sinua. Kerron sulle pari mehevää juorua, syödään hyvin käydään oopperassa-

NÄYTTTELIJÄ 1 (Pekka Vittunen)  
Kuule. Sulla ei oo mitään. Jos osaat nussia, voin pantata juttua päivän, puoli.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)  
(tekeytyen Viiva-Liisaksi) Osaan.

NÄYTTTELIJÄ 4  
Puhelu katkeaa.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
No?

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)  
Mä tapaan sen.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Millai?

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)  
(pukeutuneena täysin Viiva-Liisan vaatteisiin) Tällai.

### 13. KOHTAUS

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Harhailen päämäärättömästi koko loppuyön asunnossamme osaamatta edes pukea. En edes tiedä kenen vaatteet pukisin. Vasta kun hiippailemiseni ja rauhattomuuteni käy täysin tuskalliseksi kestää, kysyn vihdoon Vemalta, mitä minun pitäisi tehdä. Keskustelun jälkeen olemme Veman kanssa yhtä mieltä siitä, että minun pitäisi pyytää anteeksi Essi Persikalta.

NÄYTTELIJÄ 3 (Vema)

Se on sulle ollut aina ihan vitun vaikeaa, mutta nyt sun se vaan täytyy tehdä. Kuka tietää... teistä voi tulla vielä vaikka ystävät. Se menee niin teillä naisilla.

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

En saa nukuksi. Päätän hoitaa asian heti. Otan taksin eduskuntatalolle ja vasta maksaessani taksia huomaan olevani edelleen pelkissä sukkahousuissa. Livahdan takakautta sisään, kaappaan käytävän sohvapöydältä pöytäliinan hameekseni ja lampunvarjostimen hatukseni.

Essi Persikka istuu tyylikkäänä eduskuntatalon kahviossa. Hän syö pitkällä lusikalla hienoa jäätelöannosta. Ja koska olemme ainoat ihmiset kahvilassa, on varmaa, että hän on huomannut myös minut.

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Hei.

NÄYTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)

Hei.

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Viiva-Liisa.

NÄYTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)

Essi.

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Aika pyöritystä.

NÄYTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)

Ai?

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Huh-huh... Huuuuuuh-huh... Eivät pidä minusta enää. Kaivavat kaiken. Varastin teininä luokkaretkellä Turussa alusvaatteita ja jäin siitä kiinni. Ovat nyt penkoneet senkin tiedon esille jostain. (nauraa) Niin onneksi olkoon, en ole ehtinyt onnitella. Hyvä, että olet nainen. Että nainen valittiin...

(Tauko)

Kuulin hyvän vitsin...

NÄYTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)

Ai?

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Suomalainen, ruotsalainen ja norjalainen kilpailivat siitä... kuka... miten... kenellä ensimmäisenä...

NÄYTTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)  
Niin?

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Ensin oli norjalaisen...

NÄYTTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)  
Vuoro?

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Joo.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)  
Ja?

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Ja sitten tuli...

NÄYTTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)  
Ruotsalainen?

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Ja sitten...

NÄYTTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)  
Suomalainen.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Munat jäi lauteiden väliin nyt mä pyörryn.

NÄYTTTELIJÄ 1  
Viiva-Liisa pyörtyy, valot sammuvat. Valot syttyvät taas. Viiva-Liisan naama on kakkulautasella.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Näin unta, että oksensin. Äiti piti hiuksista kiinni. Suusta tuli supikoira.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)  
Minä odotan anteeksipyyntöäsi.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Hyvä. Arvostan sitä, että jaksat odottaa.

NÄYTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)

Minä tiedän, että sinä teit sen. Ja että sen lisäksi tapoit bonsaini. Et kestä jos joudut selittelemään sitä lööpeissä. Se antaa sinusta iljettävän hylkiön kuvan, mikä todellisuudessa oletkin. Nyt sinun tarvitsee vain tunnustaa tekosi minulle ja pyytää anteeksi niin asia voidaan unohtaa.

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Niin.

NÄYTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)

Voisimme olla ystäviä.

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Ystäviä?

NÄYTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)

Niin. Mutta sinun pitää antaa minulle jotain, jolla kiristää sinua. Jotain, jolla pitää sinut. Ymmärrätkö?

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Ymmärrän. Mutta millä minä pidän sinut?

NÄYTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)

Minä kerron sinulle häpeällisiä ja kivuliaita muistoja nuoruudestani – näin alkuun vain kaksi. Kuvasi Iltalehdessä tekivät minuun syvän vaikutuksen.

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Domina-papitar -kuvat?

NÄYTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)

Mmm-m.

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Ne otettiin nopeasti. Minä improvisoin.

NÄYTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)

Valot eivät tehneet sinulle oikeutta, mutta näytit kauniilta. Silmissäsi oli viesti: Ajattele, jos olisin tyttöystäväsi. (laulaa:) Dont you wish your girlfriend was hot like me?

(Tauko)

Joten kakaise ulos.

NÄYTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)

Iskeetna.



NÄYTTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)  
Väärinpäin.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Teeksina.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)  
Lähellä.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Kasineet.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)  
Se on vaikeaa. Puserra.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Natsieke.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)  
Mieheni Auvo yritti pusertaa minulta anteeksipyyntöjä vuosia. Keksin kiertoilmauksen "olen pahoillani", mutta se ei ole sama asia. Auvolle se riitti, mutta minulle itselleni ei. Se oli valetta. Otin eron.

Sen täytyy olla miesten keksintö. Anteeksipyyntö. On niin miehistä, että pitää osata ensin pyytää ennen kuin voi mitään saada.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Teeniska-teeniska.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)  
Naisella voi olla vain yksi ystävä. Muut ovat auttamatta aidan toisella puolella. Niin kuin Ultra Bran Terhi ja Vuokko: Anna sai lähteä. Se tyttöjen välisestä ystävydestä.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Minä en pysty tähän.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)  
Ajattele meidät yhdessä Me Naisten kanssa: "Essi ja Viiva-Liisa avoimina – aluksi ystävyys satutti"!

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
SEEKANTI-SEEKANTI! EI TUU MITÄÄN!  
(Tauko)

NÄYTTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)  
Okei. Anna mulle Jarmo niin unohdetaan tää.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Karvanen?

NÄYTTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)  
Onko totta mitä hänestä kerrotaan?

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
On. Hänellä on karvainen rinta. Hän on purjehtija, jonka hiukset ovat vaalenneet suolavedestä ja auringosta. Hänen kasvonsa ovat ahavoituneet kuin mykeneläisen sotilaan. Hänen ihonsa voideltu öljyillä, myskillä ja vaippansa tuoksuu laventelille. Hän on ainoa mies, joka ymmärtää naista. Hän on Jarmo Karvanen, seikkailija.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)  
Anna hänet minulle. Ollaan kuin sisaret.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
Saat Veman.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)  
En huoli.

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
ISKEETNA!!! ISKEETNA!!!  
(Tauko)

NÄYTTTELIJÄ 1 (Essi Persikka)  
Hyvä on. Et kykene anteeksipyyntöön, pidät kiinni Jarmosta, enkä minä halua Vemaa.

Ymmärrät varmaan, että minun on annettava tuon väkijoukon raadella sinut. Minun on annettava tuon perkeellisen koneiston jauhaa sinut atomeiksi niin, että sinusta jää jäljelle vain häpeällinen lehtikuva miestenhuoneen seinälle ja ivallisia lainauksia toimistojen kahvipöytiin. Viiva-Liisa sanon tämän koko sydämestäni: Olen pahoillani.

#### 14. KOHTAUS

NÄYTTTELIJÄ 4 (Viiva-Liisa)  
(puhuu suoraan yleisölle) Mukava lääkäri kertoo, että minulla on rintasyöpä. Rintani leikataan 29. päivä helmikuuta. Karkauspäivänä.

NÄYTTTELIJÄ 2 (Mukava lääkäri)  
Yksityiskohtaisemmin leikkauksen kulusta voitte lukea yöpöydällänne olevasta kansioista – siinä vaiheessa kun itse koette pystyvänne siihen. Sytostaattihoidosta ja sen sivuvaikutuksista on kansionne välissä kattava infopaketti. Kansion välistä löytyvät myös infolehtiset ”Menetetty vartalo”, ”Syöpä ja työnantaja” sekä auttavien puhelimien numerolista.

(Viiva-Liisaa haastatellaan televisiossa. Seuraava tulee videomonitorilta)

HAASTATTELIJA

Viiva-Liisa Hella, te olette kokenut omien sanojenne mukaan henkilökohtaisen helvetin. Minkälainen oma helvetinne oli?

VIIVA-LIISA

Se oli itkua ja hammasten kiristystä. Paljon turhaa melua ja hälyä. Ylitunteellisuuttakin. Koin, että ilman rintoja en ole nainen. Nyt olen toista mieltä. Kriisi opetti minua löytämään naiseuteni ytimen.

HAASTATTELIJA

Sairaudestanne on ollut teille myös paljon etua. Uranne oli alamäessä kun sairastuitte.

VIIVA-LIISA

Niin, ehkä paha olo tuli minusta tällä tavalla ulos.

HAASTATTELIJA

Entä miehenne Veli-Matti? Hän on varmasti saanut myös osansa vaikeuksistanne ja taistelustanne?

VIIVA-LIISA

Sanoisin näin: Veli-Matti on puolellani sataprosenttisesti.

HAASTATTELIJA

Kiitos.

VIIVA-LIISA

Kiitos.

(Viiva-Liisa katsoo televisiossa suoraan kameraan. NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema) käy keskustelun videomonitorissa näkyvän Viiva-Liisan kanssa)

VIIVA-LIISA

Hei.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)

Hei. Tulisitko kotiin?

VIIVA-LIISA

Vema. Minä olen enää pelkkä pää pienessä televisiossa, joten alapa laittaa asioita perspektiiviin.

NÄYTTTELIJÄ 3 (Vema)

Minä kuitenkin rakastan-

VIIVA-LIISA  
Rakasta vaan.

NÄYTTELIJÄ 3 (Vema)  
Sä olet kamala ämmä, mutta mä rakastan sua.

VIIVA-LIISA  
Olen Viiva-Liisa. Arvoitus. Teen päätökseni kuin nainen, suhtaudun miehiin ja naisiin kuin nainen, rakastan kuin nainen, vihaan kuin nainen ja koston kuin nainen. Mutta ennen kaikkea: olen arvoitus.

NÄYTTELIJÄ 3 (Vema)  
Kuka minä olen?

VIIVA-LIISA  
Vema minä toivon, että sinä voisit olla kuin Jarmo – seikkailija. Tiheän viidakon ympäröimänä minä odotan sinua arvoituksineni ja aarteineni. Mutta aarre on vain houkutin, palkinto. Palkinnon todellinen seikkailija löytää seikkailusta itsestään: taistelusta villiä luontoa vastaan, levähdyshetkestä kumquatpuun alla.

NÄYTTELIJÄ 3 (Vema)  
Viiva-Liisa... Mitä helvettiä?

VIIVA-LIISA  
Vema-Vema... Vielä ei ole aika vastauksille, ei edes kysymyksille. Edessäsi on viidakko, joka repii auki sääresi. Iilimadot kohoavat nivusiisi kun kahlaat luokseni tulvivassa joessa, joka kuhisee krokotiileja ja piraijoita. Vatsasi kääntyy kun syöt marjoja, jotka tihkuvat mehua mutta ovatkin myrkyllisiä. Rajut sateet hakkaavat paidan päältäsi ja raadonsyöjät kiertävät leiritultasi. Valvoessasi tulta unohdat tarkoituksen... ja ehkä silloin olet tietämättäsi kaikkein lähinnä minua.

## 15. KOHTAUS

### NÄYTTELIJÄ 1

Näyttämöllä on vuode, jolla makaa – valkoisiin lakanoihin puettuna – mies. Hänellä on kädessään kynttilänjalka. Kuulen puhetta. Joku sanoo:

Kun Runoilija kuuli, että hänen ystävänsä päivät olivat luetut, hän kiiruhti tämän luokse. He keskustelivat lyhyesti muotojen katoamisesta ja lopuksi ystävä pyysi runoilijaa lukemaan ystävänsä kirjoittaman pienen tarinan. Runoilija otti käsiinsä pienen paperinpalan. Ja luki ääneen seuraavat sanat:

Kun katson yössä kättäni, on käteni sininen.  
Miksi me sanomme: Meidän on tuotava valoa asioihin, nähdäksemme millä tolalla asiat todella ovat.

Miksi emme sano: Meidän on vähennettävä valoa nähdäksemme paremmin.  
Kun katson yössä kättäni, on käteni sininen.  
Eikö juuri yö ole käteni värin todellinen tuntija?

Silloin Runoilija ymmärsi ystävänsä kuolleen ja hän heittäytyi tämän ruumiin päälle – sillä se oli soveliaista enää vain hetken. Vaikka hän ei sitä tietenkään itse näin tietoisesti ajatellut.

Ja minä näin kuvittelussani tämän kaiken – ja minut valtasi liikutus. Enkä minä osannut muotoilla itselleni, itseäni tyydyttävällä tavalla, mikä minua liikutti.

Mutta saattoi olla, että kyse oli jostakin tämänkaltaisesta: Minä kuvittelin, että minä ja tuo runoilija tunsimme saman. Ja kenties juuri sen nimi oli ylevä, Vieraanvarainen Yö.

## 16. KOHTAUS

(NÄYTTÉLIJÄ 1 puhuu ja suorittaa samaan aikaan kuvailemaansa toimintaa näyttämöllä)

NÄYTTÉLIJÄ 1 (Mies valkoisessa kesäpuvussa)

Mies.

Sidotuin silmin.

Lähestyy, hitaasti lavan poikki diagonaalissa, tuolia.

Tuoli on tyhjä.

Mies tulee tuolin luo.

Mies polvistuu hitaasti tuolin edessä.

Mies koskettaa hitaasti tuolissa istuvaa, miehen kuvittelemaa naista.

Mies laskee hitaasti kätensä naisen reisien päälle.

Mies laskee päätään kohti naisen reisiä.

Pään liike pysähtyy ennen reisiä.

Tyytymättömyys.

Mies laskee kätensä tuolille.

Mies laskee päänsä käsiensä päälle.

NÄYTTÉLIJÄ 1:n ääni nauhalta

Olen työhuoneellani – työpöytäni ääressä. On 17. päivä helmikuuta. Kuvittelen tätä kohtausta. Näen kuvittelussani itseäni muistuttavan miehen valkoisessa kesäpuvussa tekemässä tätä kohtausta yleisön edessä. Tiedän, että olen tuo mies, vaikka näen itseni epäselvästi. Lisäksi jostain syystä kuvittelussani minulla on tummat hiukset, jotka ovat alkaneet hieman harmaantua...

Lisäksi kuvitellessani kohtausta kuvittelulleni ilmenee uusia asioita: Oma ääneni puhuu nauhalla tätä tekstiä, ja niinpä te nyt kuulette minut. Kuvittelen yleisöä katsomassa tätä kohtausta. Näen kuvittelussani yleisön hämärässä nousevassa katsomossa ja kuvittelen yleisön tunteita, kun se kuulee tämän kerronnan. Minun tekisi mieli sanoa: minä kuvittelen teidät, minä näen teidät istumassa hämärässä...

Kuvittelen itseni puhumassa nauhalle tätä tekstiä. Niin, tätähän ei suinkaan ole nauhoitettu työhuoneellani. Vaan paljon myöhemmin – studiossa. Ja itse asiassa nyt tätä puhuessani joudun kuvittelemaan itseni työhuoneellani kuvittelemassa itseäni esiintymässä ja yleisöä katsomassa... yleisö on aina kuvitelmissani myötämielinen... (tauko)

Ajattelen yleisöä kuvitellessani, että minä olen täällä työhuoneellani helmikuussa ja minä olen myös esitystilassa siellä ja siellä on alkusyky. Ja jostain syystä ajattelin, että olisi loppukesä, mutta on tietenkin jo syksy. Tiedän, että tämän ensi-ilta on vasta syyskuun lopussa...

Tämä ajan kulun kuvittelemisen alkoi hieman liikuttaa minua... onko se koomista?

Ja sitten, en ole enää varma pitäisikö tätä sanoa. Eli jos tämä nyt mielestänne pilaa kaiken, niin yrittäkää unohtaa – haluamallanne tavalla – kuulemanne ylimäärä:

Tämä minä, joka minä väitän olevani – tämä ääni nauhalla. Ette saa ajatella, että... ..ei minä jätän tämän sanomatta...

(NÄYTTTELIJÄ 1 on näyttämöllä tuolin eteen polvistuneena.)

NÄYTTTELIJÄ 1 (Mies valkoisessa kesäpuvussa)

Se on tyhjä. Sinä et ole siinä. Minä en kaipaa sinua. Minä kaipaen sitä minua, joka olen kun olet kanssani. (tauko) Se on sama asia. Minä kaipaen sinua.

Jostain – en tiedä mistä – tummahiuksinen nainen tulee miehen ja tuolin luo.

(NÄYTTTELIJÄ 2 tulee NÄYTTTELIJÄ 1:n ja tuolin luo. NÄYTTTELIJÄ 2 suorittaa NÄYTTTELIJÄ 1:n kuvailemat toiminnot.)

NÄYTTTELIJÄ 1 (Mies valkoisessa kesäpuvussa)

Tummahiuksinen nainen koskettaa miestä kädestä. Mies kohottautuu hieman ja nainen tulee tuoliin istumaan – kuin täydentämään naisen paikan, jota mies yritti kuvitella koskettamalla kuvitelmaansa. Sitten nainen nousee tuolista ja mies nousee myös – tukeutuen naiseen. Nainen asettaa miehen kädet ympärilleen, kuin olisi aikomus tanssia. Nainen sanoo:

NÄYTTTELIJÄ 2 (Tummahiuksinen nainen)

Minä en ole sinun muusasi.

NÄYTTTELIJÄ 1 (Mies valkoisessa kesäpuvussa)

Nainen kuolee. Mies tanssii hitaasti, musiikin soidessa, kuvittelemansa naisen kanssa. Musiikki.

**17. KOHTAUS****NÄYTTTELIJÄ 3**

Tää Jeesus näkee taksitolpalla naisen, joka on humalassa. Nainen on juuri nousemassa taksiin, kun yllättäen hänen seuralaisenaan ollut mies tönää hänet taksista ulos.

**NÄYTTTELIJÄ 2 (Maria)**

Haista vittu! Saatanan mulkku! Et sä voi jättää mua tähän! Vittu mulla ei oo yhtään rahaa! Et sä voi mennä. Saatana ota mut nyt kyytiin! Voi vittu! Vittu sä oot ihan hirviö! Et sä voi tehdä mulle näin. Älä mee!

**NÄYTTTELIJÄ 3**

Taksi on jo kaukana. Nainen huomaa ympärillään olevat ihmiset, jotka tuijottavat häntä. Nainen alkaa ikään kuin esitellä omaa epätoivoaan häntä katsoville ihmisille. Nainen itkee – tai ainakin yrittää itkeä.

**NÄYTTTELIJÄ 2 (Maria)**

Mitä vittua mä nyt oikeen teen? Mulla ei oo yhtään rahaa. Se jätti mut tänne. Miks mulle aina käy näin. Saatana jätti mut tänne. Vittu toi on ihan hirveen tyyppi. Muka rakastaa mua. Voi helvetti tänne jätti. Mitä mä teen? (tauko) Hyvä on. Sitten minä kävelen. On sitä kävelty ennenkin.

**NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)**

Minä voin kävellä kanssasi.

**NÄYTTTELIJÄ 2 (Maria)**

Kukas vittu sinä oot.

**NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)**

Ystävä.

**NÄYTTTELIJÄ 2 (Maria)**

Mä en tartte ystäviä.

**NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)**

Voin minä olla muutakin.

**NÄYTTTELIJÄ 2 (Maria)**

Oleppa vaikka Jeesus.

**NÄYTTTELIJÄ 3**

Tätä Jeesusta vähän hymyilyttää.

**NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)**

Minä voin yrittää.

NÄYTTELIJÄ 2 (Maria)  
Ei kannata.

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Mitä.

NÄYTTELIJÄ 2 (Maria)  
Yrittää.

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Miksi?

NÄYTTELIJÄ 2 (Maria)  
Ei onnistu.

NÄYTTELIJÄ 3  
Sanoo nainen, ja tarkoittaa, että mikään ei koskaan onnistu. Tää Jeesus sanoo...

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Nyt minä olen Jeesus. (tauko) Näetkö?

NÄYTTELIJÄ 2 (Maria)  
Nyt minä olen Magdalan Maria. (tauko, katsovat toisiaan) Näetkö? Ei kannata.

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Mitä.

NÄYTTELIJÄ 2 (Maria)  
Yrittää.

NÄYTTELIJÄ 3  
Miksi?

NÄYTTELIJÄ 2 (Maria)  
Ei onnistu. Mä asun tässä. Haluat sä panna mua?

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Anteeksi?

NÄYTTELIJÄ 2 (Maria)  
Niin. Panna, naida, nussia..? Eiks Jeesus ja Maria ollu rakastavia?

NÄYTTELIJÄ 3 (Jeesus)  
Tavallaan.



NÄYTTTELIJÄ 2 (Maria)

Huora hänestä ainakin tehtiin. Niinku minustakin!

NÄYTTTELIJÄ 3 (Jeesus)

Lapseni, minä voin auttaa sinua.

NÄYTTTELIJÄ 2 (Maria)

Lapseni? Luuletsä oikeesti olevas joku jeesus? Mä meen nyt tonne sisälle vetämään nappeja ja viinaa. Jos sä oot oikeesti jeesus, niin sä et ehkä anna mun tehdä sitä. (tauko) Painu vittuun! (tauko) Haluutsä tulla sisälle.

NÄYTTTELIJÄ 3

Tää Jeesus ja tää nainen menee sisälle tän naisen asuntoon. Ja sitten tästä pitäis nyt alkaa semmonen romanttinen kehityskertomus mitenkä nää rakastuu... ja sitten kaiken päätteeksi tää nainen kuolis... Mutta siihen ei nyt ole aikaa... niin nyt näitten pitäis sitten vaan rakastella ja naisen kuolla samantien... mutta siihenkään ei nyt ole aikaa, koska tän esityksen loppuun on vaan muutama minuutti... Niin nyt tää nainen on sitten vaan kuollut tän syliin ja tää silittää naisen päätä ja sitten tää varmaan sanois jotain semmosta että... kaikki on nyt hyvin... mutta ei olis enää itsekään siitä ihan varma.

## 18. KOHTAUS

(NÄYTTTELIJÄ 1, NÄYTTTELIJÄ 2, NÄYTTTELIJÄ 3 ja NÄYTTTELIJÄ 4 seisovat tyhjän näyttämön edessä ja katsovat tyhjälle näyttämölle.)

NÄYTTTELIJÄ 1

Suuren akvaarion eteen oli kerääntynyt joukko ihmisiä. He kaikki tuijottivat herkeämättä lasin takana kasvistossa piilottelevaa oliota. Akvaarion vieressä luki messinkisessä kyltissä: Lasikala.

Sitten joku heistä näki liikettä ja vilahduksen otuksesta. ”Tuolla se on! Minä näin sen!”, hän sanoi.

NÄYTTTELIJÄ 3

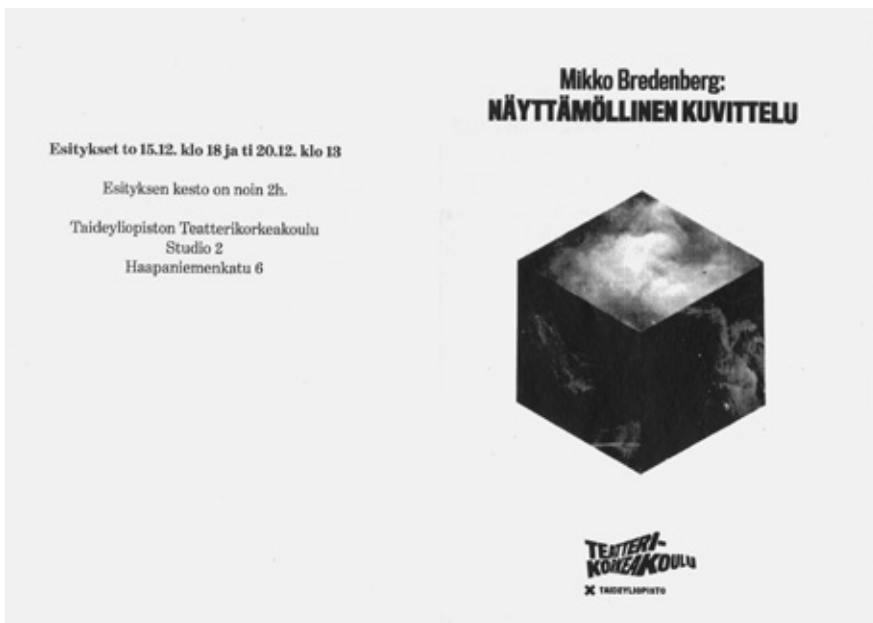
”Minäkin näin sen!”

NÄYTTTELIJÄ 1

...huusi toinen. Ihmiset painautuivat toisiaan vasten ja riemu oli ylimmillään, kun he yhdessä kurkistelivat lasin takana kasvistossa piilottelevaa otusta. Se oli kummallinen ja kaunis.

## LIITE 4

Käsiohjelma:  
*Näyttämöllinen kuvittelu* -luentodemonstraatio



# Sarjassa aiemmin julkaistut teokset

1. Pentti Paavolaian & Anu Ala-Korpela (eds.): *Knowledge Is a Matter of Doing*. (1995)
2. Annette Arlander: *Esitys tilana*. (1998)
3. Pia Houni & Pentti Paavolaian (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 puhenäkökuilmista*. (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 Paavolaian: *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina*. (2002)
11. Soile Rusanen: *Koin traagisia tragedioita. Yläasteen oppilaiden kokemuksia ilmaisutaidon 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 Anttila: *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: *Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta*. (2004)
17. Leena Rouhiainen, Eeva Anttila, Soili Hämäläinen & Teija Löytönen (eds.): *The Same Difference? Ethical and Political Perspectives on Dance?* (2004)
18. Maarja Rantanen: *Takki väärinpäin ja sielu riekaleina*. (2006)
19. Leena Rouhiainen (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 – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. (2009)
25. Maya Tängeberg-Grischin: *The Techniques of Gesture Language – a Theory of Practice*. (2011)
26. Seppo Kumpulainen: *Hikeä ja harmoniaa. Liikunnan ja fyysisen ilmaisen opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksessa 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 loukkaantumiseen päättäneen nykytanssijan identiteetti*. (2012)
30. Heli Kauppila: *Avoimena aukikierto. Opettajan näkökulma kokonaisvaltaiseen lähestymistapaan baletinopetuksessa*. (2012)
31. Ville Sandqvist: *Minä, Hamlet. Näyttelijäntyön rakentuminen*. (2013)
32. Pauliina Hulkko: *Amoraliasta Riittaan: ehdotuksia näyttämön materiaalisiksi etikaksi*. (2013)
33. Satu Olkkonen: *Äänenkäytin erityisyys pedagogiikan ja taiteellisen toiminnan haasteena*. (2013)
34. Anu Koskinen: *Tunnetiloissa – Teatterikorkeakouluissa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetiloihenteleystä*. (2013)
35. Mari Martin: *Minän esitys. Ohjaajan pohdintaa oman, yksityisen päiväkirjajakatkelman työstämisestä näyttämölle*. (2013)
36. Soile Lahdenperä: *Muutoksen tilassa – Alexander-tekniikka koreografisen prosessin osana*. (2013)
37. Eeva Anttila: *Koko koulu tanssii! – kehollisen oppimisen mahdollisuuksia kouluyhteisössä*. (2013)
38. Linda Gold: *Altered Experience in Dance/Dancing Investigation into the Nature of Altered Experience in Dancing and Pedagogical Support*. (2014)
39. Annemari Untamala: *Coping with Not-knowing by Co-confidence in Theatre Teacher Training: A Grounded Theory*. (2014)
40. Pilvi Porkola: *Esitys tutkimuksena – näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteeseen*. (2014)
41. Isto Turpeinen: *Raakalautaa ja rakkautta. Kolme sommitelmaa oman elämän tanssista*. (2015)
42. Jussi Lehtonen: *Elämäntunto – Näyttelijä kohtaa hoitolaitysyleisön* (2015)
43. Davide Giovanzana: *Theatre Enters! – The Play within the Play as a Means of Disruption* (2015)
44. Per Roar | Thorsnes: *Docudancing Griefscapes. Choreographic strategies for embodying traumatic contexts in the trilogy Life & Death* (2015)
45. Tero Nauha: *Schizoproduction: Artistic research and performance in the context of immanent capitalism* (2016)
46. Kirsi Törmä: *Koreografisen prosessi vuorovaikutuksena* (2016)
47. Hannu Tuisku: *Developing embodied pedagogies of acting for youth theatre education. Psychophysical actor training as a source for new openings* (2017)
48. Tuija Kokkonen: *Esityksen mahdollinen luonto – suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta* (2017)

Teatteritaiteen maisteri, näyttelijä-ohjaaja-teatteripedagogi Mikko Bredenberg on kehittänyt taiteellisessa väitöstutkimuksessaan kuvittelun fenomenologisesta tarkastelusta ammentavan näyttelijäntekniikan. Tutkimuksessaan Bredenberg kohdistaa huomionsa siihen, miten hänen työskentelynsä näyttelijänä etenee, kun työskentelyn lähtökohtana on näyttämöllinen mielikuva, jonka perustalta aletaan tehdä esitystilaa koskevia materiaalisia ratkaisuja, jolloin näyttelijästä tulee ”näyttämöllepanija” ja tässä mielessä myös ohjaaja. Tekemiensä taiteellis-tutkimuksellisten esitysten ja niiden työprosesseihin liittyvien kokemusten tarkastelun avulla Bredenberg hahmottaa näyttämölliseksi mielikuvaksi ja näyttämölliseksi kuvitteluksi kutsumiensa ilmiöiden luonnetta.

Bredenbergin hahmottama lähestymistapa näyttämöllisen kuvittelun tarkasteluun ja esitysten rakentamiseen on paitsi erityisen näyttelijäntekniikan kuvaus myös keskustelunavaus näyttelijäntaiteen ja esityksen luonteesta. Tutkimuksessa esitetyistä näyttämöllisten mielikuvien tarkastelutavoista voivat hyötyä teatterintekijät ammatinkuvaan katsomatta. Samalla tutkimus tarjoaa näköaloja kuvittelun fenomenologiasta ja kuvittelun filosofiasta kiinnostuneille.



**TEATTERI-  
KORKEAKOULU**

**X TAIDEYLIOPISTO**