

Lelu

Tanssijan näkökulmia esineiden käsittelyyn

SANNI KRIIKKU

TIIVISTELMÄ**PÄIVÄYS:****TEKIJÄ**

Sanni Kriikku

KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA

Tanssijantaiteen maisteriohjelma

KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI

Lelu - Tanssijan näkökulmia esineiden käsittelyyn

KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET)

42 s.

TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI

Huldra, koreografia Sara Grotenfelt, esiintyjät Sanni Kriikku ja Corinne Mustonen (vier.), valosuunnittelu Saana Volanen, äänisuunnittelu Eetu Palomäki. Ensi-ilta 27.5.2021, Teatterikorkeakoulu.

Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa

Taiteellinen osio ei ole Teatterikorkeakoulun tuotantoa (tekijänoikeuksista on sovittu)

Taiteellisesta osiosta ei ole tallennetta

Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa.
Lupa on ajallisesti rajoittamaton.

Kyllä
Ei

Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa.
Lupa on ajallisesti rajoittamaton.

Kyllä
Ei

Kirjallisessa opinnäytteessäni käsittelem tanssijan näkökulmasta taiteellista suhdettani esineisiin. Hyväksymällä lähtökohdaksi taiteen ja leikin samankaltaisuuden, pohdin ja reflektoin esineiden käsittämistä taiteellisessa työskentelyssäni leluina. Käytännön esimerkit ovat opinnoistani tanssijantaiteen maisteriohjelmassa vuosina 2019-2021: soolodemosta Prinsessapäiväkirjat, Sonja Jokiniemen opettamalta kurssilta, taiteellisesta loppuyöstäni Huldra sekä itsenäisestä studiotyöskentelystä.

Lelututkija Katriina Heljakan väitöskirja ja muut hänen kirjoittamansa tekstit kulkevat mukanani läpi työn. Ne toimivat reflektiopintana suhteessa muihin lähdemateriaaleihin.

Työn rakenne on inspiroitunut Katriina Heljakan määrittämistä lelu elinkaaren neljästä vaiheesta, jotka ovat wau, flow, sekundäärinen wau ja (jälki)hehku.

Työn ensimmäinen osa käsittelee lelu määritelmää sekä muita työlleni keskeisiä käsitteitä. Ydinkysymys on, kuinka esineestä tulee taiteellisessa käytössä lelu. Pohdin asiaa niin tanssijan kuin katsojan näkökulmasta. Keskeinen havaintoni on, että tullakseen leluksi esine tulee käsitellä ensin käyttötarkoitukseltaan avoimena, jolloin siihen voi muodostua fyysisen tai muunlaisen käsittelyn kautta erityinen ruumiillinen ja taiteellinen suhde.

Toisessa osassa painotus on tanssijantaiteellisessa työskentelyssä. Pohdin esimerkkien avulla esineen paikkaa ja merkitystä ensin tanssijan ja koreografin välisessä kommunikaatiossa ja sen jälkeen tanssijan itsenäisessä taiteellisessa työskentelyssä. Tarkastelen esineen käsittelyä leluina vertaillen konkretiaa ja mielikuvallisuutta tanssijantaiteessa. Hahmotan näitä sekä vastakkaisina että usein toisiinsa kietoutuneina lähtökohdina. Pohdin myös lelu toiseutta Martin Buberin Minä-Sinä ja Minä-Se - käsitteiden kautta. Lopuksi pohdin, laajentaako vai kaventaako lelu tanssijantaiteen mahdollisuuksia.

Kolmas koostuu kahdesta luvusta. Ensimmäinen luku käsittelee esineen valinnan intuitiivisuutta sekä sukupuolen ja komiikan teemoja taiteellisten esimerkkien kautta. Perustelen lähteiden kautta, että esineen valinnassa voi olla sekä monia kulttuuriin ja biologiaan liittyviä tasoja kuin myös henkilökohtaisia taiteellisia mieltymyksiä ja kaipauksia.

Toinen luku käsittelee esineiden kaltoinkohtelua taiteen kontekstissa oman taiteellisen työni, psykoanalyttisen ajattelun ja jungilaisen leikkiterapian, taidekasvatuksen tutkimuksen sekä julkisen taidekeskustelun kautta. Pohtimalla lähteiden avulla taiteen ja todellisuuden välistä suhdetta, hahmotan käsityksiäni taiteilijan vastuusta. Keskeinen havaintoni on se, kuinka esineiden avulla voi käsitellä sellaisia asioita sellaisilla tavoilla, jotka eivät olisi ihmisten kanssa mahdollisia tai todennäköisiä.

Neljäs osa on työtä reflektointia ja muodoltaan tajunnanvirtamainen epilogi, jossa esitän taiteellista kirjoittamista lähenevän ilmaisun kautta loppupäätelmäni. Epilogin myötä työ ikään kuin liukenee pois.

ASIASANAT

Tanssi, tanssija, tanssitaide, tanssijantaide, soolotyöskentely, leikki, esine, lelu, leluesine, käsittely, ruumis, ruumiillisuus, taiteellinen työ, yksinäisyys, lelututkimus, materiaalisuus

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	4
WOW: LELUN LUONNE	7
<i>Lelun teoria</i>	7
<i>Esineestä leluksi</i>	9

FLOW: LELUN KÄSITTELY	12
<i>Mihin tartun?</i>	12
<i>Mielikuvia ja konkretiaa</i>	15
<i>Lelu toisena</i>	18
<i>Kehittävä lelu</i>	21

ENSIMMÄINEN SEKUNDÄÄRINEN WAU: LELUN SYVYYDET	24
<i>Intuitiivinen lelu</i>	24
<i>Lelun sukupuoli</i>	26
<i>Hupia ja häpeää hanhien kanssa</i>	29

TOINEN SEKUNDÄÄRINEN WAU: KALTOINKOHTELUN TÄRKEYDESTÄ	32
<i>Lelun leikkely</i>	33
<i>Lelu, taide ja todellisuus</i>	34

(JÄLKI)HEHKU: EPILOGI	40
LÄHDELUETTELO	42

JOHDANTO

Opinnäytteeni aiheen valinta oli pitkä prosessi. En jostain syystä pystynyt hahmottamaan, mikä aihe minua niin sanotusti kiinnostaisi. Esineet aiheena juolahti mieleeni yhtäkkiä kävelyllä, kun en edes varsinaisesti miettinyt asiaa. Aihe oli samassa minulle hyvin innostava ja itsestään selväkin. Esineet ovat kulkeutuneet taiteelliseen työskentelyyni vähän kuin itsestään. Tarkoitin, etten ole tietoisesti ajatellut niiden kanssa työskentelyä konseptina tai strategiana, vaan koen niiden mukaan ottamisen ohjautuneen muuta kautta. Maisteriopintojen aikana koen oivaltaneeni ainakin sen, että taiteilijaidentiteetin sulkeminen ja sinetöiminen ei ole tarpeen. Kyse on joskus rohkeudesta uskaltaa mennä sitä kohti, mikä elää jo elämäänsä sisälläni ruumiintaiteellisina kaipauksina.

Olen kasvanut ilmaisemaan itseäni niin, että minulla on jotain kädessä. Lapsuuden ja nuoruuden harrastuksiini kuuluivat rytmisen voimistelu sekä huilun soitto, joissa molemmissa suhde esineisiin on intensiivinen. Lapsuudenkotini makuuhuoneessa voi nähdä tästä jälkiä. Seinässä on reikä, jonka tökkäsin siihen huilulla kiukuspäissäni, kun hermostuin harjoittelun aikana. Lattia taas on täynnä pieniä kolhuja, jotka voimistelussa käytetyt keilat ovat tehneet tippuessaan kotona harjoitellessani. Kineettiset kummitukset molemmista lajeista elävät edelleen vahvasti ruumiissani. Tuhannet tunnit toispuoleisessa soittoasennossa ovat vaikuttaneet yläkehoni linjaukseen. Tunnen voimisteluharjoittelun haamut tavoissani tarttua esineisiin nykyesityksen kontekstissa. Kun aloitin tanssin harrastamisen, sen keskittyminen suoraan ruumiin kautta ilmaisuun tuntui vapauttavan mutkattomalta. Viime vuosina olen kuitenkin päätenyt takaisin objektien kanssa työskentelyyn. Tapani ja taipumukseni tarttua esineisiin valmistuvana tanssijantaiteen maisterina nivoutuu nähdäkseni niin henkilö- ja ruumishistoriaani, liiketaustaani kuin psyykkiseen sekä liikkeelliseen temperamenttiini. Koen, että henkilöhistoriani ja harrastustaustani soololeikkijänä ovat vaikuttaneet tapaani käsitellä ja valita esineitä tanssijantaiteellisessa työskentelyssä.

Oman katsaukseni perusteella tanssijantaiteen maisteriohjelman opinnäytteissä ei ole ainakaan viime vuosina käsitelty keskitetysti objektien kanssa työskentelyä. Koen aiheen relevantiksi paitsi henkilökohtaisesti, myös siksi, että näen erilaisia materiaaleja

ja esineitä esityksissä tänä päivänä suhteellisen usein. Koen, että erilaiset objektit ovat nykytanssin ja esitystaiteen näyttämöllä mielekkäitä, sillä ne luovat assosiaatioita, suhteisuuksia ja merkityksiä sekä esiintyjän että katsojan näkökulmasta. Ne linkittävät ruumista näyttämön ulkopuoliseen maailmaan ja kontekstualisoivat ruumiillisia maailmasuhteita. Opinnäytteeni aihe oli ensin pohtia suhteitani esineisiin tanssijan ja esiintyjän näkökulmasta. Olen itse valinnut usein työskentelyyni esineistä nimenomaan leluja. Työtä aloittaessani törmäsin tätä kautta lelututkimukseen ja esinesuhteesta muotoutui lelusuhde. Ajatteluni lähti pyörimään lelun ympärillä.

Evoluutiobiologi ja taiteilija Aura Raulo kehotti ajattelemaan lasten leikkiä analogiana taiteen olemuksesta Taideyliopiston Taiteen evolutiiviset lähtökohdat - kurssilla. Usein kuuleekin puhuttavan taiteen tekemisestä leikkinä. Sekä leikissä että taiteessa voidaan muun muassa ottaa erilaisia rooleja, mielikuvitella, poiketa arkisesta. On mahdollista ajatella suuri osa taiteellisista praktiikoista asettuvan leikin käsitteen alle, jos leikki nähdään minä tahansa säännöiltään avoimena, luovana toimintana, jota harjoitetaan sen itsensä tähden.

Dramaturgi Katariina Numminen rinnastaa myös leikin ja dramaturgian artikkelissaan Dramaturginen prosessi leikkinä (Numminen 2018). Leikin ja taiteen samankaltaisuutta tukee myös se, että niiden määritelmien laatiminen tunnustetaan laajalti tutkijoiden joukossa haastavaksi tai mahdottomaksi. Aikuisten lelusuhteista väitellyt Katriina Heljakka lainaa lelututkija Jean-Pierre Rossieta: “Lelut ovat leikin työkaluja” (Heljakka 2014). Voisiko siis esineiden ajattelu leluina tarjota mielekkäitä kulmia siihen, miten esineiden kanssa työskentelyä voisi käsitellä ja hahmottaa ruumiilla harjoitettavan taiteen puitteissa? Heljakan mukaan lelut ovat valtava kategoria erilaisia esineitä, mutta yksinkertaistettuna keskeistä niille on materiaalisuus ja leikki (2013b, 69). Lähden siis hahmottelemaan tässä opinnäytteessä lelua leikin ja esineen risteymässä sijaitsevana taiteellisena käsitteenä. Annan otteeni kirjoittamiseen olla vuoroin henkilökohtainen, reflektoiva, teoretisoiva tai ruumiillisista kokemuksista pulppuava. Työni hahmottuu minulle myös kollaasina, jossa käyn läpi taiteellisen työni eri tasoja esineiden kautta.

Työn rakenne on inspiroitunut Katriina Heljakan määrittämistä lelun elinkaaren neljästä vaiheesta, jotka voisi esittävän taiteen näkövinkkelistä myös ajatella lelun

dramaturgiana. Vaiheet ovat *wau*, *flow*, *sekundäärinen wau* ja *(jälki)hehku* (Heljakka 2017). Ensimmäisessä osassa pohdin leluun määritelmää. Toinen osa keskittyy esinelähtöiseen tanssijantaiteelliseen työskentelyyn. Siinä pohdin leluun tarttumista ja sen käsittelyä. Kolmas osa on jaettu kahdeksi ensimmäiseen ja toiseen sekundääriseen wauhun, joissa pohdin esinelähtöisen työskentelyn taiteellisia tematiikkoja. Työ päättyy muodoltaan vapaampaan epilogiin, joka on samalla reflektio tästä työstä.

Esimerkkini ovat vuonna 2019 tekemstäni opintoihin kuuluvasta soolodemosta Prinsessapäiväkirjat, koreografi Sonja Jokiniemen syksyllä 2020 opinnoissamme opettamalta kurssilta, taiteellisesta lopputyöstäni nimeltä Huldra sekä itsenäisestä studiotyöskentelystä. Tämän kirjallisen osion käytännön esimerkit rajautuvat soolotyöskentelyyn, joka on ollut paitsi yksi fokus tanssijantaiteen maisterikoulutuksessa, myös henkilöhistoriani ja taideharrastustaustani vallitsevin olosuhde. Olen ainoa lapsi ja yksilösuorittaja.

Näen esinesuhteeni muodot taiteellisessa työssäni vastauksena yksinäisyyden kokemiseen tai oireena siitä sekä akuutisti että pidemmältä ajalta. Koen vahvasti kirjoittavani tästä ajallisesta kohdasta käsin, jossa tunnen globaalin koronapandemian vaatiman emotionaalisen ja ruumiillisen yksinäisyyden tuntuvan edelleen sekä henkilökohtaisesti että kollektiivisesti. Ajatukset, huolet ja riemut taiteen tekemisestä ja muusta elämästä sinkoilevat toisissaan.

“ When one lives alone the toy becomes someone to have a conversation with, a pet. It may even be an important spiritual companion. “

(Haastatteluaineisto, Heljakka 2013b, 158).

WOW: LELUN LUONNE

Lelututkija Katriina Heljakka kuvaa lelua avoimeksi esineeksi, jonka käyttötarkoitusta ei ole määritelty (2013a). Hän osoittaa, että lelun käsite on riippuvainen kontekstista ja diskurssista (2013b, 70). Heljakan mukaan minkä tahansa leikissä käytetyn artefaktin voi ymmärtää leluna (2013b, 91, 210). Tutkin tässä luvussa lelun käsitettä tanssitaiteen kontekstissa hyväksyen leikin ja taiteen samankaltaisuuden, kuten Katriina Numminen tekee rinnastaessaan leikin ja dramaturgian (2018, 171). Sijoitan lelun taiteellisessa prosessissa leikin ja esineen risteymään. Tästä asetelmasta käsin pyrin hahmottelemaan hiljalleen lelun diskurssia ja taiteellista teoriaa.

Lelun teoria

Tarkastellaan ensin esineen määritelmää. Tieteen termipankin arkeologia-kategorian määritelmä esineelle aiheutti minulle hieman päänvaivaa tätä työtä kirjoittaessani. Sen mukaan esine on ihmisen valmistama, pysyvä, aineellinen, konkreettinen ja eloton. Ensimmäinen kriteeri kyseenalaistaa lelun ja esineen aiemmin itsestään selvänä ottamani yhtäläisyyden. Tieteen termipankin määritelmä johtaa siihen, että käpy ei ole esine, mutta käpylehmä sen sijaan on. Niin leikeissä yleisesti kuin myös tässä luvussa esittämässäni teoretisoinnissa lelusta taiteellisena käsitteenä, pelkkä käpy voi kuitenkin mielestäni olla lelu, jos sillä leikitään osana tanssijantaiteellista työskentelyä. Vastoin omia odotuksiani kaikki leluina käsiteltävät kappaleet eivät siis välttämättä ole ainakaan tämän määritelmän mukaisesti esineitä.

Juuri tämä määritelmä tulee kuitenkin tietystä kontekstista ja tässä työssä antamissani käytännön esimerkeissä on vain esineitä. Jos käyttäisin esimerkiksi monimerkityksisempää sanaa objekti, se rajautuisi kuitenkin käytännössä tässä työssä tarkoittamaan useimmiten sellaista kappaletta, jotka muilta osin täyttävät arkeologisen esineen määritelmän. Vaikka kokemukseni mukaan esinettä ja objektia käytetään usein synonyymeina toisilleen tanssitaiteen kontekstissa, on objekti sanana laajempi ja siksi haastavampi. Esineys on myös Katriina Heljakan leluteorian suomenkielisissä teksteissä leluisuuden käsitteellinen pohja. Pitäydyn siis esineessä.

Päädyin tutkimaan lelun käsitettä ja lukemaan lelututkimuksesta siksi, että olen käyttänyt työskentelyssäni lasten leluja. Niistä ja muista leluiksi valmistetuista esineistä (eli arkipuheen leluista) puhuessani käytän termiä leluesine. Kasvot omaavista leluista käytän jatkossa Heljakan nimitystä hahmolelu (2014, 2). Tässä työssä leluesineet siis kuuluvat leluihin, mutta lelun käsite ulottuu niiden lisäksi myös muihin tanssijantaiteen työkaluina käytettäviin esineisiin.

Pidän verbistä käsitellä, ja käytän sitä usein tässä työssä kuvaamaan vuorovaikutusta esineiden kanssa. Verbi käsitellä on johdettu verbistä käsittää, jonka etymologia juontaa käsiin. Käsissä pitämisen ja ymmärtämisen yhteys on havaittavissa useissa kielissä (Kamppi, 2016). Molemmissa jotain hahmottuu tai todellistuu: ymmärtämisessä ajatusrakenne ja kädessä pitämisessä jonkin fyysinen olemus tai fyysinen olemassaolo ylipäättään. Käsitteleminen viittaa myös psykologiseen prosessointiin. Käsitelen siis esineitä käsitellessäni niitä. Käsitely verbinä muotoilee myös tälle työlle tarkoituksenmukaisen humanistisen näkökulman asettaessaan ihmisen toiminnan subjektiksi, käsitelijäksi. Lelun käsittely kuvaa myös paremmin kokemustani kuin lelulla leikkiminen, jossa leikki kertautuu tarpeettomasti. Leikki on jo sisäänkirjoitettuna leluun, jos se ajatellaan leikin ja esineen risteymänä.

Heljakka käyttää englanninkielisessä väitöskirjassaan leluesineen käsittelystä termiä *manipulation*, jonka etymologia juontaa niin ikään käsiin (esim. italian *mani*). Manipulaatio painottuu kuitenkin ehkä liian yksiselitteisesti ja suljetusti fyysiseen käsittelyyn. Manipulointi voi toki olla osa esineen käsittelyä, mutta ei ehkä ulotu käsittämään käsitelijän vaikuttamista. Minä vaikutan esineeseen, mutta olennaisempaa tanssijantaiteen näkökulmasta on, mitä esine leluna saa minussa liikkeelle.

Heljakan väitöskirja “Principles of adult play(fullness) in contemporary toy cultures - From Wow to Flow to Glow” esittelee lelun elinkaaren neljä vaihetta. Suomenkieliset käännökset ovat wau, flow, sekundäärinen wau ja (jälki)hehku. Wau edustaa mieleenpainuvaa ensikohtaamista lelun kanssa, joka voi perustua lelun estetiikkaan, materiaalisuuteen tai transmediaaliseen tunnistettavuuteen. Flow on itse leikkivaihe, jossa lelun sisältämä leikillinen potentiaali vapautuu. Erilaiset lelut tarjoavat erilaisia mahdollisuuksia leikkijän mielessä, mikä voi johtaa joko fyysiseen käsittelyyn tai

hiljaiseen dialogiin, leikkiin muulla tavoin. Sekundäärinen wau tarkoittaa lelun käsittelyssä ilmenevää yllätyksellistä ominaisuutta. Se voi olla kätkeyty, vasta käytön yhteydessä tai leikin kautta löytyvä ominaisuus. Hehku tarkoittaa leikkijän leluun jättämää jälkeä, leikityksi tulemisesta seuraavaa hehkoa. (Heljakka 2017.)

Olen omaksunut nämä käsitteet myös tämän työn rakenteeksi. Tanssijantaiteen näkökulmasta näitä vaiheita voisi ajatella lelun dramaturgiana.

Tanssijantaide käsitteenä on ehkä verrattain uusi. Käytän sitä tässä työssä, sillä termi esiintyy koulutusohjelmani nimessä. Käsitteeni mukaan tanssijantaide on esiintyjäntaiteen muoto, jonka ilmaisun kanava on tanssiminen. Termi eroaa tanssitaiteesta nähdäkseni siinä, että tanssijantaide viittaa nimenomaan ruumiilliseen subjektiin ja hänen ilmaisuunsa. Tanssitaiteen näen kontekstuaalisena kattoterminä tanssille taiteen muotona.

Soolotyöskentely voi olla tanssijantaiteen prosesseissa käsittääkseni sekä hetkellinen että määrittävä olosuhde. Yksin esiintymisen lisäksi soolotyöskentelyn voi nähdäkseni käsittää sellaisena toimijuutena harjoitus- tai esitystilanteessa, jossa soolotyöskentelyä toteutuu hetkittäin tai koko ajan, vaikka läsnä olisi useampi esiintyjä tai harjoittaja. Kyseessä on siis laaja kattotermi. Olosuhdetta, jossa itse valitsen, työstän ja esitän tanssijantaiteellisen materiaalin, kutsun soolotekijyydeksi.

Esineestä leluksi

Lapsen ottaessa haltuunsa jonkin esineen ja leikkiessään sillä mahdollisesti vaarallisella tavalla hänelle saatetaan huutaa: “Pane se pois, se ei ole mikään lelu!” Leluna käsiteltäessä esineen ennalta määrätty funktionaalisuus leikillisesti unohdetaan: esine leikitään joksikin toiseksi. Tanssijantaiteellisessa esinetyöskentelyssä tämä voi olla nimenomaan tavoite: esinettä pyritään käsittelemään jollakin muulla tavoin kuin arjessa. Tieteen termipankin esinettä määrittelevä artikkeli huomauttaa, että esineitä voi myös käyttää luovalla tavalla, joka ei ole sama kuin alkuperäinen tarkoitus. Tämä herättää kysymyksen siitä, syntykö tällöin uudenaikaisesta käytöstä myös käsitteellisesti uusi esine. Kysymys on kiinnostava leluajattelun näkökulmasta: esineen lelullistamisen voidaan ajatella synnyttävän uuden esineen, lelun, joka kantaa uusia merkityksiä. Kuten

edellisessä esimerkissä lapsen leluleikistä, esineen leluisuus syntyy leikkijän käsittelystä, mutta se välittyy myös ulospäin katsojalle.

Esittävän taiteen näyttämöllä realismiin perustuvassa lavastuksessa esimerkiksi tuoli toimii totutusti tuolin tavoin. Katriina Heljakan mukaan lelu on kuitenkin avoin esine, jonka käyttötarkoitusta ei ole määritelty. Tuolin lelullistaminen tarkoittaa sen käyttötarkoituksen avaamista leikin kautta. Dramaturgiakirjassa Katriina Numminen kuvaa tämän kaltaista ilmiötä kirjoittaessaan, että teatterin ominaislaatu taiteena liittyy todellisuuden osien lataamiseen fiktiivisillä tai arjesta poikkeavilla merkityksillä (Numminen 2018, 181). Katriina Heljakka puolestaan mainitsee, että leikkiessään lelulla ihminen tuo esineeseen merkityksen (2013a). Eroa lelun ja realistisen esineen välillä voisi hahmotella siis myös sitä kautta, että esimerkiksi tuolilla osana näyttämön huoneeksi lavastamista ei ole välttämättä omaa merkitystä. Se on enemmän osana maisemaa, eikä sinänsä esitä katsojan tulkintaa herätteleviä esteettisiä kysymyksiä.

Leikki ja esine voivat kuitenkin kohdata ja olla läsnä samanaikaisesti ilman, että esineestä tulee lelu. Vaikka näyttämö olisi realistisesti lavastettu, siellä voidaan toki silti leikkiä eli esimerkiksi tanssia tai näytellä. Myös tuolille istumisen toiminnolla voi leikkiä esimerkiksi etsien siitä toimintona erilaisia ruumiin liikelaatuja. Tuoli toteuttaa kuitenkin nähdäkseni edelleen siinä määrin tavanomaista funktionaalisuuttaan, ettei uutta merkitystä ei ole syntynyt. Leikki sijaitsee siis tässä tapauksessa vain leikkijän ruumiissa. Voisi ehkä ajatella, että tässä tapauksessa leikkijä ei ole varsinaisesti edes käsitellyt esinettä eli muodostanut siihen monitasoista suhdetta, jota lelun dramaturgia edellyttää.

Mustavalkoiset rajanvedot ovat toki hankalia vetää. On tuskin yksiselitteistä, milloin tuolista on tullut lelu ja mitä tämä leikkijältä tarkalleen ottaen edellyttää. Eroja voi kuitenkin hahmotella esimerkiksi manipulaation ja käsittelyn käsitteiden tarkastelun kautta. Ajattelen, että leluna esine hahmottuu enemmän partnerina kuin propsina. Lelu ei ole vain väline, vaan se vaikuttaa minuun useilla tasoilla. Leluisuudessa olennaista on siis suhde, joka käsittelijällä on esineeseen.

Heljakka esittää, että leluun on oltava lupa kajota ja käsitellä sitä kovakouraisestikin, sillä muuten kyseessä on koriste-esine (2010, 66). Tulkitsen Heljakan määreiden kietovan lelun ja käsittelyn toisiinsa tavalla, joka esittää lelun ehdoksi kädessä pitämisen, käsillä muokkaamisen tai käsillä liikuttamisen mahdollisuutta. Toki esineeseen tanssitaiteessa on mahdollista kajota myös muilla ruumiinosilla tai toisilla esineillä, mutta käsittelyn mahdollisuus on tässä olennainen osa. Tämä tarkoittaa, että kaikista esineistä ei toiminnallisesti katsottuna välttämättä tule leluja näyttämöllä, jos ne ovat esimerkiksi liian suuria tai hauraita ja siten käsittelemättömissä. Herää kuitenkin kysymys, voiko esimerkiksi hyvin suuren esineen kanssa asettua hiljaiseen dialogiin eli voiko siitä leikkiä lelun jollain muulla tavalla. Jätän tämän kysymyksen avoimeksi.

Heljakka toteaa myös, että leikkiin tarkoitettu esineestä tulee leikkiesine eli lelu vasta, kun sillä leikitään (2013b, 40). Lelun leluisuus tapahtuu siis käsittelyn myötä. Lelusta, jolla ei ole vielä leikitty, Heljakka käyttää väitöskirjassaan termiä toy-to-be. Onkin hauska ajatella asiaa siten, että Teakin salissa 511 oleva punainen iso jumppapallo oli tänään aamupäivällä esine ja nyt se on tanssijantaiteellisen työskentelyni jäljiltä lelu, joka on käynyt läpi lelun dramaturgian ja hehkuu jälkihehkuaan. Vieressäsi oleva kahvikuppi tai kynä ovat kaikki potentiaalisia toy-to-be:ita. Maailma on täynnä tulevia leluja! Tämä tukee sitä, että esineen leluisuus on nimenomaan käsittelevästä subjektista riippuvainen.

Lelun määritelmä on siis tässä työssä “esine, jolla leikitään” tai ”leikkiesine”. Lelu ja lelullistaminen ilmenevät kahdella tasolla: käsittelijän ja katsojan näkökulmista. Ensimmäinen sijoittuu käsittelijän tai tanssijan praktiseen näkökulmaan mukailien Jean-Pierre Rossien määritelmää lelusta leikin työkaluna. Minä teen tanssijantaiteellisesti käsittelemällä esineestä lelun. Toinen kulkee samaa rataa esineen määritelmään liittyvän uudelleenmäärittymisen kanssa ja on valmiin teoksen tai ulkopuolisen katsojan näkökulma. Siinä esineen funktionaaliset ominaisuudet on käännetty esteettiseksi ilmaisuvoimaksi. Lelun siis tunnistaa, kun sellaisen näkee!

FLOW: LELUN KÄSITTELY

Siirryn seuraavaksi lelun luonteesta esineen tanssijantaiteelliseen käsittelyyn, lelun flow-vaiheeseen. Tanssijantaiteen luonne ruumiissa koettavana ja elettyinä, materiaalista pysyvyyttä pakenevana taidemuotona on aiheuttanut minulle ajoittain tyhjyyden tunnetta ja saanut kysymään, miksi liikun. Mitä voisin tanssiessani käsitellä? Tästä johtuen olen luultavasti päätenyt työskentelemään esineiden kanssa, jotka ovat materiaalisia ja jotain muuta kuin minä itse. Uskon esineiden ottamisen mukaan soolotyöskentelyyn olleen ja olevan kurotus kohti edes jollain tapaa responsiivista ja jopa piristävän sosiaalisen tuntuista tilaa, dialogia. Lelu on jonkinlainen toinen.

Jukka Hankamäki kirjoittaa, että ihminen ei ole alkuperäisesti missään suhteessa, vaan kaipaa suhteeseen asettumista. Esimerkiksi lapsella on hänen mukaansa voimakkaampana tarve asettua suhteeseen kuin korostaa erillisyyttään. (Hankamäki 2001, 59.) Tunnistan vahvasti itsessäni tarpeen nimenomaan tällaiseen suhteeseen asettumiseen, jonka esine leluna mahdollistaa. Esine on jokin muu kuin minä ja siinä ehkä piilee sen mielekkyys tanssijantaiteellisena tarjoumana. Tyhjä tanssisali on ollut minulle usein kokemuksellisesti nimenomaan tyhjä. Asettumalla suhteeseen jonkin toisen kanssa, saan myös mahdollisuuden etsiä itse siinä hetkessä paikkaani käsittelyn kautta.

Mihin tartun?

Siirryn hetkeksi asetelmaan, jossa tanssija on suhteessa koreografiin kysyäkseeni, mihin tanssija taiteessaan tarttuu.

Koen, että tarttuminen hakee paikkaansa voimakkaimmin silloin, kun tanssijalle annetaan ulkopuolelta hyvin väljiä ohjeita, kuten: “alat vain tanssia” tai “kuvittele tanssivasi kesällä”. Ero on suuri verrattuna tilanteeseen, jossa työskennellään elottoman materian kanssa, joka ei elä omassa henkilöhistoriallisessa kokemuksellisessa jatkumossaan. Hyvin väljät liiketehtävät saattavat aiheuttaa oman kokemukseni mukaan

sen, että tanssija päätyy tarttumaan tehtävää enemmän esimerkiksi sen hetkiseen mielentilaansa tai jossain toisessa tilanteessa joskus aiemmin tanssittuun materiaaliin.

Tanssijantaiteellisiin liiketehtäviin liittyy siis kompleksisia kysymyksiä siitä, mitä kaikkea tanssijassa tanssimisen aikana liikkuukaan ja mikä on kulloinkin tanssijantaiteen perustavanlaatuisin parametri. Samalla tanssijan sisäisen maailman ruumiillinen ilmaisu ja siinä tapahtuva esiintyjändramaturginen työ on mielestäni tanssijan oma leikki: tanssijantaidetta. Sitä voidaan toki sanoittaa ulos ja jakaa sitä kautta muille, mutta se on tanssijan taiteellisen työn vastuualue, jota ei voi tehdä kukaan muu.

Leila Kourkia jäsentää tämäntyyppistä maastoa opinnäytteessään Ajan taju. Hän kirjoittaa olleensa koreografina kiinnostunut esiintyjien “tinkimättömästä pitäytymisestä tehtävässä”. Tämä tarkoitti, että kyseisen teosprosessin kommunikoinnissa keskitettiin se mitä tehdään, ei se mitä koetaan. (Kourkia 2016, 25.) Esiintyjä tulkitsi koreografian verbaalisen ohjeen perusteella teon oman taiteilijuutensa kautta ja koreografi hyväksyi tämän. Olen itsekkin pohtinut sitä, että koska kokemukseen ei voi palata eikä sitä voi siirtää, on pohdittava, mihin esiintyjä sen sijasta tarttuu.

Taiteellisen lopputyöni Huldran (2021) harjoitusprosessissa oli yksi vaihe, jossa esine tuntui, helpottavan tarttumista. Harjoitusprosessin keskivaiheilla koreografi Sara Grotenfelt antoi esiintyjille Corinne Mustoselle ja minulle kaksi pitkää poninhäntämäistä hiussuortuvaa. Ne tuntuivat solahtavan teoksen temaattiseen ja esteettiseen maailmaan. Etsimme hiuksista ensin erilaisia sen tekstuurista vapaasti vaikuttavia liikelaatuja. Selkeintä minusta tuntui kuitenkin olevan, kun hiuksia alettiin käsitellä ääneen sanottujen tekojen kautta. Lopullisessa teoksessa meillä esiintyjillä lopussa kohtausta, jossa hiuksia silittäen, repien ja lopuksi purren.

Teko toimi Kourkian taiteellisessa prosessissa kommunikaation välineenä. Teko muodostaa itsenäisen kiinnepisteen, jota voidaan tarkastella erillisenä siitä, miten se tehdään. Samoin esine on aineellisessa konkreettisuudessaan myös itsenäisesti tarkasteltavissa oleva elementti. Molemmat saattavat helpottaa sen hahmottamista, mitä työskentelyssä käsitellään ja sitä kautta esiintyjien ja koreografian kommunikaatiota.

Esineen läsnäolo palauttaa konkreettisuudessaan usein tinkimättömästi huomioni käsillä olevaan tilanteeseen, jolloin voin taas tarttua siihen uudestaan.

Toisaalta voidaan myös ajatella, että tanssijantaiteellisen lelun lähtökohtainen avoimuus esineenä voi tarttumapintana olla niin ikään väljä. Tanssija voi yhtä joutua yhtä lailla solmuisiin tilanteisiin, jos koreografi kehottaa tanssijaa tarttumaan esineeseen ja tuottamaan liikettä ilman tarkempaa ohjetta siitä, minkä teon tai ajatuksen kautta esinettä tulisi käsitellä. Esinelähtöisyys ei siis ehkä sinänsä ratkaise mitään. Se on kuitenkin auttanut minua jäsentämään itsenäistä työskentelyäni erityisesti soolotekijänä, kun ulkopuolinen koreografi puuttuu. Lelu jättää myös jälkensä työskentelystä eri tavoin kuin jos liikun ilman esineitä. Esineen konkreettinen liike tilassa ja kulkeutuminen paikasta paikkaan auttaa hahmottamaan työskentelytilannetta. Esineiden materiaalisuus auttaa minua tarkastelemaan myös tekemiäni liikkeiden ja tekojen laatuisuutta, sillä ne projisoituvat materiaalisuuden muutosten kautta takaisin minulle. Esineet auttavat minua siis myös kommunikoimaan itseni kanssa.

Tanssijantaiteen näkökulmasta esineen käsittelyn leluna voi ehkä paikantaa vahvemmin ennemmin teosprosessin harjoitusvaiheeseen tai muun tanssijantaiteellisen työskentelyn osaksi kuin valmiissa teoksessa ilmeneväksi. Huldran harjoituksissa leikimme eli etsimme tapoja, joilla hiusta olisi kiinnostavaa käsitellä. Itse esityksessä hiuksilla ja hiuksille tehtävät asiat olivat jo vakiintuneet. Herää siis leluajattelun näkökulmasta kysymys, onko esine tanssijantaiteellisesta näkökulmasta enää lelu, jos sen käsittelyn tapa on vakiintunut.

Toisaalta esineen käsittelyä leluna tapahtuu usein esitystilanteissa mikrotasoisesti: vaikka toiminnot tai liikkeet olisi sovittu ennalta, esiintyjä voi intuitiivisesti säädellä esimerkiksi ajoitusta, tonusta ja niin edelleen. Tapa, jolla fraseerasin puremistani, oli jokaisessa esityksessä erilainen. Hiukset leluna myös vaativat tätä, sillä ne eivät käyttäytyneet aina samalla tavoin. Kyseessä on siis tässä erityistapauksessa ehkäpä sittenkin ”lelulla leikkiminen”. Tällöin esine on harjoituksissa käynyt läpi lelullistamisen prosessin. Sen käyttötarkoitus on avattu ja siitä on leikitty esiin uusi esine eli lelu. Esityksessä lelulla leikitään. Katriina Heljakan määrittämiä lelun elinkaaren vaiheita tarkastellen voisi myös ajatella, että lelun leikkisyys ikään kuin

kasvaa taiteellisessa prosessissa muodostaen lelulle taideteoksen valmistamisen prosessin mittaisen dramaturgian.

Mielikuvia ja konkretiaa

Voisiko lelun käsittelyä hahmotella tarkastelemalla konkretiaa ja mielikuvittelua jollakin tapaa tanssissa toisilleen kontrasteja luovina strategioina?

Esinelähtöiset liikkeet ja liiketehtävät ovat ehkä alun alkaen konkreettisempia kuin kielelliset, mielikuvalähtöiset tehtävät. Kuitenkin se, mitä “konkreettisuus” tai “mielikuvallisuus” itse kullekin tanssijantaiteessa tarkoittaa, on tulkinnanvaraista ja subjektiivista. Esimerkiksi Aino Purhonen liittää tanssijantaiteen opinnäytteensä johdannossa konkretian tanssin lihallisuuteen (Purhonen 2017, 11). Tämä onkin epäilemättä yksi tapa käsittää asia: jo tanssin ruumiillisuus tekee siitä niin sanotusti konkreettista.

Mielikuvien käyttämisestä tanssijan työssä on kirjoittanut viime vuosina muiden muassa Jenna Broas opinnäytetyössään Kokemuksen kartalla: Mielikuvien kautta avautuva liikkeellinen maailma (2017). Hän reflektoi siinä kokemuksiaan Gaga-tekniikasta sen syntysijoilla Tel Avivissa. Broas kuvaa ja pohtii kokemuksiaan siitä, millainen kieli herättää aistimaan kehon sisätilaa ja mainitsee Gaga-tunneilta esimerkiksi tehtävät “sink into your clothes” ja “move in honey” (Broas 2017, 38-39).

Ensimmäinen risteyttää liikelaadullisen mielikuvan ja konkreettisesti siinä hetkessä tuntuvaan materiaan. Toisessa materia kuvitellaan ja tehtävä nojaa siihen, että jokaisella on jokin sensorinen kokemus siitä, millaista hunaja on. Tämän tyyppinen rakenne liiketehtävälle on kokemukseni mukaan tyypillinen niin tanssitaiteen pedagogiikassa kuin taiteellisessa työskentelyssä. Mielikuvittelu ja konkretia kohtaavat esimerkiksi, kun jokin ruumiinosa kuvitellaan joksikin muuksi. Mielikuva voi perustua esimerkiksi tietyn materiaalisuuden mieleenpalauttamiseen tai mielikuvallisen suhteen ottamisena läsnä olevaan materiaan. Tanssijantaiteellinen mielikuvittelu sisältää siis tässä tapauksessa konkretian.

Toisaalta myös fyysisesti läsnä olevan esineen tai materian läsnäolo ja vuorovaikutus sen kanssa aktivoivat kokemukseni mukaan mielikuvittelua. Tämä onkin esineen lelullistumisessa olennaista ja jopa jonkinlainen ehto, sillä esineen käsittelyyn tulee ottaa avoin asenne. Tanssijantaiteellinen herkistyminen esineelle sekä siitä saatava aistikokemus usein synnyttävät esimerkiksi mielikuvia ja tunteita.

Sonja Jokiniemen työpajassa tein ensimmäisen harjoitteen punaisen, pienen ja pehmeän pallon kanssa. Jokiniemi oli antanut kurssia varten ohjeet, joiden perusteella toimme erilaisia esineitä mukaanamme. Kurssilla teimme tanssijantaiteellisia tutkimusmatkoja esineiden kanssa Jokiniemen antamien tehtävien pohjalta. Minua huvittaa jälkikäteen esinevalintani, sillä punainen pallo on jollain tapaa esineen arkkityyppi ja sitä kautta mielikuvituksettomin mahdollinen valinta. Silti sain siitä tanssijantaiteellisesti paljon irti.

Puristelin palloa kädessäni ja annoin sen pehmeän materiaalisuuden sekä puristuksien hitaan sykkeen tuntua koko ruumiissani liikkeenä. Pääsin hyvin nopeasti käsittelyssä leikin flow-vaiheeseen. Pallon materiaalisuudelle herkistymisen tuottama liike lähti vaikuttamaan hengitykseeni ja artikuloimaan liikettä suuremmaksi ja tarkemmaksi. Minulle lähti myös syntymään mielikuvia jonkinlaisesta hahmosta itselleni: että olen joku tai jokin muu, joka liikkuu tällä tavalla. Minusta tuntui myös vähän siltä kuin meillä olisi ollut pallon kanssa jonkinlainen yhteinen sielu hengittäessämme samaan tahtiin.

Mielikuvallisten tehtävänantojen kiistaton etu on se, että tanssijaa ei tarvitse todella peittää hunajaan, vaan liikettä voidaan luoda mahdottomien olosuhteiden kuvittelun kautta. Esineistä lähtevien tehtävien etu on se, että ne voivat inspiroida kehollisia materiaalisuuksia ja laatuja, jotka eivät ole tanssijalle ennestään tuttuja. Esine voi olla aivan uusi, tai vaikka se olisi ennestään tutukin, en ole välttämättä koskaan leikkinyt sillä. Juuri tällainen ilmiö tapahtui tutun pallon kanssa, josta tulikin valloittava tanssijantaiteellinen lelu.

Voidaan leikkiä ajatuksella, tapahtuuko oikeastaan samankaltainen prosessi, kun tanssija kohtaa esineen fyysisesti tai mielikuvallisesti. Voidaan kuvitella kahta rinnakkaistodellisuutta:

a) koitan pomppia kuin pallo, joka ei ole fyysisesti läsnä

tai

b) tutkin ensin pallon pomppimista ja materiaa, minkä jälkeen imitoin sitä.

Tapauksessa a) tapahtuu esineen olemuksen ja liikkeen mieleenpalauttamista.

Tapauksessa b) tapahtuu niin ikään liikkeellistä mielikuvittelua sekä liikkeellisiä tulkinnan prosesseja. Erot lopputuloksessa saattavat olla vain sävyissä ja hahmottua vasta pitempien prosessien ja useiden tehtävään palaamisen kautta. Uskoisin kuitenkin, että nämä hieman eri strategioilla samaa laatusuutta lähestyvät työtävät johtaisivat keskenään erilaisiin prosesseihin, jos kutakin metodia käyttäen tehtäisiin tanssiteos. Erot ehkä kasvaisivat sitä mukaa, mitä hienojakoisemmasta tai yksityiskohtaisemmasta esineestä on kysymys, kuten Huldrassa käytetyt tekohiukset. Lelun konkreettinen läsnäolo on siis merkittävää.

Joskus tanssijantaiteen praktiikoihin kuuluu myös toimintaa, joka on yksinomaan mekaanista tai teknistä, eli mielikuvittelua ei juurikaan tapahdu. Tanssija ei aina ole spontaanisti tarinoivassa tilassa toisin kuin esimerkiksi lapsileikkijä, joka lopettaa tylsistyessään. Välillä lähestynkin liikemateriaalin tuottamista esineiden kanssa yksinomaan teknisestä ja fyysisestä kulmasta, jossa tavoitteeni eivät ole taiteellisia. Tanssija voi aloittaa lämmittelemällä lelun avulla, kuten itse olen tehnyt pelatessani studiossa yksin erilaisia itse keksimiäni pallopelejä. Tällöin lelun utilitaarinen, työkalunomainen käyttötapa sekä sen esineys korostuu. Leluus ei siis välttämättä jakaudu kaikissa käsittelytilanteissa 50-50 esineyden ja leikin suhteen, vaan suhdeluku vaihtelee. Leluun kuuluu siis tällainen fluiditeetti, joka toteutuu tilannekohtaisesti käsittelijän intentiosta käsin.

Ehkäpä esineen käsittelyn leluna voisi koittaa jakaa tanssijantaiteen näkökulmasta tällä tavalla kahtia: materiaalisuuden ja käsittelijän fyysisen otteen korostaminen asettuu nimenomaan osaksi niin sanottua tanssijan työtä. Tanssijan taide on puolestaan enemmän esineen käsittelyn leikkiapuoli: mielikuvittelua sekä tanssijan liikedramaturgista toimijuutta ja hienosäätöä. Esineen materiaalisuuden mahdollisuudet kietoutuvat tanssijan fyysiseen työhön ja lelun leikkisyys tanssijan esiintyjä-dramaturgiseen ja mielikuvitukselliseen seikkailuun.

Lelu toisena

Filosofi Jukka Hankamäki kirjoittaa dialogin olleen metodina olennainen praktiikka läpi länsimaisen filosofiaperinteen. Hankamäki ehdottaa fenomenologisen filosofian synnyn hahmottamista sokraattisen eetoksen herättämisenä. Fenomenologinen perinne voidaan jakaa kolmeen vaiheeseen, joita ovat tieteellisen anarkian vaihe, inhimillisen ajattelun anarkia sekä olemisen anarkia. Hankamäki kuvailee olemisen anarkiaa edustavan dialogisen filosofian olevan “sosiaalista filosofiaa, jossa jokainen kohdattava olento halutaan nähdä omana itsenään sen omassa tosiasiallisuudessaan, eikä sitä pyritä sulauttamaan mihinkään yhteiseen, poliittiseen tai ennalta määriteltyyn perustaan”. (Hankamäki 2003, 35-38.)

Ajatus on helppo yhdistää tanssijantaiteellisen lelun avoimeen luonteeseen, vaikka lelu onkin “olento” ehkä vain leikisti. Hankamäen esittelemä Martin Buberin toiseusfilosofian peruskäsitteistö tarjoaa kuitenkin juuri tästä syystä kiinnostavan näkökulman tarkastella suhdetta leluun. Toisin kuin arjessa käytettävän esineen, lelun käsittely tapahtuu erityisellä herkistyvällä ja avoimella otteella. Lelu ikään kuin laittaa kuuntelemaan itseään toisin, toisena. Vaikka Hankamäen ja Buberin ajattelun kohteena ovat nimenomaan ihmisten väliset suhteet, ne saivat minut pohtimaan millaisia ominaisuuksia Buberin erottelun pohjalta lelun käsittelyssä voi olla.

Hankamäen mukaan Buber nimeää ihmisen suhteita maailmaan käsitteillä “Minä-Sinä” ja “Minä-Se”. Ensimmäinen edustaa autenttista ihmisten välistä dialogista kohtaamista, toinen ihmisen tapaa esineellistää ja kategorisoida kohtaamansa. (Hankamäki 2003, 48.)

Näen lelun käsittelyssä piirteitä sekä Minä-Se että Minä-Sinä -suhteesta palaamalla leluun leikkisyyden ja esineiden yhtymäkohtana. Tiedän lelun olevan elotonta materiaa. Samalla pyrin luomaan siihen jonkinlaisen tuntuvaan suhteen; olenhan tarttunut leluun siksi, etten oikeastaan halua olla yksin. Esine lelu on ehkä jonkinlainen Sinä-Se tai Se-Sinä. Läsnä on joskus voimakas halu asettua esineen kanssa dialogiin ja kuuntelemaan sitä. Niin leluesineisiin elämässä kuin esineisiin taiteellisessa työskentelyssä muodostuu myös helposti tunneside. Saatan hairahtua kuvittelemaan lelun helposti käsittelyn hetkellä toiseksi, Sinuksi. Lelulle muotoutuu sielu.

Sieluisuus avaa myös kysymyksen lelun ja animismin välisestä suhteesta. Jos joku kysyy minulta vakavissaan sitä, onko pallolla sielu, vastaan ettei ole. Uskon sen olevan eloton: esine. Lelun sielu kuitenkin syttyy esineeseen leikin kautta, jossa käsittelijä leikkii siihen merkityksen. Toinen näkökulma lelun toiseuteen hahmottuu materiaalisuuden kautta. Lelun käyttäytymisessä voi tapahtua ennustamatonta koreografiaa. Hankamäki kirjoittaa, että Buberin mukaan Minä-Sinä yhteyteen asettuminen on asettumista välitilaan maailman ja minän välille ja tämä suhde merkitsee aktiivista osallistumista todellisuuteen (2003, 63). Tässä kohtaa asettaisin ”maailman” tilalle ”lelu”. Yhdistän leluja käsitellessäni sattuman hetken osana dialogia osoitukseksi lelun toiseudesta ja todellisuudesta.

Olen havainnut tämän esimerkiksi työskennellessäni pallojen kanssa. Lelun ”käytös” tulee usein tuottaneeksi esineelle narratiivin ja persoonan. Jos pallo pompahtaa sattumalta toistuvasti erityisen hankalaan paikkaan, siitä tulee hankala persoona. Jos dramaattista liikelaatua etsiessäni rojahdan ison pallon päälle ja se jatkuvasti lipeää altani, siitä tulee ärsyttävä. Hankamäki kirjoittaa, että todellisuuden hallitsemattomuus kuuluu olennaisesti Minä-Sinä-yhteyteen (2003, 65). Jo ennen tutustumistani Hankamäen kirjaan mielessäni toistuikin jatkuvasti intuitiivinen väittämä siitä, että esineiden kanssa työskentely on dialogia todellisuuden kanssa.

Pohdin, liittyykö lelun Se-puoli osaksi fyysistä käsittelyä ja lelun Sinä-puoli osaksi hiljaista dialogia, jolloin käsittely tapahtuu muulla tavoin. Esineen esineellisyys on keskeinen kriteeri siinä, että uskallan ylipäättään kajota siihen. Hiljaisessa dialogissa esine ehkä kohdataan ehkä enemmän ”omassa tosiasiallisuudessaan”, sillä se on

omillaan eikä sitä voi manipuloida, kuten pallon pomppiessa omillaan. Lelun Sinuus liittyy toisaalta myös fyysisessä käsittelyssä: esine ei välttämättä tottele, vaan sillä tuntuu olevan jonkinlainen oma tahto. Esineen kanssa voi siis päätyä myös leikkiin, jossa olen konfliktissa lelun persoonan kanssa. Toisaalta lelusta tulee usein tärkeä partneri, varsinkin jos palaan saman esineen luo useaan otteeseen. Lelun hehku, sielu ja Sinuus voimistuvat.

Toinen lelun todellisuuden kietoutuva näkökulma on lelun fyysinen olemus sinänsä esimerkiksi sen koon, painon ja muodon suhteen. Omissa studiosessioissani olen tehnyt ja esittänyt kameralle tuolien kanssa harjoitetta, jossa niitä kannatellaan ja liikutetaan tilassa eri tavoin. Pyrin koettelemaan kunkin asennon, liikkeen ja liikkumisen rajoja suhteessa leluun: miten nopeasti voin tässä asennossa tuolia kannatelllessani edetä? Miten paljon voin kallistua? Miten kovaa voin juosta tuolin kanssa ilman, että suistumme täysin raiteilta? Tässä konkreettisesti dialogissa lelu haastaa minua ja minä koettelen kohtaamisemme rajoja. Tuottamani liike on jatkuvasti suhteessa johonkin ja tapahtuu tästä suhteesta käsin, sen ehdoilla.

Hankamäki kirjoittaa, että ensisijaista Minä-Sinä-yhteydessä on kohtaamisen järkyttävyys, hätkähdyttäminen ja sijoiltaan suistuminen, joka murskaa kategorisointimme ja haltuunottoyrityksemme (2001, 65.) Koen, että käsittelemällä esineitä muokkaan usein liikkajuuttani tai ruumiillista ilmaisuani laajentamalla sitä, kuten kuvasin tuolien kanssa. Välillä tämä ajaa jopa hetkelliseen liikkujaidentiteetin hämärtymiseen tai vähintään hämmentymiseen, kun väännän ruumiini pallon tai tuolin kautta asentoon, jossa se ei ole ennen ollut. Lelun käsittely tarjoutuu nimenomaan lelun toiseudesta, joka on tietyllä tapaa tinkimätön.

Mieleeni muistuu, kuinka tanssijantaiteen harjoittamisessa ja pedagogiikassa puhutaan kokemuksen mukaan usein "ei-tietämisestä" eräänlaisena avoimen tutkivana asenteena. Tämän voi ulottaa myös leluihin. Hankamäen mukaan tietämisessä ihminen katselee sitä, mikä on asetettu häntä vastaan. Hän käsittelee sitä objektina, vertailee muiden objektien välillä, luokittelee, kuvailee ja pyrkii analysoimaan sitä objektiivisesti (2003, 67). Vaikka voi olla esimerkiksi turvallisuuden nimissä olennaista tietää jotakin toy-to-be:sta, haluaisin lisätä lelun mahdollisuuksiin vielä sen olevan tanssijantaiteessa ei-

tiedettävä esine. En etukäteen tiedä, mitä tulen löytämään esineestä leluna, vaan tämä hahmottuu käsittelyn kautta.

Kun havainnoin todellisuutta, se saattaa näyttää minulle yllättäviä, ennennäkemättömiä ja käsittämättömiä asioita. Tanssijantaiteessa tämä tarkoittaa sitä, että esineen materiaan sisältyvä toiseus voi yllättää minut. Oman ruumiini liikkeestä yllättyminen on harvinaista, vaikka niitäkin kokemuksia minulla on. Usein se on kuitenkin tapahtunut esimerkiksi fyysisessä kontaktissa toisen ihmisen kanssa, jolloin fyysisesti läsnä on toinen ihminen. Oma mielikuvitukseni ei nähdäkseni sinänsä yleensä yllätä minua, sillä se onnistuu vain käsittelemään, jäsentämään ja toivomaan sellaisia asioita, joista jo tiedän jotakin. Lopulta vain toinen voi yllättää.

Hankamäki vertaa halua, tarvetta ja kaipausta toisiinsa. Hän viittaa kreikan kielen sanaan karakteri, joka tarkoitti sekä kaipausta, kaiverrusta että luonnetta. Hankamäen mukaan kaipausta luonnehtii poissaolo. Kaipaus on hänen mukaansa henkilökohtaisempi kuin halu tai tarve ja tunnustaa persoonan: ketä tai mitä kaipaamme. (Hankamäki 2003, 98-99.) Leluillessani yksin studiossa, pyrin siirtymään kaipauksesta dialogiin. Lelut ovat lähin persoona, jonka olen voinut ottaa mukaani.

Voidaan myös kyseenalaistaa, onko lelu todella toinen. Jos se on tanssijantaiteessa “leikin työkalu”, eikö se silloin käsitetä niin filosofisesti kuin käytännössä otettuna? Minähän se siinä käsitelen lelua! Enkö aiemmin vedonnut juuri esineen konkreettisuuteen ja pysyvyyteen perustellessani siihen tarttumista? Ja eihän lelu ole toinen ihminen! Silti koen, että esineeseen muodostuva erityinen suhde voi tehdä siitä kokemuksellisesti minulle Sinän edes hetkeksi. Esineestä leikitään toinen eli lelu.

Kehittävä lelu

Katriina Heljakan mukaan leluja tarvitaan leikkiin, sillä ne laajentavat leikin mahdollisuuksia (2013b, 137). Lasten leluesineisiin sisältyy usein ominaisuutena materiaallinen resilienssi ja helppo tarttumistapa, sillä lelun tulee kestää leikki. Mitä pienempien lasten lelusta on kyse, sitä resilentimpi lelu usein on, sillä sen tulee olla sovelias käsittelijänsä motoriikalle. Oma taipumukseni onkin ollut usein valita

tanssijantaiteelliseen työskentelyyni tämän tyyppisiä esineitä, jotka kestävät tonuksisia tarttumisia ja regressiivisiä ruumiillisia tunteenilmaisuja. Ne ovat esineinä “yksinkertaisia”: tuoleja, palloja, vinkuleluja, pehmoleluja ja työkaluja. Heljakka esittää, että vähemmät yksityiskohdat lasten leluissa mahdollistavat laajemman valikoiman toimintoja eli tekevät leikistä luovempaa (2013b, 142). Esineillä leikkiminen on auttanut minua luomaan uusia liikkeitä ja liikkumisia. Ajattelen, että ne näin ehkäpä toteuttavat samankaltaista kehityspsykologista tarkoitusta motoriikan kehittämisen ja tarinoimisen osalta kuin lasten leluesineetkin.

Haluan kuitenkin myös suhtautua kriittisesti siihen, että olen kokenut “ratkaisseeni” tarttumisen tai liikkeelle lähtemisen vaikeuden itseni ulkopuolisten esineiden kautta. Ohitanko sosiaalisuuden kaipuussani leluun tarttumalla samalla jotakin siitä tanssin ainutlaatuisesta potentiaalista, mitä Jenna Broaskin käsitteli opinnäytteessään: herkistymisen juuri siinä hetkessä aistimaan minussa itsessäni liikkuvia asioita? Ohittaako lelu ihmisruumiin itsensä merkityksellisyyden osana maailmaa?

Minua alkaa epäilyttää. Kieltäydynkö itseni ulkopuoliseen, yksinkertaiseen esineeseen tarttumalla katsomasta itseäni ja kohtaamasta akuutisti esimerkiksi erilaisia immateriaalisia, zeitgeistmaisia, yhteiskunnallisia, ruumiinpoliittisia ilmiöitä, joista jatkuvasti vaikutun ja joihin osallistun? Onko esineeseen tarttuminen eskapistinen, lyhytnäköinen, kunnianhimoton tai liian itsestään selvä tanssijantaiteen strategia? Esine konkreettisuudessaan voi olla liian helppo ja näkyvä, tiivis ja palikkamainen. Omassa mielessäni leluilulla on siis ainakin osin uskottavuusongelma. Mitä siihen sanotte, lelut?

Lelun materiaalisuus ja toiseus kuitenkin saavat minut tutkimaan sellaisia laatuja, mitä en välttämättä sillä hetkellä osaisi itsestäni muuten löytää. Koen, että ihmisyyteen liittyvät monet kerrokset voivat olla läsnä lelun käsittelyssä, paitsi jos käsittelijä rajaa itse itseään. On ehkä myös ajoittain otettava huomioon mahdollisuus olla itselleen armollinen. En voi olla taiteilijana jossain muussa kohdassa kuin missä olen. Voi olla, että etenen kuin vastasyntynyt käsittelemällä ensin punaista palloa, jotta voin siirtyä kypsyessäni hienojakoisempiin materiaaleihin. Olen leluileva taiteilijataapero.

Mikä tahansa liiketehtävä voi olla myös tarkoitettu keveäksi ja väljäksi tarttumapinnaksi tanssijantaiteeseen. Sellaisille on varmasti paikkansa ja onkin syytä suhtautua välillä tanssiin tarttumiseen keveästi ja huolettomasti. Tanssi voi avautua myös esimerkiksi siitä oletuksesta käsin, että sitä ei tarvitse erikseen käynnistää, vaikka tämä onkin ollut minulle henkilökohtaisesti usein haastavaa erityisesti yksinäisissä olosuhteissa.

Tanssijantaiteelliset tarttumapinnat voivat myös olla kaikin mokomin paradoksaalisia, vaikeita tai mahdottomia käsittää ollenkaan. Samoin yksinkertaisenkin esineen käsittely voi muodostua merkitykselliseksi lelun kohtaamiseksi. Niin mielikuvallisten tehtävänantojen kuin esineidenkin kanssa läsnä on alituisesti tanssijantaiteen katoavainen, tanssijan sisäisyydessä elävä ja toistettavissa olematon luonne.

Esitän tässä vaiheessa opinnäytetyötäni tämän luvun lopuksi itselleni kysymyksen: millainen voisi olla tanssijantaiteen näkökulmasta ideaali toy-to-be?

Sanottakoon ensin, että kyseessä on varmasti hyvin tanssijakohtainen asia. Yleisellä tasolla sen tulisi olla esine (tai miksei myös muu kappale tai materiaali), joka on fyysisesti käsiteltävissä. Sen tulisi myös herättää tanssijassa *jotakin*. Tämä jokin voi olla esimerkiksi tunne, liike, tonus, aistikokemus tai mielikuva. Tanssija voi myös koetella lelun avulla fyysistä kapasiteettiaan itsensä kehittämisen välineenä ja valita esineen, joka on epäintuitiivinen ja hankala. Tällöin saattaa tulla tehneeksi ennenkokemattomia, mahdottomaltakin tuntuvia ja siksi kiinnostavia leluliikkeitä. Keskeistä joka tapauksessa on, että leluun muodostuu itseä liikuttava suhde.

ENSIMMÄINEN SEKUNDÄÄRINEN WAU: LELUN SYVYYDET

Siirryn lelun käsittelystä Heljakan lanseeraaman sekundäärisen waun piiriin käsittelemään lelujen kätkeytyjä ominaisuuksia, joita esineleikeistäni löytyy. Käänän lelun asentoon, jossa pyrin ymmärtämään vielä syvemmin työskentelyssäni esiintyviä tematiikkoja. Tästä alkaa siis opinnäytteeni jollakin tapaa toinen puoli, jossa myös hahmolelut astuvat vahvasti kuvaan.

Intuitiivinen lelu

Minulle on ollut ajoittain vaikeaa hahmottaa taiteellisia kiinnostuksen kohteitani, ja esineet ovat tuntuneet intuitiivisilta valinnoilta. Tämä liittyy ehkä siihen, että kiinnostuminen hahmottuu minulle orientaationa, jolle olennaista on tietty tietoisuuden taso sekä empirismi.

Aura Raulon Taiteen evolutiiviset lähtökohdat -kurssilla tehtävänä oli pohtia *negative shape* - käsitteen kautta omia evolutiivisia lähtökohtia taiteen tekemiseen. Tehtävän kaunis suomenkielinen muotoilu kuului: “Mikä on se tassu, joka on sinuun painetun jäljen muotoinen?” Meidän opiskelijoiden piti pohtia muun muassa seuraavia kysymyksiä:

What touches you? Does it have a shape?

What is the tension/contrast that makes you react?

What is easy, obvious, meaningful for you?

What is provocative for you?

Edellä olevan tehtävän ja negatiivisen muodon käsitteen kautta voisin ajatella, että kiinnostuminen ehkä epäonnistuu kuvaamaan taiteen tekemisen alitajuisia motiiveja ja sitä miksi ja miten valitsen esineitä. Tehtävässä hahmottuu, mitkä ovat sellaisia asioita, jotka herättävät minussa jotakin. Se ehdottaa, että taiteellisia kiinnostuksia voi ikään kuin kutsua jokin itsen ulkopuolinen.

Intuition määritelmä ja olemus tuntuvat välillä olevan taidemaailman diskursseissa hieman mystisiä ja myyttisiä. Kokemukseni mukaan intuition lähtökohtaisen selittämättömyyden ja subjektiivisuuden hyväksytään usein perustelevan itse itsensä. Kurssilla Aura Raulo kuvasi intuition olevan “merkityksellisyyden kompassi” (*compass of meaning*). Hyväksyn tämän inspiroivan metaforan ja lisäksi, että taiteen tekemisessä intuitio on esteettisen alueella toimiva vaisto.

Olen kuullut intuitiosta puhuttavan usein nimenomaan taiteilijajaksilön henkilökohtaisena vaistona. Evoluutiobiologisesta näkökulmasta intuition ajattelemisen vaistona ohjaa kuitenkin sen jäljittämistä myös lajimme kollektiivisiin vaistoihin ja jaettuun alitajuntaan. Koen, että toy-to-be:n valinta on usein ollut intuitiivinen prosessi, jossa esine vetoaa minuun. Samaten kuin konkreettisesti toiseudessaan, lelu voi siis täydentää minut myös syvemmällä tasolla.

Palaan kokemuksessani Sonja Jokiniemen opettaman kurssin loppudemoon syksyllä 2020:

Minulla on suussani viinipullonavaaja, toisessa kädessä iso Minni Hiiri-pehmolelu ja toisessa anonyymimpi nallekarhu. Alan hakata leluja toisiaan vasten tasaiseen tahtiin noin puolen sekunnin välein. Liike saa viinipullonavaajan suussani kilisemään. Jatkan jonkin aikaa, kunnes heidän pehmolelut eri puolille huonetta ja laitan korkkiruuvien lattialle toista pehmolelua kohti. Menen itse lelun päälle hajareisin ja kuvittelen pullonavaajan kiertyvän sisälleni vähän kerrallaan vaginani kautta. Kierryn katkonaisella liikelaadulla itseni ympäri yhteen suuntaan spiraloiden. Päädyn pois pehmolelun päältä yleisön lähelle vesipulloni luo. Otan pullon käteeni ja kävelen Minni Hiiren oikealle puolelle huoneen toiseen päähän. Muotoilen kehoni patsasmaiseen, hiukan taaksepäin kallistuneeseen seisoma-asentoon, joka mahdollistaa veden kaatamisen suuhuni. Suuni täytyessä annan veden tulvia hetken yli ja ajattelen muuttuvani suihkulähteeksi. Kallistan asennon yhdellä liikkeellä toiselle puolelle ja vedet kaatuvat suustani Minni Hiiren päälle.

Lelun sukupuoli

Sukupuolen voi ajatella keskeisenä asiana niin ruumiillisessa kokemuksessa, yhteiskunnallisena problematiikkana kuin taiteen representaatiossakin. Koen, että esimerkiksi seksuaalisuudesta kumpuavaa ruumiillista energiaa ei ole syytä peitellä tai vältellä ilmaisussa ja taiteen tekemisessä, sillä se on osa ruumiillisuutta. Leluja tekee usein mieli laittaa esimerkiksi suuhun tai istua niiden päälle, kuten edellä.

Koen lelujen kutsuvan paitsi tekemään liikkeitä, myös kokemaan ruumistani, kuten koin edellisessä esimerkissä tapahtuneen. Asetuin viinipullonavaajan kanssa hiljaiseen dialogiin kokemaan sisäistä, naarasruumiillista tilaani. Koen esineen kanssa asettumisen suhteeseen olevan siis myös vahvan introspektiivistä. Esine leluna käsiteltynä voi myös toimia porttina omaan ruumiilliseen sisäisyyteeni, vaikka se olisi konkreettisesti minun ulkopuolellani.

Sukupuoleen, representaation ja ruumiillisuuden suhteet tanssijantaiteessa ovat syviä ja kompleksisia. Koen, että myös esineiden käsittelyssä toimivat useat biologiaan ja sukupuoleen liittyvät voimat. Tiedostan, että minulla on ihmisnaaraan anatomia ja hormonitoiminta. Hormonitoimintani vaikuttaa psyykkiseen ja fyysiseen tilaani. Ruumiinrakenteeni, jota biologinen sukupuoli osin määrittää, ohjaa nähdäkseni sitä, miten liikun. Olen osa kulttuuria, jossa sukupuoleen liittyvät representaatiot, diskurssit ja poliittiset kysymykset ovat alati läsnä.

Koen, että tapani liikkua on muotoutunut myös kulttuurisen sukupuolikäsityksen ja -käytänteiden kautta. Olen elänyt biologisesti ja kulttuurisesti ”tyttönä” suurimman osan elämästäni. Sukupuoleen liittyvät kulttuuriset asiat ovat vaikuttaneet henkilöhistoriassani myös esinesuhteisiin. Valitsin esimerkiksi 9-vuotiaana instrumentikseni saksofonin ja huilun välillä huilun, sillä ajattelin sen olevan tyttömäisempi ja siksi ikään kuin soveliaampi. En halunnut erottua. Esinesuhteen sukupuolittuneisuus virtaa kuitenkin myös aivokemiassamme ja esimerkiksi testosteronitasoilla on havaittu olevan vaikutusta lasten leluesineiden valintaan (Dewar 2009–2012).

Sukupuolentutkimuksen puolelta muistan lukeneeni kehollisuutta ja esineisiin tarttumista käsittelevänä materiaalina Iris Marion Youngin klassikkoeseen *Throwing Like a Girl* (2005, alunp. 1980). Siinä käsitellään fenomenologian kautta sukupuolta ja kehon käyttöä. Young rajaa artikkelinsa käsittelemään naisia urbaanissa ja teollisessa (1980-luvun) nyky-yhteiskunnassa. Young määrittää artikkelin piirissä “feminiinisen eksistenssin” (*feminine existence*) joukoksi rakenteita ja ehtoja, jotka rajaavat tyypillisiä tapoja olla nainen tietyssä yhteiskunnassa sekä tyypilliset tavat, joiden kautta naiset elävät tämän tilanteen (Young 2005, 30-31). En ole ainakaan vielä työskennellyt sukupuolen käsitteen kautta tai sukupuolentutkimuksen teoriasta käsin. Koen enemmän, että sukupuoleen liittyvät kerroksellisuudet, mukaan lukien Youngin feminiinisen eksistenssin eri muodot, ovat intuitiivisesti ja ruumiinkokemuksellisesti läsnä.

Koen, että olen kuitenkin intuitiivisesti käsitellyt soolossa Youngin osoittamaa naisena olemisen prosessia: oireillut ja karnevalisoinut feminiiniä eksistenssiä subjektina toteutumisen ja objektivoiduksi tulemisen välillä (Young 2005, 31). Yllä olevan Minnie-esimerkin kaltaisen lelujen käsittelyn voisi ajatella myös feministisenä praksiksena. Siinä naiskäsittelijä ei - Youngin retoriikkaa lainatakseni - leiki kuin tyttö, vaan päästää naarasruumiillisuutensa tonuksisena ja tilaa ottavana, epäsovinnaisenakin peuhaamaan ja pauhaamaan. Tämä saa minut pohtimaan, houkuttelevatko esineet minusta leikin kautta esiin tällaisen puolen, jota en ehkä muuten tulisi käsitelleeksi. Koen, että ilman leluja tanssiessani minulla on ehkä taipumus lyyrisyyteen ja pehmeeseen. Lelut houkuttelevat minusta esiin toisen puolen sukupuolisuudestani niin fyysisen käsittelyn kuin hiljaisen dialoginkin osalta.

Pohtiessaan Maurice Merleau-Pontyn eletyn ja objektiivisen tilan käsitteiden valossa naiskehojen tilasuhdetta, Young mainitsee Erik Erikssonin kuuluisan tutkimuksen 50-luvulta. Eriksson havaitsi tyttölasten sommittelevan leluista suljettuja, ja poikalasten ulospäin avautuvia tiloja. Young suhtautuu hyvin epäillen Erikssonin psykoanalyttisiin johtopäätöksiin. Eriksson katsoi tulosten johtuvan siitä, että tyttölapsen projisoivat leikkiinsä kohdun ja vaginan, poikalapsen taas falloksen. (Young 2005, 39-40.)

On minusta mahdollista, että valitsin yhdeksi lelukseni edellisessä esimerkissä viinipullonavaajan juuri tämän kaltaisista naarasanatomisista ja mahdollisesti psykoanalyttisista syistä. Olisin tuskin päätenyt tähän kyseiseen hiljaiseen dialogiin kyseisen lelun kanssa, jos minulla ei olisi vaginaa ja sitä myöten Erikssonin mukaan erilainen psykoanalyttinen mielenmaisema. Viinipullonavaajan aikaansaama mielikuvallinen penetraatio oli liikekokemuksena voimakas, konkreettinen ja siksi innostava. Siihen oli helppo tarttua. Osasyynä on varmasti myös viinipullonavaajan rakenne, joka muistuttaa ihmisen anatomiaa. Leikkivaiheessa yllätyin kuitenkin siitä kokemuksellisesta ruumiillisesta syvyydestä, minkä viinipullonavaajan tarjoama liike minussa sai aikaan. Sen tarjoama sekundäärinen wau oli voimakas kokemus.

Vaikka on samalla selvää, että kulttuurissamme on havaittavissa “nais- ja miesasentoja” sekä sukupuolieroja tavoissa tarttua esineisiin, sukupuolten ruumiin käyttö on myös paikallisempaa. Näin Youngkin tavallaan toteaa esseensä alussa esittäessään, että naisena-olemisen tavat ja normit määrittyvät kussakin yhteiskunnallisessa ja historiallisessa tilanteessa. Young esittää omassa kontekstissaan, että naiset ja miehet nostavat tavaroita eri tavoin: naiset välillä epäonnistuvat maadoittamaan itsensä ja käyttämään reisiä nostoliikkeessä (Young 2005, 33). Minun on vaikea samaistua Youngin muotoiluun *inhibited intentionality*, jonka hän katsoo kuvaavan naisen kehollisuutta. Esimerkiksi omassa kodissani naiset ovat aina kyykänneet, tarttuneet työkaluihin voimalla ja liikkuneet tilaa ottaen, sillä äitini juuret ovat suomalaisella maaseudulla. Leluun tartutaan kunnolla!

On kiinnostavaa, että esimerkiksi apinoilla on sukupuolieroja leluesineiden valinnassa, vaikka niillä ei ole samoja kulttuurisia malleja tai paineita kuin meillä ihmisillä. Urosapinat tarttuvat todennäköisemmin leluautoon ja naarasapinat nukkeen (Dewar, 2009-2012). Ehkä Minnissä, nallessa ja viinipullonavaajassa ei olekaan mitään taiteellisesti kiinnostavaa ja elän täysin biologisten impulssieni armoilla!

Hahmolelut noudattavat Heljakan mukaan usein “söpöyden muotoiluperiaatteita”. Tämä tarkoittaa yksinkertaisia piirteitä yhdistettynä pienuuteen, pehmeuteen ja taipuisuuteen, jotka aikaansaavat leikkijässä miellelyhtymiä avuttomuuteen (Heljakka 2013a).

Hahmolelut ovat siis vauvamaisia. Tämä herättää minussa hitusen huolta. Hakkaan

Minniä ja nallea yhteen biologisen kelloni tikityksen tahtiin oireillessani niiden sietämätöntä vauvamaista söpöyttä. Ennenaikainen kolmenkymppin kriisi näyttää tältä.

Hupia ja häpeää hanhien kanssa

Otan seuraavaksi esimerkin ensimmäisenä maisterivuonna tekemästäni soolosta Prinsessapäiväkirjat. Se on myös yksi esimerkki historiastani, jossa olin valinnut esineet soolotekijänä näyttämölle intuitiivisesti.

Esiinnyin soolossa impulsiivisena ja tyrannimaisena, lapsenomaisena prinsessahahmona. Hän muun muassa huusi yleisölle, kuvitteelliselle linnan suurmarsalkalle ja aamiaislautaselta löytyneelle prinssinakille, lainaili repliikkejä poptähti Sannin lyriikoista ja Sinkkuelämää-sarjasta eikä päässyt lähelle vanhempiaan kuningasta ja kuningatarta, vaikka kuinka yritti. Lopuksi prinsessa aneli yleisöä tuomaan hänelle kaksi vinkuleluhanhea, jotka olivat piilossa esitystilassa. Heljakan termistöä lainaten voisin kuvailla tämän prinsessahahmon otteen varsin kajoavaksi kaikkia näitä esitysmateriaaleja kohtaan. Prinssinakin psykoanalyttiset syvyydet ovat ehkä jopa kivuliaan ilmeisiä, joten tarkastelen toista kohtaa:

Viimeisessä kohtauksessa näyttämöllä oli kanssani kaksi hanhenmuotoista vinkulelua. Aluksi puristan hanhia sylissäni. Hengitän sisään samalla kun hanhet tyhjentyvät ilmalla ja ulos äänen kanssa, kun ne täyttyvät ja inahtavat. Toistan tämän monta kertaa. Otin hanhet käsiini ja käänsin niiden kasvot itseäni kohti. Annoin kasvojeni muotoutua imitoimaan hanhien ilmettä: silmät suurina ja suu auki. Ilmettä voisi kuvailla jollakin tapaa kauhuiseksi tai järkyttyneeksi. Kävelen tilassa ympäriinsä hanhien kasvoja peilaten.

Antropomorfisuus viittaa ihmisen tarpeeseen antropomorfisoida eli käsittää ei-inhimillinen ja eloton inhimillisenä. Taipumus tulee siitä, että ihmiset tarvitsevat toisia ihmisiä päivittäisessä elämässään syistä, jotka ovat sekä käytännöllisiä että eksistentiaalisia (Heljakka 2013b, 156). Esineiden imitointia voisi ehkä koittaa hahmottaa käännteisenä antropomorfisuutena, jossa inhimillinen jäljittelee ei-inhimillisen liikettä tai muotoa. Koko imitoinnin kehikko kääntyy kuitenkin hassun kierroksen

itsensä ympäri, kun ihminen imitoi hahmolelua, eli sellaisen esineen ominaisuuksia, joka jäljittelee ihmisen ominaisuuksia. Heljakan mukaan lelun kasvoilla on tärkeä merkitys leikkijälle, sillä ne saavat näkemään inhimillisen ei-inhimillisessä (Heljakka 2013b, 325).

Näen, että lelujen kanssa pystyy pääsemään myös kiinni sisäiseen komedienne-imitaattoriinsa ottamalla hahmoleluun tällaisia suhteita. Haluan ehdottomasti mainita tässä työssä esineiden potentiaalinen koomiseen ilmaisuun. Niin Minni-kohtaus kun edellä kuvailemani hanhikohtauskin herättivät yleisöissä huvittuneisuutta ja nauruakin. Heljakan mukaan aikuisleikkijä lainaa hahmolelulle omat tunteensa ja peilaa niitä sen kautta (2013b, 157). Itse olin molemmissa jonkinlaisessa tunnelimbossa, jossa en oikein tiennyt, herättääkö hanhien imitointi minussa hupia vai häpeää. Olisin voinut peilata hanhien ilmeitä vaikka kuinka kauan. Ne eivät tyhjentyneet, vaan pysyivät järkyttävään staattisiin ja selville saamattomina. Viihdyn hanhien kanssa. Vaikka teen niiden kasvojen peilaamista täysin vakavissani, voisin kuvitella, että hahmolelut myös jollakin tapaa kutittelevat huumoria esiin. Toisaalta myös lähtökohtaisen koominen esine voi herättää käsittelijässä leluna monenlaisia tunteita.

Myös lelullistaminen minkä tahansa esineen kohdalla sisältää koomisen ulottuvuuden: voi näyttää yleisölle siltä, etten osannut käyttää Minni-kohtauksessa viinipullonavaajaa oikein. Siinä ihminen näyttäytyy ehkä hieman naurettavana suhteessa leluun yrittäessään ja jossain määrin aina epäonnistuessaan imitoinnissa. Esineen lelullistamisen ”virheessä” piilee vitsi. Huumoria on yksin tanssiessa välillä vaikea kokea. Tanssistani tulee ilman lelua helposti liian vakavaa.

Aikuisen intohimoisen suhteen lasten leluihin voi nähdä huvittavana. Esittävyiden näkökulmasta voidaan myös ajatella aikuisen ja leluesineiden suhteen paljastavan kulttuuristamme jotain epätoivotun regressiivistä ja rumaa. Heljakka mainitsee ilmiönä kulttuurin infantilisoitumisen (2014, 2). Koen, että esimerkiksi Prinsessapäiväkirjoissa tulini itsekkin ehkä piehtaroineni omassa infantilisoitumisessani lelullistamalla prinssinakin ja koittamalla päästä pois ahdistavasta yksinäisyydestäni hukuttautumalla hanhien kasvoihin. Kohtaamisestamme on siis luettavissa komiikan lisäksi eräänlainen tragedia. Pakenenko lelujen kautta aikuistumista ja kypsymistä tanssijana ja ihmisenä?

Minnin kaltaiset “erisnimihahmolelut” voivat herättää wau-kokemuksen esimerkiksi siksi, että ne ovat intertekstuaalisia tai transmediaalisia esineitä. Minni tuo mukanaan valmiin tarinan. Lisäksi tällaiset leluesineet tuovat mukanaan erityisen voimakkaan persoonan jo ennen kuin lelulla on leikitty. Leluesineen kanssa leikkiminen on tästä syystä houkuttelevaa. Samasta syystä Minnin yksilöllisyys ja Sinuus leluna on vaarassa kadota. Pohdinkin, kohtaako yleisemmän esineen helpommin erityisenä. Kasvatuksen ammattilaiset ovat kritisoineet populaariviihteestä muotoiltuja leluesineitä, vaikka ne samalla ovat leluista usein kaikkein ostetuimpia (Heljakka 2013b, 27-28). Palaan kysymykseen siitä, osaanko valita leluni tarpeeksi kriittisesti? Kutsuuko Minni minua jo liikaa?

Käsitelläkseen yhteiskunnallisia aiheita tarvitsee siis joskus vain kääntää katse lelun kautta itseensä. Tuntuu välillä kamalalta, etten ole enää lapsi. Teemat ja syvyydet, joita lelut minussa herättävät, voivat ylittää yksilöllisyyteni. Lelun valinta ja käsittely voi heijastella kulttuurisia ilmiöitä, mutta myös ylisukupolvisia ja ylilajisiakin esineen valinnan, tarttumisen ja käsittelyn ketjuja.

TOINEN SEKUNDÄÄRINEN WAU: KALTOINKOHTELUN TÄRKEYDESTÄ

Koreografi Elina Pirinen kirjoittaa taiteellisesta ajattelustaan kirjassa “Postmoderni tanssi Suomessa?” muun muassa seuraavasti:

“ ajattelen kuten psykoanalyttisessa teoriassa esitetään että kun ihminen on syvästi perillä omasta sisäisestä draamastaan eli siitä mitkä voimat aaveet halut sanat ja tunteet hänen subjektiviteetissaan milloinkin ja mistä syistä jylläävät hänellä on mahdollisuus tarkastella ja avartaa niitä ja sen avartumisen myötävaikutuksessa ajatella maailmasta ymmärtäväisemmin ja myötätuntoisemmin koska on saanut omilleen syvää lohdutusta ja itsetuntemuksellista ymmärrystä tämän itsetutkiskelevan peilauksen kautta *böö* ” (Pirinen 2018, 243.)

Tunnistan itse vahvasti, että lelujen liikuttavuus perustuu jonkinlaiseen herkistymisen ja kaltoinkohtelun halujen ristivetoon. Esineen käsittelystä leluna haluaa ottaa kaiken irti. Edellisen luvun Minni-esimerkissä kaltoinkohtelu oli lähestymistapani lähes aina, kun fyysisesti käsittelin leluesineitä.

Kaltoinkohtelun houkuttelevuus saattaa myös liittyä suosimieni esineiden lastenlelumaisuuteen. Niiden resilienssi materiaalisuus ehdottaa sitä, että ne eivät mene rikki kovastakaan kajoamisesta. Kaltoinkohtelu on yksi esineiden kautta ilmaisun mahdollinen rekisteri, jonka hyödyntäminen rikastuttaa työskentelyn liikkeellisten ja materiaalisten tekstuurien sekä merkitysten kirjoa.

Joku saattaa tätä opinnäytettä ja esimerkkitapauksiani lukiessaan pohtia, miksi en käsittele esineitä kauniimmin. Henkilöhistoriastani katsottuna voisi ajatella, että puran kurinalaista suhdettani esineellä ilmaisuun. Toisin kuin tuhansien eurojen arvoisen huilun, pallon tai pehmolelun saa heittää seinään. Toisin kuin voimisteluvälineen, lelun saa pudottaa. Voi hyvin olla, että käännän väärinpäin harrastushistoriani rajattua ja tarkoin määriteltyä suhdetta esineisiin kajoamalla niihin nyt sopimattomasti.

Työskentelyni lelujen kanssa voidaan nähdäkseni hyvällä syyllä katsoa myös jollakin tapaa terapeutiksi ja emasipatoriseksi.

Katriina Heljakka lainaa HAMissa 2012 esillä olleen Lelun lumo -näyttelyn esittelytekstiä, jossa sanotaan lelun olevan todellisuuden ja illuusion yllättäviä hybridejä (Heljakka 2013b, 30). Käännän lelun vielä kerran ympäri ja siirryn käsittelemään leluesineiden kaltoinkohtelua erään yhteiskunnallista keskustelua herättäneen tapauksen johdosta, joka herätti minussa tärkeitä kysymyksiä suhteessa taidekäsitykseeni.

Lelun leikkely

Kun leluesineitä käsitellään taiteessa, kyseessä on nähdäkseni teoreettisesti lelun lelullistaminen: lähtökohtaisesti jo “leikin työkalun” käyttäminen taiteen työkaluna. Samalla tämä määritelmäni ikään kuin olettaa, että esimerkiksi lasten lelut esineinä ovat omalla laillaan suljettuja: varsinaisen käsittelyn tavan sijaan niihin on sisäänkirjoitettu konteksti, joka on lapsen leikki. Kun leluesine otetaan taiteelliseen käyttöön aikuisen toimesta, tämä konteksti rikotaan.

Suna Vuoren kirjoittamassa Helsingin Sanomien artikkelissa “Kuole, pehmolelu, kuole!” (2008) kuvailtiin 9-luokkalaisten pidetyn taidepajan tapahtumia. Aiheena oli kauhu. Jokainen sai pehmolelun materiaaliksi ja tehtävänä oli ilmentää, kuinka sille on tapahtunut jotain kamalaa. Nuoret leikkelivät, repivät ja maalasivat leluja. Heljakkaa (2013b, 428) lainaten he marssivat lelun resilienssin tuolle puolelle aktualisoimalla lelun tarjouman tuhoamalla sen.

“ Poika on saksinut tyttönallensa jalkovälin auki ja sutinut haavaan paksult punaista ja mustaa maalia. Ruhjeita on muuallakin. Nalle näyttää törkeästi pahoinpidellyltä. ”Tää on Johanna Tukiainen. Ilkka Kanerva on raiskannut sen”, poika selittää. ” (Vuori, 2008)

Lehtijuttu kertoo, että työpajan ohjaajan Anne Rossi-Horton mukaan teemoiksi nousivat eri 9-luokkalaisten ryhmien kohdalla toistuvasti seksi ja väkivalta. Lelujen runtelu oli nuorille heidän mukaansa stressiä purkavaa ja tuntui hyvältä.

Tarja Pääjoki analysoi Kasvatus & Aika - lehdessä vuonna 2012 edellä kuvatun pehmolelutapauksen piirteitä ja sen herättämää vilkasta julkista keskustelua verkossa. Hän mainitsee niin sanotulle terapiakulttuurille tyypillisen henkilökohtaisen avautumisen ihanteen, joka on nähtävissä taidekasvatuksessa. Länsimaisessa kulttuuriperinteessä uskonnollisissa ja oikeudellisissa konteksteissa tunnustus ja todistus tuottavat subjektia ja kiinnittävät hänet ja tunnustuksen tai todistuksen totuuteen (Pääjoki 2012, 41).

Pääjoen läpikäymissä verkkokeskustelukommenteissa artikkeliin liittyen valtaosa kritisoi työpajaa. Työpajassa tapahtunut toiminta rinnastettiin muun muassa Teemu Mäen Sex and Death -teokseen, jonka yksi osa tunnetaan laajemmin lempinimellä kissantappovideo. Työpajan ohjaajan oletettua intentiota sanottiin sairaaksi. Pääjoen mukaan valtaosa aikuisista näki nuorten toimivan tunnustuksen ja todistamisen logiikalla:

“Osalle kirjoittajista taide on tunnustuksellista ja todistavaa toimintaa, jolla on suora yhteys reaali maailmaan. Tällöin tekoja pidetään erityisen järkyttävinä ja epäeettisinäkin, tai sitten ajatellaan, että juuri taiteen terapeuttisuuden vuoksi ilmaisun vapaus on tärkeää.” (Pääjoki 2012, 46.)

Nuorten nähtiin käsittelevän omaa pahaa oloaan ja maailman tilaa. Pääjoen mukaan lehtijutusta nousseessa keskustelussa pehmolelujen käsittelystä nousi toistuvasti esiin taidekäsitys, jonka mukaan symbolinen tai fiktiivinen teko ovat rinnastettavissa reaali maailmaan. Jotkut olivat huolissaan siitä, synnyttääkö tämänkaltainen taidekasvatustoiminta väkivaltaista käytöstä, mielessään silloin tuoreet kouluampumistapaukset. Pääjoen analyysin mukaan osalle kirjoittajista pehmolelujen raatelu edusti heikomman olennon kiusaamista.

Lelu, taide ja todellisuus

Psykiatri ja psykoanalyytikko Carl Gustav Jungin kehittämä jungilainen leikkiterapia on psykoterapian muoto, jota voidaan käyttää esimerkiksi seksuaalista hyväksikäyttöä kokeneiden lasten kanssa. Sen avulla lapsen leikin kautta hänen psyykessään elävä

itsensä parantava (*self healing*) arkkityyppi pääsee toimimaan. Leikin kautta edetään fragmentoituneesta psyykestä kohti integroitunutta psyykettä. Siinä vastakohtien dikotomiat, kuten hyvä ja paha tai häpeä ja ylpeys, integroituvat ja hahmottuvat. (Green, 2005.)

Jungilaisessa käsityksessä alitajunta jakautuu henkilökohtaiseen, joka käsittää ihmisen oman elämän, ja kollektiiviseen, joka käsittää ihmiskunnan koko historian. Alitajunnan kieli ilmenee symboleina, unina, metaforina ja arkkityyppisinä materiaaleina. Lelut ovat esimerkki symbolisesta materiaalista. (Heiko ja Lilly 2019, 40.)

Leikkiterapia perustuu siis piilotajuisen esiin tuomiseen spontaanin luovan toiminnan ja symboleiden kautta sekä arkkityyppien tasapainottumiselle omassa psyykessä. Edellä kuvailtu 9-luokkalaisten taidepaja kuulostaakin paljon tältä. Nuoret käsittelevät pahuutta ja tuhoa sekä arkkityyppinä hahmottuvia julkisuudenhenkilöitä ja suhteita symbolisen leikin kautta. Jungin itsensä mukaan arkkityyppi tarkoittaa perikuvaa ja se on evolutiivinen jäänne, vaistomainen taipumus muodostaa tällaisia mielikuvia jostakin aiheesta (Jung 2003, 67). Jungilaisessa leikkiterapiassa ajatellaan, että lapsi tekee leikin kautta selittämättömästi erotettavissa olevan ja kuultavan, ja pystyy tätä kautta saavuttamaan tervehdyttävän muutoksen (Heiko ja Lilly 2019, 41).

Yhdeksäsluokkalaiset ja minä emme ole pieniä lapsia. En kuitenkaan usko ihmisen muuttuvan ikääntyessään niin perustavanlaatuisesti, etteikö leikkiterapian mekaniikalla olisi enää mitään sijaa ihmisen toiminnassa. Myös leikkiä tutkivien käsityksissä useimpien näkemysten mukaan leikki ei ole vain lapsuudessa ja nuoruudessa esiintyvää toimintaa, vaan jatkuu läpi aikuisiän (Hartikainen 2013, 10).

Ajattelen, että trauman ei tarvitse olla suuri (kuten seksuaalisesti hyväksikäytetyksi tuleminen), jotta sitä voisi reflektoida esineiden käsittelyn ja leikkiterapian periaatteiden kautta taiteessa. Tavallaan kohtaamme harva se päivä jotakin traumaattista isommalla tai pienemmällä, tiedostetulla tai tiedostamattomalla tasolla eläessämme elämää. Luemme järkyttäviä ihmiskohtaloita uutismedioista, riitelemme rakkaidemme kanssa. Kaikessa sellaisessa, mitä kohtaamme ja hahmotamme tasapainottomien arkkityyppien kautta, on mikrokokoinen trauman mahdollisuus. Jäsentääksemme niiden

avulla maailmaa, esitämme itsellemme tarinoita sisäisen ja sosiaalisen puheen kautta näistä tapahtumista.

En tarkoita, että kaikki taide käsittelisi traumaattisia kokemuksia sillä tavoin, kuin käsite ymmärretään arkikielessä. Mutta taide usein asettuu jollakin tapaa jonkin vielä hahmottumattoman alueelle. Muuten se ei käsittelisi mitään.

Olen tässä työssä aikaisemmin pohtinut todellisuutta lähinnä lelujen materiaalisuuden, konkreettisuuden ja liikemahdollisuuksien suhteen. Tämä on kuitenkin eri tason asia kuin taideteoksen ilmaisun ja todellisuuden välinen suhde, joka niin ikään kuuluu tontilleni toimiessani soolotekijänä ja taiteilijana. Osassa pehmolelukeskustelun kommentteja esitettiin, että leikki joko edeltää tai kuvaa arkitodellisuutta, eli on joko aktuaalisten tekojen harjoittelua tai kuvaa suoraan reaalimaailmaa (Pääjoki 2012, 51). Carl Gustav Jung itse kirjoittaa, että lapsen fantasiat ovat vaistomaisista impulsseista syntyvää mielikuvitusta (Jung 2009, 48). Esimerkiksi vygotskylainen näkökulma leikin ja todellisuuden suhteesta taas on, että leikissä merkitys dominoi toimintaa ja tosielämässä toiminta merkitystä (Hartikainen 2013, 22).

Kyseessä lelun käsittelyssä ja taiteessa ei siis niinkään ole se, mitä leikkijä tai taiteilija aikoo reaalimaailmassa tehdä, vaan mikä olisi *merkityksellistä ylipäättään*. Nämä tapahtumat voivat olla suoraan vaikkapa käsittelijän unelmia tai pelkoja. Ne voivat nähdäkseni olla myös niin sanottua vapaata assosiaatiota, jonka voisi katsoa ilmentävän paitsi esimerkiksi kulttuurisia kuvastoja, myös Jungin käsityksen kautta ihmisen perusviettejä. Erilaisten skenaarioiden mielikuvittelu ja esittäminen on näiden asioiden käsittelyä sinänsä, ei enne siitä miten leikkijä aikoo tulevaisuudessa toimia elämässään. Voisin ehdottaa, että lelun käsitteestä löytyy väljiä yhtäläisyyksiä myös taideteoksen olemukseen, vaikka taideteos ei välttämättä ole esine. Molempiin kuuluu jonkinlainen materiaali, lähtökohtainen tulkinnan avoimuus sekä käsittely ja leikki eli merkityksellisyyden reflektointi.

Lelujen kaltoinkohtelu asettuu ehkä voimakkaaksi vastakohtaksi tai kontrastiksi empaattiselle herkistymiselle suhteessa esineeseen ja lelun sieluisuudelle. Lelujen kaltoinkohtelu on mahdollista juuri siksi, että kyseessä ei ole toinen ihminen. Lelut

mahdollistavat käsittelyn, jota ei ehkä toisten ihmisten kanssa tulisi luoneeksi. Tällainen alue on mielestäni ehdottomasti yksi keskeinen esineiden käsittelyn taiteellinen potentiaali.

Kokemukseni on, että tanssitaiteen piirissä on ehkä tällä hetkellä vaikeaa käsitellä esimerkiksi väkivaltaa. Olen itse ajatellut tämän johtuvan tanssitaiteen erilaisten käytänteiden, sosiaalisten ja rakenteellisten hierarkioiden ja tekniikoiden koetusta väkivaltaisuudesta, jota halutaan välttää. Lelujen kautta toisen kaltoinkohtelun käsittely on kuitenkin ollut mahdollista. Näen väkivallan ja tuhon niin olennaisena osana ympäröivää maailmaa, että niitä on tärkeää käsitellä. Samaten on tärkeää antautua ja antaa tilaa herkistymisen tiloille, joita esineet niin ikään tarjoilevat.

Pääjoki esittää vaihtoehtoisen tavan ymmärtää voimaantumisen yksilön sijaan yhteisöllisen toimijuuden vahvistamisena (2012, 48). Hän lainaa tällä hetkellä Teatterikorkeakoulussa esitystaiteen ja -teorian professorina toimivan Tero Nauhan verkkokeskustelukommenttia taiteen ja todellisuuden suhteesta:

“ [– –] Kyse ei ole ohjaajan omasta fantasiasta, jonka hän toisi oppilaiden todellisuuteen, vaan muodon antamisesta sille, joka jo on heidän todellisuuttaan. Heidän omaa vastuun ottamista todellisuudesta. On äärimmäisen tärkeitä oppia ilmaisun rajoittamaton vapaus taiteen tekemisessä. Vain tällä tavalla voidaan ymmärtää taiteen ja todellisuuden ero. [– –] “

Pehmolelujen kaltoinkohtelu voi siis olla taiteellisen toiminnan kautta vastuun ottamista todellisuudesta. Koen tämän näkökulman erityisen tärkeänä suhteessa taidekäsitykseeni. Vastuullisuus taiteessa voi olla varmasti montaa eri asiaa, mutta se ei ainakaan pelkisty teosten sisällössä esimerkiksi vastuullisuuden esittämiseen. Nauhan kommentista välitty minulle ajatus siitä että taide on osallistumista maailmaan ja tämän osallistumisen esteettisiä muotoja ei ole syytä rajoittaa.

Taidemaailman tilasta on varmasti aina jollakin vahva ja kaikenkattava mielipide. Jotkut kritisoivat Pääjoen esittelemän aineiston mukaan voimakkaasti “taiteen lietsomaa väkivaltaa ja pahaa oloa” vuonna 2008. Viime heinäkuussa Ylioppilasteatteri tiedotti

Facebookissaan koskien kesäteatteriesitystään heille olevan tärkeää, että kaikilla on hyvä olla teatterissa (Ylioppilasteatteri 2021). Sisältövaroituksiin kuuluivat kuolema ja ruumis. Viimeisen vuoden aikana elokuvaohjaaja ja laulaja Anna Eriksson puolestaan on sanonut muun muassa, että taiteilijat ovat alistuneet olemaan ensisijaisesti säädyllisiä ja hyviä ihmisiä (Yle 3.4.2021). Julkista keskustelua taiteen representaatioista ja Teatterikorkeakoulun opetuksesta on käyty mediassa ja sosiaalisissa medioissa viime aikoina tiuhaan.

Taideyliopiston Taidepiste-paneelikeskustelussa ”Pilaako liika sensitiivisyys taiteen?” keskusteltiin 10.5.2021 taiteen poliittisesta sensitiivisyydestä. Näyttelijä Miiko Toiviainen sanoi avauspuheenvuorossaan, että yleensä taiteilijat tekevät taidetta, koska haluavat tehdä maailmasta paremman paikan ja sensitiivisyys on yksi työkalu tähän. Jaan näkemyksen siinä määrin, etten sanoisi haluavani tehdä maailmasta huonompaa tai pahempaa paikkaa tai mikä ikinä ”hyvän” vastakohtaksi asetetaankaan. Nähdäkseni Toiviaisen esittämä näkökulma perustuu kuitenkin käsitykseen, jossa taiteella on välinearvo ja sen itsensä ulkopuolinen tavoite. Tällöin taideteoksesta leluna puuttuu sen avoimuus.

Toiviainen sanoi keskustelussa, että poliittinen sensitiivisyys taiteessa on pyrkimystä olla vahvistamatta vahingollisia stereotypioita. Olen ajatellut jo pitkään niin, että taiteen lähtökohtana luvun alun lainauksessa Elina Pirisenkin peräänkuuluttama itsetutkiskeleva peilaus on yksi tapa välttää asioiden sokea toistaminen. Tämä ei tarkoita, ettenkö löytäisi itsestäni myös rumia, ristiriitaisia ja poliittisesti epäsensitiivisiä kohtia, ajatuksia ja impulsseja. ”Oman sisäisen draaman” tutkiminen kuitenkin avartaa ja lähentää suhdetta maailmaan. Taiteilijan vastuu toteutuu itsereflektiivisyyden, osallistumisen ja käsittelyn myötä.

Nousen ylös ja käännän vinkuleluhanhien kasvot samaan suuntaan kuin omani. Kuljen reittejä tilassa ja annan suustani tulla vähän ääntä. Ajaudun tilan takaseinän eteen. Laitan hanhien suut toistensa sisään ja puristan niitä, jolloin niistä tulee ääni, yksiviivainen b, joka sointuu taustalla soivaan Mahlerin kahdeksannen sinfonian es-duuriharmoniaan. Yhdyn joka puristuksella hanhien tuottamaan ääneen ja päädyn istumaan jalat levällään. Osoitan hanhien naamat kohti vaginaani puristaen niitä.

*Löyhennän otettani nopeasti, jolloin hanhista tulee taas b, johon jälleen itse yhdyn.
Vielä. Vielä. Vielä kerran. Tartun hanhia kauloista ja kuristan ne nyrkkeihini.
Loppu.*

(JÄLKI)HEHKU: EPILOGI

tämä epilogi on henkilökohtainen reflektio purku ja levoton dekonstruktio kirjallisesta opinnäytteestäni *raahaan mukaanani lelut saliin* sekä tyyliissään hapero dyi fanifiktio ja -faktio koreografi elina pirisen tekstistä ”berniläinen reflektio jossa murha tehtynä enkelikellon koreografiaan jossa erään postmodernin tanssiruumiin tuottaman ihmiskuvan kriisi jossa jo kolmannen polven tottelematon desiree jossa sanat ja ruumis joina mieli läikähtelee” jonka jo aiemmin olenkin maininnut koska reflektointini tämän aiheen suhteen tuskin loppuu tähän tämän epilogin voi käsittää jatkuvan prosessin erään vaiheen poikkileikkattuna näkymänä reflektointi jatkuu pähkäilyyn tajuamisen vaikuttumisen ruumiillisuuden ja epäilyn tahallisen ja tahattomana vuoropuheluna levitän opinnäytteeni tällä tavoin viimeistään käsiin mutta ainakin kuten esineiden kanssa jotakin on tapahtunut ja liikkunut paikasta toiseen kääntynyt vääntynyt tai siirtynyt hitusen

vaikka voisin katsoa ikkunasta tuijotan lelua (silmiin)

kuten pirinen minäkin koen kirjoittavani eräästä jumista käsin jossa olen ollut tämän näytteen kanssa ajoittain olen myös nytkähtänyt *flow* ja näppäillyt kirjasimia huvittuneena letittäessäni leikkikukasta esineen uskon jumin tietyllä tapaa kuuluvan väistämättä taiteellisen praktiikan keskeltä kirjoittamiseen puhumattakaan pandemian keskeltä kirjoittamisesta koen käsitelleeni kuitenkin laajasti ja itseäni koskien piristä lainatakseni niin sanottua olentokuvaa tämän aiheen kautta sekä vakavasti että leikkisästi ja kirjoittaminen on johtanut tiettyyn päämäärätietoisuuteen sen suhteen että koen tässä hetkessä tärkeäksi alkaa koetella taiteellisesti omia rajojani kaikin puolin sekä asettua tuntuvaan epämukavuuteen suhteessa itseeni ja tekemiseeni sillä koen tämän olevan tällä hetkellä minulle keskeinen asia taiteilijan etiikassa tässä kulttuurisessa tilanteessa sen purskautan intuitiostani käsin että tanssijan taide on varmasti akuuttia

puristan punaisen pyöreän arkkityypin nyrkkiini ja tunnen pehmeän ruumiini

johtopäätökseni kulkee jotakuinkin siihen suuntaan, että lelu aloittaa esineydestä jota tulee lähestyä avoimesti josta käsin siitä tarttumisen sekä käsittelyn kautta tulee merkityksellinen hybridi jonka luonnetta tai materian materiaalisuutta ruumiillisen

herkistymisen kautta koettuna emme voi etukäteen tietää mutta voi kokemukseni
 mukaan sisältää esimerkiksi sielunkumppanin konkretiaa halin kaverin riitapukarin
 katseen kohdun kylmää materiaa sidekickin tahdon sydänkohtauksen sitten
 lelu hehkuu erohehkua ja tämä prosessi voidaan syklisenä uusintaa jolloin lelulle
 kuoriutuu *wauwauwauwauwauwau* makrodramaturgia *sinä lelu olet tuossa*
 sinusta avautuvat portit laulan kanssasi kanssa kaunista laulua hakkaan leluja kuin
 esiäidit halkoja ja lypsän hanhia kuin esiäitini lehmää *kasvosi lelu rakas ovat nyt minun*
ja minun sinun minulla on kaipuu sosiaalimediallisuuteen
 tovereiden kanssa jota myös lelu paikkaa sosiaalisena mediumina tai ainakin näin luen
 leluni syvistä mustista silmistä anteeksi siis kahdesta maalatusta pisteestä
 lelu murtautuu luvallani sisälleni ja tunnen mahdollisuuden kiertyä itseni ympäri
olen hahmolelun jäljiltä märkä menen gynekologille joka tunkee minuun
 lelujaan suora leikkaus siihen kuinka lelu räjäydy tuolla alhaalla
 henkäisee järkyttävän henkäyksensä irrotan katseeni
 silmäni sieluni noista lelun syvistä mustista silmistä menen takaisin kotiin ja avaan
 uutiskirjeen tero saarinen companylta ja menen takaisin teakille ja avaan ruumiini
 lelulle ja takaisin kotiin ja luen tanssin talosta ja takaisin teakille ja avaan lelun ruumiin
 sen sisällä näen vauvakuvani olin eräänä päivänä
 hyvin pieni vain yhden vuoden vanha ja osoitin erästä lelua kaupassa ja minä apina
 tyttönen syli sanoin hyvin selvällä suomen kielellä
hänet minä tarvitsen voi äiti häntä minä niin kaipaan.

LÄHDELUETTELO

Painetut lähteet:

Hankamäki, Jukka. 2003. *Dialoginen filosofia: Teoria, metodi ja politiikka*. Helsinki: Yliopistopaino.

Jung, Carl Gustav. 2003. *Symbolit - piilotajunnan kieli*. Helsinki: Otava.

Jung, Carl Gustav. 2009. *The Undiscovered Self*. Abingdon : Routledge.

E-kirjalähteet:

Young, Iris Marion. 2005. "Throwing like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility and Spatiality." Teoksessa *On Female Body Experience: Throwing Like a Girl and Other Essays*. 27-45. Oxford: Oxford University Press.

Internet - lähteet:

Broas, Jenna. 2017. "Kokemuksen kartalla - Mielikuvien kautta avautuva liikkeellinen maailma." Opinnäytetyö, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/187778>

Dewar, Gwen. 2009-2012. "Girl toys, boy toys, and parenting: The science of toy preferences." *Parenting Science*. Luettu 16.8.2021.

<https://www.parentingscience.com/girl-toys-and-parenting.html>

Green, Eric J. 2005. "Jungian Play Therapy: Bridging the Theoretical to the Practical." *Compelling perspectives on counseling*, 75-78.

https://www.counseling.org/docs/disaster-and-trauma_sexual-abuse/jungian-play-therapy.pdf

Hartikainen, Sini. 2013. "Leikin rakentuminen: Etnografia 5-6-vuotiaiden lasten leikin rakentumisesta päiväkotiympäristössä." Pro gradu - tutkielma, Tampereen yliopisto.

<https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/94833/GRADU-1389358484.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Heiko, Rosalind ja John Paul Lilly. 2019. "Jungian analytical play therapy." *Play Therapy*, 14 (3), 40-42.

https://cdn.ymaws.com/www.a4pt.org/resource/resmgr/publications/pt_theories/Jungian_Sept2019_FINAL.pdf

Heljakka, Katriina. 2010. "Peter Pan ja lelulaatikon lumo". *Rappio! Esseitä "turhan" tutkimisesta*: 60-71. Saatavilla verkossa: https://www.researchgate.net/profile/Katriina-Heljakka/publication/281634790_Peter_Pan_ja_lelulaatikon_lumo_Manifesti_aikuisen_leluleikin_puolesta/links/55f1820808ae199d47c26ffe/Peter-Pan-ja-lelulaatikon-lumo-Manifesti-aikuisen-leluleikin-puolesta.pdf

Heljakka, Katriina. 2013a. "Lelutarinointia Tuubissa: Leikkijä ja liikkuvat Uglydoll-kuvat." *Widerscreen*, 2.6.2013. Luettu 5.4.2021.

<http://widerscreen.fi/numerot/2013-2-3/lelutarinointia-tuubissa-leikkija-ja-liikkuvat-uglydoll-kuvat/>

Heljakka, Katriina. 2013b. "Principles of adult play(fullness) in contemporary toy cultures - From Wow to Flow to Glow." Väitöskirja, Aalto-yliopisto.

<https://aaltodoc.aalto.fi/bitstream/handle/123456789/11279/isbn9789526051444.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Heljakka, Katriina. 2014. "Aikuiset ulos lelukaapeistaan." *Kulttuurintutkimus* 31 (1): 1-4. Saatavissa verkossa:

https://www.academia.edu/16536496/Aikuiset_ulos_lelukaapeistaan

Heljakka, Katriina. 2017. "Aikaa kestävät lelusuhteet ja kulttuurin lelullistuminen." *Hiiskuttua: Turun Yliopiston humanistisen tiedekunnan verkkojulkaisu*, 24.4.2017.

<https://sites.utu.fi/hiiskuttua/aikaa-kestavat-lelusuhteet-ja-kulttuurin-lelullistuminen/>

Kamppi, Nina. 2016. "Renki isäntää käsittämässä." *Kielikello* 1/2016. Luettu 16.8.2021.
<https://www.kielikello.fi/-/renki-isantaa-kasittamassa>

Kourkia, Leila. 2016. "Ajan taju." Opinnäytetyö, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/165525/Kourkia_Leila_2016.pdf?sequence=1

Numminen, Katariina. 2018. "Dramaturginen prosessi leikkinä." Teoksessa *Dramaturgiakirja - Kaikki järjestyy aina*, toimittajat Mari Hyrkkänen, Maria Kilpi, Katariina Numminen, 171-185. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/252760>

Pirinen, Elina. 2018. "berniläinen reflektio jossa murha tehtynä enkelikellon koreografiaan jossa erään postmodernin tanssiruumiin tuottaman ihmiskuvan kriisi jossa jo kolmannen polven tottelematon desiree jossa sanat ja ruumis joina mieli läikähtelee". Teoksessa *Postmoderni tanssi Suomessa?*, toimittajat Niko Hallikainen ja Liisa Pentti, 237-250. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/234786/Kinesis_09.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Purhonen, Aino. 2019. "Merkintöjä maailmoista : esiintyjän toimijuus ja työkalut suhteessa teoksen maailman muodostumiseen." Opinnäytetyö, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
<https://taju.uniarts.fi/handle/10024/6775>

Pääjoki, Tarja. 2012. "Revittyjen pehmolelujen kertomaa: verkkokeskustelua taidekasvatuksesta." *Kasvatus & Aika* 6 (3), 40–55. Saatavissa verkossa:
<http://elektra.helsinki.fi/oa/1797-2299/6/3/revittyj.pdf>

Tieteen termipankki 2021. <https://tieteentermipankki.fi/>

Uniarts Helsinki. 2021. ”Taidepiste: Pilaako liika sensitiivisyys taiteen?” Youtube-video, julkaistu 10.5.2021

https://www.youtube.com/watch?v=5F1_nxMkjBI

Vuori, Suna. 2008. ”Kuole, pehmolelu, kuole!” *Helsingin Sanomat*, 1.11.2008. Luettu 1.4.2021.

<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004609643.html>

Yle. 2021. ”Taiteesta ei ole enää vastavoimaksi, taiteilijat ovat alistuneet olemaan ensisijaisesti säädyllyisiä ja hyviä ihmisiä – taiteilija Anna Eriksson koronakeväänä 2021”. Julkaistu 3.4.2021. Luettu 1.8.2021.

<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2021/04/03/taiteesta-ei-ole-ena-vastavoimaksi-taiteilijat-ovat-alistuneet-olemaan>

Ylioppilasteatteri. 2021. Esityksen sisältövaroitukset. Facebook-päivitys 8.7.2021.

Haettu 12.7.2021.

<https://www.facebook.com/ylioppilasteatteriHKI>

Julkaisemattomat lähteet:

Raulo, Aura. 2020. Taiteen evolutiiviset lähtökohdat - kurssin materiaalit.

Taideyliopisto 14.12.2020-18.12.2020.