

Tuntemisen ongelma

**Minuuden romahduksen pelko ja toivo:
huokoinen abjekti historiallisen ja
teknologisen mediaation kaikupohjana
kelluvien merkkien lavalla**

Tuukka Haapakorpi

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu

Äänisuunnittelun maisteriohjelma

Opinnäytteen kirjallinen osa

2026

**TAIDE-
YLIOPISTO**

Tiivistelmä

Päiväys:

Tekijä: Haapakorpi. Tuukka

Koulutus- ja maisteriohjelma: Äänen maisteriohjelma

Tutkielman / Kirjallisen osion nimi:

Tuntemisen ongelma: Huokoinen abjekti historiallisen ja teknologisen mediaation kaikupohjana kelluvien merkkien näyttämöllä

Kirjallisen työn sivumäärä:

Taiteellisen / taidepedagogisen työn nimi: This is the Water

Kuvailen tässä opinnäytteessä kahden tekemäni esityksen teosprosessia henkilökohtaisesta teoreettiseen ja konkreettiseen. Keskeisenä yhteisenä nimittäjänä teosten lavallistamiselle on tuntemisen ongelma kulttuurisena ja aistillisesti monimerkityksellisenä ilmiönä.

Esitän näyttämön paikkana, jossa merkitykset voivat murtua, olla liikkeessä riippumatta merkityksenannon pakosta, joka dominoi ulkoista ja sisäistä järjestystä, lavaa ja kehollisen kokemuksen jäsentymistä.

Kirjoitan opinnäytteeni alaotsikossa minuuden romahtamisen pelosta ja toivosta. Tämä liittyy abjektin käsitteeseen ja hysteriaan kielellisenä ilmiönä. Käsittelen abjektia ranskalaisen psykoanalyytikon Julia Kristevan mukaan subjektin muodostumiselle välttämättömänä, mutta myös sen yhtenäisyyttä uhkaavana tekijänä. Sidon näitä teemoja postdramaattisen teatterin kehykseen, kuten Hans-Thies Lehmann on kuvannut sitä kirjassaan Postdramatic Theatre. Tämän lisäksi tarjoan Leo Murrayn semioottista lukutapaa laajentavan näkökulman Artaudilaisen teatterin suhteesta ääneen Mladen Ovadijan artikkelin kautta.

Annan lukijalle konkreettisen esimerkin nykyteatterista ja sen suhteesta kielen ja minuuden suhteeseen Ntamon julkaiseman E.L. Karhun näytelmän tekstin, Eriopiksen katkelmien muodossa. Pohdin sen antamia suhteita tekstin, lavan ja niiden ulkopuolella olevan maailman, kulttuurihistorian ja median, väliseen merkkien virtaukseen, peilaten sitä vuotavaan subjektiin Dodie Bellamyn kirjallisuudessa.

Osioissa Teksti ja Esitysten kuvaukset avaavat teosprosessia kielellisestä ja lavallisesta näkökulmasta kokonaistaideteoksena, jonka kaikki osat ovat keskenään yhtä tärkeitä. Henkilökohtaisen siirtyminen lavalle teosprosessin käyttövoimana vertautuu Walter Benjaminin ajatukseen maailmanpuuhosta. Käytän tekstissäni paljon anekdootteja, jotka tekevät tekstistä humoristista ja jutustelevaa, etäännyttäen sitä akateemisesta kirjoittamisesta. Myös työryhmälähtöiset prosessit etenkin Teo Ala-Ruonan kanssa tehtyjen teosten tiimoilta saavat oman osionsa.

Kirjallisen osuuden viimeinen kappale, Sisäinen emigraatio sisältää yhteenvedon kaltaisen lisäksi myös projisioita tulevaisuuteen sekä teoreettisia lähtöjä. Pohdin sisäisen liikkeen merkitystä absoluuttin ja yhteiskunnan näkökulmista Svetlana Alexijevichin ja Julian Jaynesin ajatusten parissa ja laajennan draaman jälkeisen teatterin kehystä Becketttiläisestä näkökulmasta.

Asiasanat: Abjekti, hysteria, julmuuden teatteri, Artaud, Feministinen teoria

Sisällysluettelo

Tiivistelmä	5
Sisällysluettelo	6
1. Johdanto	4
2. Teoreettinen viitekehys	6
2.1. Peircen neljään vaillinaisuuteen perustuva semioottinen viitekehys	7
2.2. Kielletty ääni	8
2.3. Huokoinen abjekti	10
2.4. Abjekti omassa työskentelyssäni	11
2.5. Dodie Bellamyn vuotava, kujeileva kertojaminä	12
2.6. Eriopis	13
2.7. The Terrible Master	17
<hr/>	
3. Teksti	19
3.1. Session draft Reykjavik, Angela & José	20
<hr/>	
4. Esitysten kuvaukset	25
4.1. This is the water	26
4.2. Ruins to Life @Ääniaalto Festival	28
4.3. Ääniaalto Festival: esityksen kuvaus	31
<hr/>	
5. Sisäinen emigraatio	33
Lähteet	36
Liite 1	38

1. Johdanto

Sisälläni on elin, jota suojaamaan on, tai tuntuu kehittyneen kesäpäivä, kanaali, veneet, liikenne. Luut, nivelet, olkaimet ja elimet, veri. Kuin sen ympärille olisi kietoutunut vessassa käyminen ja kukkien kastelun rytmi

-Tuukka Haapakorpi, 2025

Kirjoitan kahdesta esityksestä, jotka tein kolme vuotta sitten taiteellisena opinnäytteenäni opiskellessani Teatterikorkeakoulun äänisuunnittelun maisteriohjelmassa.

Esitykset perustuvat henkilökohtaisiin kokemuksiin, joiden pohjalta taiteellinen prosessi on käynnistynyt. Taiteellisen prosessin tuote, esitys, ei vastaa henkilökohtaista kokemusta. Teokset voidaankin lukea ilman tietoa henkilökohtaisesta kokemuksesta, johon ne perustuvat. Esitysten tekeminen on itsessään ollut tarkoituksenmukaista jonkin kehollistuneen, jota ei voi sanallistaa, käsittämiseksi. Taiteen tekeminen on minulle ensisijaisesti ajattelua.

Olen aiemmalta ammatiltani kuva- ja äänitaiteilija. Tämä vaikuttaa paljon siihen, miten mielläni myös esityksellisen prosessin rakentumista. Työryhmässä toimiminen on osa ajatusprosessia, joka on minulle itsessään tärkeä – ehkä jopa kaikkein tärkeintä. Äänisuunnittelu on minulle ammatti, jossa on mahdollista jakaa ja jatkaa ajatusprosesseja, teosten tekemisen tapaa, joka muuttaa minua.

Ensimmäinen esityksistä on esitysmuotoinen, työryhmän kanssa toteutettu *This is the Water*, jota kehiteltiin vuoden 2022 syksystä vuoden 2023 keväälle. Toinen on sooloesiintyminen *Ääniaalto* -festivaalilla nimellä *Ruins to Life*.

Näitä kahta yhdistää kehittelemäni suuhun sijoitettava silikonisukka, jonka sisällä on maailman pienin Bluetooth-kaiutin. En ollut esityksiä tehdessäni täysin tietoinen, mitä sen käyttäminen tarkoittaa. Minua kiehtoi jonkinlainen varastetun äänen ja kehosta sisään ja pois astumisen välinen sävellyksellinen dramaturgia, joka ei erottele materiaaleja toisistaan.

Tekemäni esitykset lavallistavat suun rajapintana, joka on merkityksenannon tuolla puolen: alueena, jolla ääni etääntyy subjektista ja palaa vieraana kaikuna. Se kääntää hysterian teatraalisena muotona alueeksi, jonka on ottanut haltuunsa proteesi. Keho ei ole paikka, jossa puhe syntyy, vaan se on kaikupohja äänille, jotka tulevat nykyisyyden ulkopuolelta, pitkin historiaa ja teknologiaa.

Keskeinen käsite teoksille on abjekti, josta olen kehitellyt omaan käyttööni sopivan version, huokoisen abjektin. Alun perin ranskalaisen psykoanalyytikon ja feministisen teoreetikon Julia Kristevan keksimä käsite määrittelee kielen ulkopuolella olevan alueen, jonne kaikki se, joka ei mahdu symboliseen järjestykseen muumioituu ikään kuin kalvolla suljetuksi turvalliseksi haudaksi. Subjektille on Kristevan mukaan ominaista rajata itseään, mutta se ei toisaalta myöskään tule toimeen ilman sitä, mikä on ulossuljettua, abjektia (Kristeva 1982, 2).

Olinkin teosten tekemisen alkuvaiheessa kiinnostunut japanilaisesta nykyisin kielletystä itsemuumioimisen traditiosta, Sokushinbutsusta. This is the Waterin kohtauksessa, jossa esiintyjä koskettaa seinää olen kuvitellut seinän sisälle esiintyjän muumioituneen isän.

Teoksissa ovat läsnä sekä toisen keho että omani. Tämä on tutkimuksellisenä kysymyksenä eräs monista, joita olen hautonut ja liittyy oleellisesti draamanjälkeisen teatterin määritelmään esiintyjän kehon transformaatiosta lavalla (Lehmann 2006, 137). Tässä tekstissä tutkimuskysymykseni koskee tarkemmin merkityksenantoa ja tuntemista kulttuurisen kautta koodautuvana ilmiönä. Miten taide eli tässä tapauksessa draamanjälkeisen teatterin viitekehyksessä lavallistaminen voi murtaa ja muuntaa ilmeistä merkityksenantoa ja laajentaa kokemushorisonttia henkilökohtaisesta yleiseen?

Tutkin kysymystä akateemikko ja kirjailija Anne Carsonin sukupuolittuneen äänen antiikista lähtevän genealogian näkökulmasta, liittäen siihen artaudilaisen ja postdramaattisen teatterin hieroglyfisyden, kelluvien merkkien lavan ilmiöitä.

Kysyin myös hiljattain zen-buddhalaiselta munkilta lavalliseksi muuntuneen kokemukseni merkityksestä, joka vastasi, että tärkeintä ei ole ymmärtää vaan jatkaa.

2. Teoreettinen viitekehys

Teoreettisena viitekehysenä olin aluksi kiinnostunut Artaudin elimettömästä ruumiista, jonka Deleuze ja Guattari olivat poimineet lähdeksi kirjaansa *Anti-Oidipus*. Kiinnostuin *Anti-Oidipuksesta* teoksena siksi, että se väitetysti purkaa sekä Freudilaista, ydinperheeseen liittyvää psykoanalyttista rakennelmaa, että Marxilaisuuden perusajatuksia yhteiskunnasta. Kirjan esittelemä metodi, skitsoanalyysi on tekijöiden mukaan tarkoitettu halun deterritorialisaation välineeksi: ydinperheen ja yhteiskunnan välinen ero on heidän mukaansa hälvennettävä, jotta elimettömän ruumiin halukone toimisi. Guattarin ja Deleuzen mukaan neuroottinen kategorisaatio kuohitsee meidän halumme: jonkin sisäisen, yhteiskuntaruumiin pinnan alla sijaitsevan mekanismin. (Deleuze G, Guattari F, (2007), 1,22)

Nämä lähtökohdat liittyvät ylisukupolviseen kehollistumiseen, jonka sanallistumatonta aavistusta aloin purkamaan esityksen tekemisen kautta 2022.

Skitsoanalyysi on Deleuzen ja Guattarin kehittämä työkalu, irtiotto psykoanalyysin rakenteen tarjoamasta hierarkiasta vanhemman ja lapsen, terapeutin ja terapotavan välillä. Deleuzen ja Guattarin mukaan skitsoanalyysi mahdollistaa halun rakenteen tutkimisen ilman merkin ja merkitsijän painoa. (Deleuze G. Guattari F. (2007) 37-38)

Deleuze ja Guattari eivät kuitenkaan tarkoita skitsofreniaa kliinisessä, lääketieteellisessä mielessä vaan deterritorialisaation välineenä. Skitsoanalyysin ydin onkin eräällä tapaa verrannainen Situationistien *Détournementin* taktiikkaan.

Détournement tarkoittaa minkä tahansa taiteellisen tai muun käsitteen käyttämistä situationistisen ympäristön rakentamiseen eli tietynlaiseen käsitteen uudelleenkäyttämiseen tai parasitointiin. Deleuze ja Guattari pyrkivät siis käyttämällä kliinisen psykologian tautiluokituksen nimeä muuttamaan todellisuutta antamalla sille uusia merkityksiä, jotka purkavat alkuperäisen vastaavia.

Sittemmin olen liikkunut Deleuzen ja Guattarin skitsoanalyttisestä viitekehuksesta kohti semioottista, kantaen mukana *Anti-Oidipuksen* antamia lähtöjä, päivittäen niitä sopivammaksi niin teosten, kuin tämän kirjallisenkin opinnäytteen, teemoihin. Anti-

Oidipus on siis lähtökohta teoreettiselle käsitteistämislle, muttei määrittele viitekehystä. Sen mainitseminen on kuitenkin tässä oleellista kontekstin takia.

Skitsoanalyysi toimii teoksen sisäisenä, jäsentymättömänä ja antipsykologisena viitoittajana kohti tekstuaalista käsitystä yksilöstä, jonka perustalta rakennan argumenttia subjektissa tapahtuville kehollisille siirtymille, jotka asettuvat Artaudilaiselle kelluvien merkkien lavalle.

Käsittelen teoreettisesti siis sekä teoksen, sen lähtökohdan eli subjektin, sisäistä ja ulkoista rajapintaa, joka on huomioitu myös teoksen tekstissä. Abjekti on suhteessa tähän pintaan sekä kielen, kehon että esityksen tekstin tasolla: se on kolmas, joka hapertaa molempien ihoa, huokoistaa sitä läpäisevämmäksi ja läpäistyvämmäksi.

2.1. Peircen neljään vaillinaisuuteen perustuva semioottinen viitekehys

Leo Murray määrittelee Peircen semioottisen viitekehyyksen perusteet neljän vaillinaisuuden lähtökohdista (Murray 2015, 56-57).

Peircen ensimmäisen vaillinaisuuden mukaan meillä ei ole introspektiivistä ulottuvuutta, vaan kaikki ulkoisesta maailmasta tuleva tietäminen perustuu oletuksiin ulkoisista faktoista. Toiseksi, meillä ei ole intuitiota, vaan kognitio rakentuu loogisesti edellisille kognitioille. Kolmanneksi, meillä ei ole ajattelua ilman merkkejä. Neljänneksi, meillä ei ole ymmärrystä siitä, mitä ei voi ymmärtää.

Yllä olevan määrittelyn puitteissa Murray ehdottaa, että merkitys ja kognitio eivät voi olla olemassa ilman toisiaan, ja että sillä mitä ei voi havaita (incognisable) ei voi olla merkitystä koska sitä ei voi havaita. Kyse on siis logiikasta, kielen logiikasta, joka on semiotiikan ytimessä. Erityisen mielenkiintoiseksi neljännen vaillinaisuuden määritelmän tekee sen tarkastelu Kristevan abjektin (Kristeva 1982) ja Cixous'n L'écrituren (Cixous 2013) näkökulmasta: sitä, mikä ei sovi kielelliseen järjestykseen, ei voi olla olemassa. Murray vahvistaa väitteeni viittaamalla Peirceen (Murray 2015, 59).

Mladen Ovadija viittaa Peircen teoriaan, mutta lukee sen kuvaamaa äänen ja materiaalin liikettä lavalla dynaamisena prosessina, jolla on valta muuntua ja muuntaa merkkejä ja merkitsijöitä toisiksi (Ovadija 2015, 22-23).

Ovadija argumentoi, että äänen semioosi on ennemminkin materiaalista emergenssiä, joka muodostaa olosuhteen toisenlaiselle, assosiatiiviselle kentälle, jolla tunteet, muistot ja affektit tulevat merkitsijöiksi. Vaikutelma tai affekti ei siis käänny Ovadijan mukaan järjelliseksi tai merkitykseksi: merkit eivät käänny merkitsijöiksi vaan teatteriääni muodostaa oman, uuden kommunikatiivisen ja assosiatiivisen kenttensä, joka ei ole sidoksissa merkkisidonnaisiin järjestelmiin, joissa näytelmäkirjallisuus on ylin määrittäjä.

Aistin Ovadijan tavassa purkaa äänen merkityksiä kaikuja feministisestä teoriasta, jonka mukaan symbolinen järjestys on toiseuttava prosessi, joka asettaa kielellisesti ymmärrettävät asiat etusijalle suhteessa tuntemiseen, kehollisuuteen. Tämä ei ole kaukana hysterian määritelmästä.

2.2. Kielletty ääni

Työskentelin vuonna 2016 sveitsiläisen äänitaiteilijan Antoine Längin kanssa. Teimme Suomessa muutamia keikkoja ja järjestimme työpajan, jossa Antoine opetti praktiikkaansa kokeellisen äänenkäytön metodeista. Hänen lähestymistapansa kuvaili ääntä syntetisaattorina ja kurkkua filterinä: tekniikka perustui eräänlaiseen hengityksellä luotavaan putkeen, jonka resonaatioita säädeltiin kurkulla. Lähtökohtaisen ajatus tässä äänenkäytön tekniikassa on, että ääni on yksilöllinen ja itsenään kuultava asia: pala itseä. Erilaisilla resonaattoreilla, kuten lasi- ja metalliputkilla ohjattuna ja vahvistettuna tämä tekniikka tuotti tilassa eläviä, hirviömäisiä korinoita ja suhinoita. Kuitenkin oleellisinta tämän tekniikan sisäistämisessä minulle oli, että kyse oli tavasta ”laulaa”, joka perustui tuntemiseen, siis tuntemiseen niin, että miltä äänen tuottaminen tuntuu omassa kehossa. Sellaista ei voi tuntea kuuntelemalla kenenkään toisen laulua, eikä sellaista voi tehdä, siis laulaa niin, että olisi ensisijaisesti kiinnostunut siitä, millaisia standardeja se tarkkailtuna täyttää. Voi siis väittää, että tietyissä tilanteissa on kyse jostain, joka on minän/minun sisällä, joka tulee ulos, ei siksi että se kantaisi

merkkiä, joka olisi tunnistettavissa, vaan koska sen tuottamisen prosessin tunteminen itsessään on emergentti aistimuksellisen kokemus sisäisen ja ulkoisen sekoittumisesta.

Musiikin ongelma nimittäin usein, muttei aina, on, että sen tuottaminen erilaisilla soittimilla ja tekniikoilla fokuoitetu soittajan tuottamaan vakaaseen laadullisuuteen, idiomiin. Idiomilla tässä tarkoitan valmista kielellistä kehystä, jonka osaksi esiintyjän ilmaisu asettuu ja johon perustuen sen laadullisuutta voidaan arvioida objektiivisesti. Musiikki on myös alisteinen hierarkialle joka määrittelee, kuka asetetaan ja ketä ei aseteta lavalle implisiittisesti meritokraattisin, mutta paradigmaton aina verhotuin, perustein. Toisin sanoen kyse on virtuositeetista: sisäistetystä standardista, jonka perusteella subjekti tuottaa arvioitavan objektin. On siis valittava jo varhaisessa vaiheessa, haluaako sopia tällaiseen kenttään, jos haluaa käyttää ääntään julkisesti. Foniatria on tästä arkipäiväisempi esimerkki. Foniatriit kouluttavat ihmisiä puhumaan hyvällä puhetekniikalla.

Sen sijaan esitystaiteen alueella on mahdollista esittää ihmisäänellä asioita, jotka on tehty perustuen siihen, miltä niiden tekeminen tuntuu, kuten joillain runouden alueilla on, tai kuvataiteen. Kyse on siis ilmiöstä, jota jotkut kutsuvat kehollisuudeksi.

Tällä tavoin laulaessa, kun käyttää ääntä, kokemus on joka kerta erilainen ja äänen tuottaminen on myös joka päivä erilaista. Metodi onkin erilainen meditaatio omalla keholla, siinä ja sillä tuotetulla äänellä ja sen resonansseilla sisäisessä ja ulkopuolisessa maailmassa. Sillä ääni on osa kehoa, kehon sisäisyyden ulkoinen, näkymätön auralinen, kuultava elin.

Anne Carson kirjoittaa, että jokainen ääni, jonka päästämme on palanen sisäisyyttä. Ihmisäänillä on yksityinen lähtökohta, mutta niiden liike on julkista. Kappale sisäisyyttä joka sirpaloituu ulkomaailmaan.

Carsonin mukaan antiikin kreikassa puheen taito oli äänen järkeen perustuva hallinta julkisissa tiloissa ja tähän eivät antiikin kreikkalaisten, kuten Aristoteleen, mukaan naiset pystyneet. Siksi naisten ääntä halveksittiin ja heidän äänensä kuulemista pidettiin epäsovivana julkisilla paikoilla (Carson 2017, 50-51).

Carsonin mukaan miesten oletettiin noudattavan miehistä hyvettä, *sophrosyneä*, joka tarkoittaa etäännyntä tunteista. Luen Carsonin tarkoittavan tällä jonkinlaista

moraalista koodia, joka erottaa ihmisen (miehen) eläimestä (nainen). Eläinten ja naisten katsottiin olevan alttiita tunteiden purkautumiselle kehossaan: hysterialle. Logoksen, eli tiedon tehtävä oli toimia itsekontrollin mekanismina, joka keskeyttää tuntemisen, ulkopuolen jatkuvuuden kehoon ja sen ulkopuolelle sekä ulkopuolelta sisälle.

Ranskalaisen teoreetikon ja taidehistorioisijan Georges Didi-Hubermanin mukaan hysteria on puolestaan valokuva- ja esitystaiteellinen muoto, joka kehittyi legitimoimaan aikansa psykoanalyttista versiota sophrosynestä. (Didi-Huberman 2003, 6-9) Hubermanin mukaan Salpatrieren sairaalassa hoidetut, hystereesiin sairastuneet potilaat oppivat nopeasti sen elekielen ja merkit, joiden mukaan heitä tutkittaisiin hysteerikkoina. Hoitajien ja hoidettavien välillä siis vallitsi jonkinlainen sanomattomuuden muuri: molemmat esittivät olevansa jonkin ilmiön kynnyksellä, joka itsessään oli performanssia.

Performatiivisuus on siis myös osa äänenkäyttöä, ja äänensä käyttämisellä voi vaikuttaa sekä sisäiseen että ulkoiseen kokemukseen ja havaintoon siitä, mitkä lait sitovat sen ulkopuolelle jäävää osaa meistä.

2.3. Huokoinen abjekti

Jonkinlainen purkautumaton, kielletty sisäisyys kietoutuu psykoanalyysin ja tekstuaalisen minuuden kautta subjektiin itseensä, suhteessa yllä kuvattuun kulttuuriseen kontekstiin.

Julia Kristevan mukaan abjekti on subjektin olemassaolon kannalta välttämätön, mutta sen eheyttä uhkaava tekijä. Kristeva havainnollistaa minästä ulkoistamisen prosessia syömishäiriöin kautta: syömisen akti on etova, sillä kokemus siitä, että jokin ulkoinen aine tulee osaksi minua, on sietämätön (Pournami 2024, 36-37).

Abjekti kuvaa kielen ulkopuolella olevana asiana jotakin, jonka kautta minä määrittyy negaation kautta. Se laajenee kulttuuriseen ja sosiologiseen kehykseen, muodostaa kuvan siitä mitä emme voi käsittää (incognisable) ja siksi hyväksyä osana itseämme emmekä sen takia myöskään osana ympäristöämme.

Abjekti on osa sisäisen ja ulkoisen välistä liittymää, mutta sillä ei ole suhdetta haluun negaationsa takia (Kristeva 1982, 5-6). Abjektin käsitteeseen kietoutuu pelko ja toivo

minuuden romahduksesta: Kristeva kirjoittaa kehoista, jotka eivät tarvitse halua toimiakseen, kuplimisesta objektin ja merkin välillä joita ei vedä puoleensa halu vaan sietämätön merkityksellisyys. Abjekti ei kysy, kuka minä olen, vaan missä minä olen.

Näen, että Carson, kirjoittaessaan naisen äänestä antiikissa, miten sitä pidettiin rumana ja epäsovivana, kirjoittaa abjektista mutta ei sano sitä ääneen. Kenties akateemisesti hysteria on uskottavampi ja historiallisen jatkuvuuden kannalta jämäkempi konteksti.

Feministiselle teorialle on tyypillistä kirjoittamisen luonne, joka ei saavu johtopäätökseen, pointtiin. Näin kirjoittavat sekä Kristeva, Irigaray, Cixous, mutta myös Carson. Näen tämän kirjallisenä keinona auttaa lukijaa ymmärtämään tekstuaalisuus kehollisuuden kaltaisena prosessina, jossa asiat tulevat tuntemisen kautta, tietämisen sijaan.

Abjektiin kytkeytyy myös ajatus tuntemisen poissaolosta: kielellistymättömänä se on läsnä, mutta sitä ei tunnusteta ja siksi sitä on vaikea muistaa ja määritellä. Se kuitenkin on, kuten Kristevan tapa kirjoittaa, mutta tavalla, joka väistää kategorisointia tullakseen tunnetuksi.

2.4. Abjekti omassa työskentelyssäni

Olen työskennellyt monien teosten parissa, joiden voi syyllä sanoa olevan tekemisissä abjektin käsitteen kanssa. Kenties ensimmäinen niistä on A Mouth Piece (2011), 5.1 -formaatin monikanavainen ääniteos, jonka tein äänittämällä ultraäänisen hammaskiven poiston kalloni kautta. Teoksessa sen kokija kävelee ikään kuin pääni sisään.

Vuonna 2021 toimin äänisuunnittelijana Teo Ala-Ruonan teoksessa Lacuna, jossa esiintyjä ikään kuin oksentaa oman aaveensa, vanhan minänsä ulos yleisön edessä. Myös seuraava teoksemme Ala-Ruonan kanssa, Parachorale, hipoo abjektin konseptia ihon ja sen läpäistyvyyden tematiikan kautta.

Toinen oma teokseni, joka oli Kuvataideakatemian kevätnäyttelyssä 2015, käsitteli abjektia vuotamisena. Teoksessa akvaariossa olevan veden läpi seinälle heijastettiin projisio ilmassa kelluvasta häämekosta, jonka haaruksiin leviää hitaasti punainen läiskä. Vesi fragmentoi projektorin valon niin, että kuvasta heijastui osia ympäri tilaa, pirstoen

ruumiin kuvan aaltoileviksi saarekkeiksi. Teoksen kuvauksena käytin runoa ystäväni raskauden keskeytyksen kokemuksesta.

Abjektin yhteys feministiseen teoriaan ja feminiiniin kehoon vuotavana ja huokoisena on populaarikulttuurin historiassa, varsinkin kauhun kuvastossa hyvinkin rikas. Elokuvat *Alienista* Carrieen ovat kuvittaneet feminiinisen ruumiin kauhua ja pelkoa länsimaisessa kulttuurissa pahasta äidistä noituuteen (Creed 2024, 3-5). Kristevan mukaan abjektin synty on vieraantumisessa äidin ruumiista, josta Lacanilaisittain ei ole koskaan mahdollista täysin irtautua. Siksi abjekti on ikään kuin väärin tunnistettu osa itseä, jälki yhteydestä, symbioosista, joka on samalla mahdoton mutta jota ei voi kokonaan koskaan täysin sulkea ulos subjektin ja objektin välisestä suhteesta.

Trans- ja muunsukupuolisuus taas näyttää abjektin oman prismansa läpi. Keho, joka ei näyttäydy uskottavana binäärin kummallakaan puolella on kulttuurisesti abjekti, mutta sille, joka elää transkehossa hänen oma vartalonsa on vieras, jonkun toisen. Tullakseen siksi, mitä kulttuuri vaatii sukupuolittuneilta, tai sukupuoltaan korjanneilta kehoilta, on kenties tultava siltikin joksikin, joka ei lopulta astu ulos abjektiudesta. Sukupuolen korjaaminen ei myöskään ole ainoastaan ulkoista, äänen käyttö liittyy hyvin keskeisesti siihen, millaisina meidät ja meidän kehomme luetaan.

2.5. Dodie Bellamyn vuotava, kujeileva kertojaminä

San Franciscolaisen New Narrative -liikkeen johtotähti, kirjailija ja esseisti Dodie Bellamyn tapa sekoittaa fiktiota, autofiktiota, esseetä ja jotain näiden väliltä luo vaikutelman kertojasta, jonka paikkaa ei tarkalleen tunneta. Bellamyn hiljattain suomennetussa teoksessa *Kun sairaila on kaikki valta* (2025), kertojaminä vuotaa sivujen väliin, unohtuu jonnekin, josta ei voi olla varma onko se muisto, sepite vai jonkin kauan sitten unohdetun televisiosarjan pikselöitynyt kohta, joka paljastuu sen päälle nauhoitetun alta kolmelta aamuyöllä.

Bellamy ei toisin sanoen pysy asiassa, mutta silti jonkinlainen aistiminen kuuluttaa yllättävän helppolukuisena sivuilta. On kuin Blanchot olisi korjannut sukupuolensa ja muuttanut kiinnostavaksi kirjailijaksi, ikään kuin hänen tehtävänsä ei olisi enää vakuuttaa muita filosofeja omasta ajattelustaan vaan pitää hauskaa yksilökeskeisen maailmankuvan kustannuksella.

Kielletyn vuotamisen ja asiattoman asiassa pysymättömyyden voi jollain syyllä, kenties hyvällä, lukea hyvinkin vahvasti jonkinlaisella kirjallisella tavalla suhteelliseksi abjektin kanssa, jos luoja suo. Bellamy onkin poiminut naisen kehon häpeään liittyvän kokemusmaailman suoraan inspiroituneena Kristevan abjektin käsitteestä, kuten suomentaja Viljami Hukka toteaa kirjan jälkipuheessa (Bellamy 2025, 296).

Miten sitten voin itse kirjoittaa ja esittää tähän aihepiiriin liittyviä asioita, kun kehoni on oletetusti miehen? Huokoinen abjekti, kuten olen sen määritellyt, kuvaakin abjektia transkehon näkökulmasta, inspiroituneena mutta jatkettuna Kristevan määrittelemästä. Esiintyjän kehossa lavalla ilmenevä parasitointi, silikoninen sukka, jonka sisällä on kaiutin, on elimellinen käyttöliittymä kielelle, joka on asettunut äänen tilalle. Sen pappardellepastamaiset ulokkeet muistuttavat meduusan lonkeroita, jotka roikkuvat vapaana, mutta suussa sisällä oleva aparaatti korvaa puhuvan subjektin toisella.

Laajennan tätä kuvaa myös kokemukseen mieheksi sosiaalistamisesta: sukupuolen performatiivisuus on kielellistä ja tukahduttavaa subjektin omalle äänen muodostukselle. Hysteria, kuten abjekti eivät ole pelkästään yhden sukupuolen, vaan kaikkien kehoissa eläviä ilmiöitä.

2.6. Eriopis

E.L. Karhun näytelmä *Eriopis* sisältää tekstin, josta on tarkoituksella jätetty pois tarina. Jälkipuheessa Maria Säkö kiinnittää huomiota Eriopiksen, Medeian henkiinjääneen tyttären toiseuden kertomukseen, jonka Karhu on tarkoituksella jättänyt pois. Säkö viittaa Katri Tanskasen tutkimukseen nykyteatterin tavasta yrittää kiertää median tarjoamaa yhtä, eheää tarinaa.

Eriopiksen tarina voisi nykypäivään sijoitettuna tulla kerrotuksi true crime –viihteen tai television empaattisten keskusteluohjelmien kautta. Toiseutta. Kertomalla uhrin tarinan me voimme unohtaa sen, mikä ei mahdu kulttuuriimme.

Muistelen Werner Herzogista näkemääni dokumenttia, jossa ohjaaja toteaa praktiikastaan, että totuus on jonkinlainen aavistus jostain, joka vääjäämättömästi ennen pitkää tuhoutuu faktojen paljastuessa. Tämä kuvaa Herzogin elokuvan tekemisen tapaa, joka perustuu mahdottoman ajatuksen läpiviemiselle taiteen keinoin.

Elokuva *Fitzcarraldo* sai alkunsa ajatuksesta yrittää hinata höyrylaiva vuoren yli kivikautisin menetelmin, taustamusiikkinaan Carusoa.

Minä useimmiten välttelen lukemista ja taiteen kokemista. En siksi, etten pitäisi siitä vaan siksi, että se on niin kuluttavaa, että pelkään kuluvani lopullisesti loppuun, pois ja häviäväni. Astuessani pois ja tullessani takaisin niiden ajatusten pariin, jotka samalla ravitsevat ja murentavat, olen niiden ääreltä poissaollessani hukassa ja niiden äärellä löytänyt jonkin, joka tuntuu kodilta ja samanaikaisesti tunnen sen, mikä on turvallista, murenevan.

En ole varsinaisesti koskaan halunnut tehdä taidetta ammattimaisesti sillä taiteen tekeminen on aina hirveää. Kirjaan mieluummin ylös ja koen ne kokemukset, joista teokset syntyvät kuin yritän toteuttaa niitä, sillä ne tuhoutuvat sen prosessissa.

Eriopiksen tarina sisältää uhrin tarinaksi luettavissa olevia elementtejä. Laajemmassa merkityksessä tämänkaltainen tarinankerronta toimii myös sosiaalisena kehyksenä, jonka kautta läheisyys rakentuu. Luulemme tunnistavamme samanlaisia tarinoita toisissamme, kerromme toisillemme kehojemme ja kokemuksiemme samankaltaisuudesta ja rakennamme samalla itsellemme verkkoa, kertomusta siitä mikä meille on mahdollista tässä maailmassa ja mikä ei.

Opinnäytteeni taiteellinen osio käsitteleekin yrityksiä käsitellä tätä teemaa ilman tämän tarinan painoa. Ja painottomuus taas; koettuaan sitä kerran tai kaksi elämässään sen todistusvoimaisuudesta ei voi päästää enää irti.

”Aina kun mässäilemme uhri- tai sankaritarinalla, emme todella kohtaa sitä ihmistä, jolle asiat tapahtuivat, kohtaamme vain tarinan. Toinen jää pimentoon.” (E.L. Karhu, *Eriopis*, 2021, 118)

Omassa luennassani Eriopis kieltäytyy kertomasta tarinaansa. Hän repii kielensä irti ja laittaa sen purkkiin. Toisessa versiossa hänen äitinsä repii kielen irti.

I do not want you to take pictures. I do not want you to use words.

I do not want you to talk about my mother at all. Or my brothers. Or me.

ÄÄNI

We will, dear child. We will.

We will tell your story for you, if you don't.

ERIOPIS

No.

I don't want anyone to tell it.

I just want to be in peace.

Just leave me alone.

ÄÄNI

Do you want us to tell it for you then?

Do you really?

It's your choice, Eriopis. It's your own choice.

Eriopis repii kielensä suustaan. Kieli kädessä tursuaa sormien välistä punaisena

lihana, epätodellisen iso turvonnut verinen lihanpala.

Salamavalot räpsyvät lisää. Jäävät odottamaan.

(Karhu, E.L, 2021, 9)

Ja:

15

*Eriopis repii kielen suustaan, paksu turvonnut lihanpala, Eriopis seisoo kieli
kädessään, se tippuu verta hitaasti*

(Karhu, E.L., 2021, 21)

28

*Eriopiksen uni. Äidin talo. Yö, joka ei ole yö, vaan kylmän valoisa, pohjoisen
kesäinen epäyö. Äiti leikkaa Eriopiksen kielen tämän nukkuessa. Äiti säilöö kielen
purkkiin, jossa se kelluu hohtavan sinisessä aineessa. Äiti piilottaa purkin taloon.
Kieli hohtelee kauniisti pimeässä, liha-akvaario,
kieli kuin paksu tyyni kala uiskentelee akvaariossa.*

(Karhu, E.L., 2021, 30)

Kielen lihallisuus, kuvattuna Eriopiksen sivuilla tekstuaalisena, lihallisena elimenä, joka tippuu verta sormien välissä yllättävän kookkaana ollakseen peräisin pienen tytön suusta, kenties vihjaa siitä, ettei uhrin tarinaa voi kertoa ollenkaan ja sellainen uhri joka tiedostaa olevansa uhri ja jolla on omanarvontunnon lisäksi myös näkemys siitä, mistä hänen uhriutensa johtuu ja mikä sitä pitää yllä, ei lopulta halua tulla rakennetuksi julkisen tekstin kautta, sillä sekin lopulta varastaa hänen kielensä ja tekee siitä omansa. Yksityisestä tulee välittömästi julkista ja yksityinen, tämänlainen yksityisyys ei kestäisi sen kaltaista julkisuutta. Uhrin määrittävä piirre on se, ettei hänellä ole kieltä, jolla kertoa tarinansa sillä se ei ole ymmärrettävissä siinä todellisuudessa, jonka olosuhteissa

uhriutumisen tapahtuu, tulee näkyväksi ja on mahdollista. Jos se olisi, uhriutumista ei tapahtuisi.

2.7. The Terrible Master

There are these two young fish swimming along and they happen to meet an older fish swimming the other way, who nods at them and says "Morning, boys. How's the water?" And the two young fish swim on for a bit, and then eventually one of them looks over at the other and goes "What the hell is water?"

David Foster-Wallace, 2005,

Vieraillessani Tukholman arkkitehtuurimuseo ArkDesissä käynnissä olevassa Worldglimpsing-näyttelyssä kohtasin itselleni yllättäen tutun sitaatin. David Foster-Wallacen luennosta oli irroitettu sama tekstin pätkä, joka on vaikuttanut tässä tekstissä esittelemäni teoksen nimeen. Worldglimpsing on maailmanrakentamista ja roolipelejä arkkitehtuurin näkökulmasta esittelevä installaatiomuotoinen kokoelma näkökulmia erilaisiin performatiivisiin asetelmiin ja rooleihin.

Tekstin näkeminen näyttelytekstin alaviitteenä yllätti minut, ennen kaikkea siksi että sen konteksti paljastui itselleni todeksi, mutta myös siksi että olen taustaltani roolipelaaja. Konteksti, josta viittaus on irrotettu, on Foster-Wallacen puhe Kenyon Collegen valmistuvalle luokalle. Wallace käsittelee puheessaan maailmassa olemista ja ajattelua eli maailmanrakentamista. Humanistinen koulutus Foster-Wallacen mukaan pyrkii antamaan työkalut maailmassa olemiselle ja ajattelulle - kriittiselle suhteelle todellisuuteen. Vaikka puheesta on 20 vuotta, se on tänä päivänä ajankohtaisempi kuin koskaan.

Niko Hallikainen on Kulttuuricocktailin haastattelussa viitannut rekisterin hahmottamisen vaikeuteen nykyisen lukutaidottomuuden keskeisenä ongelmana (Kulttuuricocktail 2025). Kun ihmiset eivät hahmota rekistereitä, he eivät hahmota todellisuuden tasoja ja todellisuus koostuu päivä päivältä enemmän erilaisista rekistereistä. Hallikainen viittaa rekisterillä otaksukseni kirjalliseen, mutta rekisteri pitää sisällään myös lukutavan suhteessa mediaan. Rekisterit ovat myös tapa rakentaa itseä, minuutta tai identiteettiä kuten ArkDesin näyttely antaa ymmärtää.

Kärsimyksestä

David Foster-Wallacen vuonna 2005 valmistuville Kenyon Collegen opiskelijoille pitämä puhe on tyypillinen amerikkalaisen yliopiston peptalk, ainakin Foster-Wallacen omin sanoin. This is Water –nimellä youtubesta löytyvä ja myöhemmin 138 sivuisena versiona julkaistu essee alkaa paraabelista, jossa kaksi nuorempaa kalaa kohtaa vanhemman, joka kysyy heiltä: ”Hi guys, how’s the water”, johon toinen nuoremmissa kaloista reagoi kysymällä ystävältään ”What the hell is water?”. Tarina kommentoi ympärillämme olevaa elementtiä, joka on niin jokapäiväinen, ettemme edes huomaa sen olemassaoloa.

Puheessa Foster-Wallace esittää uskoon liittyvän vertauskuvallisen tarinan: ateisti ja uskossa oleva käyvät väittelyä siitä, onko jumala olemassa. Ateisti kertoo uskovalle olleensa lumimyrskyssä ja pelastuneensa, kun sattumalta kaksi alkuperäiskansan edustajaa sattui paikalle. Uskova tulkitsee tämän jumalan väliintulona, kun taas ateisti sattumana. Molempien oletusasetus on, että se mihin he uskovat on totuus tilanteesta.

Kirjailija laajentaa tätä vertausta minuuteen: asetukseen siitä, että minä on maailman keskipiste ja kaikki täällä tapahtuu vain minulle. Täten ajattelun taidon ydin piilee kyvyssä olla olettamatta, että maailma voidaan tulkita minun näkökulmastani ja että arkipäiväinen on mahdollista nähdä hetken ajan jonain muuna. Näin olisi siis mahdollista välttää minuuden oletusarvoisten toistumien kautta syntyvä vankila, jossa erilaiset uskomukset vahvistuvat ja lopulta nielaisevat ihmisen mielen, josta Foster-Wallace käyttää luonnehdintaa ”The terrible Master”. Puheen lopussa kirjailija vetää puheen teemat yhteen sanoen, ettei ole olemassa muita kuin erilaisia uskovia ja lopulta vain sillä on väliä, mihin päätämme uskoa.

3. Teksti

Kirjoitin vuoden 2022 joulukuussa runomuotoisen tekstin vielä nimeämätöntä esitystä, josta tuli myöhemmin *This is the Water*, varten. Sen tarkasti ja editoi Angela Rawlings ja se äänitettiin Reykjavikissa lähellä uuden vuoden aattoa.

Tekstissä kohtaavat ylisukupolvinen me-kertoja ja siitä eriytyvä minä. Alussa kertoja esittelee itsensä lintuna. Sen jälkeen tekstin kieli vaihtuu englanniksi. Halusin tehdä tämän oikeastaan siksi, että sydämeistä lähtenyt lintu oli banaaleinta, mitä voin keksiä. Sen kääntäminen englanniksi etäännyttää ja saman aiheen toisto muuttaa kielen kautta sen merkitysyhteyksiä: englanninkielinen tekstiavaruus on laajempi kuin suomalainen jo ei pelkästään synonyymien määrän, vaan myös julkaistun kirjallisuuden ja populaarikulttuurin vuoksi. Tämä on ratkaisu, jonka olen tehnyt en pelkästään mahdollisen yleisön, vaan myös sen kannalta, että koen työskentelyni enemmän suhteessa kansainväliseen- kuin kotimaiseen kenttään. Suomenkielinen näytelmä ja pop-kulttuuri on minulle vieraampaa kuin englanninkielinen ja teemat ja tyylilait joissa liikun ovat vertailukelpoisempia kansainvälisen kentän kanssa.

Angela Rawlings, joka tarkasti ja editoi tekstin on amerikkalaisissa yliopistoissa opetettu runoilija ja geotieteiden tohtori. Koin hänen kanssaan merkityksellistä vaihtoa sekä kielitaitoni riittävyyden että englanninkielisen maailman kulttuurintuntemukseni riittävyyden puitteista. Meitä yhdistää läheisyys morbidiin, abjektiin ja kuoleman teemoihin.

Käytän tekstissä paljon sanastoa, joka ei ole tyypillistä. Pyrin tällä tavoin vieraannuttamaan tekstiä totutusta maailmasta, arkipäiväisesti ymmärrettäväksi tulevasta ja laajentamaan sen kielellisiä että merkityksellisiä yhteyksiä historiallisesti että kulttuurisesti. Osin kieli hajoaa ja alkaa muistuttaa tajunnanvirtaa, lähestyen kuvausta jostain kehollisesta, joka ylittää käsityskykymme. Teksti sisältää sisäkkäisyyksiä henkilökohtaisen kokemuksen ja kerrotun välillä, sekoittaen rajaa lineaarisen kerronnan kontekstissa.

Soitettuna kaiuttimesta, joka on ainoa tapa miten teksti kuullaan lavalla, teksti muuttuu tekstuuriksi ja sen kautta sen ymmärrettävyys katoaa: se on vielä suhteessa lavalla olevaan esiintyvän kehon merkkiin ja muuttaa sitä antipsykologiseksi. Esiintyvää kehoa

on vaikea paikantaa lavalla suhteessa siihen, kuka puhuu, sillä puhujia tekstillä on kolme. Ystäväni Joshua Legallienne, äänitaiteilija, kertoi kokeneensa Ääniaallossa pitämäni esityksen jälkeen suussa olleesta kaiuttimesta kuulleensa äänen transsukupuolen äänenä. Ääniaalto -festivaalilla pitämässäni esityksessä kaiuttimesta kuultiin myös foleyna tuottamaani lihan ja luiden rutinaa sekä kävelyn ääniä, jotka tuottavat vaikutelman esiintyvän kehon sisällä tapahtuvasta liikkeestä ja ohjaavat huomiota lineaarisesta esitysrakenteesta esiintyvässä kehossa tapahtuvaan.

Tekstin viimeiset viisi kappaletta sitovat yhteen henkilökohtaisia kokemuksia ja ylisukupuolvisella äänellä kerrottua sekä sekoittavat keskenään henkilökohtaisen kehollisen jaetuksi, rajattomaksi ja yksilön yli kurottuvaksi. Niissä sekoittuvat paikat ja ajat, joita kirjoitan adjektiivien ja substantiivien välisenä metonymiana: kuvaava muuttuu verbiksi, verbi onkin objekti. Tämä on englanninkieliselle runoudelle tyypillinen tapa ja ehkä suomenkielisellekin. Erityisesti olen hyödyntänyt äänirunoustaustastani tulevaa futuristisen runouden perinnettä, jossa suorat tekemisen-, subjektin ja objektin väliset suhteet on poistettu, jättäen kuvauksen, jonka kertoja on epäselvä.

3.1. Session draft Reykjavik, Angela & José

Session draft (Lukijat) Angela & José

Session will consist of two separate recording practices.

1.

Assignment: think of sounds, nonverbal vocalisations of habits of using voice that either remind you of someone you might know, grew up with or have seen in tv.

Try to find ways that this has influenced the way you use your voice.

Example: a certain way of saying mielenkiintoista (interesting) reminds me of one of my friends, as we had a habit of stretching the vowels in a manner that would make uttering the word change its meaning. How would it sound like if I made research with my own voice regarding this technique we used as a social bonding thingy?

Disclaimer: don't take this assignment too seriously.

Usage: this would be texture-based material for a scene in which the sound is coming from a speaker in the performer's mouth. The aim is to produce a behemoth of voices that first begin with non-language, proceeding to language.

Text

This is the text that will be played on top of the performance both from speakers outside and inside the mouth of the performer. We'll read this to a microphone after which it will be broken into pieces and put together as a ball of yarn, figuratively speaking that is.

Execution of the text: I am not looking for a perfect pronunciation, but more a collaboration on how the text appeals to you. I have some suggestions on how to read, if you would like directions during the takes.

1. Lintu / Bird

Minä olen lintu

Sydämeistä karannut, tyhjä

Kuten teidänkin sydämenne

Kylmä tuuli läpättää ja ulvoo

Sen kammioiden lävitse

/

(I am a bird

Stray from a heart, empty

Just like your hearts

A callous gush panting and squealing

Through its ventricles)

Empty chest

Squeal and wane our bones

All our hearts

Your head, my mouth

My tongue

In your chest

Inside our dreams

Mothlike fowl murmur

Vociferation

Cerebral keyholes

Whisper, glisten

Heart, cistern

1.

2.

3.

4. *Suukaiutin*

Mind of stone

Flesh of paper

You remind me of an arterial lake

Frozen dam, sticks in sheet of ice

You say I inherit your heart

Birds nest in our cavities

The gush pushes cold air

Empty, like all our chests

We stand on the same back

Broken coins with my kiddie fingers

Others speak with my voice

I find others voices in my mouth

My voice speaks with other mouths

Other voices have crept in mine

Mouths voice my voice other

My voice has other mouths

Voices over my mouth

My mouth is voiced by mouths of others

This is a turncoat of silent fur

The surface turns

Farther layer has forgotten the skin

The inside is necessary for the outside to exist

Sewn, no surface, surfaceless, no harbor

1.

On the floor. Of a bank. Of a toilet. On a bench. On a silver rail. In an apartment. At home. In a studio. On the toilet floor. In bed. On back. Face down. In a Library. A cold floor. Your skin. My skin. Our skin. Your heart. My heart. Our back. Purple blood. I lose my consciousness. I wake up wet covered in cold. In a toilet. In a café.

Berlinesque tile. Turn on the piss-stained ceramics. Towering porcelain seat in front of me. Towering from cavity. I weave myself into a soaked sheet. I've lost my ability to sit. I hear people. Other side of the door. Eyes set on our body. I am standing. Our back against the Marble floor. Economics take place. Transaction glass. Plexi dream.

The room smells. Cigarettes and cologne. Worn tracking shoes. Expensive stilettos. Glass stairs lead to another room. So much it radiates into my stomach. I wish I was not never born. I wish a sidebar increment tangle bone. Chocolate strips on an iced milky shape like structure. Made of copper. Unable to visible.

The doctors came. A shard not present. Out inside the stairwell. Inside a wall. Memorialized. Imaginary people. Lazarette Plaster of Paris. Missing bone. Sign of magic. Sing of joy. Gypsum Lazarus. Self-mummification. A voluntary mutism. Earblood.

I'm not your candle. Taking a shit sometimes helps. We don't know where it comes from Fingered by doctors. They don't know what it is. We, no one knows what it means. No one cares how much it is. To relieve the tension. I am so much smaller. Walking sometimes makes it better. Your back is cold.

Our mouth. My voice. With nothing to voice. My mouth. With no recognition. Of your voice. Another voice. Not our said. Not my mouth. You say not your voice. We mouth others out. Our voice, not my mouth.

(Haapakorpi, T., 2023, 1-3)

4. Esitysten kuvaukset

Järjestin This is the waterin esityksen ja harjoitukset syrjäisessä black boxissa teatterikorkeakoulun 5. kerroksessa. Esitykselle ei oltu sovittu julkisia näytöksiä tai jatkoa kentällä, tuotantoa koulun puolesta tai muutenkaan. Demossa oli läsnä muutama ihminen. Tämä mahdollisi minulle aiheen tutkimisen laboratoriomaaisessa ympäristössä vapaana näkyvyyden paineista, joita kentällä oleminen ja taloudelliset vaatimukset usein tuottavat. Saatoin siis keskittyä vain taiteelliseen ajatteluun ja toimintaan työryhmän kanssa.

Työryhmän ohjaaminen ei ole minun kutsumukseni, mutta ymmärrän mielestäni syvästi, kuinka tärkeää koollekutsujan on pitää huolta ryhmän toimivuudesta ja teokseen osallistuvien hyvinvoinnista. Se on mielestäni etusijalla aina ja taiteellinen tulos tulee vasta sen jälkeen. Lavalla nähtävä teos on mielestäni myös näytös siitä, mitä työryhmä on ajatellut yhdessä – prosessi, jossa yksilö ja sen näkyvyys hälvenee. Niin monesti sekä ympäröivän yhteiskunnan että taidemaailman rakenteet keskittyvät yhden valitun yksilön ympärille, joka mielestäni vääristää todellisuutta ja hämärtää kyseisen yksilön todellisuudentajua.

Haluan tulevaisuudessa jatkaa työskentelyä tällä tavalla: kenties tehdä esityksiä, joita juuri kukaan ei ole nähnyt ja joista kukaan ei ole kuullut. Mielestäni tämä on myös ajankohtaista sen muutoksen kannalta, jonka tekoälyn kehitys, oli se lopulta mitä oli, tulee tuottamaan kentälle, sen rakenteisiin ja sisältöihin. Jotkut sanovat, että avant-garde tulee katoamaan, toiset sanovat, että keskilajin teatteri, joka ei ole vanhaa eikä uutta, tulee katoamaan ja kolmannet sanovat, että taide tulee jakautumaan ihmisten- ja koneiden tekemään. Oli asian laita tulevaisuudessa miten oli, näen että tutkivalle taiteelle, jota teokseni mielestäni edustaa, tulee olemaan paikka ainakin omassa tekemisessäni. Se vertautuu perustutkimukseen tieteen kentällä: sitä ei voi suoraan soveltaa eikä käyttää innovaatioiden lähteenä, mutta se toimii osana suurempaa selkärankaa, joka pitää yllä taiteen kovaa ydintä, jota yleisö, ainakaan suuri sellainen, ei koskaan tule näkemään. Kuten sanottua on: kun puhut kaikille, et puhu kellekään.

4.1. This is the water

Teak, black box 5. Kerroksessa, 24.2.2023

Esiitys alkaa.

Lavan etualalla on heijastava kangas ja sen alla esiintyjän keho joka makaa selällään, polvet koukussa. Kankaaseen projisoituu videokuvaa kuumasta lähteestä, joka höyryää ja kuplii kankaan tekstuurissa. Kauempana roikkuu suun korkeudelle ripustettu silikoninen, lonkeroinen asia. On hiljaista, kuulemme projektoria tuulettimen hurinan ja tilan ilmanvaihdon vaimean suhinan.

Esiintyjän keho alkaa vääntyä hitaasti, kuin hidastetussa kouristuksessa avautuva, sulkeutuva nyrkki. Se kääntyy kyljelleen, ryömii pois päin yleisöstä ja lopulta alkaa kuoriutumaan ulos kankaasta. Tilan täyttää humina, tilan oma ääni, sen kohinassa erottuva liikkeen tuottama kolahtelu ja vaatteiden kahina. Lavalla oleva keho ei liiku, se makaa. Se ei lepää, se odottaa oikeaa hetkeä liikkua. Kehonousee istumaan, rypistyneeksi mereksi sen ympärille laskostunut lakana. Tilassa kohinan sisällä tapahtuvan liikkeen sijalla toistuvat kolmen äänen yhtä aikaa lausumat sanat:

”Minä olen lintu, sydämeistä karannut. Tyhjä. Kuten teidänkin sydämenne, kylmä tuuli läpäyttää ja ulvoo sen kammioiden lävitse.

Empty chest, squeal and wane our bones. All our hearts, your head, my mouth, my tongue in your chest.

Inside our dreams, mothlike fowl murmur. Vociferation. Cerebral keyholes, whisper, gli sten, heart, cistern.”

Esiintyjän keho peruuttaa hitaasti istuen kohti yleisöä. Ihmisäänet vaipuvat tilan täyttävän, valtavan propellin äänen tieltä. Propellin humina väistyy hiljalleen. Valotilanne vaihtuu. Tila on pimeä, spotti valaisee lattiaa oikeanpuoleisen nurkan vieressä. On hiljaista.

Tilaan hiipii jälleen sen oma kaiku, kohina jonka seassa jonkin kolahtelu ja kahahtelu viestii liikkeestä tilan sisällä. Esiintyjän keho alkaa epävarmasti tavoittelemaan äänen tuottamaan liikkeen illuusiota, kuin liikkeen ääni menisi kehon sisälle mutta keho ei tietäisi, miten liikkua. Keho on epävarma ja arvailee itseään. Valo osuu hiljalleen myös ilmassa kelluvaan silikoniseen asiaan. Keho pyrähtelee, jää makaamaan, sen raajat ovat tikkuja joiden väliset tasapainon suhteet eivät tue.

Valo himmenee, se valaisee osaa seinästä ja lattiaa sen vieressä.

Esiintyjän keho raahautuu puoli-istuntaan vasten seinää. Se raapii itseään, unohtaa olevansa katsottu. Se katsoo seinää. Kuulemme neljää nuotin ympärillä kehittyvän kohinan ja surinan, joka valtaa tilan. Esiintyjän käsi hapuilee seinää, koskettelee sitä, tunnustelee sen pintaa. Silmät kiinni, se pysähtyy. Musiikki jatkuu, nuotit ovat samoja, neljä nuottia jotka hakkaavat ja niiden taustalla suhina ja murina voimistuvat ja muuntuvat. Suunta, mutta samalla kuin seisova lammen pinta. Suhinan ja murinan keskeltä alkaa muodostua nuotteja, jotka ovat eri nuotteja kuin edelleen kuultava neljän nuotin rytmisen sarja.

Kolme ääntä palaavat. Ne puhuvat yhtä aikaa.

“You remind me of an arterial lake. A Dam, sticks in sheet of ice. Our cavities, our cavities. The gush pushes cold air. Empty, like all our hearts. We stand on the kiddie fingers. I find others voices in my mouth. My voice speaks with other mouths. Others’ voices have crept in mine. Mouths voice my voice other. My voice has other mouths. Voices over my mouth. My mouth is voiced by other mouths. This is a turncoat. Farther layer has forgotten the skin. The inside is necessary for the outside to exist. Sown, no surface, surfaceless, no harbor.”

Esiintyjän keho nousee, kävelee silikoniselle, lonkeroiselle asialle. Ottaa sen toisen pään suuhunsa, roikottaen sitä suustaan kuin pappardelle-pastaa, heiluttelee sitä puolin ja toisin. Valo heijastaa seinälle siluetin esiintyjän kehosta, jonka päässä lonkerot heiluvat puolelta toiselle. Esiintyjän suusta alkaa kuulua yhden äänen puhuma teksti. Siitä on vaikea saada selvää, sillä esiintyjän suu muuttaa toisen suun puhuman tekstin osittain äänteiltään muodottomaksi:

“...on the floor, on the back, on the toilet, on a bench, on a silver rail, in an apartment,
 at home...face down, in a library, cold floor, your skin,
 my skin, our skin....I loose my consciousness, I wake up wet covered in cold, in
 a toilet, in a café, Berlinesque tile .. a piss-
 stained ceramic, towering porcelain seat,...towering from cavity,
 I weave my self...I've lost my ability to sit...economics take place, transaction glass, pl
 exi-dream, the room smells...I wish I was not never born,
 I wish a sidebar increment tanglebone..made of copper...plaster of
 Paris, missing bone, sign of magic...gypsum Lazarus, self-mummification,
 a voluntary mutism, earblood, I
 am not your candle...we don't know where it comes from, fingered by doctors, they do
 n't know what it is...I am so much smaller...Our mouth,
 my voice, with nothing to voice,
 my mouth, with no recognition of your voice, another voice, not our said,
 my mouth....”

Esitys päättyy.

4.2. Ruins to Life @Ääniaalto Festival

Koin tarpeelliseksi esittää yleisölle version teoksesta niin, että oma kehoni on lavalla. Teos on jatke tai parasitointi aiheesta, tai kenties meditaatio tekstistä, jonka olen esitellyt aiemmin. Esitys järjestettiin Aalto-yliopiston opiskelijoiden ääneen keskittyvällä festivaalilla Vapaan Taiteen Tilassa, jossa oli paikalla yleisöä noin 50-60 henkeä.

Ääniaalto ei ole esittävien taiteiden festivaali, joten esiintymiseni asettui välittömästi musiikin tai äänitaiteenomaisen esityksen piiriin. Tällä tavoin esityskontekstit vaikuttavat teoksiin jo lähtökohtaisesti, muuttavat niitä ja vaikuttavat tekijöiden ajatteluun.

Kaipaani teoksilleni tilaa, jonka genreä tai mediumia ei ole etukäteen valmisteltu. En lopulta ole esiintymisestäni festivaalilla oikein mitään mieltä, ehkä juuri siksi että konteksti itsessään imaisee sen merkitystasot.

Taiteelliset esikuvani ovat mm. varhaisessa industrial-musiikissa, kuten Throbbing Gristlen ja sen edeltäjän COUM Intermissionsin toiminnassa 1960-1980 -luvuilla. William Burroughsin cut-up tekniikkaan perustuva äänen käsittely, teosten monimediaisuus tapahtumina, jotka olivat samalla installaatioita ja kestollisia esityksiä, kiehtoo minua amorfisuutensa tähden.

COUM Intermissionsin esitykset olivat usein yleisölle, jossa sekoittuivat aikansa hörhöt, punkkarit, skinheadit, liivijengiläiset ja muut yhteiskunnan ulkopuolelle jääneet. Tähän maailmanaikaan sodanjälkeisessä Britanniassa moottoripyöräkerhot usein toimivat vähemmistöjen suojelijoina poliisiväkivallalta, sekä järjestyksenvalvojina tilaisuuksissa. Tilanne ei varmasti ole ollut optimaalinen tasa-arvon kannalta, mutta onko se sitä nykyisinkään?

COUM Intermissions, ja myöhemmin Throbbing Gristle loivat tiloihin lavasteenomaisia set designeja markan budjetilla. Tilassa soi maksimivolyymilla yhtyeen jäsenten Peter Christophersonin ja Chris Carterin rakentamia cut-up sampleita, jotka perustuivat kuudelle kasettinauhalle, joita voi soittaa nuoteissa. Yhtyeen jäsenet kuvailevat itse tyyliään toiseksi psykedeeliseksi aalloksi: he olivat inspiroituneita Pink Floydin varhaisista live-esityksistä, jotka perustuivat maksimaaliseen volyyymiin ja kirkkaisiin valoihin. Tämä oli omana aikanaan jotain, mitä yleisö ei ollut ennen kokenut, eräänlaista artaudilaista neurologista emergenssiä. Tapahtumat päättyivät usein niin, että yleisö tuhosi lavasteet ja paikan, jossa se järjestettiin. Joskus poliisit tulivat paikalle.

Nykyisin tällaisen tapahtuman järjestäminen on toisen luonteista, kesympää ja kiltimpää. En pidä sitä välttämättä huonona asiana, mutta huomaan kaipaavani äärimmäisiä kokemuksia. Yksi niistä oli ensimmäinen liveshow, jota menin katsomaan 12-vuotiaana ilman vanhempiani. Se oli Napalm Death, Manchesterilainen grindcore-bändi joka esiintyi Lepakossa Helsingissä 1995.

Vuosia myöhemmin ymmärsin mosh pitin poliittisen yhteyden mielenosoitukseen ja poliisiväkivaltaan kokiessani sitä ensimmäisen kerran Suomessa itsenäisyyden päivän mielenosoituksessa 2023 Töölöntorilla. Tämä avasi silmiäni myös esitysten muodoille, kuinka niiden marginaaliset lähtökohdat saattavat vaikuttaa meille kaukaisilta tai vaikeaselkoisilta, vaikka niiden todellisuus on vain karvan päässä omastamme.

Elin nuoruuteni Death- ja Blackmetal -kulttuurin nousun aikana 1990-luvulla ja kävin aktiivisesti alan keikoilla, joissa tapasin ihmisiä, jotka sanojensa mukaan olivat tehneet kauheita asioita ja kokeneet niitä. Väkivallan ja pelon ilmapiiri oli 90-luvulla käsinkosketeltava. Maailma oli silloin paljon väkivaltaisempi paikka kuin nyt, mutta mielestäni olemme siitä vain hiuskarvan päässä. En kuitenkaan halua esittää väkivaltaa omissa teoksissani, ainakaan eksplisiittisesti, mutta en pääse taustaani pakoon. Tietyt asiat formuloituvat tiettyssä iässä ja niiden käsittely on myöhempien ikien, jos ei tavoite, niin yksi tavoitteista. Kauheiden asioiden esittäminen taiteessa on mielestäni erittäin perusteltua, sillä maailma, jossa elämme, on täynnä kauheita asioita ja jos taide kieltäytyy esittämästä niitä tavalla, joka koskettaa yleisöä, on silloin menetetty jotain keskeistä Daseinista tai maailman teatterista (Walter Benjamin 1989, 98) .

Tässä voimme palata Peirceläiseen indeksiin merkin kolmesta funktiosta. Toinen näistä, tunnistettavuus, liittyy omassa kokemusmaailmassani paljonkin juuri väkivallan, oli se eksplisiittistä tai implisiittistä, kokemukseen. Esityksessäni väkivalta on parasitoivan elimen, kielen muodossa, joka tarttuu esiintyjän suuhun ja korvaa hänen puheensa, äänensä. Väkivalta tukahduttaa ja saa meidät arvostelemaan itseämme, sensuroimaan sitä, jonka ajattelemme olevan sanomisen arvoista, mutta samalla tiedostamme, ettei kaikkea voi sanoa sillä sen sanomatta jättäminen perustuu juuri väkivallan järjestelmän ymmärtämiselle: me emme voi muuttaa sanoillamme mitään ulkopuolellamme.

Järjestelmä ylittää yksilön ja yksilön tehtäväksi jää ymmärtää oman äänensä paikka. Siksi This is the Water näyttää esiintyjän, joka vapaaehtoisesti poimii silikonisen pappardellepastasukan suuhunsa ja antaa se puhua puolestaan. Se ei ole pelkästään yksilöllinen teko, valinta, vaan merkki laajemmasta poliittis -ylisukupolvisesta ketjusta, joka ylittää yksilön.

Kuvaamani väkivalta on paljolti yhdistettävissä patriarkaaliseen järjestykseen ja siihen, miten se tukahduttaa yksilön itsensä sisälle, omaan sensuuriinsa. En kuitenkaan usko emansipaatioon enkä muotoihin, jotka tuottaisivat kaaria, joissa vapaudutaan orjuuttajista. Orjuus on syvempää kuin vallanpitäjien ja hallittujen välinen dynamiikka.

Kutsuttiin sitä sitten biovallaksi tai ortoreksiaksi, olentoja teoksissani riivaa heidän oman vuotavuutensa puute, liiallinen kontinenssi joka muodostaa homeopaattisen lumeprosessin heidän sisällensä: he uskovat, että mittaamalla unta ja askelia he voivat

kehittyä ihmisinä, mutta todellisuudessa he vain kultivoivat omaa impotenttia haluaan. Tämä ajatusten kuilu syvenee nuppineulan pään kokoiseksi tirkistysaukoksi maailmaan, joka on rakennettu vankiloista, joita me rakennamme itsellemme ja toisillemme, luullen, että olemme vapaita.

Ymmärrän, että yllä esittelemäni esityskontekstit ja vaatimukset taiteelle ovat mahdottomia. Mielestäni taiteen perustehtävä onkin olla tekemisissä mahdottoman kanssa. Ken kestää sitä, on vapaa sen järjellistämiseen perustuvista kahleista, tai, kuten eräs ortodoksimunkki on kuulemani mukaan todennut: pidä pääsi helvetissä.

4.3. Ääniaalto Festival: esityksen kuvaus

Ääniaalto Festival 16.9.2023

Esityksen alussa kuljeskelin Vapaan taiteen tilassa yleisön seassa, pitäen suussani silikonisukkaa jonka sisällä oli kaiutin. Olin ohjelmoinut kännykästäni kaiuttimeen soittolistan, jossa sekvenssinä soi ensin äänittämiäni askeleita lumessa, lihasten ja luiden rutinaa muistuttavaa kohinaa sekä esitykselle kirjoittamani tekstin ensimmäiset virkkeet kolmen äänen yhtäaikaan lausumana runona, joka sitten palasi takaisin lihasten ja luiden rutinaa muistuttavaan kohinaan. Tämän jälkeen kävelin lavalle, jossa ääni siirtyi Pa:han. Esiinnyin lavalla ylävartalo paljaana. Ainoa valo tilassa oli ylävartalooni heijastettu projisointi höyryävästä ja kuplivasta kuumasta lähteestä, jonka toivoin tuovan vaikutelman siitä että ihoni kuplii ja höyryää.

Käveltyäni lavalle yleisössä kuljeskelun jälkeen istuin ensin selin yleisöön, poistaen silikonisen sukan suustani, taitellen sen muovipussin päälle. Käynnistin samanaikaisesti pa:sta soivan duuri-voittoisen chiptune-tyylisen pimputuksen, jonka tarkoitus oli tuottaa hämmennystä ja osoittaa huonoa makua. Chiptune-pimputus törmäsi syntesisoimaani metelivalliin, jonka päälle aloin improvisoimaan tekstiä growling-tekniikalla. Tämän jälkeen soitin kannettavalta tietokoneeltani tekemäni synteettisen dulcimer-dronen jonka päälle improvisoin laulaen pitkiä nuotteja, vähän väliä tarkoituksellisesti särkien ääntäni siirtymällä nuotista toiseen. Tämä tekniikka rikkoo esiintyjän kuvaa virtuoottisena ja avaa toisaalta laulamalla improvisointia suuntiin joissa äänen tuottaminen ei pysähdy paikalleen tietynlaisen tyyli- tai nuottimaisen jatkumon luomana odotuksellisenä arvona. Tavallaan siis

“pilaan” oman esitykseni tuomalla siihen elementtejä jotka eivät ole kauniita ja heijasta instrumentin hallintaa, luo kuvaa ammattimaisuudesta. Esityksen loppua kohti palasin improvisoimaan growling-tekniikalla.

5. Sisäinen emigraatio

Tutkimistani lähteistä liittyen tähän opinnäytteeseen jäi paljon ns. yli. On monta kirjaa ja monta teoriaa, joita haluaisin soveltaa ja tutkia. This is the Waterissa käyttämäni suuhun sijoitettava proteesi on myös edennyt ja kehittynyt ja olen kirjoittanut uuteen versioon perustuen alustavan käsikirjoituksen työnimellä *Big Dick Energy*. Se käsittelee ihmisen suhdetta itse luomiinsa jumaliin, törmäyttäen tekoälypsykoosin, Julian Jaynesin kognitiotieteellisen teorian antiikin kreikan jumalten äänistä ja erään unen, jonka näin joskus parikymppisenä.

Ollessani Venetsian biennaalissa vuosi sitten tapaamani Sveitsin paviljongin äänisuunnittelija kertoi minulle venetsialaisista naamioista, joita käytettiin aikoinaan pariutumiserituaalissa: naisilla oli kasvoillaan suukappaleen varassa pideltävä maski. He eivät siis voineet puhua ollenkaan ja vastaparin, jolla ei ollut maskia, tehtävänä oli hurmata heidät, mutta mahdollisen tulevan morsiamensa kasvot kosija näkisi vasta kun kosittava riisuisi naamion. Kehittelin tästä alustavan idean kahdesta naamioista, joista toisessa olisi suuhun sisälle ulottuva mikrofoni ja toisessa suuhun sijoittuva kaiutin. Esiintyjä siis ikään kuin puhuu toisen esiintyjän suuhun.

Julian Jaynesin *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind* on tieteellisesti höplänpöötä, mutta sen ehdottama asiointi antiikkisen ihmisen aivoissa on kiehtova. Jaynesin mukaan Antiikin heerokset kuuluivat jumaltensa äänen konkreettisesti päässään johtuen puhekeskusten erilaisesta kehitystasosta kuin mitä se on nykyihmisellä. Mielestäni tämä muodostaa kiinnostavan yhdistelmän nykypäivän todellisuuteen, jossa ihmiset juttelevat tekoälylle ja pitävät sen antamia neuvoja totuutena. Tekoäly on uusin versio vanhasta tutusta absoluutista, jolta puuttuu ihmisen haavoittuvuus. Tavallaan siihen voisi siis soveltaa patriarkaalisen kulttuurin olettamusta, kuten tänä päivänä muotiin ovat jälleen tulleet ns. strong man -johtajat. Heidän äänestäjänsä eivät kestä oma rajallisuuttaan jonka vuoksi he tarvitsevat vahvan auktoriteetin tukemaan omaa mitättömyyttään muiden ihmisten ylitse. Totuus vaatiikin usein etabloidun auktoriteetin, ja kun tieteen ja instituutioiden asema on uhattuna, löytävät ihmiset sen jostain muualta. Kyse ei ole siis siitä, mikä on totta vaan siitä, kuka sen kertoo.

Valko-Venäläinen kirjailija Svetlana Alexijevich käyttää kirjassaan *Neuvostoihmisen loppu* termiä sisäinen emigraatio, kuvaten Neuvostoliiton romahduksen jälkeistä brutaalikapitalismiin siirtynyttä henkistä tilaa ihmisistä, joita ei enää uhannut leireille karkotus tai silkka katoaminen, mutta jotka edelleen elivät eräänlaisessa sisäisessä pakolaisuudessa (Alexijevich 2018, 29-30). Helen Epstein viittaa Alexijevichiin kirjassaan *Why Live?* joka esittelee yhteisöllisessä taloudessa ja yhteiskuntamuodossa eläneitten ihmisten elämänmuutoksia kapitalistisen järjestelmän murtautuessa ja murtaessa heidän todellisuutensa rakenteen. Kapitalismi ei tarkoita pelkästään pääoman kasvuun tähtäävää yhteiskuntamuotoa: se tarkoittaa yksilön vastuuta vain itsestään. Se, mille ennen yhteisötaloudessa eläneiden elämä perustui: yhteisö, joka piti huolta jäsenistään heidän tuottavuudestaan riippumatta ja käsitteli henkilökohtaiset tragediat yhdessä, lakkasi olemasta, jonka seurauksena ihmissuhteissa korostuivat ydinperhe ja monogaminen rakkaus. Yksilön, joka menetti perheensä tai puolisonsa, merkitys mureni, sillä hänen paikkansa oli olla pääomaa kartuttava taloudellinen subjekti: vapaa siis vain tässä mielessä. Tämä tuotti tilastollisesti lähes samankaltaisen ilmiön kaikissa Epsteinin tutkimissa, kapitalistiseen järjestelmään siirtyneissä yhteiskunnissa: itsemurhien ja itsemurhayritysten määrä nousi valtavasti. Itsemurhan yleisin syy taas on yksilön merkityksettömyyden tunne. Päätös päättää elämänsä juontuu siis kokemuksesta, ettei merkitse kenellekään mitään. Se, onko tämä tunne ihmiselle missä tahansa yhteiskunnassa perustavanlaatuinen tai luonteenomainen, on epäselvää, mutta eksistentiaalista se epäilemättä on. Epsteinin ja Aleksijevichin kuvaamat subjektit ovat esimerkkejä lavallistuneesta tyhjästä subjektista, jollaisia useat draamanjälkeisen teatterin lavalla liikkuvat kehot ovat.

Olemme Ala-Ruonan työryhmän kanssa tutkineet Beckettin myöhäisiä näyttämöteoksia, jotka kurottavat juuri tällaista tyhjää subjektia ja lavaa kohti. Kieli niissä ikään kuin kaikuu tyhjiyttä, on sen vastanäyttelijä. Kielellistyneet muodot siitä, minne puhuvan subjektin tietoisuus sijoittuu poikkeavat psykologisesta kuvauksesta: usein ellei lähes aina se sijoittuu päähän ja maailma, jonka sen ympärille siksi rakentuu, sijoittuu psykodraaman alueelle. Tyhjän subjektin tyhjällä näyttämöllä mielen tapahtumat eivtä lokalisoidu enää päähän ja oli mielenkiintoista huomata, kuinka jo tekstissä, jonka kirjoitin *This is the Wateria* varten näin tapahtuu.

Olisi mielekästä jatkaa yllä kuvaamaani prosessia tohtorin väitöksen muodossa ja harkitsen hakevani jatko-opintoihin valmistuttuani. Olen kuitenkin täystyöllistetty seuraavaksi kahdeksi vuodeksi, joten ajankohtaa täytyy tarkastella ajan kanssa.

Äänisuunnittelun opintojen tekeminen toisena maisterintutkintona on ollut minulle korjaava kokemus, sillä ensimmäinen ammattini, kuvataide, ei tuntunut oikealta kenties materiaalisuutensa, ja toksisen kentän vuoksi. Nykyteatterin teemat ja praktiikat taas puhuttelevat ja kiehtovat mieltä. Työryhmälähtöisissä prosesseissa en myöskään ole yksin merkityksettömyyteni kanssa vaan voin jakaa sen toisen, perheen kaltaisen yksikön kesken.

Olisin halunnut, että tämä opinnäyte voisi olla niin sekava ja vaikeaselkoinen että se räjäyttäisi lukijansa tajunnan munakoisonraikkaaksi. Valitettavasti on kuitenkin eräitä sääntöjä, joita minun on noudatettava. Unelmani olisikin tehdä teos, joka olisi mahdollisimman paljon kaiken sopivuuden ulkopuolella, sillä olen itse kiinnittynyt lapsesta asti kokemuksiin, jotka ovat saaneet minut epäilemään omaa mielenterveyttäni. Näinä aikoina ei ole onneksi pelkoa siitä, että sitä ei tarvitsisi epäillä.

Lähteet

- Alexijevich, S. (2018) *Neuvostoihmisen loppu*. Käännös Vappu Orlov. Tammi.
- Bellamy, D. (2025) *Kun sairailta on kaikki valta*. Käännös Viljami Hukka. Tutkijaliitto
- Benjamin, W. (1998), *The origin of German tragic Drama*, Käännös John Orsborne, New York: Verso.
- Carson, A. (2017) *The Gender of Sound. Audio Culture: readings in modern music Revised edition*. Christoph Cox and Daniel Warner, Bloomsbury Academic. 50 - 51.
- Cixous, H. (2013) *Medusan Nauru*. Käännös Heta Rundgren ja Aura Sevón. Tutkijaliitto.
- Creed, B. (2024) *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, 3-5.
- Deleuze G. & Guattari F. (2007) *Anti-Oidipus*. Käännös Tapani Kilpeläinen. Tutkijaliitto, 1, 22, 37-38.
- Didi-Huberman, G. (2003) *Invention of Hysteria*, MIT press, 6-9.
- Haapakorpi, T. (2023), teksti This is the Water -teosta varten
- Karhu, E.L., (2021), *Eriopis*, Ntamo, 9, 21, 30, 118.
- Kristeva, J. (1982) *Powers of Horror, An essay on Abjection*. Käännös Leon S. Roudiez. Columbia University Press. 2, 5-6
- Kristeva, J. (2012) *The severed Head*. Käännös Jody Gladding. Columbia University Press. 28-36
- Yle Kulttuuricocktail, Kestääkö suomalainen kirjallisuus kirjailijoiden ahdingon? (2025, 12. marraskuuta) Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-72503690>
- Lehmann, HT. (2006) Routledge. 137

Murray, L. (2015) *Adapting Peircean semiotics to sound theory and practice*.

Soundeffects, vol.5, no.1. 56-57

Ovadija, M. (2015) *Artaud's Hieroglyphic Sign and Böhme's Aesthetics of Atmosphere: the Semiotic Legacy of the Avant-Garde's Recognition of the Materiality in Sound*.

Canadian Semiotic Association. Vol.35. N. 2-3. 22-23.

Pournami, S. (2024) *The Concept of Abjection in the Philosophy of Julia Kristeva*.

International Journal of Multidisciplinary Educational Research. 36-37.

Tutti, C. (2018). *Art, Sex, Music*. CPI Group (UK).

Liite 1

Lavakartta, Ääniaalto Festival 2023

