

Terhi Tuominen

## Vanheneva ruumis esittää itseään?

- esityskäsityksen ja ruumiinkuvan prosessi

---

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Teatteri-ilmaisun ohjaaja

Esittävä taide

Opinnäytetyö

14.11.2012

Tekijä Otsikko	Terhi Tuominen Vanheneva ruumis esittää itseään? Esityskäsityksen ja ruumiinkuvan prosessi.
Sivumäärä Aika	58 sivua 14.11.2012
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävä taide
Suuntautumisvaihtoehto	Teatteritoiminnan suuntautumisvaihtoehto
Ohjaaja	FM, teatteriopettaja Petra Päivärinne
<p>Opinnäytetyössä kuvataan esityskäsityksen ja ruumiinkuvan muodostumista ja muutosta. Opinnäytetyötä lähestytään ”sukellusmenetelmällä”, joka on yhdistelmä tutkimisesta ja tehdyn työn sanoittamisesta. Menetelmää tarkennetaan fenomenologialla ja tekemisperusteisella tutkimusotteella. Yleistavoitteena on siirtyminen ymmärtämisestä ihmettelyyn.</p> <p>Kyseessä on prosessi, jossa aihetta ja tutkimuskysymyksiä on ensin hahmoteltu kolmessa työpajassa. Kysymykset ovat suunnanneet kirjallisuuteen tutustumista, mikä puolestaan on muuttanut niitä huomattavastikin. Uusia tutkimuskysymyksiä on tämän jälkeen tarkasteltu vanhenevasta ruumiista tehdyn kahden esityksen valossa.</p> <p>Opinnäytetyössä käytetään ruumis-sanaa, eikä sen kanssa usein rinnakkain esiintyvää keho-sanaa. Ruumis-sanaan on päädytty erityisesti sen alkumuotoa vastaavien varhaisuusruotsin sanojen vuoksi, jotka ovat suomennettavissa ´tilaa vievä´ ja ´tyhjä tila´. Ruumista lähestytään kolmella tavalla: lihallisena ruumiina, havainnoivana ruumiina sekä yhteiskunnallisena ja esittävänä ruumiina. Lisäksi työssä todetaan ja todennetaan, että oma ruumiinkuva voi hahmottaa esitysten tekemisen prosessissa.</p> <p>Esitystä tarkastellaan tilana ja tilanteena. Prosessin myötä tarkentuvassa esityskäsityksessä korostuvat <i>kaksinaisuus</i> ja kamppailun jännite (<i>agon</i>). <i>Kaksinaisuuden</i> elementin myötä esitys viittaa johonkin toiseuteen, itse esitystilanteen ulkopuolella olevaan. Tämän vuoksi opinnäytetyön otsikossa on kysymysmerkki. Kirjoittajalle esitys on mahdollisimman paljon esitys, kun se luo oman tilansa ja on toistettavissa.</p> <p>Esitysten tallentamiseen kokeillaan katsojadokumentointia, jossa katsojat kirjoittivat välittömästi esityksen jälkeen havaintonsa kattaen koko esitystilanteen. Tässä ratkaisussa korostuvat katsojan auttava rooli (<i>assister</i>), esiintyjä katsojayhteisön jäsenenä sekä ruumiin havainnoiva rooli. Katsojadokumenteissa oli vahvasti ihmettelevä sävy sekä runsaasti oman ajattelun ja kokemistavan reflektointia. Katsojat tuottivat siis jo valmiiksi fenomenologista materiaalia tutkimuskysymysten tarkastelun pohjaksi.</p>	
Avainsanat	esitys, ruumis, dokumentointi, kaksinaisuus, agon, kamppailu, jännite, tilanne, tila, keho, esityskäsitys, ruumiinkuva

Author Title	Terhi Tuominen An Ageing Body Performs Itself?
Number of Pages Date	58 pages 14 Nov 2012
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	Drama Instructor
Instructor	Petra Päivärinne, Master of Arts, Drama teacher
<p>The present thesis illustrates the form taking and change of my idea concerning the performance and body image. As research methods, phenomenology and making based examination are employed. Moreover, “diving method” is used, which is a combination of examination and describing the executed work. The general goal is to move from understanding to wondering.</p> <p>This thesis is a process itself. The topic and the research questions are at first drafted in three different workshops. These research questions lead to certain source books and as for those books, they have created new research questions. Subsequently, I have used the new research questions while analysing my two performances of an ageing body.</p> <p>In Finnish, there are two different terms for ‘body’. In this thesis is used the term ‘ruumis’ instead of ‘keho’. ‘Ruumis’ is chosen especially because of its original meanings in early Swedish: ‘space-taking’ and ‘empty space’. Body is approached in three different ways, as a carnal body, as an observing body and as a civil and performing body. Furthermore, in this thesis it is stated and confirmed that one’s own body image can be formulated in the process of making performances.</p> <p>Performance is studied as both space and as a situation. Battle suspense (<i>agon</i>) and duality have become emphasized within my idea of performance while processing this thesis. For me a performance is “the perfection of performance” when it can be repeated and when it can create its own space. Duality is also essential. It means that a performance is referring to something else, something that exists outside this performance. Because of this element of duality there is a question mark in the heading of the thesis.</p> <p>As my own application, I am also testing spectator-documentation which means that spectators are writing down their observations of the performance. Within this solution become emphasized the spectators’ assisting role, performer belonging to the spectator community and body’s observative substance. Spectator-documents had a strongly wondering aspect and moreover, reflection of one’s own consideration and way of experiencing things. In this way the spectators produced fully phenomenological material for this thesis.</p>	
Keywords	performance, body, documentation, duality, agon, suspense

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Opinnäytetyön lähtökohdat	4
2.1	Fenomenologia ja tekemisperusteinen tutkimus	4
2.2	Esityskäsityksestä ja muista esioletuksista	7
2.3	Aiheen hahmottelua työpajoissa	8
2.3.1	Orivesi	8
2.3.2	Lahti	10
2.3.3	Helsinki	11
2.4	Tutkimuskysymykset	15
3	Ruumiista	16
3.1	Lihallinen ruumis	16
3.2	Havainnoiva ruumis	18
3.3	Yhteiskunnallinen ja esittävä ruumis	22
4	Esityksestä	26
4.1	Esitysmääritelmiä	26
4.2	Esitys tilana	27
4.3	Esitys tilanteena	30
5	Esityksellisiä kokeiluja	34
5.1	Kokeilujen puitteet ja lähtökohdat	34
5.2	Tilaa vievä ruumis	38
5.3	Nostalginen ruumis	40
5.4	Huomioita ja pohdintaa	43
6	Esityskäsityksen ja ruumiinkuvan prosessi	49
7	Kohti seuraavia sukelluksia	54
	Lähteet	56

## 1 Johdanto

Teatteri-ilmaisun ohjaajan opintojen ja tämän opinnäytetyön tekemisen myötä olen hakenut aktiivisesti uudenlaista tapaa olla maailmassa. Ei ole yhdentekevää, miten lähestyn asioita. Se ei ole yhdentekevää aiheen kannalta, mutta ei myöskään itseni kannalta. Haluankin sekä tässä opinnäytetyössä että ylipäätään maailmassa olemisessäni siirtyä ymmärtämisestä ihmettelyyn.

Tein pro gradu -työni Tampereen yliopistoon 1990-luvulla. Työssäni oli hermeneuttinen lähestymistapa, jonka tavoitteena on ”ymmärtäminen, tulkinta ja merkityksenanto” (Anttila P. 2006, 305–310). Olen myös toiminut pitkään sosiaalityöntekijänä, ja se on vaikuttanut ihmis- ja maailmankuvaani. Huomaan ymmärtäväni asioita ja ihmisiä erinomaisen hyvin. Tulkitsen, annan merkityksiä ja olen muutenkin läpeensä hermeneuttinen. Ongelmana on se, etten tällöin ole kriittinen tutkija, vaan osa sosiaalityön valtakoneistoa. Opintojeni myötä olen havainnut, että jatkuvasta ymmärtämisestä seuraa ainakin omalla kohdallani ihmiskuvaa kaventava hallinta ja kontrolli.

Olen päätenyt toteuttamaan opinnäytetyöni ”sukellusmenetelmällä”, joka on yhdistelmä tutkimisesta ja tehdyn työn sanoittamisesta. Sukellettuaani nostan löytämäni asiat valoon, tarkastelen ja tunnustelen niitä eri tavoin. Sen jälkeen sanoitan löydökseni. Asioiden nostamisen valoon, niiden tarkastelun ja tunnustelun voi tehdä eri tavoin.

Sukeltaja makaa ensin vedessä ja odottaa, kunnes koko valtameren pohja hänen alapuolellaan alkaa kuhista elämää. Sitten uimari alkaa liikkua. Tällä tavoin teatteriohjaaja Anne Bogart tutkii. Kuuntelee, kunnes on liikettä, ja sitten alkaa uida. (Bogart 2004, 12.) Opinnäytetyön puitteissa en kuitenkaan voi jäädä odottamaan valtameren pohjaan kovin pitkäksi aikaa. Realistina taidan aluksi vain snorklata ja tehdä sitten yhden vähän syvemmän sukelluksen.

Alkusysäyksenä opinnäytetyöni aiheeseen toimi ON ME -kurssi syksyllä 2011. Lyhenne ON ME tuli sanoista ”oman näkökulman mukainen esitys”. Kurssin vetäjänä toimi Petra Päivärinne. Kurssilla hahmoteltiin omaa esityskäsitystä tekemällä esityksellisiä kokeiluja, joita nimitimme demoiksi. Kurssin päätyttyä päätin jatkaa tätä pohdintaa opinnäytetyön puitteissa.

Kun esitysteoreetikot ja esitystutkijat puhuvat esityksestä, keskeiseksi nostetaan usein esittäjän ja katsojan vuorovaikutus yhteisessä tilanteessa tai representaation kysymykset. Kun performanssin teoreetikot pohtivat esitystä, keskeiseksi nousee usein taiteilijan ruumis, ajallisuus, tapahtuman katoavaisuus ja suhde dokumentointiin. (Arlander 2009, 7.) Itselleni nämä kaikki kysymykset ovat olennaisia, enkä tältä osin pysty asettamaan opinnäytetyötäni sen kummemmin esitystaiteen kuin performanssintakaan kenttään. Toisaalta myös nämä kentät ovat muuttuvia.

Opinnäytetyöni työnimenä oli pitkään ”Kehon rajat ja rajallisuus”. Kuolemanpelko on sekä itselleni että yleisesti merkittävä teema. Yhteiskunnassamme nähdään paljon vaijaa kuoleman siirtämiseksi syrjään ja jopa kuoleman kieltämiseksi. Itselleni siirtymät tilasta toiseen ovat hyvin vaikeita, ja kuolemassa on kyse tuosta suurimmasta hypystä tuntemattomaan. Ajattelen, että voin mennä kohti tuota pelkoa menemällä kohti omaa vanhenevaa ja kuolevaista ruumistani, sen rajoja ja rajallisuutta.

Martin Heideggerin ajattelussa rajallisuuden ja kuolemaa kohti -olemisen ymmärtäminen on se perustava lähtökohta, josta voi syntyä pyrkimys kohti varsinaista itseä (Klemola 1998, 72). Heidegger on merkittävä fenomenologi, kuten myös Maurice Merleau-Ponty. Heidän ajatteluunsa nojautuu suuri osa ruumista ja/tai kehollisuutta käsittelevästä suomalaisesta tutkimuksesta.

Merleau-Pontyn mukaan havaitsemme maailman ruumiimme kautta (Hotanen 2010, 134–135). Toisen filosofin, Arnold Berleantin mukaan havaitseminen ei ole passiivista vaan aktiivista, ruumiillista sitoutumista ympäristöön (Haapoja 2011, 79). Sukeltaessani minulla on veden vastus, josta hahmotan ruumiini ääriviivat. Samalla ruumiini liikkeen myötä havaitsen asioita ja saan mukanani pintaan asioita tarkasteltaviksi.

Kokemus omasta ruumiistani ei ole ”vain kehollinen”, vaan siihen vaikuttaa myös ruumiin yhteiskunnallisuus. Tässä on ilmeinen vaara opinnäytetyön ”leviämiseen”, mutta en pysty ainakaan tässä vaiheessa sulkemaan kokemuskenttästäni pois ympäröivää yhteiskuntaa enkä myöskään kokemaani 1980-luvun opiskelijaelämää feministisine painotuksineen. Tätä kirjoittaessani olenkin jo vaiheessa, jossa opinnäytetyön otsikossa puhutaan vanhenevasta ruumiista. Ei siis enää kehosta.

Performatiivisuus on yksi 1980-luvun yhteiskunnallisessa muutoksessa esiin nousseista ilmiöistä. Jean-François Lyotardin mukaan performatiivisessa yhteiskunnassa toimin-

toja arvioidaan vain esityksenä ja suorituksena (Tapper 2011, 137). Olen myös tältä osin 1980-lukulainen entinen nuori. Mielenosoituksissa olennaista oli niiden näyttävyys, ei niinkään se, mitä niillä saatiin aikaan. Pysin kuitenkin rajaamaan sosiaalisen ja kulttuurisen esittävyden tämän opinnäytetyön ulkopuolelle. Fokuksessa on sen sijaan esityksen rakentaminen ja itse esitystapahtuma.

Performatiivisuudessa on itselleni olennaista asioiden ja maailman hahmottaminen esittämisen kautta. Ajattelen, että myös ruumiinkuva voi hahmottua itselleni esitysten tekemisen prosessissa. Ennen ON ME -kurssia tekemäni esitykset olivat pääasiassa teatteriesityksiä. Opinnäytetyössäni käytän lähteinä tutkijoita ja taitelijoita, jotka käyttävät teatteri-sanaa, vaikka puhuvat itse asiassa esityksestä. Sanat teatteri ja esitys esiintyvät joissakin opinnäytetyön luvuissa rinnakkain. Itselleni teatteri on paikka ja joskus myös yhteisö. Ja esitys on... no, sitähan tämä opinnäytetyö käsittelee.

Tämä opinnäytetyö käsittelee siis esityskäsitystä ja ruumiinkuvaa. Kyseessä on laadullinen ja taiteellinen tutkimus. Laadullisessa, postpositivistisessä tutkimuksessa lähdetään siitä, että varman ja pysyvän tiedon saavuttaminen ei ole mahdollista eikä edes tarpeellista (Anttila E. 2012). Opinnäytetyössä tunnustetaan lähtökohtaisesti, että tieto on muuttuvaa, rajallista ja tietäjään, subjektiin sidottua.

Opinnäytetyö etenee seuraavasti:

Luvussa 2 esittelen ensin opinnäytetyön tutkimusmenetelmät eli fenomenologian ja tekemisperusteisen tutkimuksen. Fenomenologiassa ovat avainroolissa juuri ihmettely ja kyseleminen (Anttila P. 2006, 329–332). Osana tutkimusmenetelmää pohdin myös esitysten dokumentointia. Tämän jälkeen kuvaan, miten tähänastinen esityskäsitykseni on muodostunut ja samalla hahmottelen muita esioletuksiani, joiden ajattelen vaikuttavan opinnäytetyöhön. Seuraavaksi esittelen kolme työpajaa, joiden pohjalta olen hahmotellut tutkimuskysymyksiä ja tutkimusta suuntaavaa toimintamallia. Lopuksi esittelen tutkimuskysymykset, jotka ovat muotoutuneet siihenastisen opinnäyteprosessin myötä.

Luvussa 3 hahmottelen erilaisia lähestymistapoja ruumiiseen, määrittelen keho- ja ruumis-sanojen käyttöä sekä pohdin oman ruumiinkuvani rakentumista. Opinnäyteprosessin alkuvaiheessa lähdin liikkeelle liikekokemuksesta ja etsin sen pohjalta monenlaista kirjallisuutta. Erityisesti fenomenologit vaikuttivat ensimmäisiin alalukuihin: lihalliseen ruumiiseen ja havainnoivaan ruumiiseen (luvut 3.1 ja 3.2).

Päädyttyäni keho-sanana sijasta ruumis-sanana käyttöön tulivat myös ruumiin yhteiskunnalliset ja poliittiset ulottuvuudet mukaan. Luvussa 3.3 käsittelenkin yhteiskunnallista ja esittävää ruumista. Yhteiskunnallisella ruumiilla tarkoitan niitä jaettuja olosuhteita, joissa syntyy käsitys ruumiillisuudesta.

Luvussa 4 käyn ensin läpi erilaisia esitysmääritelmiä täydentääkseni omaa esityskäsitystäni. Tämän jälkeen hahmottelen esitystä tilana, mikä käsittää erilaisten esityksellisten tilojen lisäksi muun muassa kokemuksen täällä ja toisaalla olemisesta sekä läsnäolon ja poissaolon käsitteet. Lopuksi käsittelen esitystä tilanteena ja käyn läpi erityisesti toiston, pelin, leikin ja rituaalin elementtejä.

Luvussa 5 kerron esityksellisten kokeilujen toteutuksesta ja dokumentoinnista. Kuvaan myös, miten olen suunnitellut kaksi esitystä siihenastisen opinnäytetyön pohjalta. Lisäksi tarkennan ja muutan luvun 2 tutkimuskysymyksiä. Luvuissa 5.2 ja 5.3 kuvataan kummankin esityksen osalta erikseen suunniteltu, toteutettu, havaittu ja koettu esitys. Lopuksi käyn läpi esityksiä siihenastisen opinnäytetyön valossa. Pyrin vastaamaan uusiin tutkimuskysymyksiin esitysten katsojadokumenttien pohjalta, minkä lisäksi pohdin sitä, millainen ruumiinkuva esityksistä välittyi.

Luvussa 6 kuvaan esityskäsitykseni ja ruumiinkuvani prosessia koko opinnäytetyön materiaalin pohjalta. Lisäksi määrittelen senhetkisen esityskäsitykseni ja ruumiinkuvani. Luvussa 7 kirjoitan niistä opinnäytetyön prosessissa tekemistäni havainnoista, jotka koen merkityksellisiksi ja joiden pohjalta tulen tekemään ns. jatkosukelluksia.

## **2 Opinnäytetyön lähtökohdat**

### **2.1 Fenomenologia ja tekemisperusteinen tutkimus**

Fenomenologia on varsinaisesti tieteenfilosofinen suuntaus, mutta sitä käytetään myös tutkimusmenetelmän nimenä. Tutkimusmenetelmänä fenomenologia korostaa tutkijan omaa havaintojen tekoa, omaa kokemusta. Tutkittavan ilmiön tulee avautua tutkijalle elettyinä ja monimuotoisena todellisuutena, ei passiivisina mielikuvina. Tutkijan on myös irtauduttava kaikista ennakkokäsityksistä ja oletuksista ja otettava asia niin kuin se hänelle avautuu. (Anttila P. 2006, 329.)



Edmund Husserl loi fenomenologisen reduktion käsitteen, jossa ihmettelyllä on avainrooli. Reduktiolla tarkoitetaan pyrkimystä tulla tietoisiksi omaa ajattelua ja toimintaa ohjaavista julkilausumattomista perusedellytyksistä. Ei ole olemassa pistemäistä kiin-nekohtaa, josta käsin voisi puolueettomana tarkastella todellisuutta, vaan reduktio liikkuu aina elämismaailman sisällä. (Anttila P. 2006, 332.) Ohjaaja Anne Bogartin sanoin: ”Tutkiakseen astuu tilanteeseen koko olemuksellaan, kuuntelee ja alkaa sitten liikkua siinä mielikuvituksensa avulla. Voi tutkia jokaista tilannetta jossa on. Voi oppia luke-maan elämää samalla kun se tapahtuu.” (Bogart 2004, 11.)

Itse käsittän fenomenologian tapana olla maailmassa, hahmottaa maailmaa; ehkä jopa tutkimuksellisenä elämäntapana. Fenomenologia on muistutus siitä, ettei tutkimus ole koskaan objektiivista, vaan tutkijan persoona ja hänen ”sijaintinsa” maailmassa vaikuttavat tutkimustuloksiin. Ajattelen fenomenologiaa käytännössä siten, että astun sisään tutkittavaan asiaan, jonka jälkeen minun on astuttava ulos tai ainakin toisenlaiseen sijaintiin saadakseni uuden näkökulman ja samalla punnitakseni uudestaan ennakkokäsityksiäni. Saman voi ajatella sukellusvertauksena, josta kirjoitin johdannossa.

Vaatimus siitä, että tutkijan on irtauduttava kaikista ennakkokäsityksistään, on liki mahdoton, mutta tavoitteeksi sen voi asettaa. En sinällään usko, että kukaan voi saada kaikkia ennakkokäsityksiään työstettyä tietoisuuden tasolle, jotta voisi sen jälkeen irtautua niistä. Toisaalta tietoisuutta voi suunnata ja fokusoida. Havainnointikin on aina valintojen tekemistä.

Taiteellinen työ ja tutkimustyö ovat prosesseja, joten olen halunnut kirjoittaa myös oppinäytetyöni prosessin kuvaukseksi. En tavoittele ns. tutkimustuloksia, vaan eräänlaisia välietappeja ja uusia kysymyksiä, joiden varassa prosessi voi jatkua myös oppinäytetyön jälkeen.

Luovan prosessin tutkimus perustuu usein tekijän olemassa olevaan osaamiseen, jolloin kannattaa aloittaa refleктоimalla aikaisemmin saatuja kokemuksia sekä arvioitavissa olevia systeemejä. Luovan prosessin valmistelussa aloitetaan pätevän toimintamallin valinnalla, joka suuntaa tekemistä sen aloitusvaiheessa. Pirkko Anttila esittelee Schönin reflektiivisen toiminnan mallin, jonka mukaan aikaisemmat kokemukset aikaansaavat esimerkkejä, mielikuvia, ymmärrystä ja toimintaa pikemminkin kuin yleistettyjä teorioita, menetelmiä, tekniikoita tai työvälineitä. (Anttila P. 2006, 423–425.)

Metodologisia välineitä valittaessa tekemisperustaisessa luovan prosessin tutkimuksessa on oikeus lainata ja muokata, soveltaa ja kehittää muiden alojen menetelmiä. Mutta: metodologisen luovuuden perustan, taiteellisen ja suunnitteluosaamisen sekä tiedonhalun on oltava luja ja kriittisyyttä sekä itsekriittisyyttä tulee harjoittaa ankarasti, jotta voi saavuttaa luotettavia ja päteviä tuloksia. (Anttila P. 2006, 426.)

Aktiivinen dokumentaatio on se keino, jolla saadaan näkymätön näkyväksi. Se paljastaa teoreettiset, henkilökohtaiset ja käytännölliset tarkoitusperät sekä niihin liittyvät ja esille kohonneet vaikeudet ja ongelmat jo hankkeen aikaisessa kehitysvaiheessa. (Anttila P. 2006, 426.) Se, miten tätä aktiivista dokumentaatiota voisi käytännössä toteuttaa, jää minulle tässä vaiheessa epäselväksi. Minulle passiivinen dokumentaatio tarkoittaa tavan vuoksi dokumentointia, kun taas aktiivinen dokumentaatio saa perustelunsa kulloisestakin esityksestä.

Toisaalta esitystutkijat ovat nähneet dokumentointi-innon oireena mentaliteetista, jonka hallitessa ei uskalleta päästää irti eikä kokea menetyksiä. Performanssitaide perustuu olemukseltaan katoavuuteen ja sitä kautta performanssi muistuttaa kuolemasta ja rajallisuudesta. (Erkkilä 2008, 45–47.) Merleau-Ponty lainaa kuvanveistäjä Auguste Rodinia: ”Taiteilija on totuudenmukainen, valokuva valehtelee. Todellisuudessa aika ei seisahdu.” (Merleau-Ponty 2006, 63.)

Willmar Sauterin mukaan esitys on olemassa vain silloin, kun näemme sen ja niin kauan kuin olemme aktiivisia katsojia. Kun esityksestä aletaan kirjoittaa, se on jo muuttunut historiaksi. Kirjoittaminen tapahtuu muistinvaraisesti ja muisti on epäluotettava. Tosin Sauter toteaa myös, että esitys saattaa pysyä katsojan mielessä vuosien ajan. (Sauter 2010, 32.) Näin herää kysymys ylipäättään aktiivisesta katsojuudesta.

Jos valokuva valehtelee ja muisti on epäluotettava, niin miten toteuttaa aktiivista dokumentaatiota. Miten dokumentoida tai tallentaa esityksestä jotain olennaista? Olin ajatellut käyttää myös pitämiäni työpajoja opinnäytetyön varsinaisena tutkimusmateriaalina, mutta koska otan vakavasti Anttilan vaatimuksen kriittisyydestä ja itsekriittisyydestä, käytän niitä vain tutkimuskysymysten ja edellä mainitun toimintamallin muodostamiseen. Syynä on se, etten pohtinut etukäteen, mitä ja miten haluan niistä dokumentoida.

Lokakuussa 2011 pitämäni ensimmäisen työpajan osallistujat tiesivät, että tekemäni havainnot ja heidän purkukeskustelussa ilmaisemansa asiat tulevat osaksi opiskeluraporttiani. Tulevasta opinnäytetyöstä puhuimme vain ohimennen. Nyt opinnäytetyötä kirjoittaessani käytän lähteenä edellä mainittua opiskeluraporttia. Sen sijaan toukokuun 2012 kahden työpajan osallistujien kanssa sovimme yksilöidysti, miltä osin syntyvä materiaali on minun käytössäni opinnäytetyötä varten.

## 2.2 Esityskäsityksestä ja muista esioletuksista

Johdannossa mainitsin ON ME (oman näkemyksen mukainen esitys) -kurssin, jonka kävin syksyllä 2011 ja joka toimi pontimena tälle opinnäytetyölle. Kurssin alkaessa elokuussa 2011 määrittelin esityskäsitykseni seuraavasti:

Mielestäni esitys on tilanne, jonka esittäjä ja katsoja jakavat ja jossa he ovat samanaikaisesti läsnä. Esitykseen tarvitaan esittäjä, katsoja/kokija, tila ja aika. Lisäksi esitykseen tarvitaan tekijöiden intentio, joka voi liittyä muuhunkin kuin ns. sisältöön. Esityksessä minulle on tärkeää jonkinlainen nyrjähdys ja uusi näkökulma. Rytmi, värit ja selkeä/rohkea ajattelu ovat myös tärkeitä.

Kurssin myötä esityskäsitykseni ei käytännössä muuttunut, vaikkakin tiivistyi. Totesin, että rytmi, värit ja selkeä/rohkea ajattelu ovat minulle edelleen tärkeitä, mutta varsinaisen esityskäsitykseni tiivistin joulukuussa 2011 seuraavasti:

Esitys on jaettu tilanne, joka edellyttää tekijän tai tekijöiden intention. Tilanne sanana sisältää ajan ja tilan.

Kevään 2012 mittaan esityskäsitykseni painottui yhä enemmän kohti merkityksellistä tilannetta. Näin esitystilanne alkoi tulla tärkeämmäksi kuin se, mitä esitetään. Tai niin, että se mitä esitetään, tulee esitykseksi vain esitystilanteessa. Mitä merkityksellisempi esitystilanne, sitä enemmän esitettävä saa esityksen muodon tai sitä enemmän kyseessä on esitys. Näin ajattelen heinäkuussa 2012 ennen tähän opinnäytetyöhön sisältyviä esityksellisiä kokeiluja. Takana ovat tähän käsitykseen osaltaan johtaneet työpajat, joista kirjoitan seuraavassa luvussa.

Jo edellä mainitut esityskäsitykseni pohjautuvat monenlaisiin esioletuksiin. Ne ovat rakentuneet sekä eletyn elämän että tekemieni ja näkemieni esitysten pohjalta; mitä

olen kokenut merkitykselliseksi ja minkä kohdalla olen puolestaan miettinyt, miksi esitys on ylipäättään tehty.

Yksi esioletuksistani on se, että esitys on keino tehdä jokin kokemus näkyväksi itselle ja muille, tarkastella sitä eri näkökulmista. Ajattelen, että esitys myös muokkaa kokemustani omasta ruumiista, tekee sen ymmärrettävämmäksi itselleni. Oletan myös, että käsitykseni ruumiillisuudesta muuttuu jokaisen tekemäni esityksen myötä. Tätä kirjoittaessani pohdin muun muassa sitä, miten tehdä esitys vanhenevasta ruumiista, jos kokemus/käsitys siitä on, että se on jotain, mitä kukaan ei halua katsoa?

Olen kiinnostunut siitä, mitä muita keinoja ruumiin kokemuksen esittämiseen kuin itse ruumiin esillä olo. Myös tämän vuoksi tarkastelen jatkossa lähemmin esitystä tilana ja tilanteena (luvut 4.2 ja 4.3). En haluaisi kuitenkaan piilottaa ruumistani ”esityksen taakse”, koska katseen alaisuus on yksi vahva elementti vanhenevan ja kuolevaisen ruumiin kokemisessa. Tämän vuoksi olen esityksellisissä kokeiluissa (luvut 5.2 ja 5.3) itse esiintyjänä, toisin sanoen käytän omaa ruumistani esittämisen välineenä. Käytännön syistä johtuen esityksissä ei ole muita esiintyjä.

## 2.3 Aiheen hahmottelua työpajoissa

### 2.3.1 Orivesi

Johdannossa ja luvussa 2.2 mainitsemallani ON ME -kurssilla teimme joka kurssikeralla kukin oman demoesityksen. Yhden demoista toteutin Orivedellä liikeimprovisaatio-ryhmässä, jossa oli tuolla kertaa (16.10.2011) mukana itseni lisäksi kahdeksan naista. Toteutin demon kaksituntisen kokoontumisen keskivaiheilla. Demon kesto oli 10 minuuttia, minkä jälkeiseen keskusteluun käytimme noin 15 minuuttia. Demoa voidaan ajatella myös työpajana (luvun otsikon mukaisesti), mutta kutsun sitä tässä demoksi.

Ajatuksena oli kokeilla sitä, miten oma liikekokemus siirtyy esitykseksi. Lisäksi halusin pohtia tällaisen esittämisen katsojasuhdetta.

Jaoin tilan kolmeen yhtä suureen osaan seuraavalla ohjeistuksella:

<i>Esitystila</i>	<i>Kokemistila</i>	<i>Katsomistila</i>
Olet osa esitystä:	Tee omaa liikettä,	Katso ja havainnoi
”Tässä on mun rajat.”	jossa haet kehosi rajoja.	mitä tahansa.

Osallistujat olivat tottuneet tekemään nimenomaan liikettä, joten heitä ei tarvinnut erikseen pyytää esim. välttämään puheella kommunikointia. Demon ajan soi Brahmsin sellokonsertto, joka toimi tasaisuudestaan johtuen lähinnä ajan rajaamisen välineenä, eikä juuri liikeimpulssien antajana.

Itse olin vain katsomistilassa. Toisia pyysin olemaan kussakin tilassa ainakin kerran, antamaan kullekin tilalle mahdollisuus. Kirjasin havaintojani jonkin verran demon aikana, mutta lähinnä vasta sen jälkeisen keskustelun aikana. Sen sijaan en dokumentoinut demoa valokuvaamalla tai videoimalla, koska en halunnut kameran läsnäolon vaikuttavan tekemiseen ja halusin itse keskittyä ns. välittömään havainnointiin.

Opinnäytetyöni alustavana työnimenä oli vielä tuolloin ”Kehon rajat ja rajallisuus” ja erityisesti raja-teema oli demossa esillä. Kaksi ylitettävää rajaa koettiin eri tavoin: joku sanoi, että suurin raja oli esitys- ja kokemistilojen välillä ja toinen taas, että katsomis- ja kokemistilan välinen raja oli jyrkempi.

Osallistujat kokivat esitystilan intensiteetin suurimpana. Sieltä sai sykkettä myös kokemistilan omaan liikkeeseen. Itse havaitsin, että esitystilassa liike oli suhteessa tilaan, tila alkoi elää. Sen sijaan kokemistilan liikkujat olisi voitu siirtää mihin tahansa muuhun tilaan. Siellä liikkujat eivät ottaneet selkeää kontaktia toisiinsa tai tilaan ja liike vaikutti jollain tapaa sumuiselta. Liikkujat ottivat impulsseja toisistaan, mutta kun yhteys syntyi, siirtyi liike esitystilaan. Voisi ajatella, että kokemistilasta tuli eräänlainen esinäyttämö.

En kokenut sen enempää esitystilaa kuin kokemistilankaan liikettä esittäväksi. En kokenut, että ryhmä olisi esitystilassa esiintynyt minulle, vaikka he rakensivat yhteistä esitystä kuuntelemalla toistensa liikettä ja lähestymällä toisiaan. Yksi ryhmäläinen jäseni tilaa seisomalla vankasti liikkumatta eri kohdissa tilaa. Vähitellen useimpien liike eteni kohti vahvaa fyysistä kontaktia, painon antamista ja ottamista, kierimistä ja kierittämistä.

Usea ryhmäläinen mainitsi purkukeskustelussa, että esitystilasta tuli sosiaalinen tila, jossa haettiin rajoja suhteessa toisiin. Havaintotilassa he kävivät vain lyhyitä aikoja ja lähinnä huilatakseen tai seuratakseen esitystilaa liikettä.

Osallistujat pitivät kiinnostavana muun muassa sitä, miten paljon tilan nimeäminen vaikuttaa liikkeen kokemiseen ja sen intensiteettiin. Itse huomasin, että minun on vaikea havainnoida liikettä pelkästään katsomalla. Siis ilman, että liikun itse ja havainnoin omaa liikettäni. Tämän opinnäytetyön kannalta olennaisia havaintoja olivat lisäksi mielestäni, että (1) tilan nimeäminen esitystilaksi vaikutti siihen, että liike oli suhteessa tilaan ja tila alkoi elää, ja että (2) esitystilasta tuli sosiaalinen tila.

### 2.3.2 Lahti

Toisen pienen työpajan pidin Esitystaiteen symposiumin yhteydessä Lahdessa 6.5.2012. Käytössäni oli noin 20 minuuttia, jonka päätin käyttää lähes kokonaan tekemiseen. Tämän seurauksena purkukeskustelu jäi pariin kommenttiin. Symposium järjestettiin omakotitalossa, jonka olohuoneen jaoin kahteen osaan: *esitystilaan* ja *kokemistilaan*. Kolmas tila oli *havainto- ja dokumentointitila* kahdessa osassa olohuoneen kahden avoimen oven kynnyksen takana.

Käytettävän ajan jaoin kahteen vajaan kymmenen minuutin jaksoon, joiden otsikot olivat ”minun ruumiini” ja ”kontrolli”. Ensimmäisessä jaksossa musiikkina oli elokuvamusiikkia Pedro Almodóvarin elokuvasta *Puhu hänelle*, joka edusti minulle lihallista maailmaa, ja toinen musiikki oli ns. henkiäntä, jota olimme työstäneet ohjaamani Henkien talon esitystä varten. Jakson vaihtuessa vaihdoin musiikin ja kerroin uuden otsikon.

Pyysin viittä osallistujaa olemaan haluamansa ajan, mutta vähintään kerran kussakin tilassa. Lisäksi pyysin heitä kirjaamaan havaintojaan havainto- ja dokumentointitilassa olleisiin papereihin otsikoiden ”tila”-, ”liike”- ja ”muu” alle. Olin päättänyt liikkua myös itse ja havainnoida siten omaa ja toisten liikettä suhteessa tilaan.

Työpajan ohjeistaminen, musiikin vaihtaminen, ajan valvominen ja muu kontrollointi lamauttivat kuitenkin oman liikkumisen lisäksi ”luovan havaintokykyäni” ja koska purkukeskustelu jäi vähäiseksi, olin työpajan jälkeen havainto- ja dokumentointitilojen kirjausten varassa. Nuo kirjaukset olivat lähinnä yksittäisiä sanoja tai muutaman sanan ”lauseita”, joita en juurikaan kyennyt yhdistämään keskenään tai toisiin kokonaisuuksiin. Tämä on sääli, koska osallistujat kirjasivat niitä keskittyneesti.

”Kontrolli” oli epäonnistunut valinta toisen työpajajakson otsikoksi, vaikkei se välttämättä suoranaisesti johtanutkaan edellä kuvattuun havainnointia haittaavaan toimintaani.

Olin poiminut kontrolli-aiheen jostakin ruumiillisuutta käsitelleestä teoksesta, mutta tällaisessa työpajassa se (tai ylipäättään otsikon vaihto) lamautti kaikki syntymässä tai meneillään olleet kontaktit esitys- ja kokemistilan välillä. Lisäksi purkukeskustelussa tuli esille, että käytetty musiikki oli vaikuttanut suuresti liikkeen laatuun; jopa enemmän kuin tilojen nimeäminen.

Tämäkään työpaja ei toki ollut turha, vaan sen myötä hahmotin edelleen sekä esityskäsitystäni että omia tarpeitani tälle opinnäytetyölle. Totesin, että minulle on merkityksellistä työstää esityksiä joko yksin tai yhdessä toisten kanssa. Oriveden työpajan perusteella näytti, että jo tilan nimeäminen esitystilaksi vaikuttaa muun muassa siihen, että liike on suhteessa tilaan. Kuitenkaan se, että ihmiset ovat esitystilassa, ei sinällään riitä esitykseksi. Myös dokumentoinnin muoto ja periaatteet on ratkaistava opinnäytetyön prosessissa ennen ns. kokeiluesitysten tekemistä, jotta voin mielekkäästi tarkastella sitä, mikä riittää esitykseksi.

### 2.3.3 Helsinki

Kolmannen työpajan pidin koululla 11.5.2012, ja siihen osallistui kolme kurssitoveriani. Työpaja oli koko kurssipäivän mittainen, mikä mahdollisti rauhallisen ja keskusteleavan työrytmin. Päivän otsikoksi annoin ”Minun ruumiini”. Työpaja oli samalla osa ”Ohjaajan työn prosesseja”-kurssikokonaisuutta ja siihen kuuluva itsenäinen ohjauspaja. Tältä osin näkökulmani oli se, voiko minua pitää päivän mittaan tehtyjen demoesitysten ohjaajana sillä perusteella, että käynnistin esitykset ja asetin niille puitteet.

Päivän aluksi käytimme aikaa peruslämmittelyyn ja jokaisen oman senhetkisen kehollisen tilan tutkailuun. Ensimmäisiä demoesityksiä pohjustin teettämällä sovelluksella *autenttisesta liikkeestä*: kukin osallistuja liikkui hiljaisuudessa silmät kiinni 20 minuutin ajan. Kyseessä on spontaani ja itsestä lähtevä liike, minkä vuoksi ajattelen ko. työskentelyn tuottavan samalla autenttista kokemusta omasta ruumiista. Sen sijaan, että kukaan olisi ollut havainnoiva pari – kuten yleensä autenttinen liike edellyttää – minä havainnoin kaikkia ja samalla turvasin tilassa liikkumista. Tämä ratkaisu sopi kaikille.

Liikkumisajan päätyttyä kukin kirjoitti viisi minuuttia tekstiä, joka jäi heille itselleen. Tämän jälkeen he tekivät tekstistään kuvan ja/tai valitsivat enintään kolme lausetta jaettavaksi.

Käyttöön tulivat seuraavat lauseet:

”Se siellä, mä täällä. Tulin kevyemmäks.

”On pakko tunnustella, missä ovat ääriiviivani. En tunne niitä.”

”Välillä sulan tuoreeksi joustavaksi vitsaksi, välillä osa muuttuu juurtuneeksi puuksi. Sormistani kasvaa juuret maahan.”

Kukin osallistuja teki oman esityksen jonkun toisen lauseista ja/tai kuvasta. Esityksen katsojina olivat minun lisäksi toiset osallistujat. Tekemällä ja jakamalla esitykset korvattiin autenttiseen liikkeeseen yleensä kuuluva pareittain käytävä purkukeskustelu. Sen sijaan kävimme yhteisen keskustelun liittyen itse työtapaan.

Kuvasin esityksistä 15 sekunnin mittaisia osia, 2–4 otosta esitystä kohden. Tätä pidempiä otoksia ei digikamerani mahdollistanut. Nämä otokset ovat se dokumentointi, jonka pohjalta totean, että ensimmäisestä lauseesta tehty esitys oli lähimpänä autenttista liikettä. Esittäjä oli ”auki” tilalle ja katsojille, mutta ei kontaktissa niihin. Tämä, kuten myös kaksi muuta esitystä, olisi ollut siirrettävissä toiseen tilaan.

Toisesta lauseesta tehdyssä esityksessä esittäjä tunnusteli omia ääriviivojaan sekä kädellään että vasten lattiaa ja tuolia. Lopuksi esittäjä nousi seisomaan ”täyteen mitaansa”. Varsinaista katsojakontaktia ei ollut myöskään tässä esityksessä. Kolmannesta lauseesta tehdyssä esityksessä esittäjä oli hakenut rantapuistosta köynnösmäisiä lehtiä, joita hän piti ensin vaatteiden alla piilossa ja sen jälkeen toi ne katsojien luokse. Oman esimerkkinsä kannustamana hän sai (ilman puhetta) katsojat haistamaan lehtiä, minkä jälkeen hän huolellisesti pudotti käsistään lehdet ja lopuksi ”puhdisti” kätensä.

Ensimmäisissä demoesityksissä kokemus omasta ruumiista siis ensin sanallistettiin, jonka jälkeen sanallistukset olivat pohjana esityksille. Juuri tehty autenttinen liike vaikutti varmasti myös siihen, miten osallistujat lähtivät esityksiään työstämään. Joko niin, että esityksessä synnytettiin liikettä autenttisen liikkeen tapaan tai niin, että autenttisen liikkeen aikana tehdyt omat havainnot vaikuttivat annetun tekstinpätkän rinnalla esityksen työstämiseen.

Esitysten jälkeen teetin tilallisia harjoitteita, joista osa pohjautui butohiin. Osku Leinonen toteaa opinnäytetyössään, että butoh on Japanissa syntynyt nykytanssin muoto, jossa on vaikutteita muun muassa fyysisestä teatterista, rituaaleista, performanssitaideteesta, monista tanssin lajeista sekä kabuki- ja noo-teatterista (Leinonen 2012, 12).



”Butohissa haastetaan sisäiset viholliset, surraan eläviä ja kuolleita, kannetaan itsessä esi-isiä, resonoidaan pelosta ja uskosta ja, kuten alkemian epätodennäköisellä tavalla, jätetään katoavaisia vaikutelmia kuten askeleet vedessä.” Butoh myös paljastaa kehon valmiina liukenemaan ja vähenemään. (Leinonen 2012, 32–33)

Itseäni kiinnostaa butohissa sen kautta välittyvä ruumiinkuva, jonka koen samanaikaisesti lihalliseksi ja katoavaksi. Butohin kautta on mahdollista olla oman katoavaisuutensa äärellä. Olen kokenut butohin auttavan myös oman liikeilmaisun löytämisessä. Tässä työpajassa teimme hitaan ja yksinkertaisen butoh-kävelyn kohti kaukaista vuorta; joka askeleeseen kasvaa kukka, kunnes ottaa uuden askeleen.

Tilallisten harjoitteiden jälkeen olivat vuorossa toiset demoesitykset. Pyysin osallistujia tekemään esityksen, jossa he tavalla tai toisella kopioisivat kehonsa tilaan. Tehtävä oli vaikea, mutta osallistujat suostuivat kokeilemaan, josko jotain syntyisi. Päätin tehdä tässä kohden myös oman esitysversioni. Lisäksi kuvasin esityksistä lyhyitä otoksia.

Kaksi osallistujaa löysi esitykselleen muodon synnytyksen myötä muuttuneesta ruumiinkuvasta. Toinen heistä asetti itsensä osaksi eräänlaista installaatiota, jossa hän hyödynsi tilaan asennettua katsomoa sekä siirrettäviä esineitä, kuten vilttejä ja saappaita. Toinen puolestaan aloitti esityksensä ikkunan ja sitä peittävän verhon välitilasta, minkä jälkeen hän toi tuolin keskelle lattiaa ja asetti iholleen tarralappuja, joihin hän oli kirjoittanut näkyväksi tulemiseen ja näkymättömyyteen liittyviä sanoja.

Ensin kuvatussa esityksessä kokemus omasta ruumiista oli hyvin konkreettinen ja arjessa ilmenevä, eikä se vaatinut sanallistamista. Toki ihmiset konkretisoivat asioita eri tavoin, mutta tämän johdosta jäin miettimään, miten kokemus omasta ruumiista ilmenisi arjessa yhtä konkreettisesti kuin vaikkapa imettävällä äidillä.

Yksi osallistujista ei saanut tällä tehtävänannolla esitystä syntymään, joten sovimme, että hän tekee ”vain esityksen”, jonka hän sitten tekikin. Liikkeellisen esityksen keskiössä oli tilallisissa harjoitteissa ikkunalaudalta löytynyt palapelin palanen, joten esitys resonoi alkuperäiseen tehtävään. Oma esitykseni alkoi seinää peittävän verhon ja seinän välistä: siirsin verhoa edelläni, minkä jälkeen juoksin poikki tilan ikkunalaudalle.

Työpajan loppuun menimme kohti yhteistä tilaa ja yhteistä esitystä.

Jaoin tilan maalarinteipillä kolmeen: *esitystila* (jossa olet osa esitystä nimeltä ”Minun ruumiini”), *kokemistila* (jossa teet omaa liikettä, jolla haet kehosi rajoja) sekä *katsomistila*. Pyysin osallistujia olemaan noissa kolmessa tilassa ilman puhetta yhteensä 10 minuuttia, jonka ajan he saivat jakaa haluamallaan tavalla ja kulkea tilasta toiseen, kunhan olivat kussakin tilassa ainakin kerran. Tämä tehtiin ilman taustamusiikkia tai vastaavaa, koska Lahden työpajan kokemukseen nojaten en halunnut musiikin vaikuttavan liikkumiseen.

Edellä kuvatun 10 minuutin jälkeen kukin kirjoitti kokemastaan 5 minuuttia. Tämän jälkeen kukin valitsi kirjoittamastaan tekstistä 5 sanaa, joista ns. arvopasianssilla jäi jäljelle yksi. Nämä jäljelle jääneet sanat olivat *lahja, energia ja kontakti*. Osallistujat antoivat minulle myös muut kirjoittamansa paperilaput, joista löytyivät sanat *yksin, tietoisuus, hetki, käsilläni, hukassa, läpäisee, katse, symmetrinen, dialogi, liiketila, itselle ja keholinen*.

Kuvasin lyhyitä otoksia em. 10 minuutin jaksosta. Kuvasin katsomistilasta, minkä toteusin jälkikäteen huonoksi ratkaisuksi, koska se oli määritellyt katsomistilaa myös osallistujien kohdalla. Kuvatusta materiaalista voi havaita, että osallistujat tekivät jonkin verran esitys- ja katsomistilan rajan ylittäviä ja rikkovia liikkeitä, mitä esimerkiksi Oriveden työpajan osallistujat eivät tehneet. Lisäksi he hakeutuivat selkeisiin muotoihin ja asetelmiin suhteessa toisiinsa ja tilarajoihin.

Lopuksi pyysin osallistujia tekemään edellä mainituista kolmesta sanasta – *lahja, energia, kontakti* – yhteisen esityksen, jossa esitystila on määritelty ja merkityksellinen. Olin etukäteen ajatellut pyytää rajaamaan esitystilan maalarinteipillä, jolloin demoyleisö voisi kesken esitystä muuttaa tilan rajausta. Nyt kuitenkin päädyin siihen, että osallistujat – joita tässä kohden on ehkä syytä kutsua jo tekijä-esittäjiksi – määrittelisivät tilan itse (esiintyjä-tekijä-skaalasta ks. Arlander 2011, 92–98). Ja he päätyivät määrittelemään esitystilan ihmisten väliseksi tilanteeksi, kuten Peter Brook (Brook 1972, 9 & Haapoja 2011, 78), jolloin esitystilaksi tuli tässä tapauksessa keskellä olevan yleisön ja ympärillä liikkuvien esittäjien välinen dynamiikka.

Yhteisesityksen ensimmäisessä versiossa olin vain minä yleisönä, jolloin ei mielestäni syntynyt varsinaista esitystä, vaan eräänlainen improvisoitu liikkeellinen tarina. Mutta kun saimme toiset ohjauspajaryhmät yleisöksi, muuttui tilanne. Esitys sai rakenteen, jossa esittäjät ottivat yleisöstä impulssin, jonka jälkeen muuttuva impulssi virtasi yleisön

ympärillä esittäjältä toiselle. Esitys sai myös jännitteen sekä esittäjien kesken että yleisön ja esittäjien välille. Esitys rytmittyi tauoilla ja keskittyneellä havainnoinnilla, jolla myös leikittiin, kun yksi esiintyjistä alkoi lähestyä yleisöä. Kokemus oli vahva ja sen jälkeen ajattelin, että jos jotakin esitykseen tarvitaan, niin merkityksellinen tilanne.

Helsingin työpajassa olivat jo esillä teemat esityksestä tilana ja tilanteena. Tämän jälkeen aloin pohtia tilanteen ja esityksessä tehtävien asioiden merkityksellisyyttä, minkä vuoksi palasin minua jo aiemmin kiinnostaneeseen teemaan esityksestä rituaalina. Työpajan demoesityksistä löysin rituaalin elementtejä erityisesti siitä, jossa esittäjä piti eläviä lehtiä ensin vaatteidensa alla piilossa (asian tärkeäksi tekeminen), toi ne katsojien aistittavaksi (lahja), minkä jälkeen seurasi vielä puhdistautuminen.

## 2.4 Tutkimuskysymykset

Teatteriesitysten tekemisen myötä muotoutuneen esityskäsityksen ja muiden esioletusten sekä edellä kuvattujen työpajojen myötä olen päätenyt seuraaviin tutkimuskysymyksiin:

- miten kokemus omasta ruumiista siirtyy esitykseksi?
- miten käsitys ruumiillisuudesta siirtyy esitykseksi?
- miten edellä mainitut kokemus ja käsitys tarkentuvat esitysten myötä?
  
- mikä on minulle esitys?
- miten esityskäsitykseni muuttuu tämän prosessin myötä?
- miten tehdä esitys vanhenevasta ruumiista, jos kokemus/käsitys siitä on, että se on jotain, mitä kukaan ei halua katsoa?

Toimintamalliksi rakennan kaksi esityksellistä kokeilua vanhenevasta ruumiista. Esitysten dokumentointiin rakennan oman yksinkertaisen toimintamallinsa, jonka pohjalta voin mielekkäästi tarkastella edellä mainittuja tutkimuskysymyksiä. Toimintamallien ja tutkimuskysymysten selkiyttämiseksi sukellan seuraavaksi kirjallisuuslähteisiin. Tarvittaessa muutan edellä mainittuja tutkimuskysymyksiä huomattavastikin. Näihin asioihin palaan luvussa 5.1.

### 3 Ruumiista

#### 3.1 Lihallinen ruumis

Suomalaisfenomenologit Martti Siirala ja Lauri Rauhala kävivät 1980-luvun alussa vilkasta väittelyä sanojen keho ja ruumis käytöstä. Rauhala ei suostunut käyttämään sanaa ruumis, koska hänen mukaansa ruumis eli raato on aina kuollut ja vain keho on elävä. Siiralalle keho on puolestaan keinotekoinen sana, joka pitäisi poistaa suomen kielestä kokonaan. (Parviainen 2006, 69.)

Jaana Parviainen seuraa itse Husserlin saksankielistä erottelua ruumiin (Körper) ja kehon (Leib) välillä. Ruumiilla hän tarkoittaa somaattista kokonaisuutta, joka toimii ihmisen tahdosta, ajattelusta ja tunteista riippumatta. Keho on puolestaan se osa ruumiista, josta voimme olla tietoisia, joka muistaa ja havaitsee ja joka kykenee muodostamaan tietoa toiminnastaan. (Parviainen 2006, 70.)

Yleishavaintona voi todeta, että suomalaiset liikunnanfilosofit, tanssintutkijat ja terapeutit käyttävät sanaa keho, kun taas ”yhteiskunnallisemmin” suuntautuneet filosofit sanaa ruumis. Jatkossa käytän keskeisenä lähteenä Maurice Merleau-Pontyn tekstejä. Joudun kuitenkin tukeutumaan niiden ymmärtämiseksi erityisesti Juho Hotasen (joka käyttää ruumis-sanaa) ja Timo Klemolan (joka käyttää keho-sanaa) tutkimuksiin. Merleau-Pontyn tuotannosta on suomennettu vain yksi teos *Silmä ja mieli*, mutta suomen kieli ei välttämättä tee hänen ajatteluaan sen yleistajuisemmaksi.

Tässä opinnäytetyössä päädyin ruumis-sanan käyttöön, kun luin Pauliina Hulkon tekstistä lainauksen Kaisa Häkkisen etymologisesta sanakirjasta. Sen mukaan ruumis-sanana alkumuotoa vastaavat varhaisuusruotsin sanat skrom ja skrum ovat suomennettavissa ´tilaa vievä´ ja ´tyhjä tila´. Keho on elävää ruumista tarkoittava uudissana, jonka kuollutta ruumista merkitseväksi vastapariksi syntyi ´kalmo´. (Hulkko 2011, 119–120.)

Edellä mainitut varhaisuusruotsin sanat antavat jo itsessään välineitä esittämiselle ja esityksen rakentamiselle. Jo pintapuolisesti ajatellen kokemus omasta ruumiistani on vaihdellen ollut tyhjä tila ja se, että se on liian tilaa vievä. Myös sukupuoleen kytkeytyvä käsitys ruumiillisuudesta tulee etsimättä mieleen. Jostain syntyvät yhä odotukset siihen, että miehen tulee viedä enemmän tilaa kuin naisen. Tätä voi havainnoida erilaisissa odotustiloissa tai vaikkapa television keskusteluohjelmissa.

Dramaturgi-ohjaaja Pauliina Hulkolle kiinnostus ruumiiseen, kuten teatteriin yleensäkin, nousee pohjimmiltaan kysymyksestä omasta paikasta ja maailmassa olostaan laajemmin. Ruumis on samanaikaisesti kokemuksen välittäjä ja sen ilmenemisen paikka. (Hulkko 2011, 118–119.) Minulle ruumis on asuinpaikkani maailmassa. Se on kuolevainen ja lihallinen. Se on minun omani, mutta samalla se ei ole minun, vaan osa maailmaa ja myös maailman silmin nähty ja hahmotettu. Ruumis on minulle enemmän totta kuin mikään muu, myös näyttämöllä. Eläväksi ruumiin tekee liike.

Ranskalaisen filosofin Michel Henryn mukaan lihan liike (elämä) tietää itse itsensä. Sitä ei välitä mikään, eikä ole olemassa välimatkaa itsen ja liikkeen, itsen ja elämän välillä. Toiseksi lihan liike on omani. Sen avulla suhteudun maailmaan. Ennen kuin voin ulottua muualle, minulla on kokemusta liikkeestä itsestään ja sen kokijana itsestäni. Kolmanneksi liike ei ole väline tai välittäjä. (Varto 2008, 69.)

Yhdysvaltalainen näyttelijä ja kirjailija Mae West totesi, että liha ilmenee kolmella tavalla. Vaikka West ei tuntenut Michel Henryn ajattelua, on yhtäläisyys pohdinnoissa Juha Varton mukaan selvä. Ensinnäkin liha tulee Westin mukaan esille esineenä, joka on kokonaan ulkopuolelta tarkastellen lähestyttävä kappale, kuten muut esineet, kivi-, kasvi- ja eläinkunta. Toiseksi liha tulee esille subjektiivisena kuvitteluna, jolloin se muistuttaa esinettä, mutta on samalla oma. Tosin mitä vahvempi kuvittelu on, sitä heikomaksi käy voima, joka lihasta tulee. (Varto 2008, 16-19.)

Tärkein on kuitenkin eletty liha, *carnal knowledge* eli lihan viisaus. Se on yhden ihmisen lihan historia, joka on hänen, koko ajalta, yhtenä ja samana hetkenä, nimittäin nyt. Mae West korostaa, ettei hänen lihansa ollut vähäisempi eikä sen merkitys hänessä ollut pienempi nuorena tyttönä Brooklynissa kuin nyt vanhana Los Angelesissa. Eletty liha ei myöskään voi synnyttää häpeää tai pelkoa, jotka usein liittyvät esineenä itsensä ottamiseen tai kuviteltuun subjektiiviseen lihaan. (Varto 2008, 16–19.)

Liha esineenä tai subjektiivisena kuvitteluna ovat myös maailman omaisuutta. Sen sijaan eletty liha on jotakin kokonaan omaa. Eletty liha ja sen liike ovat jotakin ensisijaista, jotakin josta kaikki alkaa ja johon kaikki päättyy. Siinä ja siitä käsin olen suhteessa maailmaan. En pelkästään kuljeta ruumista mukani, vaan elän siinä.

Filosofi Max Scheler on puolestaan tehnyt jaon elettyyn, koettuun kehoon sekä objektikehoon. Objektikeho on kehomme esineenä tarkasteltuna. Eletty kehomme avautuu meille kehontietoisuudessamme, joka säilyy, vaikka kaikki aistikanavamme sulkeutuisivat. (Klemola 1998, 43–44.) Näin eletty keho ja eletty liha näyttäisivät olevan sukua toisilleen.

Ruumis on kylläkin kokemuksen ilmenemisen paikka, mutta kaikki kokemus ei tule ruumiissa näkyväksi. Esitys on tuo mahdollisuus tehdä näkymätön näkyväksi. Helsingin työpajan jälkeen jäin miettimään, voisiko kokemus omasta ruumiista ilmetä arjessa yhtä konkreettisesti kuin vaikkapa imettävällä äidillä. Näin kokemusta ei tarvitsisi sanallistaa ennen sen esittämistä, vaan siitä olisi käytettävissä muita merkkejä.

### 3.2 Havainnoiva ruumis

Maurice Merleau-Pontyn filosofian lähtökohtana on havainnon kokemus ja maailman ruumiillinen läsnäolo. Maailma ei avaudu ensisijaisesti tietoisuuden kohteena, vaan olen kiinteässä yhteydessä maailmaan ruumiini kautta. Olen maailmassa jo ennen kuin ajattelen millainen se on. (Hotanen 2010, 134–135.)

Merleau-Pontyn mukaan havaitsemme siis maailman ruumiimme kautta (Hotanen 2010, 134–135). Arnold Berleant puolestaan hahmottelee eräänlaista sitoutumisen estetiikkaa, jonka kohteena ovat kaikki ne olosuhteet ja puitteet, joissa ihmiset elävät ja toimivat. Havaitseminen ei ole passiivista vaan aktiivista, ruumiillista sitoutumista ympäristöön. (Haapoja 2011, 79.)

Havaitseminen ja havaintojen tekeminen on ollut minulle tärkeä ja myös ongelmallinen asia esityksiä valmistaessani. Ongelmallisuus on liittynyt siihen, miten pystyn olemaan läsnä harjoitustilanteessa, tekemään tilanteessa havaintoja sekä toimimaan niiden pohjalta. Vastakohtana läsnäololle on se, että ajattelen tekemääni suunnitelmaa tai keskittyn omaan suoritukseeni ohjaajana, jolloin havaintojen tekeminen ja niihin luottaminen vaikeutuu. Tämän opinnäytetyön puitteissa havaintojen tekeminen on keskeistä sekä esitysten rakentamisessa että niiden dokumentoinnissa. Tässä vaiheessa mietin yhä oman ruumiini havainnointia, mutta myös ruumiin maailmassa olemisen havainnointia.

Tietoisuutta ei Merleau-Pontyn mukaan niinkään luonnehdi ajattelu kuin toiminta. Tietoisuus ei alkuperäisesti ole ”ajattelen että”, vaan ”minä voin”. Samoin ruumis on inten-

tionaalinen, koska se niin havainnoissaan kuin liikkeissään on aina suhteessa maailmaan. (Klemola 1998, 39–40.) Havaittu maailma on Merleau-Pontylle moniselitteinen, koska ruumis ”asuu tilassa ja ajassa”, eivätkä eletty tila ja aika ole mitattuja ja tarkkarajaisia. Eletyssä havainnossa maailma ei ole valmis ja tarkkarajainen, vaan muodostuva ja hahmottuva. (Hotanen 2010, 140–141.)

Heideggerilla ihmisen avaruudellisuutta, siis ruumiillisuutta, luonnehtivat käsitteet etäisyys ja suuntautuneisuus (toimintaan). Ihmiselle etäisyys on etäisyyttä, jonka hän voi itse poistaa. Siksi Heideggerin mukaan etäisyys on ihmisen eksistentiaali. Suuntautuneisuus puolestaan tarkoittaa sitä, että olen aina jossakin, johon olen tullut jostakin. Olen asettunut kohtaan, jonka olen valinnut. (Klemola 1998, 38–39.)

Vaikka eletty tila ei sinällään ole tarkkarajainen, antaa ruumiin intentionaalisuus sille hahmon. Intentionaalinen, liikkuva ja toimiva ruumis hahmottaa ja muodostaa tilan asettumalla valitsemaansa paikkaan ja tekemällä havaintoja siitä käsin.

Merleau-Pontyn mukaan ruumiin ja maailman suhde on läheisempi kuin ajattelun ja ajattelun kohteen suhde. Aistivan ruumiin ja aistittavan maailman suhde on yhtä läheinen kuin meren ja rannan: ne tunkeutuvat toistensa alueille ja edellyttävät toisiaan. Ruumis ja maailma eivät kuitenkaan sulaudu toisiinsa. (Hotanen 2010, 140–141.) ”Koko maailma itsessään on samaa rakennusainetta kuin ruumis. Näkyvänä ja liikkuvana ruumiini kuuluu olioiden joukkoon.” (Merleau-Ponty 2006, 19.)

Tässä kohden pohdin, tavoitteliko Merleau-Ponty jotain rituaalinomaista alkuperäistä kokemustilaa, ”puhdasta läsnäoloa” todetessaan, että koko maailma itsessään on samaa rakennusainetta kuin ruumis. On kuitenkin ilmeisempää, että hänen tarkoitukseensa on ensisijaisesti ruumiillisen havainnon merkityksen nostaminen. Tämän opinnäytetyön yksi tehtävä on hakea noille ruumiillisille havainnoille esityksellisesti mielekkäitä muotoja tai vaihtoehtoisesti tehdä esityksellisiä havaintoja ruumiillisuudesta.

Husserlin mukaan kinestesia on se rajapinta, joka yhdistää kehon sisäisen ja ulkoisen. Kinestesialla on välittävä rooli; näkö- ja kosketusaistimukset edellyttävät kinestesiaa toimiakseen. Husserl puhuikin aistien sijaan kinesteettisistä kentistä ja havainnon ensisijaisuuden sijasta liikkeen ensisijaisuudesta. (Parviainen 2006, 30–31.)

Tähänastisen ymmärrän niin, että havaitseva ja havaittava ruumis liikkuu ja toimii maailmassa. Nämä havainnot ovat jossain mielessä todempia kuin ”vain ajattelemalla” tuotettu tieto. Myös edellä mainitut havaitsemista koskevat tiedot on kuitenkin sanoitettu ja ilmaistu teoreettisessa viitekehyksessä. Tosin Merleau-Ponty hakee filosofialleen ilmenismuotoa taiteen parista ja teoksessaan *Silmä ja mieli* hän käsittelee nimenomaan maalaustaidetta.

Entä sitten, kun haluan tehdä havaintoja omasta ruumiistani? Miten havainnoiva ruumis tuottaa itsestään tietoa, joka välittyy muille? Onko taiteen tekeminen ainoa keino? Ja miten voin tuossa prosessissa tietää, mitkä havaintoni ovat ruumiillisia ja mitkä ajattelun tuottamia? Puhumattakaan havainnoista, jotka värittyvät vahvasti ennakkoletusteni läpi. Havaintojen lähdeä en ehkä pysty paikantamaan, mutta yhtenä keino-na voisi olla keskittyminen liikkeeseen sekä suunnan ja paikan valintaan havaintojen tekemisen lähtökohtana.

Voisi myös ajatella, että eletty liha kulkee mukana ja esittää itse itsensä. Hankaluutena lienee ainakin se, että esitän koko ajan myös jotakin muuta. Ja se, että esityskäsitykseeni kuuluu yhä myös tekijän intentio, johon mielestäni liittyy aina tietoinen valinta.

Helena Erkkilä pohtii väitöskirjassaan ruumiinkuvaa psykoanalyttikko Jacques Lacanin ajatusten kautta. Oman ruumiin rajojen hahmottaminen on vaikea tehtävä. Lapsi ei tiedä, missä oma itse alkaa ja missä se päättyy; toiset ihmiset tai esineet voivat olla osana itseä. Toisaalta oma ruumis ei ole samanlainen objekti tilassa kuin muiden ihmisten ruumiit ja esineet. Omaa ruumista ei voi kokonaisuutena hahmottaa visuaalisesti, siitä pystyy näkemään vain osia. Oman ruumiin hahmottamisessa tulevat siksi tärkeiksi toisten ruumiit ja niiden havainnoiminen. (Erkkilä 2008, 99–101.)

Lacanin peilivaihetoriassa korostuu visuaalisen ensisijaisuus lapsen minuuden ja ruumiinkuvan synnyssä. Kuulo-, kosketus- tai hajuaiisti eivät ole yhtä tärkeitä, koska niiden kautta ruumis koetaan vain osittain. Vain näkökyky mahdollistaa pääsyn kokonaiseen ruumiinkuvaan. Sokeita tutkittaessa on päädytty siihen, että he hahmottavat oman ruumiinsa erilalla kuin näkevät ja että he omaksuvat myöhemmin minäpronominin. (Erkkilä 2008, 103–104.)

Lacanin käsitys on kiinnostava, koska se on vastakkainen omalle kokemukselleni. Minulla ei toki ole kokemusta sokeudesta. Sen sijaan olen kokenut, miten käsitys ruumiil-



lisuudesta vaikuttaa siihen, miten itsensä ja toiset näkee. Yksinkertainen esimerkki voisi olla se, miten anoreksiaa sairastava näkee peilikuvansa.

Itse olen kokenut, miten oman ruumiin rajat ovat löytyneet nimenomaan kontakti-improvisaation myötä, jota on tehty paljon myös silmät kiinni. Näin ollen kosketusaisti ja liikkeen myötä syntynyt oman ruumiin havainnointi ovat olleet olennaisia ainakin ruumiin ääriviivojen piirtämiselle. Husserlin ajattelua lainatessaan Jaana Parviainen puhuu aiemmin tässä luvussa kosketusaistimuksesta. Tämän pohjalta puhun itse edellä kosketusaistista, enkä tuntoaistista. Kyse on siis siitä, että aistimus edellyttää liikettä.

Myös Merleau-Ponty kuvailee sitä, kuinka en voi havaita omaa ruumistani samalla tavalla kuin havaitsen muut asiat. Ruumiini on ”minun puolellani” tai ”minun mukanani”. Ruumiini ei ole sikäli koskaan pelkkä objekti, että sen kosketusta ja näkemistä ei voida koskettaa ja nähdä. (Hotanen 2010, 142–143.)

Kokemus omasta ruumiista värityy varmasti sen mukaisesti, mikä on käsitys ruumiillisuudesta yleensä ja miten oma ruumiinkuva on muodostunut. Voi olla, että omakin ruumiinkuvani on muodostunut ensin Lacanin teorian mukaisesti samalla värityksen yhteiskunnallisen tilanteen ja sosiaalisen ympäristöni mukaan; vaikkapa sen mukaisesti, millaisen ruumiinkuvan pohjalta vanhempani ovat minua katsoneet. Tällöin voi ajatella, että omaa ruumiinkuvaa voi kuitenkin muuttaa hakemalla toisenlaisia kokemuksia omasta ruumiista. Siihen prosessiin en usko näköaistin riittävän, vaan tarvitaan välttämättä liikkeellistä kokemusta, jotta ruumis voisi uskoa uuteen kuvaansa.

Musiikkiterapiassa käytetty lähestymistapa ruumiinkuvaan perustuu kehonkaavan ja ruumiinkuvan erotteluun. Kehonkaavalla tarkoitetaan tiedostamatonta kehon sisäisistä asennoista johtuvaa mallia kehosta, joka muodostuu aistivaikutelmien kautta. Ruumiinkuva on sen sijaan yksilön kokonaiskäsitys itsestä tuntevana, tahtovana ja toimivana olentona. (Jordan-Kilki, Kokko & Rissanen 1999, 26.)

Merleau-Pontyn mukaan ruumis on elävä suhde maailmaan. Se on myös suhteessa toisiin ruumiisiin ja ilmaiseva. Ruumiin kautta subjekti kommunikoi toisten kanssa ja vasta tätä kautta objektiivisuus on mahdollista. (Hotanen 2010, 139.) ”Suhteesta toisiimme löydetään myös sama paradoksaalinen yhteys ja ero, joka vallitsee suhteessa itseemme” (Hotanen 2010, 145).

Merleau-Pontyn ajatteluun nojautuen Jaana Parviainen toteaa, että toisella on minusta tietoa, jota minulla ei voi itsestäni olla. Tämä tarkoittaa, että kukaan ei voi olla itselleen koskaan täysin tiedetty, vaan tarvitaan toista, joka täydentää ja muuttaa kuvaa itsestäni. Toisaalta mikään maailmassa ei ole minulle täysin vierasta, samalla kun mikään ei ole minulle täysin tiedettyä, en edes itse itselleni. (Parviainen 2006, 153–154.) Voisiko esitystilanne olla mahdollisuus tällaiseen kohtaamiseen; tilanne, jossa sekä esittäjän että katsojan kuva itsestä muuttuu tai ainakin on liikkeessä?

### 3.3 Yhteiskunnallinen ja esittävä ruumis

Yhteiskunnallisella ruumiilla tarkoitan niitä jaettuja olosuhteita, joissa syntyy käsitys ruumiillisuudesta. Omaan käsitykseeni vaikuttavat tietenkin vanhempieni ja teinivuosien kaveripiirin käsitykset, mutta tämän lähipiirin ympärillä on vaikuttanut suurempi elämänpiiri, joka on ollut koko elämäni ajan nopeassa muutoksessa.

Historioitsija Juha Siltala on kuvannut Suomessa 1980-2000-lukujen aikana tapahtunutta työn murrosta ja arvokriisiä, jossa on hylätty tasa-arvon, oikeudenmukaisuuden ja kauneuden ihanteet. Traditiot ja vakaat rakenteet ovat murtuneet ja omaa elämäntarinaa ja ratkaisuja koskevat päätökset ovat siirtyneet yksilölle. Lisäksi taustalla voidaan nähdä tieteellisen maailmankuvan muutos, jota luonnehtii epävakaus, epätasapaino ja kaaos. (Tapper 2011, 126–127.)

Juha Siltalan kuvaaman murroksen aikana olen elänyt omaa aikuisikäni. Muistan, että vielä 1980-luvulla puhuttiin jonkun henkilön sairastumisesta ja kuolemasta osana hänen elämäntarinaansa ja kohtaloaan. Nyt yllätän itseni usein ajattelemasta, että sairastunut on tehnyt jotakin väärin. Jollain kummallisella tavalla koen tehtäväkseni terveenä pysymisen ja ennen muuta terveemmäksi ja parempikuntoiseksi tulemisen. Tällainen kuviteltu ideaalitila estää vääjäämättä oman kuolevaisuuden kohtaamista. Myös yleisellä tasolla (julkisuuspuhe, työni sosiaalityöntekijänä) olen havainnut, että yhteiskunnallisesta ruumiista on tullut yksityinen, yksinäinen ja erillinen.

Toinen iso muutos on elämäni aikana tapahtunut tietotekniikassa, enkä pysty arvioimaan mihin kaikkeen se on vaikuttanut. Ruumiillisuuteen liittyy tietenkin tietokoneella tehtävän työn lisääntyminen. Omaan ruumiinkuvaani vaikuttaa myös se, että voin olla monessa paikassa yhtä aikaa, jolloin en ole oikeastaan läsnä missään. Lisäksi teen useaa asiaa yhtä aikaa ja jokaista vain vähän aikaa kerrallaan. Myös sosiologi Richard

Sennettin havainnon mukaan uudelle kapitalismille on ominaista nopea, pirstaloitunut aika (Tapper 2011, 130–131).

Jaana Parviainen toteaa, että koskaan ennen ihmiset eivät ole nähneet yhtä paljon. Visuaalinen ilmeneminen ei kuitenkaan enää käännä tätä näkyvää kosketettavissa olevaksi, haistettavaksi, maistettavaksi, kehollisesti läsnä olevaksi. (Parviainen 2006, 162–163.) Juuri esittävä taide on tänä aikana jotakin erityistä. Yhteen kokoontuminen, kosketettavissa (tavalla tai toisella) oleminen on radikaalia ja merkittävää. Sitä oudommalta tuntuu, että teatteriesitykset vastaisivat yhteiskunnan muutokseen korostamalla visuaalista ja ei-ruumiillista ilmenemistä sekä käyttämällä videoita ja kuvamateriaalia.

Esittäväällä ruumiilla tarkoitan yksinkertaisimmillaan ruumiin esittämistä. En siis ole perehtynyt syvällisesti ruumiinkuvien symboliikkaan tai kaikkeen siihen, mitä ruumiit kantavat ja ”esittävät” pelkällä olemassaolollaan. Sen sijaan minua kiinnostaa se, miten ruumista esitetään ja miten ruumiillisuus näkyy esityksissä. Minua kiinnostavat näkyväksi tulemisen ja näkymättömyyden teemat. Tämä on tietenkin yhteydessä edellä hahmoteltuun yhteiskunnalliseen ruumiiseen.

1970-luvun alussa naisliikkeen nousu tarjosi aiempaa suotuisamman ilmapiirin naisten tekemille ja heidän yksityisiä ja julkisia kokemuksiaan käsitteleville performanssiteoksille. Rituaalisen ja myytinomaisen performanssin suosio on vähentynyt 1970-luvun jälkeen, kun taas omaelämäkerrallisuus ja muu henkilökohtaiseen kokemukseen perustuminen on pysynyt yleisimpänä ja tyypillisimpänä feministisen performanssin suuntauksena. (Carlson 2006, 228–231.)

Representaatiojärjestelmässä jo naisvartalo itsessään on hyvin vahvasti määritetty kohteeksi. Tätä ongelmaa on yritetty ratkaista muun muassa toteamalla, ettei naisesitysartistien pitäisi koskaan pysyä samana tarpeeksi pitkään, etteivät he tulisi nimetyksi ja fetisoiduiksi. (Carlson 2006, 263–264.)

Yhteiskunnassa vahvistuneen jatkuvan muutoksen vaatimuksen voi siis ottaa myös mahdollisuutena. Ainakin teoriassa yhteiskunnan mekanismeja voi käyttää ja pysyä silti uskollisena omille periaatteilleen. Erillisyys on parhaimmillaan itsellisyyttä ja liikkumavaraa. Olen itsekin kokenut, että paras tapa välttää määritellyksi tuleminen, on määrittellä itse itsensä esityksen kautta. Toisaalta tarve hyväksytyksi tulemiselle ja joukkoon kuulumiselle voi olla itsellisyyden tarvetta vahvempi.

Simone de Beauvoirille ruumis on olennainen osa tilannetta, sillä nainen tiedostaa itsensä ja mahdollisuutensa aina elettyinä ruumiina. Ruumis ei olekaan olio, vaan tilanne: se on otteemme maailmasta ja projektiemme hahmotelma. (Koskinen, Lukkari & Ruonakoski 2010, 205–211.) Judith Butlerin mukaan sukupuoli ei ole annettu sosiaalinen tai kulttuurinen määre, vaan yhteiskunnan laatima ja vahvistama luokittelu, joka rakentuu esityksen kautta (Carlson 2006, 265).

Sekä Merleau-Ponty että Beauvoir katsovat, että subjekti – sukupuolesta riippumatta – sekä on että ei ole ruumiinsa. Tietoisuus itsestä merkitsee väistämättä aina myös etäisyyttä omaan itseensä. Naisilla vieraantumista vahvistavat ruumiilliset muutokset. Kuumakautiset, raskaus ja vaihdevuodet ovat prosesseja, jotka tapahtuvat naiselle sen sijaan, että hän aktiivisesti valitsisi ne ja niiden etenemistavan. (Koskinen ym. 2010, 211–212.)

Beauvoirin mukaan nainen onkin miestä syvemmin vieraantunut omasta ruumiistaan, eikä hänen suhteensa maailmaan ole yhtä välitön kuin miehen. Beauvoir kuitenkin kiistää, että biologiset tosiasiat muodostaisivat muuttumattoman kohtalon. (Koskinen ym. 2010, 211–212.) Jos naisena olen vieraantunut ruumiistani, miten voin tehdä ruumiillisia havaintoja? Ajattelen, että vieraantuminen liittyy ruumiinkuvan monimutkaisuuteen. Sen sijaan liikkeen ensisijaisuus sekä suunnan ja paikan valinta ovat edelleen vankkoja lähtökohtia havaintojen tekemiselle. Niin vankkoja, että voivat joko kukistaa Beauvoirin kuvaaman vieraantumisen tai jopa ottaa sen käyttöön esityksen materiaalina.

Näyttelijä Cécile Orblin on puolestaan pohtinut sukupuolen esittämisestä luopumista. Se objektiksi heittäytyminen tai antautuminen, jota hän tavoittelee, ei ole lähtökohtaisesti sidottu sukupuoleen. Kun lähestytään esiintymisen nollaa, onko sen tunteissa jokin sukupuoli vai eikö siellä ole sitä? Ehkä kerrosten alta löytyy vastakkainen sukupuoli tai erilaisia variaatioita sukupuolesta. (Orblin 2003, 73.)

Tunnistan Beauvoirin kuvaaman vieraantumisen ja sen vaikutuksen ruumiinkuvani hahmottomuuteen. Siitä huolimatta koen, että ruumiillisuuden peruskysymykset ovat jotakin sukupuolen ”takana” olevaa. Sukupuolesta riippumatta on vallalla vaatimus oman ruumiin ja terveyden hallinnasta. Samoin ajan katkonaisuus ja paikkakokemuksen hajanaisuus ovat käsittääkseni sukupuolesta riippumattomia, vaikka nainen olisikin vieraantuneempi ruumiistaan. Beauvoirilta saan kuitenkin ruumiin esittämiseen tärkeän ajatuksen siitä, että ruumis on nimenomaan tilanne.

Pauliina Hulkko kokee, että ruumiissa on jatkuvasti läsnä oman kuoleman mahdollisuus, mihin myös ruumiin esittäminen perustuu. Esittävä, elävä ruumis todistaa koko ajan elävänsä, mutta se todistaa myös kuoleman väistämättömyydestä. Esitystä tehtäessä ruumis on Hulkolle ensisijaisesti materiaallinen ruumiskappale, joka omassa materiaalisuudessaan on tunteva, aistiva ja ymmärtävä. (Hulkko 2011, 119–120.) Myös Hanna Helavuoren mukaan nykyteatterille ja sen uudelle esittämiselle on ominaista merkitysten ruumiillisuus ja paikantuneisuus (Helavuori 2011, 105).

Jack Helen Brut –ryhmässä 1980-luvulla toiminut kuvataiteilija Satu Kiljunen katsoi, että kaikki pitäisi ilmaista myös ihmisen avulla, on sitten kysymys väristä, materiasta tai kertovasta symbolista. Ihminen on maailmankaikkeuden kuva ja koostuu monista ihmisistä. JHB:n esityksissä ”kaiken” representaatio tapahtui ihmisen ruumiin kautta. Tämä piti sisällään ajatuksen, että ei ole ihmisruumiista riippumatonta esitystä maailmasta. Tämä toimii myös toisinpäin, jolloin projisoimme ja näemme itsemme kaikessa vastaantulevassa ja kaiken maailman objekteissa. (Erkkilä 2008, 87.)

Esittävä ruumis ei välttämättä sinällään poikkea muista ruumiista. Performanssi- ja esitystaiteessa esittäminen ei tule Nora Rinteen mukaan perustelluksi sillä, että esiintyjä osaa jonkin asian poikkeuksellisen hyvin, mutta hänen ei tarvitse olla myöskään erityisen huono. Kysymys ei ole ratkaiseva teoksen merkityksen suhteen. Sen sijaan katseen kohteeksi asettautuminen tekona korostuu. Esittäjän ruumis tulee esiin ja näkyville; esittäjä haluaa olla se, joka katsoo työstä takaisin katsojaan. (Rinne 2009, 26.)

Taidoton ruumis paljastaa halunsa *esittää*, halunsa näkyä, kuulua, tulla havaituksi. Se ei voi piilottaa haluaan virtuositeetin ja professionaalisuuden taakse. Se ei pysy välinpitämättömänä, koskemattomana tai muuttumattomana, vaan näyttäytyy erityisenä, immanenttina ja haluavana. (Rinne 2009, 43.)

Esiintyjän virtuositeetista irrottautuminen saa merkityksen teoksen liikkuvuuden ja epäkoherenssin paljastajana; sen kautta katsojalle mahdollistuu suuri valta esitystapahtumassa, kun professionaalisuus ja erityistaidot eivät ole tukemassa rajaa Teoksen ja sitä katsomaan tulleen Katsojan välillä. Tekijä ei ole enää teon takana, vaan sen edessä. Taiteilija-tekijä on myös tulkitsija ja yleisö-tulkitsija on myös tekijä. (Rinne 2009, 38.)

Mietin, onko esittävä ruumis minulle yhtä keskeinen esityksen elementti kuin Satu Kiljuselle tai edes yhtä keskeinen kuin Nora Rinteelle. Vaikka ruumis on tilanne, ei se riitä esitystilanteeksi. Voiko olla esitystä ilman esittävää ruumista? Ajattelen, että esittäjän ruumis on esityksen keskeinen materiaali, mutta esittäjä voi katsoa esityksestä takaisin katsojaan myös ilman, että esittäjän ruumis tulee esiin ja näkyville. Entä voiko olla maailmaa ilman ruumista, joka liikkuu maailmassa ja esittää siitä havaintonsa? Ainaakaan tuota maailmaa ei ole olemassa minulle.

## 4 Esityksestä

### 4.1 Esitysmääritelmiä

Tässä kohden opinnäytetyön prosessia koen oman esitysmääritelmäni puolikkaaksi. Tämänhetkinen määritelmäni *”esitys on jaettu ja merkityksellinen tilanne”* kaipaa ohensa toista lausetta ollakseen riittävä esitysten jäsentämiseen.

Marvin Carlsonin mukaan on olemassa kaksi keskeistä ja erilaista esityskäsitystä. Näistä ensimmäinen liittyy taidon näyttämiseen. Toinen viittaa näyttämiseen myös, mutta se painottaa taitojen sijaan tunnistettavia ja kulttuurisesti koodattuja käyttäytymiskaavoja. Tässä Carlson viittaa Richard Schechnerin nimitykseen *käyttäytymisen toisinto*. (Carlson 2006, 16–18.)

Carlsonin jaottelussa tunnistettavien ja kulttuurisesti koodattujen käyttäytymiskaavojen painottaminen on luonnollisesti käyttökelpoisempi esityskäsitys, kun tarkoituksena on hahmotella esitystä vanhenevasta ruumiista.

Carlson ymmärtää siis esityksen perustaltaan ristiriitaiseksi käsitykseksi. Hän esittelee tässä kohden Richard Baumanin ajattelua, jonka mukaan kaikkiin esityksiin liittyy ristiriitaisuuksista huolimatta tietoisuus *kaksinaisuudesta*. *Kaksinaisuuden* vuoksi toimintaa verrataan mahdolliseen, ideaaliin tai muistettuun alkuperäiseen malliinsa. Keskeisintä tässä on tietoisuus *kaksinaisuudesta*, ei ulkopuolinen havainnointi. Esitys on aina esitys *jollekulle*, jollekin yleisölle, joka havaitsee sen ja hyväksyy sen esitykseksi jopa siinä satunnaisessa tapauksessa, että yleisö onkin itse esiintyjä. (Carlson 2006, 18.)

Annette Arlanderin mukaan esittäjä esittää jotakin tai asettaa jotakin esille. Esiintyjä on esillä, asettaa itsensä esille tai suostuu esille asetettavaksi. ”Onko esittävä taide siis esittävää siksi, että se tapahtuu yleisön läsnä ollessa tai jopa yleisölle, asettaa jotakin esille vai siksi, että se esittää jotakin maailmasta, kuvaa jotakin tai kertoo jostakin, mitä se ei itse ole luonut?” (Arlander 2011, 87.)

Baumanin hahmottelema *kaksinaisuus* kattaa Arlanderin molemmat vaihtoehdot. Toiseus, johonkin vertaaminen tai viittaaminen, on se ulottuvuus, jonka olen tähän asti jättänyt pois omasta esitysmääritelmästäni painottaessani esitystilannetta. Ilman tuota ulottuvuutta määritelmäni kattaa äärimmillään myös vaikkapa kaverusten kalaretken.

Terike Haapojan mukaan taiteen abstraktivismiin jälkeen oltaisiin liukumassa kohti toisenlaista esittävyttä, joka ei enää viittaakaan mihinkään aitoon tai alkuperäiseen todellisuuteen, vaan esittävyteen itseensä. Me tutustumme asioihin suuressa määrin välitetyn tiedon, kuvien ja sanojen kautta kokemuksen sijaan. Mimeettinen suhde maailmaan ei olisi siis niinkään luomisen prosessin jäljittelyä kuin itse esittämisen, esillepallon jäljittelyä. (Haapojä 2003, 25.)

On yhä vaikeampi löytää mitään aitoa ja alkuperäistä todellisuutta. Luontokokemuksetkin ovat välitetyn tiedon värittämiä. Tai ehkä sen, minkä aiemmin olisin mieltänyt alkuperäiseksi todellisuudeksi, miellän nyt toisin. Vaikka esitys siis viittaisi esittävyteen itseensä, viittaa se silti johonkin toiseuteen, itse esitystilanteen ulkopuolella olevaan, jolloin se olisi edelleen olennainen asia esitysmääritelmän kannalta.

## 4.2 Esitys tilana

Opinnäytetyöni keskeisenä tavoitteena on tehdä vanhenevasta ruumiista esitys, joka on mahdollisimman paljon esitys. Kuten luvussa 3.1 totesin, ovat ruumis-sanankuotoa vastaavat varhaisuusruotsin sanat suomennettavissa ’tilaa vievä’ ja ’tyhjä tila’. Juuri nyt mietin, millainen voisi olla tyhjän tilan muotoinen esitys. On siis luontevaa pohtia ensin esitystä tilana ennen kuin siirryn luvussa 4.3 käsittelemään esitystä mahdollisimman merkityksellisenä tilanteena.

Terike Haapojan mukaan elävän esityksen ydinolemus tiivistetään usein esiintyjään ja katsojaan, katsovaan ja katsottuun sekä näyttämöön ja katsomoon. Näyttämön ehtona on, että on edes potentiaalinen katsomisen mahdollisuus. Näyttämö, paikka tai tila,

jossa jotakin näytetään jollekulle tai jossa jokin peitetty paljastuu. Jossa jokin tulee näkyviin, ilmenee, tulee havaituksi. On näyttämökuva ja jotakin joka jää kuvan ulkopuolelle, katsomisen tila eli katsomo. Haapoja kokee kuitenkin saavansa useassa esityksessä kaksoisviestin: toisaalta näyttämön kuvamaisuus edellyttää etäännyttä sen välittömästä läsnäolosta, toisaalta taas esiintyjät hakevat suoraa kontaktia yleisön kanssa tehden kaikkensa etäisyyden purkamiseksi (Haapoja 2003, 18–19).

Kaksoisviesti syntyy väistämättä, jos katsojasuhdetta yritetään muuttaa ilman, että muutetaan tilallista ajattelua ja ajattelun lisäksi käytännön tilallisia ratkaisuja. Esimerkkinä ajattelun Kiasma-teatteria, joka muistuttaa oppilaitoksen tai viraston auditoriota. Tila vaikuttaa minuun katsojana siten, että seuraan esitystä kuin luentoa tai seminaaria.

Arnold Aronson tarkastelee ympäristönomaisuutta tilallisena asetelmana, jonka toisessa ääripäässä on tiukasti frontaali esitystilanne, toisessa taas katsojaa ympäröivä, vapaan liikkuvuuden salliva ja tilaan hajautettu esitystilanne (Arlander 1998, 14 & Haapoja 2011, 70). Richard Schechner hahmotteli tämän *tilan kahtiajakautumisen* ylittävän käytännön, joka ylittää jaon esiintyjiin ja katsojiin. Ympäristönomaisen teatterin ensimmäinen näyttämöllinen periaate on hänen mukaansa luoda ja käyttää kokonaistiloja. Una Chaudhuri kuvaa Schechnerin vision mittasuhteita suorastaan faustisiksi: ”Ei ole kuollutta tilaa, eikä tilalla rajoja.” (Chaudhuri 2010, 121.)

Annette Arlander muistuttaa, että keskustelu paikasta (*place*) vastapainona tilalle (*space*) on ollut keskeinen arkkitehtuuriteoriassa 1950-luvulta lähtien. Muun muassa arkkitehti Anne Stenroos pitää vastakkainasettelua ulkoisen tilan ja sisäisen paikan kokemuksen välillä mieli-ruumis-dualismin jatkeena. (Arlander 1998, 20.)

Jaana Parviainen jakaa puolestaan tilan käsitteen objektiiviseen, kokemukselliseen ja virtuaaliseen tilaan, minkä lisäksi hän mainitsee muun muassa mentaalisen ja sosiaalisen tilan käsitteet. Objektiivisella tilalla ei ole keskipistettä. Kokemuksellinen tila puolestaan ei ole mitattavissa, vaan se on tila, joka kehossa ja kehosta muodostuu. (Parviainen 2006, 133.) Kokemuksellinen tila näyttäisi olevan sukua paikan käsitteelle. Esitystilaa ajatellen kokemuksellinen tila on se tila, jonka syntyy katsojan kehossa ja kehosta, kun taas paikka on olemassa myös ilman katsojaa. Näin ajattelen nyt.

Esitystaiteilija Tuomas Laitiselle esitys on paikka, jossa voi ottaa vastaan arjesta poikkeavan luomisen tilan ja osallistua tilanteen luomiseen neuvottelun alla olevan etäisyy-



den päästä (Laitinen 2011, 254). Hänen ajattelussaan paikka lähenee siis tilannetta, jolloin paikan voisi määritellä myös suhteeksi esityksen ja katsojan tai esittäjän ja katsojan välillä.

Aronson käyttää sanaa kehys (*frame*) kuvaamaan esityksen ja katsojien suhdetta. Kehyksen avulla Aronson pyrkii ottamaan huomioon myös fiktion ja reaalitilan välisen jännitteen. Esityksen tilallinen järjestely sekä esiintyjän ja katsojan välinen suhde määrittelevät sen, missä määrin katsoja on sisällytetty teoksen kehykseen. Kehys on väline, joka synnyttää todellisuuksia. (Arlander 1998, 14 & Haapoja 2011, 70–80.)

Annette Arlander muistuttaa, että esitysmaailma ei ole vain esityksen puitteet, se maailma jossa esitys tapahtuu eikä vain esityksen kuvaama fiktio, se maailma johon viitataan. Esitysmaailma on myös itse esitys, esitystapahtuma, se mitä yleisö kutsutaan kokemaan, se maailma johon katsojat pyydetään vierailemaan. Esitysmaailman voi ajatella myös ns. mahdollisena maailmana, mielikuvituksen laboratorion tuotteena. (Arlander 1998, 60.)

Helsingin työpajan osallistujien yhteisessä demoesityksessä esitystilaksi muotoutui keskellä olevan yleisön ja ympärillä liikkuvien esittäjien välinen dynamiikka. Kehys ja esityksen mukana muuttuva esitystila olisivat tässä tapauksessa sama asia. Myös Oriveden työpajan osallistujat kokivat esitystilan sosiaalisena tilana. Itseäni kiinnostaakin tässä kohden ajatus esityksestä, joka luo oman tilansa.

Ohjaaja Raija-Sinikka Rantala lainaa toista ohjaajaa, Peter Brookia:

Tärkein elementti, se joka todella tekee eron tilojen välille, on keskittyminen. Jos on olemassa ero teatterin ja todellisuuden välillä, mitä varmaan olisi vaikea määritellä, on kyse aina keskittymisen erosta. Teatterissa tapahtuma voi olla samankaltainen tai identtinen elämän tapahtumien kanssa, mutta erityisten teknisten seikkojen vuoksi keskittymiskykyämme on parempi. Tila ja keskittyminen ovat siten kaksi toisistaan irrottamatonta tekijää. (Rantala 2009, 248–249.)

Tila on siis olennainen merkityksellisen esitystilanteen rakentamisessa. Erilaiset tilat synnyttävät erilaista keskittymistä. Toisaalta keskittyminen synnyttää tunteen merkityksellisyydestä, mutta toisaalta myös merkityksellinen esitystilanne (muutoin synnitettyinä) virittää keskittyneisyyteen.

Annette Arlander ehdottaa, että nykyelämässä informaatioteknologian, viihteen ja draamankin kautta tilaa valtaavan toisaalla olemisen kokemuksen vastapainoksi teatte-

rin merkitys voisi olla juuri kokemus *täällä* olemisesta; kokemus siitä, että on sekä mentaalisesti että fyysisesti samassa paikassa (Arlander 1998, 21 & Haapoja 2011, 72).

Ehdotus on merkittävä, ei pelkästään katsojuuden ja kokijuuden, vaan myös esittäjyyden ja esityksen tekemisen näkökulmasta. Kuten luvussa 3.3. kirjoitin, vaikuttaa käsitykseen ruumiillisuudesta myös se, että tietotekniikan käyttäjänä on monessa paikassa yhtä aikaa, eikä oikeastaan läsnä missään. Kokemus *täällä* olemisesta tekisi esityksestä kaikille osapuolille ruumiillisen kokemuksen, joka voi myös vaikuttaa käsitykseen ruumiillisuudesta.

Esityksen elementtejä ovat Carlsonin mukaan kiellon asettaminen, läsnäolo ja poissaolo sekä siirtyminen ja entiseen asemaan palaaminen (Carlson 2006, 214). Kuten Merleau-Ponty mainitsee läsnäolon poissaolon kautta, myös filosofi Jacques Derrida puhuu poissaololla kyllästetystä läsnäolosta. Tämä kenttä on jatkuvasti prosessissa, aina välitilassa poissaolon ja läsnäolon välissä. (Carlson 2006, 212–213.)

Läsnäolo ja poissaolo, kokemus *täällä* olemisesta ja kokemus toisaalla olemisesta; myös näiden kautta voi ymmärtää Baumanin hahmotteleman *kaksinaisuuden*. Näissä tuo *kaksinaisuus* painottuu juuri tilana ja tilanteena, ei niinkään johonkin asiaan tai teemaan vertaamisena tai viittaamisena.

#### 4.3 Esitys tilanteena

Kuten luvussa 2.2 totesin, painottui esityskäsitykseni kevään 2012 mittaan yhä enemmän kohti merkityksellistä tilannetta. Näin esitystilanne alkoi tulla tärkeämmäksi kuin se, mitä esitetään. Tai niin, että se mitä esitetään, tulee esitykseksi vain esitystilanteessa. Mitä merkityksellisempi esitystilanne, sitä enemmän esitettävä saa esityksen muodon tai sitä enemmän kyseessä on esitys.

Terike Haapojan mukaan Peter Brookille esityksen ydin oli ihmisten välisessä elävässä vuorovaikutuksessa, esittämisen ihmeessä ja sen todistamisessa (Haapoja 2011, 78). Esityksessä näytetään jotakin mikä oli kerran ja on nyt. Esittäminen on esille tuomista. Se on sen elämän elvyttämistä, jonka toistaminen tarvelee. (Brook 1972, 150–152.)

Näyttämö on paikka, jossa näkymätön voi näyttäytyä (Brook 1972, 45). Jos toimiminen on läsnä tekemistä, teko on pohjimmiltaan eräänlaista paljastamista. Toiminta on piile-

vän tai kätkeyn tekemistä näkyväksi. (Guénoun 2007, 67–71.) Peter Brookin ja Denis Guénounin teatteri- ja esityskäsityksessä korostuu näkyväksi tekemisen ohella teatteriin (esitystilaan) kokoontuva ihmisjoukko yhteisönä.

Yleisö on Brookin mukaan välttämätön, jotta toistaminen muuttuisi esitykseksi. Ilman todellista apua ei tapahdu todellista ”esille tuomistakaan”. Ranskan kielen yleisöä ja katselijaa merkitsevistä sanoista yksi erottuu laadultaan muista: *assistance*. *Assister* = auttaa, olla paikalla. Yleisö on tullut teatterin ulkopuolisesta, perimmälti kertautuvasta elämästä erikoiselle areenalle, jolla jokainen hetki eletään selkeämmin ja jännittyneemmin. (Brook 1972, 150–152.)

Denis Guénoun vertaa esitystä peliin, joka on peliin panemista. Hänen mukaansa huonossa esityksessä näkyy pelin tulos, ei siirtyminen peliin. Ei näy pelin synty, teatterin synty, eli itse teatteri. Näkyy vain esitetty – ei esitys. Teatterin peli on nimenomaan toimintaa, joka johtaa yhdestä toiseen ja tuo siirtymän näkyviin. Siirtyminen peliin osoittaa, että esiintyjä on lopulta katsojayhteisön jäsen. (Guénoun 2007, 42–44.) Peter Brookille näyttelijän ja katsojan välillä on vain käytännön ero, ei peruseroa (Brook 1972, 145).

Teatterikorkeakoulun Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksessa (Tutke) toteutettiin 2008-2010 *Näyttelijäntaide ja nykyaika* – tutkimushanke (Silde 2011, 8). Tutkimushankkeessa hahmoteltiin näyttelijäntekniikan ohella ns. näyttelijändramaturgiaa, jonka keskeisiä periaatteita on se, että katsoja ei ole esiintyjää tietämättömämpi tai viisaampi, vaan tarkalleen esiintyjän tekemien ratkaisujen ja valintojen tasalla. Samalla katsojan havainto osallistuu esityksen dramaturgian rakentamiseen. (Silde 2011, 209–214.)

Yleisön auttava rooli on minulle sekä keskeinen että ristiriitainen asia. Brookin ja Guénounin ajattelussa korostuu esityksen yhteisöllisyys ja esitystilanteen merkittävyys kaikille läsnäolijoille. Esitys syntyy, kun yleisö on paikalla, läsnä. Mietin, voiko esitystä myöskään dokumentoida muuten kuin katsojien avustuksella. Ristiriitaisuutta olen kokenut joskus, kun olen ollut teatteriesityksessä lähes ainoa katsoja. Tuolloin olen kokenut joutuvani ilman omaa valintaani kannattelemaan esitystä. Pahimmillaan tilanne on ollut katsojien osallistamista ilman, että heille on annettu todellista valinnan mahdollisuutta tai että osallistavuudesta olisi kerrottu etukäteen.

Peter Brookille toistaminen oli jotakin, joka tarvelee. Jacques Derridalle tietoisuus it-sessään liittyy aina toistoon. Derridan hengessä ohjaaja Herbert Blau toteaa, että sekä teatterin että esityksen luonteessa on jotakin sellaista, joka ei tarkoita mitään ensimmäisellä kerralla eikä alun perin, vaan yksinomaan toistettuna ja uusittuna. (Carlson 2006, 212–213.)

Minulle toisto on kiinne kohta. Se on kehys tai raamit, joiden ansiosta pystyy tekemään tarkempia havaintoja, näkemään eroja ja yksityiskohtia. Se on rakenne, jonka varassa voi kurotta aivan uuteen suuntaan tai vielä korkeammalle. Tätä kaikkea se on kuitenkin vain, jos jokainen toisto on merkittävä ja ainutkertainen.

Dramaturgi ja ohjaaja Katariina Numminen toteaa, että toisto muuttaa väkisinkin sekä toistettavaa kohdetta että toistajia tai toiston seuraajia. Toisto varioituu ja sisältää muutoksen mahdollisuuden. Nummisen mukaan teatterin, toiston ja kuoleman suhde on aihe, johon on palattu niin nykyteatteriesityksissä kuin teoreettisessa keskustelussakin. Teatterissa toistetaan ja tutkitaan sitä, mikä ei suostu kuolemaan, mikä palaa, mikä jää jäljelle. (Numminen 2011, 28.)

Numminen soveltaa filosofi Walter Benjaminia, joka jakaa leikin ja tarinan kahdeksi eritavaksi käsitellä traumaattista tapahtumaa. Tarinan kertominen on aikuisen tapa hahmottaa maailmaa, muuttaa tapahtuma menneisyydeksi ja sen myötä käsiteltäväksi. Lapsen tapa hahmottaa maailmaa on leikki, jossa tapahtuma toistetaan aina yhtä todellisena. Leikin ydin on toisto. (Numminen 2011, 28.)

Marvin Carlson esittelee Roger Caillois´n tutkimuksen *Man, Play and Games*, jossa taistelut tai kilpailut nähdään leikin keskeisenä alueena. Caillois käyttää niistä termiä *agon*, ”kamppailu”, jolla on pitkä historiansa teatterintutkimuksessa. *Agon* painottaa järkevää suunnittelua, logiikkaa, kekseliäisyyttä ja kontrollia, joita Caillois pitää osittain vastakkaisina leikin vapaudelle ja spontaaniudelle. Muina leikin kategorioina Caillois näkee jäljittelyn, sattuman ja huimauksen. (Carlson 2006, 39–41.)

*Agonin* kannalta on kiintoisaa pohtia jännitettä (*suspense*) ja vaaran tuntua, joka voisi tukea merkityksellistä esitystilannetta. Minulle kamppailun ydin ei ole kilpailussa, vaan tilanteen virittämisessä, törmäyksissä ja tosissaan olemisessä. Kaikkea tätä on mielestäni puuttunut tekemistäni esityksistä ja kaikkea tätä olen niihin kaivannut.

Helsingin työpajan jälkeen aloin pohtia tilanteen ja esityksessä tehtävien asioiden merkityksellisyyttä, minkä vuoksi palasin minua aiemmin kiinnostaneeseen teemaan esityksestä rituaalina. Rituaali edustaa minulle merkityksellisen tilanteen ”tiivistymää”. Jotain, jossa merkityksellisen tilanteen elementit ovat selkeästi näkyvillä. Varsinaisissa rituaaleissa minua kiehtoo ajatus, että voisin tietää tarkasti paikkani ja tehtäväni maailmassa. Ne edustavat minulle myös vastausta tarpeeseen täällä olemisesta.

Tulevaisuudentutkija Mika Mannermaan mukaan kehitys johtaa kohti yhä monimutkaisempaa yhteiskuntaa, joka on myös riskiyhteiskunta. Tarvitaankin eräänlaista *simppe-lismin* filosofiaa, jotta ihmisten päät pysyvät kasassa ja yhteiskunta koossa. (Tapper 2011, 134.) Ihmiset tuijottavat päivästä toiseen televisiosta eri maissa samalla formaatilla tuotettuja tosi-tv-ohjelmia, jotka auttavat yksinkertaistamaan, mutta eivät tarjoa merkityksiä, joiden avulla voisi jäsentää maailmaa. Kaipuu ”johonkin muuhun”, johonkin merkitykselliseen elää kuitenkin turtumuksen alla, näin uskon.

Kuten Juha Siltala totesi, ovat traditiot ja vakaat rakenteet murtuneet ja aikaamme luonnehtivat epätasapaino ja kaaos (Tapper 2011, 126–127). Rituaaleja ei suomalaisessa elämänmuodossa enää ole tai jos niiden muotoja onkin vielä jäljellä, puuttuu intentio, joka voisi jännitteen ohella tehdä tilanteesta merkityksellisen. Ei ihme, että jotkin yhteisöt ja perheet rakentavat omia uusia ritualisointeja juhlistaakseen ja merkittäkseen tärkeitä tapahtumia.

Rituaali juhlistaa ihmisten luomia merkityksiä ja sitä, että kosmos ja ihmisyhteisö ovat joltain tietyltä osalta tasapainossa ja järjestyksessä. Rituaalin elementtejä ovat toisto, rytmi, liioittelu, kondensaatio, yksinkertaistaminen. Rituaali yhdistää vakavan ja leikkisän. Symbolit sytyttävät mielikuvituksen ”sisäisen tulen”. Rituaali myös yhdistää ja erottaa maailmoja. (Backman 2011, kurssimateriaali.) Rituaalidramaturgisia muotoja ovat esimerkiksi juhlistaminen, erilaiset siirtymäriitit, rukous, pyhiinvaellus, hyvästit ja suojautuminen. Tyypillisiä rituaalitoimintoja ovat puolestaan lahjan antaminen, siemenen istuttaminen, koristaminen, polttaminen ja puhdistautuminen.

Olen haaveillut ajatuksesta, että esitys voisi olla itsessään rituaali. Tällöin yksi esitys olisi oma kokonainen maailmansa, jossa syntyvät toiston kautta omat traditiot ja symbolit. Edellä kirjoitetun nojalla juuri toisto tuntuisi liittyvän tilanteen merkityksellisyyteen. Jos esitys on oma kokonainen maailmansa, siitä puuttuu kuitenkin *kaksinaisuuden* elementti, eikä se tältä olennaiselta osalta edes ole esitys.

Toki teatterista ja esitystaiteesta voi löytyä muulla tavoin rituaalin elementtejä ja rituaalidramaturgisia muotoja sekä myös yhteinen perusta rituaalin kanssa. Denis Guénoun puhuu teatterista rajan paikkana ja siirtymän paikkana - rajalle siirtymisen paikkana; se on fyysisen aktiiviselle ja poissa olevalle toiselleen avautumisen tila (Guénoun 2007, 47).

## 5 Esityksellisiä kokeiluja

### 5.1 Kokeilujen puitteet ja lähtökohdat

Toteutin esitykselliset kokeilut koululla 2.9.2012. Kuten luvussa 2.3.3 kuvattu työpaja, myös nämä esitykselliset kokeilut toteutuivat itsenäisen ohjauspajan puitteissa, tosin vain alle tunnin mittaisena jaksona, mikä sisälsi myös palautekeskustelun. Nimitys 'esityksellinen kokeilu' viittaa ennen muuta niiden tutkimukselliseen luonteeseen, eikä esimerkiksi siihen, missä määrin ne ovat esityksiä.

Vaikka esitystutkijat ovat myös kritisoineet dokumentointia, oli näiden esityksellisten kokeilujen dokumentointi välttämätöntä, jotta niitä voisi käyttää opinnäytetyön materiaalina. Kuten luvussa 2.1 Pirkko Anttilaa lainaten totesin, on aktiivinen dokumentaatio se keino, jolla saadaan näkymätön näkyväksi. Samassa luvussa aloitin pohdinnan siitä, mikä tekee dokumentoinnista aktiivisen sekä millä keinoin esityksestä voisi tallentaa ja dokumentoida jotain olennaista.

Samalla kun esityskäsityksessäni on korostunut merkityksellinen tilanne, niin samalla tuo tilanne on nostanut esiin katsojien roolia. Esiintyjänä edustan nimenomaan Nora Rinteen kuvaamaa taidotonta ruumista. Rinnehän totesi, että esiintyjän virtuositeetista irrottautuminen nostaa yleisö-tulkitsijan myös esitystapahtuman tekijäksi (Rinne 2009, 38).

Nojaudun tässä lisäksi Denis Guénounin ja Peter Brookin näkemyksiin (luku 4.3), joissa esiintyjä on katsojayhteisön jäsen ja erityisesti Brookin havaintoon ranskan kielen yleisöä ja katselijaa merkitsevästä sanasta *assistance*, jonka pohjasana *assister* tarkoittaa *auttaa, olla paikalla*.

Olen pohtinut Willmar Sauteriin nojautuen (luku 2.1) sitä, milloin esitys on olemassa. Mielestäni voidaan ajatella, että esitys jatkuu niin kauan tai aina kun katsojan tietoisuus kohdistuu esitykseen (ks. luku 4.3). Tässä vaiheessa ajattelen myös, että esitys on se, mitä katsoja siitä havaitsee. Esitykseksi käsitän koko esitystilanteen eli myös esimerkiksi katsojan havainnot omasta ruumiistaan, toisista katsojista tai esitystilaan muualta kuuluvista äänistä. Jotta saisi dokumentoitua esityksen, pitäisi dokumentoida nämä havainnot. Kaikkea ei tietenkään pysty havaitsemaan; tietoisuus suunnataan johonkin ja samalla tehdään valintoja.

Esitykselliset kokeiluni koostuivat kahdesta esityksestä ja näiden dokumentoimisesta. Katsojina oli neljä opiskelutoveriani, jotka kaikki suostuivat toimimaan katsojadokumentoijina. Sain jokaiselta myös luvan heidän kirjoittamansa tekstin käyttämiseen opinnäytetyöni materiaalina.

Kummankin esityksen jälkeen pyysin katsojadokumentoijia kirjoittamaan havaintonsa esityksestä kattaen koko esitystilanteen, kuten sen edellä olen kuvannut. Pyysin välttämään esityksen arviointia ja analysointia ja annoin kirjoittamiseen aikaa kummankin esityksen jälkeen viisi minuuttia. Havainnot kirjoitettiin käsin ja tilaa kirjoitukselle oli yksi A4-paperiarkin sivu esitystä kohden. Rajasin ajan ja tilan, jotta katsojadokumentoijat eivät alkaisi punnita esimerkiksi havaintojensa tärkeysjärjestystä.

Halusin kokeilla katsojadokumentoinnin mahdollisuuksia ensinnäkin siksi, että koen valokuvat ja videot kaksiulotteisuudessaan ohuiksi dokumentoinnin välineiksi, jotka eivät välitä itse esitystilanteesta olennaisia seikkoja. Toki asiaan vaikuttaa myös se, että oma hahmotustapani on hyvin epävisuaalinen. Toinen syy katsojadokumentoinnin kokeilemiseen on se, että haluan Merleau-Pontyn hengessä korostaa ruumiin havainnoivaa luonnetta. Tästä syystä koin myös käsin kirjoittamisen tärkeäksi.

Toki myös Merleau-Pontyn mukaan havaintojen/kokemusten täydellinen välittäminen on mahdotonta (Koski 1992, 8–11) ja katsojadokumentit voidaan nähdä omina teoksinaan siinä kuin videotallenteetkin. Tämän ymmärtäen käytän niitä tässä opinnäytetyössä välittämään minulle tietoa esitystilanteesta. Koska kyseessä on kokeilu, voin tietää vasta katsojadokumentit luettuani, millä tavoin tulen tarkalleen ottaen niitä käyttämään.

Hahmottelemistani ruumiista (luku 3) nimenomaan havainnoiva ruumis on ollut perustana katsojadokumentoinnille ja sen myötä opinnäytetyön menetelmälliselle ulottuvuu-

delle. Havainnoiva ruumis on myös selkeimmin hahmotettava osa omaa ruumiinkuvaani. Sen sijaan lihallinen ruumis sekä yhteiskunnallinen ja esittävä ruumis ovat epäselvempiä ja ajattelen niiden hahmottuvan nimenomaan esityksiä tekemällä.

Esityksellisiä kokeiluja rakentaessani olen ammentanut koko tähänastisesta opinnäytetyön prosessista. Mietin Helsingin työpajan esitystä, jossa rakenne, rytmi, jännite ja leikki loivat vahvan katsojakokemuksen. Samalla pohdin ruumista tilanteena, läsnäoloa, poissaoloa ja etäisyyttä. Ajattelen ajan katkonaisuutta ja paikkakokemuksen hajanaisuutta ja sitä, että olen tullut jostakin ja asettunut valitsemaani kohtaan. Mietin ruumiin ja terveyden hallintaa, toistoa ja muita rituaalidramaturgisia elementtejä.

Butoh-taiteilija Pasi Mäkelä kirjoittaa: ”Tanssia ei voi aloittaa, sillä se on aina alkanut jo.” sekä: ”Tee esitys joka ei ala mistään, ei lopu mihinkään, eikä myöskään kerro mistään.” (Mäkelä 2008, 195). Luen tämän ja ajattelen esitystä, joka luo oman tilansa. Ja lopulta ajattelen, mitä pystyn käytännössä toteuttamaan yksin ja muutamassa minuutissa.

Esitykselliset kokeilut ovat siis sekä opinnäytetyön tuotoksia että sen materiaalia. Ja lopulta opinnäytetyökin on vain osa jatkuvaa tutkimuksellista prosessia – jatkumoa, josta näin kirjallisesti esitän yhden jakson.

Luvussa 2.4 kirjasin senhetkiset tutkimuskysymykset, joista ensimmäiset kolme olivat: (1) Miten kokemus omasta ruumiista siirtyy esitykseksi? (2) Miten käsitys ruumiillisuudesta siirtyy esitykseksi? (3) Miten edellä mainitut kokemus ja käsitys tarkentuvat esitysten myötä?

Nyt ajattelen, että näitä kysymyksiä on syytä tarkentaa. Tutkimuskysymyksinä pysyvät edelleen: (1) Mikä on minulle esitys? ja (2) Miten esityskäsitykseni muuttuu tämän prosessin myötä? Eräänlaiseksi alakysymykseksi siirtyy: Miten tehdä esitys vanhenevasta ruumiista, jos kokemus/käsitys siitä on, että se on jotain, mitä kukaan ei halua katsoa?

Käsitykseni ruumiillisuudesta on monimuotoistunut opinnäytetyöprosessin myötä ja tämä käsitys on vaikuttanut vahvasti myös esityksellisten kokeilujen rakentamiseen, kuten olen kuvannut aiemmin tässä luvussa. Sen sijaan kokemus omasta ruumiista ja sen siirtyminen esitykseksi on jäänyt sivuraiteelle siinä vaiheessa, kun päätin toteuttaa esitykselliset kokeilut ilman työryhmää.



Uusiksi tutkimuskysymyksiksi ovat muotoutuneet: (3) Millainen ruumiinkuva hahmottuu esitysten myötä? ja (4) Miten esityskäsityksen ja ruumiinkuvan prosessit vaikuttavat toisiinsa?

Jälkimmäinen kysymys lienee mahdoton vastata, mutta jotain sen suuntaista haluan ainakin pohtia. Ainakin pyrin luvussa 6 kuvaamaan tämän opinnäytetyön myötä havaitsemani esityskäsityksen ja ruumiinkuvan prosessit.

Edellä mainitut tutkimuskysymykset kirjoitin ennen esityksellisten kokeilujen toteuttamista. Samoin laadin kysymykset, joita haluan pohtia koskien kumpaakin esitystä: (1) Mikä teki siitä esityksen? ja (2) Missä määrin se oli esitys? Näitä kysymyksiä päätin pohtia katsoja-dokumenttien pohjalta erityisesti *kaksinaisuuden ja merkityksellisen tilanteen* kannalta, koska nämä ulottuvuudet vaikuttavat olennaisilta esityskäsitykseni kannalta. Lisäksi pohdin sitä, millainen ruumiinkuva esityksistä hahmottui.

Pyysin siis katsoja-dokumentoijia kirjoittamaan nimenomaan havaintonsa, ei esimerkiksi tunteita, mielikuvia, kokemuksia tai muuta vastaavaa. Jokainen kuitenkin käsitti ja toteutti havaintojen tekemisen ja kirjaamisen omalla tavallaan. Näin dokumentteihin välittyi myös katsojakokemus, mikä erottaa ne vaikkapa videodokumentista. Vasta dokumentit luettuani olen ymmärtänyt, että juuri tämä kokemuksellinen ulottuvuus mahdollistaa edellä kirjaamieni tutkimuskysymysten mielekkään pohdinnan.

Esityksellisten kokeilujen päätteeksi käydyssä palautekeskustelussa tuli ilmi, että katsojakokemus oli ollut erilainen kuin ei-dokumentoivana katsojana. Yksi katsojista kertoi pohtineensa, mitä esittäjä haluaisi hänen havaitsevan. Toinen kertoi haastaneensa itseään muistamaan ja kirjoittamaan aivan kaikki tekemänsä havainnot. Kolmas kertoi lähteneensä liikkeelle yhdestä havainnosta, johon sitten linkitti eri teemoja ja esityksellisiä tapahtumia. Neljäs katsoja koki tekstiensä olevan erilaisia rytmiltään ja siinä, miten tietoinen hän oli suhteessa toisiin.

Kokemukset myös dokumentoinnista olivat siis erilaisia. Tästä huolimatta käsittelen neljää katsoja-dokumentoijaa seuraavassa yhtenä moniäänisenä katsojana. Tällöin on samanarvoista se, onko jonkin seikan havainnut tai kokenut yksi vai useampi katsoja. Esitykset olivat siinä määrin pienimuotoisia ja katsojajoukko niin pieni, ettei tällaisilla painotuksilla ole mielestäni olennaista merkitystä.

Esityksiä suunnitellessani ajattelin kirjata myös itse omat havaintoni esityksestä heti esityksen jälkeen. Tietoisuuteni kohdistui esitystilanteessa kuitenkin lähinnä suunniteltujen toimintojen suorittamiseen, minkä lisäksi tein havaintoja katsojista. Päädyin siihen, että en kirjaa esitystilanteessa itse mitään, vaan keskityn rakentamaan katsojadokumentoitajille katsomisen ja dokumentoimisen raamit.

Seuraaviin lukuihin (5.2 ja 5.3) olen kirjannut kummankin esityksen osalta erikseen suunnitellun, toteutetun, havaitun ja koetun esityksen. *Suunniteltu esitys* on oma suunnitelmani esitykseksi. *Toteutettu esitys* on oma muistikuvani esityksestä, mitä siitä havaitsin. *Havaitun ja koetun esityksen* olen kirjannut katsojadokumenttien materiaalista niistä mitään pois jättämättä, mutta kylläkin järjestystä pilkkomalla. Jako havaintoihin ja kokemukseen on jossain määrin väkivaltainen, kuten valinnat usein ovat. Tässä kohden haluan kuitenkin kokeilla, mitä tällainen jako tuottaisi edellä kuvattujen tutkimuskysymysten kannalta.

## 5.2 Tilaa vievä ruumis

### **Suunniteltu esitys:**

Teippaan lattiaan makaavan ihmishahmon ääriviivat. Rajaan sen kohdalle sukkahousuilla käytävän, joka on yhtä leveä kuin ihmishahmokin. Sukkahousut viittaavat ihmishahmon elämään. Toisissa sukkahousuissa on nuotteja nuottiviivastolla ja toisissa sukkahousuissa noitahahmoja ja hämähäkinseittejä. Tarkoituksena on se, että kun pyydän ihmisiä siirtymään käytävän toisessa päässä avautuvaan katsomistilaan, niin he joutuvat kulkemaan ihmishahmon päältä. Ajattelen, että he jäävät tämän jälkeen välittömästi käytävän päähän seisomaan.

Tarkastelen silmälasien läpi lattiaan teipattuja ääriviivoja kuin tutkija. Käytän liikkumisessani Rudolf Labanin liikelaatujen yhdistelmää: viivästynyt-kevyt-sidottu (Labanin liikelaatuihin tutustuimme ON ME-kurssilla, ks. luku 1). Revin lattiasta teipin pätkä kerrallaan, myttään huolella ja heitän sen kohti yhtä katsojaa siten, että siitä saa halutesaan kopin. Seuraavat teipinpätkät heitän vuoroin kohti seuraavia katsojia. Viimeisen teipinpätkän myttään ruusukkeeksi omaan rintamukseeni. Suhtaudun siihen kuin voitonmerkkiin. Lopuksi pyydän katsojia tulemaan takaisin sinne, mistä esitys alkoi ja totean esityksen päättyneen.

### **Toteutettu esitys:**

Esitystila on teatterisalin katsomorakennelman takana. Olen pingottanut kahdet sukkahousut rakennelmien väliin noin metrin korkeudelle. Sukkahousujen väliin rajautuu noin metrin levyinen tila ja rakennelmat estävät sukkahousujen kiertämisen. Tähän tilaan olen laittanut maalarinteipillä lattiaan itseni kokoisen ihmishahmon ääriviivat.

Kerron katsojille, että esitys alkaa. Pyydän heitä siirtymään esitystilan toiselle puolelle. Ensimmäisenä liikkuva katsoja onnistuu kulkemaan toiselle puolelle niin, ettei hän astu teipin rajaamalle alueelle (ihmishahmon päälle), eikä teipille. Muut katsojat seuraavat häntä hypellen siten, etteivät astu ihmishahmon tai teipin päälle. Katsojat menevät pari metriä kauemmaksi kuin mihin odotin heidän jäävän.

Otan katsomorakennelman päältä silmälasikotelon, avaan sen, otan silmälasit ja tarkastelen niiden lävitse vuoroin lattiaan teipattuja ääriviivoja, vuoroin katsojia. Silmälasit ovat vuoroin päässäni, vuoroin kädessäni. Jotta suunnittelemani liikelaadut olisivat täsmällisiä, toistan mielessäni: hidas-kevyt-staccato.

Revin lattiasta teipin pätkä kerrallaan, myttään huolella ja heitän sen yhdelle katsojalle. Hän ottaa kopin. Teen saman seuraavalle teipinpätkälle ja heitän mytyn toiselle katsojalle, joka ottaa samoin kopin. Kun kolmella katsojalla on heittämäni teippimyty, teen neljännen mytyn, jonka yritän saada tarttumaan omaan rintamukseeni. Viimeisen teippimytyä heitän neljännelle katsojalle. Tällöin lattiassa ei ole enää teippiä, eikä ääriviivoja. Teipin repimisen, myttämisen ja heittämisen ajan silmälasit ovat päässäni. En puhu ääneen, enkä ääntele.

Pyydän katsojia tulemaan takaisin sinne, mistä esitys alkoi ja totean esityksen päättyneen. Kaikki ovat kiinnittäneet tai yrittäneet kiinnittää teippimytyä rintamukseensa.

### **Havaittu esitys:**

Humisee. Teippi irtoaa äänekkäästi lattiasta. Ritinä. Esiintyjä ei puhunut esityksessä. Kävellään ruumiin ääriviivojen ohi. Ääriviivat oli maalarinteipillä esim. kuolleen ihmisen tai murhapaikan näköisesti. Niiden ympärillä oleva alue oli rajattu kaksilla sukkahousuilla, joissa oli pieniä vaaleita kukkakuvioita. Varon astumasta ruumiin päälle.

Käytävä johtaa sinne, missä tapahtuu teipatun vartalon ja topakan esiintyjän kohtaaminen. Esiintyjä oli pukeutunut mustiin, kädet vapisivat, hymyili. Poimi mustasankaiset silmälasit hitaasti kotelosta, tutkaili katseellaan ääri viivoja, käytti silmälasia laittaen ne hitaasti nenälleen. Tarkastella tarkasti silmälasien kautta, niin erinäköinen kera tai ilman. Ilmankin näkee ja löytää muita. Naurahdus, kun tuttua, tuttu teko. Ikänäkö ja hymy. Oma katse kiinnittyy esiintyjän katseeseen.

Esiintyjä alkoi vetää ääri viivan maalarinteippejä irti. Ruumis revitään palasiksi. Ruttasi pätkän maalarinteippiä palloksi, heitti sen yhdelle katsojalle, toisen toiselle, kolmannen kolmannelle ja neljännen laittoi kiinni sydämensä kohdalle paitaan, viidennen ja viimeisen neljännelle katsojalle. Yksi katsojista ottaa hienon kopin. Valkoinen ruusu rinnassa. Teippi tarttuu sormiin. Ajattelen: pysyköhän teippi rintamuksessa kiinni. Ajattelen: Saako koppia vai ei?

Rajat revittiin rikki ja kohdattiin muita ihmisiä. On rajat ja ei ole rajoja. Palanen itsestä itseensä ja palanen itsestä muille. Toinen katsoja antoi minulle tilaa, kun saatiin kehoitus poistua katsomotilasta. Lähtiessä astui ruumiin päälle. Oli se siinä juuri ollut. Ja palanen tippui. Hymyilin.

### **Koettu esitys:**

Hetkellisyys, muuttuvuus. Ruumiin päälle ei saanut astua. En halua tallata toisten varpaita. Minun varpaille ei saa talloa, vaikka on ahdas tila. Rikki revittynä omasta tahdosta. On hetki kokonaisena ja suhteessa muihin ihmisiin. Olen hetken aikaa tollo, en ymmärrä. Etsin ymmärrystä ja ”oikeaa” reaktiotapaa vierustovereiden vartaloista, kehoista ja katseista. Esityksen keskiössä on kait ihmisen suhde omaan kehoon, silti haen merkityksiä katseista. Piti saada koppi – onneksi sai. Palanen ei olisi saanut tippua.

### 5.3 Nostalginen ruumis

#### **Suunniteltu esitys:**

Esitystila on teatterisalin näyttämöllä ja etummaisella kiinteällä penkkirivillä. Ennen esitystä asetan kiinteään katsomon eteen tuolit katsojia varten. Lähden katsojien takaa ja vien paristokäyttöisen kasettisoittimen (ns. radiomankka ilman virtajohtoa) näyttämön

lattialle paikkaan, jonka valitsen esitystilanteessa. Soittimessa on kelattu kohdalle SE-yhtyeen *Viimeiseen hengenvetoon* -kappale (1980), jonka laitan soimaan niin kovalla äänenvoimakkuudella kuin on mahdollista ilman, että katsojien havaintokyky arvioni mukaan häiriintyy liikaa.

Jätän kasettisoittimen soimaan näyttämölle ja menen takaisin katsojien taakse. Laitan kumpaankin käteeni teräosan eri sukkahousuista (sukkahousujen kuvaus luvussa 5.2 Suunniteltu esitys). Hengailen innokkaasti katsojien takana ja kurkotan heidän välitseen kohti näyttämöä. Esittelen heidän kasvojensa edessä sukkahousujen kuvioita ja taputan käsiäni yhteen.

Otan sukkahousut pois ja vien näyttämölle hautovan kanan muotoisen munakellon, johon olen vetänyt 1,5 minuutin mittaisen ajan. Sammutan kasettisoittimen, jolloin *Viimeiseen hengenvetoon* -kappale jää kesken.

Liikun nopeasti poispäin katsojista, kunnes pysähdyn äkisti selkä katsojiin päin. Liikun hitaasti takaperin kohti katsojia ja munakelloa. Munakellon piristessä käännähdän ja menen maahan hoivaamaan munakelloa. Asetan munakellon pääni päälle. Kävelen tasapainoillen, mutta normaalivauhdilla kohti katsojia ja heidän välitseen. Esitys päättyy.

### **Toteutettu esitys:**

Esitystila on koulumme teatterisalin näyttämöllä ja etummaisella kiinteällä penkkirivillä. Ennen esitystä olen asettanut etummaisen kiinteän penkkirivin eteen viisi tuolia neljää katsojaa varten. Tuolien istumasuunta on näyttämöön päin. Pyydän katsojia istumaan tuoleille ja itse istun heidän taakseen etummaiselle kiinteälle penkkiriville, jossa minulla on myös esityksessä käytettävät esineet.

Kerron katsojille, että esitys alkaa. Kuljen kasettisoitin sylissäni katsojien takaa heidän edessään olevaan näyttämötilaan. Näen katsojat ja etsin näyttämöltä sopivalta tuntuvan paikan. Varpaaseeni tarttuu lattialta teipinpätkä, jonka heitän näyttämön sivuun. Lasken kasettisoittimen katsojiin nähden keskinäyttämölle. Soittimessa on kelattu kohdalle SE-yhtyeen *Viimeiseen hengenvetoon* -kappale (1980), jonka laitan soimaan kovalla äänenvoimakkuudella, jonka olen asettanut soittimen säätönapista valmiiksi.

Jätän kasettisoittimen soimaan näyttämölle ja menen takaisin katsojien taakse. Laitan kumpaankin käteeni teräosan eri sukkahousuista. Kurkin pomppivalla liikkeellä näyttämölle katsojien väleistä. Taputan ja heilutan käsiäni kunkin katsojan kasvojen edessä (ollen muuten heidän takanaan) ja lopuksi kosketan heitä hartioista. Jätän sukkahousut penkille, vedän munakelloon noin minuutin ajan ja vien kellon näyttämölle nopeasti liikkuen. Sammutan kasettisoittimen, jolloin *Viimeiseen hengenvetoon* -kappale jää kesken. Liikun yhä nopeasti poispäin katsojista ja pysähdyn äkisti selkä katsojiin päin.

Liikun hitaasti takaperin kohti katsojia ja munakelloa. Havaitseen olevani hyvin lähellä munakelloa, joten liikun lähes paikallani ja taivutan selkääni kohti munakelloa. Munakellon piristessä käännähdän ja nostan munakellon pääni päälle. Kävelen tasapainoilun, mutta normaalivauhdilla kohti katsojia ja heidän välitse. Koko esityksen aikana en puhu ääneen, enkä tietoisesti ääntele. Kun olen taas katsojien takana, kerron heille esityksen päättyneen.

#### **Havaittu esitys:**

Esiintyjällä oli päällä Teatteri Kultsa t-paita. Hän kantoi sylissään mankan (vanha kasettinauhuri) keskilattialle. Taas on teippiä. Yhtäkkiä on musiikkia. Kova meteli. Esiintyjä laittoi mankasta soimaan suomenkielistä (suomalaista) rytmistä musiikkia ja meni itse yksin taakse istumaan. On myös faneja. Musiikki on kovalla. Teki mieli heittää teippitololla mankkaa, kun halusin riehua. Mennä täysillä ja sitten hidastaa. Seuraan, miten muut reagoivat. Villi vimma, kaunis kimma. Energiaa!

Esiintyjä liikkui yleisöriivin takana musiikin tahdissa ja jammaili/töni olkapäillään minua, vieressäni istunutta ja kai muitakin. Takaani eteeni ilmaantui sukkahousuihin puetut kädet, jotka alkoivat taputtaa musiikin tahdissa edessäni. Ajattelen: Kenen kädet tulivat? Ne siirtyivät vierustoverin eteen taputtamaan ja muiden eteen myös.

Esiintyjä palasi lattialle ja laittoi maahan raksuttavan munakellon, jossa oli punaista ja keltaista väriä. Esiintyjä oli selin yleisöön ja alkoi liikkua taaksepäin hitaasti. Munakellon tikitys. Kello tulee soimaan; vielä on pieni hetki sen jälkeen. Raksutti, kunnes pirahti soimaan. Hätkähdys, että loppuu, mutta varovaisemmin eteenpäin vielä vähäsen.

Esiintyjä otti kellon käteensä ja hiljensi sen ja palasi yleisön taakse istumaan. Esiintyjä kävelee kohti, en tiedä pitäisikö hänelle antaa aplodit. Matkanteko on työlästä. Esiintyjä

sanoi: ”Esitys on päättynyt”. Jossain vaiheessa joku sammutti mankan tai se ei ainaakaan enää soinut.

### **Koettu esitys:**

Käsittämätöntä. En halua etsiä vertauskuvia. Esitys kertoi minulle äänillä, musiikilla ja etäisyyksillä. Olin hukassa. En kerennyt mukaan. Miten olla mukana? Saiko taputtaa? En pitänyt siitä, että minua kosketettiin takaapäin tahtomattani. Voinko tehdä osallistumisesta oman päätökseni?

Yritin kuunnella musiikkia ja seurata esiintyjää. Pakko löytää uusia rytmejä jatkaakseen. Ja uudet rytmit yhtä hyviä kuin ”vanhatkin”, jotka olivat nuorena. En pysy sanoissa kärryillä, en tiedä onko se tarkoituskaan.

Oliko nuoruutta vai vanhuuden vimmaa? Nuoruudesta kohti ajan rajallisuutta. Olikohan tarkoitus tuoda esiin rajat ja rajallisuus suhteessa kehoon, mistä olin kuullut esiintyjän joskus puhuvan. Vimma ja villeys. Hitaampi tahti myös kolahti. Mielenkiintoinen ajatus liikekielessä ja myös esineissä ja ehkä musiikissa. Pohdin, voiko kehollisia kokemuksia kelata muistoiksi vai ”täyttykö” keho iän myötä ja kehonkokemuksesta tulee raskas.

#### 5.4 Huomioita ja pohdintaa

Ensimmäisen esityksen nimesin jo suunnitteluvaiheessa. Sen sijaan toiselle esitykselle löysin nimen vasta kirjoittaessani esityksestä. Voisi ajatella, että ensimmäisessä esityksessä halusin ilmaista tilaa vievää ruumista esityksellisesti. Nostalgia oli puolestaan kokemus, joka syntyi toisen esityksen tekoprosessissa.

Katsojan rooli ja esityksen katsojasuhde painottuivat esitysten suunnitteluvaiheessa; ehkä siksikin, että samalla hahmottelin katsojadokumentointia. Luvussa 5.1 kirjoitin siitä, millaisista rakenteellisista (ei sisällöllisistä) teemoista käsin lähdin suunnittelemaan esityksiä ja millaisista elementeistä aloin niitä rakentaa. Sen sijaan en vielä kirjoittanut esitysten materiaaleista.

Näyttelijändramaturgiassa (luku 4.3) teksti on yksi esityksen monista materiaaleista. Muita materiaaleja voivat olla esimerkiksi esineet, kuvat, äänet, valot, asut, arkkitehtuuri ja niin edelleen. Esiintyjä ei ole ennalta oletetusti vain puhuvien ja toimivien ihmisten

esittäjä, vaan esityksen kaikkien osa-alueiden koostaja ja koossapitäjä. (Silde 2011, 216.)

Toisaalta myös esiintyjän ruumis on esityksen materiaalia. Näissä kahdessa esityksessä suunniteltuina materiaaleina olivat esiintyjän ruumiin lisäksi esineet ja äänet sekä jossain merkityksessä myös teksti ja arkkitehtuuri. Kaikki käytetty materiaali tuli jollain tavoin havaituksi: teippi ja siitä syntynyt ääni, silmälasit koteloineen, radiomankka c-kasetteineen, kovaääninen musiikki, laulun suomenkielinen teksti (jonka sisältö tosin jäi hahmottomatta), sukkahousut ja munakello. Arkkitehtuuri tuli havaituksi, jos se käsitteään esitystilan rakenteina.

Valaistuksesta ei ollut kirjattu havaintoja ja suunnitteluvaiheessa ajattelinkin lähinnä valaistuksen riittävyttä, että katsojat siis näkevät esitykset. Teatterisalin yleisvalaistus luo kuitenkin erilaisen tunnelman kuin vaikkapa atk-aulan valaistus tai ulkovalo. Nyt ajattelen, että ensimmäinen esitys (*Tilaa vievä ruumis*) olisi yhtä hyvin toteutettavissa muissakin tiloissa ja valaistuksissa, kun taas toinen esitys (*Nostalginen ruumis*) edellytti teatterisalin tai samantyyppisen ikkunattoman tilan sisävalaistuksineen.

Asustusta en suunnitteluvaiheessa ajatellut esityksen materiaalina, ellei asustukseksi käsitä sukkahousuja, joita käytin toisessa esityksessä ”käsineinä”. Tarkoituksena oli pukeutua mahdollisimman ei-merkitykselliseen asuun: musta t-paita ja mustat trikoot. T-paidan niskaosassa oleva teksti kuitenkin havaittiin osana toista esitystä. Ensimmäisestä esityksestä havaittiin se, että esiintyjä oli pukeutunut mustiin. Ensimmäisessä esityksessä minulla oli jalassa mustat sukat ja tummat matalapohjaiset pikkukengät. Toisessa esityksessä olin paljain jaloin.

Nyt ajattelen, että esityksessä ei ole olemassa ei-merkityksellistä asua, koska käytetty asustus on joka tapauksessa esityksen materiaalia. Sinänsä pidän edelleen hyvänä ratkaisuna pukeutumista mahdollisimman yksinkertaisesti, kun myös oma ruumis on esityksen materiaalia ja tuon ruumiin on siis näyttävä.

Hanna Helavuoren mukaan nykyteatterille ja sen uudelle esittämiselle ominaista materiaalisuuden tuntua lisää usein se, että esiintyjä ei käytä ilmaisevaa puhetta, jolloin hänet siis irrotetaan ihmiselle luonteenomaisesta kommunikaatiosta (Helavuori 2011, 105).



Kaikkien kolmen työpajan (luvut 2.3.1–2.3.3) kokeilut ja esitykset toteutettiin ilman puhetta. Samoin nämä kaksi omaa esitystäni tein käytännössä ilman puhetta tai puhuttua tekstiä. Puhuin vain sen verran, että ilmoitin esityksen alkamisen ja päättymisen sekä ensimmäisessä esityksessä pyysin katsojia siirtymään esitystilan toiselle puolelle. Olin ajatellut, että siirtymispyyntö olisi osa ”tiedotusroolia”. Esitystilanteessa havaitsin, että siirtymispyyntö onkin jo esitystilannetta ja puhe on esityksen materiaalia. Nyt tämä kohta jäi hämmentyneeksi välitilaksi, enkä muista mitä sanoja käytin siirtymispyynnössä. Näin toteutusvastuu siirtyi katsojille.

Halusin välttää työpajojen kokeiluissa ja esityksissä puhetta, koska ilmaiseva puhe vie mielestäni ilmaisun ja kokemuksen pois ruumiista. Tämä näkemykseni on intuitiivinen, enkä sen pohjaksi perehtynyt tutkimukseen. Kyseessä on omasta tekemisestä syntynyt kokemus. Puhetta välttämällä voi rauhoittaa työskentelyä ja auttaa keskittymään omiin havaintoihin. Ilman kommunikoivaa puhetta voi myös paremmin päästä kosketusaistin (ks. luku 3.2) kautta kontaktiin tilan ja toisten ihmisten kanssa.

Kahdessa omassa esityksessäni ei siis myöskään ollut puhetta tai ääntelyä. Näin liityin materiaalisuuden osalta nykyteatteriin ja uuteen esittämiseen. Pidin tosin suunnitteluvaiheessa mahdollisena myös tekstimateriaalia, vaikka en halunnutkaan toteuttaa esitystä siten, että sanoittaisin oman ruumiillisen kokemukseni ja tämän jälkeen tuo sanoitus olisi esityksen materiaalia. Nyt *Viimeiseen hengenvetoon* -kappaleen sanoitus edusti tekstimateriaalia. Itselleni tuo sanoitus on merkityksellinen, mutta koska sanoitus ei hahmottunut katsojille, ei sitä voi pitää esityksen osana.

En halunnut esittää (puhua) tekstiä, koska oma puhe hahmottuu niin eri tavoin itselle kuin kuulijoille. Koin pystyväni punnitsemaan muita esityksen materiaaleja suunnitteluvaiheessa paremmin kuin omaa puhettani, joten jätin puhemateriaalin pois. Toisaalta en myöskään näe esittävää ruumistani samalla tavoin kuin katsojat, joten tällä perusteella en olisi voinut käyttää ruumistani esityksen materiaalina. Kysymys puheen välttämisestä on olennainen, mutta en tässä vaiheessa löydä siihen vastausta.

Esiintyjänä olin mielestäni ennen muuta esityksen kaikkien osa-alueiden koostaja ja koossapitäjä. En ollut puhuvan tai toimivan ihmisen esittäjä, vaan käytin ruumistani esityksen materiaalina. Myöskään katsojat eivät havainneet minua puhuvan tai toimivan ihmisen esittäjänä. Ensimmäisessä esityksessä katsojat havaitsivat esiintyjän, joka

oli heille tuttu ihminen. Toisessa esityksessä he havaitsivat esiintyjän, joka teki tai aikaansai toimintoja ja tapahtumia.

Suunnitteluvaiheessa pohdin ajatusta, että ruumis voi myös itsessään olla näyttämö. Tästä kuitenkin luovuin, koska sen toteuttaminen vaatii sellaista ruumiin- ja näyttelijän-tekniikan harjoittamista, joka ei ollut mahdollista tämän opinnäytetyön puitteissa. Sen sijaan ajatus ruumiista esineenä ja esineestä ruumiina tuntui olennaiselta. Nähdäkseni ensimmäisessä esityksessä toteutui ajatus ruumiista esineenä ja toisessa esityksessä ajatus esineestä ruumiina.

Katsoja-dokumentoijat tekivät vain vähän suoranaisia tilallisia havaintoja esityksistä. Oletan kuitenkin, että tilalliset ratkaisut vaikuttivat havaintoihin. Ensimmäinen esitystila oli rajattu, mutta sen toiselle puolelle avautuva katsomistila ei ollut yhtä tarkkarajainen. Sekä esitys- että katsomistila olivat teatterisalim ”takapihaa”, katsomorakennelman taakse jäävää tilaa, johon säilötään tavaraa ja josta käsin hoidetaan valo- ja äänitekniikkaa. Ensimmäisessä esityksessä katsojat liikkuvat yli esitystilan ja seisovat katsomistilassa. Katsojat myös valitsivat sijaintinsa ja etäisyyden.

Toisessa esityksessä esiintyjä liikkui ja valitsi sijaintinsa ja etäisyyden, kun taas yleisö istui heille osoitetuilla paikoilla. Toisen esityksen katsomistila oli rajattu, mutta esitystila ei ollut yhtä tarkkarajainen. Koko teatterisali oli mahdollista esitystilaa. Katsojien taakse jäävä esitystila oli rajattu suhteessa katsojiin, mutta näyttämöllä oleva esitystila määrittyi esiintyjän tekojen sekä esineitten myötä. Ajattelen, että näin esitys loi oman tilansa.

Luvussa 3.2 kirjoitin siitä, että näkö- ja kosketusaistimukset edellyttävät liikettä. Ensimmäisessä esityksessä katsojat liikkuvat ja heillä oli enemmän mahdollisuutta olla katsoessaan liikkeessä kuin toisessa esityksessä, jossa katsojille osoitettiin tuolit. Ensimmäisessä esityksessä katsojat käyttivät mahdollisuutensa etäisyyden valitsemiseen ja menivät kauemmas esitystilasta kuin mihin odotin heidän jäävän. Sen sijaan dokumentit eivät vahvista sitä, että näkö- ja kosketusaistimukset edellyttäisivät aina liikettä. Mielestäni kosketusaistimus on myös se, että kokee esiintyjän kosketuksen epämieluisaksi. Kummankin esityksen dokumenteissa oli myös runsaasti näköhavaintoja.

Katsoja-dokumentoijat kirjoittivat sekä preesensissä että imperfektissä. Tässä ei ollut havaittavaa eroa ensimmäisessä ja toisessa esityksessä. Oletan, että eri aikamuotojen käyttö liittyi lähinnä kunkin katsojan omaan yksilölliseen havainto- ja kirjoitustapaan.

Opinnäytetyön tutkimusmenetelmää hahmotellessani kirjoitin myös fenomenologisesta reduktiosta (luku 2.1), jossa ihmettelystä on avainrooli. Reduktiolla tarkoitetaan pyrkimystä tulla tietoisiksi omaa ajattelua ja toimintaa ohjaavista julkilausumattomista perusedellytyksistä. Katsojadokumenteissa on vahvasti ihmettelevä sävy ja lisäksi paljon oman ajattelun ja kokemistavan reflektointia. Katsojat tuottivat siis jo valmiiksi fenomenologista materiaalia pohdintaani varten.

Toki on huomattava, että katsojat halusivat tehdä havaintoja ja olivat sen suhteen virityneitä. Suurin ero dokumenteissa näyttäisikin olevan se, että toisen esityksen dokumentit painottuvat kokemuksellisuuteen ja esityksestä syntyviin mielikuviin, kun taas ensimmäisessä esityksessä korostuvat omat ja esiintyjän toiminnot.

Entä mikä teki kummastakin esityksestä esityksen ja missä määrin ne olivat esityksiä? Kumpikin esitys oli esitys jo siksi, että katsojat suhtautuivat niihin esityksinä. He tiesivät tulevaisuutta tapahtumaan, joka rajautui ajallisesti esityksiin, dokumentointiin ja loppukeskusteluun. Kummassakin esityksessä esittäjä esitti jotakin (liikettä, tekoa) ja asetti jotakin esille (oma ruumis, lattiaan teipattu ruumis, sukkahousut, kasettisoitin, munankeitin). Kumpikin tapahtui yleisön läsnä ollessa ja yleisölle.

Entä *kaksinaisuus*? Vertasivatko tai viittasivatko ne johonkin toiseuteen? Esittivätkö ne jotakin maailmasta, kuvasivatko ne jotakin tai kertoivatko ne jostakin, mitä ne eivät itse olleet luoneet? Yksi tapa rakentaa *kaksinaisuutta* voisi olla esityksen nimeäminen. En kuitenkaan nimennyt esitystapahtumassa kumpaakaan esitystä katsojille. *Kaksinaisuus* jäi siis esityksen muiden elementtien varaan.

Nyt ajattelen, että *kaksinaisuuden* kannalta *Nostalginen ruumis* on enemmän esitys kuin *Tilaa vievä ruumis*. *Tilaa vievä ruumis* -esityksessä oli toki muutenkin vähemmän elementtejä, mutta lattiaan teipatut ääriviivat olivat oikeastaan sen ainoa tai selkein *kaksinaisuus*-elementti, kun taas *Nostalgisessa ruumiissa* oli elementtejä, jotka viittasivat ajalliseen toiseuteen, toiseen ruumiilliseen ja kulttuuriseen aikakauteen.

Kummassakin esityksessä toteutui nähdäkseni myös jaettu ja merkityksellinen tilanne. *Tilaa vievä ruumis* -esityksessä tilanne oli vahvemmin jaettu, kun katsojat liikkuvat osin samassa tilassa esiintyjän kanssa ja he pystyivät myös valitsemaan etäisyytensä. Katsojat jakoivat tilannetta myös keskenään. Kun yksi päätti välttää astumasta teipatuille

ääriviivoille, tekivät muut samoin. Sama seuraaminen toteutui, kun katsoja, jolle ensimmäisenä heitettiin teippimyty, otti siitä kopin, eikä antanut sen tippua lattialle.

Esitystilanteen merkityksellisyyden arviointi on monimutkaisempaa. Dokumenttien perusteella voisi tulkita, että katsojat kokivat *Tilaa vievä ruumis* -esityksen rajallisena hetkenä ja sikäli merkityksellisenä tilanteena. Itse koin, että katsojat halusivat tukea esittäjälle merkityksellistä tilannetta. *Nostalginen ruumis* -esityksessä jo tilallinen ratkaisu johti siihen, että olin enemmän esiintyjä kuin katsojille tuttu ihminen. Kuitenkin *Nostalginen ruumis* -esityksen dokumenteissa oli selvästi enemmän vahvasti kokemuksellista materiaalia, mikä ylipäätään viittaisi merkityksellisempään esitystilanteeseen.

Helsingin työpajassa esityksen rakenne, rytmi, jännite ja leikin tuntu loivat minulle vahvan katsojakokemuksen. Näistä kahdesta esityksestä *Nostalgisessa ruumiissa* oli selkeämmin suunniteltu rakenne ja suuremmat rytmivaihdokset, vaikka ainakaan rakenne ei dokumenttien perusteella tullut havaituksi. Jännite tuntui kummassakin esityksessä liittyvän etäisyyteen, osallisuuteen ja valinnan mahdollisuuteen, eikä siis leikin tuntuun ainakaan siinä mielessä kuin olen leikin tähän asti käsittänyt.

Tutustuin Roger Caillois'in *agoniin* eli kamppailun käsitteeseen (luku 4.3) vasta toteutetuani esitykselliset kokeilut. Katsojadokumenttien valossa tuntuisi mahdolliselta, että *agon* tukisi merkityksellistä esitystilannetta. Toisaalta jännitteen ja vaaran tunnun ei tarvitse syntyä katsojan ja esiintyjän välillä, vaan esiintyjä voi tuoda sen jonkin elementin tai materiaalin varassa esitystilanteeseen.

Myös kamppailun käsite itsessään on kiinnostava, kun ajattelee etäisyyteen, osallisuuteen ja valinnan mahdollisuuteen liittyvää jännitettä esitystilanteessa. Esitystilanteen kontrollin pitää kuitenkin olla jaettu esiintyjän ja katsojan kesken, jolloin se liittyy ”leikin” eli esitystilanteen puitteisiin ja niistä tulkittaviin sääntöihin. Kekseliäisyys taas liittyy tiettyyn rakenteeseen ja rytmiin, jotka mahdollistavat hetkessä elävän esitystilanteen.

Esityskäsityksessäni on painottunut edellä mainittujen seikkojen lisäksi tekijän intentio. Näiden esitysten pääasiallinen intentio oli tutkimuksellinen, minkä myös katsojat tiesivät. Katsojadokumenteissa oli kuitenkin pohdintaa siitä, mitä esityksillä mahdettiin haakea ja mitä niissä oli tarkoitus tuoda esiin. Voisi siis päätellä, että katsojalle on tärkeää sen välittyminen, että tekijällä on ylipäätään intentio ja intention pitää liittyä itse esitykseen, ei esimerkiksi sen tutkimukselliseen käyttöön.

Entä millainen ruumiinkuva esityksistä hahmottui? *Tilaa vievä ruumis* -esityksessä oli konkreettinen ruumiin ääriviivojen kuva. Elävä ruumis kohtasi tuon ruumiinkuvan, joka koettiin kuin ”oikea” ruumis eli jonakin, jonka päälle ei saanut astua. Myös katsojan oma ruumis oli jotakin, jota ei saanut talloa, vaikka tila olisi ahdas. Katsojat olivat tietoisia omasta ja toisen ruumiista sekä ruumiin rajoista. Ruumiin koettiin myös olevan rikki revittynä omasta tahdosta.

*Nostalginen ruumis* -esityksen ruumiinkuva oli epäselvempi ja hahmottui katsojadokumenteista lähinnä energiana. Oman ruumiin rajat ja itsellisyys nousivat esiin, kun katsoja ei pitänyt siitä, että häntä kosketettiin takaapäin hänen tahtomattaan. Ruumiin rajat ja rajallisuus sekä kehon ”täytyminen” ja kehonkokemuksen raskaus nousivat esiin teemoina, mutta eivät katsojien omana kokemuksena esitystilanteessa.

Voisi ajatella, että vaikka *Nostalginen ruumis* -esityksen esitystilanne oli merkityksellisempi ja synnytti ruumiillista energiaa, niin *Tilaa vievä ruumis* -esityksessä itse esitystilanne tuotti tietynlaisen ruumiinkuvan. Ehkä juuri jaetun tilanteen korostuminen mahdollisti tämän. *Nostalginen ruumis* -esityksen ruumiinkuva syntyi puolestaan esityksestä tulkituista teemoista.

Sinänsä ruumiinkuvat olivat samansuuntaisia ja niissä korostuivat rajat, itsellisyys, kunnioitus ja valinnat. Lisäksi *Nostalginen ruumis* -esityksen ruumiinkuva laajeni keveys-raskaus-akselille, jota olin itse asiassa hakenut *Tilaa vievä ruumis* -esityksessä, joten näin tämä elementti siirtyi esityksestä toiseen.

## 6 Esityskäsityksen ja ruumiinkuvan prosessi

Luvussa 5.1 muotoilin tutkimuskysymykseni uudelleen seuraavasti: (1) Mikä on minulle esitys? (2) Miten esityskäsitykseni muuttuu tämän prosessin myötä? (3) Millainen ruumiinkuva hahmottuu esitysten myötä? (4) Miten esityskäsityksen ja ruumiinkuvan prosessit vaikuttavat toisiinsa?

Eräänlaiseksi alakysymykseksi siirtyi: Miten tehdä esitys vanhenevasta ruumiista, jos kokemus/käsitys siitä on, että se on jotain, mitä kukaan ei halua katsoa? Tähän vastaan ensimmäiseksi.

Esityksen voi tehdä mistä tahansa. Kun katsojat ovat läsnä esityksessä, he katsovat sitä joka tapauksessa. En tosin tiedä, tuleeko kukaan katsomaan esitystä nimeltä ”Vanheneva ruumis” juuri tämän nimen houkuttelemana. Miten-kysymyksen sijasta voi tietenkin kysyä Miksi-kysymyksen, johon vastaan: Esitys kannattaa tehdä juuri sellaisesta asiasta, jota kukaan ei muutoin halua nähdä.

Tässä kohden on hyvä tarkentaa, että käytän katsoja-sanaa tietoisesti. Olen siirtynyt siihen opinnäytetyöprosessin myötä, koska se viittaa suorimmin havaintojen tekemiseen. Koska ajattelen, että esitys on se, mitä katsoja siitä havaitsee, ovat juuri aistimukset ja havainnot olennaisia. Havaintoja tai aistija ovat kuitenkin hankalampia sanoina kuin vakiintunut katsoja-sana, vaikka se viittaakin vain yhteen aistiin. En halua käyttää osallistuja- tai kokija-sanoja, koska esitys on esitys, vaikka katsoja ei aktiivisesti osallistuisi esitykseen tai kokisi juuri mitään.

Miten esityskäsitykseni on sitten muuttunut tämän opinnäytetyöprosessin myötä? Jo elokuussa 2011 määrittelin esityksen tilanteeksi, mutta en vielä painottanut tilanteen merkityksellisyyttä. Tilanteen lisäksi korostin tekijöiden intentiota sekä uutta näkökulmaa, rytmiä ja värejä. Joulukuussa 2011 esityskäsitykseni oli pääosin samanlainen kuin elokuussakin.

Kevään 2012 mittaan esityskäsitykseni painottui yhä enemmän kohti merkityksellistä tilannetta. Näin esitystilanne alkoi tulla tärkeämmäksi kuin se, mitä esitetään. Tai niin, että se mitä esitetään, tulee esitykseksi vain esitystilanteessa. Mitä merkityksellisempi esitystilanne, sitä enemmän esitettävä saa esityksen muodon tai sitä enemmän kyseessä on esitys. Näin ajattelin myös kesällä 2012 suunnitellessani opinnäytetyöhön sisältyviä esityksellisiä kokeiluja.

Opinnäytetyöprosessin varrella (luku 3.2) ajattelin hetken, että eletty liha eli oma vanheneva ruumiini voisi esittää itse itsensä. Epäröintiäni tämän ajatuksen suhteen kasvoi, kun luvussa 4.1 matkaani tarttui Richard Baumanin *kaksinaisuuden* käsite. Esitykselle olennaista on sen mukaan viittaaminen johonkin toiseuteen, itse esitystilanteen ulkopuolella olevaan. Tai: esittävä taide on esittävää siksi, että se esittää jotakin maailmasta, jota se ei itse ole luonut (Arlander 2011, 87). Jos siis joku haluaisi katsoa ”pelkkää” vanhenevaa ruumistani, ei se olisi kuitenkaan esitys vanhenevasta ruumiista.

Nora Rinteen esittämä ajatus, että taiteilija-tekijä on myös tulkitsija ja yleisö-tulkitsija on myös tekijä (Rinne 2009, 38) vaikutti osaltaan esityksellisten kokeilujen katsojadokumentointiin. Nojautuin siinä myös Denis Guénounin ja Peter Brookin näkemyksiin (luku 4.3), joissa esiintyjä on katsojayhteisön jäsen sekä Brookin havaintoon ranskan kielen yleisöä ja katselijaa merkitsevästä sanasta *assistance*, jonka pohjasana *assister* tarkoittaa *auttaa, olla paikalla*.

Nora Rinteen näkemys katseen kohteeksi asettautumisesta tekona ja siitä, että esittäjä katsoo työstä takaisin katsojaan (Rinne 2009, 26) vaikuttaa myös esityskäsitykseeni. Tosin en ajattele, että taidottoman ruumiin pitäisi asettautua aina itse katseen kohteeksi, jotta esittäjä voisi katsoa työstä takaisin katsojaan, vaan tuo esittäjän katse voi katsoa muiden esityksen elementtien kautta.

Ajattelen, että ruumiin esittäminen on eri asia kuin ruumiin esille tuominen. Juuri *kaksinaisuus* tuo esitykseen sen ”hengitystilan”, joka puuttuu vaikkapa tosi-tv-ohjelmista. Esityksellisissä kokeiluissa päädyin kuitenkin itse esittämään vanhenevalla ruumiillani esitystä vanhenevasta ruumiista. Luvussa 4.3 esittelemääni näyttelijändramaturgiaan (Silde 2011, 216) nojautuen ajattelin kuitenkin, että esittäjänä olen ennen muuta esityksen kaikkien osa-alueiden koostaja ja koossapitäjä, minkä lisäksi ruumiini on yksi esityksen monista materiaaleista. Tässä kohden lisäsin opinnäytetyön otsikkoon kysymysmerkin.

Minua alkoi myös kiehtoa ajatus esityksestä, joka luo oman tilansa. Pohdin läsnäoloa ja poissaoloa, kokemusta täällä olemisesta ja kokemusta toisaalla olemisesta (luku 4.2). Ajattelin, että näissä Baumanin hahmottelema *kaksinaisuus* painottuisi juuri tilana ja tilanteena, ei niinkään johonkin asiaan tai teemaan vertaamisena tai viittaamisena. Nyt ajattelen, että nämä ajatukset ovat ristiriitaisia keskenään. Jos esitys luo oman tilansa, ei *kaksinaisuuden* elementti voi tulla tilan ja tilanteen muodossa, vaan se täytyy tuoda esitykseen muuta kautta.

Olen pohtinut myös toistoa (luku 4.3), joka on keskeisiä rituaalin ja leikin elementtejä. Nyt ajattelen, että esitys on toistettuna enemmän esitys kuin kertaluontoisena. Jos esityksellä on tietty rakenne, se on toistettavissa. Myös kertaluonteinen esitys on siis minulle esitys, jos siinä on toiston mahdollisuus.

Aivan opinnäytetyöprosessin loppuvaiheessa tutustuin Roger Caillois'in *agoniin* eli kamppailun käsitteeseen. Käsite on kiinnostava etenkin, kun ajattelee etäisyyteen, osallisuuteen ja valinnan mahdollisuuteen liittyvää jännitettä esitystilanteessa. Kamppailu ei tarkoita kilpailua, vaan tosissaan olemista. Kamppailu voisi myös virittää merkityksellisen esitystilanteen törmäyttämällä elementtejä ja materiaaleja.

Nyt tiivistän esityskäsitykseni seuraavanlaiseksi määritelmäksi:

Esitys on merkityksellinen tilanne, jonka esittäjä(t) ja katsoja jakavat ja jossa on kamppailun jännite. Esitys viittaa johonkin toiseuteen, itse esitystilanteen ulkopuolella olevaan. Esitys luo oman tilansa ja esitys on toistettavissa. Esittäjä on esityksen eri elementtien koostaja ja koossapitäjä. Ja lopulta esitys on se, mitä katsoja siitä havaitsee.

Tilanteen on siis oltava merkityksellinen sekä esittäjälle (esittäjille) että katsojalle. Kun tilanne on merkityksellinen esittäjälle, on siinä mukana myös esittäjän intentio.

Edellä mainittu esityskäsitys on kooste asioista, jotka koen olennaisina, jotta esitys olisi mahdollisimman paljon esitys. Olen hakenut ja haen todennäköisesti jatkossakin erityisesti niitä seikkoja, jotka tekevät esitystilanteesta merkityksellisen. Tästä syystä käsitteelin rituaalia (luku 4.3), jossa merkityksellisen tilanteen elementit ovat selkeästi näkyvillä. Rituaalin elementit ovat jääneet kuitenkin prosessin myötä taka-alalle samalla, kun *kaksinaisuus* ja myöhemmin myös kamppailun jännite (*agon*) ovat korostuneet.

On mahdollista, että jatkossa kyseenalaistan esityskäsityksessäni sekä kamppailun jännitteen että vaikkapa sen, että esitys luo oman tilansa. Mutta juuri tässä vaiheessa ne ovat erittäin merkityksellisiä, kun mietin sitä, mikä on minulle esitys.

Entä millainen on ollut ruumiinkuvani prosessi tämän opinnäytetyön myötä? Toisin kuin esityskäsityksen suhteen, en ollut opinnäytetyöprosessin alkaessa tietoisesti miettinyt ruumiinkuvaani tai kirjoittanut siitä mitään. Kuten johdannossa totesin, oli tämän opinnäytetyön työnimenä pitkään "Kehon rajat ja rajallisuus". Työnimi sisälsi ajatuksen kohti kuolemanpelkoa menemisestä menemällä kohti omaa vanhenevaa ja kuolevaista ruumista. Tätä kautta voisi ajatella, että ruumiinkuvani opinnäytetyöprosessin alkaessa oli vanheneva ja kuolevainen ruumis. Kuva kaipasi siis tarkennusta.



Opinnäytetyöprosessin varrella (luku 5.1) koin, että kokemus omasta ruumiista ja sen siirtyminen esitykseksi jäivät tutkimuskysymyksenä taka-alalle, kun päätin toteuttaa esitykselliset kokeilut ilman työryhmää. Nyt ajattelen, että se alkoi jäädä taka-alalle jo siinä vaiheessa, kun aloin käyttää ruumis-sanaa. Keho ja ruumis eivät tuota samanlaista lähestymiskulmaa, vaikka esimerkiksi Maurice Merleau-Pontyn samaa tekstinkohtaa tulkittaessaan toinen suomalaistutkija käyttää keho- ja toinen ruumis-sanaa.

Oriveden työpajassa käytin vielä keho-sanaa ja siellä kehon (liikkeellinen) kokemus tuotti runsaasti tilallisia havaintoja. Sen sijaan Helsingin työpajassa käytin jo ruumis-sanaa, mikä saattoi vaikuttaa siihen, että työskentelyyn oli aluksi vaikea löytää fokusta. Lopulta työskentely tuotti kuitenkin tärkeitä havaintoja erityisesti esityksestä tilanteena.

Nyt ajattelen, että kokemus omasta ruumiista on kehollinen. Sen sijaan käsitys omasta ruumiista muodostuu ruumiinkuvaksi. Sanan ruumiinkuva otin käyttöön Helena Erkkilän väitöskirjasta (luku 3.2), vaikka täydensin sitä musiikkiterapian näkökulmalla, jossa ruumiinkuva on yksilön kokonaiskäsitys itsestä tuntevana, tahtovana ja toimivana olentona. Pohdin ruumista tilanteena sekä ajan katkonaisuutta ja paikkakokemuksen hajanaisuutta (luku 3.3), mutta myös vaatimusta oman ruumiin ja terveyden hallinnasta sekä muokkaamisesta tai suostumisesta muokattavaksi.

Omaa ruumiinkuvaani vanhenevasta ja kuolevaisesta ruumiista olen tarkentanut ajassa ja tilassa. Lihallisuus korostui varhaisuusruotsin ilmaisujen ´tyhjä tila´ ja ´tilaa vievä´ myötä (luku 3.1) ja luvussa 3.2 tulivat mukaan intentionaalinen ja aktiivinen ruumis sekä kosketusaistin merkitys. Lisäksi ymmärsin, että tarvitaan aina toista, joka täydentää ja muuttaa kuvaa itsestäni. Tämän pohjalta voisi ajatella, että esitystilanne vaikuttaa ainakin esittäjän ja ehkä myös katsojan ruumiinkuvaan.

Tässä vaiheessa opinnäytetyötä hahmotan ruumiinkuvani seuraavasti: *tilaa vievä, rajallinen, katkonainen ja hajanainen*.

”Tilaa vievä” edustaa minulle tilallisen hahmotuksen lisäksi intentionaalista ja aktiivista ruumista. ”Rajallinen” on kuolevainen ja lihallinen ruumis, jonka hahmottumiselle kosketusaisti on merkittävä. ”Katkonaisuus” liittyy ruumiin ajallisuuteen ja ”hajanaisuus” puolestaan tilallisuuteen sekä rajojen häilyvyyteen ja muokattavuuteen.

Hahmottelemistani ruumiista (luku 3) jäivät lihallinen ja yhteiskunnallinen ruumis vielä kirjallisuustarkastelussa tarkentumatta ja ajattelin niiden tulevan ymmärrettäviksi, kun ne saavat esityksen muodon. Edellä hahmotellusta ruumiinkuvasta ne ovat nähdäkseni eroteltavissa siten, että ”tilaa vievä” ja ”rajallinen” antavat muodon lihalliselle ruumiille, kun taas ”katkonaisuus” ja ”hajanaisuus” hahmottavat yhteiskunnallista ruumista.

Johdannossa kirjoitin ajattelevani, että ruumiinkuva voi hahmottua esitysten tekemisen prosessissa. Itse asiassa näin tapahtuikin. Rakensin esitykselliset kokeilut ruumiinkuvan ja esityskäsityksen vielä jäsentymättömistä elementeistä ja toinen esityksistä näytti minulle ruumiinkuvan, jonka koen omakseni tällä hetkellä. Kumpikin esityksistä vaikutti myös esityskäsityksen tarkentumiseen. Kuitenkin esityskäsityksen prosessi on ollut tietoisempi ja ”johdetumpi” kuin ruumiinkuvan prosessi.

Kaikki ruumiinkuvani elementit löytyivät nähdäkseni *Tilaa vievä ruumis* -esityksestä, sen lattiaan teipatuista ääriviivoista, niiden katkomisesta ja hajauttamisesta. Itse asiassa ääriviivoja myös hallittiin (lasien läpi) ja muokattiin. Esityksessä katsojien ja esittäjän ruumiit olivat intentionaalisia ja aktiivisia sekä tietoisia ruumiiden rajoista. Tässä esityksessä itse esitystilanne tuntui tuottavan tietynlaisen ruumiinkuvan. Ajattelen, että näin toteutui ruumis tilanteena, vaikkakin se ilmeni toisin päin eli tilanne ruumiina.

## 7 Kohti seuraavia sukelluksia

Teatteri-ilmaisun ohjaajan opintojen myötä minussa on vahvistunut tarve siirtyä ymmärtämisestä ihmettelyyn. Tämä tavoite on koskenut niin tätä opinnäytetyötä kuin ylipäättään maailmassa olemistani. Pysin kohti ihmettelyä jo hahmotellessani tutkimusmenetelmää, sillä fenomenologisessa reduktiossa ihmettelyllä on avainrooli. Ihmettelyyn liittyy myös avoimuus esiin nouseville asioille. Opinnäytetyössä onkin noussut esiin asioita, jotka koen olennaisiksi, vaikka en niitä erityisen hyvin ymmärräkään. Ne kutsuvat jatkosukelluksiin.

”Aikana, jolloin kaikki muuttuu, on etsiminen automaattisesti muodon etsintää” (Brook 1972, 146). Tämä lainaus oli pitkään mukana kirjallisuustarkastelussa. Siirsin sitä luvun 3 ja 4 välillä ja jätin lopulta pois, koska en osannut selittää sitä tai sen yhteyttä toisiin lähteisiin. Nyt ajattelen, että tuossa lauseessa tiivistyy se, miksi minun on tehtävä

esityksiä. Esitys on katoava muoto katoavaiselle ruumiille, ja siksi se on katoava (ja juuri oikea) muoto muullekin katoavalle ja miksei myös syntyvälle.

Muoto ei kuitenkaan riitä minulle esitykseksi, vaan tulen jatkamaan mahdollisimman merkityksellisen esitystilanteen etsimistä. Etsin sitä *agonin* eli kamppailun käsitteen näkökulmasta, koska uskon sen mahdollisuuksiin jännitteen (*suspense*) virittämisessä. Haluan kokeilla eri elementtien ja materiaalien törmäyttämistä sekä etäisyyteen, osallisuuteen ja valinnan mahdollisuuteen liittyvää jännitettä esitystilanteessa.

Esityksen eri materiaaleista jätin omista esityksissäni (luku 5) käyttämättä sekä ilmaisevan puheen että muun ääntelyn. Vaikka liityn ilmaisevan puheen välttämiseksi näin nykyteatteriinkin ja uuteen esittämiseen, ei se kuitenkaan ollut varsinainen syy puheen ja myös ääntelyn pois jättämiseen. Sen sijaan koin, etten pysty punnitsemaan niiden toimivuutta suhteessa muihin materiaaleihin ja esityskokonaisuuteen. En kuitenkaan tiedä, miksi näin oli. Olen tehnyt puhuttuun tekstiin perustuvan teatteriesityksen, jossa myös halusin välttää puheen ilmaisevuutta. Kyseessä on siis jotakin itselleni olennaista, joka ei tule ratkaistuksi tässä opinnäytetyössä ja jota haluan ihmetellä jatkossakin.

Opinnäytetyössäni on ollut keskeisellä sijalla pohdinta esitysten dokumentoinnista. Dokumentointi oli ratkaistava, jotta saisin materiaalia tutkimuskysymysteni tarkasteluun. Katsojadokumentoinnin kokeileminen oli kiinnostavaa ja mielestäni myös perusteltua, sillä näin korostuivat katsojan auttava rooli (*assister*), esiintyjä katsojayhteisön jäsenenä sekä ruumiin havainnoiva luonne. Katsojadokumenteissa oli vahvasti ihmettelevä sävy ja lisäksi paljon oman ajattelun ja kokemistavan reflektointia. Katsojat tuottivat siis jo valmiiksi fenomenologista materiaalia opinnäytetyön pohdintaa varten.

Suhtaudun useiden esitystutkijoiden tapaan dokumentointiin ristiriitaisesti etenkin, kun ajattelen esitystä katoavana muotona. Ajattelen kuitenkin, että esitysten dokumentointi on tarpeen, jotta voin tarkastella eri tavoin esitystilanteen merkityksellisyyttä, ilmaisevaa puhetta ja mitä kaikkea jatkosukellukset nostavatkaan esiin. Kokeilen jatkossakin katsojadokumentointia myös siksi, että se on tila yhteiselle ihmettelylle. Dokumentoinnin tapa voi tosin olla muukin kuin kirjoittaminen. Keinot ovat ne, joita esitys vaatii.

## Lähteet

Anttila, Eeva 2012. Minäkö tutkija? Johdanto laadulliseen/postpositivistiseen tutkimukseen. Teatterikorkeakoulun verkkoluentomateriaali. [Verkkodokumentti]. Saatavuus: <<http://www.xip.fi/tutkija/index.htm>> (luettu 11.10.2012).

Anttila, Pirkko 2006. Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen. Hamina: Akatiimi.

Arlander, Annette 1998. Esitys tilana. Vantaa: Teatterikorkeakoulu.

Arlander, Annette: Performanssista ja esitystaiteesta. Teoksessa Annette Arlander (toim.) 2009. Esseitä performanssista ja esitystaiteesta. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Arlander, Annette: Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) 2011. Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like.

Backman, Ida-Lotta 2011: Through the gate – with intention. Backmanin koostama kurssimateriaali pohjautuen hänen lisensiaattityöhönsä: Sharing WITH rather than performing FOR, 2003. Teatterikorkeakoulu.

Bogart, Anne 2004. Ohjaaja valmistautuu: seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Jyväskylä: Like.

Brook, Peter 1972. Tyhjä tila: nykyteatterista ja sen mahdollisuuksista. Porvoo: WSOY.

Carlson, Marvin 2006. Esitys ja performanssi: kriittinen johdatus. Helsinki: Like.

Chaudhuri, Una: Näytelmien tilat. Teoksessa Pirkko Koski (toim.) 2010. Teatteriesityksen tutkiminen. Keuruu: Like.

Erkkilä, Helena 2008. Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehoitaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto.

Guénoun, Denis 2007. Näyttämön filosofia. Keuruu: Like.

Haapoja, Terike: Peili vai paikka – ajatuksia näyttämön katsomisesta. Teoksessa Annette Arlander (toim.) 2003. Esitystaidetta kohti – kokemuksia, ajatuksia, näkemyksiä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Haapoja, Terike: Tilan politiikka – kuvataiteen ja teatterin vastaliikkeistä. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) 2011. Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like.

Helavuori, Hanna: Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa? Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) 2011. Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like.

Hotanen, Juho: Merleau-Ponty ja ruumiillinen subjekti. Teoksessa Timo Miettinen, Simo Pulkkinen & Joonas Taipale (toim.) 2010. Fenomenologian ydinkysymyksiä. Helsinki: Gaudeamus.

Hulkko, Pauliina: Liha tiskiin ja ruumiita permannelle. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) 2011. Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like.

Jordan-Kilkki, Päivi & Kokko, Jussi & Rissanen, Helena: Toiminnallinen musiikkiterapiamenetelmä ja oppimisvaikeudet – näkökulmia oppimisvaikeuksien kuntouttamiseen. Teoksessa Jaakko Erkkilä & Kimmo Lehtonen (toim.) 1999. Musiikkiterapian monet kasvot. Jyväskylä: Suomen Musiikkiterapiayhdistys r.y.

Klemola, Timo 1998. Ruumis liikkuu – liikkuuko henki? Fenomenologinen tutkimus liikunnanprojekteista. Akateeminen väitöskirja. Tampereen yliopisto.

Koski, Tapio: Kehoni – osallistuvan filosofian premissi. Teoksessa Juha Varto (toim.) 1992. Tanssi, liikunta ja filosofia. Liikunnan filosofian II valtakunnallinen kollokvio 1991. Tampere: Talfit.

Koskinen, Iina & Lukkari, Hanna & Ruonakoski, Erika: Sukupuoli, tilanne ja vapaus Beauvoirin filosofiassa. Teoksessa Timo Miettinen, Simo Pulkkinen & Joona Taipale (toim.) 2010. Fenomenologian ydinkysymyksiä. Helsinki: Gaudeamus.

Laitinen, Tuomas: Katsoja esityksen tekijänä. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) 2011. Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like.

Leinonen, Osku 2012. Butoh – ihmisen matka kohti *hyvän taidetta*. Opinnäytetyö. Metropolia ammattikorkeakoulu, Esittävän taiteen koulutusohjelma.

Merleau-Ponty, Maurice 2006. Silmä ja mieli. Helsinki: Taide.

Mäkelä, Pasi: Realistisen taiteen manifesti. Teoksessa Ei-yymmärtämisen eteisessä 2008. Vaajakoski: Todellisuuden tutkimuskeskus.

Numminen, Katariina: Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) 2011. Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like.

Orblin, Cécile: Esiintymisen paradoksi: esittämisestä luopuminen. Teoksessa Arlander Annette (toim.) 2003. Esitystaidetta kohti – kokemuksia, ajatuksia, näkemyksiä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Parviainen, Jaana 2006. Meduusan liike: mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa. Helsinki: Gaudeamus.

Rantala, Raija-Sinikka 2009. Klovni: kun käänsin toisen posken. Keuruu: Like.

Rinne, Nora: Taidoton esittää itseään – Narsismi esityksenä ja naistaiteilija katseen kohteena. Teoksessa Annette Arlander (toim.) 2009. Esseitä performanssista ja esitystaiteesta. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Sauter, Willmar: Teatteritapahtuma. Uusia alkuja. Teoksessa Pirkko Koski (toim.) 2010. Teatteriesityksen tutkiminen. Keuruu: Like.

Silde, Marja (toim.) 2011. Nykynäyttelijän taide, horjutuksia ja siirtymiä. Helsinki: Maahenki.

Tapper, Janne: Työ, työntekijä ja yhteiskunta Jouko Turkan teatterikoulutuksessa. Teoksessa Marja Silde (toim.) 2011. Nykynäyttelijän taide, horjutuksia ja siirtymiä. Helsinki: Maahenki.

Varto, Juha 2008. Tanssi maailman kanssa – Yksittäisen ontologiaa. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry / niin & näin.