

# Poeettinen näyttämö

MILKA LUHTANIEMI



DRAMATURGIAN KOULUTUSOHJELMA / ESITYSDRAMATURGIA

**TAIDE-  
YLIOPISTO**

**✕ TEATTERIKORKEAKOULU**

**2020**

---

OPINNÄYTETYÖ

**TAIDE-  
YLIOPISTO**

**✕ TEATTERIKORKEAKOULU**

**2020**

**OPINNÄYTETYÖ**

**TIIVISTELMÄ****PÄIVÄYS: 31.3.2020**

<b>TEKIJÄ</b> Milka Luhtaniemi		<b>KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA</b> Dramaturgian koulutusohjelma / Esitys-dramaturgia	
<b>KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN</b> Poeettinen näyttämö		<b>KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ</b> 79	
<b>TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI</b> Swell, ensi-ilta 3.12.2019, Teatterikorkeakoulu  Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa <input checked="" type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>

Kirjallinen opinnäytteeni käsittelee näyttämöllisen olemisen poetiikkaa, ymmärtäen poetiikan laajemminkin todellisuutta jäsentäväksi rakenteeksi. Kirjoitan, kuinka olen päätenyt ajattelemaan runoutta ja näyttämöä yhdessä ja kuinka pyrkimykseni on näyttää näyttämöllä runossa tunnistuvia toiseuksia. Runous on altis maailmassa tapahtuville muutoksille ja ilmiöille, ja runous pystyy sanoittamaan myös hankalasti sanallistuvia kokemuksia. Poeettinen esitys on myös katsojan sisäisen toiseuden kokemuksen ja omaksi tunnistumisen varassa.

Perustelen poetiikkaani paljolti sen kautta, miten olen suhtautunut runon teoriassa toistuvaan mahdottoman ja mahdollisen väliseen jännitteeseen. Kirjoitan, kuinka toisaalta platonilaisen ideaopin mukaan runous pakenee varsinaista ideaa sen takana, jolloin runous epäonnistuu yhtenäin. Tähän liittyen jatkan, miten feministisen kirjoittamisen kautta on mahdollista kielellistää patriarkaatin mahdottomaksi tekemiä asioita sekä kirjoittaa kehon ja kokemuksen kautta.

Kielen nyrjähtäminen on minulle olennainen ilmiö, kun pohdin ilmastonmuutoksen ja digitalisaation vaikutuksia kieleen. Kirjoitan, miten aikakauden tuottamat poikkeukset, assosiaatiot ja oirehdinnat näyttävät poeettisessa kielessä.

Pohdin, millaisilla tavoilla poeettinen esitys toimii ja keskityn runouden keinoihin, kuten transpositioon, negaatioon, aukkoon ja puhujaan. Samalla käsitelen runouden ajallisuksia ja runon toiseutta. Puhun toiseudesta runoilija Paul Celanin hengityskäänte-käsitteen kautta, jonka mukaan runon toiseus tulee tuntuksi silloin, kun ihminen samanaikaisesti puhuu ja hengähtää.

Pohdin kieltä näyttämöllä liittyen erityisesti Ludwig Wittgensteinin kielipeleihin ja kielen toiminnallisuuden ajatuksen. Liitän ajatuksen kielen toiminnallisuudesta Roman Jakobsonin kielen funktioihin ja kirjoitan erityisesti faattisesta ja poeettisesta funktiosta.

Ilmastonmuutos toimii dramaturgisena mallina, kun artikuloin, miten olen päätenyt ajattelemaan esityksiä mikroilmastoina, eritoten kompleksisten rakenteiden pohdiskelun kautta. Puhun ilmastosta käyttäen palautekytkennän, luupin ja toisaalta sommitelman käsitteitä. Nämä nivELYvät osin käytännön dramaturgisiin päätöksiin, joita olen tehnyt taiteellisten töideni Cramp ja Swell kohdalla.

Puran taiteellisen opinnäytteeni Swell prosessin kokonaisuudessaan ja mietin sen kontekstissa aikaa, ja kuinka esitys on ajan tekemistä näkyväksi näyttämölle. Aika tematisoituu minulla poeettisen ja filosofisen käsittelyn kautta, kun mietin näyttämön käsilläolevaa nykyhetkeä suhteessa abstraktimpaan, ilmastonmuutoksen ja kollektiivisen huolen aikaan. Sivuan lisäksi tärkeänä pitämiäni eettisiä ja esteettisiä sopimuksia, joita olen tehnyt näyttämön, kielen ja itseni kanssa. Näitä ovat esimerkiksi sitkoisuuden ja horjunnan salliminen dramaturgisessa työskentelyssä sekä näkyvän ja näkymättömän ymmärtäminen toisilleen välttämättöminä, kuten myös kielellisen ja ei-kielellisen.

## **ASIASANAT**

esitystaide, poetiikka, dramaturgia, ilmastonmuutos, runous



## SISÄLLYSLUETTELO

---

ALUKSI	4
DRAMATURGIA	8
SWELL	13
<i>Teoksen kulku</i>	16
<i>drip, pulse, echo, loop, freeze, shimmer, explode – ajasta</i>	18

---

POETIIKKA JA MAHDOTTOMUUS	21
<i>Feministinen mahdollisuuden kirjallisuus</i>	24
<i>Aikakaudesta</i>	27

---

KOHTI NÄYTTÄMÖN POETIIKKA	30
<i>Koonti mahdollisista työvälineistä</i>	33
<i>Sloganit ja hokemat Crampissa ja Swellissä</i>	43
<i>Faattinen ja poeettinen funktio</i>	49

---

KIELESTÄ, PIMEYDESTÄ, HENGITYKSESTÄ	53
<i>Runon, tanssin ja synestesian suhde</i>	53
<i>Ei-olemisen ontologiat, pimeys, kielikoreografiat</i>	56
<i>Näkyminen, näkeminen esityksen dogmana</i>	58
<i>Epävakaudesta ja sitkoisuudesta</i>	61
<i>Esityksellinen ilmasto ja hengittäminen</i>	64

---

LÄHDELUETTELO	67
NETTILÄHTEET	70
LIITE	71
<i>Dramaturginen työni</i>	71

*Kiitos*

Elina Minn, Emilia Kokko, Klaus Maunuksela, Tarleena Laakko ja Antti Salminen





## ALUKSI

“Everything will be hesitation, disposition of parts, their alternations and relationships - all this contributing to the rhythmic totality, which will be the very silence of the poem, in it’s blank spaces.”<sup>1</sup>

HE: Well!

SHE: Well!

HE: Well, here we are.

SHE: Here we are, aren’t we?

HE: Eeyop, I should say we are. Here we are.

SHE: Well!

HE: Well! Well!<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Mallarmé, Stéphané 1956, 41

<sup>2</sup> Parker, Dorothy 1942, 2

Maisteritutkinnon kirjallinen opinnäytteeni käsittelee poetiikan mahdollisuuksia näyttämölliseksi olemiseksi. Käytän poetiikkaa sanana viittaamaan (näyttämölle) jäsentymisen tapaan, joka on rakentunut runollisista kuvista, runon syntakseista sekä aukon ja assosiaation muodoista. Poetiikka on itselleni eräänlainen ontologinen rakenne, olemisen jäsentymistä kuvaava sana; ei siis pelkästään esimerkiksi esteettinen muoto tai kirjallisuuden käsite. Puhun silti poetiikasta tässä paljolti kirjoittamisen ja kielen kautta sekä kirjoitan erityisesti kielen suhteesta aikaansa ja sen ilmiöihin.

Pohdin poetiikan suhdetta mahdottoman käsitteeseen, ja kirjoitan siitä kolmesta eri näkökulmasta käsin. Ensiksi, mahdoton hahmottuu minulle henkilökohtaisena kuvaamattoman ja kielellistymättömän alueena, ja minulle keskeistä onkin päästä taiteellisen työskentelyn kautta jonkin käsittämättömän äärelle. Mahdoton on toisaalta myös vakiintunut runon teorian käsite, josta on kirjoitettu platonilaiseen ideaoppiin viitaten. Runouden mahdottomuus on ollut mahdottomuutta kuvata täsmällisesti runon takana olevaa ideamaailmaa. Kolmantena, mahdoton näyttäytyy usein myös sukupuolitettuna ja patriarkaatin synnyttämänä käsitteenä: useat naiskirjoittajat ovat pyrkineet saamaan kirjoittamisessaan näkyviin sen, mitä maskuliinisen kaanonin normit ovat mieltäneet mahdottomaksi. Mahdoton on siis käsitteellinen paradoksi, ja toimii eräänlaisena ankkurina omassakin ajattelussani.

Poettinen dramaturgia on itselleni esityksen tekemisen muoto, jossa keskeistä on esittävän suhde ei-esittävään, ja sanotun suhde ei-sanottuun. Se on kevytrakenteinen praktiikka, joka toimii teosprosessista riippuen aina eri tavalla, suhteessa annettuihin materiaaleihin. Poettinen dramaturgia tarkoittaa itselleni näyttämöllisen olemisen kyseenalaistamista, ja esitystapahtuman reunaehtojen koettelemista. Mitä näyttämöllä on, mitä siellä pitäisi olla, miten sitä olevaa katsotaan? Miten katsottua artikuloidaan, miten se tulee tunnistetuksi, vai tuleeko ollenkaan? Miten paljon näyttämöllä on, miten vähän? Miten se vähä, mitä on, voi olla paljon? Koen olevani aina kahden eri katsomisen ja tulkitsemisen tavan kanssa tekemisissä: täsmällisten rajausten suhde aukkoisuuteen sekä merkityksen tekemisen ja merkityksen auki jättämisen väliset jännitteet toistuvat taiteellisessa tekemisessäni yhtenä.

Kirjoitan kielestä ja kielen kautta, pohtien kielen yksityisyyden ja julkisuuden sekä tunnistettavuuden ja toiseuden rajoja. Tarkastelen toisaalta kielitieteen ja toisaalta runouden teorioita kielen suhteesta maailmaan ja sovellan näitä ajatuksia näyttämölle. Kielitieteen teoriat puheen erilaisista funktioista ovat antaneet minulle oivallisia välineitä käsitellä näyttämöllistä puhetta jonakin, joka toki kommunikoi, mutta joka kommunikoi useilla eri tavoilla - myös ei-kommunikoivasti. Kirjoitan kielen kommunikoivuuden kontekstissa myös kielen digitaalisista, poliittisista ja kollektiivisista saturaatiopisteistä, joissa affektiivinen retorinen ympäristö, eli sosiaalinen media, tuottaa poeettisia ilmauksia. Näillä esimerkeillä näytän, miten kielen funktio muuntuu toisenlaiseksi, esimerkiksi toiminnallisesta puheesta oirehtivaan tai tunteella ladattuun puheeseen.

Olen tutkinut ilmastollisten ilmiöiden dramaturgiaa ja niiden käytännöllisiä sovelluksia näyttämölle. Käsitelen ilmaston dramaturgiaa paitsi purkaessani taiteellisen lopputyöni Swellin prosessia, mutta myös sivuamalla sitä muutenkin, ja ehdotan ilmastollisen epätasapainon vuotavan myös muihin elämää ylläpitäviin tai jäsentäviin rakenteisiin, kuten kieleen. Epästabiili ja epävakaa ovat produktiivisia olemisen laatuja, jotka voivat tuottaa näyttämölle ja kirjallisuuteen eri tavoin, esimerkiksi assosiativisuutena ja katkoksellisuutena. Tällöin ne voivat luonnostella eettisiä ja vastavuoroisia suhteita näyttämölle toisin, tai kerta kaikkiaan täsmätä omaan aikaansa ja sen erikoisiin mentaalisiin ja maailmankuvallisiin nyrjähdysiin ja notkoihin.

Ilmaston tapa toimia, jäsentää, hajottaa ja liikkua on jotakin, minkä voi mallintaa ja adaptoida esimerkiksi näyttämölle. Toisaalta näyttämö voi myös tehdä näkyväksi sen, mitä on olla ihminen ilmastomuutoksen aikakaudella. Ihminen ja ilmasto ovat ymmärrykseni mukaan molemmat samassa maailmassa, ja hengittävä ja elollinen ihmiskeho on yhteydessä laajempaan ekologiaan. Usein ilmasto tarkoittaa mutkikkaita ja abstraktejakin rakenteita sekä erilaisten ilmiöiden ryhmittymiä, mutta se voi myös tarkoittaa yksinkertaista systeemiä, kuten kehon hengittämistä tilassa. Tässä yhteydessä käytän sanaa mikroilmasto kuvaamaan pienempää ilmastollista kokonaisuutta. Tällaisia ovat esimerkiksi keho ja esitys.

Pyrin näiden tekstien kautta hahmottamaan, miksi ja miten poeettisia rajauksia tehdään, kun ajatellaan näyttämöteosta kohti. Pidän tekstin mukana kahta viimeaikaisinta

esitystäni Cramp ja Swell (molemmat 2019), joiden kautta olen alkanut hahmotella poeettista näyttämökieltä. Käyn läpi myös näitä edeltäneitä ja näiden rinnalla kulkeneita ajatuskulkuja ja prosesseja, jotka jollain tavalla selittävät sitä vaihetta, jossa olen nyt.

## DRAMATURGIA

Ymmärrän dramaturgian praktiikkana, joka sekä tuottaa taiteellista sisältöä että reflektoi taiteellisia sisältöjä suhteessa ilmiöihin ja diskursseihin. Dramaturgi on siis se, joka kätilöi esityksiä, kysyy, haastaa, sovittaa, kirjoittaa, rajaa, tiivistää, mutta myös se, joka katsoo esityksiä ”ulkoapäin”, kertoo mitä niissä näkyy. Dramaturgia on ajattelua, joka sisältää sekä produktiivisen että analyttisen ajattelun.

Haluaisin olla osa sellaista dramaturgi-tekijäjoukkoa, jonka ei tarvitsisi alituisen puntaroida kysymystä: “Mitä dramaturgia on?”, samoin kuin Katalin Trencsenyi kirjoittaa, että sen ei kuuluisi aina olla ensimmäinen kysymys. Sen sijaan kysymys hänen mukaansa voisi olla: “Miten teet dramaturgiaa?”, sillä dramaturgia on taiteellinen praktiikka, joka on aina kiinni kulloisessakin kontekstissaan. <sup>3</sup>

Marianne Kerkhoven on määritellyt, että dramaturgia on hänelle tapa käsitellä kompleksisuutta. Marin Blazevic lisää tähän väitteeseen, että dramaturgiassa on ensisijaisesti kyse välissäolon kompleksisuudesta, ja että dramaturgia sijaitsee teorian ja käytännön, kriittisen reflektion ja ruumiillisuuden sekä tiedon tutkimisen ja tiedon tuottamisen välillä. <sup>4</sup> John Cagen kuuluisan ohjeen mukaan taiteilijan tulisi pitää tuottamisen ja reflektion vaiheet erillään toisistaan, ja tämän väljän ohjeen mukaan olen itsekin tiedostamatta tai tietoisesti työskennellyt. <sup>5</sup>

Dramaturgia on eri maissa määritelty aina vähän eri tavalla. Suomessa dramaturgia on kasvanut näytelmäkirjailijan ammattiminän ja koulutusohjelman oheen, ja sen kautta ymmärretään omalakisiksi taiteilijuudeksi. Dramaturgilla on Suomessa siis ainakin jonkinlainen taiteellinen tekijäprofiili, kädenjälki. Monessa maassa dramaturgia on akateeminen ala, lähellä filosofian ja teatteritieteen aloja, ja siten juurtunut niiden ajatteluun. Tällöin dramaturginen ajattelu palautuu myös voimakkaasti diskursiiviseen

---

<sup>3</sup> Trencsenyi, Katalin 2015, xii

<sup>4</sup> Blazevic, Marin, teoksessa Romanska, Magda 2015, 331

<sup>5</sup> Cage, John [http://www.robertspahr.com/teaching/john\\_cage\\_rules.pdf](http://www.robertspahr.com/teaching/john_cage_rules.pdf)

ajatteluun, ja teatteriin ja esitykseen liittyvä keskustelu perustelee itsensä käsitteellisen artikuloinnin kautta. Opiskeluajikoinani olen kahteen otteeseen ollut vaihdossa Saksassa, ja tutustunut sikkäläiseen dramaturgiseen kontekstiin (Berliinissä 2015-2016 ja Frankfurtissa 2019). Dramaturgian kenttä on kansainvälisesti täynnä erilaisia teoreettisen ja käytännöllisen ajattelun sovelluksia, ja tämä oli kokemukseni myös Saksasta.

Lopulta olen valinnut sellaisen dramaturgian, joka sopii itselleni. Olen mieltänyt dramaturgian hyvin konkreettisesti teatterin ja esityksen tekemisen praktiikaksi. Olen ollut kiinnostunut esitysten tekemisen kaikista kevytrakenteisimmista metodeista, joihin lukeutuvat esimerkiksi prosessikeskeinen työskentely ja tehtäväpohjainen dramaturgia. Tämän kautta minua on kiinnostanut affektien ja tunteiden dramaturgia, sekä tietynlainen huokoinen esityksen malli, jonka sisällä esiintyjä voi tehdä omia päätöksiä, ja joka sallii myös muiden materiaalien muodostaa merkityksiä ja suhteutua toisiinsa.

Miellän prosessikeskeisen työskentelyn olevan itselleni sopiva tapa sallia ajatteluni niveltä erilaisiin teoreettisiin viittauskohtiin, tai havaintoihin, jotka eivät ole elämästä ja kokemuksesta lähtöisin. Ymmärrän teorian tavaksi artikuloida ja systematisoida elämisen muotoja, jotka eivät suoraan selity arjeksi tai kokemukseksi.

En ole itse koskaan ollut sellainen ihminen, joka olisi keksinyt nopeasti tarinan alkuja tai henkilöiden välisiä suhteita. Sen sijaan työskentelen kielellisten ja esityksellisten rakenteiden kanssa, ja pyrin tuottamaan näyttämöllisten elementtien väliin assosiaatioita ja ristivalotuksia sekä nyrjäytettyä ajallisuuden kokemusta; poettisia suhteita. Käsitteelliset, filosofiset ja spekulatiiviset kysymykset voivat kokemukseni mukaan olla teosprosessille rikastuttavia ja kriittisyyttä lisääviä osia, ja usein pidän teosprosessien aikana monia käsitteellisiä ajatuksia käytännöllisen työskentelyn rinnalla.

Olen valmistunut Helsingin yliopistosta 2017 teatteritieteen kandidaatiksi. Maisteriopintojeni alussa tunsin lähes häpeävänä teatteritieteen kandidatin, ja yrittäväni peitellä jälkiäni akateemisen taustan taiteilijana. Häpeä, ja tunne siitä, että akateeminen koulutustausta sumensivat taiteilijuuttani, katosivat lopulta, kun koko dramaturgian kentän moninaisuus alkoi tulla tutummaksi. Taiteen tekeminen ja taidetta sanoittava diskurssi ovat aina lähellä toisiaan ja rikastuttavat toisiaan. Teorian ja käytännön

ymmärtäminen yhteenkietoutuneina tarkoittaa myös sitä, että taiteellisen työskentelyn alkupiste voi olla missä vain, ei pelkästään omassa kokemuksessa.

Dramaturgia on minulle selkeiten valottunut Giorgio Agambenin filosofian kautta, ja se on ensimmäisenä minulle apparaatti.<sup>6</sup> Agamben kirjoittaa apparaatista esseessään *What is an apparatus?* Dramaturgia on agambenilaisittain ajateltuna apparaatti, joka kaappaa ja hallinnoi eleitä ja merkityksiä. Kyse on eräänlaisesta asioiden nimeämisen sekä taiteellisen tiedon synnyttämisen praktiikasta, mikä tarkoittaa esityksen logiikan hallinnointia ja tarkkoja rajauksia. Dramaturgi, ja ehkä erityisesti esitysdramaturgi, on siis katsomisen ja sanallistamisen ammattilainen, joka katsoo sekä esityksen sisäistä olemisen tapaa että sitä, miten muut esitykset tai eleet kerrostuvat sen päälle ja ilmiintyvät siinä. Olen pitkin opiskelujani, ja teosprosessista riippuen, käyttänyt mielelläni erilaisia rakennetta ilmaisevia sanoja, ja apparaatti on ensimmäinen sapluuna, jota olen osannut käyttää esitykseen kuin esitykseen.

Dramaturginen osaaminen vaatii mahdollisesti jonkin yleispätevyyden, siirrettävyyden ja soveltuvuuden haltuunottoa, jotta ainakin jotakin käsitettä osaisi käyttää aina ja milloin vain. Toiset yrittävät nähdä aina ajan, paikan ja tilanteen. Toiset dramaturgit yrittävät nähdä kuljetuksen, kulun ja muutoksen. Itse olen nähnyt esimerkiksi toiston ja lupin kaltaisia rakenteita; hallinnan muotoja nekin. Toisaalta haluan edetä kohti dramaturgista otetta ja etiikkaa, joka tunnustaa yhtä lailla teosprosessin materiaalin (miksei elämänkin) pakenevuuden (André Lepecki), epävakauden (Sandra Noeth) kuin kompleksisuuden (Marianne Kerkhoven). Tämä edellyttää, että mitään liian ankaraa mallia ei ole. Olen alkanut enenevässä määrin tehdä töitä työryhmissä, joissa työn henkilökohtaisuus ja työskentelyn ergonomia on otettu huomioon; tunnetyön ja kuormittavuuden kysymykset ovat työryhmäkeskustelujen arkipäivää. Tällöin dramaturgisessa työskentelyssä korostuu enemmän myös huolenpidon, kannattelun ja tilan antamisen eleet sekä oman työroolin hallittu artikulointi muille ja itselleen. Siten dramaturginen ajattelu usein myös jakaantuu työryhmän kesken, ja esitystä koskeva tieto ja sen katsomisen näkökulmat ovat yhteistä omaisuutta ja vastuuta.

---

<sup>6</sup> Agamben, Giorgio 2009, 11



Merkittävimpiä vaiheita opiskeluaikanani ovat olleet kirjoittamisen opinnot sekä koreografian ja tanssin opintokokonaisuudelle osallistuminen, jotka ovat tarkentaneet suhdettani kehoon ja kieleen. Kirjoittavan ihmisen suhde tanssivaan kehoon on aiheuttanut jännitteisyyttä ja produktiivisia notkahduksia suhteessa siihen, mitä tajuan katsovani: miksi katson, ja voiko se, mitä kirjoitan, mitenkään vastata katsomaani, kuvata sitä tai kuulua siihen. Mitä enemmän siis jatkan katsomista ja artikuloimista, sitä enemmän kysymykset alkavat kohdentua. Olen hyötynyt valtavasti tilanteista, joissa kielellistäminen suhteessa esiintyvään kehoon on tuntunut mahdottomalta, kuten esimerkiksi tanssidramaturgian piirissä. Sitkoisuus, pakenevuus ja kielellistymättömyys ovat siis seuranneet minua kaikkialle, ja ovat tässä tekstissäkin aiheita.

Samoin olen tehnyt installaatioesityksiä galleriakonteksteihin, ja niissä materiaalien, tilan ja esitystilanteen suhteet ovat elävän, irtonaisen ja potentiaalisen tuntuista. Olen ollut kiinnostunut installaation ja kuvan esittämisen konventioista, erilaisista materiaaleista, tekstuureista ja tunnuista. En uskaltaisi ajatella poeettista näyttämöä, ellen olisi joskus tullut huomanneeksi, että esimerkiksi kuvan tai kuvanveiston parissa työskentelevät ihmiset ajattelevat työskentelevänsä yhtä lailla poetiikan kautta, vaikka he työskentelevätkin ilman kieltä. Heitä sen ihmeemmin haastatteleminen voisikin olettaa, että poetiikka tarkoittaa monelle tekijälle sensibileettiä ja huokoisuutta suhteessa siihen, miten teos tuottaa merkityksiä. Sitä se tarkoittaa minullekin. Ja kaikkea muuta.

Olen kouluaikoinani ollut mukana seitsemässä esityksessä, joista viisi aloitin itse, ja joista kolme olivat Teatterikorkeakoulun produktioita (Ana Teo Ala-Ruonan opinnäytetyö ja koreografian ohjelman demoesitys Karoliina Loimaan kanssa 2018 sekä oma opinnäytetyöni 2019).

Työroolini tekemissäni teoksissa on ollut koollekutsuja, kirjoittaja, dramaturgi ja esiintyjä, muun muassa, ja laveasti sanottuna tekijyyteni on esitystaiteilijuutta. Tämä ei tarkoita, että se tulisi tulevaisuudessa olemaan aina samoin, vaan se on nyt niin. Olen erityisesti esiintyjyyteni suhteen yhtenä puolihamarässä; miksi ylimalkaan esiinnyin? Kuitenkin esiintymiseni on ollut prosesseissa itselleni tärkeää, sillä se muistuttaa minua siitä, miksi kenen tahansa pitäisi esiintyä. Esiintyminen on minusta julkisena ja julkiseksi

ajattelua sekä spontaania reagoitua esityksen antamiin olosuhteisiin, eli elämistä näyttämöllä. Tällaisena esiintyminen voi ehdottaa ihmisenä olemisesta jotakin muuta.

## SWELL

Swell oli maisterin opinnäytteeni taiteellinen osa. Se esitettiin Teatterikorkeakoulun Studio 4:ssä ja ensi-ilta oli 3.12.2019. Työryhmään kuuluivat minun lisäksi tanssija Selma Reynisdóttir, valosuunnittelija Veli-Ville Sivén, äänisuunnittelija Eero Pulkkinen ja lavastuskonsultti Oscar Dempsey. Olin työskennellyt koko työryhmän kanssa esitystaideteoksessa Cramp, joka esitettiin Exhibition Laboratoryssa keväällä 2019. Olin aloittanut yhteistyön Selman kanssa jo niinkin varhain kuin keväällä 2018, ja olimme työskennelleet siitä asti yhteisiä esityksiä kohti.

### Pohjatyövaiheet ja ajatuskulut

Lähtökohtanamme esityksen tekemiseen oli ilma ja ilmaston esityksellisyys. Halusimme työskennellä konkreettisten sääilmiöiden esityksellistämisen parissa. Olin jo aiemmin miettinyt esityksen sisäistä ilmastoa, ja ollut kiinnostunut lämpötiloista ja höyryistä jonkinlaisena näkymättömänä affektiivisena massana ja tuntuna. Ei-materiaalinen ja ei-näkyvä aines oli minusta jonkinlainen vastine poeettiselle hiljaisuudelle ja tyhjyydelle. Ne tarkoittavat itselleni ensisijaisesti paikkoja, jossa merkitykset ovat vasta syntymässä: esitiedollisia, esijäsentyneitä, esiverbaalisia paikkoja.

Swelliä edelsi samaa aihetta ja saman työryhmän kanssa tehty esitys Cramp, joka esitettiin 2019 maaliskuussa Kuvataideakatemian Exhibition Laboratoryssa. Cramp käsitteli ilmanpainetta ja ilman kokemuksellisuutta. Se sisälsi esimerkiksi hengitykseen keskittyviä kohtauksia, sekä kohtauksen, jossa tuulikone puhalsi takatilassa olleen muovisen ison veistoksen täyteen ilmaa. Olimme Selman kanssa kiinnostuneita jatkamaan ilmastoaiheen parissa.

Esityksellinen ilmasto oli kiehtonut minua käsitteenä myös siksi, että se ehdotti sanana tietynlaista affektiivista systeemisyyttä. Ajatuskulku lähti ehdottomasti Félix Guattarin kolmen ekologian käsitteestä, mukaan subjekti asuttaa samanaikaisesti ympäristöllistä, sosiaalista ja mentaalista ekologiaa. Muutokset yhdessä ekologiassa synnyttävät tällöin

muutoksia myös toisissa ekologioissa.<sup>7</sup> Ajattelin esityksen ilmastoeräänlaisena vuorovaikutteisena kehänä, jossa katsojan ja esiintyjän kehot ja mielet sekä esitystilän apparaatti muodostavat oman hetkellisen ekologiansa. Ajattelin ilmastolle tyypillistä kauaskantoisuutta, pitkiä syklejä ja toisiinsa ei-lineaarisesti vaikuttavia ilmiöitä, kuten sitä, että epätasapaino jossakin maailman kolkassa synnyttää toisella tavalla epätasapainoisia ilmiöitä toiselle puolelle palloa. Ja että maapallon ilmasto on kuin jonkinlainen hyperkoreografia, joka järjestää liikkeen sääilmiöiksi, eli sateiksi, tuuliksi ja helteiksi. Ilmastonmuutoksen aikakaudella paljon puhutut palautekytkennät olivat eräänlainen rakenteellisen luonnostelun ja kuvittelun tuki: ilmiöt, jotka tietyn vaiheen ylitettyään eivät enää saavuta tasapainopistettä, vaan muuntuvat ja muuttuvat. Kaikkien näiden rakenteiden ajattelu toisiinsa vaikuttavina, muuttuvina ja epävakaina auttoi aloittamaan Swelliä ja perustelevaan, miksi se tulisi tehdä.

Kierrot (cycles) ja palautekytkennät (feedback loops) ovat olleet minulle jonkinlainen sanallistamisen väline kuvaamaan esimerkiksi liikkeen ja informaation kulkua ja muuntumista joksikin muuksi. Olen saattanut ottaa nämä sanat haltuun esimerkiksi koreografisesta sanastosta, ja nämä sanat ovat minulle myös tapa sietää sekaannusta ja diversiteettiä esimerkiksi hajanaisen prosessin sisällä. Olin kiinnostunut koreografian opintojakson aikana systeemiteoriasta ja ajatuksesta, että liikettä ja muutosta jäsentävät ja muuntavat (esimerkiksi staattisten rakenteiden sijaan) emergentit systeemit. Eräänlainen arkitason systeemi on vaikkapa lintuparven tapa organisoitua aina yhtenäisellä tavalla uudelleen, oman sisäisen älynsä avulla. Systeemisyyden miettiminen auttaa olemaan ajattelematta esimerkiksi lineaarisia tai kausaalisia suhteita. Lisäksi olen miettinyt paljon toistoa ja muuntumista. Jollain tavalla koen luoppi- ja kiertorakenteen sekä erilaisten toisteisten sarjojen jatkuvan praktiikassani yhdestä teoksesta toiseen, vaikka en enää ajattele systeemiteoriaa sinänsä.

Luupit, kierrot, toistot ja palautekytkennät ovat auttaneet minua myös ajattelevaan teosprosessin sisällä tarpeeksi yksinkertaisia asioita, sillä esityksissäni aihe on usein ollut melko yksinkertainen, mutta muoto ei. Samoin työskentelen yhtenäin scorejen eli toimintaohjeiden perusteella, sillä yhden scoren toistaminen tai luoppaaminen tarkoittaa

---

<sup>7</sup> Guattari, Félix 2000, 30

aina muunnosta. Mitään uutta ei tarvitse keksiä, koska omissa esityksissäni toisto ei ole mekaaninen kone, jokainen toisto aiheuttaa eriytymisen ja kunkin eleen muuttumisen yhtenäen tarkemmaksi. Pauliina Hulkko kirjoittaa, että "-- eleiden suhde toisiinsa, samoin kuin niistä syntyvä variaatio, on olennainen. Koska teatterillinen ele sisältää aina mimeettisen ulottuvuutensa, sen toistaminen toistaa aina myös jotakin muuta kuin pelkän eleen.”<sup>8</sup>

Olen toistojen ja uudestaan nähtäväksi kehiytyvien rakenteiden avulla halunnut käsitellä muutosta yleisellä tasolla. Mitä muutakaan esityksessä voisi olla kuin muutosta?

Swellin harjoitusprosessi oli monelta osin haastava, sillä esimerkiksi valosuunnittelu tehtiin valmiiksi harjoituskauden ensimmäisen kolmen viikon aikana. Tämä tarkoitti, että meidän oli nimettävä kolme valotilannetta ja arvioitava millainen kokonaisdramaturgia esitykseen tulisi, ennen kuin edes tiesimme, mitä toimintaa näyttämöllä olisi. Valosuunnittelija teki valosuunnittelun itsenäiseksi, autonomiseksi ja esityksen aikana muuttuvaksi olosuhteeksi, joka toimi ilman kenenkään ohjausta. Äänisuunnittelu tehtiin myös täysin automatisoiduksi, jolloin äänten ajo alkoi nappia painamalla. Valo ja ääni olivat siis jollain tavalla blackboxiin tehdyn esityksen "ilmasto." Samoin lämpötila suunniteltiin esityksessä yhdeksi dramaturgiseksi ja tilalliseksi elementiksi. Esityksen alussa tila oli kahden suuren lampun lämmittämä ja kirkkaasti valaistu, ja lopussa pimeä ja tuulikoneiden viilentämä. Lämpötilojen dramaturgia oli siis yhden selkeän siirtymän varassa, ja halusimme tällä jollain tavalla saada myös katsojan kehollisesti teoksemme "ilmaston" sisälle.

Käytimme ensimmäiset viikot tilasuunnittelun miettimiseen, ja tekemisemme painottui teknisten pulmien ratkaisuun. Niinpä varsinaisten kohtausten kehittäminen jäi aivan viimeisille viikoille. Lopulta Swell ankkuroitui tutkimaan aistivan kehon suhdetta tilaan ja aikaan: mitä on tietää, mitä muistaa ja mitä arvata, mitä on havaita aikaa ja mitä on olla ajassa.

---

<sup>8</sup> Hulkko, Pauliina teoksessa Numminen, Katariina et al 2018, 128

## Teoksen kulku

Lavalla oli kaksi jäälohkareta, trumpetti, seinäkangas, jossa luki “meillä on vuosi aikaa tulevaisuutta, jota ei ehdi enää pelätä”, pyyhkeitä, kolme kaiutinta korkeilla jalustoilla, mikki, harmaa iso tanssimatto, pienempi turkoosi tanssimaton pala, jolla oli jäähtynyttä sokerisiirappia, sekä mintunvihreitä pyyhkeitä. Swellin visuaalista ilmettä hallitsi myös tilan keskivaiheilla oleva pylväs ja siihen projisoitu livekamerakuva.

Aloitimme teoksen kohtauksella, jossa minulla ja Selmalla oli silmät sidottuna, ja tutkimme tilaa muiden aistien kuin näköaistin varassa. Tilaa lämmittivät isot lamput, joiden teho sai tilan tuntumaan huomattavasti kuumemmalta kuin tavallisen esitystilan. Kaiuttimista kuului eräänlainen elektroninen siritys, joka muistutti heinäsiirkoja. Sokeus ja sen synnyttämä hapuilu jatkuivat kohtauksessa, jossa puhuimme toisillemme arvuutellen sitä, missä arvelimme olevamme, ja missä arvelimme sitä vastoin yleisön olevan. Sanoimme vuoroin asioita, joiden tiesimme olevan totta ja vuoroin asioita, jotka olivat ehkä hyviä arvauksia tai tietoisesti epätotta. Kohtaus perustui ajatukselle, että edestäpäin kohtausta katseleva katsoja sai paljon enemmän tietoa meistä ja siitä, miten asiat näyttämöllä olivat, kun taas me olimme jonkin sensorisen sijaistiedon ja hapuilun varassa.

Tehtävä oli siis tehdä oikeita havaintoja ja tehdä hyviä arvauksia, sekä huomata miten havainnot ja arvaukset törmäsivät toisiinsa.

I think you are facing the front and I am facing the back.

I think I am sitting down and you are moving.

Seuraavassa kohtauksessa istuimme vierekkäin ja pidimme sylissämme sulavia jääkimpaleita. Ne sulivat kuumuuden vaikutuksesta silminnähten nopeasti. Istuesssa puhuimme fiksatun dialogin, joka koostui lyhyistä sanoista ja lauseista, ja joka oli koottu rytmisesti sointuvaksi kompositioksi.

Kohtaus loppui siihen, kun otimme siteet pois silmiltä. Tämän jälkeen aloimme käydä läpi sopimaamme puhescorea, jonka perustehtävä oli käydä läpi kaikki, mitä olimme tehneet sokeana olleen kohtauksen aikana. Puhescore tuotti itsereflektiivisen ja aikaa käsittelevän, pitkän kohtauksen, josta tuli eräs esityksen keskeisimmistä. Puraan sen seuraavassa, aikaa käsittelevässä kappaleessa.

Tästä kohtauksesta siirryimme kohtaukseen, jossa puhuin pitkän tekstin. Tekstin tilanne oli kahden ihmisen istuminen niityllä, ja toinen yrittää puhua toiselle, ja toinen ei kuule. Teksti käsitteli voltaa, sonettirunon rakenteeseen sisältyvää käännettä, joka tarkoittaa, että runon sisäinen merkitys muuttuu lopuksi täysin. Pidän ajatusta voltasta äärimmäisen tärkeänä sekä esitykselle että sille, mitä se tulevaisuudesta ehdottaa. Että kaikki (ilmastonmuutoksen aikakaudella) voi heilahtaa tarkoittamaan äkkiä jotakin täysin muuta, ja kaiken pitääkin heilahtaa. Kiinnostavimpana pidän voltassa sitä, että usein kyse on pienen sanamuunnoksen aiheuttamasta muutoksesta.

Puhuessani tekstiä Selma kuvasi livekameralla tilamme esineitä, ja tämä oli edelleen toisenlainen muistamisen muoto. Kamera kuvasi näyttämön lasiesineisiin tiivistyneitä pisaroita ja kiteitä, sekä joitakin esineitä lavan reunoilla.

Esitys loppui pitkään ja pimeään kohtaukseen, kun tuulikoneet puhalsivat tilassa ja tulivat lopussa lepattaneeksi etunäyttämölle taittelemissamme takeissa. Jääkimpaleet olivat tässä vaiheessa sulaneet ja jääneet lammikoiksi esitystilan lattialle.

Tilassa roikkuvassa printatussa kankaassa luki haalealla: ”Meillä on vuosi aikaa tulevaisuutta, jota ei ehdi enää pelätä.” Tekstifragmentti oli ajateltu eräänlaiseksi sloganiksi, jonka takana oli oma kokemukseni siitä, että kerrallaan pystyy hahmottamaan aina vain noin vuoden mittaisen ajanjakson, ja sitä kaukaisempi aika tuntuu olevan saavuttamattomissa. Ajattelin tämän sloganiksi, joka vahvistaa ainakin oman aikakäsitykseni: kerrallaan vain vuosi, ja sitten katsotaan uudelleen.

drip, pulse, echo, loop, freeze, shimmer, explode – ajasta

Itselleni olennaisin kohtaaminen Swellissä on kohtaaminen, jossa alamme rekonstruoida, mitä teimme esityksen aikana, kykenemättä muistamaan täsmällisesti. Tehtävä meni näin:

- Käy läpi, mitä teit ensimmäisessä kohtauksessa. Yritä ensin muistaa tarkkaan.
- Kun tulet paikkaan, jossa et ollut, sano ettet ollut siinä. Kun teet jotakin, mitä et tehnyt aluksi, sano ettet tehnyt tätä.
- Käytä sanoja “tämä muuttui” ja “tämä oli erilaista”.
- Käytä aluksi mennyttä aikamuotoa ja lopulta myös tulevaa aikamuotoa.
- Tietyn vaiheen jälkeen ala puhua pitkän monologitekstin sanoja ja uuttaa sitä aineistoon, jota olet jo puhunut.
- Ala muistella, mitä muistelit aiemmin tässä kohtauksessa, eli muistella muistelemaasi.

Kohtauksen rakenne tuli mieleeni, kun olin nähnyt tanssiteoreetikko ja dramaturgi André Lepeckin luennon<sup>9</sup>, jossa hän oli puhunut, miten olennaista esityksessä on “pysyä siirtymän hetkessä.” Lepecki sijoitti tämän neoliberaalia talousjärjestelmää kritisoivaan diskurssiin, jonka mukaan kaikki ihmiselämä ja liike pyritään kaappaamaan kapitalismin käyttöön. Hän kuitenkin sanoi, että liike ei määritelmällisesti pysy hallussa, vaan se on pakenevaa (”fugitive”). Lepeckin mukaan myös se, että ihmiset ovat tuottuneet kapitalismin määritelmien mukaan “epätäydellisiksi” on merkki siitä, ettei tätä nykyistä talousjärjestelmää ja sen ideologiaa ole tehty ihmisille.

Siirtymän hetkessä pysymisen ajatus jäi itämään mieleeni, samoin kuin havainto siitä, että toisin kuin näyttämöllämme siinä vaiheessa olevat lasiobjektit, tanssimatot ja kaiuttimet, me emme olleet staattisia, vaan että me olemme määritelmällisesti liikkeessä. Liikkumisen ja pysähtymättömyyden ajattelu tarkoitti mahdollisuutta olla jollain tavalla yksilöllisempi ja vapaampi, ja siten kyetä hallitsemaan esityksen sisäistä aikaa. Ajan hallitseminen liittyi olennaisesti myös säähän ja ilmastoahdistukseen. Kirjoitin seuraavana päivänä muistikirjaani: “Objektit ovat staattisia. Me olemme erillisiä

---

<sup>9</sup> Teatterikorkeakoulussa 14.1.2019



ihmisiä.” ja “Sää on tämänhetkistä. Ilmasto on aikajänteitä.”

Siirtymän hetkessä pysyminen tarkoitti minulle siis myös sitä, että olimme jollain tavalla “edellä” itseämme, tai sitä vastoin jäljessä kutakin esityksen nykyhetkeä tai sen hetkistä paikkaa. Ajan ja aikajänteiden ajattelu auttoi myös miettimään sitä, että jokaisella hetkellä näyttämöllä oli sekä koettu aika, jolloin koskemme, teemme, sanomme, liikumme, mutta myös eräänlainen toteutumaton aika, jota ei enää ole tai jota ei vielä ole. Menneen tapahtuman ääneen lausuminen vei mennyttä (oikeatakin) tapahtumaa voimakkaammin fiktion ja epätoden puolelle, jolloin tuntuma oli, että puhe näyttämöllä oli jonkinlaista ajan muovaamista.

Samoin toimintamme kertaaminen toi toivoakseni katsojalle ajateltavaa, sillä hänen oli myös mietittävä, oliko nähnyt meidän tekemän asioita, joita sanoimme tehneemme. Aika siis pakeni sekä meiltä että katsojilta sitä mukaa, kun muuta alkoi tapahtua.

Mielessäni oli Tim Etchellsin kuuluisa määritelmä, että esitys on ajan tekemistä muodoksi: “Our work, our trade, our business, like that of drug dealers, certain doctors and psychiatrists perhaps, musicians, filmmakers and choreographers is the slowing of time, the shattering of it, the stretching and the speeding of it. The forgetting of time, the strange yet necessary job of making time drip, pulse, echo, loop, freeze, shimmer, explode.”<sup>10</sup>

Ranskan kielen sana *temps* tarkoittaa sekä säätä että aikaa. Siispä paikan ja ajan kokemukset ovat yhteenkietoutuneita: aika on sitä, mitä eletään ja mikä tuntuu elämisen kautta. Viikkoja kestävät sateet tai toisaalta pitkät hellejaksot muuttavat tunnun ajan kulusta, ehkä hidastavat ja pysäyttävät miltei kokonaan. Säätilat ovat erityisesti ilmastonmuutoksen aikakaudella kokemuksellisesti epävakaita. Kyse on ennakoimattomista säätilan muutoksista tai esimerkiksi lämpötiloista, jotka ovat poikkeuksellisia vuodenaikaan nähden. Tuntui merkittävältä alkaa ajatella aikaa suhteessa tähän epävakauteen: epävakaus oli ja on itselleni dramaturginen käsite. Myös aika muuttui tällöin epävakaksi. Ajasta puhuminen tarkoitti, että kehon piti jatkuvasti

---

<sup>10</sup> Etchells, Tim 2009

maadoittua uudestaan ja uudella tavalla käsillä olevaan nykyhetkeen. Ja mitä on tämä hetki? Voiko sitä näyttämöllisesti tutkia, uudestaan ja uudestaan?

Pauliina Hulkko kirjoittaa minimalismin perintöä käsittelevässä essessään, kuinka minimalistisessa musiikissa musiikilliset rakenteet tehdään eksplisiittisesti kuultaviksi, jolloin kokemus ajankulusta ja lopulta itse ajasta muuttuu. Hän viittaa mitattavan ajan (antiikin kreikkalaisten *kronoksen*) muuttumiseen *kairokseksi*, kokemukselliseksi ajaksi, jossa jokainen minimaalinen muutos synnyttää merkitystä. Hulkko kirjoittaa Dean Suzukin ajatuksesta, että minimalisteille toisto oli erityisesti ”mahdollisuus tutkia toiston kautta sivuseikkoja, pieniä yksityiskohtia, mikrovariaatiota”.<sup>11</sup>

Pienten yksityiskohtien ja vähäisten variaatioiden kautta nykyhetki tulee uskoakseni sitäkin enemmän näkyväksi. Pohdin Swellin harjoitusprosessin aikana jollakin hyvin abstraktilla tasolla ajan muotoa, sen käsilläolevuutta esityshetkessä. Martin Heidegger kirjoittaa, että tulevaisuus ja menneisyys ovat ”poissaoloja”, ja nimenomaan niiden poissaolo saa ne tuntumaan nykyhetkessä. Ne ovat siis jollain tavalla näkyvän ympäristön näkymättömiä puolia.<sup>12</sup> Heidegger kirjoittaa ajan keskipakoisesta, ekstaattisesta laadusta, ja kuinka aika ajaa ihmisen sisältä ulos, avautumaan, ja kuinka menneisyys ja tulevaisuus näkymättömydessään ja poissaolossaan tekevät nykyhetkestä sitä, mitä se on. Menneisyys ja tulevaisuus ovat Heideggerin vertauksessa eräänlaisia horisontteja. Kulkija voi nähdä horisontin maisemassa ja edetä sitä kohti (tai jättää horisonttia selkänsä taakse), kuitenkin koskaan saavuttamatta sitä; aivan kuten horisontti tekee maiseman koettavaksi, ja menneisyys ja nykyisyys näyttävät nykyhetken.<sup>13</sup> Tämä kaikista ilmeisin ja pakenevin näkymättömyyden muoto, tulevaisuus ja menneisyys, tuntuivat Swellissä tulevan kokemuksellisesti lähemmäs ja kauemmas. Mahdollisesti tähän ajan käsilläolon tuntuun viittaa myös Etchellsin ajatus ”kimaltavasta, räjähtävästä ajasta”.

---

<sup>11</sup> Hulkko, Pauliina teoksessa Numminen, Katariina et al 2018, 127

<sup>12</sup> Abram, David 1997, 212

<sup>13</sup> Abram, David 1997, 210

## POETIIKKA JA MAHDOTTOMUUS

“Onnistun aina vain ’puolinaisesti’ siinä, mitä haluan ilmaista. Ehkä en niinkään hyvin, vaan ehkä pystyn sanomaan vain kymmenesosan siitä, mitä haluan. Mutta tämäkin sanoo jotain. Kirjoitukseni on usein vain “änkytystä”.<sup>14</sup> Ludwig Wittgenstein kirjoittaa, miten sanat eivät koskaan ilmaise kokonaan sitä, mitä puhuja yrittää ilmaista. Myös runouden kohdalla on täysin selvää, että runous epäonnistuu aina siinä, mitä yrittää sanoa. Olen huomannut tämän oman kirjoittamiseni kohdalla: jotakin jää koko ajan sanomatta, mutta en tiedä mitä. En voi tietää, koska se jokin on myös sellaista, mitä en vielä osaa ajatella. Kirjoittamiseni tapahtuu tällä reunalla.

Kriitikko ja runoilija Allen P. Grossman kirjoittaa Ben Lernerin mukaan käsitteestä nimeltä virtuaalinen runous. Virtuaalisella viitataan tässä käsitepariin virtuaalinen-todellinen (virtual-actual). Runot ovat virtuaalisia, koska sen välillä, mitä runoilija haluaa runon tekemään ja mitä runous oikeasti tekee, on ristiriita. Grossmanin mukaan poeettinen logiikka on osa jokaista ihmistä, ja siten kaikki yksilöllisyys on runoilijuutta. Runous kumpuaa hänen mukaansa halusta päästä inhimillisen, rajallisen, historiallisen taakse ja saavuttaa transsendenssi tai pyhyys. Mutta heti kun runoilija siirtyy runollisesta impulssista varsinaiseen runon kirjoittamiseen, runon reunaehdot tekevät siitä uudelleen rajallisen. “So the poem is always a record of failure because you can’t actualize the impulse that gave rise to it without betraying it.”<sup>15</sup>

Runoilija on siis mahdollisen ja mahdollittoman välillä, Lernerin mukaan “what I am moved to do and what I can do”.<sup>16</sup>

Runoilija Paul Celan kirjoittaa siitä, kuinka täydellistä runoa ei ole, ja kuinka runous antaa tämänhetkisyydessään, ainutlaatuisessa nyt-hetkessään myös etäisyyden tulla näkyväksi. Celan kirjoittaa: “Käsitlemme aina asioiden ’mistä’ ja ’mihin’ -suhteita, kysymystä auki jäämisestä, mahdollisuudesta tulla loppuun, siitä että voimme osoittaa avoimeen ja

---

<sup>14</sup> Wittgenstein, Ludwig 1979, 54

<sup>15</sup> Lerner, Ben 2016, 13–14, oma suomennokseni

<sup>16</sup> Lerner, Ben 2016, 15, oma suomennokseni

tyhjään – päästä kauas ulos. Myös runo etsii uskoakseni tätä paikkaa. Runo? Kaikkine kuvineen ja trooppeineen? Kun puhun tästä suunnasta ja täältä suunnalta, näillä sanoilla, puhunko runosta? Puhun runosta, jota ei ole olemassa. Absoluutista runosta, eikä sitä ehdottomasti ole olemassa, se ei voi olla olemassa.”<sup>17</sup> Runouden läsnäolo on siis läsnäoloa poissaolon reunoilla ja poissaolon takia.

Varsinaiset kirjoitetut runot siis tuhoavat runouden alkuperäisen idean, ja kieli ei riitä kuvaamaan ideamaailmaa sanojen takana. Mutta mitä jos kieli itsessään luo maailmaa, eikä ole mitään valmista ”asioiden takaista” paikkaa, vaan kieli on kaikki, mitä on? Mitä jos mahdoton ei olekaan transsendenssin taakse piiloutuva kehä, vaan jotakin, jota vastaan kirjoittaa?

Aloin kirjoittaa runoja tavoitteellisesti 2015, jolloin asuin vuoden Berliinissä. Kaupungin kerroksisuus, sen erilaiset vireet, maisemat, kuvat, tuoksut, kielet, rytmit, jännitteet ja vastakohtat olivat tausta, jota vasten aloin asettaa itseäni ja kummeksua itseäni. Kirjoittamiseni rakentui siis jonkinlaisena kysymyksenä ympäristölle, jota en kokonaan hallinnut tai ymmärtänyt. Otin tehtäväkseni oppia saksan kielen niin sujuvaksi, että pärjäisin sillä tilanteessa kuin tilanteessa, ja huomasin kielten välissä olemisen aiheuttavan jonkinlaisia alitajunnallisia, kognitiivisia notkahduksia. Kielen ymmärtämisen reunoilla oleminen sai minut ajattelemaan kieltä jollain tavalla sen soinnin, rytmin ja hahmon kautta, prosodisesti ja ei-semanttisesti. Saksan kielessä on myös syntaksin kannalta humalluttavia ja kauniita pitkiä kuljetuksia, ja päästyäni kieliopista perille ja saatuani sen ansiosta käsiini alkukielistä kirjallisuutta, tuntui kuin olisin välillä kielen sisällä, oma-vieras -jaottelun ulkopuolella, kielen rytmeissä ja virtauksissa.

Vietin pitkiä aikoja ymmärtämättä oikein mitään tai ymmärtäen vähän, eli minulla oli paljon aikaa pitkissä ja sitkoisissa esikielellisissä paikoissa. Kielen kommunikatiivisen ymmärtämisen ja ymmärtämättömyyden välillä oli erikoinen hauras välitila, joka oli assosiativisen kuuntelemisen paikka. En aina osannut määritellä, osallistuinko varsinaisesti keskusteluihin vai kelluinko niissä puhumattomana. Runouden

---

<sup>17</sup> Celan, Paul 2001, 410, oma suomennokseni

kirjoittaminen oli silloin minulle tapa saada yksityisyyttä ja päästä puhumaan suomea itselleni, mutta myös tapa tulla itsekseni, olla subjekti, että kieli ei tuntuisi yhtenäen virtaavalta ja sattumanvaraiselta, vaan että se valjastuisi minulle, saisi hahmon jonakin, ehkä alkaisi olla minuutta. Ben Lerner tiivistää, että runous on osa jokaisen ihmisen minuutta: “Since language is the stuff of the social and poetry the expression in language, our personhood is tied up with our poethood.”<sup>18</sup>

Lopulta vajavainen kieli, jolla en osannut tehdä muuta kuin änkyttää, muuttui täysin omaksi. Luulen, että oli ollut tarpeellista kokea kielen vajavaisuus ja mykkyys, jotta myös kielen persoonallinen voima tulisi käyttööni.

Useat ei-miespuoliset kirjoittajat, ranskalaisen Héléne Cixous’n jalanjäljissä, kirjoittavat miten runous on nimenomaan mahdollisuus saada sanottua, mitä patriarkaalinen kirjallisuuden kaanon ei ole antanut naisten (ja lisäykseni: trans- ja muunsukupuolisten) sanoa, tai mieltänyt yhteisesti arvokkaaksi.<sup>19</sup> Mykkyys ei ole tällöin pelkästään kielen oma ominaisuus, vaan se on seuraus sukupuolittuneesta vallankäytöstä ja diskurssista. Kirjoittaminen ja se mahdottomuus, jota kirjoittaminen luotaa, on ei-miespuolisille kirjoittajille lähtöisin kehosta ja kokemuksesta. Tällöin se ei ole ehkä lainkaan mahdotonta.

Muistan pitkän keskustelun miespuolisen ystäväni, kirjoittavan dramaturgin kanssa, joka kysyi minulta, millainen käsitys minulla oli kielestä, mitä kieli minulle henkilökohtaisesti oli. En epäröinyt vastaukseni suhteen: kieli on osa kehoa, se on kehon tavoin osin itselleenkin salainen, affektiivinen ja affektoituva, ja ennen kaikkea oma. Tämän takia miellän kirjoittavani aina feministisesti ja poetiikkaani sisältyy sukupuoli, joka häilyy kaiken sanotun taustalla ja korjaa sanotusta silloin tällöin pois jotakin, lisäten silloin tällöin jotain muuta.

---

<sup>18</sup> Lerner, Ben 2016, 16

<sup>19</sup> Cixous, Héléne: ”Ensinnäkin on muistettava, että sukupuolten välinen vastakkaisuus, joka on aina muovautunut miesten eduksi, jopa siinä määrin että kirjoittaminenkin on alistettu hänen laeilleen, on pelkkä historiallis-kulttuurinen rajoite.” 2013, 49

Tällöin esimerkiksi ideaopin ja Ben Lernerin ehdottama mahdoton näyttäytyy toisin: se näyttäytyy mahdollisena.

### Feministinen mahdottomuuden kirjallisuus

Yksityinen ja mahdoton, ja se, miten ne ovat määräytyneet yksityisiksi ja mahdottomiksi (vaikkapa yhteisöllisen ja mahdollisen sijaan) on kirjoittamisen koeteltavissa oleva sääntö, joka ei ole neutraali. Tätä taustaa vasten voi sanoa, että ei ole olemassa rajoja sille, mitä esimerkiksi naisoletettu tai muuten marginalisoitu kirjoittaja voisi tai ei voisi kirjoittaa, kirjallisuushistorian huomioon ottaen, sillä mahdollisen ja mahdottoman rajat tuskin ovat yleispäteviä, jos ne ymmärtää sukupuolittuneina. Se, mikä on mahdotonta jollekulle, on mahdollisempaa jollekulle toiselle, jolla on enemmän etuoikeuksia. Aloitin kirjoittamisen nimenomaan naiskirjoittamisesta innostuneena (Hélène Cixous'ta, Marguerite Durasia, Maggie Nelsonia, Rebecca Solnitia lukien), ja tämän vuoksi olen perustellut itselleni myös sellaisia kiinnostuksenkohteita, joiden olen kuvitellut olevan vaikeita muiden jaettavaksi ja samaistuttavaksi.

Kielessä on mahdottomia paikkoja, ja niiden kulloinenkin mahdottomuus näyttäytyy eri puhujille eri tavoilla, riippuen millaisia valtarakenteita kullakin puhujalla on elämässään. Kieli nimeää, mutta kieli ei aina nimeä samalla tavalla. Toisille maailman nimeämisen tavat tuovat vapautta ilmaista itseään koko ajan paremmin ja enemmän, ja toisille nimeämättömät asiat katoavat mahdottomuuden marginaaliin, häviävät. Erityisen hyvin tämä näkyy, jos nimeäminen on tarkoittanut stereotyyppien ja normien vahvistamista ja luokittelua, kuten ne tarkoittavat monille marginalisoiduille ihmisille.

Kieli tarkoittaa tätä myös Maggie Nelsonin Argonautit-romaanin toiselle päähenkilölle. Teoksen päähenkilöt ovat cis-sukupuolinen nainen ja tämän transsukupuolinen puoliso, ja he keskustelevat teoksen mittaan siitä, miten kokemus sukupuolesta vaikuttaa kielellistämiseen. Teoksen minäkertoja eli cis-sukupuolinen nainen reflektoi transpuolisonsa kokemuksta suhteessa kieleen ja ymmärtää kielen eriarvoisuuden: "Katsoin uusin silmin sellaista, mitä ei voi nimetä, tai ainakin sellaista, jonka ydin on väikettä, virtausta. Surin sitä, että ajamme oman lajimme tuhoon, ja sitä epäoikeudenmukaisuutta, että hävitämme sukupuuttoon muita. Lakkasin toistelemasta omahyväisesti että kaikki,

mikä ylipäänsä voidaan ajatella, voidaan ajatella selvästi ja pohdin uudestaan, voiko kaikkea ajatella.”<sup>20</sup>

Voiko kaikkea ajatella? Argonauttien kertoja on mieltänyt kielen kykenevän kuvaamaan kaikkea, mutta toisen, eri positiosta kieltä käyttävän henkilön kannalta kieli on puutteellinen, ulossulkeva ja kokemusta kadottava.

Olen onnekaalla tavalla saanut todistaa nykykirjallisuuden kentän muuntumista koko ajan moninaisemmaksi, ja feministisen kirjoittamisen murtautuminen valtavirtaan on tarkoittanut merkittäviä asioita, ja moninaisempia keinoja saada kokemusta nimetyksi (ja rajata paikkoja, joissa sitä ei ole tarve nimetä). Kieli sisältää aina myös ei-kielellisen ja ei-ilmaisevan, mutta on kirjoittajan tarkkuuden varassa varmistaa, että vaikeneminen ei ole sukupuolitettua vaijuttamista, vaan kielen omaa hiljaisuutta. Kyse voisi olla esimerkiksi luonnonsuojelijan suhteesta metsään ja metsän hiljaisuuteen: on varmistettava, että metsä on hiljaa oman hiljaisuutensa vuoksi, eikä siksi, että kaikki lajit ovat kadonneet. Katoamisen ja vähäksi muuttuvan kielen uhka on olemassa niin kauan kun kieltä käytetään varomattomasti, eikä artikuloida, kuka puhuu ja millä tavalla puhuja saa puhua.

Kieli tarkoittaa minulle henkilökohtaista, feminististä ja filosofista potentiaalisuuden kenttää, sekä yhtenäen uusilla tavoilla näyttäytyviä paradokseja, joita selvitan kirjoittamalla. Joskus nämä selvittelyt kantautuvat näyttämölle ja ulospäin, mutta yhtä oikeutetusti ne ovat omia ja sisäisiä. Kielellistäminen ja artikulointi edellyttää aina sitä, että oma positio artikuloituu ja näyttäytyy, tavalla tai toisella, sukupuolittuneena tai muuten valtarakenteiden kautta tuottuneena.

Sille voi kuitenkin tehdä jotakin. Usein kieli hyötyykin kieltäytymisestä ja pelkistämisestä. Emilia Kokko kirjoittaa esityksensä *how to host something as a cloud* tekstissä yksinkertaisesta maisemasta, jossa hyvin vähän muuttuu.<sup>21</sup> Esitysteksti koostuu niukoista, keskenään hallittuja kehii muodostavista havainnoista, joissa kuvataan

---

<sup>20</sup> Nelson, Maggie 2018, 9

<sup>21</sup> Kokko, Emilia 2019

maisemaa ja siitä, mikä siinä muuttuu, mutta ei kuitenkaan tule sanallistamisen piiriin. Runotekstin puhuja sanoo, että jokin muuttuu, mutta ei tiedä mikä. Tavallisuuden ja pelkistämisen jatkuessa tekstiä ympäröivä hiljaisuus ja nimeämättömyys tulevat näkyviin, ja sen aavistama muutos on jotakin, mikä vain muuttuu, mutta ei sanojen kautta eikä niiden läpi.

Kieli on siis merkkijärjestelmä, joka paremman puuttuessa köyhdytetään niin minimalistiseksi, että kieli paljastaa reunoiltaan tyhjyyden, vähän kuin kajon jostakin toisesta paikasta. Onko kielen tyhjentäminen sanomisen vallasta jonkinlainen via negativen kautta toteutuva poeettisen aktivismin teko? Kieltäytyminen edellyttää mahdottoman ja samean alueelle astumista, kuten Jack Halberstam ehdottaa: ”Alternatives dwell in the murky waters of a counterintuitive, often impossibly dark and negative realm of critique and refusal.”<sup>22</sup> Sameat vedet voivat tuottaa vastarinnan ajattelua ja kieltä, mutta ne eivät ole helposti käden ulottuvilla.

Vai onko kieli keino, jolla kaikkea pystyy kuvaamaan, kirjoittamaan, sanomaan, aloittamaan ja murtamaan? ”Sanat riittävät”, Maggie Nelsonin minäkertoja sanoo itselleen, ja samaa haluan toistaa minäkin.

Kirjallisuudentutkija Helen Carr on kirjoittanut, kuinka runouden rytmi on fyysisyydessään – tai kokemuksena fyysisyydestä – eräänlaista vaaran, häiriön ja voiman aluetta, joka länsimaisessa kulttuurissa voidaan käsittää järjestyksen ja puhtauden halun toiseudeksi.<sup>23</sup> Tällaista aluetta voi myös kuvitella feministisen kirjoittamisen piiriin, ja sellaista rytmiä voi hahmotella myös patriarkaalisen kaanonin sekaan.

Mahdoton ja mahdollinen ovat tällöin subjektiivisesti koettuja paikkoja. Seuraavassa kappaleessa esittelen itselleni yhtä tärkeän käsitteen, nimittäin horjunnan käsitteen. Samalla suhteeni kieleen muuttuu: kieli ei näyttäydy enää edellä kuvatun kaltaisesti nimeävänä ja kuvaavana systeeminä, vaan ekologiaana, joka altistuu tälle ajalle ja sen

---

<sup>22</sup> Halberstam, Jack 2011, 2

<sup>23</sup> Carr, Helen 2000, 72,77, 83–84 teoksessa Kainulainen, Siru et al 2010, 72



muutoksille. Kieli on nyt ikään kuin talo, joka nyt putoaa hajoavalta törmältä suoraan ilmastomuutoksen hetteikköön.

### Aikakaudesta

Mietin Crampia tehdessä ajatusta, että ilmastomuutoksen ja yhteiskunnallisen prekarisaation kaltaiset ilmiöt vuotavat estottomasti kieleen, ja nimenomaan ensimmäisenä kieleen, sillä kieli on niin huokoinen ja läpipäästävä. Kaikista intiimeimmät elämän muodot ja suhteet ovat ensimmäisinä alttiina suuremmille muutoksille. Jos ajatellaan horjuvien rakenteiden, mikrosfäärien sortumisen ja prekarisaation aiheuttavan kaikille muillekin rakenteille muutoksia ja merkityksen häviämistä (tai ainakin korjaamisen tai vakauttamisen mekanismien aktivoitumista), niin kieli on merkitystä tuottavana järjestelmänä yhtenä horjunnassa. Toisinaan horjunnan tilanteet voivat olla horjahduksia jonkinlaiselle valoisammalle puolelle, ja toisinaan suuret rakenteet tuottavat kieleen poikkeuksia ja (Sloterdijkia mukaillen) tautia.

Tanssiteoreetikko ja dramaturgi Jeroen Peeters kirjoittaa filosofi Peter Sloterdijkin ajatuksesta, että kuka tahansa, joka haluaa nykyisin sanoa mitään taiteilijana tai intellektuellina, on velvoitettu osallistumaan vallitsevan aikakauden kauhuihin. Kuluneen vuosisadan katastrofit ovat hajottaneet modernia tietoisuutta ja vähentäneet humanistisen kulttuurin merkitystä, sekä saaneet perinteiset teorian muodot romahtamaan. Sloterdijk ehdottaakin, että ajattelun tulisi antaa aikakauden saastuttaa (intoxicate) itsensä ja reagoida tähän aikakauteen kuin kuume, joka pyrkii taltuttamaan tautia. Peeters ehdottaakin, että Sloterdijk haluaa tällä ajatuksella palauttaa ajattelun kehoon, ja antaa kehon kehittää vastustuskykynsä.”<sup>24</sup>

Aikakausi ja sen muutokset siis kehollistuvat ja tunkeutuvat ajatteluun ja kieleen. Millaista olisi ilmastomuutoksen aikakaudella häiriintyneen kielen tapa ilmaista itseään? Mietin konkreettisesti ihmistä, jonka kognitio ja kielellistyminen ovat häiriintyneet kuin mikä tahansa ekosysteemi; joka sopertelee, ei lopeta lauseitaan tai kerta kaikkiaan puhkeaa käsittämättömiin puheisiin. Olen ollut kiinnostunut englantilaisen

---

<sup>24</sup> Peeters, Jeroen 2014, 111, oma suomennokseni

taiteilija Ed Atkinsin kielenkäytön tavasta, ja erityisesti hänen animoituista hahmoistaan, jotka puhuvat täysin omaa kieltään. Kiasman ARS17-näyttelyn videoinstallaatiossa laskuhumalainen, lattialla makaava, kauniisti laulava ja mykistävän kaunista ja vaikeaselkoista kieltä puhuva Dave-niminen animaatiohahmo jäi mieleeni, mutta hahmoja, ääniä ja puhujia on Atkinsilla toki monta. Atkinsin kielessä sanat ovat eräänlaista ainetta tai sylkeä, joka kulkeutuu sisältä ulos yhtä lailla hallitusti kuin hallitsematta. “Words, thing-ed words, will not cure - neither are they palliative. They are functionless, meaningless - a symptom of their becoming, their deviant unshackling from deference; a symptom of their materialization. -- it’s worth spending a moment pondering your role in all of this: that the ingestion of words is only possible through your gut, through your mouth, through the flowering of those particular macrobiotic fungi inside your cesspit, ransacked innards.”<sup>25</sup> Ed Atkinsin kielessä fyysinen keho ja kieli, oireet ja niiden parannus ovat yhtä, ja hänen teksteilleen on tavallista, että niissä vilisee keksittyjä sanoja ja hokemia.

Syyni pohtia epästabiliteettia on ensimmäisenä ilmastonmuutoksessa. Ilmastonmuutos katkoo ensimmäisenä tutuimpia konteksteja ja kausalisuuksia. Talvea seuraa kesä, ja kesää seuraa talvi, mutta talvea ei koskaan tule. Elämisen kontekstit muuttuvat. Käsitys siitä, mikä kuuluu yhteen, ei pysy yhtenäisenä, ja ilmastonmuutoksen aikakauden ilmiöt näyttäytyvät eräänlaisina poikkeustiloina. Poikkeus ei ole myöskään pelkästään ilmastonmuutoksen aikakautta määrittävä sana, vaan myös esimerkiksi politiikan syy- ja seuraussuhteet vaikuttavat hämärtyneen. Amerikan presidentti saa valehdella 10 000 kertaa minkään muuttumatta, vaikka totuuden uskoisi olevan poliittisten järjestelmien ydin. Kieli ei vastaa todellisuutta, ja todellisuus itse toimii yhtenäään logiikkaansa kumoten, assosioiden, kokeellisesti.

Voi siis olla, että ei ole enää perusteltua perustaa todellisuuskäsitystään sille, mikä seuraa toista, ja mikä kuuluu yhteen.

---

<sup>25</sup> Atkins, Ed 2016, 12

Runouden omimpia keinoja on synestesia, jolla tarkoitetaan eri aistien vaikutelmien vaihtumista tai toisiinsa kietoutumista, aistimussyhteyttä.<sup>26</sup> Aistimussyhteydet, yhden asian sekoittuminen, kietoutuminen ja vaihtuminen muuhun, ovat myös ilmastollisten ja ekologisten ilmiöiden liikettä ja logiikkaa. Miellän synesteettisen havainnoinnin eräänlaiseksi ilmastonmuutoksen aikakauden assosioinnin (tai dissosioinnin) tavaksi. Tällä tavalla ajateltuna se ei ole vain kirjallisuuden keino, vaan eräänlainen todellisuuden vire tai outous. Kirjoitan itse yhtenäen eri aistien risteämiskohdista, ja silloin tällöin tuntuu, että oudot luontokuvani täsmäävät ”oikeaan” luontoon; pajut kukkivat helmikuussa, kaupunkien biotooppi on karanteenin aikaan pölyä ja hiljaisuutta. Oletan kielen olevan kiinni aistivassa kehossa ja aistimaailmassa: kehon ja kielen keskinäiset ekologiat taas sekoittuvat ympäristönsä muihin ekologioihin, ja näiden ekologioiden kuumeisiin ja katastrofeihin.

Havainnot epävakaasta maailmasta tuottavat paitsi kieleen epävakautta ja sotkeutuneisuutta, mutta myös hajottavat ja fragmentoivat ajan kokemusta. Pauliina Haasjoki kirjoittaa esseessään käsitteestä nimeltä kokemushaara: ”Tulevaisuudet eroavat toisistaan niin hätkähdyttävästi, että haarautumisen täytyy alkaa jo aivan tästä hetkestä: kussakin hetkessä on päällekkäisiä, läpinäkyviä elämisen kaistoja. Koemme paitsi tulevaisuutta myös nykyisyyttä useissa kokemushaaroissa, ja yhdet niistä ovat yksityisiä elämänkaaren reittejä, toiset yhteisiä ja paikallisia, jotkin ovat suunnitelmia, toiset mallinnoksia, jotkin maapallollisia, jotkin totaalisia.”<sup>27</sup>

Epävakaa ekologinen ilmasto ja yhteiskunnallisesti polarisoitunut ja jännitteinen tilanne tuottavat eräänlaista poikkeuksen ja assosiaation elämää, jossa on useita ajallisuuksia. On toki liian yksinkertaistavaa määritellä sukupolven kokemusta yhdeksi, mutta sopertelut, synesteettiset vinoumat ja kokemuksen haarautuminen ovat ehdottomasti osa tällaista elämää. Myös nykyhetki on montaa. Joissakin näiden kokemusten eri haaroissa on mahdollista edelleen artikuloida selkeästi, kun taas toisaalla elämisen kokemus on sanallistamisen kannalta vaikeaa, mahdotonta.

---

<sup>26</sup> Hosiasluoma, Yrjö 2003, 895, teoksessa Kainulainen, Siru et al 2010, 134

<sup>27</sup> Haasjoki, Pauliina 2019, 97

## KOHTI NÄYTTÄMÖN POETIIKKA

Työstäessäni runoja, huomaan kielen olevan loputtoman elastinen materiaali, joka rakentaa ja romauttaa itse omia logiikoitaan. Olen huomannut oppivani kielen kautta jatkuvasti ajattelemaan eri tavalla, ja kieli itsessään nyrjäyttää kokemustani todellisuudesta ja tarkentaa ajatteluani. Runoa lukiessa ymmärtäminen ja tunnistaminen ovat tapahtumia, jotka tapahtuvat jossakin tekstin ja lukijan välissä. Ne sisältävät sellaisen ainutkertaisen toiseuden kokemuksen, jota on mahdotonta näyttää näyttämöllä.

Sen takia haluaisin näyttää sen näyttämöllä.

Minua on näihin kuukausiin ja viikkoihin asti seurannut päänäpintymä, että olisin eräällä tavalla epäonnisen ja loputtoman tehtävän edessä, kun yritän samanaikaisesti olla dramaturgi ja runoilija: ajatella esitykseksi ja ajatella runouden kautta. Koen siksi yhtenäisen, ettei runous (siis runokieli) sovi näyttämölle. Miellän näyttämön paikaksi, jota määrittää eräänlainen julkisuus, avoimuus, ymmärrettävyys. Mikään näistä ominaisuuksista ei sovi runoudelle.

Ehkä isoin kompurointini onkin aiemmin tapahtunut siinä, että olen ajatellut tuovani näyttämölle runoa ilman kokonaisvaltaista runouden logiikkaa; ajattelematta miten runoudessa puhutaan, kenelle ja miksi. Seuraavassa kartoitan, miten runous voisi taipua näyttämölle, ja tarkoittaa siten näyttämölle kokonaisvaltaista sensibilibiteettiä ja muodollisia kysymyksiä sekä tarkoin mietittyä kieltä. Pyrin ajattelemaan siis runouden kieltä ja runouden jäsentymisen tapaa samanaikaisesti, sekä huomaamaan, miltä osin ne voisivat sopia näyttämölle. Ehkä kaiken kirjoittamani jälkeen kieli on poeettisella näyttämöllä tyystin tarpeeton. Edellisessä kappaleessa kuvaamani mahdottoman ja mahdollisen kysymykset kulkevat tässäkin mukana.

Runoudessa siis näyttäytyy parhaimmillaan jonkinlainen häilyvä, lähes tunnistuva, poissaolon ja läsnäolon reunalla oleva toiseus, jonka ymmärtäminen on mahdollisesti elämälle merkityksellistä. Myös näyttämö voi tällöin olla paikka, jossa katsojalla on täysin oma ymmärtämisen hetkensä, eikä näyttämö siis synnytä siis mitään liian yhteistä tai helposti jakautuvaa. Kun kokijan oma jakamaton tulkinta ja kokemus korostuvat,

runous edellyttää toiseuden tunnistautumista henkilökohtaiseksi. Runoilija Paul Celan kirjoittaa: “Uskon, että runouden toivo on puhua aina toiseuden äänellä.”<sup>28</sup>

Runous ei ole kuitenkaan pelkkää henkilökohtaista kokemusta. Kuten edellisessä luvussa luonnehdin, runous on nähdäkseni ensimmäisenä muoto, jossa makrotason heilahtelut näyttäytyvät ja tulevat kielellisiksi ja koettaviksi. Runous on muuntautumiskykyistä, eikä runoudessa tarvitse esimerkiksi vielä ymmärtää kokonaista ilmiötä täysin, ennen kuin se sanoitetaan koettavaksi. Runous vastustaa käsitteistymistä ja ymmärretyksi tuleamista, ja on kokonaan kokemuksen puolella.

Poettinen ajattelu ja assosiointi voivat siten näyttäytyä radikaaleina ja maailmasuhteeltaan huokoisina. Voi ajatella, että tietynlaiset nykykapitalismin tai ilmastonmuutoksen kaltaiset ilmiöt (eli mitkä tahansa kokemukseen vaikuttavat, mutta joka tapauksessa edelleen makrotason ilmiöt) hämärtävät ja katkovat kokevan subjektin ja koetun maailman välistä suhdetta. Tällöin toiseus ei ole eräänlaista sisäistä ja valittua toiseutta (eli runouden omaa) vaan oirehtivaa ulkoisesta maailmasta tullutta vieraantuneisuutta.

Franco “Bifo” Berardi kirjoittaa, kuinka nykyinen talousjärjestelmä katkoo ihmisen affektiivista suhdetta maailmaan, eli kehon suhdetta kieleen, mikäli maailmaa siis ymmärretään signifiointiprosessin kautta, kielellistämällä. Bifo vertaa, kuinka ihmiset oppivat enemmän kieltä koneelta kuin äideiltään: “Suhteestani maailmaan tulee tällöin funktionaalinen, operatiivinen - nopeampi, mutta prekaarimpi. Tästä prekarisaatio alkaa. Katkoksesta kielen ja kehon välillä.”<sup>29</sup> Samoin nykykapitalismi abstrahoi esimerkiksi työn ja työn merkityksen välisiä suhteita, kuten myös rahan ja rahalla ostettavien asioiden suhteita.

Runouden ajattelu on tällä tavalla ajateltuna myös ilmastonmuutoksen aikakautta sanoittavaa ajattelua. Mieleeni on jäänyt runoilija Henriikka Tavin ajatus siitä, että runous pystyy parhaimmillaan luonnehtimaan empaattisia suhteita ihmisten välille ja

---

<sup>28</sup> Celan, Paul 2001, 408 oma suomennokseni

<sup>29</sup> Berardi, Franco 2012, 101–102 oma suomennokseni

artikuloimaan esimerkiksi ilmastonmuutoksen aikakautta. Tämän lisäksi runous voi luonnehtia sellaisia epookkeja, joita ei ole vielä sanoitettu millään tavalla. Tämänhetkinen aikakausi, jonka eräänlainen alkupiste on vuoden 2018 musertava IPCC:n ilmastonmuutoksen kehitystä ennustava raportti, on jo nyt sellaisten retoristen ja diskursiivisten eleiden tiheikkö ja hämmentäviä ristiriitoja täynnä, että näitä ei ehkä rationaalisen ajattelun keinoin voi artikuloida. Tavi vieraili Teatterikorkeakoulussa syksyllä 2019, ja vierailun jäljiltä muistiinpanoihini on jäänyt ajatus, josta en tiedä kuuluuko se hänelle vai itselleni: ”Runous voi tarkoittaa sitä, että sanoja tarkastellaan hyperbolisen ja populistis-retorisen käyttötapsansa ulkopuolella, sanoina, jotka ovat oikeasti olemassa.”

Runoilija Kathleen Ossip kirjoittaa, että kaikki runot ovat poliittisia runoja, koska kieli kutsuu lukijaa muodostamaan omat merkityksensä itse, ja ymmärtämään sen kautta kielen moninaisuuden. Tämän kautta lukija arvostaa ja vaatii myös julkiseen diskurssiin samaa moninaisuuden tajua.

If a society doesn't value poetry, the most essential art (I may be biased) because it is made solely from the very language that makes us human, is poetry fucked up or is the society fucked up? Do we have other evidence that our society is fucked up? Is it possible that everything that can be done is being done to numb you to the essential and infinitely subtle suffering and joy of being alive? Is it possible that poetry wants to awaken your awareness of the essential and infinitely subtle suffering and joy of being alive? Is it possible that poetry can awaken you without telling you exactly how? Do we need to discuss difficulty? Is difficulty something to discuss or something to experience? Or both? Has your life been without difficulty? Do you know from difficulty? Poems know from difficulty too. Why shouldn't a poem create a space for the language of difficulty?<sup>30</sup>

Päädyn yhtenään perustelemaan poetiikkaa ja puolustamaan runouden olemassaoloa, vaikka on täysin ilmiselvää, ettei niitä tarvitsisi perustella. Voi olla, että runous ja poetiikka hyötyvät uhan ja katoamisen mahdollisuudesta. Siksi päähänpintymäni, että

---

<sup>30</sup> Ossip, Kathleen 2017

runous ei voisi olla näyttämöllä, tarkoittaa, että suhteeni niin näyttämöön kuin runouteenkin säilyy tuoreena eikä itsestään selvänä.

En ole erityisen kiinnostunut runouteen liitetystä kauneuden ajatuksesta, enkä liialti tavoittele sitä. Kiinnostukseni runouteen ei myöskään kumpua uskosta, että runous pystyisi kertomaan sen enempiä alitajunnasta, tunne-elämästä tai psyykestä kuin mikään muukaan taidemuoto. Runous ei minusta ole mikään, minkä haluaisin kaatavan muut puhumisen ja ajattelemisen muodot, mutta se pystyy parhaimmillaan rikastamaan niitä, ja Ossipin kuvaamalla tavalla ”luomaan tilaa hankaluuden ja vaikeuden kielelle”.

Miellän runouden paikaksi, jossa vaikkapa nykymuotoisen kapitalismin ja ilmastonmuutoksen siihen syöttämät affektit voivat tulla artikuloituiksi, samaan hengenvetoon kuin yksityiset, välittömät tunteet. Ne eivät kuitenkaan tapahdu suoraan. Vaikeus ja epäsuoruus ovat minusta potentiaaleja, ja olemisen tapoja, joita runous tekee näkyväksi, ja joista itse pidän. Pelkistynyt runokieli voi parhaimmillaan jättää tilaa näyttämölle ja siten kontekstualisoida näyttämöäkin kuin tyhjää sivua, ja näyttää kielen takana olevat ilmiöt.

### Koonti mahdollisista työvälineistä

Olen kirjoittanut, miten runous on aina ollut suhteessa mahdottomuuteen ja samoin taustoittanut, miten itse päädyin kielen ja kielen toiseuden äärelle. Olen perustellut, miksi poetiikka voisi olla olennaista, tärkeää ja jopa radikaalia näyttämöllä. Millaisilla välineillä poetiikkaa voisi ajatella tai tehdä näyttämölle? Seuraavassa kokoaan eräänlaisena listauksena havaintoja siitä, minkälaisena olen itse kokenut poetiikan näyttämöllä.

Ben Lernerin mahdottoman runon ajatusta mukailen, poeettinen logiikka näyttämöllä voi tarkoittaa esimerkiksi yksityisen ja julkisen, sisäisen ja ulkoisen ratkaisematonta ristiriitaa: ilmaisua, joka tuntuu yksityiseltä; väistämättömän representaation ristipölyttymistä sillä, mitä ei voi representoida; toiseuden olemassaoloa toiseuden omalla logiikalla. Poeettinen esitys voi esimerkiksi sisältää performanssin ja teatterin piirteitä, nytkähdellä läsnäolon ja fiktioituneen poissaolon välissä. Sitä, mitä ei representoida, on

kuvattava ehkä sanalla “oleminen.” Tätä kautta poeettinen esitys voi esimerkiksi olla täysin käsittämätön.

Runoilija Robert Juarroz kirjoittaa Antti Salmisen mukaan: ”Jos jätetään pois kaikki ylimääräinen ja suljetaan ulos kaikki puuttuva, jäljelle jää luultavasti jotain olemisen kaltaista. Tai ehkä ei-oleminen. Mutta jos lasketaan yhteen kaikki ylimääräinen ja kaikki puuttuva, jäljelle jää jotain ihmisen kaltaista. Ja jos otetaan kaikki mikä ei jää yli eikä puutu, jäävät tyhjät kädet. On yksi olemisen muoto: oleminen. Mutta on toinenkin olemisen muoto, ihmisen tapa olla: jäädä yli ja puuttua. Runous on lähempänä jälkimmäistä. Silti se ei voi unohtaa ensimmäistä.”<sup>31</sup>

Poetiikka, kuten oleminen, on tärkeintä ensisijaisesti itselleen. Poetiikka on intiimiä ja yksityistä, ja niinpä siitä jää näyttämöllekin aina ainakin yksityisyyden kajo tai tuntu. Se saattaa tehdä poeettisesta esityksestä hankalasti jakaantuvan ja samaistuttavan. Se myös hyväksyy tämän ja elää tämän vuoksi.

Poetiikka voi tämän vuoksi tarkoittaa esityksen laadullisia, vireeseen liittyviä ominaisuuksia, kuten hitautta, keskeneräisyyttä, ristikkäisiä scoreja ja paradoksaalista näyttämökieltä, epäonnistumisen estetiikkaa, rytmisyyttä, toistoa, melodisuutta, pakkomielteisyyttä, tunteellisuutta, epäsuoruutta, välttelevyyttä, pimeyttä, tyhjyyttä, eläimellisyyttä, sameutta, haptisia ominaisuuksia. Jotta nämä yhdistyisivät, ja jotta niitä voitaisiin edelleen kutsua poeettiseksi kompositioksi, tarvitaan rajaus, pelkistys, ehkä paljon tyhjää tilaa. Poetiikka voi tarkoittaa paradoksisuutta suhteessa melodisuuteen, keskeneräisyyttä suhteessa pakkomielteisyteen, tunteellisuutta suhteessa epäsuoruuteen, pimeyttä suhteessa hitauteen. Tai ehkä se ei tarkoita mitään näistä.

Eräs teoksesta ja teosprosessista toiseen toistuva havaintoni on, että usein poetiikalle olennaisinta on aukkojen logiikka, esimerkiksi valkoinen sivu, näyttämölle jätetty intentionaalinen tyhjä tila, puheessa ilmenevät oudot tauot, ele, jolle ei anneta kontekstia tai ajatus, jota ei viedä loppuun. Tällöin näyttämöä voi tulkita runouden kautta, esimerkiksi näyttämörunona, koska aukon dramaturginen merkitys esityksessä on

---

<sup>31</sup> Juarroz, Robert, viitattu Salminen, Antti 1/2011 Niin&Näin



kiistaton. Tyhjä tila on jollain tavalla myös ei-esittävä tai ontologisesti avoin paikka. Se myös kontekstualisoi muuta ja tulee kaiken muun kontekstualisoimaksi. Tyhjä tila on näkyvää riitauttava näkymätön, eräänlainen kipu tai kysymys. Ajatellaanpa vaikka tyhjää tuolia illallispöydässä tai tyhjänä palautettua maisterin opinnäytettä.

Tyhjyys tarkoittaa tässä yhteydessä ehkä jotakin, joka on vasta tunnistautumassa, ja sisältää viipyessään mahdollisuuden tulla tunnistetuksi monena. Epävarmuus on tässä siis sekä tunnistamisen laatu että eettinen ja esteettinen ominaisuus sekä olemisen tapa. Kristian Blombergille tyhjiys näyttäytyy ”toteutumattomana”: jonakin, joka on työntymässä kohti tunnistautumista, mutta ei aivan vielä tule.

“Toteutumaton avaa kuvittelun ja lukemisen rinnalle myös vaihtoehdoisen rytmityksen: runous pitkittää sellaisia meitä kohden kaareutuvia olosuhteita, joiden rihloissa asioiden ja aistimisen paino vasta suuntautuu tunnistautumisen piiriin. Tuon viipymisen ansiosta useampi sävy saa mahdollisuuden kirjautua niitä koskevien mielikuviemme ominaisuuksiin. Näin ollen runous toimii eräänlaisena kiihtyvän nykyhetken rekyylinä, jossa jokin tapahtunut on sittenkin vasta saapumassa, jossa varmuus pelastautuu epävarmuudeksi.”<sup>32</sup>

Tiina Lehikoinen kirjoittaa aikaa näkyviin kokoelmansa Terra Novan aikaa käsittelevässä runossa. Rivitykset ja sanojen väliin jätetty tyhjä tila jo itsessään näyttävät ajan kulumisen, ja ovat klassisin esimerkki siitä, miten runon aukot tuottavat hiljaisuutta. Hiljaisuus vuorostaan tuottaa runoon ajallisuutta. Sanojen väliin jääviä tyhjiä tiloja onkin runossa mahdollista rytmittää lukemattomin eri tavoin, tuottaen eri ajallisuuksia ja rytmejä, kuten tässä:

“Jokaisen nyt-hetken vahvistava sykäys  
Että tässä  
Tällä kertaa  
Tämä aika  
Ja siitä otetaan,            ja sekin kuluu.”<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Blomberg, Kristian 2019, 85

<sup>33</sup> Lehikoinen, Tiina 2019, 48

Poettisuus ei ole kuitenkaan vain hiljaisuutta, vaan poeettinen kieli myös toimii ja vaikuttaa maailmassa, tekee siitä toisenlaista. Poetiikka voi tarkoittaa olemassaolevan negaatiota, ja sen tekemistä joksikin muuksi transposition keinoin. Transpositio tarkoittaa runon keinona muuntumaa. Runoilija Anne Boyer kirjoittaa:

”Runous on joskus olemassa olevan kieltämistä. Runoudessa vaikeneminen on kieltämisen salaista laulua. Siinä pyrähdykset laajalle sisäisyyteen ovat joskus tapa pysyä paikallaan maailmassa, joka on kiihkeässä ulkoisessa liikkeessä. Runous on melko suosittua teinien ja vallankumouksellisten keskuudessa ja toimivaa silloin, kun halutaan olla jotain vastaan ja sanoa mitä tahansa sellaista, joka on jonkin vastakohta. Runous tarjoaa järjettömyyttä järjelle ja järkeä maailman huolestuttavaan järjettömyyteen.

Näin se toimii: hyväksy se, mitä on olemassa ja käännä se pääläelleen. Hyväksy se, mitä on ja muovaa siitä jotain sellaista, jota se ei ole. Tai hyväksy se, mitä ei ole ja tee siitä jotain sellaista, jota on. Hyväksy se, mikä on olemassa ja sekoita ja kääntelee sitä, kunnes muutos tipahtaa sen taskuista. Hyväksy mikä tahansa hierarkian muoto ja vaihda sen pohjarakenteet päällimmäisiksi.”<sup>34</sup>

Negaatiot, kiellot, käänteet ovat runon muodollisia tapoja ohjata ja suunnata sen sisäistä merkitysenergiaa. Kielto on tapa tuottaa poissaolon kautta muita mahdollisia ontologisia rakenteita. Kuvatun kaltaiset kumoamiset ja muut runon keinot eivät Boyerin mukaan kuitenkaan välttämättä ole sidottuja sanoihin.

”Kieltäytymisen, joka on vain joskus jonkinlaista runoutta, ei tarvitse rajoittaa runouteen ja maailman kääntämiseen ylösalaisin. Sekin on usein jonkinlaista runoutta eikä sen tarvitse olla sidoksissa sanoihin. Maailman mullistamisessa sanat ovat hyödyllisiä, koska ne ovat halpoja, tavallisia, siirreltäviä ja runsaita, eivätkä ne sekoita päätämme kovin pahasti, jos käytämme niitä väärin. Eivät kuten tulitikut tai viidakkoveitset. Mutta runous koostuu ideoista ja muodostelmista ja kielikuvista ja syntakseista yhtä paljon kuin se koostuu sanoista.”<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Boyer, Anne 2018, 2 oma suomennokseni

<sup>35</sup> Boyer, Anne 2018, 16 oma suomennokseni

Boyerin käyttämä sana ”mullistuminen” (*upending*) toimii hyvin, kun tarkastelee mitä transpositio ja negaatio oikeastaan tekevät, mitä ne tuottavat runoon. Ne tarkoittavat olosuhteiden ja ontologioiden kumoutumisia, ja kummallisia uusia ristivalotuksia: “näin on - paitsi että ei ole.” Myös muut runon rakenteelliset keinot tuottavat samankaltaisia käännteitä. Kirjallisuudentutkija Taina Ratia kirjoittaa rakenteesta nimeltä kiasmi, joka tarkoittaa kielellistä rakennetta, jossa ristikkäis- tai peilikuvio synnyttää antiteettisen tai nousevan, huipentavan tehostuksen. Se voi ilmetä millä tahansa tekstin tasolla. Hän mainitsee esimerkkinä Eeva-Liisa Mannerin runosäkeet ”Ja kerran kyyhkynen söi minut. Minä söin kyyhkysen”, jossa runo ikään kuin peilaa itseään ja täten muuttaa molemmat säkeet.<sup>36</sup> Olennaisinta tällaisissa kielellisissä rakenteissa on se, että ne ovat niveltymisen keinoja, ja niiden avulla runon ajattelu jatkuu.

...eikä runous sulkeudu. Poettiselle näyttämölle olennaista on pitää ajatus jollain tavalla liikkeellä, estää merkityksiä sulkeutumasta. Swellin tekovaiheessa halusin saada voltan, eli täyskäännöksen, tapahtumaan jossain kohtaa esitystä. Olin tutkinut erilaisia sonettimuotoja, ja ihastellut, miten pakottomasti esimerkiksi shakespearelaisessa sonetissa tapahtui aina tunnetason täyskäännös. Volta tarkoitti minulle pimeää näyttämöä, jossa oli tuulta, tai jotakin, mistä ei voi tietää mitään, siinä missä koko esitys oli aiemmin yrittänyt selvittää, mitä tietoa voisimme muodostaa tai saada. Esityksen pidemmän tekstin viimeisissä lauseissa tekstin puhuja lopettaa puhumisen, ja jää istumaan suu auki, kykenemättä puhumaan. Mielsin voltan olevan käänne, joka ikään kuin huokoistaa esityksen lopun, eikä esitystä tällöin katsotakaan enää samalla moodilla kuin aiemmin. Tekstissä henkilö jää istumaan aikeissa puhua, mutta päätyy puheen reunalla vaikenemaan ja istumaan vaiti.

Puhetilanne on sekä draaman että runouden teorialle olennainen. Olen ollut jatkuvasti kiinnostunut tällaisesta tilanteesta, ihmisestä, joka on puhkeamaisillaan puheeseen, mutta ei pysty. Siitä on tullut ydinkuvani. Ajatuksen takana on ymmärrys sukupuolitetusta tilasta ja puhumisen vallasta. Ihminen, joka ei vaikene mutta ei suoranaisesti puhukaan, on itselleni jonkinlainen perushahmo, jonka kuvittelen esitykseen kuin esitykseen, myös

---

<sup>36</sup> Kainulainen, Siru et al 2010, 135

siksi, että itse olen silloin tällöin sellainen. Olen tästä voinut vain päätellä, että kyvyttömyys puhua täytyy olla useammankin jakama kokemus.

Runous on historiallisesti aina sisältänyt ”jollekulle” puhumisen ajatuksen, mutta puhetilanteella ei ole funktionaalista aspektia. Runon puhuja on jakautunut kahtia, eikä sen takia puhu pelkästään yhteen suuntaan. Runoudessa on eroteltavissa mimeettinen puhuja ja retorinen puhuja. Mimeettinen minä on yksikön ensimmäisessä persoonassa esitettyä puhetta, ja retorinen minä puolestaan sisältyy puheen esitysmuotoon. Retorisen minän kautta runossa hahmottuu esimerkiksi runon teema ja sen kontekstit, kun mimeettisen minän kautta hahmottuu sen aihe. Molemmat puhujat ovat usein runossa rinnakkain, runoesityksen niin kutsutulla puhetasolla, ja retorinen minä säätelee, milloin mimeettinen minä puhuu.<sup>37</sup> Koska runon puhuja on tällä tavoin epävakaa ja useammalla tasolla liikkuva, runon puhetilanne liikkuu myös.

Poetiikka ehdottaa myös tietynlaista eettisyyttä ja monisuhteisuutta, sekä erilaisia mittakaavoja. Näyttämöllä mittakaavaerot ja suhteet näyttäytyvät suoremmin, jolloin poeettinen esitys voi esimerkiksi olla esitys, jossa annetaan pienelle tai toislaiselle tilaa. Minuus ja toiseus ovat runoudessa esiintyviä subjektiviteetteja, jotka voivat liukua, kasvaa ja vähetä: esimerkiksi ihmispuhujan voi runossa häivyttää olemattomiin. Parhaimmillaan poeettisen logiikan ehdottama diversiteetti voi antaa ihmiselle mahdollisuuden nähdä muita olemisen ja elollisuuden muotoja, ja kyetä ajattelemaan niiden kanssa. Ajatellaanpa vaikka luontorunoja, joista nykymuotoina ovat Pauliina Haasjoen kokoelmien *Planeetta* ja *Promessa* hienot, lyyriset kuljetukset. Mikään ei ole runoudelle liian pientä, ettei siitä voisi kirjoittaa.

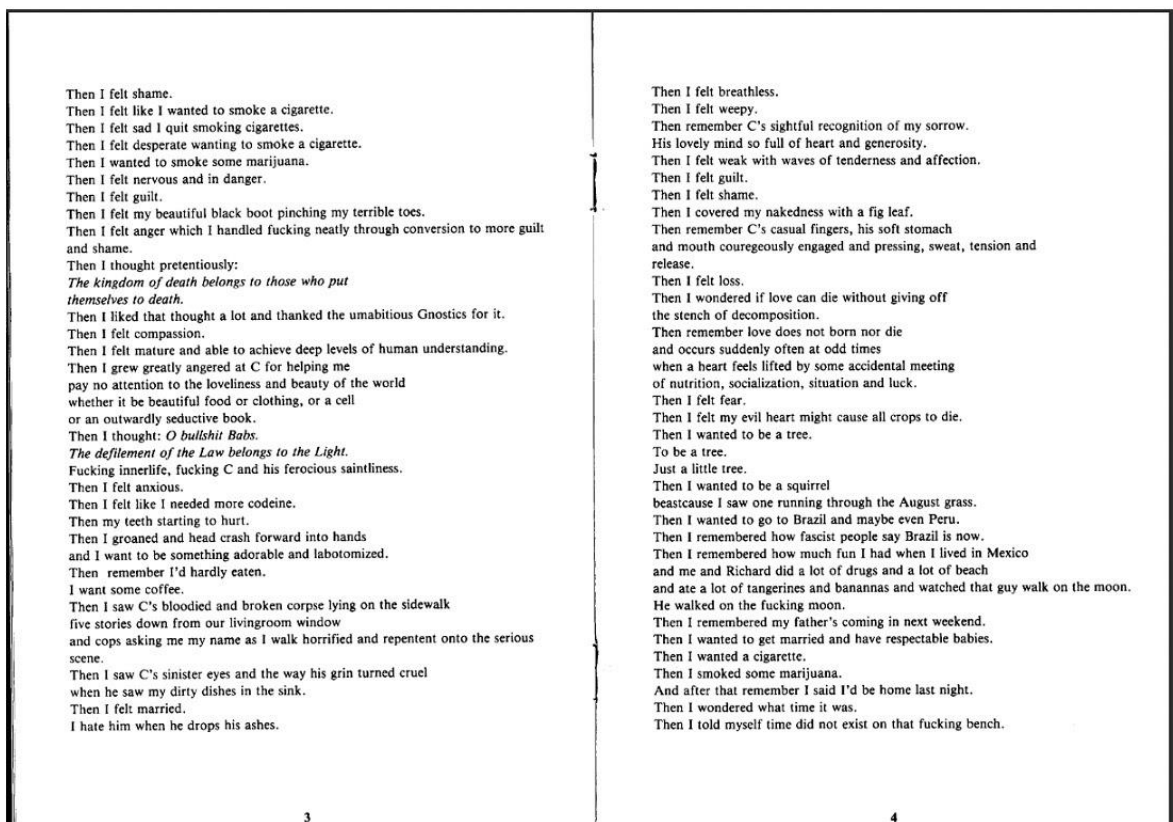
Poetiikka näyttämöllistyy myös siinä suhteessa, että se on suhteessa aikaan, mutta tottelematta sitä. Aika on narratiivisen logiikan mukaan kuvattu lineaarisesti, menneisyyteen, nykyhetkeen ja tulevaisuuteen. Runous sen sijaan ei usein ajallistu tai paikallistu vain yhteen, ei tunnista menneisyyttä eikä tulevaisuutta, vaan sen suhde aikaan voi olla näyttämöllä laadullisesti hankaavaa, silmukoivaa, luoppaavaa, toisteista, hidasta.

---

<sup>37</sup> Kainulainen, Siru et al 2010, 226

Tällaisista kestollisuuksista ja rytmeistä olen myös itse kiinnostunut, ja pyrin tuottamaan niitä näyttämölle.

Monet kirjallisuusteoreetikot ovat ehdottaneet nykykirjallisuudelle uutta aikakäsitystä, joka on jollain tavalla ketjuttavaa. Elli Salo kirjoittaa maisterintutkinnon opinnäytetyössään kirjallisuusteoreetikko Frank B. Arthurin teoriasta, joka on luonnehtinut kertomusten eri ajallisia muotoja. Arthur ehdottaa postmodernin jälkeiselle ajalle niin kutsutun kaaokertomuksen aikarakennetta, joka on jotakuinkin “ja sitten ja sitten ja sitten”.<sup>38</sup>



### Barbara Barg: Fucking bench 1984

Nykyhetki, jossa mikään ei etene, eikä kausaalisuhteita pääse syntymään, on läsnä myös Barbara Bargin tekstissä “Fucking bench”.<sup>39</sup> Novelli on addiktoituneen ja

<sup>38</sup> Salo, Elli 2018, 49 viitaten Arthur, B. Frank 1997, 128

<sup>39</sup> Barg, Barbara 1984

obsessiivisen henkilön yksinpuhelu yksin puiston penkillä. Hänen ajatuksensa ovat yhtä sykkivää jatkumoa, jossa tunteet, muistot, havainnot ja impulssit ketjuuntuvat toistuvan “then” - sanan avulla. Tekstin jännite on sanan synnyttämässä pulssinkaltaisessa virtaavuudessa, sillä sana solmiintuu puhujansa käytössä koko ajan uusiin konteksteihin.

Ja sitten -rakenne tuottaa kielellisesti ja ilmaisullisesti toiminnallisia lauseita, koska se ehdottaa, että jotakin tapahtuu jonkin jälkeen, mutta vastaavasti näyttää, ettei tapahtumista aiheudu tai seuraa mitään. Teot ja ajatukset sitä vastoin ikään kuin tyhjenevät tai jäävät eräänlaiseksi aaltoiluksi. Toistorakenne Bargin tekstissä tarkoittaa myös sitä, että henkilö ei ehkä sitoudu mihinkään tai tahdo mitään tarpeeksi pitkiä aikoja, eikä nykyhetki oikein sukeudu nykyhetkeksi.

Tämä on minusta jonkinlainen nykyhetken tila. Ajan käsitteleminen taideteoksissa voi olla jonkinlainen olemassaoloa ymmärrettäväksi tekevä piirre; tai mahdollisuus palautua siihen välttämättömyyteen, että ainakin kuluvasta hetkestä pitäisi yrittää saada jotain selkoa, ja osata olla tässä ja nyt.

Aika solmiutuu jo sanana ajankuvan ajatukseen, ja silloin aikaa on ymmärrettävä elämän kanssa yhteisenä. Miten sanoa yhtään mitään tästä ajankuvasta? Representaation, kuvan ja kuvaamisen ongelma on nimenomaan tämän ajan ongelma, sillä monelle tämän ajan ilmiölle, ja kokemukselle ei sinänsä löydy kokemusta vastaavaa representaatiota, kuvaa tai ilmausta. Makrotason rakenteiden pettäminen aiheuttaa yhtenäen mikrotason järjestelmille uudenlaisia järjestymisen ja käsitteellistämisen ongelmia. Kokemukset eivät vastaa perinteisiä representaatioita, ja siksi tarvitaan uusia keinoja kuvaamaan kummaa, käsittämätöntä ja epävakaa elämää. Ne eivät välttämättä muunnu enää yksioikoisesti kuviksi. Representaatiot vanhenevat jatkuvasti, ja tarvitsevat muita vaihtoehtoja. Jonkin on päästävä epäonnisten ja jatkuvasti vieraksi muuttuvien kuvien väliin, kuin jonkinlainen heijastus tai sormenjälki. Ja sen väliin on tultava jotakin, mikä ei yritäkään kuvata mitään.

Representatiivisen kuvan tilalle voisi mahdollisesti ehdottaa runon kuvakieltä. Runouden kuvakieli on myös representaation vastaista, sillä kuvakieli tarkoittaa runoudessa Taina Ratian mukaan ”[sitä että] jonkin ilmiön, ajatuksen, kokemuksen tai tunteen hämäryyttä

ja moniselitteisyyttä ei pystytä selittämään suorasanaisesti”.<sup>40</sup> Tästä voisi johtaa rinnakkaisen ajatuksen, että jonkin ilmiön, ajatuksen, kokemuksen tai tunteen hämäryyttä tai moniselitteisyyttä ei voi näyttää suoraan. Runon kuvakieli on paljolti lukijan vastaanoton sisäistä aluetta, eli toisin sanoen ”vastaanottaja muodostaa oman, yksityisten merkitysten ja henkilökohtaisten koodien koordinaatiston”. Se ei siis pyrikään yleisyyteen, vaan yksityiseen ja omaan tunnistamiseen.

Kuvakieli voi sisältää usean eri aistikokemuksen yhdistelmiä. Mietin kuvakieltä näyttämöllä ehkäpä juuri visuaalisen näyttämökuvan ja toisen (x) elementin yhdistymisenä, eli ei oikeastaan kuvana, vaan jonakin, mikä ei kokonaan suostu kuvattavaksi ja jää siten kuvittelun varaan. Tällaisia kuvakielisiä ketjuja olivat itselleni Swellissä kuumuus, tahmainen sokeri lattialla ja lasi, joka kelluu ilmassa. Kyseisen ryhmittymän sisältämä runollinen kuvakieli sisälsi siis sekä tilallisen, lämpötilallisen että haptisen elementin. Ne yhdistyivät sen kautta, kun Selma koski käsillään ensin sokeriin ja seuraavaksi lasiin, ja puhui kesästä. Halusin sen kautta kuvata kesää, joka tuntuu samanaikaisesti ikuiselta, vaaralliselta, upottavalta, herkältä ja raskaalta; joka on ilmastonmuutoksen aikakauden kesä, ja siksi kaiken kuvaamisen ja tunnistamisen ulkopuolella.

Eräs kirjoittamisen opinnoista mieleen jäänyt runon keino on nimenomaan epäpuhtaan kuvan käsite, jolla tarkoitetaan kuvaa, johon liittyy useampi kuin yksi kuva. Tällöin kuvien kokonaisuus on vastakohtien summa, jollain tapaa jännitteinen ja rikki. Tällaisia kuvia voisi ajatella myös näyttämölle, sillä näyttämöä on ajateltava usein kuvina. Koen usein esityksiä tehdessäni, että monet osat eivät jollain tavalla sovi yhteen. Tästä juontuu syy, miksi kuvasimme teosprosessia tilkkutäkinä. En ole viime aikoina yrittänyt vastustaa tunnetta, että näyttämö(kuva) on epäehyt ja rikki, sillä se voi olla parasta, mitä näyttämö voi olla.

Olemista ei voi representoida; ehkä se on enenevässä määrin kaiken fiktion ulkopuolella. Ehkä oleminen on hengityksen kaltainen hetki, ja se on ymmärrettävissä ainoastaan vähän kautta. Paul Celan kirjoittaa käsitteestä nimeltä *Atemwende*, hengityskäänne, jossa runous

---

<sup>40</sup> Kainulainen, Siru et al 2010, 123

toteutuu, ja jossa minä, oman toiseutensa ja kummansa kohdanneena, eräällä tavalla vapautuu uloshengityksen mukana. Hengityskäänteeseen sisältyy sekä puhutun sanan että hiljaisuuden.<sup>41</sup> Samalla hengityskäänteeseen ajattelemisen saa miettimään kieltä ja ajattelua jonakin, joka muljuu yhtä luontevasti kuin sisään- ja uloshengitykset, ja saavat hengittäjänsä jotakin tai kaiken muuttumaan. Celan analysoi tekstissä Georg Büchnerin Leonce ja Lena -näytelmässä ilmenevää huudahdusta ”Kauan eläköön kuningas”, jonka huudahduksen sisällä on hengitystauko. Kyseinen tauko on hetki, jolloin henkilö Celanin mukaan kohtaa oman toiseutensa.

Vapaasti suomennettuna Celanin kuvaus menee näin: ”’Kauan eläköön kuningas’ ei ole enää sanoja, vaan hirvittävä vaikeneminen, joka vie hänen (ja myös meidän) hengityksensä ja sanansa. Runous on ehkä tätä: hengityskäänteeseen, hengityksen kääntyminen. Ken tietää, ehkä runouskin pyrkii – taiteen keinoin – tätä käännettä kohti? - - ehkä tämä hengityskäänteeseen pystyy erottamaan kumman kummasta? Ehkä tässä, samalla kuin minuus, vieraantuessaan ja vapautuessaan, vapauttaa näin tehdessään joitakin muitakin asioita?”<sup>42</sup>

Eräällä tavalla sanat siis tekevät paikkaa hengitykselle, joka on mahdollisesti ehkä sanojakin parempi ylläpitävä ja kannatteleva rakenne. Näyttämörunossa sanojen ja hengitysten keskinäinen suhde voisi tarkoittaa sellaisen poeettisen puheen sovellusta, jota kirjan sivuilla olisi mahdotonta näyttää. Poetiikan soveltamista näyttämölle perustelee tämä: kieli elää luettuna kielenä, mutta myös puhuttuna. Puhuva ja hengittävä ihminen tuo kieleen lisää, ei vähennä kielestä mitään. Jos poeettista puhetta tai poeettista jäsentelyä ylimalkaan ajatellaan näyttämölle, siihen voi ajatella kuuluvan myös hengitykset, tauot ja pitkät hiljaisuudet; kaikki se elollinen, joka peruuttamattomasti kuuluu kehoon. Nimenomaan nämä, sanojen ympärillä olevat varjot, voisivat kuvastaa runon toiseutta.

---

<sup>41</sup> Celan, Paul 2001, 407–408, oma suomennokseni

<sup>42</sup> Celan, Paul 2001, 408, oma suomennokseni



## Sloganit ja hokemat Crampissa ja Swellissä

Edellä mainitsemani asiat voisivat siis olla jonkinlaista poeettista ajattelua, muotokieltä tai jäsentymisen tapoja. Seuraavaksi käsittelen sitä, miten olen käyttänyt runokieltä näyttämöllä. Näissä tapauksissa kieleni on muuttunut hyvin pelkistyneeksi, ja olen lähestynyt näyttämöä äärimmäisen minimalismin kautta.

Ensimmäinen ponnikkeen kielen käyttämiseen näyttämöllä oli Ben Lernerin runo ”I’m going to kill the president”. Aloittelin kirjoittamaan tekstiä esitykseeni Cramp, ja olin pitkään hakenut kielellisesti yksinkertaisia rakenteita.

I’m going to kill the president.  
 I promise. I surrender. I’m sorry.  
 I’m gay. I’m pregnant. I’m dying.  
 I’m not your father. You’re fired.  
 Fire. I forgot your birthday.  
 You will have to lose the leg.  
 She was asking for it.  
 It ran right under the car.  
 It looked like a gun. It’s contagious.  
 She’s with God now.  
 Help me. I don’t have a problem.  
 I’ve swallowed a bottle of aspirin.  
 I’m a doctor. I’m leaving you.  
 I love you. Fuck you. I’ll change.<sup>43</sup>

Samanaikaisesti luin J.L. Austinin puheaktiteoriaa, jonka mukaan kieli koostuu puheakteista, jotka tuottavat todellisuuteen muutoksia. ”Minä julistan teidät mieheksi ja naiseksi”, on Austinin kuuluisin esimerkki puheaktista, joka konkreettisesti muuttaa todellisuutta.<sup>44</sup> J.L. Austinin puheaktiteoria on saanut alkunsa vielä varhaisemmasta

---

<sup>43</sup> Lerner, Ben <https://www.lyrikline.org/en/poems/im-going-kill-president-7372>

<sup>44</sup> Austin, J.L. 1962, 5

kielillisestä tutkimuksesta, nimittäin Ludwig Wittgensteinin niin kutsuttuihin kielipeleihin kohdistuvasta tutkimuksesta. Tiivistetysti Wittgensteinin kielipeleissä on kyse siitä, että kielet ovat pelejä ihmisten välillä, ja ihmiset noudattavat puhuessaan pelien sääntöjä. Merkitys on siis sanan käyttöä koskevan säännön seuraamista. “Juuri säännön seuraaminen tekee kielestä ei-yksilöllisen instituution, sillä säännön seuraaminen ei ole jotain, mitä yksi ihminen voisi tehdä yhden kerran. Säännön seuraamisessa on kyse tavasta, instituutiosta.”<sup>45</sup> Wittgenstein kirjoittaa: “Kieli on teiden labyrintti. Tulet yhdeltä taholta ja osaat tien; tulet toiselta puolelta samaan paikkaan, etkä olekaan enää paikoista perillä.”<sup>46</sup> Kielen on siis pakko toimia sääntöjensä kautta, tai muuten se eksyttää puhujansa. Wittgensteinin kielipeleille olennainen anti on lyhyesti tämä: kieli on jaettua, julkista, sosiaalista ja säännönmukaista. Yksityistä kieltä ei ole.

”On helppo kuvitella kieli, joka sisältää vain taistelukäskyjä ja -ilmoituksia. – Tai kieli, jossa on vain kysymyksiä sekä myöntämisen ja kiellon ilmaisut. Ja lukemattomia muita. – Ja kielen kuvittelemisen merkitsee elämänmuodon kuvittelemista.”<sup>47</sup>

ja

”Sanoja voi olla vaikea lausua: esimerkiksi sellaisia, joilla luovutaan jostakin tai joilla tunnustetaan jokin heikkous. (Sanat ovat myös tekoja).”<sup>48</sup>

Siinä missä Wittgenstein painottaa kielen käyttämisen toiminnallista luonnetta ja sen sitoutuneisuutta sääntöihin ja elämänmuotojen eri käytäntöihin, hänelle yhtä olennaista on myös vaikenemisen kysymys, eli se, mitä ei voida sanoa. Häneltä on peräisin myös kuuluisa sitaatti: ”Mistä ei voi puhua, siitä on vaiettava.” Tämä tarkoittaa sitä, että sanotun ulkopuolelle jäävä sanomaton on mahdollisesti elämälle vieläkin merkityksellisempää kuin sanottu. Näin ollen kieli ei ikinä ilmaise kaikkea, mitä se voisi sanoa.<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> Viren, Eetu & Vähämäki, Jussi 2015, 273

<sup>46</sup> Wittgenstein, Ludwig 1981, 137

<sup>47</sup> Wittgenstein, Ludwig 1981, 32

<sup>48</sup> Wittgenstein, Ludwig 1981, 232

<sup>49</sup> Haapala, Arto & Nummi, Jyrki 2000 80–81

Mietin talvella 2019 Crampin tekstiä aloittaessani ilmastonmuutoksen aikakautta sekä konkreettista odotuksen tunnetta, kun ihmiskunta yrittää ratkaista, miten elämä voi jatkua maapallolla. Mietin 11 vuoden aikarajaa, jonka IPCC:n raportti on antanut merkittävien ilmastotoimien tekemiseksi, sekä ajatusta jatkuvasta jännitteestä suhteessa siihen, mitä nämä vuodet tuovat tullessaan. Minua kiehtoi Crampin aikana jonkinlainen laadullinen, energeettinen vire tai tunnelma, jota kuvasin itselleni silloin ”superjännitteeksi.” Ajattelin, että tämä on aikakausi, jolloin me elämme niin kuin elämme, mutta kaiken yllä kelluu silti epävakauden, muutoksen alkamisen varmuus, jännite, odottamisen tunne. Tällaisen epävarman ja oudon tunnelman sanoittajaksi halusin kielellisen muodon, joka ei älyllistäisi tai sentimentalisoisi sitä. Halusin kirjoittaa kieltä, joka olisi lausetasolla suoraa ja ymmärrettävää, mutta joka muuttuisi kuin itsestään koko ajan vähemmän suoraksi.

Tätä kautta aloin kirjoittaa lerneriläisittäin yksinkertaisia lauseita, joiden toivoin toiston, poeettisen vastakkainasettelun ja sisäisen jännitteisyyden kautta muodostavan jonkinlaisen vaaran tunnun. Dialogi käytiin minun ja Selman välillä esityksen Cramp ensimmäisellä puoliskolla, ja se oli nopea, yhteisellä rytmillä puhuttu tekstiosuus. Käytimme sanoja kuten “stop what you are doing”, “wait”, “do it”, ja yhdistimme näihin ajallisia määreitä, jolloin teksti ikään kuin käski ja kumosi vuorotellen, venyttäen ja tiivistäen vuorotellen. Puheen kohdetta ei ollut, emmekä puhuneet toisillemme vaan enemmänkin toisen kanssa, jaettuna puheäänenä. Keskeistä sille oli ambivalentti suhde aikaan.

Olin kiinnostunut kahdesta ajan määritelmästä, toisaalta toiminnan ajasta (ilmastoliikkeen “nyt pitää toimia” -aika) ja toisaalta epävarmuuden ambivalentista ajasta, becketttiläisestä potentiaalisuuden ajasta (nyt...vai nyt?...vai nyt? -ajasta). Molemmat ovat minusta kokemuksia, jotka leimaavat tätä aikaa: olisi tarkoitus toimia, mutta ei tiedetä, milloin aloitetaan ja milloin niin abstrakti asia kuin ilmasto tulee tarpeeksi lähelle, että toiminnan tuntee ja voi huomata tärkeäksi.

Wait

Stop what you are doing

This is going to happen again in two hours

And in two hours it will never happen again wait

Wait for two hours and then do it again

We are going to wait for one hour

We are going to wait for one hour and then it will happen again in two seconds

This is going to happen in one hour and then something else will happen that will make us wait for 30 more minutes

We will wait for 30 more seconds and then we will stop what we're doing

Wait

Wait for 20 years and then think about if you are going to do it

We can still stop what we are doing

Wait

Do it

Don't do it

Don't wait

We can still stop waiting

Don't do it

We can stop

Don't wait



Cramp – esitetty Kuvataideakatemia Exhibition Laboratoryssa 13.03.2019.

Kuva: Terhi Nieminen

Jatkoin saman metodin parissa puoli vuotta myöhemmin, alkusyksyllä 2019, ja tällä kertaa olennaista oli toinen intentio. Tällä tavalla kyse oli affirmaation teosta. Halusin tekstin sisältävän rohkaisevia ja affektoivia lauseita, eräänlaisia sloganeita. Teksti oli inspiroitunut erityisesti internetissä yleistyneestä self help -puheesta, jolle leimallista on vakuuttelu ja lohduttelu. Samoihin aikoihin luin Miranda Julyn novellin, jossa henkilöahmo odottaa jatkuvasti, että pääsisi sanomaan jollekulle, että tämä ei ole sinun vikasi. “It’s not your fault. Perhaps this was really the only thing I had ever wanted to say to anyone, and be told.”<sup>50</sup>

Tämän pohjalta kirjoitin tekstin, jossa lauseet ja kompositiot muodostivat eräänlaisen rytmisen komposition. Olin kiinnostunut paitsi “it’s not your fault” -lauseesta, myös lauseista, kuten “it’s still warm”, “it will get better”, ja sanoista, kuten ”happy”, ”believe” ja ”guess”, jonkinlaisena loitsuna nykyajalle.

---

<sup>50</sup> July, Miranda 2005, 7

It will get better. It will change. I can feel it. I can wait. I'll keep going. I can wait. It's life. I can feel it. I can feel getting happy about it. I can wait. I can feel this wait. It will get better. I have time. I can be happy. I can feel getting happy and it getting better.

Ja lopulta katkoin tekstiä vielä lisää:

What

Why

It's not your fault

What

Hey

Guess

If

What

I'm doing this for you

It's easier for you

It's easy

Easy

Why

Guess

Hey

Swellin teksti sisälsi sellaisia toistorakenteita, jotka jatkuessaan muuttivat lauseiden sinänsä rohkaisevan, miellyttävän sisällön joksikin muuksi. Mitä tapahtuu, kun sanotaan useaan kertaan, että kaikki on ok? Onko mikään sittenkään ok? Mitä ristiriitoja on sen välillä, mitä sanotaan ja mitä tehdään? Mitä jos pelkästään lause ”kaikki on ok” on jo ristiriidassa siihen, mitä tässä ajassa tapahtuu?

Olen kiinnostunut toistosta jonkinlaisena tiivistyksenä ja tapana tuottaa eroja kahden hetken, lauseen, intention tai suunnan välille. Herakleitoksen kuuluisan väitteen mukaan saman virtaan ei voi astua kahdesti, eli mitään ei voi kokea kahdesti samanlaisena. Näinpä mietin; millaisena koen kuulemani lauseen silloin kun se toistuu? Mitä toisto muuttaa? Mitä toisto tekee lauseen totuusväittämälle? Toisto ei tyhjennä sanotun merkitystä, vaan

se suuntaa huomion enemmänkin lauseen erilaisiin konteksteihin, ristivalotuksiin, lauseen materiaalisuuteen. Erityisesti ”kaikki on ok”, on minusta lause, joka ei tyhjene missään vaiheessa.

Toisto tuo aikaa näkyväksi, ja aika puolestaan näyttää kussakin lauseessa piilevät muut merkitykset. ”It’s ok” tarkoitti itselleni teosprosessin aikana myös tietynlaisen affektiivisen kapitalismin ja self help -kulttuurin pilkahdusta teoksen välittömän asun alta, vähän kuin mustelman, jota ei olisi huomannut nopealla vilkaisulla.

### Faattinen ja poeettinen funktio

Kielitieteen kentällä puheelle on annettu funktioita, jotka mallintavat erilaisia puheen laatuja ja niiden tapoja tuottaa merkityksiä. Erityisen olennaiseksi minulle on noussut faattinen puheen funktio, joka tarkoittaa kielitieteilijä Roman Jakobsonin mukaan ”rituaalisten mallien vaihtoa, kokonaisia dialogeja, joiden ainut tarkoitus on pidentää kommunikaatiota”. Hän kirjoittaa Dorothy Parkerin esimerkistä faattisen funktion dialogista: ”'Well!' the young man said. 'Well!' she said. 'Well, here we are' he said. 'Here we are' she said, 'Aren't we?' 'I should say we were' he said, 'Eeyop! Here we are.' 'Well!' she said. 'Well!' he said, 'well.'”<sup>51</sup>

Jakobson kirjoittaa, kuinka kielen faattinen funktio on ainut kielen muoto, joka on samanlainen linnunlaulussa ja ihmisten puheessa. Sen tavoite on pelkästään ylläpitää ja pidentää kommunikaatiota. Tämä on myös ensimmäinen kielenkäytön muoto, jonka lapsi oppii ennen kuin oppii kommunikoimaan kielellä.<sup>52</sup> Faattinen funktio kuuluu Jakobsonin teoriassa samaan sukuun kuin poeettinen funktio, ja kaavioon kuuluu yhteensä kuusi eri funktiota. Puhetilanteet ovat kielitieteessä viestinnän muotoja, joissa painotus on funktiosta riippuen vastaanottajassa, puhujassa tai viestissä itsessään.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Jakobson, Roman 1987, 68

<sup>52</sup> Jakobson, Roman 1987, 69

<sup>53</sup> Jakobson, Roman 1987, 66

Poettisessa funktiossa puolestaan merkitys on Jakobsonin mukaan nimenomaan viestissä itsessään, ja sen soinnissa, rytmeissä ja rakenteissa suhteessa sen sisältöön. Usein kielen eri funktioita voi tarkastella limittäin, ja esimerkiksi Swellin kaksi usein esiintynyttä toistoa "It's not your fault / I did this for you" voi ajatella olevan sekä faattisia että poettisia lauseita. Lauseet ovat tasarytmisiä keskenään eli muotonsa puolesta poettisen funktion sisällä, ja ne ovat ilman kontekstia esitettyjä affirmaatioita, jotka toistuessaan pitävät kommunikaatiotilannetta ilmassa kuin eräänlaista palloa, lisäämättä merkitykseen mitään.

Wittgensteinin kielipelien mukaan kieli tuottaa todellisuuteen ja puhujien väliin muutoksia. Toisaalta esimerkiksi poeettinen ja faattinen puheen funktio tarkoittavat puhetilannetta, jossa sanojen merkitysenergia piiloutuu sanan muotoihin ja syntakseihin (poeettinen), tai jää puhujien välille pitkitettynä eestaas-liikkeenä, jossa ei ole niinkään väliä, mitä puhutaan, kunhan puhutaan (faattinen). Toisaalta myös Wittgenstein tunnustaa, että kieleen sisältyy yhtä lailla ilmaisemattomuus kuin ilmaisu,<sup>54</sup> ja tarkoittanee tällä myös faattisen puheen tyylisiä tyhjiä lausahduksia.

Miksi puhetilanne sitten haluaisi kellua sillä tavalla, viivytellä, vältellä, hokea, olla menemättä asiaan? Olisiko vastaus jossakin kielen takaisessa ambivalenssissa? Tai kykenemättömyydessä haluta niitä asioita, joita kielellä yleensä halutaan?

Paradoksi, että puhetilanteessa ei puhutakaan oikein mitään, ja että puhe ei tuota tai ratkaise mitään, tarkoittaa, että konteksti nousee sitä merkitsevämmäksi.

Kielellisesti värittyneet kontekstit ja voimakkaat tunnelataukset ovat erityisen tyypillistä sosiaaliselle medialle. Sosiaalisen median kielenkäytön kontekstit ovat nopeita, pienen merkkimäärän sisään mahtuvia yksittäisiä väittämiä ja lausumia siitä, mikä kullekin käyttäjälle on totta, ja mitä he haluavat sanoa muille. Mikäli vastaanottajalla ei ole medianlukutaitoa tai muita lähteitä, hän uskoo mitä lukee. Kielellisen eleen konteksti voi olla esimerkiksi militantti ja populääri samanaikaisesti: maailman presidentit

---

<sup>54</sup> Varhaiskaudellaan Wittgenstein mieltää kielen ulkopuolelle jäävän "mystiseksi", mutta myöhäiskaudellaan alkaa ajatella, että ei-kielellinen on "jokapäiväistä." (Haapala, Nummi 2000, 92)



käynnistävät ja lopettavat sotilaallisia konflikteja Twitterissä, kuten alkuvuonna 2020 Amerikan ja Iranin välisen lyhyen konfliktin aikana, joka loppui Donald Trumpin sanottua “it’s all good”. Digitaaliset ja kielelliset ympäristöt ovat täynnä affekteja, vihaa, pelkoa, huolta ja myös kollektiivista huolenpitoa, erilaisia kielellisiä saturaatiopisteitä, ironiaa ja käsittämättömyyttä. Ben Lernerin ”I’m going to kill the president” -runo on siis jotakin, jota kirjoitetaan muodossa tai toisessa sosiaaliseen mediaan joka päivä. Olen itse ollut kiinnostunut kognitiivisesta dissonanssista, joka tarkoittaa esimerkiksi katastrofaalisten olosuhteiden kieltämistä ja itselleen vakuuttelua (ja sen uskomista), että kaikki onkin hyvin.

Kun aloin kokeilemaan “funktionaalisen puheen” metodeja, halusin ottaa vaatimuksen kielen toiminnallisuudesta ja kommunikatiivisuudesta niin kirjaimellisesti, että tavalliset lauseet muuttuisivat poetiikaksi, ja että voisin sitä kautta perustella poetiikkaa myös näyttämöllisenä olemisena. Että merkitsemättömyys ja merkillisyys olisivat kielelle täysin omia muotoja, eikä kieli siten voisi koskaan olla suoraa. Metodissani lauseet muuttuisivat silloin poetiikaksi toistorakenteiden ja etenemättömyytensä kautta; tai oikeastaan niin, että kieli ei etenisi, mutta jokin muu sen poistuttua voisi edetä. Tässä vaiheessa kielellistä tutkimustani olenkin päässyt pisteeseen, jossa faattinen ja poeettinen ovat lähellä toisiaan. Ymmärrän näyttämöllisen kielen jollain tavalla julkisena kielenä, Wittgensteinin ja Austinin mukaan, ja aloitan paikasta, joka tuntuu tavalliselta ja arkiselta.

Palaan edelleen esimerkkiini digitaalisten ympäristöjen kielestä. Erikoisinta on, että jopa yhdessä jaettu, jatkuvassa käytössä oleva ja toiminnan tuottamiseen valjastettu kieli voi nyrjähtää. Kieli ajautuu poispäin yhdestä tavoitteesta, usein esimerkiksi yksityisen ja intiimin kielen piiriin. Julkinen ja yksityinen kohtaavat esimerkiksi sosiaalisessa mediassa. Puhe siellä on niin infloitunutta, että se on jo runoutta, siinä mielessä, ettei se puheaktiteorian vastaisesti synnytä toimintaa, vaan pelkästään ilmaisee jotakin; puhdasta affektia, tunnetta tai oiretta. Halusin Swellissä valepositiivisuuden kelluvan välissämme kielellisenä rytminä ja olioisena epä- ja parakuvaavana puheena. Tämä ei jälkikäteen ajateltuna ole erityisen kaukana Dorothy Parkerin “here we are” ja “aren’t we” -huudahduksista.

Kommunikoivuuden ajattelemisen avulla ajattelemaan sopimuksen tekemistä näyttämön kanssa. Näyttämölle pitää synnyttää ainakin jokin funktio, tarve ja tavoite. Usein tarve paikantuu jollain tavalla katsojan kokemukseen ja siihen, mitä sille halutaan tehdä, ja usein kieli itsessään on väline välittämään ja kertomaan jotakin näyttämöllä. Myös ei-kommunikoiva ja ei-kertova kieli kertoo ja näyttää, mutta ei ilmiänsä kautta, vaan sen kautta, millaista hiljaisuutta se jättää ympärilleen.

## KIELESTÄ, PIMEYDESTÄ, HENGITYKSESTÄ

### Runon, tanssin ja synestesian suhde

Olen saanut tutkia runoutta ja runokieltä eniten suhteessa tanssivaan kehoon, ja jossain määrin voi sanoa, että runokielen potentiaali toteutuu parhaimmillaan silloin, kun se on yhtä lailla jonkin pakenevan aineksen kanssa tekemisissä. Tanssiva keho ja kieli ovat kuin kahden magneetin navat, jotka vetäytyvät toisistaan pois päin, ja tämän jännitteen takia niitä on kiinnostavinta tutkia yhdessä. Kun aloin kirjoittamaan tanssin kontekstissa, koin, että kirjoittamiseni muuttui kertahetimitä ruumiillisemmaksi ja samaan aikaan sisäisemmäksi. Aloin kiinnostua pienistä tapahtumista ja muljahduksista kehon sisällä, jotka eivät näy liikkuvassa kehossa ulospäin. Tätä kautta kaikki muukin havaittu alkoi valottua myös havaitsemattoman kautta, jolloin aloin haluta kirjoittamiseni kautta haroa yhtenäisen kohti jonkinlaista havaitsemisen tai kielellistämisen reunaa.

Kirjoitin helmikuussa 2020 koreografi Laura Jantusen tanssiteokseen runotekstiä. Minulta toivottiin nimenomaan runotekstiä, ja sain pohjamateriaaliksi muistiinpanoja havaitsemisen, havaitun ja kehon yhteenkietoutumisesta Maurice Merleau-Pontyn fenomenologisen ajattelun mukaan, sekä ajan ja olemisen luonteesta. Tämän tehtävänannon pohjalta lähdin haromaan kohti tekstiä, joka jollain tavalla sekä havainnoisi itse, että sijoittaisi kehon kuvaamiensa aistilaatujen, paikkojen ja aikojen keskelle, eräänlaiseksi viisariksi tai neulaksi. Tekstin sovittamisessa esitykseen kohtasimme ylittämättömän vaikeuden, kun aloimme äänittää puhetta esityksen ääniraidalle. Kirjoittamani runoteksti muuttui erikoisen voimattomaksi, kömpelöksi lausumiseksi. Mitä tapahtui?

Kuten edellä olen näyttänyt, runo ja puhe ovat kaksi eri asiaa ja noudattavat eri ehtoja. Lukemis- ja kuulemistapahtuma ovat kaksi eri asiaa ja toimivat erilaisilla jäsentämisen periaatteilla. Ihminen, joka puhuu runotekstiä, on pakko sijoittaa johonkin kontekstiin, jonka kautta runon voi ymmärtää, ja lukeminen ei ole niin kehollisesti paikantunutta kuin kuuleminen. Huomasimme, että kirjoittamani runoteksti tuijotti meitä vastaan yhtäkkiä olioisempaan kuin millaiseksi olin sen aikonut. Emme kuitenkaan halunneet muuttaa

tekstiä, tai tehdä siitä puhekielisempää, sillä sen aistisuus sopi tanssijan omaan ruumiskokemukseen.

Tässä tapauksessa hankasimme kaksi sietämättömän pitkältä tuntuvaa päivää jossakin puheen ja ajattelun välisessä paikassa, yrittäen välillä palauttaa runon ajatukset puhekieleen, havaiten kerta toisensa jälkeen, että runon oma kielellinen rekisteri kieltäytyi kääntymästä puhekieliseksi. Yritimme saada runokielen puhumiseen suuntaa, intentiota ja suhteita, tässä onnistumatta. Lopulta ratkaisuksi nousivat rytmiset päätökset. Päätimme jakaa tekstin kolmelle puheäänelle, ja katkoa lauseet keskeltä, jolloin yksi ääni puhui kerrallaan vain muutamia sanoja. Kolme puheääntä taas vuorostaan jaettiin kolmeen eri kaiuttimeen, jolloin ”puhetilanne”, jos sitä voi sellaiseksi kutsua, oli ikään kuin keskustelu, jossa sama ajatus vaeltaa kolmen eri puhujan välillä, tai kuin tuuli, joka havisuttaa oksistossa eri paikkoja, saaden ne ääntymään tuulen äänenä.

3 tyhjään pitää jaksaa katsoa

2 valo jota ei sittenkään laiteta pois

1 pilkkoo yötä

2 aikaa

1 ajan pehmeitä lohkoja

3 kaduilla tuuli lennättää kevään pehmeää yskää

1 jonkun luona

2 ollaan pitkiä päiviä lähtemättä

1 niin mitä

2 ovat sellaiset päivät

3 kuiva päivä vastaa kokemustani itsestäni

2 langat kerääntyvät kulmista solmuihin

3 ne eivät selitä mitään

2 paikka suuntien välissä

1 eräiden luiden vieressä

3 iho on pehmeää kuin nurmi

2 tuuli hahmoontuu nuoren kasvuston

1 tuoksussa, etelän läpi

3 tuulee vanhan talven hehku

Voikin olla, että runotekstin sovittamisessa esitystekstiksi toimivimpia ajatuksia on, että kaikki puhuvat samaa ajatusta ja omilla äänillään. Tein saman ratkaisun jo Crampia ja Swelliä tehdessäni. Edellä kuvatussa tapauksessa tekstin sovittamisessa puheeksi tuli olennaiseksi tietyllä tapaa paitsi puheen niveltymisen kolmen puhujan yhteiseksi, mutta yhtä olennaista olivat myös nopean rytmin sisällä tapahtuvat hengitystauot, niiden ajoitus ja kysymys siitä, mitä ne antavat kokonaisuudelle. Tässä on vain palattava takaisin Celanin hengitystaukoon. Tämän prosessin olennaisinta antia oli, että hengitykset tapahtuivat sanojen väleissä ja niitä ennen, ja ne olivat yhtä tärkeä koreografinen ja semanttinen aines kuin itse sanatkin. Lopullisessa äänitteessä hengitykset kuuluivat eräänlaisina varjoina sanojen takana ja päällä.

## Ei-olemisen ontologiat, pimeys, kielikoreografiat

“With the piece No Title I start out where my last piece ended. In Black I made invisible objects appear by naming them and placing them in space. Having been obsessed with what is here, I now look into what is not as a way of activating and producing thoughts and imaginations. In this new piece I address existence through negation. Once you leave behind that which is not, the perspective opens to all there is instead. The work continues the play with the possibilities and limits of language, and that of being, in space and in time.”<sup>55</sup>

Ei-olemisen mahdollistamat paikat ovat siis runouden olennaisinta maastoa, ja erityisen olennaista tällainen ajattelu on myös koreografialle. Mette Edvardsen käyttää samaa negaation keinoa kuin minkä mainitsin aiemmin Anne Boyerin tekstiä käsitellessäni, mutta poeettinen negaatio tapahtuu hänen kohdallaan näyttämöllisessä puheessa eli ajassa ja tilassa.

Olen ollut kiinnostunut koreografien Mette Ingvartsenin ja Mette Edvardsenin tavasta käyttää kieltä koreografisena välineenä, jolloin kieli konkreettisesti nimeää, mitä tilassa on (ja edellä mainitussa tapauksessa, mitä ei ole). Koreografia on siis jonkinlaista kielen liikkeen jäsentämistä tilaan ja tapahtumiksi. Kielen liike tilassa, jossa kielen nimeämiä asioita tai tapahtumia ei tosiasiallisesti ole, katkaisee signifiointiprosessin, tekee kielen affektiivisuuden ja toiminnallisuuden erityisen näkyväksi. Kieli kutsuu silloin kuvittelemaan sitä, mitä tilassa *voisi* olla. Mette Ingvartsen kuvaa väitöskirjassaan kielikoreografiaa retoriseksi liikkeeksi ja virtuaaliseksi koreografiaksi (virtuaalinen viitaten virtual-actual -käsitepariin).<sup>56</sup> Kielikoreografian ajattelemisen eli sanoin kuvittelemisen tai ei-tapahtuvan tai ei-näkyvän sanallistaminen näyttämöllä on tuonut kiinnostavaa jännitettä melko yksinkertaisilla reunaehdoilla alkavaan kohtaukseen. Kielikoreografia on ollut myös työvälineenä useammassakin tekemässäni teoksessa (Cramp, Swell ja lyhyt demoesitykseni Settling).

---

<sup>55</sup> Edvardsen, Mette <http://www.metteedvardsen.be/projects/notitle.html>

<sup>56</sup> Ingvartsen, Mette 2016, 94

Cramp-esityksen alussa minä ja Selma istuimme etunäyttämöllä ja katsoimme takanäyttämölle yleisön tullessa sisään. Puhuimme samalla improvisoidun puheen avulla, millaista on, kun ihmiset tulevat sisään. Paisutimme kuvaamaamme tilannetta siten, että kuvittelimme yleisöä lopulta olevan satapäittäin, miten he istuivat toistensa syleissä, eivät saa talvitakkejaan mahtumaan mihinkään, miten kaikille tuli väentungoksessa kuuma. Miten sisälle tuli koiria ja hevosia, ja kaikki jotenkin kuitenkin mahtuivat sisään katsoakseen tekemäämme esitystä.

Tavallaan kielikoreografian ajatus on täysin ilmiselvä. Kuka tahansa tekee sitä kuvitellessaan jotakin ääneen jollekulle, esimerkiksi kerratessaan unelmiaan tulla presidentiksi tai murhata presidentti; kuvata sellaista mitä ei tapahdu. Elämän monia osaluoteita rakentuu potentiaalisen ja toteutumattoman varaan, koska niiden ansiosta se, mikä on totta, näyttyy. Kuvittelu, tai kielessä liikuskelu avaa selvästi tilaa sille, mikä on oikeasti mahdotonta. Kun puhuimme esitystilasta, joka oli täynnä ihmisiä, rajasimme näkyviin sen, että tilassa oli varmasti noin 50 ihmistä. Enempää ei voinut olla, ja enemmän olisi ollut mahdotonta. Mitä muuta sellaista, mikä on mahdotonta, kieli voi tuoda esiin?

Ehkä en niinkään halua kuvata kielen ja esitysten avulla sitä, mikä on totta, enkä liioin sitä, mikä on epätotta, vaan sitä, mikä on mahdotonta.

Jatkuva tavoitteeni kirjoittamiseni takana on päästä paikkaan, jossa kieli tekisi itsensä jollain tavalla olemattomaksi. Jossa kieli ei olisi rajauksen, kommunikoinnin ja nimeämisen väline. Ajattelen asioiden, subjektien ja nimettyjen olioiden takaista paikkaa, eli nimenomaan jonkinlaista käsitteellistä pimeyttä, reunaan tai periferiaa suhteessa siihen, mitä tiedän, havaitsen tai artikuloin. Joskus tietyt puheharjoitteet tuovat mahdollisen ja mahdottoman rajoja lähemmäksi toisiaan, tavallaan kuin villieläimen, jonka kimaltavat silmät erottuvat luontokuvaajan kameraan kuukausien metsässä odottelun jälkeen. Mahdoton piirtyy lyhyen hetken ajan linssin läpi, ja katoaa pian sen jälkeen.

Ilja Lehtinen mainitsee maisteritutkinnon kirjallisessa opinnäytteessään käsitteen esikäsitteellinen, joka viittaa käytännössä kaikkeen siihen ihmiselämän ainekseen, jota ei

ole mahdollista artikuloida käsitteiksi. “Dialektikko Pauli Pylkköä seuraten olisi tässä kohdin kenties mahdollista puhua esikäsitteellisestä kokemuksesta: kosketuksesta kielellisesti ja ajatuksellisesti jäsentymättömään, alkukantaisen ja tiedostamattoman merkillisyyden vyöhykkeeseen. -- Esikäsitteellinen kokemus – tiedostamattomasta kumpuava väkevyyden vuo – ei tottele tietoisien kontrollin vaateita eikä taivu yksiselitteisten järjestyksien kaavoihin. Se tulee ja tapahtuu: subjektilta lupaa kysymättä. Esikäsitteellisyyden toteutumismuotoja ovat kokemuksellisella tasolla vaikkapa ekstaasi, pakokauhu, rakastuminen, himo, hulluus ja mykkyys.”<sup>57</sup>

Kielen ajattelemisen koreografisesti auttaa ajattelemaan kieltä eräänlaisena uutena lihaksena tai liikkeenä. Sillä tavalla kieli vapautuu myös sitä leimaavista odotuksista ja pääsee luotaamaan kielen takaista pohjaa.

### Näkyminen, näkeminen esityksen dogmana

André Lepecki kirjoittaa Mette Edvardsenin No Titlesta, kuinka mahdollisen takana ei välttämättä ole uutta konseptia (esimerkiksi mahdottoman käsitettä), mutta ehdottaen, että pimeys voisi tulla ymmärretyksi “pelkkänä pimeytenä.” Hän esittää, että pimeyttä ei tulisi liioin ymmärtää minkään vastakohtana tai negatiivisena puolena, tai myöskään “mahdottomana”, vaan että se voidaan ymmärtää täyden potentiaalisuuden tilana. Pimeys nimeää (toisen) todellisuuden, vyöhykkeen. Lepecki viittaa filosofi Gilles Deleuzen esseeseen Samuel Beckettistä, ja kuinka Deleuze on määritellyt Beckettin näytelmissä esiintyvän pimeyden “as exhaustion of the possible and as freedom”.<sup>58</sup> Pimeydessä mikään ei ole valmiina, jolloin se, mitä siinä tulee huomatuksi, on täysin uudella tavalla mahdollista.

Olen tutkinut näkymätöntä näyttämöllisenä olemisena. Olen tutkinut sitä sokeuden kautta (Swell, ja kohta, jossa arvailimme silmät sidottuina, missä kohtaa näyttämöä olimme) ja pimeyden kautta (sähkökatkosta käsitelty esitysinstallaatio OFF, jossa tapahtui automatisoituja täyspimennyksiä tietyin aikaväleihin), tai kääntämällä esiintyjän selin,

---

<sup>57</sup> Lehtinen, Ilja 2019, 22

<sup>58</sup> Lepecki, Andre 2017, 64



jolloin hän ei näe mitä hänen takanaan on (Cramp). Kiinnostus näkymättömän miettimiseen ja eri tavalla näkymättömiin näyttämöihin, ei-näkeviin katsojiin ja esiintyjiin, pimeyden erottamiseen omaksi asiakseen, on alkujaan lähtenyt eräänlaisesta kiinnostuksesta poisoppimiseen. Mietin tällöin esityksiin sisältyvää näkemisen ja nähdyksi tulemisen kulttuuria ja sitä, mitä nämä jättävät ulos.

Näkemisen kulttuuri on frontaalista ja representatiivista. Kaikki tapahtuu edessä, ja katsoja havaitsee maailmaa edessään olevan kuvan kautta. Näkemisen kulttuuri tarkoittaa myös sitä, että se, mitä ei nähdä, ei ole tärkeää, tai että se on jossain muualla, kaukana, vielä saapumatta tai kokonaan tukahdutettu. Kuuluisia poissaolon näyttämöitä ovat tietenkin Samuel Beckettin Huomenna hän tulee, ja kiinnostavalla tavalla Beckettin kohdalla poissaolo on tarkoittanut myös kielen minimalismia, Kathryn Whiten mukaan “ei-sanojen” pilveilyä sanojen ympäristössä.<sup>59</sup> Poissaolo, pimeys ja hiljaisuus ovat myös odottamisen paikkoja, ja eivät voi olla olettamatta eteensä ilmestyviä asioita. Joten mitä jos näkymätön ja pimeys olisivatkin odotusta, jonkun paremman asian ilmestymistä esiin?

Länsimainen yhteiskunta on valistuksen ajasta asti ymmärtänyt totuuden ja tietämisen liittyvän siihen, mitä voidaan omin silmin nähdä ja mikä on “kirkasta.” Vastaavasti sumeuden, hämäryyden ja pimeyden määreiden on nähty liittyvän tiedon ja ajattelun rämeisyyteen. Jo antiikin kreikkalaiset kirjoittivat, että näkeminen (*krinein*) tarkoittaa kriittistä ajattelua, tietämistä. Ei-näkemisen uskoisi sitten sitä vastoin tarkoittavan jotakin muuta, ei-tietämistä, ajattelua ennen tietämistä, tai tietämisen jälkeen. Mitä olisi ajattelu tietämisen jälkeen? Vaikkapa modernismin ja kapitalismin tiedollisten rakenteiden sorruttua?

“Tulevaisuus on pimeän peitossa, mikä on luullakseni parasta mitä tulevaisuus voi olla”, Virginia Woolf kirjoitti päiväkirjaansa 1915 Rebecca Solnitin mukaan.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Hulkko, Pauliina teoksessa Numminen, Katariina et al 2018, 123

<sup>60</sup> Woolf, Virginia 1915 teoksessa Solnit, Rebecca 2019, 95

Voi olla, että lähimpänä tätä ei-tietämisen vyöhykettä olen ollut, kun mietin, mitä tapahtuu ihmiselle, joka ei näe mitään. Tai ihmiselle, jota ei nähdä. Kyse on jonkinlaisen sokean pisteen löytämisen riemusta. Swellissä meillä oli ensimmäiset 10 minuuttia silmät sidottuina, ja harhailimme esitystilassa paikantaen hapuilevasti sen esineitä, pintoja ja aukkoja. Keho avautui aistimaan aivan toisella tavalla kuin jos silmät olisivat olleet auki ja meidän oli mahdollista virittää olemisemme jonkin muun varaan, kuin tilan suvereenin hallinnan varaan. Koreografi Boris Charmatz kirjoittaa, kuinka sokeat ihmiset käyttävät navigoidakseen erilaisia mentaalisia kuvia, sen sijaan, että he luottaisivat pelkästään muiden aistien toimintaan.<sup>61</sup> Pimeydessä eteen piirtyykin usein tietynlaisia hämäriä aavistuksia jostakin olevasta, silmän retina loihii eteensä erikoisia kaaria ja maisemia. Pimeässä kuvat ovat ehkä nimenomaan virtuaalisuutta, asioita, jotka eivät realisoidu. Ilmavirtojen ja ilman tunnun, sisäisen tai ulkoisen aistiminen ilman näkemistä tarkoitti, että silmä ei päässyt päättelyketjunsä varaan, vaan havainnot olivat tuntujen ja sisäisten kuvien varassa.

Esitykset sukeutuvat silti kuviksi. Haluan jatkuvasti kyseenalaistaa sitä, mitä näkyy, ja sitä kautta päästä murtamaan käsitystä, että esityksessä nähdyt asiat vastaavat todellisuutta. (Samalla tavalla kuin haluan vastustaa sitä, että kieli vastaisi todellisuutta.) Tai jollain tavalla haluan toki uskoa näyttämön väitteeseen, että siellä todella tapahtuu sitä, mitä siellä näyttääkin tapahtuvan, mutta päästä pian rikkomaan kuvaa. Mieleeni on jäänyt André Lepeckin kuvaama anekdootti, että runoilija Stéphane Mallarmé on ihmetellyt teatterissa käydessään katossa olevaa valtavan kirkasta kattokruunua, joka valaisi sen alla olevat esiintyjät.<sup>62</sup> Samalla tavalla teatteri ja esitys näyttäytyvät minulle välillä epätodellisina, ja huomio menee kattokruunuun. Miksi kaikki tämä loistaa kaiken muun yllä?

Lopulta ajatukset ovat johtaneet paikkaan, jossa en voi osoittaa kaataneeni teatterihistorian näkymisen ja näkyvyyden dogmaa ja päässeeni ontologisesti avoimelle näyttämölle, jossa pimeän oliot ja ei-kielellistyvä aines ovat auki ja “vapaina”, kuten Lepecki kirjoittaa Beckettin pimeydestä. Näkymättömän ja pimeyden pohtiminen ovat

---

<sup>61</sup> Charmatz, Boris teoksessa Peeters, Jeroen 2014, 102

<sup>62</sup> Lepecki, André 2017, 71

sen sijaan olleet eräänlaisia välietappeja, sillä olen pikkuhiljaa tullut kohti hyväksyntää, että kaikkeen näkyvään on jo kietoutunut näkymätön, samalla tavalla kuin kieleen kielellistymätön tai hiljaisuus. Nämä havainnot on varmaankin jokaisen koettava itse. Nurjan puolen pohtiminen ei ole siis yksinkertaisella “poistanpa yhden, saanpa toisen” -metodiikalla ratkaistu, vaan olemattoman aineksen väreily olevan reunoilla on koko kysymyksen vastaus. Puhtaan (näyttämö)kuvan, representaation, fiktion ja kielen epäily tarkoittaa jo itsessään olennaisia ajatuskulkuja, ja periferioiden, reunojen ja toiseuksien miettiminen tarkoittaa ajattelun avaamista jollekin muulle.

Filosofi Maurice Merleau-Pontylla on havainnon suhdetta kuvaava käsite nimeltä reversibiliteetti, joka tarkoittaa, että katsoessaan jotakin subjekti on samanaikaisesti myös katseen kohde, ja koskettaessaan jotakin koskettaja tulee kosketetuksi. Havaitseminen ja havaituksi tuleminen ovat siis yhden asian kaksi eri puolta. “Metsässä minusta tuntui useamman kerran, että se en ollut minä, joka katselin metsää. Tiettyinä päivinä minusta tuntui, että puut katselivat minua ja puhuivat minulle.” Merleau-Ponty kuvaa katsomisen ja katsotuksi tulemisen risteyskohtaa kiasmaksi (*le chiasme*), jossa havaitsija ja havaittu ovat sitoutuneet toisiinsa, mutta hajautuneet. Ne ovat vastavuoroisia. Niiden välillä on sekä erottamaton yhteys, että ylittämätön kuilu.<sup>63</sup>

Kyseinen kuilu voi olla samanlainen kuin Paul Celanin käsitys hengityskäänteestä, sanan ja hiljaisuuden paikasta, sisään- ja uloshengityksen välissä oleva toiseuden sileä kohta.

### Epävakaudesta ja sitkoisuudesta

Sandra Noeth kirjoittaa tanssidramaturgiaan liittyvässä artikkelissaan, kuinka dramaturgian pyrkimys on kutoa yhteen ideoiden koreografia, ja muodostaa siten olemista määrittävä protokolla. Tässä prosessissa olennaisinta ei ole tekijyyden määrittely, kronologiat ja kuljetukset, saati kuvien, lauseiden ja ideoiden jatkumoksi tekeminen, eikä myöskään toisinnettavan mallin tuottaminen; olennaista ei myöskään ole oikean ja väärän määrittely tai virheiden ennaltaehkäisy. Noethin mukaan jokaisessa prosessissa kysymykset määrittyvät aina uusiksi, suhteessa kunkin prosessin eri

---

<sup>63</sup> Parviainen, Jaana 2006, 145–148 ja 151–154, lainaten Merleau-Ponty, Maurice 1990, 1993

muodollisiin elementteihin, työkaluihin ja periaatteisiin. Dramaturginen materiaali on hänen mukaansa siis toisin sanoen “epävakaata”. Nimenomaan tämä epävakaas ja epävarmuus saa kehon liikkumaan.

Noethin käsityksessä olennaisinta on, että dramaturgia ei ole tuotannon malli, eikä sen avulla voi tuottaa yhteismitallisia tapoja tehdä. Toki klassiset dramaturgian kaaviot Freytagin kaaviosta Aristoteleen runousoppiin voivat olla hyödyllisiä joissakin suhteissa ja teosprosesseissa, mutta “se mikä pakenee” on usein määritelmällisesti jokaiselle teokselle omaansa.<sup>64</sup>

Mitä katson? Mitä yritän kuvata? Voisiko ambivalenssin kysymys katsomisen hetkessä olla osoitus siitä, että olen katsomassa, tekemässä ja sanoittamassa jotakin olennaista? Voisiko pakenevuus olla produktiivista, estetiikkaa ja toimintaa tuottava laatu, ja voisiko sen rinnalla kuitenkin pystyä tekemään päätöksiä ja rajauksia?

Noeth ehdottaakin dramaturgian ja koreografian suhteeksi olosuhdetta, jossa olennaista ei ole tietyn esteettisen ja virtuoottisen tanssiteknisen muodon kehkeytys, vaan joka voi sallia tietynlaisen “olioisuuden”. Vapaasti suomennettuna Noeth kirjoittaa: ”Se on olio, fantasma, analyysi ja tutkimus olosuhteista ja kohtaamisen suhteista, ja käsittelee elämän ja taiteen epävakautta ominaisuuksina, jotka ovat annettuja. Näin ollen, dramaturgia on ehkäpä nimenomaan uusien maailmojen rakentamista ja konstruointia; maailmojen, jotka voivat romahtaa kaksi päivää myöhemmin.”<sup>65</sup>

Barbara Johnson kirjoittaa lukemisen vaikeudesta ja hämäryydestä esseessään “Teaching deconstructively”. Hän käyttää Stephane Mallarmén runoutta esimerkkinä, ja kirjoittaa, kuinka runouden ymmärtämisen toiminta on tärkein osa runon lukemisen kokemuksesta, sen sijaan, että lukija yrittäisi vastata, mistä runossa on kysymys. ”Runo ei ole mitään erillistä sen ymmärtämisen tapahtumasta. [Mallarmén symbolistiikassa esiintyvä] simplifikaatio, epäily, etäisyys ja halu ovat lukemistapahtuman ja runon itsensä ominaisuuksia.”<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Noeth, Sandra, teoksessa *Romanska, Magda* 2015, 417-418

<sup>65</sup> Noeth, Sandra, teoksessa *Romanska, Magda* 2015, 418

<sup>66</sup> Johnson, Barbara, teoksessa *Romanska, Magda* 2015, 400-401

Epäily ja hämäryys lukemisprosessille olennaisena kokemuksena voi jakaa jotakin yhteistä myös tiettyjen katsomiskokemusten kanssa. Johnson kuvaa tätä ”rikkaudeksi”, ja jollain tavalla katsomisen ja lukemisen kokemukset ovatkin olleet täydellisiä silloin, kun katsoo jotakin, jolle ei ole vielä vastausta. Ei-tietäminen onkin olosuhde, joka mahdollistaa monipolvisemmän ja syvemmän ajattelun, kuin jos yrittäisi vastata yksinkertaisiin kysymyksiin.

Käytän usein dramaturgisena työkalunani ajatusta, että rentoudun jonkin mutkikkaan kysymyksen äärelle. Työkalu on auttanut minua pääsemään eroon liiasta selittämisen tarpeesta tai toisaalta paniikista, joka saattaa iskeä silloin, kun en tiedä mitä katson. Samoin itselleni vaikeaselkoisten tekstien parissa on ollut hyödyllistä ajatella, että sen sijaan, että yrittäisin ymmärtää mitä luen, voin antaa silmän vaeltaa tekstin tekstuurissa ja alitajunnan ottaa sitä vastaan. Lopulta ajatukset, ja joskus jopa vastaukset, syöttyvät takaisin tietoiseen mieleen. Mielen ei-tietävä osa siis työskentelee tällöin omilla tavoillaan, ja tietämiseen pyrkivä yksinkertaisempi puolisko saa olla poissa. Joskus vastaukset tulevat ei-tietämisen syvyydestä.

Erityisen hyvin tämä keino on toiminut, kun olen ollut ulkopuolisena dramaturgina tanssiteosten prosesseissa. (Esimerkiksi Karoliina Loimaalan demoesitys Teatterikorkeakoululla huhtikuussa 2018.) Katson liikkuvien kehojen väliin, ikään kuin harhailen, hajottavasti, ja mielen ja silmän keskinäistä systematisointia välttäen. Erityisen tärkeää tämä on tuntunut olevan, kun keskustelussa puhutaan tanssijan lihaskuivista, liikkeen artikulaatiosta ja kehon sisäisistä jäsennyksistä. Minä en niitä voi tietää. Ratkaisukeskeinen dramaturginen ote ei näissä tilanteissa luonnu ymmärtämään kehon ja kehojen omia dramaturgioita. Katsomisen ja tietämisen sitkoisuus ja hämäryys ovat olleet itselleni tärkeitä havaintoja. Jos työryhmässä tiedostetaan, miten esiintyjän, esityksen ja katsojan sisäinen merkityksenmuodostus todella eroavat niin merkittävästi, katsovan dramaturgin kehollisuus ja eläytyminen korostuvat teosprosessin artikulaatioissa ja päätöksenteossa.

## Esityksellinen ilmasto ja hengittäminen

Esityksellinen ilmasto on kiehtonut minua käsitteenä siksi, että se sanana ehdottaa tietynlaista huokoista systeemisyyttä. Ilmastolle olennaista on, että se koostuu hajoavista ja kasaantuvista ilmiöistä, jotka tapahtuvat erilaisilla rytmeillä, suurin osa näkymättömissä. Toisinaan saan kiinni, miten monimutkaisetkin systeemit toimivat, mikä niissä alkaa ja loppuu, mitä ovat hajoamisen ja kasaantumisen vaiheet. Ei ole siis mahdotonta ajatella esitystä, joka toimisi ilmastollisilla rytmeillä.

Myöhemmin myös mikroilmaston käsite on alkanut tarkoittaa samaa asiaa: näkyvän ja näkymättömän tason tapahtumia, hengittävää esitystilaa. Halusin Swelliä tehdessäni tiivistää ilmastolliset makrotason ilmiöt niiden pienimpään mahdolliseen muotoon, ja pienin mahdollinen ele tästä oli sylissä sulava jääkimpale. Pohdin silloinkin yhtenä Guattarin kolmea ekologiaa, ja pohdin edelleen. Teoria on selittänyt minulle monta vuotta esimerkiksi säästä aiheutuvia alakulon puuskia, ja ilmastokriisipuheen aiheuttamia merkityksen ja mielekkyyden häviämisen hetkiä, kuin myös sitä, että esimerkiksi perheet, teatteriyleisöt, tautikaranteenissa olevat ihmiset, kalat ja linnut ovat kaikki omien ekologioidensa asuttajia ja vaikuttavat niihin yhtä lailla.

Saksalainen tieteentekijä Alexander von Humboldt määritteli aikaisin 1900-luvun alussa, että ilmasto koostuu kaikista ilmakehän muutoksista, jotka tuntuvasti vaikuttavat sisäelimistöön, kuten ”lämpötila, ilmankosteus, ilmanalan- ja paineen muutokset, ilman tyyneys ja tuulisuus, ilman puhtaus tai toisaalta kaasujen määrä, ja lopultakin tavallinen taivaan kirkkaus... ja siitä, miten nämä vaikuttavat ihmisen oloihin ja tunteisiin”.<sup>67</sup> Humboldtin painotus sisäelimistöstä viittaa jo silloin orastaneeseen mahdolliseen ymmärrykseen ilmaston ja somaattisen kehon kokonaisvaltaisesta ja perinpohjaisesta vastavuoroisuudesta sekä sitoutuneisuudesta toisiinsa.

Filosofi Jane Bennett kirjoittaa niin kutsuttujen sommitelmien toimijuudesta, eli erilaisten ainesten yhdistelmistä, joilla on taipumuksena muodostaa inhimillisiä ja ei-inhimillisiä

---

<sup>67</sup> Hannah, Dehliä 2018, 69, oma suomenokseni

suhteita.<sup>68</sup> Eräs hänen esimerkkinsä on anekdootti New Yorkissa tapahtuneesta mittavasta sähkökatkoksesta, jota kuvattiin lehdessä seuraavana päivänä antropomorfisesti “sähköverkon sydämen vapinana”. Sähköverkossa toimivien alkuaineiden, energian, virran säätelymekanismien ja pimenevien talojen yhdessä muodostama tapahtuma ei sisällä kausaalisia suhteita, vaan ne ovat Bennettin mukaan elävien materiaalien eläviä ryhmittymiä. Yksittäiset toimijat siis “voimistuvat” sommitelmassa ja muodostavat kokonaisuuden, joka on enemmän kuin osiensa summa. Sommitelmien toimijuus ei siis palaudu mihinkään yhteen aineeseen, eikä sitä hallinnoi mikään. Bennett kirjoittaakin sähköverkon pimenemisestä tapahtumana, jota ei aiheuttanut yksi tekijä, vaan useiden vitaalisten materiaalien muodostama sommitelma.<sup>69</sup>

Sommitelma on siten perustavalla tavalla käsittämätön. Bennett lainaa Noortje Marresia, joka sanoo: “On vaikea käsittää, mitä nimenomaisia toimijuuden lähteitä aiheuttaa mitäkin yksittäisiä tapahtumia” ja “Nimenomaan tämä käsittämättömyys saattaa olla toimijuudelle olennainen aspekti.”<sup>70</sup>

Ilmasto on eräällä tavalla siis jonkinlainen toimijuus, jonka yhtenä osana on ihminen “oloineen ja tunteineen” Humboldtia mukaillen. Tällainen ajattelu mahdollistaa sen, että ilmasto ei voi ajatella erillään kokevasta ja tuntevasta kehosta, ja kokemus ja tuntemus kehossa *ovat* jo omaa ilmastollisuuttaan.

Kun työskentelimme Crampin parissa, teimme paljon liikkeitä hengityksen parissa, ja pyrimme kehollistamaan ilmasto eräänlaisten hyperventilaatioiden, rytmitettyjen hengitysten ja voimakkaiden ulos ja sisäänhengitysten avulla. Harjoitukset sukeutuivat kohtauksiksi, jotka päätyivät esitykseen. Olimme prosessin aikana kiinnostuneita siitä, miten jo tietyt alkuperäiskansat puhuvat hengityksestä käyttäen samaa sanaa kuvaamaan sekä ilmaa että tuulta. Myös kreikan kielen sana *psyche* tarkoittaa sekä elämää, hengitystä että sielua. Ilmastonmuutoksen aikakauden keho oli meille siis lyhyesti sanottuna maailman kanssa ja maailman sisällä hengittävä keho. Ajatus vaikuttaa melkein

---

<sup>68</sup> Bennett, Jane 2009, 23–24

<sup>69</sup> Bennett, Jane 2009, 24–27

<sup>70</sup> Bennett, Jane 2009, 36, oma suomennokseni

ilmiselvältä, mutta se ei kuitenkaan ole sitä. Katsojapalautteiden perusteella monet olivat kokeneet hengitysten rytmit kiihdyttäväksi ja jopa ahdistavaksi kokemukseksi.

Ajattelen yhä hengittämistä. Haluaisin sen auttavan ja yhdistävän, koska en tiedä mitään muutakaan kestävää ja olennaista, mitä ilmastonmuutoksen aikakaudella voisi tehdä, ja mikä olisi tapa olla ihmiskehona ilmastoa ja ilmastossa. Voiko esityksellinen ilmasto olla perustasolla oikeastaan vain sellaisen tilan rajaamista, jossa riittää, että hengittää? En usko ilmastollisen dramaturgian olevan esimerkiksi kielellistyvä tai edes kokemuksellinen rakenne, sillä ilmasto on hankalasti ennustuva ja ymmärrettäväksi tuleva erilaisten ilmiöiden vyyhti, joka lisäksi ajallisesti levittäytyy vuosikymmenten ajalle ja näyttäytyy kokemuksellisesti säätiloina. Aika on sellaista, josta selvittää: koetut säätilat unohtuvat nopeasti kehosta.

Joka tapauksessa on vain ajateltava, että ilmaston kokemuksellisuuden koettelu ja tunnustelu sekä tiedon ja kokemuksen kerääminen yhteisesti koettavaksi esityksen hetkellä, on jo pyrkimyksenä tärkeää. Se on osa elämänpiiriä, joka tunnustaa vaikeuden, hämäryyden ja käsittämättömyyden osaksi itseään.



## LÄHDELUETTELO

Abram, David. 2017. *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-than-human World*. Vintage Books. A division of Penguin Random House LLC. New York.

Agamben, Giorgio. 2009. *What is an Apparatus?: and other essays*. Kääntänyt Kishik, David ja Pedatella, Stefan. Stanford University Press. Stanford.

Atkins, Ed. *A primer for cadavers*. 2011. Ed Atkins.

Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter. A political economy of things*. Duke University Press. Durham.

Berardi, Franco. 2012. *The uprising: on poetry and finance*. Semiotext(e). Los Angeles.

Blomberg, Kristian. 2019. *Kaikessa hiljaisuudessa*. Osuuskunta Poesia. Jyväskylä.

Boyer, Anne. 2018. *A Handbook of Disappointed Fate*. Ugly Duckling Press. Lontoo.

Celan, Paul. 2001. *Selected poems and prose of Paul Celan*. kääntänyt englanniksi Felstiner, John. W.W. Norton. New York. London.

Cixous, Hélène. 2013. *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. kääntänyt Rundgren, Heta, Sevón, Aura ja Tutkijaliitto. Tutkijaliitto. Helsinki.

Guattari, Félix. 2000. *The Three Ecologies*. Kääntänyt englanniksi Pindar, Ian ja Sutton, Paul. Continuum International Publishing Group. Lontoo.

Haasjoki, Pauliina. 2019. *Himmeä sininen piste*. Osuuskunta Poesia. Riika.

Haapala, Arto & Nummi, Jyrki. 2000. *Aisthesis ja Poiesis*. Hakapaino. Helsinki.

Hannah, Dehlia (toim.) 2018. *A Year Without A Winter*. Columbia Books on Architecture and the City. New York.

Halberstam, Jack. 2011. *A Queer Art of Failure*. Duke University Press. Durham.

July, Miranda. 2005. *No One Belongs Here More Than You*. Simon & Schuster.

Kainulainen, Siru & Kesonen, Kaisu & Lummaa, Karoliina. 2007. *Lentävä hevonen – välineitä runoanalysiin*. Vastapaino. Tampere.

- Kokko, Emilia. 2019 *how to host something as a cloud*. esitysteksti luettu tekijän luvalla
- Lehikoinen, Tiina. 2019. *Terra Nova*. Osuuskunta Poesia. Jyväskylä.
- Lehtinen, Ilja. 2019. *Katkoksia*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Helsinki
- Lepecki, André. 2016. *Singularities. Dance in the Age of Performance*. Routledge. Lontoo.
- Lepecki, André. Luento 14.1.2019 Taideyliopiston Teatterikorkeakoululla. Helsinki
- Lerner, Ben. 2016. *Hatred of Poetry*. Fitzcarraldo Editions. Lontoo.
- Mallarmé, Stéphane. 1952. *Selected Prose Poems, Essays & Letters*. Englanniksi kääntänyt Cook, Bradford. Johns Hopkins.
- Nelson, Maggie. 2018. *Argonautit*. Kääntänyt Sivill, Kaijamari. Kustantamo S&S. Helsinki
- Numminen, Katariina & Kilpi, Maria & Hyrkkänen, Mari. 2018. *Dramaturgiakirja: Kaikki järjestyy aina*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Helsinki
- Parviainen, Jaana. 2006. *Meduusan liike: mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Gaudeamus. Helsinki
- Peeters, Jeroen. 2014. *Through the Back: Situating Vision between Moving Bodies*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Helsinki.
- Romanska, Magda. 2015. *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Routledge. Lontoo.
- Salo, Elli. 2018. *Ja sitten ja sitten ja - : kertomus ja kaaos*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Helsinki.
- Solnit, Rebecca. 2019. *Miehet selittävät minulle asioita*. Kääntänyt Vanhatalo, Pauliina. Kustantamo S&S. Helsinki.
- Trencsenyi, Katalin. 2015. *Dramaturgy in the making*. Methuen Drama. Lontoo.
- Wittgenstein, Ludwig. 1979. *Yleisiä huomautuksia*. Toimittanut ja kääntänyt von Wright, Georg Henrik ja Nyman, Heikki. WSOY. Porvoo.
- Wittgenstein, Ludwig. 1981. *Filosofisia tutkimuksia*. Suomentanut Nyman, Heikki. WSOY. Porvoo – Helsinki – Juva.

Viren, Eetu & Vähämäki, Jussi. 2015. *Seutu, joka ei ole paikka: kapitalismi ja metropoli*. Tutkijaliitto. Helsinki.

## NETTILÄHTEET

Austin, J.L. 1962. *How to do things with words*. Oxford at the Clarendon Press. luettu 19.3.2020 [https://pure.mpg.de/rest/items/item\\_2271128\\_6/component/file\\_2271430/content](https://pure.mpg.de/rest/items/item_2271128_6/component/file_2271430/content)

Barg, Barbara. 1984. *Obeying the chemicals*. Sternberg Press. luettu 6.3.2019 [http://www.barbarabarg.com/Obeying\\_the\\_Chemicals.pdf](http://www.barbarabarg.com/Obeying_the_Chemicals.pdf)

Cage, John. *Ten Rules for Students, Teachers and Life*. luettu 2.3.2019 [http://www.robertspahr.com/teaching/john\\_cage\\_rules.pdf](http://www.robertspahr.com/teaching/john_cage_rules.pdf)

Edwardsen, Mette. *No Title*. luettu 19.3.2020 <http://www.metteedwardsen.be/>

Etchells, Tim. 2009. *Doing Time*. Performance Research vol 14 issue 3. Sarma luettu 6.2.2019 <http://sarma.be/docs/2870>

Ingvartsen, Mette. 2016. *Expanded choreography. Shifting the agency of movement in the Artificial Nature Project and 69 Positions*. Lund University. luettu 19.3.2019 [https://portal.research.lu.se/portal/files/13538775/2.\\_Book\\_2\\_The\\_Artificial\\_Nature\\_Project.pdf](https://portal.research.lu.se/portal/files/13538775/2._Book_2_The_Artificial_Nature_Project.pdf)

Jakobson, Roman. 1987. *Linguistics and Poetics*. luettu 19.3.2020 [https://pure.mpg.de/rest/items/item\\_2350615/component/file\\_2350614/content](https://pure.mpg.de/rest/items/item_2350615/component/file_2350614/content)

Lerner, Ben. I'm going to kill the president. luettu 16.1.2020 <https://www.lyrikline.org/en/poems/im-going-kill-president-7372>

Ossip, Kathleen. 2017. *Why all poems are political*. luettu 2.3.2019 <https://electricliterature.com/why-all-poems-are-political/>

Parker, Dorothy. 1942. *Here We Are*. luettu 19.3.2020 <https://www.lmtsd.org/cms/lib/PA01000427/Centricity/Domain/174/HereWeAre-DorothyParker.pdf>

Salminen, Antti. Niin&Näin 1/11. Pääkirjoitus. Luettu 19.3.2020 <https://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn111-01.pdf>

## LIITE

### Dramaturginen työni

Tein Swelliä varten pitkää ennakkosuunnitteluvaihetta kevästä 2019 alkaen. Työryhmä oli ollut päätettynä jo maaliskuusta alkaen, ja keskityin siis ennakkosuunnitteluun ollessani vaihdossa Frankfurtissa, sikäli kun muilta opinnoilta ehdin. Tällöin tutkin erilaisia lähteitä liittyen sään ja ilmaston affekteihin alkaen esimerkiksi kansallisromantiikan kaudelta, jolloin eurooppalaiset tieteentekijät kirjoittivat paljon sääilmiöiden ja tunteiden suhteista. Tutkiskelin pitkään subliimin ja hysterian tuntemuksia liittyen sääolosuhteisiin, ja ne pysyivät pitkään eräänlaisina lähtöinä; halusin miettiä, millaista olisi tunnettyö ilmastomuutoksen aikakaudella. Samoin tutkin erilaisia taide- ja tiedeprojekteja, joissa esitys- tai näyttelytilaan oli tuotettu jotakin sääolosuhdetta vastaava olosuhde. Jaoin työryhmälle kaiken, mitä löysin; erilaisia artikkeleita, kuvia ja videoita.

Alun perin tarkoituksena oli tuottaa näyttämölle pilvi, joka olisi esityksen keskeinen kuva (tai epäkuva). Ydinidea kuitenkin väistyi, kun kiinnostuimme miettimään lämpötilojen dramaturgiaa, ja aloimme ajatella blackboxia yhtenä ”ilmastona.” Tämä lähti kiinnostuksesta kineettisiin veistoksiin, joissa oli tehty kokonaisia taloja, joiden lämpötilat oli säädetty muuttuviksi. Ennakkosuunnitteluvaiheessa olin sähköpostitse yhteydessä esitystaiteilija Eva Meyer-Kellerin kanssa ja kyselin häneltä hänen teoksestaan *Some Significance*, joka oli ollut ennakkosuunnitteluvaiheessa inspiroiva teos.

Olin jo ennakkosuunnitteluvaiheessa piirtänyt aikajanan, jolle esityksen yleisdramaturgia piirtyi. Esitys alkaisi kohtauksesta, jossa olisi tukahduttavan kuumaa, ja loppuisi kohtaukseen, jossa olisi kylmää, tuulisi vähän. Aikajanelle syntyi kolme kokonaisuutta, joiden sisälle hahmoteltiin ylimalkaisesti tapahtumia, kuten ”tähän lyhyttä tekstiä”, ”tässä pieniä mikrotason tapahtumia useilla eri tavoilla.” Lämpötilat muuttuisivat itsekseen, näyttämön tapahtumista riippumatta, aivan kuten ilmastokin yleensä tapahtuu itsekseen. Halusin esityksen alkavan paineisesta ja odottavasta kohtauksesta, ja loppuvan jonkinlaiseen avartumiseen, jonka halusin tapahtuvan pimeässä ja pimeään. Alussa oli siis oikeastaan vain tuntuja ja tunnelmia.

Kun aloitimme harjoittelamisen, harjoituskauden aikana aikajana pysyi mukana ohjeistavasti, joskaan ei ongelmattomasti kolmiosaisena. Se muuttui lisäksi kausaalisuhteiltaan vähemmän suoraviivaiseksi, ja enemmän itseviittaavaksi metatasonsa takia, eli aikajana muuttui meille enemmänkin takaisin- ja eteenpäin peilaavaksi. Käytimme taajaan silmukoinnin ajatusta, ja muita rakennetta ja rakentumista kuvaavia sanoja selittämään, mitä teimme ja mitä tavoittelimme.

Harjoituskauden aikana toin useita kertoja mukaan edelleen teoreettisia lähtöjä, eli artikkeleita, joita olin lukenut, mukaan lukien Tim Ingoldin antropologista tutkimusta sääkehosta ja Heideggerin teoriaa ajan horisonteista ja niiden läsnäolosta poissaolonsa kautta. Luin artikkelit ja tiivistin muille mistä niissä oli kyse, ja otimme usein eräänlaisia avainsanoja mukaan harjoitteisiin. Olin kirjoittanut kaksi tekstiä, joiden sovittamista, ajoittamista ja laatua määrittelin harjoituskauden aikana eri tavoilla. Harjoitusvaiheessa mukana oli myös enemmän tekstejä, joita kokeilimme spontaanisti.

Koska materiaali oli hajanaisia tekstipätkiä, tunneimpulsseja, ambivalenttia suhdetta aikaan ja tyhjään sekä hankalasti kääntyviä teoreettisia lähtöjä, teosprosessi kasaantui ei-lineaarisesti. Sallimme myös tämän, ja kuvasimme prosessia usein ”patchworkiksi” eli tilkkutäkiksi. Useiden kohtausten väliin jäi aukkoja, joita myöhemmin ajateltiin paikattavan erilaisilla silloilla ja sidosaineilla. Tekotapaa jäseni tapani tehdä yhtenäin uusia listoja ja niukkojakin ajatuskarttoja niistä asioista, joiden ajattelin olevan kulloinkin olennaisia. Viikkojen edessä ajatuskartat muuttuivat koko ajan toisenlaisiksi, joskin ydinajatukset pysyivät mukana. Päätimme yhdessä kaikkien treenikertojen alussa, mitä kulloinkin lähtisimme työstämään. Teimme lyhyitä treenejä, joissa emme erityisemmin löysäilleet.

Katsoimme loppuvaiheessa läpimenojamme paljon videolta, ja tämä oli metodi, joka oli tullut minulle tutuksi jo aiemmin. Katsoimme siitä esiintyjäntyöllisiä asioita, mutta etsien myös kehollisia eleitä, sanoja tai kokonaisia sanallisia ryhmittymiä. Lisäksi havaitsimme taltioinneista katseen ja yleisön suhdetta toisiinsa, tilallisia positioita sekä äänisuunnittelun iskuja, joiden kautta eri kohtaukset niveltäivät toisiinsa, ja pyrimme paikantamaan, missä kohtaa jännite uupui ja miksi. Teimme todella monta läpimenoa esityksen huokoisen luonteen takia. Läpimenoista tehtyjen taltiointien kautta tein tarkentavia muistiinpanoja, jotka välitin eteenpäin muulle työryhmälle. Olin tietoinen esimerkiksi siitä, miten minun ja Selman näyttämöllinen toiminta eri aikaisesti peilasi

toisiaan. Kehitin myös scoreja eteenpäin ja korjailin niitä, jos ne tuntuivat johtavan esityksellisesti epäkiinnostaviin tilanteisiin.

Mietimme kovasti tehdessämme kuvallisuuden ja kokemuksellisuuden suhdetta, erityisesti ajatellen sitä, että esitystilassa oli kinesteettisesti ja affektiivisesti tuntevia asioita ja materiaaleja. Olin pohtinut pohjatyövaiheessa installatiomaisempaa ja väljempää tilaratkaisua, mutta lopulta halusin, että esitystä katsotaan frontaalien katsomon kautta, etäältä, ja että se jäsenyy noin tunnin mittaiseksi esitykseksi, jossa on kohtauksia. Tällä jätin ulos esimerkiksi vaihtoehdon, että se olisi ollut kokemuksellisempi, huokoisempi ja immersivisempi esitys, jossa katsoja olisi itse voinut valita, mitä koki ja tunti ja missä istui. Tällä halusin rajata teoksen materiaalit sellaisiksi, joilla on mahdollisuus jäsenyä keskenään ymmärrettäviksi.

Tärkein päätökseni suhteessa teokseen oli siis se, että paikansin jonkinlaisen pisteen ymmärrettävyyden ja assosioivuuden välissä, ja tämä on todennäköisesti piste, jonka joudun useammassakin vaiheessa töitäni löytämään uudestaan.

Pidin lähes koko prosessin mukana enimmäns osan niistä ideoista, joiden avulla olin aloittanut, joskin loppuvaiheessa aloin ottaa mukaan metodeja, joita olin jo aiemmin ja muissa teosprosesseissa käyttänyt. Tämä oli tapa tehdä esityksestä jollakin tavalla jämakampi, ja käyttää edellisten prosessien tietoa hyväksi. Olin aiemmin käyttänyt metodia, jossa esiintyjät eivät tiedä, mitä heidän edessään tai takanaan on, minkä seurauksena he arvailevat ääneen. Pidän tilanteesta sen ilmiselvän itseviittaavuuden ja naiiviuden vuoksi. Otin tämän olosuhteen käyttöön kohtauksessa, jossa minulla ja Selmalla oli silmät sidottuina; eli kun aistimiseen fokusoitunut kohtaus oli kehittynyt sellaiseen pisteeseen, että aistihavaintoja tuli sanoittaa ja artikuloita. Samoin kohtaus, joka sisältää toisteista puhetta pohjasi metodiin, jota olen kehittänyt jo pidempään. Tällaiset signatuuria muistuttavat lisät auttoivat prosessin aikana myös suhteessa siihen, mitä olen yhtenäns yrittänyt sanoittaa näyttämöllä. Tällöin keskustelin teoksen materiaalien ja työryhmän jäsenten lisäksi paljon myös itseni kanssa.