

Näyttämöllisiä voimia ja ruumiin asentoja

Esiintyjän merkitysmaailmojen muotoutumisesta

LINDA HOLMA



TIIVISTELMÄ

PÄIVÄYS: 5.5.2023

TEKIJÄ Linda Holma	KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Tanssijantaiteen maisteriohjelma
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Näyttämöllisiä voimia ja ruumiin asentoja - Esiintyjän merkitysmaailmojen muotoutumisesta	KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 54 s.
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Taiteellisen työn nimi tähän mahd. teostietoineen (tekijät, ensi-ilta, paikka). As time goes by, kor. Jenni-Elina von Bagh, ensi-ilta 2.2.2023, Zodiac Stage, Helsinki Täytä myös erillinen kuvailutietolomake (dvd-kansi). Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa <input type="checkbox"/> Taiteellinen osio ei ole Teatterikorkeakoulun tuotantoa (tekijänoikeuksista on sovittu) <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellisesta osiosta ei ole tallennetta <input type="checkbox"/>	
<p>Kirjallisessa opinnäytetyössäni hahmottelen esiintyjänä toimimiseen liittyvää tietotaitoani. Erittelen ja pohdin erilaisia esiintyjäntyöllisiä strategioita ja orientaatioita sekä näyttämöllisiä voimia, jotka rakentavat esityksen tapahtumaa ja työtäni esiintyjänä. Kiinnostuksen kohteenani on esiintyjän ruumiillisuus ja ruumiin kokemus. Lähestyn esiintyjän ruumista sisäisen ja ulkoisen maailman kääntöpiirteenä ja pohdin, miten esiintyessäni sisäinen maailmani ja teoksen maailma ovat vuorovaikutuksessa keskenään.</p> <p>Opinnäytteessäni on yhdeksän kappaletta. Ensimmäisessä kappaleessa johdatan lukijan opinnäytteeni maisemaan. Esittelen referenssit, joihin olen kirjoittaessani suhteessa sekä avaan opinnäytteen rakennetta. Toisessa kappaleessa pohdin käsityksiäni erilaisista ruumiista ja ruumiillisuuksista. Pohdin ruumiin sisäisyyttä ja ulkoisuutta sekä niiden suhdetta toisiinsa. Erittelen ruumiin kokemuksesta ulkomuodon, pinnan ja sisäisyyden kategoriat. Kirjoitan myös esiintyvän ruumiin(i) kokemuksista. Käsitän ruumiin yhdeksi näyttämöteoksen mediuumeista ja pohdin, miten ymmärrykseni ruumiista lähtökohtaisesti muokkaa suhdettani esiintyjäntyöhön. Lähestyn myös teosta omana ruumiinaan ja avaan, millaisia komponentteja siihen sisältyy. Kolmannessa osiossa siirryn käsittelemään esiintymisen ontologiaa. Pohdin, mitä esiintyminen on ja erottelen kolme erilaista prosessia, jotka siihen liittyvät: havainnon kohteeksi asettuminen, suhde ja altistuminen sekä muodonmuutos.</p> <p>Neljännessä kappaleessa siirryn käsittelemään taiteellista opinnäytetyötäni <i>As time goes by</i> ja sen työskentelyprosessia. Avaan harjoitteita, joiden kanssa työskentelimme harjoituskauden aikana ja jotka olivat osana teosmateriaalin muotoutumista. Lisäksi kirjoitan siitä, kuinka käänsin tai merkityksellistin oman suhteeni näihin harjoitteisiin. Viides luku on proosaa esiintymisen kokemuksesta. Se on kaunokirjallinen vyörytys esityksen tapahtumasta, teksti, jossa kuvailen esiintymisen erityistä ja kummaa luonnetta. Esityksen kokemuksen kuvailusta jatkan pohtimaan esiintyjäntyöni harjoittamista ja harjoittelemista (Inter)acting with the Inner Partner -praktiikan parissa. Avaan tarkemmin, mistä praktiikassa on kyse ja jaan päiväkirjamaisia katkelmia kokemuksistani praktiikan parissa. Keskustelukumppanikseni tulee <i>Umstülpung</i> -esitys Teatteri Takomolla. Praktiikan ja esityksen ristivalottamana pohdin sisäisyyden ja ulkoisen suhdetta ja piirtymistä esiintyjäntyössäni.</p> <p>Kappaleessa seitsemän siirryn erittelemään niitä polttoaineita, joita esiintyjäntyössäni käytän. Nimitän polttoaineeksi sitä näyttämöllä generoituvaa energiaa, joka käynnistää ja pitää käynnissä esiintymistäni. Olen eritellyt polttoaineeksi ihmeen, häpeän sekä leikin ja kerron, miten kukin niistä ruokkii työtäni. Kahdeksannessa luvussa käsitelen esiintyjäntyöllisiä asentoja, joita työssäni käytän ja jotka kertovat suhteestani esityksen tapahtumaan. Nostan tässä opinnäytteessä esille kolme asentoa: nojan, surffauksen ja pyllistyksen. Yhdeksännessä ja viimeisessä kappaleessa teen yhteenvedon, jossa pohdin, millaisia huomioita kirjallisen opinnäytetyön prosessi on synnyttänyt.</p> <p>Käyn opinnäytteessäni keskustelua useiden lähteiden kanssa. Maria Matinmikon runous kulkee läpi opinnäytteen kaunokirjallisena referenssinä, joka usein sanoittaa jotain kokemuksestani poeettisesti, mutta osuvasti. Esa Kirkkopellon <i>Logomimesis - Tutkielma esiintyvistä ruumiista</i> -teokseen (2020) viittaa erityisesti pohtiessani ruumiini kokemusta esiintyessäni. Suvi Vallin teoksesta <i>Hallittua kaatumista ja muita ruumiinkielen asentoja</i> (2021) löydän heijastuspintaa käsitellessäni ruumista ja esiintyjäntyöllisiä asentoja. Sami Santasen kirjan <i>Ajatuksen paikka: Kirjoituksia estetiikasta ja filosofiasta</i> (2017) avulla pohdin esiintymisen erityistä paikkaa ja siihen liittyviä prosesseja. Sara Ahmedin <i>Tunteiden Kulttuuripolitiikkaa</i> (2018) auttaa ymmärtämään niitä tunnereaktioita, joita esiintyessä saattaa nousta ja joita käytän myös esiintyjäntyöni polttoaineena. Praktikat, jotka ovat työssäni tärkeitä ja joita myös tässä opinnäytteessä käsitelen, ovat Deborah Hayn työ ja perintö, erityisesti Hayn havainnon harjoittamisen praktiikka, sekä (Inter)acting with the Inner Partner -praktiikka.</p>	
ASIASANAT tanssitaide, kokemus, havainto, esiintyminen, esiintyjä, ruumis, ruumiillisuus, sisäinen, ulkoinen, praktiikka, ihme, häpeä, leikki	

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	4
2. RUUMIS	7
2.1. <i>Ulkomuoto ja pinta</i>	7
2.2. <i>Sisäisyys</i>	9
2.3. <i>Esiintyjän ruumis</i>	10
2.4. <i>Teoksen ruumis</i>	12

3. MITÄ ESIINTYMINEN ON?	14
3.1. <i>Havainnon kohteeksi asettuminen</i>	14
3.2. <i>Suhde, altistuminen</i>	15
3.3. <i>Muodonmuutos</i>	17

4. TEOKSEN AS TIME GOES BY MAAILMOINTI	19
4.1. <i>Harjoitteet</i>	21
4.1.1. <i>Internalisaatio/eksternalisaatio</i>	21
4.1.2. <i>Kanavointi</i>	22
4.1.3. <i>Moderni tragedia/melodraama</i>	23
4.2. <i>Harjoitteiden kääntäminen</i>	24

5. MILTÄ ESIINTYMINEN TUNTUU?	28
6. (INTER)ACTING WITH THE INNER PARTNER	33
6.1. <i>Pohdintoja praktiikasta</i>	38
6.2. <i>Sisäisyys maisemana?</i>	38

7. ESIINTYJÄNTYÖN POLTTOAINE	42
7.1. <i>Ihme</i>	42
7.2. <i>Häpeä</i>	44
7.3. <i>Leikki</i>	46

8. ESIINTYJÄNTYÖLLISIÄ ASETOJA	51
8.1. <i>Noja eli etukeno-takakeno</i>	51
8.2. <i>Surffaus</i>	52
8.3. <i>Pyllistäminen</i>	53

9. LOPUKSI	55
------------	----

Lähteet

Liitteet

1. JOHDANTO

Maisterintutkintoni kirjallisessa opinnäytetyössä käsittelen esiintyjänä toimimiseen liittyvää tietotaitoani. Viisivuotisten tanssitaiteen korkeakouluopintojeni aikana olen työskennellyt paljon ei-tietämisen kanssa. Se tuntuu taiteellisesti merkittävältä ja myös välttämättömältä. Samalla se on kuitenkin saanut minut mietteliääksi: entä se kaikki, minkä jo tiedän? Miten tuoda näkyviin ja sanoittaa sitä tietotaitoa, joka liittyy ei-tietämisen kanssa työskentelyyn? Tämä opinnäyte on ollut itselleni myös paikka ja mahdollisuus, jossa kirjoittamisen kautta teen todeksi omaa osaamistani, teen siitä näkyvämpää ja tuntuvampaa.

Käsittelen tässä opinnäytteessäni sitä, mikä työssäni esiintyjänä väreilee, resonoi ja on läsnä. Pohdin, miten erilaiset strategiat, energiat ja orientaatiot rakentavat harjoittamista ja esiintyjäntyötä. Tutkin esiintymisen kokemusta esiintyjän ruumiillisuuden kautta. Lähestyn ruumista sisäisen ja ulkoisen maailman käänköpisteenä. Pohdin, miten sisäinen maailmani ja teoksen maailma, sen ruumis, ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Pohdin toisaalta niitä näyttämöllisiä voimia, jotka ruumiini kokemukseen vaikuttavat, ja toisaalta niitä ruumiillisia asentoja ja asenteita sekä esiintyjäntyöni polttoaineita, jotka vaikuttavat teoksen maailman muodostumiseen. Tämä intiimi yhteen kietoutumisen prosessi tuottaa esiintyjäntyöhöni erilaisia merkityksiä.

Käytän taiteellista opinnäytettäni *As time goes by* referenssinä, kun puhun esiintyjäntyöstäni, mutta pohdin esiintymistäni myös laajemmin. Tätä kirjoitustyötä voisikin katsoa eräänlaisena topografisena karttana esiintyjäntyöhöni, jossa erilaiset materiaalisuudet muokkaavat näkyväksi tulevaa pintaa. Pyrin tekstillä piirtämään esiin niitä esiintyjän maiseman muotoja, jotka esiintymisen kokemuksessa ja hetkessä näyttäytyvät ja sitä materiaalista syvyyttä, joka kaiken taustalla tai alla väreilee.

Työni keskustelukumppaneiksi on valikoitunut erilaisia kirjallisia lähteitä, praktiikoita ja yksi näyttämöteoskin. Referenssimateriaalit ovat valikoituneet intuitiivisesti ja aavistuksien pohjalta. Toiset ovat kulkeneet mukanani jo pidempään, ja toisiin olen tutustunut vasta hiljattain. Käytän lähdemateriaaleja ajatteluni innoittajina ja

heijastuspintoina. Ne toimivat keskustelukumppaneina, jotka kehystävät praktista osaamistani ja kokemustani. Lähdemateriaaleina opinnäytteessäni ovat muun muassa Maria Matinmikon *Musta* -runoromaani (2013), Esa Kirkkopellon *Logomimesis - Tutkielma esiintyvistä ruumista* (2020), Suvi Vallin *Hallittua kaatumista ja muita ruumiinkielen asentoja* (2021), Sami Santasen *Ajatuksen paikka: Kirjoituksia estetiikasta ja filosofiasta* (2017) sekä Sara Ahmedin *Tunteiden Kulttuuripolitiikkaa* (2018). Lisäksi viittaan muutamiin muihin kirjoihin, internet -lähteisiin, yhteen esitykseen ja kurssiin. Praktikat, joiden kanssa käyn vuoropuhelua, ovat Deborah Hayn työ ja perintö sekä (Inter)acting with the Inner Partner -praktiikka.

Työni tekstuaalinen tyyli on pitkälti esseistinen. Olen sisällyttänyt siihen myös esiintymisen kokemustani kaunokirjallisemmin kuvailevan osuuden sekä päiväkirjamaisia merkintöjä. Olen kursivoinut päiväkirjamerkinnot ja esiintymisen kokemustani kuvailevan tekstin erottaakseni ne leipätekstistä. Tällaisella ryhmittelyllä piirrän esiin tekstien erilaatuiset luonteet.

Opinnäytteeni jakautuu yhdeksään kappaleeseen. Tässä kappaleessa johdatan lukijaa opinnäytteeni maisemaan. Lisäksi avaan työni rakennetta. Toisessa kappaleessa pohdin ruumiskäsitystäni. Kirjoitan myös esiintyjän ruumiin kokemuksesta sekä teoksen ruumiista. Kolmannessa osiossa siirryn puolestaan käsittelemään esiintymisen ontologiaa.

Neljännessä kappaleessa kirjoitan opinnäytteeni taiteellisesta osasta ja sen työskentelyprosessista. Viides luku on proosaa esiintymisen kokemuksesta, jossa kuvailen esiintymisen omalaatuista luonnetta. Esiintymisen kokemuksen kuvailusta jatkan käsittelemään esiintyjäntyöni harjoittamista ja harjoittelemista (Inter)acting with the Inner Partner -praktiikan parissa. Pohdin sisäisyyden ja ulkoisen suhdetta esiintyjäntyössäni käyden keskustelua praktiikan ja *Umstülpung* -esityksen (Teatteri Takomo, 2023) ristivalottamana.

Kappaleessa seitsemän siirryn erittelemään niitä polttoaineita, joita esiintyjäntyössäni käytän. Erittelen polttoaineiksi ihmeen, häpeän ja leikin ja kirjoitan, kuinka kukin niistä ruokkii esiintymistäni. Kahdeksannessa luvussa käsitelen esiintyjäntyöllisiä asentoja,

joita esiintyessäni otan ja vastaanotan, ja jotka kertovat suhteestani esityksen tapahtumaan. Nostan esille kolme asentoa: nojan, surffauksen ja pyllistyksen. Yhdeksännessä ja viimeisessä kappaleessa teen yhteenvedon, jossa pohdin, millaisia huomioita kirjallisen opinnäytetyön prosessi on synnyttänyt.

2. RUUMIS

Ruumis on jotain, mikä meillä kaikilla on, vaikka ruumista ei omista kukaan. Ajattelen, että ruumis on välittömästi välillä olla yhteydessä ympäröivään maailmaan ja toisiin, ehkä jopa ainut. Ruumiit eivät kuitenkaan ole vain materiaa: lihaksia, luita, hermosoluja ja -ratoja, karvoja, erilaisia kudoksia ja eritteitä, vaan myös singulaaristen historioiden, tunteiden, affektien, muistojen ja muistamattomuuksien kimppu tai vyyhti.

Oma ruumis on tuttu, mutta myös vieras. Sen reaktiot, tunteet, eritteet ja liikkeet voivat yllättää, nolottaa ja pelottaakin. Ruumiiseen liittyy aina jokin kätkeytyvä, piiloutuva. Maria Matinmikko kuvaa tuota tuttuuden ja vierauden tanssia teoksensa *Musta* (2013) eräässä alkufragmentissa.

”Ruumiin pimeys on pikimustaa. Itsessään vaeltava ja alati hereillä oleva pimeys. Mysteeri. Asumus. Itsestäänselvyys. Sisäpuolen vieraus, elämää kannatteleva tuntemattomuus, minun ruumiini.”
(Matinmikko, 2013, 13.)

Runon puhuja kuvailee kokemuksiaan ruumiin moneudesta: sitä, kuinka ruumis on sekä mysteeri että itsestäänselvyys. Kaiken tuntemattomuudenkin keskellä puhuja uskaltaa kuitenkin vielä sanoa omistumuodossa ”minun ruumiini”.

Ruumiin pinta, iho, tuntuu kätkevän sisäänsä jotain käsittämätöntä ja käsittämättömyydessään kiehtovaa. Kuten runon puhujakin, tunnistan ja tunnustan sisäisyyden tai sisäisen kokemuksen tuntemattomaksi mutta välttämättömäksi osaksi ruumiin kokemustani.

Esiintyvän ruumiin kokemus poikkeaa arkisesta ruumiin kokemuksestani. Esitys on poikkeustila ja näyttämö muodonmuutoksen aluetta, jossa myös kokemukseni ruumiista on poikkeuksellinen. Erittelen seuraavaksi hieman tarkemmin käsitystäni ruumiista ja kuvailen, kuinka näyttämö vaikuttaa tuohon kokemukseen.

2.1. Ulkomuoto ja pinta

Ruumiilla on aina jonkinlainen ulkomuoto: ulkoisesti havainnoitavissa oleva ja toisille näkyvä. Siihen liittyy ulkoisia attribuutteja ja se on usein alue, jota pyrimme jollain tavoin

kontrolloimaan, siistimään, muokkaamaan tai hoitamaan. Helena Erkkilä kuvailee taidehistorian väitöskirjassaan *Ruumiinkuvia! Suomalaisen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*, kuinka ruumiinkuvan ulkomuodosta on tullut modernissa yhteiskunnassa yhä tärkeämpi ihmistä määrittävä tekijä. Hänen mukaansa elämme ”naiivissa empirismissä”, jossa yksilöt redusoituvat ulkoiseen kuvaan ja ulkomuotoonsa. Tällaisessa kulttuurissa kätkeytyvä sisäisyys pyyhkiytyy pois. (Erkkilä, 2008, 95.)

Myös itse pystyn havainnoimaan omaa ulkomuotoani, mutta en pysty tavoittamaan sitä täydellisesti: on kohtia, joita en pysty katseellani todentamaan tai havainnoimaan ja kohtia, joihin en yllä koskettamaan. Näin ollen ruumis on aina itselleen sekä objekti että subjekti: se kokee itsensä kokemassa itseään, katsoo itseään katsomassa itseään. Katson kättäni kuin objektia, samaan aikaan koen itseni katsomassa kättäni, jonka olemassaolosta minulla on myös sisäinen tuntu tai kokemus.

Vaikka ensisilmäyksellä ulkomuoto ja pinta voisivat vaikuttaa toistensa synonyymeiltä, näen niissä ainakin yhden perustavanlaatuisen eroavaisuuden: vaikka myös pintani on näkyvää, siihen liittyy myös syvästi kokemuksellinen taso. Pinta on jotain, josta minulla on eletty kokemus. Ulkomuoto tai ulkonäkö puolestaan tuntuu irtonaiselta enkä pysty tavoittamaan sitä täysin. Pintani liittyy ulkomuotooni, mutta ei ole pelkistettävissä siihen.

Ruumiin pinnan kokemus liittyy usein ihoon. Iho on rajaava, ulkoisen ja sisäisen toisistaan erottava. Pinta on jotain, jonka suojiin ”vetäytyä” ja josta kurkottaa kohti maailmaa. Pinnan kokemus liittyy usein myös rajojen kokemuksiin: mistä ruumiini alkaa, mihin se päättyy. Erkkilä kuitenkin esittää, että ruumiinkuvan rajat eivät ole stabiilit tai pysyvät, vaan vuotavat ja sekoittuvat. Ruumiilla on kyky sisällyttää itseensä ja toisaalta myös jättää tai sulkea pois itsestään. Onkin mahdotonta täysin osoittaa sisä- ja ulkopuolen rajaa, sillä se on jatkuvassa liikkeessä. (Erkkilä, 2008, 96.)

Rajan huokoisuus käy ilmi esimerkiksi kosketusharjoituksessa, jossa koskettaja lähestyy kosketettavaa kädellään. Silmät kiinni oleva, kosketusta vastaanottava osapuoli aistii käden lähestymisen ja saa pyytää koskettajaa pysähtymään milloin haluaa tai heti, kun tuntee jotain. Olen itse aistinut tätä lähestyvää kosketusta esimerkiksi lämmön, paineen tunteen tai energian kautta. Usein pyydän koskettajaa pysähtymään jo hyvän matkaa ennen kuin ihokontaktia on edes tapahtunut. Tämä harjoite mielestäni osoittaa konkreettisesti sen, kuinka ruumiilla on kyky laajeta näennäisten rajojensa ulkopuolelle. Olenkin joskus nimittänyt tämän harjoitteen myötä syntynyttä hahmoa Linda+:ksi tai Linda 2.0.:ksi.

Sisäisyys ja ulkoisuus sekoittuvat myös ruumiin aukoissa. Erkkilä kirjoittaa, kuinka ”[a]ukkojen kautta ollaan yhteydessä maailman kanssa, niissä maailma tulee sisään, mutta samalla menetetään jatkuvasti osa itseä: ääni, katse, ruumiin eritteet, kyyneleistä ulosteisiin” (Erkkilä, 2008, 97). Tässä lienee osasy sille, miksi omalla äänellä esiintyminen on itselleni toisinaan jännittävää: ääni hyvin konkreettisesti lähtee tai irtoaa minusta, jättää minut. Toisaalta ääni myös palaa ruumiiseeni, kun se ohjautuu korvakäytäväni aukoista sisään värisyttäen tärykalvojani ja kuuloluitani. Aukot ovat välitilaa: kohtia, jossa iho muuttuu limakalvoksi, joka jatkuu ruumiini kätkeytyvään sisäisyyteen asti.

2.2. Sisäisyys

Ruumiin pinta, iho, verhoaa sisäänsä ruumiin sisätilat, joihin yksilö voi sijoittaa monenlaisia asioita: tyhjyyttä, voimaa, energiaa, sairauksia tai terveyttä (Erkkilä, 2008, 97). Maria Matinmikon tapaan huomaan sijoittavani sisälleni mustuutta, mutta tuo mustuus ei ole tyhjyyttä tai ”ei-mitään”. Se on pikemminkin syvänmeren mustuutta: tiedän, että jotain on, mutta en pääse siitä täysin selville.

Psykologisesti ajatellen sisälläni on kokemus, johon kuuluu ainakin ajatukset, tunteet, ideat, päätökset ja halut. Tuota sisäisyyttä voisi nimittää myös tietoisuudeksi. Sisäinen kokemus on yksityistä: se paljastaa itsensä ensisijaisesti kokijalleen. Minä olen ainut, joka voin sanoa minun sisäisestä kokemuksestani jotain. Samalla paradoksaalisesti tuntuu, että usein se piiloutuu minultakin: se on vierautta, joka paljastuu keskeltäni. Sisäiseen kokemukseen liittyy se sisäinen puhe, jota käyn itseni kanssa. Siihen liittyy tuntu, muttu, tuntoisuus, affektit, ne, jotka eivät tule vielä sanoiksi, tunteet, jotka pystyn jo sanoittamaan ja kategorisoimaan. Sisäinen kokemus uuttuu pinnalle eleiksi ja ilmeiksi, nauruksi ja kyyneleiksi, kurtuksi silmien väliin. Voin hallita tuota prosessia vain osittain, estää kyyneleitä valumasta nipistämällä silmäkulmista, mutta tästä huolimatta silmät vettyvät ja alkavat punoittaa, näkee että jokin on. Erkkilä lainaa psykiatri ja psykoanalyytikko Paul Schilderiä, jonka mukaan emootiot muuttavat ruumiinkuvaamme. Viha vetää ruumistamme kokoon ja kiristää ruumiillisia ääri viivojamme, rakastavat ja ystävälliset tunteet puolestaan pehmentävät niitä ja ruumis laajenee. (Schilder Erkkilä, 2008, 96 mukaan).

Ajattelen, että sisäinen kokemukseni ei kuitenkaan ole vain ”ääni” tai ”puhe” sisälläni tai sisälläni myllertäviä emootiota tai affekteja. Se on myös ruumiillista muotoilua, eleitä,

asentoja ja toimintoja. Esa Kirkkopelto esittelee teoksessaan *Logomimesis – Tutkielma esiintyvistä ruumiista* affektiivisen ruumiskäsityksen. Sen mukaan ”kaikkiin tunnekokemuksiin liittyy -- fyysisiä muutoksia, joilla on ulkoinen herätteensä (muutokset seuraavat havaintoa, eivät havainnosta) mikä toisaalta tarkoittaa, että puhtaita tunnekokemuksia pelkkinä psyykkisinä tiloina ei ole olemassa” (Kirkkopelto, 2020, 90). Ehkä voisikin siis sanoa, että olemme vihaisia, koska vetäydymme kokoon, tai rakastuneita, koska pehmenemme. Näin ollen sisäinen kokemuksenikaan ei ole puhtaasti ”sisälläni” vaan se on sotkeentunut ulkoiseen pintaani. Jako sisäiseen ja ulkoiseen onkin melko näennäinen ja usein riittämätön.

Jos sisäisen ja ulkoisen jako on riittämätön, miten käsittää ruumis? Suvi Valli tuo kirjassaan *Hallittua kaatumista ja muita ruumiinkielen asentoja* esiin Jean Luc Nancyn ajattelua. Nancyn mukaan ”[r]uumiit tapahtuvat rajalla, reunalla: eivät hengessä tai ruumiissa vaan rajana, siinä ’missä jokin vieras leikkaa mielen ja materian jatkumon” (Nancy Valli, 2021, 41 mukaan). Tässä reunalla tai rajalla olemisen kuvauksessa tuntuu olevan jotain, joka puhuttelee myös kokemustani ruumiistani, kun esiinnyn.

2.3. Esiintyjän ruumis

Esiintyminen on kumma paikka ja erityinen orientaatio. Esiintyjänä luon teosta samalla, kun saan teoksessa oman paikkani. Se on monisyinen prosessi, jossa (näyttämö)teos ei ole yhtä kuin ruumiini, mutta jossa ruumiini osallistuu teoksen tapahtumaan ja on sille jopa välttämätön. Esiintyjäntyö avautuu minulle usein jonkinlaisen halkeaman tai railon tekemisen kokemuksen kautta. Teen ruumiillani halkeamaa, josta eri intensiteeteillä saa purkautua teoksen energia, sen elämä.

Esiintyjänä ruumiini toimii teoksen yhtenä mediumina. Esa Kirkkopelto kirjoittaa *Logomimesiksessä* esiintyjän ruumiin jakautuneisuudesta. Hänen mukaansa esiintyvällä ruumiilla on kyky erottaa itsensä esittämästään. Tästä jakautuneisuudesta tietoisena myös katsoja voi luottaa siihen, että esiintyjä todella esittää eikä joudu esittämänsä valtoihin. (Kirkkopelto, 2020, 78.) Esiintymiseen liittyikin itselläni toisinaan kokemus itsensä nukuttamisesta oman ruumiini sisältä käsin. Sisälläni on nukkemestari, joka ohjailee niin sanallisesti kuin ruumiillisestikin. Lisäksi myös tietoisuuteni on jakaantunut: olen läsnä sekä teoksen tapahtumassa että empiirisessä tilanteessani.

Kokemuksellisesti erityiseltä esiintyjäntyössä tuntuukin sisäisyyden ja ulkoisen suhde. Sami Santanen kirjoittaa teoksessaan *Ajatuksen paikka: Kirjoituksia estetiikasta ja*

filosofiasta, kuinka ranskalainen filosofi Maurice Merleau-Ponty tarkastelee niiden yhteyttä nurinkääntyvän hansikkaan allegorialla. Merleau-Ponty on erityisen kiinnostunut siitä laskoksesta, joka yhdistää hansikkaan nurjan ja oikean puolen. Hänen mukaansa tämä hansikkaan sormen päähän sijoittuva piste edustaa sisä- ja ulkopuolen keskinäistä kääntyvyyttä, mutta ei suoraa palautumista toisiinsa. (Merleau-Ponty Santanen, 2017, 256 mukaan.) Esiintyjäntyyön voisikin nähdä juuri tuossa laskoksessa toimimisena: esiintyjänä olen jatkuvassa suhteessa sekä sisäisyyteeni että ulkoisuuteeni, ja liikun tämän akselin tukemana pitäen eriluontoiset ”nurja” ja ”oikea” yhdessä. Se on paikka tai tilanne, jossa en uppoa sisäisyyteen enkä kaadu ulkoiseen vaan huojun näiden kahden välillä. Se on rajalla tai reunalla olemista.

Ruumis on jatkuvassa kehkeytymisessä (eng. becoming): jatkuvasti tulossa joksikin, saavuttamatta koskaan päämäärää. Kehkeytyminen on erityisesti uusmaterialistisessa diskurssissa käytetty termi. Näyttämöllä tämä tulemisten prosessi on ruumiillisessa kokemuksessani korostunut, sillä siellä harjoitan aktiivista suhteessa olemista diskursiivisiin, materiaalisiin, immateriaalisiin, kinesteettisiin ja kognitiivisiin ilmiöihin ja entiteetteihin, jotka eivät ole toisistaan erillisiä, vaan dynaamisessa, kietoutuneessa suhteessa, lävistäen toinen toisiaan.

Kehkeytyminen ei ole individualistinen ”paras versio itsestäsi” -projekti, vaan vääjäämättömyys, joka ei liiku mihinkään tiettyyn suuntaan, mutta joka liikkuu. Erin Manning kirjoittaa teoksessaan *Always more than one* siitä, kuinka kehkeytyminen ei ole puhdasta jatkuvuutta. Hänen mukaansa ruumiin kehkeytyminen ei avaudu suhteessa menneeseen, nykyhetkeen ja tulevaan lineaarisena jatkumona. (Manning, 2013, 20.) Kehkeytyminen onkin kaikkiin suuntiin versova rihmasto, jolla ei ole alku- tai loppupistettä, ja joka ei etene tai taannu, mutta on jatkuvassa liikkeessä.

Lähestyn esiintymistä muodonmuutoksen ja sen näkyväksi tekemisen tapahtumana. Kirkkopelto kuitenkin väittää, että tuo muodonmuutos on aina osittaista ja koskee vain tiettyä osaa ruumiista. Jos muodonmuutos olisi täydellinen, ei siitä olisi paluuta. (Kirkkopelto, 2020, 102.) Näin koen myös itse olevan. Esiintymiseen liittyy paljastumisen ja kätkeytymisen liike, jossa piiloutuva kannattelee ja mahdollistaa näkyvän ilmentymisen. Esiintyessäni ruumiini esiintyy siis aina vain osittain, ja esiintymiseen osallistumaton osio jää taustalle tai piiloon.

2.4. Teoksen ruumis

Teoksella, kuten esiintyjälläkin, on pinnallisen muodon lisäksi materiaallinen syvyys. Teoksen ruumis koostuu kaikista niistä materiaalisista ja immateriaalisista komponenteista, jotka mahdollistavat esityksen tapahtuman: valot, äänet, teatterisavu, puvustus, lavastus, koreografia, kompositio, dramaturgia, yleisö, yhteiskunta, esityksen singulaarinen hetki ja esiintyjien ainutkertaiset ja -laatuiset ruumiit kaikkine kerroksineen. Elementit voivat olla inhimillisiä tai ei-inhimillisiä. Komponentit eivät asetu hierarkkiseen suhteeseen toisiinsa nähden, vaan ovat kaikki välttämättömiä omalla tavallaan teoksen ruumiillistumiselle: kyse on dynaamisesta komponenttien yhteenliittymisen ja verkottumisen prosesseista, jossa kokonaisuudesta tulee suurempi kuin osiensa summasta. Olen rajannut tämän opinnäytteen aiheen oman kiinnostukseni ajamana koskemaan inhimillistä esiintyjää ja hänen suhdettaan teoksen ruumiiseen.

Esityksen ulkomuoto on samalla tavalla osittain tavoittamaton aspekti minulle esiintyjänä, kuin oma ulkomuotonikin. En ”näe” tai ”tavoita” teoksen ulkomuotoa sellaisenaan, sillä toimin teoksen ”sisältä” käsin. Voisikin ajatella, että esiintyjänä olen kokemuksellisesti lähemmin tekemisissä teoksen pinnan, kuin sen ulkomuodon kanssa.

Sanonko näin väittäessäni myös implisiittisesti, että yleisö katsoisi sitten teoksen ulkomuotoa? Onko näin? Entä jos katsoja kokeekin teoksen pinnan? Pinnan ja ulkomuodon ero näyttäisi olevan siinä, että pinnasta on jonkinlainen eletty, ruumiillinen kokemus, kun taas ulkomuoto on ikään kuin etäisempi tai etäännytetty. Mutta kyllähän katsojallakin on eletty ruumiillinen kokemus teoksesta, kuten minullakin esiintyjänä. Ehkä on katsojan aliarviointia sanoa, että hänen fokuksessaan olisi teoksen ulkomuoto. Kun katsoja tulee teoksen pintaan, näkyviin tulee myös teoksen materiaallinen syvyys, sisäisyys, joka tihkuu esityksen pintaan. Se vaatii avautumista ja altistumista niin teokselta, esiintyjältä kuin katsojaltakin.

Sami Santanen erottaa aistimisessa kognitiivisen ja paattisen momentin. Hänen mukaansa edellisessä painottuu aistihavainnon kohteen ominaisuudet, kun taas jälkimmäisessä on kyse herkkyydestä ilmiölle ja sen yllättäville ilmaantumisen tavoille. (Santanen, 2017, 250.) Ymmärrän tämän niin, että kognitiivisessa momentissa aistija kysyy ”mikä tai mitä tämä/tuo/se on” kun taas paattisessa momentissa aistija kysyy ”miten tämä/tuo/se on olemistaan”. Ulkomuodon kokijan suuhun sopisikin paremmin kysymys ”mikä tai mitä?” ja pinnan kokijan puolestaan ”miten?”. Kysyessään ”miten?” kokija ei eristä itseään ilmiön ulkopuolelle, vaan kietoutuu sen tekeytymisen prosessiin. Paattisessa momentissa aistiva kokeekin ”--itsensä ja maailman, itsensä maailmassa ja maailman kanssa”

(Santanen, 2017, 251). Tällöin myös katsoja tunnistaa ja tunnustaa osallisuutensa teoksen ruumiin muotoutumiseen.

3. MITÄ ESIINTYMINEN ON?

Miten esiintyjän ruumis sitten esiintyy? Millaisia prosesseja ja voimia siihen liittyy? Ymmärrykseni esiintymisestä on tarkentunut ja laajentunut opintojen myötä, ja se varmasti tulee tekemään sitä myös jatkossa. Tällä hetkellä erottelen esiintymisestä kolme osa-aluetta: havainnon kohteeksi asettumisen, suhteeseen asettumisen ja altistumisen sekä muodonmuutoksen.

3.1. Havainnon kohteeksi asettuminen

Olen lähestynyt jo pitkään esiintymistä katseen kohteeksi asettumisen kautta. Tämä on kuitenkin alkanut tuntua riittämättömältä: inklusiivisempaa olisi puhua havainnon kohteeksi asettumisesta. Esiintyjä asettaa ruumiinsa esityksen tapahtumassa yleisön jäsenen havainnon kohteeksi: yleisön jäsen voi nähdä, ehkä haistaa, jossain tapauksissa jopa kosketusaistillaan tuntea esiintyjän ruumiin. Ainakin metaforisesti puhuen voisi ehkä sanoa, että katsoja-kokija myös ”maistaa” esiintyjää: siitä irtoaa jonkinlaista makua, ehkä teksturiakin.

Samalla kun itse esityksen hetkessä asetan itseni aina uudestaan havainnon kohteeksi, myös maailma asettuu minun havaintoni kohteeksi. Deborah Hayn ajattelu ja praktiikka ovat tässä työkaluinani. Deborah Hay on kokeellisen postmodernin tanssin pioneeri, tanssija ja koreografi, jonka tanssijan- ja esiintyjäntyölliseen ajatteluun olen tutustunut eri opettajien, kuten Vera Nevanlinnan ja Karolina Ginmanin, johdolla. Lisäksi olen itse osallistunut Hayn kurssille *Non-Discriminatory Learning* Teatterikorkeakoulussa joulukussa 2021. Hayn havainnon harjoittamisessa kutsun koko ruumistani ja sen kaikkia soluja havaitsemaan ainutkertaisen ja -laatuisen tilan ja ajan. Se on ruumiillisen havainnon harjoittamista, joka manifestoituu liikkeessä. Hayn havainnon harjoitusta tehdessäni kutsun samanaikaisesti katsoja-kokijaa katsomaan ja havainnoimaan ruumistani ja esityksen tilannetta. Se on ruumiillinen orientaatio, jossa en piiloudu katsojan katseelta, vaan annan hänen nähdä, mitä hän näkee. Jos katsoja ei halua katsoa, kutsun häntä silti edelleen.

3.2. Suhde, altistuminen

Jos esiintyminen on havainnon kohteeksi asettumista ja asettamista, silloin se on myös suhteen ottamista. Suhteen ottaminen voi olla aktiivista, tietoista ja suuntautunutta toimintaa. Toisaalta se voi myös olla vain sen huomaamista, missä suhteessa olen jo. Ajattelen, että suhteisuuteen liittyy kiinteästi altistumisen akti. Asetun tilaan, jossa maailma saa tulla kohti, avaudun ilmiöille ja tapahtumille. Esiintyessä täytyy olla erittäin tarkka, huomata huomaamaton, tai antaa sille tilaa tulla, jos se on tullakseen, olla sille alltiina. Toisaalta tilaa luo joskus sekin, että unohtaa tarkkuuden, on suuripiirteinen ja sinnepäin. Tällöin luon mahdollisuuden altistua laaduiltaan ja intensiteeteiltään moninaisille troopeille. Tarkoitan troopilla tässä erilaisten ominaisuuksien ainutlaatuisia ja erityisiä ilmenemisen tapoja. Esiintyessä ei kuitenkaan ole kyse vain altistumisesta, jossa itse asettuisin passiiviseksi vastaanottajaksi. Altistumisen rinnalla kulkee aina altistaminen, jossa toimin itse aktiivisesti. Esiintyminen on näiden polariteettien välillä keinumista: tasapainoilua, jonka päämääränä on tasapainoilu itsessään, ei tasapainoon pääseminen.

Sami Santanen kirjoittaa kosketuksen ilmiöstä tavalla, josta löydän yhtymäpintaa omaan ajatteluuni. Hän lainaa Jean-Louis Chrétienia kontaktiin liittyvästä vastavuoroisuudesta. Chrétienin mukaan ”-- kosketusta ei ole ilman, että antaa tulla koskettamansa koskettamaksi, toisin sanoen, että koskettaessaan saa kokea oman kosketettavuutensa” (Chrétien Santanen, 2017, 245 mukaan). Altistuessa tai altistaessa tulen siis kontaktiin, jossa koen oman alltiuteni. Tämä käy helpoiten ilmi ehkä juuri kosketuksen piirissä:

Esityksessä *As time goes by* tartun kanssaesiintyjääni Hannaa kädestä, vedän häntä perässäni ja heilutan toisessa kädessä sinistä vaahтомуovipötkylää. Tunnen oikeassa kädessäni vaahтомуovin, sen sienimäisen pinnan, vasemmassa kädessäni tunnen Hannan käden, se tuntuu pienemmältä kuin omani. Hannan käsi ja vaahтомуovipampula altistuvat kosketukselleni, samalla kun itse altistun lämpimälle, sileälle kädelle sekä pehmeälle, sitkeälle ja huokoiselle pötkylälle. Ne vaikuttavat ruumiini kokemukseen ja yhdessä synnyttävät kehämäisen pyörteen, jossa erilaiset voimat liikkuvat.

Hannan käteen tarttuminen sisältää myös riskin. Santanen kirjoittaa, kuinka koskettavan ja kosketettavan suhde ei ole homogeeninen: kosketettavan ei tarvitse vastata kosketukseen samalla tavalla. Tällainen konfliktin mahdollisuus voi tehdä varovaiseksi (Santanen, 2017, 245.) Tunnistan itse esiintyessäni joskus tällaisen varovaisuuden kokemuksen, johon liittyy ennen kaikkea pelko yllätetyksi ja torjutuksi tulemisesta. Enhän voi tietää, kuinka Hanna kokee käteen tarttumisen. Ehkä käteni tuntuu hänestä kuivalta ja karhealta tai hikiseltä ja inhottavalta, ja hän vetääkin kätensä pois.

Varovaisuus kuitenkin kaventaa mahdollisuksiani toimia teosta varten. Myöntämisestä onkin tullut tärkeä työkalu itselleni varovaisuuden välttämiseksi. Myöntäessäni jotain en työstä ilmiötä vasten, vaan sitä myöten: en *siitä huolimatta* vaan *siitä käsin*. Tällöin annan energeettisesti tilanteelle myöten, jolloin energiaa vapautuu myös muuhun. Tärkeää on myös käydä työryhmän kanssa keskustelua rajoista ja siitä, mitä ei ehdottomasti halua joutua kokemaan esimerkiksi vaikkapa kosketuksen tai muun fyysisen kontaktin suhteen. Toiminnan pitää olla sellaisissa puitteissa, että mahdolliset haavat eivät ole pintanaarmuja syvempiä.

Sisältääkö pampulaan tarttuminen riskin? Pampula ei ainakaan vetäydy kädestäni. Toisaalta se ei välttämättä toimi, kuten ajattelen. Monta kertaa teosprosessin aikana kävikin niin, että yritin tehdä pampulalla jotain tiettyä, mutta pampula ei toiminut yhtään niin. Esa Kirkkopelto esittelee metonymian suhteen objektiin, joka tavoittaa suhteeni teoksen objekteihin. Tällaisessa suhteessa korostuu hankaus ja hallitsemattomuus. Kirkkopellon mukaan objektilla ajatellaan tällöin olevan oma materiaallinen ja toiminnallinen itsenäisyys. Voisikin ajatella, että objekti esiintyy (inhimillisen) esiintyjän kanssa. (Kirkkopelto, 2020, 113–114.)

Entäpä riski, joka sisältyy yleisön koskettamiseen? Teokset voivat vaikuttaa (tai olla vaikuttamatta) katsojiin monin tavoin, ja toisaalta katsojat tulevat teoksiin monenlaisista, minulle täysin tuntemattomista paikoista, tilanteista ja elämäkokemuksista. Esitystaiteilija Kid Kokko on eräässä haastattelussa sanonut, että hänen on täytynyt etukäteen tehdä tunnettyö liittyen mahdolliseen tilanteeseen, jossa yleisön jäsen lähtee pois kesken esityksen (Yle 10.4.2023). Ajattelen, että tällöin esiintyjä asettaa itseensä

alttiiksi moninaisille katsomisen ja kokemisen tavoille, eikä yritä ottaa haltuunsa katsojan kokemusta. Tämä on myös omassa esiintyjäntyössäni tärkeää.

Tässä yhteydessä tuntuu tärkeältä vielä mainita vaikuttumisen aspekti. Altistuessani ja suhteisuuttani havainnoidessani olen erilaisten voimien ja affektien vaikutuspiirissä. Ne liikuttavat minua sanan monissa merkityksissä. Esiintyjäntyössäni näistä vaikuttuminen tuntuu yhtä tärkeältä kuin myös vaikuttumisen torjuminenkin. Suhteesta kieltäytyminenkin on tietynlainen, hyvin erityinen suhde. Esiintyessäni joudun esimerkiksi joskus kääntämään katseeni pois yleisöstä, kieltäytymään katsekontaktista, jotta voisin tehdä tilaa toisenlaisille suhteille ja olemisen tavoille.

3.3. Muodonmuutos

Esiintyessä toimin muodonmuutoksen alueella. Se on ruumiillista muodonmuutosta, jossa ruumiistani on mahdollista tulla joku toinen, vieras. Esiintyessäni virittäydyn johonkin arkielämästä poikkeavaan ruumiillisuuteen ja mentaalisuuteen, joka virittää myös sisäisyyttäni erilaiseksi.

Muodonmuutokseen pitää astua koko ajan uudestaan. Se ei ole yksittäinen tapahtuma, vaan sarja: se täytyy aloittaa aina uudestaan ja uudestaan. Muodonmuutos ei ”saavu minnekään” tai ”tule koskaan perille”. Muodonmuutos on jatkuvaa aktiivista tekemistä, halkeaman työstämistä: raivaan ruumiista aukkoa muutokselle.

Muodonmuutoksessa kokemus minuuden ja ruumiin suhteesta muuttuu. Metamorfoosin hässäkössä saattaa käydä niin, että ensisijaiseksi ei tule ”minun ruumiini”: ruumis, jonka minä ottaa haltuun, vaan onkin tällainen ruumis, johon kuuluu tällainen minuus. Esiintymisen hetki järjestelee asiat uusiksi. Minun ruumiini kääntyy minuksi ruumiissa.

Kirkkopelto esittää, että ”subjektiruumiin muuttaminen mahdollistuu vain dekonstruoimalla sitä, eli panemalla se kuvittelemaan itsensä toisin” (Kirkkopelto, 2020, 90). Näin juuri näyttämö mielestäni toimii: se panee minut kuvittelemaan itseni toisin. Tuo kuvittelu ei ole vain ajattelua tai sanoja, vaan myös ruumiillisella, aistillisella ja affektiivisella tasolla tapahtuva metamorfoosi. Joskus olen kokenut hankausta tästä

näyttämöllisestä kuvittelusta. Monet nykytanssin harjoitteet nojaavat kuvitteluun ja mielikuviin. Haasteenani on ollut uskoa tuon kuvittelun voimaan tai todellisuuteen. Tässä on auttanut Deborah Hayn kysymys ”what if?”. Hayn työskentely pohjautuu mitä jos -muotoisiin kysymyksiin. Koen, ja myös Hay itse korostaa, että tällainen kysymyksen asettelu vapauttaa työskentelyn uskomisesta: ei tarvitse uskoa, että näin olisi, mutta mitä jos vain leikin sillä ajatuksella, mitä jos olisi näin, millaista se olisi? Toisaalta tämän leikin seuraukset ovat aina todellisia ja kouriintuntuvia: ruumiillinen kokemus todella muuttuu harjoittamisen myötä. Näin ollen ”epätodellinen” lähtökohta tuottaa todellisia prosesseja.

4. TEOKSEN *AS TIME GOES BY* MAAILMOINTI

Pohdin seuraavaksi työskentelyäni taiteellisessa opinnäytteessäni. Ymmärrän esiintyjäntyön harjoittamisen läpi prosessin tapahtuvana asiana, jolle esitykset ovat eräänlainen kliimaksi tai täyttymys. Esiintyjyyden harjoittamiseen harjoituskaudella auttavat ”ulkopuoliset” katseet, siis näyttämön ulkopuolella olevat todistajat ja todentajat. Esiintyjäntyöhön liittyy mielestäni kiinteästi myös se työ, joka ei vielä tule yleisön nähtäväksi ja koettavaksi. Harjoitusprosessin aikana omat merkitysmaailmani suhteessa teoksen ruumiiseen kehkeytyvät ja kypsyvät. Tuo prosessi saa alkunsa harjoituksissa, mutta jatkuu myös esityksissä. Ajattelen, että esiintyjän merkitysten muotoutumisten kautta teos on auki ja kutsuu erilaisia merkityksiä sisäänsä. Tässä kappaleessa pohdin kirjoittamalla omaa työskentelyäni prosessissa ja pyrin ymmärtämään, mitä esiintyessä tapahtuu sisälläni, kuinka se tulee pintaan(i) ja miten tämä kaikki on yhteydessä teoksen ruumiin muodostumiseen.

Tein opinnäytteeni taiteellisen osuuden tanssija-esiintyjänä teoksessa *As time goes by*. Teoksen koreografina toimi Jenni-Elina von Bagh. Lisäksi teoksen taiteellisessa työryhmässä olivat mukana äänisuunnittelija Tatu Nenonen, valosuunnittelija Luca Sirviö, pukusuunnittelija Ingvill Fossheim, skenografi Virpi Nieminen sekä dramaturgit Otto Sandqvist ja Elli Salo. Esiintyjinä toimivat lisäkseni Geoffrey Erista (joka valitettavasti jäi harjoituskauden aikana sivuun selkävamman takia, eikä siis esiintynyt lopulta teoksessa), Iris Hilden (TeaK), Tuija Lappalainen (TeaK), Johannes Purovaara, Hanna Raiskinmäki ja Jussi Suomalainen. Teoksen ensi-ilta oli Sivuaskel -festivaaleilla Zodiak Stagella, Helsingissä 2.2.2023.

As time goes by teoksen temaattisena lähtökohtana oli aika. Lähestyimme aikaa moninaisena ja päättymättömänä kysymyksenä erilaisten filosofisten referenssien kautta. Käsitelimme mm. Elisabeth Groszin, Gilles Deleuzen, Hans Ruinin ja François Dasturin tekstejä ja näistä nousseita käsitteitä. Von Bagh oli kiinnostunut tutkimaan, kuinka nämä filosofiset lähtökohdat kääntyvät näyttämölliseksi tapahtumaksi. Teoksessa virtailivat ja väreilivät traagisen ja koomisen, virtuaalisen ja aktuaalisen sekä vakavuuden ja leikin

sävyt ja momentit. Aika, materiat ja ruumiit jakoivat rihmastollisen näyttämön, jossa esiintyvät niin inhimilliset kuin ei-inhimilliset komponentit.

Ajattelen, että teoksen temaattista puolta on jossain määrin tärkeää avata tässä työssä, sillä se luo sitä maailmaa, jossa työskentelen. Samaan aikaan huomaan, että se ei esiintyjänä ole minulle mitenkään keskiössä. Ajattelen, että teoksen temaattinen merkitys ei välttämättä ole suoraan yhteneväinen omien esiintyjäntyöllisten merkitysteni kanssa. Itse asiassa aika harvoin näin on. Pyrkimyksenäni onkin tässä kirjoituksessa keskittyä niihin esiintyjäntyöllisiin praktiikoihin, joita työssäni käytän ja osittain sivuuttaa ne kysymykset, jotka liittyvät teoksen teeman ja esiintyjäntyön väliseen pintaan.

Käytän termiä *maailmointi* kuvatakseni sellaista suhdetta, jossa teoksen maailma ei ole valmis entiteetti, vaan jota teen ja tehdään jatkuvasti. Uusmaterialistisessa diskurssissa *maailmointi* tulkitaan sellaiseksi materiaalisen ja semioottisen sekoittumiseksi, jossa yksilön ja ympäristön rajat häviävät (Hunter & Palmer, 12.4.2023). Esiintyjä ja teos siis molemmat maailmoivat toisiaan. Termi kuvaa minulle sellaista tuntua, jonka tunnistan myös edellisistä taiteellisista prosesseistani ja esiintyjäntyöstäni. Kuitenkin vasta taiteellisen opinnäytteeni aikana löysin sanan vastaamaan kokemuksiani. Teoksen maailma, sen ruumis on verbi, aktiivista toimintaa.

Maailmointi on myös Martin Heideggerin käyttämä termi. Teoksessaan *Taideteoksen alkuperä* hän kuvailee maailmointia näin: ”Maailma ei ole pelkkä kokoelma käsiteltävissä olevia lukuisia tai lukemattomia, tunnettuja ja tuntemattomia olioita. Mutta se ei myös ole pelkkä mielen muodostama kehikko, joka lisätään käsiteltävissä olevan summaan. Maailma *maailmoi* ja se on olevampi kuin se, minkä voimme tavoittaa ja kuulla ja missä luulemme olevamme kuin kotonamme.” (Heidegger, 1996, 42.) Ymmärrän tämän niin, että teoksen maailma ei ole tausta, jota vasten oma työni piiryy. En voi erottaa teoksen maailmaa, sen ruumista vain havaintoni kohteeksi, sillä olemisemme on yhteen kietoutunutta ja verkottunutta. Heideggerin kuvauksessa tulee esille myös se vieraus, joka maailman maailmointiin liittyy. *Maailmointi* kuvaakin minulle sellaista esiintyjän ja teoksen yhteen kietoutumista ja sekoittumista, jossa esiintyjän ja teoksen ruumiit eivät kuitenkaan sulaudu toisiinsa, sillä sulautuessa unohdan toisen toiseuden ja vierauden.

Avaan seuraavaksi harjoitteita, joiden kanssa työskentelimme prosessin aikana. Harjoitteiden kuvaamisella pyrin raottamaan sitä materiaalista syvyyttä, joka teosprosessiin ja esiintyjäntyöhön kätkeytyy. Avaan harjoitteita myös kontekstualisoidakseni sen kääntämisen prosessin, joka liittyy työskentelyyni harjoitteiden parissa.

4.1. Harjoitteet

Ruumiilliset ja näyttämölliset harjoitteet, joiden kanssa työskentelimme, olivat kompleksisia ja ratkeamattomia. Harjoitteet olivat von Baghin tarjouksia, joilla on ymmärrykseni mukaan juuret syvällä hänen omassa taiteellisessa työssään ja tutkimuksissaan mm. posthumaanin näyttämön ja ruumiin kysymyksissä. En tässä työssä käsittele harjoitteiden sisältöä, niiden historiaa tai temaattisia merkityksiä sen tarkemmin, vaan olen kiinnostunut pohtimaan, millaisia suhteita harjoitteisiin esiintyjänä otan. Suhtaudun niihin siis annettuina materiaaleina, joihin omasta positiostani käsin otan erilaisia asentoja ja kosketuskohtia. Erittelen seuraavaksi omaa ymmärrystäni muutamasta valitsemastani harjoitteesta, jotka muodostuivat itselleni tavalla tai toisella merkittäviksi sekä herättivät pohdintoja muun muassa suhteessa sisäiseen kokemukseen ja ulkoiseen pintaan.

4.1.1. Internalisaatio/eksternalisaatio

Internalisaatio/eksternalisaatio -harjoitteiden ytimessä olivat kysymykset ruumiin latautuneisuudesta, virittyneisyydestä ja varauksellisuudesta. Teimme harjoitetta usein osana jotain muuta kokonaisuutta tai harjoitetta, kuten osana voivottelu -harjoitusta. Voivottelu -harjoitteessa aloitimme pystyasennosta, kädet ojennettuna kohti kattoa, ja aloimme voivottelemaan vapaalla tyylillä ääneen. Samanaikaisesti laskeuduimme kohti lattiatasoa, joka oli voivottelun päätepiste. Voivottelun päätyttyä aloimme eriyttämään ruumiin eri osia. Käytännössä tämä tarkoitti itselleni huomion kuljettamista ruumiin eri osien välillä ja tietoisesti ruumiin kokonaiskuvan pilkkomista, jolloin esimerkiksi jalka saattoi olla täysin toisessa rekisterissä, kuin vaikkapa käsi tai pää. Eriyttäen nousimme

lattiatasosta jälleen vertikaalitasoon. Ylös päästyämme teimme internalisoinnin, jossa ”sisäistimme” kokemuksen tai matkan. Tämä saattoi kohdallani joskus tarkoittaa liikkeellistäkin elettä, jossa esimerkiksi käsillä suljin tai kauhoin jotain rintakehäni. Toisinaan internalisoinnin ajatus oli puhtaammin mielikuvallinen.

Varsinaisen voivotteluosuuden jälkeen jatkoimme usein harjoitetta niin, että lähdimme liikkumaan vapaammin tilassa internalisoiden ja eksternalisoiden. Ajattelen, että voivottelu toimi kokemuspohjana ja ruumiillisena latautumisenä, josta käsin säädellä sitä, minkä päästää ulos ja minkä pitää sisällään. Toisaalta en ajattele, internalisoinnin ja eksternalisoinnin aktit olivat täysin käsissäni tai hallittavissani. Ruumis on lähtökohtaisesti lautautunut ja vuotava, ja hallitsen tuota prosessia vain osittain ja epätäydellisesti. Näin ollen tehtävään pystyi suhtautumaan myös kevyemmin: ei ole välttämättä tarpeellista määrätietoisesti tai jäsennellysti pumpata näiden kahden välillä, vaan myös asettua seuraamaan sitä, mikä tapahtuu jo, väistämättä.

Internalisaatio/eksternalisaatio -harjoite sai minut kiinnostumaan sisäisen ja ulkoisen suhteesta. Harjoitteissa ruumis näyttäytyi prosessuaalisena ja häilyvärajaisena. Sisäisyys vaikutti ulkoisesta ja päinvastoin. Harjoitellessani ymmärsin, että ei ole vain niin, että sisäisestä universumistani kumpuaa ja eksternalisoituu jotain, joka sitten vaikuttaa ulkoiseen ja ympäristööni, vaan myös ulkoinen ruokkii minua ja sisäisyyttäni. Esiintyjäntyöllisesti tämä tarkoittaa minulle sitä, että minun ei tarvitse vain ”antaa” esityksen tapahtumassa, vaan saan myös vastaanottaa. Ruumiin vuotaminen tapahtuu kahteen suuntaan. Harjoittelimme aina ryhmänä, jolloin tila oli runsas ja energettinen myös muiden esiintyjien olemassaolosta, heidän valinnoistaan, eri objekteista ja niiden avaamista potentiaalisuuksista. Toisaalta ulkoisen ja sisäisen liike synnytti eräänlaisen takaisinkytkentäsystemin, jossa sisäisten impulssieni eksternaloituessa ne vaikuttivat ulkoiseen ympäristööni, joka taas jälleen vaikutti sisäisyyteeni.

4.1.2. Kanavointi

Kanavointi -harjoitteessa lähestyimme ruumista kanavana jollekin ilmetä ja aktualisoitua. Harjoitteessa koin tai leikin, että jokin tuli minuun, toimi minussa. Harjoitteessa teimme

jostain ruumiin osasta antennin, jonka kautta vastaanotimme viestiä. Viesti manifestoitui äänellisenä ulostulona. Antennina saattoi toimia myös ruumiinjatke, jokin objekteista. Kanavoinnissa saatoin suunnata antennia uudestaan, liikuttaa antennia tilassa tai siirtää antennia ruumiissani toiseen kohtaan. Kanavaan saattoi tulla häiriöääniä tai katkoksia, yhteys saattoi olla kirkas tai heikko.

Kanavoinnin yhteydessä keskustelimme ei-inhimillisen ruumiin aktualisaatiosta. Ajattelen, että kanavoidessani en kanavoinut vain inhimillistä, vaan myös jotain ei-inhimillistä ja epäpersoonallista, joka ylittää ruumiin tietämisen kapasiteetin. Toisaalta ei-inhimillisen ruumiin kysymykset avasivat jonkinlaista railoa tai liminaalia inhimillisen ja ei-inhimillisen välille: paradoksin, jossa ruumis jännittyy näiden kahden polariteetin väliin.

Kanavoinnissa kiinnostavaksi itselleni nousi ääneen ja ruumiin suhde. Ääni on jotain ruumista tulevaa ja aika konkreettisestikin irtoavaa: se jättää ruumiin toisella tavalla kuin esimerkiksi liike. Kanavoinnissa pyrin asettumaan harjoitteen äärelle niin, että en ennalta sensuroisi sitä, mitä päästän ulos. Tanssija-koreografi Deborah Hayn metodiikka ”Ready, fire, aim” toimi tässä apunani. Metodin pyrkimyksenä on sanoa ei etsimiselle ja vapauttaa tilaa impulsseille sekä havainnoida sitä, mikä tapahtuu jo.

Pohdin paljon myös tekstin suhdetta harjoitteeseen. Koreografi kannusti kokeilemaan ja tutkimaan niin verbaalista, ymmärrettäviä sanoja sisältävää ja lauseita muodostavaa puhetta kuin pelkkiä äänteitäkin sisältävää ilmaisua. Erottelin tässä itselleni semanttisen ja foneettisen tason tai lähestymistavan. Erityisesti semanttisen lähestymistavan kanssa pohdin aluksi paljon sitä, mitä tekstiä tuotan, tai millaista tekstiä minuun saapuu ja millaisia merkityksiä se kantaa mukanaan. Kuitenkin prosessin myötä kiinnostukseni siirtyi enemmän siitä, mitä sanon, kohti sitä, miten sen sanon. Tämä vapautti ja toi leikkiä harjoitteeseen.

4.1.3. Moderni tragedia/melodraama

Moderni tragedia, jota kutsumme myös yksinkertaisesti huonoksi näyttelemiseksi, oli yksi ensimmäisistä harjoitteistamme. Nimitimme harjoitetta myös melodraamaksi, joka viittaa ihmisten väliseen, voimakkaan tunteikkaaseen kuvaukseen. Modernissa tragediassa teimme draamallisia improvisaatioharjoituksia, joiden teemoja olivat mm. raha, rakkaus, perhesuhteet, petturuus ja juonittelu. Kohtaukset saattoivat olla koko ryhmän yhteisiä tai sitten vain yhden, kahden tai muutaman esiintyjän muodostamia ryhmäytymisiä.

Melodraama avasi työskentelyyn erilaisen, representatiivisemmän rekisterin. Siinä liikkuvat erilaiset ruumiilliset ja affektiiviset energiat lävistäen tilaa ja ruumiita. Energiat ja affektit saattoivat tarttua esiintyjästä toiseen. Etusijalle nostettiin ekspressio, sisällön jäädessä toissijaiseksi. Tämä aiheutti muodon ja sisällön ristiriidan ja hankauksen. Sisällön ei tarvinnut olla jatkuvaa tai kausaalista, vaan se saattoi versoa yllättäviin ja absurdeihin suuntiin.

Keskustelimme työryhmässä erilaisista strategioista, joilla lähestyä harjoitetta. Yksi niistä oli ajatus valmiista käsikirjoituksesta, johon sitten kukin esiintyjä osallistuu. Näytelmän runko oli ikään kuin olemassa ja sen virtaan hypättiin. Omaa vuorosanaa saattoi odottaa tai omaan kohtaukseensa valmistautua ruumiillisesti ja affektiivisesti. Itselleni tärkeäksi muodostui myös oma henkilökohtainen ”leap of faith”: hyppy tuntemattomaan ja jonkin tekemistä tai johonkin tarttumista perustuen muuhun kuin järkeilyyn tai syihin. Näytelmän idea itsessään nimittäin ehdotti ensin minulle hyvin lineaarista, perinteisen tarinallista kaarta. ”Leap of faith” auttoi minua horjuttamaan tuota lineaarisuutta. Tähän liittyi myös feikkauksen ajatus. Feikkauksessa ajattelin, että pelleilen tämän näytelmän lävitse. Pelleillessäni olin edelleen sitoutunut ja kiinni tehtävässä, mutta se kevensi kosketustani sen pintaan. Tämä toi tilaa ja vapauttakin harjoitteeseen.

4.2. Harjoitteiden kääntäminen

Esiintyjänä joudun merkityksellistämään annetut harjoitteet itselleni merkityksellisiksi. Ajattelen, että tämä on yksi tärkeimmistä osa-alueista esiintyjäntyössä. Jos esiintyjä ei merkityksellistä suhdettaan materiaaliin, suhde on siis merkityksetön ja tämä

merkityksettömyys välittyy myös yleisölle. Ja mikä saisi minut esiintyjänä toimimaan ja sitoutumaan, jos kokisin merkityksettömyyttä? Merkityksellisyyden kokemuksen ei tarvitse olla nautinnollista tai edes miellyttävää. Se voi olla myös haastavaa tai vaikeaaakin, häpeää aiheuttavaa tai muuten kiusaannuttavaa, monin tavoin liikuttavaa. Marja Koponen pohtii sanan 'merkitys' olemusta tanssijan maisteriohjelman opinnäytteessään *Kun esiinnyn yleisölle, esiinnyn myös itselleni* tavalla, joka resonoi oman ymmärrykseni kanssa. Hän kirjoittaa, että merkitys on jotain itselle merkittävää. Merkitykset eroavat tarkoituksista siinä, että ne eivät ole lukittuja ja "tosia" tai "oikeita" siinä mielessä, että ne välittäisivät jonkin tietyn viestin. Esiintyjän esittämä ei tarkoita hänen merkityksiään. Sen sijaan merkityksien kautta teos avautuu, jolloin se voi kutsua sisäänsä myös uusia merkityksiä ja merkillisyyksiä. (Koponen, 2013, 13.) Ajattelen, että esiintyjänä omien merkityksieni muodostuminen on siis välttämätöntä, jotta teos saisi elämänsä. Merkityksellistämällä oman suhteeni teosmateriaaliin ja harjoitteisiin piirrän esiin teoksen ruumista, jolloin sen hahmo voi ilmetä avoimena ja kutsuvana.

Kaikki työskentelyperiodin harjoitteet eivät välttämättä saa minua innostumaan saman tien. On oltava kärsivällinen ja tehtävä töitä sen eteen, että merkitys itselle löytyisi. Esittelen myöhemmin polttoaineita, joita käytän esiintyjäntyössäni. Ne mitä suurimmilta osin osallistuvat myös merkityksen muodostamiseen ja merkityksellisen suhteen rakentamiseen. Haluan kuitenkin vielä tässä esitellä muutaman kiinteästi juuri taiteellisen opinnäytteeni työskentelyprosessiin ja yllä esiteltyihin harjoitteisiin liittyneen huomion, jotka auttoivat minua merkityksellistämään suhdettani teosmateriaaliin ja tarjottuihin praktiikoihin.

Kun aloitimme yhteisen työskentelyn, teimme paljon moderni tragedia -harjoitetta. Ehkä johtuen tästä lähdöstä, joka ei ollut oman taiteenlajini piirissä, minulla oli sellainen olo, etten ihan tiennyt, miten ottaa ruumiillista olemistani mukaan. Mitä ruumis tekee ja miksi?

Harjoituskauden jatkuessa ja siirryessämme myös muihin harjoitteisiin sama hankaus jatkui. Hiertymä tiivistyi kysymykseen siitä, saanko näiden harjoitteiden puitteissa tanssia? Olen opiskellut tanssia monta vuotta ja ammennan oman osaamiseni tanssin praktiikoista ja diskursseista. Koulutukseni on ollut painottunut somatiikkaan, jossa

korostuu ruumiin sisäinen kokemus ja ruumiin tuntu. Von Baghin taiteellisessa tyyliässä taas yhdistyvät hyvin laaja-alaisesti eri esiintyjäntyölliset rekisterit ja koin, että en voinut aina käyttää lähtökohtanani somaattista kokemusta ruumiistani. Tällaisessa itselleni uudenlaisessa tilanteessa jouduin neuvottelemaan itseni kanssa siitä, kuinka tuon tanssijuuteni mukaan teostyöskentelyyn. Omassa ruumiissaan olemisen kokemus toimii kuitenkin esiintymistäni ankkuroivana ja juurruttavana. Tanssin käsitettä ei voinut ymmärtää kovin kapeasti. Piti tunnistaa itsessään sellaisia piileviä, konservatiivisia käsityksiä siitä, mitä tai millaista tanssi on. Tanssi olikin prosessissa itselleni enemmän kokemuksellinen, kuin johonkin valmiiseen esteettiseen kategoriaan sujahtava tapahtuma.

Tanssijuuden ruumiillisuuden mukaan ottamiseen auttoi kurssi, joka meillä oli ollut hiljattain opinnoissa tanssija-koreografi Karolina Ginmanin kanssa. Ginman nosti kurssilla esiin ruumiillisten muotoilujen kysymyksen. Hän sanoitti prosessia, jossa ruumiista nousee erilaisia kinesteettisiä, psyykkisiä ja korporeaalisia tunteja, ja kuinka ruumis tekee niistä runoutta (Ginman, 28.10.2023). Tulkitsin tätä itse tukeutumalla ruumiista intuitiivisesti nouseviin tuntuihin ja alkuihin ja annoin itseni tulla niiden vaikuttamaksi. Tanssijan ruumiillisuuteni on siis sitä, että voin ja annan itseni vaikuttua ruumiini liikkeestä: niistä muotoiluista, jotka tarjoutuvat. Toisaalta minun ei myöskään tarvitse jäädä odottamaan ”autenttista” impulssia, jotta liike voisi tapahtua. Voin myös aktiivisesti tehdä alkuja ja antaa itseni vaikuttua siitä. Tanssijuuteni mukaan ottamalla löysin tavan toimia teoksessa, praktiikoissa ja materiaaleissa niin, että olin ruumiillisuudestani käsin omaa olemistani.

Olen tässä työssä eritellyt harjoitteet erillisinä kokonaisuuksina. Kuitenkin mitä lähemmäs ensi-iltaa kuljimme, sitä enemmän aloimme harjoittaa teoksen kokonaiskaarta: miten osiot liittyvät toisiinsa ja miten ne resonoivat keskenään. Tässä vaiheessa emme enää juurikaan tehneet harjoitteita erillisinä osioina, joitakin virittäviä harjoituksia lukuun ottamatta. Harjoitteet eivät ole myöskään suoraan yhteneväiset teosmateriaalin kanssa, vaikka ne siihen kiinteästi liittyvätkin. Niinpä esiintyjänä joudun kysymään, millaisia työkaluja käytän en vain yksittäisissä harjoitteissa, vaan teosmateriaalin kanssa työskennellessäni.

As time goes by teoksessa päätehtäväkseni muodostui huomion siirtäminen. Teos koostui erilaisista setatumista (eli ennalta sovituista) ja vähemmän setatuista kohtauksista. Erityisesti vähemmän setatuissa kohdissa oli esiintyjän vastuulla pysyä kiinni kysymyksessä ja harjoitteessa. Teoksen alussa työskentelemme aika -harjoitteen parissa, jossa jokaisella esiintyjällä on enemmän tai vähemmän selkeitä reittejä oman esiintyjäntyönsä tukena. Oma kaareni on tilallisesti selkeä, mutta toimintani saattoi sen sisällä muuttua. Siirtäessäni huomiotani representatiivisen, somaattisen, foneettisen, semanttisen, affektiivisen ja hahmotason tai -työskentelyn välillä loin itselleni peliä, jossa väreilivät ja vaihtuivat erilaiset laadut. Huomion siirtämiseen käytin myös etäisyyden muutoksia: saatoin siirtää huomioni ensin lähelle, sitten hyvin kauas, jonka jälkeen vetäytyä keskiväliin. Työskentelin mikrosta makroon ja toisinpäin. Tällaisella konkreettisella työkalulla pystyin haastamaan itselleni totunnaisia havainnoinnin tapoja.

Siirtääkseni havaintoani minun oli välttämätöntä irrottaa tuottamani eleet ja aktit ruumiistani. Irrottaminen tuotti välimatkaa, joka mahdollisti sitten ilmiön ja esittämänsä tarkastelun. Prosesissa minulle kirkastui, että ajattelen esiintymistä lähimpänä mahdollisena välimatkana etäisyyteen: se on intiimiä kanssaolemista teoksen ruumiin kanssa, jossa välimatkan kautta teos saa myös itsenäisyytensä.

5. MILTÄ ESIINTYMINEN TUNTUU?

Olen sitä mieltä, että ruumiillinen ajattelu näkyy myös kirjoittamisessa. Niinpä teksti kertoo myös esiintyjän ruumiillisuudesta jotain. Tyyllillisesti erilainen tekstilaatu voi paljastaa jotain, mitä toinen ei ehkä paljastaisi. Halusin siksi liittää kirjalliseen opinnäytteeseeni myös kaunokirjallisemmän osuuden. Pyrkimyksenäni sitä kirjoittaessa oli päästä takaisin esityksen hetkeen ja raottaa esiintyjän sisäisen kokemuksen maisemaa. Ajattelen, että tällaisen tekstin seurauksena ei ole vain jokin väite tai tiivistettävissä oleva tieto. Teksti avaa mahdollisuuden myös ruumiilliselle ja aistimelliselle muutokselle ja vaikutuksille.

Alla oleva teksti kuvaa esiintymistä Nykytaidetila Kutomolla, Turussa, maaliskuussa 2023, jossa *As time goes by* oli osa Spring Roll -festivaalin ohjelmistoa. Kirjoitin tekstin kaksi viikkoa esiintymisen jälkeen.

Odotan merkkiäni sivuverhoissa. Olen hipsinyt sinne toisen verhon takaa takahuoneesta, joka on samalla makuuhuoneeni ja suihku. Verhon takana, siis tämän toisen verhon takana, on muovinen pressu suojaamassa parkettia väriltä. Pressu tarrautuu jalkapohjiin kiinni ja pitää tepsutella hyvin varovasti, että siitä ei lähde ääntä. Jalat pitää irrottaa siitä yksi kerrallaan kuin liimapaperista. Johannes kävi tässä verhoissa myös, teimme ehkä jotain hassuja käsimerkkejä ja ilmeitä toisillemme, mutta hän meni jo takaisin näyttämölle. Verho on hassu. Se on kuin kynnys tai portti. Tiedättekö, kun joskus, kun katsoo vaikkapa hulavanteen tai jonkin muun rinkulan lävitse, ja yhtäkkiä tuntuu, kuin katsoisi johonkin toiseen galaksiin tai ulottuvuuteen? Sillä rajalla myös verho on edessäni. Yhtäkkiä minua alkaa pierettää ihan kauheasti. Tulee paniikinomainen tunne: pitäisikö koittaa pieraista hiljaa nyt vai pidättää? Toisaalta jos pidätän, mitä jos pieraisen vahingossa näyttämöllä? Kyllä se olisi nolompaa ja aika nopeasti tulen siihen tulokseen, että paras pieraista nyt, kun olen vielä verhon suojissa. Hieron vähän vatsaani. Pieraisen, siitä kuuluu ääni toisin kuin olin suunnitellut, ei nyt mikään ihan hirveä ääni mutta kuultava ääni kuitenkin. Irvistän nolostuksesta. Toivon, että jos joku on kuullut, hän voisi ajatella sen olevan myös lattian narahdus. Käyn päässäni läpi ajallista kaarta: näyttämöltä kuuluu ihme muhinaa, hyvä, Johanneksen vuorosanat eivät ole vielä alkaneet. Ne ovat minulle

merkki valmistautua, terävöityä, että kohta mennään. Ehdin ajallisten laskutoimitusten lomassa vielä huolestua hajusta: mitä jos vedän mukanani pieruvanana näyttämölle? Teen muutamia huiskautuksia kädelläni pyllyni päällä, jotta näin ei kävisi. Jussi klenkuttaa verhoihin tavanomaisella tyylillään, voi ei, hän ainakin haistaa. No, en ehdi huolehtia siitä nyt enempää, täytyy huolehtia kynnyksen ylittämisestä.

Johanneksen vuorosanat alkavat. ”Here is a beautiful line...” Hän sanoo saman rimpsun kahdesti tai kolmesti laskentatavasta riippuen ja minua jännittää aina, että missään kohtani tai lasken jotenkin väärin. Niin ei ole vielä koskaan kuitenkaan käynyt, eikä käy nytkään. Olen ottanut pallon ja verhohuiskulan hyvissä ajoin käteeni ja kuivannut palloa pitelevän käden housuihini kahdesti, koska se on tuntunut vähän hikiseltä ja olen pelännyt, että tiputan pallon.

Ylitän kynnyksen ensin äänelläni. Kun Johannes aloittaa toisen (tai kolmannen) kerran repliikkinsä, alan irrottamaan ääntä itsestäni. Sitä ennen on täytynyt ”hakea” ilmaisua vähän: kurtistaa kulmiaan, viedä ruumistaan etukenoon. Ääni irtoaa ruumiistani, se tuntuu vieraalta ja tutulta yhtä aikaa. Minulla on tärkeä tehtävä ja sen muistaminen auttaa minua tekemään sen, mitä teen. Teen äänen jotenkin kurkussani, ääniteknisesti varmaan aika hirvittävällä tavalla, vähän kuin rykisin sitä koko ajan irti itsestäni. Äänen irrottaminen on työtä, se ei tapahdu itsestään. Samaan aikaan yritän antaa ruumiini olla aika vapaasti ja rennosti. Se on hankalaa, sillä ääntä täytyy todella työstää irti ja ruumis haluaisi osallistua siihen työhön nostamalla tonustaan. Myös katseen alle asettuminen, suhteeseen asettuminen yleisön kanssa on tapahtuma, joka usein nostattaa lihastonustani. Nyt työstän sitä vasten yrittämällä työstää vähemmän. Työstäminen sanana kuulostaa siltä, että muotoilisin savea tai jotain muuta vastusta antavaa massaa.

Verhot ovat paksua mustaa moltonia. Niihin on jäänyt pieni rako, mutta joudun silti hieman siirtämään niitä tieltäni. Ylitän kynnyksen ja toinen ulottuvuus avautuu edessäni. Voisi kai luulla, että toisessa ulottuvuudessa kaikki on jotenkin täysin erilaista ja uudenlaista. Mutta oikeastaan kyse ei ole siitä. Enemminkin tuntuu siltä, että se mikä on perimmäistä maailmassa, on jotenkin eri tavalla kynnyksen toisella puolella. Kaikki tuttu näyttäytyy vasten tätä uutta, outoa pohjavirettä, ja tuo tuttuus alkaa itsekin

näyttää kummalliselta. Tulee kumma tunne, tuntuu että täytyy ottaa asioista perin pohjin selvää: onko pallo tosiaan pallo, liikkuvatko raajani täälläkin käskystäni?

Näyttämöllä oleminen ei ole mikään kokonaisvaltainen uppoutuminen, totaalinen sulautuminen teokseen, vaan siihen liittyy aina myös jonkinasteinen emersio, kuplan puhkaisu, tietoisuuteni sijoittuminen ja sirottuminen moneen paikkaan samanaikaisesti: ruumiini rytmiin ja kerroksiin, ulkoisesta muodosta huolehtimiseen ja huolen räjäyttämiseen, yleisöön ja niihin virtauksiin jotka kulkevat minusta heihin ja heistä minuun ja se säikeinen verkko, joka asettuu kaikkien tämän hetken mahdollisuuksien ja vielä mahdottominani pitämien mahdollisuuksien päälle, alle ja väleihin, ajalliset juosteet jotka laajenevat ja kapenevat, kaiken tämän huomaamista aina uudelleen, mutta aina osittaisena, ei koskaan täydellisesti tavoitettavana. Olen teoksen sisällä ja sen ulkona, oikeastaan tämä koko dikotomia muuttuu epäolennaiseksi, se räjähtää, rapistuu ja riisutaan edessäni.

Lähestyn näyttämön etureunaa viistosti verhoista. Yleisö on hyvin lähellä. Teen matkaa eteen, pysähdyn ja hiljenen hetkeksi. Yleisö on niin lähellä, että joudun melkein pä katsomaan hieman alaspäin, jotta näen eturivin katsojat. Tuntuu yllättävän mukavalta olla heitä näin lähellä. Kuin antaisi heille kaikille suurennuslasit ja pyytäisi tarkastelemaan minua sillä oikein pieteetillä. Jatkan matkaani taakse. Koreografi on toivonut, että etenemiseni olisi jotenkin vääjäämättömämpää, joten koitan pitää tämän mielessä samalla, kun koitan pysyä kiinni ruumiini tunnussa, pitää huomioni herkkänä ja avoinna ja olemaan valmis vaihtamaan huomioni kohdetta nopeastikin. Oikeastaan koreografian sanat ovat mielessäni hyvinkin paljon ja joudun työntämään niitä välillä syrjemmälle. Tärkeä tehtäväni ei ole vääjäämätön eteneminen vaan se tulee jotenkin ikään kuin sivutuotteena. Tärkeintä on pitää railo avoinna, se on työtäni.

Kuljen toisen janani viistosti kohti näyttämön takaosaa, en ihan taakse asti kylläkään, jään tähän keskipaikkeille. Nyt on aika heittää pallo, joskus siinä oli jotain hassua mutta nyt siitä on tullut vähän mekaaninen. Se on kuin liipaisin seuraavalle toimelle. Pallo irtoaa kädestä, lentää kohti kattoa, sitten painovoiman vaikutuksesta muuttaa kulkusuuntansa alaspäin, mutta käteni nappaa sen ennen kuin se kohtaa lattian. Tämä on merkki Johannekselle ja Hannalle: kun nappaan pallon käteeni, vaihdamme

paikkoja, yks kaks kolme askelta ja...hyppy!, jonka aikana käännämme myös frontaali-suuntamme. Askeleet ovat jotenkin töpöttäviä. Olen tosi taitava olemaan kriittinen itselleni. Aikuinen on puikoissa, nyt täytyy kutsua lasta leikkimään.

Katson kun pallo vierii lattialla, olen päästänyt sen kädestäni. Saan erityistä tyydytystä, kun se joskus menee jonkun jalkojen välistä, tai täydellisessä synkassa jonkun toisen askelien kanssa niin, että ne risteävät kuin purjeveneet. Tuntuu, että pallo on silloin juuri oikeassa paikassa oikeaan aikaan, näyttämölle muodostuu jatkuvasti tällaisia potentiaalien repimiä railoja, huomaan niistä noin 0,0000001–0,666 prosenttia ja usein aivan vahingossa. Nyt niin ei kuitenkaan käy vaan pallo vierii, minne mieli.

Materiaalilla on sellaista kummallista omalakisuuutta täällä, josta nautin ja raivostun.

Mittailen aikaa ja tilaa. Sisälläni on "Linda" tai joku, joka ohjailee ja ehdottelee. Se on ihan kiva ja hyödyllinen, mutta valtavan rasittava kriitikko myös joskus. Kyllä se osaa toisinaan olla tyytyväinenkin. "Linda" sanoo, että meillä on vielä vähän aikaa ennen kuin alkaa se keinumiskohtaus. Joo joo tiedetään, mulla on tässä nyt tää verhotupsun kanssa touhotus kesken, että jos viitsisit...Ei kun jaa, ihan hyvä huomio, en sitten jätäkään tätä tupsua vielä tähän, kun tarvitsen sitä keinumiseen. Videolta olin katsonut, että näyttäisi ehkä kuitenkin paremmalta, jos pitäisin verhotupsukkaa vain yhdessä kädessä kahden sijaan. Ja lanteita täytyy muistaa keinuttaa isosti ja näyttävästi.

Neuvottelen sisäisen kokemuksen ja ulkoisen pinnan kesken: sen mikä tulee näkyviin, se mikä jää piiloon. Hassusti tuntuu, että se mikä tulee ulos, siis muiden nähtäväksi, jää osittain minulta piiloon, kun se on tässä niin lähellä, että en pysty näkemään sitä.

Vähän kuin yrittäisi lukea lehteä tai kirjaa ihan liian lähellä kasvojaan, ja sitten silmä ei yksinkertaisesti kykene tarkentamaan, vaan teksti muuttuu käsittämättömäksi puuroksi, josta erottaa vain rivien vääjäämättömän etenemisen. Siinä täytyy aika pian päästää irti siitä, että pääsisi noiden hieroglyfien taakse kätkeytyvien salojen äärelle, vaan tarkastella maisemaa sellaisena, kuin se minulle tältä etäisyydeltä tarjoutuu.

Okei, en tiedä mitä sille keinumiselle tapahtui, tai että se tapahtui jo, ja nyt osoitan yhtä yleisön jäsentä verhotupsulla. Tällä tavalla aika täällä toimii, kiihdyttäen ja hidastuen. Yhtä äkisti länttään naamani verhotupsuun ja haistan sitä kuin kukkaa. Verhotupsussa ei ole mitään kauhean merkittävää tuoksua, mutta jostain syystä muistan sitruunan, jota

haistoin joskus treeneissä, tuoksun, joka siitä irtosi. Tuoksuttamisen akti yhdistyy tiettyyn tuoksumuistoon, ja hetken ajan olen sekä siellä että tuolla, ajallisesti läsnä ja poissa, menneessä. Näyttämöllinen aika kulkee moneen suuntaan ja tuntuu, että nykyhetkestä käsin ikään kuin venyn mennyttä ja tulevaa kohti, samoin kuin ne liikkuvat kohti minua.

Seuraan askeleiden jälkiä, jotka on jo asetettu, mutta jotka saattavat pyyhkiytyä pois tai muuttua yllättäen. Kuin tutkisi jonkin ruumiinmuotoja ja yllättäen käsi ja jalka vaihtaisivat paikkaa tai tapahtuisi vielä jotain selittämättömämpää, niin kuin vaikka että vatsasta alkaisi kasvaa lonkero, sellainen 60-lukulainen käsikäyttöinen vispiläkone tai autonrenkas.

Sisäinen kokemus, ulkoinen ele. Liikun näitä rajoja hipoen kuin kaleidosykli, joka pyörii kehämäisen akselinsa ympäri. Olen katsellut kaleidosyklin animaatiomallia wikipedia -sivustolla. Voisin tuijottaa sen liikettä tuntikausia.

Olen päätenyt lattialle istumaan, aivan kuten kuuluukin. Kädessäni on sininen vaahtomuovipötkylä, se painautuu käteni ja lattian väliin, painopisteeni on kummallisesti jakautunut niin, että ranteeseen tulee paineen tunne, mutta en korjaa asentoa enää. Tässä on aikaa. Maailma tippuu silmiini. Näen Iiriksen, hän tanssii tai ainakin luulen niin. Näen Hannan, hän istuu vähän minua edempänä ja katsoo jonnekin, näyttää siltä, että hän näkee jonnekin, minne minä en näe. Näen lattian punajuuriliemen värjäämät kuviot, sen karhean hiekkapaperimaisen pinnan, yleisön, tuolien metalliset jalat, näen tämän hetken ja tulevan ja menneen, katson yleisön jäsentä silmiin, suoraan silmiin, täällä on joskus niin helppo olla rohkea, hän uppoaa minuun. Annan sen tapahtua mutta en takerru, annan meidän sekoittua ja käännyn sitten pois.

6. (INTER)ACTING WITH THE INNER PARTNER

(Inter)acting with the Inner Partner (lyhennettynä IwIP) on minulle tila ja keino tutkia esiintymisen tapahtumaa sekä sitä, mitä se saa minussa aikaan. Praktiikka mahdollistaa harjoittamisen tilan, jossa tulla tietoisemmaksi omista impulsseistaan, sisäisestä puheestaan ja lukoistaan. Tullessani niistä tietoisemmaksi pystyn myös tekemään niiden suhteen tietoisempia valintoja. Tarkastelen tässä työssä IwIP:ä nimenomaan esiintyjäntyöllisenä praktiikkana, vaikka se taipuu myös moneen muuhun. Olen kiinnostunut pohtimaan sitä, millaisia huomioita praktiikan harjoittaminen voi tuottaa teoksessa esiintymiseen. Vaikka teosprosessissa praktiikka on harvoin tismalleen sama asia kuin teoksen materiaali, ajattelen, että IwIP:n tarkastelu esiintyjäntyöllisenä työkaluna myös teostyöskentelyssä voi avata hedelmällisiä näkökulmia.

(Inter)acting with the Inner Partner väreili myös opinnäytteeni taiteellisen osuuden työskentelyprosessissa ja ruumiissa. Sekä koreografi Jenni-Elina von Bagh, että esiintyjä Hanna Raiskinmäki ovat molemmat harjoittaneet praktiikkaa pitkään. Teoksen lopussa koettava Hannan soolo pohjasi pitkälti IwIP:n.

(Inter)acting with the Inner Partner on improvisatorinen soolopraktiikka, jonka on kehittänyt tsekkiläinen esiintyjä, kirjoittaja, psykologi ja opettaja Ivan Vyskočil (1929–2023). Praktiikkaa harjoitellaan ryhmässä ja tilannetta fasilitoi praktiikkaan syvästi perehtynyt ohjaaja. Jokainen menee vuorollaan näyttämölle yksin. Muut harjoittajat ja ohjaaja istuvat rivissä näyttämön toisella sivulla. Näyttämöllä olevan harjoittajan pyrkimyksenä on tulla tietoiseksi niistä vuorovaikutuksista, joita hän käy ”sisäisten partnereidensa” kanssa, tuoda niitä ruumiinsa pintaan ja ottaa niihin erilaisia suhteita. Näyttämöllä ollaan kahdesta viiteen minuuttiin kerrallaan, jonka jälkeen opettaja usein antaa palautetta harjoittajalle. (Inter)acting with the Inner Partner ei ole luojansa mukaan metodi, eikä missään nimessä tekniikka. Se on harjoittelemisen, kysymisen ja oivaltamisen tila. Se ei ole mitään, kunnes sen harjoittaja päättää, että se on hänelle jotain. ((Inter)acting with the Inner Partner, 23.3.2023.)

Olen aloittanut IwIP:n harjoittamisen kandiopintojeni aikana Teatterikorkeakoulussa. Jokin siinä kiehoi heti. Ehkä siinä oli jotain mystistäkin, minusta tuntui, että opettajamme Alexander Komlosi ei joko pystynyt tai halunnut selittää praktiikkaa auki. Ensimmäiset kerrat olivat hämmennyksen täyttämiä: mitä täällä kuuluu tehdä? Mistä tässä on kyse? Toisten katseen alle asettuminen tällaisessa soolotyöskentelyssä synnytti paljon energiaa, joka purkautui (ja ei purkautunut) minusta eri tavoin.

Olen tämän kevään harjoittanut IwiP:ä säännöllisesti, kaksi kertaa kuussa lauantaisin. Ryhmää fasilitoi *As time goes by* -työryhmästä minulle tuttu Hanna Raiskinmäki. Harjoitukset ovat olleet tärkeä praktinen juoste, joka on kulkenut kirjoittamisen rinnalla ja lomissa. Olen kirjoittanut harjoituksista päiväkirjamaisia merkintöjä. Nostan tässä esiin niistä muutaman esimerkkinä kokemuksista, jotka harjoittamisen myötä ovat ilmenneet. Merkinnät ovat syntyneet jälkeensä, mutta nojautuen muistoihini ja harjoituksissa kirjoittamiini muistiinpanoihini.

4.3.2023

Istun tuolillani ja odotan vuoroani. Päässä vilisee ajatuksia siitä, mitä voisin näyttämöllä tehdä, mitä siellä ehkä kannattaisi tehdä. Olen joskus improvisoidessani kokeillut sellaista, että päätän etukäteen aika tarkastikin, mitä näyttämöllä teen, mutta olen kokenut sen hankalaksi: silloin teen valintoja jostain toisesta hetkestä käsin. Näyttämöllä oleminen on kuitenkin minulle ”tästä hetkestä käsin” olemista ja jos päätän jotain improvisoinnistani etukäteen, tuntuu etten saa sitä enää soimaan. Lisäksi se, että ei päätä etukäteen, on yksi IwIP:n perusperiaatteista, joten koitan olla lukitsematta itseäni tiettyihin valintoihin tai teemoihin. Kuin huomaamatta teen kuitenkin jonkinlaisia ”metavalintoja” siitä, minkä kysymyksen kanssa haluan näyttämöllä olla. Ajattelen, että ne eivät rajoita valintojani juurikaan, mutta ohjaavathan ne olemistani ja valintojani johonkin tiettyyn suuntaan kuitenkin.

Tulee minun vuoroni astua näyttämölle. Harjoitteen yksi perusperiaate on säilyttää julkinen yksinäisyys näyttämöllä, olla kuin olisi yksin. Tähän pyritään sillä, että yleisöön ei oteta suoraa kontaktia esimerkiksi katseella

tai puheella. Astuessani näyttämölle unohdan kaiken, mitä olen etukäteen miettinyt. Astun ikään kuin jonkinlaiseen tyhjiöön, josta vain vaivoin voin saada kiinni siitä, mitä ajattelin ennen, tai mitä tapahtuu tulevassa. Tämänhetkisyys terävöityy. Olen hyvin tietoinen penkillä istuvien kurssilaisten katseesta ja huomiosta minua kohden. Tämä synnyttää latautuneen ja varautuneen tilan: energiaa on niin paljon, etten tiedä mitä tehdä sillä kaikella. Haluaisin liikkua, mutta samaan aikaan tuntuu siltä, että ruumiini on jähmettynyt, kaikki toiminnat, eleet ja sanat tuntuvat korostetuilta ja luonnottomilta. Sanoessani jotain se tuntuu vuorosanalta, jonka olen opetellut etukäteen. Kaikki minuun kohdistuva huomio saa aikaan myös tarpeen piiloutua, haluaisin käydä lattialle makaamaan, tehdä ruumiistani jotenkin huomaamattomamman. Se tuntuu isolta ja kömpelöltä, kädet roikkuvat vartaloni sivuilla kuin nakkimakkarat, en melkeinpä tunnista niitä ja jostain syystä on vaikea uskoa, että nämä todella ovat minun käteni, että minulla on valta, kyky ja mahdollisuus saada ne liikkumaan ja tekemään asioita.

Silti minuun kohdistuvassa huomiossa on myös jotain nautinnollista. Tämä muutaman minuutin aika on minun käsissäni ja toisten on vain otettava toimintani vastaan. Toisaalta myös minun on vain oltava itseni ja toimintojeni kanssa näyttämöllä, tuntuivat ne sitten kuinka häpeällisiltä, noloilta tai epäkiinnostavilta tahansa. Näyttämöllä olemiseen liittyy paradoksi, jossa läsnä ovat samanaikainen halu kadota ja piiloutua sekä nautinto katsotuksi tulemisesta ja jonkinlaisesta paljastumisestakin. Ehkä juuri tuo paradoksi synnyttää kaiken esiintyjäntyöllisen energian: kahteen eri suuntaan kulkevat affektit luovat välilleen jännitteen kuin pingottuneen kuminauhan.

Kiinnostukseksi on noussut tarkkailla sisäistä monologiani näyttämöllä. Kokemukseni mukaan monet, jotka harjoittavat IwIP:ä saattavat puhua sitä jopa ääneen harjoittellessaan. Minun on toisinaan vaikea saada kiinni siitä, mitä todella ajattelen tai ”puhun” itselleni. Joskus vasta paljon harjoitteen jälkeen saatan tunnistaa piiloutunutta itsekritiikkiä sisäisessä puheessani.

Tavoitteeni onkin harjoittelun myötä tarkentaa ymmärrystäni sisäisestä monologistani ja tehdä siitä välittömämpää.

18.3.2023

Olen lueskellut praktiikasta opinnäytetyötäni varten ja erilaiset praktiikkaan liittyvät ohjenuorat ja ideaalit pyörivät päässäni. Haasteeni on, etten mene näyttämölle ”toteuttamaan” tai ”tekemään” niitä, vaan havainnoin olevaa hetkeä tuottamatta tai pakottamatta. Pyrkimyksenäni on tulla tietoisemmaksi, ei tuottavammaksi, sillä paljon tapahtuu jo.

Ennen kuin aloitamme, Hanna sanoo muutaman sanan. Hän pohtii sanan partneri olemusta ja merkitystä. Hän ajattelee, että vaikka ajatus partnerista voi tuntua joskus hankalalta, saattaa se helpottaa välimatkan ottamisessa. Partneri on jotain minusta irtonaista, voin tarkastella sitä pienen välimatkan päästä. Jatkan ajatusta vielä itsekseni: partneri on minusta irtonaista, mutta usein joku, jonka kanssa ollaan hyvin intiimissä suhteessa. Partnerille uskaltaa näyttää hirviömäisimmätkin puolet itsestään ja sanoa asiat aika suoraan. Toisaalta partnerilla on myös kyky nähdä juuri minut ihmeellisenä ja upeana. Näiden ajatusten kanssa valmistaudun valmistautumattomaan, eli näyttämölle menemiseen.

On minun vuoroni. Kävelen näyttämölle. Suuntaan kasvot takaseinään, jotten häiriintyisi heti katselijoiden rivistä, joka tarkkailee minua nyt selkäni takana. Tunnen taas energian, jonka tilanne minussa aiheuttaa, mutta tällä kertaa se ei lamautta minua tai pakkaudu sisääni. Annan itseni olla ja vaikuttua, ja annan niiden vaikutusten tulla pintaani. Energia purkautuu minusta vinhana käsien heiluttamisena. Se jatkuu niin pitkään, että meinaan uuvahtaa, ja sitten se loppuu. Myös puhe osallistuu tapahtumaan. Se on samanaikaisesti kommentoivaa, vähän niin kuin tarkastelisin itseäni itseni ulkopuolelta. Samalla siinä on kuitenkin myös voimakas kokemuksellinen taso mukana, joka aktualisoituu huudahduksina, murinana, ynähdyksinä ja lyhyinä lauseina tai sanoina kuten ”hei”, ”äh” tai ”oho”. Lähdän kävelemään. Pian huomaan, että kävelen ihan hassusti,

miksi kävelen täällä aina tällä tavalla, eikö täällä voi kävellä normaalisti? Sanon sen ääneen. Sanon sen samaan aikaan ääneen, kun huomaan sen. Välimatka on lyhentynyt sen välillä, että ensin huomaisin, ja sitten vasta sanoisin sen ääneen, oikeastaan se on olemattoman lyhyt. Annan katsojien katsoa sitä prosessia, kun ensin tulen huomaamisen kynnykselle, sitten huomaan ja sitten tarkastelen huomaamistani. Olen heidän kanssaan sillä tavalla samassa ajassa ja ymmärryksessä. Tiedän yhtä paljon tai vähän kuin hekin tästä matkasta, sillä jaan sen kaiken myös heille.

Nyt täytyy tehdä joku muutos, vaihtaa ehkä tilassa paikkaa. Lähestyn oikeaa ylänurkkaa. Verhojen laskoksesta löydän paikan, jossa on jotenkin erityisen hyvä olla. Naurattaa. Nauran vähän. Nauru on kuin myöntyminen sille, että tästä pidän. Sen sallimista, että tykkään tai innostun tästä. Pyörityäni nurkassa aikani lähden taas liikkeelle. Ohjaudun halun ja intuition johdolla. Tuntuu siltä, että tarvitsee itse olla ohjailijana vain paikoin, niissä suvannoissa, jossa on vain aavistuksia tai kaikuja. Silloin itseään pitää vähän rohkaista. Mutta usein käy myös niin, että yksi asia johtaa toiseen ja se kolmanteen, mahdottomaan asiaan, sellaiseen, jonka mahdollisuutta en hetki sitten vielä osannut edes kuvitella. Olen lähellä katsojia, he lähettävät tsunaminkaltaisen hyökyaallon energiaa minua kohti vain olemassaolollaan, huudahdan ääneen! Keikun ”yleisön” ja ”näyttämön” rajalla, katsojista tulee niin paljon energiaa, että se on kuin massa, johon voin nojata.

Harjoitan irrotusta ja vastaanottoa. Minusta irtoaa jotain, havaintoja, eleitä, asentoja, liikkeitä, äännähdyksiä. Huomaan tuon irtoamisen ja tarkastelen sitä, vastaanotan sen takaisin ruumiiseeni ja otan siihen suhteita. Annan irtoamisten syöttää minulle uusia havaintoja, liikkeitä ja ääniä, jotka sitten taas kirjoavat minusta. Se on pientä etäisyyden tekoa nähdäkseen ja kokeakseen.

6.1. Pohdintoja praktiikasta

Näiden kokemusten myötä olen huomannut, kuinka paljon esiintyjän näyttämöllisessä kokemuksessa on energiaa. Esimerkiksi näyttämölle menemiseen, esiintymiseen siirtymiseen liittyy minulla aina kynnyksen kokemus. Kynnys ei ole vain psyykinen, jotain sisälläni, vaan myös tilaa ja tilannetta energeettisesti lataava. Energia on jotain, jota voin käyttää tilanteessa hyödykseni, jos osaan valjastaa sen. Jos en pysty käyttämään sitä hyväkseni, siitä tulee herkästi lukottavaa ja jähmettävää: ruumiin pintani muuttuu tiukemmaksi ja vähemmän läpäiseväksi. Ekspressio ei irtoa, vaan jää lähelleni tai jopa sisään.

Olen myös tullut tietoisemmaksi siitä, että kiinnitän näyttämöllä toimimiseen ja esiintyjäntyöhöni paljon odotuksia. Odotukset ovat psykologisesti varmasti tärkeä tapa jäsentää, järjestellä ja ymmärtää maailmaa. Kuitenkin näyttämöllisessä kokemuksessani aika harvoin se, miten ajattelin, että asiat menisivät, on yhteneväinen sen kanssa, miten asiat todella menevät. Joudun jatkuvasti irrottamaan itseäni odotuksistani. Tämä huomio on auttanut kirkastamaan sitä, miten valmistautua näyttämöön: valmistautumalla valmistautumattomaan. Jonkinlainen tyhjentymisen ele on tullut tärkeäksi rituaaliksi ennen näyttämölle siirtymistä.

Tämän kevään aikana olen tehnyt vielä yhden merkittävän huomion, joka tuntuu itselleni jopa eksistentiaaliselta. Havahduin eräissä harjoituksissa siihen, että IwIP:ä on mahdotonta opetella kopioimalla. Melko klassisen tanssijantaustani ja tanssiopistovuosien tuloksena olen tullut mestarilliseksi kopioijaksi ja mallioppijaksi. Myös tanssijana usein huomaan salaa haaveilevani siitä, että voisin liikkua kuin tämä tai tuo tanssija. Tässä praktiikassa en kuitenkaan pysty jäljittelemään sitä, mitä muut tekevät. Tulen todella kosketuksiin sen kanssa, mikä minua kiinnostaa, miten ruumiini reagoi ja elää näyttämötilanteessa, ja millainen on juuri minun esiintyjäntyöllinen erityislaatuni.

6.2. Sisäisyys maisemana?

Harjoitellessani IwIP:ä suhde esiintymiseeni on erilainen, kuin esiintyessäni teoksessa. IwIP:ssä ei ole mitään ”valmista” teoksen ruumista, jota pyrkisin tuomaan näkyväksi,

vaan esiintymiseni syntyy sitä mukaan, kun teen sitä. Toisaalta en ajattele, että taiteellinen opinnäytteenikään olisi mikään valmis entiteetti, johon otan sitten vain esitys toisen perään jonkinlaisen suhteen. Pikemminkin esiintyessäni teen teoksen ruumista aina uudestaan, ”alusta”. Erona tässä lienee olevan vain se yksinkertainen tosiasia, että opinnäytteessäni seurailen tiettyä teoksen anatomiaa, jossa sen osat ovat tietyssä, ennalta määrättyssä suhteessa ja järjestyksessä toisiinsa nähden. Tämän lisäksi yleisö oli myös esiintyjäntyöllisenä materiaalina: yleisö avautui reikänä kohti tuntematonta, odottamattoman suhteen mahdollistajana.

Aloittaessani tätä kirjoitustyötä ajattelin paljon sitä, miten esiintyjän sisäinen kokemus on ulospäin piirtyvä. Pohdin sisälläni vellovaa, tanssiani ja esiintyjäntyötäni ruokkivaa valtamerellistä liikettä, joka tuntuu niin suurelta, että sillä on pakko olla jokin ulkoinen heijastepisteensä. Pohdin, miten tuo esiintyjän sisäinen kokemus osallistuu teoksen maailmoimiseen. IwIP praktiikkana on mielestäni tiiviisti kiinni sisäisen ja ulkoisen lakipisteessä, koska se perustuu siihen, että olen jatkuvassa interaktiossa sisäisten partnereideni kanssa, pyrkien tulemaan tietoiseksi tuosta prosessista ja tuoden sitä näkyväksi, pintaani. Mutta missä määrin tai millä tavoin sisäisyyteni sitten tulee näkyväksi?

Tätä samaa kysymystä pohdin Teatteri Takomolla maaliskuun lopussa, kun olin katsomossa esitystä *Umstülpung*. Teos on osa Tipi-Instituutin (ent. Viiksi-Instituutin) hoitavien tutkimuksien sarjaa, jossa tutkitaan muun muassa sisäisyyden ja ulkoisuuden suhdetta, ympärikäntyvää liikettä (saks. *umstülpung*), jossa sisäinen tulee ulkoiseksi. Teoksessa esiintyvä ja työryhmän koollekutsunut Joanna Haartti taikoi ruumiissaan ja ruumiistaan esiin Dr. Hardyn, Instituuttiin kuuluvan tutkijan, joka esitelmöi meille katsojille *umstülpung* -ilmiöstä. Hän käytti apunaan piirtoheitintä ja kalvoja, joihin oli piirtänyt pienen pieniä matomaisia hahmoja ja runsaita, yksityiskohtaisia maisemia. Dr. Hardy kuvaili mystistä kokemustaan, jossa retkellä ollessaan hän kuuli henkimaailman olennon puheen ja tunsu tämän läsnäolon. Samalla sisäisyys ja ulkoisuus sekoittuvat. ”Olen sisällä mun sisäisyydessä, joka on mun ulkopuolella”, toteaa Dr. Hardy. (*Umstülpung*, 30.3.2023.)

Mitä itse ajattelen sisäisen ja ulkoisen suhteesta esiintyessä nyt? Voisiko jopa sanoa, että sisäisyys kääntyy maisemaksi, niin kuin Dr. Hardy toteaa esityksessä? Kääntyykö sisäisyys maisemaksi, ja jos kääntyy, niin kenelle ja kuinka?

Ajattelen, että sisäisyyteni ei käänny maisemaksi suoraan, sellaisenaan. Sisäisellä ja ulkoisella on yhtymäpintansa, kuten hansikkaan nurjaa ja oikeaa puolta yhdistävä laskos, mutta ne eivät ole identtiset. Jos esimerkiksi koen esiintyessäni ihmeen tai häpeää, en usko, että se välittyy katsojalle sellaisenaan, tai että se olisi edes tarkoitus. Esiintyessäni en yritä välittää minun merkityksiäni tai kokemuksiäni sellaisenaan katsojalle. Sehän tarkoittaisi, että olisi jotenkin ”oikea” tapa katsoa tai tulkita teosta. Pikemminkin pyrin luomaan tilaa, jossa katsojalla olisi mahdollisuus luoda omat merkityksensä.

Sisäisyys maisemana -ajatuksessa on kuitenkin mielestäni jotain huomionarvoista. Voisi nimittäin ajatella, että esiintyjän kokemuksesta käsin sisäisyyteni on maisemani. Tämä tulee esiin erityisesti yleisösuhteessa. Jos ajattelen, tunnen tai koen, että yleisö ei ole kiinnostunut tai mukana, silloin se on juuri niin. Kurttu katsojan otsalla muuttuu arvioinnin ja tuomitsemisen merkiksi, eikä esimerkiksi viestiksi kiinnostumisesta ja paneutumisesta. Yleisö muuttuu peiliksi, jonka kautta heijastan omaa olotilaani, maisemaani.

Takomon näyttämöllä Dr. Hardy huomauttaa, että sisäisyys kääntyy kaaokseksi itsekseen, mutta jotta se kääntyisi maisemaksi, tarvitaan praktiikka. Juuri tuollainen praktiikka IwiP mielestäni on. Koska (Inter)acting with the Inner Partner on laadultaan improvisatorinen, on se ollut oiva maasto tutkia tätä sisäisyyden ja ulkoisuuden välistä liikettä. Kun ei ole mitään tiettyä, mitä tarvitsisi tehdä tai muistaa, ruumiillis-kognitiivinen kapasiteettini on vapautunut kysymään tässä hetkessä tapahtuvaa ja nousevaa.

”--Miksi tipahdin niin syvälle omaan ruumiiseen, ettei laitojen yli näe? Miksi laivani onkin vettä? Miksi maailma on uponnut ruumiini virtaan eikä toisinpäin?”
(*Matinmikko, 2013, 8.*)

Tulkitsen tätä Maria Matinmikon runon fragmenttia IwiP:n kokemusten valossa ja värittäjänä. Se kuvaa sellaista sekoittumista, josta minulle praktiikassa on kyse: laiva

muuttuu vedeksi ja sekoittuu mereen. Runon puhuja tippuu ruumiinsa sisään kuin syvään lampeen. Ajattelen, että uppoaminen ei tarkoita itseensä kääriytymistä, vaan tippumalla syvälle ruumiin kokemukseen avautuu myös mahdollisuus olla suhteessa, koska olen aina suhteessa ruumiistani käsin.

Se, ettei laitojen yli näe viittaa siihen, kuinka sisäisyys kääntyy maisemaksi: se kääntyy maisemaksi itselleni, ei katsojille tai yleisölle suoraan. Omalla maisemallani tarkoitan sitä, että kun harjoitan IwIP:ä, työskentelen sisäisten impulssien ja partnereideni kanssa. Jos partnerini, epäilijä ja kriitikko, sanoo: ”Voi ei, kaikki inhoavat tätä, mitä teen ja ovat niin tylsistyneitä”, niin se muuttuu osaksi ulkoista maisemaani, vastaanotan ulkoisuutta tällaiset linssit päässäni ja näen maailman näin. Sitten voi tietenkin olla se toinenkin partneri, innostuja, joka sanoo: ”Vau miten hieno liike, niin kiinnostavaa, pidän tästä!” ja kolmas, kapinoija, joka sanoo: ”Argghh, miksi aina mietit mitä muut ajattelevat, minä en ainakaan välitä yhtään ja teen vaan sitä mikä minua kiinnostaa”. Tällöin maisemakin on monisävyinen ja -muotoinen, vaikka se voikin ottaa tietynlaisia painotuksia.

Miksi maailma on uponnut ruumiini virtaan eikä toisinpäin, kysyy runon puhuja. IwIP:ssä vastaanotan maailmaa, esiintymisen hetkeä ja se tuottaa tietynlaisia virityksiä tai vireisyyksiä minuun. Harjoittamisen tapahtuma virittää sisäisyyttäni, ulkoinen uppoaa sisäiseeni. Virityksellä tai vireisyydellä tarkoitan sellaista affektoituvaa maailmassa-olemisen tapaa, jossa ruumis on avoinna maailmaa ja itseään kohti. Ruumiini virta voi kuohuta, vaahdota tai muodostaa pyörteitä ja synnyttää pinnalle näkyviä kuvioita, kuplia tai virtauksia. Virta ei kuitenkaan näyttäydy pinnassa sellaisenaan, vain sen vaikutukset tulevat näkyville.

7. ESIINTYJÄNTYÖN POLTTOAINE

Kuten edellisessä kappaleessa kävi ilmi, esiintyminen synnyttää ruumiiseeni valtavasti energiaa. Ajattelen, että tuon energian voi valjastaa käyttöönsä, esiintymistään ruokkimaan. Näyttämöllä generoituva energia on esiintyjäntyössäni polttoainetta, joka sytyttää, käynnistää ja pitää käynnissä esiintymistäni. Polttoaineesta seuraa esiintyjäntyöllisiä asentoja, joista puhun lisää seuraavassa kappaleessa. Olen eritellyt tässä kolme käyttämäni polttoainetta: ihmeen, häpeän ja leikin.

7.1. Ihme

Kun aloin kevyesti pohtia kirjallisen opinnäytteeni aihetta maisteriopintojen ensimmäisenä vuotena, mielessäni oli vielä vahvana esiintyjäntyöllinen kokemus teoksessa *AUO* (2021). *AUO* oli tanssitaiteen kandidaatintutkintoni taiteellinen lopputyö, jonka koreografioinnista vastasivat Eeva Muilu ja Karolina Ginman. Teoksessa koin sellaista ihmeen ja käsittämättömän tuntua, joka ruokki esiintyjäntyötäni. Sara Ahmed kiteyttää teoksessaan *Tunteiden Kulttuuripolitiikkaa* mielestäni jotain olennaista ihmeen tai ihmetyksen luonteesta. Hänen mukaansa ”[i]hmetyksessä kohdataan aiemmin tuntematon objekti; tai ihmetys toimii muuttamalla tavallisen, aiemmin tunnetun, poikkeukselliseksi. Näin ihmetys laajentaa näkemisen ja tuntemisen alaa.” (Ahmed, 2018, 235.) Kirjoitin omasta ihmeen kokemuksestani kandiportfoliooni:

”Päättöyöesityksessä seison yhdellä jalalla, toisella jalalla tunnustelen varpaillani lattiaa. Se ei ole yhtään mitään, se on vain varpaiden hassu liike. Samalla siinä on kaikki, tuntuu että todellisuus jyrisee ympärilläni. Jonkun maailma vavahtelee. Joku näkee vain varpaiden hassun liikkeen.” (Holma, 2021, 23.)

Esiintyessäni *AUO*:ssa kutsuin ihmettä, käsittämätöntä. Ihmeen kutsuminen on railon tekemistä. Tein halkeamaa, josta saattoi paljastua kumma, ihmeellinen ja tuntematon itseksensä ja itsessään. Paljastuminen ei tarkoittanut kumman muuttumista tavalliseksi, tuntemattoman tutuksi, vaan ne saivat oleilla sellaisina kuin ne olivat ilman, että minun tarvitsi kesyttää niitä joksikin toisiksi. En löytänyt ihmettä, vaan ihme löysi minut: se

paljasti itsensä tapahtumassa. Ihme nousi esiin maisemassa kuin aurinko horisontista: ihme ”pisti silmään” tai koko ruumiiseen, ja tulin sen osumaksi.

AUO-teosta esittäessäni syttyneiden voimakkaiden ihmetysten tunteiden takia koinkin hienoista pettymystä, kun *As times goes by* -esityksissä en kohdannut tuota samaa tunnetta. Teokset ovat toki hyvin erilaisia ja eri laatuksia. *AUO* oli yksinkertaisuudessaan yhden, vaikkakin kompleksisen ja monimerkityksellisen, tehtävän harjoittamista, kun taas *As time goes by* vaatii esiintyjältä jatkuvaa havainnon siirtämistä sekä sen de- ja rekonstruktiota. Tämä teki omasta sisäisestä kokemuksestani aika fragmentaarisen. Toisaalta pettymykseni sai havahtumaan siihen, että ihmeen tunne ei voi olla ainoa polttoaineeni, vaan täytyy olla myös muita.

Olen kuitenkin onnekaassa asemassa, sillä saan esittää teosta vielä. Teoksen esityskausi jatkuu toukokuussa 2023 seitsemällä esityksellä. Luulen, että osittain ihmeen kokemuksen uupuminen johtui siitä, että etsin ihmettä samanlaisena kokemuksena, kuin millaisena sen koin *AUO*:ssa. Tällöin en pysynyt avoimena juuri tämän teoksen erityislaatukselle ja ainutkertaiselle ihmeelle. Ajattelen, että ihmeeseen liittyy pakottava tunne siitä, että jotain on: hellittämätön tuntemattoman kosketus. Ahmedin mukaan onkin niin, että ”--[i]hmetys on intohimoa, joka haluaa jatkaa etsimistä: se pitää elossa ennen kokemattoman mahdollisuutta ja elinvoimaa, joka voi elää ikään kuin ensi kertaa” (Ahmed, 2018, 236). Tällä intohimolla suuntaan myös itse tulevaan esityskauteen.

Ihmeen tunnetta synnyttää teoksessa muutoksen salliminen, myöntäminen ja huomaaminen. Jo se, että kääntää päätään, voi riittää. Ihmeessä on taikuuden tunnetta: miten tällaista voi olla? Se on mystistä, ja samalla ei ole. Ihme on kuitenkin jonkinlaisen spirituaalisen kokemuksen ohella myös polttoainetta, jota hyödynnän esiintymisen aktissa. Pohdin, miten voisin esiintyjänä generoida ihmeen kokemusta. Mikä voisi olla ihmeen praktiikka? Olen hahmotellut itselleni seuraavanlaisia ehdotuksia:

Tunnustele pintaa, ihoa. Tee joku ele ulospäin, ei väliä mikä. Oikeastaan parempi, mitä vähemmän ajattelet päälläsi sitä. Tässä täytyy olla salamannopea ja tarkka, ettei pää ehdi väliin. Irrota ele itsestäsi ja tarkastele sitä. Käännä päätä, huomaa miten kaikki muuttuu.

Leiki, mitä jos, jos olisi niin tai näin, millaista se olisi? Miten se oikeastaan eroaa siitä, että niin todella olisi? Ruumiillinen kokemus yhtä kaikki.

7.2. Häpeä

Opinnäytteeni taiteellisessa osuudessa pääsin työskentelemään hyvin laaja-alaisesti erilaisten esiintyjäntyöllisten rekistereiden kanssa. Joidenkin harjoitteiden parissa työskennellessäni koin olevani itselleni hyvin tuntemattomalla alueella, jopa epämurkkaasti. Nämä kokemukset olivat omiaan nostamaan häpeää. Prosessin aikana harjoittelin kääntämään häpeän polttoaineeksi ja suuntaamaan sitä ulospäin piiloutumisen ja pienentymisen sijaan.

Häpeä on sisäinen kokemus, joka syntyy minussa esityksen hetkellä, kun tuntuu että paljastun epämiellyttävällä tavalla. Se aiheuttaa halun kiemurrella ja haudata päänsä johonkin, piiloutua. Ahmed kirjoittaa *Tunteiden Kulttuuripoliittikkaa* -kirjassaan myös häpeästä ja sen ruumiillisista vaikutuksista. Hänen mukaansa häpeä on ”ruumiin tuntemus itsestä ja samalla se tunnetaan ruumiissa” (Ahmed, 2018, 136). Siihen liittyy kokemus itsestä huonona, pahana tai kelpaamattomana, joka on sisäistetty koskemaan minuuden omia ominaisuuksia. Näin ollen kyse ei ole vain häpeällisestä teosta, vaan häpeästä tulee irrottamaton osa kokijaansa. (Ahmed, 2018, 138.)

As time goes by alkaa omalla kohdallani niin, että tulen näyttämölle sivuverhoista mölisemällä ja puhisemalla kovaan ääneen. Toisessa kädessäni on pallo ja toisessa verhotupsu. Näyttämöllä on saapuessani jo kaksi esiintyjää, jotka lopettavat toimintansa sisääntuloni ajaksi ja kääntävät huomionsa minuun. Tämä toisten esiintyjien ele ja oma suurieleinen saapumiseni siirtävät minut huomion keskipisteeksi. Tulen tietoisemmaksi itsestäni ja toimistani. Minua hävettää, koska toimin epänormatiivisella tavalla ja koska otan toimillani paljon tilaa. Olen ehkä kuitenkin tottunut esiintyessäni olemaan aika kunnollinen: tässä sisääntulossani on jotain kuritonta ja röyhkeääkin, vaikka teenkin juuri sen, mistä koreografin kanssa on sovittu. Kokemukseeni kurittomuudesta ja röyhkeydestä liittyy varmaankin sisäistetty käsitykseni tanssijan odotetusta ilmaisusta, joka on äänetön ja kontrolloitu. Häpeän voikin nähdä ”affektiiviseksi hinnaksi, joka on maksettava siitä, ettei noudata olemassaolon normien käsikirjoitusta” (Ahmed, 2018, 140).

Toinen kohta, joka oli vahvasti häpeän värittävä, liittyi kanavointiin. Eräissä harjoituksissa koreografi pyysi minua spontaanisti kanavoimaan mummohahmoa, joka oli vierailnut luonani aikaisemminkin. Myös muut esiintyjät kanavoivat näyttämöllä samanaikaisesti, mutta koreografi pyysi heitä antamaan tilaa hahmolleni. Mummohahmoni oli selvästi ikääntynyt, arjen asioita ihmettelevä henkilö, jolle oli tyypillistä jäädä pyörittelemään samaa asiaa uudestaan ja uudestaan. Kanavointini oli aina improvisaatiota, en siis tiennyt etukäteen, mitä sanoisin, tai ehkä paremminkin, mitä sanoja suustani tulisi. Vaikka mummohahmo ei lopulta päätenyt varsinaiseen teokseen, muistan silti harjoituksissa nousseen piinan, mutta myös nautinnon tunteet, kun kanavointini aika koitti. Olin usein lattialla konttaavassa asennossa kanavoitessani. Olin haudannut pääni käsieni väliin ja liikuin näin tilassa edestakaisin. Tunsin itseni kilpikonnaksi, joka huuteli kuorensa syvyyksistä. Ahmedin mukaan häpeä voimistaakin ruumiin pinnan kokemusta (Ahmed, 2018, 138). Ruumis voi kokea ”polttavaa” tai ”korventavaa” häpeää ja punastua sen vaikutuksista. Pinnan kokemuksen voimistuessa myös raja ruumiini ja maailman välillä kovenee.

Häpeä tarvitsee noustakseen yleisön todentavan katseen. Yleisön katse toimii itselleni usein paljastavana: se tuo eri tavalla tietoisuuteeni sen, mitä teen, paljastaa, että se on näkyvää myös muille. Katsojan katseen kautta pystyn itsekin katsomaan toimintaani ikään kuin ”ulkopuolelta” ja sieltä käsin näky saattaa olla hyvinkin yllättävä, naurettava tai hävettävä. Ahmed väittääkin, että häpeä vaatii aina todistajaa: hävetessäni toisen edessä paljastan tämän toisen ideaalisen katseen kautta oman epäonnistumiseni itselleni. Häpeä on konflikti minän ja minäihanteen välillä. (Ahmed, 2018, 139.)

Toisaalta kuka tahansa ei voi saada minua tuntemaan häpeää. Häpeän kokemukseen liittyy myös halu tai rakkaus toista kohtaan. Koen häpeää vain, kun toisen katseella on minulle väliä tai merkitystä. Häpeä on siis ristiriitainen tunne, jossa suhde toiseen ei ole vain täysin kielteinen. (Ahmed, 2018, 139.) Kuten häpeissään kasvonsa piilottanut lapsi saattaa kurkistella innostuneena toista sormiensa välistä, myös esiintyjänä huojun piinan ja nautinnon välissä. Häpeäni kertoo minulle myös siitä, että yleisö on tuiki tärkeä ja välttämätön osa esityksen ruumiin muodostumisesta.

Häpeään, kuten myös esiintymiseen, liittyy piiloutumisen ja paljastumisen liike. Voisikin ajatella, että kaikkeen esiintymiseen liittyy aina, jos ei häpeän läsnäolo, niin ainakin sen mahdollisuus: teos tai esityksen tapahtuma saattaa yllättää minut ”housut kintuissa”. Ahmedin mukaan ”[h]alu suojautua ja tulla peitetyksi edellyttää suojausten peittämistä: hävetessä haluaa suojautua juuri siksi, että on jo paljastunut toisille. Täten sana häpeä on yhtä paljon yhteydessä peittämiseen ja piilottamiseen kuin paljastumiseen, haavoittuvaisuuteen ja vahingoittumiseen.” (Ahmed, 2018, 137.) Häpeän energettinen lataus syntyykin juuri tuosta nuorallatanssista: ei ole mitään takeita siitä, että selviän tästä ehjin nahoin. Se on reunalle asettumista tietämättä, kumpaan suuntaan rinne viettää.

Häpeän luonteeseen näyttäisi kiinteästi liittyvän sulkeutumisen ele: tarve haudata päänsä, kääntää kasvonsa pois. Kuinka kääntää häpeä avaavaksi, maailmaa kohti meneväksi liikkeeksi? Piiloutuessani en nimittäin piilota vain itseäni, vaan myös teoksen ruumista. Ajattelen, että kysymys on intensiteeteistä. Jos häpeä on yksinkertaisesti liikaa, se ylittää sietokykyni ja muuttuu sulkevaksi. Tarvitsen jonkinasteista turvallisuutta voidakseni työskennellä häpeän kanssa hedelmällisesti. Se on ikään kuin suostumuksellista leikkiä ei-suostumuksellisen toiminnan tai sisällön kanssa, joka tietenkin näin ollen on kuitenkin lopulta suostumuksellista. Flirttailen tämän rajankäynnin kanssa. Häpeän kokemus toimii vastuksena, jonain, jota vasten työstää teoksen ruumista.

7.3. Leikki

Työskentelimme teoksen parissa usein niin, että teimme pidempiä tai lyhyempiä kaaria improvisoiden jonkin tehtävänannon maastossa. Esimerkiksi niin kutsuttu perusharjoittemme, aika -harjoite, oli yksi tehtävänannoista, jonka kanssa työskentelimme tähän tyyliin. Myös moderni tragedia/melodraama -harjoitteen kanssa työskentelimme vastaavanlaisesti. Näissä improvisaatioharjoitteissa syntyneitä materiaaleja käytimme osittain myös teosmateriaaleina. Tällainen vapaassa kentässä työskentely avasi tilaa sille, että esiintyjinä saatoimme löytää jotain yllättävää ja ennakoimatonta. Toisinaan kuitenkin koin, että muut leikkivät jotain, johon en itse pääse mukaan. Huomaan myös tässä työssäni sanoittavani suhdettani harjoituksiin usein juuri leikin käsitteen avulla. Tuntuukin tärkeältä pysähtyä pohtimaan, mitä sillä tarkoitan.

Usein leikki paljastui minulle juuri ulossulkevana elementtinä. Koin, että muut ovat jollain tavalla mukana leikissä, johon minä en pääse osalliseksi ja jonka sääntöjä tai reunaehtoja en tunne. En osannut leikkiä kuten toiset tai toisten kanssa. Istuin keskellä näyttämöä hölmistyneenä, yrittäen tarttua johonkin, mutta kykenemättä kytkeytymään. Näin ollen oma ”leikittömyyteni” toimi erottavana tekijänä muista ja ympäristöstäni, ja sai minut kääntymään sisäänpäin.

Mistä sitten leikissä on oikein kyse? Miten leikki toimii polttoaineena esiintyjäntyössäni? Katariina Numminen käsittelee leikin ja dramaturgian yhteyttä artikkelissaan *Dramaturginen prosessi leikkinä*. Hän esittelee leikin klassisen määritelmän, jonka mukaan leikki on toimintaa, jossa ei ole ennalta sovittu tapahtumien kulusta, vaan ne riippuvat leikkijöistä. Leikkiä tehdään sen itsensä vuoksi ja se on vapaaehtoista. (Numminen, 2018, 175.) Leikkiessä yksilö voi olla vaikkapa juna, merirosvo tai aurinko. Ajattelen, että esiintymisessä on jotain samankaltaista kekseliästä ja vaivatonta kuvittelua, kuin leikkimisessäkin. Kyse ei kuitenkaan ole vain kuvittelusta. Leikki on ruumiillista toimintaa, josta seuraa ruumiillisia muutoksia. Helena Erkkilä lainaa Paul Schilderiä kirjoittaessaan, että ”[e]simerkiksi lapset leikkivät usein pyörimällä oman akselinsa ympäri niin kauan, että huimaus sumentaa ruumiinkuvan rajat” (Schilder Erkkilä, 2008, 96 mukaan). Myös esiintyessä voin alkaa toimia kuvittelun pohjalta, mutta tuolla kuvitellulla ja siitä seuraavalla toiminnalla on myös ruumistani muuttavia vaikutuksia.

Leikissä, toisin kuin pelissä, ei ole usein selkeitä tai ainakaan kovin tiukkoja sääntöjä. Leikkimisen reunaehdot paljastuvat leikkimisen myötä: sitä mukaan, kun leikitään. Improvisaatio on näin ollen oleellisesti leikin tilaa. Vaikka aika -harjoitteen kenttä antoi raamit toiminnalle, jäi niiden sisään vielä paljon avoimuutta ja valinnanvapautta.

Vaikka leikin ”puitteet” olisivat kunnossa, miten synnyttää leikin kokemus? Ehkä edellä kuvaamani hämmennyksen tila olikin leikin kynnyksellä olemista. Numminen kirjoittaa, kuinka tylsyys on leikin edellytys. Hänen mukaansa tietty ikävystyminen edeltää leikin syttymistä. Tätä seuraava materiaalin hapuilu tai sormeilu puolestaan synnyttää niin leikin kuin leikkijänkin. (Numminen, 2018, 181.)

Leikin määritelmään kuuluu sen vapaaehtoisuus. Leikin ydinidea onkin, että se syntyy leikkijän tai leikkijöiden käsissä. Yksilöä ei voi ”määrätä” leikkimään. Leikin synnyttäminen teostyöskentelyssä vaatiikin teosmateriaalin ottamista omiin käsiin niin, että yhdistää alkuperäiseen tarjoukseen oman ymmärryksensä ja kiinnostuksena. Leikkimisen syttymisen edellytys on siis esiintyjän utelias suhtautuminen praktiikkaan tai teosmateriaaliin. Mutta ei niin, että ensin pitäisi olla utelias – uteliaisuus ja leikki ovat seurausta materiaalin käpälöinnistä, sen pyörittelystä ja ihmettelystä.

Entä sitten kokemukseni siitä, että muut leikkivät jotain tiettyä, johon en itse pääse mukaan? Onko esiintyessä tärkeää, että kaikki (esiintyjät) leikkivät samaa leikkiä? Numminen lainaa Tim Etchellsiä pohtiessaan vahinkoa tai säännön rikkomista. Etchellsin mukaan taiteellisessa työskentelyprosessissa on tärkeää sallia myös vahingot, väärintulkinnat ja virheet. Yhteistyö ei siis perustu pelkkään yhteisymmärrykseen vaan olennaista on myös se, kun ymmärrykset ovat eriäväiset. (Etchells Numminen, 2018, 179 mukaan.) Voisiko leikki siis olla jaettua, vaikka siitä olisikin erilaiset ymmärrykset tai merkitykset? *As Time Goes By* -teoksen harjoituskaudella koin, että jokainen esiintyjä toi oman erityisen ja ainutlaatuisen ymmärryksensä harjoitteisiin ja niiden tulkintoihin. Saatoimme siis esiintyjinä leikkiä rinnatusten mutta hieman omiamme. Toisaalta jaetut näyttämölliset olosuhteet toimivat toisiamme yhdistävinä tekijöinä.

Milloin sitten koin leikkiä teoksessa? Leikkiminen vaatii kärsivällisyyttä ja vaivannäköä: aina leikkiin ei pääse heti kiinni. Kun minulla oli tarpeeksi malttia ja aikaa keskittyä johonkin asiaan tai ilmiöön, leikki tuli luokseni. Teoksessa vietin niin paljon aikaa sinisen vaatomuovipötkylän kanssa, että siitä tuli leikkikaverini. Leikki syntyi myös sen kautta aina uudestaan, että kun vanhat tavat leikkiä pötkylällä alkoivat kyllästyttää, löysin uusia tapoja leikkiä sillä. Leikkiminen tuntuu aaltoliikkeeltä, jossa ensin tunnustelen jotain materiaa (virtuaalista tai aktuaalista), jonka seurauksena leikki syttyy. Tarpeeksi käpälöityäni kyllästyn ja tylsistyn, joka pakottaa löytämään uusia suhteita käsillä olevaan materiaan, tai etsimään jotain uutta.

Leikki syttyi ja sammui joskus yllättäenkin. Jokaisessa esityksessä oli omat leikin kokemuksensa. Nyt mieleeni nousee hetki Turun keikalta, Nykytaidetila Kutomolta, maaliskuussa 2023. Teoksen loppupuolella istuin kaiuttimen päällä ja heiluttelin

kädessäni kahta sinistä vaahtomuovipötkylää kuin airoja. Kaiutin liukui pientä ympyrää edestakaisin allani. Leikkisältä tuntui myös hetki, jossa ajattelin, että yhtäkkiä, kesken kaiken teoksen, vaateeni katoavat päältäni ja seison alastomana keskellä näyttämöä. Leikkiä voi siis virittää ajatus tai toiminta: pinnalta ytimeen tai ytimestä pintaan.

Esiintyessä vuorottelen ”leikkivän lapsen” ja ”valvovan aikuisen” roolia. Joskus minusta tuntuu, että saisin antaa sille lapselle enemmän siimaa, että aikuinen on vähän liian usein paikalla ja tarkkailee liian kovalla silmällä. Tunnistan omassa esiintyjäntyössäni tietyn kurinalaisuuden ja pyrkimyksen hallintaan. Taiteellisen opinnäytteeni purkukeskustelussa koreografi kuitenkin muistutti, että välillä näyttämö vaatii myös epäammattimaisuutta. Ymmärrän epäammattimaisuuden tässä yhteydessä juuri kontrolloimattomuutena ja tietynlaisena holtittomuutenakin. Leikin avulla pystyin ylittämään oman ymmärrykseni ja hylkäämään ennalta kategorisoidut käsitykseni. Se mahdollisti liiallisuuden ja sotkeentumisen.

Leikkiin liittyy nautinto, pilke silmäkulmassa toimiminen. Leikki keventää näyttämöllistä olemistani. Minulla on tapana ottaa itseni aika vakavasti, myös esiintyessä. Näyttämö on kuitenkin paradoksaalisuudessaan aika älytön paikka, ja tämän muistaminen ja itseään tästä aktiivisesti muistuttaminen kutitteli. Leikki ja nautinto, joka nousi huomiosta, että ”minähän vaan esitän, tämä on vain esitys”, karnevalisoi ruumistani. Karnevalisoitu ruumiini oli vapaampi kokeilemaan, tutkimaan ja erehtymään.

Leikkiin liittyy kuitenkin myös haurautta, Numminen muistuttaa. Hän lainaa psykoanalyttikko Donald Winnicottia, jonka mukaan leikissä kohtaavat sisäinen ja ulkoinen: leikki tapahtuu sekä leikkijän sisällä että ulkona, yhtäaikaisesti. Tämä rajakäynti tekee leikistä haurasta. (Winnicott Numminen, 2018, 182 mukaan.)

Kuinka esiintyjänä, osana taiteellista työryhmää, pitää yllä leikkiä omassa työssään? Työskentelyprosessissa koin, etten aina tohtinut leikkiä. Väärin-leikkimiseen teosprosessissa liittyy nimittäin torjumisen mahdollisuus: ”Ihan hyvä idis, mutta ei nyt ehkä kuitenkaan ihan sitä mitä etsitään”. Mutta jos aina välttelen torjutuksi tulemista, kavennan itseäni ja työtäni. Tuntuu siltä, että minun täytyy houkutellessa itseäni ottamaan riskejä epäonnistumisen uhallakin, sekä ruokkia tilannetta sisäisellä motivaatiollani. Ehkä

löytämäni asia ei ole juuri tämän teoksen maailmaan sopiva, mutta ehkä se on ollut minulle henkilökohtaisesti hyvin kiinnostavaa. Tällöin myös torjumisen vastaanottaminen tuntuu keveämmältä.

8. ESIINTYJÄNTYÖLLISIÄ ASENTOJA

Otan ja vastaanotan esiintyjäntyössäni erilaisia asentoja tai ruumiillisia muotoiluja suhteessa teoksen ruumiiseen. Jokainen teos on erityinen, uniikki, ja kaikkiin teoksiin eivät sovi samat asennot. Jokainen teos paljastaa itse, miten työskentelen sen kanssa. Siinä on jotain samaa kuin seksissä: seksiä ei voi ”osata”, vaan se on aina yksilöiden välinen yhteen tuleminen ja neuvottelu, asentojen löytämistä yhdessä. Asennot ovat suhteitani teoksen asentoihin: jos esiintymisen hetki on kokemuksessani aalto, voin surffata. Pirulliselle esiintymisen hetkelle pyllistetään. Asennot eivät ole staattisia, vaan muutoksessa ja kysymyksessä olevia: mihin suuntaan juuri tässä hetkessä kenotan? Mitä on pyllistykseni tässä esityksen ainutkertaisessa hetkessä? Teoksen ruumis voi tarjota jotain tiettyä asentoa, johon itse sitten muotoudun. Kuitenkin myös itse esiintyjänä voin ottaa asentoja, joihin teos sitten muotoutuu.

8.1. Noja eli etukeno-takakeno

Noja on havainto oman ruumiin mentaaliseen kallistuskulmasta suhteessa pystyakseliin. Nojalla kuvaan havaintoani suhteestani yleisöön. Saan nojan kokemuksesta tietoa altistumisen, vaikuttumisen ja vaikuttamisen tapahtumista.

Etukeno on liike, jossa olen vähän huolissani yleisöstä. Etukeno on yritys päästä selville yleisön merkityks maailmoista, mikä on tietenkin tuomittu epäonnistumaan. Siinä tarkistan yleisöltä ”oletteko mukana?” ja teen tulkintoja asian laidasta. Etukeno tuntuu epämukavalta: siltä etten aivan ole itseni päällä. Etukenossa unohdan tärkeän tehtäväni tai se muuttuu vähemmän tärkeäksi, tulee yleisön katseen heilauttamaksi.

Miellyttävämpi asento on takakeno. Takakenossa on jotain, mihin nojata, enkä kaadu suin päin yleisöön. Annan yleisön katsoa ja nähdä, mitä he näkevät. Annan itselleni tilaa työskennellä. Takakenoon nojatessani otan itselleni aikaa vastaanottaa havaintoani. Olen aktiivinen mutten reaktiivinen. Etukenossa puolestaan yleisön katse saa aikaan sen, että alan toimimaan kiirehtien. Tulee tunne, että pitää äkkiä päästä seuraavaan hetkeen, ja aina seuraavaan.

Etunoja ja takanoja ovat esitystilanteen muovaamia. Ne eivät ole aina täysin hallittavissani. Tärkeämpää kuin niiden totaalinen hallitseminen onkin ollut huomaaminen ja ohittamatta jättäminen. Kun en ohita etunojan kokemusta ja yritä vaihtaa sitä toiseksi, miellyttävämmäksi, en työskentele tilannetta vasten, vaan sitä myöten. Tämä tuntuu energeettisesti sopuisammalta. Usein myös jo tilanteen huomaaminen ja myöntäminen mahdollistavat muutoksen.

8.2. Surffaus

Surffauksessa lautailija odottaa merellä aaltoa. Aallon lähestyessä surffaaja alkaa kauhoa vettä käsillään päästäkseen aallon kyytiin. Oikealla hetkellä, aallon harjalla, surffaaja nousee seisomaan laudalleen, ja antaa aallon kuljettaa itseään. Esiintyjäntyöllinen surffaus on kokemus siitä, että saan esityksen hetkessä aallosta kiinni ja voin ratsastaa sillä. Siihen liittyy aallon alkujen tunnistaminen, huomioiminen ja niiden vahvistaminen.

Harjoitellessani (Inter)acting with the Inner Partneria olen kokenut surffausta. Kuulostelen aallon alkua ja koitan valjastaa vesimassan alleni. Onnistun toisinaan, useinkin. Tämä tarkoittaa itselleni sitä, että tunnistan, mitä tarjoutuu ja sitoudun siihen. Usein tuntuu kuitenkin siltä, että en malta surffata aaltoa loppuun asti, vaan lopetan ennen aikojani. Aalto olisi oikeasti paljon pidempi, mutta olen kärsimätön ja vaihdan.

As time goes by teosprosessissa koreografi sanoitti kiinnostustaan sitä kohtaan, kuinka esiintyjän ollessa kysymyksessä ja harjoitteessa tapahtumassa ikään kuin puristuu jotain ulos. Tällainen puristumisen mielikuva saa minut ajattelemaan esiintyjän johonkin aika ahtaaseen ja paineiseen tilaan tai tilanteeseen. Onko tällaisessa paikassa tilaa surffaukselle? Kuitenkin myös teoksessa koin sitä ajoittain. Surffaus sai minut tarttumaan ja sitoutumaan asioihin. Juuri siinä näenkin sen arvon. Surffaus on sitoutumista aallon mukana kulkemiseen. Se auttaa minua tekemään teoksessa toimiessani erilaisia ajallisuksia ja kestollisuuksia.

Huomaan kuitenkin myös kamppailevani surffauksen asennon kanssa. Prosessissa koin, että usein en päässyt ”tehtävien päälle”, että olin ikään kuin tehtävän vieressä tai vastassa. Toisaalta olisiko ”tehtävän päälle” pääseminen jonkinlaista haltuunottoa, ennalta päätettyä ja tiedettyä, tyhjäksi ratkottua? Onko surffaus sama asia kuin tehtävän päällä oleminen? Onko surffaaja kysymyksessä ja harjoittamisessa kiinni, vai liittääkö hän huolettomana ja varmana omasta onnistumisestaan? Voisiko surffaus olla ei-haltuunottavaa ja dynaamista?

Tunnistan surffaukseen liittyvän riskin odotuksista. Jos odotan tai oletan, että asiat menevät tietyllä tavalla, on kokemus heilauttavampi, jos niin ei käykään. Esiintyjänä surffauksen kokemus on minulle kuitenkin psykologisesti tärkeä. Se on nautinnollinen tila, jossa voin tukeutua teoksen ruumiiseen kuin kontakti-improvisaatiopartneriin. Tunnen teoksen ruumiin luisen rakenteen, johon tukeutua ja pehmeät kohdat, joihin laskeutua. Tunnistan momentumin hetken, kun teos kannattelee ja voin hetken liittää. Teosmateriaalista tulee pinta, jota vasten liu’un eteenpäin.

8.3. Pyllistäminen

Pyllistämässä on kyse teoksen ja minun välisen suhteen keventämisestä. Taiteellisessa opinnäytteessäni pyllistyneen asento avautui breaking the task -nimisen tehtävän kautta. Lyhykäisydessään siinä oli ideana unohtaa tehtävä ja esiintymistilanne ja tehdä jotain siitä täysin poikkeavaa. Mentaalipyllistyksessäni saatoin vaikkapa ruveta venyttelemään, lämmittelemään tai tekemään pilates-liikkeitä kesken teoksen. Pyllistäminen ei kuitenkaan ole vain strategia tehtävän kanssa työskentelyyn vaan myös esiintyjäntyöllinen orientaatio esityksen tapahtumaan. Voin tehdä aktiivisen valinnan ottaa tuon asennon, jolloin ravistelen myös teoksen ruumiin geometriaa.

Suvi Valli kirjoittaa pyllistämisestä teoksessaan *Hallittua kaatumista ja muita ruumiin kielen asentoja*: “Muille pyllistävän henkilön viesti on suorasukainen: terveisiä p***stä. -- Pyllistys ei kuitenkaan ole vain haistattelevaa häpäisemistä, vaan se voi olla myös kaverillista piruilua. Takapuolensa paljastava henkilöhan asettuu itse naurunalaiseksi.” (Valli, 2021, 141.) Esiintyjäntyöllisenä asentona ja asenteena pyllistys avautuikin

minulle juuri kaverillisen piruilun sävyssä. Se on minulle keino ottaa itseni vähän vähemmän vakavasti. Pyllistäminen on teoksen ruumiin rajan koettelua. Se on hännäämistä, jossa venytän tai supistan aikaa, teen mielestäni ”sopimattomia” valintoja tai eleitä. Se on kontaktiin tulemistä pyllä edellä, jossa voi joutua joskus niin sanotusti ”perse edellä puuhun”: tehdä asiat väärässä järjestyksessä, väärään aikaan, nurinkurisesti. Pyllistän, jotta teoksesta ei tule liian pyhää ja koskematonta. Toisin kuin häpeässä, jossa löydän itseni housut kintuissa, pyllistäessä lasken ne itse ja tietoisesti.

As Time Goes By teoksessa pyllistelin erityisesti kohtauksessa, jota työryhmässä kutsuimme nimellä struggle. Sana ei kuitenkaan koskaan oikein vastannut kohdallani ymmärrystäni kohtauksesta, vaan johti jopa harhaan, joten annoin sille itse myöhemmin nimeksi *ek-stasis*. *Ek-stasis*-termi oli noussut esiin myös työskentelyprosessin aikana, kun olimme käsitelleet Hans Ruinin tekstiä. Käsitän sanan itsen ulkopuolena olevana tai poissa-sijoiltaan olevana. Nimesin kohtauksen itselleni tällä tavalla, sillä kohtauksessa oli tarkoitus piirtää esiin ruumiillista transformaatiota, jonka edellisessä kohtauksessa tapahtunut vaatteidemme ja ruumiidemme värjäys oli laittanut liikkeelle. Itselleni tuo transformaatio avautui *ek-stasis*-käsitteen kautta niin, että olin ikään kuin sijoiltani tai teos on sijoiltaan.

Keskustelimme työryhmän kesken siitä, mitä kohtaus tarvitsisi. Koreografi kaipasi siihen tuulahduksia tilan läpi ja jonkinlaista kamppailun tai pyristelyn energiaa. Toisaalta sitä esiin piirtämään hän kaipasi myös selkeämpiä linjoja ja toimintoja. Minun oli aluksi hankala löytää tapoja, joilla saisin nuo vastinparit näkyviksi kokonaiskompositiossa. Pyllistäminen tulikin kuvioihin juuri siksi, että koin että en saanut kohtauksesta oikein kiinni. Pyllistämisen avulla pystyin avaamaan itselleni tilaa toimia kohtauksessa toisin. Pyllistämällä alkuperäiselle ”kohtauksen idealle”, sille miten itse olin sen ymmärtänyt, löysin esimerkiksi pyhän rituaalin toimittamisen. Pyhässä rituaalissa kuljetin jotain konkreettista objektia tai immateriaalista pilveä tilassa kuin pyhää objektia. Loin itseni ja objektin välille tiiviin suhteen ja toimitin tehtävää kuin se olisi tärkeintä, mitä olen koskaan tehnyt. Pyllistys oli siis myös tapa saada itselleen esiintyjäntyöllistä tilaa sekä löytää ja kiinnittää itselleen merkityssisältöjä kohtaukseen.

9. LOPUKSI

Kun nyt ajattelen taiteellisen opinnäytteeni esittämisen kokemusta ja sitä tietotaitoa, joka minulla siihen liittyen on, mieleeni nousee ensimmäiseksi työhön liittyvät haasteet. *As times goes by* ei ole esiintyjälle helppo teos. Se kysyy hyvin moninaista osaamista, kykyä tarkkuuteen ja holtittomuuteen, syvyyteen ja keveyteen samanaikaisesti. Teoksessa haastavinta itselleni oli se, että huomiota täytyi siirtää koko ajan. En voinut upota somaattiseen kokemukseen, hahmoon, ääneen, kompositioon tai representatiiviseen tasoon kovin pitkäksi aikaa, ennen kuin piti jo vaihtaa, jotta teoksen ruumiiseen saatiin väreilemään ne moninaiset voimat, joita se kysyi. Tämä teki esiintyjäntyöllisestä kokemuksestani aika fragmentaarisen. Ehkä tämän takia onkin vaikeaa saada kokonaiskuvaa siitä, millaista on esittää tätä teosta. Esiin nousee jokin pieni fragmentti, palanen, joka ottaa kokonaisuuteen loputtoman määrän suhteita. Toisaalta ajattelen, että esiintyjänä minun ei edes tarvitse saada mitään eheää, koherenttia kokemusta esiintymisestä. Kyse on erilaisista laaduista ja intensiteeteistä, joista toinen ei ole toista parempi, tärkeämpi tai merkittävämpi.

Kirjallisen opinnäytteeni aikana kirkastui ajatus, että esiintymistä voi ruokkia kahteen suuntaan: sisältä ulospäin tai ulkoa sisäänpäin. Tuntuu helpottavalta huomata, että voin esiintyä myös ilman tiettyä ”tuntua” tai ”fiilistä”. Niihin liittyy aina tietty epävarmuus ja heiluminen: mitä jos tunnetta ei saavutakaan, entä jos tuntuukin jotenkin erilaiselta? Jos ainut ohjenuorani esiintymisen hetkessä olisi se ”miltä tuntuu”, tulisi esiintymisestä hankalaa, jollei mahdotonta.

Kirjoittamisen myötä on alkanut itää ajatus siitä, että osittain sanoitan asentoja ja strategioita, jotta esiintymisen hetkellä voisin luopua verbalisoinnista. Ajattelen, että asennot kerrostuvat ja kertyvät ruumiiseeni. Ne jättävät muistumia ja tuntuja, ruumiillisia jälkiä siitä, miten yläruumis kallistuu eteen ja peppu paljastuu, miltä tuntuu, kun aalto ottaa mukaansa, kuinka nojatessa painopiste heilahtaa. Esiintyessäni voinkin tukeutua siihen, että minussa on jo se kaikki tieto, taito ja taituruus. Minun ei tarvitse mitenkään jäsenellä niitä ottaakseni ne käyttööni.

Vaikka olen tässä opinnäytteessä pitäytynyt melko tiukastikin näyttämön lähettyvillä, ajattelen että tanssija-esiintyjän osaaminen on tai voi olla laajemminkin maailmaa ja yhteiskuntaa liikuttava ilmiö. Näyttämöllä tapahtuva ruumiillinen kokemus ei jää vain näyttämölle, vaan vuotaa ja valuu myös sen ulkopuolelle. Esiintyjänä toimiminen asettaa vaatimuksen löytää sellaisia toiminnan tapoja, joissa en nojaa kontrolliin tai järkeistämiseen. Joudun luopumaan ennalta tiedetystä ja oletetusta, toimimaan kategorioiden välissä. Tällainen maailmaan suuntautumisen tapa voisi tuoda vaihtoehtoja aikaamme, jossa polarisaatio ja erilaiset moninaiset kriisit saavat meidät yhä uudelleen pohtimaan, miten täällä ollaan.

Elän siirtymän hetkessä, siinä missä jokin uusi ei ole aivan vielä alkanut versoa, jokin tuntematon odottaa muotoutumistaan. Sekä kirjallinen että taiteellinen opinnäytteeni ovat olleet itselleni myös liikettä opiskelijan roolista kohti ammattilaisuutta. Haluan lopettaa tämän opinnäytteen Maria Matinmikon runoon. Se saa kuvata tätä erityistä katkoksen paikkaa, välitilan hetkeä ennen uuden kehkeytymistä.

”Ilma leijuu kylmänä ja raikkaana, mutta samalla siitä tirisee hikeä. Olen matalapaineen kiihdyttämä: yhtä aikaa surullinen, haikea, ahdistunut, intensiivinen ja tarkkaavainen. Olen hetken päällä, sen ytimessä. Eturivissä. Jopa näyttämöllä. Ilmanmuutos repäisi kalvon, joka erottaa minut koirasta, kadusta, ohikulkijoista ja ankarasta sodankaltaisesta rehellisyydestä. Hiusten ja ajatusten lisäksi tuuli pelmautti epätasapainoon kasvojen piirteet. Silmät ja nenänreiät laajentuivat, posket toisaalta kiristyivät, toisaalta veltostuivat. Suussa maistuu hiki, kieli ja jano. Otsa leveni, leuka ehdottomasti löystyi. On keskikevät, mutta ilma muuttui yllättäen hyvin syksyiseksi. Peruuttamattomalla tavalla mieleen ja ruumiiseen ryöpsähtää syksy, syksyjen kaupungit ja tempo, jäätävänä alkava kiihkeys. Säänmuutos pysäytti ruumiin veden: tiettyyn suuntaan soljuva virtaus nääntyi ja pärskähti kielekkeeltä hallitsemattomiin suuntiin. Päätän vetää viivan. Nyt riittää. Vedän viivan itseni läpi. Tässä on paksu pensseli, jonka pää on musteesta kuohkea, lähes kankea. Vedän viivan, joka tarkoittaa, etten ajattele mitään, sillä ei ole mitään ajateltavaa. Liikun eteenpäin.”

(Matinmikko, 2013, 21.)

Lähteet

Kansikuva: Luca Sirviö

Kirjat

Ahmed, Sara. 2018. *Tunteiden kulttuuripolitiikkaa*. Tampere: niin & näin.

Erkkilä, Helena. 2008. *Ruumiinkuvia!: Suomalaisen performanssi- ja kehoitaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Helsinki: Valtion taidemuseo. Väitöskirja: Helsingin Yliopisto.

Heidegger, Martin. 1996. *Taideteoksen alkuperä*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

Kirkkopelto, Esa. 2020. *Logomimesis: Tutkielma esiintyvistä ruumiista. Paradeigma -sarja*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Manning, Erin. 2013. *Always more than one: Individuation's Dance*. Durham & London: Duke University Press.

Matinmikko, Maria. 2013. *Musta*. Vantaa: Mahdollisen Kirjallisuuden Seura.

Numminen, Katariina. 2018. ”Dramaturginen prosessi leikkinä.” Teoksessa *Dramaturgiakirja: Kaikki järjestyy aina*, toim. Katariina Numminen, Maria Kilpi, Mari Hyrkkänen. 171–183. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 68. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Santanen, Sami. 2017. *Ajatuksen paikka: Kirjoituksia estetiikasta ja filosofiasta (1986-2017)*. *Paradeigma -sarja*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Valli, Suvi. 2021. *Hallittua kaatumista ja muita ruumiin kielen asentoja*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.

Internet -lähteet

Hunter, Vicky & Palmer, Helen. *Worlding*. New Materialism -sivusto. Haettu 12.4.2023. <https://newmaterialism.eu/almanac/w/worlding.html>

(Inter)acting with the Inner Partner -sivusto. *The Discipline*. Haettu 23.3.2023. <https://www.interactingwiththeinnerpartner.org/discipline/>

Yle. Haastattelu. Muunsukupuolinen esitystaiteilija Emilia Kokko: ”*Jotta jonkun ääni kuuluu, pitää jonkun muun olla hiljaa*”. Haettu 10.4.2023. <https://yle.fi/a/3-11070741>

Esitykset

Umstülpung. Tipi-Instituutti: Joanna Haartti, Hanna Raiskinmäki, Noora Dadu, Niina Sillanpää, Niina Hosiasluoma ja Anna Antsallo. Esitys 30.3.2023, Teatteri Takomo, Helsinki. Ensi-ilta 24.3.2023.

Opinnäytteet

Holma, Linda. 2021. ”Merkityksiä.” Tanssitaiteen kandidaatin tutkinnon portfolio työ, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Koponen, Marja. 2013. ”Kun esiinnyn yleisölle, esiinnyn myös itselleni.” Tanssijan maisteriohjelman opinnäytetyö, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Kurssit ja työpajat

Ginman, Karolina. 2023. ”Kurssi tanssijantyön metodeista ja liiketekniikoista.” Omat muistiinpanot kurssilta. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki, 24.-28.10.2023.