

Esseistinä esityksenteossa

LAURA LEHTINEN



KOREOGRAFIN MAISTERIOHJELMA

KOREOGRAFIN MAISTERIOHJELMA

Esseistinä esityksenteossa

LAURA LEHTINEN

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 1.4.2014

TEKIJÄ Laura Lehtinen	KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Koreografin maisteriohjelma		
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Esseistinä esityksenteossa	KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 60 s.		
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Corpus domesticus – jorataanks? Ensi-ilta 5.2.2014, Teatterikorkeakoulun Studio 4 Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Opinnäytteeni kirjallinen osio <i>Esseistinä esityksen teossa</i> käsittelee kirjoitusprosessien ja esitysprosessien eroja ja yhtäläisyyksiä ja erityisesti niiden esseemäisyyttä.</p> <p>Luku ”Esseestä asenteena” pyrkii näyttämään, mitä esseemäisyys tekijän asenteena voisi pitää sisällään ja millaisiin työskentelytapoihin se ohjaa. Tärkeimpinä innoittajina tähän ovat erilaiset esseiden olemusta koskevat luennot sekä Johanna Venhon toimittama esseekokoelma <i>Mitä essee tarkoittaa?</i> (2012). Esseiden olemukseen ja esseistien asenteeseen liittyvät rohkeus, avoimuus ja kysymisen taito. Esittelen esseistien tekijänä, joka uskaltaa mennä päin tuntematonta, ei-tiedettyä ja työnsä kautta näin hahmottelee uusia avauksia maailman ilmiöistä, ympäristöstään tai itsestään. Esseisti ei siis esitä pelkkiä valmiita väitteitä tai mielipiteitä vaan tarkastelee aiheitaan monelta suunnalta. Esseistien asenne liittyy läheisesti filosofi Jacques Rancièren kirjoituksiin poliittisen taiteen yhteydestä sekä koreografi Deborah Hayn havainnon harjoittamisen menetelmään.</p> <p>Kirjoitus- ja esitysprosesseja vertailevassa luvussa kuvaan merkittäviä teosprosessejani ja koetan niiden kautta näyttää ajattelussani maisteriopintojen aikana tapahtunutta muutosta. Tuo muutos koskee sitä, miten hahmotan teoksen ja tekijän suhdetta sekä vahvaa ruumiillisuuden esiin nousua tekijäidentiteetissäni. Se on siirtymistä teosprosesseissa ideoiden metaforisesta esittämisestä kohti materiaalisuuden puhetta, <i>tapahtumista todella</i>. Kirjoitan myös esiin havainnon siitä, että tekstien parissa kykenen pitämään tarpeellisen etäisyyden teokseeni mutta esityksen parissa olen vasta löytämässä tuota erillisyyttä. Erillisyyteen liittyy oivallukseni taiteilijasta työskentelevänä, työkalujaan käyttävänä ja silti hetken kuuntelulle herkkänä pysyvänä toimijana. Taiteilijan työ ei siis ole mystistä neroutta vaan maailmaa kohti avautumista, materiaalien työstämistä ja lopulta työnsä esille, dialogiin asettamista. Kirjaan havaintojani siitä, miten minä koreografina en voi tehdä teoksia ilman ruumiillista työskentelyä, ilman nyt-hetkessä olemista enkä ilman rohkeutta olla myös tietämätön ja hapuileva. Ajattelu- ja toimintatavoissani tapahtunut muutos noudattelee muutosta, joka on ollut käynnissä laajemmin tanssin ja esittävien taiteiden kentällä viimeistään 1960-luvulta alkaen ja jota mm. Erika Fischer-Lichte sekä Ramsay Burt käsittelevät teksteissään.</p> <p>Viimeinen varsinainen luku ennen yhteenvedoa erittelee taiteellisen opinnäytteeni <i>Corpus domesticus – jorataanks?</i> -teoksen prosessia ja työryhmän työskentelyä siinä. Pohdin, miten työskentelyni onnistui olemaan esseististä ja miten se vaikutti muuhun työryhmään sekä lopputulokseen, itse teokseen. Liitän mukaan myös <i>Corpus domesticuksen</i> koreografisen käsikirjoituksen.</p>			
<p>ASIASANAT</p> <p>koreografia, tanssi, essee, ruumiillisuus, havainnon harjoittaminen, improvisointi, nyt-hetki</p>			

SISÄLLYSLUETTELO

ALUKSI: MIKSI ESSEE?	9
ESSEESTÄ ASENTEENA	11
<i>Röyhkeä, epävarma essee</i>	13
<i>Essee riittävänä, epävalmiina</i>	14
<i>Essee ja uudet avaukset</i>	15
<i>Essee ja havainto</i>	17

VERTAILUSSA KIRJOITUS- JA ESITYKSENTEKOPROSESSIT	20
<i>Teksti ystävänä, esitys avohaavana</i>	22
<i>Etäisyydestä ja auktoriteeteista</i>	28
<i>Teoksen ja tekijän suhteesta</i>	32
<i>Ruumis esseistinä</i>	35
<i>Essee ja hetkellisyys</i>	39
<i>Työskentelystä, rooleista esseeprosessissa</i>	41

CORPUS DOMESTICUS – JORATAANKS?	46
<i>Työskentelyn kulusta, esseemäisyydestä</i>	47
<i>Vastuusta yhteisessä esseeprosessissa</i>	51
<i>Corpus domesticus paljastumisen ja paljastamisen leikkinä</i>	53

LOPUKSI	57
LÄHTEET	60
LIITTEET	62
<i>Esiteltyjen teosten työryhmätiedot</i>	62
<i>Corpus domesticus – jorataanks? -materiaalia</i>	63
<i>Kuvaluettelo</i>	69

ALUKSI: MIKSI ESSEE?

Miten ideasta tulee teos? Voiko komposition oppikirjaa seuraamalla tehdä onnistuneen teoksen? Onnistuneen siinä mielessä, että se on kommunikoiva ja merkityksellinen. Kirjoittaen kaikki tulee niin kirkaaksi. Miten tehdä kirkasta toimintaa?

(Lehtinen 24.11.2011)

Kun teen tanssiteosta, aloittamis- ja ideoimisvaihe on kuherruskuukautta. Minulla on aihe, jota pohdin, jonka ympärille ja ympäriltä kerään referenssimateriaalia, jota muhittelen, josta kirjoitan ja pohdin lisää. Olen tohkeissani uudesta tuttavuudestani. Saattaapa aiheesta kehollisiin harjoitteisiin siirtyminenkin luonnistua vielä ongelmitta. Juttu luistaa. Vaan usein siinä vaiheessa, kun aiheesta pitäisi päästä esityksen tekoon; alkaa tehdä valintoja siitä, mitä laitan näkyville, mitä jätän esille ja mitä pyyhin pois; lukkiudun. Siihen loppuu vapaa luonnostelu, vaiheilu, muistiinpanojen tekeminen, ilottelu, nauttiminen ja roiskiminen. Jokin pelottaa. Olen esityksen alla tai sen sisällä, kuin muserrettuna. En ymmärrä, miten ajatteluni voisi tulla jaettavaksi, keholliseksi esitykseksi. Tällaista lukkiutumisvaihetta kohtaan harvoin tekstejä kirjoittaessani. Toki tekstinikin syntyvät erilaisten vaiheiden kautta, mutta harvoin uuvun, ahdistun ja hajoan täysin niiden parissa.

Mikä ihme erottaa esityksentekoprosessin ja kirjoitusprosessin? Miksi teksti syntyy vaivatta ja esitys usein vain vaivoin, raskauden ja ahdistuksen kautta? Tässä opinnäytteessäni pohdin, miten esseen kirjoitusprosessini eroavat esityksentekoprosesseistani ja koetan hahmottaa, voisivatko ne tulla lähemmäs toisiaan. Voisinko esityksen parissa omaksua esseistin asenteen? Mitä se olisi?

Opinnäytteeni kirjallisen osion ote on esseistinen. Kirjoittamisen kautta piirtelen esiin omia henkilökohtaisia, henkisiä työskentely-ympäristöjäni, tähänastista polkuani tanssiteosten tekijänä ja mahdollisia suuntia tulevaan. Toivon, että tämä opinnäyte voisi olla hyödyksi jollekulle muullekin samojen asioiden parissa teutaroivalle, esitysprosesseihin katoavalle ja hajoavalle tekijälle. Innoituksen aiheeseeni olen saanut pörräämällä esseen ympärillä:

olen lukenut esseitä esseestä, kuunnellut luentoja esseestä, kirjoittanut esseestä, ajatellut sitä ja sen kautta. Se, mikä hahmottuu minulle esseen olemuksena, onkin tämän työni tärkein viitekehys. Lisäksi kirjoitus nojaa kokemuksiini ja havaintoihini taideteosprosesseista ja toisaalta kirjoitusprosesseista tähänastisen tekijähistoriani varrelta. Esittelen tarkemmin keskeisiä esitysprosesseja esimerkkeinä asenteeni muutoksesta kohti esseemäisyyttä. Haluan korostaa, että niihinkin prosesseihin liittyy tietysti monia vaiheita, yhteistyötä ja erilaisia näkökulmia. Kirjoitan tässä sellaisista työskentelyn osasista ja prosessien vaiheista, jotka mielestäni tuovat esiin työssäni vallalla olleita, tanssiteoksia ja niiden tekemistä koskevia ajattelutapoja, asenteita ja piiloasenteita. Työskentelyn kulusta ja lopputuloksista voi muilla asianomaisilla (kanssataiteilijoilla) olla hyvin erilainen näkemys. Se heille sallittakoon.

Kirjoitukseni riipii kokoon ymmärrystä esseemäisyydestä. Se kiinnittyy esseeseen taiteilemisen asenteena, käväisee pohtimassa työn merkitystä, yrittää hahmottaa teosprosessejani jumiuttavia auktoriteettiasetelmia, avaa työskentelyni taustoja, esittelee tiettyjen ajattelijoiden ja tekijöiden vaikutusta minun ajatteluuni ja tekijyyteeni ja piirtää teosprosessiesimerkkien kautta minun matkaani esitysten tekijänä hamasta lapsuudesta koreografian maisteriopintojen loppuvaiheille.

Kirjoitus perustuu henkilökohtaiseen kokemukseeni ja tuottaa siis toisen tyyppistä tietoa kuin jokin yleispätevyyteen pyrkivä tutkimus. Laitan havaintoni esille ja muodostan sitä kautta hahmoa aiheestani. En kertoile kokototuuksia.

ESSEESTÄ ASENTEENA

Essee on nyt muodikasta ja kuumaa. Se höyryää ja puksuttaa vahvana ainakin suomenkielisessä kirjallisessa ympäristössä. Esseitä on joka puolella. Niitä julkaistaan, niistä puhutaan ja niitä ehkä jopa luetaan. Johanna Venho on toimittanut esseekokoelmakirjansa *Mitä essee tarkoittaa?* (2012), Teatterikorkeakoulussa järjestettiin keväällä 2013 kurssi nimeltä Essee esityksen muotona/asenteena ja *Esitys*-lehden vuoden 2014 ensimmäinen numero oli kokonaan omistettu esseelle. Nämä ovat esimerkkejä viimeaikaisista esseeteoista ja samalla tärkeimpiä minun esseen äärelle tuovia, tätä kirjoitusta inspiroivia virikkeitä.

Esitystaiteilija Anna-Mari Karvosen vetämällä Essee esityksen muotona/asenteena –kurssilla (2013) kävimme läpi esseistejä Michel de Montaignesta Timo Hännikäiseen ja pohdimme, mikä essee itse asiassa on sekä sitä, mitä essee voisi olla asenteena. Essee määritellään moninäkökulmaiseksi, pohtivaksi kirjoitukseksi, jossa kirjoittajan ääni on selvästi esillä. Se on dialogista, kirjoittajansa lukeneisuuden osoittavaa pyrkimystä jäsentää asioita, kirjoittamalla ajattelua. Esseekurssin luennollaan Maria Säkö puhui esseen kirjoittajasta, joka tarkastelee asioita kokonaisena ihmisenä, kysyjänä, ei yksinäkökulmaisena väittäjänä. Esseistin on mahdollista näyttäytyä monenlaisena. (Säkö, 27.3.2013.) Riikka Pelo puolestaan luennoi Kritiikin mestarikurssilla esseen tyylistä. Hän puhui esseestä paradoksaalisena tienä kohti uutta ymmärrystä. Essee on usein yritystä kuvata sanoinkuvaamatonta, ja silti siihen liittyy kielen ja ajattelun kirkkkaus, tarkkuus. Pelo myös vertasi esseetä matkakertomukseen. Esseisti kutsuu lukijansa kanssaan matkalle tuntemattomaan määränpäähän. Hän johdattelee lukijaa – hellästi kädestä pitäen tai vaikkapa tyyliä edellään tuoppien – reitillä, jonka ehkä itse on kulkenut ja jolle haluaa kutsua muitakin. Pelo muistutti vielä, että essee antaa kirjoittajalleen roolin, jossa on mahdollista olla sekä taiteen vastaanottaja että taiteen äärellä keskusteluun osallistuja. Sen kautta kirjoittaja voi tuoda itsestään monia puolia esiin. (Pelo, 3.3.2014.)

Virpi Hämeen-Anttila huomauttaa huojentavasti *Mitä essee tarkoittaa?* -kirjan esseessään, ettei esseistin tarvitse olla valmis, vaan hän nimenomaan

uskaltaa nojata tietämättömyyteensä, kokeilla ja epäillä. Hänen mukaansa esseistillä täytyy olla kaksi minää, jotka ovat jollain tapaa toistensa vastakohtia. (Hämeen-Anttila 2012, 13–16.) Kirjailija Tommi Melender kirjoittaa esseessään ”Liian nokkelien ja skeptisten laji”, että esseistin tavoite on kirjoittaa ”mahdollisimman tyylikkäästi, sanataiteen ehdoin, erehtymättömällä maulla” (Melender 2012, 101). Aika hurjaa tekstiä, nokkelaa ja uhmakasta. Kovin rehvakkaalta tuntuu tuo esseisti. En minä. En tahdo olla esseenkään parissa liian nokkela ja skeptinen vaan kysyvä, etsivä, kiinnostunut, ehkä idealistinen ja auki. Viittaahan essee jo sananakin yrittämiseen ja kokeilemiseen (ransk. *essayer* = yrittää, keottaa, kokeilla). Toisaalta Melender myös kertoo omasta kirjoittamisestaan, että kaikki sellaiset aiheet, joista hänellä olisi runsaasti asiaa, tuntuvat sopivan huonosti esseen aiheiksi, kun taas aiheet, joiden parissa ajatukset arkailevat ja epäröivät, synnyttävät kiinnostavaa asiaproosaa, esseetä (Melender 2012, 103).

Näiden määritelmien lisäksi kaikkein vahvimmin ajatteluuni on jäänyt muhimaan Antti Nylénin muistutus siitä että, että essee on ennen kaikkea kompositio, ajatussommitelma. Kysymys on vain valitsemisesta ja yhdistelemisestä. (Venho 2012, 6.) Tämä tuntuu hyvin vapauttavalta ja kannustavalta. Kunhan materiaalia vain on tarpeeksi, valintaa ja sommittelua on aina mahdollista tehdä.

Juuri moniulotteisuutensa ja kysyvän luonteensa takia essee tuntuu minulle luontevalta lajilta taiteen parissa touhutessani, kirjoittaessani tai esityksiä tehdessäni. En ehkä osaisi enää kirjoittaa esityksiä, jotka olisivat mielipidetekstin kaltaisia, väittäviä tai jopa ratkaisuehdotuksia tarjoavia, jotka sanoisivat maailmasta jotakin tiettyä, jo sanottua, ajateltua ja verbalisoitua, valmista. Ehkä vielä joskus teenkin pamflettiesityksiä, mutta juuri nyt tuntuu tärkeämmältä, avaavammalta ja jollain tapaa minummalta viipyillä aiheidensa parissa, katsoa yhtäältä ja toisaalta, niin ja näin. Jos siis haluan jotain laittaa esille, olkoon se esseen kaltaista. Keskityn tässä kuitenkin pohtimaan ensisijaisesti teosten, tekstien ja esitysten, julkaisua edeltäneitä prosesseja, työskentelyäni ja asennettani niissä, en niinkään tekemieni prosessien lopputulosten esseemäisyyttä.

Röyhkeä, epävarma essee

Millaisen asenteen esseen määritelmistä voi rakentaa, mihin se kiteytyy? *Mitä essee tarkoittaa?* -kirjaseen monesta kirjoituksesta tulee esiin jonkinlainen esseistin röyhkeys. Essee on asenteeltaan rohkea, vapaa, se astuu esiin. Se puhuu kuuluvalla äänellä; seisoo pystyssä; katsoo silmiin; sanoo asiansa, vaikka se jotakuta ehkä loukkaisikin; se syö pullaa, jos mieli tekee; kiljaisee ilmoille laulun, jos laulattaa; osoittaa sormella vääryyttä; vaatii oikeutta; näyttää tissit; kouhaisee munista; riemuitsee mahdollisuuksista; kurkkii ovien taakse ja ikkunoista sisään; kiepsahtaa toisinpäin ja puhuu lisää.

Essee asenteena ei ole ainakaan alentumista tai nöyristelyä, vaikkakin joskus (minulle useasti) oman tietämättömyytensä tunnustamista. Vaikka esseisti ei ole kaiken asiantuntija, hän ei pelkää puhua asioista. Kirjoitan nämä selviöt esiin muistutukseksi itselleni. Essee on rohkeutta sanoa ääneen, laittaa ajatteluaan esille, vaikka epävalmiinakin. Se on kykyä ja valmiutta ajatella toisin ja toimia myös mieltymystensä varassa, joskus aivan epäanalyttisesti. Lopputuloksena esseetyöskentelystä ei voi kuitenkaan tulla mitään utuista mössöä tai mihinkään kiinnittymätöntä huurua. Siihen ei pidä tyytyä. Kuten Pelon luennolla huomautti ja Melender tekstissään painottaa, esseen on oltava lopulta ilmaisultaan kirkasta, tarkkaan valikoitua (Pelo 3.3.2014; Melender 2013, 101). Vaikka esseeprosessin aikana kurotellaan kohti tuntematonta, pyöritään asian parissa yhtäällä ja toisaalla, lopulta täytyy tehdä valintaa ja hioa sanottavansa vastaanotettavaan muotoon. On otettava vastaanottaja huomioon. Essee ei voi olla murrosikäistä kohinaa. Työskentelyn kautta täytyy päätyä sanomaan jotain, kirkkaasti, vaikkei siinä olisi kaikki, vaikkei kaikki sen kautta tulisikaan valmiiksi. Ei kai voikaan tulla.

Nyt, kun on tullut kirjoitettua jotain esseestä ja siitä asenteena, tuntuu yhtäkkiä hurjalta heittäytyä niin kunnianhimoisen lajin pariin tässä kirjallisessa opinnäytteessäni. Toisaalta on loogista, että jatkan kirjoittaen pohdintojani esseen parissa, sillä opinnäytteeni taiteellista osiota tehdessäni essee oli työskentelyäni ohjaava taka-ajatus. Lisäksi esseeseen liittyy minusta monta huojentavaa ja vapauttavaa elementtiä: Sen ei tarvitse olla tyhjentyvä. Se ei ole koko totuus aiheestaan. Se on valikoitu osuus ajattelustani aiheen ympärillä. Sen kautta voin näyttäytyä monena ja jälleen: se on (vain) valitsemista ja sommittelua.

Muistutan itseäni siitä, että essee on myös työskentelyä eikä työskentely lopu tai epäonnistu. Sitä voisi jatkaa ikuisesti, sillä aina löytyy vielä yksi näkökulma, vielä yksi vastaväite, vielä yksi kysymys. Jossain vaiheessa täytyy päättää, että sommitelma on riittävä, että on tullut sanottua jotain ja sitten jotain muutakin aiheestaan, oltua kyllin laaja ja kyllin spesifi, ehkä henkilökohtainenkin. Näin on hyvä. Essee on Jukka Koskelaisen (2012, 56–57) mukaan yritystä ottaa selvää asioista. Eihän yritys voi mennä pieleen. Kun on yrittänyt parhaansa selvittääkseen jotain aiheestaan, on tehnyt tarpeeksi. Esseistinä voin kutsua tähän yritykseen, tähän keskusteluun mukaan ketä haluan. Voin jutella vaikka kenen kanssa ja nähdä kytköksiä moneen suuntaan. Kuitenkaan ei pidä unohtaa päätöksentekoa, kun tehdään esseetä, joka on jonkinlainen jaettava tuotos. Täytyy tehdä valintaa siitä, mitä laittaa esille. Tanssiteos syntyy tanssien, vaiheillen, luonnostellen, työskennellen ja sitten sommitellen. Se saa riittää. Pureudun työskentelyn teemaan lisää alaluvussa ”Työskentelystä, rooleista esseeprosessissa”.

Essee riittävänä, epävalmiina

Vaikka esseetä usein kutsutaan asiaproosaksi, haluan tässä yhteydessä, kun hahmottelen esseetä asenteena, ajatella sitä ensisijaisesti taiteen tekemisenä, taidetekona. Kirjoittaessani esseetä tai työstäessäni taideteosta en saa unohtaa runoutta. Runoudeksi kutsun sitä, mitä ei ole selitetty puhki, järkeilty ja argumentoitu tai sitä, mikä avaa ajattelua moneen suuntaan, ei ole yksiselitteistä tai kuivaa. Runoudessa valittua materiaalia on käytetty runollisella tavalla, huokoisesti. Runollinen ei vain ilmaise tunnetta tai ajatuksia tekijästään sisältä ulos vaan myös luo ja tuottaa niitä. Vaikka essee kyselee, kaivelee, katsoo monelta kannalta ja avaa todellisia, tämän maailmamme asioita, se ei saa olla kuolleeksi kaluttua, järkähtämättömäksi jäsennettyä ajattelua. Ehkä se onkin asialyriikkaa.

Tässä akateemisuuden ja asiallisuuden ilmastossa, jota olen haistellut nyt yli kymmenen vuotta, olen kirjoittanut paljon asiaa, raportteja, tiivistelmiä, analyyseja, asiallista asiaa. Olen hetkellisesti ollut kadottamassa jotain esseistisestä tai runollisesta kirjoittamisesta. Olin kadottaa rohkeuden kirjoittaa omaäänisesti, käyttää kieltä ja tekstejä ilottelevasti, ajatella villisti, isosti. Jotain samaa huomaan tapahtuneen minussa esitysten tekemisen

suhteen. Koulutuksen myötä olen kummallisesti hetkeksi lamaantunut ja menettänyt rohkeuteni kokeilla ja räkäillä, siis ronskisti revitellä käsillä olevien materiaalien kanssa. Mitä enemmän olen kerännyt tietoa esitysten tekemisestä, sitä varmempia, älykkäämpiä ja valmiimpia teoksia minun omien vaatimusteni mukaan pitäisi kyetä tekemään ja sitä vähempään lopulta pystyn, sitä kuristeisempi on otteeni. Syksyllä 2011 kirjoitin päiväkirjaani: ”Minkä oppaan mukaan tätä taidetta pitää tehdä? Mistä tietää, tekeekö hyvää vai kuraa?” (Lehtinen 23.10.2011.) Mitään keskeneräistä, epävarmaa tai kysyvää ei saisi laittaa esille, niinkö? Avaan seuraavissa luvuissa lisää tätä matkaani ajasta ja teoksista ennen koulutusta, koulutuksen alkupuolen täydellisen jumivaiheen kautta kohti jälleen pystymistä ja oman työni pystypäin katsomista. Huolettomasta roiskijasta vereslihaisten itseilmaisijan kautta itseohjautuvaksi, työskenteleväksi teosten tekijäksi.

Essee ja uudet avaukset

Esseemäisyydellä tai esseellä asenteena on mielestäni yhteys yhteiskuntafilosofi Jacques Rancièren ajatukseen poliittisesta tapahtumasta tai teosta. Hänen mukaansa poliittisia ovat vain sellaiset teot, jotka haastavat olemassa olevia rakenteita ja vallalla olevia ajattelumalleja sekä näyttävät näkymättömän ja avaavat kohti uusia totuuksia, kyseenalaistavat (yhteiskunnallisesti) itsestään selvinä pidettäviä asioita. Teoksessaan *Dissensus* Rancièrè kirjoittaa: ”Politics invents new forms of collective enunciation; it re-frames - - new configurations between visible and invisible, and between the audible and inaudible - - ” (Rancièrè 2010, 139.) Poliittinen teko siis vaatii kyseenalaistamaan olemassa olevat säännöt siitä, kuka tai ketkä saavat äänensä kuuluviin tai olla näkyvillä. Poliittinen on soraääniä. Samoin esseellä, ja erityisesti esseemäisen taideteosprosessin kautta, on mahdollisuus kurkotella kohti uusia, tuntemattomia, ei-tiedettyjä, maailmasta jotain uutta avaavia ehdotuksia. Vaikka prosessin tuloksena syntynyt taideteos, esitys, ei varsinaisesti ehdottaisi mitään uutta nimenomaan yhteiskunnallisesta osajaosta tai kyseenalaistaisi rakenteita, se voi silti kurottautua kohti uutta ymmärrystä maailman muista ilmiöistä, taiteesta itsestään tai sen instituutioista. Rancièrè sanoo taiteen ja poliittisen suhteesta, että taideteokset pystyvät tuottamaan uutta ja avaamaan toisinnäkemisen mahdollisuutta juuri siksi, että ne eivät yritä olla oppitunteja aiheestaan eikä niillä ole tiettyjä tavoitteita (Rancièrè 2010, 140). Taideteos ei pyri tuottamaan

suoria syy–seuraus-suhteita tai vaikuttamaan vastaanottajansa toimintaan suoraan tietyllä tavalla. Esseemäinen taideteos toimii vivahteikkaammin, epäsuoremmin, sillä se ehdottelee myös tekijälleen jotakin toisenlaista tapaa hahmottaa maailmaa ja sen ilmiöitä. Teos on katsojan ja taiteilijan välissä, eikä katsoja (vastaanottaja) ole alisteinen taiteilijan ajattelulle. Taiteen vastaanottajana, myös tekstien lukijana, nautin suunnattomasti niistä teoista, joiden äärellä joudun itse ravistelluksi ja tulen kysyneeksi jotain maailmankuvaltani tai työskentelemään sen rajojen kanssa. Tällöin ikään kuin joudun itsekin esseeprosessiin esseemäisen (rancièrelaisittain uusia asioita maailmasta esiin kaivelevan) taideteoksen houkuttelemana. En avaa tässä enempää Rancièren käsitteistöä tai pohdintaa poliittisesta ja taiteesta, mutta ne jäävät mukaan roikkumaan tähän esseeprosessiin.

Myös Erika Fischer-Lichte kirjoittaa teoksessaan *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics* (2008) esityksen mahdollisuudesta tuottaa muutosta niin esiintyjissään kuin vastaanottajissaan. Hän erittelee esittävässä taiteissa 1960-luvulla tapahtunutta käännettä, jota hän kutsuu *performatiiviseksi käänteeksi*. Sen myötä esitys- ja performanssitäiteilijät ovat tuoneet esittäviin taiteisiin ajattelun ja olemisen tapoja, jotka mahdollistavat *joksikin tulemisen* dynaamiset prosessit, eivät vain jonkin esittämistä, staattista representaatiota. Koko Fischer-Lichten teoksen keskeisimpiä käsitteitä on *autopoieettinen takaisinsyöttökehä*, joka tarkoittaa systeemiä, jossa esiintyjät, teos ja sen vastaanottajat vaikuttavat toisiinsa, antavat ja ottavat impulsseja toisiltaan. Sen kautta teoksen parissa sekä yleisö että esiintyjät voivat olla jatkuvassa muutoksen tilassa. (Fischer-Lichte 2008, 73–101.) Haluan avata tämän ajatuksen koskemaan valmiiden esitysten lisäksi myös esityksentekoprosessia, esseistisyyttä siinä.

Esitysprosessille avautuessani voin syöttää esitykselle impulsseja valintojeni mukaan ja jäädä tarkkailemaan, millä tapaa impulssit muhittelevat yhteisessä kehollisessa työskentelyssämme. Prosessi syöttää impulsseja takaisin, minä tartun niihin ja niin me, minä ja esitys, olemme molemmat jatkuvassa muovautumisen, oppimisen, uuden ajattelun, toisenlaiseksi, tai juuri tietynlaiseksi tulemisen tilassa.

Essee ja havainto

Esseisti on utelias ja halukas tarkastelemaan maailmaa, itseään ja toista. Tämä halukkuus toimii näkemykseni mukaan kimmokkeena tekemiselle niin taideteos- kuin kirjoitusprosessissa. Esseetä ei kirjoiteta aiheettomasti. Esseistin tehtävänä on kuunnella avoimena ja tarttua innolla havaittuun. Pystyäkseen esseemäiseen asenteeseen täytyy kaikeksi olla kiinnostunut ja halukas työskentelemään. Ihmettelevä maailmassa olemisen tapa antaa esseemäisiä aiheita, joihin tarttua ja syventyä. Ilman innostusta touhusta tulee puristeista ja pakonomaista, jolloin huokoisuus ja kysyvä ote katoavat. Esimerkiksi osa maisteriopintojeni aikaisista koreografioista on tuntunut ikään kuin tilausteoksilta, joiden tekemiseen minulla ei ole ollut henkilökohtaista tarvetta (opintopisteiden kerryttämistä lukuun ottamatta). Tämä johtuu siitä, että hetkellisesti olin kadottanut tarkastelun taidon sekä maailman ilmiöistä kiinnostuvan mielen ja ruumiin. Ne olivat hautautuneet analyyttisen tietämisen ja jonkinlaisen itsestäni kummunneen älyllisyysjulistuksen alle. En osannut tarttua mihinkään tehdäkseen ruumiillani taidetta, sillä olin päästänyt irti ruumiillisesta havainnosta, joutunut irralliseksi kehollisesta tekijyydestä. Liikettä ei tuntunut syntyvän mistään.

Ruumiillisen havaitsemisen menetelmä on amerikkalaisen koreografin, Deborah Hayn työskentelyn ytimenä. Havainnon harjoittaminen on hänen mukaansa ”esitysmeditaatiota”, johon kuuluu paljon kysymyksiä, jotka pyrkivät tuomaan tekijänsä kiinni hetken havainnointiin. Artikkelissaan ”Tanssiesteettinen perintö ja Deborah Hayn radikaali taide” Kirsi Monni kirjoittaa: ”Hän [Hay] määrittelee niin esityksen aktin kuin tanssinkin kehollisen havainnon ja tietoisuuden harjoittamiseksi, jota ohjaa tanssijan itselleen esittämät keholliseen havaintoon liittyvät kysymykset” (Monni 2006, 37). Hay listaa näitä vuosien varrelta:

1995–96: What if where I am is what I need? Wherever I am is what I need. Everywhere I am is what I need.

1996: What if my whole body at once has the potential to perceive Here, spatially, including everything I see and everything I can't see, now, and now, and now? What if Now is my past, present, and future here, here, and here?

1999: What if every cell in my body at once had the potential to locate and choose the oxygen it needs to keep my fire burning?
(Hay 2000, 104.)

Hayn työskentelymenetelmä on ollut minulle tanssijana ja koreografina käännteentekevä tuttavuus, vaikka olen vasta perehtymässä siihen syvällisemmin. Hayn menetelmään minut tutustutti alun perin koreografi Joonas Halonen työstäessämme tanssitaiteen kandidaatin tutkintoon kuulunutta ryhmäteosta *Front of me* (2011). Siitä saakka havainnon harjoittaminen ja sen opiskelu on pienten pintaraapaisujen, naarmujen kautta saanut minut käsittämään kokemuksellisesti sen, miten taiteen parissa on mahdollista avautua kohti ei-tiedettyä, vielä tuntematonta. Se siis rapsuttelee esiin arvokasta ruumiini havaintoa uuden tiedon tuottajana. Monni kiteyttää ajatuksen mm. fenomenologiseen liikkeenfilosofiaan nojaten seuraavasti: ”[T]anssitaide voidaan myös ymmärtää kehollisena artikulaationa ja *kehollisena olemisen ajatteluna*, joka avaa ja pystyttää (merkitys)maailmaa, eikä vain jäljittele todellisuutta” (Monni 2006, 45).

Työskentely on näyttänyt minulle, miten konkreettisesti kehoni tietää tai voi aavistella asioita, joista kognitiivisella päättelylläni en millään saisi kiinni. Se pakottaa ottamaan kiinni nyt-hetkestä ja havaitsemaan siinä olevia asioita. Sen parissa on mahdotonta toistaa keholla pelkkää joskus havaittua tai opittua muotoa: vaikka keholla piirtämäni muodot, tanssiliikkeet, olisivat joka päivä samat, kokemus niistä on aina uusi, omansa, etukäteen tietämätön ja tuntematon. Hayn peruskysymys kuuluu seuraavasti: ”What if every cell in my body could perceive the uniqueness and originality of time, space, self and the other, right now?” Professori Kirsi Monni on tuonut sen opetuksessaan esiin ja kääntänyt sen näin: ”Mitä jos kehoni kaikki solut voisivat havaita ajan, tilan, itseni ja toisen ainutkertaisen tapahtumisen juuri nyt?” (Monni 2006, 48–49.) Kysymys irrottaa minut tanssijana ylimääräisestä analyysistä, opitun muodon toistamisesta tai ideoiden esittämisestä ja pakottaa havainnoimaan käsillä olevaa hetkeä niiden mahdollisten tehtävien parissa, joita olen asettanut havaittaviksi tai tutkittaviksi.

Myös koreografina harjoitan havaintoa teoksen äärellä. Varsinkin oppinnyttäni taiteellista osiota, *Corpus domesticus –jorataanks? -teosta*

tehdessäni huomasin, että en pysty tekemään teosta kovin pitkälle kotona yksin, en paperilla, aivoissani tai ruumiillanikaan. Jos esityksentekoon liittyy muitakin kuin minä, ajattelun on tapahduttava yhteisessä tilassa, yhteistä hetkeä havainnoiden. Toki työskentelyä voi ja pitää suunnitella, tehdä hypoteeseja siitä, miten asiat voisivat mennä, ehdotelmia työskentelyn kulusta. Silti harjoitustilanteessa koen, että hetkeä havainnoimalla saan usein kiinni juuri siitä, mitä prosessi tai teos meille syöttää ja tarjoilee.

Päiväkirjassani pohdin seuraavasti:

”Työskentelytapa politiikkana tai sisältönä: Jos maailmassa olemisen tapani on havaita kehollisesti ja luoda yhdessä, miksi kätkins teokseen mitään sen ihmeellisempää, miksen antaisi juuri tuon näkyä, tiettyjen raamien sisällä?” (Lehtinen 18.1.2013)

Availen tätä ajatusta alla, taiteellista osaa käsittelevässä luvussa.

VERTAILUSSA KIRJOITUS- JA ESITYKSENTEKOPROSESSIT

Mikä ihme minua ajaa tekemään esityksiä tai kirjoittamaan, laittamaan ajatteluani esille? Aloitin kirjoittamisen nelivuotiaana ja esitysten tekemisen luullakseni suunnilleen samoihin aikoihin. Alkuun kirjoitin runoja kiiltokuvista. Valitsin kuvan, katselin sitä tarkasti, liimasin kuvan muistikirjaani ja kirjoitin sen ympärille runon. Loin kuvalle jonkinlaisen sitä ympäröivän maailman ja menin näyttämään sen sitten äidille. Jokaisen runoni signeerasin nimellä ”Liisa”, en siis omalla nimelläni. Myöhemmin saatoin ottaa vaikkapa jonkun musiikkikappaleen ja kirjailla sen ympärille kokonaisen näytelmän, jota esitettiin sitten pakolla mökkivieraille. Tunnistan tekemisissäni edelleen jotain samaa noiden ensimmäisten runoilujeni kanssa. Otan ilmiön, ihmettelen sitä, tarkastelen sitä eri puolilta, kyselen siltä ja asetan sen yhteyteen kokemusmaailmani kanssa. Sitten haen kaikelle tälle jonkinlaisen esille asetettavan, jaettavan muodon. Eräänä esimerkkinä tästä toimii ohjaajaopiskelija Iris Anttilan kanssa vuonna 2013 Dance for camera -kurssilla tehty videoteos *GRAVITILITIES*. Siinä tarkastelimme kaatumista ja kosketusta sekä liikkeen tuntua kameran kautta välitettynä. Kuvaan sen syntyä alla.

Esitys- ja kirjoitusprosessit ovat kaiketi yritystä hahmottaa paremmin maailmaa ja sen ilmiöitä ja omaa paikkaani suhteessa niihin. Se, että haluan laittaa hahmotteluani esille, liittyy nimenomaan tuohon oman paikkani hahmottamiseen sekä tarpeeseen olla dialogissa. Vasta, kun tulen sanoneeksi jotain ääneen, ajatus tuntuu olevan olemassa. Olemassa oleva ajatus saa kaverikseen kysymyksen eikä jää vain pyörimään kehään itsensä ympärille.

Kuka sitten on tuo ”Liisa”, joka signeerasi varhaisimmat runoni? Onko hän ehkä edelleen läsnä taiteiluissani? Olenko teoksia tehdessäni joku toinen, en minä lainkaan? Jukka Koskelainen esittää esseessään ”Monta aavistusta kokonaisuudesta. Kertojasta ja esseen pakenevasta olemuksesta”, että kirjoittaja ei aina välttämättä edes tiedä, mitä mieltä itse on asioista, ja siksi joutuu ottamaan käyttöön esseen puhujan, joka on paljon varmempi ja kärkevämpi kuin kirjoittaja itse (Koskelainen 2012, 49–51). Koska ajatteluni

tuntuu olevan niin haparoivaa ja etsiskelevää, on ihanaa pakottautua tekemään jotain näkyväksi, jolloin joudun ottamaan esiin esseepuhujaminäni, tuon runoilija-Liisan, olemaan rohkeasti tietämätön, huutamaan epäilyni ja nauttimaan häilynnästä. Haluan tulla kuulluksi ja kuulla toisia, nähdä toisin. Haluan jakaa epäilyni jonkun kanssa. Silloin minun ajattelustani tulee meidän ajatteluamme, ja yhdessä tulemme testanneeksi, voisiko olla näin tai noin? Essee tuntuu olevan laboratorio, jonka sisällä teen (tai teemme) kiinnostuneina kokeita: mitä jos? Sitten esittelen löydökseni muille ja muut saavat olla niiden parissa ihmeissään, samaa mieltä tai epäileviä. Ei sillä ole niin väliä, kunhan se, mitä olen työstänyt, tulee jollain tapaa yhteiseksi, jaetuksi. ”Liisa” on siis minussa olemassa. Se on jokin sellainen puoli, jota tarvitsen voidakseni asettaa työtäni esille. Enää minun ei kuitenkaan tarvitse kirjoittaa tekeleideni alle taiteilija- tai peitenimeä, sillä ymmärrän, että mitä laitan esille nyt, rakentaa kyllä tekijyyttäni ja taiteilijaidentiteettiäni vastaanottajien silmissä nyt, tässä hetkessä, mutta voin jatkaa sen rakentamista edelleen, seuraavien hahmotelmieni kautta. Eikä näiden kautta sitä paitsi pääse minuun käsiksi kokonaan. Olen muutakin. Ja itse tiedän, että vaikka tämä on sommitelma, kokoelma ajatuksia, tämä ei ole koko totuus.

Tapaus: GRAVITILITIES (2013)

Dance for camera -kurssilla sain työparikseni Iris Anttilan, jonka kanssa lähdimme hahmottelemaan yhteisen, pienen tanssielokuvamme aiheita. Yhteiseksi kiinnostuksen kohteeksi nousi tuntu kameran kautta välitettynä. Minua tosin kiinnosti liikkeen ja Iiristä kosketuksen tuntu. Päätimme rinnastaa nämä kaksi elementtiä, tarkastella sekä kosketuksen että liikkeen tuntua. Tuolloin minua kiehtoi erityisesti dominoefekti ja fysiikan lakien esilläolo liikkeessä. Tarkasteltava ilmiö on tietysti järkevää rajata työn laajuuden mukaan, kuten tekstiäkin kirjoitettaessa. Pienessä, alle neliminuuttisessa tanssielokuvassa fysiikan lakien käsittely olisi liian suuri aihe ja jäisi aivan raapaisuksi. Oli siis viisasta valita vain jotakin tuon suuremman aiheen sisältä. Päädyimme rajaamaan videossa tarkasteltavan liikkeen kaatumisiksi. Videolla esiintyvät kymmenen tanssijaa kaatuilevat eri tavoin vertikaalista kohti horisontaalia. Ennen lattiaan osumista he pelastavat itsensä tai heidät pelastetaan maahan romahtamiselta. Tarkastelussa siis on, millä eri tavoilla lankkuna kaatuva ihminen voidaan pelastaa ja millä tavoin kamera voi näyttää ja tukea kaatumisen tuntua. Lisäksi näytämme elokuvassa

lähikuvaa kosketuksesta, siitä miten kahden tai useamman ihmisen ihot painautuvat toisiaan vasten kevyesti tai voimakkaammin. Meidän kahden tekijän, Iiriksen ja minun kiinnostuksiemme kohteet ovat näin jukstapositiona, asetettuna rinnakkain samaan teokseen, jolloin ne saavat toistensa kautta uusia näkökulmia. Pienoiselokuvan nimi *GRAVITILITIES* viittaa tietysti painovoimaan, joka onkin kaatumisten kautta esillä väistämättömänä fysiikan lakina. Elokuva tutkii siis lopulta painovoiman lakiin perustuvaa kaatumisliikettä sekä ihmisten välistä kosketusta, joka näytetään niin funktionaalisena pelastamisena kuin intiiminä lähellä olemisena. Projektin kautta emme missään nimessä tuottaneet uutta totuutta fysiikan laeista ja niiden käytöstä liikkeessä mutta tulimme oleilleeksi kaatumisen ja siihen vaikuttavan painovoiman parissa, katselleeksi kosketusta läheltä ja asettaneeksi työskentelyn esille pienen, tiukasti leikatun elokuvan muodossa.



Kuva 1: GRAVITILITIES 2013 (Iiris Anttila)

Teksti ystävänä, esitys avohaavana

Minulla ja tekstillä menee usein aika kivasti. Teksti on minulle ystävä. Sen kanssa on mukava leikkiä. Sitä voi kiusoitella ja sillä pelehtiä. Ei se mene rikki. Teksti on jotakin, joka syntyy edessäni, minun tuotoksenani. Minä työskentelen, teksti rakentuu, sen kanssa menen syvemmälle, ajattelen ja opin. Toki joudun laittamaan itseni likoon ja joudun itse jollain tapaa näyttille,

kun laitan tekstini esille. Minustahan tämä teksti on peräisin ja minä olen sen tekijä. Teksti on kuitenkin minusta erillinen olio, jonka otan kainalooni. Jos se tekee typeryyksiä, voin äkkiä virittää sille toisenlaisia ominaisuuksia ja piirteitä, jotta se toimisi fiksummin. Joskus teksti yllättää minut. Yllätän itseni sen parissa: Tällainenko syntyi tässä hetkessä? Tähtäkö ajatteluni näyttää? Tekstin kanssa tulee silti ihan hyvin toimeen. On ehkä vaikeita hetkiä, kummallakaan ei ole toiselle mitään puhuttavaa, molempia väsyttää, mutta lopulta tekstin kanssa on useimmiten hyvä olla, sillä suhteemme on salliva. Minä tunnen itseni sen parissa.

Tekstin kanssa ymmärrän, ettei tuloksen tarvitse ole absoluuttinen kokonaisuus, ei minusta, ei kokemuksestani, ei maailmasta, ei ajattelustani. Teksti näyttäytyy minulle savimöykkynä, jota muovailen, vaivailen, työstän ja koristan, ja johon ehkä aina jäisi vielä vähän siloteltavaa mutta jonka jossain vaiheessa voi asettaa esille, jakaa muille. Ah, essee ja vapauttava Nylén. Sinä sen sanoit: essee on valintaa ja sommittelua! Tämäkin opinnäyte on vain sommitelma joistakin ajatuksistani, jotka olen valinnut tällä kertaa esille asetettavaksi. Essee ei ole kaikki. Tässä voin olla kärkevämpi tai laimeampi, enempi tai vähempi kuin itse asiassa olenkaan. Tämän tajusin jollain tasolla jo lukioaikani, jolloin minulla oli selkeä koulueseen kymppiresepti: kirjoita jotain henkilökohtaista, kirjoita se hieman dramaattisempaan sävyyn, vähän mustavalkoisemmin kuin miten sen todella ajattelet tai koet, näytä siitä myös toinen puoli, käytä herkkää, runollista ja älykästä kieltä, vetoa lukijan tunteisiin, ole olevinasi ihan auki. Tuolloin jouduin vaikeuksiin, sillä äitini ei tätä tempua ymmärtänyt, vaan luki viiltävistä teksteistäni aina merkkejä pieleen menneestä kasvatuksesta, kipeistä muistoista ja kurjista lapsuuskokemuksista. Lukijani ei osannut nähdä tekstiä minusta erillisenä, itsenäisenä oliona. Äiti, ei huolta, minä vain asettelin sanoja paperille, kirjoitin asiallista fiktiota, annoin esseeni puhua vahvalla äänellä isoja asioita, kylläkin jostain kohtaa minua kummunneita. Esseisti ei valehtelee, mutta hänen ei ole pakko ankkuroitua autenttisiin kokemuksiin tai takertua niihin vaan ottaa niitä materiaaliksi, kuten Riikka Pelo luennollaan (3.3.2014) huomautti.

Esitys ei puolestaan tunnu olevan minulle tekstin kaltainen ystävä, muttei kyllä vihollinenkaan. Jonkin aikaa koreografikoulutukseni alussa minulla oli

meneillään vaihe, jossa esitys näyttäytyi jonkinlaisena minän jatkeena tai minän osana. En osannut pitää sitä minusta irrallisena. Kuvittelin kai, että kun tekemäni esitys on näytillä, olen itse tunteineni, ajatuksineni kaikkineni paljaana, auki ja arvioitavana. Viimeistään tuolloin minulle valkeni, ettei esityksentekoon ole kymppireseptiä. Täydellistä teosta ei tule. ”Ahdistavinta on, ettei kukaan kerro, olenko onnistunut vai en”, kirjoitin päiväkirjaani ensimmäisenä opiskelusyksenä (Lehtinen 16.12.2011). Minulta puuttui siis palautejärjestelmä tekemiäni esityksiä ja niiden prosesseja varten, siis keinot, joiden kautta katsoa tekosiani ja työskentelyäni hieman etäämmältä. Tuntui kuin esitys olisi avoin leikkaushaava, jonka kautta sisimpäni avautuu näkyville. Jos sitä tongitaan ja siihen käydään käsiksi, minusta paljastuu jotakin kiusallista. Esitys siis näytti olevan olio, joka imaisee minut sisäänsä tai rutistaa mykkyrälle. Ikään kuin minun täytyisi aistit ummessa ja teoksen paino päälläni pystyä muotoilemaan ja arvioimaan, mitä teos vielä vaatii – minulta. Eikä kukaan muu kerro minulle, mitä minun tulee tehdä saadakseni kympin.

Ennen taidekoulutusta lähes kaikki toimintani on ollut selkeiden arviointijärjestelmien alaisuudessa. Esimerkiksi tekemiäni koreografioita ovat kiitelleet sekä yleisö että lehdistö. Minun ei ole tarvinnut itse määritellä, mikä on minulle riittävää, tarkoituksenmukaista, kiinnostavaa ja miksi siis teen, mitä teen. Olen suorittanut tehtäviä ja saanut niistä ulkopuolisilta auktoriteeteilta tai muka-auktoriteeteilta palautetta: hieno essee, hyvää pohdintaa, hauska tanssiteos, kauniit villasukat, taivaallista ruokaa, siisti koti ja niin edelleen. Minuuteni on rakentunut palautteensaannin varaan, sillä itse asiassa lähes kaiken, mitä olen tehnyt, olen voinut asettaa arvioitavaksi ja suoriutua joillain kriteereillä aina kiitettävästi. Miellyttämisen ja kumartelemisen halu liittyy tietysti hylkäämisen pelkoon. Ajatusketju kulkee siis tätä rataa: Jos teoksestani ei pidetä, minusta ei pidetä. Ja kun minusta ei pidetä, olen ihmisenä (itsellenikin) arvoton. Aivan kuin olemassaoloni olisi oikeutettua vain, jos teen uskomattoman briljantteja, suunnattoman arvostettuja taideteoksia. Vasta kun ymmärrän olevani teoksistani erillinen, seisovani niiden rinnalla (pää pystyssä tai leuka rinnassa, kummin vain) enkä takana tai alla, pystyn irtautumaan turhasta miellyttämisen pakosta ja työskentelemään rauhassa ilman ylimääräistä sivuille vilkuilua ja kulmain alta pälyilyä.

Koulutuksen alkuvaiheessa, kun yhtäkkiä minusta tuli oman työni auktoriteetti, koreografikoulutettava, jähmetyin täysin. Auki haavoilla ja silti suljettuna möykkynä, haparoin, änkytin, kysyin, epäilin, horjuin ja kaatuilin kerjäten palautetta, yrittäen tarttua auktoriteetteihin, silti ne koko ajan kyseenalaistaen. Kun minulle äkkiä tuli mahdollisuus seisoa itsenäni, itsenäisenä taiteilijana, omista kiinnostuksen kohteistani käsin taiteilemassa ja työskentelemässä, minulta katosi rohkeus. En pystynyt katsomaan aikaansaannoksiani, sillä olin osa niitä tai ne osa minua, olimme joka tapauksessa yhtä. Minun täytyi teoksen rutistuksen alta huudella muille ja kysellä, millainen siitä on tullut, onko se riittävä, onko se hyvä. Olenko riittävä, hyvä? Ja minun oli uskottava vain heitä. En saanut esitystä irti itsestäni. Se piti kiinni minusta ja minä siitä. Siihen asti minulla ei ollut ollut painetta täydellisen teoksen tekemisestä eikä kykenemättömyyden jumia, sillä määrittelin identiteettiäni jotakin toista kautta: esimerkiksi hienojen, täydellisten tekstien tai aikataulussa suoritettujen opintojen kautta.

Koreografi tuntui minusta kuin arvonimeltä, joka täytyi lunastaa, sen sijaan että olisin osannut nähdä tämän työn työnä muiden joukossa tai – niin kuin nyt sen näen – yrityksenä ottaa selvää maailman ilmiöistä. Jo syksyllä 2011 pohdin: ”Miksi asioiden pitää olla niin vakavasti? Pitääkö muka aina tehdä hyviä töitä? It’s just a job” (Lehtinen, 27.9.2011). Noista maisteriopintojeni alkuajoista lähtien olen siis ollut matkalla kohti rohkeaa, itsenäistä, työskentelevää koreografiminää, joka pystyy näkemään ja arvioimaan omaa työtään ja sen tarkoituksenmukaisuutta pienistä horjumatta. Olen etsinyt ja kysynyt, kuinka irrottautua esityksestä? Kuinka saada siihen terveellinen etäisyys kuitenkin kadottamatta sen merkityksellisyyttä tai henkilökohtaista sitoutumista siihen?

Tapaus: Copyrite (2012)

Eräs esimerkki yllä kuvatun kaltaisesta sulautumisprosessista on *Copyrite*-teos (syksy 2012). Siihen lähtiessäni olin aivan littanana, puristuksissa teosten painon ja tekemisen paineen alla. Prosessin aikana jokin asenteessani tosin muuttui ja aloin tulla itsekseni, kolmiulotteisemmaksi taas.

Syksyn 2012 opinnoissa tehtävänä oli valmistaa kokonaistaideteos ”luovassa vuorovaikutuksessa eri suunnittelijoiden ja esiintyjäryhmän kanssa” (Koreografin maisteriohjelman tutkintovaatimukset). Vuorovaikutus ja yhteistyö eivät olleet ongelma vaan kokemukseni siitä, että minun koreografina pitäisi pystyä vetämään ryhmän työskentelyä ja että olisin vastuussa kaikkien prosessin onnistumisesta tilanteessa, jossa en pystynyt itse artikuloimaan, mistä ilmiöstä, asiasta tai havainnosta olisin niin kiinnostunut, että haluaisin ottaa sen teoksen kautta tarkastelun alle.

Alussa oli tukos. Kerroin suunnittelutyöryhmälle mukarehellisesti, ettei minulla ollut mitään hajua siitä, millaisen teoksen haluaisin tehdä. Ei juurikaan ideoita, ei sanottavaa, ei ehdotuksia. Työryhmä sanoi: ”Selvä” ja alkoi syöttää ideoita. Tuo väitteeni oli täyttä kukkua, sillä tokihan minulla oli omat mieltymykseni ja ainakin jotakin, mitä selkeästi en halunnut tehdä. Tietysti oli olemassa jotain, joka alusta asti ohjasi valintoja ja sitä, mihin ideoihin tartutaan, mihin ei. En vain uskaltanut tulla näyttille keskeneräisten ajatusteni kanssa, kuten rohkean esseistin olisi lupa. Työryhmän suunnittelupalaverien tuloksena meillä oli harjoitusten alkaessa joukko sanoja, joihin oli tartuttu: mekaniikka, ketjuttuva liike, huvipuisto, tilan virittäminen toiseksi, myös korkeuden käyttö, sci-fi-estetiikka, aito liikkeellinen tapahtuminen vs. konemaisuus, parviliike... (Lehtinen, 9.8.2012). Kehollista työskentelyä, tutkiskelua aiheidemme parissa en kuitenkaan ollut edes aloittanut. Olin yrittänyt aivoilla ajatellen ratkaista, millaisen teoksen kanssa olimme tekemisissä. Enkä ollut kyennyt siihen. Olin vältellyt koreografin ruumiilliseen työhön ryhtymistä.

Selvisin harjoitusten vetämisestä lainaamalla harjoitteita esim. Meg Stuartilta ja Deborah Haylta. Heidän harjoitteensa tuntuivat kiinnostavilta, vaikkakaan en pystynyt artikuloimaan, miksi, mihin suuntaan olin niiden kautta kulkemassa tai liittyivätkö ne mitenkään valitsemiimme aiheisiin, työskentelyä ohjaamaan valittuihin määritteisiin. Ehkä heidän teostensa estetiikka jotenkin puhutteli minua, ja halusin luoda jotain samankaltaista. Tätäkään en uskaltanut sanoa ääneen. En uskaltanut tarrautua niin isoilta tuntuviin asioihin ja sanoa ääneen esikuvieni nimiä, sillä kuvittelin, että teoksen oli oltava minusta lähtöisin, jotta olisin riittävä koreografi ja taiteilija.

Pitkään hapuilin sattumanvaraisesti siellä täällä. Tilannetta voisi verrata hankalaan kirjoitusprosessiin, jossa tavoitteena on vaikkapa kymmenen sivua tekstiä mutta aihe, tavoite, näkökulma tai ylipäätään sisältö puuttuvat. Silloin sitä riipii tekstiä vähän sieltä, pikkuisen tuolta ja yrittää luoda fragmenttien välille jotain yhteyttä. Tunnollisena vedin harjoituksia, teetin tanssijoilla harjoitteita kuumeisesti miettien, mitä ihmettä siitä kaikesta olisi mahdollista tulla. *Copyriten* prosessi ei ollut esseemäinen, vaikka siinä kuroteltiin kohti jotakin tuntematonta ja oltiin todella, täysillä tietämättömyyden äärellä. Esseetä ei kaiketi voi kirjoittaa tyhjästä. Se ei ole hapuilua ilman aihetta. Aiheeton koin tuolloin olevani, yksin tyhjässä. Ikään kuin en olisi koskaan lukenut mitään, nähnyt tai kuullut yhtään mitään. Niin kuin minun olisi pitänyt itsestäni käsin keksiä jotain sanottavaa, josta sitten tulisi teos, joka näyttäisi vastaanottajille, mikä minä oikein olen. Tämän ajatuksen äärellä olin häpeissäni ja peloissani. Pelkäsin kai sitä, että mitä todennäköisimmin prosessin aikana paljastuisin koreografina kykenemättömäksi ja ihmisenä typeräksi, jos tekisin kelvottoman teoksen (kenen mielestä?). Minua hävetti se, että mitä todennäköisimmin teetin työryhmälläni tehtäviä ja pakotin heitä sitoutumaan asioihin, jotka eivät olleet heistä kiinnostavia vaan yhdentekeviä, merkityksettömiä. Pelkäsin tulla esiin omine mieltymyksineni ja valintoineni ja tarttua niihin, jotta niistä kummunnut materiaali olisi voinut saada oman äänen ja alkaa muodostua itsekseen, ei minun kuvakseni. Ote päiväkirjastani kertoo tuona aikana koreografin roolin tuskaisuudesta ja vieraudesta: ”Vapaus on kiusaus, jos sille ei ole raameja. Mistä voi puhua, jos voisi puhua mistä vain? Mistä päätökset syntyvät ja mikä ihme tässä oikein on kiinnostavaa, mitä kannattaa näyttää yleisölle? Ketä tämä kiinnostaa?” (Lehtinen, 13.9.2012)

Kirjoitusprosessini alkavat usein lukemalla. Siitä saan kipinän ajatella, vastata, olla samaa tai eri mieltä. Kuitenkin *Copyrite*-prosessin alussa oli kuin minusta olisi pyyhitty kaikki näkemäni ja lukemani sekä kaikki aiemmin ajateltu pois. Ei ollut muka mitään, mihin tarttua tai minkä kanssa jutella.

Esityksestä tuli kuitenkin lopulta jotain, jokin. Jossain kohtaa – prosessin ajankäytön suhteen ihan liian myöhään – lakkasin ajattelemasta, että on kyse minusta, minun avohaavoistani ja mieltymyksistäni sekä vaarana paljastuminen ja epäkelvoksi leimautuminen. Ensi-illan lähestyessä vain

hyväksyin, että jotain täytyisi asettaa esille ja että jotain materiaalia on jo tullut valituksi. Aloin siis työskennellä sen materiaalin parissa ja säveltää sillä. Nyt jälkeinpäin prosessi näyttää menneen jotenkin niin, että valitsin sattumanvaraisesti minua jollain tapaa kiehtovia, toisistaan erillisiä asioita asetettaviksi samaan teokseen ja sitten sekä selitimme että rakensimme ne yhteenkuuluviksi, samaan aiheeseen sopiviksi. Niin monien asioiden välille on helppo löytää yhteyksiä, kun oikein kovasti yrittää. Ennen kaikkea teimme sommitelmaa: käytimme esittelyä, kehittelyä, toistoa, ilmaantumista ja variaatiota. Näiden kautta asiat alkoivat hahmottua saman teoksen osiksi.

Copyriten käsiohjelmassa (2012) sanotaan näin:

Copyrite tutkii toistoa, matkimista ja kopiointia inhimillisessä toiminnassa. Miten ajatukset ja impulssit kulkevat ihmisten välillä? Millä tavalla ne toistuvat ja muuntuvat siirtyessään kehosta toiseen? Esitys käsittelee näitä kysymyksiä näyttämällä liikkeellisen prosessin, jossa yksilöiden henkilökohtaiset maailmat tulevat jaetuiksi ja synnyttävät yhteisen rituaalin.

Harjoitusten aikana työryhmä on tarkastellut rajaamisen ja päätöksenteon problematiikkaa. Miten keho tekee päätöksiä ja mitä havainto tuottaa kehossa? Millaiseen kontaktiin tila virittää esiintyjät? Miten yleisön ja esiintyjien välisen etäisyyden vaihtelu vaikuttaa esityskokemukseen?

Kaikki lavalla nähtävä oli selitettävissä toiston tai kopioinnin ilmiöön kuuluvaksi inhimillisessä toiminnassa. Toisaalta, osasin rakentaa kaaria ja yhdistellä asioita kompositionaalisesti. Lopulliseen teokseen valitut asiat syntyivät jostain, kehittyivät joksikin ja muodostivat kokonaisuuksia. Teos oli tullut itsekseen, minusta erilliseksi, vaikkakaan ei ehkä vielä kovin vahvaääniseksi.

Etäisyydestä ja auktoriteeteista

Riikka Pelo kuvasi Kritiikin mestarikurssin luennollaan, kuinka jossain kohtaa kirjoitusprosessia essee alkaa puhua omaa kieltään ja kirjoittaa itseään, esimerkiksi ehdotella, millaista puhujaa, rytmiä ja tyyliä juuri tämä essee vaatii (Pelo 3.3.2014). Kirjoitusprosessissa tekijällä tuntuu olevan riittävä

etäisyys esseeseensä. Hän ei ole teoksen alla nöyränä palvelijana, joka yrittää haistella, mitä suuri ja mahtava teos tarvitsee ja vastata sen tarpeisiin. Esseistillä ja esseellä on molemmilla tilaa puhua ja kuunnella, ottaa vastaan ja syöttää.

Tämä on minulle tuttu ilmiö myös esityksentekoprosesseistani, esimerkiksi *Corpus domesticus – jorataanks?* -teoksen (2014) parissa. Esitystä ei voi tehdä kotona ajatellen paperilla valmiiksi, vaan vasta tekemisen kautta, teoksen parissa oleillessa alkaa näyttäytyä, miten teos rakentuu, millaista dynamiikkaa, millaista viritystä se ehdottelee. Yllä kuvaan, miten en aina osaa pitää riittävää etäisyyttä esitykseen. Tässä esityksen äänen etsimisessä käy helposti niin, että sitä sujahtaa teoksen sisään, luiskahtaa alle ja hukkaa oman äänensä ja omat tarpeensa. Työn alla olevasta teoksesta tai teoksen mielikuvasta kasvaa minulle ikään kuin auktoriteetti, jolle täytyy kumartaa ja joka vaatii palvelijoiltaan kaiken ennen kuin on tyytyväinen.

Auktoriteeteiksi esityksentekoprosessin varrella saattavat kehittyä myös oman pääni kehittelemät fantasiakatsojat, jotka tyrnäväät minulle tärkeän työn; ylianalyttiset akateemikot, jotka eivät näe työssäni mitään merkityksellistä tai minua älykkäämmät kollegat, joille työni näyttäytyy epäkypsänä tai ajattelemattomana. Auktoriteetit, niille kumartaminen sekä miellyttämisen halu voivat tulla suuriksi kirjoittamista ja teosten luomista määritteleviksi ja ohjaaviksi tekijöiksi. Riittävän etäisyyden löytäminen ja teoksesta erillisenä pysyminen ehkäisevät minua sortumasta turhaan kumarteluun. Niin tekstien kuin esitysten parissa horjun ja heilahtelen edelleen aika-ajoin erillisyyden ja samuuden kokemusten välillä. Tietyissä kohtaa prosesseja tunnen vieläkin olevani melkoisen kiinni toisilta saamassani hyväksynnässä. Tuossa sokeusvaiheessa en enää ymmärrä, mitä olen tullut tehneeksi. Etäisyys häviää, ja pystyn näkemään tekemääni uudelleen ainoastaan palautteen kautta. Kun joku kertoo minulle, että olen tullut tehneeksi jotain kiinnostavaa, vaikuttavaa tai kirkasta, alan jälleen uskoa ja luottaa työskentelyyni ja niin pääsen eteenpäin työni parissa. Ei kai palautteen pyytämässä mitään väärää ole, täytyy vain osata suhteuttaa se omaan työhönsä niin, ettei se jyrää omaa ajattelua ja havainnointia vaan tukee ja suuntaa sitä.

Kuitenkin, mitä enemmän kirjoitan, sitä terveellisempi suhde syntyy minun ja tekstieni välille ja sitä paremmin omat palautejärjestelmäni toimivat ilman ulkopuolisten auktoriteettien hyväksyntää. Sama koskee esityksiä.

Paradoksaalista kyllä, näyttää siltä, että nimenomaan esitykseen itseensä, sen materiaalisuuteen ja olomuotoon kiinnittyminen auttaa siitä erillisenä pysymisessä. Minun täytyy pysyä kiinni teoksen ja sen materiaalien parissa työskentelyssä, nyt-hetkessä ja prosessin havainnoimisessa, jotta muljahda pääni sisään kuuntelemaan kehittämieni fantasia-auktoiteettien tyrmäyksiä vaan otan palautteesta kiinni ja käytän sitä hyväkseni.

Liian etäälle työstään ei myöskään ole hyvä astua. Jos näin käy, päädyn helposti tekijänä seisomaan aiheeni yläpuolella ja osoittelemaan sitä sormella, huutelemaan siitä itsestäänselvyyksiä. Teoksesta tulee tällöin tekijänsä egolle alisteinen pikku piika, joka ei näyttäydy itsellisenä olionaan. Silloin ei välttämättä tule työstäneeksi esiin mitään uutta. Näin kävi minulle *Hengenvaara – not for climbing* -teosta tehdessäni. Minulla ja muulla työryhmällä oli niin vankka mielikuva ja mielipide alusta alkaen, että tulimme olleeksi lopulta liian varmoja, jotta olisimme pystyneet tutkimaan ja löytämään uutta sen parissa. Tällöinkään siis prosessi ei voi olla esseemäinen.

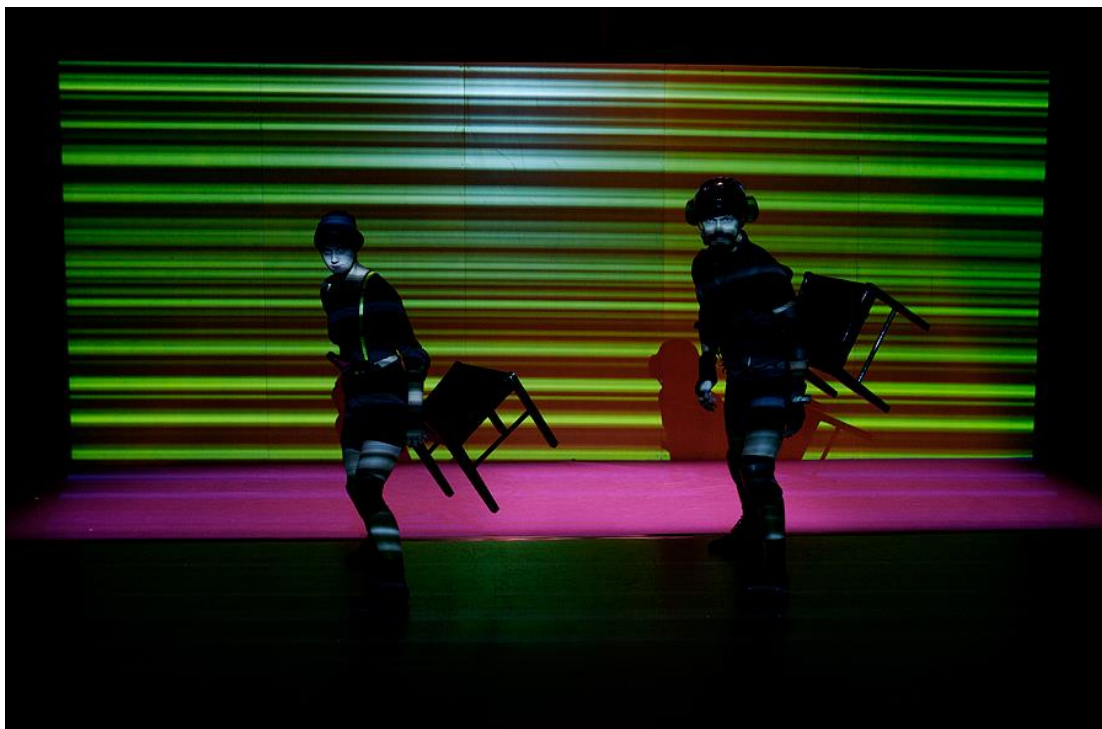
Tapaus: Hengenvaara – not for climbing

Vuonna 2011 teimme Jyväskylän Kesä -festivaalia varten duettoteosta, joka sai lopulta nimekseen *Hengenvaara – not for climbing*. Alussa meillä oli väite: turvallisuusmääräykset ja kaiken maailman kiellot ovat järjettömissä mittakaavoissa täällä, länsimaisissa turvahysteriayhteisöissä. Halusimme puhua siitä, miten käsittämätöntä ja naurettavaa on laittaa lapselle konttauskypärä ja kieltää häneltä puissa kiipeily, aidoilla tasapainottelu ja kaikenlainen motorista älyä ja taitoa kehittävä ympäristön kehollinen tutkiminen, ettei vain sattuisi mitään. Minulla oli paljon sanottavaa väitteen ympäriltä, ja moni uutinen, blogikirjoitus ja kuulemani tarina löi lisää vettä myllyyn: eikö kukaan muu ymmärrä tätä kieltojen ja määräysten passivoivaa ja turvattomuutta lisäävää vaikutusta? Tästä täytyy puhua. Tehdään siitä tanssiteos.

Hengenvaaran (2011) teosprosessia ohjasivat nimenomaan väite ja valmis ajatus. Materiaalia löytyi ja ideoita pulppusi. Väitteeseen kuuluivat

varoitusvärit keltainen ja musta, kenties hälytysäänet, kypärät ja toppaukset, kiipeilyä ja loikkimista vaikkapa huonekalujen päällä. Kieltoja ja määräyksiä löytyi kaikkialta. ”Valmistaja ei vastaa väärinkäytöksistä johtuvista vaurioista”, hykertelimme työskentelyn lomassa. Äänemme oli selkeä ja pyrkimyksemme vakaa, loimme vahvoja kuvia ja humoristisia tilanteita. Olimme rohkeita muttemme kuitenkaan esseistisiä. Asenne oli toinen: meiltä puuttui kysymys, epäily ja itsemme kanssa eri mieltä oleminen, toisin näkeminen.

Hengenvaarassa lähtökohta oli siis älyllinen väitteemme, jonka tuli saada teoksen kautta muoto ja yleisö, kuulijoita. Kaikki esityselementit – lavastus, valo, ääni, puvut, liike – oli valjastettu puheemme välineiksi eivätkä ne saaneet tilaa hengittää ja avata aiheemme ympäriltä mahdollisia muita näkökulmia tai kysymystä esimerkiksi siitä, miksi käsittelemämme ilmiö, turvahärvelit ja kieltoimeri, on olemassa, mihin tarpeeseen se vastaa. Niillä ei ollut omaa eksistenssiä. Esitys oli liiankin irti meistä tekijöistä, yleisön kokemuksesta ja jopa itsestään. Se oli kiiltävää pintaa, joka ei kiinnity mihinkään. ”Älä koske”, se sanoi. Tämä näkyi muun muassa esiintyjien ja yleisön suhteessa. Me esiintyjät saatoimme kyllä katsoa kohti yleisöä muttemme nähneet sen jäseniä. Me ikään kuin pyrimme antamaan oppitunnin aiheestamme, eikä sitä oppia saanut kyseenalaistaa. Rancièrekin puhuu tämänkaltaisista teoksista, joissa on hänen mukaansa pedagoginen vaikuttamismalli. Tällainen teos pyrkii vaikuttamaan katsojan toimintaan suoraan esittämällä jotakin tiettyä (taiteilijan väittämää) maailmasta. (Rancière 2010, 136–137.) *Hengenvaara* sai yleisöltä kiitosta taitavuudesta ja näyttävyydestä, mutta kenelle se todella puhui? Minulle se ei avannut mitään, mitä en olisi jo ollut artikuloinut etukäteen. Se oli liian valmista jo alkaessaan.



Kuva 2: Hengenvaara 2011 (Kaisa Karhu)

Teoksen ja tekijän suhteesta

Jotta kumpikaan ei jäisi toisen jalkoihin, alta vastaavaksi tai orjaksi, teoksen ja tekijän, esseen ja kirjoittajan, tulisi olla hyvissä väleissä, tasavertaisia kumppaneita, jotka viihtyvät toistensa seurassa ja osaavat niin kuuntelun kuin avaamisen taidon. Minulle tekijän ja teoksen suhde rinnastuu esimerkiksi vanhemman ja lapsen suhteeseen. Maailmaan tullessaan lapsi on täysin riippuvainen vanhemmastaan. Hän oppii vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa, imee vaikutteita ja materiaalia, joiden kautta muodostaa kuvaa todellisuudesta. Kuitenkin myös vanhempi oppii lapsensa kautta. Hän oppii näkemään toisin, laittamaan asioita tärkeysjärjestykseen, myöhemmin saa vaikutteita uuden sukupolven ajattelumalleista. Samaan tapaan teos lähtee syntymään sen kautta, millaista materiaalia tekijä valitsee käytettävän. Teos ja tekijä ovat vuorovaikutuksessa keskenään ja haistelevat ympäristöäänkin. Pikku hiljaa teos alkaa tulla itseksensä.

Kun työskentelen teoksen parissa, ikään kuin poimin ja asettelen aiheeni ympärillä leijuvia palasia yhteyksiin toistensa kanssa. Jossain vaiheessa teos

alkaa näyttäytyä itsenään ja ohjata valintoja. Se alkaa syöttää tekijälleen, minulle, ehdotuksia esimerkiksi tilan käytöstä, ajallisuudesta, tiheyksistä ja virityksistä ja ehkä tulee ehdottaneeksi myös jotain maailmasta, olemassa olevasta tai tekijästä itsestään, minusta. Taideteos on ikään kuin kolmas taho kommunikaatiossa taiteilijan ja vastaanottajan välillä. Sen kautta jotakin tarkastellaan yhdessä. Myös Fischer-Lichte kirjoittaa esityksestä katsojan ja tekijöiden yhteisenä kokemuksena. Hänen mukaansa esityksessä emme näe representaatiota, esityksiä maailmasta tai *fiktiivisiä* tekstimaailmoja vaan *tapahtumista todella*. Esitystapahtumassa esiintyjän hetkessä läsnä oleva keho vaikuttaa katsojan läsnä (ja muutosprosessissa) olevaan kehoon, tapahtuu kohtaamisia ja näin – Fischer- Lichte väittää – esityksellä on mahdollisuus saada aikaan muutosta myös katsojassa, ei vain esiintyjässä. Jotain esiintyjän läsnä olevasta kokemuksesta siirtyy katsojan kokemukseksi. (Fischer-Lichte 2008, 97–99.)

Esseemäisessä prosessissa, jossa tekijät astuvat työskentelyn kautta kohti uutta, ajatus juuri faktan ja fiktion erojen tunnistamisesta tuntuu olennaiselta. Jos fiktio on jotakin, jossa kuvittelun kautta pyritään sukeltamaan toisen sisäiseen maailmaan sisälle, niin esseessä pysytellään erillisinä, tunnistetaan kahdenvälisyys eikä välttämättä pyritä ykseyteen. Esseeprosessissa siis ei luoda fiktiivistä maailmaa, vaan olemassa olevien tiedon palasten perusteella yritetään kuroa jonkinlaista kokonaista ymmärrystä aiheen äärellä. Silti fiktion elementti voi olla olemassa jokaisessa taideteoksessa eikä esseen kirjoittajakaan ei ole niin sanotusti totuuden vanki. Hän voi kuvitella avukseen vaikkapa itseään ärhäkkäämmän esseepuhujan, suurennella tai pienentää kokemiaan asioita. Hän ei ole tieteilijän tapaan velvoitettu lausumaan vain faktoja käsittämästään tai tutkimastaan todellisuudesta.

Hengenvaaran toinen tuleminen

Hengenvaara-teoksesta oli muun muassa käsiohjelmassa kirjoitettu näin:

”Sivuvaikutus-työryhmän yhteistaideteos kommentoi yhteiskunnan huippuunsa kohonnutta turvallisuusvarustelua, joka saa meidät usein unohtamaan oman harkintakykymme ja luottamaan siihen, että joku muu on vastuussa.”

Kun vuosi ensi-illan jälkeen lämmitimme teosta seuraavaa esityssessiota varten, työryhmän täytyi tehdä joitain muutoksia teokseen mm. muuttuneen

esitystilan vuoksi, ja näin olimme pakotetut työstämään teosta uudeksi. Yritimme alkuun täyttää kirjoituksen asettamaa raamia, jotta teoksesta sanottu pitäisi vielä uudessa versiossakin paikkansa. Kesäkuun 2012 harjoitusrupeamassa kuitenkin teimme sen päätöksen, että teos saa kulkea materiaaliensa syöttämään suuntaan, kehojemme sommittelemana, esityksestä kirjoitettujen tekstien orjallisesta seuraamisesta vapautuneena. Sen jälkeen teos alkoi puhua.

Toisella kierroksella työskentelimme *Hengenvaaran* parissa kuunnellen, kysyen. Annoimme valituille materiaaleille: liike-elementeille, valolle, äänelle, lavastukselle ja puvustukselle vapauden puhua oman olemisensa kautta, ei vain alkuperäisen ideamme ilmentymänä tai esitystekstien teesiä toistaen. Toimme vain osan alkuperäisen lavastuksen mustista huonekaluista valkoiseen galleriatilaan ja valaisimme niitä muutamilla lampuilla, ilman dramaattisia värikalvoja. Jätimme puvustuksesta kypärät ja ylimääräiset suojukset pois, kun kerran mitään todellista tarvetta niille ei ollut. Kun osasimme antaa ruumiillemme tilaa havaita, kokea ja kokeilla esityselementtien parissa, työskentelystä syntyi uusi teos, jonka nimestä tippui koko hengenvaara pois ja jäljelle jäi vain *Not for climbing* (2012).

Tuolloin työskentelin kehollani. Kun teimme kohtauksen, tiesin heti, mitä täytyy tulla seuraavaksi. Kehollinen dramaturgiantajuni (intuitioni?) asetti asioita yhteyksiin ja tapahtumien kaariin. Se kertoi, milloin on esiteltävä uutta, milloin viivyttävä vielä edellisen parissa, milloin palattava sitä edeltävän asian pariin. Tuntui, että näin työskentelivät myös muut ryhmän jäsenet. En tehnyt tuota työtä työpöytäni ääressä, en tietokoneeni seurassa, en etukäteen mielessäni vaan harjoitustilanteessa kokemalla, kokeilemalla. Esityselementit olivat minulle kuin tekstin osasia, joita siirtelen, kääntelen ja muhevoitan ilman valmiiksi ajateltua lopputulosta. Tämä teoksen toinen työstövaihe näyttäytyy minulle ensimmäisen mahdollisena esseemäisenä esitysprosessinani.



Kuva 3: Not for climbing 2012 (Vesa Purokuru)

Ruumis esseistinä

Kun tässä aluvuussa ja muualla tekstissäni kirjoitan *ruumiista* ja *ruumiillisuudesta*, käytän niiden synonyymeina *kehoa* ja *kehollisuutta*. Jaana Parviainen on eritellyt näiden termien eroja ja käyttöä suomenkielisessä filosofisessa keskustelussa (2006, 69–76). Itse olen valinnut käyttää sanoja synonyymisina.

Tekstiä kirjoittaessani työstän sitä heitellen kehiin sanoja, virkkeitä ja rakenteiden fragmentteja, ajatteluni kielellistettyjä osasia. Sitten muokkailen ja täydentelen niitä, yhdistelen ja kokoilen jonkinlaista kokonaisuutta. Näin syntyy tekstini. Tekstin materiaalina on verbaalinen kieleni.

Kun teen kehollisia esityksiä, päädyn usein toimimaan samoin kuin tekstin kanssa, sillä tekstiprosessit ovat minulle edelleen tutumpia. Pyrin alkuun kielellistämään ajatteluni ja sitten taas ruumiillistamaan jo kertaalleen

sanoitetun. Eikö tässä tunnu olevan turha kieppi tai ainakin väärä työskentelyjärjestys? Eiköhän ruumiillisen esseen olisi syytä syntyä ruumiissa, ruumiilla. Jospa viimein tajuaisin tietokoneen sijaan ottaa esille ruumiini ja tehdä ruumiillisia muistiinpanoja, pohdintoja, koelmia. Entä jos koettaisin ruumiillani hahmotella erilaisia näkökulmia aiheeseeni? Jos essee on ajattelun esille asettamista, sen pitäisi esityksentekomenetelmänä olla hyvin salliva metodi. Jotain ajattelua on joka tapauksessa käynnissä. Minun täytyy vain valita ja asetella näkyville ruumiillista ajattelua aiheeni ympäriltä ja tehdä niistä kiinnostava ja tarkoituksenmukainen sommitelma.

Ruumiini ajattelee tietysti toisenlaisella kielellä kuin kirjoitettu teksti. Ehkä esityksentekoprosessia jumiuttaa, ahdistaa ja kireyttää toimimaton kaksikielisyys. Jos olen jo kirjoittaen tai puhuen pyörinyt jonkin aiheen ympärillä ja saanut jopa vastauksia tai päätelmiä ja esittänyt vastakysymyksiä, en ehkä ruumiillisen teoksen tekoon ryhtyessäni osaa aloittaa prosessia alusta ja kysyä, mitä tämä tarkoittaa ruumiilleni. Ehkä yritän kääntää valmiita kielellisiä ajatuksia suoraan ruumiillisiksi, kuten vuonna 2011 *Hengenvaara*-teoksen parissa näytämme toimineen. On kuin yrittäisin antaa jo sanotulle uuden ilmaisumuodon eri kielellä tajuamatta uuden kielen logiikkaa. Jokainen ymmärtää, etteivät kielet toimi täysin samojen periaatteiden mukaisesti. Uudelleenajattelu- ja adaptaatioprosessi on aina välttämätön.

Kehollisen esityksen on siis kaiketi synnyttävä ensisijaisesti keholla. Olen ollut kielessä kiinni, luottanut verbaalisen ylivaltaan ja yrittänyt löytää keinoja, joilla sanani ruumiillistuisivat sen sijaan, että olisin antanut upealle, viisaalle, vahvaääniselle ruumiilleni tilaa ajatella, näyttää ajatteluaan ja tuottaa yrityksiä hahmottaa maailmaa. Ruumis puhuu omaa puhettaan, juttelee muille, vieraillekin. Se puhuu toisten kanssa ja toisille. On asioita, jotka vain se tietää. Välillä se kuiskaa, joskus huutaa. Esitys ei voi syntyä ilman työskentelevää ruumista. Kun minä koen ruumiillani, koko maailma on siinä. Se on, mitä tapahtuu. Ruumiissa on uskomattoman paljon ajattelua, joka voi tulla esiin, jos sille antaa sijaa. Siihen kaikkeen ei pääse kiinni verbaalisen kautta.

Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö ruumiillisista esityksistä voisi puhua tai kirjoittaa. Verbaalinen kieli on tanssiesityksenkin prosessissa oiva

apuväline tai lisävaruste, jolla työskentelyprosessin aikana koettuja asioita voi koettaa kuvata toisille ymmärrettäviksi, jaettaviksi tai hahmottaa itselleen toisin. Sen avulla voi suunnitella työskentelyään ja saada tiettyyn pisteeseen asti kiinni aiheestaan ja ajattelustaan. Kuitenkin, kuten sanottu, loppuun asti verbaalinen kieli ei esitysprosessissa riitä. Ruumiin on tultava töihin. Tietysti myös esille asetetusta, valitusta, rajatusta esityskokonaisuudesta voi sanoa jotakin verbaalista: sitä voi luonnehtia ja sen kysymät kysymykset voi yrittää sanallistaa tai prosessia kuvata sanoin. Tällöin ei ole kyse käännösprosessista, sillä esitystä ei kannata yrittää eikä edes voi kirjoittaa kokonaan auki kielelliseksi puheeksi. Tekstistä ei myöskään saa tulla auktoriteetti, joka määrää esityksen luomis- tai vastaanottamiskokemusta. Esitys säilyy edelleen ruumiiden ja muiden elementtiensä puheena, koettavana oliona. Mainitsen yllä *Copyrite*-teosprosessin kuvauksessa, että yritin ilman kehollista tutkimista selvittää, mistä teoksessa olisi kyse. Toinen samankaltainen prosessi oli koreografiopintojeni *I Teos*, jota kuvaan alla.

Ramsay Burt kirjoittaa teoksessaan *Judson Dance Theatre: Performative traces* muutoksesta, joka tapahtui 1960- ja 1970-luvuilla tanssin kentällä sekä Amerikassa että Keski-Euroopassa. Kirjansa johdannossa hän kuvaa tuota muutosta – niin kuin minä sen luen – nimenomaan ruumiillisuuden esiin nousuna. Esiintyjän ruumiille annetaan ääni ja mahdollisuus puhua omaa puhettaan sen sijaan, että se valjastettaisiin verbaalisesti ajattelun metaforaksi tai että se pyrkisi esittämään jotain itsensä ulkopuolista. Judson Dance Theatreen liittyvä taiteilijaryhmä tutki jo tuolloin olemisen tapaa, jossa esiintyjä ei enää yritä muuttua joksikin toiseksi teoksen maailmassa, vaan ottaa käyttöön koko kehonsa materiaalisuuden *kokeakseen* esityshetken todellisuuden. (Burt 2006, 13–21.)

Se, mitä on tapahtunut minun ajattelussani tanssiteosprosessien suhteen opintojeni aikana ja se, miten nyt hahmotan tanssitaiteilijan työtä, on siis ollut käynnissä koko länsimaisen taidetanssin kentällä kymmeniä vuosia, siirtymänä modernista tanssista postmoderniin.

Tapaus: I Teos

Maisteriopintojeni ensimmäisenä syksynä tehtävänantona oli tehdä sooloteos, jossa on omaelämäkerrallinen lähtökohta ja jonka kaikista esityselementeistä

(toiminta, valo, ääni, tila, puku) vastaisin itse. Teosprosessia edelsivät muun muassa professori Annette Arlanderin kurssi Minä materiaalina sekä osa professori Kirsi Monnin kurssista Kehollinen kokemus ja liikkeen hahmottaminen, joka sisälsi kompositioharjoituksia ja koreografista analyysia. Tuolloin olin mykkyrällä tekijäidentiteettini kanssa, solmussa teoksen ja tekijän suhteissa ja ajatteluni ohjasi nimenomaan se käsitys, että esitykset, taideteokset ovat juuri minusta kumpuavia, minun identiteettiini kiinnittyviä ja minuuttani avaavia. Kuten yllä kuvaan, identiteettiini tuntui määrittävän tekosieni kautta. Hämmennystä ei suinkaan lieventänyt omaelämäkerrallisuuden läsnäolo prosessissa.

Sooloon ryhtyessäni aloin ensin asetella näyttämölle – omaelämäkertatehtävään nojaten – performatiivisia tekoja, jotka jollain tapaa yrittivät valottaa minun elämäntarinaani, representoida minuksi tulemista. Teot, kuten kiiltokuvien lattiaan liimaaminen ja lempikirjani ääneen lukeminen, puhuivat liian konkreettista puhetta, joka kertoi yhtä totuutta, joka vastaanottajan olisi pitänyt kuroa kasaan esille asettamistani vihjeistä.

Sooloprosessini ohjaaja, professori Kirsi Monni kuitenkin johdatti minut onneksi toisaalle. Tulin vastakkain sen kysymyksen kanssa, millaisista asioista kannattaa puhua kehollisessa esityksessä, kehollisella esityksellä. Jos siis haluan kertoa elämäntarinani vaiheista, tapahtumista ja persoonani kehittymisestä, jotka ovat tiivistettävissä verbaaliseen muotoon ja joista olen jo tehnyt älyllisen analyysin, miksen puhuisi tai kirjoittaisi niistä tekstiä?

Mitä sellaista puolestaan ruumiillinen teos voisi käsitellä, mihin sanojen kautta ei ole pääsyä, välttämättä edes itselläni? *I Teos* -soolossani tulin ensimmäistä kertaa olleeksi ruumiillisesti tekemisissä esimerkiksi oman kuolemani kanssa ja asettaneeksi esille (ohuesti, mutta kuitenkin) myös seksuaalisen puolen ruumiistani. Minulta puuttui kuitenkin rohkeutta todella kokea asioita, ruumiillista historiaani ja tulevaa, esityshetkessä. Olin liiaksi kiinnittynyt siihen, miten minua tulkitaan, millaiseen valoon asettaudun esityksen kautta koreografina ja tanssijana. Tästä ajattelumallista puhun myös *Copyriten* kohdalla. Esitys ei siis tullut omaksi hahmokseen vaan se minun kokemuksessani pysyi minun kuvanani. *I Teoksessa* oli kuitenkin yritys ja mahdollisuus mennä kohti ruumiillista kokemista ja uusia, epäanalyttisia

avauksia. Tätä omaelämäkerrallisuuden ja henkilökohtaisuuden aihetta on pohtinut myös esimerkiksi Mari Martin väitöstutkimuksessaan *Minän esitys: Ohjaajan pohdintaa oman, yksityisen päiväkirjakatkelman työstämisestä näyttämölle* (2013).

Essee ja hetkellisyys

Kun kirjoitan, kun pääsen vauhtiin, intoudun enkä malta lopettaa. Ihastun omasta kyvykkyydestäni (niin, siitä juuri) ja edistyksestä, jonka näen koko ajan ropisevan näytön pinnalle sormieni naputuksen myötä. Kiihdyn, kirmaan, huvitun, uppoudun ja riemastun tekemästäni. En malta lopettaa. Välillä tietysti turhaudun, vihastun ja kömmähdän. Aika kuluu, enkä saa aikaan tai saan aikaan liikaa, vaikka pitäisi jo tehdä jotain muuta. En oikein tule toimeen ajan kanssa. Kaikki riippuu sen liikkeistä eikä sitä saa kiinni. Ei kannata edes yrittää, sillä se meni jo, nytkin. Ja taaskin. Sitä vastaan on turha kamppailla. Voin vain koettaa pysyä ajan kanssa hyvissä väleissä.

Kirjoitan tässä ja nyt, ajattelullani, kielelläni, ruumiini kautta. Kuitenkin hetken päästä voin palata nyt kirjoittamaani ja lisätä senhetkiset ajatukset mukaan. Teksti syntyy verkostoksi, jossa kirjoitushetki ei pakene, ainakaan täysin. Voin palata tuottamaani, jatkaa lähes siitä, mihin jäin. Kirjoitus on järjestelmä, jolla osa ajattelustani tulee jokseenkin tarkoituksenmukaisesti dokumentoiduksi tässä. Näiden mustien merkkien kautta, näitä tulkitsemalla on mahdollista – joskus melko tarkastikin – saada kiinni äsken ajatellusta. Tietty ajatukseni kulkee, minä voin kulkea toisaalle ja jos huomenna kirjoitan, ajattelen tästäkin ehkä toisin. Sitten voin korjata ja parannella tätä ajatteluni ilmiänsä, muovata vähän vielä, hullaantua uudestaan tai havaita typeryyteni. Kun päästän tekstin käsistäni julki, se on sitten siinä, sommitelmana ajattelustani joiltain hetkiltä, kenen tahansa vastaanotettavana, missä tulevassa ajassa tahansa.

Kehollisen ajatussommitelman, esityksen kanssa on toisin. Voin kyllä samaan tapaan antautua tanssiin, antaa kehoni ajatella villisti hetkessä jonkin asian ympärillä, mutta kun minun pitäisi alkaa sommitella ajatuksia esitysesseen, törmään dokumentoinnin ongelmaan. Eletty kehollinen ajattelu on kadonnut ilmenemishetkensä jälkeen. Se on olemassa vain ohikiitävän tuokion. Siitä jää kehollisia muistiinpanoja mutta täysin samaan

kokemukseen en enää koskaan pääse kiinni, eikä pääse kukaan muukaan. Se on elettyä aina uudestaan, joka hetki erilaisena, sillä ainakin aika on toinen, vaikka kaikki muu pysyisi samana. Kehollisesta ajattelusta, koetusta hetkestä ei jää mitään ajasta riippumatonta ilmiä. Voin toki yrittää videoida liikettä, mutta välineen kautta saan toistettua vain muodon, en kokemusta.

Miten sitten voin tehdä minkäänlaista ruumiillista ajatussommitelmaa, jos eteenpäin kulkeva aika on alati vastuksenani enkä saa kiinni äskeisestä? Esitysesseeprosessissa voin vain antaa tietyt raamit, muodon tai tiettyjä tehtäviä sommitelmalleni ja itse ajattelu, kokeminen on tehtävä joka kerta uudelleen, aina uutena. Esille asettamani ajatussommitelma on vastaanotettavissa juuri sellaisenaan vain kerran. Jos joku katsoo esityksen toiseen kertaan, tilanne on aina eri. Esiintyjän kokemusta ei voi uusintaa, eikä katsojan. Esitys on tietyssä paikassa tapahtuvaa, tietyssä aikana sommiteltua kaikkien siihen osallistuvien esiintyjien, tekijöiden, vastaanottajien ajattelua ja kokemista. Esityshetkessä ovat läsnä kaikkien osallisten menneisyys ja tulevaisuus, kaikki kokemukset ja ajatukset, jo ajatellut ja kohta syntyvät. Jotakin näistä tulee esille esityshetkellä, ei kaikkea.

Hetkessä kokemisen elementti on läsnä itse asiassa myös esseetekstin vastaanottamisessa. Myös tekstin lukija on tietenkin tekemisissä ajan kanssa. Juurihan kuvasin kirjoitusprosessia, jossa palaan eilen kirjoittamaani ja muokkaan sitä, sillä ehkä ajattelenkin jo toisin, tai paperille sommittelemani sanat ja virkkeet eivät tunnukaan vastaavan kyllin hyvin mielenliikkeitäni. Samoin lukija lukiessaan kokee tekstin lukuhetkessä, juuri siinä nimenomaisessa ajassa, paikassa ja tilanteessa, jossa sattuu olemaan. Kun hän sitten myöhemmin palaa tekstin pariin, hän on jo muuttunut, elänyt pidemmälle, kokenut muuta tai ainakin jo lukenut tekstin kertaalleen. Kokemus ei voi olla enää sama, vaikka teksti ei ole muuttunut. Näin myös teksti joutuu kosketuksiin ajan kanssa ja elää aikaa vastaanottajiensa kokemuksina, vaikka sen ilmiä ja muoto pysyvät muuttumattomana julkaisuhetkensä jälkeen.

Tämä helpottaa esseistin painetta ja antaa tilaa touhuta. En millään voi olla vastuussa kaikesta siitä, miten esseitäni – esityksiä ajattelustani – tulkitaan. En mitenkään pysty miellyttämään kaikkia vastaanottajia kaikissa tulevaisissa

ajoissa. Siksi minulle ei jää muuta mahdollisuutta kuin asetella ajatteluani esiin, tehdä se huolella ja toivoa, että joku haluaa viipyä sen äärellä tovin, ajatellakseen sen kanssa, kokeakseen sen parissa. Esseistinä minun täytyy rohjeta astua esiin näine avuineni tietäen, että samastakin teoksesta (kirjoitetusta tai tanssitusta) tulee aina uudessa ajassa eri tulkinta, toisenlainen minä, erilainen sommitelma.

Työskentelystä, rooleista esseeprosessissa

Edellisissä luvuissa olen tipautellut sanaa *työskentely* eri kohdissa esiin. Jospa tässä kohtaa kokoaisin ajatuksiani yhteen ja selventäisin, mitä kaikkea tarkoitan, kun sanon, että teoksen parissa *työskennellään*. Miten hahmotan taiteilijan työtä?

Taiteilijuus näyttäytyy minulle maailmassa olemisen tapana, ihmettelynä, toisin ajatteluna ja uskalluksena kysyä. Kuitenkin taideteoksen tekoprosessia haluaisin ajatella raa’asti työskentelynä, taiteilijan työnä, jossa ei ole varaa hukata itseään eikä kuluttaa itseään loppuun, sillä niin kuin kaikkien muidenkin, taiteilijan täytyy pysyä työkykyisenä teosprosessista toiseen, vuodesta seuraavaan. Teosta tehdessäni haluaisin ajatella työaikoja, materiaalin käsittelyä, määräaikoja ja muuta konkretiaa. Samaan tapaan kirjoittaja on kaiken aikaa läsnä maailmassa, tekee siitä havaintoja, merkitsee muistiin sen ilmiöitä (kynällä tai ilman) ja kehii ajatteluaan niiden ympärillä, mutta sitten tekstin parissa työskennellessään on ikään kuin työhaalareissa pajalla, kädet rasvassa, tekemässä konkreettista, paperille rivi riviltä ilmaantuvaa käsityötä.

Työskentelyyn liitän ajatukset duunarin työhaalarista, työajasta, urakasta, ruumiilla tekemisestä ja näkyvistä tuloksista. Toisaalta voisin verrata taiteilijuutta ja taideteoksen tekemistä opettajuuteen ja opettamiseen. Opettajuus on jotain, mikä leimaa ajatteluani ja identiteettiäni. Aiempi korkeakoulututkintoni antaa minulle äidinkielen ja kirjallisuuden opettajan pätevyyden. Koulutuksen sekä työkokemuksen kautta identiteettiini kuuluu olla pedagogi. Ajattelen ihmistenvälisissä tilanteissa rakentavasti ja pedagogisen ratkaisukeskeisesti. Opettajuus on minussa niin Alepassa asioidessani kuin yhdistyskokouksen puheenjohtajana toimiessani. Opetustyö ja opettaminen taas tapahtuvat nimenomaan luokkahuoneissa, joissa roolit on

jaettu: minun tehtäväni on opettaa, oppilaiden opiskella. Minä työskentelen eri keinoin: kysyn johdattelevia kysymyksiä, annan tehtäviä, luen, kirjoitan taululle. Se on konkreettista opetustyötä, työkalujen käyttelyä. Samoin taiteilijuus on minussa olemassa. Se määrittää suhtautumistani maailmaan ihan jokaisessa tilanteessa. Taideteoksen työstö taas on jotain hyvin konkreettista: valitsen harjoitteita, joita työryhmässä toteutamme, tuotan liikemateriaalia tai koreografisia käsikirjoituksia kohtauksista, asettelen valittua materiaalia järjestykseen ja sitten toiseen. Tässä työssä ei ole kysymys minun identiteetistäni ja sen rakentamisesta, vaikkakin teen työtä oman persoonani kautta, omaan kokemushistoriaani nojaten ja vaikka oma arvomaailmani on väistämättä läsnä prosesseissa, joissa työskentelen.

Taideteosprosessi vaatii nähdäkseni molempia rooleja, niin taiteilijuutta kuin (käsi)työläisyyttä. Taideteoksen tekemisessä ei voi olla kysymys pelkästä käsityötaidosta, sorminäppäryydestä. Taiteilijan asenteen ja maailmassa olotavan kautta minulle syntyy tarve tehdä taideteos, tutkia jotakin havaitsemaani ilmiötä tai kysyä kysymyksiä jonkin asian parissa. Taiteilijan havainnointi herää ja aistit aukenevat. Tämäkään ei yksinään vielä riitä teoksen synnyttämiseen, vaan tullakseen maailmaan teos vaatii työskentelyprosessin. Silloin täytyy vetää haalarit jalkaan, tunkea kyynärvarretkin saveen ja roiskutella rappauksia. Se on toisaalta velvoite, toisaalta vapautus.

Kuten yllä kirjoitan, haluan nähdä teoksen ja tekijänsä suhteen jotenkin tasavertaisena, hyväntahtoisena ja lämpimänä mutta riittävän etäisenä. Teos ei ole pomo. Jos se alkaa pomotella ja vaatia tekijältään kohtuuttomia, taiteilija voi vetää esiin ikään kuin työehtosopimuksen ja muistuttaa itseään (sekä teosta) siitä, ettei taiteilijankaan tarvitse käyttää kaikkea valveilla- ja unissaoloaikaansa teoksen parissa. Teoksen tekeminen on kuitenkin ”vain” työtä. Se on työtä, jota täytyy rakastaa (tai vihata) voidakseen tehdä sitä teoksesta toiseen ja ylipäätään saattaakseen töitä, siis teoksia, valmiiksi ja esille.

Ainakin minulle teosprosessit ovat niin tärkeitä (ehkä jopa rakkaita) töitä, että ne helposti tulevat täyttämään vapaa-aikaani, alitajuntaani ja uniani. Sitä sallii töiden tulla kotiin mukaan. Niistä ei osaa päästää irti. Kuitenkin on

huojentavaa ajatella teosprosessin keskelläkin, että kun vain teen työtäni, otan käyttöön hallussani olevat työkalut ja koetan säätää teosta niiden avulla, kun viivyn työn teon parissa jonkin aikaa päivästä (en koko päivää), pysyn herkkänä havaitsemaan ja tartun havaistuun, se riittää. Työskentely on riittävää. Minun ei tarvitse vaatia itseltäni muuta. Ja sitten toisaalta: teos vaatii minulta juuri sitä. En voi paeta työskentelyä. En voi tehdä sitä laittamatta itseäni likoon niin henkisesti, sosiaalisesti kuin ruumiillisesti. Taiteilijana toimiminen on työskentelyä, ja siihen minun on maltettava ryhtyä. On löydettävä keholliset vastineet ajatuksille tai saatava olemassa olevasta kehollisesta ajattelusta kiinni ja taiteiltava sen parissa. On mietittävä, mikä valintojani ohjaa ja tehtävä valintoja sen pohjalta. On jäseneltävä ja järjesteltävä valittua materiaalia, lisättävä ja poistettava. Tämä ei ole mitään kovin mystistä, vain nerojen omaisuutta. Tähän minulla on työkaluja ja voimavaroja ja kykyjä. Ei siinä sen kummempaa. Minun ei tarvitse odottaa, että taide laskeutuu päälleni tai että kosmos kuiskii, millainen teos minulla on käsillä. Minun ja teoksen on vain katsottava toisiamme ja kaivettava toisistamme esiin olennaiset, yhteiseen prosessiimme kuuluvat asiat, työstettävä asia ulos. Tässä prosessissa en useinkaan ole keskenäni teoksen kanssa, vaan yleensä kanssapelureina on muuta työryhmää, suunnittelijoita ja esiintyjiä. Yhdessä on rattoisampi työstää.

Yleensä teosprosessin alkuvaiheilla välttelen työskentelyä, siihen ryhtymistä, mikä on yleinen, prokrastinaationa tunnettu ilmiö. Olen laiskimus tai pelkuri. Kuvittelen, että ajattelemalla ja ajattelemalla lisää voin edistää teoksen syntyä. En viitsi tai uskalla toimia. On tietysti totta, että ajattelu edeltää teoksen tekemistä (myös kehollinen ajattelu lasketaan). Kuitenkin, koska teos tai teksti on jotain, minkä täytyy tulla jaetuksi, sen täytyy koostua tietystä materiaalista tietyissä kehyksissä. Kehykset eivät voi asettua, eikä materiaalia ilmaantua ilman minun käsityötäni. Siihen on siis ennemmin tai myöhemmin ryhdyttävä. Tämän ymmärrän nyt. Alun väistelyn jälkeen työskentelyyn kiinni päästyäni, prosessin loppuvaiheilla, samoin kuin kirjoitusprosessin lopulla, en malttaisi päästää irti työskentelystä. Ilman sovittuja ensi-iltapäiviä ja määräaikoja viilaisin teoksia loputtomiin. Virittäisin ehkä vielä vähän, ottaisin teokseen etäisyyttä, jotta näkisin vielä paremmin, mitä sille on tehtävä, jotta siitä tulisi entistäkin parempi. Hioisin sananvalintoja, muokkailisin rakenteita, tuunaisin ajoituksia ja niin edelleen. Ehkä olen niin rakastunut

teokseen tai tekstiin, etten malta päästää siitä irti. Ehkä vielä tässä kohtaa suhteeni teokseen on symbioottinen. Huolestuneen äidin tavoin toivon, että jos kasvatan lastani vielä vähän paremmaksi, se (hänet) otetaan vastaan maailmassa hellävaraisemmin tai hyväksyvämmiin. Tässä kohtaa asenteessani on edelleen työstettävää: täytyy tehdä työskentelyyn kiinnittymisen ja siitä irti päästämisen harjoituksia. Opintojeni ajalta minulla on eräs oikein hyvä esimerkki työskentelyyn kiinni pääsemisestä. Perinteentuntemuksen demoesitysten parissa minun ei tarvinnut väistellä hommiin ryhtymistä.

Tapaus: Perinteentuntemuksen demot

Opiskelukevään 2012 yksi suurista teemoista oli perinteiden tuntemus, jonka tavoitteista koulutusohjelman tutkintovaatimuksissa sanotaan seuraavaa:

”Opiskelija tuntee erilaisia koreografisia lähtökohtia ja tavoitteita ja osaa sijoittaa ne osaksi tanssitaiteen historiaa ja nykypäivää. Hän tuntee myös koreografista repertuaaria ja erilaisia työskentelymetodeja sekä kykenee luomaan harjoitelmia, joissa ’keskustelee’ luovasti eri kompositioperinteiden kanssa.”

(Tutkintovaatimukset, koreografian maisteriohjelma)

Tehtävänä oli siis selvittää välinsä tanssitaiteen historian kanssa ja asettaa itsensä johonkin kohtaan jatkumoa – tai verkostoa. Tämä oli lähtökohtana jakson lopulla koreografi- ja tanssijaopiskelijoiden yhteistöinä tehdyissä demoissa. Alkuasetelma oli itsessään dialoginen. Minun ei tarvinnut keksiä, mistä puhuisin ja kenen kanssa, sillä jo asetettu konteksti, dialogisuus auttoi minua uppoutumaan työskentelyyn, pureutumaan siihen kiinni välittömästi. On niin paljon helpompaa asettua juttelemaan, kun ensimmäinen repliikki on jo heitetty ja tiedän, mihin vastata.

Tämän työskentelyn tulos ulostautui yllättäen hajoilutta. Tein töitä kahden tanssijan, Marja Koposen ja Carita Lähteenmäen kanssa. Valitsimme Trisha Brownin työn lähtökohdaksemme. Pohdimme, millaisena se meille näyttäytyy ja teimme hänen työnsä pohjalta oman pienen demoesityksen. Tarkastelimme hänen liikemateriaaliaan ja joitain koreografisia tehtävänantoja ja loimme oman vastineemme niille. Ajatuksena oli: hän on tehnyt noin, me teemme nyt näin, omasta näkökulmastamme. Tilanne oli paineeton, sillä kysymys oli vain pienistä demoesityksistä, ei suuresta tanssiteoksesta, jonka ikeen alla olisi

tarvinnut luhistua. Demoprosessissa korostui nimenomaan ruumiillinen työskentely. Pääsimme siihen heti käsiksi ilman suurempia synnytystuskia, ja työskentelyn kautta oli mahdollista syntyä jotain tiivistä, artikuloitua, kirkasta ja kiinnostavaa tutkia ja vastaanottaa. Uskalsimme tarttua aiheeseemme, kiinnostua siitä ja syventyä siihen. Toisaalta demoesityksen parissa viivähdimme niin pienen hetken, ettemme ehtineet esseemäiseen, moninäkökulmaiseen tarkasteluun vaan valitsimme yhden suunnan, jossa pysyttelimme. Ehkä muuhun ei tuolloin ollut tarvettakaan.



Kuva 4: Perinteen tuntemuksen demo 2012 (Jorick Polderman)

CORPUS DOMESTICUS – JORATAANKS?

Opinnäytteeni taiteellinen osa on tanssiteos *Corpus domesticus – jorataanks?* Se sai ensi-iltansa 5.2.2014 Teatterikorkeakoulun Studio 4:ssä. Se on pienehkön, mustan teatteritilan teos, jonka työryhmään kuuluu lisäksi kolme suunnittelijaa, dramaturgi ja viisi esiintyjää. Tarkemmat työryhmätiedot ovat liitteenä.

Olemme kuvanneet teosta sen käsiohjelmassa (2014) seuraavasti:

Corpus domesticus – jorataanks? on matka keholliseen ja liikkeelliseen kotiin. Ihmisruumis on kaikille sama ja kuitenkin jokaiselle henkilökohtainen, oma. Paikka, jota minua asuu. Esitys tarkastelee toisaalta kunkin esiintyjän henkilökohtaista liikekieltä, ominaista tapaa liikkua ja toisaalta yhteistä, ihmiselle lajityypillistä kehollista toimintaa, kuten matkimista, peilaamista ja rytmiin reagointia. Yhdessäolon ja leikkien kautta se luo tilanteen, jossa on mahdollista havaita ja käsitellä kehon identiteettiä ja tuntua sekä päästä toisen kehollisuuteen kiinni. Kehollisen kodin aiheesta esiin nostetaan erityisesti tuttuuden ja vierauden teemat sekä yksityisen ja jaetun vaihtelu. Näitä elementtejä käsitellään teoksen kolmessa osassa eri näkökulmista.

Meitsi joraa / Vierailuja / Yksityinen, yhteinen

Tämän kirjallisen opinnäytteeni aihe, kirjoitus- ja esityksentekoprosessien erot ja yhtäläisyydet, on muhinut minussa jo yli vuoden verran. *Copyrite*-teosprosessin jälkeen aloin pohtia, miksi teokset litistävät minua alleen kun taas tekstien parissa tunnen kasvavani ja laajentuvani. Miksei esityksen parissa voisi olla yhtä nautinnollisen uteliaalla, rohkealla ja avoimella mielellä kuin tekstin? Otin siis taiteellisen opinnäytteeni prosessin tavoitteeksi pitää työskentelyn esseistisenä, mennä kohti tuntematonta, pitää mielen avoinna aiheen parissa, suhtautua toverillisesti teokseen, työskennellä ja luottaa siihen, että se riittää ja niin edelleen.

Työskentelyn kulusta, esseemäisyydestä

Taiteelliseen opinnäytteeseen ryhtyessäni minulla oli pitkää aikaa todella tarve ja halu tehdä, mikä nousi siitä, että minulla oli ollut aikaa havainnoida ja kiinnostua. Minulla oli aihe, josta ottaa kiinni: Olin huomannut, että aina improvisoidessani – oli tehtävä millainen tahansa – palaan joihinkin tiettyihin liikkeisiin, asentoihin ja toimintoihin, halusin tai en, ja olin alkanut kutsua noita tuttuja asioita *liikkeelliseksi kodikseni*. Minua kiinnosti, olisiko muillakin liikkujilla, kehonkäyttäjillä tunnistettavia liikkeellisiä koteja ja miten niihin olisi mahdollista päästä käsiksi. Lisäksi minulla, kuten sanottu, oli joitakin esseemäiseen työskentelyyn liittyviä ajatuksia, joita halusin toteuttaa taideteosta tehdessäni. Halusin, että työlle olisi riittävästi aikaa, että työryhmässä olisi helppo kommunikoida ja että kukaan ei hajoaisi työskentelyn alle.

Näiden periaatteiden myötä lähdin rakentelemaan raameja työlleni. Keräsin ympärilleni kiinnostavia, erilaisia liikkujia, tanssijoita ja muita kehonkäyttäjiä, ja sellaisia taiteilijoita, joiden kanssa työskentely olisi vaivatonta, rakensin harjoitusaikataulun pitkälle aikavälille melko väljäksi (lukuun ottamatta lopun tiivistymää) ja puhuin ihmisten kanssa avoimen kommunikaation kulttuurista. Pyrin rakentamaan työskentelyolosuhteet niin myönteisiksi kuin mahdollista. Osaltaan asiaa auttoi se, että minulla viimeistä kertaa oli Teatterikorkeakoulun resurssit käytössäni. Otin niistä kaiken irti: muun muassa sitouin esiintyjät projektiin marraskuusta 2013 helmikuuhun 2014 asti ja suunnittelijat vielä pidemmälle ajalle. Kaikki olivat suostuvaisia tällaiseen järjestelyyn, jotta saimme rauhaa tehdä ja tutkia. Tällainen tuskin on mahdollista tulevaisuudessa, freelance-kentän tiukoissa työskentelyraameissa.

Lähestyimme aiheitamme, kehollista kotia, ensin keskustellen siitä, mitä kodin konseptiin ylipäätään liittyy. Löysimme paljon kehollista. Alla on poimintoja palavereistamme ja havaintoja ensimmäisistä harjoituksista:

Koti → Lämpö, turva, häpeä, tuttuus. Koti on paikka, josta lähdetään ja johon palataan.

Onko olemassa monta kotia? Voiko kodistaan muuttaa pois? Kuinka toisen kotiin pääsee kylään? Mikä on yleisesti evoluution kehittämän

ihmiskehon koti? Sitä sanotaan, että ihminen on kehittynyt juoksemaan.

Ympäristö vaikuttaa todella paljon kehoon ja liikkeeseen. Onko jotain, mihin palaa aina, ympäristöstä riippumatta?

Tanssijoiden työhön kuuluu perinteisesti toisen kehoon kotiutuminen tai toisen liikkeen omakseen, kodikkaaksi tekeminen. Entä oma koti? Identiteetti?

Onko kehollinen koti tietoisesti rakennettu (esim. hip hop -keho) vai rakentunut?

Jos tunnistaa jotain kodikseen, tutuksi ja toistuvaksi, onko se ihanan turvallista vai vankilamaista, tukahduttavan jumista? Tuttuuden rajat hahmottuvat ehkä vasta vieraan kautta.

Koti sisältää paljon historiaa, samoin keho.

(Lehtinen, 20.9.–15.12.2013.)

Näiden keskusteluiden ja pohdintojen pohjalta pääsimme kehollisen tutkimuksen vaiheeseen, joka vertautuu kirjoitusprosessin villin muistiinpano- ja assosiaatiovaiheen kanssa. Teimme monenlaisia harjoitteita aiheemme ympärillä, ja niistä jäi meille kehollisia muistiinpanoja ja havaintoja. Me esimerkiksi pyrimme siirtämään joitain kehollisia rutiinejamme toisten käyttöön kuvaamalla niitä kielellisesti, tanssimme villisti hyvän, meitä liikuttavan musiikin tahtiin yhtään analysoimatta, katsoimme toisiamme tanssin pyörteissä, kopioimme toistemme improvisoitua liikettä ja niin edelleen. Harjoitteiden ja keskustelujen kautta tarkastelimme aiheitamme monesta kulmasta ja pyrimme saamaan käsitystä siitä. Mitä ihmettä kehollinen koti voisi meille olla? Miltä se näyttää ja tuntuu? Miten kukin voi tunnistaa oman kehollisen kotinsa? Miten jotain siitä tulee jaetuksi? Tämä vaihe tuotti lisää kysymyksiä, vähemmän valmiita vastauksia, mikä on tyypillistä assosiaatiovaiheelle. Kuitenkin juuri tämä työ uppoutti meitä, minua ja koko työryhmää syvemmälle keholliseen kodin aiheeseen ja innostutti meitä tarttumaan löytämiimme asioihin. Kysyvistä ja aiheen ympärille kietoutuvista harjoitteista osa tuotti jopa esityksellistä materiaalia, joista muokattiin myöhemmin kohtauksia itse teokseen. Samaan tapaan esseetä kirjoittaessani vapaan assosioinnin tulokset, ihan hölmöt huomiot tai ihmeellisetkin kysymykset saattavat jäädä muhimaan ja niistä saattaa syntyä kokonainen kappale tai muu osa tekstiin. Tanssija Marja Koponen kirjoittaa

Corpus domesticus -prosessin raportissaan harjoitteiden muuttumisesta esitykseksi:

”Jälkeenpäin on hämmästyttävää ajatella, kuinka pienin virityksin yksittäisistä harjoitteista ja myöhemmin harjoitteiden sarjalta vaikuttavasta koreografian rungosta lopulta hioutui teos, joka perustelee itsensä toteutumisen kautta kehollisuudessaan ja kirkkaudessaan.” (Koponen 2014.)

Seuraava vaihe esseeprosessissa olisi ensimmäisen version läpikirjoitus, johon liittyy asioiden yhdisteleminen, tarkempi rajaaminen ja valikointi, muistiinpanojen auki kirjoittaminen, siis rungon lihavoittaminen muhevammaksi tekstimassaksi, jonka on mahdollista avautua muillekin kuin minulle. *Corpus domesticus – jorataanks?* -prosessissa tämä vaihe ui sisään jo osin assosiaatiovaiheeseen. Teimme erilaisia rakennekokeiluja, laitoimme valittuja harjoitteita peräkkäin ja katsoimme, millaista kokonaisuutta ne alkaisivat puhua yhdistelmänä. Sitten kokeilimme ja tutkailimme lisää.

Juuri nämä rakennekokeilut näyttivät minulle sen, mitä kehollisen kodin aiheesta on mahdollista ja mitä kannattaa tiivistää yhden tanssiteoksen teemoiksi. Minulle alkoi selvitä, mitä haluaisin nähdä tähän teokseen kuuluvaksi, millaisia kohtauksia harjoitteista olisi kehittymässä ja miten harjoitteita tulisi virittää, jotta niistä kehittyisi esitys. Kaikista kodin elementeistä ja keskustelemistamme piirteistä ja asioista aiheemme ympärillä minulle merkityksellisimmiksi ja artikuloivimmiksi hahmottuivat tuttuuden ja vierauden teemat sekä henkilökohtaisen ja jaetun vaihtelu. Siten päädyin kysymään, miten houkutella esiintyjät näyttäytymään esityksessä monelta puolelta, paljastumaan myös hauraina. Miten rohkaista heitä tulemaan esiin vapaaehtoisesti, hajottamatta heitä? Millaisin keinoin saisin esiintyjistä näkyviin myös jotain yksityistä, ehkä häpeällistäkin? Ja miten he ”tyytyisivät” näyttämään myös tuttuutta, joka saattaa tuntua maneerisuudelta? Tanssija Marja Koponen pohtiikin:

”Omaan erityisyyteen on vaikea luottaa, koska sen todennäköisesti löytää juuri niistä puolista itsessään, jotka ovat itselle tutuimpia ja sitä kautta tylsimpiä. Ehkä juuri silloin, kun kokee, ettei tee juuri mitään, on lähellä *kehollista kotiaan*.”

(Koponen, 2014.)

Rohkaistakseni ja auttaakseni esiintyjä näyttäytymään itsenään otin avukseni Deborah Hayn havainnon harjoittamisen. Tuntui, että sen kautta olisi mahdollista pyrkiä kohti ei-esittämistä, ei-tiedettyä, herkkää, hetkessä elävää ja haurasta. Havainnon harjoittaminen kutsuu myös esiintyjät kanssani tutkailemaan käsillä olevaa asiaa ja sen ympärille kehkeytyvää teosta esseistisellä asenteella. Lopulta Hayn periaatteet ja kysymykset auttoivat meitä löytämään, millä tapaa esiintyjä käyttää itseään ja on suhteessa yleisöön, esitystapahtumaan ja sen sisältämiin tehtäviin koko teoksen ajan. Koetan kuvata tätä tapaa tarkemmin alla, paljastumista koskevassa alaluvussa.

Aiheen kirkastumisen jälkeen oli edelleen tehtävä lisää valintoja siitä, mitä tutkimustyöstämme laittaisimme esille ja millaisessa muodossa. Koen tämän ilmiasun, kielen kirkastamisen prosessin olleen hyvin samankaltaisen kuin usein esseideni syntyprosessien viimeistelyvaiheet. Tuntuu, että hapuilen kohti jotakin, joka roikkuu vielä hahmottomana ilmassa enkä aivan saa siitä kiinni. Sitten yhtäkkiä – yleensä pienen tauon aikana – jotakin tapahtuu ja pääsen ilmaisussani ainakin tyydyttävän lähelle sitä, mitä kohti hapuilin. Tämä jonkinlaisen muodon saanut asia ehdottaa ehkä rinnalleen ja ympärilleen lisää asioita. Kirkastuminen tapahtuu yleensä, ja tapahtui *Corpus*-prosessissakin, itselleni esittämieni kysymysten kautta: Mitä tämä kohta näyttää? Mistä haluan tämän puhuvan? Mihin tämä johtaa? Mistä tässä todella on kysymys?

Teos opetti minulle paljon hetkestä kiinni ottamisesta. Olen ymmärtänyt toisinaan päästää irti alkuperäisistä ideoista ja välillä pitää itsepintaisesti kiinni jostain vielä epämääräisestä, joka ei näytä heti avautuvan. Lopulta teos näyttää käsittelevän ja kyselevän niitä asioita, joiden parissa koko työryhmä on puuhannut työskentelyprosessin aikana: Millaisena minä näyttäydyn tänään? Millainen on tämän hetken kehollinen kotini? Kuinka kutsun toiset jakamaan jotain tässä hetkessä? Miten voin vieraila sinun kodissasi juuri nyt? Mikä on meille kaikille yhteistä, mikä minulle henkilökohtaista? Voinko asettua henkilökohtaisuuteni kanssa esille? Voivatko esiintyjä ja katsoja jakaa kokemuksiaan esityksen parissa?

Vastuusta yhteisessä esseeprosessissa

Kun kirjoitusprosessissa toimin yleensä yksin ja voin siis rauhassa olla niin pitkään niin hukassa kuin vain itse sitä siedän, niin esitysprosessissa olen tekemisissä muidenkin taiteilijoiden kanssa. Koreografina olen, tai ainakin *Corpuksen* prosessissa olin, vetovastuussa työskentelyn etenemisestä ja itseni lisäksi muidenkin työryhmäläisten hyvinvoinnista teoksen ja prosessin parissa. Suunnittelijoilla täytyi olla jossain vaiheessa jotain konkreettista, mihin tarttua. Heidän (ja meidän) täytyi tehdä päätöksiä hankittavista materiaaleista, ripustella valokalustoa, rakentaa teokseen ääntä ja löytää esiintymisasuja sekä lavastusratkaisuja. Tätä työtä he tekivätkin kokemukseni mukaan erittäin kiitettävällä esseistisellä asenteella, siis mahdollisuudet edelleen auki pitäen, tilanteita ja työskentelyn kulkua lukien, haistellen ja havaiten. Suurempi haaste oli esiintyjien ohjaamiseen liittyvä: Kun esityksen toimintaa, viritystä ja lopullisia tehtävänantoja haettiin niin pitkään, esiintyjissä alkoi näkyä turhautumista, epäluottamusta ja pelkoa siitä, etteivät he ehtisi sisäistää esitykseen päätyviä asioita vaan joutuisivat olemaan epävarmalla alueella ja tyhjällä alustalla esityksissä. Tämä ei ole miellyttävä tunne esiintyjälle. Kuitenkin – niin väitän – se, että he joutuivat olemaan epävarmuuden kanssa tekemisissä, avasi heissä jotakin sellaista herkkyyttä ja paljastumista, jota itse asiassa hainkin esityksen viritykseen. Se, että he kävivät epämiellyttävän ei-tietämisen prosessin läpi, nähdäkseni auttoi heitä astumaan esiin myös hauraina ja haavoittuvina, jollaisena harva todella haluaa vapaaehtoisesti tulla esiin mutta joka tämän teoksen kannalta oli toivottavaa, joskin varmasti tuskallista.



Kuva 5: Corpus domesticus, sykkeen jälkeen 2014 (Matias Tähtinen)

Jos yksi tavoitteistani oli olla hajottamatta ketään prosessin aikana, se ei täysin toteutunut, sillä sekä esiintyjät että suunnittelijat kävivät läpi käsitykseni mukaan melko syviä, itseensä ja omaan työskentelyynsä liittyviä, raskaita riittämättömyyden kokemuksia. Itsekin käväisin välillä melko uuvuttavissa epätietoisuuden, sokeuden ja kyvyttömyyden tunnelmissa, mikä ainakin tällä hetkellä näyttää olevan yksi vaihe, osa kaikkia työskentelyprosessejani, kuten etäisyyttä ja auktoriteetteja koskevassa luvussa kuvaan. Olen kuitenkin iloinen siitä, että onnistuimme pitämään työryhmässä avoimen keskusteluilmapiirin, niin että henkilökohtaiset kriisit tulivat jaetuiksi ja pystyimme antamaan toisillemme tukea kyseenalaistamisen hetkinä emmekä jääneet yksin myttyyn kokemustemme kanssa. Näin pääsimme eteenpäin työskentelyssä. Työstämisen tiimellyksessä tunnelma pysyi enimmäkseen kokemukseni mukaan keveänä, ilottelevana, vaikkakin keskittyneenä.

Corpus domesticus paljastumisen ja paljastamisen leikkinä



Kuva 6: Corpus domesticus, Seidi 2014 (Matias Tähtinen)

Corpus domesticus – jorataanks? kumpusi tosiaan kehollisen ja liikkeellisen kodin konseptista ja kysymyksestä, mitä se voisi olla minulle, sinulle, muille. Oletuksena oli, että jos minä pystyn tunnistamaan ja nimeämään omaksi liikkeelliseksi kodikseni esimerkiksi laukka-askeleen ja -rytmin, muidenkin liikkeelliset kodit ovat varmaankin tutkimuksen kautta tiivistettävissä johonkin vastaavaan. Työskentely kuitenkin näytti, ettei asia ole niin yksinkertainen. Jouduimme yhä uudelleen kysymään, mitä kautta kukin pääsisi kiinni keholliseen tai liikkeelliseen kotiinsa, miten sen voisi tunnistaa, haluaako sen hyväksyä jonakin olemassa olevana vai onko se kenties alati muutoksen tilassa. Siksipä olennaisimmiksi esiintyjän tehtäviksi nousivatkin ensiksi löytää rohkeus tulla esille itsenään, riittävänä sellaisenaan ja toiseksi heittäytyä kohti toista ja vierasta. Työskentely aiheen parissa siis paljasti minulle, mikä aiheessa oli olennaista ja mitä siitä kannattaisi asettaa esille.

Corpus domesticus – jorataanks? -teos jakautuu lopulta kolmeen osaan, joista ensimmäisessä, ”Meitsi joraa”, esittäytyään yleisölle. Tässä jaksossa jokaisen esiintyjän kehollinen erityislaatu tulee nähtäväksi muun muassa pienten soolojen kautta. Toinen osa, ”Vierailuja”, pureutuu siihen, miten kullekin oma, tuttu ja ominainen liike voi tulla jaetuksi. Se sisältää yrityksiä ottaa kiinni toisen kehollisuudesta esimerkiksi liikkeen kopioinnin, peilaamisen ja keholla tunnustelun, iholla olemisen kautta. Viimeinen osa, ”Yksityinen, yhteinen”, on erityisesti henkilökohtaisen paljastumisen paikka. Siinä tehtävänä on havaitusta rytmistä kiinni ottaminen, siihen uppoaminen ja kehollinen antautuminen sekä lopussa havainnon avaaminen kohti toisia sekä juuri läpi elettyä esitystä, muistumia siitä. Pitkäkestoisen rytmiin uppoutumisjakson aikana esiintyjien kehollisuudesta pääsee purkautumaan esiin jotain hauraan yksityistä ja intiimiäkin. Marja Koponen kuvaa kokemustaan kyseisessä sykeosiossa seuraavasti:

Sykkeessä syvennyn yksityiseen. Tuntu kehosta ei ole *vain* liikkeen synnyttämää huomiota vaan liikkeen lähtökohta, koko kohtauksen keskiö, joka ohjaa syvälle intiimiin ja yksityiseen tutkimukseen omasta kehosta, kehollisuudesta, itsestä. Syke on aina herkkä matka, paljastumisen hetki, joka purkautuu lopulta vapautumisena. (Koponen, 2014.)

Esitys koostuu lähes kokonaan hetkessä syntyvästä, tehtävien kautta improvisoidusta liikemateriaalista. Sitä ei ole mahdollista toistaa samanmuotoisena kahta kertaa. Jotta esiintyjät pystyivät tulemaan esiin itsenään ja jotta teoksesta lopulta tuli itsensä näköinen kudelma, meidän kaikkien tekijöiden oli antauduttava tilaan, jossa asiat eivät ole valmiiksi selitettyä, jo tunnettuja, vaan olemme auki mahdollisuuksille ja tilanteessa syntyville uusille paljastuksille. Uskon, että tuohon avoimuuden tilaan meidät viritti koko prosessin esseemäisyys: se, ettei valmiita väitteitä ollut eikä edes pakkoa saada olemassa oleviin kysymyksiin vastauksia. Oli vain halu työskennellä aiheemme ympärillä.

Vaikka – ja ehkä nimenomaan koska – esitys koostuu improvisaatiotehtävistä, minulle on tärkeää pystyä virittämään teoksessa olemisen tapa tarkoituksenmukaiseksi. Mikä tahansa olemus, viritys ei tietenkään tule

kysymykseen. Kuten sanottu, Daborah Hayn peruskysymys, tai tarkemmin ottaen meidän sovelluksemme siitä, oli läpi teoksen olemista virittävä ohje. Dramaturgi Juho Gröndahlin muotoilemana Hayn peruskysymyksestä meille vielä tarkoituksenmukaisempi, tarkennettu versio kuului jokseenkin näin: Mitä jos kaikki kehoni solut voisivat havaita itsen ja toisen, ajan (joka on mennyttä, olevaa ja tulevaa) sekä tilan, nyt ja nyt ja nyt. Mitä jos havaintoni tulisi esiin kehollisena toimintana? Mitä jos se olisi riittävää sellaisenaan? Tämän peruskysymyksen ohjaamana ja tehtävänannoiksi viritettyjen pelien ja rituaalien kautta esiintyjät elivät läpi jokaisen esityksen, sen kolmessa osassa itsestään jotain avaten, omaa kehollista kotiaan kaunistelematta esitellen ja toistensa kodeissa rohkeasti vierailen. Koponen tiivistää esiintymiskokemustaan seuraavasti: ”En näytä enää itseäni, vaan näyttäydyn itsenäni, näyn” (Koponen 2014).

Ramsay Burt on kerännyt kirjaansa Trisha Brownin ja muiden Judson Dance Theatren tanssijoiden oivaltavia ajatuksia improvisaation esittämisestä. Burt tiivistää heidän ajattelustaan huomion siitä, että improvisaatio virittää katsojan ja esiintyjän välisen kontaktin aivan erityiseksi. Improvisoidussa esityksessä esiintyjän aistit ovat äärimmilleen herkistyneet, jolloin yleisölle voi tulla näkyväksi esiintyjän kehollinen älykkyys. Esiintyjä elää todellisena esityshetken eikä yritä olla joku toinen tai jossain toisaalla. Esityshetkessä koettu tulee esiintyjän ja katsojan kehojen välillä jaetuksi kokemukseksi. (Burt 2006, 14–18.)

Corpus domesticus – jorataanks? -teoksessa yleisön mukanaelämiseen vaikuttivat esiintyjien herkän hetkessä kokemisen lisäksi muun muassa tehty tilaratkaisu (lavastus ja valot) sekä äänisuunnittelu, jotka korostivat liikkeen tuntua tilassa ja saivat yleisön jäsenet konkreettisesti liikkumaan teoksen mukana. Käytännössä katsojat istuivat kehämäisessä asetelmassa penkeillä ja esiintyjät tanssivat niin kehän sisä- kuin ulkopuolella, myös hyvin lähellä yleisöä. Katsojien oli siis tehtävä valintaa siitä, mihin suuntaan he kulloinkin katsoivat, ja he tulivat väistämättä tunteneeksi tanssijoiden liikkeestä johtuvan ilmavirran ja lattian töminän. Lisäksi penkkien alle oli sijoitettu kaiuttimia, jotka täristivät lattiaa katsojien jalkojen alla, mikä sai aikaan liikkeen tuntua, vaikkei katsojien tarvinnut nousta paikoiltaan ja liikkua

tilassa toisaalle. Näin teos kutsui myös yleisön jäsenet liikkeelliselle matkalle, ehkä jopa kohti omaa kehollista kotiaan.

Corpus domesticus – jorataanks? on nyt olemassa dokumentoituna kirjoitetuiksi tehtäviksi, käsikirjoitukseksi (liitteenä). Olisi kiinnostavaa kokeilla, millainen teos siitä syntyisi jossain tulevassa ajassa, ehkä uusien esiintyjien tekemänä. Miten prosessi voisi pysyä uutta kohti kurkottelevana ja tuntemattomaan tähtäävänä, vaikka käsikirjoitus on valmis? Toivottavasti joskus saan tilaisuuden kokeilla, miten asenteen voi pitää esseistisenä teoksen uudelleenkirjoitusprosessissa.

LOPUKSI

Millaisen kuvan olen tämän opinnäytetekstini kautta onnistunut piirtämään esitysesseeprosessista ja esseististä työssään? Tiivistän vielä tähän minulle olennaisimmat esseen piirteet, niin kirjoittamis- kuin esityksentekoprosesseissa.

Tärkeimmiksi oivalluksiksi esseemäisen esitysprosessin olemuksesta nostan yhteydet koreografi Deborah Hayn havainnon harjoittamisen menetelmään sekä filosofi Jacques Rancièren *poliittisen* käsitteeseen. Niiden kautta essee näyttäytyy minulle hetkestä kiinni ottavana, uutta hahmotusta maailmasta rakentavana, uusia ehdotuksia tekevänä ajatteluna. Niin kirjoittaminen kuin esityksen tekeminen ovat ajattelun avautumista, sekä mielen että ruumiin (jos niitä ylipäätään voi erottaa).

Esseistiseen työskentelyyn minun ymmärryksessäni liittyvät ruumiillisuus, hetkellisyys sekä teoksen ja tekijän välinen toverillisuus ja tasa-arvo. Kun annan ruumiini tulla töihin esseen parissa ja havaita maailmaa omista lähtökohdistaan, tulen työskennelleeksi kokonaisena ihmisenä, en vain pääni tai kielellisen hahmotuskykyni kautta. Omassa työskentelyssäni ja ajattelutavoissani tapahtunut muutos noudattelee koko tanssin kentällä tapahtunutta käännettä. Tämä ruumiin havainnosta kiinni ottamisen projekti on siis laajempi, tanssin ontologiaan liittyvä kehityssuunta, joka on ollut esittävässä taiteissa käynnissä 1960-luvulta asti ja josta ovat kirjoittaneet mm. Erika Fischer-Lichte (2008) sekä Ramsay Burt (2006). Tanssin ei tarvitse näyttäytyä tunteiden tai metafyyssisten ideoiden metaforana, vaan tanssin kehollisuus on sisältöä. Liike ei siis kuvasta mitään itsensä ulkopuolista vaan on *tapahtumista todella*, ja tätä tapahtumista niin esiintyjät kuin katsojat kokevat esitystilanteessa, juuri siinä hetkessä.

Esseisti työskentelee nyt, tässä ajassa ja tilanteessa. Hän ymmärtää, että kokemus on hetkellinen, eikä yritä tavoittaa samaa hetkeä toiste. Hän uskaltaa päästää käsistään työskentelynsä tulokset, sillä niihin voi seuraavassa hetkessä palata taas, osallistua keskusteluun seuraavien kokemusten kautta. Esseisti ei murru tekeillä olevan teoksen alle vaan ymmärtää ja osaa pysyä siitä erillisenä. Näin myös teos saa omaleimaisen, itsellisen äänensä kuuluviin.

Asenteen pitäminen esseemäisenä esityksentekoprosessissa voi näkemykseni mukaan vapauttaa tekijänsä turhasta itsekriittisyyden painolastista.

Esseistinen asenne on kiinnostumista, työskentelyä, epätietoisuutensa hyväksymistä ja sen kanssa esiin tulemista, ja niineen riittävää. Kuitenkin esseistin täytyy kirkastaa ajatuksensa ja valikoida tarkoituksenmukainen ilmaisu, jotta hänen työskentelynsä tulisi jaetuksi, sillä essee on myös dialogiin asettumista, keskusteluun osallistumista ja kutsumista. Se ei ole monologi, ei väittävää pajatusta vaan huokoista ympärilleen katselua ja kuuntelua, kokeilua ja yrittelyä.

Lisäksi essee työstönä, työskentelynä on minulle olennainen taiteilijan identiteettiin liittyvä ajatus. Toisaalta se vapauttaa, toisaalta pakottaa käyttämään jatkossakin niitä työkaluja, joita opiskelu ja edelliset prosessit ovat pakkiini kerryttäneet. Se laskee taiteilijan alas yli-inhimillisen neron korokkeelta, identifioi hänet jonkinlaiseksi filosofin ja käsityöläisen yhdistelmäksi. Taiteilija-esseisti siis on kiinnostunut ja auki kohti maailmaa, tarttuu sen ilmiöihin, oleilee niiden parissa ja tulee kyselyn ja ihmettelyn kautta katsoneeksi asioita toisin, uusilla tavoilla. Tästä ajattelu- ja ihmettelyprosessista hän valitsee ja sommittelee jotakin esille asetettavaa, tarkkaa ja kirkasta.

Taiteellisessa opinnäytteessäni, teoksen *Corpus domesticus – jorataanks?* koreografisessa prosessissa, yritykseni oli työskennellä esseistisesti ja sen kautta hahmottaa edelleen esseemäisyyttä. Koen onnistuneeni siinä, sillä loppuun asti uskalsimme työryhmänä pitää tilanteen avoimena muutoksille. Tuo avoimuus on pelottavaa, sillä joudumme sietämään epävarmuutta. Se oli kuitenkin nähdäkseen kannattavaa, sillä siten kohti esityshetkeä menessämme eteemme kaivautui omalakinen, meille tekijöilleenkin joka kerta uutena näyttäytyvä, itsenäinen teos, jonka yleisö voi vastaanottaa kysymysten asetteluna tai ehdotuksina. Se ei ole tekijöidensä absoluuttinen väite aiheestaan, kehollisesta kodista, vaan yritys ymmärtää sitä ja kutsu asettua sen äärelle pohtimaan ja kokemaan.

Toivon, että meneillään oleva tekijyyden muutos minussa jatkuu edelleen ja pystyn jatkossakin ottamaan teosten tekemiseen sellaisen esseistisen asenteen

kuin olen tässä työssä kuvannut: itsenäisen, avoimen, uteliaan, rohkean, uppoutuvan mutta erillisen, työskentelevän ja armollisen. Näin työskentelyni taiteilijana näyttäyty minulle merkityksellisenä, sillä siten on mahdollista osallistua yhteiskuntaan kysyvänä ja rakentavana tekijänä.

LÄHTEET

Julkaisemattomat lähteet:

Koponen, Marja. 2014. Raportti työstä tanssijana Corpus Domesticus – jorataanks? -teoksessa. Teatterikorkeakoulu, Helsinki, maaliskuu 2014.

Lehtinen, Laura. 2011–2014. Päiväkirjamerkintöjä.

Pelo, Riikka. 2014. ”Esseistisen tyylin keinoja kirjoittajalle.” Luento Kritiikin mestarikurssilla. Teatterikorkeakoulu, Helsinki, 3.3.2014.

Säkö, Maria. 2013. ”Essee esityksen muotona.” Luento Essee esityksen muotona/asenteena -kurssilla. Teatterikorkeakoulu, Helsinki, 27.3.2013.

Käsiohjelmat:

Copyrite 2012. Tekstit Laura Lehtinen ja Juho Gröndahl.

Corpus domesticus – jorataanks? 2014. Tekstit Laura Lehtinen, Juho Gröndahl ja Viljami Lehtonen.

Julkaistut lähteet:

Burt, Ramsay. 2006. *Judson Dance Theatre: Performative traces*. Abingdon and New York: Routledge.

Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. Abingdon and New York: Routledge.

Hay, Deborah. 2000. *My Body, the Buddhist*. Middletown: Wesleyan University Press.

Hämeen-Anttila, Virpi. 2012. ”Sivuun astumisen taide”. Teoksessa Johanna Venho (toim.). *Mitä essee tarkoittaa?* Helsinki: Savukeidas, 9–25.

Koreografin maisteriohjelman tutkintovaatimukset 2009–2014

http://www.teak.fi/general/Uploads_files/Tutkintovaatimukset/TanssiMA.pdf. Luettu 14.3.2014

Koskelainen, Jukka. 2012. ”Monta aavistusta kokonaisuudesta. Kertojasta ja esseen pakenevasta olemuksesta.” Teoksessa Johanna Venho (toim.). *Mitä essee tarkoittaa?* Helsinki: Savukeidas, 42–58.

Martin, Mari. 2013. *Minän esitys: Ohjaajan pohdintaa oman, yksityisen päiväkirjakatkelman työstämisestä näyttämölle*. Acta Scenica 35. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Melender, Tommi. 2012. ”Liian nokkelien ja skeptisten laji.” Teoksessa Johanna Venho (toim.). *Mitä essee tarkoittaa?* Helsinki: Savukeidas, 91–106.

Monni, Kirsi. 2006. ”Tanssiesteettinen perintö ja Deborah Hayn radikaali taide”. Teoksessa Pia Houni, Johanna Laakkonen, Heta Reitala, Leena Rouhiainen (toim.). *Liikkeitä näyttämöllä*. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura, 36–60. http://www.teats.fi/teats_kirja2006.pdf (lainattu 13.3.2014).

Parviainen, Jaana. 2006. *Meduusan liike: Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: Gaudeamus Kirja.

Rancière, Jacques. 2010. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Translated by Steven Corcoran. London and New York: Continuum International Publishing Group.

Venho, Johanna. 2012. ”Saatteeksi.” Teoksessa Johanna Venho (toim.). *Mitä essee tarkoittaa?* Helsinki: Savukeidas, 5–8.

LIITTEET

Esiteltyjen teosten työryhmätiedot

Copyrite

Koreografia:	Laura Lehtinen
Lavastus:	Perttu Sinervo
Äänisuunnittelu:	Viljami Lehtonen
Valosuunnittelu:	Miika Riikonen
Pukusuunnittelu:	Annika Saloranta
Dramaturgi:	Juho Gröndahl
Esiintyjät:	Maria Autio, Satu Rinnetmäki, Oskari Turpeinen, Annika Saloranta, Perttu Sinervo, Viljami Lehtonen ja Juho Gröndahl

Corpus domesticus – jorataanks?

Koreografia:	Laura Lehtinen
Äänisuunnittelu:	Ina Aaltojärvi, Viljami Lehtonen
Valosuunnittelu:	Immanuel Pax
Lavastus ja pukusuunnittelu:	Annina Nevantaus
Dramaturgi:	Juho Gröndahl
Esiintyjät:	Seidi Haarla, Simeoni Juoperi, Marja Koponen, Viljami Lehtonen, Katja Sallinen

GRAVITILITIES

Koreografia:	Laura Lehtinen
Ohjaus ja kuvaus:	Iiris Anttila
Äänisuunnittelu:	Eero Pulkkinen
Esiintyjät:	Maria Autio, Soili Huhtakallio, Simeoni Juoperi, Laura Lehtinen, Veronika Lindberg, Tuomas Mikkola, Hanna Mönkäre, Viivi Niiniketo, Katja Sallinen, Arttu Wäänänen
Musiikki:	Emptyset 'Departure' (E. Pulkkinen remix)
Linkki videoon:	https://vimeo.com/61171164

Corpus domesticus – jorataanks? -materiaalia

Teoksen tehtävänannot

Corpus domesticus – jorataanks?

Lauran kuvaus teoksen kulusta, osien tavoitteista ja tehtävistä 30.1.2014.

(Tässä ei ehkä ole kaikki. Jotain ryhmän työskentelystä on saattanut kulkeutua vaikutukseksi tehtävänantoihin, vaikka sitä ei ole tässä artikuloitu.)

1. **Esittelyjakso: ”Meitsi joraa”**

a. Alkukävely, välähdykset ja soolot

- Tarkoituksena esitellä tilan käyttö, pelit ja leikkimielinen tunnelma sekä jokaisen oma kehoisuus, kehonkäyttötavat ja erityisyys (Invite being seen)
- Siirtymänä pyörre: Lähtee diagonaalirivistä kävellen, kiihtyy juoksuun, rivi ”taipuu”, loppu tiivistyy kasaan.
- Tehtävät:
 - Kun yleisö on paikoillaan, takit naulassa ja kengät seinustalla, otetaan villasukat pois ja lävistetään tila joukkona, suht. suoraviivaisesti, yleisöä katsellen.
 - Alun toimintana kävely (tai juoksu), pysähdys sekä tilan, tovereiden ja yleisön moikkailu. Pelaa toisten kanssa yhdessä näillä elementeillä (suhtaudu tähän kevyesti, vapaasti → liikevälähdyksiä). Innostu toisten tekemisistä. Ota niistä kiinni, synnytä yhteisiä tapahtumia.
 - Katjan soolo: kaikki kerääntyvät nurkkaan, josta tulee tilan pyyhkivä juoksu, yksi seinäsuuntainen pyyhkäisy, yksi läpi ringin. Katja jää sooloon. Soolo lähtee pysähdyksestä. Asetu katsottavaksi ja esitele itsesi liikkeellisesti. ”Moi, olen Katja Sallinen ja tanssin teille tänään näin.” Ehdotus: näytä liikkeestäsi herkkä, maalaileva ja ”tunnusteleva” mutta myös rouhea, hyppivä, roiskiva, kurottuva puoli ja iso hyppy.
 - Soolojen aikana ja väleissä: Kävelyn, juoksun, pysähdysten ja yhteisten hetkien peli jatkuu. On tärkeää synnyttää yhteisiä välähdyksiä myös soolujen välissä, sillä soolon aikana tapahtuvat asiat jäävät vähemmälle huomiolle.
 - Simeonin soolo: Esitele itsesi liikkeellisesti. Ota kevyemmin kuin myöhemmin omassa seuraamisiossasi. Inspiroidu tilasta, avaa yleisölle. Ehdotus: näytä itsestäsi rennon letkeä laatu sekä arvaamaton, yllättävä ponnekkuus (?).
 - Seidin soolo: Pysähdy, hengitä ulos, maadoita jalat lattiaan. Esitele kolmesta viiteen lempi asentoasi. Älä pysähdy niihin, ainakaan kaikkiin.

Tanssi siirtymät. Esittele upea, pehmeä, voimakas ja erityinen kehollisuutesi riittävänä, kykenevänä. Katja tulee mukaan, toistaa Seidin liikettä hetken. Poistuu.

- *Viljamin soolo. Älä pysähdy mutta rauhoitu alkuun. Esittele itsesi liikkeellisesti: Löydä liikkeestäsi (sisältäsi) rytmi, ota siitä kiinni. Leiki rytmillä ja kehollasi. Tee ”new style tap dance”, hullaannu siitä. Avaudu yleisölle. Muut: löydä Viljamin liikkeestä rytmi, ota siitä kiinni ja tee Viljamille komppia. Ensimmäinen kevyesti, sitten voimistuen, älä kikkaile liikaa.*
- *Marjan soolo: Esittele itsesi liikkeellisesti. Älä aloita pysähtyen, vain hidastaen. Ehdotus: Esittele itsestäsi kaaria tekevä, suuntaileva herkkä, tunteva, aistiva, tilallinen laatu mutta myös muodoton, ”kutiseva”, arvaamaton, seksuaalinen puolesi (tukka?). Anna keskivartalon tanssia. Muut: ota Marjan tauosta kiinni pysähdyksellä. Marjan poistuessa tule pyörrepaikalle.*

b. Diskokasa

- *Esitellään musiikin käyttö tässä teoksessa sekä ”joraestetiikka”. Pikku soolojen ja pysäytetympien kuvien kautta näytetään lisää itsestä, omasta corpuksesta (ei siis neutraalia yleisyyttä vaan oma erityisyys liikkujana).*
- *Tehtävä:*
- *Ota pieni soolo, jossa on yksi sykkivä liike-elementti. Käytä ihmisten välistä tilaa hyväksesi. Sooloa ennen ja sen jälkeen jää seuraamaan muiden sooloja. Osa sooloista voi tapahtua yhtä aikaa.*
- *Jatka vielä pienemmällä ”sooloilla”, jotka päättyvät sykkiviksi kuviksi. Tiivistä tahtia, vähennä taukoja ja lisää asennonvaihtoja. Rakenna yhteinen rytmisävellys ryhmän kesken.*
- *Loppukuva musiikkimerkillä. Pura kuva paikanvaihtokävelyyn ja siitä takaisin istumaan tai yhteiseen ”kuvaliikemateriaaliin”.*
- *Siirtymänä jaettu, yhteinen materiaali*
- *Tehtävänä jatkaa diskokuvameininkiä asetetulla materiaalilla ja päätyä eri puolille tilaa. Kuvista 1 tai 2 saa jäädä hetkeksi sykkimään, muuten pidettävä dynaaminen meno päällä vielä.*

2. Jakamisjakso: ”Vierailuja”

- *Tarkoituksena pelien ja tehtävien kautta jakaa omaa kehollisuuttaan ja päästä mukaan toisen kehoon*

a. Pistepeili ja Rikkinäinen puhelin

- *Peilistä: Peili on introna Rikkinäiselle puhelimelle ja tavallaan jatkumoa kuvaliikemateriaalille.*

- *Tehtävä: tilan keskipiste toimii akselina, jonka ympärillä peilataan tilallista liikettä → vastapoolit maton molemmin puolin. Kumpikaan parista ei johda, neuvottelu menossa peilatessa. Liikemateriaali näyttää ”joramuojoja” joita liikutetaan tilassa, kun ne kasassa ovat pysyneet paikallaan. Toiminta on katkonaista. Tilassa päädytään lähelle toisia ja muodostetaan ”bilekuvia” (feat. awkward family photos). Kuva voi kokonaisuudessaan lähteä liikkeelle. Musasta ”uuu u u u uu” on merkki siirtyä matolle. Matolla uusi pari ja perinteinen peilaustehtävä.*
- *Rikkinäinen puhelin: Puhelinmateriaali on tiukasti ajallista, liike on äskeiseen verrattuna vapautunut muodosta, ja sidotumpaa → jatkuva fraasi, kaaria. Ei huolta mieleen painamisesta materiaalia tuottaessa. Seidi ja Marja tuottavat materiaalin toisiaan peilaten. Ei saa poistua kauas matolta. Sitten he näyttävät juuri tehdyn seuraavalla jonossa. Seuraavat toistavat näkemänsä, kun jonon viimeiset katsovat. Viimeisetkin toistavat sen, mitä muistavat näkemästään. Lopuksi kaikki tekevät yhtä aikaa sen, mitä hetki sitten olivat tehneet (tai mitä siitä muistavat). Toistettaessa ota kiinni keholla siitä, mistä saat, mene mukaan tuntuun, älä tee parodiaa näkemästäsi.*

b. Simpan seuraaminen

- *Tehtävät:*
- *Siirtymä peilistä: ota kiinni peilin materiaalista ja kulje matolla muiden esiintyjien lomassa. Morfaa liikettä kohti omaa sooloasi.*
- *Simppa jatkaa musaan tanssimisen linjaa, jonka Viljami on alun soolossaan esitellyt. Ottaa musasta kiinni, viihtyy liikkeen ja toisten tanssijoiden ja yleisön parissa.*
- *Seuraajat pyrkivät toistamaan Simpan liikettä mahdollisimman tarkasti (tämä on mahdoton tehtävä). Kun Simppa poistuu, seuraajat ottavat Simpan materiaalin omakseen, alkavat viihtyä sen parissa, toistensa ja yleisön seurassa. Muista avata myös katse ja olemus kohti yleisöä.*
- *Marja (tai Katja) poistuu istumaan Simpan viereen.*
- *Siirtymänä Seidi ja Katja (tai Marja) kahdestaan jatkavat vielä hetken Simpan hengessä.*

c. Hämäräduetto

- *Tarkoituksena näyttää kahdenvälinen, intiimikin jaettu hetki.*
- *Musa poistuu, joten seurattavana on enää toinen keho. Ei seurata katseen kautta vaan jaetaan kosketuksen ja kehon tunnun avulla.*
- *Alkusoittoa Viljamin soolon henkilökohtaisuudelle, herkkyydelle*
- *Tehtäviä:*

- *Tanssi havainto muistosta (valitse näistä): hienoin kokemasi sääilmiö, paras lastenlaulu, mikä maailmassa on pielessä, silloin olin voittaja, silloin olin luuseri, kaunein minulle tehty asia. Kehollinen havainto muistostasi sekä siitä, että joku toinen ”kuuntelee” sinua ihan läheltä. Muista energian ja dynamiikan vaihtelut havaintona.*
- *TAI: lue toisen kehon dynamiikkaa, energiavaihteluita, toimintaa. Pyri ottamaan siitä selvää ja pääsemään siihen mukaan omalla ruumiillasi.*
- *Irtaantuminen ja liittyminen takaisin toisen lähelle ovat mahdollisia*
- *Seidi ja pari aloittavat kehän keskiöstä, käy kehän ulkopuolella ja palaa sitten takaisin. Simppa ja pari aloittavat penkiltä, poistuvat kehän ulkopuolelle ja tulevat kehän keskiöön, kun Seidin pari on poistumassa. Ina ja Pax käyvät parina leikkaamassa läpi tilan kihisevämmällä laadulla, mikä aiheuttaa dynamiikan muutoksen myös muille.*
- *Kun ääni pienene ja valo himmenee keskeltä, on aika siirtyä Viljamin sooloon.*

3. Henkilökohtaisuuden jakso: ”Yksityinen, yhteinen”

a. Viljamin soolo

- *Henkilökohtainen, herkkä, kuunteleva, musaan uppoutuva. Outoudesta kohti tuttuutta, varmaa.*
- *Tehtävät:*
- *Aloituspäivä. Kun kohtauksen musiikki alkaa, kuuntele sitä hetki, jotta pääset syventymään siihen. Äänen yksityiskohtainen naputtelu tulee ulos sormien liikkeenä. Pidä katse auki. Sormien liike aiheuttaa painonsiirron, josta lähtee liike kohti ringin keskustaa.*
- *Ringin sisäpuolella klarinetin kaaret näyttävät käsivarsissa ja ylävartalossa (pää on ylävartalon osa). Säilytä herkkyys. Muista pitää mukana toisto, jopa junnaukset.*
- *Basso kytkeytyy lantioon ja jalkoihin. Pidä nivelet auki ja anna kehon tipahtaa välillä kohti lattiaa. Loppua kohti mentäessä basso tuottaa jalkojen askellusta, joka kevenee. Samalla olemus kevenee ja ”jora” tulee esiin.*
- *Lopetus: matkan kulkeneena, sen aikana yleisölle näyttäneenä luo viimeinen katse katsojiin ja muihin esiintyjiin ja poistu ringistä.*
- *Siirtymänä pyörre (pöydän puhdistus)*

b. Syke

- *Tarkoituksena näyttää rytmistä kiinni ottaminen ja siihen uppoutuminen. Jokaisen henkilökohtainen ote sykkeestä, joka on kaikille sama ehkä kuulokuvana muttei kokemuksena.*

- *Tehtävät: Kun pääset paikallesi, kuuntele sykettä. Anna kuullun tulla kehollisena, toisteisena liikkeenä ulos. Pidä kiinni tästä toistosta, anna sen varioitua. Älä hyppäytä liikettä täysin toisaalle. Leiki valon kanssa. Voit kiertää valokeilaasi, ottaa valosuihkun, sykkiä valon rajalla ja tehdä matkan valon läpi. Sykkeen tempo kiihtyy. Käytä liikkeesi ”jorassa”. Kiihkeän sykkeen imu vetää ringin sisäpuolelle. Jatka, kunnes sinun täytyy lopettaa. Lopeta viimeistään, kun sykeäni loppuu. Avaudu katsottavaksi. → Pax tulee purkamaan pysähtyneisyyden.*

- c. Loppupelit
- *Tavoite on tuoda teoksen alkupuolella olleita asioita muistutuksen omaisesti esiin jälleen, jotta emme jää sykkeen lopun ”iäisyyteen” kiinni. Päästään yhteiseen, leikinomaiseen (mutta teoksen matkan läpi käyneeseen) tunnelmaan. Näytetään esiintyjistä vielä jokaisen oma erityisyys, silti yhteen pelaaminen, rakastava kutsu olla yhdessä, itsenämme.*
- *Tehtävät: Avaa havaintosi. Seuraa Paxin ajoitusta tiiviissä ryhmässä. Syvenny omaan havaintoon Paxin synnyttämästä reaktiosta. Käy läpi teoksessa kuljettu matka, havainto juuri tanssitusta. Kiinnostu niistä. Avaa havainto myös tilaan ja toiseen, kiinnostu toisesta. Synnytä yhteisiä hetkiä toisen kanssa. Löydä ryhmän yhteinen hetki ja liike siinä. Yhteisestä hetkestä syntyy laulu, joka on teoksen sisältä. Laulu tuo matolle. Matolla tee ihmispiramidi, jota ei ole kuunaan nähty. Avaa katse yleisöön. Pura pyramidi huolellisesti.*

Teoksen käsiohjelma kuvana (seuraava sivu)



CORPUS DOMESTICUS
-Jorataanki?

Ensi-ilta 5.2.2014
Teatterikorkeakoulun Studio 4

Corpus domesticus – jorataanki? on matka keholliseen ja liikkeelliseen kotiin. Ihmistuomun on kaikille sama ja kuitenkin jokaiselle henkilökohtainen, oma. Paikka, jota minua asuu.

Esiitys tarkastelee toisaalta kunkin esiintyjän henkilökohtaisia liikekieliä, ominaista tapaa liikkua ja toisaalta yhteistä, ihmiselle laajaympäristössä kehoilla toimintaa, kuten ruokkimista, peilaamista ja rytmien reagoimista. Yhdessäolon ja leikkien kautta se luo tilanteen, jossa on mahdollista havaita ja käsitellä kehon identiteettiä ja tuntaa sitä päästä toisen kehoiluunsa kiinni.

Kehollisen kodin aiheesta esiin nostetaan erityisesti tuttuuden ja vierauden teemat sekä yksistyisen ja jaetun vaihtelu. Näitä elementtejä käsitellään teoksen kolmessa osassa eri näkökulmista.

Meitsi joraa / Vierailuja / Yksityinen, yhteinen

Työryhmä:

- Koreografia:**
Laura Lehtinen
(TK, sat. opinahjo, Tammi, matk.)
- Äänisuunnittelu:**
Ina Aaltonen *(A-ma5)*,
Viljami Lehtonen *(A-ma, sat. opinahjo, ToM)*
- Valosuunnittelu:**
Immanuel Pak *(V-ma5)*
- Lavastus ja pukusuunnittelu:**
Annina Neuvanta *(Aalto ARTS)*
- Dramaturgi:**
Juho Gröndahl *(DS)*
- Esiintyjät:**
Seidi Haata *(NS)*,
Simone Jussela *(äid.,)*,
Marja Koponen *(TT)*,
Viljami Lehtonen,
Katja Sallinen *(TT)*

LAURA LEHTINEN *Koreografi* **VILJAMI LEHTINEN** *Äänisuunnittelija*

Corpus domesticuksen parissa olen jatkanut aiemminkin teoksiani lähes oltua tutkimana sitä, miten teoksen tuntu välittyy yleisölle. Olemme hahmoneet raketta esiintyjien ja yleisön kesken jaetun hetken, jossa katsojan on kehoillessa eläytymisen kautta mahdollista päästä osalliseksi teokseen, lähellä esiintyjä. Sitä ennen meidän oli hyödyntävä reittejä kunkin kodin ja oltava valmiit avautumaan katsotaviksi.

Tähän työryhmään on esiintynyt joukko minulle vieraita ihmisiä, kiinnostavia liikkujia ja esiintyjä sekä kansani samankaltaista työkalu- ja taituutta jakava taiteilijajoukko. Olen hahmoneet aiotta sulle sen mitä arvostan ja mitä innostun heistä. Koreografian, sokeuden ja näkövammaisuuden näköjokaisen ajattelun ja kehoilun. Tällainen tans ei voi olla millään tavoin yksin minua vaan meistä, jokaisen osallisuudesta ja sitoutumisesta. Olen kiitollinen niistä.

Tees on opettanut minulle paljon tästä kehoista kiinni olemisesta. Olen ymmärtänyt soimaan päässä ini alkuperäisiä ideoita ja vällä jolla jollain tavoin kiinni jorataanki epämääräisesti, joka ei näytä heti avautuvan. Aiot selittävä lopulta itsensä, jos niiden kautta muuta olemista, osuettelua asenteella. Tämän teoksen parissa olenkin reikivä puolesta työkalu- ja taituutta. Minulle se tarkoittaa asioiden katsomista yhtäältä, sitten toisaalta, kyvyvästi ja huokoset. Se ei ole ainoakaan ajatusta tai mieltä, vaikkakin joskus oman tietämättömyydenä tunnistamista. Eteen on rakennettu sana äänen, tulla esille, vaikka epävarmista, hauraastaakin. Se on kykyä ja valmiutta ajatella myös toisin ja toimia myös mieltymyksenä varassa, epävarmuusreittein.

Haluun katsoja katsojan osallistumaan ja kokemaan, jättämään analyysin hetkeksi sivuan ja oppomaan tunnun. Jorataanki!

KOREOGRAFIA *(sat. opinahjo, Tammi, matk.)*
Koreografia toteutettiin opinahjon opiskelijoiden kanssa. Toteutus toteutettiin opinahjon. Tämän teoksen hahmoneet, joka hahmoneet koreografian tanssi ja musiikkiopinahjon opinahjon tanssin ammattikoreografian ja mahdollisuutta löytää oma hahmoneet koreografian.

ÄÄNISUUNNITTELU *(sat. opinahjo, ToM)*
Äänisuunnittelu toteutettiin opinahjon opiskelijoiden kanssa. Toteutus toteutettiin opinahjon. Tämän teoksen hahmoneet, joka hahmoneet koreografian tanssi ja musiikkiopinahjon opinahjon tanssin ammattikoreografian ja mahdollisuutta löytää oma hahmoneet koreografian.



TAITEELLISTEN OPINNÄITTEIDEN OAJAVAT OAJAVAT

Koreografia:
Liisa Pentti
Äänisuunnittelu:
Juha Valkeapää

GRAFIKKA

Valokuvat:
Matiias Tähtinen
Käsiohjelma:
Tomi Flyckt
Julist:
Jaana Forsström
Viljami Lehtonen

TEATTERIKORKEAKOULUN OAJAVAT

Näytännönmestari:
Heikki Rosti
Puvut:
Anne Lehto
Sipra Luoma
Kati Mantere
Arja Nuppola
Nina Paakkunainen
Valotuki:
Seppo Lampio
Äänituki:
Heikki Laakso
Tarpeisto:
Tarja Hägg
Tuottaja:
Nina Numminen

KIRIKSET

Liisa Pentti, Juha Valkeapää, Dorita Hannah, Kirsi Monni, Soile Lahdenperä, Kati Raatikainen, Arttu Palmio, Lipo Heikkinen, Anna Parviainen, Tuomas Asanti, Miika Riikonen, Kimmo Modig, opetelaiset, rakkaat kotona: Hannu, Aino, Sakari, Hilla, Pekka, Tuomas, Elisa, Marika, Geneva, Kasimir, Oliver, äidit, isät...



Kuva 7: Corpus domesticus, käsiohjelma 2014 (Tomi Flyckt)

Kuvaluettelo

(Kuvaajan tai kuvan tekijän nimi suluissa)

Kannen kuva: Corpus domesticus, diskokasa 2014 (Matias Tähtinen)

Kuva 1: GRAVITILITIES 2013 (Iiris Anttila).....	22
Kuva 2: Hengenvaara 2011 (Kaisa Karhu).....	32
Kuva 3: Not for climbing 2012 (Vesa Purokuru)	35
Kuva 4: Perinteen tuntemuksen demo 2012 (Jorick Polderman).....	45
Kuva 5: Corpus domesticus, sykkeen jälkeen 2014 (Matias Tähtinen).....	52
Kuva 6: Corpus domesticus, Seidi 2014 (Matias Tähtinen)	53
Kuva 7: Corpus domesticus, käsiohjelma 2014 (Tomi Flyckt)	68