

Humanistinen tiedekunta
Filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen osasto
Teatteritiede
Helsingin yliopisto

POSEERAAMISIA JA ITSENSÄ YLITTÄMISIÄ

Habituksen esteettinen muokkaaminen 1980-luvun Helsingin kaupunkikulttuurin murroksessa

Marja Silde

VÄITÖSKIRJA

Esitetään Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella julkisesti tarkastettavaksi
Päärakennuksen auditoriumissa XIII lauantaina 27.1.2018 klo 10.

Helsinki 2018

ISBN 978-951-51-4020-3 (nid.)
ISBN 978-951-51-4021-0 (PDF)

Unigrafia
Helsinki 2018

SISÄLLYS

| | |
|--|-----------|
| Abstract..... | 5 |
| Kiitokset..... | 7 |
| 1 Johdanto | 8 |
| 1.1 Tutkimuksen taustaa | 11 |
| 1.2 Teoreettinen viitekehys..... | 17 |
| 1.3 Aiempi tutkimus ja lähdeaineisto | 26 |
| | |
| I YHTEISKUNNALLIS-KULTTUURISEN MURROKSEN KONTEKSTI | |
| 2 Kulttuurin monimutkaistuminen ja kaupunkikulttuurimurros..... | 35 |
| 2.1 Itsen esteettinen luominen ja kulttuurin monimutkaistuminen..... | 36 |
| 2.2 Kaupunkikulttuuri ja kulttuurin alueiden sekoittuminen | 38 |
| 2.3 Matkailu, vaikutteet ja DIY-kulttuuri | 44 |
| 2.4 Media ja hyvinvointivaltio-ajattelu murroksessa | 46 |
| | |
| II HABITUKSEN ESTEETTINEN MUOKKAAMINEN JA RUUMIINTEKNIIKAT | |
| 3 Futuristiklubbaajien ruumiintekniikat | 56 |
| 3.1 Teknologian, median ja kaupunkitilan vaikutteet | 56 |
| 3.2 Ruumista muokataan peilin edessä..... | 64 |
| 3.3 Poseeraaminen; persona ja epäpersoonallinen kommunikaatio | 66 |
| 3.4 Ristiinpukeutuminen..... | 73 |
| 3.5 Camp sensibiliateetti..... | 76 |
| 3.6 Sukupuoli ruumiintekniikan asiana | 79 |
| 3.7 Katsojien ruumiintekniikat | 81 |
| | |
| 4 Näyttelijäopiskelijan ruumiintekniikat..... | 83 |
| 4.1 Ei-refleksiivisyyteen pyrkivä ruumiintekniikka | 88 |
| 4.2 Itsen luominen muodon antamisena; nietzscheläiset vaikutteet | 104 |

III AISTIKENTÄT JA VAIKUTTAVAT KUVAT; HÄTKÄHDYTTÄMINEN JA HORJUTTAMINEN

| | | |
|----------|---|------------|
| 5 | Futuristiklubbaajien hätkähtäminen ja hätkähdyttäminen | 115 |
| 5.1 | Peilaaminen, identiteettityö ja kulttuurin kuvallistuminen..... | 116 |
| 5.2 | Peilaaminen aistisena vaikuttamisena | 119 |
| 6 | Näyttelijäopiskelijan horjuttaminen | 124 |
| 6.1 | Läsnäolo..... | 126 |
| 6.2 | Karisma ja koulutuksen karismaattinen organisoituminen | 137 |

IV HABITUKSEN ESTEETTINEN MUOKKAAMINEN KRITIIKKINÄ JA VASTAUKSENA MURROKSEEN

| | | |
|-----------|---|------------|
| 7 | Futuristiklubbaajan habitus kritiikkinä..... | 150 |
| 7.1 | Tavallisen ihmisen kritiikki | 152 |
| 7.2 | Toisen materiaalin lainaaminen ja erimielisyyden alue..... | 153 |
| 7.3 | Hyvinvointivaltion kritiikki; ei työn eikä tuotannon ruumis | 157 |
| 7.4 | Ei yrittäjärumiin esitys | 161 |
| 7.5 | Kritiikki agraarisporvarillista kansalaisihannetta kohtaan..... | 163 |
| 7.6 | Poseeraus haastaa porvarillisen ruumiin | 165 |
| 7.7 | Sukupuolijärjestyksen ja heteroseksuaalisuuden haastaminen | 167 |
| 7.8 | Itsen esteettinen poispaikaltaan hätkähdyttäminen | 168 |
| 8 | Näyttelijäopiskelijan habitus kritiikkinä | 172 |
| 8.1 | Sivilisaatiokritiikki | 173 |
| 8.2 | Katsojan aktivoiminen | 176 |
| 8.3 | Porvarillisesta kulttuurikritiikistä rahvaan kritiikkiin..... | 178 |
| 8.4 | Porvarillistuneen teatterin kritiikki | 183 |
| 8.5 | Sivilisaatiokritiikin kritiikki | 185 |
| 8.6 | Instituutiokritiikki ja taiteen autonomian puolustaminen | 185 |
| 8.7 | Ei postmodernia näyttämön vallan kritiikkiä | 193 |
| 9 | Habitusten suhde aikakauden muuhun kulttuurikritiikkiin..... | 197 |
| 9.1 | Kulttuurikritiikki kaipasi liikettä ja asennetta | 197 |
| 9.2 | Sukupolvikapinaa ja irtiotta 1970-luvusta | 200 |
| 9.3 | Yksilön vuosikymmen? | 201 |
| 9.4 | Realismin ja sisältökeskeisen taiteen kritiikki | 202 |
| 9.5 | Ennalta annettujen kategorioiden uudelleen määrittely | 205 |
| 10 | Lopuksi | 207 |
| | Lähteet ja kirjallisuus..... | 215 |

ABSTRACT

The dissertation explores side by side two different practices of aesthetic modification of body; the practice of the so called futuristclubbers (1981-1985) and the actor training practice led by Jouko Turkka in Theatre Academy (1981-1985). The dissertation belongs to the field of theatre studies and performance studies. It utilizes habitus analysis developed here as a tool for performance analysis in an interdisciplinary manner.

The work examines the aesthetic modification of the body as creative actor or artist's habitus in the practices of everyday life and theatre. The habituses are analysed as critical cultural performances in the context of urban cultural change in Helsinki in the beginning of 1980's and as a part of the aesthetization of everyday life and the increasing complexity of culture. Here, the habitus and the body techniques are the key concepts in exploring the practices in their own material-discursive environment. The aim is to juxtapose the creative practices of everyday life and the art practice responding to social and cultural change. In addition it questions what happens to the habitus of an artist when social stage for the performances of the self becomes available for everybody.

The body of the futuristclubber was modified by taking opportunities of the city culture's new affordances. These were for examples the new kinds of urban spaces in which people from different walks of life brought together and found each other in order to innovate creative projects. Another such affordances were new media technology and cheap travelling to European metropolises and their clubs. Futuristclubbers were the first television generation affected by the transhistorical and transnational images of media, culture industry and high culture. With their creative habituses futuristclubbers deconstructed such hegemonic structures of modern society as the division between work and leisure, high and low culture and the continuity of body's appearance and interiority. In addition, their habitus as a critical cultural performance contested the heteronormativity, the ideal of the Finnish citizen modified by agrarian-bourgeois nuclear family values and the masculine performance culture. They challenged the seriousness of the critique by utilizing irony, parody and camp attitude and they questioned the originality and sincerity of the critic by borrowing and iterating already existing material in their theatrical habituses.

The body technique mediated by Jouko Turkka was based on traditions of modern psychophysical theatre and the ideal of romantic artist with Nietzschean influences. According to these traditions the education practice excluded the urban influences and instead trusted in the emptied practicing room and body's own power and imagery. The process of aesthetic-moral modification of the body aimed

to deconstruct the influences of the institutions responsible for socialization but it could not redefine the hegemonic structures of society because of its antagonistic relationship to it. The actor's education practice produced the artist's habitus that was based on inhibition towards urban influences; the uninfluenced artist was supposed to be able to resist the increasing complexity of society in which art as a separate and autonomous sphere was threatened and artist's position and creativity was becoming commonplace.

KIITOKSET

Olen erittäin kiitollinen työni ohjaajille professori Hanna Korsbergille sekä filosofian tohtori Petri Tervolle käsikirjoitusversioideni uupumattomasta kommentoinnista, neuvoista sekä tuesta pitkän kirjoitusprosessin aikana. Tervoa haluan lisäksi lämpimästi kiittää monista pitkästä ja merkityksellisistä keskusteluista työni aihepiiriin liittyen. Professori emerita Pirkko Koskea kiitän kannustuksesta jatko-opintojen pariin.

Kiitokset työni esitarkastajille professori Annette Arlanderille sekä filosofian tohtori Helena Erkkilälle rakentavista kommentaiteista.

Kuuluminen professori Esa Kirkkopellon Teatterikorkeakoulussa vetämään Näyttelijäntyo ja nykyaika -tutkimusryhmään mahdollisti paneutumisen väitöskirjan tekemiseen täyspäiväisesti kahden ja puolen vuoden ajan. Haluan esittää suuret kiitokseni tutkimusryhmän jäsenille; Esa Kirkkopellolle, Pauliina Hulkolle, Petri Tervolle, Janne Tapperille sekä Hannu Tuiskulle hyvistä keskusteluista ja tärkeistä kommentaiteista matkan aikana. Haluan myös kiittää ryhmän tutkivia näyttelijöitä Ritva Sorvalia, Taisto Reimaluotoa, Jari Hietasta sekä Sari Mällistä.

Tärkeää kollegiaalista tukea olen lisäksi saanut teatteritieteen tutkijaseminaareissa. Haluan kiittää Riikka Korppi-Tommolaa, Julia Pajusta, Joonas Lahtista, Jukka von Boehmia, Piret Kruusperea, Katri Tanskasta ja Mikko-Olavi Seppälää saamastani merkittävästä palautteesta. Erityisen kiitoksen haluan osoittaa jatko-opiskelijajaystävälleni ja työhuonetoverilleni Linnea Staralle, jonka kanssa käyty monet keskustelut olivat työni edistymisen kannalta merkityksellisiä. Haluan lämpimästi kiittää teatteritieteen henkilökuntaa; Johanna Laakkosta työni kommentoinnista sekä monista tärkeistä neuvoista kuin myös Tiina Erkkilää moninaisesta avusta.

Kimmo Takalalle, Isa Kukkapuro-Enbomille ja Markku Arokannolle suuri kiitos arvokkaasta kuva- ja lehtimateriaalista.

Haluan osoittaa kiitokseni myös Jenni ja Antti Wihurin Rahastolle, joka on tukenut tutkimustani.

Lisäksi haluan kiittää hyvää ystävääni Tuuja Jänickea käymistämme keskusteluista töidemme tiimoilta. Ari Valkosta ja poikaani Konsta Valkosta haluan kiittää yhteisen elämän jakamisesta, lisäksi Aria kiitän sydämellisesti käymistämme tärkeistä keskusteluista ja tuesta pitkän tutkimusprosessin aikana. Väitöskirjan omista äidilleni Ariadne Sildelle.

1 JOHDANTO

Tässä työssä tarkastelen sitä, miten kaupunkikulttuurimurros muun muassa eri elämänalojen ja elämäntapojen välisten rajojen sekoittumisena vaikutti esteettisesti muokattujen ruumiiden tuottamisen tavoissa. Miten yhtäällä taiteen ja toisaalla jokapäiväisen elämän kekseliäät käytännöt kohtasivat kulttuurin monimutkaisuuden?

1980-luvun alkupuolella Helsinkiin syntyi niin taiteen kentällä kuin jokapäiväisen elämän sosiaalisilla näyttämöillä hetkellisiä, yllättäviä ja intensiivisiä tiloja ja tapahtumia. Niissä yhtäällä ylitettiin jokapäiväisen kokemus ja toisaalla käytettiin hyväksi jokapäiväisen elämän kekseliäisyyttä hybridisoitumalla kulttuuriteollisuuden kuvien kanssa. Tällaisissa tapahtumissa teatterillisesti muokatut habitukset aikaansaivat pahennusta, hätkähdyttivät, hämmensivät ja lumosivat kaupunkilaisia, jakaen heitä myös yleisönä keskenään kiisteleviksi osapuoliksi. Teatterikorkeakoulun lavalla Kino Helsingissä nähtiin nuorten näyttelijäopiskelijoiden latautuneita ruumiita psyko-fyysisestä koettelemuksesta tärisevinä, hikoilevina, huohottavina, kuolaavina, pyristelemässä irti porvarillisten, sivistyneiden ja sovinnaintapojen ”vammauttamasta” ruumiistaan. Nuoret taiteilijanalut etsivät tapaa ”elää vaarallisesti” ja muuttaa koettelemuksellisen taiteensa elämäntavaksi. Samanaikaisesti Helsingin keskustan kaduilla, yökahviloissa ja klubeilla saattoi törmätä dandymaisesti röyhelöpaitaan, smokkiin tai geometriseen asuun, runsaasiin koruihin, liioittelevaan meikkaukseen ja kampaukseen sonnustautuneeseen androgyyniin ”futuristiklubbaajaan”, joka nautti poseeraamisesta ja vaikutuksen tekemisestä julistaen ruumiin esityksensä taiteeksi. Yhtäällä taiteen ja toisaalla jokapäiväisen elämän käytännöissä syntyi siis kummassakin epätavanomaisia ja huomiota herättäviä ruumiin esityksiä ja tapahtumia.¹ Niissä tuotettiin myös luovan, kekseliään subjektin tai näyttelijätaiteilijan habituusia.

Väitöskirjassani tarkastelen rinnakkain helsinkiläisten niin kutsumieni futuristiklubbaajien taiteen kaltaisessa käytännössä (n. 1981-1985) ja Jouko Turkan vetämässä näyttelijäkoulutuksessa (1981-1985) tapahtunutta ruumiin esteettistä muokkaamista sekä affektiivisia ruumiin esityksiä 1980-luvun Helsingin kaupunkimurroksen kontekstissa. Affektiivisella ruumiin esityksellä tarkoitan vaikuttavia, vaikuttuneita sekä vaikuttamattomuuteen pyrkiviä ruumiin esityksiä. Kaupunkikulttuurimurrosta teoretisoin refleksiivisenä modernisaationa; eli toiminnan irtautumisena keskusjohtoistista ja institutionalisista rakenteista, kulttuurin mo-

¹ Jos arki ja taide asetetaan toistensa vastakohdiksi, on Ossi Naukkarisen mukaan mahdollista puhua myös ei-taiteen estetiikasta (Naukkarinen 2009, 132). Tässä työssä arjen sijasta kirjoitetaan jokapäiväisestä elämästä, missä on mahdollista luoda kekseliäitä taiteen kaltaisia tilanteita ja tiloja.

nimutkaistumisena eli dedifferentiaationa ja jokapäiväisen estetisoitumisena sekä affektiivisena kommunikaationa ja yksilöllisyyttä korostavana toiminta- ja puheta-pana. (Mäenpää 2006; Alasuutari 1996; Beck & Giddens & Lash 1995; Featherstone 1991, 1995; Helle 2009; Kortti 2013). Avaan 1980-luvun alun monimutkaistuvaa ja osin jo kadonnutta kaupunkikulttuuria, sen tiettyjä hetkiä, tilanteita, paikkoja ja tunnelmia aiemman kaupunkikulttuuriin keskittyneen kirjallisuuden sekä aineistoni valossa.

Määrittelen sekä futuristiklubbaajien että näyttelijäkoulutuksen käytännöt habituksen esteettisen luomisen/ muokkaamisen käytännöiksi, joita lähestyn ruumiintekniikoiden analyysin avulla. Kummatkin käytännöt tuottivat paitsi affektiivisiä ruumiin esityksiä myös luovaa tai kekseliästä itseä. Turkan näyttelijäkoulutuksessa tämä tarkoitti erityisen taiteilijahabituksen luomista, futuristiklubbaajien taiteen kaltaisessa käytännössä tämä tarkoitti eräänlaista hetkellistä ”elämäntaiteilijuuden”, luovan subjektin, mahdollistamista. Taiteen ja taiteen kaltaiset käytännöt tietysti myös erosivat toisistaan. Futuristiklubbaajat olivat heterogeeninen, marginaalinen ja epämääräinen taiteista, kirjallisuudesta, muodista, mediateknologiasta, pop-musiikista ja muista kulttuuriteollisuuden kuvista vaikuttanut ei-ohjelmallinen ryhmä. Käytäntö pakeni kaikenlaista keskusjohtoisuutta ja muotoutui jokapäiväisen urbaanin elämän kansalliset rajat ylittävissä verkostoissa. Turkan vetämä näyttelijäkoulutus oli osa korkeakouluinstituutiota valittuine opiskelijoineen ja sen käytäntö oli ohjaaja-pedagogin ympärille keskusjohtoisesti organisoitunut. Käytäntö oli osa taiteen normatiivista kenttää, teatterin institutionaalista traditiota sekä ammattiin valmistavaa koulutusta.

Modernissa taidekäsityksessä jokapäiväinen elämä on nähty tavanomaisuutena ja toistona sekä uusintamisen, ylläpitämisen, passiivisen vastaanoton ja sopeutumisen naisisena sfäärinä, mikä saa huipennuksensa kulttuuriteollisuudessa. Lisäksi jokapäiväiseen on liitetty instituutioiden ulkopuolella tapahtuva ruumiillinen ja ei-yksilöllinen yhteen tuleminen spontaanisuus, minkä yhteydessä yhtäältä on korostettu aistillista ja leikillistä seurallisuutta ja toisaalta siihen on yhdistetty massojen pelko vaikuttumisen ja tartunnan pelkona eli yksilöllisyyden menettämisen kauhuna (mm. Huyessen 1986; Sieber 1995; Featherstone 1995; Garelick 1998). Moderni, autonomiaperiaatteen mukainen taidekäsitys on halveksinut suhdetta hyötyyn ja hyödyllisyyteen, vaihtoon, tavaroitumiseen ja kaupallisuuteen. Taiteen kontekstissa - mihin Turkan näyttelijäkoulutuskin sijoittuu - taiteilijan esteettinen luominen on usein asettunut edellä kerrottua jokapäiväisen käsitystä ja modernisaatiota vastaan kulttuuri- ja yhteiskuntakritiikiksi. Taiteilijan tai intellektuellin moraalisesesteettinen, usein herooinen itsen luominen, on tulkittu torjuvaksi vastaukseksi kulttuurin monimutkaistumiselle. Taiteilija-neron luovuuden on ymmärretty edellyttävän eristyneisyyttä ja maailmasta pois kääntymistä. Sen sijaan että moderni taiteilija olisi tarttunut kulttuurin monimuotoistumisen tarjoamiin mahdollisuuksiin, on tämä usein asettunut puolustamaan taiteen auto-

nomiaa. Jokapäiväinen ruumiin muokkaaminen kulttuuriteollisuuden tuotteita ja kuvia hyväksi käyttäen on sen sijaan arvotettu sopeutumiseksi (mm. Featherstone 1995). Jokapäiväisen heteronominen alue - missä futuristiklubbaajat toimivat - voidaan kuitenkin ymmärtää myös toisin kuin modernissa taidekäsityksessä. Michel DeCerteau määrittelee jokapäiväisen elämän kulttuuri- ja kulutustuotteiden sekä kulttuuristen käytäntöjen ja kaupunkitilan kekseliäänä ja juonikkaana, omaa mielikuvitusta ruokkivana käyttämisenä. DeCertaun mukaan hallitsevaa järjestystä voidaan paeta käyttämällä kulttuuria sellaisiin päämääriin ja tehtäviin, joilla ei ole mitään tekemistä hallitsevan järjestelmän kanssa (DeCerteau 1990/2013, 15). Mike Featherstonen mukaan jokapäiväinen ruumiin esteettinen muokkaaminen voi käyttää hyväksi monimuotoistuvan kulttuurin mahdollisuuksia. Se voidaan nähdä vastauksena kulttuurin kompleksistumiselle, missä korostetaan pikemminkin jokapäiväisen kekseliäisyyden heteronomiaa kuin taiteen autonomiaa (vrt. Featherstone 1995).

Kulttuurin monimutkaistumisen ja jokapäiväisen estetisoitumisen onkin ymmärretty liudentaneen rajaa taiteen ja elämän väliltä. Taiteen on väitetty jokapäiväistyneen ja jokapäiväisen taiteistuneen / estetisoituneen ja korkeataiteen, populaaritaiteen ja kulttuuriteollisuuden välisten erojen on nähty madaltuneen. Tämä on ollut osa kulttuurin monimutkaistumista ja monimuotoistumista kulttuurin eri sfäärien limittyessä keskenään (Featherstone 1995, 1991, 65; Sevänen 1998, 391). Jokapäiväisen estetisoitumiseen on liitetty myös kulttuuriteollisuuden, median sekä mainosmaailman kuvien ja merkkien saturoima urbaani ympäristö, missä kuvat vaikuttavat kokijoihinsa mimeettisesti tai affektiivisesti pikemminkin kuin semanttisesti. Tällöin kommunikaatiossa korostuvat elämykset ja tunnelmat. Ylipäänsä kommunikaation on ymmärretty tulleen affektiiviseksi (Beck & Giddens & Lash 1995).

Näin esteettisten ilmiöiden, elämysten, aistimellisuuden, kekseliäisyyden ja luovuuden ei ajatella, toisin kuin modernissa taidekäsityksessä, löytyvän vain taiteen alueelta, vaan esteettisten ilmiöiden ja näyttämön ymmärretään levittäytyneen myös jokapäiväisen alueelle.² Tässä työssä ollaan kiinnostuneita siitä, mitä kulttuurinen murros merkitsi modernin näyttämötaiteilijan tuottamisen käytännölle, kun samanaikaisesti kekseliäitä, esityksellisiä ja taiteen kaltaisia tapahtumia ja ruumiin esteettisen muokkaamisen käytäntöjä ilmestyi katukuvaan. Miten taiteen kaltaiset,

2 Ossi Naukkarinen on erottanut viisi erilaista estetisoitumisen tulkintaa. Ensimmäinen ymmärtää esteettisen, estetiikan ja estetisoitumisen liittyvän nimenomaan taiteeseen, toinen korostaa kuinka estetisoituneessa maailmassa esteettisyys huomataan aistimellisuutena, kolmannen tulkinnan mukaan esteettisesti orientoituneiden ihmisten keskeinen toimintamotiivi on elämysten etsintä, neljäs tulkinta korostaa kuvallisuuden tai visuaalisuuden lisääntymistä länsimaisissa kulttuureissa ja viidennen mukaan estetisoituminen viittaisi ajattelutavan muutokseen, jonka mukaisesti asioita arvioidaan ja hierarkisoidaan kaunis-ruma-janalle asettumisen perusteella (Naukkarinen 2009, 133-134).

kekseliäät käytännöt vaikuttivat käsitykseen taiteilijuudesta ja harjoittamisesta? Minkälaiseksi taiteen sfäärin ja muiden elämänalojen suhde muotoutui?

Minkälaista suhdetta tarkastelemisani käytännöissä tuotetut habitukset ruumiillistivat jokapäiväisen elämän tavalliseen ihmiseen, kollektiivisuuteen, affektii- viseen tartuntaan, kritiikin esittämisen tapoihin, kulttuuriteollisuuteen, yleisöön, modernisaatioon, taiteen autonomiaan?

Jokapäiväisen estetisoituminen on merkinnyt myös taiteen kriittisen potenti- aalin kyseenalaistumista. Refleksiivisen modernisaation myötä refleksiivisen suh- tautumisen moderniteettiin ei enää ymmärretä kuuluvan vain taiteelle, vaan sen on tulkittu tulleen osaksi esimerkiksi jokapäiväistä ruumiin muokkaamista ja it- sen esittämistä (Sevänen 1998, 385; Lash 1995). Toisaalta samanaikaisesti taiteen kriittisen potentiaalinen on ymmärretty liudentuneen osana taiteen kaupallistumista, teollistumista ja taidemarkkinoita (Featherstone 1991, 65; Aronson 2000).

Väitöskirjassani tarkastelen, miten habituksen esteettinen luominen, eli jo- kapäiväisessä elämässä tapahtuva luovan ja kekseliään tekijän ja teatteritaiteen kentällä tapahtuva taiteilijan tuottaminen, vastasivat kaupunkikulttuurimurrok- seen. Työni etenee siten, että ensimmäisessä osassa tarkastelen yhteiskunnallis- kulttuurista murrosta sekä teorian avulla, että Helsingin kaupunkikulttuurimurrok- sen ilmiöiden näkökulmasta. Toisessa osassa analysoin, miten futuristiklubbaajien kekseliästä itseä ja näyttelijäkoulutuksen taiteilijahabitusta rakennettiin sekä min- kälaiseksi habitus muototui tunnistamalla ja nimeämällä käytännöissä harjoitettuja ruumiintekniikoita. Teen lisäksi huomioita, kuinka ruumiintekniikat kytkeytyivät ympäristönsä tarjoumuksiin ja torjuivat niitä. Kolmannessa osassa kuvaan käy- tännöille ominaisia aistikenttiä ja organisoitumisen tapoja, jotka vaikuttivat ha- bitusten tuottamisessa. Neljännessä osassa tarkastelen habituksia kulttuurisina (ruumiin)esityksinä analysoiden niitä kulttuurikritiikkiin. Arvioin tarkastelemieni ruumiinesitysten suhdetta aikakauden muuhun kulttuurikritiikkiin sekä kritiikin esittämisen tapojen muutoksiin. Asettamalla työni rakenteessa käytännöt rinnak- kain pyrin tuomaan esiin sitä, miten tarkasteleman käytännöt suhtautuivat kult- tuurin monimuotoistumiseen ja monimutkaistumiseen. Millä tavoin käytäntö pyrki erottautumaan kulttuurin ja yhteiskunnan muista sfääreistä tai missä määrin se piti urbaania kulutuskulttuuria ja heteronomiaa kasvualustanaan? Minkälainen yhteys erottautumisella urbaaneista vaikutteista tai kytkeytymisellä niihin oli nä- kemykseen kekseliästä subjektista tai luovasta taiteilijasta?

1.1 Tutkimuksen taustaa

Helsingissä vaikuttaneet futuristiklubbaajat, kuten heitä tässä tutkimuksessa kut- sun, olivat marginaalinen alakulttuuri-ilmiö, joka oli inspiroitunut brittiläisestä 'new romatics' liikehdinnästä. Heitä on aiemmassa, vähäisessä suomenkielisessä

tutkimuskirjallisuudessa kutsuttu ”uusfuturisteiksi” (kts. Erkkilä 2008) sekä ”futuristeiksi” (Heiskanen&Mitchell 1998).³ Futuristiklubbaaja-ilmion alun määrittäen vuoteen 1981, jolloin Uusi Laulu -lehti järjesti ensimmäisen futuristidiscon Ravintola Klippanilla 21.7, Helsingissä. Tämän jälkeen Helsingissä vaikutti vuodesta 1981 vuoteen 1984 Ravintola Kaisaniemessä järjestetty Einstein A Go Go -klubi sekä Bela Lugosi -klubit Vanhalla Polilla vuoteen 1985. Vuosikymmenen jälkipuoliskolla futuristiklubbaaja -ilmiö oli suurelta osin ohi.

Uusromanttinen liikehdintä syntyi 1970-luvun lopulla Lontoon klubeilla reaktiona punkin asketismille, koruttomuudelle sekä anti-muodikkaalle asenteelle. Uusromantiikan erottautuva, kimalteleva, aristokraattinen tyyli oli osalle uusromantikoista myös ironinen kommentti Margaret Thatcherin hyvinvointivaltiota kurjistavalle politiikalle (vrt. Lempinen & Lindfors 2009). Lontoolaiset uusromantikot pyrkivät elvyttämään 1970-luvun alun glam-rockin koristeellisuutta ja imivät tyyliinsä vaikutteita muun muassa vuosisadan vaihteen dandyismista, venäläisestä konstruktivismista, 1920 - 30-luvun kabaree-perinteestä ja Hollywood-musikaaleista. ”Uusromantisismi” oli Lontoossa osa 1980-luvun alkupuolen pop-musiikin niin kutsuttua uutta aaltoa ja sen esikuvina mainitaan mm. David Bowie, Boy George, Duran Duran ja Spandau Ballet. Pukeutumistyyli oli inspiroitunut eksentrisestä koristeellisyydestä ja androgynisen ulkonäön tavoittelusta ja risiitinpukeutumisesta (Childs & Storry 1999, 181-184).

Suomalaiset futuristiklubbaajat omaksuivat pitkälti edellä kuvatut lontoolaiseen uusromantisismiin yhdistyvät piirteet; myös suomalaiset futuristiklubbaajat mainitsivat esikuvikseen vuosisadan vaihteen dandyt, ”dandyismin ja dekadenssin” sekä nimesivät oman koristeellisen ruumiinesityksensä, juhlihan elämäntyyliinsä ja klubit eräänlaiseksi kokonaistaideteokseksi, avantgardeksi sekä ”homoväen suoja- paikaksi” (Hakkarainen 2011; M1 haastateltu 20.5 2015). Innoittajiksi mainittiin muun muassa dada, David Bowie, ja edellä jo mainittuja lontoolaisia uusromantikojakin kiinnostaneita bändejä ja musiikkisuuntauksia. Innostusta haettiin myös Andy Warholista ja hänen Factorynsa elämäntyylistä. Lontoolaisten uusromantikojen tapaan esimerkiksi Einstein A Go Go futuristiklubien ”isäntä” Ravintola Kaisaniemessä, oli rakentanut tyyliinsä 1930-luvun Hollywood-musikaaleista vaikuttuneena. Osa futuristiklubbaajista kutsuttiin ”mustahuuliksi” heidän ammentaessa tekemisen- ja olemisen tapansa postpunkin goottivaikutteisesta mustan synkästä, dramaattisesta tyylistä. Yhteistä monille futuristiklubbaajille oli androgynin tyylin tavoittelu tai gender-blending. Kuitenkin toisin kuin lontoolaiset uusromantikot, ainakin osa suomalaisista futuristiklubbaajista koki punkin alakulttuurin läheiseksi itselleen, eivätkä futuristiklubbaajat artikuloineet samankaltaista vastakkainaset-

3 Futuristiklubeja järjestettiin myös muissa kaupungeissa kuin Helsingissä 1980-luvulla. Kiitän Antu Soraista tiedonannosta, jonka mukaan futuristiklubitoimintaa oli myös Porissa.

telua ”punkkariskeneen” nähden kuin lontoolaiset uusromantikot (Hakkarainen 2011; Lindfors & Salo 1988).

Futuristiklubbaajat eivät olleet 1980-luvun suomalaisessa urbaanissa kulttuurissa historiaton ilmiö. Tietynlainen sukulaisuussuhde löytyy esimerkiksi 1960-luvun lopun helsinkiläisestä, marginaalisesta underground-ilmioistä, jota tutkijat ja liikehdinnässä mukana olleet ovat luonnehtineet 1960-luvun nuorison omaehtoiseksi vastakulttuuriksi. Siinä ajatus etabloituneesta, konformistisesta ja vallas-
sa olevien etuja ajavasta systeemistä edusti käsitystä valtakulttuurista. Kyseessä oli löyhä joukko muun muassa umpimähkäisestä anarkismista, ”kaikenlaisesta kuviteltavissa olevasta säädyttömyydestä ja väkivallasta” sekä tajunnan laajentavista huumeista kiinnostuneita, lähinnä nuoria (taide)opiskelijoita, jotka hengailivat muun muassa Vanhalla ylioppilastalolla tuottaen kokeilevaa sarjakuvaa, elokuvaa ja musiikkia. Kuten futuristiklubbaajat vuosikymmen myöhemmin, oli underground 1960 – 70 -lukujen vaihteessa vaikuttanut avantgardesta käyttäen ilmaisukeinoina populaaritaidetta ja mainontaa. Kyseessä ei kuitenkaan ollut ohjelmallinen liike (Pitkäranta 2006).

On huomattava, etteivät futuristiklubbaajatkaan olleet yhtenäinen joukko, eivät samassa mielessä kuin Turkan näyttelijäopiskelijat. Aineistoni valossa osa futuristiklubbaajista koki olleensa ilmiön keskeisiä moottoreita ja toimijoita, osa koki itsensä enemmänkin ilmiön liepeillä satunnaisesti hengailleviksi. Osa kiinnittyi futuristiklubi-ilmiöön enemmän jonkin taidelajin kautta, osa populaarimusiikin kautta ja monille klubit mahdollistivat tavanomaisesta poikkeavan juhlinnan ja näyttäytymisen paikan. Seksuaalivähemmistöille klubit merkitsivät turvapaikkaa. Jälkeenpäin kerätyn haastatteluaineiston valossa futuristiklubbaajat eivät myöskään välttämättä tunnistanet eivätkä tunnustaneet toisiaan ”oikeiksi” futuristiklubbaajiksi (M1 haastateltu 20.5 2015; M3 haastattelu 6.6 2016). Kyseessä olikin huomattavan väljästi määrittynyt ja heterogeeninen, rajoiltaan epämääräinen ja satunnaisestikin yhteen tuleva ryhmittymä, jota satoi ilmiöön ja toisiinsa tietynlaiset oleskelemisen, näyttäytymisen ja juhlinnan paikat, kuten klubit tai yökahvilat. Yhteistä oli jaettu havainto Helsingistä harmaana ja yhdenmukaistavana kaupunkina sekä erottautumisen tavoittelu osittain yhteisesti jaetun eksentrisen tyylin, musiikkimaun sekä kiinnostuksen kohteiden ja vaikutteiden mukaan. Klubeille oli tyypillistä korkeakulttuurin sekä populaarin ja kaupallisen kulttuurin liitto. Ne yhdistivät ihmisiä niin taiteen eri alueilta kuin viihteen, muodin, kauneuden kuin mainosmaailman aloiltakin. (M3 haastateltu 6.6 2016; M2 4.2 2016; Hakkarainen 2011). Klubeilla vieraili bändien lisäksi esiintymässä muun muassa niin kutsutun uuden tanssin, kokeellisen teatterin ja performanssitaitteen ryhmiä, siellä nähtiin myös muotishowkavalkadeja, missikisoja sekä muun muassa s/m-ryhmän esitys (M1 haastateltu 20.5 2015). Performanssiryhmä Jack Helen Brut syntyi ensimmäisen futuristidiskon (1981) muotishow-esitystä varten kerätystä eri alojen taiteilijoista ja muotisuunnittelijoista.

Ensimmäisen futuristidiscon ”Jouluksi kotiin” -teemalla ja ”narsistien näyttämispaijaksi” kutsumansa tapahtuman järjestivät vuonna 1981 Klippanille Uusi Laulu-lehden päätoimittajat Jukka Lindfors ja Kari Lempinen. Tämän jälkeen Helsingissä vaikutti muutaman vuoden ajan kaksi futuristiklubia, Aloha! -lehden (entinen Uusi Laulu) järjestämä *Einstein A Go Go* Ravintola Kaisaniemessä sekä *Bela Lugosi* -klubit, joita järjestivät muun muassa Vanhalla Polilla futuristiklubaaajat nimeltään Pete Eurooppa (Petri Hakkarainen), Sally Flesh (Ari Hirvonen), Panda Nikander ja Njassa (Jyrki Jantunen). Pete Eurooppa järjesti lisäksi Lepakko-luolassa futuristihenkisiä yöbileitä (1982), joiden teemana saattoi olla esimerkiksi ”Berliini 1932” (Lindfors & Salo 1988).

Ohjaaja Jouko Turkka kutsuttiin vuonna 1981 vastaperustetun Teatterikorkeakoulun (1979) ensimmäiseen professorin virkaan, joka suunnattiin näyttelijäntöyöhön. Näyttelijäntöyön professuuria Turkka hoiti vuoteen 1985 asti. Lisäksi hän toimi Teatterikorkeakoulun rehtorina vuosina 1983 - 1985. Timo Kallisen mukaan Turkka kutsuttiin näyttelijäntöyön professoriksi voimakkaan persoonallisuutensa vuoksi, sillä näyttelijäntöyön koulutuksessa koettiin olleen ongelmia (Kallinen 2004, 70). Näyttelijäntöyön opetusmetodeista oli käyty vilkasta keskustelua 1970-luvun lopulta lähtien nuoren sukupolven *Pete Q* -esityksen kiihdyttämänä (emt. 57). Esitys tulkittiin laajalti sukupolvimanifestiksi ja irtautumiseksi taistolaisuudesta ja sen ymmärrettiin tuovan esille aivan uudenlaista taidekäsitystä (mm. Siikala HS 10.7. 1978). Teatterikoulun sen sijaan koettiin menettäneen pedagogista aloitteellisuuttansa (Kallinen 2004, 38). Kallisen väitöskirjasta (2004) saa käsityksen, että Turkka nähtiin kykeneväksi palauttamaan aloitteellisuus takaisin Teatterikorkeakouluun. Kallisen mukaan Turkan vuonna 1976 Helsingin kaupunginteatteriin ohjaamaa esitystä *Siinä näkijä missä tekijä* pidettiin erityisesti nuoren tekijäpolven keskuudessa käänteentekeväenä sen irtautuessa vallitsevasta realismikäsituksesta ja hahmottaessa uuden tyyppistä todellisuuden esittämistapaa (emt. 38). Näyttelijäkoulutuksen metodisen debatin aikoihin oli 1970-luvun poliittisten kiistojen leimaama teatteri-innostus maassa laantumassa ja kymmenen vuotta jatkunut yleisömäärien kasvu suomalaisessa teatterissa oli taitumassa (emt. 38).

Turkalle annettiin vapaat kädet uudistaa koulutusta haluamallaan tavalla ja koulutuksen ohjenuoraksi tuli Turkan artikuloima halu nähdä teatteri merkittävänä yhteiskunnallisena toimijana (Kumpulainen 2011, 196).

Näyttelijän keskeiseksi kyvyksi ja kapasiteetiksi Turkka nimesi muun muassa lumoamisen taidon (Kantonen 1984, 8), itsensä vaarantamisen ja ylittämisen (Turkka 1982) sekä ”energian ja kyvyn olla jotain” (Turkka 1981). Tunteiden ja reaktioiden oli perustuttava todellisiin impulsseihin ja ilmaisun oli kohottava arkitodellisuuden yläpuolelle (Kantonen 1984, 7). Turkka totesi opettavansa ennen muuta luovaan tilaan saattamista ja tilan ylläpitämistä, mikä tarkoitti kokonaisvaltaista elämäntapavaatimusta (Turkka 1984, 38-39). Näyttelijäntöyön opettamisen lähtökohdat Turkka suhteutti havaintoihinsa näyttelijän heikosta arvovallasta,

muuttuvasta yhteiskunnasta ja erityisesti median kuvista, joissa hän näki arvostetavan yhä enemmän suorituskykyä, luovuutta, sankarillisuutta, persoonallisuutta, jatkuvaa uudistumista, viriiliyttä. Sen sijaan, että näitä dispoitioita olisi ruumiillistettu taiteilijoihin teatterin kentällä, ne Turkan mukaan näyttäytyivät pikemminkin urheilussa, kehonmuokkauksessa, alakulttuureissa ja naistenlehtien sivuilla.

Tutkimusongelmasta

Helsinkiläistä 1980-luvun kaupunkikulttuurimurrosta ei erityisesti ole tarkasteltu muuttuneina tapoina käyttää ruumista eli hankkia uudenlaiseen tilanteeseen vastaavia ruumiintekniikoita. Ruotsalaisen historioitsija Jonas Fryckmanin mukaan jokainen yhteiskunnallinen murros saa aina fyysisen muodon. Tämä näkyy muun muassa muuttuneena tapana liikuttaa ruumista, vahtia sen rajoja ja huomioida sen toimintoja. Fryckman korostaa, etteivät aikalaiset ymmärrä yhteiskunnalliskulttuurista muutosta ensisijaisesti rationaalisesti, vaan he tuntevat ja kokevat sen esimerkiksi uudenlaisina kommunikaatorakenteina; kuten aiemmasta poikkeavina olemisen ja yhteen tuleminen tapoina, kohtaamisina ja vuorovaikutuksena. Muutokset liittyvät näin myös aistien uudelleen organisoitumiseen ja sensibiliiteetin muutokseen. Uusi aikakausi vaatii uudenlaisia kykyjä ja valmiuksia ruumiillistettavaksi. Fryckman myös huomauttaa, etteivät uudet dispositiot symboloi muutosta, vaan ne ovat muutosta (Fryckman 1995).

Kiinnostukseni tarkastella esteettisesti muokattuja, vaikutuksen tekeviä habituksia kaupunkimurroksen mahdollistaman uudenlaisen kulttuurikritiikin kontekstissa on syntynyt omakohtaisista kokemuksistani 1980-luvun Helsingistä. Näin useimmat Turkan ohjaukset Teatterikorkeakoulussa ja vierailin hengailijana futuristiklubeilla vaikuttuen kokemistani aistikentistä ja ruumiin esityksistä. Lähempi perehtyminen kaupunkikulttuuriseen kontekstiin erityisenä kulttuurisena murroksena (vrt. Mäenpää 2006; Cantell & Ruoppila 2000) selkeytti tutkimukseni lähtökohtia. Kaupunki ei ollut vain mykkä näyttämö vaikutuksen tekevien tapahtumien ja huomiota herättävien ruumiinesitysten taustalla, vaan kyse oli kaupungista, jonka monitasoisella - teknologisella, materiaalisella ja diskurssivisellä - muutosprosessilla osana laajempaa kapitalismin globalisoitumista, oli merkitystä myös luovan, kekseliään toimijan ja taiteilijahabituksen muokkaamisen ja tuottamisen tapoihin.

Futuristiklubbaajien ja näyttelijäopiskelijoiden ruumiin esteettisen luomisen esitystä voidaan pitää kulttuurisena esityksenä⁴. Richard Schechnerin mukaan kulttuuriset esitykset eivät ole sosiaalisen muutoksen passiivisia peilejä, vaan osa monimutkaista takaisinsyötön (feedback) prosessia, mikä aikaansaa muutosta (Schechner 1977, 76). Näkökulmani on, että tässä tarkastelemani ruumiin tuottamisen tapojen kulttuuriset esitykset vastasivat kulttuurimurrokseen.

Olen kiinnostunut siitä, kuinka ruumiin esityksiä tuottavissa käytännöissä vaikuttavat arvostamisen, arvottamisen, havaitsemisen ja affektoitumisen tavat ruumiillistuvat yksilöruumiisiin niiden toimintaa ja orientaatiota ohjaavaksi habitukseksi. Tutkimusongelma sai motivaationsa yksinkertaisesta havainnosta, jonka mukaan niin ”turkkalaiset” näyttelijäopiskelijat keskenään kuin futuristiklubbaajatkin keskenään näyttivät jakavan samankaltaisuutta paitsi ulkoisen olemuksen myös toiminnan, suhtautumisen, arvostamisen ja vaikuttumisen tapojenkin suhteen.⁵ Sen sijaan rinnakkain asetettuina futuristiklubbaajan ja näyttelijäopiskelijan habitukset poikkesivat selkeästi toisistaan, joskin ne jakoivat erottautumisen ja vaikutuksen tekemisen efektin. Tutkimusongelman keskeiseksi käsitteeksi muodostui habitus ja ruumiintekniikat, sillä Ben Spatzin sanoin; ”tiedämme olevamme tekemisissä ruumiintekniikoiden kanssa, kun tunnistamme eri alueilta tulevien ihmisten kiinnittyneen materiaalisuuteen sekä ruumiillisuuteen samalla tavalla” (Spatz 2015, 61.)

Näin affektoitumis- ja suhtautumistapojen ruumiillistamisen kysymys johti tunnistamaan käytännöissä harjoitettuja ruumiintekniikoita. Tämä puolestaan sai kysymään, kuinka ruumiintekniikoita välitetään, kuinka käytännöt ovat organisoituneet, kuinka organisoitumisen tavat vaikuttavat tuotettuihin habituksiin. Kävi selväksi, etteivät tarkastelemani käytännöt olleet symmetrisiä organisoitumisen tavoiltaan. Ruumiintekniikat välittyivät osaksi ruumiita yhtäällä teatterin / taiteen sfäärissä koulutusinstituutiolle tyypillisen keskusjohtoisesti, ”tyhjässä tilassa” näyttelijäntaiteen eurooppalaisen tradition verkostosta ammentaen ja toisaalla tilallisesti epämääräisesti, futuristiklubbaajien arvostamia kulttuuriteollisuuden ja korkeakulttuurin vaikutteita, medioita ja teknologiaa hyödyntäen.

Futuristiklubbaajien kaltaiset löyhän yhteen tuleminen käytännöt urbaanissa tilassa eivät siis ole suljettuja tai selkeästi rajattuja. Pikemminkin ne ovat rihmastollisia, kansalliset rajat ylittäviä vaikutteiden verkostoja. Myöskään habitukset

4 Jon McKenzen (2001, 29) mukaan kulttuurisen esityksen käsite sulkee sisäänsä laajan variaation aktiviteetteja; kuten pelit, leikit, mielenosoitukset sekä yhteiskunnalliset liikkeet, traditionaalisen ja kokeellisen teatterin, rituaalit ja seremoniat, populaareja viihteen muotoja kuten paraatit ja festivaalit, kuin myös populaarin, klassisen ja kokeellisen tanssin, esitystaiteen avantgarden, lisäksi kirjallisuuden oraalisia tulkintoja, kuten julkisia puheita ja folkloren traditioita kuten tarinankertomista, mutta myös jokapäiväisen elämän esteettisiä käytäntöjä.

5 Kuten Anu Koskinen (2013, 163) on huomionut, ”turkkalainen” on käsitteenä raskautettu, ulkokohtainen ja yleistävä. Silloin, kun käytän termiä, tarkoitan sillä Turkan näyttelijäkoulutuksen ideaali-habitusta.

eivät ole jokapäiväisessä urbaanissa elämässä kiinteitä, elämän mittaisia tapoja ja taipumuksia toimia ja suhtautua, vaan tilanteisia ja muuttuvia. Ne eivät siis ole (yksinomaan) tavanvaraisia suhtautumisen- ja toiminnantavoissaan, vaan ruumista muokataan ja ruumiintekniikoita harjoitetaan refleksiivisesti. Crossleyn mukaan refleksiivinen ruumiillisuus viittaa kapasiteettiin havainnoida omaa ruumistaan ja sen tuntemuksia sekä toimia sen suhteen (Crossley 2006a, 1).

Tarkastelen siis futuristiklubbaajien ruumiintekniikoita kytkeytyneenä muihin teknologioihin ja tarkastelen niiden välittymistä verkostomaisesti organisointuneessa käytännössä. Turkan näyttelijäkoulutuksen ruumiintekniikoiden tärkein instrumentti on modernin teatterin psykofyysisen perinteen mukaisesti ruumiin itse ja analysoin ruumiintekniikoiden harjoittamista ja välittymistä modernille teatterille tyypillisessä ”tarkoituksellisesti tyhjennetyssä tilassa” osana koulutusinstituutioille ominaista keskusjohtoista organisoitumisen tapaa ja modernin näyttelijän treenauksen traditiota ja vaikutteiden verkostoa (vrt. Spatz 2015, 11-14).

1.2 Teorettinen viitekehys

Tutkimukseni on osa esitys- ja teatterintutkimusta, jonka sisällä hyödynnän erityisesti sosiologista aikalaisdiagnoosia sekä ruumiin sosiologisia ja filosofisia lähestymistapoja. Keskeisinä käsitteinä ruumiin esteettisen luomisen tarkastelussa ovat ruumiintekniikat, dispositiot eli hankitut valmiudet tai alttiudet sekä habitus ja aistikenttä. Hyödynnän tutkimuksessani myös muiden teoreettisten traditioiden näkökulmia. Kaupunki- ja mediatutkimuksen, yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen ja verkostotutkimuksen lähestymistapoja avaam enemmän luvuissa kaksi ja kolme. Neurotieteen ja affektitutkimuksen käsitteitä avaam kolmannen osan aluksi.

Koska pyrin tavoittamaan mahdollisimman moniulotteisesti 1980-luvun alkupuolelle sijoittuneen ’ruumiin esteettisen muokkaamisen taiteeksi’ -ilmiön, on nähdäkseni ollut perusteltua luoda sitä varten monitieteinen teorettinen viitekehys. Se toimii eräänlaisena bricolagena, kollaasina, jossa käytän siis hyväksi eri tieteenalojen käsitteitä, haastattelu- ja kuva-aineistoa sekä aiempaa kirjallisuutta kuvatessani ja analysoidessani ilmiötä. Monitieteisen tutkimuksen (ja bricolagen hyväksikäytön) ongelmaksi on nähty niin kutsuttu vaeltava terminologia. Siinä sama käsite eri kontekstissa voi tarkoittaa eri asioita (vrt. Leppihalme 2006, 57).

Pyrin ottamaan vaeltavan terminologian ongelman vakavasti ja tuomaan tarvittaessa esiin käsitteiden eri merkityksiä eri konteksteissa.⁶

Refleksiivinen modernisaatio aikalaisdiagnoosina

1980-luvun helsinkiläinen kaupunkikulttuurimurros on osa kaikkia läntisiä teollisuusmaita koskettanutta kehityskulkua toisen maailmansodan jälkeen. Niin kutsuttu refleksiivisen modernisaation aikalaisdiagnoosi kiteyttää muutoksen näkemykseen toiminnan vähittäisestä irtautumisesta sitä säätelevistä instituutio-naalisista, valtio- ja keskusjohtoisista rakenteista. Tällöin toimijoiden valta suhteessa kansallisvaltion rakenteisiin kasvaa (vrt. Beck& Giddens& Lash 1995, 13, 165). Toimijoiden vallan kasvu voi viitata niin markkinavetoisen yritystoiminnan mahdollisuuksien lisääntymiseen valtion monopoliasemia ja hallinnollista säätelyä purettaessa, kuin kansalaisyhteiskunnan omaehtoiseen, ei-keskusjohtoiseen organisoitumisen tapaan sekä identiteettien rakentamiseen vailla instituutioiden ja traditioiden ohjailua (tai suomaa turvaa). Aiempia kokonaisuuksia koossa pitäneiden rakenteiden purkautumisen on ymmärretty johtavan individualismin, yksilön omien valintojen, korostamiseen. Individualismi on puolestaan johtanut poliittisen uudelleen määrittelyyn, sillä identiteetin kysymykset ovat nousseet poliittisen keskiöön (Beck& Giddens& Lash 1995, 69).

Refleksiivinen viittaa Ulrich Beckin mukaan itsensä kohtaamiseen. Moderni kääntyy itseään kohti kyseenalaistaen omia varmuuksiaan kuten edistyksen, universaalisuuden, rationaalisuuden ja edustuksellisen politiikan ideaaleja. Refleksiivinen modernisaatio tarkoittaa dynamiikkaa, jossa kansallisvaltion, teollisen yhteiskunnan tuotantotavan sekä hyvinvointivaltion rakenteet purkautuvat ja korvautuvat globaalin kapitalismin mekanismeilla sekä kommunikaatio- ja viestintä-tekniikan verkostoilla, jotka edustavat kapitalistisen ylivallan foorumia (Beck& Giddens& Lash 1995,17, 167-168, 187, 276).⁷

6 Nähdäkseni käsitteiden siirtyminen kontekstista toiseen on myös osa kulttuurin monimutkaistumista eri elämän alueiden keskinäisenä limittymisenä. Ilmari Leppihalme on tuonut esiin, kuinka esimerkiksi luovuuden ja sisällön kaltaiset käsitteet saavat eri merkityksiä riippuen siitä tarkastellaanko niitä taiteellisen, bisneksen tai teknologisen ajattelun näkökulmista. Lisäksi hän on huomioinut, että kun kulttuuripolitiikkaa ja kulttuurisektoria on uudelleen määritelty esimerkiksi taloudellisen kasvun ja hyödyn näkökulmista, on käänne tarkoittanut myös käsitteellistä nurkanvaltausta, jonka myötä yritysmaailman puhe on alkanut hallita myös puhetta taiteesta ja kulttuurista (Leppihalme 2006, 57-58).

7 Amin Ash on luonnehtinut kyseessä olevan teollisen kapitalismin rakenteiden ja niitä tukevien ajattelutapojen purkautuminen ja siirtyminen niin kutsuttuun jälkiteolliseen kapitalismiin, jonka ilmiöitä ovat muun muassa informaatiotekniologian kehittyminen, globalisaation (globaalin talouden) mukanaan tuoma keskinäisriippuvuus sekä kulutuksen leviäminen kaikille sosiaalisen ja yksityisen elämän alueille (Amin 1994, 54). Raija Julkusen mukaan kaikki länsimaat ovat käyneet 1980-luvulta lähtien läpi muodonmuutoksen, johon kuuluu julkisen sektorin reformi, työvoiman joustavoittaminen, raha-markkinoiden vapauttaminen sekä sosiaalipolitiikan sopeuttaminen (Julkunen 2008,34).

Edellä kuvattuun kehityskulkuun voidaan viitata myös uusliberalismin käsitteellä. Merkittävänä erona on kuitenkin se, että siinä missä refleksiivinen modernisaatio ymmärretään eräänlaisena hyvinvointivaltion itsepurkautumisena, siinä uusliberalismi käsitetään tietoisena ideologisena projektina. David Harveyn mukaan uusliberalismi on kaikkialla maailmassa vallannut alaa 1970-luvun jälkeen niin poliittis-taloudellisessa toiminnassa kuin ajattelussakin. Uusliberalisaation prosesseille on luonteenomaista ”luova tuho” institutionaalisissa rakenteissa, hallintatavoissa, työnjaossa, sosiaalisissa suhteissa, hyvinvointipalveluissa, teknologisissa verkostoissa, elämäntavoissa ja ajattelumalleissa, sukupuolten välisissä suhteissa sekä ihmisten suhteissa maahan ja toisiinsa (Harvey 2008, 8-9).⁸

Muun muassa hallintatapojen, työnjaon ja sosiaalisten suhteiden muutokset näkyvät organisoitumisen tavoissa, jotka ovat Anu Kantolan mukaan olleet 1970-luvulta lähtien muutoksessa ja ne refleктоivat markkinavoimien nousua länsimaissa. Uudenlaiset johtamisen ja organisoitumisen mallit ovat syntyneet antiteesinä byrokraattisille, hierarkkisille ja rationalisoiduille organisoitumisen muodoille. Uudenlaisessa tyylissä korostetaan johtamista tasa-arvoisena ja visio-näärinä toimintana, jolla on kykyä luoda ja tuottaa voimaantumista, luovuutta ja itseorganisoitumista subjekteissa (Kantola 2009, 423-424). Organisoitumisen tavat ja niiden muutokset vaikuttavat myös tarkastelemieni luovien toimijoiden ja taiteilijahabitusten tuottamisessa.

Edellä kuvatut kehityskulut ovat myös kulttuurin lisääntyvän kompleksisuuden ja monimuotoistumisen taustalla. Tähän palaan tarkemmin luvussa 2.

Kulttuurintutkimus on lisäksi korostanut globalisoituvan kapitalismin affektiivisuutta ja kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka globaalissa kulttuuriteollisuudessa sekä mediassa asiat tulevat eläviksi (Lash 2010). Rebecca Colemanin mukaan kulttuuriteollisuuden oliot, esimerkiksi kuvat, ovat kokemuksia ja niiden elävyys (liveness) tarkoittaa sitä, että kuvien arvo on niiden kyvyssä luoda ja ylläpitää tunteita ja affekteja (Coleman 2013, 14). Lashin mukaan kommunikaatio- ja viestintäteknologian verkostoissa kiertävät kulttuuriteollisuuden mimeettiset objektit (kuten äänet, kertomukset, kuvat) toimivat semanttisia merkityksiä välittömämmin, signaalin kaltaisesti (Beck & Giddens & Lash 1995). Merkitykselliseksi tulevat nyt tunnelmat, elämykset, affektit, tapahtumisen tunteen kokeminen ja olemassaolon tunteen voimistuminen. Kulttuuriteollisuuden ja median elämyksellisiä kuvia omaksutaan osaksi ruumiin esitystä, ei kuitenkaan ensisijaisesti jäljittelemällä

8 Harveyn mukaan uusliberalisaatio on poliittisen taloustieteen teoria mutta myös tietoisesti läpi viety prosessi, jonka ajattelun mukaisesti ihmisten hyvinvointia voidaan parhaiten edistää vapauttamalla yksilön yritteliäisyys ja osaaminen sellaisessa institutionaalisessa viitekehyksessä, mitä määrittävät vahva yksityinen omistusoikeus, vapaat markkinat ja vapaakauppa (Harvey 2008, 6-7).

esikuvia tai lukemalla merkityksiä, vaan kaltaistamalla objektien luomaan atmosfääriin.⁹

Tarkastelen futuristiklubbaajien ja Turkan näyttelijäkoulutuksen käytäntöjen suhdetta sekä kulttuuriteollisuuden kuviin, että korkeakulttuurin traditioon, siihen, miten niitä ruumiin muokkauksessa hyväksi käytettiin tai torjuttiin. Arvioin ruumiiden tuotantoa ja käytännöissä ruumiillistettuja itsen esteettisen luomisen tapoja ja niiden esittämää kulttuurikritiikkiä suhteessa uudenlaisen kaupunki- ja mediakulttuurin affektiivisuutta ja tapahtumallisuutta korostaviin tendensseihin sekä kulttuurin monimutkaistumiseen eri elämäntilanteiden sekoittumisena. Kiinnitän huomiota käytäntöjen organisoinnin tapoihin ja niiden vaikutukseen taiteilijahabitusten muodostumisessa ja kritiikin esittämisen tavoissa. Lopuksi arvioin sitä, minkälaisia orastavia kytköksiä on mahdollista löytää luovan kekseliään toimijan, taiteilija-auteurin ja työn väliltä, kun käytäntöjä tarkastellaan kolmekymmentä vuotta myöhemmin niin kutsutun postfordistisen kapitalismin näkökulmista.

Postfordismilla viitataan jälkiteollistuvan yhteiskunnan tapaan järjestää työvoiman hallinta, mikä eroaa niin kutsutusta fordistisesta eli teollistuvan yhteiskunnan työn organisoinnista. Kansallisvaltion ja teollisen hyvinvointiyhteiskunnan rakenteiden muuttuessa ja jälkiteolliseen yhteiskuntaan siirryttäessä tuotannon tavat ja tuotanto-organisaatiot muuttuvat. Tehdasmainen, suljettu, vapaa-ajasta erotettu, tarkkaan työnjakoon, työvaiheiden eriytymiseen, tehokkuuteen ja kiinteisiin työsuhteisiin perustuva tuotantotapa murtuu ja tilalle tulevat joustavat organisaatiot, epävarmojen työsuhteiden työntekijät, jotka joutuvat kehittämään tuotantokykyään, kuten empatian tai kommunikaation taitojaan, myös vapaa-ajallaan (vrt. Viren & Vähämäki 2015; Siltala 2007). Vaikka 1980-luvun alkupuolen Suomi oli lähes täystyöllisyyden ja pitkälti kiinteän palkkatyön yhteiskunta, työn ja tuotantotavan globaaliin muutokseen liittyviä kehityskulkuja oli kuitenkin jo ilmassa. Esimerkiksi työelämän joustoja ja verkostoitumista koskeva keskustelu oli alkanut 1980-luvun puolivälissä. Edellä kuvatun kaltainen tuotantotapojen muutos voidaan jäljittää myös koskemaan teatterin ja taiteen kenttää (vrt. Kunst 2015). Työ henkilökohtaistuu, estetisoiutuu, se mielletään usein itsen toteuttamiseksi sekä verkostoitumiseksi (vrt. Houni & Ansio, 235). Analysoin työn ja tuotannon tavoissa orastaneita kehitystrendejä vasten näyttelijäkoulutuksen ja futuristiklubbaajien ruumiin esteettisen luomisen kriittistä suhdetta työhön, kansalliseen

9 Kulttuuriteollisuus -käsite viittaa Leppihalmeen mukaan ensinnäkin niin kutsutun Frankfurtin koulukunnan kriittiseen näkemykseen kapitalistisen ideologian sosiaalistasavasta, standardoidusta ja viihteellisestä kulttuurituotannosta, jota joukkotiedotusvälineet levittävät. Toisekseen kulttuuriteollisuus positiivisesti latautuneena käsitteenä viittaa uusliberalistiseen kulttuuripolitiikan ja -sektorin uudelleen määrittelyyn taloudellisen kasvun, toimintakyvyn ja kannattavuuden näkökulmista (Leppihalme 2006, 57). Käyttäessäni käsitettä käytäntöjen tarkasteluun, pyrin tuomaan käsitteen merkitysyhteyden kyseisessä kontekstissa esiin.

palkkatyöyhteiskuntaan ja sen määrittämään kansalaisuuteen¹⁰. Arvioin lopuksi ruumiinesityksiä ehdotuksina taiteilijuudesta myös uuden kapitalismin kulttuuriin sopeutumisen näkökulmasta.

Ruumiintekniikat

Marcel Maussille ruumiintekniikat ovat ruumiillistuneita tapoja, jotka kantavat kulttuurista tietoa siitä, kuinka ruumista käytetään. Ruumiintekniikat ovat: ”the ways in which from society to society men know how to use their body” (Mauss 1935/1973, 78.) Näin Maussille tekniikka ja tapa tehdä tai suorittaa jokin asia tai käyttää ruumista näyttäytyvät synonyymeinä. Spatzin mukaan itse asiassa *tavat* ovat aina ruumiintekniikoiden asioita. Siellä missä puhutaan tavoista tehdä/ suorittaa/ esittää jokin asia, viitataan ruumiintekniikoihin (Spatz 2015, 47).

Maussille (1935/1973, 70, 99) ruumiintekniikat ovat lisäksi ryhmäspesifejä, kulttuurisidonnaisia sekä historiallisesti muuttuvia. Ne ovat opittuja, edelleen siirrettäviä, vaikeasti pois opeteltavia sekä traditioon kiinnittyneitä. Vailla traditiota ei Maussin mukaan tekniikoita voida siirtää eteenpäin. Ruumiintekniikat ovat myös ylyksilöllisiä ja yksikansallisia eivätkä siis yhdenkään yksilön tai ryhmän tai kansakunnan omaisuutta (vrt. Mauss 1935/1973, 49).

Tiedon välittyminen

Diane Taylor lähestyy esitystä ruumiillisena käytäntönä, joka ottaa osaa sosiaalisen tiedon ja muistin välittämiseen (Taylor 2003, 16). Taylorin määritelmä käy lähtökohtaisesti yksiin sen kanssa, kuinka Mauss määrittelee ruumiintekniikat. Maussin mukaan ruumiintekniikat ovat hankittu tapa siirtää ja välittää sosiaalista ja kulttuurista traditiota, muistia ja tietoa (vrt. Mauss 1935/1973). Kuten Mauss, myös Spatz korostaa ruumiillisen (embodied) käytännön episteemisyttä; käytäntö on sekä tiedon strukturoimaa, että tietoa tuottavaa. Ruumiillisissa käytännöissä kohdataan ja opitaan tuntemaan todellisuus tekniikoiden kautta (Spatz 2015, 26).

Spatz korostaa Maussin mukaisesti, etteivät tekniikat ole historiattomia. Ne liikkuvat ajassa ja tilassa leviten yhteisöstä toiseen luoden uudenlaisia yhteyksiä erilaisten ja eriaikaisten käytäntöjen välillä riippumatta siitä, ovatko tekniikan harjoittajat tästä tietoisia vai eivät. Tekniikat ovat ylyksilöllisiä sekä ylikansallisia

10 Juha Siltala (2004/2007) on käsitellyt suomalaista työn muutosta työn huonontumisen ja Jussi Vähämäki (mm. 2008) työn prekarisoitumisen perspektiivistä. Kumpikin valottavat teksteissään työn ja kansalaisuuden sosiaalistumisen keskinäistä suhdetta sekä palkkatyön että joustavien työsuhteiden yhteiskunnassa. Raija Julkunen on kritisoinut fordismia ja palkkatyön samaistamista, sillä fordismi viittaa Julkusen mukaan enemmänkin liukuhihnatyöhön ja palkkatyö sen sijaan voi olla myös työ- ja virkasuhteessa tehtyä työtä (Julkunen 2008, 322).

(Spatz 2015, 41). Näin ollen tekniikoissa voi yhdistyä sekä lokaali ja aikaan sidottu ”uudenlainen” tapa käyttää ruumista, että transhistoriallisuus.

Eryteisesti Taylorin, mutta myös Maussin ja Spatzin näkemykset ehdottavat muutoksen käsittelemiseen pikemminkin toiston ja siteeraamisen korostamista kuin katkosta. Identifioimalla futuristiklubbaajien ja näyttelijäopiskelijoiden harjoittamia ruumiintekniikoita sekä analysoimalla niiden tuottamia habituksia kulttuurisina esityksinä, kiinnitän Spatzin sekä Taylorin mukaisesti huomiota siihen, minkälaisia ja miltä elämän alueelta tulevia, minkä ryhmien tai yhteiskuntaluokkien eleellistämisen traditioita ja ruumiintekniikoihin liittyviä (aate)historiallisia jatkumoa ja käytäntöjä ruumiin esteettisessä tuottamisessa aktivoitiin (vrt. Taylor 2003). Näin ruumiin esteettistä luomista ja ruumiinesitystä voidaan tarkastella kulttuurisena skenaariona/ kulttuurisena esityksenä. Taylorin mukaan skenaariot saavat lokaalin merkityksen, vaikka ne ovatkin transnationaalisia, ylikansallisia. Skenaariossa kummittelevien jatkumoiden tunnistaminen on eräs tapa välttää historiattomuutta, mikä Taylorin mukaan helposti yhdistetään avantgardeksi tai postmoderneiksi tulkittuihin esityksiin (Taylor 2003, 29,32).

Mutta jatkuvuuden korostamisen lisäksi on syytä kysyä, miten ruumiintekniikat sitten välittyvät tilanteessa, missä traditiot, kulttuurin yhtenäisyys ja organisoitumisen muodot menettävät refleksiivisen modernisaatio-teorian mukaan merkitystään? Mitä tämä tarkoittaa habituksen ja ruumiin määrittelyn kannalta tässä työssä?

Habitus ruumiinesityksenä

Tekniikka on toimintaa, joka on tehokasta. Tehokkuuden ajatus on helppo yhdistää työkalua vaativaan tekniikkaan, kuten lapiointamiseen, missä päämäärä on helposti mielletävissä. Mutta Ian Burkittin mukaan Maussin ajatus ruumiintekniikoiden tehokkuudesta merkitsee ennen muuta sitä, että tekniikat tekevät jotakin, ne saavat aikaan ja tuottavat jotakin; nimittäin *habituksen*. Maussille habitus on itsen/ minuuden keskeinen osa, sen esirefleksiivinen (ei-tietoisesti ja välittömästi vailla refleктоivaa minuutta ruumiillistettu) aspekti.

Tässä työssä habitus ymmärretään itsen hankituksi osaksi mutta se voi olla joko esirefleksiivisesti tai tietoisesti hankittu. Juuri habitusta pyritään reflektoidaan silloin, kun halutaan muuttaa itseä. Ja juuri ruumiintekniikoiden avulla voidaan suorittaa operaatioita tähän itsen aspektiin (Burkitt 2002, 223).¹¹ Pierre Bourdieulla tietyn tyyppinen sosiaalinen kenttä tuottaa tietynlaisen habituksen. Habitus on Bourdieun teoriassa sosiaalistettu ruumis, joka on sisäistänyt tietyn

11 Aristoteleelle toiminnan ja itsen perusta ovat habituaaliset dispositiot, jotka juurrutetaan ruumiiseen jo lapsen varhaisina elinvuosina kasvatuksen tuloksena. Burkittin mukaan Mauss omaksui tämän käsityksen itsen ja habituksen suhteesta Aristoteleelta (Burkitt 2002).

sosiaalisen kentän ominaisrakenteet (Bourdieu 1998, 136). Kentän sijasta käytän väljempää käytäntö-käsitettä, millä viitataan spesialisoituneeseen ruumiintekniikoiden harjoittamisen alueeseen, jolla on oma logiikkansa.¹² Käytännön tieto ruumiillistuu käytännölliseksi tiedoksi / taidoksi/ valmiudeksi toimia ympäristössään.¹³

Habituksella viitataan ennen muuta tietyissä käytännössä ruumiillistuneeseen hankittujen valmiuksien, kapasiteettien, affektoitumisen- sekä suhtautumistapojen kokoelmaan. Suhtautusmitavoilla tarkoitan havainnon-, arvottamisen-, arvostamisen- ja luokitteluntapoja (vrt. Bourdieu & Wacquant 1995, 39; Reckwitz 2012). Habitus ei viittaa pelkästään edellä mainitun kaltaisten mielen skeemojen sisäistämiseen, vaan ennen muuta niiden *ruumiillistamiseen*. Näin habitus näyttäytyy paitsi elämäntavallisissa valinnoissa, myös ruumiin koossa, muodossa, liikkeen ja puheen rytmissä, äänen sävyssä, puhetavassa, eleissä, ilmeissä, tavoissa vaikkapa istua, syödä, juoda sekä tavoissa ottaa tilaa ja aikaa (Bourdieu 1984). Näin habitusta voi tarkastella myös esityksenä. Philip P. Zarillin mukaan esitys laajalle ulottuvana terminä viittaa myös siihen, kuinka ihmiset esittävät (represent) itseään ruumiillistuneilla tavoilla (Zarilli 2010, xx). Tarkasteluni ensisijaisena kohteena ei kuitenkaan ole yksilöllinen itseilmaisuus, vaan käytännöissä tuotettu habitus luovan subjektin tai taiteilijuuden kulttuurisena esityksenä.

Omaksutaanko ruumiintekniikoita vain esirefleksiivisesti, eli ei-tietoisesti osaksi itseä?¹⁴ Spatzin mukaisesti ajattelen, ettei kysymys tietoisuudesta ja ei-tietoisuudesta, refleksiivisyydestä ja esirefleksiivisyydestä ruumiintekniikoiden harjoittamisen yhteydessä ole joko-tai -kysymys. Spatzin mukaan toimijuuden näkökulmasta on kyse jatkuvasta ja vastavuoroisesta muutostilasta tiedon tietoisten ja esi-tietoisten kategorioiden välillä. Toimijuus ei ole sama asia kuin täysin tietoinen toiminta (Spatz 2015, 51,52). Tässä työssä lähdetään siitä, että ruumiintekniikat voivat olla vapaasti valittuja tai pakotettuja, tietoisesti tai esirefleksiivisesti ruumiillistettuja ja kekseliäisyyden sekä luovuuden mahdollistajia.

Habitus toimii tässä työssä myös analyysin välineenä siten, että habitus-käsitteen määritelmän avulla tunnistan käytännöissä vallitsevia ruumiillistettuja havainnon- ja affektoitumisentapoja sekä asenteita maailmaa ja itseä kohtaan. Lisäksi habitus on analyysin kohde, jota tarkastelen ruumiin/ itsen esteettisenä luomisena ja tämän prosessin kulttuurisena esityksenä sekä ruumiintekniikoiden

12 Toisin kuin Bourdieu, en analysoi spesialisoitua aluetta pääoman käsitteillä.

13 Burkittin mukaan habitus ei viittaa ennalta määrättyyn ja muuttumattomaan, sillä valmius ehdottaa mahdollisuutta tehdä jotakin, toimia tavalla, joka on myös luova eikä täysin ennalta määrätty (Burkitt 2002, 225). Burkitt korostaa, että dispositiot mahdollistavat myös luovuutta ja kekseliäisyyttä (vrt. Burkitt 2002, 221). Myös Crossleyn mukaan habitus on yhteydessä valintaan; valitsemme tavan toimia, joka tuntuu tilanteesta tarkoituksenmukaiselta (vrt. Crossley 2010, 40).

14 Esimerkiksi G.H Meadin minuuden syntyä selittävässä teoriassa esirefleksiivisyyteen ei liity minuutta. Sen sijaan se on välitöntä, vailla ihmettelyä ja merkityksenantoa tapahtuvaa ympäristön objektien kohtaamista (Mead 1967).

tekemisen ja läpielämisen kokemuksena. Koska liitän habitukseen valmiuksien, affektoitumisen- ja suhtautumistapojen ruumiillistamisen ajatuksen kokonaisvaltaisena psykofyysisenä tapahtumana, käytän tämän vuoksi ruumiin käsitettä ruumiillis-mielellisessä merkityksessä väliin vaihtoehtoisesti habitus-käsitteen kanssa. Itse -käsitteellä viitataan habitusta hankkivaan, refleктоivaan, muuttavaan tai yläpitävään (minuuden) aspektiin. Tapaani tehdä habitus-analyysiä eli tunnistaa aineistosta kuvauksia siitä, miten ruumista käytettiin, miten siihen ja maailmaan suhtauduttiin ja miten affektoiduttiin, esittelen tarkemmin toisen osan alussa.

Taylorin mukaan myös esitys voi olla analyysin objekti sekä metodologinen linssi tarkastella jotain tapahtumaa kuin esitystä. Monenlaiset kulttuuriset käytännöt ja tapahtumat, jotka sisältävät teatterillista, harjoitettua tai konventionaalista toimintaa sisältävät jo kehyyksen, joka rajaa ne esityksiksi erottaen ne muusta kulttuurisesta toiminnasta. Sen sijaan habitusta harjoitetaan ja suoritetaan päivittäin, myös julkisessa ympäristössä. Tällöin metodologinen linssi suunnataan ulkoapäin kehystämään habitus ja sitä tuottava käytäntö kulttuuriseksi esitykseksi ja analysoitavaksi kokonaisuudeksi. Ulkoapäin tuleva kehystys ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö esitys olisi todellinen tai totta (vrt. Taylor 2003, 2-4).

Aistikenttä ja affekti

Affektilla viitataan vaikutukseen, joka aikaan saa kokijassa ruumiin olosuhteiden muutoksen. Tätä ruumiin olosuhteissa tapahtuvaa muutosta käsitelen muun muassa Antonio Damasion mielen mallin (2000) sekä Petri Tervon aistikenttä-käsitteen avulla. Aistikentällä tarkoitan ympäristön tunnelman muutosta, joka aikaansaa ruumiin olosuhteiden muuttumisen. Tarkastelemieni habitusten kyky vaikuttaa ja saada aikaan vaikutus kokijoissaan sisältää näkemyksen dynaamisesta ja interaktiivisesta ulottuvuudesta ruumiin ja muun materiaalsen maailman välillä.

Kykyä astua aistimusten, vaikutusten ja ruumiin muuttuvien olosuhteiden maailmaan tarkastelen hankittuna ja käytäntöspesifinä valmiutena, alttiutena (disposition). Lisa Blackmanin mukaan esimerkiksi Bruno Latour sekä Erin Manning ovat tuoneet esiin näkemyksen, jonka mukaan oppiminen (jonkin kyvyn, kapasiteetin hankkimisena) viittaa ruumiin alttiuteen ja avoimuuteen tehdä liitoksia tiettyjä sosiaalisia käytäntöjä määrittelevän materiaalsuuden, artefaktien, tekniikoiden ja teknologian kanssa (Blackman 2008a, 106-109). Tällaisten kytkösten tekemiseen tarvittava alttiuden hankinta on Blackmanin mukaan tulevista sensitiiviseksi sille, mistä maailma on tehty. Tällöin ruumista on syytä ajatella lähtökohtaisesti prosessina, koosteena, moneutena (Blackman 2008a, 109). Ymmärrän edellä kirjoitetut Blackmanin huomiot siten, että affektoitumisen tapamme ovat osittain käytäntöspesifejä riippuen siitä minkälaiseen materiaals-diskurssiiviseen tilaan ruumiimme kytkeytyy. Tarkennan affektin ja aistikentän käsitteitä kolmannen osan aluksi.

Ruumis on yleensä ymmärretty esitystutkimuksessa, kuten muissakin ihmistieteissä sekä yhteiskunnallisessa tutkimuksessa perinteisesti singulaarina, selkeärajaisena oliona ja substanssina pikemminkin kuin moneutena tai koosteena, jolla on kyky ulottua ja tehdä kytköksiä inhimillisten ja ei-inhimillisten ruumiiden, tekniikoiden, teknologioiden, objektien ja käytäntöjen kanssa (vrt. Featherstone 1991; Blackman 2008b, 11).

Tässä työssä ruumista ja habituksen hankkimista/ muuttamista lähestytään ruumiintekniikoiden, niihin kiinnittyvien toiminnan- ja suhtautumistapojen, aistikenttien ja affektien koosteena. Ruumiintekniikoiden ymmärrän aina olevan kytköksissä siihen materiaalis-diskurssiiviseen ympäristöön, käytäntöön, missä niitä välitetään ja harjoitetaan. Lähestyn futuristiklubbaajien ja Turkan näyttelijäkoulutuksen käytäntöjä verkosto-näkökulmasta siten, että pyrin tunnistamaan käytännöissä vallinneita ja ruumiintekniikoiden harjoittamiseen vaikuttaneita (aate)historiallisia diskursseja ja tapoja sekä materiaalisia aspekteja.¹⁵

Verkostollinen näkökulma on yleistynyt 2000-luvun yhteiskunnan ja kulttuurin tutkimuksessa. Kai Erikssonin mukaan tämä tarkoittaa muun muassa eheiksi ja vakaiksi ymmärrettyjen käsitteellisten tai materiaalisten kokonaisuuksien purkautumista monimuotoisiksi prosesseiksi. Verkostonäkökulmaa sovellettaessa esimerkiksi kekseliään toimijan ja taiteilijahabituksen tuottaminen kyseenalaistuvat itsenäisenä tapahtumana. Verkoston avulla voidaan fokusoida sen sijaan asioiden keskinäisen muokkaavuuden ja muotoutumisen korostamiseen. Jokainen asia saa erillisyytensä ja ominaislaatunsa laajemman suhdeverkoston osana (vrt. Eriksson 2015, 22).

Verkosto-näkökulman hyödyntäminen heuristisena ajattelun mallina on nähdäkseni tämän työn yhteydessä perusteltua. Verkosto-metafora tavoittaa käynnissä ollutta yhteiskunnallis-kulttuurista murrosta, missä keskusjohtoisen, autoritäärisen järjestyksen, yhtenäisten merkitysten ja suljettujen kokonaisuuksien valta on murtumassa ja erillisiksi miellettyjen elämänalueiden käsitteellinen ja tapoihin liittyvä silloittaminen ja luova yhdisteleminen lisääntymässä.

Hyödynnän verkoston käsitettä heuristisena ajattelun mallina, joka auttaa ajattelemaan ja kuvaamaan kaupunki- ja klubiympäristön tai luokkahuoneen tarjoumuksia prosesseina, jotka mahdollistivat futuristiklubbaajille ja näyttelijä-opiskelijoille ruumiin esteettisen muokkaamisen taiteeksi. Nähdäkseni verkosto-metaforan soveltaminen kummankin käytännön tarkasteluun auttaa pääsemään käsiksi muuttuviin taiteilijuuden ja luovuuden merkityksiin sekä kritiikin tapojen ja työn muutoksiin, jotka ovat yhteydessä laajempaan murrokseen. Taiteilijuuden

15 Vaikka habituksella viitataan itsen hankittuihin ominaisuuksiin, en kuitenkaan esimerkiksi Bourdieun mukaisesti ajattele, että ihmisen toimintaa määrittävät biologiset puitteet olisivat merkityksettömiä. Esimerkiksi kyky altistua tietyille emootioille ja aistikentille on paitsi hankittu/opittu dispositio, myös biologian puitteistama ilmiö.

ja luovuuden uudenlaisia kytkentöjä arvioin Lopuksi-luvussa. Verkosto-käsitteen hyödyntämisen on myös tarkoitus toimia sellaisena kehyksenä, jonka puitteissa on mahdollista hahmottaa tarkasteltavia käytäntöjä ja ruumiin esteettistä luomista tavoilla, jotka avaavat uudenlaisia näkökulmia luovan, kekseliään subjektin ja taiteilijahabituksen tuottamisen tapoihin. (vrt. Eriksson 2015, 13).

1.3 Aiempi tutkimus ja lähdeaineisto

Aiempi tutkimus tarkastelemieni käytäntöjen suhteen on epäsymmetrinen. Jouko Turkan näyttelijäkoulutusta sekä teatterikorkeakoulukautta on tarkasteltu tai sivuttu useammassakin suomalaisessa tutkimuksessa sekä kokoomateoksessa. Sen sijaan futuristiklubbaajista olen löytänyt tietoa vain kahdesta aiemmasta tutkimuksesta.

Ilkka Heiskasen ja Ritva Mitchellin *Lättähatuista punkkareihin* (1998) koululaiskyselyihin perustuvassa alakulttuuritutkimuksessa ”futuristit” - kuten futuristiklubbaajia tutkimuksessa nimitettiin - liitettiin ”discohileiden” alakulttuuriin ja identifioituminen ”discohileisiin” tulkittiin nk. birminghamilaisen koulukunnan alakulttuuriteorian mukaisesti keskiluokkaisten ja työväenluokkaisten nuorten kohoamispyrkimyksenä eli luokkanousuhakuisuutena. Brittiläisen birminghamin koulukunnan alakulttuuriteorian mukaisesti alakulttuurien nähtiin sijoittuvan työväenluokan emokulttuurin ja ja keskiluokkaisen valtakulttuurin väliin ja sisältävän piirteitä molemmista. Kirjassa profiloidaan haastateltu ”Timo”, vuonna 1966 syntyneeksi, hitsaajan ja apuhoitajan pojaksi, joka kuuntelee ”futumusaa” ja asuu Taajamakaupunginytimessä. Hän ei pidä punkkareista, ei hämyistä, eikä musiikin uudesta aallosta, vaan ihailee muun muassa USA:ta ja siisteyttä (emt. 347).¹⁶

Myös Helena Erkkilän taidehistorian alan suomalaista performanssia luotavassa väitöstutkimuksessa *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja keho-taide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa* ”uusfuturismi” ymmärrettiin tyyli- ja pukeutumiskulttuurina, joka manifestoi itsen korostamista, ”pinnallisuutta”, yksilöllisyyttä ja ideologiattomuutta edustaen näin punk-liikkeen vastakohtaa (2008, 68-71).

Kummassakin edellä mainitsemassani tutkimuksessa futuristiklubbaajat tulkitaan ehkä pikemminkin konservatiiviseksi kuin kulttuurikriittiseksi ilmiöksi.

16 Nuorisotutkija Vesa Puuronen (1997) on kritisoinut Heiskasen ja Mitchellin tutkimusta muun muassa siitä, ettei siinä lainkaan tarkastella alakulttuurien tyyliä, joka on alakulttuurien ydin (Puuronen 1997, 110). Lisäksi on kritisoitu brittiläisen luokkatutkimuksen soveltamista Suomeen, jossa luokkaerojen puuttuminen näkyy alakulttuureissa siten, etteivät alakulttuurit ole luokkataustaltaan homogeenisiä (emt. 111). Uudemmissa alakulttuuritutkimuksen näkökulmista Puuronen (emt. 112) mainitsee tutkija Jaana Lähteenmaan näkemyksen, jonka mukaan alakulttuurit ovat imaginäärisiä ratkaisuja nuorten kohtaamiin modernisaation tuottamiin murtumiin, ne ovat tapoja reagoida ajankohtaisiin kysymyksiin (Lähteenmaa 1991).

Heiskasen ja Mitchellin tutkimuksessa luokkataustan nähdään määrävän nuoren elämäntyyllisiä valintoja.

Brittiläistä alakulttuuritutkimusta vieläkin varhaisempi amerikkalainen Chicagon koulukunta ymmärsi modernien alakulttuurien viittaavan ryhmään, jonka tieto, toiminta, arvot uskomukset, arvot, koodit, maut ja ennakkoluulot poikkeavat vallitsevasta kulttuurista. Tämän kaltaiseen näkemykseen pohjaa myös klubikulttuuritutkimuksen klassikko, Sarah Thorntonin teos *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital* (1995), jossa muun muassa sosiologi Pierre Bourdieun pääoma-käsitettä hyödyntäen ymmärretään alakulttuurisen pääoman ruumiillistuvan ja objektivoituvan vaikkapa tietynlaisina hiustyyleinä tai levykokoelmina. Alakulttuurisen pääoman ymmärretään myös eroavan valta- ja virallisessa kulttuurissa arvostetusta kulttuurisesta pääomasta, jota pyritään aina vaihtamaan taloudelliseen pääomaan. Alakulttuurinen pääoma ei myöskään ole sidottu luokkataustaan, kuten kulttuurinen pääoma. Thornton näkee klubikulttuurien alakulttuurit lähtökohtaisesti vastakulttuureina (Thornton 1995, 11-13).

Mikko Salasuon *Atomisoitunut sukupolvi. Pääkaupunkiseudun nuorisokulttuurinen maisema ja nuorisotyön haasteita 2000-luvun alussa* (2006) tuo esiin kuinka nuorisokulttuurien ja alakulttuurien kiinteä maisema on 1960-luvulta lähtien muovautunut modernin ja myöhäismodernin yhteiskunnan kehyksissä 2000-luvulle tultaessa yksilöiden kulttuuriksi, mikä on johtanut kollektiivisen kulttuurin pisaroitumiseen maffesolilaisiksi heimoiksi. Tämä kehitys lähestyy Salasuon sanoin ”hyperindividualistista yksilösomua” (2006, 87). Yksilöllistymisen problematisointi on osa käytäntöjen tarkasteluani. En kuitenkaan pohdi yksilöllistymistä alakulttuuritutkimuksen kehyksessä, vaan singulaarin ruumiin kyseenalaistamisena ja ruumiin, artefaktien ja teknologian liittona.

Futuristiklubbaajien haastatteluja ja valokuvia klubeista on tallennettu Markku Salon ja Jukka Lindforsin toimittamaan *Nupit kaakkoon - ELMU 10 vuotta* -juhlakirjaan (1988), lisäksi Petri Hakkaraisen (2011 dokumenttielokuva ”Timanttikoirien vuosi 1984” koostuu futuristiklubbaajien haastatteluista. Radio-haastattelussa ”Pin ups” (1984) haastatellaan kolmea futuristiklubbaajaa ja televisiotallinnissa ”Kultainen salonki” vuodelta 1986 on kuvattu lyhyehkö otto kahden futuristiklubbaajan joutumisesta maailmankuvalliseen kiistaan luksus-iltamiin kutsutun nuoren miehen kanssa. Käytän lisäksi lähteenä Sari Poijärven ja Kjell Westön (2011) kirjan *Kasari. Pyörähdin keinussa kerran* valokuvia ja lyhyitä muistoja futuristiklubeista. Olen litteroinut radio- ja tv-ohjelmat sekä Timanttikoirien vuosi –elokuvan. Tämän lisäksi olen haastatellut kuutta futuristiklubbaajaa, joihin viitataan anonyymisti koodilla M1, M2, M3, N1, N2, N3. Lisäksi olen haastatellut M1 koodin henkilöä toiseen kertaan. Viitatessani tähän jälkimmäiseen haastatteluun, käytän koodia M1a. Kirjain viittaa sukupuoleen; M = mies, N= nainen. Olen myös saanut haastateltaviltani sekä kuva- että lehtiartikkelimateriaalia, joka liittyy futuristiklubi-ilmiöön. En tee historiantutkijoiden mukaisesti eroa ensisijaiseen ja

toissijaiseen lähdeaineistoon, vaan ymmärrän kaiken aineistonani käyttämäni materiaalin hierarkialtaan samanarvoisina esityksinä ja tulkintoina tarkastelemistani käytännöistä. Erona vain on se, että haastattelut olen tehnyt tätä tutkimusta varten, muu aineisto on olemassa sellaisena kuin on riippumatta tutkimuskysymyksistäni.

Tutkimukseni valottaa suurelta osin aiemman tutkimuksen ulkopuolelle jäänyttä marginaalista esteettisen habituksen tuottamisen ja esittämisen käytäntöä. En tarkastele siis futuristiklubbaajia (ensi sijaisesti) alakulttuurina, vaan habituksen esteettisen luomisen käytäntönä. Silloin, kun käytän alakulttuuri -käsitettä, en viittaa siihen birminghamilaisen koulukunnan merkityksessä, vaan pikemminkin tapana vastata modernisaation murtumiin ja ajankohtaisiin kysymyksiin.

Jos futuristiklubi-ilmioistä löytyy vain niukalti lähteitä, niin Jouko Turkasta, Teatterikorkeakoulusta sekä Turkan näyttelijäkoulutuksesta löytyy sitäkin enemmän aineistoa ja tutkimusta. Turkan opetusta ja käytäntöä aiemmin tarkastelleet teokset ovatkin tämän tutkimuksen tärkeää lähdemateriaalia. Esimerkiksi Anneli Ollikaisen kirjoittama teos *Lihat ylös!* (1988) valottaa Turkan pedagogista toimintaa yksityiskohtaisesti, havainnoiden ja kirjaten ylös harjoitteita, niiden teettämisen perusteluita ja pedagogin julkilausumia ohjeistuksia. Timo Kallinen (2004) ja Janne Tapper (2012) tuovat esiin Ollikaisen varovaisen suhtautumisen omien tulkintojen esittämiseen. Kritiikki on kuitenkin mielestäni liioiteltua, sillä Ollikainen kontekstualisoi harjoitteita ja harjoittamisen tapaa osaksi modernin taiteen ja teatterin uudistajien työtä tavalla, johon osa myöhemmästä tutkimuksestakin tukeutuu (mm. Hulkko 2011; Kirkkopelto 2011).

Timo Kallisen väitöskirja *Teatterikorkeakoulun synty. Ammattikoulusta Akatemiaksi 1971-1991* (2004) kartoittaa Teatterikorkeakoulun vaikeaa syntyprosessia. Se tuo esiin sen, kuinka koulutus oli 1970-luvulta lähtien julkisen kohun valokeilassa sekä erilaisten kiistojen kohteena. Turkan kauden kuohunta näyttäytyy Kallisen tutkimuksessa osin tämän kohun jatkeena. Mielenkiintoista siinä oman tutkimukseni kannalta on lukijalle rivien välistä syntyvä käsitys, jonka mukaan Turkkä kutsuttiin professuuriin henkilönä, joka kykenee palauttamaan mahdollisesti vapaalle kentälle lipumassa olleen aloitteellisuuden takaisin Teatterikorkeakoululle. Seppo Kumpulaisen väitöstutkimus *Hikeä ja harmoniaa. Liikunnan ja fyysisen ilmaisun opetus Suomen teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijänopetuksessa vuosina 1943-2005* (2011) siteeraa pitkälti Kallisen tutkimusta Turkan näyttelijäprofessuuriin johtaneiden syiden osalta. Tutkimus tuo ensimmäistä kertaa opettajan omakohtaisen ja kokemuksellisen näkökulman Turkan näyttelijänkoulutus- ja rehtorikauteen valottaen koko opettajakunnan ristiriitaisia kokemuksia tuolta ajanjaksolta (emt. 128-129). Opiskelijan ruumis esitetään siinä eräänlaisena taistelutantereena, johon kohdistui erisuunnasta latautuvia keskenään ristiriitaisia intressejä ja vaatimuksia. Seppo Kumpulaisen tutkimus toistaa Janne Tapperin (2012) ja Pentti Paavolaisen (1999) aiemmin esittämät tulkinnat

Turkan pedagogiikasta analogisena ääri-liberalistiselle, kilpailua korostavalle yhteiskunnalliselle ajattelumallille (emt. 338).

Pentti Paavolaisen toimittama ja haastatteluihin perustuva teos *Aikansa häikäisevä peili* (1999) välittää näyttelijä-, ohjaaja-, tanssija- ja dramaturgihaastattelujen kautta opiskelijoiden kokemuksia teatterikoulutuksesta ja koulun käytännöistä vuosien 1967-1994 välisenä aikana. Loppuyhteenvedossa Paavolainen (emt. 278-281) tulkitsee Pertti Alasuutarin (1996) periodisaation mukaisesti Turkan koulutuksen ennakoineen kilpailutalouden puheavaruutta ja tulkitsee sen rinnalla vaikuttaneen myös moraalitalouden mukaisen diskurssin. Paavolainen kiinnittää myös huomiota Turkan maskuliinisuutta korostaviin arvoihin huomauttamalla 1980-luvun teatterin naisnäkökulman löytyneen Teatterikorkeakoulun ulkopuolelta. Lisäksi Paavolainen tuo esiin Turkan irrationaalisuuden ja viettienergian korostamisen irtiottona aiemman vuosikymmenen rationaalisuuden korostamisesta tulkiten Turkan konservatiiviseksi kapinalliseksi.

Esa Kirkkopellon teos *Nuori Kaarti. Esa Kirkkopellon 1990-luvun teatteri* (2007) yhdistää lyhyin maininnoin Turkan koulutuksen länsieurooppalaiseen avantgardeen. Lisäksi Kirkkopello mainitsee Turkan olleen avoimesti nietscheläinen ja saaneen vaikutteita Freudilta. Hän yhdistää Turkan koulutuksen Jerzy Grotowskin ajatuksiin ymmärtäen sen näin haastajaksi Bertolt Brechtin ja Konstantin Stanislavskin vaikutusvallalle. Kirkkopello itse Turkan kauden dramaturgiopiskelijana tunnistaa myös 1980-luvun muussa pääkaupunkiseudun nuorison liikehdinnässä Turkan koulutuksen suhteen samankaltaista uuden ja vieraiden vaikutteiden etsintää, joista hän mainitsee myös ”uusromantiikan” (emt. 10-12).

Ollikaisen, Kallisen, Kumpulaisen, Paavolaisen sekä Kirkkopellon kirjoitukset ovat tämän tutkimuksen lähdekirjallisuutta. Paavolainen, Kirkkopello sekä Kallinen tulkitsevat Turkan näyttelijäkoulutuksessa korostuneiden piirteiden olleen irtiottoa 1970-luvun teatterin ihmis- ja maailmankuvasta, realistisesta muodosta tai ”valmiista maailmasta”. Tämän kaltaisen resignaatiota korostavan tulkinnan rinnalle pyrin avaamaan myös toisaalle kurottavia tulkintahorisontteja.

Oman tutkimukseni fokusoiminen yhteiskunnallis-kulttuurisen murroksen ruumiillistamiseen tulee lähelle Janne Tapperin väitöstutkimusta. Olen Tapperin kanssa kuulunut Teatterikorkeakoulun ja Helsingin yliopiston teatteritieteen oppiaineen yhteiseen, professori Esa Kirkkopellon luotsaamaan Näyttelijän taide ja nykyaika -tutkimusryhmään (vuosina 2008-2011). Tämän vuoksi minulla on Tapperin kanssa pitkälti sama haastatteluaineisto käytössä Turkan näyttelijäkoulutukseen liittyen. Tapperin väitöstutkimus *Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun kauden yhteiskunnallisesta kontekstuaalisuudesta 1982-1985* (2012) muun muassa tulkitsee 1980-luvun yhteiskunnallisen murroksen uusliberalistisen diskurssin ja kilpailutalouden esiin murtautumisenä, mikä näyttäytyi Turkan koulutuksessa tietoisena kulttuurisena esityksenä työelämän murroksesta. Tämän esityksen tärkein yksikkö oli Tapperin mukaan näyttelijän ruumis. Tapper soveltaa tutkimukseensa

systemiteoreettista näkökulmaa yhdistäen Teatterikorkeakoulun jumppasalissa toteutetun praksiksen yhteiskunnallisten diskurssien ja tieteellisten paradigmojen muutoksen tarkasteluun.

Näyttelijäntaide ja nykyaika –tutkimusryhmämme artikkeleista koostuvassa julkaisussa *Nykyinäyttelijän taide. Horjutuksia ja siirtymiä* (2011) tutkimusryhmän jäsenet eli Pauliina Hulkko, Hannu Tuisku, Petri Tervo, Janne Tapper, Esa Kirkkopelto ja minä lähestymme eri näkökulmista ja erilaisin teoreettisin viitekehyksin Turkan näyttelijäkoulutusta. Hulkko hahmottelee ”näyttelijädramaturgiaa” ja muun muassa Sergei Eisensteinin montaasiin yhdistäen hän tarkastelee Turkan tapaa osittaa näyttelijän ruumis. Tärkeää oman tutkimukseni kannalta on se, miten Hulkko käsittää montaasin suhteessa näyttelijäopiskelijan ruumiiseen. Tuisku fokusoi Turkan pedagogiikkaan jäsentäen sen käsittelyä kolmivaiheisesti muutoksen-, luovan- ja häiriötilan käsitteillä. Hyödynnän Tuiskun näkemystä häiriötilasta. Tervo havainnollistaa, kuinka Turkan käskysanaa ruumiillistettiin ja kuinka näyttelijän lihaksisto moraalistettiin. Jatkan Tervon teemaa tarkastelemalla näyttelijän moraalisen itsen luomisen prosessia. Kirkkopelto tarkastelee Turkan koulutusta osana laajempaa modernin psykofyysisen näyttelijäntyön traditiota ja psykofyysisen kriisiä, joka liittyy eheään yksilökäsitykseen. Tarkastelen minkälaisena näyttelijäopiskelijan esteettis-moraalisessa habituksen luomisen prosessissa habitus ja yksilö näyttäytyvät hyödyntäen siinä Kirkkopellon ajatuksia.

Aiemmat tutkimukset eivät ole erityisesti fokuoineet taiteilijahabituksen esteettisen luomisen prosessiin tai näyttelijän affektiiviseen ruumiin esitykseen, eli sen tuotannon tapaan ja esitysanalyysiin. Näin ”turkkalaisen” näyttelijäruumiin yhteys 1980-luvun urbaaniin sensibilibiteettiin ja sen muutoksiin on jäänyt huomioimatta. Näin myös 1980-luvulla uuden kapitalismin kehityskulkujen myötä monilla kulttuurin alueilla aktualisoituneiden vitalisuutta korostavien tendenssien suhde näyttelijäntyön käytäntöön on jäänyt paikantamatta. Ruumiin esitystä ja itsen luomista ei myöskään ole erityisesti tarkasteltu rinnakkain muilla taiteen aloilla samanaikaisesti käydyn kulttuurikeskustelun ja kulttuurikritiikin kanssa eikä sitä ole asetettu yhteyksiin ei-taiteen alueella tapahtuneen ruumiin esteettisen luomisen ja vaikutuksen tekevien habitusten kanssa. Lisäksi Turkan näyttelijäkoulutuskäytännön suhdetta kulttuuriteollisuuteen ja urbaaneihin vaikutteisiin on vain vähäisessä määrin otettu huomioon aiemmassa tutkimuksessa. Asettamalla Turkan näyttelijäruumiin tuottamisen osaksi modernia taiteilijahabituksen esteettisen luomisen ilmiötä Turkan koulutus irtoaa kotimaisesta taiteen kontekstista ja valottuu osana kansalliset rajat ylittäviä itsen esteettisen luomisen skenaarioita. Näyttelijäopiskelijan kamppaileva ruumiinesitys on aiemmissa Paavolaisen ja Tapperin tutkimuksissa rinnastettu kilpailuyhteiskunnan arvoihin. Tässä tutkimuksessa kamppailevan näyttelijäruumiin kontekstiksi hahmotetaan nietzscheläis-vaiikutteista, heroista itsen luomisen aktia vastauksena arkielämän estetisoitumiselle sekä kulttuurin monimutkaistumiselle. Tutkimuskirjallisuudessa

ei myöskään Petri Tervon artikkelia (2011) lukuun ottamatta ole fokusoitu erityisesti ruumiintekniikoiden harjoittamiseen koulutuksen arvojen, uskomusten ja arvottamisen tapojen ruumiillistamisen näkökulmasta eikä subjektia / habitusta tuottavia käytäntöjä, uskomuksia ja puhetapoja ole, Kirkkopellon ja Tuiskun (2011) lyhyitä artikkeleita lukuun ottamatta, asetettu laajempaan modernin taideteorian ja näyttelijäntöön kontekstiin.

Turkan näyttelijäkoulutuksesta on lisäksi kirjoitettu useampia populaariartikkeleita erityisesti Teatterilehdessä, kuten Pekka Kantosen ”Ehdottomuus elämäntapana” (7/2001), Pekka Kyrön tekemä haastattelu Turkasta otsikolla ”Kun emme jaa rahojamme, jaamme intimizeettiämme” (8/84), Pekka Kantosen artikkeli ”Turkan uusi näyttelijä” (1/84), Antti Virmavirran kirjoitus ”Fyysisellä rasituksella luovaan tilaan” (3/85), joita kaikkia käytän lähdeaineistonani. Lisäksi Turkan koulutus- ja esityksen harjoitustilanteita on kuvattu televisiolle ”Hamlet” (1985) ja ”Turkan lapset” (1984). Lähdemateriaalinani käytän myös Näyttelijäntaide ja nykyaika -tutkimusryhmämme (NTNA) tekemiä haastatteluja 21:lle Jouko Turkan entiselle opiskelijalle vuosina 2008-2010. Anonymiteetin takaamiseksi haastattelut on indeksoitu.¹⁷

17 Haastatellut on erotettu toisistaan haastattelun järjestysnumerolla (1-11), N/M erottamaan sukupuolta sekä a/b, jos haastattelussa on ollut kaksi samaa sukupuolta olevaa. NTNA-tutkimusryhmään kuului viisi Turkan näyttelijäkoulutuksen käynyttä näyttelijää, joiden koodi t= tutkijanäyttelijä, N/M=sukupuoli, a/b/c= toisistaan erottaminen aakkosjärjestyksen mukaan. Koodin edessä voi myös olla haastattelun numero (1-11).

I YHTEISKUNNALLIS- KULTTUURISEN MURROKSEN KONTEKSTI

Seuraavaksi esittelen työni kannalta keskeisiä kaupunkikulttuurimurroksen ilmiöitä sekä niiden taustalla vaikuttavia kehityskulkuja kaupunkikulttuurimurrosta analysoivien tai sivuavien tutkimusten sekä refleksiivistä modernisaatiota ja arkipäivän estetisoitumista käsittelevän sosiologisen teoriakirjallisuuden valossa. Kiinnitän aluksi huomiota Featherstonen näkemyksiin globalisoituvan kulttuurin alueen lisääntyvästä kompleksisuudesta, mikä on johtanut erilaisten kulttuuristen rajojen liudentumiseen ja kulttuurin alueiden sekoittumiseen. Kulttuurin monimutkaistuminen arkipäivän estetisoitumisineen on tärkeä näkökulmani kaupunkikulttuurimurrokseen. Valotan myös Featherstonen näkemystä esteettisestä itsen luomisesta vastauksena, responsina, kulttuurin kompleksisuuteen yhtäällä heeroisuutta, yksilöllisyyttä ja järjestystä, toisaalla kollektiivisuutta ja affektiivisuutta korostavana elämäntapana. Teoriakatsauksen jälkeen kiinnitän huomiota siihen, kuinka toiminnan irtautuminen sitä säätelevistä institutionaalisista ja valtiojohtoisista rakenteista näyttäytyi Helsingin kaupunkikulttuurissa eli sidon arkielämän estetisoitumisen ja refleksiivisen modernisaation teoreettisia näkökulmia esimerkkeihin Helsingin kaupunkikulttuurin konkreettisista muutoksista.

2 KULTTUURIN MONIMUTKAISTUMINEN JA KAUPUNKIKULTTUURIMURROS

Featherstonen mukaan globalisoituvan kulttuurin monimutkaistumisen ja sen alueiden yhteen kietoutumisen ja rajojen ylittämisen takana on autonomisen kulttuurin (ja taiteen) alueen murros. Kulutuskulttuurin laajenemisen - massatuotannon lisääntymisenä sekä tavaramerkkien ja kuvien leviämisenä ja kuluttamisena - on nähty enteilleen erillisen, symbolisiin hierarkioihin perustuneen kulttuurin sfäärin loppua. Nykykehityksen taustalta löytyy myös 1900-luvun lopun teknologian kehitys, joka on mahdollistanut liikkuvuuden lisääntymisen, niin tuotteiden kuljetukselle kuin ihmisten siirtymiselle vaivattomasti paikasta toiseen globaalissa mittakaavassa. Lisäksi media- ja kommunikaatioteknologian kehittyminen on mahdollistanut globaalisti etäisten toisten olla yhteydessä interaktiivisesti toistensa kanssa ja vaihtaa intensiivistä informaatiota keskenään. Kulttuurin tuotteet eivät Featherstonen mukaan välttämättä enää ole luokiteltavissa massa-, populaari- tai korkeataiteen kategorioihin, vaan ne ylittävät ja sekoittavat rajoja tuottaen epätavanomaisia kombinaatioita sekä synkretismää. Tämä on osa nykyistä globalisaation prosessia, missä asiat/ oliot, jotka aiemmin pidettiin erillään toisistaan, tuodaan nyt kontaktiin ja rinnakkaisuuteisiin. Kulttuurin globalisoituminen ehdottaa Featherstonen mukaan kulttuurialueen kasvavaa kompleksisuutta, monimuotoistumista sekä kulttuurin alueen autonomian murtumista. Tämä merkitsee myös kulttuurin alan asiantuntijoiden säätelyn ja portinvartijuuden monopolin särkymistä (Featherstone 1995, 4-7).¹⁸ Kulttuurin monimutkaistumisella ja monimuotoistumisella viitataan jatkossa edellä kuvailtuihin asioihin.

Arkielämän estetisoituminen muun muassa kaksoisliikkeenä eli taiteen deestetisoitumisena ja arkielämän estetisoitumisena on Featherstonen mukaan eräs postmodernismia luonnehtivista piirteistä ja hän käsittelee sitä teoksessa *Undoing Culture. Globalisation, Postmodernism and Identity* osittain Fredrik Jamesoniin ja Jean Baudrillardiin tukeutuen.¹⁹ Arkielämän estetisoituminen ja kulttuurin monimutkaistuminen ovat toki jo 1800-luvun loppupuolen ilmiöitä, mistä Featherstonekin on tietoinen. Featherstonen mukaan arkielämän estetisoitumiseen on liitetty ensinnäkin taiteissa vaikuttanut tendenssi taiteen ja (jokapäiväisen) elämän

18 Toinen samanaikainen prosessi on länsimaisen heterogeenisen kulttuurin globaali integroituminen vallitsevaksi kulttuuriksi (Featherstone 1995, 6).

19 Featherstonen mukaan postmodernismi –termi saa liikevoimansa siitä, että symbolisen vallan arvot sekä länsimaiden kulttuurinen pääoma ovat murreksessa. Kyse ei hänelle ole postmodernista eli uudesta historian vaiheesta. Sen sijaan hän tuo esiin, kuinka monet postmodernismin piirteet ovat modernismin ja moderniteetin jatkumoa (Featherstone 1998, 44).

raja-aitojen romahduttamiseen sekä toisekseen siihen on liitetty jokapäiväisessä elämässä vaikuttanut samanaikainen liike kohti kulutuskulttuuria, missä loputtomasti toistuvat ja toisiinsa viittaavat kuvat ja merkit häivyttävät eroa vaikutelman/ulkonäön ja todellisuuden väliltä. (Featherstone 1995, 44).²⁰ Ensin mainittu tendenssi näkyi Featherstonen mukaan jo historiallisen avantgarden, dadan ja surrealistisen liikkeen elämäntavassa, tapahtumissa ja manifesteissa, joissa taiteen ja jokapäiväisen rajaa hälvennettiin. Transavantgardistit 1960-luvulla jatkoivat rajan koettelua kritisoimalla museoiden ja kriticoiden institutionalisoimaa modernismia ja niiden yritystä yllä pitää taideteoksen ”pyhää auraa”. Ehdotettiin, että taideteos voi olla mitä tahansa ja missä tahansa, taideteos voi olla myös kulutustavara, Andy Warholin pop-taiteen ollessa kuuluisa esimerkki populaarikulttuurin, massakulttuurin ja kaupallisuuden yhdistämisestä. Taideteoksen esineluonnetta puolestaan pyrkivät haastamaan muun muassa 1960-luvun happeningit, joita ei voinut museoida. Samanaikaisesti mainosmaailma omi historiallisen avantgarden tekniikoita ja strategioita omiin tarkoituksiinsa (Featherstone 1991, 66).²¹

2.1 Itsen esteettinen luominen ja kulttuurin monimutkaistuminen

Toinen kulutuskulttuurin merkkien ja kuvien kuluttamista kohtaan suuntautuva liike näyttäytyy Featherstonen mukaan yksilöiden koherentin identiteetin fragmentoitumisena ja hajautumisena, sillä kuvat ja merkit rapauttavat jatkuvuuden tunnetta menneen, nykyisen ja tulevan väliltä. Yksilön ensisijainen orientaatio identiteetin rakentamisen suhteen on esteettinen sen suuntautuessa tyyliin ja muotiin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että elämä koettaisiin tai rakennettaisiin sen kaltaiseksi merkitykselliseksi eettis-esteettiseksi projektiksi, kuin 1800-luvun dandyjen, taiteilijoiden ja intellektuellien herooinen elämä oli. Niille oli ominaista luonteen karaiseminen ja karisman kehittäminen korostamalla velvollisuutta ja asketismia, sillä niissä oli vahvasti läsnä nietzscheläinen elementti itsen luomisesta. Tämä tarkoitti muodon antamista luonteelle. Näin taiteilija tai intellektuelli pystyi erottautumaan, nousemaan ”lauman” tai massan, vaikutuksen sekä sen

20 Esimerkiksi Arthur C. Danto on tuonut esille ajatuksen taiteen lopusta. Hänen mukaansa pop-taiteen ready madet, erityisesti Andy Warholin 1960-luvun Brillo-laatikot, merkitsivät kokonaisvaltaista käsitteellistä kumousta. Taide ei enää eronnut ei-taiteesta ja tämä tiesi taiteen loppua (Danto 1991, 12). Kuten Harri Mäcklin on tuonut esiin, taiteen tekeminen ei tietenkään loppunut mutta kontekstuaalisesta taideteoriasta, jonka mukaan taidetta ei erota ei-taiteesta mikään sisäinen, essentialistinen ominaisuus – on tullut vallitseva (kts. Mäcklin, Taiteen lopusta ja uudesta alusta/Mustekala).

21 Teatterin- ja esitystutkimuksen piirissä 1960-luvun taiteen ja ei-taiteen rajojen sekoittumiseen on viitattu osana niin kutsuttu performatiivista käännettä. Erika Fischer-Lichten mukaan ”the performative turn led to the transgression and blurring boundaries between art and non-art, between the aesthetic and the political, the debate about a community of actors and spectators was rekindled” (Fischer-Lichte 2008, 52.)

populaarikulttuurista ammentavien mieltymysten ja elämäntavan yläpuolelle. Se oli myös tapa vastustaa tai nousta heteronomisen kulttuurin yläpuolelle (Featherstone 1995, 46-47).

Siinä missä herooinen itsen esteettinen luominen on tarkoittanut myös yksilöllisyyden ja elämänjärjestyksen ykseyden korostamista kulttuurin monimutkaistumista ja arkielämän oletettua latteutta ja massaluonnetta vastaan, on postmodernin esteettisen orientaation esitetty suuntautuvan kollektiivisuuteen. Featherstone viittaa Maffesolin näkemykseen siitä, että urbaaneissa metropoleissa esteettinen orientaatio suuntautuu affektuaalisen sidoksen yllä pitämään kollektiivisuuteen ja löyhien raja-aitojen määrittämään yhteen tulemisen konstellaatioon. Niissä voidaan kokea moninaisia attraktioita, aistimuksia, sensibiliateettejä ja vitaaleja tendenssejä, yhdessä olemisen ruumiillisuutta ja emotionaalista kiinnittymistä merkkeihin ja kuviin, jotka ovat yhteisesti tunnistettavia (Featherstone 1995, 44-47). Kollektiivisuus esteettisen orientaation etiikkana on yhteydessä siihen, että urbaani ”massa” ja jokapäiväinen määritetään positiivisesti (emt. 47). Maffesolin mukaan jokapäiväisellä elämällä on kapasiteettia vastustaa rationalisoitumisen prosessia ja sitä vastoin edistää sellaista sosiaalisuutta, missä kohtaavat pinnallinen, hetkellinen, mielikuvituksellinen sekä uppoutuminen kollektiivisuuteen, missä yksilöllinen oleminen syrjäytyy (Maffesoli 1995). Michel DeCerteauilla jokapäiväinen elämä ja sen käytännöt viittaavat virallisen kulttuurin ja sen tuotteiden juonikaaseen käyttöön. Jokapäiväisen elämän tavallinen ihminen ei ole manipuloitua laumaa tai virran mukana menevää massaa, vaan luo omaehtoisia käytäntöjä ja kulttuurinmuotoja, joilla on mahdollista myös paeta hallitsevaa valtaa ja virallista kulttuuria lähtemättä sen ulkopuolelle (DeCerteau 2013).

Featherstonen mukaan itsen ja elämän esteettinen luominen sekä herooinena että kollektiivis-aistimellisena projektina ovat erilaisia vastauksia kulttuurin monimutkaistumiselle. Kulttuurin kehittyminen autonomiseksi sfääriksi 1800-luvulla oli Featherstonen mukaan jo itsessään vastaus (response) massatuotannon ja -kulutuksen sekä mainonnan kehittymiselle sekä markkinoiden laajenemiselle elämän useille alueille. Kehityskulku uhkasi taiteilijoiden näkökulmasta muuttaa taiteenkin kulutettavaksi tavaraksi ja hybridisoida kulttuurin tuotteet laajan yleisön maun mukaisesti viihteen, populaarin ja matalan kanssa, mitä vastaan kulttuurin alueen asiantuntijajärjestelmä ja sen instituutiot puolestaan kehittivät. Featherstone painottaakin, että 1800-luvulta lähtien on ollut olemassa sekä autonomiaan pyrkivä kulttuurin alue asiantuntijajärjestelmineen, että heteronominen, markkinoihin sidottu kulttuurintuotannon alue, joka saavutti massayleisön ja populaarin menestyksen. Autonomisen kulttuurin sfäärissä kehittyivät yhtäällä kulttuurin asiantuntijoiden elämäntyylit, jotka pyrkivät erottautumaan jokapäiväisestä elämästä ruumiillistamalla korkeakulttuurisia arvoja ja arvottamisen tapoja, eli ne suuntautuivat erityisten dispositioiden hankkimiseen. Toisaalla kehittyivät vastakulttuuriset elämäntyylit esimerkiksi bohemian ja historiallisen avantgarden

piirissä, missä pyrittiin häivyttämään rajaa taiteen ja elämän väliltä (Featherstone 1995, 15-20). Kulttuurin kompleksisuus eri elämän alueiden sekoittumisena ja rajojen läpäisevyytenä on ollut siis läsnä aina kulttuurin sfäärin autonomisoitumis-kehityksestä lähtien. Yhtäällä korkeakulttuurinen ja herooinen itsen moraalisteettinen luominen sekä toisaalla kollektiivis-aistimellinen ruumiin esteettinen luominen ovat Featherstonen mukaan siis kummatkin vastauksia kulttuurin monimutkaistumiselle ja monimuotoistumiselle.

2.2 Kaupunkikulttuuri ja kulttuurin alueiden sekoittuminen

Tarkastelen seuraavaksi monimuotoistumisen ja monimutkaistumisen piirteitä osana Helsingin kaupunkikulttuurimurrosta.

Kaupunkikulttuurimurrosta on käsitelty muun muassa nykyaikaisen kulutus-kulttuurin ja kaupunkikulttuurin syntymisen ja julkisen tilan näkökulmasta. Mäenpään väitöstutkimus *Narkissos kaupungissa* valottaa kulutus-kulttuurin ja julkisen tilan muutoksen lisäksi myös monimuotoistuvaa kaupunkikulttuuria Mäenpään painottaessa toiminnan (ja ruumiin) vapautumista suunnittelutalouden ekonomiasta ja keskusjohtoisen valtiobyrokratian ohjauksesta (vrt. Mäenpää 2006). Myös Stadipiirin toimittaman artikkelikokoelman URBS! (2000) tekstit valottavat kaupunkikulttuurissa tapahtuneita muutoksia. Kaupunkimurroksen yhteydessä syntyttä vireää ja moniarvoista taideilmapiiriä on kuvattu myös Erkkilän suomalaisista performanssitaidetta kartoittavassa väitöstutkimuksessa (2008) ja erityisesti tanssintutkimuksen alaan kuuluvassa Aino Kukkoson väitöskirjassa *Postmoderni liikkeessä. Tulkintoja 1980-luvun tanssista* (2014). Siinä 1980-luvun alkupuolen helsinkiläistä taiteen ilmapiiriä on luonnehdittu raflaavaksi, innostavaksi, vireäksi ja uutta etsiväksi. Kaupunkikulttuurimurrosta sivutaan myös Esa Kirkkopellon (2007) teoksessa *Nuori Kaarti*. Siinä Kirkkopelto, Turkan Teatterikorkeakoulukauden dramaturgiopiskelija, tunnisti aikakaudelle tyypillisen uuden etsinnan kuhinan, jokapäiväisen ylittävän kokemuksen metsästämisestä sekä raja-aitojen ylittämisen tunnistaen kulttuurikentässä jotain samaa kuin Turkan koulutuksessa:

Ilma oli täynnä uuden etsintää ja vieraita vaikutteita: uusromantiikkaa ja -ekspressionismia, ruumiin kulttia, samanismia, performanssia, ekoterrorismia, transavantgardiaa, transseksuaalisuutta - ylipäänsä kaikkea ”transsia”. (Kirkkopelto 2007,12.)

Edellä mainitut teokset ovat tuoneet esiin ennen muuta eri taidelajien poikkitaiteellisen tendenssin 1980-luvun helsinkiläisessä taidekentässä. Poikkitaiteellisuuden lisäksi kaupunkikulttuurimurros näyttäytyi myös valmiutena koetella ja ylittää taiteen ja muiden elämän alueiden raja-aitoja.

Virallisen taidejärjestelmän ulkopuolelle alkoi syntyä uudenlaista, omaehtoista, instituutioiden ulkopuolista taidetoimintaa, vaikka suomalainen taidejärjestelmä 1980-luvun laajan hyvinvointivaltion kaudella oli yhä valtiosidonnaista ja keskusjohtoista. Taide-elämän valtiosidonnaisuus tarkoitti Erkki Seväsen mukaan muun muassa sitä, että poliittis-hallinnollisella järjestelmällä, eli valtiolla, kunnilla ja lääneillä, oli keskeinen rooli taidelaitosten omistuksessa, hallinnossa ja rahoituksessa sekä taiteilijoiden työskentelyedellytysten turvaamisessa. 1970-luvulta lähtien valtio ja kunta olivat osallistuneet myös yhä enemmän taidelaitosten, kuten teattereiden, päätöksentekoon. Tämä oli vaikuttanut osaltaan siihen, että taidelaitosten, muun muassa teattereiden, normatiivinen autonomia oli kaventunut (Sevänen 1998, 349).²² Keskusjohtoinen taidehallinta toimikuntajärjestelmään osoittautui Seväsen mukaan staattiseksi rakennelmaksi. Se takasi edut ja resurssit vakiintuneille taiteenlajeille sekä taidelaitoksille mutta ei tunnistanut uusia taiteen lajeja, kuten esimerkiksi video-, ääni- ja performanssitaidetta. Perinteisiin lajeihin keskittynyt taidepolitiikka koettiin laajemminkin 1980-luvun puolivälissä vanhentuneeksi ja ongelmalliseksi (vrt. Sevänen 1998, 354-355; Romo 2012).

1980-luvun suomalaista taide-elämän monimuotoistumista luonnehti siis paitsi uusien taidelajien esiin marssi, myös virallisen taidejärjestelmän ulkopuolelle syntyneet teatteriryhmät, projektikohtaiset kokoonpanot, poikkitaiteellisuus sekä taiteen ja muiden elämänalueiden sekoittuminen.²³

Uuden tanssin rantautumista Suomeen tutkineen Kukkosen mukaan monimuotoistuvaan ilmapiiriin olivat vaikuttamassa uudet esitysmuodot, kuten performanssi, videotaide, kuvataide ja nykymusiikki sekä kokeellisten taidealojen yhdistys Muu ry. Useat uuden tanssin sekä videotaiteen pioneerit olivat ammentaneet oppinsa ja vaikutteensa ulkomailta (Kukkonen 2014, 54).²⁴

Taiteiden välisyyden lisäksi taide ja muut kulttuurin alueet, muun muassa taide, muoti sekä kauneusala kohtasivat. Esimerkiksi Suomen kampaajakunnan Haute Coiffure järjesti elokuussa 1982 Hesperian yökerhossa hiusmuotipäivät. Siellä samalla lavalla esiintyivät rinnakkain hiusmallit, kampaajat sekä Homo S-ryhmä²⁵ esityksellään *Les Mutilés*, joka ohjaajansa Pieta Koskenniemen mukaan käsitteli ”härskiä sanatonta porvariston hillittyä charmia” (Koskenniemi 1985, 28). Siinä muun muassa naisesiintyjän jalkovälistä synnytettiin broileri, jonka

22 Taide-elämän politisoiduttua 1970-luvulla syntyi kaupunginteattereissa konflikteja taiteellisen henkilökunnan ja kunnallisten luottamushenkilöiden välillä. Tunnetummat yhteenotot tapahtuivat Jouko Turkan kaudella Joensuun kaupunginteatterissa (1971) sekä Ralf Långbackan ja Kalle Holmbergin kaudella Turun kaupunginteatterissa. Kummassakin tapauksessa kiistat koskettivat ohjelmisto- ja henkilövalintoja (vrt. Milonoff & von Bagh 1977). Seväsen mukaan taiteen normatiivinen autonomia ei päässyt toteutumaan tilanteessa, missä kunnallispoliitikot pääsivät vaikuttamaan taidelaitosten ohjelmiston sisältöön (vrt. Sevänen 1998, 359).

23 Ensimmäinen teatteriryhmien perustamisen aalto oli Suomessa tapahtunut 1960 -1970-lukujen taiteessa.

24 MUU ry perustettiin tosin vasta vuonna 1987.

25 Kts. enemmän Homo S-ryhmästä esim. Erkkilä 2009, 190-224 sekä Arlander 1985, 14-17.

ryhmä sitten silppusi ja söi. Tanssijat liikkuvat lavalla alastomina ja valkoisiksi kalkittuina samanaikaisesti, kun hiusmallien hiuksia leikattiin ja työstettiin (kts. Lempinen, Aloha! 4/82, 10-13).²⁶ Ryhmässä mukana olleen haastatellun mukaan kyseessä oli ”aivan futuristinen show”, jossa taiteilijat olivat inspiroituneita August Strindbergin näytelmästä Neiti Julie. Ajatuksena haastatellun mukaan oli, että lavalla nähtäisiin mahdollisimman räikeitä kontrasteja (M1 haastateltu 20.5.2015). Myös futuristiklubeille sekä futuristiklubbaajien yksityisille ”yöbileille” Lepakossa oli ominaista taiteen, muoti- sekä kauneusalan kuin myös mainosalan toimijoiden sekä ”julkkisten” yhteen tuleminen, kuten haastatteluissa tuli ilmi (M1 haastateltu 20.5.2015). Toinen haastattelemani futuristiklubbaaja kertoi kulttuurin monimuotoistumiseen liittyneestä asennemuutoksesta:

Uusi juttu oli nyt se, että korkeakulttuuri ja pinnallinen kaupallinen kulttuuri, jotka olivat olleet voimakkaasti erillään, niin nyt pystyttiin olemaan samalla intellektuelleja ja kulttuuri-ihmisiä ja olemaan kepeämpiä ja pinnallisempia. (M3 haastateltu 6.6.2016)

Erkki Seväsen mukaan muualla Euroopassa 1980-luvulla taide pluralisoitui eli taiteen ja muun elämän alueiden raja-aidat hämärtyivät ja etäännyttiin taiteen ja kaupallisuuden tai taiteen ja markkina-ajattelun vastakkaisuudesta (Sevänen 1998). Pienemmässä mittakaavassa taiteen pluralisoituminen siis tapahtui myös Helsingissä. Haastattelemani Jack Helen Brutin taiteilija ja futuristiklubbaaja kertoi, kuinka futuristiklubeilla syntyi suhteita, jotka siirtyivät myös osaksi taiteen eli JHB:n esityksiä. Esimerkiksi SETA:n (Seksuaalinen tasavertaisuus) Vanhalla järjestämässä tapahtumassa ”Hyvien ihmisten ilta” Jack Helen Brut esiintyi juontajanaan Hantta Krause, joka oli 1980-luvun televisiosta ja lehtien palstoilta tunnettu julkisuuden henkilö sekä futuristiklubien tunnettu ilmiö. Krauseen JHB:n taiteilijat olivat tutustuneet futuristiklubilla (M2 haastateltu 4.2.2016)

Kimmo Takala on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka määrätty paikat Helsingissä toimivat eräänlaisina solmukohtina eri alan taitelijoiden välillä sekä taiteilijoiden ja muiden alojen toimijoiden välillä. Tällaisia olivat Takalan mukaan erityisesti Lepakko sekä Vanha. Varsinkin viimeksi mainitulla Takalan mukaan ”kokoontuivat ja tapasivat kaikki” (Takala 2007, 17.) Siellä syntyi dialogia, ideoita, uusia poikkitaiteellisia kokoonpanoja ja työpareja. Taiteellinen työ ja kekseliäs elämä ei rajoittunut studioihin, harjoitussaleihin, treenikämpille tai näyttämöille, vaan levittäytyi osaksi jokapäiväistä elämää kuten kapakoihin ja klubeihin (M2

26 Taide, muoti- ja kauneusala yhdistyivät myös 1983, jolloin taiteilija Hannu Väisäsen Itkuvirsi-show voitti kansainvälisessä kampauskilpailussa Cannesissa hopeaa (Kaija Huopainen muistot). Lisäksi haastattelemani futuristiklubbaaja ja taiteilija muistaa, että vuonna 1981 järjestettiin Finlandiatalolla Design show, missä lavalla nähtiin myös Helsingin kaupunginteatterin tanssijoita (M1 haastateltu 20.5.2015).

haastateltu 4.2 2016; N1 haastateltu 1.10 2015). Haastattelemanı futuristiklubbaaja ja Jack Helen Brut –ryhmän taiteilija totesi:

Prokkiset syntyı kapakoissa, kahviloissa, Sadun [Satu Kiljunen] luona, eikä Vanhan kuppilaa voi ohittaa. Kymmenen vuotta tällainen tekeminen oli elämäntapa. Ei siitä ansainnut mitään. Ajateltiin ehkä romanttisestikin, että elämän keskiössä on taide (M2 haastateltu 4.2 2016).

Myös toinen haastattelemanı futuristiklubeissa kävijä ja Homo S -ryhmän taiteilija kertoi, että projektit ideoitin pääsääntöisesti kapakoissa, kahviloissa ja klubeilla (N1 haastateltu 1.10 2015). Luovan työn (osittainen) siirtyminen pois harjoitusaleista ja toimistoista tuntuu aineistoni valossa olleen olennainen osa yhtäältä uutta kaupunkikulttuuria, toisaalta uudenlaista taiteen tekemisen tapaa. Mikko Numminen kirjoittaa, että Image -lehden 1980-luvun tekijöiden mukaan heidän toimintansa ydin oli joko vuoroin toistensa luona järjestetyissä illan vietoissa tai juhlissa, joissa kulttuurialbumit ideoitin (Numminen 2010, 8).

Sen sijaan, että vaikutussuhteita tarkasteltaisiin vain taidelajin sisäisenä tai taidelajien välisenä asiana, on mielestäni syytä huomioida myös instituutioiden ulkopuoliset yhteen tulemisen paikat ja tavat, joissa eri elämänaalueiden vaikutteet leviävät ja syntyı taiteenkaltaista, kekseliästä ja luovaa toimintaa, urbaania mielikuvitusta sekä yllättäviä yhteistyösuhteita. Boheemien kahvilakulttuuri 1800 - 1900 -lukujen vaihteessa suurissa eurooppalaisissa metropoleissa vertautuu jossain määrin 1980-luvun helsinkiläiseen ilmiöön. Kuten Elizabeth Wilson on tuonut esiin, boheemien kahvilat olivat tiedon ja vaikutteiden välittämisen paikkoja intellektuellien (kuten journalistien) ja taiteilijoiden välillä sekä verkostoitumisen ja yhteistyösuhteiden solmimisen paikkoja (Wilson 2000, 35-37).

Esittävä taide sekä taiteen, kulttuuri- ja viihdeteollisuuden sekä muun elämän alueen yhdistävät tapahtumat löysivät Helsingissä paikkansa nyt virallisten näyttämöiden ja taideinstituutioiden ulkopuolelta; kuten vallatuista rakennuksista (etupäässä Lepakkoluola), Espan lavalta, rock-festivaaleilta sekä kaupunkitiloista kuten Ruttopuistosta, Hansa-torilta, Kaivopihalta kuin myös klubeilta ja ravintoloista. Esittävää taidetta ja performanssia vietiin gallerioihin ja taidemuseoon, kuin myös Vanhan Ylioppilastalon juhlasaliin ja musiikkisaliin.

Kuten boheemeille kahvilat olivat sosiaalisia näyttämöjä itsen esityksen ollessa kahvilaan kiinnittyneen elämäntavan kulmakivi (vrt. Wilson 2000, 37), myös Helsingin virallisen kulttuurin ulkopuoliset kaupunkitilat ja tapahtumapaikat toimivat ruumiinesityksen näyttämöinä.²⁷

27 Wilsonin mukaan uusi bohemia, joka syntyı 1950 -1960 -lukujen vaihteessa vasta- ja nuorisokulttuurisessa liikehdinnässä, on massakulttuurin taidetta: siinä yhdistyvät muun muassa taide, populaarimusiikki, valokuvaus, muoti ja julkisuus (Wilson 2000, 67).

Jos taiteilija tai intellektuelli on vastannut kulttuurin monimutkaistumiseen eettis-esteettisellä, herooisella itsen luomisella erottamalla itsensä jokapäiväisen elämän monimuotoisuudesta, 1980-luvun kaupunkikulttuurin kentässä taide sen sijaan saattoi kirjoittautua suoraan kekseliään elämän toteuttajan nahkaan. Tällaiset ruumiin esitykset löysivät yleisönsä ja näyttämönsä kaupungin erilaisista tiloista, ”sieltä missä tapahtuu”. Risto Heikinheimo, Jack Helen Brut -ryhmän taiteilija, kirjoitti vuonna 1983 Taidehalli 81-83 julkaisussa Hantta Krausesta ja tämän ruumiin esteettisestä luomisesta. Heikinheimo nimesi Krausen erääksi maamme harvoista New Image -taiteilijoista:

Puhtaasta uteliaisuudesta ympäröivään todellisuuteen hän luo uskottavia hahmoja ja elää kulloisenkin roolinsa kokonaisvaltaisesti. Krause analysoi tilanteen puolueettomasti ja sensuroimatta, hän ei arvota lumouksiaan, vaan elää ne läpi. // Krausen huomiota herättävä olemus ja provosoiva käyttäytyminen ärsyttävät vanhoillisia tahoja ja ovat saattaneet tekijän usein edesvastuuseen. Hän on ailahtelevainen ja nopea käänteissään. Häntä ei löydy gallerioista, vaan sieltä missä tapahtuu (Heikinheimo 1983, 20).

Artikkeliin on liitetty kuvasarja Krausen hahmoista. Ensimmäisessä hän poseeraa hymyilevänä missinä tiara pääläellään, toisessa hän katsoo kameraan sairaalavaatteissa nenä verta valuvana, ranteet verisinä ja sidottuina, silmän ympärökset mustiksi maalattuina. Kolmannessa kuvassa Krause istuu takaa syvään uurretussa iltapuvussa juhlemeikki kasvoillaan, neljännessä näemme hänet futuristiseen metallinkiiltäviin kokohaalareihin ja saappaisiin pukeutuneena androgyyninä ja viidennessä kuva rajautuu kasvoihin, joissa näemme valkoisen kääreen otsan ja nenän ympärillä. Viimeisessä kuvassa hän kiiltävien estradiverhojen edessä poseeraa kiiltävään bodyyn, sukka housuihin ja korkokenkiin pukeutuneena. Heikinheimo nimesi Krausen ’lumoukset’ siis New Imageksi, jossa ”teos kulkee taitelijan mukana, uniin saakka” (Heikinheimo 1983, 21).

Instituutioiden ja traditioiden ohjauksesta irtautuva, esteettisesti orientoitunut ruumiin muokkaus ja ruumiin (itsen) esittäminen ovat sosiologisen kirjallisuuden mukaan yhteydessä nykyaikaisen kulutuskulttuurin kehittymiseen sekä myös kaupunkitilan esityksellistymiseen. Mäenpään mukaan moderni kulutuskeskeinen urbaani elämä median, mainonnan ja tuotemerkkien ylläpitämine mielikuvamaailmoineen johtaa jatkuvaan imaginääriseen roolinottoon ja minuuksien esittämiseen (Mäenpää 2006). Näyttäytyminen ja itsen esittäminen on kulutuskulttuuria tarkastelevassa teoriakirjallisuudessa yhdistetty julkisten ja puolijulkisten viihtymisen ja esittäytymisen paikkojen, kuten baarien, kahviloiden, yökerhojen, klubien ja ostoskeskusten lisääntymiseen. Crossleyn mukaan ne edellyttävät sekä ruokkivat ruumiin esillepanoa sekä korostunutta tietoisuutta ulkonäöstä (vrt. Crossley 2006a, 52).

Sosiologisessa kirjallisuudessa kulutuskulttuuri on nähty usein yksilöiden toimintaa yksipuolisesti määrittävänä. Esimerkiksi Crossleyn mukaan kapitalismin markkinoiden on jatkuvasti laajennuttava ja valloitettava uusia alueita ja juuri ruumiista on tullut tällainen merkittävä valloitettava territorio kulutuskulttuurissa (Crossley 2006a, 52). Sen sijaan esimerkiksi DeCerteau korostaa kulutustuotteiden kekseliästä käyttöä, jolloin kuluttajista tulee tunnistamatta jääneitä tuottajia heidän tuottaessaan esimerkiksi merkityksellisiä käytäntöjä (DeCerteau 2013, 21).

Helsingin kaupunkitilan esityksellistymisellä Mäenpää viittaa siihen, kuinka Helsingin julkinen tila virallisten kulttuuristen esitysten lisäksi (esimerkiksi Uuden Vuoden vastaanotto Senaatintorilla) avautui 1980-luvulla myös ei-virallisille kulttuurisille esityksille kuten polttareille, katusoitolle ja katuteatterille sekä itsen esittämiselle. Helsingissä kaupallisen kaupunkitilan kasvaessa katutilojen sekä uusien kauppagallerioiden puolijulkinen tila ulkokahviloineen, terasseineen ja niiden ympärille kehkeytyvine tapahtumineen elävöityi ja aukesi nuorten aikuisten yhteiselle hengailulle, näyttäytymiselle ja poseeraamiselle (vrt. Mäenpää 2006). 1980-luvun alkupuoliskon omaleimaisiksi ilmentymiksi on mainittu edulliset, matalan kynnyksen kirjakahvilat sekä varhaiseen aamuun asti auki olleet yökahvilat kuin myös kaupungin lisääntynyt klubi-tarjonta (vrt. Ruoppila & Cantell 2000).

Ruumiin esteettiseen muokkaamiseen ja itsen esittämiseen vaikutti myös liikunnan murros. Tommi Hoikkalan mukaan liikkumisesta tuli naistenlehtien sekä erilaisten liikunta- ja hyvinolon lehtien ja massaliikuntatapahtumien myötä 1980-luvulla kaikille suunnattu harrastus. Maksulliset liikuntamahdollisuudet kaupungissa lisääntyivät ja Helsinkiin rantautui monenlaisia uusia liikuntalajeja; kuten surffaus, golf, skeittaus, squash, aerobik. Samalla liikuntateollisuus kasvoi rajusti; muun muassa värikkäät verryttelyasut, säärystimet ja merkkilenkkarit tulivat osaksi ruumiinkulttuuria ja edellä mainittujen lajien harrastamisesta tuli selkeästi osa ruumiin muokkaamista sekä identiteetin rakentamista. Liikunnasta haettiin myös elämyksiä sekä sosiaalisuutta (Hoikkala 1991, 83).

Uudenlaiset tavat käyttää ruumista ja hankkia uudenlaisia kapasiteetteja ja valmiuksia näkyi myös esittämissä taiteissa. Kehonrakennuksen ruumista palvo-va, maskuliininen ja narsistinen maailma kuntoiluvehkeineen, levytankoineen ja punnerruspenkkeineen siirtyi aiheeksi Ryhmäteatterissa Jussi Parviaisen Jumalan Rakastaja-esityksessä vuonna 1982 (kts. Takala 2007, 12). Narsismi-teeman esiinnousu kulttuurintutkimuksen ja sosiologian teoreettisessa kirjallisuudessa sekä suomalaisten lehtien palstoilla (esimerkiksi Dan Steinbockin kirja *Narsismin fasismi* 1981) kytkeytyivät ruumiin muokkaamisen ja ruumiin esitysten ilmiöön sekä niiden taustalla vaikuttaviin yhteiskunnallis-kulttuurisiin kehityskulkoihin. 1980-luvulla länsi-Euroopassa fyysinen teatteri teki voimakkaasti tuloaan (Murray & Keefe 2007). Suomessa trendiä edusti erityisesti Jouko Turkan psykofyysinen näyttelijäkoulutus sekä Teatterikorkeakoulun opetusteatterin esitykset. Ruumis, liike ja kuva tulivat keskeisiksi tekijöiksi lisäksi 1980-luvun uudessa performans-

sitaiteessa, kuten Jack Helen Brut ryhmän esityksissä. Homo S:n ainutkertaisissa esityksissä kyseenalaistettiin muun muassa vallitseva, heteroseksuaalisuutta normina pitävä sukupuolijärjestys (Erkkilä 2008, 193). Jäljittäessään ruumiillisuutta 1980-luvun taiteissa, Kimmo Takala huomioi myös maalaustaiteen, jossa niin ikään korostui nyt fyysinen ilmaisu naisten astuessa maalaustaiteen eturiviin (Takala 2007, 15). Tanssin puolella Jorma Uotinen yhdisti kuvallisuuden liikkeeseen korostaen musiikin, äänen ja valon merkitystä osana kokonaistaideteoksiaan (kts. Takala 2007, 12-13; Kukkonen 2014).

Helsingin kaupunkikulttuurimurrokseen liittynyt eri taidelajien välinen ja taiteen ja muiden elämänalueiden välinen rajojen ylittämisen ja niiden koetteluun lisääntyminen, ruumiillisuuden korostuminen sekä kulttuurin kuvallistuminen, kuten kaupunkikulttuurimurrosta tässä luvussa on kuvattu, voidaan ymmärtää Featherstonen mukaisesti arkielämän estetisoitumisena ja kulttuurin monimuotoistumisena.

2.3 Matkailu, vaikutteet ja DIY-kulttuuri

Featherstone nimesi autonomisen kulttuurin alueen murroksen taustalle liikku- mista ja tiedonkulkua edistävän ja tavaramerkkien ja kuvien kulutusta levittävän teknologian. Samankaltaisesti Sampo Ruoppila sekä Timo Cantell näkivät Helsingin kaupunkikulttuurisen murroksen takana olleen kaksi vaikutteiden lähettä. Niistä ensimmäinen oli lisääntynyt ulkomaan matkailu ja toinen oli paikallisten kaupallisten medioiden synty (Ruoppila & Cantell 2000, 48).

Halvan interrail-lipun suuntaaminen vuodesta 1972 lähtien nuorille reppumatkaajille kehitti suomalaisten interrail-matkailukokemuksia tutkineen Liisa Leinosen mukaan valmiutta matkustaa omaehtoisesti vailla pakettimatkojen tuomaa suunnitelmallisuutta ja turvaa. Usein niukan budjetin interrail-matkaaminen oli siis paitsi omaehtoista, myös matkasuunnitelmaltaan impulsiivista ja seikkailevaa uusien tilanteiden, ihmisten, maiden, kaupunkien ja kulttuurien kohtaamista. Leinosen mukaan matkustamisen varmuus ja rohkeus lisääntyivät ja itsenäisyys ja itsetunto kasvoivat (Leinonen 2012). Interrail-matkailu mahdollisti eurooppalaisen urbaanin kulttuurin trendien tuomisen osaksi helsinkiläistä kulttuuria (vrt. Ruoppila & Cantell 2000).

Muun muassa Kai Lintinen kirjoitti Taidelehdessä vuonna 1981 siitä, kuinka suomalaiset taiteilijat Euroopassa tutustuivat uusimpiin urbaaneihin trendeihin; talonvaltauksiin, epäviralliseen katutaiteeseen, kuten seinämaalauksiin ja katuesityksiin, kokeilevaan esitystaiteeseen, kuten niin kutsuttuun uuteen tanssiin sekä fyysiseen teatteriin ja videotaiteeseen (kts. Lintinen 1981, 26-30). Kukkosen mukaan ulkomailla, kuten Amsterdamissa ja Lontoossa opiskelleet tanssijat puolestaan toivat uudenlaiset tekniikat sekä uudenlaiset ajattelutavat osaksi suomalaista

taidetanssia (Kukkonen 2014, 59-62). Teppo Turkki on puhunut 1980-luvun alusta uutena kulttuurimaisemana, jota luonnehti Euroopan avautuminen, Kekkonen ajan päättyminen, edellisen vuorikymmenen alussa aloittanut punk-liike, elävän musiikin yhdistykset, talonvaltausliike, interrail-matkailu, Kojjärvi-liike ja yleinen laaja omaehtoinen toiminta (kts. Kortti 2010, 53). Myös Anne Helle jälkistrukturalismin tuloa kirjallisuuteen analysoivassa väitöskirjassaan toteaa Suomen 1980-luvulla avautuneen Eurooppaan (Helle 2009).

Interrail-matkaamiseen liittynyt omaehtoisuuden vaade ja sen mahdollisuus kävivät osittain yhteen urbaanin, niin kutsutun, DIY-kulttuurin (do-it-yourself) kanssa. Sen perustavana ajatuksena oli, että kuka tahansa voi tehdä, luoda, suorittaa asioita vailla virallista asiantuntijuutta tai virallisen koulutuksen takaamia taitoja (wikipedia DIY ethic). DIY -asennetta voi pitää myös esimerkkinä omaehtoisesta toiminnantavasta, joka oli irronnut instituutioiden ohjauksesta ja valtiojohtoisista rakenteista. Tässä merkityksessä 1980-luvun urbaanin DIY-kulttuurin voi ymmärtää myös kulttuurin virallisen asiantuntijuuden määrittelemien taitojen, kykyjen ja valmiuksien haastamisena sekä kulttuurin asiantuntijoiden harjoittaman portinvartijasysteemin kyseenalaistamisena.²⁸ Suomessa do-it-yourself-kulttuuria olivat harjoittaneet 1970-luvun loppupuolelta lähtien esimerkiksi (punk)musiikkiin erikoistuneet lukuiset pienlehdet sekä tietysti punkbändit. Porkkalankadun entisen liekkihotellin eli Lepakkoluolan valtauksen vuonna 1979 sekä tilojen kunnostamisen kuin myös siellä käynnistyneen monimuotoisen toiminnan voi katsoa olleen osa nuorten kaupunkilaisten uudenlaista urbaania, omaehtoista toiminnan tapaa. DIY edellytti valmiutta kyseenalaistaa totuttuja, virallisia toiminnantapoja ja harjoittaa myös kansalaistottelemattuuutta. Aineistoni valossa Lepakkoluola näyttää lisäksi olleen tärkeä solmukohta eritaustaisten ihmisten verkostoitumiselle ja uudenlaisten toimintamuotojen ja omaehtoisten, tapojen synnyttämiselle (kts. Lindfors & Salo 1988). Myös helsinkiläiset Bela Lugosi -futuristiklubit olivat futuristiklubbaajien itsensä organisoimaa omaehtoista toimintaa. Vaikka DIY-kulttuuri on nähty ennen muuta yksilöllisyyttä ja erilaisuutta tuottavana toiminnan muotona (kts. Pullo 2015, 5), on DIY ollut usein osa myös yhteisöllisen toiminnan etiikkaa. Esimerkiksi Punk-liikehdinnässä DIY yhdistyi kuluttamisen vastaiseen ajatteluun ja toiminnan tyyliin.

28 Virallisella kulttuurilla viitataan institutionaalisesti ja sosiaalisesti legitimoituun kulttuuriin.

2.4 Media ja hyvinvointivaltio-ajattelu murroksessa

Kulutuskulttuurissa medially ja erityisesti mainonnalla on keskeinen rooli identiteettityössä median kierrättäessä (ruumiin) kuvia sekä ideaaleja, joihin yleisö voi samaistua tai joista se voi vaikutta.²⁹ Media perustuu enenevästi visuaaliselle kuvastolle, mikä Crossleyn mukaan intensifioi yleisön tietoisuutta omasta ruumiistaan, kuten sen ulkonäön muokkaamiseen sekä terveyden ylläpitämiseen liitetyistä merkityksistä (Crossley 2006a, 53). Globalisoituneeseen massamediaan liitetäänkin ajatus kulttuurin uudenaikaisesta kuvallistumisesta, minkä on ymmärretty myötävaikuttaneen kulttuurin estetisöitymiseen (mm. Fornäs 1998).

Kaupunkikulttuurimurroksen toiseksi vaikutteiden lähteeksi matkustamisen lisääntymisen lisäksi Ruoppila ja Cantell ovat nimenneet kaupallisten medioiden syntyminen (Ruoppila & Cantell 2000, 48). He luonnehtivat 1980-luvun alun Suomea seuraavasti;

Maassa vallitsi eräänlainen harvainvalta, jonka kulttuuristen vaikutteiden pilkkanimikkeiksi tiivistyivät murroshetkellä sellaiset käsitteet kuin ”yhtenäiskulttuuri” ja ”monokulttuurinen Suomi”. (Ruoppila & Cantell 2000, 49).

Niin City-lehden päätoimittajan Kari Kivelän teksteissä kuin Timo Harakan jälkikäteen esittämässä murroksen tulkinnassa korostui näkemys siitä, että yhteiskunnan uudet äänet - sekä yksilökeskeisyys että vaihtoehtoliikkeet - asettuivat jälkikekkoslaisen Suomen jäykkää ja säädeltä yhteiskunnallista konsensusta, ”yhtenäiskulttuuria” vastaan (Ruoppila, Cantell 2000, 52).

Ruoppilan ja Cantellin mukaan harvalukuisilla ja instituutioiksi muuttuneilla tiedotusvälineillä oli melko kattava vaikutusvalta aina 1980-luvun puoliväliin saakka, jolloin YLE:n monopoli murtui.³⁰ Ylikansalliset urbaanit vaikutteet rantautuivat Helsinkiin kuitenkin jo 1980-luvun alussa uusia taivaskanavia pitkin erityisesti musiikkivideoiden muodossa. Lisäksi 1980-luku oli kaupunkikeskeisen mediakulttuurin syntyä. Vuosikymmenen puolivälistä lähtien syntyi uudenlaisia kaupunkimedioita kuten edellä mainittu Radio City, joka aloitti toimintansa Lepakossa vappuna 1985 sekä vuonna 1986 syntyneet City- ja Image-lehdet (vrt. Ruoppila & Cantell 2000, Mäenpää 2006)³¹. Mäenpään mukaan ”kaupunkime-

29 Erityisesti mainonta on nähty osana kulttuurin monimutkaistumista ja siihen liittyvää ”crossover” -eli rajojen ylittämisen tendenssiä, mainonnan muun muassa omiessa, käyttäessä hyväkseen ja muuntaessaan korkeakulttuurisia strategioita (Featherstone 1995, 18).

30 Tämä tapahtui vaiheittain. Vuonna 1981 aloitettiin MTV:n Kymmenen uutiset ja vuonna 1985 Mainostelevisio sai oman kanavan. Paikallisradiolaki muutettiin niin ikään vuonna 1985 ja tämän myötä syntyi nopeasti useita kaupallisia paikallisradiokanavia.

31 Ruoppila ja Cantell kirjoittavat nuorille aikuisille suunnattujen paikallisradioiden ja City-lehden olleen tärkeä avain Helsingin elävöittävään kaupunkikulttuuriin (2000,48).

dia tunnusti rennon, uteliaan ja aktiivisen kaupunkilaisuuden väriä valtiota, politiikkaa ja niiden sääntöjä ja pysähtyneisyyttä vastaan” (Mäenpää 2006, 11-12). Kaupunkilaisille kuluttamisen, vapaa-ajan ja muodin trendit välittyivät juurikin kaupunkimedian kautta (emt. 14).

Toiminnan irtautuminen keskus- ja valtiojohtoisista rakenteista mahdollisti myös niin kutsutulle vaihtoehtoväelle, kuten Elävän musiikin yhdistykselle, omaehtoisen toiminnan, jota rahoitettiin myös liiketaloudellisesti. Tästä ELMU:n pyörittämä kaupallinen paikallisradioasema Radio City oli esimerkki. Kaupunkikulttuurimurros toiminnan vapautumisena valtiojohtoisista rakenteista sekä kulttuurin monimutkaistumisena näytti edellyttäneen kulttuurin toimijoilta valmiutta kestää kulttuurin ja talouden alueen sekä erilaisten intressien ja näkemysten sekoittumista ja kulttuurin monimuotoistumista. Tällaisia jännitteitä tuli esiin vuonna 1985 tehdyssä Teppo Turkin ja Teemu Lehdon radiohaastattelussa. Esimerkiksi Turkki suhtautui kaupallisuuteen varauksellisesti haluten boikotoida kansainvälisten suuryritysten mainoksia. Hänen mielestään mainokset olivat osa Radio Cityn ohjelmistoprofilia. Toinen haastateltu, Teemu Lehto, kertoi mainoksilla ja sponsorisopimuksilla pyrittävän keräämään rahaa vain sen verran, että radiotoiminnan kulut saadaan peitettyä. Hän painotti, ettei tarkoitus ollut tehdä bisnestä (YLE 1985). Image -lehti syntyi samana vuonna kuin Radio City ja kaupunkikulttuuriin keskittynyt Citylehti 1999. Mikko Nummisen mukaan mediat tekivät samaa kuin uusi aalto rockmusiikin puolella eli ne yhdistivät luontevasti kaksi toisilleen vastakkaista elementtiä; pienlehtien tinkimättömän asenteen sekä kaupallisuuden. Nummisen mukaan 1980-luvun puolivälin journalismissa kaupallisuus edusti vastakulttuuria (Numminen 2010, 8).

Suomalaisen median murrokseen kuului yleisesti sisällön ja toimittamisen tapojen muutos. Jukka Kortti on tarkastellut Ylioppilaslehden historiaa huomioiden niin kutsutun gonzo-journalismin, joka oli päivän sana 1980-luvun alun ja puolivälin Suomessa. Kortin mukaan erityisesti Ylioppilaslehti hännäsi ja kyseenalaisti konsensus-Suomea 1980-luvun puolivälissä reagoiden Kekkosen jälkeiseen poliittisen sfäärin muutokseen. Uusi journalismi etsi uusia muotoja, suosi kokeiluja ja subjektiivista kritiikkiä hyläten faktapohjaisen, objektiivisen journalismin. Gonzo-journalismi yhdisti faktaa ja fiktiota ja toimittajan omakohtaista kokemusta. Suuntaus näkyi Ylioppilaslehden lisäksi muun muassa futuristiklubbaajien verkostossa vaikuttaneessa Uusi Laulu -lehdessä (vuodesta 1982 lähtien Aloha!) sekä uudessa kaupunkimediassa kuten City-lehdessä sekä City-radiossa ja Soundissa (Kortti 2010, 41). Myös Ilta-Sanomien kuvataidekriitikko Erkki Pirtola kutsui itseään gonzokriitikoksi. Uusi Laulu / Aloha! -lehdellä oli merkittävä osansa futuristiklubbaaja-ilmion rantauttamisessa Suomeen, ilmiön ylläpitämisessä ja sen toiminnan tyylin määrittelyssä. Gonzoilu yhdistyi Saska Saarikosken ja Kortin mukaan narsismiin, sarkasmiin ja ironiaan, se oli antiautoritääristä ja

ylimielistä sekä individualismia ja toimittaja-romantiikkaa korostavaa (Saarikoski 2010 Kortin 2013, 446 mukaan).³²

Median murros viittasi sekä uudenlaisen mediateknologian kehittymiseen, kaupallisen median laajenemiseen myös vastakulttuurin piirissä, että journalistisen tyylin, sisällön ja kritiikin tapojen muutoksiin, joista viimeksi mainitut olivat yhteydessä myös politiikka-käsityksen sekä todellisuuden ja sen esitystapojen muutoksiin.

Käsitys julkisuudesta ja kansalaisuudesta muutoksessa

Vakavuuden ja objektiivisen tiedon välityksen muuttunut rooli kaupallisuuden, kulutuskulttuurin ja markkinalogiikan levittäytyessä osaksi median sisältöjä, toiminnan- ja toimittamisen tapoja sekä jakelua ovat herättäneet tutkijoissa muun muassa keskustelua kansalaisuuden muuttuneesta määrittelystä. Kansalaisuuden idean muutos liittyy muun muassa julkisuuden muotojen muutokseen. Vakavan, politiikan ja korkeakulttuurin julkisuuden rinnalle on noussut median ja populaarikulttuurin julkisuus sekä niiden normittama / mahdollistama kansalaisuus.

Myös Jürgen Habermasin mukaan porvarillinen, liberaali keskusteleva julkisuus on kokenut rakennemuutoksen.³³ Markkinalakien tunkeuduttua julkisen piiriin, kulutuksen alue on imenyt esimerkiksi kirjallisuutta ja taidetta pohtivan keskustelun sisäänsä. Keskustelu, mikä aikoinaan arvioi kulttuurihyödykkeitä, on Habermasin mukaan nyt itse tyypistynyt televisio- ja radiokanavien välittämäksi viihteeksi ja kulutustavaraksi ammattipuhujineen. Toisekseen kriittisesti keskustelevalta julkisosta - joka aiemmin pyrki julkisen mielipiteen avulla vaikuttamaan valtioon ja politiikkaan - on tullut massamedian yleisöä (Habermas 2004, 237-248).

Habermasin kuvailemassa ja negatiivisesti arvotamassa rakennemuutoksessa etäisyyden ottoon ja reflektioon kykenevä, valistuksen itseidenttinen ja rationaalinen yksilö-kansalainen on muuttunut välittömästi ja ”läpitukevasti” vaikuttavien medioiden myötä epäkriittiseksi kuluttajaksi (vrt. emt. 249-252). Kriittisestä kansalaisesta on tullut median ohjailemaa laumaa.

Habermasin positiivisesti arvottama järkiperäinen yksilösubjekti toimii yleisemminkin esikuvana korkeataiteen edellyttämälle ja sen merkitystä vahvistavalle esimerkilliselle kansalaismallille. Featherstone muistuttaa julkisen sfäärin kehity-

32 Ylioppilaslehdessä gonzo-journalismia harjoittivat muun muassa Teatterikorkeakoulun dramaturgijoinilla 1980-luvulla Turkan kaudella opiskelleet Kari Kontio sekä Asser Korhonen (vrt. Kortti 2010).

33 Tähän kehitykseen liittyy myös porvarillisen julkisuuden hajoaminen 1800-luvun puolivälissä, kun älymystö syntyi ja eriytyi porvaristosta, joka koki valtansa niin varmaksi, ettei katsonut olevansa enää kritiikin tarpeessa. Tällöin tehtävänsä menettäneestä kirjallisesta ja taiteellisesta sivistyneistöstä muodostui porvarillista sivistystä ja taidetta sekä sen yleisöä kritisoiiva intelligentsia. Modernismin ja avantgarden edustajat, jotka hyökkäsivät porvarillista taidekäsitystä ja porvarillista ruumista vastaan, olivat itse porvarillisen julkisuuden synnyttämä ilmiö (Habermas 2002).

tymisen olleen läheisessä yhteydessä kulttuurisen sfäärin kehittymisen kanssa. Kirjallisuus- ja taidekritiikin asiantuntija-ammatit ja muu kulttuurin tuotannon asiantuntijuus kehittyivät sanoma- ja aikakauslehtiin kirjoittamisen myötä (Featherstone 1995, 27). Kuten Irmeli Hautamäki on todennut, taide merkitsee Habermasille modernia asiantuntijakulttuuria, autonomista, muista elämänalueista sekä jokapäiväisestä elämästä erotettua ja itsenäistä sfääriä (Hautamäki 2003, 98-99). Sen sijaan pinnallisen ja intiimin alueelle tunkeutuvan, kohua ja nautintoa herättävän ja aistikuvia sekä affektiivisuutta ruokkivan median julkisuus ja sen kuluttaja puolestaan toistaa korkeakulttuurin hellimää näkemystä populaarin, viihteen ja kulttuuriteollisuuden yksilön rajoja rikkovasta vahingollisesta vaikuttavuudesta.³⁴

Anu Koivunen ja Mikko Lehtonen ovat tarkastelleet median kontekstissa kriittisten kansalaisten yhteisön murentumista erilaisiksi yleisöiksi. He kirjoittavat, että ”...kansalaisvaltioiden kontrollissa oleva, suhteessa kansalaisuuden ideaaliin kuviteltu yleisö murentuu omaan identiteettityöhönsä keskittyneiden kuluttajien muodostamiksi osayleisöiksi, joita valtioiden asemasta ohjaavat markkinatrendit” (Koivunen & Lehtonen 2005, 6.) Koivusen ja Lehtosen mukaan yleisöjen erilaistumisen taustalla on kyse julkisuuden muutoksista osana laajempia yhteiskunnallisia muutoksia, jotka liittyvät kulutuskulttuurin laajenemiseen ja näkyvät muun muassa kansalaisuuden uusina määrittelyinä, kuten kuluttajakansalaisuutena. Siinä korostuvat elämän estetisoituminen sekä aistimellinen, affektiivinen sekä haluja, viihtymistä, kuulumista ja elämyksiä kokeva ja hakeva ruumiillisuus kuin myös identiteettityö. Topeliaaninen, moraalialia ja velvollisuutta korostava kansalaisuus menettää merkitystään (vrt. emt. 8).

Habermasin positiivista käsitystä liberaalista keskustelelevasta julkisuudesta, jonka ideaaliksi oli hyvin koulutettu porvarillisen luokan edustaja ja mies, on haastettu näkemyksillä ”vastajulkisuuksista”, jotka ymmärretään luonteeltaan pluralistisiksi. Feministinen kritiikki on kiinnittänyt huomiota muun muassa porvarillisen julkisuuden subjektin ”ruumiittomuuteen” ja irrallisuuteen jokapäiväisestä elämästä, sen tapahtumallisuudesta ja prosessuaalisuudesta (vrt. Gardiner 2004, 28-30). Erilaiset vastajulkisuuden muodot ovatkin korostaneet julkisuuden ruumiillisuutta; kuten suoraa reagoitua ja toimintaa tai yhdessä vaikuttamista. Esimerkiksi populaariteatterin yleisön välitön reagoitua esitykseen buuauksina, huuteluna, tomaattien heittäminen on ollut osa vastajulkisuutta eli niin kutsuttua plebeijistä julkisuutta, mihin Tarmo Malmberg laskee kuuluvaksi myös suoran kansalaistoiminnan, kuten mielenosoitukset ja protestit. Jokapäiväinen julkisuus

34 Postmoderniksi nimetty kulttuurintutkimus on sen sijaan harjoittanut positiivista lähestymistä median ja kulutuskulttuurin murrokseen. Se on korostanut kuluttajien mahdollisuuksia tuottaa erilaisia merkityksiä kuluttamiseen keskittyneessä kaupunkiympäristössä ja median kontekstissa kuin myös kuluttajien kekseliäisyyttä käyttäen kulttuuriteollisuuden tuotteita osana urbaania mielikuvitusta (kts. Koivunen & Lehtinen 2005).

tai arkijulkisuus taas voi toteutua vaikkapa rockkonsertissa yhteisesti jaettuna kokemuksena tai esimerkiksi futuristiklubissa yhteisesti tehtynä kokemuksena (vrt. Malmberg 2005). 1980-luvulla uudet vaikuttamisen tavat ja suora toiminta - kuten ekologinen liike, erityisesti Kojjärvi-liike (1979), talojen valtaukset sekä rauhanmarssit - tulivat vakiintuneiden valtiojohtoisten instituutioiden ja menettelytapojen rinnalle.

Systemiä vastaan

Kaupunkikulttuurimurrosta tutkivat tai sivuavat kirjoitukset, joihin edellä olen viitannut, korostavat tulkinnoissaan sitä, kuinka uusi kaupunki- ja mediakulttuuri toimi irrottautumisena ”vanhoillis-vasemmistolaisista” kulttuurikäsitteistä, valtiojohtoisesta byrokraatiasta, sen säännöistä, virastomaisuudesta ja hyvinvointivaltiossa harjoitetusta konsensuskulttuurista sekä sen aikaan saamasta pysähtyneisyydestä.

On kuitenkin huomattava, että 1980-luvun alkupuolella hyvinkin erilaiset ryhmät jakoivat hyvinvointivaltioon ja konsensuskseen kohdistetun kritiikin. Konsensuskulttuuri kilpailutaloutena näyttää käärineen sisälleen monia pinnanalaisia ristiriitoja ja erimielisyyksiä. Pertti Alasuutari on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka erisuuntaisten ja erilaisiin arvopohjiin nojaavien intressien yhteensovittamisen kulttuurissa erot esimerkiksi valtiokriittisyyden perusteissa saattoivat hämärtyä (vrt. Alasuutari 2004). ”Systemiä” saatettiin vastustaa ja kritisoida niin oikeistolaisista, vasemmistolaisista kuin kansalaisyhteiskunnan toimijoiden ja kannattajien taholtakin varsin erilaisin perustein ja arvopohjin. Heikki Patomäen mukaan suomalaisessa kulttuurikeskustelussa esimerkiksi taistolaisen piirissä esitettiin kriittisiä näkemyksiä valtiota kohtaan jo 1970-luvulta lähtien. Vasemmistolainen kritiikki suuntautui kylmäkiskoista sosiaalivaltiota vastaan (Patomäki 2015, 49). Alasuutarin mukaan myös kriittinen sivistyneistö oli erityisen kriittistä valtiota kohtaan. Esimerkiksi 1980-luvun Vihreän liikkeen valtiovastaisuus kumpusi elämäntavallisten ratkaisujen etsimisestä kolmannesta sektorista ja valtion ulkopuolelta (Alasuutari 2004, 11-12). Stig Söderholm on tuonut esiin rockille ja erityisesti punkille ominaisen anarkismin, missä valtion ymmärrettiin vääristävän ihmisten väliset suhteet ja muokkaavan ihmisistä itsekkäitä. Systemin vastustajat sanoutuivat irti niin oikeistosta kuin vasemmistostakin ajatuksena auktoriteetiton yhteiskunta (Söderholm 1987, 99). Oikeistolainen, liberalistinen näkemys etujärjestövallan ja valtion taloudellisen intervention yksilön vapautta ja demokratiaa kaventavasta ja yritteliäisyyttä kahlitsevasta näkemyksestä, nousi Pauli Kettusen mukaan 1980-luvun myötä hallitsevaksi valtiota vastustavaksi näkökulmaksi. Oikeistolainen valtiokriittisyys kumpusi Thatcherin ja Reaganin hallitusten tunnetuksi tekemästä uusliberalistisesta ajattelusta (Kettunen 2006).

II HABITUKSEN ESTEETTINEN MUOKKAAMINEN JA RUUMIINTEKNIIKAT

Tutkimuksen toisessa osassa tulen tunnistamaan, analysoimaan ja kuvaamaan niitä ruumiintekniikoita, joita tarkastelemisessani käytännöissä välitettiin, harjoitettiin ja ruumiillistettiin. Ruumiintekniikoiden analyysi ei ole irrallaan siitä käytännöstä - materiaalisesta ympäristöstä ja sosiaalisesti määrittyneestä kontekstista - missä niitä harjoitetaan. Ennen siirtymistä analyysilukuihin 3 ja 4 haluan vielä kiinnittää huomiota ruumiintekniikoiden ja materiaalis-sosiaalisen käytännön suhteeseen sekä esittelen tapaani tunnistaa aineistostani ruumiintekniikoita.

Ruumiintekniikat ja käytäntö

Ruumiintekniikoita välitetään, omaksutaan ja harjoitetaan aina siis jossain materiaalisessa tilassa ja sosiaalis-kulttuurisesti määrittyneessä kontekstissa. Futuristiklubbaajien urbaani ympäristö ja sen tarjoama vaikutusten verkosto ja toisaalta Turkan näyttelijäkoulutuksen tarkoituksellisesti tyhjennetty harjoitustila ja modernin teatterin traditio tarjosivat (ja vaativat) erilaisia tapoja käyttää ruumiista. Kumpaakin käytäntöä ajattelen habituksen esteettisen luomisen materiaalisena ja sosiaalis-kulttuurisena vaikutteiden verkostona, vaikkakin keskenään varsin erilaisina. Ympäristön vaikutus ruumiintekniikoiden harjoittamiselle on keskeistä.

Spatz on huomionnut, kuinka Maussin mukaan ruumiintekniikat tulisikin ymmärtää sopimuksen tekemisenä ympäristön ja ihmisten välillä. Spatzin mielestä Mauss halusi sopimuksella korostaa ruumiintekniikoiden sitoutumista materiaaliseen maailmaan, sillä tekniikkaan sisältyy aina kontekstista riippuvainen neuvottelu sosiaalisesti määritetyn symbolisen merkityksen sekä materiaalsen maailman tarjoamien konkreettisten mahdollisuuksien välillä (Spatz 2015, 31-32).

Crossley puolestaan tuo esiin, kuinka ruumiintekniikoiden harjoittamisessa kyse on myös kinestesiasta ja proprioseptioista sekä viskeraalisista tuntemuksista eli asento-, liikeaistin ja sisäelinten materiaalisesta ympäristöstä välittämästä tiedosta. Crossley ei itse käytä edellä mainittuja käsitteitä mutta nähdäkseni hän viittaa juurikin asento- liike- ja viskeraalisen aistin ulottuvuuksiin seuraavassa esimerkissä. Crossleyn mukaan kuuluisalla kertomuksellaan uimaan oppimisesta Mauss ei viitannut vain tekniseen taitoon eli uimaliikkeiden oppimiseen, vaan ymmärrykseen tavoittaa kelluvuuden ja uppoamisen periaate. Crossley selittää kyseessä olevan ”syvän veden” ymmärryksen kehittymisen. Se sallii veden pinnalla pysymisen sekä vedessä etenemisen haluttuun suuntaan. Mauss itse kiinnitti kuitenkin tähän seikkaan vain vähän huomiota (Crossley 2010, 38).

Ruumiintekniikoita ei tule Crossleyn mukaan ajatella taitoa opeteltaessaan pelkästään liikekuvioita ja taitoa tuottaviksi, vaan Maussin mukaisesti ne on syytä mieltää myös (käytännöllisen tai käytännölle erityisen) tiedon muotoina, jotka ruumiillistuvat merkitykseksi, know-howksi ja ympäristön/kulttuurin/käytännön ymmärrykseksi. Crossley korostaa sitä, miten tällainen ymmärrys on usein esireflekstiivistä ja esikielellistä eikä toimija useinkaan pysty selittämään, miksi toimii

siten kuin toimii. Vasta toiminnassa ruumiillistuu tieto ja ymmärrys käytännöstä, toimintaympäristöstä. ”Body techniques facilitate mastery over particular types of environment”, kirjoittaa Crossley (Crossley 2015, 474).

Kun toimintaa tarkastellaan yhteydessä käytäntöihin, korostuu järjen ja ymmärryksen käytännöistä riippuvainen luonne. Theodor Schatzkin mukaan käytännön huomioon ottavat lähestymistavat

do this by abandoning the traditional conception of reason as an innate mental faculty and reconceptualizing it as a practice phenomenon: as (1) a way of being dependent upon and thus varying among practices or (2) ways of operating within practices, e.g., rational procedures and argumentation. (Schatzki 2001, 13-14)

Näin ollen rationaalinen pohdinta ei useinkaan tuota ymmärrystä käytännölle ominaisista toiminnan- ja suhtautumisen tavoista, vaan ymmärrys syntyy ruumiintekniikoiden harjoittamisen kautta.

Spatz kirjoittaa ruumiillisten tekniikoiden koostuvan keksinnöistä (discoveries), jotka koskevat ympäristön määrättyjä materiaalisia mahdollisuuksia ollen eräänlaisia vastauksia niille. James J. Gibson kutsuu materiaalsen maailman tarjoamia toiminnan mahdollisuuksia affordansseiksi, tarjoumuksiksi. Tämä tarkoittaa, ettemme ensin luokittele ympäristömme objekteja ja sen jälkeen analysoi niiden tarjoamia mahdollisuuksia, vaan havaitsemme tarjoumukset välittömästi mahdollisuutena toimintaan (Gibson 1986, 127 Spatzin 2015, 42 mukaan).

Crossleyn mukaan kaikki käytännöt vaativat niille ominaista käytännöllistä ymmärrystä tarjotessaan (afford) mahdollisuuksia toiminnalle. Tarjoumukset (affordances) voivat liittyä muun muassa tilaan, sen käyttöön, objekteihin, teknologiaan sekä diskursseihin (esimerkiksi käskyt, troopit tai käytännölle ominainen slangi tai ironinen esitystapa). Kognitiivinen pähkäily uudessa ympäristössä ei tuota tulosta, vaan tarjoumukset tunnustetaan vain, jos toimijalla on hankittua valmiutta tunnistaa ne ja näin ollen kykyä toimia niiden suhteen/ niiden kanssa (Crossley 2010, 41). Hankitut valmiudet pitävät puolestaan yllä käytäntöä ja ovat näin edellytys käytännön olemassa ololle (Crossley 2010, 39). Heinrich Wilhelm Schäferin mukaan tarjoumukset ovat tietoa ja toimintaa generoivia tekijöitä, joihin liittyy myös orientoimisen ja/ tai rajoittamisen attribuutteja. Näin tarjoumuksiin liittyy aina myös erontekoa muista käytännöistä (Schäfer 2009).

Crossleyn mukaan ruumiintekniikat sisältävät aina symbolisia ja normatiivisia merkityksiä. Ne ovat yhteydessä asenteen ja arvojen ruumiillistamiseen sekä tunteen hallinnan keinoihin (Crossley 2006a, 104). Rumiintekniikat asettuvat sekä kulttuurisen ja symbolisen järjestyksen alueelle, jolloin ruumiin käyttämisen tavoissa ruumiillistetaan esimerkiksi erontekoa ja hierarkioita. Rumiintekniikat asettuvat myös fyysisen maailman, sensorisen ja affektiivisen alueelle, sillä ruu-

miintekniikat ruumiillistuvat paitsi valmiuksina vastata ympäristön tarjoumuk-
siin, myös alttiuksina affektoitua käytäntö-spesifisti. Valmiudet yhdistävät aina
kognition läheisesti aistiseen.

Pyrin seuraavaksi esteettistä habituksen luomista ja ruumiintekniikoiden
harjoittamista tarkastelemalla tuomaan esiin myös sitä, miten urbaanisoiutuvassa
Helsingissä toimi rinnakkain kaksi erilaista ruumiin muokkaamisen käytäntöä,
joissa kummassakin ruumiillistui oma käytäntökohtainen tieto, affektimaailma ja
sosiaalinen (ele)kieli. Yhtenäiskulttuurin hajotessa näyttäisi muodostuneen futuris-
tiklubbaajien ja näyttelijäkoulutuksen kaltaisia rinnakkaiskäytäntöjä, eikä yhdessä
käytännössä omaksutun tiedon varassa olisi voinut välttämättä suunnistaa toisessa
käytännössä ja tunnistaa sen tarjoumuksia.

Ruumiintekniikat ja habitus analyysin välineinä

Olen pyrkinyt tunnistamaan ruumiintekniikoita haastattelumateriaalin sanalli-
sista kuvauksista kiinnittäen huomiota siihen, miten ruumista käytettiin, miten
siihen ja maailmaan suhtauduttiin, miten maailmaa havainnoitiin. Olen kiinnittä-
nyt huomiota siihen, miten asioita/ olioita luokiteltiin, mitä arvostettiin ja miten
luokittelun ja arvottamisen tavat ruumiillistuivat tietynlaisena habituksena, ruu-
miin asentoina, tekemisen tyylinä eli ruumiillistettuna asenteena. Toisekseen olen
kiinnittänyt huomiota haastatteluissa sanallistettuihin kokemuksiin käytäntöjen
emotionaalisesti latautuneesta atmosfääristä ja siitä, miten se ruumiillistui tietyn-
laiseksi ruumiinesitykseksi. Lisäksi olen tarkastellut valokuvia futuristiklubbaajien
ja näyttelijäopiskelijoiden ruumiinesityksistä sekä televisio-taltiointeja näyttelijä-
opiskelijoiden ruumiintekniikoiden harjoittamisesta. Olen nähnyt 1980-luvulla
näyttelijäopiskelijoiden kouluaikaisista esityksistä Daniel Hjortin (1983), Puotilaa
hengiltä –kavalkadin (1982), Tuhat ja Yksi yötä (1983) sekä Mällisen metkut (1984).
Olen myös klubbaillut sekä esiintynyt Einstein A Go Go –klubilla Kaisaniemessä,
vierailut Bela Lugosi –klubilla Natsalla sekä Aloha –lehden järjestämässä Hen-
gelliset iltamat (1981) -tapahtumassa Bottalla.

On huomattava, että näyttelijäopiskelijoiden kyky ruumiintekniikoiden sa-
nallistamiseen on aivan erilainen kuin futuristiklubbaajien. Näyttelijöiden am-
matilliseen diskurssiin jo lähtökohtaisesti kuuluu ruumiintekniikoiden käsite ja
näyttelijäkoulutukseen kuuluu tekniikoiden tietoinen harjoittelu. Itsen, usein esi-
refleksiivinen osa, eli habitus onkin näyttelijöillä usein refleksiivisen tarkastelun
ja muuttamisen kohteena. Sen sijaan futuristiklubbaajat eivät ajatelleet, että hei-
dän tapansa käyttää ruumista olisi erityinen tekniikka. ”Tekniikan kielellä puhu-
misen” puuttuminen tulee esiin paikoitellen jokapäiväisten ruumiintekniikoiden
kuten meikkaamisen, pukeutumisen, koristautumisen sekä klubeilla osallisena
ja katsojana olemisen kohdalla. Olen kompensoinut näiltä kohdin haastateltujen
omakohtaisen kokemuksen kuvailun puutetta teoriakirjallisuudella. Futuristiklub-

baajien haastatteluissa ja muissa lähteissä sanallisesti artikuloimia suhtautumisen ja arvostamisen tapoja olen pyrkinyt tunnistamaan ruumiin esityksistä myös kuvia tarkastelemalla. Tekemiäni haastattelujen lisäksi eräs tärkeä lähteeni on ollut Petri Hakkaraisen ohjaama ”Timanttikoirien vuosi 1984” -elokuva (2011), joka perustuu pitkälti futuristiklubbaajien haastatteluihin.

Kolmannen luvun aluksi luon kuvan futuristiklubbaajien ruumiin muokkaamisen käytännöstä ja sosio-materiaalisesta ympäristöstä erilaisten vaikutteiden verkostona. Globalisoituvan kulutus- ja mediakulttuurin sekä uudenlaisen mediateknologian mukana käytäntöön kutoutui muun muassa kauneus- ja muotialan, elokuvan ja muun populaarikulttuurin sekä musiikin, kuvataiteen, teatterin, performanssin ja kaunokirjallisuuden kansalliset rajat ylittäviä vaikutteita. Verkostoa kuvatessani huomioin kaupunkikulttuurin tarjoumuksia, joihin futuristiklubbaajat vastasivat tavoissaan käyttää ruumista kaupunkitilassa. Kuvaamassani kaupunkitilan ja -kulttuurin mahdollistamassa vaikutteiden verkostossa futuristiklubbaajat ruumiillistivat habituksiinsa heille ominaista tyyliä, orientaatiota ja asennetta maailmaa kohtaan. Lisäksi tunnistan ja analysoin ruumiintekniikoita, jotka aktualisoituivat erityisesti futuristiklubeissa. Kiinnitän huomiota siihen, kuinka klubi-ympäristössä neuvoteltiin uusiksi, kokeiltiin ja haastettiin virallisesta kulttuurista poikkeavia sukupuolen, perheen ja kansalaisen esityksiä.

3 FUTURISTIKLUBBAAJIEN RUUMIINTEKNIIKAT

Futuristiklubbaajien ruumiin muokkaantumisen tarkastelu osana verkoston vaikutussuhteita merkitsee kaupunkitilan, kehittyvän teknologin ja median tarjoumusten ja esimerkiksi matkustamisesta saatujen vaikutteiden tunnistamista aineistosta sekä lähdekirjallisuudesta ja samalla verkoston muodostamista (Eriksson 2015, 62). Nykyaikaiselle kulutuskulttuurille avautuva kaupunkitila tarjosi mahdollisuuksia uudenlaisten ruumiintekniikoiden harjoittamiselle.

Verkoston ajattelussa on kyse myös eräänlaisesta sekakoosteisuuden periaatteesta, jonka mukaan kulttuuriset ilmiöt, kuten futuristiklubbaajien itsen esteettinen luominen, syntyvät sekä inhimillisten että ei-inhimillisten aineiden muodostamassa verkostossa (vrt. Latour 1999, 9 Erikssonin 2015, 60 mukaan). Aineiston valossa ruumiintekniikoita ja vaikutteita tyylille saatiin muun muassa Uusi Laulu –lehden (vuodesta 1982 Aloha! –lehti) ironisoivista reportaaseista Lontoon klubien New Romatics -ilmiöstä, matkustamisesta, 1980-luvun taiteen uusista muodoista, kuten performanssi-, video- ja uuden tanssin tapahtumista, ulkomaisista taidelehdistä, 1920-30-luvun Hollywood-elokuvista, niin kutsutun uuden aallon popmusiikista, musiikkivideoista, kaunokirjallisuudesta kuten Charles Baudelairin, Oscar Wilden ja Axel Munthen kirjoista, Andy Warholin sekä hänen Factorynsa toiminnasta, median ”tähti”-kuvastosta ja muotikuvista sekä toisten futuristiklubbaajien ruumiinesityksistä. Tällainen rajoiltaan löyhä verkosto tarjoaa kuitenkin käsitteellisen ja tiedollisen kentän, jossa futuristiklubbaajien esteettistä ruumiin luomista voidaan verkostollisena ilmiönä tuoda esille.

Tunnistamani - verkoston välittämät - ruumiintekniikat ruumiillistuivat tietynlaisiksi merkityksiksi, asenteiksi, arvoiksi ja havainnon- ja toiminnantavoiksi, joita tässä luvussa tulen analysoimaan. Pyrin myös tuomaan esiin, etteivät ruumiintekniikat ole historiattomia, joskin niiden käyttöön sisältyvät merkitykset vaihtelevat aina sosiaalis-kulttuurisen kontekstinsa mukaisesti. Merkityksiä voidaan myös tarkoituksellisesti siirtää yhdestä kontekstista toiseen.

Aluksi tarkastelen futuristiklubbaajien vaikutteiden verkostoa ja tämän jälkeen siirryn analysoimaan ruumiintekniikoita.

3.1 Teknologian, median ja kaupunkitilan vaikutteet

Kaupunkikulttuurimurroksen taustalle on siis nimetty nykyaikaisen kulutuskulttuurin laajeneminen, median murros sekä matkustamisen lisääntyminen (Mäenpää 2006; Ruoppila-Cantell 2010; Kortti 2010). Nämä ovat olleet murtamassa kansallista yhtenäiskulttuuria.

Esimerkiksi vielä 1970-luvulla suomalaiselle populaarijulkisuudelle oli ominaista erilaisia väestönosia yhdistävä yleisviihdekulttuuri kotimaisine televisiosarjoineen sekä tango- ja iskelmäkulttuureineen. Mutta 1970-luvulla alkoi osakulttuurien eriytyminen. Helsingin kaupunkimurrosta on luonnehdittu erilaisten osa- ja alakulttuurien syntyminenä, minkä on nähty olevan tunnusomaista nykyaikaiselle kaupunkikulttuurille (Mäenpää 2006).

Mediateknologian kehittyminen ja uusien viestintävälineiden yleistyminen mahdollistivat osaltaan erilaisten osakulttuurien syntyä. Merkittävää futuristklubbaajien kansalliset rajat ylittävien ruumiintekniikoiden välittymisen kannalta oli ennen muuta kuvallisen teknologian kehittyminen. Futuristklubbaajat olivat paitsi televisio-sukupolvi, myös ensimmäinen taivaskanava-sukupolvi, sillä satelliitti-televisiokanavat yleistyivät 1980-luvun alun Helsingissä. Tekniikka mahdollisti globaalin lähetystoiminnan, jota pystyttiin seuraamaan samaan aikaan eri puolilla maailmaa. Vuosikymmenen alussa erityisesti brittiläinen Sky Channel lähetti myöhäisillan lähetyksinä musiikkivideoita. Ja vuonna 1982 kotivideot alkoivat levitä myös suomalaistoteihin (Hietala 1996, 27). Aineistostani käy ilmi, kuinka musiikkivideoiden katselu taivaskanavilta tuntui futuristklubbaajasta uudelta, kiihottavalta ja merkittävältä.

Alibissa, Dommalla vuonna kahdeksankytäyksi tai kaksi nähtiin taivaskanavilta Madonnan ja Queenin videot. Ne tuntu uskomattomilta. (M1 haastateltu 20.5 2015)

Timanttikoirien vuosi 1984 –elokuvassa vaikutteiden leviämistä kommentoitiin seuraavasti:

Kyllä se [tyyli] tuli levyjen kautta ja tietysti ensimmäisten videoiden. Nimenomaan Jimillä [Sumén] oli kone ja oli mahdollista katsella videoita. (Hakkarainen 2011)

Kuvallinen teknologia, taivaskanavat sekä kotivideolaitteet mahdollistivat liikkuvan kuvan välityksellä ruumiintekniikoiden ja tyylin välittymisen. Ne tarjosivat futuristklubbaajille mahdollisuuden tulla sosiaalisesti yhteen ja tunnistaa sekä jakaa kiinnostumisen ja vaikuttamisen kohteita ja näin eriytyä omaksi osakulttuuriksi.

Musiikkivideoille kehittyivät omat genret ja tyylit. Videoilla artistin imagon luominen kävi yksiin visuaalisuuden korostamisen kanssa (Tapio 2010,10). Musiikkivideoita onkin pidetty eräänä huomattavimpana populaarikulttuurin ilmentymänä, joka hyödyntää kulttuurin kuvavarastoja eläen lainauksista. Simon Frithin mukaan varhaisessa musiikkivideotuotannossa kuvakerronta saattoi keskittyä paitsi laululyyriikan kuvittamiseen, myös atmosfääriin luomiseen ja artisti(e)n esiintymisen tallentamiseen (Frith 1996). Näin erilaisia esiintymiseen, poseeraamiseen

ja ”tähteyteen” liittyviä tyylejä ja ruumiintekniikoita välitettiin ja kierrätettiin ja niillä oli mahdollisuus levitä videoiden ja taivaskanavien välityksellä. CD-tekniologian läpimurto mahdollisti puolestaan sen, että levyille saatiin tallennettua yhä enemmän digitaalista ääntä. Ensimmäiset levyt ja soittimet tulivat myyntiin Suomessa vuonna 1983 (Keskinen 2011). Äänitys-, tallennus- ja toistamisen tekniikan kehittyminen palveli erityisesti elektronista musiikkia, joka on aineistossani eräs vaikutteeksi mainittu musiikinsuuntaus.

Jo Marcel Mauss (1935/1973) kiinnitti lyhyesti huomiota siihen, kuinka ruumiintekniikat siirtyvät, eivät vain auktoriteettien jäljittelyn ja kasvatuksellisen indoktrinaation kautta, vaan myös liikkuvan kuvan eli elokuvien välityksellä ylikansallisina vaikutteina.

A kind of revelation came to me in hospital. I was ill in New York. I wondered where previously I had seen girls walking as my nurses walked. I had the time to think about it. At last I realised that it was in cinema. Returning to France, I noticed how common this gait was, especially in Paris; the girls were French and they too were walking in this way. In fact, American walking fashions had begun to arrive over here, thanks to the cinema. (Mauss 1935/1973, 72)

Liikkuva kuva siis välittää erinomaisesti ruumiintekniikoita, tapoja käyttää ruumista sekä tyyliä eli sitä, miten suhtautua ruumiiseensa sekä maailmaan.

Kuvallinen media, erityisesti musiikkivideot, tarjosivat futuristiklubbaajille kuvia tietynlaisesta orientaatiosta oman ruumiin esteettistä muokkausta ja sen esille panoa kohtaan. Esimerkiksibusiikkivideoissa teatterillisuudella, keinotekoisuudella sekä anti-essentialisella suhtautumistavalla sukupuoleen oli merkittävä osansa. Ylipäänsä futuristiklubbaajien vaikutteiksi nimeämät esiintyjät tai bändit orientoituivat esitykseensä teatterillisesti, esiintyjä-personan luomista ja sukupuolen tekemisen keinotekoisuutta painottaen. Tällaisiksi aineistossa nimettiin muun muassa sellaiset esiintyjät kuin Klaus Nomi, Tracy Ullman, Nina Hagen, Spandau Ballet, Boy George, Kraftwerk ja tietysti David Bowie.

Teatterillisuus, keinotekoisuus ja esiintyjien monet roolit ovat olleet osa populaarimusiikkia aina 1800-luvulta lähtien. Vaikuttavimmillaan keinotekoisuuden korostus on ollut 1970-luvulla anglo-amerikkalaisen rock-musiikin piirissä. Philip Auslanderin mukaan glamrock yleisesti ja erityisesti David Bowie, jonka futuristiklubbaajat mainitsevat tärkeäksi vaikuttajakseen, esittivät rockin teatterina. Teatterillisuuden ja erityisen esiintyjäpersonan omaksuminen oli osa futuristiklubbaajien tyyliä (Auslander 2006).

Kuvallisen median lisäksi myös lehdet välittivät tietynlaista orientaatiota ja suhtautumistapoja itsen esitystä, itsen esityksen historiaa ja maailmaa kohtaan. Uusi Laulu- lehden toimittajilla, erityisesti Jukka Lindforsilla ja Kari Lempisellä, oli merkittävä osuus brittiläisen uusromantiikka-ilmion välittämisessä Suomeen

1980-luvun alussa. Tämä tapahtui kirjoittamalla gonzo-journalistiseen tyyliin artikkeleita Lontoon uusromantiikka-”skenestä”, liittämällä artikkeleihin kuvia mielikuvituksellisesti pukeutuneista ja klubeilla hengailevista ja poseeraavista uusromantikoista. Haastattelut välittivät tunnelmaa ja tapahtumaa Lontoon klubeilta. Kari Lempisen vuonna 1982 haastattelema loontoolaisen Fringe-klubin pitäjä Richard Strange kertoi, kuinka ihmiset alkoivat Lontoossa päästä sisään klubin henkeen:

Ihmiset tulivat sanomaan, että he haluaisivat esiintyä tänä iltana, eikä kysymys ollut pelkästään rock-bändeistä, vaan klubiin tarjoutui kaikenlaisia esiintyviä taiteilijoita, runoilijoita, tanssijoita, tuli videoihmisiä jne. (Lempinen Aloha! 4/82, 26)

Strange halusi järjestää viikon kestävä tapahtuman, jossa on erilaisia esityksiä ja ”eri taidemuotojen integraatiota, jossa eri asiat ovat vuorivaikutuksessa keskenään” (emt. 261). Lehti välitti läntisen Euroopan suurkaupungeissa tapahtuvaa hakua kohti taiteiden välisyyttä sekä taiteen ja populaarikulttuurin sekä muiden elämän alueiden sekoittumista. Uusi Laulu -lehti toi vaikutteet Helsinkiin järjestämällä vuonna 1981 ensimmäisen futuristidiskon Klippanlla ja jatkuvaa futuristiklubitoimintaa saman vuoden syksystä lähtien Kaisaniemen ravintolassa. Vuosikymmenen alkupuolella muun muassa Petri Hakkarainen alias Pete Eurooppa alkoi järjestää yöbileitä Lepakossa futuristiklubbaajaväelle. Eräs haastateltu kuvaili Helsingin uudenlaista tunnelmaa näin:

Ei nukuttanu yhtään, enkä nukkunu lainkaan. Kofeiinitableteilla pysyin pystyssä, monta vuorokautta yhteen putkeen. Oli tunne, että sä menetät jotain, jos nuket, kadotat jotain. (M1 haastateltu 20.5.2015)

Suurten urbaanien keskusten kaltainen yöelämä ja sen mukainen rytmi sekä tapahtumallisuutta korostava atmosfääri olivat pienessä mitassa pienen ihmisjoukon koettavissa nyt myös Helsingissä. Ylipäänsä futuristiklubbaajat tuntuivat etsivän ja luovan ympärilleen tapahtumisen tunnetta, erityisiä tunnelmia sekä urbaania kuhinaa.

Katsottiin laajalti elokuvia ja luettiin kirjallisuutta ja kaikki, mikä hätkähdytti, oli hyvä. Axel Munthen Huvila merenrannalla oli merkittävä ja vaikuttava. Siinä kaikki muuttui taianomaiseksi; jopa Pariisin köyhät ja tavanomainen elämä muuttuivat taianomaiseksi. Kyse oli siitä, miten asiat koetaan ja miten ne esitetään. Tyyli syntyy siitä, että on näkemys ja lähdetään toteuttamaan sitä. Näin oli mahdollista saada jokapäiväinen elämä merkitykselliseksi. (M3 haastateltu 6.6.2016)

Uuden Laulun tekstit toivat myös suomalaiseseen populaariin tietoisuuteen esimerkiksi camp -käsitteen sekä dandyisimin liittäen ne osaksi brittiläistä uuden aallon New Romantic -ilmiötä. Haastattelemani futuristiklubbaaja, joka esiintyi säännöllisesti Einstein A Go Go -klubissa, kertoi:

Mä en ymmärtänyt ollenkaan, kun ne [Lindfors ja Lempinen] puhui camp-jutuista. Myöhemmin ymmärsin, että se oli sitä tyyliä. Ja sä olet ihan selkeästi dandy, ne sanoi mulle. En ymmärtänyt. Mutta sitä kautta mulle alkoi avautua Oscar Wilde. (M1 haastateltu 20.5. 2015)

Klippanin futuristidiskon alkuvaiheista kesällä vuonna 1981 toinen haastateltu kertoi seuraavaa:

Olin töissä Stokkan puvustossa ja käymässä kaupungilla. Tapasin Akateemisen kulmalla toimittajat, jotka pyörittivät Uutta Laulua, musiikkilehteä. He olivat käyneet Englannissa ja törmänneet futurismi-ilmiöön. Pojat oli enemmänkin hippejä ja vaihtoehtoihmisiä ja ihmettelin, että olivat kiinnostuneita pukeutumisesta. Avain oli, että kun olin vaatetusalalla, niin pystyn järjestämään vaatenäytöksen. Soitin Isa Kukkapurolle ja Risto Heikinheimolle ja esittelin idean ja he tarttuivat siihen heti. Tämä oli se hetki kun lähti futuristidisko. Monet esiintyjistä oli vanhoja tuttuja, kuten balettianssija Pauli Pöylänen. Mä olin sen – 15min kuuluisuus – olin kriittisen hetken avaintekijä.³⁵ (M3 haastateltu 6.6 2016)

Tilaisuus sai megalomaaniset suhteet ja ihmiset olivat siellä virityksissään. Klippan oli vanhanaikainen paikka, eivätkä ne ottaneet paikkaa täyteen, kun kaikki halusivat esiintyä ja näkyä. (M3 haastateltu 6.6. 2016)

Klippanin lisäksi Uusi Laulu -lehti järjesti myös ”Hengellisen iltaman” Bottalla kesällä 1981, josta seurasi lehden vastuuhenkilöille, Jukka Lindforsille sekä Kari Lempiselle, syyte uskonrauhan rikkomisesta. Syyte hylättiin käräjäoikeudessa vasta vuonna 1983. Uusi Laulu järjesti ”Uuden Vuoden vastaanoton” Vanhalla vuonna 1981 sekä toimi Einstein A-Go-Go klubien järjestäjänä vuosina 1981-1983 Kaisaniemen ravintolassa (tarkista). Ennen muuta lehti välitti tietynlaista tekemisen tyyliä ja asennetta ironisoimalla konventionaalista suhtautumista kaksinaapaiseen sukupuolikäsitykseen, perhearvoihin, uskontoon ja topeliaaniseen kansalaisyksitykseen parodioiden muun muassa sukupuolen, suomalaisuuden sekä syvällisyyden esittämistä. Gonzoilu oli omalla tapaa teatterillista. Paitsi, että artikkelin

35 Tästä vaatenäytöksestä sai alkunsa Jack Helen Brut -performanssiryhmä.

kohteena olevaa ilmiötä käsiteltiin ironisoivalla otteella, niin lisäksi luotiin myös itseironinen toimittaja-persona.³⁶

Media toimi siis alustana erilaisille kielellisille ja kuvallisille esityksille välittäen näin sekä kansalliset että historialliset rajat ylittäviä ruumiintekniikoita sekä orientaatiota maailmaan. Paitsi, että median esitykset, kuten mainokset, moninkertaistivat kaupunkitilan esityksiä, kaupunkitilassa tapahtui myös päällekkäisiä esityksiä. Esimerkiksi Kolmen sepän patsaalla saattoi eksentrisesti pukeutunut ja koristautunut futuristiklubbaaja poseerata ohivilisevälle ihmisjoukolla ja samalla silmäillä patsaan juurella tapahtuvaa polttariesitystä (vrt. Mäenpää 2006).

Haastattelemani klubbaaja totesi, että kuka tahansa saattoi nyt olla ”katutasolla tähti”, esiintyjä ja tehdä vaikutuksen (M1 haastateltu 20.5. 2015). Tämä 1980-luvun alkupuolella aktuaalistunut mahdollisuus poikkesi haastatellun kokemuksen mukaan edellisen vuosikymmenen ilmapiiristä, jolloin esiintymishaluisen helsinkiläisen nuoren vaihtoehtona oli lähinnä hakeutua harrastajateatteriin, missä vaadittiin ajan hengen mukaan myös yhteiskunnallista tietoisuutta (M1 haastateltu 20.5. 2015). Nyt sen sijaan ruumiin esteettinen muokkaaminen sekä näyttäytyminen ja vaikutuksen tekeminen kenen tahansa mahdollisuutena olla jokapäiväisessä elämässä - kaduilla, kahviloissa, klubeilla -esiintyjä ja tähti, koettiin aineiston valossa sallituksi. Kaupungin esityksellistymisen voi näin ajatella olleen yhteydessä uudenlaisten dispositioiden hankkimiseen vastauksena kuluttamisen ja näyttäytymisen paikkojen - kauppagalleriat, kahvilat, ravintolat, klubit, iltatorit, yökahvilat - lisääntymiselle ja niiden tarjoumille. Tilojen avonaisuus tai suuret näyteikkunat, peilit ja muut peilaavat pinnat tekivät ihmiset tietoiseksi siltä, miltä he näyttävät toisten silmissä (vrt. Crossley 2006a). Futuristiklubbaajien voi ajatella ottaneen kaupunkitilaa omaan käyttöönsä epäorganisoidusti ja epämuodollisesti poseerattaan kaupunkikeskustan julkisilla ja puolijulkisilla paikoilla. Haastateltu kertoi:

Puhuttiin siitä, mitä ihmiset saa tehdä ja mitä ei saa tehdä. Kaupungin saa ottaa omaksi näyttämökseen eikä kulkea hiljaa tummissa vaatteissa. (M3 haastateltu 6.6. 2016)

Näyttäytyessään ja poseerattaan kaupunkitilassa futuristiklubbaajat neuvotelivat uusiksi tapoja käyttää julkista tilaa. Heidän voi tulkita ottaneen uudesta tilanteesta vaarin kokeillen ruumiintekniikoillaan; kuten ulkonäön eksentrisiksi muokkaamisella tai ristiinpukeutumisella, kaupunkilaiselle julkisessa tai puolijulkisessa tilassa jätettyä liikkumavapautta ja sallitun rajoja. Kuten Spatz toteaa, materiaalista kasvualustaa (substrate), tässä kaupunkitilaa, ei voi erottaa tekniikoista,

36 Tästä esimerkkinä Uusi Laulu -lehden (vuodesta 1982 Aloha!- lehden) toimittaja Kari Lempisen luoma Walter de Camp -toimittajahahmo.

sillä opimme tuntemaan materiaalisen maailman mahdollisuudet vain tekniikoiden kautta (Spatz 2015, 65).

Uudenlaiset tavat käyttää tilaa ruokkivat mielikuvitusta ja yksittäinen poseeraus tai useamman futuristiklubbaajan hengailu tapahtumallistivat tilan, loivat tilanteen ja saivat aikaan aistista ja affektiivista muutosta.

Mäenpää on yhdistänyt modernin kaupunkikulttuurin mielikuvituksen miimeettisen itsesuhteen kehittämiseen. Median, mainonnan ja muodin kollektiivinen kuvasto, tuotemerkit ja näyttäytymisen paikat ruokkivat ja ylläpitävät Mäenpään mukaan mielikuvamaailmaa. Kulutuskulttuuria pyörittävä mimesis muodostuu minän suhteena kuviteluihin minuuksiin (Mäenpää 2006, 348). On huomattava, että kaupunkitilan tarjoumuksiin, kuten näyttäytymisen paikkoihin ja siellä tilansa ottaviin ruumiin esityksiin, liittyy aina myös aistimellisuutta, affektiivisuutta ja mielikuvitusta kutsuvaa potentiaalia.

Matkustaminen ja transurbaanit vaikutteet

Myös Eurooppa avautui vaivattomasti ja luontevasti futuristiklubbaajille, jotka kuuluivat interrail-sukupolveen aikana, jolloin Suomesta ulkomaille suuntautuneiden matkojen määrä kasvoi voimakkaasti ja nuoriso matkusti ahkerasti junilla Interrail-lipun turvin (Veijola 1988, 24).

Aineistostani käy ilmi, kuinka erityisesti Lontoo oli merkittävä matkakohde monille futuristiklubbaajille. Siellä tutustuttiin ennen muuta vilkkaaseen klubielämään ja nähtiin sekä koettiin itselle merkityksellisten artistien esityksiä (vrt. Hakkarainen 2011). Lontoo oli koko New Romantic –liikeshdinnan syntypaikka ja keskus. Timanttikoerien vuosi 1984 -elokuvassa Lontoo-yhteyttä valotettiin seuraavasti:

Lontoossa alkanut manifesti tuli julki sellaisten klubien kuin Blitzin kautta ja Billy's Club for Heroes. Ihmisiä, jotka pukeutuivat omalaatuisella tavalla, alettiin kutsua futuristeiksi tai uusromantikoiksi. Ja kärjessä oli sellaisia katujen tähtiä kuin Boy George, jonka nousu täydestä tuntemattomuudesta eräänlaiseksi uuden aikakauden tähdeksi pukeutumisessa ja näytti suuntaa. Pete Eurooppa (Hakkarainen 2011)

Mentiin johonkin bileisiin, oisko ollu Camden Palace, tunkeuduttiin sinne royal boxiin, missä Boy George, Steve Strange ja Duran Duran piti majaa. Boy George huomasi Jaanan ja se oli et wau, look at her. Ja kaikki käänty ihailevasti kattomaan, niin Jaana ja Sisko käänsivät selkensä ja kävelivät pois, koska he olivat niin ujoja tai eivät ainakaan halunneet näyttää olevansa kiinnostuneita tästä seurueesta. Vilma Vainikainen (Hakkarainen 2011).

Lontoossa päädyin kattomaan Duran Durania ja se oli siellä viikon kuumin sana ja lippujakin vielä sai. Niin pakko myöntää, se oli aika käänteentekevä

vaikutus, ei pelkästään se bändi, vaan myös yleisön reaktio. Jos kolmesataa ihmistä ekalta riviltä nousee tanssimaan ekan biisin ekalta tahdilta, niin sitä ei oltu täällä nähty. Jay Havanna (Hakkarainen 2011).

Transnationaaleilla vaikutteilla viitataan tässä yhteydessä ihmisten vuorovaikutukseen läpi kansallisten alueiden (vrt. Saariluoma 2005). Lontoon klubeilla käydessään suomalaiset klubbaajat saattoivat hankkia uudenlaisia valmiuksia ja tapoja käyttää ruumistaan klubi- ja kaupunkiympäristössä. Voidaan ajatella, että kyse oli eräänlaisesta trenautumisesta. Lontoon klubeilla saattoi harjoittaa ja ruumiillistaa ruumiintekniikoita yhdessä lontoolaisten klubbaajien kanssa; esimerkiksi tapoja pukeutua ja koristautua, tapoja käyttää ja ottaa tilaa tai tehdä hengailuryhmänsä tai itsensä näkyväksi, poseerata. Transnationaalisuus viittaa myös siihen, kuinka kansalliset rajat ylittävä vuorovaikutus horjuttaa samaistumista kansallisuuteen eli suomalaisuuteen (vrt. Saariluoma 2005). Luvussa 7 tarkastelen futuristiklubbaajien suhdetta kansallisuuteen ja kansalaisuuteen.

Lisäksi klubeilla ja Lontoon katukuhinassa syntyi epäilemättä valtava määrä ruumiillista, affektiivista mikrovaikutumista. Lontoota voisi kuvata Eetu Virenin ja Jussi Vähämäen (2015) mukaisesti metropoliksi, urbaaniksi paikattomaksi seuduksi, jonka kompleksiset yhteydet värähtelevät kokijansa aivoissa ja ruumiissa. Yhä edellä mainittuja kirjoittajia mukaillen voisi todeta, että Lontoon säpinässä tai muualla Euroopan suurissa kaupungeissa tai New Yorkissa vierailleet suomalaiset futuristiklubbaajat halusivat siirtää metropolikokemuksensa Suomeen, sillä ”metropoli kuhisi jo heidän ruumiissaan” (vrt. Viren & Vähämäki 2015,).³⁷ Tällaisia mikrotason affektiivisia vaikutteita, joita suomalaiset futuristiklubbaajat Lontoon matkoiltaan hankkivat ja pyrkivät aktualisoimaan klubeissa ja kaduilla, kutsun transurbaaneiksi vaikutteiksi.

Transurbanismista on alettu puhua kaupunkitutkimuksen piirissä 2000-luvulla. Käsitteellä viitataan muun muassa siihen, että kaupunkia tarkastellaan pikemminkin affektiivisesti koettuina ja mielikuvitukselle avautuvina hetkinä kuin representaatioina. Taustalla on näkemys siitä, että kaupungit ovat kasvaneet kompleksisiksi sisäisiltä ja ulkoisilta yhteyksiltään, yhtäältä laajeneviksi ja läpinäkyviksi, toisaalta keskittyviksi ja käsittämättömiksi. Avainsanoja ovat yhteyksien välisyys, liikkuvuus ja virtaavuus (Thrift 2004, 752). Tällainen suurkaupunki on menettänyt paikkaan sidotun luonteensa. Nigel Thrift huomioi, kuinka kaupunki on ymmärrettävä ikään kuin biologisena systeeminä, jonka evoluutio ei tarkoita niinkään täysin

37 Eetu Virenin ja Jussi Vähämäki puhuvat metropoleista, joiden tila ei ole suljettujen vyöhykkeiden, erillisten paikkojen tila, vaan liikkeen, virtojen ja vaellusten tila. Globaali metropoli ei ole erillinen, alueellinen talouden keskus, vaan globaalia, integroitunutta taloutta ohjaavan verkoston solmukohta. Globaali talous sisältää lukuisia toisiinsa kytkeytyviä alueellisia muodostelmia (Viren & Vähämäki 2015, 169, 81). Metropolia ei ole suljetun kansallisvaltion ja yhtenäiskulttuurin kaupunki eikä paikka, vaan globaalin kapitalismin kompleksista urbaania seutua.

uuden luomista, vaan sitä, että kaupunki tuottaa olemassa olevien rakenteiden pohjalta jatkuvasti pieniä variaatioita. Jokapäiväisen elämän käsitettä käytetään positiivisessa merkityksessä usein viittaamaan tähän vaikeasti artikuloituvaan kokemukseen urbaanin jatkuvasta tapahtumisesta. Kaupungit ovat Thriftin mukaan lukemattomien affektiivisten intensiteettien lähteitä, jotka lävistävät kaupungit ja kokijat tavoilla, joita emme käsitä mutta jotka tästä huolimatta muokkaavat jatkuvasti liikkuvaa karttaa massamedian toimiessa affektien levityksen ja vahvistamisen tehokkaana välineenä (emt. 726).

Edellä kuvatun kaltaiset esimerkit median, kaupunkitilan ja matkustamisen tarjoumuksista ja vaikutteiden verkostosta mahdollistivat futuristiklubbaajille heille ominaisen urbaanin mielikuvituksen ja tyylin kehittämisen, ruumiin muokkaamisen sekä muun muassa poseeraamiseen ja sukupuolen tekemiseen liittyvien ruumiintekniikoiden omaksumisen.

3.2 Ruumista muokataan peilin edessä

Futuristiklubbaajat kertoivat ruumiinmuokkauksen päämääränä olleen ”hätkähdyttäminen” (M3 haastateltu 6.6 2016) ja halun olla ”tähti” sekä halun ”korottaa ikoniksi oman ruumiinsa” (Hakkarainen 2011). Tärkeää oli päästä ”luomaan hahmo, joka irtosi arkiminästä” (N3 haastateltu 28.3 2017). Ruumiista haluttiin tehdä ”näkyvä” ja ”huutomerkki” (M1 haastateltu 20.5.2015). Pukeutuminen, koristautuminen sekä meikkaaminen ovat niin kutsuttuja refleksiivisiä ruumiintekniikoita.

Crossley määrittelee *refleksiivisen ruumiintekniikan* seuraavasti:

RBT’s, as I define them, are those body techniques whose primary purpose is to work back upon the body so as to modify, maintain or thematize it in some way” (Crossley 2006a, 104.)

Crossleyn mukaan hänen käsitteensä refleksiivinen ruumiintekniikka laajentaa Maussin ruumiintekniikan käsitettä. Kun Maussilla ruumiintekniikat välittävät kulttuuria ennen muuta kasvatuksen välityksellä, niin refleksiivisiä ruumiintekniikoita harjoitetaan, jaetaan, välitetään ja muunnellaan eriluontoisen materiaalin verkostoissa. Verkosto ei Crossleylla rajoittaudu vain sosiaaliseen kanssakäymiseen, vaan laajenee käsittämään myös mediateknologian erilaiset muodot sekä käytännölle erityisen ympäristön tarjoumukset. (Crossley 2006a, 109; Crossley 2015).

Futuristiklubbaajan refleksiivisiä ruumiintekniikoita olivat usein kokeileva pukeutuminen (M3 haastateltu 6.6 2016; N2 haastateltu 20.3 2017), kampauksen ja meikin tekeminen sekä koristautuminen, jotka tematisoivat ja muokkasivat futuristiklubbaajien ruumista ja sen esitystä. Ruumista peilin edessä muokattaessa ja peilille poseerattaessa, ruumis objektivoituu peilaajalle. Tätä Crossley kutsuu

refleksiiviseksi ruumiillisuudeksi, siinä subjektiruumin kääntyy objektiruumin kohden (Crossley 2004, 6).³⁸

Futuristiklubbaajat tavoittelivat habituksessaan siis tavanomaisuudesta ja arkiminästä poikkeavaa, eksentristä ulkonäköä ja sen häpeilemätöntä esille panoa ruumiin objektivointina toisten katseille.

Se oli rituaalinomaista ehostautumista ja laittautumista. Kaksi tuntia siihen meni vähintään. Se oli minimi. Jos haluttiin tehdä monimutkaisempaa, niin meni kolme tuntia. (N2 haastateltu 20.3 2017)

Tyyli syntyy siitä, että on näkemys ja lähdetään toteuttamaan omia tyyliä. Tärkeää, miten asiat koetaan ja miten ne esitetään. (M3 haastateltu 6.6. 2016)

Tulkitsen haastatellun tarkoittaneen, että tyyli syntyy siitä, miten maailma koetaan ja miten siihen suhtaudutaan ja vastataan ja tämä saa esteettisen ilmauksen ruumiin esityksessä. Haastateltu (M3 haastateltu 6.6 2016) kertoi tavoitelleensa tyylikkään dandyn tyyliä, kuten useat hänen futuristiklubbaaja-tuttavistaankin.

Tyyli on myös eräs Maffesolin keskeinen käsite, jolla hän pyrkii tavoittamaan postmodernin yhteiskunnan yhteisöllisyyttä. Pekka Sulkusen mukaan Maffesolille tyyli merkitsee tapaa ja habitusta, jolla yksilö kiinnittyy yhteisöönsä (Maffesoli 1995, 9). Tyyli on siis paljon enemmän kuin pelkkä ulkonäkö, kuten myös Rhonda Garelickin tutkimus kirjallisista ja todellisista 1800-luvun ranskalaisista dandyista paljastaa. Heidän aristokraattinen tyylinsä syntyi yhtäällä vastauksena kuninkaan vallan kuolemaa ja porvarillista yhteiskuntaa vastaan. Toisaalta se pyrki astumaan etäälle massatuotannon maailmasta, omaan, itseluotuun tilaan (Garelick 1998, 24-25, 85). Garelickin mukaan aristokraattinen tyylikkyys, etäinen poseeraus ja askeettinen vaikuttamattomuus sekä omiin salonkeihin sulkeutuminen olivat merkittävä osa dandyn tyyliä. Tyylin kautta suhtautumistapa yhteiskuntaan tuli esitetyksi Garelick 1998, 85). Lisäksi 1800-luvun dandyn esteettisen itsen luomisen heroisena erottautumisena massasta voi Featherstonen mukaisesti nähdä myös vastauksena kulttuurin kompleksistumiselle.³⁹

38 Crossleyn mukaan kaikissa yhteisöissä on refleksiivisten ruumiintekniikoiden repertuaari, joka käsittää esimerkiksi käsen ja hampaiden pesua, hiusten harjaamista, meikkaamista, kynsien leikkaamista, koristautumista, joiden ensisijainen päämäärä on siis muokata, ylläpitää ja/tai tematisoida ruumista jollain tietyllä tavalla (Crossley 2006a, 104).

39 Garelick nimeää fin de siecle -aikakauden merkittäviksi muutoksiksi dandyismin kannalta kulttuurin teollistumisen musiikkihallien, elokuvan, massatuotetun tavarantoiminnan ja viihteen räjähdysmäisen kasvun muodossa. Kulttuurin teollistuminen uhkasi dandyn näkökulmasta rapauttaa korkeakulttuurin arvostuksen (Garelick 1998, 5).

Futuristiklubbaajan ulkonäkö saattoi varioida yksinkertaisesta tyylikkyydestä ja eleganssista aina loisteliaaseen, teatterilliseen sekä ironiseen. Ruumiin esille panossa saattoi korostua yhtä hyvin hienovivahteinen geometrisuus kuin raskas ja mustanpuhuva dekandenssi. Tyyli saattoi viitata vaikutteiden ammentamiseen rock -skenestä yhtä hyvin kuin 30-luvun amerikkalaisten elokuvien glamourista tai 1980-luvun klassisesta herrasmiestyylistä. Futuristiklubbaajat eivät kuitenkaan jäljitelleet imitoinnin merkityksessä vaikutteiksi nimeämiään hahmoja, vaan omaksuivat heidän esityksistään pikemminkin tietynlaisen asenteen suhteessa ulkonäköön, itsen esittämiseen sekä maailman aistimiseen, havaitsemiseen ja arvottamiseen. ”Hahmon” luominen saattoi myös perustua mielikuvitukseen, vaila nimettävissä olevia ulkoisia vaikutteita (N3 haastateltu 28.3. 2017). On myös huomattava, etteivät kaikki klubeilla käyneet pukeutuneet huomiota herättävästi.

Refleksiiviset ruumiintekniikat eli oman ruumiin esteettinen muokkaaminen peilin edessä käyttäen hyväksi median kuvaston ruokkimaa urbaania mielikuvitusta, tuotti hätkähdyttävän ulkonäön ja erityisen tyylin sekä kyvyn objektivoida ruumiinsa. Tulkitsen, että refleksiivisiä ruumiintekniikoita totutusta poikkeavasti harjoittamalla refleктоitiin, muutettiin, itsen esirefleksiivistä osaa eli habitusta. Peilin edessä tyyliä tai hahmoa synnytetessä oli mahdollista nähdä, kokea, kuvitella, aistia ja merkityksellistää ruumiinsa arkiminästä eroavilla tavoilla.

3.3 Poseeraaminen; persona ja epäpersoonallinen kommunikaatio

Futuristiklubbaajista puhuttiin julkisuudessa poseeraajina (vrt. Iltalehti 20. 7 1981; HS 20.7. 1981). Poseeraaminen liitettiin yleisesti futuristiklubbaajiin. Poseeraaminen nousee esille myös futuristiklubbaajista kerätyssä aineistossa.⁴⁰ Poseeraamiseen liittyy ajatus katseista sekä kameroista. Eräs haastateltu kertoi, että kuvitteli aina ympärilleen Hollywoodin studiot ja kamerat (M1 haastateltu 20.5. 2017). Poseeraamisessa futuristiklubbaajien tyyli eli suhtautumistavat ruumiillistuiivat ja manifestoituvat ympäristölleen.

Poseeraaminen on muun muassa ruumiin objektivointia, vaikutuksen tekemistä sekä suhtautumistavan eli habituksen esille panoa. Poseeratessa ei katsota toisia eikä peilata reaktioita toisista, vaan näyttäytytään ja antaudutaan peilattavaksi ja mielikuviteltavaksi toisille, antaudutaan sille, että toiset voivat aistisesti vaikuttaa poseerauksesta (vrt. Pountain & Robbins 2000, 116).

40 Muun muassa Lempinen, K, Lindfors J, Salo M 2009, 161; Hakkarainen 2011; M1; N2; N3; Westö-Poijärvi 2011, 63.

Poseeraamiseen on liitetty myös toiseksi tulemisen pelkoa. Roland Barthesille poseeraaminen (kameralle) merkitsi kuolleeksi jähmettymistä, se oli salakavalaa, sillä se pakotti luomaan itselle identiteetin, joka ei ollut yhtä pitävä liikkuvan ja paikallaan pysymättömän minuuden kanssa. Kuolleeksi jähmettyminen uhkasi yksilöllisyyden olemusta (Barthes 1985, 20).

Barthesin kavahtamaa kuolleeksi jähmettymistä ja yksilöllisen olemuksen menetystä ja toiseksi tulemista voi lähestyä *personan*⁴¹, naamion omaksumisen avulla. Persona ei viittaa fiktiivisen hahmon omaksumiseen, ei myöskään pyrki- mykseen esittää todellista itseä. Esimerkiksi Senecalla persona viittasi ihmiseen, joka ei ole koskaan sama eikä samankaltainen itsensä kanssa (Kaarakainen 2007, 87). Tällainen ihminen on proteaaninen tullen ilmi milloin minäkin.

Auslander on tarkastellut moniin futuristiklubbaajiin vahvasti vaikutta- nutta David Bowien esiintyjyyttä analysoiden sitä personan käsitteellä. Bowien 1970-luvun alkupuolella luomasta biseksuaalista ja queerista avaruusolionista Ziggy Stardustista tuli glam-rockin ikoni, joka muun muassa haastoi rock- kulttuurin konventionaalisen seksuaalisuuskäsityksen. Bowie ei pelkästään näyttämöllistä- nyt, puvustanut ja koreografoinut konserttejaan teatterillisiksi esityksiksi, vaan Auslanderin mukaan ymmärsi esityksensä ja suhteensa yleisöön näyttelijän taval- la; hän lauloi monilla äänillä ja useista subjektipositioista identifioitumatta niistä yhteenkään. Näin hän ei luonut yhtä pysyvää personaa, vaan liikkui jatkuvasti roolista toiseen music hall – esiintyjien tavalla. Auslanderin mukaan oli merkittä- vää, että kun vastakulttuurit, kuten rock, kiinnittyivät tyypillisesti autenttisuuteen ja antiteatterillisuuteen, Bowie sitävastoin perusti oman taiteellisen käytäntönsä teatterillisuudelle ja keinotekoisuudelle visioiden sitä musiikkiteatterina / musi- kaalina (Auslander 2006, 106-107).⁴²

Personan käsite tulee Auslanderin mukaan lähelle Frithin näkemystä pop-mu- siikin esiintyjien omaksumasta ”esityspersonasta”.⁴³ Personan ruumiillistaminen käsittää koko muokatun habituksen eleineen (suhtautumis- ja affektoitumistapoi- neen), liikkeineen, kasvon ilmeineen sekä pukeutumisineen ja koristautumisineen. Auslander huomioi käsitteen tulevan lähelle myös Richard Schechnerin ajatusta esittämisestä, sillä esitykseen ja esittämiseen ylipäänsä liittyy personan ruumiil- listamisen ajatus. Schechnerin (1981) mukaan performanssin esiintyjät eivät ole

41 Persona tarkoittaa maskia tai naamiota, jota näyttelijät käyttivät antiikin teatterissa. Se voi tarkoittaa myös näytelmän roolia tai osaa, päähenkilöä tai henkilöä (Kaarakainen 2007, 87)

42 Bowie toi myös teatterille ominaisia ruumiintekniikoita osaksi esitystään. Hän oli opiskellut sekä tanssia että miimiä Lindsay Kempin johdolla pitäen tärkeänä sitä, että teatterillinen rock perustuu esiintyjän tekniselle käsityötaidolle. Hän myös esiintyi Kempin ryhmässä, joka oli tunnettu muun muassa gay-sensibiliteetistään. Rockin teatterillistamisen kohtaamassa kriitikkissä Bowieta pidettiinkin sekä teeskentelijänä että poseeraaja- na, joka ei ollut löytänyt omaa ääntään eikä ilmaisuuaan (Auslander 2006, 111-121).

43 Tämän lisäksi Frith (1996) on erottanut popmusiikin esiintyjälle kaksi muuta tasoa; esiintyjän todellinen persoona sekä henkilöahmo, joka syntyy laulutekstin esittämisestä. Myös Auslander on käyttänyt Frithin kolmetasoista esiintyjyyden analyysimallia (Auslander 2006, 4).

omia itsejään mutta eivät myöskään ei-itsejään. Auslanderin mukaan tämä ”ei ei-itse” tulee esitetyksi glam-rock maailmassa myös siten, että esiintyjät nimeävät itsensä uudelleen; esimerkiksi David Jonesista tuli David Bowie, jolla puolestaan oli useita esityspersonia kuten Ziggy Stardust tai Thin White Duke (Auslander 2006).

Myös futuristiklubbaajat saattoivat nimetä personansa; esimerkiksi Bela Lugosi -klubin järjestäjistä Petri Hakkarainen tunnettiin Pete Eurooppana ja Ari Hirvonen Sally Fleshinä. Pseudonyymien omaksuminen oli osa personan omaksumista. Personan ruumiillistaminen ”ei ei-itseenä” osana poseeraamista ja epäpersoonallista kommunikaatiota, oli myös futuristiklubbaajien tapa käyttää ruumistaan.

Andy Lavenderin mukaan personan käsitteestä on tullut vuosituuhannen vaihteessa eräs postmodernin teatterin ja draaman jälkeisen teatterin keskeisiä käsitteitä.⁴⁴ Sen avulla on pyritty käsitteellistämään postdramaattisen esiintyjän näyttämöllä olemisen tapaa ja suhdetta esitettävään. Esiintyjäpersonan käsitteellä on ennen muuta pyritty korvaamaan roolihahmon (character) käsite. Kuitenkin myös persona Lavenderin mielestä ehdottaa jotain henkilön/ yksilön kaltaista figuuria henkilöihahmon kaltaisesti. Käsitteeseen kytkeytyy ajatus esityksestä. Persona voidaan omaksua tai esittää ja personan omaksumisen avulla voidaan olla jotain erilaista tai joku erilainen kuin tavanomaisesti. Lavender toteaa, että jos persona merkitsee jotain aktuaalimpaa kuin roolihahmo, se silloin myös kutsuu esiin ulkoista olemusta ja ulkonäköä, joka on erilainen kuin personan omaksujan normatiivinen itse (Lavender 2016, 112). Haastattelemani futuristiklubbaajat korostivat sitä, kuinka ”hahmon” luominen ja poseeraaminen mahdollistivat juuri arkipäiväisestä minästä irtautumisen.

Poseeraamisen kommunikaatio voi olla myös epäpersoonallista eli ulkoista. Personat voivat kommunikoida toisille kuten naamiot näyttämöllä, vailla ”todellisen, sisäisen itsen” ilmaisun tai autenttisen kohtaamisen vaadetta.

Haastateltu kertoi Einstein A-Go-Go klubissa toteuttamastaan poseerauksesta. Hän kierteli koko illan ajan klubilla olleiden pöydissä.

Kuljetin rikkinäistä lasia mukana ja kyselin ”mis on mun viinein tästä lasist?” Mulla oli pitkä viitta päällä. Se oli silloin mun show ja mun poseeraus. Otin eri painotuksia ja tunnetiloja ja asentoja. Nautin itse siitä, että tää on taidetta, tää on arttia. (M1 haastateltu 20.5. 2015)

Poseeraus ja epäpersoonallinen kommunikaatio herättivät yleisössä myös ärtymystä ja suuttumusta, haastateltu kertoi (M1 haastateltu 20.5 2015). Käsittääkseni suuttumusta aiheutti juuri se, ettei poseeraajan kanssa voinut kommunikoida

44 Lavenderin mukaan Hans-Thies Lehmannin muotoilema käsite draaman jälkeinen teatteri eroaa amerikkalaisesta postmodernin teatterin käsityksestä siinä, että ensin mainittu tekee katkoksen draamaan nähden, jälkimmäinen moderniin nähden (Lavender 2016).

persoonallisesti ja intiimisti, vaan poseeraus pakotti osallistumaan tilanteeseen, joka paljasti tehdyn luonteensa, keinoitekoisuutensa. Samanaikaisesti poseeraus kyseenalaisti sen, että sisäinen itse tulee ilmaistuksi ulkoisina eleinä.

Poseeraamisessa ja personan omaksumisen mahdollistamassa epäpersoonallisessa kommunikaatiossa korostuivat ulkoinen tyyli ja teatterillisuus. Siinä ei välttämättä tavoiteltu sisäisen vilpittömyyden ja autenttisen kohtaamisen aktualisoitumista. Se hämmensi pyrkimystä tulkita ruumiin eleitä representaatioiksi sisäisistä mielenliikkeistä. Näin itseä saatettiin tuottaa erilaisina rooleina ja im-personaatioina.

Olin nähnyt Bowien hahmot ja roolin vaihdot. Se oli kiehtovaa, vaikkei musa sanonut mulle mitään. Suomessa ei löytynyt vastinetta sille, ei ollut sellaista kameleonttia. Mietin, miksen mä voisi olla sellanen. (M1a haastateltu 14.2 2017)

Toisaalta saatettiin kokea, että juuri teatterillisessa poseeraamisessa sisäinen ”pää-see kaapista ulos” näyttäytymään sellaisena, kuin se ei arkisessa elämässä voinut tulla ilmi.

Tässä meidän yhteydessä se oli sen sisäisen röhkeää esittämistä ulkoisen avulla. Tuotiin aivan röhkeästi esiin se, mikä piti arkipäivän elämässä peittää. Mun taustani mukaan huono maku oli kartettavaa, mutta nyt sain sitä ilmaista. (N2 haastateltu 25.3 2017)

Poseerauksen pinta ja ironia

Juuri poseeraamisen toimintoon on modernissa porvarillisessa yhteiskunnassa liitetty epäaitouden, teeskentelyn, tyhjän ja pinnallisen, vailla sisäisyyttä olevan eleellisyyden, keinoitekoisuuden, ylettömyyden, naisisuuden ja epämiehekkyyden attribuutteja paheksuvassa merkityksessä (King 1994, 23-25).

Porvarillinen ideaali itsestä perustuu sen sijaan vilpittömyydelle ja esimerkiksi André Giden mukaan vilpittömyyttä ei voida esittää (vrt. Trilling 1973, 70).⁴⁵ Sylvia Molloy kirjoittaa poseerausta psyko-patologiana tarkastelleen José Ingenieroksen todenneen, ettei voida teeskennellä sitä, mitä joku on, vaan ainoastaan voidaan tees-

45 Toisaalta Lionel Trilling tuo esiin Hannah Arendtin näkemyksen Ranskan vallankumouksen aikaisesta vastustavasta asenteesta tekopyhyttä kohtaan. Tekopyhyttä vastustettaessa vilpittömyys sai paradoksaalisesti esittävän ilmaisuuden. Tekopyhyys yhdistettiin aristokraatteihin. Tämän vuoksi porvarillisten vallankumouksellisten, kuten Robespierren, tuli vakuuttaa kansalaiset vilpittömydestään. Vilpittömyys vaati nyt kuitenkin uskonvannon retoriikkaa sekä yhteen asiaan sitoutumisen viattomuutta välittäviä asenteita ja asentoja eli esittämistä (Trilling 1973, 70).

kennellä ja esittää sitä, mitä joku ei ole. Poseerauksen Ingenieros yhdisti teeskentelyyn. Poseeraus oli Ingenierokselle siis vilpillistä toimintaa (Molloy 2015, 191).⁴⁶

Eräs haastateltu koki, että futuristiklubbaajien poseeraajiksi nimittäminen oli ulkoapäin annettu halventava määritelmä.

Poseerauksen ymmärrän leimasananana, negatiivisena ilmaisuna. Meitä haluttiin lyödä ulkopuolelta ja koko touhu leimata tyhjäksi. (N3 haastateltu 25.3 2017).

Yllä oleva haastateltu tunnisti kuitenkin sen, että klubbaamaan ja näyttäytymään tultiin siksi, jotta voitaisiin tulla nähdyiksi toisenlaisina kuin arjessa (N3 haastateltu 25.3 2017).

Toiselle haastattelemalleni futuristiklubbaajalle poseeraus oli ”huutomerkkinä olemista”, minkä vastakohtaksi hän hahmotti ”seitsemänkymmentäluvun verbaalisen toiminnan”, ”poliittisen angstin” sekä sen ”ettei saanut nauraa” (M1a haastateltu 14.2 2017).

Poseeraus oli isoja eleitä eikä tarvinnut sanoja. Tärkeää oli se kuva, miltä näytetään ja mitä tehdään. Se oli hämmentämistä ja tilan ottoa. Teki itsensä numeron ja tähden tai enemmänkin shown. (M1a haastateltu 14.2 2017)

Haastateltu kertoi, kuinka oli esimerkiksi mennyt vailla kutsua naisystävänsä kanssa suomalaisen elokuvan kutsuvieraille tarkoitettuun ensi-iltaan. He olivat pukeutuneet glamoureiksi tähdiksi ja poseerasivat suureleisesti elokuvateatterin sisällä rapputasanteella, missä kutsuvieraita otettiin vastaan.

Se oli mieletön tilaisuus. Me menttiin sinne kuin suuret filmitähdet eikä kukaan tiennyt keitä me ollaan. (M1a haastateltu 14.2 2017)

Poseeraukseen liittyi haastatellun mukaan ”positiivinen röyhkeys ottaa tilaa ja pokka tehdä asioita näkyvästi” (M1a haastateltu 14.2 2017). Autenttisen, vilpittömän ja intiimin korostamisen sijasta näyttäisi siltä, että itsen esittäminen juhli pikemminkin pintaa ja ironiaa.

46 Kuitenkin Oscar Wilden poseerausta on tulkittu aivan päinvastaisesta näkökulmasta. On esitetty, että Wilde toi poseerauksessaan esitettäväksi homoseksuaalin identiteetin eli sen, mitä Wilde ”oli” (vrt. King 1994; Meyer 1994; Molloy 2015).

Me oltiin oikeasti pinnallisia. Me oikeesti ihailtiin ennen sota-aikaa [tehtyjä] 1920-30-lukujen amerikkalaisten leffojen ja musikaalien maailmaa, sillä niihin liittyi aristokraattinen huolettomuus. Ei tarvinnu ajatella työtä eikä toimeentuloa. (M1a haastateltu 14.2 2017)

Tällainen ulkoisen ja pinnan korostaminen vailla sisäistä referenttiä yhdistyi yllä siteeratulla klubbaajilla ironiseksi nimettyyn asenteseen, joka oli itsen esittämisen eli tekemisen röyhkeää, liioittelevaa tyyliä. Ari Hirvonen alias "Sally Flesh" totesi Timanttikoirien vuosi 1984 -elokuvassa;

Siihen meidän teatteriinkin liittyi suunnaton itseironia.

Haastateltu (M1a haastateltu 20.5. 2017) puolestaan kertoi:

Poseerauksessa itseironia oli ehdoton. Jos joku otti sen tosissaan, niin tuli olo, että huijaan.

Liioittelun sallima etäisyys kuitenkin paljasti poseerauksen ja jonakin olemisen tehdyksi, ja sitä on näin ollen vaikea ajatella vilpilliseksi Ingenieroksen sille antamassa merkityksessä. Itseironinen poseeraus oli haastattelulle (M1a) hänen kertomansa mukaan myös irtiottoa työläisperhetaustasta. "Etsin jotain ihan muuta, halusin veike taustasta", hän kertoi. Kokea, suhtautua, havainnoida ja toimia maailmassa toisella tavalla kuin virallisen kulttuurin sosiaalistumista edellyttämä habitus vaati, on tullut jo aiemmin esiin useammankin haastattelun kokemuksessa.

Refleksiivisen modernisaation ehdottama näkemys identiteettien vapautumisesta niitä säätelevistä instituutionaalisista rakenteista (kuten luokka) ja mahdollisuudesta rakentaa identiteettiään "vapaasti" ammentaen vaikutteita erilaisista lähteistä, ei näyttäisi haastattelumateriaalin ja siinä artikuloidun kokemuksen valossa 1980-luvun alun Helsingissä vielä yleisessä mittakaavassa mahdolliselta. Sen sijaan haastateltujen mukaan tarvittiin "suojapaikkoja" ja "alustoja", missä virallisen kulttuurin sosiaalistamasta habituksesta saatettiin irtautua

Paikat, missä saattoi poseerata ja poosata [ottaa suurieleisiä asentoja], kuten Kuvataideakatemian alastonmallina, kiinnosti enemmän kuin raha. Sitä se futuili oli. (M1a haastateltu 14.2 2017)

Kun futuristiklubbaajien ruumiintekniikoita - eli tapoja käyttää ruumistaan ja eleelistä suhtautumistapojaan - tarkastellaan osana verkoston vaikutteita, huomataan

ironisuuden airuina verkostossa toimineen ennen muuta Uusi Laulu -lehden⁴⁷. Lehti yhdisti ironian pinnan ja pinnallisuuden juhlintaan. Ari Hirvonen alias ”Sally Flesh” muisteli Timanttikoirien vuosi 1984 -elokuvassa (2011):

Heillä [Uusi Laulu-lehdellä] oli tämä loistava slogan; tyyli on köyhän perusoikeus.

Yksinkertainen määritelmä ironialle kielellisenä trooppina on, että se ”kieltää yhden perspektiivin edustavuuden tuomalla kuvaan täysin vastakkaisen perspektiivin mahdollisuuden” (Summa 1998, 55). Jeffrey W. Murrayn mukaan ironia Kenneth Burken (1945) määritelmään nojautuen on tulosta kahden tai useamman perspektiivin astumisesta dialogiin toistensa kanssa. Ironia ei ole siis yksi tapa nähdä maailma, vaan se voi olla montaasi, joka on tulosta useamman näkemisen tavan limittymisestä tai päällekkäisyydestä. Yhdenlainen tapa nähdä tulee ironisoiduksi, kun kuvaan astuu toisenlainen tapa nähdä (Murray 2002, 22). Heikki Sirviön mukaan ironia kieltää jonkin tietyn näkökulman ensisijaisuuden ottamalla huomioon täysin vastakkaisen näkökulman mahdollisuuden (Burke 1945,⁵¹² Sirviön 2006, 55 mukaan).

Juuri Uusi Laulu –lehti toi esiin lontoolaisessa uusromantiikka-liikehännässä vaikuttaneen ironian, jolla pyrittiin tekemään naurettavaksi 1980-luvun alun Margaret Thatcherin harjoittama uusliberalistinen politiikka. Artikkelissa ”Näytä rikkaalta!” (Lempinen 1981) haastateltiin Vivienne Westwoodia sekä Sex Pistols -bändin manageria Malcolm McLarenia, jotka julistivat - kuten Uusi Laulu -lehikin Suomessa julisti - ”tyyli on köyhän perusoikeus”. Westwoodin ja McLarenin mukaan Margaret Thatcher halusi, että köyhät näyttävät köyhiltä ja onnettomilta mutta juuri tätä ei pitänyt uusliberalisteille suoda. Sen sijaan köyhän tulee pukeutua kultaan, juhliä, poseerata, olla huoleton, hyvännäköinen ja rikkaan näköinen. Punkkareiden rähjäisen tyylin he ymmärsivät sen sijaan vain antautumisena ja sopeutumisenä Thatcherin tuloeroja suurentavan politiikan seurauksille.⁴⁸ Westwoodin ja McLarenin tyyliin liittyi ylä- ja rahaluokan parodia lainaamalla ironisesti parodian kohteen omia tapoja esittää itsensä. Uusi Laulu -lehden esittelemä Westwoodin ja McLarenin ehdotus kultaan pukeutumisesta yhdistyy mielestäni myös

47 Uusi laulu –lehti aloitti Ohjelmakeskuksen julkaisuna vuonna 1975 ja ensimmäiset numerot sisälsivät poliittisten laulujen nuotteja ja sanoituksia. Linja kuitenkin muuttui pian, kun päätoimittajaksi jo vuonna 1975 tuli Hannu ”Tuomari” Nurmio ja lehden sisältö laajeni musiikkiartikkeleihin. Vuonna 1977 päätoimittajaksi vaihtui Jukka Lindfors ja linja muuttui rock-julkaisuksi poliittisen sisällön jäädessä vähemmälle. Vuodesta 1979 lähtien lehtien sisältö alkoi laajemmin käsitellä kulttuuri-ilmiöitä ja lehden nimeksi muuttui Aloha! vuonna 1982 (wikipedia)

48 Brittiläiset uusromantikot on nähty myös, päinvastoin kuin Westwood esitti, Thatcherin ajan uusliberalistisen ja uuskonservatiivisuuden ruumiillistumina. Kari Kallioniemen mukaan 1980-luvun lontoolaisessa klubimaailmassa thatcheristinen idea toteutui uudentyyppisessä yrittäjyydessä. DIY-pohjalta liikkeelle lähteneet enterprenöörit loivat itse imagonsa, tähtensä, musiikkinsa ja viihtymisensä puitteet (Kallioniemi 2016, 53).

antagonismiin ja resistanssiin perustuvan vastakulttuurisen poliittisuus-käsityksen ja strategian hylkäämiseen. Tähän aiheeseen palaan tarkemmin luvussa 6.

Linda Hutcheon on määrittellyt parodian kriittisen etäisyyden mahdollistamaksi toistoksi, joka sallii eron ironisen osoittamisen samankaltaisuuden avulla (Hutcheon 1985, 85). Vaikka Hutcheon on tarkastellut postmodernismin parodiaa ennen muuta taiteen sisäisenä itsereflektiivisyytenä, ei parodia hänen mukaansa rajoitu vain taideteoksiin, vaan voi ylettyä koskemaan kaikkia kodifioituja muotoja, joita on mahdollista käsitellä kriittisen etäisyyden mahdollistamana toistona (emt. 85).

3.4 Ristiinpukeutuminen

Futuristiklubbaajat toivat esiin kulttuurisen epä mukavuuden tunteen liittyen niihin rajoihin, joita sukupuolen tekemiselle valtakulttuurissa oli jätetty. Haastatellut totesivat, että futuristiklubit olivat pakopaikka 1980-luvun alun homo- ja lesboväelle (M1, M3). Haastattelemani naisfuturistiklubbaajat totesivat:

Toiseus yhdisti näitä piirejä. Haluttiin etsiä toisenlaisia piirejä ja toisenlaista olemisentapaa. Futuristiklubit olivat kiinnostava alusta kaikelle tällaiselle. (N3 haastaeltu 28.3 2017)

Futuissa oli mukana lesbot ja homot. Eikä se ole vähäinen asia. Me oltiin vähän aikaisemmin vielä eletty tautiluokitus aikaa. Ja tuolloin elettiin vielä kaapissaolon aikaa. (N2 haastateltu 25.3 2017)

Myös mieheyden esittämisen rajat koettiin kapeina. Petri Hakkarainen alias Pete Eurooppa muisteli Timanttikoirien vuosi 1984 -elokuvassa:

Kun ajattelee suomalaista yhteiskuntaa, joka oli syvästi junttimainen vielä 1979, varsinkin miehet olivat hyvin alistetussa asemassa yhteiskuntaa vasten. Heillä ei ollut mitään roolimahdollisuuksia oman harmaan roolinsa yli. Tajusi sen, että on itse muututtava. On annettava itse mahdollisuus sille sie-lun kirjolle ja kauneudelle, joka meissä kaikissa on. (Hakkarainen 2011).

Ristiinpukeutuminen ja androgynisen ulkonäön tavoittelu, saattoikin tulla osaksi klubbaajien ruumiin esitystä. Timanttikoirien vuosi 1984 -elokuvassa Jari Kaup-pinen muisteli ristiinpukeutumisen kuuluneen futuristiklubbaailuun:

Tuttu, joka perusti uuden klubin, halus sinne jotain ohjelmaa ja sitten se sanoi, että mähän voisin tulla sinne esiintymään Divinenä. Siinä sitten mei-

kattiin pitkään ja laitettiin peruukki päälle. Mä olin korkokengissä ja ilman silmälasia ja tietysti putosin sieltä lavalta. Klubi epäonnistui täysin, siellä oli ehkä 30 ihmistä. Mä olin sitä ennen esiintynyt Arokannon tanssitytönä. Suomessa ei ollut tällaista perinnettä, että pukeudutaan naiseksi. Että eiks jokainen halua pukeutua? Tää oli ihan normaalia siihen aikaan. Jari Kauppinen (Hakkarainen 2011).

Aineistoa tarkastelemalla on perusteltua ajatella, että ristiinpukeutumisen ja poseeraamisen ruumiintekniikoita välittyi klubbailijoille musiikkivideoiden, kaunokirjallisuuden sekä kuvataiteen välityksellä. Aineistossa tulee mainituiksi Baudelairen ja Oscar Wilden kirjallisuus, mikä yhdistyy dandyismiin sekä dekadenssiin. Lisäksi ruumiintekniikoita välittyi esimerkiksi Divinen tai Warholin Factoryn drag-hahmojen sekä David Bowien, Boy Georgen tai Klaus Nomin kaltaisten teatterillisuutta korostavien ja personan kautta kommunikoivien pop-tähtien musiikkivideoiden ja mediakuvien kautta. Esimerkiksi Divinen (video) ja Nomin (video) 1980-luvun alkupuolen videoissa tulkitseen esiintyvän itsetietoista homo-performatiivisuuden esille panoa. Se näyttäytyi alleviivattuna keinotekoisuutena miehen teatterillisesti muokatussa ulkonäössä, joka ei ilmaise sisäistä kompleksisuutta ja johon kiinnittyi toisten miesten intensiivisiä, haluavia ja unelmoivia katseita.

Ristiinpukeutumisen tekniikoita harjoitettiin myös klubien esitysnumeroissa. Niissä ristiinpukeutuminen yhdistyi muun muassa kansallisten ja sukupuolisveellisten arvojen ja muotojen monimieliseen parodiaan. Erityisesti Einstein-A-Go-Go klubien muoto oli kabareomainen sisältäen yksittäisiä esitysnumeroita, klubbailijoiden poseerauksia, musiikkia ja tanssia. Klubi-ilta eteni vailla yhtenäisyyttä ja kokonaisuutta organisoivaa perinnettä, vailla yhden tekijän visioimaa kokonaisuudesta, totaliteettia. Klubbailija oli useimmiten sekä esiintyjä että katsoja sekä klubi-illan tapahtuman osallinen.

”Kyllikkivirolainen”

Esimerkiksi haastattelemani futuristiklubin ”isännän” ensimmäinen ristiinpukeutumishahmo oli ”kyllikki virolainen”, joka vailla alusvaatteita jakkupukuun pukeutuneena, peruukki päässä ja silmälasit nenällä simuloi virtsaavansa taikinakulhoon. ”Tänään kotona”-televisio-ohjelmaformaattia mukaillen ”kyllikki” vatkasi tämän jälkeen kananmunia kulhossa dildolla ja pyysi yleisöä taikinansa koemaistajiksi (M1 20.5.2015). 1960- ja 70-luvuilla Mainos-televisiolla pyörinyt ohjelma oli tunnettu siitä, että se oli puhunut avoimesti konservatiivisten arvojen puolesta ja antanut neuvoja ruuanlaittoon ja kodin pulmiin liittyvissä asioissa. Haastattelun esitys asetti monimieliseen valoon ja paljasti kohteensa eli Tänään kotona -formaatin konventiot, välineet ja arvot käyttämällä niitä ja ottamalla ne osaksi omaa esityksen rakennettaan (vrt. Rose 1993, 81-83 Sirviön 60 mukaan).

”Niskavuori Survival”

Keväällä 1982 Einstein A Go Go-klubilla nähtiin neljän ristiinpukeutuneen esiintyjän ”Niskavuori revival” -esitys. Esiinnyin itse siinä Aarnena, Niskavuoren nuorena isäntänä. Markku Arokanto esitti vanhaa emäntää, Matti Onnismaa Hetaa ja Tino Räsänen opettajatar Ilona Ahlgrenia, Aarnen vaimoa. Niskavuori ei ollut meille niinkään tuttu kirjallisena draamasarjana, vaan se valikoitui esityksen kehykseksi pikemminkin siksi, että se edusti meille arkkityyppistä suomi-elokuvaa agraarimaisemineen ja -arvoineen sekä melodramaattisine käännteineen. Opettelimme joitain irrallisia repliikkejä Hella Wuolijoen Niskavuori-näytelmistä ja esitys rakentui pitkälti vanhan emännän Aarnelle ja Ilonalle langettamien uhkausten ympärille. Samalla emäntä keinui tuolissaan niin kiihkeästi, että peruukki tippui päästä ja mekon miehusta avautui paljastaen Arokannon rintakehän. Emännän vihanpurkauksessa korostuivat kauhea häpeä epäsäätyisestä suhteesta Niskavuoren maille, Aarnen kiroaminen perinnöttömäksi, kieltö tulla emännän haudalle sekä lisäksi emännän uhkaus heittäytyä sillalta alas Turmankoskeen (jossa oli tukkisuma). (Turmankoskea ja sen tukkisumaa ei löydy Wuolijoen draamoista, siihen liittyvä repliikki oli lainaa jostain toisesta, tuntemattomammasta suomi-elokuvasta.) Aarne ahdisteli Ilonaa ympäri Kaisaniemen ravintolaa ja Ilona puolestaan pakoon juostessaan ja minihamettaan nostellessaan esitteli lävistettyjä sukukalleuksiaan yleisölle. Heta vuoli umpimielisenä puukolla koivuhalkoa ja toisteli repliikkiä; ”kaikki, mikä on mun, on kans mun ja se, mikä on sun, on kans mun”. Esiintyjäjoukkoamme huvitti esittää oma hellän ironinen suhtautumistapamme suomi-elokuviin, jotka television kautta olivat muodostuneet sukupolvemme yhteiseksi, emotionaalisesti värittyneeksi kansalliskuvastoksi. Elokuviin paatoksellinen, voimakkaan tunneväritteinen, mahtipontinen ja ylevä näkymä sukupoliseen siveellisyyteen ja säädylisyyteen sekä suvun ja perheen kunniaan, sukupolvien väliseen hierarkiaan ja agraarimiljöön raavaan työn ihailuun tuotiin esityksessämme esiin voimakkaasti liioitellen. Lisäksi ristiinpukeutuminen liioitellessaan esiintyjän fenomenalisen ja semioottisen ruumiin eroa mahdollisti yleisölle kaksoiskatseen (vrt. Fischer-Lichte 2014, 25-34). Kaksoiskatseen avulla kuvat luonnollisiksi esitetyistä sukupuolista ja niiden välisestä oletetusta heteroseksuaalisesta suhteesta ja siitä johdetusta porvarillis-agraarisesta perhemallista sekä kunniakäsityksestä paljastuivat tehdyiksi, keinotekoisiksi sekä mahdollisiksi määritellä uudelleen.

”Missister Einstein”

Vuonna 1983 Kaisaniemen Einstein A Go Go -klubilla järjestettiin Missister Einstein -kisat missikilpailuja parodioivassa hengessä. Missister Einsteiniksi valittiin Hantta Krause, joka esiintyi kisassa tyyny vatsan päällä vaalean neulemekon alla. Ensimmäiseksi perintöprinsessaksi ja lehdistön ihannetytöksi tuli ”Vekku”, tumma pitkä- ja kiharahiuksinen ristiinpukeutuja ja kolmanneksi suoriutui yleisön suosikki

”Yrjö” eli Elisa Ruuskanen. Kuten konservatiivisia koti- ja perhearvoja parodioiva ”kyllicki”, myös Missister Einstein parodioi Miss Suomi kisoja, eli esitti formaatin toiston avulla eron samankaltaisuudessa. Miss Suomi kilpailut olivat 1970-luvulla vielä television katsotuina ohjelma (Enehjelm 2004, 170). Einstein-klubilla parodian kohteena oli suomalainen missi-instituutio. Nina af Enehjelmin mukaan suomalainen missi-instituutio perustui aina 1980-luvulle asti paitsi konventionaalisen kauneuden, myös sopeutuvaisuuden, siveellisyyden sekä hyveellisyyden liitolle. Missien tuli näin toimia nuorten naisten esikuvina (vrt. Enehjelm 2004, 167-170). Ironisen kritiikin ja naurun lisäksi missister –kisan voi nähdä myös juhlineen formaatin mahdollistamaa keinotekoisuutta ja pinnallisuutta, joista missikisoja oli arvosteltu etenkin 1970-luvulla (vrt. emt. 170).

3.5 Camp sensibiliateetti

Näkisin, että esitettävän ja esitetyn sekä fenomenaalisen ja semioottisen ruumiin eroa ja etäisyyttä alleviivaavan ristiinpukeutumisen sekä ruumiillisen liioittelun ja muunnellun toiston avulla klubinumeroissa tuli esitetyksi myös tekijöiden erityinen suhtautumistapa maailmaan. Mikä tuo suhtautumistapa sitten oli?

Susan Sontag kirjoitti vuonna 1964 kuuluisan esseensä ”Notes On ”Camp””, jossa hän määritteli campin erityiseksi sensibiliateetiksi ja maun logiikaksi. Campin olemus, kirjoitti Sontag, on sen rakkaus keinotekoiseen sekä liioiteltuun, sen muuntaessa vakavan pinnalliseksi. Campia luonnehtii syvyyden puute. Camp on estetisismien moodi, missä maailma nähdään esteettisenä ilmiönä suhteessa keinotekoisuuden ja tyylittelyn asteeseen. Camp näkee kaiken lainausmerkeissä. Ja jotta camp voitaisiin havaita esineissä ja ihmisissä tulee ymmärtää oleminen roolin esittämisenä ja omaksua metafora elämästä teatterina, campin ollessa myös kokemuksen teatterillistamista. Camp on ehdottoman anti-vakavaa ehdottaen sen sijaan maailman näkemistä koomisena. Kaikkeen ei voi kuitenkaan suhtautua campina, sillä camp vaatii kontrastin yliampuvan tai typerän sisällön ja rikkaan muodon välillä. Lisäksi teosten epäajanmukaisuus ja vanhanaikaisuus virittävät campille tarvittavaa etäisyyttä, jolloin voidaan havaita ja nauttia niiden yrityksen epäonnistumisesta.

Niin ”Niskavuoren”, ”Missister Einstein -kisojen” kuin ”kyllickin” tekijöiden (ja klubiyleisön) suhtautumistapaa voi kuvailla camp sensibiliateetiksi, missä oleminen ymmärretään (roolin) esittämisenä ja maailma esitettynä. Vanhat Niskavuori-elokuvat, missikisat ja Tänään kotona televisio-ohjelman voi ymmärtää sisällöltään tyhjentyneinä, ohuina, vanhanaikaisina ja typerinä mutta muodoltaan rikkaina siinä merkityksessä, että muoto oli helposti tunnistettava (melodraama, kauneuskilpailu, valistusformaatti) ja yleisön kanssa jaettava. Futuristiklubissa Niskavuori-elokuvaan, missikisoihin ja Kyllicki Stenrosin valistusohjelmaan suhtau-

duttiin koomisina, keinotekoisina ja lainausmerkeissä. Futuristiklubbaaja tuntui suhtautuvan edellä mainittuihin television välittämiin kuviin esityksinä, missä esitettävän, esitetyn ja esittämisen tavan keskinäistä vastaavuutta ei otettu luonnollisesti annettuna, vaan niiden välillä nähtiin vallitsevan tehty, keinotekoinen ero, mitä edelleen esimerkiksi ristiinpukeutumisen tekniikoilla liioiteltiin. Näyttäisi siltä, että juuri television välittämiä muotoja ja formaatteja lainailtiin osaksi klubin parodioivia esityksiä. Sontagin mukaan camp pyrkiikin vastaamaan siihen, kuinka olla dandy massakulttuurin aikakaudella. Massakulttuurin dandy ei tee eroa uniikin ja massatuotetun välillä ja löytää nautinnon massojen taiteesta nauttien myös vulgaariudesta. Sontagin camp perustuu oivallukselle, ettei korkeakulttuurisella sensibiliteteillä ole monopolia maun jalostamisen suhteen (Sontag 1964).

Tapa suhtautua maailmaan ja itseen esityksenä, teatterina, tehtynä, keinotekoisena sopii nähdäkseni kuvaamaan useimpien futuristiklubbaajien orientoitumisen tapaa. Tällöin on huomattava, että myös klubbaajien harjoittamat ruumiintekniikat kuten poseeraaminen ja personan omaksuminen sekä ristiinpukeutuminen ja parodian strategioiden ruumiillistaminen erilaisina esityksinä myös tuottivat asennoitumista maailmaan ja havaintoa maailmasta tehtynä ja esitettynä.

Sontag esitti myös, että camp on epäpoliittista, se on nautinnon ja hivin moodi vailla kriittistä arviointia. Lisäksi hän nimesi homoseksuaalit maun aristokraateiksi sekä campin etujoukoksi, joskin camp -maku on hänen mukaansa paljon enemmän kuin homoseksuaalien maku. Myöhempi queer-tutkimus on asettanut Sontagin näkemyksen campin, homoseksuaalisuuden ja campin epäkriittisyyden keskinäisestä suhteesta kyseenalaiseksi. Moe Meyerin mukaan Sontagin kuvailema camp on queer-praksiksen hyväksikäytön ja omimisen strategia ei-queerien käyttöön. Sen sijaan camp viittaa queer-parodian strategioihin ja taktiikoihin parodian ollessa moninaisten konventioiden intertekstuaalista käsittelyä. Camp on Meyerin mukaan poliittista queer-diskurssiin liittyvää kulttuurista kritiikkiä, joka kyseenalaistaa muun muassa syvyyden ja pinnan vastaavuuden sekä sukupuolen ja seksuaalisuuden toisistaan johdettavuuden ja esittää sen sijaan identiteetin keinotekoisena esitysten sarjana (Meyer 1994, 1-11).

Camp kriittisenä diskurssina ja Hutcheonin määritelmä parodiasta kriittiseen etäisyyteen kiinnittyneenä ja näin vakavana taide- ja/ tai kulttuurikritiikin muotona toteutuvat esimerkkieni valossa vain osittain. Esimerkiksi haastattelemalleni ristiinpukeutuja ”kyllikin” esittäjälle (M1) parodian keinot eivät välittyneet ohjelmalliseen tai kriittiseen identiteettipolitiikkaan kiinnittymisen kautta, vaan television ja populaarikulttuurin vaikuttavien kuvien kautta. Ne ruokkivat mielikuvitusta ja välittivät tapoja käyttää ruumista. Sontagin kuvaileman campin hengessä hän ei tehnyt eroa korkeakulttuurin ja populaarin välillä.

Tiesin sen verran teatterihistoriasta, että ristiinpukeutumista oli aina harastettu teatterissa. Enemmän ne [drag-hahmot] liittyivät rohkeuteen ja aja-

tukseen, että miksei kuka tahansa voi esittää ketä tahansa. (M1a haastateltu 14.2 2017)

Missister Einstein kisojen ei myöskään ole mielekästä tulkita perustuneen vain, tai edes ensisijaisesti, missi-instituution käytännön ja ideologian kritiikille, vaan myös formaatin mahdollistaman keinoitekoisuuden, pinnallisuuden, kuuluisaksi tulemisen ja poseeraamisen juhlinnalle sekä formaatin ”omaksi ottamisen” mahdollistamalle hauskanpidolle. Hutcheonin sekä Rosen näkemys parodian suhteesta kohteeseensa korostaa ambivalenssia ja monimielisyyttä, mitkä toteutuvat esimerkeissäni. Parodioija toistaa ja hyväksikäyttää aiempaa muotoa ja konventioita luodakseen jotain uutta (vrt. Rose 1995, 51; Hutcheon 1985). Myös ”Niskavuudessa” parodian strategioiden mukaisesti stereotyyppiset agraari-Suomen diskursiiviset muodot ja kuvat integroitiin osaksi esitystä. Hutcheonin mukaan parodia ja ironia ei aiempien teosten tai formaattien muotoja hyväksi käyttäessään ole nostalgiaa eikä menneisyys viittauskohteena esityksissä säily samana, vaan ruumiillistuu erilaisena elämänä ja merkityksinä (Hutcheon 1985, 1988).

Ristiinpukeutumisen tekniikoilla ja parodian strategioilla epäilemättä oli myös kriittisen sosiaalisen arvon tuotannon potentiaalia. Niiden voi tulkita kyseenalaistaneen muun muassa perinteisiä kansallisia arvoja, perhearvoja sekä sukupuolen esittämisen heteronormatiivisuutta. Sen sijaan, kuten Erin Hurley on tuonut esiin, populaarin viihteen tunnetyöläisten kykyä palvella yleisöään ei useinkaan ole tunnustettu eikä sille ole annettu arvoa.

Erin Hurleyn mukaan (teatteri)esityksen arvo on aina Aristoteleen *Ars Poetica* -teoksesta lähtien arvioitu hyödyn (profit) tai nautinnon (pleasure) hierarkisen jaon näkökulmasta.

Profit tends to be allied with the mind and with rational activity; pleasure usually takes up with the body and, in so doing, engages more directly with feeling in all its valences (Hurley 2010 , 39.)

Hyödyn teatteri on tuottavaa. Se tuottaa sosiaalista arvoa eli jotain, mitä katsoja voi ottaa esityksestä mukaan, kuten opetuksen tai keskustelun esityksen arvomaailmasta tai uudenlaisen, kriittisen näkökulman sosiaaliseen ongelmaan. Se, mitä voidaan ottaa mukaan, voidaan Hurleyn mukaan kapitalistisen ekonomian mukaisesti myös kuluttaa, vaikka hyödyn teatteri usein sijoittuukin valtavirran kriittisiin marginaaleihin. Sen sijaan populaarin viihteen muodot, jotka ovat usein kapitalistisen kulttuuriteollisuuden keskiössä, ovat sosiaalisen arvon tuotannon näkökulmasta ei-tuottavia siinä merkityksessä, etteivät ne luo Hurleyn mukaan sosiaalista arvoa, esimerkiksi uutta, kriittistä näkökulmaa kulutettavaksi/ keskusteltavaksi. Sen sijaan nautinnon teatteri stimuloi ruumista. Hyödyn teatterin puhutellessa rationaalista mieltä ja herättäessä kognitiivisia tunteita, stimuloi nautinnon teatteri

afekteja sekä monenlaisia, myös sentimentaalisia, emootioita, niiden kadotessa esityksen katoamisen myötä (Hurley 2010, 38-64).

Aineistoni valossa futuristklubaaajien esityksiä on perusteltua tulkita myös - ja ehkä ennen kaikkea - nautinnon teatterina. Tosin nautinnon teatterinkin voi tulkita iritiotoksi hyödyn teatterista; sen sisällön, sanoman ja sosiaalisen problematiikan käsittelyn korostamisesta.

3.6 Sukupuoli ruumiintekniikan asiana

Mielestäni edellä kuvattuja esimerkkejä voi lähestyä myös Spatzin ehdotuksen mukaisesti sukupuolella kokeilemisen näkökulmasta. Esimerkiksi Missister Einstein -kisaamisen voi tulkita uudenlaisten sosiaalisten sukupuolien luomisena. Juuri ruumiintekniikoiden - eli tavan käyttää ruumista - kautta tulee eleyksi läpi sekä myös esitetyksi kokeileva suhde sukupuoleen ja seksuaalisuuteen sekä niiden lävistämiin ja määrittämiin instituutioihin; kuten perhe- ja sukulaisuusmalleihin.

Spatz on siis ehdottanut, että sosiaalista sukupuolta tulisi tarkastella ruumiintekniikoiden asiana. Hän ei tee laadullista eroa esimerkiksi näyttelijäntyöllisen treenaamisen ja jokapäiväisen sosiaalisen sukupuolen harjoittamisen välillä. Sosiaalinen sukupuoli, gender, on jokapäiväinen tekniikka, joka ei kuitenkaan ole valinnainen. Spatz korostaa, että sosiaalinen sukupuoli jokapäiväisenä tekniikkana strukturoi ruumiillisia käytäntöjä kaikilla tasoilla; aina eleiden pienimmistä detaljeista, luiden ja lihasten tarkkaan muotoon, kaikkein intiimeimmistä hetkistä suuriin, historiallisiin tapahtumiin sekä tietoisesta toimijuudesta sedimentoituneisiin tottumuksiin (Spatz 2015, 176-179). Sosiaalinen sukupuoli saa aikaan ja pitää yllä sukupuolijakoa ja siitä johdettua heteroseksuaalista jakoa. Spatz haluaa kuitenkin kehittää toisenlaista näkökulmaa sosiaalisen sukupuolen tekemiseen, mikä ei perustu vain esirefleksiiviseen tottumukseen (Bourdieu) tai performatiivin noudattamiseen (Butler).

Spatzille ruumiintekniikoihin liittyvä tieto on sidottu siihen, kuinka materiaalinen maailma vastaa siihen, kuinka ruumista käytetään. Kun Spatz haluaa lähestyä sukupuolta tekniikoiden asiana, se tarkoittaa hänelle ruumiin materiaalien mahdollisuuksien tutkimista omalla ruumiillaan. Sosiaalisen sukupuolen tekniikat tulevat tuntemaan ja tietämään materiaalisen kasvualustansa ja sen rajat (ruumiin), kun tekniikoilla kokeillaan. Hän muistuttaa, että meillä on (kokemuksellinen) pääsy sukupuolijakoon vain tekniikoiden kautta. Spatzin mukaan katse tulee suunnata jokapäiväisen tekniikoihin ja käytäntöihin, sellaisiin ryhmiin ja yhteisöihin, jotka kehittävät uusia tapoja käsitellä ja koetella sosiaalista sukupuolta ja sen tekemistä (Spatz 2015, 173).

Maailman mahdollisuuksien tutkiminen ruumiintekniikoiden asiana muuttaa jokapäiväistä elämää. Spatzin mukaan esimerkiksi situationistit pyrkivät tai-

teellisilla tekniikoilla muuttamaan vallankumouksellisesti jokapäiväistä elämää. Spatzin esimerkit Marlon M. Baileyn (2011) sekä Judith Butlerin (2004) tarkastelemista homojen ja transsukupuolisten miesten äidillisistä hoivaamiskäytännöistä osana sukupuolivähemmistöjen house/ball -alakulttuuria, ovat samalla mielestäni esimerkkejä alakulttuureille tyyppillisistä, taiteelle vaihtoehtoisia tiloja tarjoavista tilanteista ja tapahtumista, joissa maailman tutkiminen kokeilemalla on mahdollista (vrt. Spatz 2015, 206-207).

Voisiko myös futuristiklubien tulkita tarjonnan tilan ja tilanteen, jossa voidaan elää läpi kokeellisia sosiaalisia sukupuolia? Ystävyyden ja seksuaalisuuden organisoituminen löyhäksi ja hetkelliseksi yhteen tulemiseksi edellä mainitun kaltaisten poseerausten ja esitysnumeroiden aikana mahdollistivat klubiväelle turvan, tuen ja liittoutumisen muotoja, jotka eivät perustuneet heteroseksuaaliselle parisuhde- ja perhemuodolle. Esitysnumerot saattoivat toki parodioida niitä sekä naiseuteen liitettyä siveellisyyden vaatimusta, misseyden hyveellistä esikuvallisuutta ja konventionaalista kauneuden arvostusta. Kuitenkin Missister Einstein -kilpailu kilpailijoihin, tuomaristoihin sekä yleisöihin tarjosi myös kirjon sukupuolia ja seksuaalisuuksia, joiden tulkintaa ei ole mielekästä tyypistää pelkästään valtakulttuurin parodiaksi imitaatioiksi. Kun katsoo Aloha!-lehteen 1/83 (Lindgren 1982, 6) ikuistettua valokuvaa Missister Einsteinista, ”Vekusta” ja ”Yrjöstä”, on mahdollista ajatella esimerkiksi missikisa-formaatin ja sen konventioiden hyväksikäyttämisen mahdollistaneen sukupuolella kokeilun, mikä puolestaan saattoi vaikuttaa keskinäisen tuen ja liittoutumisen muotoihin niiden klubbailijoiden kesken, jotka jakoivat kokemuksen heteroseksuaalisen matriisin rajoittavasta voimasta. Spektakuläärit sukupuolen esittämisen tekniikat futuristiklubin itsen esityksissä ja klubin esitysnumeroissa mahdollistivat vaikka hetkellisiäkkin liittolaisuhteita.

Spatz korostaakin, ettemme voi tietää, mitkä ruumiit ovat kykeneviä mihinkin sukupuolen tekniikoihin. Hänen mukaansa gender pitäisi ymmärtää avoimena käsitteenä, sillä emme koskaan pysty työstämään kaikkia sukupuolen ja seksuaalisuuden variaatioita (emt. 185).

Spatzille se, mitä teemme, tuottaa sen keitä olemme, sillä teot ja toiminta sedimentoituvat identiteeteiksi. Käsitystä itsestä eli identiteettiä voidaan kuitenkin muuttaa ruumiintekniikoilla kokeilemalla (Spatz 2015, 178). Spatzin käsitys käy osittain yhteen Burkittin näkemyksen kanssa. Sen mukaan itsen esirefleksiivisestä, sedimentoituneesta osasta eli habituksesta tietoiseksi tulemalla ja/tai sitä muuttamalla voidaan muuttaa käsitystä itsestä.

Aineiston valossa futuristiklubbaajat tuottivat poseeraamisen ja ristiinpukeutumisen ruumiintekniikoilla itseä sukupuolena, joka oli kameleontti vaihdellen ilmiänsä. Itse oli esitetty ja lainausmerkeissä sekä persona eli ei itse mutta ei myöskään ei-itse. Ruumiintekniikoiden tuottama itse ei ollut sisäisen autenttista ilmausta mutta ei myöskään teeskentelyä eikä huijausta. Futuristiklubbaaja arvosti röyhkeästi tilaa ottavaa, näkyvää, itseironista ja ulkonäöltään erottuvaa ruumiin

esitystä ja tekemisen tyyliä sekä pintaa ja pinnallisuutta. Tyyli oli mediaympäristön kuvallisesta materiaalista vaikuttanutta mutta ei yksinkertaista imitaatiota.

3.7 Katsojien ruumiintekniikat

Syntyykö sukupuolen esittämiseen liittyvien normien parodia esityksessä vai vastaanotossa?

Hutcheon tuo esiin, kuinka parodian historiasta kirjoittaneet ovat yhtä mieltä siitä, että parodistit luottavat vastaanottajan kompetenssiin. Parodia toimii Brechtin vieraannuttamisefektin kaltaisesti etäännyttäen emotionaalisesti katsojan esittäväästä luovuttaen tälle tulkitsijan position. Hutcheonin mielestä vastaanottajan tehtävänä on purkaa koodattu intentio (Hutcheon 1985, 24). Tässä merkityksessä katsojalla olisi oltava strategioita ja tekniikoita lähestyä esitystä.

On otaksuttavaa, etteivät futuristiklubbaajat varsin heterogeenisena joukkiona, jakaneet keskenään samankaltaista parodian ja ristiinpukeutumisen mahdollistamaa etäännytettyä katsetta sukupuolen esittämisen suhteen. Vaikka heteroseksuaalisuutta toteuttavat sukupuolet tunsivat ja tunnistivat sukupuolen esittämislle jätetyn liikkumatilan valtakulttuurissa rajalliseksi ollen viehättyneitä futuristiklubbaamisen mahdollistamasta androgyynistä tyylistä, eivät ristiinpukeutumisesitykset ehkä tarjonneet heille samankaltaisia hienovaraisia merkityksiä kuin klubissa viihtyville homo- ja lesboporukoille.

Chuck Kleinhansin mukaan parodian huvittavuus riippuu ennen muuta siitä, mistä positiosta parodiaa katsotaan. Esimerkiksi ”catwalk” eli mallien ja mannekiinien poseerausramppi muotinäytöksissä on syntynyt ”cakewalkista”. Siinä taas mustat orjat ensin riisuutuivat ja pukeutuivat tämän jälkeen valkoisen isäntäperheen vaatteisiin imitoiden näiden eleitä ja käyttäytyen aristokraattisesti. Cakewalk oli alun perin Pohjois-Amerikassa valkoisten isäntien viihdykettä mutta nauru oli erilaista riippuen siitä, oliko katsoja musta vai valkoinen (Kleinhans 1994, 198).

Myös suomalaisesta dragista kirjoittaneen Tiia Aarnipuun mukaan ”totuus dragin luonteesta leijuu jossain artistin ja katsojan välissä” (Aarnipuu 2010, 218.) Katsojan ja esiintyjän tulkinnat parodian luonteesta eivät välttämättä käy yksiin.⁴⁹

Lisäksi on muistettava, etteivät ristiinpukeutumisesitykset ja sukupuolen parodia aina ole kriittistä, kuten Esther Newton (1988) on huomauttanut, ne saat-

49 Futuristiklubien kanssa samanaikainen ilmiö oli dragin esiin nousu Suomessa. Tiia Aarnipuun mukaan suuri yleisö ei kuitenkaan vielä 1970-luvulla käytännössä tiennyt paljoakaan dragista. Vuosikymmenen lopulla Reijo Paukku perusti ensimmäisen dragshowryhmän ja ensiesiintyminen tapahtui Helsingissä, Gambrinissa elokuussa 1979 lähinnä homomiehistä koostuvalle Club Dianan yleisölle. Show sisälsi ”look-alike” hahmojen playbacksityksiä, sekä joitain ryhmä- ja tanssinumeroita ja saavutti kiinnostusta myös valtaväestön keskuudessa. Kiinnostus dragia kohtaan levisi 1980-luvun alkupuoliskolla niin, että suomalaisilla estradi-viuhdella tekeillä drag-ryhmillä oli kysyntää esiintyjiksi mitä erilaisimpiin valtaväestön tapahtumiin. Myös media innostui drag-ilmiöstä (Aarnipuu 2010, 53-60).

tavat yhtä hyvin vahvistaa kaksinapaista sukupuolijärjestystä ja sen mukaista sosiaalisen sukupuolen esitystä. Aineistoni valossa kaikki ristiinpukeutumisesitykset eivät myöskään sisältäneet kriittisesti koodattua tekijän intentiota, joskin yleisö saattoi lukea niistä sukupuolen esittämiseen sekä sukupuolen ja seksuaalisuuden keskinäisen jatkuvuuden kritiikkiä.

4 NÄYTTELIJÄOPISKELIJAN RUUMIINTEKNIIKAT

Turkan näyttelijäkoulutuksessa harjoitettuja ruumiintekniikoita voidaan myös tarkastella osana vaikutteiden verkostoa, vaikka käytäntö olikin hierarkkinen. Siinä pedagogin kautta ja pedagogin omaksuman nietzsheläis-vaikutteisen, romanttisen taiteilijamyytin läpi suodattuneena välitettiin, kuten pian havaitaan, modernin teatterin traditiota ja ruumiintekniikoita.

Turkan koulutukselle ominaisen tekniikan olen nimennyt ei-refleksiivisyyteen pyrkiväksi ruumiintekniikkaksi. Tarkastelen sen harjoittamiseen liittyviä tapoja, kuten kulttuurivammojen purkamista, kovaa fyysistä rääkkiä, kuohuttavia mielikuvia sekä koulutustilanteeseen tuotua vallankäyttöä. Tätä kaikkea on toki jo valotettu aiemmassa Turkan näyttelijäkoulutusta tarkastelevassa tutkimuksessa (mm. Koskinen 2013; Tapper 2012; Paavolainen 1999; Kumpulainen 2011; Tervo 2011; Tuisku 2011). Tässä yhdistän ne näkemykseen erityisestä ruumiintekniikasta, jonka avulla tuotettiin (ruumiillistettiin) esteettis-moraalista näyttelijän/taiteilijan habitusta.⁵⁰

On huomattava, etteivät haastatellut näyttelijät käyttäneet ei-refleksiivisyyteen pyrkivän ruumiintekniikan tai habituksen käsitteitä puhuessaan harjoitteiden ja treenaamisen pyrkimyksistä, opettamisen tavasta ja niiden herättämistä tunteuksista. Näyttelijäntöyön alueella ruumiintekniikoiksi on yleensä nimetty sellaisia toimintoja kuin akrobatia, miekkailu ja naamionäyttelemine, jotka vaativat erityistä taidon opettelua.⁵¹ Turkan näyttelijäopiskelijoille erilaiset harjoitteet ja niiden merkitykset näyttäytyivät etupäässä erityisten taitojen oppimisen, emotionaalisen tai luovan, 'kuohkeudeksi' kutsutun, tilan saavuttamisen näkökulmista.

Poiketen edellä mainitusta, olen laajaa haastatteluaineistoa tarkastelemalla pyrkinyt kirkastamaan keskeisen prosessin, millä näyttelijäopiskelijan ruumista on tuotettu. Olen nimennyt tämän prosessin ei-refleksiiviseksi ruumiintekniikkaksi. Olen seurannut Maussin ja Burkittin ajatusta siitä, että ruumiintekniikoiden avulla voidaan suorittaa operaatioita itsen hankittuun osaan eli habitukseen. Haluan myös painottaa näyttelijäopiskelijan habituksen esteettis-moraalisen luomisen luonnetta ruumiintekniikkana eli sitä, että Turkan näyttelijäopiskelijan habituksen tuottamisen prosessi kytkeytyy modernin psykofyysisen teatterin ja modernin taiteen

50 Myös Anu Koskinen on tuonut esiin turkkalaisen tunnetyöskentelyn näkökulmasta, että siihen liittyi laajempi itsen eettisen muokkaamisen rakennelma. Koskinen teoreettisena viitekehystenä on muun muassa Michel Foucaultin näkemys itsekäytännöistä sekä niiden subjekteja tuottavasta luonteesta (Koskinen 2013, 164, 103-106).

51 Näyttelijäntaide ja nykyaika -tutkimusryhmä puolestaan tunnisti tutkimusmateriaalista toistuvasti esiin nouseita psykofyysisiä periaatteita ja toiminnantapoja, joita tutkimusryhmän näyttelijät nimittivät (ruumiin)tekniikoiksi (vrt. Kirkkopelto 2011, 213).

traditioon. Näin ollen se on edelleen siirrettävissä, treenattavissa ja omaksuttavissa. Lisäksi sen avulla installoidaan ruumiiseen valmiuksia, kykyjä ja kapasiteetteja muokattaessa ruumiin ulkonäköä, toiminnan tyyliä sekä suhtautumistapoja.

Tarkastelen aluksi Turkan koulutuksessa vaikuttanutta psykofyysisen teatterin traditiota sekä romanttista taiteilija- tai neromyyttä, joiden ideaaleja ruumillistettiin suhtautumis- ja havainnontapoina maailmaan. Tämän jälkeen siirryn tunnistamaan ja kuvaamaan ruumiintekniikoiden harjoittamista analysoiden myös ruumiintekniikoiden muokkaamaa habitusta.

Modernin teatteritradition vaikutteet

Haastattatteluaineistossa toistuu haastateltavien muistikuva siitä, että Turka ei erityisemmin selittänyt harjoitteiden tarkoituksia eikä valottanut esikuviaan tai traditiota, mistä harjoitteet oli poimittu tai edelleen kehitetty.

Turkan näyttelijäkoulutuksessa ruumiintekniikat välittyivät näyttelijäopiskelijoille ennen muuta pedagogin eli Turkan kautta. Niin pedagogin ohjeet, käskyt, sättimiset, kehut, vertailut ja huomiotta jättämiset, kuin myös opettajan käyttämä metaforinen kieli toimivat tarjoumuksina, joihin opiskelijoiden tuli oppia vastaamaan tekemällä. Turkan tavassa kommunikoida ja opiskelijoiden tavassa vastata siihen harjoittamalla opittua ruumiintekniikkaa, oli yhteisiä piirteitä teatterin psykofyysisessä traditiossa ominaiselle intellektuaalisuuden ja rationaalisuuden kielteisyydelle.

Mark Evans on tarkastellut psykofyysisen teatteritradition mukaista näyttelijäkoulutusta muun muassa 'neutraalin' ruumiin ideaalin tai periaatteiden näkökulmasta. Taustalla on näkemys mielen ja ruumiin yhteydestä, jolloin ruumiin treenaaminen pyrkii avaamaan ruumista kykeneväiseksi vastaamaan niin suoraan, fyysisesti ja spontaanisti emootioon kuin mahdollista. Neutraali ruumis voidaankin ymmärtää muun muassa energisoituna tilana. Tällöin rationaalinen selittäminen ja intellektuaalinen pähkäily tai refleктоiva kyseenalaistaminen vain estävät mielen ja ruumiin yhteispelin, toisin kuin mielen kuvat (Evans 2009, 88-89). Mielikuviuksella oli keskeinen osa myös Turkan koulutuksessa.

Näyttelijäntyytöä on modernissa teatterissa tyypillisesti treenattu ja opetettu tarkoituksellisesti tyhjennetyssä tilassa, josta ulkopuoliset vaikutteet on pitkälti eliminoitu. Näin tapahtui pääpiirteissään myös Turkan koulutuksessa. Tarkoituksellisesti tyhjennetty tila on näyttelijäopiskelijalle tarjoumus siten, että siihen vastataan fokuoimalla ruumiin omaehtoisuuteen. Moderni näyttelijäntyytön treenaaminen pyrkii keskittymään ”tässä ja nyt” -hetkeen, jolloin ulkoisten vaikutteiden tai häiriöiden määrä pyritään minimoimaan (vrt. Spatz 1015, 19). Tämä eroaa urbaanin tilan kompleksisesta ajallisuudesta, missä yhteydet, impulssit ja mielikuvat johdattavat kokijaa jatkuvasti myös pois päin nyt-hetkisyydestä.

Moderniin teatteriin liittyy näkemys teatterista erityisenä, muista taiteenlajeista ja populaarikulttuurin ilmiöistä eroavana, mediumina. Christopher Balmen (2006) mukaan teatterin erityisyyttä mediumina on korostettu teatteriesityksen ohimenevällä luonteella sekä esiintyjien ja katsojien välittömään ja elävään ruumiilliseen läsnäoloon perustuvalla olemuksella.⁵² Mediumin erityisyyden korostamiseen liittyy modernismissa eräänlainen välineen ”puhtauden” vaaliminen, taidelajille olennaisen olemuksen kirkastaminen.⁵³ Balmen mukaan (saksalaisessa) teatterintutkimuksessa ajatus teatterista hybridinä taidemuotona, mihin kuuluvat ja vaikuttavat olennaisesti myös kuvalliset mediat, on tuomittu muun muassa ”parasiittimaiseksi”. ”The charge of being ‘parasitic’ implies that the stage should keep itself free of harmful media influences”, kirjoittaa Balme (2006, 2).⁵⁴ Teatterin mediumin erityisyys ja muista medioista eroava luonne on tullut tunnetuksi erityisesti Jerzy Grotowskin luomassa köyhän teatterin käytännössä. (vrt. Balme 2006). Niin Clement Greenbergin kirjoitukset modernin taiteen puhtaudesta ja autonomiasta kuin Grotowskin köyhä teatterikin voidaan mielestäni nähdä vastauksena tai pikemminkin vastareaktionä arkipäivän estetisoitumiselle ja medioitumiselle osana kulttuurin monimutkaistumista (vrt. Balme 2006).

John Matthews on verrannut modernia näyttelijäntäytymisen treenaamista askeettiseen luostarielämään. Antiikin Kreikassa erityisesti soturit ja voimistelijat harjoittivat askeettista itsekuria saavuttaakseen optimaalisen ruumiillisen kunnan ja tätä kautta kunnian. Nykymaailmassa askeesi yhdistetään usein miten fyysiseen ja psyykkiseen eristäytymiseen uskonnon tai spirituaalisuuden harjoittamisessa. Askeo- sanan etymologia viittaa Matthewsinkin mukaan kuitenkin eristäytymiseen paneutumisen merkityksessä, sillä on olemassa asioita, joista haluamme tietää enemmän.”*Askeo* means ‘to train’, its literal translation being ‘to work with raw materials’ ” (vrt. Matthews 2011, 2).

Tilallisen eristäytymisen, itsekurin ja ruumiin ”raa’an materiaalisuuden” omavoimaisuuteen paneutumisen aspektit olivat läsnä myös Turkan näyttelijäkoulutuksen tilassa. Koulutus tapahtui pääpiirteissään Ehrensvärdintien Teatterikorkeakoulun luokahuoneissa tai jumppasalissa tai Kino Helsingin esitystilassa. Niissä saattoi keskittyä ennen muuta näyttelijäopiskelijan ruumiin omiin mahdollisuuksiin sekä tekniikoiden välittämiseen pedagogilta opiskelijalle pääasiallisesti vailla ulkoisen teknologian vaikuttavuutta.

On kuitenkin huomattava, että näyttelijäkoulutuksen käytäntö oli ammattiin valmistavaa koulutusta. Modernille, teolliselle yhteiskunnalle on ollut ominaista suljettujen ja rajattujen tilojen keskeisyys, mistä esimerkkinä ovat juurikin kou-

52 Esimerkiksi Peggy Phelan (2001) sekä Erika Fischer-Liche (2008).

53 Kts. Clement Greenberg (1961).

54 Balme (2006,2) sen sijaan ehdottaa teatterin ajattelemista lähtökohtaisesti intermediaalisena.

lut, myös tehtaat ja vankilat. Niille on ollut tyypillistä, että ne on erotettu muusta elämästä ja kaupunkielämästä (Viren ja Vähämäki 2015, 183).

Lisäksi on huomioitava, että Turkan koulutus perustui pitkälti esitysten valmistamiseen. Tämä tarkoitti sitä, että harjoituksia oli seuraamassa muun muassa koulun muuta henkilökuntaa ja esimerkiksi Hamletin (1984) harjoitukset avattiin YLE:n toimittajille ja kuvaajille. Kamelianaisen (1982) harjoitukset ja esitykset pidettiin Ehrensvärdintien koulun pihalla, jolloin satunnainenkin ohikulkija saattoi jäädä seuraamaan näyttelijäopiskelijoiden työskentelyä. Opiskelijoiden mukaan opetustunneilla paikalla ei useimmiten ollut kuitenkaan muita kuin ohjaaja- ja näyttelijäopiskelijat (Kumpulainen 2011, 735). Yleisön sekä kameran läsnäololla harjoituksissa oli ruumiintekniikan harjoittamisen ja rakennettavan näyttelijäharjoituksen kannalta merkittävä rooli, kuten tulen jatkossa osoittamaan.

Haastatellut Turkan entiset opiskelijat tekivät huomioita suljetusta tilasta ja jotkut vertasivat opetustilaa ja -tilannetta laboratorioon sekä Jerzy Grotowskin köyhään teatteriin, joka siis etsi teatterin eroavaa olemusta erityisesti elokuvasta ja televisiosta.

Meidät suljettiin luokkaan 210. (tMc haastateltu 11.10 2008)

Sano hyvin selkeästi, että tää on köyhyyden teatteria, ei lavastuksia, apukeinoja, te ootte tulesa. (5Nb haastateltu 8.11 2008).

[Turkka] huomasi, että on täydellinen laboratorio käytössä. Voi kokeilla, miten suuria muutoksia pystyy tekemään ihmisiin. (7Ma haastateltu 22.11 2008)

Turkan näyttelijäkoulutus muistutti Jerzy Grotowskin ajatusta köyhästä teatterista siinä, että harjoitustilasta ja -tilanteesta oli usein karsittu puvustus, musiikki, ehostus, rekvisiitta ja lavasteet ja muu ulkoinen teknologia. Näyttelijäkoulutuksen suljetulla tilalla oli muitakin yhteneväisyyksiä Grotowskin luoman suljetun tilan käytännön kanssa. Grotowskin näkemystä suljetusta laboratoriosta perusteli hänen korkeakulttuurinen näkemyksensä ylipäänsä modernin teollistuneen yhteiskunnan ja erityisesti median kuvien ja elokuvan taiteilijaa korruptoivasta vaikutuksesta.⁵⁵ Kuvallisen median kanssa kilpailemisen sijaan Grotowski keskittyi elävien näyttelijöiden läsnäoloon, mitä piti teatterille ominaisena ja sen muista taiteenlajeista

55 Grotowski kehitti köyhyyden teatterin ideaansa ennen muuta elokuvan ja television viehätysvoimaa vasten. Hän ei pitänyt mahdollisena, että teatteri voisi teknisiltä ominaisuuksiltaan koskaan olla samalla tavalla katsojaansa vaikuttavaa kuin kuvalliset mediat (muun muassa leikkauksen, tapahtumapaikan vaihtumisen, kuvaruudun sommittelun, perspektiivin vaihdoksen suhteen). Grotowski arvotti elokuvan ja television tarjonnan viihteeksi ja rentoutumiseksi asettaen ne revyyin, musiikkikomedioiden, kabareen ja viihdeteatterin rinnalle (vrt. Grotowski 1989, 30).

erottavana piirteenä (Grotowski 1989, 31-32).⁵⁶ Etsiessään näyttelijän mahdollisuutta tulla sisäisesti integroituneeksi, kokonaiseksi itseksi, Grotowskin teatterilaboratorion tuli olla tila, joka eristäytyi jokapäiväisestä. Kuten Teemu Paavolainen on huomauttanut, Grotowskin laboratoriometafora sisältää ajatuksen jostain lähtökohtaisesti ulkopuolelta suljetusta (Paavolainen 1989, 291).⁵⁷ Myös Turkan luokkahuoneessa vallitsi siis ympäristöltä suljetun tilan piirteitä sekä ruumiin oma-voimaisuuden korostamista, kuten tulen jatkossa osoittamaan.

Laboratorio-metaphora viittaa tutkimiseen. Studium puolestaan viittaa luonnontieteen tapaan tarkkailla viipyillen ilmiöitä etäisyyden päästä. Tässä merkityksessä Turkan luokkahuone ei ollut laboratorio eikä studio. Päinvastoin. Kyseessä oli tarkoituksellisesti tyhjennetty taiteen tila, missä harjoitettiin ohjaaja-pedagogin johdolla ruumiintekniikoita, jotka romanttisen neromyytin mukaisesti antavat Tere Vadenin sanoin mahdollisuuden ”nähdä suoraan asioiden luonne niiden todellisessa muodossa” (vrt. Vaden 2006, 414). Romanttisella taiteilija- tai neromyytillä ja modernin psykofyysisen teatterin käytännöllä on Turkan koulutuksen kanssa useita yhteneväisyyksiä.

Grotowskin teatterilaboratoriossa kulttuuriteollisuuden ja jokapäiväisen vaikutteet pyrittiin riisumaan näyttelijästä ja vapauttamaan tämä sosiaalisista naimioista. Enkulturoituneen ja sivilisoituneen ruumiin Grotowski ymmärsi epäautenttiseksi, teeskenteleväksi ja jakautuneeksi (mm. Mitter 1992, 82). Myös Turkan näyttelijäkoulutuksessa ja näyttelijä-taiteiljan esteettis-moraalisessa luomisessa on kyse sosialisatiion muokkaaman ruumiin purkamisesta, kuten tuon jatkossa esiin ruumiintekniikkaa analysoidessani. Psykofyysisen teatterin traditiossa ’neutraali’ ruumis on tarkoittanut myös prosessia, joka pyrkii paljastamaan näyttelijälle tämän ruumiin sosiaalisen rakentuneisuuden ja manipuloimaan, yleensä purkamaan, tätä konstruktiota. Evansin mukaan neutraalin ruumiin treenaaminen voi olla transgressiivista, sillä se pyrkii rikkomaan näyttelijäopiskelijan habituaalisen näkökulman omaan ruumiiseensa provosoidakseen muutoksia tavassa käyttää ruumista ja kokea se. Tällaiset tekniikat johtavat (helposti) ideaaliseen näkemykseen jonkinlaisesta modernin yhteiskunnan, teollisen kulttuurin ja urbaanien vaikutteiden tartuttamattomasta esisosaalisesta ruumiista (Evans 2009, 118-119). Myös Turkan koulutuksesta on löydettävissä edellä mainittuja neutraalin ruumiin treenaamisen piirteitä, arvoja ja pyrkimyksiä.

Vaikkei Turkan näyttelijäkoulutusta voi suoraan rinnastaa grotowskilaiseen mediumin puhtauden vaalintaan eikä täysin hermeettiseen ruumiintekniikoiden

56 Rikkaaksi teatteriksi Grotowski nimitti erilaisten taidelajien synteesiä, joka rakensi ”näyttämösekasikiöitä, joilta puuttui yhtenäinen ydin” (Grotowski 2006,31.) Rikas teatteri näyttäytyi eräänlaisena kokonaistaideteoksena, jonka Grotowski siis hylkäsi.

57 Grotowskilla, kuten Esa Kirkkopelto (2011) on huomionut, köyhä teatteri sai maailmasta pois kääntymisen piirteitä aina anti-teatterillisiin sekä antimodernistisiin tendensseihin asti ja Grotowskin myöhempi kääntyminen pois teatterista oli Kirkkopellon mielestä vain looginen lopputulema köyhän teatterin prosessille.

harjoittamisen tilaan, on koulutuksessa piirteitä, jotka viittaavat teatterin ulkopuolelta tuodun kuvallisuuden torjumiseen. Näyttelijäopiskelija ei ensi sijaisesti siteeraa tai lainaa jo olemassa olevaa kuvastoa, vaan pyrkii ruumiillistamaan ja elämään läpi oman mielensä tuottamia kuvia.⁵⁸ Modernistinen taiteilijaihanne ja neromyytti elävät originaalisuuden painottamisesta. Lisäksi taiteilija-ihanteeseen liittyy mielikuvituksen ja uuden luomisen välisen liiton korostaminen. Tämä näyttäytyy Susan Buck-Morssin mukaan myös autogenesisin eli itse itsensä (tyhjästä) luovan yksilön myytissä, mitä Buck-Morss pitää eräänä keskeisimpänä länsimaisena myyttinä. Myös taiteilijan esteettis-moraalinen itsen luominen on osa tuota myyttiä (Buck-Morss 1992, 8).

Modernille länsimaiselle näyttelijän koulutukselle ja treenaamiselle on siis ollut luonteenomaista omaksua käsitys sosiaalisen kirjoittamattomasta (unmarked) ruumiista, joka kykenee ylittämään sukupuoleen, kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen taustaan ja rotuun kiinnittyviä eroja (Spatz 2015, 157). Tällaisen näyttelijäruumiin kaikuja näyttäytyi Turkan koulutuksessa lisäksi myös siinä, kuinka näyttelijäopiskelijat pukeutuivat opettajansa tapaan verkkareihin ja t-paitoihin. Se oli eräänlainen näyttelijäopiskelijan univormu, joka häivytti ruumiisiin kiinnittyneitä eroja. Lähemmässä tarkastelussa moni Turkan koulutuksessa 'neutraaliksi' mielletty ilmiö paljastuu kuitenkin maskuliiniseksi ja heteronormatiiviseksi.

Toisekseen verkkarit näyttelijän univormuna kuten luokkahuone eräänlaisena köyhänä teatterina viittaavat taiteen koristeluonteen vastustukseen. Taiteen koriste- tai ornamenttiluonteen vastustukseen on modernistisen taiteen traditiiossa liittynyt muun muassa teknologian avulla aikaan saatujen fantasmagorioiden ja havainnon ykseyteen pyrkivien kokonaistaideteosten torjuminen viihteenä ja hyödykkeenä (commodity) (vrt. Buck-Morss 1992, 22-25) sekä suojautuminen kauneudelta, koristeelta, kopiolta, kitschiltä (vrt. Kalha 2006, 154). Niiden sijaan on korostettu esimerkiksi montaasia sekä ylevää ja groteskia.

4.1 Ei-refleksiivisyyteen pyrkivä ruumiintekniikka

Näyttelijäntyön keskeiseksi pyrkimykseksi näyttelijät nimesivät sellaisen psykofysisen tilan saavuttamisen, missä näyttelijä *"ei ole tietoinen itsestään, eikä siitä miltä näyttää"*. Vastaavan kaltaisia tapoja käsitteellistää harjoitteiden keskeistä päämäärää, löytyy haastatteluista useita.

⁵⁸ Haastatteluainestosta löytyy joitain poikkeuksiakin. Haastatellut kertoivat, että John Waynen tapaa kävellä pyrittiin erityisessä harjoitteessa imitoimaan. Myös Charlie Chaplinin kulkurihahmo mainittiin eräänlaiseksi esikuvaksi.

Se mikä tuntu olennaiselta oli itsensä tarkkailemisen poistaminen. (7Mb haastateltu 22. 11 2008).⁵⁹

Harjoitteilla haetaan tiedostamaton tila. (10M haastateltu 24.1 2009).

Iso asia; unohtakaa itsenne, ettei tarkkaile itseään, että avaa mielensä, lähtee tyhjänä. Ei enää häpeän kynnyksiä. (5Na haastateltu 8.11 2008)

Ei-refleksiiviseksi nimeämäni ruumiintekniikka, joka koostui useista erilaisista harjoitteista, pyrki rakentamaan näyttelijäopiskelijalle uudenlaista habitusta; tietynlaista ruumiinmuotoa ja suhtautumistapaa sekä ei-refleksiivistä tilaa, missä tietoisuus ei ole kahdentunut ja mikä mahdollisti vaikuttamattomuuden ympäröivistä olosuhteista. Jotta tuohon tilaan päästäisiin, ei harjoitteiden päämääränä ollut pelkästään uusien taitojen oppiminen, vaan myös jo ennen koulutusta opittujen ja ruumiillistettujen tapojen eli vanhan habituksen *purkaminen*. Näyttelijöiden tapa käsitteellistää sitä, mitä nimitän ei-refleksiivisyyteen pyrkiväksi tekniikkaksi, muodostui eräänlaiseksi vanhan habituksen purkamisen ja uuden habituksen rakentamisen kertomukseksi. Käytännössä nämä prosessit limittyivät ja olivat ainakin osittain samanaikaisia. Tässä käsittelen purkamista ja rakentamista kuitenkin osittain erillisinä kulkuina saadakseni esille habituksen muutokseen liittyviä arvoja ja arvottamisen tapoja.

Refleksiivisyys viittaa itseä kohti kääntymiseen, itsen objektivoimiseen, mikä aikaansaa objektin ja subjektin jaon. G. H. Mead (1967) jakaa minuuden käsitteillä ”I” sekä ”me”. Ensimmäistä voi kuvata subjektiminäksi ja jälkimmäistä objektiminäksi, joista jälkimmäinen siis heijastaa vuorovaikutuksessa toisten kanssa toisten reaktioita, asenteita ja suhtautumistapoja. Toiset Mead jakaa *merkityksellisiksi toisiksi*, joiden kautta sisäistämme kulttuurimme käsitykset ja suhtautumistavat eräänlaisena *yleistettynä toisena*. Sosiologi Antti Gronowin (2012) mukaan refleksiivisyudessa kyse on itsetietoiseksi tulemisen prosessista, joka liittyy oman toiminnan ja ympäristön välisten suhteiden ennakkointiin. Gronowille Meadin ”me”-käsite viitatessaan minuuden sosiaalisiin ja tavanmukaisiin aspekteihin on eräänlainen konservatiivinen aspekti, joka ylläpitää olemassa olevia yhteiskunnallisia rakenteita. Gronowin mukaan Mitchell Aboulafia (1999) on esittänyt, että ”me” on verrannollinen Bourdieun habitus-käsitteeseen (ymmärrettynä varhaisen sosialisoinnin kautta esirefleksiivisesti ruumiillistettuna yhteiskunnallisena struktuurina). Sekä Gronowin että Aboulafin refleksiivisyys-tulkintaa vasten on mahdollista nähdä,

59 Vuosina 2008-2009 Näyttelijäntaite ja nykyaika –tutkimusryhmä haastatteli 21 entistä Turkan oppilasta. Haastatteluun viitattaessa käytetään ns. aineistokoodia. Nro 1-11 ilmaisee haastatteluseSSION järjestysnumeron, iso kirjain N/M sukupuolen. Jos tapaamisen haastateltavat ovat samaa sukupuolta, on koodin perään vielä lisätty pieni kirjain a/b sukunimen alkukirjaimen aakkosellisen järjestyksen mukaan.

että Turkan näyttelijäkoulutuksen pyrkiessä tuottamaan ei-refleksiivistä habitusta, ymmärrettiin refleksiivisyyden olevan yhteydessä muun muassa itsekontrolliin sekä yksilön normatiiviseen sopeutumiseen yhteiskuntaan (mm. Crossley 2006a, 88). Meadin teoriassa itse syntyy toisten kautta peilaamalla muun muassa reaktioita toisista. Sen sijaan näyttelijäkoulutuksessa esteettis-moraalisen habituksen luomisen ja yllä pitämisen edellytyksenä on vaikuttamattomuus toisista.

Kulttuurivammojen purkaminen

Näyttelijät kertoivat, että koulutuksessa artikuloitiin ajatus ”kulttuurivammoista”. Turkka selitti tv-dokumentissa kulttuurivamman tarkoittavan muun muassa sitä, että ”opitaan istumalla ja viittaamalla, nuorempi painaa päänsä korkeamman edessä” (Mattila, 1994). Näyttelijät haastatteluissa viittasivat kulttuurivammiin sivilisoituneen elämän tuottamina eleinä, jotka näkyivät esimerkiksi lantion jäykässä asennossa tai voimattomissa ”käsilaukkukäsissä” (2M haastateltu 11.10 2008) ja ”neitikäsissä” (tMb haastateltu 27.9 2008).

Erään miesnäyttelijän mukaan kyseessä oli ”kaikkien sovinnaisuuksien purkaminen” (7Mb haastateltu 22.11. 2008). Näyttelijät puhuivat kulttuurivammoista ”väärinä eleinä”, jotka näyttelijäopiskelijasta tuli purkaa (2N haastateltu 11.10 2008). Eräs miesnäyttelijä totesi, että koulutuksessa poistettiin vanhoja opittuja tottumuksia ja syötettiin tilalle uusia (2M haastateltu 11.10 2008). Toinen miesnäyttelijä luonnehti väärrien eleiden ja niiden mukanaan tuomien suhtautumistapojen purkamisen prosessia ”puhdistamiseksi” (8M haastateltu 13.12 2008). Eräs naisnäyttelijä viittasi purkamisen ja rakentamisen prosessiin kokonaisvaltaisena kasvatustyönä;

Ensin otetaan se asenne pois...et persoonaa lähetään oikeasti muokkaamaan. (8N haastateltu 13.8 2008).

Näyttelijät käsitteellistivät yleisesti väärrien eleiden purkamiseen liittyneiden harjoitteiden tarkoituksia ”puhdistamisena”, ”purkamisena”, ”vapautumisena”, ”muokkaamisena”, ”ohjelmointina”.

Miten tuo ”väärrien eleiden” eli habituksen purkaminen tapahtui? Turkka itse kertoo tv-dokumentissa, että ”rasittumisen kautta menetetään sosiaaliturvatunnus” ja tällöin sosiaalista pakotteista vapaa ’perusihminen’ pääsee esiin. (Mattila 9.5 1994).

Jouko yritti purkaa meistä sitä kulttuurin vammaa, sitä tietoisuuden vammaa meistä pois. Niin tää oli niinku yks, sillä uuvuttamisellahan se tapahtu ja sit aukee. (2N haastateltu 11.10 2008).

Turkan koulutus tulikin suomalaisessa julkisuudessa tunnetuksi nimenomaan rankasta fyysisestä rääkistään. Näyttelijäopiskelijoilta vaadittiin kovaa kestävyys- ja lihasvoimakuntaa, jota myös koulutuksessa säännöllisesti testattiin esimerkiksi Cooperin testeillä (Kumpulainen 2011). Näyttelijät kertoivat useimpien heistä käyneen aamuisin ennen koulun alkua useiden kilometrien pituisilla juoksulenkillä ja monet kävivät koulupäivän päätteeksi vielä kuntosalilla. Lisäksi useimmat harjoitteet sisälsivät kestävyuden, voiman ja liikkeessä pysymisen vaatimuksen. Tällaisiksi harjoitteiksi näyttelijät nimesivät muun muassa ”ihmiskuljetuksen”, jossa jonossa lattialla hajareisin istuen kannatellaan ja siirrellään käsivarsien päällä toisia opiskelijoita. Lisäksi näyttelijät kertoivat ajallisesti yhteen jaksoon pitkään kestäneistä portaiden ylös- ja alasjuoksuista, jonka aikana päästettiin vapaasti ääntä. Harjoitteiden välillä saatettiin harjoittaa ”tuhat kertaa polvet rintaan” –hyppyjä. Lisäksi usein minkä tahansa harjoitteiden keston ajan, tai jopa muiden harjoittelun katsomisen ajan, pysyttiin jatkuvassa liikkeessä (tMb haastateltu 27.9.2008).

Palaan tarkemmin käsittelemään koulutuksessa esiintyneitä väkivaltaisia ja vitalisoiviksi uskottuja tendessejä luvussa 6.

Habituksen rikkominen ja uudelleen kasaaminen

Näyttelijäopiskelijalla ymmärretään Turkan koulutuksessa olevan sosialisointi⁶⁰ ja oman yksilöhistoriansa muovaama habitus koulutukseen tullessa. Koska habitus on kulttuurin arvojen, arvottamisen- ja havainnon tapojen sekä uskomuksien ruumiillistamista ja habitus näyttäytyy yksilöruumiin muodossa ja asennoissa sekä tavassa toimia, pitää yksilö hankittua habitustaan omana ”luonnollisena” itsenään (vrt. Burkitt 2002, 226). Näyttelijäopiskelijalla on siis esirefleksiivisesti kasvatuksen ja elettyjen kokemustensa kautta sekä vapaaehtoisten aktiivisten pyrkimystensä eli tietoisesti hankittujen ruumiintekniikoiden myötä kehittyneitä kykyjä⁶¹ ja kapasiteetteja, jotka orientoivat häntä tietynlaiseen toimintaan, tietyllä tavalla. Heksistä on toiminnan valmiutta johonkin ja jollain tavalla. Heksistä, kuten habistustakaan ei voi muuttaa järkeilyllä (vrt. Burkitt). Habituksen muodostavat kyvyt, kapasiteetit ja suhtautumistavat myös siirtyvät yhdestä toiminnan kontekstista toiseen.

Olen aiemmin tulkinnut, että Turkan koulutuksessa pyrittiin kaikkien näyttelijäopiskelijoiden kohdalla riisumaan ”täydellisesti” vanha habitus, joka opiskelijalle oli rakentunut ennen kouluun tuloa (Silde 2011, 159). Tarkempi perehtyminen aineistoon kuitenkin osoittaa, että joidenkin näyttelijäopiskelijoiden habitukset

60 Pierre Bourdieu (1984) mukaan hankitut dispositiot eli tietynlaiset valmiudet johtavat tietynlaisiin käytäntöihin. Dispositiot on Bourdieun mukaan iskostettu meihin varhaisista lapsuusvuosista lähtien päivittäisen treenaamisen prosessissa, jossa opetetaan lapselle, kuinka kävellään, puhutaan ja muutoinkin käyttäydytään tarkoituksenmukaisin tavoin.

61 Ian Burkittin mukaan kyky ehdottaa jonkin asian tekemistä tietyllä tavalla. Kyky ei kuitenkaan ole suoraan tottumukseen perustuvaa, vaan siinä on läsnä improvisaation mahdollisuus (Burkitt 2002).

hankittuine valmiuksineen kävivät lähtökohtaisesti paremmin yhteen näyttelijä-koulutuksessa uudelleen rakennettavan habituksen kanssa, kuin toisten. Jotta ”kulttuurivammojen” ja ”väärin eleiden” eli sovinnaisten ja yhteiskuntaan sopeutettujen suhtautumistapojen purkamisen myötä saavutettaisiin ei-refleksiivinen, itseään tarkkailematon vaikuttamattomuuden tila, edellytettiin opiskelijalta tietynlaista heksistä, eli tietynlaista valmiutta toimintaan sekä tietynlaisen fyysisen pääoman hallintaa tai kykyä ja valmiutta kartuttaa sitä.

Ne opiskelijat, jotka olivat koulua edeltävissä toiminnankonteksteissaan hankkineet fyysiseen suorittamiseen vaadittavia valmiuksia, ilmaisivat nauttineensa koulutuksen fyysisyydestä. Haastattelujen valossa nämä opiskelijat olivat pääosin miesopiskelijoita. Eräs heistä kertoi;

...mulle oli helvetin helppoa, kun Jokke tuli, sillä silloin alettiin suhtautua tekemiseen fysiikan kautta, ja koska oli urheilutausta” (4Ma haastateltu 25.10 2008).

Mä olin kymmenottelija ennen kouluun tuloa. Mä tein sitä samaa ku ennenkin, nyt vaan muitten kanssa. Ne hommat aiheutti mussa hyviä fiiliksiä, niinku urheilussakin. Se juokseminen, hyppiminen, reuhkaaminen. (10M haastateltu 24.1 2009).

Fyysisyyden korostaminen ja rasitukseen tähtäävät harjoitteet havahduttivat opiskelijat tietoiseksi yhtäällä sellaisista valmiuksista, joita koulutuksessa vaadittiin sekä toisaalta sellaisesta habituksesta, jota koulutuksessa ei arvostettu ja joka tuli purkaa ja muuttaa.

Tanssintutkija Carrie Noland on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka tehokkuus Maussin teoriassa viittaa yhteisössä ylläpidettyihin sosiaalisiin vaatimuksiin ja merkityksiin, joiden avulla voidaan saada aikaan tai ylläpitää tietynlaisia hierarkioita. Ruumiintekniikoiden avulla ruumiillistetaan kulttuurisia hierarkioita ylläpitäviä uskomuksia, jotka puolestaan ovat yhteydessä ruumissubjektin tuntemuksiin (Noland 2011, 26-28). Fyysisen rasittamisen tavan erilaisine harjoitteineen voi sanoa olleen myös Maussin mukaisesti tehokas; se muun muassa sai aikaan ja ylläpiti koulutuksen arvottavaa hierarkiaa; näyttelijäopiskelijoiden tietynlaisen ruumiinmuodon sekä kestävyuden, voiman ja periksi antamattoman asenteen arvostusta. Fyysisen rasituksen harjoitteisiin liittyi siis normatiivinen merkitys, josta näyttelijäopiskelijat tulivat harjoitteita tehdessään tietoiseksi.

Eräs miesnäyttelijä kertoi musertavasta nöyryytyksen tunteesta, joka liittyi arvottavaan huomioon oman ruumiin treenaamattomuudesta ja lihakettomuudesta.

Mä olin aika riukula kaveri. Mä koin nöyryytystä, niin helvetinmoista nöyryytystä. Mikään ei käy, mikään ei kelpaa” (7Mb haastateltu 22.11 2008).

Hän puntaroi vaihtoehtoja lopettaa koulutus tai aloittaa ensimmäisellä kesälomalla tehokas treenaaminen voiman ja kestävyuden parantamiseksi ja lihaskunnon sekä lihaksikkaan ruumiinmuodon saavuttamiseksi.

Mä en ollu ikinä nostellu mitään puntteja, mä rupesin nostelemaan puntteja ja juoksemaan ja mulla oli vaan tarkoitus, että mua ei nöyrytetä. (7Mb haastateltu 22.11 2008).

Tulkitsen, että fyysisen rasituksen tehokkuuden kyseenalaistaminen kulttuuri-
vammojen purkamisen ja itsetiedottoman tilan saavuttamisen tapaan liittyvänä uskomuksena olisi tarkoittanut näyttelijäopiskelijalle koulutuksen lopettamista. Sen sijaan opiskelija halusi ylittää fyysisen rasituksen mukanaan tuoman kivun eli nöyryytyksen tunteen, joka tulkintani mukaan syntyi harjoitteiden myötä heränneestä tietoisuudesta koskien oman ruumiin kapasiteetteja ja kykyjä – habitusta - ja omaa paikkaa koulutuksen hierarkiassa. Lopettamisen sijasta miesopiskelija hankki fyysistä pääomaa eli päätti muuttaa ja muokata ruumistaan vastaamaan koulutuskentän arvoja ja vaatimuksia. Tietynlaisen fyysisen pääoman hankkimisen vaade ja sen yllä pitäminen olivat, paradoksaalista kyllä, koulutukseen sopeutumisen kannalta normalisoiva operaatio, vaikka fyysinen rasitus ruumiintekniikkana pyrkikin purkamaan konventionaalisten normien yhteiskuntakelpoiseksi sopeuttamaa ja ”liikkumattomaksi” muokkaamaa kehoa.

Voiman, kestävyuden ja lihaksikkaan ruumiinmuodon lisäksi koulutuksessa arvostettiin tietynlaisia suhtautumistapoja. Eräs miesopiskelija kertoi koulutuksessa arvostetun periksi antamatonta asennetta.

Sit kun vaan yritti puskee ja puskee siitä läpi eikä menny pieneksi ja alkanu vikiseen. Kyl se sit siitä alko pikkuhiljaa, kun vaan punnerteli ja teki hampaat irtessä hommia. (8M haastateltu 13.12 2008)

Samainen miesopiskelija kertoi tavasta saavuttaa pedagogin hyväksyntä:

Se alko antaa mun persoonaa anteeks. Se ei tykänny mun persoonasta. Mä olin liian kiltti kaveri...mut kun mä aloin olla kovempi. (8M haastateltu 13.12 2008)

Erityisesti naisopiskelijoita pedagogi kehotti olemaan pienentämättä itseään (8N haastateltu 13.12 2008).

Kuohuttavat, käsityskyvyn ylittävät kuvat

Näyttelijäopiskelija ei saanut peilata omaa suoritustaan toisten katseista, ei yleisön reaktioista eikä toisia opiskelijoita saanut harjoitteiden aikana katsoa silmiin. Toisin sanoen opiskelijat eivät saaneet tulla tietoisiksi itsestään toisten kautta. Opiskelijat harjoittelivatkin eräänlaista ”ääreiskatsetta”, joka ei kohdistunut kehenkään erityisesti. On huomattava, että harjoitustilanteissa saattoi olla esimerkiksi television kuvausryhmä paikalla. Esimerkiksi Hamlet esityksen (1984) harjoittelua kuvattiin Yleisradion televisio- dokumentiksi. Kameran linssiin opiskelijan tuli suhtautua kuin yleisön katseeseen, siitä ei saanut vaikuttua. Hamletin televisiotaltiointi mielestäni osoittaa tämän muusta pedagogisesta ohjeistuksesta vetämäni oletuksen oikeaksi, sillä kamera ei tee vaikutusta näyttelijäopiskelijaan. Kuvausryhmän läsnäolo harjoituksissa tässä merkityksessä näyttäytyy lähes pedagogisena. Se on tarjous, mihin ei-refleksiivisyyteen pyrkivällä ruumiintekniikalla näyttelijäopiskelijan tulee osata vastata eli kyetä torjumaan sen vaikutus.

Koko ei-refleksiivisyyteen pyrkivän ruumiintekniikan avulla tavoiteltiin vaikuttamattomuutta ympäristöstä ja olosuhteista.

Anneli Ollikaisen kirjaan ”Lihat ylös!” on dokumentoitu erilaisia Turkan ohjeita ja käskyjä liittyen silmiin katsomiseen:

Pahinta, mitä voitte tehdä, on jäädä kuuntelemaan itseänne. (Ollikainen 1998, 48)

Älkää keskustellessa jääkö katsmaan toisianne silmiin, niin mielikuvitus säilyy paremmin. (Ollikainen 1998, 49)

Turkka itse loi koulutukseen rankat, kilpailulliset ja mielivaltaiset olosuhteet sekä näyttelijäopiskelijoiden välille näkyvän rankingin. Näyttelijät kertoivat, että erilaisiin tasoryhmiin saattoi joutua sijoitetuksi täysin mielivaltaisesti, yhtäkkisesti ja arvaamattomasti. Jotkut kokivat myös jääneensä vaille opetusta (1N haastateltu 27.9 2008) ja useimmat kertoivat Turkan opettajan asemassaan käyttäneen hyväksi opiskelijoiden ”henkilökohtaisuuksia” (mm. 1N haastateltu 27.9 2008; 7Mb haastateltu 22.11 2008).

Hierarkiaa luovat ja ylläpitävät pelon, nöyryytyksen ja kilpailun ilmapiiriä ruokkivat olosuhteet on mahdollista tulkita tarkoituksellisesti luoduiksi osaksi tekniikkaa rakennettaessa vaikuttamatonta habitusta ja ei-refleksiivistä tilaa. Tällaisessa provosoimalla tihennetyssä, autoritäärisesti ohjatussa sosiaalisen vuorovaikutuksen verkostossa opiskelijaa koetellaan. On mahdollista tulkita, että näyttelijäopiskelija ei näissäkään olosuhteissa saa peilata itseään muista, hän ei saa vaikuttua, esimerkiksi murtua, eristäytyä, syyttää olosuhteita, syylittää itseään eikä hän saa lähteä mukaan kilpailuun.

Vaikka vaikuttumattomuus olosuhteista ja toisista oli arvo eli normi sekä suhtautumistapa maailmaan, tuli näyttelijäopiskelijan kuitenkin vaikuttua voimakkaista mielikuvista. Näyttelijäopiskelijat tulivatkin tunnetuiksi voimakkaista tunnetiloista tai ”horkasta” kuten julkisuudessa näyttelijöiden äärimmilleen virittynyttä olemisen tapaa kuvattiin. Lataus voimisti tietä tilaan, jossa ei tarkkaile itseään; ”energiatila, parempi sanoa lataus, poistuu se itsensä tarkkailu ja itsensä arvottaminen” (11N haastateltu 31.1 2009). Eräs miesnäyttelijä muisteli, kuinka hän koulutuksensa jälkeen ulkomailla osallistui näyttelijäntytön kurssille ja joutui ”tekemään painonnostajaa”.

Mä olin ladannut niin paljon, että joskus keskikoulussa, kun tehtiin sitä, että hengitetään ja toinen puristaa ja sitten tapahtuu näin (näyttää kaatuvansa), niin mulle tapahtui just näin. Venäläiset säikähti, että mitä sille tapahtu. Ja mä heräsin siitä ja muistin, että on mulle tää tapahtunu aiemminkin. Että ei mitään. Vittu, se suomalainen on tosissaan! ja herätys oli, että ei perkele. (7Mb haastateltu 22.11 2008)

Samainen näyttelijä kertoi, että valtava latautuminen liittyi koulutuksessa siihen, että

... oli tarkoitus purkaa sitä pintapaskaa pois ihmisestä. Ja johdattaa niitä johonkin isompaan. Sillä näyttämöllä ei ole mitään syytä näyttää tavallista. (7Mb haastateltu 22.11. 2008)

Lähemmin tarkasteltuna, se mistä puhutaan tunnetilana ja latauksena, on juuri ei-refleksiivistä kokemista (refleksiivisen, kahtiajakautuneen tietoisuuden hetkellistä väistymistä), mitä kohden lukuisat erilaiset harjoitteet tähtäsivät. Ei-refleksiivinen kokeminen on tyypillistä erilaisille ekstaasitiloille. Kuten näyttelijä Ritva Sorvalin haastattelusta (Silde 2011) käy ilmi, tilassa ei ollut kyse sentimentaalisista tunteiluista toisia kohtaan eikä sosiaalisista, itseä kohtaan kääntyvistä emootioista. Sen sijaan tunnetilan tuottamisessa yhdistyy intensiivinen, ruumiillinen stimulointi ja mielikuvat, kuten Anu Koskinen on väitöskirjassaan osoittanut (Koskinen 2013, 169). Sorvali kuvailee niin kutsuttua ”too much”-harjoitetta seuraavasti: ”

Kuvitellaan, että mies tulee kotiin ja vaimo on sohvalla toisen miehen kanssa. Itse ollaan oven suulla, puristetaan käsillä kuviteltuja karmeja ja katsotaan sitä kuvaa. Hengitys nousee yläkroppaan ja kainalot on auki. (Silde 2010,145).

Harjoitteen nimi ”too much” viittaa siihen, että näky ylittää katsojan käsityskyvyn rajat. Tämä on tyypillistä myös subliimin kokemukselle.

Ei-refleksiivisyyteen pyrkivä ruumiintekniikka koostui siis kovasta fyysisestä rääkistä, väsyttämisestä, koettelemuksellisuuden kestämisestä sekä shokeeraavien, kuohuttavien mieli- ja aistikuvien eli ”näkyjen” valtaan joutumisesta. Kuvat olivat usein pedagogin syöttämiä mielikuvia mutta saattoivat olla myös henkilökohtaisia muistikuvia tai oman mielikuvituksen tuottamia kuvia, aistikuvia sekä kuvien yhteyksien oivaltamista (vrt. Hulkko 2011). Vaikka ei-refleksiivisyyteen pyrkivän tekniikan päämääränä oli vaikuttumattomuus ulkopuolisesta maailmasta ja olosuhteista, niin ”näystä” tuli vaikuttua. Mielen kuvan tuli kaapata näkijänsä niin, että objektin ja subjektin, minän (I) ja itsen (me), minän ja maailman välinen raja hetkellisesti sulautuu yhteen tai romahtaa. Tällöin näyttelijä ei kontrolloi itseään ja peilaa omaa suoritustaan toisten kautta. Tällaista tilaa kutsun ei-refleksiiviseksi ruumiillis-tajunnalliseksi tilaksi. Ymmärrän näyttelijäopiskelijoiden kuvanneen tällaista tilaa muun muassa ”hurmioitumisena” ja ”haltioitumisena”⁶².

Tekniikka mahdollisti rohkeuden kuvitella ja nähdä, katsoa ja kestää sellaisia kuvia, jotka kuohuttavat, aiheuttavat voimallista tunnekuohua, latautumista.

Sä aina kaadut tavallaan siihen näkyyn, katsot sitä, jotain omaa muistikuvaa (8M haastateltu 13.12 2008).

Samainen miesopiskelija kertoi aina pyrkineensä jollain mielikuvalla ”kuohuttamaan” mieltään, kyetäkseen sanomaan esimerkiksi repliikin, eivätkä mielikuvat välttämättä liittyneet mitenkään kohtauksiin.

Ihan mitä tahansa, kunhan se kuohauttaa (8M haastateltu 13.12 2008).

Suru ei oo kuolleen mummon ajattelemista, vaan se on järkytystä, se on isompaa. (10tNa haastateltu 24.1 2009).

Toinen miesnäyttelijä kertoi mielikuvatyöskentelystä laitosteatterissa:

Mä muistan, että Lahdessa oli näyttelijä, jonka lapsi olisi kuollut ja hänen pitäisi siitä puhua. Ja ohjaaja sanoi, että ajattele, että se olisi oma lapsesi. Se sanoi, että en! Ja minä olin, että mitä helvettiä, etkö sä nyt uskalla kuvitella tollasta asiaa. /.../ Sellasesta totuudesta mä puhun, en mistään absoluuttisesta totuudesta. (7Mb haastateltu 22.11 2008)

62 Martti Haavion (1967) mukaan suomalaisessa luonnon mytologiassa ”haltioituminen” viittaa siihen, että ihmistä hallitsee hänen luontonsa.

Ja samainen miesnäyttelijä perusteli seuraavasti kuvien kestämisen ja totuuden suhdetta:

että lähestytään emotionaalisesti asioita, jotka on aika vaarallisiakin. Kaikki tällaiset seksuaaliset tabut ja asiat/.../ Miten katsotaan kun koirat panee, miten ihmiset kattoo. Sitten ympäristön luomat sivistyskuviot, että mennään niiden läpi ja puretaan niitä ja rohjetaan mennä niiden läpi. Tän laatusta totta.

Kuohuttavien, shokeeraavien kuvien mielikuvittelemisen siis purki vanhaa, sovinnasta, yhteiskunnan normeihin sopeutunutta habitusta. Kyky katsoa kuohuttavia kuvia ja kestää vaihtuvia tilanteita yhdistettiin siis totuuden kokemiseen. Totuus Turkan koulutuksessa viittasi mielestäni uskallukseen kohdata ongelmia, kauhuja, pelkoja, kipua sekä hämmennystä ja löytää tällaisista tilanteista psyko-fyysisistä voimaa sekä toiminnan- ja ratkaisun mahdollisuuksia. Tällainen totuus-käsitys on Nietzschen filosofiasta innoittunutta (vrt. Blomstedt 2001).

Totuus yhdistettiin siis kykyyn nähdä ja kestää katsoa kuohuttavia kuvia. Tähän liittyi myös kyky ottaa etäisyyttä kuohuttaviin kuviin. Näen tällä yhteyksiä porvarillisen humanismin kritiikkiin. Luc Boltanski ulottaa kritiikin juuret aina 1700-luvulle valistuksen aikakauteen. Tuolloin kyky kokea sentimentaalisia tunteita nousi näkyväksi moraaliseksi arvoksi; ihmisyyden ja hyveellisyyden mitaksi. 1800-luvun sentimentaalisuuden kritikoille tarjoutui ratkaisuksi *subliimi* olosuhteiden yläpuolelle asettumisena ja esteettisenä muodon antamisena. Subliimissa fokuksessa eivät olleet sentimentaaliset tunteet, vaan kauhu, joka syntyi totuuden silmiin katsomisesta. Esimerkiksi Charles Baudelairin rohkean taiteilija-katsojan, dandyn tai flanöörin, mobiili katse urbaanissa väenpaljoudessa salli kauhistuttavan ottaa vallan. Dandy katsoi kärsimystä, alhaista, likaista ja torjuttua etäisyyden päästä, taiteilijan silmin ja antoi sille esteettisen muodon (Boltanski 1999, 107).

Kauhu näkyjen katsomisen tuottamana käsityskyvyn ylittävänä intensiivisenä kokemuksena nousee aineistosta erääksi keskeiseksi näyttelijöiden nimeämäksi ja minun harjoitteiden kuvauksista tunnistamakseni tunteeksi. Myös Esa Kirkkopelto (2011, 203) kuvaa näyn ja tunteen suhdetta seuraavasti:

Esiintyjä todisti kohottuneen tilansa turvistä brechtiläisen näyttelijän tavoin kauheaa maailmaa, antoi sen vaikuttaa ruumiiseensa ja paljastui katsojalle kauhistuksen vallassa.

Uskallus katsoa totuutta silmästä silmään, ei liittynyt vain kuohuttavien mielikuvien kokemiseen, vaan myös Turkan nietzsheläis-vaikutteiseen maailmankuvaan, missä todellisuus ymmärretään toisiaan vastaan ja alistamaan pyrkivien voimien kamppailuna. Noiden hierarkkisten voimien ymmärrettiin vaikuttavan kaikissa ihmisissä sekä ihmisten välisissä suhteissa.

Arvot, ohjeet ja ruumiinmuoto

Haastatteluaineiston valossa sellaiset eleet, suhtautumistavat, sosiaaliset tunteet ja ruumiinmuoto, jotka muistuttivat tavanomaisuudesta, sopeutumisen halusta, liikkumattomuudesta, nöyryydestä, voimattomuudesta, kyvyttömyydestä kohdata pettymyksiä tai haluttomuudesta ottaa tilaa, haluttiin habituksista purkaa. Lisäksi muun muassa haavoittuvuus, itsensä pienentäminen, valittaminen, periksi antaminen, kyseenalaistaminen, miellyttämisen halu ja kiltteys sekä sellaiset sosiaaliset tunteet kuten häpeä, nolous ja syyllisyys olivat kartettavia piirteitä. Näyttelijät muistivat seuraavanlaisia ohjeita ja harjoitteita, joilla voimakasta ruumista rakennettiin:

Älä ota selällä vastaan, ota rintakehällä. Vain nöyrä ihminen ottaa selällä vastaan iskut/ nöyryytykset. (10tNa haastateltu 24.1 2009)

Paukuteltiin rintakehiä vastakkain, pareittain. Sillä saatiin rintakehä suureks. (tMb haastateltu 27.9 2008)

Myös kivun kestämistä rintakehää nostamalla harjoitettiin pareittain antamalla litsareita vuoron perään toiselle (1N haastateltu 27.9 2008). Eräs Turkan neuvoista Ollikaisen mukaan oli:

Vaarakohtauksissa aina leuka sisään, siitä tulee uljuutta silmiin. (Ollikainen 1998, 30)

Näyttelijät kertoivat myös rintakehäpanssarin kehittamisestä ja vahvistamisesta. Rintakehää avattiin muun muassa kylkiluita ulospäin repimällä. Naisnäyttelijä totesi:

Meillä jäi kylkikaaret ylös, keuhkoihin jää ilmaan. (2N haastattelu 11.10 2008)

Koulutukseen sisältyi harjoitteita, joissa tunnetila tuotettiin ”oikeiden”, reaalisten impulssien avulla. Tällainen ”hammaslääkärintuoliksi” nimetty harjoite on kuvailtu muun muassa Pentti Paavolaisen kirjassa Aikansa häikäisevä peili (1999). Ritva Sorvali puolestaan kuvaili harjoitetta, missä opiskelija kääritään pitkän, paksun jumppamaton sisään ja muut opiskelijat menevät käärön päälle makaamaan. Opiskelijan pitää olla puristuksissa ahtaassa tilassa niin kauan kuin kykenee ja merkin annettuaan hänet on päästettävä vapaaksi. Sorvali nimesi harjoitteelle kaksi päämäärää, jotka ovat yhteydessä toisiinsa. Olennaista oli, että pakokauhua tunnettaessa hengitys lähti käyntiin ja rintakehä suureni. Myöhemmin tätä ruumiissa tapahtunutta prosessia (hengitys, rintakehän laajeneminen) voitiin käyttää hyväksi

vailla jumppamattoa. Myös muut reaalisesti impulssiin pohjautuneet harjoitteet perustuivat hengityksen ja rintakehän laajenemisen idealle (Silde 2011, 145).

Haastateltavat kertoivat Turkan ihailleen isoja, suonikkaista käsiä. Suuret, voimakkaat kädet kertoivat fyysisestä työnteosta. Näyttelijän kädet eivät saaneet roikkua toimeettomina, vaan ne piti erilaisilla harjoitteilla aktivoida (1tNb haastattelu 27.9 2008).

Esimerkiksi valokuvia tarkastelemalla⁶³ näyttelijöiden ruumiinesityksessä (habituksessa) näyttää korostuvan laaja, treenattu, voimakkaan oloinen ja eteenpäin suuntautuva rintakehä, usein ylös pään päälle tai kohti kattoa kohotetut käsivarret ja ilmaa harovat sormet. Koko ruumis näyttää ikään kuin kurottautuvan eteen- ja ylöspäin. Näyttelijät korostivat, ettei ruumis saanut olla staattinen eikä pysähdyksen tilassa, vaan ylläpiti pitää jatkuvaa, koko ruumiin lävistävää liikettä. Myös Koskinen kuvaa väitöskirjassaan turkkalaista näyttelijätyyppiä haastatteluaineiston perusteella. Koskisen mukaan intensiivinen tunne Turkan näyttelijäopiskelijoilla tuli esiin asennon ja eleen myötä. Se muodostui ylösvedetystä tai ulos- ja eteenpäin suuntautuneesta seisonnasta ja kohotetuista käsistä. ”...sen energia pakkautuu ja se on semmosen pakahtumisen tilassa”, näyttelijähabitusta kuvataan Koskisen haastatteluaineistossa (Koskinen 2013, 171.)

Seksuaalisuus ja sukupuoli

Turka siis itse artikuloi, että rasittumisen kautta ”menetetään sosiaaliturvatunus” ja tällöin sosiaalisista pakotteista vapaa ”perusihminen” pääsee esiin, sillä ”vasta väsymystila paljastaa persoonan tai sukupuolen ulko- tai alapuolella olevan minuuden”. Näin päästään kosketuksiin, Turkan sanoin, ”viettitalouden” kanssa (Mattila 1994). Tämä viittasi paitsi seksuaalienergiaan myös eri suuntaan repiviin, ristiriitaisiin ja toisiaan alistamaan pyrkiviin voimiin, jotka lävistivät ihmisen. Haastatteluissa tuli esiin, kuinka myös opiskelijoiden tuli mieltää keskinäiset välinsä kilpailusuhteeksi. Kilpailun ja keskinäisen kamppailun ja hierarkian korostaminen koulutuksessa ruokki yhtäällä yksinäisyyden ja eristyneisyyden tunnetta (TNa haastattelu 27.9 2008) ja toisaalta koulutuksen pyrkimys myös epäonnistui saaden aikaan sen sijaan, ainakin ajoittain, voimakasta yhteenkuuluvuuden tunnetta, ”tupahenkeä” (2N haastattelu 11.10 2008). Toisaalta hierarkkisuus sisäistettiin näkemyksenä näyttämöstä erityisenä paikkana, ”jonne ei voinut mennä tepastele-

63 Käytössäni ovat olleet Krister Katvan ottamat valokuvat Tuhat ja yksi yötä (1983) harjoituksista ja esityksestä, Timo Simpasen ottamat valokuvat Daniel Hjort (1983) esityksestä ja harjoituksista, Leila Pitkäsen ottamat valokuvat Kamelianainen (1982) esityksestä ja harjoituksista, Salla Puurasen ottamat valokuvat Nummisuutarit (1984) esityksestä, Ari Himasen ottamat valokuvat Mällisen metkut (1984) esityksestä, Petri Kuokan ottamat valokuvat Hamlet (1985) esityksestä.

maan miten tahto” (4Ma), vaan siellä näyttelijän ”tuli lunastaa paikkansa” (4Ma haastateltu 25.10 2008).

Turkan näkemys viettitaloudesta seksuaalienergiana on sivilisaatiokriittisissä painotuksissaan nähdäkseni jossain määrin samansuuntainen muun muassa Sigmund Freudin ja Wilhelm Reichin libido-käsitysten kanssa. Myös Reich ja Freud, kuten Turkka, näkivät modernin yhteiskunnan ja sen sivilisoituneiden normien estävän libidon, elämänenergian ja seksuaalisen halun täysimittaisen toteutumisen. Toisaalla viettitalous seksuaalisen energian ja elämänvoiman korostamisena johdattavat tarkastelemaan Turkan näkemystä viettienergiasta suhteessa vitalistisiin, kuten nietscheläisiin arvoihin, kuin myös vitalistisia näkemyksiä hyödyntäviin käytäntöihin psykofyysisessä näyttelijän treenauksen traditiossa. Turkkalaisen viettienergian suhdetta vitalistisiin tendensseihin ja esteettisen itsen luomisen diskursseihin käsittelemäni myöhemmin tässä luvussa.

”Perusihminen” on siis ennen koulutusta hankitusta sosiaalisesta habituksesta ja sukupuolestaan fyysisellä rasituksella kuorittu minuus. Vasta sosiaalisista konventioista ja sukupuolestaan riisuttu, tai ”sukupuolen tuolla puolen oleva” perusihminen pääsee kosketuksiin viettienergian kanssa, mikä on fyysisen rasittamisen eräs päämäärä. Prosessi on kuitenkin kaksisuuntainen; myös fyysisellä rasituksella viettienergian kanssa kosketuksiin pääseminen riisuu sosiaaliset konventiot ja sukupuolen.

Viittaako Turkan ilmaisema ajatus sukupuolen riisumisesta näkemykseen sukupuolesta sosiaalisesti tuotettuna? Riisuttiinko koulutuksessa myös sosiaalisten normien ja konventioiden sukupuolittamaa olemisen tyyliä ja toiminnan tapaa? Ja mitä silloin riisumisesta ymmärretään jäävän jäljelle; vapaus rakentaa kulttuurisesti ja sosiaalisesti myös tunnistamattomia ja ambivalentteja sukupuolen esityksiä? Vai ajateltiinko, että tällöin jäljelle jäävät jonkinlaiset ”todelliset” ja ”luonnolliset”, sosiaalisten normien pilaamattomat sukupuolet, ”alkuperäisiksi” ymmärretyt mies ja nainen?

Näyttelijät totesivat haastatteluissa, että muun muassa fyysisen suorituksen vaatimustaso oli kaikille sama sukupuolesta riippumatta (2N haastateltu 11.10 2008). Kaikki tekivät samoja harjoitteita. Maussin mukaan ruumiintekniikat, eli tavat käyttää ruumista, kuitenkin varioivat sukupuolen mukaan. Miesten tapa kävellä on erilainen kuin naisten, eikä ero perustu biologiseen eroon, vaan opittuun tapaan käyttää kävellessä ruumista.

Tanssintutkija Carrie Noland (2011) on kiinnostunut siitä, kuinka ruumiintekniikat ja eleet tuottavat sukupuolta ja näin sukupuolitetun ruumiin tuntuisuutta siitä, miltä tuntuu olla mies tai nainen. Hän on kiinnittänyt huomiota Maussin kuvaamaan maorien työille opettamaan ”oinoi” ruumiintekniikkaan, eli tapaan kävellä lanteita keinuttaen. Kyseessä on siis sukupuolispesifi ruumiintekniikka. Tekemällä kävellessä tietyt eleet, on tapa tuottaa naissukupuolta. Tekniikan opettamiseen liittyvä sanallinen ohjailu, sättiminen, kehottaminen ja nuhtelu ovat vält-

tämättömiä kompensoimaan sitä epämukavuuden tunnetta ja traumaa, jota lan-
teiden liioiteltu ja keinotekoinen keinuttaminen saa polvissa, jaloissa ja alaselässä
aikaan. Nämä ruumiilliset tuntemukset puolestaan yhdistyvät naisena olemisen
kokemukseen.

Vaikka harjoitteet Turkan näyttelijäkoulutuksessa olivat kummallekin suku-
puolelle samat, naisnäyttelijät kertoivat erosta tavoissa ja tyyleissä tehdä harjoit-
teita. He toivat ilmi, että naisen ”piti olla eroottinen, että kyrpää nousee katso-
mossa kuin kuusimetsää. Se oli naisnäyttelijän pääasiallinen tehtävä.” Sen sijaan
”puskeminen oli miehen teatteria”. Naisnäyttelijälle sen sijaan:

Itkeminen oli yksi ratkaisu, se oli aina. Limainen naama ja karvaiset kainalot.
Kärsivänä. Ihanin objekti. (2N haastateltu 11.10 2008).

Toinen naisnäyttelijä kertoo, että ”me (naiset) roikuttiin puolapuilla ja voihkittiin”
ja lisää ”jäi mieleen hillitön seksuaalisuuden korostus” (11N haastateltu 31.1 2009).
Kolmas naisnäyttelijä kertoo pyrkimyksen olleen: ”naisesta naaras ja miehestä uros.
Löytäkää itsestänne alkukantainen nainen ja mies” (11tNa haastateltu 31.1 2009).

Fyysisen rasituksen avulla purettiin sosialisointia kautta sisäistettyjä säädyll-
lisen ruumiin suhtautumistapoja ja näin uskottiin saatavan kosketus vietteihin,
seksuaaliseen energiaan minkä uskottiin mahdollistavan alkuperäiseksi ymmärret-
tyn sukupuolieron tavoittaminen käyttäytymistä säätelevien sosiaalisten normien
alta. Uskomuksen toteuttaminen tuotti muun muassa itkevän, kärsivän, ihanan,
limaisen ja karvaisen, objektiksi asettuvan ja voihkivan naaraan sekä pumppaavan,
puskevan, voimankäyttöön luottavan uroksen. Nämä nimettiin koulutuksessa ”al-
kukantaiseksi” miehiksi ja naisiksi. Kyseessä oli kuitenkin osa uuden habituksen
tuottamisen prosessia, kuten edellä olleiden sitaattien ”piti olla...” -lause norma-
tiivisuudessaan todistaa.

Haastattelujen valossa sukupuolitetun habituksen tuottamiseen on liittynyt
uskomuksen läpielämisen eli tekniikan rakentavan osuuden ruumiillistamisen vai-
keutta. Koulutuksen puhetavoissa esiintynyt ajatus ”alkukantaisista”, säädyllisten
sosiaalisten normien pilaamattomista sukupuolista, jotka saadaan esiin purka-
malla fyysisen rasituksen kautta sisäistettyjä seksuaalisuutta sääteleviä modernin
yhteiskunnan käyttäytymiskonventioita, ei näyttäytynyt ”luonnollisena” tai ”al-
kuperäisenä” opiskelijoille. Sen sijaan ne koettiin tuottamista vaativina ja niiden
tuottaminen puolestaan vaati kivuliasta ponnistelua. Useat, niin mies- kuin nais-
näyttelijätkin, suhtautuivat haastattelutilanteessa sukupuolittamiseen kriittisesti.
Koulutusajasta oli haastatteluhetkellä kulunut yli kaksikymmentä vuotta; useim-
milla haastatelluilla oli jo pitkä ammattilaisura takana ja monenlaista kokemusa-
ta sukupuolen esittämisestä. Yhteiskunnassa ja teatterikentällä suhtautuminen
sukupuolen tuottamiseen ja esittämiseen kysymykseen oli tänä aikana muuttunut
sekä puheavaruus aiheesta monisyistynyt. Miehin voimankäyttö, joka väliin

suuntautui myös naisnäyttelijää kohtaan harjoitteiden sisällä, koettiin haastatteluhetkellä vastenmieliseksi (4Ma haastateltu 25.10 200; tMc haastateltu 27.9 2008). Osa naisnäyttelijöistä ilmaisi, että naisruumiin yletön seksuaalisointi ja erotisoiminen oli koulutusaikana ollut traumautisoivaa (11N haastateltu 31.1 2009).

Vaikka koko koulutuksen käytäntö oli sukupuolittunut siten, että suuri osa habitukseen ruumiillistetuista arvoista voidaan ymmärtää assosioituvan maskuliiniseksi arvoiksi, koettiin ne haastattelujen valossa yleisinhimillisissä kehyksissä (tNa haastateltu 27.9 2008). Esimerkiksi harjoitetta, jossa maailma koettiin ja siihen suhtauduttiin miehen ruumiista tai asemasta käsin, kuten edellä kerrotussa too-much-harjoitteessa, ei haastattelujen valossa kuitenkaan mielletty sukupuoli-tetuksi, vaan tavoitteiltaan yleisinhimilliseksi.

Oliko koulutuksen sukupuoli- ja seksuaalisuuskäsitys sitten antinormatiivinen pyristellessään irti säädyllisen ruumiin konventioista? Antinormatiivisten sukupuoli- ja seksuaalikulttuurien sekä -kategorioiden kysymyksiä alettiin lähestyä queer-tutkimuksen piirissä Suomessa vasta 1990-luvulla. 1980-luvun Helsingissä saattoi kuitenkin törmätä jo ambivalentteihin sukupuolten esityksiin, meikkaaviin ja feminiinisesti koruihin ja koristeltuihin asuihin pukeutuviin miehiin, kuten futuristiklubbaajiin. Homoliike näkyi avoimesti katukuvassa vähintään vuodesta 1984 lähtien ensimmäisen homodiscon avattua tilansa Gambriinissa. Turkan koulutuksessa sen sijaan toistettiin ja tuotettiin sukupuolen kaksinapaista binäärijärjestelmää sekä uusinnettiin heteronormatiivista käytäntöä.

On kuitenkin huomattava, että myös naisten tuli ruumiillistaa koulutuksen arvoja eli muun muassa voimaa, rohkeutta, periksi antamatonta asennetta, koettelemuksen kestämistä, suurikokoista ja -volyymista tilan ottamista, vaikka se saattoikin ilmetä huutona, kirkumisena, itkuna ja voiheena. Ponnistelun ja koettelemuksen suotava näkyminen irvistävissä ilmeissä, huohottavassa, hikisessä ruumiissa, limaa ja räkää valuvissa kasvoissa ei vastannut vallitsevia naisiin kohdistuvia ulkonäköihanteita. Naisnäyttelijän tilaa ottava, anteeksipyytelemätön, yleisönsä katseesta piittaamaton habitus ei myöskään käynyt yksiin yleisesti näytämöllä vallitsevien sukupuolitettujen käytäntöjen ja hiljaisten normien kanssa. Ennen muuta naisille avautui mahdollisuus ruumiillistaa maskuliinisuutta.

Queer-tutkija Judith Halberstam (1998, 241) on tarkastellut maskuliinisuutta ja sen esitettävyyttä muun muassa esiintyvien dragkingien avulla. Hän muistuttaa, ettei maskuliinisuus kuulu vain miehille, ja on tärkeää tunnistaa, että maskuliinisuutta tuottavat myös naiset. Feminiinisyys ja maskuliinisuus eivät kuitenkaan ole symmetrisiä esitettävyyden kannalta. Feminiinisyys voidaan esittää eleellisesti ja se assosioituu herkästi keinotekoiseen, teeskenneltyyn, tuotettuun ja esitettyyn. Halberstam toteaa:

The difference between men performing femininity and women performing masculinity is a crucial difference to mark out: /.../ there is a distinct differ-

ence between the relations between masculinity and performance and femininity and performance (emt. 238.)

Halberstam kiinnittää huomiota dragkingien maskuliinisuuden esittämiseen, jota hän luonnehtii lähes antiteatterilliseksi. Dragkingien hillitty toiminta näyttäytyy vilpittömänä ja totisena (earnest) eleiden käytön ollessa vastahakoista. Onnistuneena dragking-esityksenä pidetään usein vakuuttavaa maskuliinisuuden esittämistä, missä esittäjä kävisi miehestä. Tällainen maskuliinisuuden esitys yhdistyy autenttiseksi miellettyyn maskuliinisuuteen (emt. 246-248)⁶⁴.

Naisnäyttelijän maskuliinisia arvoja ja attribuutteja ruumiillistanut habitus ei ”paljastanut” maskuliinisuutta keinotekoiseksi, tehdyksi. Maskuliinisuuden esityksestä puuttui ristiinpukeutumisen teatterillisuus, jolla on voimaa de-naturalisoida maskuliinisuuden ja feminiinisyden kategoriat (vrt. Halberstam 2005, 255).

Moraalinen näyttelijä suorituksen tekijänä

Maskuliinisen voiman ja kestävyden korostus niin päivittäisessä kuntoa ylläpitävässä treenaamisessa kuin yksittäisissä harjoitteissakin ruumiillisesti näyttelijöiden habituksiin tietynlaisen näyttelijän moraalinen näkyvä ja tuntuva suorituksena. Samalla ruumiillistettiin koulutuksen patriarkaalinen ja autoritäärinen organisointuminen näyttelijän oman tahdon alaiseksi *itsehallinnaksi*.

Tervo on aiemmin kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka Turkan opetuksessa moraalit lihaksellistettiin ja lihaksisto moraalistettiin siirtämällä miehisen kintestial liikkeen mukaisesti ruumiillisuuden painopiste esityksestä kokemukseen ja koettelemuksellisuuteen (Tervo 2011, 76). Näin nähdäkseni kultivoitiin erityisesti näyttelijän moraalista luonnetta. Kun Grotowski pyrki saamaan näyttelijänsä kosketukseen ihmisyiden kanssa, oli se samalla pyrkimystä näyttelijän vilpittömyyteen (Slowiek & Cuesta 1997). Kyse on paljaaksi asettautumisesta, arkipäivän naamioiden laskemisesta, sisäisen näyttämisenestä (Grotowski 1989, 56). Vilpittömyyttä, kuten luonnettakaan, ei voi teatterillistaa eleiksi, kuten aiemmin jo on tuotu esiin. Vilpittömyys ja moraalit voivat ilmetä ja tulla näkyväksi ainoastaan suorituksina ja tekoina - Grotowskin tapauksessa ”totaalisena tekona”. Näin vilpittömän tai moraalisen näyttelijän habituksen rakentamisella ja tämän rakentumisprosessin ruumiillistamisella itsehallinnaksi, on yhteys maskuliinisuuden ideaalien ja attribuuttien ilmentämiseen, sillä kestävyttä, voimaa ja itsehallintaa vaativat suoritukset ovat osa maskuliinisuuden kulttuurista rakentumista ja antiteatterillista ilmenemistä. Turkan koulutuksessa maskuliinisuuden ilmeneminen ruumiillisina

64 Judith Halberstam (1998) tuo kirjassaan *Female Masculinity* esiin myös sellaisia maskuliinisuuden esityksiä, joita voidaan pitää esimerkiksi maskuliinisia misogynisiä alakulttuurien eleellisyyttä parodioivina (vrt. 1998, 255).

tekoina, suorituksina ja itsehallintana, tekivät esitettäväksi esimerkillisessä mielessä, ennen muuta moraalisen ihmisen/ näyttelijän.

Myös Pentti Paavolainen on huomionut Turkan vaikutuksen opiskelijoihin ja seuravan polven teatteriajatteluun sisältäneen sellaisia moraalitalouden arvoja ja retoriikkaa, joiden Paavolainen olettaa liittyneen Turkan omaan 1950-luvun taustaan. Tällaisiksi sota-ajan arvojen rehabilitoinniksi Paavolainen nimeää mieskunnan ja suoraselkäisyyden. Ylipäänsä Paavolainen näkee Turkan koulutustyössä 1950-luvun konservatiivisten macho-arvojen elvyttämisen. ”Näyttelijän tuli olla eettisesti puhdas, yleisönsä yläpuolella ja moraalisesti muuta kenttää parempi”, Paavolainen tiivistää (Paavolainen 1999, 279-280).

Turkan moraalisen näyttelijän hyveitä siis olivat äärimmäisten fyysisten suoritusten kestämisen lisäksi muun muassa rohkeus ja uskallus antautua ja heittäytyä häiritseville, kivuliaallekin mielikuville ja kuvien yhdistelmille sekä kyky ”haltioitua” näiden mielikuvien - tai ”näkyjen” - psykofyysisestä voimasta. Opiskelijalla piti olla kykyä ja uskallusta heittäytyä sokeasti harjoitteisiin sekä luottaa tilanteeseen. Lisäksi hyveitä olivat rohkeus, kamppailullisuus, sitkeys ja vaikuttamattomuus.

4.2 Itsen luominen muodon antamisena; nietzscheläiset vaikutteet

Aiempi tutkimus on huomionut, yleensä lyhyenä mainintana, Nietzschen vaikutuksen Turkan pedagogiikkaan (mm. Paavolainen 1999; Kirkkopelto 2007; Suutela 2006; Tervo 2011). Esa Kirkkopelto kirjoitti *Nuori Kaarti* -kirjassaan vuonna 2007:

Turkka oli avoimen nietzscheläinen – filosofian opiskelijana saatoin sentään ymmärtää sen. En tiedä mistä tuo näkemys polveutui. Aitoa ja uskottavaa se joka tapauksessa oli (Kirkkopelto 2007, 12.)

Jan Blomstedt (2001) on kuvannut Nietzschen kirjoituksia pikemminkin kävelevänä kuin istuvana proosana. Istuvan ja kävelevän kirjoittamisen ero näyttäisi ainakin jossain määrin analogiselta sille erolle, minkä Turkka tuotti 1970-luvun lukutavan mukaisen näyttelijäntyön opetuksen ja oman, liikettä korostavan opetuksen välille. Kyse on sekä Nietzscheille että Turkalle siitä, miten taidetta ja intellektuellismia harjoitetaan. Siinä missä istuminen viittaa Blomstedtin mukaan Nietzscheillä loogisuuteen eristäen ruumiin passiiviseksi aistien ja ärsykkeiden vuorovaikutuksesta, niin ”kävelevässä proosassa” taas ajatukset, elämykset ja mielikuvat aktivoituvat ja intensifioituvat ollen jatkuvassa liiketilassa (vrt. Blomstedt 2001, 80-81). Sorvali kuvasi haastattelussa analyttiseen lukutapaan perustunutta näyttelemistä ”istuvaksi näyttelemiseksi” (Silde 2011).

Turkan moraalisen näyttelijän maskuliinisella rakentumisella oli epäilemättä vastaavuuksia Nietzschein taiteilija-sankarin ja itsen luomisen vision kanssa. Kum-

massakin korostetaan yksilön tahdonvoimaa ja itsen hallintaa, jotta yksilö kykenee kohottautumaan epäautenttisen kulttuurin yläpuolelle. Elämäntunteen vahvistuminen oli Nietzschelle ruumiillinen kokemus, jonka alkumuoto on seksuaalinen eli halu luoda elämää. Niin Nietzschellä kuin Turkallakin seksuaalinen energia on taiteen ja luovuuden lähde. Vallantahto on elämänvoimaa, se viittaa luovaan ja tuhoavaan, kaikessa olevaan energiaan. Turkkalainen vaikuttamattomuuteen pyrkivä tekniikka sisälsi niin purkamiseen kuin luomiseenkin liittyvän prinsiihin.

Turkka itse ilmoitti opettavansa ennen muuta taiteilijalle soveltuvaan elämäntapaa ja tuoneensa koulutukseen darwinistisen kilpailun (Kantonen 1982). Toisaalla Turkka toteaa, etteivät opiskelijat ole tasa-arvoisia kyvyiltään eikä heitä sellaiseen ajatteluun tule kasvattaa (Teatterikorkeakoulun avajaispuhe syksy 1983). Myös Nietzsche kirjoitti *Näin puhui Zarathustra* -teoksessaan toistuvasti vastustavansa ihmisten tasa-arvoista kohtelua (Jalonen 2004). Nietzschelle arvoerojen, kuten Turkalle kyvykkyyserojen kieltäminen ja naamioiminen ovat tuhon tie. Blomstedt selittää porvarillisen, tasa-arvo-oppiin nojaavan individualismin reduceoivan yksilön yksiköksi, joka on samanarvoinen muiden yksiköiden kanssa. Yksiköistä puolestaan muodostuu persoonaton kollektiivi, josta persoonattomuus heijastuu takaisin yksilöön estäen häntä kasvamasta intohimoiseksi itsensä ylittäjäksi (Blomstedt 2001, 83). Näyttelijäopiskelijat toivat esiin, kuinka Turkka vihasi kollektiiveja.

Epätasa-arvoisuuden korostaminen liittyy myös siihen, minkälaisena maailma tulee nähdä ja miten se tulee kohdata. Turkka näki teatterin maailman sovitamattoman epätasa-arvoisena, siellä vain parhaimmilla, oman voimansa tuntevilla, oli mahdollisuus menestyä. Muiden kohtalona oli selviytyminen kovalla työnteolla. Teatterikorkeakoulun koulutuskeskuksen seminaarissa sekä syksyn avajaispuheessa Turkka totesi muun muassa:

Lähtökohtanani on, etteivät kaikki voi olla tasa-arvoisia, vaan ihminen on sen arvoinen, mitä hänellä on tuotavaa. (Teatterikorkeakoulun koulutuskeskuksen seminaari 14.10.1983)

Pitää nähdä, että suurin osa, ehkä suurin osa nykyisistä opiskelijoista ei koskaan tule esiintymään Helsingin, Tampereen tai Turun näyttämöillä. Eikä näe mainitaan työstään päälehtien arvosteluissa kuin teatteripäivillä. En tarkoita, että tässä olisi jotain onnetonta mutta se on onnetonta, että eletään kuin näin ei olisi. (Teatterikorkeakoulun avajaispuhe 29.8.1983)

Oman olemisen ylittäminen

Turkan pedagogiikassa, samaan tapaan kuin Nietzschekin, tahto valtaan ja egoismi ymmärretään inhimillisen toiminnan motivaattoriksi lisääntymistarpeen lisäksi. Valtaan tahtominen on liikevoimaa. Nietzscheä itsensä luominen on vallantahdon/ voiman eli elämän ilmentymää ihmisessä, kuten myös taide on vallantahdon ilmentymää.⁶⁵ Vallantahto itse elämänä mutta myös itsen luomisen voimana jonkin yli (potestas), on Turkan pedagogiikassa ennen muuta moraalisen näyttelijän kykyä ja voimaa asettua vastakkain tai nousta yläpuolelle ympäröivien olosuhteiden, myös koulutukseen luodun kilpailun, rankingin - sekä myös seksuaalisen viettienergian⁶⁶. Se on tietynlaista inhimillisen olemisen omaa ylittämistä, missä ihminen, erityisesti taiteilija, tässä koulutuksen muokkaama moraalinen näyttelijä ja hänen kulttuuriluomuksensa, taide, mahdollistavat viettienergian saattamisen hallittuun muotoon.

Anneli Ollikainen tuo kirjassaan *Lihat ylös!* (1988) esiin, kuinka Turka korosti Teatterikorkeakoulun koulutuskeskuksen pedagogiseminaarissa vuonna 1980 näyttelijän ammatin olevan ennen muuta muodon luomista:

Näyttelijän ammatti on kuitenkin muotoa ja olennaista on, minkä moraalin pohjalle muoto rakentuu. (Ollikainen 1988, 212)

Kyseessä on eräänlainen sublimaatio muodon antamisen ja itsen (taiteilijan) luomisen mielessä. Se ei kuitenkaan tapahdu porvarillisessa kehyksessä, jossa viettienergia taltutetaan privaatiksi ja yksilön sisäiseksi elämysmaailmaksi, fobiaksi tai hysteriaksi ja kesyntyisi näin sublimation kautta yleisesti hyväksytyyn muotoon. Sen sijaan kyseessä on subliimi muodon antamisen akti.

Tästä itsensä ylittämisen vaatimuksesta avautuu ikään kuin erilaisten voimien keskinäinen jännite Turkan koulutuksen muokkaamaan näyttelijän habitukseen. Yhtäältä näyttelijäopiskelijan tulee ruumiillistaa pyrkimystä päästä kosketukseen ”viettienergian”, elämänvoiman kanssa, joka on hallitsematonta, muodotonta ja porvarillis-sivilisoituneessa kulttuurissa torjuttua ja sovinnaisia merkityskategorioita pakenevaa. Ja toisaalta opiskelija ruumiillistaa moraalisen näyttelijän habituksen itsehallintana, jossa pystytään ylittämään tai vastustamaan ”viettienergian” viemäksi joutumista ja antamaan tuolle kosketukselle muodottomaan, taiteellinen

65 Nietzsche elämä ja maailma koostuvat erilaisista alistussuhteista. Voima alistaa toisia voimia, antaa muodon ja julistaa mielen (Vartiainen 2008, 300). Antti Vartiainen (2008, 62) mukaan Nietzschen filosofiasa mielihyvä ja kipu eivät näyttäydy toistensa vastakohtina. Mielihyvä näyttäytyy vallan/voiman tunteena, vallan/voiman kasvamisen tunteena, joka aiheutuu jonkin uuden luomisesta, muodon antamisesta. Mielihyvä ilmenee vastuksien (kipujen) voittamisessa.

66 Entiset oppilaat kertoivat haastatteluissa, kuinka Turka loi koulutukseensa ranking-järjestelmän mukaiset tasoryhmät, joihin opiskelija saatettiin ennalta arvaamattomasti pudottaa tai nostaa. Pedagogi pyrki myös saamaan oppilaat kilpailemaan keskenään ja oppilaat ovat kuvanneet opetuksen ilmapiiriä väliin pelonsekaiseksi ja mielivaltaiseksi.

muoto. Tämän kaltaisesta muodon antamisen subliimista aktista Turkan opiskelijat kertovat haastatteluissa. Turkan mielestä opiskelijat olivat ymmärtäneet ohjeistuksen väärin, jos he kuvittelivat esimerkiksi, että tarkoitus on ”oikeasti” kiihottua (tMc haastateltu 27.9 2008).

Turkkalaisessa itsen esteettisen luomisen aktissa on selkeästi kaikuja nietzscheläisestä traagisen elämän visiosta. Sille on ominaista koettelemuksen ja vaaran rakkaus ja siinä kaihdetaan porvarillista mukavuutta ja hedonismia; lämpimiä vuoteita, laiskuutta, kahviloita, kapakoita, punaviiniä sekä kulttuuriteollisuuden vietteleviä kuvia ja poliittisia kokouksia. Sen sijaan se on askeettista omien rajojen koettelua, koulutuksen puhettavan mukaan se on näyttelijälle elintärkeän elämäntavan toteuttamista. Näyttelijän tulee kyetä uudistumaan eli jatkuvasti purkamaan ja rakentamaan habituksensa uudelleen eli luomaan itsensä, jotta hän voi säilyttää arvokkuutensa teatterikentän vaihtelevissa ja epätasa-arvoisissa olosuhteissa (vrt. Turka Teatterikorkeakoulun koulutusseminaarin puhe 14.10.1983) sekä olemaan ylivertainen, ja esikuvallinen taiteilija- ja näyttelijämalli katsojilleen, jotka Turkan mukaan puolestaan olivat jokapäiväisen elämän näyttelijöitä (Kyrö 1984, 6).

Traagisen elämäntunteen korostuminen on ollut myös avantgardelle tyypillistä. Muun muassa italialainen futurismi peräänkuulutti traagista elämäntunnetta. Siihen kuuluu peloton, kauhistuttavan totuuden kohtaaminen, kammottavuuden kokeminen ylevänä. Nietzscheläisessä traagisessa ajattelussa apolloninen ja dionyyminen, ylevä ja naurettava kietoutuvat yhteen taideteoksessa, joka lopulta murtaa dionyysisen tilan jäljittelemällä sitä taiteellisesti (vrt. Nietzsche, n&n 3/94). Ahdistavaan todellisuuteen Nietzsche tarjosi vastaukseksi esteettistä itsen luomista ja esteettisen elämänsenteen toteuttamista käytännössä.

Karnevalistinen kansankulttuurin ruumis

On syytä huomioida, että näyttämöllä ’turkkalainen’ esiintyjän ruumis sai tietyn esteettisen muodon, joka assosioituu sekä kauhua silmissään kantavaan ylevään, että groteskiin ja kansanteatteriin (populaariteatteri).

Käsitellessään Bahtinin näkemyksiä karnevalismin avoimesta ruumiista modernin kriisidiskurssina, Kari Matilaisen (1996, 1) mukaan groteski viittaa kartesiolaisen subjekti- ja rationaliteettikäsitteiden ulkopuolelle suljettuihin ”toiseuksiin”. Karnevalismin groteski ruumis on

avoin, säännöttömästi versoileva, aukkojen ja eritteiden kyllästämä jatkuvi-

en muodonmuutosten syntysija (Matilainen 1996,3).

Näyttelijäopiskelijan hikinen, kuolaava, huohottava, tärisevä habitus katkonaisessa ja vastakkaisiin suuntiin kurottavassa liikkeessään assosioituu edellä kuvatun kaltaiseen groteskiin.

Lisäksi on huomioitava, että ei-refleksiivinen, ympäristön vaikutusta ja vietienergiaa hallitsemaan kykenevä mutta groteskeja, bahtinilaisia avoimen ruumiin piirteitä saava näyttelijän habitus ei vastaa porvarillisen autonomisen yksilön erillisyyden ihanteeseen. Individualismin kysymys Turkan Nietzsche-vaikutteisessa pedagogiikassa ei ole yksiselitteinen.

Habitukseen pyrittiin ruumiillistamaan paitsi apolloninen, yksilöllinen moraalinen vastuunkanto ja rajojen tunnistaminen, myös eräänlainen kollektiivinen *ryhmähabitus* haltioitumisineen ja liikutuksineen. Viimeksi mainittu yhdistyy dionyysisten tilojen itseunohdukseen, missä individi tuhoutuu rajoineen ja mittoineen (vrt. Nietzsche, n&n 3/94).

Turkan Nietzschestä vaikuttuneen näyttelijän itsen esteettis-moraalisen luomisen prosessin voi ymmärtää haastavan modernia yksilöajattelua. Blomstedtin tulkinnan mukaan Nietzschen erillinen yksilö ei ole erillinen lainkaan, vaan intohimon ilmausta, yksilöitymisen prosessi (Blomstedt 2001, 89). Turkan pedagogiikassa ja vaikuttumattomuuteen pyrkivässä tekniikassa kyse ei myöskään yksiselitteisesti ole olemuksellisen yksilön luomisesta, vaan pikemminkin kyse on siitä, miltä elämä näyttää ja tuntuu liikkeessä ja ponnistelussa, sekä minkälaisen ilmaisun tai läsnäolon ruumis tällöin saa. Ennen muuta pedagogiikka tuntui kysyvän Nietzschen hengessä, minkälaisia toiminnan mahdollisuuksia, aktiivisia voimia, on mahdollista löytää vaihtelevissa ja koettelevissa tilanteissa? Miten vastata eteen tuleviin ongelmiin? Juuri vaihtelevissa tilanteissa, koettelevissa hetkissä ja ongelmissa tuntuisi olevan Turkan näyttelijäopiskelijan paikka löytää aktiiviset voimansa ja suunnata ne kohti luovia tekoja ja ratkaisuja – muodon antamista.

III AISTIKENTÄT JA VAIKUTTAVAT KUVAT; HÄTKÄHDYTTÄMINEN JA HORJUTTAMINEN

Edellisen osan luvuissa fokusoin ruumiintekniikoihin, joita harjoittamalla esteettistä tai esteettis-moraalista habitusta luotiin. Toin myös jo esiin esimerkkejä habituksen purkamisesta, mitä seuraavassa kahdessa luvussa analysoin nyt perusteellisemmin. Pohdin myös sitä, kuinka autonominen ja yksilöllinen tuo esteettisesti tai esteettis-moraalisesti luotu habitus oli.

Tähän asti 'esteettinen' on tarkastelussani pääasiallisesti viitannut muodon antamiseen aistihavainnoille ja mielikuvitukselle ruumiintekniikoiden harjoittamisena. Mutta 'esteettisellä' viitataan sekä futuristiklubbaajien että näyttelijäopiskelijoiden kohdalla myös välittömään sensoriseen havaintoon. Estetiikka -sanana etymologiaan viitaten Buck-Morssin mukaan *aisthis* tarkoittaa havainnon sensorista kokemusta. Hänen mukaansa esteettisen/ estetiikan alkuperäinen kenttä ei ole taide, vaan ruumiillinen ja materiaallinen todellisuus. Estetiikka viittaa kognition muotoon, joka aikaan saadaan ruumiin kaikkien aistien avulla ja niiden kautta kohdataan maailma esikielellisesti. Aistit kantavat mukanaan ei-sivilisoitunutta jälkeä, kulttuurisen haltuunoton ja kesyttämisen eli akkulturaation vastustavaa ydintä, sillä ne ovat osa biologista apparaattia, yksilön tai sosiaalisten ryhmien eloonjäämistä (Buck-Morss 1992, 7).

Sekä futuristiklubbaajien että näyttelijäopiskelijoiden haastatteluainestosta nousi esiin sensorinen ja tilallinen kokemus tapahtumisen tunteesta ja tunnelman muutoksesta, joilla oli aineiston perusteella merkittävä vaikutus habituksen esteettisessä tuottamisessa. Futuristiklubbaajat puhuvat "hätkähdyttämisestä" (M3 haastateltu 6.6 2016) sekä "tapahtumisen tunteesta" (M1 haastateltu 20.5. 2015), näyttelijäopiskelijat muun muassa "horjuttamisesta".⁶⁷ Hätkähdyttäminen ja horjuttaminen liittyvät habituksen, totunnaisten suhtautumisen ja havainnon tapojen, purkautumiseen. Hätkähdyttäminen ja horjuttaminen edellyttävät sensorista vaikuttumista ympäristöstä.

Kuvaamalla ja analysoimalla futuristiklubbaajien käytännössä ja näyttelijäkoulutuksessa tapahtunutta hätkähdyttämistä tai horjuttamista ja niiden vaikutusta ruumiilliseen kokemukseen, pyrin tuomaan esiin sitä, että futuristiklubbaajalle ja näyttelijäopiskelijalle ruumiin muokkaaminen, habituksen esteettinen luominen tapahtuivat myös signifiikaation, ideologian ja merkityksenannon "tuolla puolen". Ruumiintekniikoiden avulla toki ruumiillistettiin merkityksiä suhtautumisen ja toiminnan tapoina mutta kulttuurisissa käytännöissä vallitsi myös affektiivinen ruumiin tuottamisen taso, jota voidaan tarkastella erillään merkityksen tasosta (vaikka käytännössä ne eivät olleet erotettavissa toisistaan).

67 "Horjuttaminen" oli myös Näyttelijäntaide ja nykyaika -tutkimusryhmän keskeinen trooppi, joka kuvasi "itselle tai toiselle annettua yllättävää sykäystä, joka tuottaa hallittua epätasapainoa" (Kirkkopelto 2011, 215).

Vaikuttamiseen ja vaikutetuksi tulemiseen liittyvä affektin käsite on viime aikoina noussut esiin myös esitys- ja teatterintutkimuksessa. Erin Hurley määrittelee affektin seuraavasti:

Scholars tend to call this immediate, uncontrollable, skin-level registration of a change to our environment 'affect'. (Hurley 2010, 13)

Affekti viittaa Hurleyn määritelmän mukaan organismin autonomiseen reaktioon ympäristössä tapahtuvalle muutokselle. Adrenaliinin ryöpsähdys, sydämen sykkeen tiheneminen, punastuminen ovat esimerkkejä affekteista. Hurleyn mukaan affekti ylittää itsen tapahtumalla vastoin tahtoa, se on yliyksilöllinen ja lajispesifi ja se tulee kommunikoiduksi emotionaalisina ilmaisuina (emt. 18).

Neurologi Antonio Damasio näkökulma affektin käsitteeseen on pitkälti yhtenevä Hurleyn määritelmän kanssa mutta Damasio lisää affektiteoriaansa kuvan käsitteen. Hänen mukaan ihminen synnyttää kohtaamisestaan ympäristön kanssa sisäisiä vasteita, jotka ilmenevät kuvina. Kuvat eivät kuitenkaan ole havainnon objektin ulkoisen muodon kopio, pikemminkin kyseessä on objektin ja elimistömme välisen vuorovaikutuksen – tapahtuman – kuva (Damasio 2000, 290).

Kuva on Damasiolle paljon enemmän kuin visuaalinen representaatio, kuvalla viitataan mielen hahmoon missä tahansa aistialueen osassa. Niinpä esimerkiksi aistien ja sisäelinten välityksellä havaitsemamme kohteet voivat saada sisäisenä vasteena aikaiseksi hajukuvan, tuntokuvan, hammassäryn tai hyvinvoinnin tilan kuvan. (Damasio 2000, 287- 290).

Damasio erottaa kahdenlaisia kuvia; aistikuvat muodostuvat nyt-hetkessä tapahtuvasta havaitsemisen (aistimisen) toiminnosta, mieleen palautetut kuvat puolestaan sisältävät muistikuvia, tulevaisuuden kuvia sekä mielikuvituksen kuvia. Aistikuvat ammentavat kolmesta eri lähteestä⁶⁸: 1) *proprioseptioksi* Damasio kutsuu havaintoja kosketuksesta sekä lihasten ja nivelten liikkeistä, 2) *interoseptiot* viittaavat havaintoihin ruumiin sisäelinten toiminnoista (kuten sydämen syke, adrenaliinihyökky, hengitysrytmi jne.), 3) *eksteroseptioksi* Damasio kutsuu havaintoja ympäristöstä. Aistikuvat ja mieleen palautetut kuvat ja kuviin assosioituvat taustaemootiot muodostavat keskenään rinnakkaisten kuvien polyfonisen suhteen (Damasio 2000 Rileyn 2004 mukaan).

Kuten Hurleyn määritelmässä affektit tulivat ilmaistuksi emootioiden kautta, myös Damasio puhuu taustaemootioista⁶⁹ painottaen niiden ulkoista ilmaisullis-

68 Käytän tässä Shannon Rose Riley (2004) Damasion mielen mallin pohjalta kehittämää erottelua, jota Riley sovelsi näyttelijäntyön ohjaukseen.

69 Damasio ilmoittaa näkemyksensä taustaemootioista olevan samankaltainen kuin Daniel Sternin käsitys viitaalisuusefekteistä (toisinaan käännetty vitaaliaffekteiksi) (Damasio 2000, 259). Vitaaliaffektit ovat laatuja, jotka voivat olla liikkeitä, intensiteettejä, rytmejä ja ne ovat läsnä tajunnallemme dynaamisina, abstrakteina rakenteina. Voimme aistia niitä itsessämme ja ympäristössämme kaiken aikaa.

suutta. Taustaemootiot ovat ruumiillisia toimintoja ja liikkeitä (vrt. interoseptio), ne voidaan havaita ja niihin voidaan reagoida. Taustaemootiot voi havaita erityisesti kasvoilta mutta myös äänestä, kehon asennoista ja liikkeistä, ja ennen muuta niiden kvaliteetista; kuten vaikkapa voimakkuudesta, täsmällisyydestä ja rytmistä (Damasio 2000, 259). Hurleylle emootiot ovat William Jamesin mukaisesti fysiologisten muutosten havaintoa ja Brian Massumin mukaisesti affektiivisten kokemusten emotionaalista ilmaisua (Hurley 2010, 18-20).

Tervo on yhdistänyt *aistikenttä*-käsitteellään ruumiin ja ympäristön kohtaamisen sekä ympäristön olosuhteiden muutoksen ruumiin olosuhteiden muutokseksi. Tervon mukaan aistikenttä on erään (eräiden) ruumiin aistivoiman, affektiivisen herkkyyden ja hetkellisen liikkumisen rajaama tapahtumavyöhyke. Aistikenttä ei ole varsinaisesti ympäristö vaan enemmänkin ympäristöstä poikkeaminen, havahduttaminen, outoutuminen (vrt. Tervo & Silde 2017, 271). Yksinkertainen esimerkki aistikentän syntyemisestä olisi hänen mukaansa kaupunkikävelyn aikana sattuva säätilan muutos: tummien pilvien nopea kasaantuminen ja tuulen voimistuminen, puiston puiden oksien taipuminen ja lehtien rauhaton havina. Tämä havahduttaa nyt aistit (iho, kuulo, näkö) atmosfäärin tapahtumassa olevaan muutokseen, atmosfääriseen tunnelman jännittymiseen, joka muuntaa kaiken liikkuvan ja ympärillä eksistoivan (ihmiset, koirat, autot, talot, kivet, asfaltti, hiekka, ikkunat, markiisit) ”tunnesävyä”, tapaa tulla ilmi (Tervo & Silde 2017, 271-272). Aistikenttä viittaa siis muutoksen aistiseen rekisteröimiseen ja havainnon outouttavaan havahtumiseen. Aistikentässä ruumiin olosuhteet muuttuvat ja näin ollen aistikenttä on myös kokijan ruumiin muuttuvien olosuhteiden rekisteröimistä.

Viittaan tässä työssä affektoitumisella eli vaikuttumisella ruumiin olosuhteiden muutokseen vastauksena aistikuvissa tai mielen kuvissa tapahtuvalle muutokselle. Tällaisesta vaikuttumisesta puhun aistikentän merkityksessä eli vaikuttaminen ympäristön tai mielen muutoksen kuvista on havaintoa ja kokemusta outoututtavaa. Nähdäkseni Tervon aistikenttä -käsite muutosta korostavana tulee jossain määrin lähelle Deleuzen käsitettä *affectus*, joka viittaa affektin aikaan saamaan olemisen voimien muuttumiseen, muutoksen mahdollistavaan intervalliin. Aina muutos ei kuitenkaan aktualisoidu, totutut tavat havaita maailma eivät järky, vaan totut tavat sulkevat pois muutoksen (tai Deleuzen terminologiassa; tulemisen) mahdollisuuden (Deleuze 1992 Vanhanen 2007, 64 mukaan).

Margaret Wetherellin mukaan affektitutkimuksen keskeinen jakolinja kulkee psykologisen ja ”villimmän” tulkinnan välillä. Ensin mainittu korostaa affektia emootiona, jälkimmäinen korostaa affektia erona, prosessina, voimana (Wetherell 2012, 2). Tervon aistikentän käsitteellä pyrin saattamaan yhteen kumpaakin näkökulmaa. Ymmärrän havainnon outoutumisen olevan aisti- ja mielenkuvien polyfoniana yhteydessä merkityksellisyyden kokemiseen.

Kulttuurin- ja taiteentutkimuksessa puhutaan affektiivisesta käänteestä. Se viittaa Erin Hurleyn sekä Sarah Warnerin mukaan sellaisen kulttuurin ulottuvuu-

den tutkimiseen, jota ei voi tavoittaa semioottisella analyysillä tai konstruktivistisellä näkökulmalla. Niiden sijaan etualalle nousevat voimat, jotka eivät ole täysin sosiaalisen määrittelemiä ja säätelemiä. Teatterintutkimuksen kontekstissa tämä on tarkoittanut uudenlaista kiinnostusta ruumiillisuutta ja sensorista kokemusta kohtaan. Hurleyn ja Warnerin mukaan käänteen mukanaan tuoma ruumiillisuuden korostus on erityisen relevantti esittäville taiteille, sillä ne ovat tekemisissä ruumiin tuottamisen ja sen sensorisen vastaanoton kanssa. Hurley ja Warner tuovat esiin myös sen, kuinka affektiivinen käänne on haastanut itsen autonomian ja subjektiviteetin syvyysmallin ja nostanut sen sijaan etualalle näkemyksen subjektista kutoutuneena erilaisten suhteiden verkostoon (Hurley & Warner 2012, 99,105).

Myös Lisa Blackmanin mukaan vaikuttumista eli affektoitumista tarkasteleva tutkimus on haastanut erillisen, autonomisen yksilön ideaa aina 1900-luvun vaihteesta lähtien, jolloin heräsi kiinnostus tutkia, kuinka affekti siirtyy, välittyy tai tarttuu ihmisten kesken. Vaikuttumista tarkasteltiin muun muassa hypnoottisen transsin, spiritualismin, psykoottisten hallusinaatioiden sekä joukkosuggestion teorioiden avulla. Edellä mainitut ilmiöt ja teoriat saivat osakseen myös laajaa vastustusta, sillä vaikuttuminen nähtiin yksilön kyvyttömyytenä pysyä erillisenä ja autonomisena. Vaikuttuminen sen sijaan nähtiin yksilöllisen tahdon ja inhibiition ongelmana (vrt. Blackman 2008b). Affektoitumiseen eli vaikuttamiseen kohdistuva epäily manifestoi käsitystä ruumiista hauraana, huokoisena sekä vaikutuksille alttiina.

2000-luvun ruumiin sosiologinen ja humanistinen tutkimus onkin kyseenalaistanut käsityksen ruumiista singulaarina, tarkkarajaisena substanssina ja sen sijaan ehdottanut, että ruumis on aina moni. Ruumis ei ole ihon rajaama säiliö, vaan se kurkottaa kohti ja tekee liitoksia toisten sekä inhimillisten että ei-inhimillisten ruumiiden, käytäntöjen, tekniikkojen, teknologioiden ja artefaktien kanssa (Blackman 2008a, 1). Ruumis on läpäisevä ja horjuttaa näin käsitystä sisä- ja ulkopuolesta, subjektista ja objektista.⁷⁰

Seuraavissa kahdessa luvussa tarkastelen futuristiklubbaajien itsen hätkähdyttämistä ja näyttelijäopiskelijoiden horjuttamista erityisinä aistikenttinä, ruumiin olosuhteiden muuttumisena sekä totunnaisen ja tutun habituksen poispaikaltaan siirtämisenä. Käsittelyni on epäsymmetrinen lukujen pituuden suhteen ensinnäkin siksi, että modernin näyttelijäntyön teoria ja käytäntö ovat käsitelleet näyttelijän vaikuttumista ja vaikuttamista monitahoisella ja laajalla läsnäolon problematisoinnilla. Läsnäolon teoretisointia erityisenä tekniikkana avaan luvussa 6

70 Nykyinen affektitutkimus tarkastelee usein ruumista prosessina ja koosteena korostaen ruumiin kapasiteettia hankkia liitoksia artefaktien, tekniikoiden ja käytäntöjen kanssa. Juuri kytköstensä kautta ruumiilla on kyky affektoitua, vaikuttaa (vrt. Blackman 2008a, 108-109). Erityisesti Gilles Deleuzen Spinoza-vaikutteisessa affekti-käsityksessä korostuu se, etteivät affektit ole yksilön omaisuutta. Sen sijaan Deleuze pohtii affektia välittävänä käsitteenä sen ollessa singulaarinen, esisubjektiiivinen tapahtuma sekä ilmaisu kappaleiden välisestä suhteesta (Deleuze 1990 Vanhasen 2007, 2 mukaan).

sitoen sen käsittelyn Turkan näyttelijäkoulutuksen käytännössä luotuihin horjuttaviin aistikenttiin. Klubikulttuuriin ja klubbailuun liittyvää affektoitumista on teoriakirjallisuudessa käsitelty jonkin verran lähinnä musiikin ja tanssimisen / liikkeen aikaan saamana vaikuttumisena. Tässä yhteydessä viitataan tanssintutkija Helen Thomasin (2003) kirjoituksiin. Kyseinen kirjallisuus on kuitenkin vähäisempää kuin näyttelijän läsnäoloon liittyvä teoriakirjallisuus. Toisekseen, toisin kuin futuristiklubbaajien käsittelyn kohdalla, huomioin luvussa 6 pedagogin eli Turkan institutionaalisen aseman ja karismaattisen toiminnantavan ja niiden välisen ristiriidan aistikenttien synnyttämisessä.

5 FUTURISTIKLUBBAAJIEN HÄTKÄHTÄMINEN JA HÄTKÄHDYTTÄMINEN

Tarkastelen seuraavaksi aineiston ja teorian valossa futuristiklubbaajien vaikuttamista aiemmin aineiston pohjalta identifioimani vaikutteiden verkoston kuvista. Oliko itsen esteettinen luominen esimerkiksi median kuvista peilaamalla identiteetin rakennusprosessi sosiologisen aikalaisdiagnoosin mukaisesti vai olisiko se pikemminkin syytä ajatella itsen outouttamisen prosessina? Eli prosessina, missä itsen esirefleksiivistä osaa eli habitusta järkytetään pois paikaltaan eli puretaan? Tätä pohdin luomalla ensin katsauksen futuristiklubbaajien artikuloimaan kokemukseen hätkähtämistä sekä tarkastelemalla sen jälkeen myöhäismodernin sosiologista teoriaa peilaamisesta osana identiteettiprojektia.

Haastattelemani futuristiklubbaaja (M3 haastateltu 6.6. 2016) kuvaili hätkähtämistä tai itsensä hätkähdyttämistä muun muassa esityksen katsomiskokemuksellaan seuraavasti:

Ohjaaja Annette Arlander järjesti esityksen Bakkantit Kaivopuistossa. Kyseessä oli klassinen kuvaelma, jossa oli toogat. Mutta varsinainen juttu oli se, että mereltä tuli ukonilma. Se oli niin mieletön se mahtipontisuus, jonka yllättävä muutos loi. Oli voimakas tunne, että me ollaan ainutkertaisessa. Teki valtavan vaikutuksen siinä [esityksessä].

Itsen tai muiden hätkähdyttäminen liittyi haastatellun mukaan ylipäänsä kokemuksiin siitä, että ”kaikki muuttuu taianomaiseksi” ja että itseään hätkähdyttämällä ”oli mahdollista saada jokapäiväinen elämä merkitykselliseksi” ja ”ainutkertaisuuden kokeminen oli tärkeää” (M3 haastateltu 6.6 2016).⁷¹ Toisaalta kaikenlainen tavalisuuden ja tavanomaisuuden välttäminen oli suotavaa. Hätkähtäminen sekä itsen ja/tai toisten hätkähdyttäminen saattoi syntyä kokijan ennalta arvaamattomasti yllättävänä aistikenttänä kuten Kaivopuiston esityksessä tai itsensä ja muiden hätkähdyttäminen saattoi olla työstämisen asia. Tällöin panostettiin esimerkiksi erityisen ja erikoisen puvustuksen hankkimiseen tai tekemiseen sekä ulkonäön muokkaamiseen peilin edessä aikaa ja vaivaa säästämättä (M3 haastateltu 6.6 2016; N3 haastateltu 24.3 2017). Hätkähdyttäminen saattoi olla toisten ja itsen hätkähdyttämistä poseeraamisen ja ristiinpukeutumisen tekniikoilla. Ensin maini-

71 Haastatellun (M3 haastateltu 6.6 2016) kuvailu (eräästä) hätkähtämisestä ukkosmyrskyn aiheuttamana havahduttavana kokemuksena, joka muuttaa kaiken taianomaiseksi, muistuttaa yllättävästi Tervon määritelmiä aistikentästä.

tussa korostui muun muassa epäpersoonallinen kommunikaatio ja jälkimmäinen mahdollisti kaksoiskatseen ruumiiseen, missä fenomenaaliseen ja semioottiseen fokusoiva havaitsemisen tapa vaihteli. Hätkähdyttäminen ei kuitenkaan pyrkinyt muiden ärsyttämiseen (M3 haastateltu 6.6. 2016). Toisekseen on huomattava, kuten haastateltu (M1a haastateltu 14.2 2017) kertoi, että poseeraaminen tai ristiinpukeutumisen esitys eivät perustuneet sanoille, vaan kuville. Niissä ei ollut hätkähdyttämisen kannalta olennaista ensisijaisesti esityksen sisältö ja sanalliset merkitykset ja niiden kommunikointi, vaan pikemminkin efekti, joka oli affekti. Toisin sanoen kommunikaation affektiivisuus tuntui haastatellusta ensisijaiselta.

Isoja eleitä. Ei tarvinnut sanoja, vaan kuva oli se. (M1a haastateltu 14.2 2017)

Haastattelemani futuristiklubbaajan (M3 haastateltu 6.6 2016) hätkähtämisen kuvaus Kaivopuiston ukkosmyrskyn yllättämässä esityksessä sekä aiemmin luvussa kolme kuvaamani poseeraamisen ja ristiinpukeutumisen esitysten kuvaukset sopivat havaintoa outottavan aistikentän kuvauksiksi. On huomattava, että futuristiklubbaajat olivat jo vaikuttuneita ”peilikuvista” kuten esimerkiksi median, elokuvan, musiikin, television tai taiteen (aisti)kuvista ja formaateista ja kytkeneet niitä osaksi ruumiin esitystään. Poseeratessaan ja ristiinpukeutuessaan klubitilanteessa he nyt itse asettuivat peilattaviksi aistisiksi kuviksi muille klubbaajille. Futuristiklubbaajia luonnehdittiin myös yleisesti peilaajiksi sekä ”narsisti”-jengiksi (mm. Poijärvi & Westö 2011; HS 26.7 1981; Yläne HS 20.7 1981).

Seuraavaksi tarkastelen, minkälainen osuus hätkähtämisellä ja itsensä hätkähdyttämisellä oli futuristiklubbaajien esteettisessä habituksen luomisessa. Miten ja minkälaiseksi futuristiklubbaajien esteettinen habituksen luominen tulisi ymmärtää, jos sitä tuotetaan ympäristön kuvista vaikuttamalla? Minkälaisia yhteyksiä ja mahdollisia eroja median kuvista vaikuttamisella ja myöhäismodernia teoretisoivien sosiologien identiteetti-projekti -käsityksillä on keskenään?

5.1 Peilaaminen, identiteettityö ja kulttuurin kuvallistuminen

Sosiologinen kirjallisuus on lähestynyt myöhäismodernia, kulutuskulttuurin kuvien peilaamista identiteetin rakentamisprojektina.⁷² Sosiologisen kirjallisuuden mukaan myöhäismodernissa yksilön, yhteiskunnan ja kulttuurin refleksiivisyyden lisääntyminen liittyy siihen, kuinka niin instituutiot, sosiaalisen vuorovaikutuksen tavat kuin mediakin paitsi vaativat itsen määrittelyä, myös tarjoavat tapoja, välinei-

⁷² Myös Helena Erkkilä (2008) on tarkastellut peilaamisen, kuvan ja narsismin käsitteillä 1980-luvun suomalaista performansitaideita sivuten myös muita aikakauden kulttuuri-ilmiöitä, kuten ”uusfuturismia”. Hänen väitöskirjansa teoreettinen viitekehysensä rakentui lacanilaisesta psykoanalyysistä

tä ja resursseja, kuten median kuvia sekä kulutusympäristön näyttäytymispaikkoja, muokatun identiteetin esille panoon sekä refleктоimiseksi (Fornäs 1998; Beck & Giddens & Lash 1995).

Kulttuurintutkija Johan Fornäs käyttää kuvista peilaamisen -käsitettä selittämään subjektiivista modernisaatiota eli valottamaan refleksiivisen modernisaation psykologista puolta; identiteettiprojektia. Fornäsin mukaan kulttuurinen vapautuminen ja yksilöllistymiskehitys ovat tehneet identiteeteistä aiempaa avoimempia. Tämän vuoksi Fornäsin mukaan erityisesti nuorten on Narkissoksen tapaan peilattava itseään toisissaan, julkisuuden tähtihahmoissa, mediassa ja musiikissa. (Fornäs 1998, 320).

Fornäsille kuva, josta identiteettiä peilataan eli ”peilikuva”, viittaa visuaalisuutta laajempaan ilmiöön. Vaikka peilikuvat Fornäsin mukaan useammin nähdään kuin kuullaan, voivat ne olla myös äänellisiä, kuten musiikkia ja rytmejä mutta ne voivat myös ilmetä missä tahansa symbolisessa muodossa, kuten teksteinä (emt. 252).

Sekä sosiaalipsykologian että psykoanalyysin peilaamiseen liittyvät teoriat lähtevät siitä, että kielen avulla lapsi kykenee näkemään itsensä ulkoa päin ja alkaa peilata identiteettiään erilaisten toisten ja symbolien kautta. Minä muotoutuu erillisenä omakuvana tässä sosiaalisen vuorovaikutuksen ja symbolien kautta tapahtuvassa peilaamisessa. Tätä Fornäs kutsuu refleksiiviseksi peilaamiseksi.

Sosiologiassa vaikuttanut näkemys peilaamisesta pitää lähtökohtanaan edellä kuvattua sosiaalipsykologian ja psykoanalyysin erillisen ja eheän minuuden kehittymisen teoretisointeja. Edellä mainitut diskurssit lähestyvät peilaamista identiteettityönä, jossa peilaaminen kulttuurin erilaisista kuvista mahdollistaa peilaajalle itsestä tietoiseksi tulemisen prosessin ja vastauksen etsimisen kysymykseen; kuka olen (Fornäs 1998, 251-252). Ympäristön kuvista, kuten pop-melodiasta ja sen sanoituksista, peilaaminen luo peilaajalle eräänlaista narratiivista identiteettiä. Fornäsille kuvista peilaaminen tapahtuu erityyppisten identifikaatioiden eli samastumisten kautta. Identiteetit ovat moninaisia, jakautuneita ja dynaamisia mutta samoina pysyvät aspektit antavat mahdollisuuden nähdä identiteetti pysyvänä, vaikka ne sekoittuvatkin toisiin, jatkuvasti kehittyviin aspekteihin (emt. 276). Stuart Hallin mukaan sosiologian subjektilla ajatellaan olevan sisäinen ydin, joka on tosi minä, vaikka se muotoutuu jatkuvassa dialogissa ”ulkopuolella” olevien kulttuuristen maailmojen ja niiden tarjoamien identiteettien kanssa (Hall 1999, 22).

Identiteetti viittaa siis käsitykseen itsestä. Identiteetin on, kuten edellä on kerrottu, ymmärretty viittaavan samuuteen, sillä se syntyy erojen kautta eli sen kanssa, mikä ei ole identtistä itsen kanssa. Identiteettiin on liitetty myös tunnistamisen prosessi, ”todellisen minän” löytämisenä (vrt. Hall 1999).

Itsen peilaaminen edellä määritetyn kaltaisena refleksiivisenä toimintana ja identiteetin rakentamisena tulee lähelle sitä, mitä Brian Massumi kutsuu peilivisioksi (mirror-vision). Visio viittaa siihen, kuinka maailma ja oma ruumis kuvautuvat

ruumiillemme aina jollain tavalla ja jonkinlaisena. Peilivisiossa kyse on prosessista, jossa muut näkevät minut samoin kuin itse näen itseni ja tunnistan itseni muiden tunnistavassa katseessa. Massumin mukaan liike eli muutos on siitä poissuljettu. Peilivisio on aina yhteen sattuva itsen kanssa sekä intersubjektiivinen. Toisin sanoen peilivisio - visiomme itsestä ikään kuin peilistä katsottuna - on itseidenttinen sen habituksen kanssa, mitä rakennamme, ylläpidämme, esitämme ja jonka kautta tulemme tunnistetuksi ja tunnistamme itsemme ja maailman. Peilivisio ei itse asiassa viittaakaan Massumin mukaan visuaalisuuteen, vaan tunnistettavaan ja yhteisesti jaettuun narraatioon (vrt. Massumi 2002, 48).

Fornäsin sosiologinen lähestymistapa korostaa refleksiivistä peilaamista, missä identiteetti muodostuu itsen samastumisesta tai erottautumisesta suhteessa toiseen (peilikuvaan). Olisiko sen sijaan mahdollista ajatella verkoston vaikutteista peilaaminen aistisena, affektiivisena prosessina, missä kuvat ovat efekti saaden aikaan affektin, hätkähtämisen, luoden outouttavan, habitusta purkavan aistikentän?⁷³ Näinhän pikemminkin aineiston valossa tuntuisi futuristiklubbaajille tapahtuneen heidän artikuloidessaan kuvan vaikuttavuudesta korostamalla affektiivista kommunikaatiota.

Kuvista peilaamista kapitalismin kulutuskulttuurissa on tarkasteltu jonkin verran affektiivisuuden näkökulmasta. Sosiologi Rebecca Coleman on ehdottanut, että kuvat eletään pikemminkin läpi, kuin että niitä ensi sijaisesti tulkittaisiin merkityksinä. Merkitysten sijaan kysytään, mitä kuvat tekevät, tai pikemminkin mitä ruumiit tekevät kuvien kanssa (Coleman 2013, 39). Kuvilla on voimaa liikuttaa kokijaa. Ne vaikuttavat ennen muuta intensiivisesti, sisältä päin, tuntuen ruumiissa. Näin ollen kuvat eivät ole ruumiista erillisiä, vaan perustavassa suhteessa siihen (Featherstone 2010,195).

Affektiiviseen kuvakäsitykseen viitaten ja aineistosta nousevaan hätkähdyttämisen -teemaan liittyen on syytä kysyä, onko peilaaminen myöhäismodernissa kulttuurissa välttämättä aina identiteetin rakentamista samuuden ja tunnistamisen merkityksessä vai voiko kuvia peilaamalla myös purkaa käsitystä itsestä ja järkyttää totunnaisia havaitsemisen ja suhtautumisen tapoja? Voiko kuvia peilaamalla tuottaa kokemusta ruumista, joka ei ole muilta suljettu ja erillinen, vaan pikemminkin avoin ympäristöönsä nähden luoden erilaisia kytköksiä sen kanssa?

73 Peilaaminen – ja peili yleensä – on ymmärretty naisten puuhasteluksi, naisiseksi ja vähäarvoiseksi juuri siksi, että siinä korostuu aistimellisuus. Sabine Melchior- Bonnetin kirjoittamassa länsimaisen peilin historiassa peilaamiselle osoitetaan annetun kahtalainen merkitys. Yhtäällä peilaamiseen liittyvää aistisuutta (aisthesis) ja peilaamisen mahdollistamaa aistiseen astumista on halveksittu pinnallisena, kevytmielisenä, turhamaisena, alhaisena ja naisisena, toisaalta peilaaminen abstrahoituna itsereflektioksi, itsetietoisuudeksi, sisäiseksi keskusteluksi ja moraaliseksi kilvoitteluksi on ymmärretty miehiseksi hyveeksi. Miehinen peili (itsen) tekijyyden merkityksessä, esimerkiksi maalauksen tai kirjan luomisen muodossa on ollut maailmasta erillisen ja itsestä tietoisesta minuuden luomisen väline (Melchior-Bonnett 2004, Korhonen Anu 2010). Epäily ja moraalinen tuomio naisista peiliä, eli aistista peilaamista ja peilikuvaa kohtaan puolestaan kantaa kaikuja kuvan vaikuttavaa voimaa, kohtaan. Myös massakulttuurin ja speaktaakkelikapitalismin kritiikki (mm. Debord ja Baudrillard) voidaan ymmärtää ikonoklastisen liikkeen jatkumona.

Voiko peilaaminen olla, itsestä tietoisiksi tulemisen sijaan, kaltaistumista kuvien synnyttämään aistikenttään?

5.2 Peilaaminen aistisena vaikuttumisena

Seuraavaksi pyrin vastaamaan edellä esittämiini kysymyksiin. Kuvaan klubbaajien kapasiteettia luoda kytköksiä verkoston kuvien kanssa, vaikuttua niistä, outoutua sekä tuottaa urbaanin ympäristön suhteen avointa ruumista ja työstää futuristiklubbaajille merkityksellisiä aistikenttiä. Olemme Petri Tervon kanssa kirjoittamassamme yhteisartikkelissa «Kokemuksen klubilla » (Tervo & Silde 2017) ehdottaneet, että futuristiklubbaajat poseeratessaan olivat ensinnäkin itse luovia ja kekseliäitä peilaajia ja peilikuvia⁷⁴ vaikutteiden verkoston eriluontoiselle materiaalille (esimerkiksi median ja mainosten kuvat, videokuva, musiikin, taidelehtien, kirjallisuuden, elokuvien, teatteriesitysten synnyttämät aisti- ja mielikuvien polyfoniat) , mitä Fornäsiä ja Damasiosta seuraten nimitimme kuviksi⁷⁵.

Käytimme artikkelissamme esimerkkinä polyfonisten kuvien avaamasta erityisestä aistikentästä tanssin kuvausta haastatteluaineistosta esiin nousseen Kraftwerkin kappaleen ”The Robots” (1977) synnyttämänä liikkeenä. Haastattelun (M1 haastateltu 20.5 2015) mukaan ”The Robots” toimi useille futuristiklubbaajille kuvana, jota peilattiin aistisen vaikuttumisen merkityksessä. Haastateltu kertoi, kuinka musiikin ensimmäiset tunnistettavat syntetisaattorin ujeltavat tahdit saivat ihmiset ryntäämään tanssilattialle.

Rynnättiin hulluina tanssimaan. Tanssittiin robotteina” (M1 haastateltu 20.5 2015).

Haastateltu demonstroi haastattelutilanteessa, kuinka tanssi varioi robottimaisia, etenkin ylävartaloon ja käsivarsiin paikantuvia toistavia liikkeitä. Lisäksi futuristiklubbaajien verkostossa vaikuttivat myös visuaaliset kuvat Kraftwerkin musiikkivideoista (vrt. Tervo & Silde 2017, 272).

Kuvasimme artikkelissamme aistista peilaamista ja aistikentän työstämisestä seuraavasti. ”Ensi tahtien kuuleminen havahduttaa aistit tunnelman tapahtumassa olevaan muutokseen. Tunnelma virittyy kokijalle aiemmasta poikkeavalla tavalla. Syntyy aistikenttä, jossa kokija on osa aistikentän muutosta ja tapahtumaa. Aistit rekisteröivät muutoksen ja esittävät sen kuvina kokijalle” (Tervo & Silde 2017,

74 Futuristiklubbaajat itse viittasivat ruumiin esitykseensä kuva-metaforan avulla; muun muassa ”oman itsensä ikoniksi korottaminen” (Hakkarainen 2011).

75 Sosiologisessa kirjallisuudessa myöhäismodernia identiteetin rakentamisenprosessia lähestytään yleisesti ”kuvien kierrättämisenä” (mm. Featherstone 1995) tai jo em. ”kuvien peilaamisena” (mm. Fornäs 1998).

272). Sovelsimme Antonio Damasion näkemystä aisti- ja mielikuvista avaamaan sitä, kuinka ruumiin sisäiset kuvat perustuvat ruumiin muuttuneisiin olosuhteisiin, jotka ovat vastausta ympäristön kuville (esim. median kuvat, poseeraamisen tai ristiinpukeutumisen esitys).

”The Robots musiikin aikaan saama tunnelman muutoksen kuvautuminen kokijalleen näyttäisi haastattelumateriaalin valossa generoineen räjähtävää viritymistä sekä kiihtynyttä liikettä hakeuduttaessa tanssilattialle. Lihakset, nivelsiteet, jänteet ja sidekudokset rekisteröivät liikkeenä sen, mitä iho kohtaa ja sisäistää laatuina; esimerkiksi lattian kovuus jalkojen alla mahdollistaa liikkeen ja pysähtymisen. Tihentynyt, kiihkeä tunnelma, sydämen sykkeen nousu, musiikin nakuttava biitti ja muisti- sekä mielikuvituksen kuvat Kraftwerkin ilmeettömistä kasvoista, mekaanisista liikkeistä saavat ilmaisunsa tanssissa, jota haastateltu kuvasi robottimaiseksi mutta jonka kvaliteetissa on syytä uskoa olleen voimistuneen olemassaolon tunteen ylijäämää. Tanssi, kuten mikä tahansa futuristiklubissa tapahtuva performanssi on myös poseeraamista. Näin poseeraaminen ei tarkoita vain paikoilleen jähmettymistä, vaan poseeraaminen on aistisen peilaamisen synnyttämä kokemuksellinen ja ilmaisullinen prosessi, joka puolestaan kuvautuu toisille peilattavaksi ja mielikuviteltavaksi edelleen. Poseeraamiseen kuuluu aina myös sensuaalinen ulottuvuus eikä sitä välttämättä rekisteröidä vain näköaistin avulla” (vrt. Tervo & Silde 2017, 272-273).

Päädyimme siihen, että kun futuristiklubbaaja peilaa aistisesti esimerkiksi Kraftwerkin kappaletta ja kaltaistuu musiikin ja liikkeen aikaan saaman aistikentän tapahtuman peilikuvaksi, sillä ei ole ensi sijaisesti tekemistä refleksiivisen peilaamisen tai merkitysten lukemisen kanssa. Kyseessä ei näkemyksemme mukaan myöskään ollut esikuvan eli esimerkiksi Kraftwerkin eleellinen imitaatio eli intentionaalista subjektia vaativa jäljittely ja jäljittelyn tuloksen esillepano. Ruumista ei nähdäksemme ohjannut ensi sijaisesti erillisen itsen tietoisuus, vaan pikemminkin kapasiteetti vaikuttua (affektoitua) ja vaikuttaa (affektoida) ja tehdä kytköksiä muun materiaallisen maailman kanssa (emt. 273).

Myös klubien yksittäiset numerot - poseeraaminen ja ristiinpukeutumis-esitykset - hämmensivät totunnaista tapaa havaita ruumista. Ne olivat eräänlaisia kuvia, kuten haastateltu totesi (M1a haastateltu 14.2 2017), joiden efektinä oli affekti eli aistinen vaikutus. Havahduttaessaan aistimista sekä havaintoa, ne aikaan saivat tunnelman uudenlaista jännittymistä synnyttäen erityisiä aistikenttiä.

Hätkähtäminen aistikenttien luomisena ja outoutumisena

Edellä kuvatun kaltainen aistinen ja havainnontapaa järkyttävä peilaaminen (verkostossa ja klubitalanteessa vaikuttavista kuvista/esityksistä) oli erityisten aistikenttien - eli tunnelman muutoksen tai tapahtumisen tunteen, luomista. On huomattava, että aistikentät myös loivat futuristiklubbaajaa, sillä klubeissa

työstettyihin outoihin aistikenttiin, klubin tapahtumien erityisiin atmosfääreihin, futuristiklubbaaja kaltaistui.⁷⁶ Tulkitsen kaltaistumisen, klubin aistikuvista vaihtumisen, olleen järkkymistä pois tutusta identiteetistä ja järkyttäneen käsitystä itsestä. Siinä hätkähdettiin pois niistä ”tavallisen” kansalaisen ruumiintekniikoista ja suhtautumistavoista, joita sosiaalinen maailma vaati esitettäväksi futuristiklubbaajien verkoston ulkopuolella. Futuristiklubit, jotka haastateltu (M1 haastateltu 20.5 2015) oli nimennyt muun muassa homo- ja lesboporukoiden turvapaikaksi ja jonka kävijät olivat ilmaisseet epämukavuuden tunnetta suhteessa valtakulttuurin edellyttämiin konventionaaliisiin tapoihin esittää ruumista (Hakkarainen 2010) ja kokea ruumiinsa, tarjosivat klubbailijoille paikan outoutua, hätkähtää. Niissä oli mahdollista työstää aistikenttiä, missä ruumis ei ole yhteen sattuva itsen kanssa. Tällöin ei tullut tunnistetuksi eikä tunnistanut maailmaa sen vaatiman konventionaalisen habituksen eli tuttujen ruumiintekniikoiden ja totuttujen suhtautumistapojen kautta.

Outoutumista voisi kuvata myös Brian Massumin liikevisio-termin (movement-vision) avulla. Liikevisio – tunnistamattomaksi itselle tulemisena - ulottuu sosiaalisesti jaetun narraation sekä spekulaarisen eli näkemiseen, muotoon ja tunnistamiseen perustuvan identiteettirakenteen tuolle puolen. Liikevision elementaarinen ykseys ei perustu itseidenttiselle tarkkailijalle, vaan ykseys on liikkeen singulaarisuutta, subjekti-objekti-symmetrian rikkoutumista. Massumin mukaan liikevisioon astumisessa kyseessä on sijoiltaan meno, liike sinänsä ja puhtaan transformaation ja epäpaikantuneiden näkökulmien tila (Massumi 2002, 51).⁷⁷ Tulkitsen, että kokija peilaa ja ruumiillistaa kuvana, emotionaalisena tai affektiivisena ilmauksena, ennen muuta aistikentän tapahtumaa, ei identiteettiä tai itseä.

Futuristiklubbaajien outoutumisen mahdollistavien aistikenttien luominen muistuttaa jossain määrin myös historiallisen avantgardetaiteen pyrkimyksiä järkyttää totuttuja havainnontapoja. Esimerkiksi viime vuosisadan alun venäläiset formalistit perään kuuluttivat vieraannuttamiseen tai outouttamiseen (defamiliarization) perustuvaa taidetta. Anita Seppä kuvaa Viktor Sklovskyn ja muiden venäläisten formalistien ajatuksia. Niiden mukaan taiteen ei pitänyt pyrkiä viestimään tai kommunikoidaan mitään. Taiteen ei tullut olla esittävää, eikä perustua todellisuuden jäljittelylle. Sen sijaan Shklovsky asetti kielen teoriassaan outouttamisen aikaan saaman esteettisen havainnon ja habituaalisen tunnistamisen toisilleen vastakkaisiksi, suosien ensin mainittua. Tuolloin uusien taidemuotojen,

76 Kaltaistumisella viitataan mimeettiseen suhteeseen kahden erilaisen, eli aistikentän tapahtuman ja kokijan välillä, missä mimeettinen määrittäyty aistiseksi vaikuttumiseksi.

77 Liikevision tilassa, kuten esimerkiksi Kraftwerkin musiikin mahdollistamassa liikkuvassa poseeraamisessa, on läsnä näköaistin hallintaa syrjäyttäen muut aistit ja ruumiin sisäiset kuvat ja aistimukset. Liikevisiossa näkö kääntyy proprioseptiiviseksi, Massumin kuvatessa prosessia silmien sulautumisena lihaan. Visio itsessään on kuitenkin sekoittuneiden havaintojen moodi. Se rekisteröi sekä muotoa että liikettä (Massumi 2002 59-61).

kuten futurismin, tärkeys piili Shklovskylle siinä, että sen poeettiset kielen kokeilut ponnistelivat saadakseen aikaan havainnon välittömästi sanan takana olevasta maailmasta ja sen asioista (Seppä 2014). Shklovskylle taiteen funktio oli sellaisen havainnon luomisessa, joka ylittää automaattisen tavan havaita.

Tanssintutkija Helen Thomas on tarkastellut sosiaalista tanssia, muun muassa 1990-luvun rave-klubbailua. Hän päätyy jokseenkin samankaltaisiin huomioihin musiikin, liikkeen ja ruumiiden keskinäisestä kyvystä luoda kollektiivista monen kokemusta ja menettää totuttu identiteetti, kuin olen tässä futuristiklubbaajien kohdalla esittänyt. Thomasin mukaan yhdessä muiden kanssa samassa aika-tilassa tuotettu liike on mahtava voima, joka sitoo yksilöt ryhmään affektiivisesti. Thomasin mukaan monet kulttuurintutkijat ovat ehdottaneet, että rave-juhliissa osanottajat menettävät jokapäiväisen subjektiivisen identiteettinsä tanssiessaan ja sulautuvat väkijoukkoon eräänlaiseksi kollektiiviseksi ruumiiksi. Subjektiivisen identiteetin menettämisen Thomas yhdistää toisten tanssijoiden katsomiseen.

As the individual dancers become less focused on their dancing self and become aware of others dancing, they can be seen to look at 'everyone else', while they themselves are being looked at by someone else in a focused and attentive manner that would be deemed inappropriate behaviour between strangers in the 'ordinary' world of public spaces outside of the club (Thomas 2003, 182-183).

Kyse ei Thomasin mukaan ole kolonisoivasta tai ekshibitionistisesta katseesta, vaan pikemminkin halusta 'tulla' ('becoming') musiiksi tiettyä hetkenä, luoda hetkellinen 'me', ruumis ilman elimiä (emt. 183). Thomasin näkemys 'tulemisesta' ja 'ruumiista ilman elimiä' viittaa Deleuzen ja Guattarin käsitteisiin. Ruumis ilman elimiä on ruumis virtuaalisessa eli aistittavalle (itselleen) avoimessa muodossa.⁷⁸ Se tulee esiin tilanteissa, joissa ajattelusta tulee muutokselle altista, joissa asioiden merkitykset kyseenalaistuvat ja niitä joudutaan miettimään uudelleen. Ruumis jatkaa liikettään, vaikka se irtoaa niistä yhteyksistä, joihin sen toiminta on aiemmin perustunut. Elimetön ruumis merkitsee olemista muutoksen tilassa, tapahtumaa, joka saa koko ajan uusia suuntia. Tätä Deleuze kuvaa tulemisen käsitteellä (Väkevä 2013, 20). Thomasin näkemys musiikin, liikkeen ja ruumiiden suhteesta tulemisena ja elimettömänä ruumiina, tulee lähelle aistikentän ajatusta. Kummassakin tapahtuu jonkinlainen hätkähtäminen, havahtuminen, pois totutusta siirtyminen ja outoutuminen.

78 Ruumis ilman elimiä on alun perin Artaudin käsite, jolla tämä viittasi siihen, ettei ruumis koskaan ole orgaaninen. Deleuzen ajattelussa mikä tahansa, kuten esimerkiksi yhteiskuntaluokka, voi tulla ajatelluksi ruumiina, osien kokonaisuutena, käynnissä olevana tapahtumana. (vrt. Väkevä 2013, 20).

Futuristiklubbaajien halu hätkähtää eli outoutua itsestään ja hätkähdyttää, jakoi osittain avantgardelle ominaista käsitystä elämän- ja olemassaolon tunteen voimistumisen ja affektiivisen, aistikuvalisen havahtumisen sekä havainnontavan järkkymisen ensisijaisuudesta, jotta elämä koettaisiin merkityksellisenä. Tulkitseen, että peilaamalla aistikuvalisesti ympäristön kuvia ja kaltaistamalla niiden outouttavaan aistikenttään sekä asettumalla peilattavaksi oudoissa poseerauksissaan ja ristiinpukeutumis-esityksissään futuristiklubbaajat työstivät klubin monikollisen ruumiin transformatiivista kokemusta. Hätkähtämisen, hätkähdyttämisen eli outoutumisen työstäminen näyttäisi aineiston valossa myös merkittävämmältä kuin erityisen ja muista erottautuvan ”futuristiklubbaaja-identiteetin” rakentaminen. Futuristiklubbaajien ruumiin esteettistä muokkaamista ei voi siis ongelmitta lähestyä sosiologisten aikalaisteorioiden korostaman yksilöllisen identiteetin rakentamisen projektina. Jos ruumiin esteettistä muokkaamista tarkastellaan identiteettiprojektina, on huomattava, etteivät futuristiklubbaajien identiteetit olleet pysyviä. Tämän asian pohdintaan palaan tarkemmin vielä luvussa 7. Erilisen, erottautuvan, pysyvän ja yksilöllisen identiteetin rakentamisen sijaan edellä kuvatun kaltaisten outouttavien aistikenttien työstämisen voi ymmärtää vähemmistökokemuksen uudenlaisena monikollisena subjektina.⁷⁹ Hätkähtäminen ja hätkähdyttäminen ehdottavat myös ympäristölle avointa, läpäisevää ja huokoista ruumista, sillä sen lähtökohta on jo olemassa olevan materiaalin, ruumiintekniikoiden, kuvien, formaattien (uudelleen)käyttämisen, kierrättämisen ja niistä vaikuttamisessa. Tällaista ruumista ei voi nähdä lähtökohtaisesti singulaarina ja eheänä, vaan pikemminkin verkostomaisena moneutena; ruumiintekniikoiden, kuvien, aistikenttien ja affektien koosteena.

79 Tästä vähemmistökokemuksen tulkintaehdotuksesta olen velkaa työni ohjaajalle Petri Tervolle.

6 NÄYTTELIJÄOPISKELIJAN HORJUTTAMINEN

Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksessa ei-refleksiivisyyteen tähtäävää ruumiintekniikkaa ja siihen sisältyviä arvoja, havaitsemisen- ja suhtautumisentapoja ruumiillistettiin erilaisten harjoitteiden avulla, kuten aiemmin on kuvattu. Vaikka ei-refleksiivinen ruumiintekniikka pyrki estämään olosuhteisiin samastumisen sekä vaikuttamattomuuden omasta ja toisten, erityisesti yleisön, arvioinnista, oli aistimellis-motorisella järkkymisellä, tilanteiden ja mielikuvien kuohuttavuudella, habituallisesta pois horjahtamisella sekä affektiivisellä vaikuttamisella tärkeä osa ”vanhan” habituksen purkamisessa, kuten aiemmin olen jo tuonut jonkin verran esiin. Tekniikan harjoittamiseen kuului erityisten aistikenttien luominen harjoitustilaan ja yhtäältä niistä vaikuttaminen, ja toisaalta kyky antaa vaikuttuneisuudelle muotoa. Eräänlainen avantgardistinen shokki, mikä opetustapahtumaan tuotiin ja jota tulen tässä luvussa valottamaan, oli jossain määrin sukua futuristklubbaajien outoutumiselle. Näyttelijäkoulutuksen shokki tuotettiin mielikuvien, liikkeen, ponnistuksen ja pelon ilmapiirin luomisen avulla. Shokki irrotti ja kohotti kokijansa pois tottumuksen ja turvallisuuden maailmasta.

Turkan pedagogiikassa aistikenttien luomisessa oli kyse kaksisuuntaisesta tapahtumasta; yhtäällä shokinomaisin ulkoisin keinoin ja sisäisin mielikuvien näyttelijäopiskelijan ruumista horjutettiin ja itsen habituallista osaa järkytettiin. Ulkoisen järkytyksen aiheuttama säpsähdys pyrittiin ruumiillistamaan näyttelijäopiskelijan läsnäoloksi eli kyvyksi säteillä aistista vaikutustaan yleisöön. Lisäksi myös kyky vastata shokkiin ei-refleksiivisellä ruumiintekniikalla ja kyky antaa muotoa oli olennaista.

Pyrkimyksen näyttelijän läsnäolon voimistamiseen ja ruumiinesityksen affektoimisen, liitän Turkan näkemykseen siitä, että näyttelijälle oli palautettava tämän arvovalta, jonka näyttelijä oli menettänyt median julkkiksille, kuten poliitikoille, bodaritähdille tai ralliautoilijoille, jotka säteilivät viriiliyttä, tekojen voimaa ja jonkin rajan yli menemistä (kts. Kyrö 1984). Luon ensin lyhyen katsauksen Turkan näkemykseen mediasta, näyttelijän arvovallasta sekä sen palauttamisen tavasta.

Median viriilit kuvat ja näyttelijän arvovalta

Affektiivisen käänteen myötä on esitetty myös kulttuuri-ilmioiden luonteen muuttuneen siten, että affektiiviset suhteet ovat nykykulttuurissa määräävämpiä kuin teollisen kapitalismin kaudella. Huomiota on kiinnitetty muun muassa siihen, kuinka nykykulttuurissa mediasfääriä hallitsevat tunteet ja tunteellisuus eikä median kuvavirrassa vaikuttavinta ole sisältö, vaan affektiiviset, vaikuttavat kuvat. Esimer-

kiksi poliitikkojen suosio ei ensi sijaisesti perustu merkittäville puheille tai teoille, vaan vakuuttavalle tyylille ja tehokkaille eleille (vrt. Kontturi&Taira 2007, 44).

Turkka teki huomioita 1980-luvun suomalaisen kulttuurin ja julkisuuden affektoitumisesta vitaalisten voimien korostamisena Teatterikorkeakoulun avajaispuheessa 31.3.1981;

Näette televisiossa valtiomiesten puhuvan käsillään, annetaan kuvaa jahti- ja metsästysvaistosta, urheilustaan tai saappaistaan tai ratsastamisesta/.../ Jotain peräti olennaista on siinä, että energia ja kyky olla jotakin on ratkaisevaa, mitä ihmiset rahan edestä katsoo. /.../Tarkoitin sitä, että perusenergia on huomattavasti tärkeämpi.

Näyttelijällä ei ollut arvovaltaa, ralliautoilijalla sen sijaan oli, kuten Turkka totesi Teatterilehdessä 8/84:

Katsoja tietää, että ralliautoilija on tullut jonkun siivilän läpi, kuka tahansa ei ole siihen hommaan päässyt (Kyrö 1984, 5).

Lisäksi Turkka huomioi avajaispuheessa, kuinka Kike oli syrjäyttänyt aikakauslehtien kansikuvissa Ritva Valkaman. Kike Elomaa oli 1980-luvun kuuluisa kehonrakentajatähti, jolla oli äärimmilleen treenattu vartalo ja suuret, bodatut lihakset.

Ymmärrän Turkan viitanneen sellaisiin mediankuviin, jotka fokusoivat esimerkiksi valtiomiesten ja bodajatähtien vitaalisten voimien korostamiseen ohi merkitysten, muodon ja sisällön. Tällä vitaalisuuden tai viriilisuuden korostamisella on yhtymäkohtia aiemmin esille tuotuun näkemykseen affektiivisen kommunikaation merkityksen lisääntymisestä jälkiteollisessa yhteiskunnassa ja mediassa (vrt. Lash 1995). Affektiivisessä kommunikaatiossa ensisijainen viesti on affekti tai emootio, ei kielellisesti artikuloituva sisältö. Lisäksi vitaalisten voimien korostamisella on pitkä jatkumo teatterihistoriassa näyttelijän läsnäolon merkityksessä. Turkan näyttelijäopiskelijoiden ruumiin esteettisen luomisen prosessissa vitaa-

lienergialla⁸⁰ oli merkittävä osa. Näyttelijän arvovallan palauttaminen tapahtui muun muassa läsnäolon ruumiillistamisena.

Nähdäkseni juuri läsnäolon avulla pyrittiin ruumiillistamaan näyttelijäopiskelijaan myös sellaista arvovaltaa, mitä median kuvat pystyivät välittämään korostamalla kuvattavan hahmon viriiliyttä.

Aiemmissä tutkimuksissa niin Anneli Ollikainen (Ollikainen 1988, 95) kuin Janne Tapperkin ovat päätyneet siihen, että Turkan koulutuksessa pyrittiin näyttämöauktoriteetin vahvistamiseen. Tapperin mukaan koulutuksessa kurotettiin kohti poliitikon kaltaista julkista edustavaa hahmoa. Hän vertaa koulutuksen pyrkimyksiä Paolo Virnon näkemyksiin siitä, kuinka postfordistisessa kulttuurissa esiintyjän on poliitikon tapaan tärkeää herättää uskonmäärää, omistushaluja ja sympatiaa katsojissa (Tapper 2012, 139-138). Kumpikaan ei kuitenkaan selkeästi yhdistä näyttämöllisen arvovallan palauttamista näyttelijän läsnäolon tekniikoiden opettamiseen/ oppimiseen.

Näyttelijähaastatteluissa läsnäolo-termi nousee esiin joitain kertoja. Kuitenkaan itse termi ”läsnäolo” ei näyttäisi haastatteluaineiston valossa kuuluneen koulutuksessa keskeisesti käytettyyn sanastoon. Sen sijaan ideaalinäyttelijän ominaisuudet sekä harjoitteiden pyrkimykset, joita 4. luvussa olen kuvannut, yhdistyvät läsnäolo-termin teoretisointiin esitys- ja teatteritutkimuksen parissa.

6.1 Läsnäolo

Läsnäolo on esitystutkimuksessa tunnetusti perustava mutta kiistanlainen termi, sisällöltään laaja ja monimuotoinen. Esimerkiksi Gabriella Giannachi, Nick Kaye ja Michael Shanks tuovat esiin teoksen *Archeologies of Presence* (2012) johdannossa, kuinka keskustelu näyttelijän läsnäolon luonteesta on ollut teatterin-, draaman- ja esitysteorian keskiössä 1950-luvulta lähtien ollen tärkeä osa myös avantgarden ja postmodernin esityksen diskursseja. Läsnäolo herättää kysymyksiä itsetietoisuu-

80 Catherine Packhamin mukaan vitalismi on teoria elämää generoivasta ja ylläpitävästä ei-mekaanisesta voimasta, joka toimii ruumiissa tai ruumiiden kautta. Oletus vitaalista elämän periaatteista, mystisestä ei-mekaanisesta elämänvoimasta, jonka energiat animoivat (liikuttavat) elävää luontoa, tuli keskeiseksi tavaksi ymmärtää luontoa 1700-luvulla. Elämän itseaktiivista voimaa ei ollut liikelakien eikä Jumalan käden aikaansaamaa, vaan elävään materiaan itseensä liittyvää ainutlaatuisuutta (Packham 2012, 2). Packhamin mukaan romantiikka muunsi kokeellisessa, havainnoivassa tieteessä ilmenneen teknisen oletuksen vitaliteetista yleiseksi luovaksi voimaksi. Vitaalin voiman ymmärrettiin läpäisevän dynaamisen maailmankaikkeuden niin orgaanisessa luonnossa, luovassa nerossa kuin transsendenttissa hengessä. Romantiikan vitalismi osallistui debattiin inhimillisen subjektin perustasta (constitution) ja ruumiin sekä mielen suhteesta. Vitaalisen periaatteen ymmärrettiin ohjaavan olennaisia ruumiillisia toimintoja, refleksiä, kommunikaatiota. Vitalismi haastoi René Descartesilta periytyneen näkemyksen mielen hallitsevasta suhteesta ruumiiseen antamalla suuremman autonomian tiedostamattomalle ja ruumiin välittömälle itsesäätelylle. Ruumis ei ollut enää mielen passiivinen käskyläinen (Packham 2012, 11). Myöskään elämää ei nähty vain järjen järjestyksen fyysisenä ja passiivisena entiteettinä, vaan jatkuvana, virtaavana, dynaamisena ja äärimmäisen vaikeasti tavoitettavana voimana, joka kommunikoi ja tuli olevalle vitaalin voiman liikuttamisessa ruumiissa (emt. 19).

den ja esityksen luonteesta sekä itsen ja roolin esittämisestä. Läsnaolon diskurssit ovat käsitelleet suhdetta elävän ja medioidun välillä sekä huomioineet välittömään, autenttiseen ja originaalisuuteen liittyviä kysymyksiä. Läsnaolo implikoi myös todistamista sekä vuorovaikutusta. Teatterissa läsnäolon kokemus on usein yhdistetty kohtaamisen käytäntöihin, erojen havaitsemiseen sekä suhteessa olemiseen jonkun tai jonkin kanssa sekä outoon/ outouttavaan (uncanny) kohtaamiseen oman itsen kanssa. Toisaalta läsnäolo ei kutsu pohtimaan vain yksilöllistä kokemusta, havaintoa ja tietoisuutta, vaan suuntaa huomiota myös itsen-kysymyksen ulkopuolelle; sosiaaliseen ja tilalliseen ulottuvuuteen sekä yhdessä olemiseen (co-presence). Läsnaolo implikoi myös ajallisuutta, 'tässä ja nyt' on aina liittynyt muistin ja odotuksen kanssa (Giannachi & Kaye & Shanks 2012, 1-25).

Jane Goodall on puolestaan kiinnittänyt huomiota näyttämöläsnäolon (stage presence) poetiikkaan eli kieleen, jolla läsnäoloa lähestytään erilaisissa konteksteissa. Hän kysyy, mitä idea läsnäolosta, siitä, että joku ruumiillistaa läsnäoloa erityisenä laatuna, pitää sisällään? Voidaanko läsnäoloa kultivoida, trenata? Missä määrin läsnäolo on riippuvainen sitä todistavan odotuksista ja havainnosta?

Goodall kirjoittaa, kuinka länsimainen teatteri on assosioinut läsnäolon usein orientaaliin esityksiin, joiden traditiota urbaani moderni kulttuuri ei ole onnistunut katkaisemaan. Tästä tunnettuina esimerkkeinä Goodallin mukaan ovat Antonin Artaudin vaikuttaminen balilaisista tanssijoista tai Gordon Craigin intialaisesta traditiosta elvyttämät ylimarionetit, joiden Craig uskoi toimivan kanavana luovalle voimalle tuoden asiat läsnä oleviksi imitaation sijasta. Modernin teatterin uudistajien tapa etsiä Orientista mallia näyttelijän läsnäololle 1900-alun alkuvuosikymmeninä liittyi Goodallin mukaan heidän haluunsa uudelleen vitalisoida eurooppalainen näyttämö ja aikaan saada transformatiivinen kokemus. Eurooppalaisen, eli tieteellisen, kaupallisen, teknologisen, teollisen, omasta progressiostaan tietoisin kulttuurin, ei nähty olevan kykenevä olemaan kosketuksissa arkaisten energioiden kanssa (Goodall 2008, 3-4).⁸¹

Goodall erottaa toisistaan edellä mainitun orientalistisen liikkeen mukaisen käsityksen läsnäolosta sekä käsityksen, joka alkoi painottaa poissaoloa. Jälkimmäiseen vaikutti uuden teknologian kehittyminen 1900-luvun alkupuolella (Goodall 2008, 6). Esimerkiksi 1980 – 90 -lukujen poststrukuralistit lähestyivät läsnäoloa

81 Erika Fischer-Lichte käyttää esitysten kulttuurisesta vaikuttamisesta ja eurooppalaisten ja ulkoeurooppalaisten teatteritekniikoiden sekoittumisesta termiä "interweaving". Tämä eurooppalaisen teatterin kulttuurin vaikuttaminen sai alkunsa 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla, kun eurooppalaisten matkustajien raportit ulkoeurooppalaisista teatterimuodoista, erityisesti aasialaisesta teatterista tulivat yhä tarkemmiksi ja kun 1900-luvun alkupuolella muun muassa japanilaiset ja kiinalaiset teatteriryhmät vierailivat ensimmäistä kertaa Euroopassa. Esimerkiksi Edward Gordon Craig sekä Antonin Artaud inspiroituvat ulkoeurooppalaisten ryhmien kiertueista käyttäen hyväksi näkemiensä esitysten tekniikoita omassa projekteissaan. Myös modernin teatterin psykorealistiset tekniikat siirtyivät osaksi muun muassa japanilaista teatteria. Interweaving- käsite "designates those exchanges between cultures that open up new possibilities for the artists involved, and/or those that enable audiences to enter a new realm of experience" (Fischer-Lichte 2010, 116).

enemmänkin ideologisena ja performatiivisena väitteenä kuin erityisenä tilana, laatuna tai kokemuksena (Giannachi, Kaye, Shanks 2012, 7). Kun läsnäolon ymmärrettiin viittavan tässä ja nyt -hetkeen, kuten Artaud ja Craig ymmärsivät, niin moderni representaation teknologia; kuten valokuvat tai elokuvat, nähtiin läsnäoloa ja sen nyt-hetken korostusta vahingoittavana vihollisena (Goodall 2008, 6).⁸²

Goodallin mukaan länsimainen moderni ajatusmaailma kantaa itsetietoisuudesta seuraavan etäisyyden ja vieraantumisen taakkaa. Teatteri on kuitenkin ollut paikka, jossa on ollut mahdollista jatkaa sitoutumista ”yliluonnolliseen” ja tieteelliselle tiedolle ja asenteelle ”käsittämättömään”, sekä ”energioihin”. Tämän kaltainen näkemys modernin maailman vieraannuttavista vaikutuksista ja teatterin kyvystä ylittää vieraannuttavat jaot näyttelijän ei-refleksiivisessä tilassa ja läsnäolossa, toistui myös Turkan näyttelijäkoulutuksessa.

Goodall erottaa toisistaan käsitykset inhimillisestä ja yli-inhimillisestä läsnäolosta. Nämä kaksi käsitystä ovat hänen mukaansa löydettävissä länsimaisen teatteritradition ytimestä. Ensimmäinen kuuluu treenaamisen ja teknisen kyvykkyyden alueelle, mihin kuuluvat esimerkiksi äänenkäyttö sekä eleiden tai kasvonilmeiden estetiikka. Toinen implikoi läsnäolon mysteeristä laatua, sisäisen voiman ja säteilyn kykyä. Se viittaa maagikon kosmokseen, jota hallitsevat metafysiset voimat (emt. 8). Ben Spatz on tarkastellut Goodallin edellä esittämää dualistista käsitystä näyttelemisestä ja läsnäolosta ’ylittämisen/yljäämän trooppina’. Kielikuvan esittämän romanttisen jaon mukaan taito tai tekniikka voi olla vaikuttavaa mutta ontologisesti alempiarvoista todelliselle läsnäololle, joka ymmärretään kvasimystisenä voimana. Ylijäämän trooppi toistaa jakoa ja erontekoa ’vain tekniikan’ ja ’enemmän kuin tekniikan’ välillä ja kiteytyy romanttisessa ideassa lahjakkuudesta, jota ei voida opettaa tai oppia (Spatz 2015, 115).

Miten Turkan näyttelijäkoulutuksessa läsnäoloa ruumiillistettiin? Miten ruumiillistaminen oli yhteydessä tilallisuuteen, tilan ja tilanteen kokemukseen sekä itsen avautumiselle sille, mikä on sille toista, vierasta?

82 Walter Benjamin toi, Paul Valérya siteeraten, esiin näkemyksen tulevaisuudesta, missä taideteoksen ”läsnäolo” voitaisiin saavuttaa ajallisesta ja tilallisesta etäisyydestä huolimatta eikä se olisi kiinnittynyt oletukseen jonkin tai jonkun läsnäolosta. Benjamin viittasi erityisesti elokuvaan, joka näin implikoi yhteyden menetystä alkuperään. Puutteesta ja menetyksestä tuli Goodallin mukaan Benjaminin kuuluisan ”Taide mekaanisen uusinnettavuuden aikakaudella” -esseen teema. Tämän myötä luovuudesta, neroudesta, ikuisista arvoista sekä ’läsnäolon mysteeristä’ tuli epäajanmukaisia käsitteitä. Erityisesti elokuva tuotti näyttelijän auran vähentymisen efektin. Kun taideteosta oli mahdollista uudelleen tuottaa mekaanisesti, ”the quality of its presence is always depreciated” (Goodall 2008, 5). Myöhemmin Jacques Derrida assosioi läsnäolon kadotettuun alkuperään sekä illuusioon täyteläisestä olemisesta siirtäen fokuksen läsnäolosta poissaoloon. Jotain on aina poissa, kateissa, ja läsnäolon etsintä on itsessään puutteen ilmaisu. Näin ollen läsnäolo Derridan mukaan implikoi aina poissaoloa, sillä läsnäolo ja poissaolo ovat riippuvaisia toisistaan (emt. 5). Dekonstruktio korostaa representaatiota ideologisena ja performatiivisena väitteenä. Siinä jokin on läsnä jonkin poissaolon kustannuksella. Dekonstruktiossa läsnäolo ei kiinnity ensisijaisesti esiintyjän tilaan ja laatuun eikä katsojan kokemukseen siitä.

Mielikuvilla horjuttaminen

Turkka oli ilmoittanut näyttelijälle tärkeiksi kyvyiksi lumoamisen ja taikomisen taidon (teatterilehti). Näyttäisi siltä, että myös turkkalaisen näyttelijän tuli olla maagikko, jolla olisi katsojan havaintoon ja aisteihin vaikuttavaa lumovoimaa. Myös näyttelijähaastatteluissa (tMc haastattelu 11.1 2008) todettiin, että eräänä päämääränä oli sellainen näyttelijä, jolla on ”kyky vangita katsoja”. Lisäksi näyttelijä Taisto Reimaluoto artikuloi muun muassa seuraavasti:

Ei välttämättä tarvitse olla näyttämöllä vaarallinen mutta on täynnä yliluonnollista voimaa tai energiaa, joka on vastustamatonta. (Tuisku 2011, 88)

Turkan koulutuksessa Goodallin kuvaama maagikon maailma kytkettiin kuitenkin osaksi harjoitteita sekä ei-refleksiivistä tekniikkaa. Vaikka läsnäolo yhdistettiin voimaan ja viettienergiaan, sen kanssa kosketukseen pääsemistä, sille antautumista sekä sen hallitsemista käsiteltiin tekniikan asiana. Se ei siis toistanut ajatusta läsnäolosta näyttelijäyksilön lahjakkuutena. Haastatellut kertoivat, kuinka mielikuvien mieleen lataaminen, näyillä itsensä täyttäminen johti itsensä shokeeraamisen lisäksi myös siihen, että näyttelijä näytti ajattelevan, olevan läsnä. Mielikuvat, liike ja ponnistus tai luokkahuoneeseen luotu aisteja terästävä atmosfääri olivat tapoja päästä ei-refleksiiviseen tilaan, jossa ei ollut tietoinen itsestään. Päämääränä oli, kuten eräs naisnäyttelijä ilmaisi:

110 prosentin läsnäolo, aistit auki, vapaaseen tilaan pyrkiminen. (tNa haastateltu 27.9 2008)

Eräs miesnäyttelijä muisteli, että ohjeena saattoi mielikuvien kuohuttavuuden korostamisen sijasta olla myös arkisesti;

Käykää vaikka mielessä sadasta ykköseen läpi. Pääasia, että jotain vilskettä on päässä”. (2M haastateltu 11.1 2008)

Näyttele vaikka niin, että ajattelet mihin päin kuuma vesihana kääntyy. (4Ma haastateltu 25.1 2008)

Mä yritän saada itseni semmoseen tilaan, etten ajattele liikaa ja silloin niitä näkyjä rupee tulee. (2M haastateltu 11.1.2008)

Se vaatii fyysisen valmistautumisen, että keho suostuu olemaan mielikuvi- tus. (2N haastateltu 11.1 2008)

Mielikuvien voiman tuli vaikuttaa näyttelijän koko ruumiiseen, ”mennä krooppaan” (2N haastateltu 11.1.2008) saattaen ruumiin intensiiviseen, liikkuvaan, ”kuohkeaan” tilaan. Tällöin nousevat pulssi ja hengitys (2N haastateltu 11.1.2008).

Esa Kirkkopelto toi näyttelijähaastattelujen yhteydessä esiin, kuinka näyttelijäopiskelijoiden näkyjen eli aistimellis-ruumiillisten kuvien vaikutus perustui niiden välisten suhteiden ymmärtämiselle ja niistä vaikuttumiselle. Tämän kaltaisella käsityksellä kuvien keskinäisestä suhteesta on yhteys Sergei Eisensteinin käsitykseen montaaista⁸³. Mielikuvien kuohuttavuus yhdistyi näin avantgardistiseen shokkivaikutukseen muun muassa mielessä koetun kuvavirran attraktiona, jonka vaikutus ei perustu perättäisten kuvien narraatioon. Sen sijaan pyritään saattamaan kaksi erillistä kuvaa yhteyteen keskenään siten, että ne synnyttävät näin uuden merkityksen tai havahtumisen, joka ei palaudu kumpaankaan kuvaan. Eisenstein uskoi montaaasin emotionaaliseen vaikutukseen ohi elokuvan muun kerronnan. Montaaasi oli Eisensteinille, kuten laajemminkin vuosisadan alun avantgardisteille, väline ihmismielen muokkaamiseen. Eisensteinin mukaan elokuva-attraktio tai attraktio-montaaasi ja siihen sisältyvä kuvien välinen konflikti toimivat herättämällä mielleyhtymiä ja kesuuran aikaan saamaa ekstaasia eli hyppäystä pois ”omasta itsestä, josta tulee väistämättä hyppäys toiseen laatuun” (Eisenstein 1999, 287).

Näyttää siltä, että myös Turkan koulutuksessa mielikuvien kuohuttavuus tavoiteltiin erillisten ja ristiriitaisten kuvien yhteyksien välähdyksenomaista tajuaamista ja niiden aikaan saamaa ”suunniltaan joutumista” (vrt. Eisenstein 1999, 277). Näin ne toimivat tottumuksia ja totunnaisuuksia horjuttaen sekä kokemisen emotionaalista intensiteettiä kohottaen elokuvalle tyypillisen attraktion tavoin. Mielikuvien yhteyksien oivaltaminen purki ”vanhaa ja sovinnasta” habitusta ja outoutti havaitsemisen-, suhtautumisen- ja aistimisentapaa niin, että koko ympäristö ja kokemus ympäristöstä ja itsestä kokijana värittyi ja kohottautui arkitodellisuudesta. Näyttelijä haltioitui ei-narratiivisten mielikuvien yhteyksistä.

Vaikuttuminen ymmärrettiin myös energisoitumisena sekä myös ”energian siirtämisenä”.

Me siirrettiin myös maata pitkin energiaa Joukon kanssa. Jollain uhkaamisella pyrkii vaikuttamaan toiseen ja se siirtää energiaa, että se vaikuttaa siihen toiseen. Sit jos tapahtui jotain kummaa, niin se selitti sen aina, ettei tässä mitään mystistä, se on vaan energiaa, joka kulkee pitkin maata. (tMc haastateltu 22.11.2008)

83 Muun muassa Pauliina Hulkko (2011, 28) ja Anneli Ollikainen (1988, 163-166) ovat tuoneet esiin Eisensteinin vaikutuksen Turkan dramaturgia-käsitykseen.

Ajatus energiasta vaikuttavana voimana, elämänvoimana ja läsnäolona on ollut siis keskeisessä osassa niitä näyttelijäntytön teorioita ja oppeja, jotka ammentavat läsnäolon käsityksensä Orientaalisesta jatkumosta. Näin näyttäisi tapahtuneen myös Turkan koulutuksessa. Eugenio Barban mukaan energia viittaa näyttelijäntytön aineettomaan laatuun, jota on vaikea kuvailla tai mitata. Vaikka ”energian siirtoa” ja vaikuttamista materiaalsen maailman objekteihin harjoitettiin Turkan koulutuksessa⁸⁴, oli harjoitteiden päämääränä nähdäkseni näyttelijäopiskelijan ruumiin ”energisoiminen”, virittäminen, vitalisoiminen.⁸⁵

Liikkeestä vaikuttaminen

Myös itse *liikkeellä*, harjoitussalissa yllä pidetyllä puhtaalla kinesiksellä vailla eleellisiä merkityksiä oli tunnelmaa tihentävä ja intensiivistä olemassa olon tunnetta vahvistava vaikutus. Näyttelijä Taisto Reimaluoto selitti liikkeen kokemusta seuraavasti:

En osannut kyseenalaistaa, mutta se oli hirveän kiihottavaa ja nostatti adrenaliinia, kun sai muiden ihmisten kanssa tehdä suuria fyysisiä harjoitteita. Kaikki meni liikkeen ja fyysisyyden kautta, semmoisen mylläkän. Koko ajan oltiin mylläävässä tilassa. Se tuntui huumaavalta... (Tuisku 2011, 87).

Samankaltaisia tihentyneen olemassaolon tunteen, innostuksen sekä ilon aistikkenttään kaltaistumisen kokemuksia suhteessa kinesikseen löytyy muun muassa Anneli Ollikaisen (1988, 29-94) dokumentoimasta kuvauksesta Tuhannen ja yhden yön kertomusten (1983) harjoituksista.

Liikkeestä vaikuttaminen johti sekä refleksiiviseen tietoisuuteen habituksensa rajoista, että sisäisen refleksiivisen jaon katoamiseen uppouduttaessa liikkeeseen. Lisäksi yhteisesti harjoitetun liikkeen ylläpitäminen johti myös eräänlaisen opiskelijoiden keskeisen kollektiiviruumiin kokemiseen. Moninaiset liikettä, ääntä,

84 Vrt. Satu Silvon kuvailema hammaslääkärituoli-harjoite Pentti Paavolaisen teoksessa *Aikansa häikäisevä peili* (1999).

85 Esimerkiksi Philip Zarilli tai Erika Fischer-Lichte eivät ajattele, että läsnäolo on esiintyjään kiinnittyvää. Zarillin mukaan läsnäolon kokemus syntyy esiintyjän suhteesta koko esitysympäristöön; dramaturgiaan, scoreen sekä esitystilän materiaalsen maailmaan (Zarilli, 2012). Fischer-Lichtelle läsnäolo määrittyy näyttelijöiden ja katsojien yhteisesti jakamasta ruumiillisesta läsnäolosta. Hän jakaa läsnäolon käsitteen; heikkoon, voimakkaaseen ja radikaaliin. Heikko läsnäolon käsite viittaa näyttelijöiden ja katsojien yhteisesti jakamaan ruumiilliseen läsnäoloon. Näyttelijän fenomenalisen ja semioottisen ruumiin välinen jännite on olennainen katsojan havainnossa. Läsnäolo voimakkaana käsitteenä määrittyy näyttelijän hankittuna kykyä atraktoida katsoja niin, että tämä havaitsee näyttelijän puoleensa vetävyyden energian lähteenä. Katsoja kokee näyttelijän olevan läsnä epätavanomaisen intensiivisesti. Radikaalissa käsitteessä näyttelijä havaitaan vain fenomenalisen ruumiina, joka ei ole ilmaisen väline eikä materiaalsen alusta merkeille, vaan saa aikaan havaitsijassa erilaisten dikotomioiden romahtamisen ja transformatiivisen esteettisen kokemuksen (Fischer-Lichte 2012, 103-118).

mielikuvaa, ponnistusta, rasitusta, lihasten jännittämistä ja rentoutusta sisältävät harjoitteet, kuten Ollikaisen kirjasta (1988) käy ilmi, pyrkivät muun muassa lisäämään näyttelijän tietoisuutta sosiaalistuneen ruumismielensä eli habituksen toiminnasta ja rajoista. Tämän lisäksi harjoitteet pyrkivät lisäämään rohkeutta rajojen ylittämiseen, eli totunnaisten havaitsemisen ja suhtautumisen tapojen horjuttamiseen. Totunnaisuuksien purkamisessa osansa oli rasittavalla liikkeellä, puhtaalla kinesiksellä, jolla on potentiaalia aikaan saada emootioita sekä kinesiteettisiä aistimuksia ja näin muutoksia ruumiin olosuhteissa (vrt. Noland 2011, 4). Liike avasi kuitenkin ilon ja vitaalin uudistumisen tunteen lisäksi myös kivun aistikutant. Kipu ja väkivalta ovat olleet avantgardetaiteessa tyypillisiä keinoja muutoksen aikaan saamiseksi aistikutantssä ja kokijassa. Kipu ja väkivalta aikaan saavat aistikuvia, joissa ruumis tulee kokemuksen keskiöön. Crossleyn mukaan suuressa osassa jokapäiväisiä toimintoja, ruumiimme jää kokemuksamme takalalle. Sen sijaan kipu tai ponnistelu nostaa kivun kokijalle hänen ruumiinsa etualalle ja kokemuksen keskiöön. Toisin sanoen hän tulee tietoiseksi ruumiistaan (vrt. Crossley 2006a, 80–81). Turkka itse artikuloi, että vasta ponnistuksessa ihminen oppii tuntemaan itsensä ja omat rajansa (Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun syyskauden avajaispuhe 30.8.1982 sekä 14.9.1983). Omiin rajoihin tutustuminen tarkoittaa Nick Crossleyn mukaan ruumiin refleksiivistä tematisoitumista subjektiminälle. Liikkeellisessä ponnistelussa ihminen yksilöityy.⁸⁶

Ja toisaalta jatkuvassa pitkäkestoisessa liikkeessä saattoi subjektiminän ja objektiruumiin jako kadota liikkujan upottua liikkeen virtaan (vrt. Crossley 2006a, 105). Sisäinen refleksiivinen jako saattoi näinkin hetkellisesti kumoutua.

Eikä vain sisäinen jako hetkellisesti kadonnut, vaan myös jako ruumiiden väliltä saattoi hetkellisesti liueta. Jatkuvan liikkeen ja myös yhtenäisen äänen yhdessä tuottaminen häivyttivät rajaa näyttelijäopiskelijoiden yksilöruumiiden väliltä. Näyttelijät itse puhuivat ”hurmioitumisesta”, ”haltioitumiskyvystä” ja kertoivat harjoitteista, jotka sisälsivät jatkuvaa yhteistä äänen tuottamista ”äänimattona”, sekä liike- ja tuntoaistisen yhteyden kokemista ”ihmiskasoina, jotka möyryävät keskenään” (tMb haastattelu 27.9.2008). Keskeytymätön äänen tuottaminen vapautti yksilöllisistä sosiaalisista tuntemuksista, kuten äänen päästämisen noloudesta tai häpeästä. Yhteisen äänen tuottaminen ruokki ”[...] ajatuksia, näkymiä, ajatuksen juoksua ja assosiaatioketjuja” (Tuisku 2011, 92). Näin näyttelijäopiskelijoiden oli mahdollista kokea ja esittää eräänlainen kollektiiviruumis vailla kokemusta erillisistä ja suljetuista mutta rinnakkain treenaavista näyttelijäruumiista.

Hurmioitunut ryhmähabitus assosioituu uskonnollisten herätysliikkeiden hurmoksellisuuteen, jota puolestaan on suomalaisessa historiatutkimuksessa

86 Vrt. Carrie Noland (2011, 4): ”The knowledge obtained through kinaesthesia is thus constitutive of – not tangential to – the process of individuation”.

tulkittu rahvaalle ainoana tarjolla olevana mentaalisenä jäsennyksenä kanavoida modernisaation mukanaan tuomaa yksilöllistymisahdistusta (Jalava 2005, 65).

Turkan pedagogiikan hurmoksellisen ryhmähabituksen voi niin ikään ymmärtää esittävän modernille, suljetulle, autonomiselle yksilö – käsitykselle olemusajatteluineen vaihtoehdoisen - avoimen olemisen tavan - missä ruumis avautuu liikkeessä, ponnistelussa ja näkyjen vallassa vaikuttumaan toisistaan sekä ympäristöstään.

Vaikuttuminen äkkinäisistä tunnelman muutoksista

Mielikuvien ja liikkeen lisäksi harjoitussalissa vaikututtiin pedagogin aikaan saamista tunnelman muutoksesta. Siinä harjoitussaliin synnytetty havahduttava aistikutta ylitti harjoitettavan näytelmän ja sen esitysmaailman ja repliikkien kielelliset merkitykset. Tarkastelen seuraavaksi shokin, karismaattisuuden ja itsehallinnan harjoitussaliin avaamia ruumista vitalisoivia ja havaintoa sekä kokemusta outouttavia aistikenttiä.

Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksen - erityisesti kevään 1983 pääsykokeiden - väkivaltaisuudesta kirjoitettiin jo Turkan professori- ja rehtoriaikana⁸⁷. Symbolinen väkivalta suosikkijärjestelmiseen, tasoryhmiin osin mielivaltaisesti sijoittumisineen sekä todellisen väkivallan uhka näyttävät olleen osa Turkan näyttelijäkoulutusta ja itsen esteettis-moraalista tuottamista. Väkivaltaisen ulottuvuuden vaikutus toimi ennen muuta tilanteisella, ruumiillis-aistimuksellisella tasolla. Pedagogin huuto, käskyt, sättiminen, vertailu ja mielivaltaisen suosikkijärjestelmän ylläpito terästivät aisteja ja laittoivat adrenaliinin ryöpsähtämään. Ne aikaan saivat sekä valppauden että varuillaan olon tilan vaaran tai uhan tunteen virittäessä aistikenttää. Niiden äkkinäisyys ja arvaamattomuus olivat shokinomaista. Osa opiskelijoista koki kuitenkin uhkaavuuden omaa tekemisen intensiteettiä ruokkivana:

Koki sen hyväksi tavaksi, kun noissa harjoituksissa pelästytetään itse isommassakin mittakaavassa. Myös tietoisesti pelästytti itseään Turkalla, että sai itsestään sitä persoonallista efektiä siihen” (7Ma haastateltu 22.11 2008).

Mä luulen, että pedagogiikkaan kuuluu olennaisesti se uhkan ylläpitäminen (7Ma haastateltu 22.11 2008).

Symbolinen väkivalta sekä myös todellisen väkivallan uhka (7Ma haastateltu 22.11 2008.) aktualisoituivat opiskelijoiden ruumiissa, jotka saattoivat muuttua shokin, tasapainosta pois horjahtamisen aikaan saaman ruumiin olosuhteiden

87 Esimerkiksi Aamulehti 1.7 1983, Iltalehti 31.5 1983.

muuttumisen, kuviksi. Samalla tavoin kuin mielikuvien attraktiivinen montaasi kuohutti ja vaikutti emotionaalisesti sekä aistikuvallisesti muuttaen hetkellisesti opiskelijan havaitsemisen- ja suhtautumisentapoja, myös pedagogin ohjeilla, käs-kyillä ja huudoilla lataama tila ja tilanne saivat aikaan järkkymiseen perustuvan virittymisen. Parhaassa tapauksessa luokkahuoneeseen luodun aistikentän kauhua todistavissa silmissä ja järkkymistä kokevassa ruumiissa terävöityi aistimuksia ja emotionalisuutta ja ne edelleen ruokkivat mielikuvien virtaa. Pahimmassa tapauksessa pelon aistikentän kokeminen ja shokin kuvaksi tuleminen johtivat lamaan-nukseen, ajattelun tyrehtymiseen ja toisteiseen, ”pakkoliikkeeseen” habitukseen. Anneli Ollikaisen julkaisemattomista muistiinpanoista käy ilmi, kuinka pedagogin massiivisesti höykkyttämän näyttelijäopiskelijan ruumis palautui aina, pedagogin varoituksista huolimatta, huojuvaan liikkeeseen. Sen sijaan, että shokin vaikutus olisi outouttanut totunnaisen tavan havaita ja kokea habituksensa ja ympäristönsä ja vitalisoinut ruumiin valppaaksi ja kuohkeaksi, se aikaan saikin ”ruumiskappaleen” (vrt. Tervo 2006). Eli kaikenlaisista havainnoimisen- ja suhtautumisentavoista orpoutuneen kokijan, joka roikkui toisteisen, huojuvan liikkeen suomassa tunnistamisen turvassa⁸⁸.

Ajatus ja käytäntö liittyen habituksen purkamiseen ja horjuttamiseen sisältää aina väkivaltaisen aspektin. Tervo on kuvannut, kuinka valtajärjestelmät ja vallan tekniikat - myös avantgardistinen tekijyys - massoittavat ihmisruumiita väkivallalla ja shokilla, jolloin habituksen takaaman tunnistettavuuden ja turvan sijalle astuu *ruumiskappalemaisuus* viskeraalisten ja proprioseptisten aistimusten efektinä; huutona, voihkeena, hengästyminenä, säpsähdyksinä. Ruumiskappalemaisuus merkitsee orpoutumista henkilöydestä, kansalaisuudesta, sukupuolesta, identiteetistä (Tervo 2006, 14). Toisin sanoen ruumiskappalemaisuudessa ei ole habituksen, itsen itseksi tunnistamisen turvaa. Fyysinen rasitus ja shokki epävarmuutta ja pelkoa ruokkivien olosuhteiden luomisena sekä käsityskyvyn ylittävi-en kuvien kestäminenä olivat Turkan koulutuksessa tapoja riisua jokapäiväisen elämän sosiaalistamaa habitusta. Väkivaltaisena ja kivuliaana koetun riisumisen vapauttavana vastinparina toimi liike ja liikkeen aistimus.

Näyttelijä Taisto Reimaluoto muisteli pääsykokeita:

Hän pisti meidät liikkeelle silloin jo, vähän niin kuin säikytteli meitä (Tuisku 2011,85.)

Pedagogin tölväisyys ja sättimiset saatettiin siis kokea myös positiivisesti liikkeelle panevana voimana. Vaikka ne järkyttivät harjoitussalin tunnelman yhtäk-

88 Hannu Tuisku on käsitellyt ek-staattiseksi nimeämäänsä Turkan pedagogiikkaa muun muassa luovan tilan ja häiriötilan jaotellulla, missä jälkimmäinen viittaa pysähtyneisyyden tilaan, stagnaatioon (Tuisku 2011).

kisyydellään, arvaamattomuudellaan, väkivaltaisuuksellaan ja sysäsivät liikkeelle aistikentän tapahtuman, prosessin, ne synnyttivät myös valppautta ja syyn ylittää itsensä esimerkiksi fyysisessä ponnistuksessa. Mutta joissain tapauksissa ne siis saivat aikaan vain kauhun synnyttämää lamaannusta ja aistimellisen kuvavirran tyrehtymistä.

Nähdäkseni pedagogin aikaan saamaan aistikentän äkilliseen ja väkivaltaiseen muutokseen piti oppia myös vastaamaan opitulla ruumiintekniikalla. Sitä piti osata soveltaa siihen, ettei väistämättä kaltaistunut opetustilaan syntyneeseen tunnelmaan; levottomuuteen, paniikkiin, pelästykseen, kahuun. Toisin sanoen, opiskelijan tuli oppia käyttämään ei-refleksiivistä ruumiintekniikkaa hyväkseen siten, että hän kykeni myös säätelemään vaikuttumistaan.

Tällöin opiskelija oli ehkä mennyt ”jonkun läpi”, kuten opiskelijat kutsuivat prosessia, jossa käytiin omien kapasiteettien rajoilla ja koeteltiin henkilökohtaisen habituksen asettamia esteitä. Tulkintani mukaan se, että näyttelijä oppi käyttämään ruumiintekniikkaa siten, että kykeni säätelemään vaikuttumistaan, liittyi näyttelijän arvovallan palautuksen prosessiin. Tällöin hän ei ollut kuka tahansa jokapäiväinen näyttelijä. Turkkahan oli Teatterilehdessä todennut ”yleisesti ollaan sitä mieltä, että kaikkihan me näyttelemme” (vrt. Kyrö 1984).

Näyttelijäopiskelijan virittyneenä, energisoituneena ruumiin esitys syntyi siis habituksen purkamisen ja uudelleen rakentamisen samanaikaisessa, toisiinsa limittyneessä prosessissa, missä tekniikan avulla vitalisiin voimiin kosketuksen saaminen ja niille muodon antaminen oli keskeistä. Kuten Goodall tuo esiin siteeratessaan näyttelijäkoulutuksen opettajaa Julie Holledgea, näyttelijä voi oppia säätelemään läsnäoloa alleviivaavia jännitteitä konrolloimalla fyysistä energiaansa, antamalla sille muodon, pidättämällä tai vapauttamalla sitä (Goodall 2008, 16).

Näyttelijän kriisiytyneenä ruumis

Turkan näyttelijäkoulutuksen pyrkimys ruumiillistaa näyttelijäopiskelijan ruumiinesitykseen läsnäolon kvaliteetti järkyttämällä ruumista ja ”ajamalla sitä kriisiin” (vrt. 7Ma haastateltu 22.11.2008), muistutti jossain määrin Antonin Artaudin näkemyksiä teatterista ja ruumiista. Susan Sontagin mukaan vastoin eurooppalaisen teatterin vuosisataisia perinteitä, missä kieli ja sanat ovat olleet etuoikeutettuja välittämään emootioita ja ideoita, halusi Artaud osoittaa, että emootioiden orgaaninen ja ideoiden fyysikaalinen perusta on näyttelijän ruumis. Artaudin visioissa teatterilla tuli olla voimaa parantaa kielen ja lihan erilleen repeytyminen sekä mielen sisäinen jako. Sontagin mukaan Artaud kuvitteli teatterin paikaksi, jossa ruumis uudelleen syntyy ajattelussa ja ajattelu uudelleen syntyy ruumiissa ja näin teatteri voi yhdistää (jälleen) mielen ja ruumiin (Sontag 2004, 86). Edward Scheer on esittänyt, että representaation sijaan kieli, taide, ruumis ja teatteri toimivat Artaudilla muotoina kanavoida (elämän)voimia.

It is life considered as an inchoate pre-symbolic yearning for the essence, and the actor can bring us close to this force by finding and maintaining the urgency of the impulse to action, an impulse which must be found in the moment of the body's fatal crisis" (Scheer 2004, 4).

Vain kriisissä olevan ruumiin oli mahdollista koetella representaation rajoja (emt. 5).

Myös Turkan näyttelijäopiskelijan ruumis oli affektien, emootioiden ja mielikuvien psykofyysinen perusta. Näyn eli mielikuvan temmatessa ruumiin kaltaiseksi, ruumiinesitystä nimitettiin ”kroppanäyksi”. Siinä näky ruumiillistui liikkeeseen ja hengitykseen. Ja toisin päin; ruumiin affektiivinen järkkäminen, interoseptiiviset kuvat, puolestaan ruokkivat mielikuvien virtaa. Näyttelijän ruumiin olosuhteiden affektiivinen järkkäminen kuohuttavien näkyjen, jatkuvan liikkeen, pitkään jatkunen ponnistelun sekä pedagogin äkkiarvaamatta luoman pelon ilmapiirin kautta kriisiyttivät ruumiin. Kriisissä oleva ruumis huojui ja haroi eri suuntien ja vaihtoehtojen välillä. Vaikka näyttelijäopiskelijat pyrkivätkin tilaan, missä sisäinen refleksiivinen jako pyrki hetkellisesti kumoutumaan, ei koulutuksen tavoitteena välttämättä kuitenkaan ollut näyttelijän lopullinen eheyttäminen. Pikemminkin horkkamaisessa ja kouristelevassa ruumiinesityksessä manifestoitui eheytyksen pyrkimyksen ja sen epäonnistumisen välinen ristiriita. Tässä merkityksessä kyseessä oli eräänlainen kuva modernin ihmisen emansipaation epäonnistumisesta; siinä yritys kumota erillisyyttä aiheuttavat jaot (minän ja itsen jako, sisäisen ja ulkoisen jako, minän ja maailman jako) vääjäämättä epäonnistuvat.

Artaudin visioissa teatterin ja näyttelijän ruumiin voima ei siis perustunut draamatekstille eikä representaatiolle todellisuuden jäljittelynä.⁸⁹ Samankaltaisesti voidaan todeta, ettei näyttelijäopiskelijan ruumiinesityksen voima ensi sijaisesti perustunut draamatekstille ja sen määrittämien toimintojen jäljittelylle eikä uskotavien henkilöhahmojen luomiselle. Sen sijaan ruumiinesityksessä, sen jatkuvassa ponnistelussa ja ristiriidassa, oli vaikuttavaa affektiivista ja emotionaalista voimaa, mikä oli mahdollista sekä näyttelijän että todistajan kokea erityisenä läsnäolona.

Scheer on huomionnut, että Artaudin peräänkuuluttamat teot eivät ole kaikkien suoritettavissa, vaan edellyttivät valmistautumista (Scheer 2004, 5) Turkan koulutuksessa toistui ajatus itseriittoisesta ruumiista, joka kykenee tekniikkansa avulla säätelemään vaikuttumistaan. Koulutuksessa uskottiin välittömien, affektiivisten impulssien habituksen turvaa rikkovaan voimaan ja libidinaalisen energian vapautumiseen. Nämä voimat loivat ja ruokkivat muodottomuutta ja kaaosta harjoitustilanteeseen sekä näyttelijäopiskelijan ruumiiseen. Mutta koulutus myös edellytti kykyä vastata kaaokseen ja ruumiin kriisiytymiseen ei-refleksiivisyyteen

89 Jacques Derridan mukaan Artaud tosin kävi kamppailua näitä vastaan juuri kielen ja representaation avulla ja näin Artaudin projekti itsessään oli Derridan mukaan metafyyssinen ja tuomittu siksi epäonnistumaan (Derrida 2004, 39).

pyrkivillä ruumiintekniikoilla, mitkä puolestaan mahdollistivat kyvyn säädellä vaikuttumistaan ja antaa muotoa muodottomalle. Tämä akti ei ollut ”kenen tahansa jokapäiväisen näyttelijän” suoritettavissa. Näyttelijäopiskelijalle tekniikka, taito ja kurinalaisuus olivat kriisiytyneen ruumiin vastinpari.

6.2 Karisma ja koulutuksen karismaattinen organisoituminen

Goodall erottaa läsnäolon ja karisman toisistaan muun muassa sillä perusteella, että ensin mainittu viittaa elämänvoiman hetkelliseen ilmi tulemiseen näyttämöllä / harjoitustilanteessa. Näyttelijän läsnäolon ei tarvitse välttämättä kantaa yli esityksen / harjoituksen keston. Karisma sen sijaan on pitkäkestoista, vahvistunutta elämänvoimaa, joka sävyttää koko uraa ja kannattelee elämäntehtävää ja on usein tyypillistä paitsi johtajille, myös taiteilijoille sekä intellektuelleille, kuten Featherstone on tuonut esiin (vrt. Featherstone 1995). Yhteistä Goodallin mukaan näyttelijän läsnäololle ja johtajuuden karismalle on kapasiteetti kommunikoida ja puhutella erityisen intiimisti katsojaa/ todistajaa yksilönä, joka kuitenkin kadottaa erot yleisönä (Goodall 2008, 44-45).

Näyttelijäopiskelijoille läsnäolon kvaliteetti ruumiinmielen vitalisoitumisena oli mahdollista kokea, ruumiillistaa ja todistaa tilanteissa, joissa vaikututtiin aistientän äkillisestä muutoksesta, liikkeestä, ponnistelusta, äänestä ja näystä. Sen sijaan karisman ruumiillistamisen yhdistän kykyyn vastata ei-refleksiivisillä ruumiintekniikoilla edellä mainittuihin vaikutuksiin, ulkoisiin muutoksiin ja häiriöihin eli kykyyn säädellä vaikuttumistaan. Näin karisma vaatii näyttelijältä koulutuksen ”koko paketin” sisäistämistä; habituksen purkamista ja rakentamista, kriisiyttämistä ja muodon antamista aina uudelleen ja uudelleen. Vasta tämän kaltaisen elämäntavan omaksuttuaan taiteilijalla voi olla karsimaa. Vaadittu elämäntapa oli ”vaarallista elämää”, kuten näyttelijäopiskelijat sanoittivat. Se vaatii jatkuvaa itsensä horjuttamista ja uudelleen rakentamista.

Turkan näyttelijäkoulutuksen aikana Teatterikorkeakoulussa opettanut tanssitaiteilija Ervi Siren totesi haastattelussa, että Turkka odotti muunkin opettajakunnan opettavan näyttelijäopiskelijoille karismaa (Ervi Siren haastateltu 27.2 2009). Turkkaa itseään sopi hyvin luonnehtimaan weberiläisen karismaattisen johtajan määreet, sillä hän tarjosi opiskelijoilleen vitaalisen ja vallankumouksellisen vision teatterista ja taiteesta. Max Weberin kirjoitukset 1900-luvun alussa yhdistivät karisman paitsi taiteilijuuteen ja intellektuelleihin, myös johtajuuteen, joka reagoi modernisaation myötä maailman kadottamaan lumoukseen. Karismaattisen johtajan johdolla tarjottiin vitaalinen visio elämästä, joka laajeni toisaalle talouden ja hallinnon tarjoamasta elämää näivettävästä ja heikentävästä visiosta. Goodall kirjoittaa Weberin karisman kiinnittyneen johtajan koko persoonallisuuteen asettaen hänet erilleen tavallisista ihmisistä eräänlaiseksi yli-ihmiseksi ja täysin poikkeuk-

selliseksi laadultaan. Weberin kirjoitusten taustalla vaikuttivat sekä näkemykset neroudesta, että Nietzschen kirjoitukset yli-ihmisestä (Goodall 2008, 45).

Max Weberin *karismaattinen johtaja* on kumouksellinen hahmo, jonka ympärille kehittyi emotionaalisin sitein yhteen liittyvä joukko. Karismaattinen johtajuus vaatii uskomusta ja antautumista jollekin epätavanomaiselle. Tässä se eroaa *institutionaalisesta johtajuudesta*, joka perustuu lakien ja asetusten määräämään impersonaaliseen järjestykseen (vrt. Featherstone 1995, 62). Haastatteluaineiston valossa opiskelijat ja osa Teatterikorkeakoulun henkilökuntaa arvostivat Turkkaa erityisesti hänen karismansa eli erityislaatuiksi tulkittujen henkilökohtaisten ominaisuuksiensa vuoksi. Erityislaatuisuudella viitataan tässä useimpien näyttelijöiden esille tuomaan uskomukseen siitä, että Turkka näki epätavanomaisen ja pelottavan tarkasti heidän läpi tietäen mitä ja minkälaisia he ”todella” ovat. Uskomuksen mukaisesti ajateltiin, että pedagogilla on henkilökohtaisen ominaisuutensa vuoksi pääsy opiskelijoiden habitusta ja työskentelyä koskevaan totuuteen. On mahdollista, että uskomus ainakin osalle opiskelijoista sekä henkilökunnasta myös legitimoi pedagogin auktoriteettiaseman asettaa opiskelijoita näkyvään, epäoikeudenmukaiseltakin tuntuvaan sekä perustelemattomaan paremmuusjärjestykseen keskenään.

Karismaattinen organisoituminen johtajan ympärille viittaa siis weberiläisessä mielessä auktoriteetin seuraajien uskoon ja yhteisesti jaettuun havaintoon auktoriteetin epätavanomaisista, poikkeuksellisista henkilökohtaisista ominaisuuksista. Karismaattisten yksilöiden elämä, mikä sopii kuvamaan Jouko Turkankin taiteilijan uraa radikaalina, on usein kietoutunut äärimmäisten tai kapinallisten arvojen ympärille eivätkä he ole riippuvaisia sosiaalisesta hyväksynnästä tai institutionaalisista auktoriteeteista. Tällaisen auktoriteetin ympärille organisoituminen perustuu absoluuttiselle ja sokealle, affektiiviselle sitoutumiselle. Tervo on tuonut esiin, kuinka Turkan näyttelijäkoulutuksen harjoitteet vaativat sokeaa heittäytymistä ja luottamusta (Tervo 2011, 69). Koulutuksessa arvostettiin liikkeelliselle ponnistukselle, kivulle ja järkkymiselle mutta myös ilolle myöntymistä. Sen sijaan reaktiivista kyseenalaistamista tai epäilyä ei useinkaan hyväksytty.

Nähdäkseni opiskelijoille ja joillekin opettajille ja koulun muulle henkilökunnalle (vrt. Kumpulainen 2011) Turkka näyttäytyi auktoriteettina, jolla oli sekä instituution suomaan regulatiivista valtaa, että normatiivista valtaa. Samankaltaisen huomion myös Seppo Kumpulainen on aiemmin tuonut esiin todetessaan, että Turkka käytti Teatterikorkeakoulun muodollista, rakenteellista valtaa osana pedagogiikkaansa (Kumpulainen 2011, 125). Turkalla oli instituution suomaan regulatiivista valtaa esimerkiksi erottaa opiskelijoita sekä määrittää sellaisia fyysisiä kykyjä ja kapasiteetteja, joita piti näyttelijälle merkittävinä, kuten määrittää fyysistä suorituskykyä mittaavia testejä (esim. Teatterikorkeakoulun opinto-opas 1984-1985, 5). Lisäksi hänellä oli karismaattiselle johtajalle tyypillistä ja sallittua vallankumouksellista pyrkimystä voittaa institutionaaliset rakenteet (vrt. Jengtges

2014, 6) eli pyrkimystä kumota tai muuttaa (näyttelijöiden) koulutukseen ja pedagogiikkaan liitettyjä itsestään selvyyksiä sekä jatkumojä. Turkka nimesi erääksi tällaiseksi itsestään selvyydeksi tasaväkisen onnistumisen mahdollisuuden antamisen kaikille opiskelijoille. Sen sijasta hän painotti tuoneensa koulutukseen kilpailulliset olosuhteet.

Näyttelijäkoulutukseen luodut ”omat” säännöt, kuten opiskelijoiden jakaminen mielivaltaisesti tasoryhmiin sekä pedagogin kieltäytyminen opettamasta joitain opiskelijoita (1N haastateltu 27.9 2008), asettuivat pitkälti poikkiteloin instituutioille ominaisten ennakoitavien, yleisesti hyväksytyjen, itsestään selvinä ymmärrettyjen toimintamallien kanssa. Omavaltaisen sanktio- ja palkintojärjestelmän sekä säännösten ylläpitäminen toimi myös tehokkaana hiljaisten normien – kuten kyseenalaistamisen välttämisen tai toiminnasta kieltäytymisen - välittäjänä ja ylläpitäjänä.

Kuitenkin koettelemuksellisten olosuhteiden läpieläminen mahdollisti nuorelle opiskelijalle karisman saavuttamisen.

Sellaiset nuoret, jotka ovat istuneet kouluissa ja vannoneet elokuvakerhoissa, eivät saa olemukseensa arvovaltaa, koska ne eivät ole olleet kovilla. (Turkka Teatterikorkeakoulun koulutusseminaarin puhe 14.10 1983)

Vaikuttuminen pedagogi-isän katseesta

Modernin teatterin uudistajien ja psykofyysisen näyttelijäpedagogiikan kaanon on ollut varsin miehinen. Alissa Clarke (2009) nimittää kaanonin paternaaliseksi sekä patriarkaaliseksi genealogiaksi ja se näkyy Clarken mukaan muun muassa siinä, miten psykofyysinen traditio kiinnittyy tiettyyn mieslinjaan. Esimerkiksi Grotowski kiinnittyy suhteissaan oppilaisiin isän ja pojan –tematiikkaan (”you are some one’s son”) ja ohjaajana/ pedagogina isän rooliin. Jossain määrin samankaltainen patriarkaalisen perheasetelman toistaminen on löydettävissä myös Turkan suhteessa oppilaisiin (Clarke 2009).

Turkan oppilaat, erityisesti miehet, kokivat usein suhteensa pedagogiin isän ja pojan suhteena (esim. Mattila 1998, tMc haastateltu 11.10 2008). Myös naisopiskelijat saattoivat kokea pedagogin isän roolissa.

Eräs haastateltu naisnäyttelijä toi esiin, kuinka nuorelle opiskelijalle pedagogista tuli helposti opettajan lisäksi ”isä” eli ”kaiken kattava auktoriteetti” (Silde 2011, 150). Miesnäyttelijä puolestaan kertoi, kuinka pedagogi asettui isän asemaan suhteessa häneen provosoiden ja odottaen hänen kykenevän vastustamaan ”isää”. Opiskelija päätyi kamppailemaan väkivaltaisten impulssien, katastrofimielikuvien sekä itsehillinnän vaatimusten ristivedossa (tMc haastateltu 11.10 2008). Näyttelijähaastattelujen valossa oidipaalisien perheasetelman tuominen pedagogiikkaan

johti opiskelijat usein suhteessa opettajaansa ristiriitaiseen mutta vahvaan emotionaaliseen sitoutumiseen.

Vaikka monilla harjoitteilla pyrittiin siihen, että oppilas ei peilaisi toimintaansa toisten reaktioista, perustui pedagogin ja oppilaan suhde muun muassa sen kaltaiselle refleksiiviselle jaolle, jossa oppilas tulee tietoiseksi työskentelynsä onnistumisesta tai epäonnistumisesta sekä moraalista ennen muuta pedagogin katseen ja palautteen kautta. Oppilaalle refleksiivisen jaon ylittäminen, eräänlainen vaikuttamattomuus toisista sekä omasta arvioinnista, oli siis mahdollista saavuttaa sisäistämällä pedagogin hyväksyvä katse, ohjeistus ja palaute, jotka ylläpitivät ei-refleksiivistä ruumiintilaa. Oppilaan ruumiillistama karismaattisen opettajan arvoja, luokitteluja ja havaintoja suuntaava katse ohjasi oppilaan omaa havaintoa ja arvottamista näyttelemisestään vielä ammatissakin (4Mb haastateltu 25.10 2008; 5Na haastateltu 8.11 2008).

Turkan ja opiskelijoiden suhde muistutti jossain määrin joukkopsykologian ja suggestioteorioiden esittämää näkemystä hypnotisoijan ja suggeroijan sekä karismaattisen johtajan tai neron vaikutuksesta yleisöön, väkijoukkoon tai laumaansa. Suggestioteorioiden mukaan ajatukset ja tunteet eivät synny autonomisen yksilön sisäisyydestä, vaan ulkopuolisten voimien vaikutuksesta, jotka lävistävät ruumiin. Esimerkiksi Gabriel Tarden suggestioteoria ehdotti rajojen hajoamista itsen ja muiden välillä peräänkuuluttaen plastista näkemystä ihmissubjektista. Teoria radikaalisti kyseenalaisti itsen yhtenäisyyden ja yksilön autonomian tarjoten tilalle näkemys itsestä/ ruumiista jatkuvasti toisten vaikutuksille alttiina ja läpäisevänä (Leyes 1993). Lisa Blackman (2008b) ja Ruth Leyes (1993) ovat kumpikin tahoillaan tuoneet esiin, kuinka suggestio-imitaatioteorioita on vastustettu, sillä niiden näkemys sosiaalisesta imitaatiosta perustui näkemykseen mimesiksestä, mikä edelsi subjektia. Leyes (1993) on valottanut amerikkalaisen sosiologian ja sosiaalipsykologian piirissä käytyä kamppailua suggestio-imitaatio-teorioiden subjektikäsityksistä 1900-luvun alkupuolella. Siinä keskeiseen osaan nousee subjektia edeltävän mimesis-käsityksen vastustaminen rationaalisen, demokraattisen politiikan mahdollisuuden nimissä, sillä (liberaalin) demokratian on ymmärretty vaativan autonomista subjektia.

Vaikka Turkan koulutuksessa ei-refleksiivisellä ruumiintekniikalla tuotettiin myös eräänlaista muilta suljettua, vaikuttamatonta ruumista, koulutuksen ihmiskäsitys ei kuitenkaan perustunut rationaaliseen, autonomiselle subjektinäkemyselle. Näyttäisi pikemminkin siltä, että koulutuksessa todennettiin voimien vaikuttavuutta yhtäällä siten, että mimesis aistikenttään kaltaistumisena edelsi subjektia ja toisaalta ruumiintekniikoita harjoittamalla tuotettiin subjektia, joka edelsi muodonantamisen toimintaa/ tekoa. Tähän mimeettisten voimien ja yksilöllisten, opittujen kapasiteettien keskinäiseen kamppailuun kiteytyi itsen esteettis-moraalisen luomisen prosessi.

Jokapäiväisen ylittäminen

Featherstone kirjoittaa Weberille karismaattisuuden tarkoittaneen heroista individualismia, joka näyttäytyi erityisesti johtajissa, taiteilijoissa ja intellektuelleissa jokapäiväisen ylittävänä epätavanomaisena neroutena (Featherstone 1998). Herooinen individualismi on erottautumista jokapäiväisestä elämästä ja torjuvaa reaktiota kulttuurin monimutkaistumiselle. Jokapäiväinen ymmärretään herooinen individualismin kehyksissä ensinnäkin rutiineina sekä toistuvina, itsestään selvinä kokemuksina, ruumiillistuneina uskomuksina ja käytäntöinä, toisekseen jokapäiväinen nähdään erityisesti naisten ylläpitämänä ja uusintamana elämänsfääriinä. Jokapäiväisessä ajatellaan korostuvan nyt-hetkisyys esirefleksiivisenä uppoutumisena olosuhteiden aikaan samaan välittömään kokemukseen ja lisäksi jokapäiväinen viittaa ei-yksilölliseen, spontaaniin, sensuaaliseen ja leikilliseen yhdessä olemiseen instituutioiden ulkopuolella sekä sekakoosteisen, ei-organisoidun tiedon korostumiseen (Featherstone 1995).

Myös Turkan näyttelijäopiskelija pyrki ylittämään jokapäiväisen olemisen jatkuvalla itsen luomisen prosessilla, jossa harjoitussalin ulkopuolella annettuina otettuja tottumuksia, rutiineja, uskomuksia sekä havaitsemisen ja suhtautumisen tapoja purettiin ja jossa kyettiin säätelemään kaltaistumista olosuhteisiin. Näyttelijän esteettis-moraalinen itsen luominen korosti maskuliinisia hyveitä kuten rohkeutta kestää koettelemuksia, kykyä säädellä vaikuttumistaan ja lisäksi siinä korostui yksilöitymisen ja habituksen suojaava vailla olevan muodottomuuden välinen jännite.

Turkan pedagogiikka perustui siis pedagogin autoritäärisen ohjailun ja karismalle tyypillisten heroisten koettelemusten ja sosiaalisesta hyväksynnästä riippumattomuuden siirtämiseen oppilaan itsehallinnaksi.⁹⁰ Tämän kaltaisen pedagogisen prosessin logiikka muistuttaa länsimaisen patriarkalismin kehitystä kohti fraternalismia, veljeyttä. Se muistuttaa siis kehitystä, jossa itsehallinnasta tulee viimeistään sivilisoituneessa, porvarillisessa yhteiskunnassa säädyllisen miehen ja maskuliinisuuden malli. Turkan koulutuksessa kyse ei kuitenkaan ollut säädyllisestä, porvarillisesta itsekontrollista, vaan pikemminkin habituksen esteettisestä luomisesta ja muodon antamisesta autoritäärisissä ja hierarkkisissa olosuhteissa. Länsimaisen patriarkalismin kehitystä tarkastellut Pavla Miller (1998, 67) kuten useat muutkin feministitutkijat, eivät näekään fraternalismin itsehallintaa patriarkalismista erillisenä organisoitumisen muotona, vaan patriarkalismiin sisältyvänä maskuliinisen dominanssin muotona.⁹¹

90 Tervo kuvaa Turkan opetuksessa tapahtuvaa pedagogin auktoriteetin siirtämistä opiskelijan ruumiiseen eräänlaisena muistijälkenä. Tervon mukaan harjoitteiden kautta pedagogin käskysanasto siirtyy näyttelijän ruumiillistuneeksi identiteetiksi (Tervo 2011).

91 Pavla Millerin teos *Transformations of Patriarchy in the West, 1500-1900* (1998) tarkastelee eurooppalaisen patriarkalismin kehitystä kohti sen nykyistä muotoa eli fraternalismia eli veljeyttä. Tämä muutos pitää sisällään kasvamisen/ emansipoitumisen isäntä-”lapsi” suhteesta kohti itse-hallintaa (self-mastery). Miller käyttää käsitettä patriarkalismi kollektiivisena terminä kattamaan erilaisia miesdominanssin muotoja sisällyttäen fraternalismin osaksi muuttuvaa patriarkalismia.

Näyttää selvältä, että Turkan käsitys karismaattisen taitelijan tuottamisesta perustui patriarkaliselle ja hierarkkiselle näkemykselle näyttelijäkoulutuksen ja teatterin tekemisen organisoitumisen tavoista. Siinä arvostettiin pedagogi-ohjaajan ylivaltaa näyttelijäopiskelijoihin nähden, joilta puolestaan edellytettiin sokeaa kuuliaisuutta. 1970-luvulta lähtien vallankäytön ja johtajuuden harjoittamisen tavat olivat kuitenkin muutoksessa ja ne näyttäytyivät muuttuneina käsityksinä karismasta, karismaattisesta hahmosta ja organisoitumisen muodoista, kuten Anu Kantola on asiaa valaissut käsitellessään yritysjohtamisen muutoksia yrityssektorin, kultuskulttuurin ja niin kutsunut pehmeän kapitalismin nousuun liittyen. Kantolan mukaan yrityksen organisoitumisen muoto määrittää myös siinä syntyviä ja toimivia subjekteja. Uudenlaiseenkin karismaattiseen hahmoon yhdistyvät weberiläiset emotionaalisen sitouttamisen sekä vallankumouksellisuuden piirteet. Mutta nyt emotionaalinen sitouttaminen tarkoittaa kykyä luoda voimaantumisen tunnetta ja yhteishenkeä työntekijöissä sekä mahdollistaa luovuus, innovatiivisuus ja itseorganisoituminen, mikä tarkoittaa kykyä kyseenalaistaa institutionaalisia sääntöjä. Organisoitumisen muoto tekee irtioton keskusjohtoisuudesta ja sen sijaan korostaa visionäärisen, karismaattisen johtajan ja työntekijöiden tasa-arvoisuutta ja yhdessä tekemistä. Johtamisen tyyli yhdistyy erityiseen affektitalouteen; spontaaneihin, ystävällisiin suhteisiin, luottamukseen, avun- ja neuvonantoon sekä herkkyyteen tunnistaa kärsimys tai sairaus. Johtajan karisma on nyt pikemminkin visionäärijulkiksen kuin neron poikkeusyksilön karismaa. Se kutsuu muutokseen ja byrokraattisten sekä muodollisten sääntöjen rikkomiseen (Kantola 2009, 428-434).⁹²

Kantola erottaakin paternaalisen (patriarkalaisen) ja hierarkiaa korostavan karismaattisen johtajan pehmeän kapitalismin karismaattisesta johtajuudesta. Turkan koulutuksessa ruumiillistettu karisma tuotettiin ensin mainitun kaltaisessa organisoitumisen tavassa. Turkan koulutuskäytännölle ja pehmeälle kapitalismille on kuitenkin yhteistä karismaattisten yksilöiden korostaminen. Lisäksi Turkan koulutuksen ja pehmeän kapitalismin organisoitumisen muotojen 'viholliskuva' näyttäisi niin ikään olleen yhteinen; eli byrokraattinen ja rationalisoitu, keskusjohtoiseen suunnitteluun ja insituutioiden vakauteen ja pysyvyyteen perustuva organisoitumisen tapa. Palaan tähän teemaan uudelleen luvussa 8 tarkastellessani näyttelijäopiskelijan ruumiinesitystä suunnitteluyhteiskunnan kritiikin näkökulmasta.

92 Toiminnan irtautuessa sitä säätelevistä keskusjohtoisista rakenteista korostuu työntekijän oman identiteetin refleksiivinen rakentaminen, missä 'työ elämänä' on itsen aktualisaation (luomisen) muoto. Toisin sanoen yrityksissä dominaation rakenne ei häviä, vaan yhdistyy nyt yksilölliseen refleksiivisyyteen (Kantola 2009, 426).

**IV HABITUKSEN
ESTEETTINEN
MUOKKAAMINEN
KRITIIKKINÄ JA
VASTAUKSENA
MURROKSEEN**

Tämän osan kahdessa ensimmäisessä luvussa tarkastelen futuristiklubbaajien ja näyttelijäopiskelijoiden ruumiin esteettistä muokkaamista kritiikin esittämisen näkökulmasta kiinnittäen huomiota siihen, miten Helsinkiä ja Suomea havaittiin, mihin ruumiin esteettisen muokkaamisen kritiikki kohdistui ja miten kritiikki tuli esitetyksi. Teen huomioita siitä, mikä ruumiinesitysten suhde oli porvarilliseen ruumiiseen ja sivilisaatioprosessiin ja pohdin, voidaanko erityisten aistikenttien ajatella haastaneen vallitsevaa järjestystä ja tuottaneen uudenlaista aistisen jakoa, missä jokin näkymättömissä oleva tulee havaituksi? Osan viimeisessä luvussa asetan tarkastelemani käytännöt 1980-luvun alussa, lähinnä suomalaisessa kirjallisuudessa ja teatterissa esitettyyn kulttuurikritiikin kontekstiin

Käyn aluksi läpi kulttuurisen esityksen käsitteeseen kiinnittyntä muutoksen potentiaalia. Tämän jälkeen luon katsauksen porvarillisen, suljetun ruumiin historiaan osana sivilisaatioprosessia.

Kulttuurinen esitys kritiikkinä

Jon McKenziin mukaan esitystutkimus (Performance studies) on käsittänyt kulttuurisen esityksen ”as an engagement of social norms, as an ensemble of activities with the potential to uphold societal arrangements or, alternatively, to change people and societies.” (McKenzie 2001, 30).⁹³ Vaikka kulttuuristen esitysten tehokkuus myös olemassa olevien rakenteiden uudelleen vahvistamiseksi on tunnustettu, niin esitysten transgressiivinen ja/ tai representaation systeemiä vastustava potentiaali on tullut dominoimaan kulttuurisen esityksen tutkimusta sekä kulttuurisen esityksen käsitettä (McKenzie 2001, 30). Esitystutkimuksen teoreetikot ovat keskittyneet esityksen transformatiiviseen potentiaaliin sekä yhteiskunnallisia, kulttuurisia ja intellektuaalisia aspekteja haastavaan eleeseen. McKenziin mukaan kulttuuriset esitykset haastavat provosoimalla, kritisoidmalla ja/ tai esittämällä väitteen. Haastaminen on myös performatiivi, jolla on illokutionaarista voimaa ”tehdä jotain”, saattaa jokin asiantila olevaksi; esimerkiksi syyttäen, vaatien, yllyttäen tai asettuen vastakkain (mt. 29-31).⁹⁴

McKenziin tarkastelun kohteena ovat amerikkalaista esitystutkimusta hallinneet paradigmat. Vaikka hänen näkökulmansa kiinnittyy teoreettisiin lähesty-

93 Jon McKenzie väittää länsimaiden siirtyneen toisen maailmansodan jälkeen tehokkuuden aikakauteen, jota luonnehtii haaste; esitä/ suorita/ ole tehokas tai... [olet erotettu]. Tarkastellessaan rinnakkain performance- ja to perform –käsitteitä ja niiden merkityksiä kulttuurisen esityksen, organisaation ja teknologisen suorituskyvyn näkökulmista, Mc Kenzien mukaan ”performance will be to the twentieth and twenty-first centuries, what discipline was to the eighteenth and nineteenth, that is an onto-historical formation on power and knowledge” (McKenzie 2001, 18.) Esittämisen ja kulttuurisen esityksen tai performanssin läheinen kytkös tehon, tehokkuuden ja suorituskyvyn merkityksiin tulee esille siinä, miten kulttuurisen esityksen käsite on sidottu muutoksen käsitteeseen.

94 Yhteiskunnallisten, kulttuuristen ja intellektuaalisten asioiden haastamisen McKenzie yhdistää yhtä lailla kulttuurisen esityksen eleeksi, kuin myös esitystutkimuksen eleeksi (McKenzie 2001,32).

mistapoihin, ne käyvät yksiin kulttuuristen esitysten paradigmojen kanssa (vrt. McKenzie 2001, 38-39). McKenzie erottaa kaksi esitystutkimusta hallinnutta paradigmaa, jotka fokuoivat kulttuurisen esityksen tehon tarkasteluun. Ensimmäinen, USA:ssa 1960-70-luvuilla hallitseva paradigma, keskittyi teatterilliseen ruumiiseen ja esiintyjän fyysiseen läsnäoloon, mihin esityksen teho attribuotiin. Esittävä ruumis pyrki sitä hallitsevien yhteiskunnallisten normien koetteluun tai rikkomisen eli transgression avulla muuttamaan (transformation) katsojan kokemusta ja tätä kautta yhteiskuntaa. Siirtymärituaali ja sen luoma liminaali tila toimivat transgressiivisten esitysten tulkinnallisena mallina. McKenziin mukaan Herbert Blau yhdisti ruumista hallitsevien normien rikkomisen libidinaalisessa ajattelussa vaikuttavaan käsitykseen vapauttavasta energiasta. Libidinaalisuutta korostava ajattelu korosti ruumista instituutioiden vallan ulkopuolella ja asetti ruumiin fyysikaalisuuden ja intohimon vastakkain modernin yhteiskunnan rationaalisen vieraantumisen kanssa (emt. 38-39).

Tapa, jolla esitystutkijat artikuloivat esityksen tehokkuuden, muuttui 1970-luvun alussa. Toista esitystutkimuksen ja kulttuurisen esityksen paradigmaa McKenzie luonnehtii teorialähtöiseksi resistanssin esitykseksi. Nyt esitys artikuloitiin vallan - eli representaation, ideologian, hegemonian ja resistanssin - termein. Tällainen esitys ei enää asettunut vallan ja instituutioiden ulkopuolelle. Poliittisuus ja resistanssi liittyivät itse representaation prosessin ja erilaisten rajojen, kuten korkeakulttuurin ja populaarin, haastamiseen. Kun kulttuurisen esityksen käsitteellä oli aiemmin korostettu ruumiin läsnäoloa, uusi paradigma kysyi, mitä ruumiin esitys re-presentaationa tuo läsnäolevaksi, mikä jää poissaolevaksi. Tutkijoiden, taiteilijoiden ja aktivistien omaksuma uusi kriittinen teoria (muun muassa jälkistrukturalismi, semiotiikka, feministinen tutkimus, hermeneutiikka, fenomenologia) ja mannermainen filosofia (dekonstruktio) laajensivat näkemystä performatiivisen tehokkuudesta (McKenzie 2001, 40). Identiteettipoliittiset esitykset liittyivät kyseiseen paradigman nousuun ja identiteettipoliittikan myötä marginalisoidut ryhmät vaativat oikeuksiaan sekä tunnustusta.

Hans-Thies Lehmannin mukaan avantgradistinen ylittämispoliittikka (transgressio) on muuttunut mahdottomaksi, koska se edellyttää kulttuurisia rajoja, joita se voi ylittää. Tällaiset kulttuuriset rajat ovat kuitenkin menettäneet merkityksensä globaalin kapitalismin rajattomassa horisontissa. Lehmann toistaa McKenziin esiin tuoman paradigmanmuutoksen todeten, että esitykset eivät voi enää olla ylittäviä, vaan pelkästään vastustavia (resistant) (Lehmann 2009, 411-413) Toisaalta Lehmannille teatteri / esitys on poliittista siinä määrin kuin esitys rikkoo ja "kumoaa" itse poliittisuuden kategoriat säätämättä uusia lakeja (emt. 414). Tämä jälkimmäinen Lehmannin näkemys esityksen poliittisuudesta tulee nähdäkseni lähelle Jacques Ranciéren kirjoituksia aistisen uudenlaisesta jaosta ja erimielisyyden avaavasta tilasta, mitä käsittelen enemmän luvussa 7.

Resistanssin esityksen poliittisuus kytkeytyy muun muassa representaatioiden ja niiden ideologioiden paljastamiseen ja purkamiseen ja identiteettipolitiikkaan. Sen tehokkuus on kuitenkin kyseenalaistettu 2010-luvun esitystutkimuksessa. Markkinoiden on nähty kaappaavan erilaiset identiteettiesitykset osaksi tavaramuodon logiikkaa ja nykykapitalismin on ymmärretty tarvitsevan ja edellyttävän subjekteja, jotka jatkuvasti keksivät itsensä uudelleen. On huomioitu, että identiteettipoliittiset esitykset imetään helposti osaksi neoliberaalia kulttuuria. Jokainen identifikaatio ja identiteetin luominen luovat figuurin, joka on materiaalia kaupallisille investoinneille. Niiden sijaan tulee löytää sellainen poliittinen ilmaisu, joka on identiteetin tuolla puolen. Tällaisena alueena on nähty esityksen affektien ja aistisen nostaminen etualalle (Causey & Walsh 2013, 2-5).

Myös McKenzie ehdottaa kolmatta vastustavaa muotoa, *performancea*, mikä itse asiassa on *atmosfääri*, joka purkaa affektien ja voimien avulla kaikkia performatiivisia kerroksia (McKenzie 2001). Lehmannin näkemyksessä draaman jälkeinen teatteri korostaa niin ikään affektiivisuutta sekä refleksiivisyyttä. Ranciéren mukaan taiteen poliittisuus ei ole julkituotujen representaatioiden kautta katsojan opettamisessa tai ohjailussa, vaan ottamalla osaa aistisen uudelleen jakoon (Ranciére 2016).

Porvarillisen ruumiin historiasta

Seuraavaksi luon katsauksen modernin yksilön ja modernisaation muokkaaman porvarillisen, suljetun ruumiin historiaan. Kummassakin käytännössä habitusta on luotu eräänlaisena vastakuvana säädyliselle ruumiille. Joseph Roachin mukaan monille moderneille näyttelijäntyön metodeille sekä vaihtoehtoliikkeille on ollut ominaista ymmärtää eurooppalainen sivilisaatioprosessi ruumiin alistajaksi (Roach 1985, 219). Jo aiemmissa luvuissa on noussut esiin joitain huomioita siitä, kuinka futuristiklubbaajien sekä näyttelijäopiskelijoiden habituksen esteettisen luomisen esille pano haastoi porvarillisen ruumiin ideaalia, mitä analysoin seuraavissa luvuissa yksityiskohtaisemmin. Porvarillisen ruumiin ideaalista on johdettavissa kaksinapainen sukupuoli- ja sukupuoliin liitetyt feminiiniset ja maskuliiniset attribuutit, heteroseksuaalisuuden oletus, sisäisen ja ulkoisen jatkuvuuden ihanne sekä ydinperhe-ideaali. Siihen liittyvät vaatimattomuuden, vilpittömyyden ja autenttisuuden hyveet sekä antiteatterillinen ideaali. Porvarilliseen ruumiiseen yhdistyvät lisäksi sivistyneet tavat kytkeytyen ulkoisilta vaikutuksilta suljetun ruumiin ideaaliin. Suljettu ruumis on syntynyt erontekona kansankulttuurin ja karnevaalien muille ja ympäristölle avoimen ruumiin ilmentymälle. Ruumiin suljettu sisäisyys on ymmärretty perimmäisenä olemuksena ja lisäksi se on psykologisoitu. Porvarilliseen käsitykseen ruumiista ja subjektista liittyy autonomisen, rationaalisen yksilön ihanne, missä subjekti edeltää toimintaa. Moderni (porvarillinen) ihminen, yksilö, on jatkuvassa hankauksessa modernin yhteiskunnan, kollektiivin,

kanssa. Tällaisessa ruumiissa manifestoituvat modernia yksilöä luonnehtivat jaot; sisäisen ja ulkoisen jako, sisäinen refleksiivinen jako, yksilön ja yhteiskunnan jako.

Jotta tarkastelemieni käytäntöjen ruumiinesityksiä voidaan ymmärtää porvarillisen ruumiin kritiikin näkökulmasta, on aluksi, vaikka karkeastikin, hahmotettava se modernin yksilön ja porvarillisen ruumiin historia, jota vasten kritiikki kohdistui. Siirtyminen moderniin aikaan on tarkoittanut perustavaa muutosta tavassa, miten ihmisruumis on käsitetty ja eletty läpi. Käsitys ympäristölle ja toisille avoimesta ruumiista on asteittain syrjäytynyt ideaalilla suljetummasta ruumiista, joka on selkeärajanen, yhtenäinen sekä ympäristöstään ja toisista erotettu. Norbert Eliasin suljetun ja säädyllisen ruumiin historia eurooppalaisena sivilisaatiohistoriana on kertomus ulkoisten normien sisäistämisestä itsekontrollin välineiksi, ulkoisen ja sisäisen rajan syntyisestä ja vahvistumisesta.

Modernin subjektin jakautuminen sisäiseen ja ulkoiseen, mieleen ja ruumiiseen, minään ja maailmaan eli subjektiin ja objektiin, sijoitetaan hieman vaihtelevasti uuden ajan alkuun, 1600-luvun kartesiolaisen subjektikäsitteen syntyyn tai 1700-luvulle modernin historiakäsityksen ja modernin autonomisen subjektin syntyyn kirjallisuudessa. Oikeastaan koko ajatus subjektista - eli ihmisestä, joka asettaa oman paikkansa maailmassa - syntyy vasta modernina aikana Euroopassa. Ihminen erottaa itsensä muusta maailmasta, josta tulee nyt rationaalisen ihmissubjektin objekti.⁹⁵

Lionel Trillingin mukaan tietynä historian hetkenä ihmisistä tuli yksilöitä modernissa mielessä. Yksilön käsitys piti sisällään nyt ensimmäistä kertaa ihmisen tietoisuuden sisäisestä tilastaan. Tämä tapahtui yhtä aikaa porvariston ja yläluokan yksityisyyden lisääntymisen kanssa. Yksityisyys puolestaan vaikutti introspektioon, oman sisäisen tilan peilaamiseen kirjeiden kirjoittamisen ja päiväkirjojen pitämisen muodossa (Trilling 1973,25). Porvarillisessa kirjallisuudessa kultivoitiin siis käsitystä sisäisen ja ulkomaailman erosta.⁹⁶ Ulkomaailmasta erillinen ainutkertainen minä koettiin Saariluoman mukaan paljon konkreettisemmin läsnä olevaksi

95 Rene Descartesin mukaan ihmiset kokivat ja ymmärsivät itsensä kahdella tavalla; ruumiina tiettyyn paikkaan ja aikaan sijoittuneena sekä ajattelun prosessiin ja rationaaliseen henkeen assosioituvana minänä/ itsenä. Kartesiolainen "minä" viittaaakin ennen muuta mentaaliseen substanssiin, rationaaliseen mieleen ja kartesiolaista minän esittämisen tapaa on kutsuttu rationalismiksi. Descartesille ruumis oli 1600-luvun mekaniikkaisen maailmankuvan mukaisesti kone, mekaanisesti toimiva automaatti. Mieli ja ruumis kuitenkin yhdistyvät Descartesin käsityksissä siten, ettei mieli ollut välinpitämätön ruumiin suhteen. Kartesiolainen dualismin juuret ovat 1600-luvun laajoissa yhteiskunnallisissa muutoksissa. Näitä olivat muun muassa valtioiden keskusjohtoisuuden lujittuminen ja väkivallan käytön monopolisoiminen valtioiden yksinoikeudeksi, ulkoisten pakkokeinojen muuttuminen normatiiviseksi kontrolliksi, minkä yksilöt sisäistivät suhteessa itseensä sekä kohdistivat muihin. Tämä puolestaan loi emotionaalista etäisyyttä ihmisten välille ja tunteen siitä, että itse oli suljettu ruumispanssarin sisään, ruumis koettiin suljetuksi rajaksi, joka erotti ihmisen muista (Burkitt 1999, 8-11).

96 Liisa Saariluoma taustoittaa yksityisen ja julkisen, minän ja ulkomaailman polarisoitumista Luhmannin näkemyksellä yhteiskunnallisesta työnjaoista, jonka seurauksena yksilöllä ei ollut mahdollista määrittää itseään pelkästään työtehtävänsä perusteella. Näin syntyy käsitys toisilta kätkestystä sisäisestä ja syvästä minästä (Saariluoma 2005, 20).

kuin hämärästi jäsentyvä ulkomaailma. Syntyi käsitys toisilta kätkeystä sisäisestä minästä, yksilöllisesti koetusta maailmasta (emt. 20). ”Psykologisoituminen” kuvaa tapaa missä havainto itsestä ja toisista edellyttää oletusta sisäisyydestä, joka oli jotain syvää ja kompleksista ja se nähtiin myös ihmisen tyhjentyvätönä resurssina.

Sivilisaatioprosessista

Norbert Elias (1994, 1997) on kuvannut kirjassaan *The Civilizing Process* siirtymää toiminnan autoritäärisestä mallista autonomiseen itsesäätelyn malliin. Säädyllisen ruumiin kehittymisen Euroopassa Elias liittää muun muassa valtion keskusvallan vahvistumisen ja valtion väkivaltamonopolin muotoutumisen prosesseihin. Elias tarkastelee empiirisen aineiston, muun muassa käytös- ja kasvatustapojen valossa, käytöstapojen ja kohteliaisuuden standardien muutosta vertailemalla keskiajan ja varhaisen Uuden Ajan oppaita keskenään.⁹⁷ Hän pyrkii osoittamaan merkitsevän eroavuuden keskiaikaisissa käytöstavoissa verrattuna uuteen aikaan ja omaan aikaamme.

Ian Burkitt sekä Nick Crossley ovat tarkastelleet Norbert Eliasin sivilisaatioprosessia erityisesti ruumiintekniikoiden muutoksen ja uudenlaisen habituksen muotoutumisen historiana. Sivilisaatioprosessin vaatimusten sisäistämällä, tai pikemminkin ruumiillistamisella, on syvä vaikutus koko persoonallisuuden muotoutumiseen. Se on merkinnyt länsimaisen ihmisen rationaalistumista sekä yksilöllistymistä. Nick Crossleyn mukaan Elias määritteli sivilisoitumisprosessin muokkaaman habituksen ”toiseksi luonnoksi”, joka säätelee primääriä biologista luontoa. Sivilisaatioprosessin muokkaama habitus viittaa myös siihen, että uudet toimintatavat ovat olleet hetken aikaa tietoisien ja tarkoituksellisesti ylläpidetyn ja sisäistetyn kontrollin, treenauksen, alaisia mutta pitkällä aikavälillä ovat muuttuneet ei-tietoisiksi. Näin sivilisoituneet käyttäytymisen kuviot ennen pitkää on otettu annettuina ja ymmärretty luonnollisiksi ja muuttumattomiksi. Tämä menneisyyden ”unohtaminen” on osa prosessia, jonka kautta yhä opimme tuntemaan huonoa omaatuntoa mutta myös häpeää, myötähäpeää, noloutta sekä vastenmielisyyttä sellaista käyttäytymistä kohtaan, joka ei ole kontrolloitua tai on ulkomaailmasta vaikuttanutta (vrt. Crossley 2006a: 27). Eliasille tiedostetun ja tiedostamattoman välinen mentaalinen ero on tulosta suhteellisen tuoreesta yhteiskunnallisten ja

97 Ian Burkittin mukaan orgaanisten tarpeiden ja tunteiden hillinnän ruumiintekniikoita opastivat Renessanssin aikakauden Euroopassa kasvatustapaat, joista tunnetuin on Erasmus Rotterdamilaisen *De Civilitate Morum Puerilium*. Siinä perustellaan, kuinka nuorten ihmisten muotouttamisen taito vaatii kuria, ankaraa ruumiin treenausta sivistyneissä, kohteliaan yhteisön käytännöissä. Lisäksi Eliaksen mukaan Erasmuksen opas keskittyessään säädyllisiin eleisiin, kasvojen ilmeisiin ja pukeutumiseen, osoittaa, kuinka henkilön ulkoista käyttäytymistä luetaan nyt ilmaisuna jollekin sisäiselle, kuten säädylliselle luonteelle. Eliaksen mukaan siveellinen ulkoinen toiminta ei kuitenkaan indikoi sisäistä, jalostunutta ”henkeä”, vaan opittua ja luokkaseman mukaista habitusta (Burkitt 1999:119).

kulttuuristen muutosten tuottamasta kehityskulusta. Homo clausuksen eli toisilta ja ympäristöltä suljetun ruumiin syntyhistoria on kuitenkin unohdettu ja tämän vuoksi sisäisen itsen ajatellaan olevan kaikkien ihmisolentojen ”ikuinen” ja perustava kokemus. Burkitt muistuttaa, ettei Elias arvottanut sivilisaatioprosessia eikä siis ajatellut, että ihmisluonto olisi muuttumaton ja vain piilotettuna kohteliaiden käyttäytymissääntöjen takana. Päinvastoin. Hän pyrki osoittamaan, kuinka modernin murroksen prosessi uudelleenrakensi persoonallisuuden ja psyyken talouden. Tämän prosessin seurauksena syntyi uudenlainen habitus; homo clausus, toisilta suljettu ruumis (Burkitt 1991, 174).

7 FUTURISTIKLUBBAAJAN HABITUS KRITIIKKINÄ

Jotkut futuristiklubbaajat artikuloivat Petri Hakkaraisen haastatteluihin perustuvassa elokuvassa ”Timanttikoirien vuosi 1984” toimintansa epäpoliittisuutta ja ideologiattomuutta, eivätkä kokeneet toimintaansa poliittiseksi eivätkä kritiikiksi.

On mielestäni mahdollista tulkita, että kulttuurisesti käynnissä oli laajemminkin politiikka- ja poliittisuus-käsitysten käymistila, joita futuristiklubbaajat habituksissaan ruumiillistivat. Poliittisuus-käsite oli purkautumassa puoluepolitiikkaan ja parlamentaariseen edustamiseen yhdistyvistä sidoksista sekä antagonismiin ja vastustukseen liittyvistä toiminnantavoista.

Aineiston valossa futuristiklubbaajat eivät useinkaan mieltäneet futuristiklubbaaja-ilmiotä poliittiseksi. Päinvastoin, osa toi esiin epäilyn ja lähes halveksunnan poliittista, ohjelmallista toimintaa kohtaan, osa teki selkeän pesäeron puolue- ja järjestöpolitiikointiin.

Toisilla oli vain hakaristi ja toisilla sirppi ja vasara. Ei siinä ollut mitään eroa. Måns Kuhlman (Hakkarainen 2011).

Oliko se poliittista tietoisuutta? Oli ehkä. Itse olin pettynyt taistolaisiin. /../ Tärkeä tunne, että olen siellä missä tapahtuu tärkeitä asioita. Liittyi ajatus tapahtumisen tunteesta. Me muutamme maailman. Ehkä muutettiin, ei suurella vauhdilla mutta kuitenkin. (M3 haastateltu 6.6. 2016)

[Futuristiklubbaailu] ei ollut helppoa luokkakantaisuutta, vaan sellaista, että oli havainto, että ihmiset viettivät harmaata elämää myös Lontoossa, ihmisten pitää päästä toteuttamaan itseään. Puhuttiin siitä, mitä ihmiset saa tehdä ja mitä ei saa tehdä. Kaupungin saa ottaa omaksi näyttämökseen eikä kulkea hiljaa tummissa vaatteissa. (M3 haastateltu 6.6. 2016).

Toinen haastateltu totesi samansuuntaisesti:

Ei me silloin ajateltu sitä poliittisena. Nyt kun katsoo, niin se oli poliittista siten, että kun ajanhenki oli niin yhdenlaistava ja kulttuuri hengitteli tasaisella, tylsällä sykkeellä, niin siihen tuli voimakas ulostulo nuorilta taiteilijoilta. He heittivät kummajaisen peliin. Ja se liikehdintä vaikutti meidän taidepoliittisiin päättäjiin. Kaikki se oli poliittista, vaikkei meillä ollut poliittista agendaa. Meidän agenda oli itseilmaisun vapaus. (N2 haastateltu 25.3 2017)

Toisaalta samainen haastateltu pohti ilmiön poliittisuutta myös perinteisellä poliittisen alueelle varatuilla kategorioilla:

Minkälaista poliittisuutta se oli? Vasemmalla oltiin. Nykyään vihreät voisi kuvata sitä myös oikeammin. (N2 haastateltu 25.3 2017)

Kolmas haastateltu totesi, että vaikka oli lähtöisin työväenluokkaisesta kodista, hän oli jo varhain päättänyt, ”että vasemmalle en ainakaan kato” (M1 haastateltu 20.5 2015). Hän koki futuristiklubi-ilmiön epäpoliittisena. Toisaalta futuristiklubbarista ja julkisuudenhenkilöstä Hantta Krausesta tuli kokoomuksen kaupunginvaltuutettu Helsingin kaupunginvaltuustoon vuosiksi 1989-1992. Aineiston valossa minkäänlaista yhteisesti jaettua ohjelmallista, puoluepoliittista tai vasemmisto-oikeisto – akselille sijoittuvaa näkemystä heterogeenisellä futuristiklubbaajien ryhmällä ei ollut.

Kari Palonen muistuttaa politiikka -käsitteen kiistanalaisuudesta. Jos joku julistaa kiinnostumattomuuttaan politiikkaa kohtaan, on taustalla usein ajatus politiikasta valmiiksi annettuna, yleisesti tunnettuna ja kaikkien samalla tavalla ymmärtämänä käsitteenä. Palonen erottaa kaksi politiikka käsitystä toisistaan. Ensimmäinen käsitys viittaa politiikkaan erityisenä muusta elämästä erotettuna sfäärinä, poliittisena systeeminä tai järjestelmänä. Toinen käsitys viittaa politiikkaan toimintana, aktiviteettina (Palonen 1993, 8-15). Timo Pankakoski huomioi niin ikään poliittisten toimijoiden spektrin laajentuneen perinteisistä poliittisista instituutioista muun muassa kansalaisjärjestöihin ja identiteettipolitiikan avulla henkilökotaisia valintoja tekeviin yksilöihin ja identiteettiperustaisiin ryhmiin. Kun politiikan subjektivalikoima laajenee, poliittisuus näyttäisi olevan mihin tahansa sisältöihin potentiaalisesti kohdistuva ominaisuus (Pankakoski 2017, 186).

Nähdäkseni futuristiklubbaajien ilmaisema näkemys toiminnan epäpoliittisuudesta liittyi käsitykseen politiikasta poliittisena järjestelmänä. Näyttäkkin siltä, että futuristiklubbaajien esteettistä itsen luomista kritiikin näkökulmasta tarkasteltaessa, on syytä ottaa huomioon käsitys poliittisuudesta, mikä ei rajoitu erityiselle poliittiselle toiminnalle varatulle alueelle eikä palaudu valtiolliseen. Pankakoski erottaa toisistaan politiikan ja poliittisen. Poliittisuus on politiikan (valtiollisen ja hallinnollisen toiminnan) peruserä, sen käyttövoima, politiikassa vaikuttava tuntematon ainesosa. Poliittista voi olla esimerkiksi yhteen tuleminen tai yhteisen elämän olemassaolon tavat, ulossulkemisen mekanismit, näkyväksi ja kuuluvaksi tuleminen strategiat (vrt. Pankakoski 2017, 186-187).

Futuristiklubbaajien kritiikki (ja poliittisuus) kumpusi, kuten heidän aiemmista sitaateista ilmenee, pikemminkin subjektiivisista havainnoista ja kokemuksista, kuin puoluepolitiikasta, luokkakohtaisuudesta, valmiista ideologioista tai olemassa olevista yhteiskunnallisista liikkeistä. Heidän toimintansa voidaan ymmärtää myös poliittisena erona politiikalle. Futuristiklubbaajien kohdalla tämä

tarkoitti muun muassa havaintoa siitä, että ruumista voi kaupunkitilassa käyttää uusilla tavoilla, kokeillen sille ja sen näkyvyydelle avautuvia mahdollisuuksia, luoda outouttavia, havahduttavia aistikenttiä ja haastaa näin vallitsevia näkyvyyden ja osalliseksi tulemisen järjestelyjä.

7.1 Tavallisen ihmisen kritiikki

Futuristiklubbaajien sanallisessa artikulaatiossa tuli esitetyksi kritiikki ”tavallisuutta” kohtaan. Tavallisuutta artikuloitiin Timanttikoirien vuosi 1984 -elokuvassa Jyrki Jantusen sanomana muun muassa seuraavasti:

Sitä ei missään tapauksessa halunnut olla tavallinen. Se tavallisuus oli se pahin helvetti, minkä pysty kuvittelemaan. (Hakkarainen 2011).

”Tavallinen” ihminen tai ”harmaa joukko” viittasi tulkintani mukaan kaikkeen sellaiseen, mistä futuristiklubbaajat itse halusivat tehdä irtiotta. Näin tavallisuus viittaisi sellaiseen ihmiseen, jonka oli ylläpidettävä sovinnasta, heteroseksuaalisen oletuksen mukaista habitusta. ”Tavallinen” ihminen viittasi näin myös kansalaisyksitykseen, mikä korosti vaatimattomuutta, säästäväisyyttä, autenttisuutta sekä sukupuolierosta johdettua perhemallia ja reproduktiotehtävää. Lisäksi futuristiklubbaajien artikuloima kritiikki kohdistui aineistossa sosiaalidemokraattiseksi nimettyyn hyvinvointivaltioon ja sen ruumiita ja elämäntapaa kategorioiviin, haltuun ottaviin ja kontrolloiviin mekanismeihin. Sen tuottama habitus nähtiin kurillistetun säännölliseen ja rutiininomaiseen palkkatyöhön ja työkyvyn ylläpitämiseksi terveellisiin ja säännöllisiin elämäntapoihin ja ylhäältä päin ohjattuihin, yhteiskunnan tarjoamiin harrastuksiin. ”Tavallinen” kansalainen nähtiin myös vailla omaehtoista luovuutta ja yksilöllisyyttä, pelkkänä koneiston tai kansakunnan organismin osana, organisaatioihminenä ja kellokortin mukaan toimivana duunarina tai virkamiehenä, jota kontrolloi moderni työnjako. Edellä kuvatun kaltaisia näkyjä fiktiivisesti kuvitettuna dystopiana yksilön ja yhteiskunnan välisestä suhteesta näyttäytyi esimerkiksi Petri Hakkaraisen 1980-luvun futuristiklubbaajien osin haastatteluihin, osin fiktiivisiin kuvituksiin perustuvassa Timanttikoirien vuosi 1984 -elokuvassa. Elokuvan fiktio-osuuden kuvat viittaavat muun muassa mekaaniseen, teolliseen, teknokraattien hallitsemaan maisemaan sekä urbaaniin kasvottomaan väkijoukkoon keskellä kulutusympäristöä. Lisäksi ”tavallista” ihmistä luonnehti passiivisuus ennen muuta passiivisena katsojuutena, mihin aineistossa viitattiin ennen muuta television kuvavirran kuluttamisena (M3 haastateltu 6.6 2016).

”Tavallinen” ihminen on itsessään kuitenkin normatiivinen ilmaisu, joka on osittain ristiriidassa futuristiklubbaajien esteettisen habituksen luomisen kanssa, mikä perustui olemassa olevan materiaalin lainailuun. Aivan aluksi kiinnitän tähän

seikkaan huomiota Jacques Ranciéren ja Michel De Certeau kirjoitusten pohjalta ja ehdotan, että futuristiklubbaajien esteettinen itsen luominen voidaan ymmärtää myös jokapäiväisen tavallisen ihmisen taktiikkana haastaa virallista kulttuuria. Vasta tämän jälkeen siirryn käsittelemään tavallisuuden vastustusta tarkemmin aineistossa artikuloidun hyvinvointivaltio- ja konsensus-kritiikin näkökulmasta sekä topeliaanista, porvarillista kansalais- ja subjektikäsitystä kritisovasta perspektiivistä. Tarkastelen futuristiklubbaajien hyvinvointivaltioon-, konsensuskseen- sekä topeliaanisen kansalaiskäsitkseen kohdistamaa kritiikkiä soveltaen analyysiini seuraavaksi esittelemieni Ranciéren ja DeCerteau näkemyksiä sekä refleksiivisen modernisaation kehystä.

7.2 Toisen materiaalin lainaaminen ja erimielisyyden alue

Aineistosta löytyvät viittaukset siitä, millä tavoilla tavallisuus yhdistettiin muun muassa television katseluun sekä kulutusympäristön vaikutukseen, ovat siis osittain ristiriidassa sen kanssa, miten futuristiklubbaajat itse ihailivat suurkaupunkien sykkettä ja sen virikemaailmaa ja katsojina vaikuttivat olemassa olevista kuvista ja esityksistä kytkien niitä osaksi omaa ruumiinesitystään. Tavallisuuden kritiikki sai sanallisissa perusteluissa kuitenkin myös urbaaniin väenjoukkoon ja kulutusympäristöön viittavia ja niitä kyseenalaistavia piirteitä.⁹⁸

Jacques Rancière on tuonut esiin, kuinka pakkomielteenomainen huoli kuvien ja kauppatavaroiden turmiolliseksi ymmärretystä tulvasta ja mielikuva niiden sokeasta ja myötämielisestä uhrista eivät ole syntyneet vasta Baudrillardin tai Debordin aikakaudella, vaan ovat levinneet kaikkialle jo 1800-luvun jälkipuoliskolla (Rancière 2016, 55). Tuo Ranciéren kuvaama kuvatulvan sokea uhri oli tietysti ”tavallinen” ihminen tai ihminen vailla ominaisuuksia, väkijoukon ihminen. Rancière kuvailee, kuinka 1800-luvun loppupuolella urbaanin väkijoukosta tuli yhtäkkiä urbaanin virikemaailman (tekstien, kuvajäljennösten, kauppakujien näyteikkunoiden, julkisten tilojen) tarjoaman tiedon ja nautinnon täysivaltaisia asukkaita. Tässä tilanteessa Ranciéren mukaan eliitti huolestui siitä, kuinka rahvaan ’vähäjärkisiin kalloihin’ tulvi liikaa uutta tietoa pitäen heidän hermojensa kiihottamista

98 Tällainen erottautumisen orientaatio on sukua muun muassa futuristiklubbaajien verkostossa vaikuttaneen 1800-luvun kirjallisen dandyn romantiselle ironialle ylemmydentuntoisena suhtautumisena ympäristöä kohtaan. Rhonda Garelickin mukaan 1800-luvun ranskalainen dekadentti dandy kauhistui erojen liudentumista porvarillisessa yhteiskunnassa. Dandyn näkökulmasta keskiluokkaistuva, demokratisoituva kiihtyvän tavaratuotannon ja massakulttuurin yhteiskunta uhkasi hävittää kaikki erot. Se uhkasi muuttaa dandyn erottautumisen samankaltaiseksi kuin elokuvatähtien tai music hall -tähtien spektakulääriin persoonan, eli vaihtoarvoiseksi hyödykkeeksi. Dandyn poseeraus sen sijaan ei ollut vaihdettavissa mihinkään eikä minkään kanssa. ”The self-conscious artificiality of decadence, and the elaborately posed persona of decadent dandy, can be read as rebellion against an economy of ever-increasing ”exchangeability” and the accumulation of mass-produced products” (Garelick 1998, 5).

vakavana uhkana yhteiskuntajärjestykselle.⁹⁹ Ranciére tulkitsee, että kulutuksen ja kuvien ylenmääräinen valittelemine on merkinnyt näkemystä demokraattisesta yhteiskunnasta yhteiskuntana, jossa on liikaa ihmisiä, joilla on kyky ottaa omakseen kuvia ja erilaisia eletyn kokemuksen muotoja ja laittaa niiden avulla oma eletty maailmansa uusiksi. Sen sijaan että ajateltaisiin eliitin pelkojen mukaisesti tavalisten ihmisten olevan kyvyttömiä vastustamaan kuvatulvan ja tavaramaailman houkutusia, olisi Ranciéren mukaan nähtävä, että kyvyttömiksi tuomitut ovatkin kyvykkäitä, sillä ei ole olemassa mitään kohtalokasta todellisuuden kuvaksi muutavaa mekanismia, joka nielaisisi kaikki energiat mahaansa (Ranciére 2016, 57).

Kohtalokkaan mekanismin sijaan on Ranciéren mukaan olemassa erimielisyyden tilanteita. Erimielisyyys kyseenalaistaa vallitsevan aistisen jaon; eli ajateltavissa, tehtävissä ja havaittavissa olevan jaon niihin, jotka kykenevät ajattelemaan, tekemään ja havaitsemaan ja niihin jotka eivät kykene. Poliittiseksi subjektiksi tullaan, kun kyvyt, joita ei ole otettu lukuun, kuten tavallisen ihmisen kyky laittaa kuvien ja elettyjen kokemusten esitysten avulla oma eletty elämänsä uusiksi, kiistää näkyvän alueen kiistattomuuden. Erimielisyyys hahmottelee uusia mahdollisuuksia havaita ja toimia, tulla näkyväksi ja kuulluksi (Ranciére 2016, 58). Poliittiseksi Ranciére nimittää sellaista vallitsevaa aistittavan jaon symbolista perustaa, joka jakaa jokaiselle määrättyt roolit, paikat ja tehtävät ennalta määrittäen näin sen mitä kuullaan ja mitä nähdään. Siinä missä Featherstone kirjoittaa esteettisestä itsen luomisesta hybridisoitumisena kulttuuriteollisuuden kuvien ja media- sekä kommunikaatioteknologian kanssa nautinnollisena ja yksilöllisyyttä purkavana vastauksena kulttuurin monimutkaistumiselle, Ranciére hahmottaa tässä nyt myös paikan poliittisen subjektin synnylle. Tällaisia poliittisia subjekteja voisivat olla futuristiklubbaajien ruumiinesitysten avaamat aistikentät hetkellisinä jaettuina prosesseina, jotka kiistävät vallitsevan aistisen jaon antamat positiot, roolit ja identiteetit

Ranciéren näkemys kyvyttömäksi tuomittujen kyvykkyydestä tulee lähelle DeCerteau'n näkemystä jokapäiväisen tavallisesta ihmisestä virallisen kulttuurin tuotteiden juonikkaana käyttäjänä (vrt. DeCerteau 2012). Näen futuristiklubbaajat juuri tällaisina kekseliäinä toisen materiaalin lainaajina, ei kyvyttöminä kulttuuriteollisuuden uhreina. Juuri futuristiklubbaajien voi tulkita olleen elettyjen kokemusten, niiden kuvien ja esitysten lainaajia, joiden ruumiinesitykset kaupungin kaduilla ja klubeilla tulivat osaksi ilmenemisen muodostelmia.

99 Tämä Ranciéren näkemys eliitin osoittamasta kauhusta urbaania virikemaailmaa kohtaan on osittain yhteen käyvä aiemmin esiin tuomani Featherstonen (1995) näkemyksen kanssa. Featherstonen mukaanhan vuosisadan vaihteen sivistyneistö, niin taiteilijat kuin intellektuellitkin, kokivat kulttuurin monimuotoistumisen uhkana autonomiselle yksilöllisyydelle ja tätä uhkaa voitiin torjua moraalisen-esteettisen, heroisen itsen luomisen avulla.

Jokapäiväisen elämän *tavallinen ihminen* ei DeCerteauilla viittaa sellaiseen kasvottomaan väkijoukkoon, massaan, jonka tulkittaisiin olevan alistettu vallan, kuten kulutuskulttuurin ja kulttuuriteollisuuden, diskursseille. DeCerteauilla tavallinen ihminen ei ole passiivinen eikä tottelevainen, vaan osaa hyväksikäyttää esimerkiksi kulutuskulttuurin käytäntöjä, kulttuuriteollisuuden tuotteita sekä kaupunkitilaa ”sepittäen” niitä osaksi omaa mielikuvitustaan. Myös tämä DeCerteauin kutsuma toinen tuotanto on kulutusta; se on juonikasta ja hajanaista vailla omia tuotteita. Niiden sijaan se muotoutuu tavasta käyttää hallitsevan taloudellisen järjestyksen tuotteita (DeCerteau 2013, 15). On huomattava, ettei DeCerteauin tavallinen ihminen ole psykosubjekti, vaan koostuu ”käytön tavoista” ja tekniikoista. On huomattava, että siinä missä autonomisen taiteen käsitys taiteilijasta poikkeusyksilönä edellyttää aina tavallisen ihmisen toiseudekseen, decerteaulainen käsitys tavallisesta ihmisestä ottaa toiseuden kulttuurin juonikkaan käytön lähtökohdaksi ja ehdoksi.

Vaikka DeCerteau ei erityisesti mainitse taiteen alueen tuotteita ja formaatteja juonikkaan käytön kohteiksi, niin toki nekin voivat joutua uudelleen kierrätetyiksi ja lainatuiksi. Futuristiklubbaajathan käyttivät osana ruumiin muokkauksen mielikuvitustaan myös esimerkiksi kirjallisuuden ja kuvataiteen herättämiä mielikuvia ja kuvaamia ruumiintekniikoita.

Futuristiklubbaajien käytännössä tavallinen ihminen tarkoitti lähinnä virallisen vallan diskursseihin ja käytäntöihin (kuten teolliselle työnjaolle, yhteiskunnan jaolle, porvarilliselle sovinnaisuudelle, perhe- ja seksuaalisuuskäsitykselle, medialle) alistunutta tai sopeutunutta harmaata massaa. Tällainen tavallinen ihminen eli ”pysähtyneissä kuvissa” (vrt. Hakkarainen 2011), eräänlaisessa stagnaation tilassa, missä virallinen aistisen jako otettiin annettuna. Tällaista tavallisen ihmisen mielikuvaa vastaan futuristiklubbaajien urbaani mielikuvitus, aistikenttien luominen ja tapahtumallisuuden korostus asettui.

Futuristiklubbaajaa, vaikka hän olisikin ollut taideopiskelija tai taiteen kentällä toimija, sopii mielestäni luonnehtimaan tavallinen ihminen ja jokapäiväisen elämän kekseliäisyys DeCerteauin käsitteille antamassa merkityksessä. Sen sijaan asiantuntijat, kuten tiedemiehet ja käsittääkseni myös korkeataiteen kentällä etabloituneet ja sen arvot omaksuneet taiteilijat, ovat DeCerteauin mukaan jo kirjautuneet virallisen vallan, talouden ja sosioekonomisten asemien hierarkkisoiviin käytäntöihin (DeCerteau 2013, 42). Virallisen vallan subjekti asettaa itsensä keskukseksi, josta käsin sille kaikki vieras tai itsen kanssa ei-identtinen on toiseutta. Tätä eroa vasten subjekti määrittää itsensä pyrkien poissulkemaan toiseuden vaikutusta, ulkoisen tartuntaa. Siinä missä toiseus on kekseliäisyyden ehto, on taiteessa keskeissubjekti ollut luovuuden ehto.

Futuristiklubbaaja vaikuttui hätkähdyttävistä peilikuvista, jotka outoutuivat hänet kokijana toisen, eli tutulle itselle ei-identtisen, positioon. Futuristiklubissa ja sen esityksissä maailmaan orientoiduttiin ja kokemusta siitä yhdessä rakennet-

tiin outoutetun suhtautumisen-, havaitsemisen- ja aistimisentavoista käsin. Tämä toiseuden positiosta maailmaan orientoituminen näyttäytyi ja tuli mahdolliseksi muun muassa niissä tavoissa, joissa ironisesti ja kekseliäästi käytettiin olemassa olevia populaari- tai korkeakulttuurisia formaatteja (kuten ”Tänään kotona” tv-formaatti, missikisat, itsenäisyyspäivän vastaanotto, Niskavuori). DeCerteau mukaan tavat pelata toisen peliä eli toisten perustamaa tilaa ja tehdä se näin tyhjäksi luonnehtii kekseliästä, sitkeää ja vastustuskykyistä toimintaa. DeCerteau toisen perustaman tilan juonikas käyttö on vastarintaa asiantilan historialliselle laille ja dogmaattiselle oikeuttamiselle (DeCerteau 2013, 54).

Futuristiklubbaajat tulkintani mukaan koettelivat ruumiinesityksessään heteroseksuaalisen matriisin oikeuttamia käsityksiä sukupuolesta, seksuaalisuudesta ja perhemallista, sekä suomalaisuuteen/kansalaisuuteen kuin myös taiteeseen ja tekijyyteen liittyviä ”virallisia” käsityksiä. Heidän tapansa käyttää juonikkaasti toisen omaa, pelata toisen peliä, soveltaa toisten rakentamaa järjestystä niin ruumiin esteettisessä luomisessa kuin futuristiklubin tapahtumassakin voi kuvata DeCerteau’n käsitteellä taktiikka. Taktiikka on laskelmoitua toimintaa, jota määrittää oman puuttuminen. Mikään ulkoapäin rajaaminen ei tarjoa sille autonomiaehtoa. Taktiikan ainoa paikka on toisen paikka (DeCerteau 2013, 75).

Olen tulkinut futuristiklubbaajien ja klubin paikkaa hybridisoineen yhtä lailla kansalliset rajat ylittävä populaarikulttuuri kuten muoti, popmusiikki, median, mainosten ja musiikkivideoiden kuvat, kauneusala kuin taidekin. Vaikka futuristiklubbaajat artikuloivat ruumiin esityksensä ja elämäntapansa taideteokseksi, niin heidän lainaileva jokapäiväisen elämän käytäntönsä ja taiteeseen viittaava artikulointinsa pikemminkin ehkä hämmensivät ja sekoittivat taiteen ja muiden kulttuuristen alueiden ja ilmiöiden rajoja kuin saivat aikaan sen, että ruumiinesitykset olisivat olleet yksiselitteisesti taideteoksia. Tässä taiteen ja jokapäiväisen rajojen hämmäntämisen merkityksessä ruumiinesitykset sekä futuristiklubit esityksellisinä tapahtumina olivat osa arkipäivän estetisoitumista ja esteettinen vastaus kulttuurin monimutkaistumiselle. Erimielisyyden (aistisen jaon kyseenalaistamisena) esiintuovat prosessit siirsivät paikaltaan aistittavan jaossa jaetut identiteetit, roolit ja odotukset. Ne muuttivat urbaanin tilaa, mahdollisuuksia ja merkitystä tuomalla havaittavaksi ruumiinesityksissään ja erityisissä aistikentissään muun muassa homo- ja lesboporukoiden, hiirulaisten, ei-asiantuntijoiden tai ei-taiteilijoiden tavat käyttää ruumistaan suureleisesti ja näkyvästi (vrt. Rancière Hirvosen 2010, 266-268 mukaan).

7.3 Hyvinvointivaltion kritiikki; ei työn eikä tuotannon ruumis

Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan tarkemmin kritiikkiä, jonka sanallistettiin kohdistuvan hyvinvointivaltioon. Aluksi tarkastelen, kuinka hyvinvointivaltion kritiikkiä on teoretisoitu refleksiivisen modernisaation kirjallisuudessa ja tarkastelen, kuinka sen antama kehys sopii tulkitsemaan futuristiklubbaajien esteettistä itsen luomisen projektia kriittisenä eleenä. Lisäksi otan analyysissäni huomioon sekä edellä esittämäni tulkinnan futuristiklubbaajista toisen materiaalin juonikkaina käyttäjinä sekä erimielisyyden näkyväksi tekijöinä.

Ulrich Beckin mukaan teollisen yhteiskunnan ja hyvinvointivaltion kehitystrendiin kuuluu valtion yhteiskunnallistuminen ja yhteiskunnan valtiollistuminen sekä valtion, poliittisen ja politiikan alueen samastaminen. Beckin mukaan refleksiivisen modernisaation myötä teollisen yhteiskunnan poliittinen rakenne kuitenkin epäpolitisoituu ja industrialismissa epäpoliittisina pidetyt ilmiöt, kuten arkielämä, puolestaan muuttuvat poliittisiksi. Emansipatorinen, keskitetty politiikka korvautuu yksilön valintoja korostamalla elämänpolitiikalla (vrt. Beck & Giddens & Lash 1995, 33).

Futuristiklubbaajien subjektiivinen kritiikki itsen esteettisenä luomisena näyttäisi ensi silmäyksellä aavistelleen elämänpolitiikkaa, eli sitä, että elämä, sen toteuttaminen ja valinnat otetaan omiin käsiin. Elämänpolitiikka ymmärretään postmodernien olosuhteiden synnyttämäksi, käsitteen liittyessä yhteiskuntatieteissä keskusteluihin muun muassa valinnan vapaudesta ja refleksiivisyydestä. Anthony Giddensin kehittänyt elämänpolitiikan käsite on tullut tärkeäksi, kun yksilön ja yhteisön sidokset uudelleen muotoutuvat markkinaperiaatteen saadessa suurempaa roolia yhteiskuntaelämässä. Käsite yhdistyy refleksiivisen modernisaation ajatukseen toiminnan irrottautumisesta sitä säätelevistä institutionaalisista rakenteista, jolloin identiteetin rakentamista ja elämäntapoja koskevat valinnat jäävät yhä enemmän yksilön itsensä päätettäväksi. Elämänpolitiikka on yksilöiden itsensä tekemää, elämää koskevien päätösten politiikkaa, jonka ratkaisuilla vaikutetaan muun muassa ihmisten elämäntapaan, mahdollisuuksiin ja itsensä toteuttamiseen. Elämänpolitiikan kohteena on itse elämä. (vrt. Roos & Hoikkala 1998, 8-11). Jussi Vähämäki ja Eetu Viren kirjoittavat elämänpolitiikasta Foucaultin biopolitiikan ja uusliberalismin yhteen liittävässä kehyksessä. Elämänpolitiikan avulla ihmiset pakotetaan rationaalisiksi markkinasubjekteiksi. Kyseessä on kilpailun tila, jossa jokaisesta ihmisestä pitää tulla ”oman itsensä yrittäjä” (Viren & Vähämäki 2011, 61-62).

Elämäntapa- ja tyylivalintojen keskeisyys elämänpoliittisina valintoina, liittyy näkemykseen hyvinvointivaltion kriisistä. Hyvinvointivaltion ymmärretään tarjoavan tiukan säännösten, jonka puitteissa toimintamahdollisuudet ovat vähäiset. Näin Hoikkalan ja Roosin mukaan hyvinvointivaltio luo paikkopaitaa, josta irtautuminen vaatii tuekseen elämänpolitiikkaa (Roos & Hoikkala 1998, 14). Joachim

Hirsch kirjoitti 1980-luvun alussa läpivaltiollistumisesta ja turvavaltiosta. Hänen mukaansa sosiaalipolitiikalla oli tehtäviä, jotka eivät yhdistyneet vain turvaan ja huolehtimiseen, vaan pikemminkin kontrolliin ja ideologiaan, normalisointiin ja sopeuttamiseen. Esimerkiksi koulutusjärjestelmän avulla valtio kasvattaa kansalaisista tuottavia työntekijöitä sosiaalistaen heitä sopiviksi katsottuihin kanssakäymisen muotoihin (Hirsch 1983). Kuten 2-luvussa toin esiin, valtiovallan ja ”systeemin” vastustusta löytyi niin oikeiston, vasemmiston kuin kansalaisyhteiskunnan toimijoidenkin taholta. Erityisesti Timanttikoiren vuosi 1984 -elokuvassa haastatellut kritisoivat Helsingin harmautta ja tavallisuuden vaatimusta osoittaen sormellaan 1980-luvun sosiaalidemokraattista hyvinvointivaltiota ja ”kekkoslovakiaa”:

Oli olemassa se seitsemänkymmentälukulainen sosiaalidemokratia, jossa oli sodan jälkeen ison veljen huomassa jaettu asiat ikään kuin jokainen omaan blokkiinsa, herrat oli herroja, duunarit duunareita ja maalaiset maalaisia. Jyrki Jantunen alias Njassa (Hakkarainen 2011)

Siinä kellokortin leimaamassa maailmassa samat jutut kelataan uudelleen ja uudelleen ja kaikki erilaisuus ja luovuus tapetaan sillä hiljaisuudella.” Jyrki Jantunen alias Njassa (Hakkarainen 2011).

80-lukujan oli aivan kauheaa aikaa Suomessa. Tää oli enemmän tai vähemmän totalitaristinen valtio, jossa poliittisella tasolla kaikki oli kekkosvaltaa.” Sally Flesh alias Ari Hirvonen (Hakkarainen 2011)

Edellisissä toteamuksissa hyvinvointivaltion ymmärrettiin levittäytyneen kaikkialle ja antaneen, Hirschin mukaisesti, tiukan säännösten ja normituksen, jonka mukaisesti elää. Lisäksi hyvinvointivaltion ymmärrettiin kasvattavan ihmisiä ennen muuta tuottaviksi kansalaiksi. Sen sijaan futuristiklubbaajien ruumiin esitystä ei voi luokitella hyvinvointivaltiolle perustavan tuotannon ja vapaa-ajan erottelun avulla. Se ei selkeästi asettunut kumpaankaan kategoriaan. Sen sijaan aineistostani tulee esiin kekseliään ja luovan elämän korostaminen palkkatyön tekemisen tai vapaa-ajan vieton sijaan. Jack Helen Brut -ryhmään jonkin aikaa kuulunut haastateltu kertoi, että vaikka ryhmä saikin taiteen statuksen, niin tekemisessä ei kuitenkaan pyritty taiteellisen uskottavuuden hankkimiseen. Sen sijaan tärkeintä oli, että nyt voitiin toteuttaa villeimpiäkin ideoita (N3 haastateltu 28.3 2017).

Kaikki haastatteleman entiset futuristiklubbaajat korostivat sitä, että olivat 1980-luvun alkuvuosina rahattomia, köyhiä. Rahan ansaitseminen ei myöskään ollut kenellekään motivaatio elää kekseliästä luovaa elämää. Myös Timanttikoiren vuosi 1984 -elokuvassa ohjaaja Petri Hakkarainen totesi:

Yks vitsikäs piirre oli se, että me oltiin kaikki todella köyhiä. Kellään ei ollu koskaan rahaa ja on ihan ihmeellistä mistä me koskaan saatiinkaan rahaa. Kaikki vaan eli omia juttujaan ja teki omia juttujaan. Hyvin harva ihminen kävi normaalissa työssä.” (Hakkarainen 2011).

Futuristiklubbaajan ruumiin esitys, esimerkiksi suurieleinen poseeraus, oli erään (esi)kuvansa eli historiallisen dandyn poseerauksen tavoin hyödytön siinä merkityksessä, ettei se ollut työn, vapaa-ajan tai asiantuntijaruumiin esitys eikä sen tarkoitus vaikuttaisi olleen olla vaihdettavissa taloudelliseen menestykseen eikä statukseen.¹⁰⁰ Esimerkiksi Timanttikoerien vuosi 1984 -elokuvan haastatelluista useimmat totesivat olleensa tyytyväisiä siihen pienimuotoiseen näkyvyyteen, menestykseen tai kuuluisuuteen, joka heillä toteutui futuristiklubbaaja-piirin sisällä (Hakkarainen 2011). Vaihtoarvon sijasta ruumiintekniikoiden harjoittamisella näyttäisi olleen pikemminkin itseisarvoa, joka oli sitoutunut ennen muuta siitä saatavaan mielihyvään esimerkiksi sukupuoliälykokeilun, outoutumisen, ”kaapista ulos tulemisen” ja yhteisesti työstettyjen aistikenttien mahdollistajina. Tulkintani mukaan esimerkiksi poseeraamisen tai ristiinpukeutumisen avaamat havahduttavat ja outouttavat aistikentät mahdollistivat erilaisen havainnontavan muuttaen hetkeksi vallitsevaa aistisen jakoa. Andy Lavenderin mukaan tällaisissa erimielisyyden tilan avaavissa prosesseissa on löydettävissä heikko pisteiviiva Brechtin vieraannuttamisen ideasta (siinä merkityksessä, että asiat jotka luulemme tuntevamme hyvin muuttuvat oudoiksi) Ranciéren argumenttiin aistisen uudenaikaisesta jaosta. Erimielisyyden prosessit eivät kuitenkaan ole riippuvaisia merkityksen paljastumisesta, kuten Brechtin analyysi.

They may instead produce affect, sensation and experience – new feeling, or what Rancière describes as ‘a sensorium, a new partition of the perceptible’ – rather than (Brechtian) new awareness and right-thinking. (Lavender 2016, 138-139)

Futuristiklubbaajien työstämissä aistikentissä näkyväksi, kuultavaksi, aistittavaksi tuli monimielinen, outo ja outouttava ruumiinesitys, mikä ei (välttämättä) mahdunut lukkoon lyötyjen identiteettien, positoiden ja roolien ennalta annettuun jakoon.

Luova energia, mikä suunnattiin muun muassa eksentrisen ulkonäön loihtimiseen, ja erityisten aistikenttien luomiseen, ei kysynyt suuria rahasummia, eikä sitä siivittänyt taloudellisen tai statuksellisen menestyksen haku. Jack Helen Brut

100 Kts. Garelick (1999, 5) 1800-luvun ranskalaisen ja englantilaisen kirjallisen ja eleellisen dandyn ruumiin esityksen hyödyttömyydestä sekä kapitalistisen vaihtoarvon ulkopuolelle asettumisesta.

-ryhmässä vaikuttanut haastateltava muisteli, että ryhmän iskulauseina olivat; ”Tylliä päähän ja lavalle!” tai ”Mummon vintille!” (N2 haastateltu 25.3 2017). Sloganit korostivat sitä, kuinka asuja ja esityksiä futuristiklubeihin loihdittiin halvalla tai ilmaiseksi. Lisäksi hyödynnettiin kaveri- sekä tuttavaverkoston tarjoamia mahdollisuuksia hankkia edullisia materiaaleja sekä löytää tiloja, joissa työstää erilaisia, yllättäviäkin materiaaleja.

Eri alan ihmiset ja eri alojen taiteilijat pääsivät erilaisiin työtiloihin. Ompelin pukuja koulussa ja pääsimme esimerkiksi Ateneumin kipsikellariin. Tehtiin kipsistä vaatteita siten, että ruumiin päälle levitettiin kipsikerros, joka sitten leikattiin ja maalattiin. Se oli valtavan kehollista ja fyysistä tekemistä. Loimme hienoja illuusioita. (N2 haastateltu 25.3 2017)

Samainen haastateltava nimesi mustan kajalin keskeiseksi ilmaisuvälineksi. Sillä pystyttiin meikkaamaan siten, että kasvoista tuli kuin maalaus. ”Se oli meidän body artia” (N2 haastateltu 25.3 2017).

Habituksen esteettinen luominen ei ollut siis palkkatyön ruumiin esitys eikä työn tuottavampaa tekemistä varten akkuja lataavan, vapaa-ajallaan huvittelevan ruumiinesitys. Se ei myöskään ollut tuotannon alueelta ”syrjäytyneen” ruumiinesitys, sillä se ei välttämättä edes havitellut astumista työn ja tuotannon alueelle. Sen sijaan, kuten jo luvussa 2 toin aineistoesimerkein esille, pääasiallisena innoittajana toimi kokemus luovasta, kekseliäästä elämästä ja taiteesta elämäntapana. Ruumiinesitys ja sen esteettinen muokkaaminen eivät siis olleet ”tavallisia” ja ennalta annettuja siinä merkityksessä, että sen olisi voinut hyvinvointivaltiota legitimoivalla, tuottavan työn ja vapaa-ajan keskeisellä jaottelulla tunnistaa ja luokitella.

Onko futuristklubbaajien esteettistä itsen luomista tarkoituksenmukaista tulkita elämänpolitiikan toteuttamisena ja hyvinvointivaltiokritiikkinä siitäkään huolimatta, että osa futuristklubbaajista piti hyvinvointivaltion harjoittamaa normalisointipolitiikkaa harmaan, yhdenmukaistavan ja tavallistavan elämän lähteenä. Ruumiinesitys on ehkä pikemminkin futuristklubbaajien kontekstin huomioiden syytä ymmärtää virallisen vallan normittavuuden ja vallitsevan aistisen jaon kiistämiseksi kuin hyvinvointivaltiokritiikiksi. Jälkimmäiselle on ollut ominaista uusliberalistisen ajattelutavan mukaisesti korostaa markkinamekanismin luomaa vapautta toteuttaa taloudellisia intressejään vailla valtion asettamia rajoituksia. Toisaalta hyvinvointivaltiokritiikot korostavat myös yksilön vapautta omistaa itsensä. Tämä pitää sisällään ajatuksen siitä, että ihminen omistaa omat kykynsä ja niiden mahdollistamat saavutukset. Minimaalisen valtion tarkoituksena on turvata tämä itsen toteuttaminen ja omien saavutusten rajoittamattoman omistusoikeuden koskemattomuus (kts. Tornberg Milka 2013, 60-62). Itsen omistaminen kytkeytyy näin myös itsen (esteettiseen) muokkaamiseen itsen toteuttamisena. Tällöin ruumista ja siihen ruumiillistettuja dispositioita ajatellaan taloudellisen

menestyksen ja statuksen saavuttamisen näkökulmasta. Tarkastelen futuristiklubbaajien ruumiin muokkaamista tällaista kontekstia eli yrittäjyysitsen mallia vasten seuraavassa alaluvussa.

Futuristiklubbaajien ruumiintekniikoiden harjoittaminen ei lopultakaan istu giddensiläiseen eikä foucaultilaiseen näkemykseen elämänpolitiikkasta, joihin on sisäänkirjoitettuna tuottavan kansalaisen malli. Jussi Vähämäki näkee giddensiläiseen elämänpolitiikkaan yhteen kietoutuneen kansalaisuuden ja poliittisen yhteisön jäsenyyden, mikä puolestaan edellyttää tuottavaan työhön osallistumista (Vähämäki 1998, 132). Vähämän mukaan giddensiläinen elämänpolitiikka on väline identiteetin luomiseksi kilpailuyhteiskunnassa selviämiseen. Tällöin myös erilaiselta näyttäminen ja esteettinen itsen muokkaus voivat olla menestyksen avain, mitä yhteiskunnan tulee tukea (emt. 130-133).

1980-luvun puolivälin jälkeistä juppi-ilmiotä (young urban professional) voi pitää jossain määrin futuristiklubbaajien itsen esteettiselle luomiselle paralleelina ilmiönä. Heidän ruumiin muokkaamisen tavastaan tuli myöhemmin eli 1980-luvun loppupuolelta lähtien tunnistettavaa ja tavoiteltavaa. Siinä yksilöllisenä pidettyä, sävähdyttävääkin ulkonäköä ja eksentristä käyttäytymistä sekä laajan, oman ammattiin ylittävää sosiaalisen verkoston luomista arvostettiin välineinä menestyä kilpailuyhteiskunnassa. Aktiivisesta ja luovasta yrittäjyysitse- kansalaisesta, joka on ruumiillistanut tietynlaisia ruumiintekniikoita omaisuudekseen - tai bourdieulaisittain pääomakseen - voidakseen vaihtaa ne työmarkkinolla menestykseen, tuli myöhemmin eräs ihannekansalainen malli.

7.4 Ei yrittäjäruumiin esitys

Itsensä omistamisen kysymys nousee uuden kapitalismin kulttuurisessa logiikassa ruumiin esteettisen muokkauksen myötä olevaksi. Onko ruumiin esteettinen muokkaaminen nyt erityisten dispositioiden ja kapasiteettien hankintana syytä mieltää eräänlaiseksi immateriaalisen omaisuuden lataamiseksi omaan ruumiiseen? Miten futuristiklubbaajan ruumiin esitys suhteutuu yrittäjyysitsen malliin ja miten se eroaa, jos eroaa, 1980-luvun jupin esteettisestä itsen luomisesta?

Haastatteleman futuristiklubbaaja totesi:

Me olitiin silloin täysin viattomia [taloudellisessa ja menestyksellisessä mielessä]. Me vain haluttiin tehdä meidän juttu. Kun juppikulttuuri tuli 1980-luvun loppupuolella, taiteilijat marginalisoitui. Koin juppiuden vieraaksi, melkein epämiellyttäväksi. Siitä oli kulttuuri kadonnut. (N2 haastateltu 25.3 2017)

Tietynlaisia dispoitioita, kuten näyttäytymistä, suurieleistä poseeraamista ja tyylietioista tai hätkähdyttävää pukeutumista, kiinnitettiin juppien yrittäjäruumiiseen omaisuutena, jolla oli taloudelliseen menestykseen ja/ tai statuksen saamiseen liittyvää vaihtoarvoa esimerkiksi työmarkkinoilla ja sosiaalisten verkostojen hankkimisessa. Suomalaiset jupit olivat erityisesti 1980-luvun taloudellisen nousun ja niin kutsutun kasinotalouden synnyttämä ilmiö. Kasinotalous viittasi sotien jälkeen luodun keynesiläisen rahamarkkinoiden säätelyn purkamiseen, mikä alkoi 1980-luvun alussa ja vapautui lopullisesti säätelystä vuonna 1986 tarkoittaen ulkomaisten pankkien rantautumista Suomeen, halpaa markkinarahaa sekä rahoitusyhtiöiden kasvua ja sijoitusyhtiöiden perustamista. Sekä futuristiklubbaajien että juppien reaktio 1980-luvun alkupuolella tai puolivälissä koettuun yhdenmukaisuuden ja tavallisuuden vaateeseen näyttäytyi ulkonäön ja pinnan korostamisena, ruumiin muokkaamisena ja ruumiin esteettisenä luomisena mutta suhtautumistavoissaan ruumiin esitykset poikkesivat toisistaan. Jupit kiinnittyivät markkinavetoisen kapitalismin tuolloin vielä orastavalle mahdollisuudelle, myöhemmin vaateelle, muokata ruumiistaan ja elämäntavastaan näkyvä, markkinakelpoinen ja vaihtoarvoinen tuote, hyödyke.¹⁰¹

Aloha! –lehden (1/85) ”Tuopin jäljillä” artikkelissa juppikulttuuri rinnastettiin yhtäällä 1980-luvun oikeiston hyökkäykseen 1960-luvun sosiaalidemokraattista, sosiaalista tasa-arvoajattelua ja konsensusta vastaan sekä toisaalta se yhdistettiin oikeistolaisten arvojen esittämiseen muodikkaassa paketissa. Nyt myös futuristinen imago, käsittääkseni viittauksena futuristiklubbaajiin, mainittiin tavoiteltavana dispositiona:

Oikeisto on se, jolla on muodikas futuristinen imago, hi-tech ja kaapelit, ´Star Wars´, Ronald Reaganin häkellyttävän skarpit puvut. (Lindfors-Salo 1985, 394)

On mahdollista, että futuristinen ulkonäkö, joka vuosikymmenen alkupuolella oli vielä osa futuristiklubbaajien vallitsevia ruumiin esityksiä ja harmautta ironisoivaa habitusta, omittiin myöhemmin vailla ironiaa laajemmaksi osaksi nuorten professionaalien vakuuttavuuteen tähännyttä yrittäjäyhtymien esitystä.

101 Kts. itsen yrittäjämallista lisää Skeggs 2014, 128-154. Beverley Skeggs on tuonut esiin, kuinka länsimainen moderni minuus on samastettu omistuseriaatteeseen. 1600-luvun tieteen murroksen myötä syntynyt utilitarismi kävi yksiin possessiivisen individualismin eli omistamiseen perustuvan yksilökeskeisyyden kanssa. Possessiivinen individualismi korosti jokaisen luonnollista ja rajoittamatonta oikeutta hankkia omaisuutta ja etsiä siitä hyötyä. Se korosti myös itsensä omistamisen periaatetta; jokainen kuuluu vain itselleen eikä ole mitään, ei yhtään palvelua tai tuotetta, velkaa toiselle (Skeggs 2014, 60).

7.5 Kritiikki agraarisporvarillista kansalaisihannetta kohtaan

Futuristiklubbaaja erottautui toiminnan tyylillään modernin kansallisvaltion ja virallisen Suomen kansalaisuus-ihanteista. Timanttikoirien vuosi 1984 -elokuvan kertojaääni luonnehti futuristiklubbaaja -ilmiöön kuuluvaa ideaalia näin:

Tuo todellinen ihminen on se toinen, joku toinen, joka ei ole koti, uskonto ja isänmaa. (Hakkarainen 2011)

Kodin, uskonnon ja isänmaan arvoihin luottava kansalaisuuskäsitys periytyy Sakari Topeliukselta (1818-1898), 1800-luvun kansalliselta herättäjältä, jonka agraarisromanttinen maailmankuva säilyi hengissä pitkään toisen maailmansodan jälkeen. Futuristiklubbaajien ruumiinesityksen irtiotto kodin, uskonnon ja isänmaan arvoista oli nähdäkseen topeliaanisen kansalaisuuskäsityksen ja kansalaismallin kiistämistä ja hylkäämistä.

Pasi Jaakkolan mukaan Topeliuksen kansalaiseksi kasvattamisen projekti oli sisällöltään porvarillinen. Siinä romantiikan hengessä ihailtiin agraaria rahvasta mutta tästä huolimatta kansalainen tuli kasvattaa yleisiin porvarillisiin ihanteisiin. Myös Topeliuksen idealisoima agraarikoti oli todellisuudessa porvariskoti, jonka tärkeitä tekijöitä ovat ydinperhe, isän ja äidin vahva rooli sekä lastenkasvatus. Siinä mies perheenpäänä johtaa kotia, kuten pientä kansallista heimokuntaa, jolle antaa parhaat ominaisuutensa ja kykynsä. Äiti puolestaan on synnyttäjä ja moraalikasvattaja. Kansalaiseksi kasvamisen keskusyksikkö on kunnan perhe, jonka tehtävänä on kasvattaa siveellisiä kansalaisia. Patriarkaalisen perhekäsitykseen on kuulunut vanhempien kunnioitus. Porvarillisen ihanteen mukaisesti kodissa tuli vallita myös selkeä sukupuolijako ja siinä korostui agraarin perheyhteisön sijaan ydinperhe. Agraarin ihanteen mukaisesti pojan kuului olla maskuliininen, rehti, voimakas, kestävä, rohkea, suojeleva. Hänen vastuullaan oli kova työ ja isänmaan asioista huolehtiminen. Tytön puolestaan tuli olla siveä ja kasvaa kohti ja äitiyttä (Jaakkola 2011, 165-201). Topeliaaninen käsitys suomalaisuudesta on perustunut pelkistämiseen, hiljaisuuteen, vaatimattomuuteen ja tietynlaiseen yksioikoisuuteen. Ajatukseen Suomen kansalaisuudesta on liittynyt ennen muuta ajatus hyvästä kansalaisesta isänmaallisena suomalaisena (Forsell 2006).

Futuristiklubbaajan kansalliset rajat ylittävien vaikutteiden muovaama urbaani ruumiinesitys erottautui paitsi tuotannon ja vapaa-ajan erottelulle perustuvasta kansalaisuudesta myös ylläkuvatun kaltaisesta, kansalliseen yhtenäiskulttuuriin perustuvasta agraarisporvarillisesta kansalaisihanteesta. Aiemmin kuvaamani futuristiklubbin esitykset Tänäpäin kotona- formaatista, Niskavuoresta tai Missister Einstein-kisoista tulivat ottaneiksi juuri topeliaanis-porvarillisia kansalaisuus-stereotypioita parodiseen käsittelyyn; kuten ydinperheen ideaalin, patriarkaalisen miehen ja naisen tehtävien erottelun, sukupuoliin liitetyt attribuutit, heterosek-

suaalisen reproduktiotehtävän, työnteon ideaalin sekä hiljaisen, vaatimattoman ja harmaan olemisen tavan. Parodioimalla niitä se horjutti konservatiivisen kansalaisuuskäsityksen metafysisistä legitimointia ja luonnollistamista.

Topeliaaninen, eleellistä korostamattomuutta ja vaatimattomuutta, sukupuolten kaksinapaisuutta sekä säädyllisyyttä korostava kansalaisihanne haastatettiin ristiinpukeutumalla sekä poseerauksen suurilla eleillä kuin myös pukeutumalla huomiota herättävästi sekä toteuttamalla epäpersoonallista kommunikaatiota. Njassa alias Jyrki Jantunen ja Ari Hirvonen totesivat Timanttikoiron vuosi 1984-elokuvassa:

Siinä sosiaalidemokraattien jakamassa maailmassa, jossa kaikilla oli oma lokkeronsa. (Hakkarainen 2011).

Totalitarismi oli myös siinä jokapäiväisessä elämässä, arkipäivässä että oli jotenkin sellainen, että on yksi ainoa totuus, yksi ainoa tapa elää ja yksi ainoa tapa olla olemassa. Kadulla tavalliset ihmiset, duunarit, saatto käydä kimppuun ja alkaa huutaa että sä olit tyylikä. Ari Hirvonen alias Sally Flesh (Hakkarainen 2011).

Yllä artikuloidun totalitarismin kokemuksen voisi hyvinkin ymmärtää Ranciéren mukaisena konsensuksen kuvauksena. Ari Hirvonen¹⁰² kirjoittaa konsensuksen olevan ”implisiittinen laki, joka määrää aistittavan järjestystä ja säättää mitä, milloin, missä ja miten voidaan sekä havaita, nähdä, kuulla ja kokea että sanoa, ajatella, toimia ja tehdä” (Hirvonen 2010, 262).¹⁰³ Tällaista konsensusta, missä osajako oli jo suoritettu, roolit, positiot ja identiteetit jaettu kuten Njassa edellä totesi, tulivat futuristiklubbaajien aistikentät kiistanalaistamaan.

Kansallisvaltion kansalaisuus-ihanteeseen on lisäksi liittynyt ajatus yhtenäisestä kansasta. Elina Nivalan mukaan Suomi on oiva esimerkki kansalaisuuden yhdistämisestä kansalliseen yhteisöön eli kansakuntaan. Kulttuurisesti vielä 1980-luvulla homogeenisessä Suomessa oli muodollista valtion kansalaisuutta lähes mahdotonta erottaa kulttuurisesta kansallisuudesta eli suomalaisuudesta (Nivala 2006, 42).

Kansalliset rajat ylittäviä kuvia ja transurbaaneja vaikutteita ruumiin esi-tyksessään kierrättävää futuristiklubbaajaa voi osittain tulkita myös kulttuurisen kosmopoliittisuuden näkökulmasta. Muun muassa interrail mahdollisti futuris-

102 Elokuvassa (2011) haastateltu futuristiklubbaaja Ari Hirvonen sekä tässä viittaamani Ranciére-tuntija, oikeustieteen tohtori Ari Hirvonen ovat sama persoona. Elokuvassa Hirvonen ei – ainakaan eksplisiittisesti – tuo esiin Ranciéreen pohjaavaa tulkintaa futuristiklubi-ilmiöstä.

103 Elokuvassa (2011) haastateltu futuristiklubbaaja Ari Hirvonen sekä tässä viittaamani Ranciére-tuntija, oikeustieteen tohtori Ari Hirvonen ovat sama persoona. Elokuvassa Hirvonen ei – ainakaan eksplisiittisesti – tuo esiin Ranciéreen pohjaavaa tulkintaa futuristiklubi-ilmiöstä.

tiklubbaajien sukupolvelle mahdollisuuden kulttuurisesti avautua ja vaikuttua eurooppalaisista suurkaupungeista. David Heldin mukaan kulttuurinen kosmopoliittisuus korostaa yksilöllisten identiteettien nestemäisyyttä (fluidity) ihmisten huomattavana kapasiteettina luoda uusia identiteettejä käyttämällä materiaaleja erilaisista kulttuurisista lähteistä. Tällaiset identiteetit juhlivat hybridisyyttä, epäpuhtautta, sekoittumista, transformaatiota, mikä on tulosta ihmisten, kulttuurien, ideoiden, elokuvien, laulujen, poliittisuuden uusista ja odottamattomista kombinaatioista (Held 2002, 58).

Futuristiklubbaajien ruumiinesitys teki parodioiden irtiotta topeliaanisista kansalais-arvoista eikä näyttäisi orientoituneen suomalaiseen yhtenäiskulttuuriin käytäntöön, eikä jakaneen näkemystä Suomesta uhrauksia vaativana organisaationa. Kansallishenkisyyden tai nationalismin arvot ovat George L. Mossen mukaan yhteen sattuvia modernin maskuliinisuuden ideaalien kanssa. Ne ovat korostaneet voimaa, kestävyyttä, tahdonlujutta ja rohkeutta, jotka ovat yhdistyneet kykyyn kohdata kärsimys ja uhraus (Mosse 1998, 100). Futuristiklubbaajan ruumiinesitys ei sen sijaan manifestoinut fyysis-herooiseen voimaponnistukseen orientoitunutta kehoa, ei fyysisistä sitkeyttä, viriiliyttä, kilpailuhenkeä, kestävyyttä eikä atleetisuutta. Esimerkiksi futuristiklubbaaja-miehen ruumiin esitys ei korostanut miehistä ”ryhdikkyyttä”, vaan pikemminkin asetti poseerauksessaan esille mielihyvän toisten futuristiklubbaajien kanssa yöelämässä ”notkumisesta”, kiireettömästä ”hengailusta” ja näyttäytymisen nautinnosta. Se oli pikemminkin feminiinisen viettelevä ja katseita puoleensa vetävä kuin ryhdikkään vakuuttava ja arvovaltainen.

7.6 Poseeraus haastaa porvarillisen ruumiin

Erityisesti poseeraus on liitetty porvarillisen ruumiin haastamiseen. Porvarillinen ”toden” malli on porvarillista luokkaa laajemmin käynyt yhteen myös aiemmin kuvatun topeliaanisen kansalaisuusihanteen kanssa. Talonpoikainen itsen ihanne on arvostanut ahkeruutta, vaatimattomuutta, työntekoa, jatkuvuutta, omistamista sekä avioliittoa ja perhettä, jotka olivat talonpoikaisen elämän päämäärä. Suomalaisessa talonpoikaisyhteisössä sääty-yhteiskunnan ylemmät kerrokset, kuten vierasta kieltä puhuneet virkamiehet, yläluokka ja papit ovat edustaneet kaikkea sitä, mitä talonpoikaiset ihmiset eivät olleet. Suomessa säädylisellä eli vaatimattomalla pukeutumisella on pyritty tekemään ero ”hienosteleviin” ja ”herraskaisiin” säätyihin (Moilanen 2007).

Thomas A. Kingin mukaan myös eurooppalaiselle porvaristolle on ollut ominaista kultivoida yksinkertaista, vaatimatonta ja ”totta” ja tuomita kaikenlainen teeskentely, jonka porvaristo alun perin on liittänyt aristokraatteihin. Tosi, aito ja sisäinen, eli toisin sanoen (porvarillinen) moraali, tulevat näkyväksi vain, kun niitä ei esitetä (King 1994, 25).

King on myös osoittanut, kuinka ruumiin esitykseen, erityisesti poseeraukseen, on yhdistetty pinnallisen, epäaidon ja keinotekoisien paheksuttuja attribuutteja. Porvaristo liitti edellä mainitut attribuutit 1700-luvulla aristokraattien poseeraukseen konstruoidakseen näin oman esityksensä poseeraamisen vastakohtana. Aristokraattisen poseerauksen porvaristo arvotti perverssiksi tyhjien eleiden kulluttamiseksi, pelkäksi ulkonäöksi vailla syvyyttä. Porvarillinen moraalitieteellinen ei kuitenkaan jäänyt vaille esitystä, sillä se tuli Kingin mukaan esitetyksi hermeneuttisena kritiikkinä porvariston etsiessä ja tulkitessa kaikkialta ”sisältöä” (King 1994, 36).¹⁰⁴

Sen sijaan 1700-luvun englantilaiset ”molliet” - homosuhteita harrastavien miesten alakulttuuri - ymmärsivät Kingin mukaan epämiehekkään miehen esityksen, eli poseeraamisen, haastavan porvarillisen, syvyyteen perustuvan moraalin, legitimitietin. Molliet poseerasivat käsi lanteilla esikuvanaan muun muassa Van Dyckin maalaamat Charles I:n muotokuvat ja korostivat näin ruumiin pintaa ja sen poikkeamia ”luonnollisesta” (King 1994, 23-50).

Kingin tarjoama esimerkki korostaa, kuinka ruumiintekniikoita voidaan elvyttää ja kierrättää performanssina. Poseeraaminen transhistoriallisena ruumiillisena käytäntönä, joka elää niin ruumiillisissa repertuaareissa kuin arkistoissakin, on ollut mollietien lisäksi osa muun muassa dandyjen ruumiin esitystä sekä esimerkiksi Oscar Wilden yritystä luoda näkyvä homoidentiteetti (kts. Meyer 1994, 75-109). Myös Andy Warhol kierrätti poseeraamisen ruumiintekniikkaa haluten tuottaa taiteilijan asenteesta taideteoksen (kts. Pountain, Robbins 2009, 127). Edellä kuvatuissa esimerkeissä poseeraaminen on ollut tapa haastaa porvarillista käsitystä syvyydestä sekä esimerkiksi sukupuolen ja seksuaalisuuden jatkumosta tai taiteen teoksellisuudesta. Poseeraaminen on tietysti myös osa populaarikulttuuria sekä muotimaailmaa, missä tekniikkaa saatetaan toistaa myös vailla porvarillisen kulttuurin haastamisen tendenssiä.

Diane Taylor on erottanut toisistaan arkiston ja ruumiillisen käyttäytymisen repertuaarin. Arkisto viittaa säilyväksi oletettuun materiaaliin kuten dokumentteihin, teksteihin, videoihin, käsikirjoituksiin, kuviin, rakennuksiin, luihin, kun taas repertuaari esimerkiksi puhuttuna kielenä, tanssina, urheiluna, rituaaleina toimii ruumiillisena muistina. (Taylor 2003, 19). Ruumiintekniikat voivat säilyä niin arkistossa kuin ruumiillisessa repertuaarissakin. Taylorin jako on käsittääkseni muistutus historian tutkijoille siitä, että myös ei-verbaaleihin käytäntöihin, joita voi tarkastella esityksinä, varastoituu tietoa, vaikkei tällaisia ole perinteisesti pidettykään muistin ja yhteisöllisen identiteetin varastoina ja valideina tiedon muotoina. Arkiston tieto puolestaan Taylorin mukaan on erossa tiedon lähteistä (emt. 19).

104 Porvarillinen käsitys mieheydestä liittyi itsekultivoinnin, itsensä sivistämisen (bildung) ajatukseen. Sen avulla saattoi kasvaa harmoniseksi, autonomiseksi yksilöksi. Itsekultivoinnin kautta tuli myös esitetyksi porvarillinen, esimerkillinen tiedon etsinnän ja moraalisen imperatiivin jatkuva kilvoittelu. Moderni maskuliinisuus määrittäytyi sekä naiseutta että ”epämiehekkyyttä” ja ”naismaisuuutta” vasten (Mosse 1994, 8).

Mutta kuten Kingin sekä futuristklubbaajien esimerkki osoittaa, kuvallisiin esityksiin voi arkistoitua tietoa ruumiintekniikoista, jotka voidaan elvyttää ja muuntaa osaksi käytäntöä. Ja käytännöt puolestaan saattavat arkistoitua jälleen (kuvallisiksi) dokumenteiksi. Näyttäisikin siltä, että poseeraaminen erityisenä (vasta) kulttuurisena repertuaarina (tietona) ja poliittisen liittämisenä pintaan irtiottona porvarillisen liberalismiin tavasta kiinnittää poliittinen sisäiseen tietoisuuteen ja moraalisiin, on säilynyt arkiston ja ruumiillisen käytännön vuorovaikutuksena.

7.7 Sukupuolijärjestyksen ja heteroseksuaalisuuden haastaminen

Futuristklubbaajien androgyyni tai ristiinpukeutunut ruumiin esitys asetti siis sukupuolen ja seksuaalisuuden, sisäisen ja pinnan vastaavuuden sekä toisistaan johdettavuuden kyseenalaiseksi. Erityisesti futuristklubien show-numerot parodioivat imitoiden, lainaten, muokaten ja väärentäen naurettavaksi tehtävää kohdettaan ja asettivat näin monimieliseen valoon esimerkiksi kotiin, perheeseen, reproduktioon ja agraaris-porvarilliseen kansallisuushanteeseen yhdistyvät perinteiset arvot kuin sukupuolen esittämisenkin. Tällainen vakavuuden haastaminen parodian avulla toteutui myös futuristklubien erilaisissa ohjelmanumeroissa. Missä merkityksessä jälkepäin esitysten voi tulkita olleen queereja? Ja mikä oli esteettisen itsen luomisen suhde identiteetin luomiseen sekä identiteettipoliittiseen ruumiin esitykseen?

Moe Meyerin mukaan queer asettuu identiteetin syvyyksimallia vasten esittäen näin ontologisen haasteen pyrkiessään siirtämään paikalta käsityksen porvarillisesta itsestä, joka määrittyy ainutlaatuisena, jatkuvana, pysyvänä ja vakana. Queer sen sijaan tarjoaa epäjatkuvan käsityksen itsestä/ identiteetistä ja sen kiinnittymisestä seksuaaliseen suuntautumiseen. Queer -seksuaalisuus on sarja improvisoituja esityksiä (Meyer 2004, 4). Näin minkään identiteettipositionkaan ei voi ajatella olevan pysyvä, vaan queer-esitykset pikemminkin purkavat pysyviä identiteettikategorioita.

Myös futuristklubbaajien ristiinpukeutuneissa, monimielisissä ruumiinesityksissä tuli esitetyksi identiteetin epäjatkuvuus; sukupuolta ja seksuaalista suuntautumista ei voinut johtaa toisistaan. Ruumiinesityksen voi tulkita esittäneen haasteen luokittelevia kokonaissysteemejä kohtaan, joista sukupuoli/ seksuaalisuus on yksi merkittävä osa. Futuristklubbaaja ei tullut agraaris-porvarillisen kansalaisihanteen mukaisesti esitetyksi vaatimattomana, vilpittömänä ja autenttisenä, vaan pikemminkin erilaisina rooleina sekä yhteistä aistikenttää työstävänä osatekijänä. Esitykset ehdottivat, ettei identiteetti tai habitus hankittuna itsen osana ollut vakaa tai pysyvä, vaan pikemminkin sarja leikitteleviä esityksiä. Kun porvarillista subjektikäsitystä kultivoitiin kirjallisuudessa, se vaati näkemyksen

omastatunnosta sekä sisäisistä kaipuista ja tunteista liittyen ajatukseen itsen säälimättömästä paljastamisesta kaikessa totuudellisuudessaan ja vilpittömydessään. Näin kirjallinen esitys ja itse pyrkivät yhteen sattuvuuteen (vrt. Trilling 1973, 26). Sen sijaan futuristiklubbaajien kohdalla keinotekoisuutta ja teatterillisuutta korostava, ruumiinsa objektivoiva sekä toisen materiaalia lainaava tai siitä vaikuttunut ruumiinesitys ei ollut välttämättä itsen kanssa yhteen satuva, vaan pikemminkin itseä paikaltaan pois siirtävä, outouttava. Näin futuristiklubbaajien ruumiinesitys haastoi vallitsevia käsityksiä modernin, porvarillisen subjektin syvyydestä, vilpittömyydestä, luonnollisuudesta, todesta ja autenttisuudesta, kuin myös erillisyydestä, autonomiasta ja vaikuttamattomuudesta.

7.8 Itsen esteettinen poispaikaltaan hätkähdyttäminen

Jon McKenzien mukaan kulttuurisiin esityksiin liittyvä muutospotentialiaali on kiinnittynyt transgressiiviseen eli kulttuurisia rajoja ylittäviin esityksiin tai representaation systeemiä horjuttavaan resistanssin esitykseen tai ”perfumanceen”, joka purkaa kaikkia performatiivisia kerroksia voimien ja intensiteettien atmosfäärillä. Tätä atmosfääriä, ei-kerrostunutta elementtiä, McKenzie nimittää perfumanceksi (McKenzie 2001, 25). Miten futuristiklubbaajan ruumiinesitys suhteutuu edellä esitettyyn?

Modernin keskeisenä piirteenä on pidetty yhteiskunnallisten toimintojen eriytymistä omalakisiksi osafääreiksi sekä työnjakoa. Nämä modernisoitumisilmiöt ovat myös määrittäneet modernia identiteettiä, jonka ei ole ymmärretty tulevan annettuna, synnynnäisenä paikkana maailmassa. Sen sijaan moderni identiteetti tulee yksilön itse määrittää ja luoda. Tämä vaatii tahtoa ja itsekontrollia hallita omaa ruumistaan ja vastustaa sosiaalista ”tartuntaa” (Blackman 2008b, 70). Moderni yksilö onkin ajateltu yhtenäisenä, stabiilina, selkeänä, tunnistettavana ja omaehtoisena eli sisältäpäin ohjautuvana. Näin se on käynyt yksiin modernin teollisen kansallisvaltion selkeän rakenteen kanssa. Kummatkin ovat myös vastavuoroisesti edistäneet toistensa yhtenäisyyttä ja vakautta. Moderni yksilöllisyys on määrittynyt kaupungin massaa ja väenjoukkoa vasten (vrt. Salmi 2002).

Futuristiklubbaajien ruumiinesitys ja habituksen esteettinen luominen kiistivät edellä kuvatun kaltaisen modernin yksilön ideaalin. Vaikka aineistoni perusteella futuristiklubbaajat eivät tuolloin tunteneet postmodernin käsitettä, voidaan jälkeenpäin nähdä postmodernia ajattelua siinä tavassa, jolla he loivat esteettistä itseä. Futuristiklubbaajien ruumiinesitykset eivät kirjoittautuneet dikotomiaan, missä ulkopuolta pyritään selittämään sisäpuolella ja missä sisäpuoli nähdään perustavampana kuin ulkopuoli (vrt. Pulkkinen 2003, 5). Sen sijaan syvyys korvautui ruumiin pinnan ja ulkoisen korostamisella, minkä voi nähdä viitanneen postmodernismille ominaisiin piirteisiin kuten intertekstuaalisuuteen, siteeraa-

miseen, lainaamiseen ja kuvien kierrättämiseen ja niiden toisiinsa viittaavuuteen (vrt. Jameson 1986, 239-240).

Modernin autonomisen yksilön autonomia siis vähenee postmodernin teorian mukaan subjektin koostuessa erilaisten vaikutteiden, tekijöiden, kuvien ja roolien paljoudesta. Toisaalta identiteetin määrittelytyöhön on sekä postmodernin että refleksiivisen modernisaation teorioissa liitetty sekä yksilöllistymisen että yksilön rajoja rikkova liike. Postmoderni yksilö on ymmärretty ulkoapäin määrittävänä, eli sosiaalisten suhteiden, teknologian avaamien mahdollisuuksien ja valinnanpakojen sekä kuvien ylenmääräisen virran, ”miehittämänä”. Näin postmodernin ja refleksiivisen modernisaation lähestymistavat ovat problematisoineet yksilön rajoja. On muun muassa esitetty identiteettityön tapahtuvan yhtäältä yksilöllistymisen ja toisaalta sulautumisen tai heimoutumisen kaksoisliikkeessä. Johan Fornäsille tämä heiluriliike tapahtuu siis median ja kulttuurin (aisti)kuvista itseään/ identiteettiään peilaavan refleksiivisen yksilön ja yksilön rajoja rikkovan sulautumisen välillä. Fornäsille joukko myöhäismodernin kulttuurisia käytänteitä ja tekstuaalisia muotoja - kuten rockmusiikin äänen volyyymi ja rytmi tai päihteet - mahdollistavat sulautumisen kokemuksen (Fornäs 1998, 318). Michel Maffesoli puolestaan kirjoittaa postmodernista kulttuurista tunteen kulttuurina, missä joukko kuvia ja tyylejä mahdollistavat tarkoituksettoman kollektiivisuuden syntymisen. Tällainen sosiaalisuus perustuu imaginääriseen huolettomuuteen, hedonismiin, jaettuun elämäniloon, ilmiöiden ja muotojen leikkiin (Maffesoli 1995, 25-27). Tällainen kollektiivisuus myös purkaa yksilön rajoja.

Futuristiklubbaajan ruumiinesitys vaikuttui kaupunki- ja klubiympäristön aistikuviista, median kuvista ja muista eletyn kokemuksen muodoista. Näin ruumiinesityksiä voi luonnehtia ”kuvien ylenmääräisen virran miehittämiksi” ja yksilön rajoja problematisoiviksi. Aiemmin kerrotuilla tavoilla esitykset myös haastoivat sukupuolen, seksuaalisuuden, kansalaisuuden ja ydinperheen vakituneita representaatioita. Nähdäkseni kyseessä ei kuitenkaan ollut tietynlaisen (yhdenlaisen) identiteetin luomisen esitys. Nähdäkseni futuristiklubbaajat eivät kaltaistamalla esimerkiksi median kuviin (kuten Bowien kuviin) pyrkineet ensi sijaisesti löytämään vastausta yksilöllistä identiteettiään määrittävään kysymykseen; kuka minä olen, mihin kuulun. Pikemminkin he vastasivat kysymyksiin, mitä ruumis tai ruumiilla voisi tehdä, miten sitä voisi käyttää, miten esittää tavat käyttää ruumistaan niin, että se esimerkiksi hätkähdyttää ja siirtää itsen/ tutun ja tottumuksensa varaisen habituksen pois paikoiltaan, saa aikaan edelleen peilaamista ja synnyttää todistajien ruumiissa olosuhteiden muuttumista.

Futuristiklubbaajien ruumiin esityksiä on tietysti mahdollista ja perusteltuaakin huomioida identiteettipoliittisesta näkökulmasta 1980-luvun alkupuolen Suomessa. Ne usein haastoivat parodioiden vallitsevaa kaksinapaista sukupuolijärjestelmää sekä sukupuolen ymmärrettävyyttä ja seksuaalista halua määrittävää heteroseksuaalista matriisia. Ne tarjosivat näkyvyyttä sellaisten ruumiiden

esityksille, jotka eivät mahtuneet eivätkä halunneet sopeutua edellä mainittujen kategorioiden generoimisiin sukupuoli-, seksuaalisuuden, perhemuotojen ja kansalaisuuden esittämisen ja määrittämisen tapoihin. Näin ne myös horjuttivat vallitsevassa aistisen jaossa annettuja identiteettejä ja rooleja sekä porvarillisen ruumiin malleja mutta ne eivät nähdäkseni tarjonneet uutta tai ainakaan yhtä ohjelmallista identiteettikategoriaa tilalle. Vaikka klubien artikuloitiinkin tarjonneen suojapaikan homo- ja lesboporukoille, aineistosta ei nouse selkeästi esiin minkään ryhmän identiteettipoliittinen intentio tai ohjelmallinen toiminta. Erkkilän huomio muun muassa futuristiklubeissa esiintyneestä Homo S -performanssiryhmästä on samansuuntainen.¹⁰⁵

Homo S:n esitykset eivät olleet suorasukaisia identiteettiperformansseja. Niissä ei rakennettu identiteettiä yhteisten piirteiden nimittämisen kautta (Erkkilä 2008, 204).

Jos futuristiklubbaajien ruumiinesityksiä tarkastelee identiteettiesityksinä, niin identiteettejä ei voi nähdä pitkäkestoisina, vaan niitä luonnehtii ei-pysyvyys ja muutos. Tämä nähdäkseni liittyy siihen, että futuristiklubbaajien identiteettiä määrittä jatkuvasti muuttuva verkosto; vaikuttavat kuvat, aistikentät ja affektit sekä ruumiintekniikat.

1980-luvun habituksen esteettistä muokkaamista ei siis ole syytä ajatella pelkästään yksilöllisyyttä korostavana ilmiönä, vaan pikemminkin koosteita luovana prosessina, missä subjekti ei aina edellä toimintaa.

Ennen muuta näen, että futuristiklubbaajien kokeilevat ruumiintekniikat, jotka löysivät paikkansa futuristiklubeilla, aikaan saivat osallisuuteen ja osallistumiseen perustuvan, eriluontoisen materiaalin kanssa yhteisesti tehdyn esitystilanteen, missä affektiivisella vaikuttamisella, outoutumisella ja tietynlaisella aistisen jaolla oli merkittävä osansa.

Tässä mielessä esteettistä itsen luomista tulisi futuristiklubbaajien kontekstin huomioiden pikemminkin kutsua *esteettiseksi itsen hätkähdyttämiseksi poispaikoiltaan*.

Ja tähän kiteytyy nähdäkseni futuristiklubbaajien ruumiinesityksen kriittinen potentiaali. Itsen poispaikoiltaan hätkähdyttäminen outouttavien aistikenttien luomisena ja niihin kaltaistumisena yhdistyvät yhtäällä McKenzen parfumanceen affektien ja voimien performatiivisia muotoja purkavana atmosfäärinä ja toisaalla Ranciéren erimielisyyden tilanteeseen, joka haastaa vallitsevan aistisen jaon. Aistikentissä ei ole kuitenkaan kyse Fornäsin ehdottamasta sulautumisesta, sillä

105 Erkkilän väitöskirjassaan haastattelema ohjaaja Pieta Koskenniemi kertoi, että ryhmän henkinen pohja löytyi naistietoisuuden noususta (Erkkilä 2008, 193).

sulautuminen nähdäkseni viittaa kaikki erot yksilöiden väliltä kadottavaan yhteyteen. Myös Maffesolin ajatus heimoutumisesta, eli yhteen tulemisesta kuvien välityksellä, viittaa yhteisöön, joka samastuu yhteisiin kuviin. Aistikentässä kyse ei kuitenkaan ole sulautumisesta toisiin eikä samastumisesta kuviin, vaan tulkintani mukaan siinä on kyse kaltaistumisesta aistikentän tunnelmaan ja sen muutokseen sekä niiden aikaan saamasta outoutumisesta.

Näyttää siltä, ettei 1980-luvun alkupuolen futuristklubbailijoiden esteettisessä itsen poispaikoiltaan hätkähdyttämisessä ei siis kyseessä ollut identiteetin rakentaminen itsensä tunnistamisena, kotiin paluuna tai itsensä määrätynlaiseksi käsittämisenä.

8 NÄYTTELIJÄOPISKELIJAN HABITUS KRITIIKKINÄ

Osa Turkan näyttelijäopiskelijoista toi esiin näkemyksensä siitä, että koulutuksella oli jonkinlainen yhteiskunnallinen tai kulttuurikriittinen päämäärä. Heidän näkemyksensä yhteiskunnallisuuden tai kulttuurikritiikin sisällöistä tai päämääristä olivat kuitenkin keskenään ristiriitaisia ja summittaisesti artikuloituja. Erään opiskelijan mukaan ”kaikki me sen oppilaat oltiin kosto yhteiskunnalle; nyt tulee sellaista saatana, yhteiskunnan viholliset numero yksi” (11M haastattelu 31.1 2009). Toinen näyttelijä muisteli myös, että Turkka puhui klostosta, ”tää tulee olemaan mun kosto” (tMb haastattelu 27.9 2008). Kolmas sanoi kyseessä olleen poliittisen kuvion, jonka tulkitsi vastavedoksi edellisen vuosikymmenen taistolaiselle teatterille ja kollektiiviselle tasapäästämiselle (9M haastateltu 17.1 2009). Erään haastatellun mukaan koulutus ajoi anarkian asiaa (8M haastateltu 13.12 2008) ja erään toisen mukaan heistä piti tulla vallankumouksen sotureita laitosteattereihin.

Silloin fyysinen näyttelijä ottaisi paikan puhuvilta päältä (7Ma haastateltu 22.11 2008).

Eräs haastateltu totesi:

Turkka kasvatti meitä kestäämään sitä epädemokraattisuutta mitä kentällä vallitsee (tNb haastateltu 18.1 2008).

Toisaalta tuotiin myös esiin, ettei koulutus ollut ”juurikaan yhteiskunnallista eikä ainakaan poliittista”. Samainen haastateltu kuitenkin tunnisti myös olleensa henkilökohtainen väline jollekin [Turkan] manifestille tai koston (7Mb haastattelu 22.11 2008). Ehkä selkein näkemys näyttelijäruumiiseen juurrutettujen dispositioiden kriittisestä merkityksestä tuli esiin näkemyksissä, jotka yhdistivät turkkalaisen näyttelijän tehtävän suomalaisen laitosteatterin (kumoukselliseen) uudistamiseen. Tätä käsittelemässä luvussa myöhemmin 8.5 alaotsikon alla.

Sen sijaan näyttelijän esteettis-moraalista itsen luomista, mitä olen käsitellyt aiemmissa luvuissa, on suomalaisessa teatterintutkimuksessa vain jonkin verran tulkittu porvarillisen ruumiin kritiikin, modernisaation ja sivilisaatiokritiikin näkökulmista (vrt. Tervo 2011) tai passiivisen katsojan kritiikin tai instituutiokritiikin näkökulmista. Mihin näyttelijäopiskelijan ruumiinesityksen kritiikki kohdistui; mitä sen voi tulkita 1980-luvun Suomessa kiistanalaistaneen, haastaneen tai kyseenalaistaneen? Minkälaiseen positioon nietzscheläis-vaikutteinen, vitalisia voimia korostava näyttelijäopiskelijan esteettis-moraalinen itsen luominen asettui suhteessa 1980-luvun yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin virtauksiin?

Näyttelijäopiskelijan esteettis-moraalinen itsen luominen porvarillista ruumista ja modernia kulttuuria kritisoivana eleenä tulee ymmärrettäväksi, kun sitä tarkastellaan Norbert Eliaksen eurooppalaisen modernin ihmisen sivilisoitumiskehitystä ja sen tuottamaa habitusta vasten.

8.1 Sivilisaatiokritiikki

Eliaksen mukaan ne sivistyneet käytöstavat, joita yhä sisäistämme varhaisessa lapsuudessamme, ovat Euroopassa kehittyneet asteittain vuosisatojen aikana. Sivilisaatioprosessi on johdattanut aluksi aristokratian, myöhemmin porvariston ja muut yhteiskuntaluokat tarkkailemaan ja huomioimaan käyttäytymistään, tapojaan, ruumiillisia tuntemuksiaan ja ruumiin toimintoja objekteina, joita tulee säädellä ja kontrolloida. Sivistyneet käytöstavat ovat valuneet yläluokilta aluksi porvariston tavoiksi ja sieltä edelleen alemmille luokille. Ian Burkitt tarkastelee Eliaksen sivilisaatiohistoriaa ympäristöltä ja toisilta suljetun, ”sisäisen” itsen kehitymisprosessina. Suljettu ruumis on keskiaikaisen, karvevalistisen, groteskin ja toisille sekä ympäristölle avoimen ruumiin vastakohta.

Burkitt nojaa Mihail Bahtinin (1984) näkemyksiin keskiaikaisen avoimen, karnevalistisen ja groteskin ruumiin kurillistamisesta jakautuneeksi ja suljetuksi moderniksi ruumiiksi. Burkittin mukaan Bahtinin Francois Rabelaisin (1494-1553) kirjoitusten avulla kuvaama ruumis ja sen toiminnot olivat keskiaikaisessa karnevaalitaipatumassa koettavissa vielä suoraan ja ei-välittyneesti;

...a sensuous involvement with the world where the boundaries between the inside and outside of the body, and the dividing line between the individual and the collective, were not as sharply drawn as they are today (Burkitt 1999, 46).

Ruumista ei nähty Burkittin mukaan yksilön yksityisenä omaisuutena ja erillisenä autonomiana, vaan se koettiin välittömästi elettyinä ilmiönä. Materiaalinen ruumis oli osa kollektiivista ruumista. Groteski ruumis korosti paikantumistaan eritteisiin, suuhun, rintoihin, ulokkeisiin kuten fallokseen sekä paiseisiin ja ruumiin alapäähän kuten anukseen tai genitaalihin, jotka kaikki ovat yhteydessä ulkomaailmaan. Näin ruumis yhdistyi samalla kertaa symbolisiin merkityksiin elämästä ja kuolemasta, uudelleen tuottamisesta ja degeneraatiosta, nuoruudesta ja vanhuudesta. Groteski ruumis ei siis ollut suljettu, vaan avoin maailmalle tekemättä selkeää eroa sisä- ja ulkopuolen, ruumiin ja toisten ruumiiden ja muun maailman välillä (Burkitt 1999, 47). Renessanssin aikakaudella ruumiit ja muut materiaaliset objektit alettiin ymmärtää yksityisinä, yksilöllisinä ja itseriittoisina sekä maailmalta ja toisilta suljettuina. Groteskin ruumiin paikantumat ja toiminnot tulivat privatisoiduiksi

kadottaen julkisen, symbolisen sisältönsä. Karnevaalin ja groteskin kollektiivinen nauru oli tavoitettavissa vielä kansankulttuurin muodoissa laimeten lopulta yksityisesti kulutettavaksi viihteeksi. Groteski sublimoitui porvarilliseksi yksityiseksi hysteriaksi (Matilainen 1996, 48). Renessanssin kartesiolainen rationalisoitu ja suljettu ruumis erotettiin sensuaalisesta yhteydestä maailmaan. Ruumiin leikkaaminen irti aistikuvallisuudesta tarkoitti myös tietynlaista ruumiittomuuden ideaalia, missä 'minä' assosioituu rationaaliseen, mentaaliseen ja henkiseen.¹⁰⁶

Suljettu ruumis kehittyi Burkittin mukaan, kun sivilisaatioprosessin edetessä affektit tulivat yhä kontrolloidummiksi ja ulkoinen kontrolli muuttui itsekontrolliksi. Myös Nick Crossley korostaa säädyllisen habituksen muotoutumisessa ulkoisen affektikontrollin kehittymistä; Eliasin mukaan inhimillistä käyttäytymistä hillitsee neljä tekijää. Kaksi ensimmäistä viittaavat sellaisiin ulkoihin tekijöihin, jotka säätelevät orgaanisia tarpeita, kuten esimerkiksi saatavilla olevan ruuan määrään. Sen sijaan Eliasin näkemys länsimaisesta sivilisaatioprosessista keskittyy kahteen jälkimmäiseen tekijään; eli ulkoiseen kontrolliin, joka säätelee inhimillistä toimintaa sosiaalisissa suhteissa sekä tämän ulkoisen kontrollin sisäistettyyn muotoon (Crossley 2006a, 24). Suurin osa sivilisoitumisen säännöistä on yhteydessä ruumiin aukkoihin ja orgaanisten tarpeiden säätelyyn, kuten ruokailuun ja pöytätapoihin, esimerkiksi piereskelyyn ja röyhtäilyyn, sekä alastomuuteen ja seksiin kuin myös ruumiin aukkoihin ja eritteisiin, kuten ulostamiseen, virtsaamiseen, nenän niistämiseen, itkemiseen ja syljeskelyyn. Lisäksi muun muassa aggressiivisten impulssien säätely on osa sivilisoitumisen prosessia. (Crossley 2006a, 26-27).

On huomattava, että Eliuksen näkemys sivilisaatiohistoriasta on yhteydessä valtioiden ja keskusvallan lujittumiseen sekä valtion väkivaltamonopolin syntymiseen.

Ruumiillistetun affektikontrollin myötä ihmiset joutuivat olemaan lisääntyvästi tietoisia eleistään, ilmeistään ja koko käytöksestään. Tietoisuus omasta toiminnan tavasta ja siitä, minkälaisena se näyttää toisten katseille, on yhteydessä sisäisen tietoisuuden kehittymiseen. Juuri sisäisen tietoisuuden myötä kehittyi psykologinen asenne ja diskurssi, jotka liittyvät yritykseen ymmärtää omia ja toisen henkilön sisäisiä tunteita ja ajatuksia. Burkitt tuo esille, kuinka Eliasin sivilisaatioprosessin teoriasta on osoitettavissa näin historian kohta, missä näyttää refleksiivinen jako minän (I) eli sisäisenä, todellisena minänä pidetyn ja itsen (me) eli yksilön toisista/ ulkomaailmasta peilaamien roolien ja tehtävien välillä (Burkitt 1999, 178). Refleksiivinen, jakautunut minuus, joka tulee tietoiseksi itsestään peilaamalla toimintaansa ja reaktioitaan toisista (vrt. Mead 1967), on yhdistetty

106 Keskiajan ruumiin läpäisevyys ja hauraus alettiin uudella ajalla ymmärtää yhä useammin myös vaaran lähteeksi ulkopuolella vaanivien sairauksien vuoksi (Hillman 2005, 166).

yhtäällä yhteiskunnan normeihin sopeutumiseen ja toisaalta itsetarkkailun mahdollistamaan etäisyydenottoon ja kritiikkiin.

Eliaksen hahmottelemalle porvarilliselle ruumiille on luonteenomaista siis refleksiivisyys sisäisten tuntojen ja ajatusten pohdintana ja omantunnon kuuntelemisena. Suljetun ruumiin tietoisuudessa vietit ja affektiiviset voimat alistuvat ulkoiselle affektikontrollille vahvistaen yksilöllistä erillisyyden kokemusta (vrt. Burkitt 1999).¹⁰⁷ Toisilta suljetun, sisäisen maailman kokemus synnyttää myös tunteen vieraantumisen. Ihmiset kokevat todellisen itsen olevan lukittu syvälle ruumiin sisätilaan ja heidän rationaalisuutensa toimivan vain erillisenä ja ulkoisena persoonallisuuden manifestaationa (emt. 78).^{108 109}

Lisäksi sille on ominaista myös refleksiivisyys, joka liittyy affektikontrolliin toisten arvioivan katseen sisäistämisenä sekä ruumiillistamisena itsehillinnäksi. Affektikontrollin sisäistäminen toisen kautta tapahtuu myös kasvatuksen kautta; perheissä ja koululaitoksessa.

Yhteiskunnan instituutioiden ja kulttuurin kontrolloimaa ja säätelemää sivistynyttä ja suljettua ruumista vasten näyttelijäopiskelijan ruumiinesityksessä manifestoitui groteski, ruumiinaukkojen (hikoilu, räkä, sylki, kyyneleet) kautta avoin ruumis. Ei-refleksiivinen ruumiintekniikka takasi avoimelle ruumiille mahdollisuuden ilmetä purkamalla tai estämällä sisäistetyn affektikontrollin toiminnan. Vaikka groteski ruumis ja sen oletettu yhteys viettienergioihin oli vain osa esteettis-moraalisen itsen luomisen kokonaisuutta, tuli näyttelijäopiskelijan ruumiinesitys juurikin tunnetuksi (ja paheksutuksi) ”horkkanäyttelemisestään”. Kun näyttelijäopiskelijan groteskia ruumiinesitystä tarkastellaan sivilisaatioprosessia vasten, näyttäytyy porvarillinen suljettu ruumis (kulttuurivammainen ruumis) kritiikin kohteena. Nähdäkseni porvarillisen ruumiin kritiikkiä tulee kuitenkin huomioida laajemmassa perspektiivissä; instituutiokritiikkinä, konsensuskulttuurin kritiikkinä, valtion monopolisoiman väkivallan kritiikkinä sekä porvarillisen julkisuuden kritiikkinä. Lisäksi on huomioitava, että ruumiinesityksen kritiikki toteutui ennen muuta vitalisoimalla näyttelijäopiskelijan ruumiinesitys ja aktivoimalla katsoja.

107 Eliaksen mukaan homo clausukselle on luonteenomaista; ”an attitude of being alone with an inner, true self and with a pure “I” and an outward costume” (Elias 1991, 28).

108 David Hillman on esittänyt, kuinka homo clausus suljetun ruumiin mallina on yhteen sattuva William Harveyn esittämän verenkiertojärjestelmään perustuvan ruumiinkäsityksen kanssa. Verrattuna aiempaan näkemykseen humoraalisen nesteiden kiertämisestä, Harveyn käsitys on kokonaan uusi kuva ruumiista suljettuna ja itseriittoisena systeeminä, ja Hillmanin mukaan se kantaa mukanaan homo clausuksen ideologiaa (Hillman 2005, 165).

109 Lisäksi uskonpuhdistus vaikutti homo clausuksen syntyyn. Se korosti nyt uskon sisäistä vakaumuksellisuutta ulkoisten merkkien sijaan. Usko ei ollut enää yhteisöllinen tai fyysinen teko, vaan perustui enenevästi suoraan kommunikaatioon ihmisen sisäisyyden ja jumalan välillä (Hillman 2005, 169)

8.2 Katsojan aktivoiminen

Näyttelijäopiskelijan ruumiin vitalisoiminen motivoitui muun muassa näkemyksestä, jonka mukaan moderni yhteiskunta oli passivoinut ja fyysisesti raihnaistunut kansalaisensa. Turkka teki tämänkaltaisia huomioita yhteiskunnasta YLE:n tv-dokumentissa *Turkan lapset* (Mattila 1989). Näkemykset muistuttavat vuosisadan alun vitalististen liikkeiden ajatuksia. Niissä kulttuurin heikkenemisen ymmärrettiin tapahtuvan, kun paikalleen naulaava, monotoninen työtoimistoissa ja tehtaissa lisääntyi. Liukuhihnatyö ja paikallaan istuminen kurjistivat ihmisen liikkumattomaksi ja heikoksi. Lisäksi vitalististen liikkeiden mukaan modernisaatiokehitys uhkasi muuttaa miehen fyysisesti raihnaiseksi yksilöksi, josta viimeinenkin maskuliininen vaisto olisi kadonnut (vrt. Hvidbaeck-Hansen&Oelsner 2011, 89).

Kulttuurivammoista vapaan ihanneihmisen ominaisuudet, kuten myös vitalismin ihanteet; valppauden tila, vahva olemassaolon kokeminen, tunteiden valta, aistillisuus, vaistojen ja viettien voimakas korostus, sopivat ideaaleiksi myös näyttelijäopiskelijoille, joiden ruumis pyrki kosketuksiin vaistojen, viettien ja erityisesti sukupuolivietin kanssa. Näyttelijäopiskelijan maskuliinisia attribuutteja sisältävän vitaalin ruumiinesityksen, sen läsnäolon, voi tulkita asettuneen omalla esityksellään paitsi osoittamaan 1980-luvun suomalaisen kulttuurin voimattomuutta (feminiinisyyttä), myös aktivoimaan yleisönsä.

Tulkintani mukaan Turkka pyrki uudistamaan voimatonta kulttuuria ja laiskaa teatteri-instituutiota sekä palauttamaan näyttelijälle arvovallan uuden näyttelijän luomisen prosessin esille panolla. Siihen kiinnittyi läsnäolo, erityinen virittyminen tai ”energisoituminen” keskenään kamppailevien voimien - libidinaalisen energian ja muodon antamisen kyvyn - tuloksena. Prosessissa tuli esitetyksi näyttelijän moraalit, sillä moraalit ei voi esittää mimeettisin elein. Ja juuri moraalit, sen esiin tulemiseen ruumiin esteettisen luomisen prosessissa, Turkka kiinnitti näkemyksensä läsnäolosta. Pentti Paavolaisen (1986, 197) haastattelemana 1981 hän sanoi:

Présence on enemmän moraalinen kategoria kuin mikään muu. Ja moraalinen tässä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että Eila Rinne esittäessään tätä ja tätä (esim. talonpoikaisnaista Puuvillaprinsessassa) yllyttää katsojia samalla lailla radikaalisuuteen kuin hän siinä. Se on paatos, se on elämäntapa, se on yritystä yllyttää toista kapinointiin, myöntämistä tai kieltämistä jne. Näyttelijän voima on moraalista voimaa, moraalista uskaltautumista tabuja kohtaan. Tämä on se suuri ideani, mitä näyttelijästä kuvittelisin; jokin semmonen tuntu, että se ylitti itsensä.

Ensinnäkin ”kyky olla jotain”, kyky ylittää itsensä (luodessaan itsensä), on sitä mitä Turkan mielestä 1980-luvun alkupuoliskon yleisö rahan edestä halusi nähdä

(vrt. Kyro 1984, 4). Näin näyttelijäopiskelijan arvovalta pyrittiin palauttamaan ruumiin luomisen prosessin esille panossa, jolla oli voimaa vaikuttaa katsojaan ja aktivoida hierarkiset erot esiin. Tässä mielessä koulutuskäytäntö oli omaksunut ajalleen ominaisen ja medialle tyypillisen affektiivisen kommunikaation ajatuksen. Sen mukaisesti emootio ja affekti ovat ensisijainen viesti, ei niinkään sanallisesti artikuloitava sisältö.

Toisekseen yleisön yllyttäminen kapinointiin on myös yleisön aktivoimista. Katsojan aktivoinnilla on oma historiansa ja oletus katsojan passiivisuudesta nojaa omaan diskurssiinsa. Avaan katsojan vitalisointia vertaamalla aluksi Turkan näyttelijäkoulutusta toisen vitalistin eli Artaudin tapoihin vaikuttaa yleisöön. Lisäksi vertaan Turkan koulun vitalisoimisen elettä historiallisen avantgarden tapaan aktivoida yleisö vastustamaan porvarillista teatteria.

Kimberley Jannarone (2009) on tarkastellut Artaudin kirjoituksia ideaalista esittäjä-yleisö-suhteesta maailmansotien välisen ajan poliittisessa kontekstissa. Jannarone kirjoittaa, että julmuuden teatterin vaikutuksen yleisöön tuli olla välitöntä ja viskeraalista, sen tuli affektoida yleisö yksilölliset ja yhteiskunnalliset erot kadottaneeksi ykseydeksi, massaksi. Jannaronen mukaan Artaudin käsitys massasta yhdistyi aikalaistensa teoretisointeihin (esim. Gustav Le Bon, Gabriel Tarde) hypnoosista, suggestiosta sekä transsista.¹¹⁰ Jannarone löytää myös vastaavuuksia Artaudin teoretisoiman teatterin ja aikalaistensa fasistien esitysten suhteen.¹¹¹ Näitä olivat muun muassa yksisuuntainen, yleisöön kohdistuva vallankäyttö sekä myyttien, irrationaalien aineksen ja tunteiden korostaminen. Niiden pyrkimyksenä oli saattaa yleisö transsimaiseen transformaation tilaan, jossa se kokee muodonmuutoksen erillisten yksilöiden joukosta suggestiiviseksi

110 Ruth Leysin mukaan Tarden teoriassa imitaatio viittasi hypnoosiin ja Tarde määritteli hypnoosin ”the action at a distance of one mind upon another.” Tarden imitaatio-suggestio-teorian uskottiin voitavan selittää neron tai johtajan vaikutus yleisöön, mikä ymmärrettiin hypnoottisena fasinaationa.

111 Cristine Poggi (2002) näkee jokseenkin päinvastaisesti italialaisten futuristien ja fasistien suhteen yleisöön. Poggin mukaan Filippo Marinetti, kuten myös fasistijohtaja Benito Mussolini, kurillisti massat militantiksi ykseydeksi. Näin massa modernin tekijän käsittelyssä kadottaa feminiiniset attribuutinsa; ”mimeettisen, sisäisen muodottomuuden, plastisuuden, sähkökentän, jossa itse tulee toiseksi kiihkeässä heterogeenisessä, moninapaisessa liikkeessä” (Tervo 2006, 32). Poggi: Once the crowd is disciplined, then, it seems to lose certain of its feminine attributes and instead assumes a regimented, or paramilitary character (Poggi 2002: 729).

massaksi (Jannarone 2009, 210). Esityksen ja esiintyjien vallankäyttö yleisöön nähden näyttäytyi juuri affektiivisena vaikuttamisena.¹¹²

Artaudille pyrkimys saattaa yleisö erot kadottaneeksi ykseydeksi näyttäytyi yrityksessä vapauttaa yksilö erillisyydestään. Esimerkiksi Ranciéren mielestä teatterin poliittinen uudistaminen on useimmiten nojannut vapautumisen ideaan eli ”emansipaatioon ymmärrettynä separaation prosessissa kadotetun minäsuhteen palauttamiseksi” (Ranciére 2016,22). Tämän mukaisesti näyttämön ja katsomon ja toisaalta katsojien välinen erillisuus tulee ylittää.

Sen sijaan Turkan pyrkimystä vaikuttaa affektiivisesti yleisöön, ei voi nähdä näyttelijän eikä yleisön erillisyydestä vapautumisen ja ykseydeksi saattamisen tavoitteluna. Tällaisen pyrkimyksen puuttumiseen viittaa mielestäni se, ettei myöskään näyttelijäopiskelija vapaudu ponnisteluistaan huolimatta erillisyydestä, kuten aiemmin olen tuonut esiin. Pikemminkin näyttelijäopiskelijan ruumiinesitys näyttää aktivoineen katsojaa synnyttämällä kiistaa katsojien kesken. Siinä missä Artaud pyrki vitalisoinnin eleellä parantamaan katsojansa erillisyyden ahdistuksesta, näkisin näyttelijäopiskelijan vitaalisen esityksen pyrkineen rohkaisussaan kaikkia sovinnaisuuksia vastaan, myös haastamaan porvarillisen teatterin organisoitumisen tavan ja teatterissa vallitsevan porvarillisen julkisuuden ihanteen ja sen mukaiset käyttäytymiskoodit. Tämänkaltaisessa haastamisen eleessä se toimi historiallisen avantgarden, kuten futurismin ja dadan, jalanjalkia seuraten.¹¹³ Tulkitsen, että näyttelijäopiskelijan ruumiinesitys pyrki rohkaisemaan katsojaa aktiiviseen, luovaan reaktioon, joka saattaisi suuntautua myös porvarillista teatteria kohtaan.

8.3 Porvarillisesta kultuurikriikistä rahvaan kritiikkiin

Jos näyttelijäopiskelijan ruumiinesitystä tarkastellaan porvarillisen ruumiin kritiikin näkökulmasta, on huomattava, että säädyllystä, sivistynyttä ja rationaalisesti argumentoivaa kansalaista on rakennettu myös tilallisesti, paikoissa, joissa

112 ”The Theatre of Cruelty aims to “fascinate and ensnare,” “arrest,” “benumb,” “enchain,” “immerse”; it works toward a “genuine enslavement,” a “magnetism”; it is “hallucinatory,” “spellbinding”; it “attack[s]. These terms are not synonyms, but they point toward the same fundamental conception of an entirely manipulable spectator.” ...” The crowd qualities of hypnosis and trance also structure Artaud’s ideal audience/ performer relationship. The Theater and Its Double speaks of “throwing the spectator into magical trances,” as well as “treat[ing] the spectators like ... snake charmer” subjects.” Artaud admires the snake charmer for his ability to “conduct [the spectators] by means of their organisms via reverberations sent through the earth. These vibrations touch the subject on a physical yet subliminal level, “like a very subtle, very long massage.” The theatre that succeeds in incorporating such powers would be, literally, irresistible. Contagion works, then, as a function of both body and spirit; the snake charmer’s invasion of another being is an insidious partner to the plague.” (Jannarone 2009, 210-211).

113 Porvarillista teatterin organisoitumisen tapaa kohtaan hyökänneet dadaistit, varhaiset futuristit sekä mm. Brecht ja Piscator pyrkivät erilaisin tavoin aktivoimaan yleisöä; agitoimalla fyysisesti tai stimuloimalla älyllisesti (mm. Jannarone 2009).

porvaristo on kokoontunut. Porvarillisen teatterin organisoituminen hiljaisesti istuvaan, passiiviseen katsojaan ja aktiiviseen näyttämöön tapahtui tilanteessa, missä väenjoukon säädettömästi meluavat, tupakansavulle ja lialle haisevat, tilassa vellovat ruumiit joko karkotettiin tai kurillistettiin kohteliaisiin ja hillittyihin vastaanoton ja kriittisen etäisyyden oton mahdollistaviin tapoihin. Näin tapahtui muun muassa 1600-luvun Englannissa (White & Stallybras 1986, 84-89).¹¹⁴ Täten paitsi kirjallisuus, myös porvaristolle ominaiset kokoontumispaikat kuten kahvilat, salongit, klubit sekä teatterit osana porvarillista julkisuutta ja sen vaatimaa kansalaishabitusta vahvistivat sivilisaatioprosessia ja kehittivät porvarillista käsitystä modernista refleктоivasta minästä ja modernista suljetusta ruumiista. Stallybrasin ja Whiten mukaan suljetun ja sublimoidun julkisen ruumiin luominen vailla hajuja, elimiä ja räähättöä naurua, erotettuna yhtäällä kirkosta ja hovista, toisaalla toreista, oluttuvista ja kaduista, oli porvarillisen kulttuurin suurtyö. Esimerkeillään White ja Stallybras osoittavat, että porvarillisen julkisuuden vaatima kansalainen oli ruumiintekniikoiden ja sivilisoituneiden dispositioiden hankkimista vaativa prosessi. Siinä erottauduttiin väenjoukon kollektiivisesta, groteskista ruumiista, josta tuli porvariston foobisen pelon kohde (emt. 93).¹¹⁵

Näyttelijäopiskelijan yleisöään aktivoivan läsnäolon ymmärrän kulttuurikriittikinä, joka ei noudattanut porvarillista tai habermasilaista ideaalia keskustelelevasta ja kielellisesti argumentoivasta, kriittisiin arvioihin ja reflektioon kehoitavasta kulttuurikriittikistä (vrt. Habermas). Opiskelijan ruumiillistettu läsnäolo yleisöään aktivoivana eleenä ei ollut ruumiitonta ja keskustelevaa rationaaliseen

114 Allon Whiten ja Peter Stallybrasin mukaan on tärkeää ymmärtää, että 1600-luvulla syntynyt porvarillinen julkisuuden sfääri oli erottamaton osa uudenlaisia sosiaalisia tiloja ja instituutioita, kuten kahviloita, klubeja, salonkeja sekä teehuoneita. Jokainen kokoontumisen tila omanlaisenaan materiaalisena sekä kulttuurisena paikkana sääтели tietynlaisia, tilalle ominaisia kommunikaation tapoja. Stallybrasille ja Whitelle poliittiset kamppailut historiassa ovat olleet yritystä kontrolloida kokoontumisen paikkoja, niiden tapoja ja diskursiivista tilaa, eli saada aikaan muutoksia paikkojen, ruumiiden ja diskursiivisten välisissä suhteissa. 1600-luvun Englannissa porvariston harjoittama sääтели ulottui myös teatteriin (Stallybras & White 1986, 80-82). "It was no longer sufficient (...) that the theatre-goers participate in spectacle and enjoy themselves as part of crowd: they must be disciplined into "true judges", silent appreciators or critics in short, separating out their individual faculties of evaluation from the visceral pleasures of crowd behaviour(...)" (Stallybras & White 1986, 84).

115 Homo clausus löytyy myös näyttämöltä. Esimerkiksi David Hillman on tarkastellut artikkelissaan Homo Clausus at the Theatre (2005) Elisabethin aikaista varhaismodernia draamaa sekä teatteria suljetun ja avoimen ruumiin sekä teatterin mimesiksen näkökulmasta argumentoiden, että uudella ajalla avoimen ruumiin kokemusta ei voinut enää ottaa annettuna. Sen sijaan avoimesta ruumiista tuli jotain, mikä piti erikseen hankkia vastoin yleisiä odotuksia (Hillman 2005, 175). Lisäksi Hillman on tarkastellut, kuinka Elisabethin aikainen draama kävi neuvottelua suljetun ja avoimen ruumiin käsitysten välillä; se yhtäältä asettui vastustuksen ruumiillisen sulkeuman prosessin suhteen, toisaalta se vahvisti homo clausukselle ominaista sisäisen ja ulkoisen jakoa ja erillään pitämistä. 1600-luvun varhaismoderni englantilainen teatteri piti yllä jännitettä avoimen ja suljetun ruumiin välillä; representaation tasolla henkilöahmot yrittivät pitää yllä selkeää jakoa sisäisen ja ulkoisen välillä, presentaation tasolla ruumiilliset rajat ja kynnykset ylitettiin. Hillmanin mukaan teatterillinen mimesis mahdollistaa tämän, sillä se ottaa annettuna subjektin avoimuuden ulkomaailmaan nähden; näyttelijä voi ruumiillistaa roolihahmon ja yleisö affektoitua näyttämön tapahtumista. Tuon ajan anti-teatterillinen paheksunta kohdistuikin siihen, kuinka teatteri affektoi ruumiit ja näin epävakautti ruumiin rajat (Hillman 2005, 169-174).

järjenkäyttöön luottavaa korkeakulttuurista kritiikkiä. Siinä ei luotettu valistuksen itseidenttiseen ja järkeilevään subjektiin. Rationalismi on erottanut tieteellisyyttä korostavan järjen, sivistyksen ja modernin kulttuurin yksiselitteiset kategoriat affektiivisesta luonnosta ja kaoottisesta alkutilasta, viettienergian viitatessa viimeksi mainittuihin.¹¹⁶ Juuri tällaista, aisti- ja viettivoimasta puhdistettua porvarillista subjektikäsitystä ja sen säädyllystä ruumiin esitystä vastaan ja sitä kritisoiden turkkalaisen näyttelijäopiskelijan viriili, väkivaltaisesti rakentunut ja aktiivisia voimia arvostava groteski ruumiinesitys asettui. Järkeilyn sijaan näyttelijäopiskelijan läsnäolo kritiikkinä oli ruumiillista ja aistista.

Näyttelijäopiskelijan ruumiinesityksen vitalisointiin pyrkivä läsnäolo tuntui yrittävän ruokkia niin kutsuttua plebeijistä eli rahvaan kritiikkiä. Rahvaan kritiikki on kansankokousten ja kansanteatterin ruumiillista ja eleellistä kritiikkiä. Rahvaan kritiikki yllyttää suoraan ja välittömään reaktioon sekä kamppailevaan kiistaan osapuolten kesken. Sen ihanteena on pikemminkin torikokous ja mellakka kuin porvarillistuneen teatterin hiljaiseksi ja passiiviseksi kurillistama katsoja, joka arvioi esitystä kriittisesti etäisyyden päästä (kts. Habermas 2004, 362; Malmberg 2006, 122). Malmbergin mukaan keskusteleavassa ja argumentoivassa julkisuudessa ja kritiikissä on kyse demokratiasta. Sen sijaan rahvaan julkisuudessa kyse on enemmänkin hobbesilaisesta 'kaikkien sodasta kaikkia vastaan'. Siinä mielipide ja makumieltymys ilmaistaan suorana reaktiona vailla rationaalista argumentointia (Malmberg 2005, 115). Nähdäkseni näyttelijäopiskelijan läsnäolo pyrki aikaan saamaan katsomossaan melkein pä torikokoukseen verrattavaa tapahtumaa, missä katsojan affektoituminen mutta myös reaktiot voisivat olla välittömiä. Helsinginkadulla toimineesta Teatterikorkeakoulun näyttämöstä Kino Helsingistä muodostuikin eräs kaupungin keskeisistä tapahtumapaikoista 1980-luvun alkuvuosina.

Turkan koulutuskäytännössä oli myös piirteitä, joissa irtisanouduttiin demokratian ja tasa-arvon ihanteista. Koulutustilanteeseen lietsottiin kilpailullisia tilanteita, joita voisi kuvailla organisoitumisen tavaltaan 'kaikkien sodaksi kaikkia vastaan'. Tätä vasten on mahdollista, että myös yleisöön vaikuttamisen ajateltiin voivan yllyttää katsojia kiistaan keskenään.¹¹⁷ 'Vitalisoituessaan' katsojan oli mahdollista horjahtaa pois tavanomaisesta habituksestaan, ja löytää omat kapinan tapansa ja luovuutensa. Luovuus vaati kykyä kestää häiritseviä olosuhteita, jotka Turka näki demokraattisesta, konsensusta tavoittelevasta Suomesta mutta myös

116 Turkan pedagogiikan rationalismikriittiset juonteet on aiemmissa tutkimuksissa sijoitettu paitsi suomalaisen teatterikentän sisäiseksi kamppailuksi, myös osaksi humanismin ja kriittisen diskurssin kriisiä. Esimerkiksi Janne Tapper (2012, 67-97) on väitöskirjassaan käsitellyt 1970-80-lukujen vaihteessa suomalaisen teatterikentän sisällä syntyneitä jännitteitä valistuksen rationaaliin arvoihin pidättäytyvien ja rationaaliset arvot hylkäävien teatteriohjaajien välillä. Ensin mainittua Tapperin mukaan edusti ohjaaja Ralf Långbacka ja jälkimmäistä Jouko Turkka.

117 Näin tietysti kävikin siinä merkityksessä, että kritiikki ja julkinen kirjoittelu ottivat kiivaasti kantaa esitysten ja koulutuksen puolesta tai sitä vastaan (kts. Tapper 2012).

kunnallistetusta, hajuttomasta ja mauttomasta kulttuurielämästä lähes tyystin kadonneen. Pentti Paavolaisen mukaan Turkka uumoili jo 1970-luvun lopulla, oliko konsensusta liikaa, kytikö hyvinvoinnin pinnan alla (Paavolainen 1986, 208, 139).¹¹⁸

On syytä huomioida myös aikakauden median ja julkisuuskulttuurin murros, missä julkisen puheen tyylit olivat 1970-luvulta lähtien muun muassa lehtien palstoilla sekä televisiossa muuttuneet intiimimmiksi ja tunnustuksellisimmiksi. Myös Turkka teki samankaltaisen havainnon Pekka Kyrön haastattelussa Teatterilehdessä 1984. Hän piti mediassa tapahtuvaa julkista intimitetin, läheisyyden jakamista yhteiskunnallisten ristiriitojen sääntelynä, häivyttämisenä ja ylittämisenä. Yksilön sisäinen, intiimi puhe mediassa johti kaikkien läheisyyteen kaikkien kanssa yhteiskunnallisesta asemasta riippumatta (Kyrö 1984, 6). Tulkintani mukaan intiimiys, läheisyys, tunnustuksellisuus loivat siis Turkan mielestä valheellista tasa-arvoa ja porvarillista, valheelliseen tasa-arvoon nojaavaa subjektia. Teatterilehden artikkelissa Turkka yhdisti intiimiyden modernin maailman piirteisiin; elämäntyön ja elinympäristön teolliseen pirstomiseen ja työprosessien pätkimiseen (vrt. emt. 6). Muun muassa näitä modernisaation ilmiöitä valheellinen tasa-arvon tuntuisuus pyrki häivyttämään. Lisäksi valhe oli Turkan havainnon mukaan myös valunut jo osaksi alaluokan, kuten kioskimyyjättärien, uskomusta ja puhetapaa (vrt. emt. 6). Näyttelijäopiskelijan tuli siis kyetä taikomaan esiin ja kuvaamaan omassa ruumiin luomisessaan sellaista, mihin mikään muu taidemuoto, eikä myöskään media, pystynyt (vrt. emt. 6). Nähdäkseni on mahdollista tulkita, että jonkinlainen ideaali rahvaan julkisuudesta ja sen mahdollistamasta kamppailevasta kiistasta eri osapuolten ja yksilöiden välillä, tavallaan paljastaisi sen, minkä median ja julkisuuden intimitisoituminen ja sen ruokkima läpinäkymätön yhteiskunta hierarkkisten erojen häivyttämiseen oli saanut aikaiseksi.¹¹⁹

Turkan näyttelijäkoulutuksen suhde mediaan ja sen kuviin näyttäisikin olleen ristiriitainen. Edellä esitetyn valossa on mahdollista olettaa, että turkkalaisessa koulutuskäytännössä ymmärrettiin niin median kuin (porvarillistuneen) teatterin tilakin yhtäältä yleisöä passivoivana ja toisaalta (valheellisesti) tasa-arvon ideaalia levittävänä ja hierarkkiset erot häivyttävänä.¹²⁰

118 Paavolainen viittaa Turkan laajaan haastatteluun Helsingin Sanomissa 16.10.1977 (kts. Paavolainen 1986, 225).

119 Malmbergin mukaan Habermasin porvarillinen julkisuudenteoria (ja käsitys porvarillisesta kulttuurikriittisistä) perustuu juurikin julkisuuden intimitoitumiselle. Julkisuuden intimitoituminen on ollut porvariston keskeinen poliittinen strategia sen pyrkiessä kohti liberaalia demokratiaa (vrt. Malmberg 2005, 115).

120 Näyttelijähaastatteluista käy ilmi, että Turkka piti kaikenlaista konsensuaalisuuteen, yhteisymmärrykseen, pyrkivää kollektiivisuutta epätoivottavana. Ylipäänsä hän piti kollektiiveja epäilyttävinä, olivat nämä sitten poliittisia yhdistyksiä tai teattereiden tupakkahuoneen vapaamuotoisia yhteen tulemisia. Hän näki nähdäkseni niissä ennen muuta kaunan ja katkeruuden eli repressiivisten voimien tapahtumapaikan, missä nämä voimat eivät päässeet aktiiviseen käyttöön. Näyttelijäopiskelijoiden tuli kiertää tällaiset kollektiivit ja kuppikunnat kaukaa säilyttääkseen mahdollisuutensa jatkuvaan itsen uudelleen luomiseen.

Janne Tapper on tuonut esiin näkemyksen siitä, että Turkan kauden harjoitustoiminnan näyttämöinä toimivat perinteinen teatterinäyttämö sekä joukkoviestinnän tila kuin myös muunlaiset tilat taide-kontekstin ulkopuolella (esimerkiksi opiskelijat lenkkeilemässä). Tapper kirjoittaa: ”Turkan kauden näyttelijäopiskelijan voimakkaasti sisäistämän harjoitustoiminnan praksiksen taso näytti sopivan erittäin hyvin median aisti- ja toimintatilaan ikonina, mediasignaalina” (Tapper 2012, 206.)¹²¹ Mediasignaalina näyttelijän ruumiinesityksellä oli Tapperin mukaan voimaa herättää kohua. Haluan lisäksi kiinnittää huomiota siihen, että niin median kuin teatterinäyttämönkin tilassa näyttelijäopiskelijan kohua tai kiistaa synnyttävä ruumiinesitys pyrki ylittämään tasa-arvoisuuden ihanteen. Eli toisin kuin median ”kaupankäynti intiimiydellä”, joka pyrki Turkan mukaan uskottelemaan yleisölleen valheellista läheisyyttä ja hierarkkisten erojen kadottamista kansalaisten väliltä, näyttelijäopiskelijan ruumiinesitys missä tahansa mediassa pyrki nähdäkseen esittämään ylivertaisen kuvan ihmisestä/ taiteilijasta, ”joka on mennyt jonkun läpi”. Sekä näyttämöllä että mediassa ruumiinesitys toimi yleisölleen eräänlaisena eksemplaarina, esikuvana, ja kiistaan, kohuun ja kapinaan sekä luovaan elämäntapaan yllyttävänä ja aktivoivana eleenä.

Näyttelijäopiskelijan ruumiinesitys pyrki siis affektoimaan yleisönsä. Turkkan oli huomionnut, että mediassa henkilöt, joilla on arvovaltaa, esitetään viriileinä tai henkilöt, jotka manifestoivat viriiliyttä, saavuttavat arvovaltaa. Tässä muun muassa Artaudista ja Nietzschestä vaikuttanut koulutuskäytäntö, ruumiintekniikat ja niiden muokkaama näyttelijäopiskelijan viriili habitus kävivät yhteen median edellä mainitun esitysstrategian ja arvostamisen tavan kanssa. Sen sijaan median intimisoitumisen aikaan saamaa valheellista kuvaa tasa-arvoisuudesta vastustettiin. Tälle eräänlaiseksi ’vastakuvaksi’ asetettiin näyttelijäopiskelijan ylivertainen, koettelemuksia ja niiden kestämistä manifestoiva, groteskein vedoin piirtynyt ruumiinesitys.¹²² ”Jonkin siivilän läpi tuleminen” ja ”asemansa eteen tekeminen” olivat niin ikään Turkan huomioiden mukaan keskeistä median välittämässä sankarikuvastossa (Kyrö 1984, 5).

Jos 1960-luvulla Grotowskin mielestä teatteri ei voinut kilpailla elokuvan kanssa kuvien rikkaudessa, vaan sen tuli sen sijaan paneutua taidelajilleen perustavalle näyttelijän ja katsojan elävälle läsnäololle, niin Turkalle vastaavan peilin näyttäisi tarjonneen media teatterin ja näyttelijän ominaislaadun ja tehtävän määrittäjänä.

121 Tapper tarkastelee näyttelijäopiskelijaa muun muassa mediaikonina, johon yleisö saattoi projisoida erilaisia kulttuurisia merkityksiä, kokemuksia ja ilmiöitä, jotka samastuivat 1980-luvun Suomen yhteiskunnallisiin tapahtumiin (Tapper 2012, 206).

122 Myös Hanna Suutela on todennut Seppo Kumpulaiseen viitaten, että Turkan näyttelijäopiskelijan pitää aina olla ylempänä kuin keskivertoilminen (Suutela 2006, 71).

8.4 Porvarillistuneen teatterin kritiikki

Ylipäänsä Turkka ymmärsi ”valheellisuuden” valuneen osaksi yhteiskuntaa ja sen ihmisten elämää. Teatterilehden artikkelissa vuonna 1982 Turkkaa oli haastateltu Kamelianaisen harjoitusten yhteydessä. Hän totesi seuraavaa:

Yhteiskunnassamme yleisesti hyväksytään, että kaikkihan me näyttelemme. Ei ole enää mitään aitoa. Siksi teatterin pitää löytää jokin alue, joka on enemmän kuin normaali elämä” (Kantonen 1982, 6.)

Myöhemmin Turkka viittaa tähän näyttelijän kykynä käydä rajalla.

Näyttäisi siltä, että Turkka rinnastaisi näyttämön ja yhteiskunnan (urbaanin tilan, median, politiikan). Hän kuitenkin erottaa teatterin näyttämön yhteiskunnan muista näyttämöistä, arvostaen ensin mainittua.¹²³ Näyttämö ja näytteleminen teatterista karanneena teatterillisuutena (keinotekoisuutena, epäautenttisuutena, vilpillisyytenä, valheellisuutena) ovat siis Turkan mukaan valuneet osaksi kaikkia yhteiskunnan alueita ja ihmisryhmiä. Amerikkalaisia 1900-luvun alun urbaaneja näyttämöitä tutkinut Esther Romey kirjoittaa, että näyttämö on yhä voimakkaammin alkanut toimia metaforana urbaanissa tilassa muotoutuvan itsen kyvyille ottaa moninaisia muotoja. Kaupunkitilassa kohdattu yksilön itsetietoinen teatterillinen representaatio ehdottaa sosiaalisten rajojen hämärtymistä vihjaten yksilöiden proteaaniseen kapasiteettiin ylittää luokan ja kulttuurin rajoja. Teatterista karannut teatterillisuus hämärtää teatterin ja todellisuuden rajaa. Kun porvarillinen subjekti on määritellyt itsensä autenttiseksi, todenmukaiseksi ja itseidenttiseksi eli teatterillisesti muokatun vastakohtaksi, niin teatterissa tämä vastakohtiin perustuva jako asetetaan näyttämön (teatterillinen) ja katsomon/yleisön (autenttinen) välille (Romey 2008, xvi-xvii). Edellä esitetyn kaltainen kehityskulku myös hämärtää teatterinäyttämön merkitystä erityisenä paikkana toimia peilinä ja kommentoida yhteiskuntaa. Käänsikö Turkan koulutuskäytäntö kaikesta porvarillisen ruumiin kritiikistä huolimatta vain nurin edellä kuvatun porvarillistuneen teatterin keskeisen ajatusmallin ja jaon? Näyttäisi siltä, että Turkan koulutuksessa teatterin näyttämön ajateltiin olevan vilpitiön omassa teatterillisuudessaan, katsomon ymmärrettiin sen sijaan olevan valheellinen. Näin teatterin näyttämön tuli toimia porvarillistuneen teatterin mukaisesti yhä myös teatterillisuuden paikkana. Turkan koulutuskäytännössä teatterin näyttämö oli tila näyttelijäopiskelijan an-

123 Kuten Esther Romey on todennut, kysymys näyttämön paikasta on länsimaisessa kulttuurissa ollut keskeinen aina Aristoteleesta ja Platonista lähtien. Hän viittaa Samuel Weberiin, jonka mukaan Platon näki teatterista irronneen teatterillisen speaktaakkelin rikkovan institutionaalisia rajoja, jotka strukturoivat poliittista tilaa. Kun Platonin ajattelussa teatterillinen erottaa itsensä teatterista, se pakenee vallitsevia ja lakia yllä pitäviä sosiaalisia, esteettisiä ja poliittisia representaation sääntöjä jääden itse vaikeasti kontrolloitavaksi ja tunnistettavaksi (Romey 2008, xvii).

titeatterillisia juonteita sisältävälle sovinnaisen habituksen purkamiselle ja koetelemuksellisten tekojen vilpittömyydelle. Vain tällainen vilpitiön (rajoilla käynyt) näyttelijä voi suorittaa teatterin näyttämöllä teatterillisen muodon (henkilöhahmon) antamisen aktin. Näyttäisikin siltä, että Turkan mukaan vain teatterissa voidaan leikitellä sisäisen ja ulkoisen, fenomenalisen ja semioottisen ruumiin rajoilla ja siten, että sillä voi olla katsomon valheellisuutta (esimerkiksi kätkeytyjä eroja ja kulttuurivammojen sekä kriittisyyden mukanaan tuomaa passiivisuutta ja teennäistä itsehillintää) horjuttavaa voimaa.

Näyttelijäopiskelija arvotti teatterinäyttämön erityiseksi, jokapäiväisestä elämästä kohotetuksi paikaksi. Sinne ”ei voinut mennä noin vain tepastelemaan”, kuten eräs haastateltu kertoi (4Ma haastateltu 25.10.2008). Näyttämöön suhtauduttiin itsen koetteluun paikkana.

Siellä pystyy luomaan todellisuuden, joka on todellisempaa kuin todellisuus” (tMb haastateltu 17.1 2009).

Toisin kuin tulkintani Turkan suhtautumisesta katsomoon, näyttelijäopiskelijat eivät sanallisesti arvottaneet yleisöä valheelliseksi, joskin toivat esiin sen, ettei aina ollut syytä olla ”yhtä hajua yleisön kanssa” (110M haastateltu 24.1 2009) eikä yleisöä saanut miellyttää (2N haastateltu 11.10 2008).

Haluan vielä lyhyesti kiinnittää huomiota myös ruumiin esteettisen luomisen väkivaltaisuuteen, jonka yhdistän kritiikiksi valtion väkivaltamonopolia kohtaa. Valtion kehittyminen väkivallan monopoliksi on osa Eliaksen hahmottamaa sivilisaatioprosessia. Turkan näyttelijäkoulutuksen käytännössä elämän ja ruumiin nähtiin rakentuvan jatkuvasta toisiaan alistamaan pyrkivien voimien kamppailusta, minkä ymmärrettiin modernissa yhteiskunnassa häivytetyn olemattomiin. Näyttäisi siltä, kuten Paavolaisen siteeraaminen edellä antoi ymmärtää, että suomalainen konsensuksen korostus havaittiin valheellisena, tai ainakin teennäisenä. Lisäksi näyttäisi siltä, että myös suomalainen hyvinvointi- ja oikeusvaltio instituutioineen arvotettiin omaan rakenteelliseen väkivaltaan kohdistuvan kritiikin kontrolloijana. Viralliset instituutiot eivät huomioineet todellisen, luokka- ja taloussuhteisiin perustuvan väkivallan jälkiä kaduilla, kuten Turkka kirjassaan *Selvitys Oikeuskanslerille* kirjoitti (1984, 10). Myös teatteri-instituutioissa pesi Turkan näkemyksen mukaan valheellisen tasa-arvon rappeuttaneita, pettyneitä ja kaunaisia ihmisiä, jotka eivät suoneet toisillekaan rohkean ja luovan elämän mahdollisuutta, kuten Turkka laitosteattereista totesi (vrt. Turkka 1984, 10-11; Turkka 1982 Teatterikorkeakoulun lukuvuoden avajaispuhe).

8.5 Sivilisaatiokritiikin kritiikki

Sivilisaatiokriittiset ja porvarillista ruumista vastustavat juonteet ovat olleet osa 1900-luvun taiteen ja teatterin historiaa. Sivilisaatiokriitikkojen ajattelun taustalta on löydetty myös juonteita, jotka yhdistävät kritiikin esimerkiksi maailmansotien välisten äärioikeistolaisten liikkeiden ajatteluun.

Susan Sontag ottaa esimerkiksi Artaudin ajattelun. Hän ei pidä Artaudia fasistisena mutta osoittaa sivilisaatiokriittisten juonteiden yhteyden tällaiseen ajatteluun. Sontagin mukaan Artaudin teatterissa oli kyseessä hyökkäys vakiintunutta kulttuuria ja porvarillista yleisöä kohtaan. Teatterin hyökkäyksen tuli herättää yleisö sivistyneen kulttuurin jähmettämästä kohmeesta ja uudistaa elämäntunne. Tässä Sontagin mukaan Artaudin visiot muistuttivat yrityksiä, jotka pyrkivät uudistamaan länsimaista kulttuuria joko elämänvoiman (elan vital) tai luonnollisuuden ja keinotekoisuudesta vapautumisen nimissä. Sontag kirjoittaa, että Artaudin mielestä ihmiset elivät epäorgaanisessa ja jähmettyneessä kulttuurissa, jonka elottomuuden Artaud assosioi kirjoitetun sanan ylivaltaan. Sontagin mukaan Artaud jakoi myös laajalle levinneen uskomuksen kulttuuriseen vallankumoukseen, jolla ei olisi tekemistä poliittisen muutoksen kanssa. Sontag päätyy siihen, että Artaudinkin kulttuurinen vallankumous ehdotti herooista ja taantumuksellista ohjelmaa aikakautensa suurten anti-poliittisten moralistien, kuten Pirandellon, Marinettin, Spenglerin ja D.H Lawrencen tapaan. Artaudia lukuun ottamatta edellä mainituista tuli äärioikeiston kiihkoilijoita. Sontagin mielestä puhtaasti kulttuurinen radikalismi on kuitenkin seurauksiltaan konservatiivista edeten yleensä kohti kulttuurin teologisoimista, taiteesta pelastuksen löytäviä uskonnollisia doktriineja ja yleisön uudesti syntymää (Sontag 2004, 90-93).

Nähdäkseni Sontagin tulkinta Artaudin pyrkimyksistä vitalisoida näyttämö ja katsoja, käy jokseenkin yksiin oman tulkintani kanssa Turkan pyrkimyksistä vitalisoida näyttelijäopiskelijan ruumiinesityksen kautta katsoja. Nähdäkseni Turkan koulutuksessa vaikuttaneen nietzscheläis-artaudilaisen vitalismin aatehistorialliset kytkennät on näin syytä tuoda esille.

8.6 Instituutiokritiikki ja taiteen autonomian puolustaminen

Näyttelijäopiskelijan esteettis-moraalista habituksen luomista on vaikea erottaa koulutuksen käytännöstä sekä Turkan näkemyksistä, suhtautumisen- ja toiminnan tavoista sekä hänen ammatillisesta yksilöhistoriastaan, toisin sanoen Turkan omasta habituksesta. On myös huomattava, että Turkan koulutuksessa ohjaajan ja pedagogin/ opettajan ammattikuvat sekoittuivat, kuten Hulkko on aiemmin tuonut esiin (Hulkko 2011). Olen jo tarkastellut näyttelijäkoulutusta karismaattisen johtajan ympärille syntyneenä patriarkaalisen ja hierarkkisen käytäntönä. Teat-

terikorkeakouluinstituutiossa toimiessaan Turkka yhtäällä käytti institutionaalisia rakenteita ja säännöstöä hyväkseen ja toisaalla hylkäsi ne ja perusti käytäntönsä omalle mielivallalle. Hän siis osittain alisti Teatterikorkeakoulun institutionaaliset rakenteet palvelemaan omia päämääriään ja omia sääntöjään. Tällainen toiminta oli nähdäkseni osa karismaattista taiteilija-ideaalia. Toisekseen autoritääriinen ja patriarkaallinen organisoitumisen tapa oli ainakin jossain määrin yhteen sattuva 1960-1970-luvuilla kasvaneen ohjaajan vallan kanssa.

Näyttelijähaastatteluista nousi esiin näkemys Turkan näyttelijäkoulutuksesta ”vastavetona” taistolaiselle teatterille sekä kollektiiviselle tasapäästämiselle. Turkan näyttelijäkoulutusta onkin aiemmissa tutkimuksissa tarkasteltu irtiottona 1970-luvun kollektiiveja korostavasta yhteiskunnallisuudesta ja tulkittu Turkan niiden sijaan tuoneen etualalle yksilön sekä kilpailun. Toistensa kanssa kilpailevaa näyttelijäyksilöä puolestaan on aiemmassa tutkimuksessa tulkittu 1980-luvun suomalaisen kilpailuyhteiskunnan puheavaruuden kehyksissä. Opiskelijan on nähty muun muassa ruumiillistaneen ja ruumiissaan esittäneen kilpailuyhteiskunnan arvoja ja ideaaleja (vrt. Paavolainen 1999; Kallinen 2004; Tapper 2012; Kumpulainen 2011).

Aiempi tutkimus on huomionnut, kuinka Turkan näyttelijäkoulutuksessa irrottauduttiin 1970-luvulla Teatterikoulua hallinneesta niin kutsutusta lukutapa-metodista.¹²⁴ Olen tulkinnut tätä irrottautumista nietzscheläis-vaiikutteisissa kehyksissä, minkä mukaisesti analysoin Turkan näyttelijäkoulutuksen painottaneen istuvan opiskelemisen sijaan liikkeessä olevaa oppimista ja ajattelua ja jatkuvaa taiteilijan itsen luomisen prosessia. Aiempi tutkimus on tuonut esiin myös sen, kuinka 1970-luvun teatteriopeutus heijasti ennen muuta rationaalista asennoitumista taiteen harjoittamiseen (vrt. Paavolainen 1999, 277; Tapper 2011).¹²⁵ Ne haastatellut näyttelijäopiskelijat, jotka olivat opiskelleet ennen Turkan näyttelijäprofessuuria, toivat esiin eron aiemman ja Turkan näyttelijäopetuksen välillä. Muun muassa näyttelijä Satu Silvo artikuloi opiskelun ennen Turkan näyttelijäkoulutusta olleen ”hyvin analyttistä” (Paavolainen 1999, 125).

Sen sijaan, että Turkan näyttelijäopiskelija olisi ruumiillistanut brechttiläis-vaiukutteista, rationaaliseen analyysiin ja etäisyyteen perustuvaa yhteiskunnallista reflektion kykyä, hän tulkintani mukaan ruumiillisesti ei-refleksiivisyyteen pyrkivää tekniikkaa. Siihen kuului kuitenkin olennaisesti emotionaalisen shokin aikaan saama reflektio tutusta havainnontavasta pois horjahtamisena ja omien rajojen

124 Suomalaiseen lukutapa-metodiin oli Kallisen mukaan otettu elementtejä niin brechttiläisestä DDR-vaiukutteisesta koulukunnasta mutta myös muilta tahoilta. Itse asiassa Kallinen tuo esiin, ettei koulussa sovelletussa työ- ja lukutapaversiossa ollut ainoastaan kyse brechttiläisestä Lesartista, vaan myös Stanislavskin järjestelmän varhaisesta vaiheesta. Ylipäänsä Kallinen tuo kirjassaan Teatterikorkeakoulun synty (2004) esiin sen, ettei 1970-luvun Teatterikoulun malli ja opetusmenetelmät olleet erityisesti Saksasta (DDR) tuotuja, vaan omaperäisen sovellus monien tahojen ja koulun opettajien oman kokemuksen yhdistelmää (Kallinen 2004, 23-29).

125 Sekä Pentti Paavolainen että myöhemmin Janne Tapper soveltavat 1970-luvun teatteria tarkastelevaan analyysiinsä Pertti Alasuutarin (1996) toisen maailmansodan jälkeistä Suomea jäsentävistä kolmesta puheavaruuden käsitteestä ”suunnittelutalouden puheavaruutta”.

tunnistamisena sekä ylittämisenä. Siinä missä brechttiläisen näyttelijän etäisyyden oton ja roolin reflektointikyvyn ytimessä on katsojan havainnontapaan vaikuttaminen, myös näyttelijäopiskelijan näkyjen vallassa oleva ruumis pyrki horjuttamaan omaa ja katsojan sovinnasta havainnontapaa. Porvarilliselle teatterille ominaisen harmonian, eheyden ja kokonaisuuden rikkominen ovat yhteisiä piirteitä niin Brechtin kuin Turkankin teatterikäsitteille (vrt. Brecht 1999, 325).¹²⁶ Haastateluaineiston perusteella on kuitenkin vaikea sanoa, oliko näyttelijäopiskelijan havainnontavan järkyttämällä yhteyttä näyttelijän kykyyn havaita ja ruumiillistaa juuri yhteiskunnallisia eroja tai luokka- ja taloussuhteisiin liittyvien ristiriitojen synnyttämää väkivaltaa. Turkka itse toki havainnoi tällaisia suhteita ja eroja, kuten olen aiemmin tuonut esiin. Näyttelijäopiskelijat kyllä opettelivat ruumiillistamaan sovittamattomia ristiriitoja sekä eri suuntiin vetäviä tahdon intressejä, kuten näyttelijä Ritva Sorvali kuvasi harjoitteita haastatellessani häntä artikkelikokoelmaan *Nykyinäyttelijän taide* (vrt. Silde 2011). Nähdäkseni näyttelijäopiskelijan habituksen luomisen prosessissa ei kyseessä kuitenkaan ollut Brechtin tapaan marxilainen ratkaisemattomien yhteiskunnallisten ristiriitojen - työn ja pääoman konfliktin - ruumiillistaminen, vaan pikemminkin nietscheläis-vaikutteisesti toisiaan alistamaan pyrkivien voimien keskinäinen kamppailu. Tämä sai useimmiten muodon, missä esteettisten kategorioiden, eli subliimin ja groteskin yhtäaikainen läsnäolo kytkeytyi ruumiiseen, kuten olen aiemmin luvussa 4.2 tuonut esiin.

Toisaalta näyttää siltä, ettei Turkan havainto muuttuneesta maailmasta täysin tavoittanut tai hyväksynyt eri elämäntapojen ja elämäntapojen yhdistelemistä vailla ajatusta yhteensopimattomuudesta, vastakkaisuudesta ja konfliktista. Havainto maailmasta tuntui tapahtuneen ylhäisen ja alhaisen tai yläluokkaisen ja alaluokkaisen tapoihin ja fysiologiaan liittyvien vastakkaisten kategorioiden kautta. Esimerkiksi YLE:n tv-dokumentissa Turkka toi opiskelijoilleen esiin havaintonsa 1980-luvun alkupuolen liike-elämän johtajista, jotka nyt hänen mukaansa näyttivät sänkyparrassaan hampuseilta (Mattila 1994). Nähdäkseni Turkka havainnoi uutta, vasta orastavaa manageriaalista keskiluokkaa yhteensovittamattomien kategorioiden avulla tunnistamatta tai hyväksymättä urbaanin keskiluokkaisen habituksen hybridisoitumista uuden teknologian, kulutuskulttuurin, mobiilin elämäntavan ja jatkuvan kameleonttimaisen muutoksen kanssa. Turkan havainnoima hahmo voisi olla aiemmin luvussa 6 kuvatun pehmeän kapitalismin karismaattinen johtaja, jonka myötä liudentuvat hierarkkiset erot johtajan ja alaisten, työn ja elämän,

126 Brechtin vaikutusta Turkan töihin on analysoinut erityisesti Paavolainen: ”Brechtin vaikutus on näkynyt Turkan estetiikassa siten, että tämä on rakentanut esityksiinsä aina lukuisia vieraannuttavia kerronnan tasoja. Tuttu on näyttäytynyt jonkun verran oudolta, joskus erikoisen skenografian takia, joskus siksi, että näyttelijä toimii kummallisesti ja odottamattomasti. Turkka vieraannuttaa sellaisilla keinoilla, joita Brecht ei olisi osannut kuvitellaakaan” (Paavolainen 1987, 138.)

boheemin ja porvarin, julkkiksen ja taiteilijan väliltä. Tällaisessa hahmossa ei työn ja pääoman välillä ole enää sovittamatonta ristiriitaa.

Mahdollisesti Turkan konfliktia korostavassa havainnossa oli nietzscheläisten vaikutteiden lisäksi myös marxilaisen dialektiikan perintöä, joskaan se ei haastatteluaineiston valossa näyttänyt erityisesti keskittyneen työn ja pääoman välisen ristiriidan havaitsemiseen ja ruumiillistamiseen. Näyttelijäopiskelijoiden kokemuksessa sovittamattomat ristiriidat näyttelijäkoulutuksen palveluksessa korostivat sen sijaan habitusten ristiriitaisuutta ja paradoksaalisuutta irtiottona rationaalisesta ja loogisesta suhtautumistavasta. Lisäksi siinä missä dialektinen materialismi oli historian käsitykseltään teleologista ja ymmärsi todellisuuden muutettavissa olevaksi, olen tulkinut näyttelijäopiskelijan habituksen sivilisaatiokritiikissään esittävän pikemminkin nietzscheläis-vaikutteista kulttuuripessimismisiä ajatuksineen modernisaation raihnauttavasta ja vammauttamasta kehityskulusta.¹²⁷ Marxilaisen ajattelun suhde Turkan näyttelijäkoulutuksen tuottamiin habituksiin vaatisi kuitenkin lisää tutkimusta. Tämän työn puitteissa olen haastatteluaineistoa seuraamalla pyrkinyt kirkastamaan koulutuskäytännössä vaikuttanutta nietzscheläistä ajattelua.

Edellisen vuosikymmenen tapaan koulutus ei myöskään tuottanut näyttelijöistä muiden työläisten rinnalla oikeuksistaan taistelevia teatterityöntekijöitä. Kallisen mukaan 1960-luvulla laitosteattereiden kasvu, uusien medioiden haasteet, ja työtapojen rationalisoituminen alkoivat tuottaa tuntuvia muutoksia näyttelijöiden asemaan. Seurauksena oli ammatillisen järjestäytymisen aalto. 1970-luvun lakkotilaisuuksissa esiintyneet näyttämötaiteilijat alkoivat kutsua itseään näyttämötaiteilijoiden sijasta teatterityöntekijöiksi (Kallinen 2004, 256-259).¹²⁸ Kuten tunnettua, teatterikenttää kuohuttanut ensimmäinen näyttelijöiden lakko tapahtui Joensuun kaupunginteatterissa vuonna 1971. Teatterikiista henkilöityi Turkkaan, joka ajautui konfliktiin teatterin johtokunnan kanssa ohjelmistopoliittisen kiistan seurauksena. Paavolaisen *Turkan pitkä juoksu* -teosta varten tekemistä ja siihen poimimista Turkan haastatteluista käy kuitenkin ilmi, että Turkan usko marxilaiseen, poliittisesti sitoutuneeseen ja työväestön rinnalla taistelevaan teatterityöntekijään oli haastatteluhetkellä (1980) jo ohi mennyttä aikaa (Paavolainen 1987, 63).¹²⁹

Työläissankarin ja vasemmistolaisen vallankumoustaiteilijan sijasta 1980-luvun alkupuolen näyttelijäopiskelija ruumiillisesti esteettisessä habituksen luomisen

127 1970-luvun loppupuoli ja 1980-luku tuottivat ylipäänsä kulttuuripessimistisiä analyysejä. Tällaisiksi voidaan mainita erityisesti postmoderni kulttuurikritiikki, mutta myös ekologiseen liikkeeseen sekä rauhanliikkeeseen liittyneet eskatologiset tulevaisuuden näyt on laskettava osaksi länsimaita koskevia kulttuuripessimistisiä analyysejä.

128 Kallinen on käsitellyt väitöskirjassaan Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi (2004) muun muassa alan työnohjauksen ja ammatillisen järjestäytymisen kehitystä aina 1970-luvulle saakka.

129 Vuonna 1982 Kalevi Haikara teki Teatterilehden kolumnissaan huomioita Turkan epäpoliittisuudesta muun muassa Turkan Katso-lehdelle antaman haastattelun valossa. Siinä Turkka oli Haikaran mukaan määritellyt itsensä antipoliittiseksi sekä tehnyt huomioita politiikasta, jolla ei Turkan mukaan ollut enää mitään annettavaa ihmisille (Haikara 1982, 20).

aktissaan nähdäkseni ennen muuta modernia taiteilija-poikkeusyksilöä, joka pyrki vaalimaan taiteen alueen rajoja, sen autonomiaa. Juuri heroisen, erillisen, omavoimaisen ja karismaattisen taiteilijan korostaminen on modernissa yhteiskunnassa tarkoittanut yhteiskunnan monimutkaistumisen vastustamista (vrt. Featherstone 1991). Sen sijaan että eri elämänelueiden ja elämäntapojen rajat, erot ja ristiriidat liudentuisivat tai hämärtyisivät, näyttelijäopiskelijan yliverlainen ja toisaalta risti-riitainen habitus pyrki nähdäkseni hierarkisoimaan ja terävöittämään näitä rajoja.

Näyttelijän itsen luomisen prosessi yhdistyy nähdäkseni ensisijaisesti Turkan omaperäiseen instituutiokritiikkiin, mikä kohdistui ennen muuta laitosteatteeristiituutioon. Turkan instituutiokritiikki puolestaan näyttäisi yhdistyvän taiteen autonomian puolustamiseen.

Taiteen autonomia voidaan ymmärtää ainakin kahdella tavalla; ensinnäkin ainutlaatuisena esitystapana, mitä mikään muu elämänelue ei tavoita. Tähän taiteen autonomian näkökulmaan yhdistyvät Kantista lähtien romantiikan näkemykset taiteilijanerosta, joka ei kopioi, vaan luo uutta ja ainutlaatuista omasta sisäisyydestään, mielikuvituksestaan (Saarinen 2011). Toinen tapa ymmärtää taiteen autonomia viittaa yhteiskunnallisesti eriytyneeseen toimintajärjestelmään, jonka normatiivisuus on suhteellisen autonomista. Tällöin sitä ei tarkastella taideteosten perspektiivistä, vaan taiteen ja muiden yhteiskunnallisten toimijoiden välisen vuorovaikutuksen näkökulmasta (Sevänen 1998, 19).¹³⁰

Viimeksi mainittua taiteen autonomiaa on ajateltu uhkaavan taiteelle ulkoa päin asetetut tavoitteet ja päämäärät. Taiteen autonomiaa toimintajärjestelmänä ovat olleet kaventamassa yhteiskunnan julkisille taideinstituutioille asettamat poliittisesti valitut johtokunnat sekä talouden alueen integroituminen osaksi taiteen toimintajärjestelmää. Ensin mainittua autonomiakäsitystä eli taiteen esteettistä autonomiaa ja sen erityistä, originaalia esitystapaa on ajateltu uhanneen ennen muuta kulttuuriteollisuus ja sen rajaton reproduktio. Taiteen autonomiaa ovat haastaneet erityisesti historiallisen avantgarden liikkeet maailmansotien välisenä aikana.

Turkan instituutiokritiikki ei kuitenkaan ollut suoraa jatkumoa 1960-luvun länsimaiselle, arkielämän estetisoitumiseen ja kulttuurin monimutkaistumiseen liitetyle ja taide-elämää ravistelleelle instituutiokritiikille. Siinäähän taide etsiytyi muun muassa taiteelle pyhitettyjen, vakiintuneiden laitosten ja toiminnantapojen ulkopuolelle haastaen taiteen esinemuotoa ja yhtenäistä teosmuotoa esimerkiksi happeningin, kehotaiteen ja performanssin keinoin pyrkien näin purkamaan taiteen autonomiaa normatiivisena toimintajärjestelmänä. Estetiikka pyrittiin va-

130 Jälkimmäisen taiteen autonomian määrittelyn esimerkki on Joensuun teatterikiista (1971), joka oli osoittanut Turkalle laitosteatteeristen menettäneen autonomiaansa ohjelmistopolitiikan ja henkilövalintojen osalta poliittisesti valituille johtokunnille (vrt. Paavolainen 1987). Toisekseen Turka näki luovan työn laitosteatteerissa muuttuneen teollistuneeksi liukuhihnatyöksi, mitä aikataulut ja budjetit määrittivät (Kyrö 1984, 4).

pauttamaan taiteen ja sen instituutioiden määrävyydestä, mikä näyttäytyi esimerkiksi 1960-luvun pop-taiteessa ja myöhemmin postmodernissa taiteessa, joissa lainattiin, kierrätettiin ja siteerattiin populaarikulttuurin kuvia ja vaikutteita ja formaatteja ja haastettiin näin taiteen originaaliutta. Kun yksilön vapaan ilmaisun korostamisesta luovuttiin, avasi tämä tien myös taiteilijoiden kollektiiviseen toimintaan (Elovirta 1996; Featherstone 1991).¹³¹

Sen sijaan tukintani mukaan Turkan koulutuskäytännön instituutiokritiikki ei pyrkinyt taiteen/ teatterin autonomian purkamiseen eikä taiteen tai taiteilijan originaalisuuden purkamiseen. Kuten haastatteluista nousi esiin, opiskelijat kokivat ensisijaisesti tehtäväkseen koulusta valmistuttuaan muuttaa laitosteattereiden toiminnantapoja sisältä käsin. Toisaalta opiskelijat kokivat saaneensa myös eväitä teatterin vapaalla kentällä toimimiseen. Valmensiko Turkan näyttelijäkoulutuksen käytäntö opiskelijoitaan kulttuurin monimutkaistumisen mukanaan tuomaan työn muutokseen? Aineistoni perusteella näyttelijäopiskelijoita ei ainakaan ensisijaisesti valmennettu taidoiltaan kulttuurin monimutkaistumiseen ja taiteellisten instituutioiden muutokseen/ muuttamiseen siten, että prekaari, fleksiibeli, monimuotoinen, kaupallisempi tai yrittäjyyteen perustuva työ tulisi tulevaisuudessa olemaan osa instituutioissakin työskentelevien taiteilijoiden sosiaalista tilaa. Tosin Turkka oli tehnyt huomioita, että näyttelijän työ vaatii tulevaisuudessa monenlaisia taitoja. Näyttää siltä, että käytännössä huomio suunnattiin näkemykseen siitä, että laitosteattereissa tapahtuva taiteilijan työ kaipaavat muutosta. Mutta tuo muutostarve nähtiin esteettisenä ja moraalisenä, ei taiteilijan työn ja taiteellisen työn tuotannon teknologioihin liittyvänä. Aineistoni perusteella opiskelijoita myös koulutettiin etupäässä laitosteattereihin, kuten Ritva Sorvali haastattelussa totesi (vrt. Silde 2011).

Näyttelijäopiskelijaa ei Turkan koulutuksessa nähdäkseni ensisijaisesti koulutettu teatterityöläiseksi eikä myöskään osaksi laitosteatterin vakiintunutta työnjakoa ja ”teollista” tuotantoa. Sen sijaan esteettis-moraalinen itsen/habituksen luomisen akti synnytti näyttelijän auterina, taiteilijana. ¹³² On kuitenkin huomattava, että näyttelijäopiskelijoina tulevat taiteilijan alut olivat pitkälti vielä Turkan luomuksia. Nähdäkseni ei-refleksiivisyyteen pyrkivän tekniikan ruumiillistamisen tuli kuitenkin olla päättymätön prosessi ja synnyttää instituutioissa voimansa tunteva ja instituutiota muuttamaan kykenevä taiteilija.

131 1900-luvun lopun postmodernia kulttuuria onkin luonnehdittu hierarkkisten erottelujen ja systeemisten rajojen purkautumiseksi. Siinä postmoderni määrittyy kulttuuriseksi yhdentymiskehitykseksi, johon kuuluu niin korkea-matala-erottelun madaltuminen kuin taide/arkielämä -vastakohtien purkautuminen (Sevänen 1998, 221). Lisäksi postmoderniin kuuluu talouden alueen levittyminen osaksi taiteen toimintajärjestelmää sekä muiden kulttuuristen järjestelmien vaikutteiden ottaminen taiteesta, kuten muodissa tai mainonnassa on tapahtunut (tai innovoinnin ja luovuuden korostaminen/ luova talous).

132 Näyttelijäkoulutuksen ideaali itsensä aina uudelleen luovasta näyttelijä-taiteilijasta oli osittain yhteneväinen 1980-luvun eurooppalaisten fyysiseen teatteriin perustuvien ryhmien ihanteiden kanssa. John Keefen ja Simon Murrayn teoksessa *Physical Theatres. The Critical Reader* tuodaan esiin, kuinka näille ryhmille oli ensisijaisesti painottava sitä, että näyttelijä on esityksen ja teatterin luoja-auteur (Keefe & Murray 2007, 202-203.)

Näkisinkin, että tulkinnat Turkan näyttelijäkoulutuksen yksilön korostamisesta erontekona 1970-luvun kollektiivien korostamiselle olisi mielekästä sijoittaa aiemman tutkimuksen esille tuoman 1980-luvun kilpailuyhteiskunta-kehityksen lisäksi myös teatterin ja taiteen autonomian puolustamisen kontekstiin. Nähdäkseni Turkan pedagogiikassa taiteen tai taiteilijan ei tullut olla minkään toisen yhteiskunnallisen tai kaupallisen instituution, esimerkiksi oikeuslaitoksen, kirkon, hallitusvallan tai kulttuuriteollisuuden kontrolloimana. Tällainen taiteen autonomia mahdollistaisi taiteilijalle yhteiskunnallisen status quon vastustamisen ja taiteen keinoin yhteiskuntaan intervention tekemisen. Tällöin nousisi etualalle näyttelijä poikkeusyksilönä, joka kykenisi säätelämään vaikuttumistaan ympäristöstä ja ammentamaan luovuutensa ja havaintonsa maailmasta ruumiinsa omavoimaisuudesta. Näyttelijä, joka kykenisi ei-mimeettisen eleen ja koettelemuksellisen, antiteatterillisen teon avulla vaikuttamaan katsojaansa. Tällainen taiteilija ei olisi minkään ulkوتاiteellisen ja valheellisesti ”teatterillisen” - esimerkiksi puoluepolitiikan, kulttuuriteollisuuden kuvien, jokapäiväisen näyttelijyyden, siteerausten tai lainauksien - vieteltävissä. Tällaisella näyttelijällä, joka kohoo yhteiskunnallisten olosuhteiden ja kontrolliyritysten ylä- tai ulkopuolelle, olisi arvovaltaa esittää kritiikkiä. Tällaisen taiteilijan kritiikki olisi myös vilpittöntä, ei ympäristönsä korruptoimaa.

Osa haastatelluista myös koki, että heidän tehtävänä oli murtaa tai haastaa psyko-realistisen esittämisen tavan valta-asema laitosteattereissa. Jos taiteen autonomia ymmärretään taiteelle ominaisena ja erityisenä ei-mimeettisenä kielenä, mille taide instituutioon antaa toteutumisen mahdollisuuden, niin turkkalaisen instituutiokritiikin laitosteattereiden valloittamisena voi ymmärtää tässäkin merkityksessä taiteen autonomian puolustamisena.

Taide *erityisenä esitystapana* tavoittaa Veli-Matti Saarisen mukaan alueita, jotka muilta elämänalueilta jäävät tavoittamattomiin. Taide on uusien esitystapojen, uusien kielten etsimistä ja niiden avulla maailman luomista (Saarinen 2011, 52, 60–62).¹³³

Jos taiteen autonomiaa lähestytään esteettisenä autonomiana, erityisenä esitystapana, niin näyttelijäopiskelijan habituksen esteettis-moraalinen luominen ruumiillis-aistisena prosessina lähestyi sellaista erityislaatuista ”kieltä”, jonka avulla tuli esitetyksi ja koetuksi asioita, jotka mimeettisinä eleinä olisivat jääneet tavoittamattomiksi niin näyttelijäopiskelijalta itseltään kuin myös ulkopuoliselta

133 Veli-Matti Saarinen on tarkastellut modernin taidekäsitteiden muotoutumista ja sen suhdetta taiteen autonomiaan. Immanuel Kant esitti ensimmäisenä ajatuksen esteettisen alueen autonomiasta. Sen mukaan kauneusarvostelmat eivät perustu teoreettiseen tietoon, vaan mielihyvän tunteisiin. Kantille taide itsessään on arvokasta eikä se ole minkään teoreettisen tiedon apulainen, tässä merkityksessä se on siis autonomista. Varhaisromantit, kuten Schlegel, kehittivät ajatusta taideteoksesta autonomisena erityisesti suhteessa filosofiaan ja moraliin. Autonomisen taideteoksen tulee sisältää oma teoriansa ja kritiikkinsä, sen tulee olla tietoinen omista rajoistaan, omasta laadustaan, vastaanotostaan ja vaikutuksestaan yleisöön sekä olla tietoinen tuotantonsa ehdoista (Saarinen 2011).

todistajaltakin. Siinä näyttelijäopiskelijan erilaisilla horjutuksen tavoilla aikaan saama läsnä oleva ja proteaanisen plastinen ruumis tavoitteli ristiriitaista muotoa. Ruumiinesityksen voi ymmärtää myös näin tavoitelleen fyysistä suhdetta taiteen/teatterin arkipäiväistymiseen, mitä muun muassa psykorealistenten esittämistapa edusti. Näyttelijäopiskelijat toivatkin haastatteluissa esiin kiellon kaikenlaista luonnollistamista vastaan.

Haastattelujen valossa näyttelijäopiskelijan tuli laitosteatterissa myös omalla elämäntavallaan (habituksen jatkuvalla luomisellaan) haastaa toisia näyttelijöitä ja osoittaa heille moraalisesti yliveraisen näyttelijän malli. ”Juosten halveksuttiin toisten tupakanpoltoa”, muisteli eräs naisnäyttelijä, joka oli koulun jälkeen saanut kurssitoverinsa kanssa kiinnityksen isoon teatteriin (2N haastattelu 11.10 2008). Jos seurataan Turkan koulutusikäntönnön nietzscheläis-vaikutteista maailmankuvaa, niin epäilemättä tarkoitus oli tuoda hierarkkia ja kamppailu näkyväksi ja tuntuvaaksi, luovaa työtä aktivoivaksi voimaksi teattereihin. Vaikuttumistaan säätelemään pystyvä ja vaikuttumattomuuteen kykenevä ideaali-näyttelijä saattoi jättäytyä toisiaan kyräilevien kuppikuntien ja kollektiivien ulkopuolelle. Ulkotaitteellisia säädöksiä vastaan hän asettuisi keskittymällä taiteellisen luovuuden säilyttämiseen ja lisäämiseen.

Toisaalta näyttelijän tehtävänä ymmärrettiin siis olevan realistista, jäljittelevää sekä yleisöä miellyttämään pyrkivää teatteria vastaan asettuva avantgardistinen, läsnäolon (re-presentaation) ristiriitaisia voimia pikemminkin välittävä ja niille muotoa antava kuin yksiselitteisesti tunnistettavaa henkilöahmoa rakentava näyttelijä.

Haastatteluissa näyttelijät kuitenkin kertoivat edellä mainittujen pyrkimysten suurelta osin epäonnistuneen. Yhtäällä moraalinen kapina kilpistyi siihen, etteivät kokeneemmat kollegat lähteneet mukaan moraaliseen mittelyyn. Samanaikaisesti nuori näyttelijä saattoi havahtua siihen, että oma osaamisen taso ei vielä ollut kypsynyt kokeneempien kollegojen tasolle ja kehittyäkseen ammatissaan he tarvitsivat näiden neuvoja ja apua (2N haastattelu 11.8 2008). Näin kilpailusuhteen lietsominen muuttui nopeasti liittolaissuhteen mielekkyyden ymmärtämiseksi. Toisaalta se myös tarkoitti ainakin osittaista moraalisen esteettisen mission hylkäämistä. Läsnäolon voimille ristiriitaista muotoa antamaan kykenevä näyttelijä ei yksin kyennyt muuttamaan laitosteattereiden estetiikkaa ja vallitsevaa psykorealistentä diskurssia ja käytäntöä vastaamaan taitojaan ja valmiuksiaan. Eräs näyttelijä totesi, että taantumukselliset vastavoimat olivat liian suuret ja ne voittivat näyttelijäopiskelijoiden pyrkimyksen (7Ma haastattelu 22.11 2008). Tulkitsen hänen viitannensa myös siihen, että draamalähtöisen realistisen teatterin perinnettä ja sen mukaisen ohjelmiston asemaa vahvistettiin tekijöiden ja yleisön koettua sen aseman uhatuk-

si.¹³⁴ Yksittäisellä vastavalmistuneella näyttelijällä oli joka tapauksessa mahdollon tehtävä pyrkiä muuttamaan laitosteattereiden moraalisia ja luovuutta ylläpitäviä toimintatapoja sekä esteettisiä käytäntöjä. Sellaiset haastateltujen näyttelijöiden toteamukset kuin; ”olin eri näytelmästä” (9tMb haastateltu 17.1 2009) ”tuln ulos raameista” (tMa haastateltu 11.10 2008) ”katsoivat ihmeissään mitä tutisin takanäyttämöllä, sillä enhän edes näkynyt yleisölle” (4Ma haastateltu 25.10 2008), paljastavat, ettei opittu esteettis-moraalinen habitus löytänyt paikkaansa laitosteattereiden estetiikan valtavrasta.

8.7 Ei postmodernia näyttämön vallan kritiikkiä

Osa haastatelluista toi siis esiin koulutuksen epäpoliittisuuden, osa piti koulutusta yhteiskunnallisena ja poliittisena. Näyttelijäopiskelijan ruumiinesityksen, kuten aiemmin futuristiklubbaajienkin ruumiinesityksen poliittisen arvioinnin kohdalla on poliittisuus erotettava puoluepoliittisesta sitoutumisesta. Olen korostanut nietzscheläisiä vaikutteita näyttelijäopiskelijan ruumiin muokkaamisessa tietynlaiseksi taiteilijahabitukseksi ja olen analysoinut sitä ensisijaisesti esteettisten ja taiteellisten kategorioiden avulla. Olen tulkinut taiteilijahabitusten rakentumista myös irrottautumisena brechtalaisvaikutteisesta rationaalisesta etäisyydenotosta, teatterityöntekijän habituksesta ja marxilaisesta dialektiikasta, joskin dialektiikalle ominainen yhteensovittamattomien ristiriitojen ja paradoksien korostaminen on niissä läsnä.

Näyttelijäopiskelijan ruumiinesitykset olivat nähdäkseni epäpoliittisia siinä merkityksessä, ettei niihin ollut kytketty institutionaalisen politiikan painotuksia tai motiiveja. Niistä on kuitenkin löydettävissä sen kaltainen poliittinen painotus, mitä kutsutaan apoliittisuudeksi. Siinä pyritään nimenomaan taiteen sfääristä ja taiteen keinoin tekemään yhteiskunnallisia tai kulttuurisia ja ideologisia interventioita kurottautumalla poliittisen sitoutumisen tuolle puolen. Tässä merkityksessä Turkan näyttelijäkoulutus jatkaisi Sontagin analysoimaa avantgardistista kulttuuriradikalismia perinnettä. Näyttelijäopiskelijan habituksen luominen säädyllistä ruumista ravistelevana interventiona oli näin jatkumoa avantgardistiselle kulttuuristen rajojen koetteluun politiikalle. Toisekseen koettelemus pyrki synnyttämään ulkoista vaikutusta säätelemään kykenevän ja ristiriitaisille voimille muotoa antavan karismaattisen taiteilija-auterin.

134 Erityisesti Jumalan teatterin Oulussa suorittaman aktion (1987) jälkeen on osoitettu joksikin aikaa teattereiden ohjelmiston konventionaalistuneen (Arminen 1989).

Mikä suhde näyttelijäopiskelijan ruumiinesityksen kritiikin tavoilla oli aiemmin esitettyihin kulttuurisen esityksen tapoihin haastaa vallitsevia kulttuurisia tapoja ja käsityksiä?

Näyttää siltä, että sillä oli joitain yhtymäkohtia McKenzien ja Philip Auslanderin esille tuomille, 1960-70-luvuilla esityksissä vallinneille tavoille fokuoida esittäjän ruumiiseen ja läsnäoloon. Tällainen esitys myös keskittyi ruumista kontrolloivien yhteiskunnallisten normien koetteluun ja libidinaalisen energian vapauttamiseen artaudilaisessa hengessä (McKenzie 2001, 38).

Philip Auslander viittaa samaiseen (amerikkalaiseen kokeellisen teatterin) ajanjaksoon tuomalla esiin esiintyjän läsnäolon korostamisen (presence) representaation sijaan. Läsnäolo Artaudin, Grotowskin ja Brechtin hengessä ymmärrettiin Auslanderin mukaan esiintyjän ruumiina, jonka arkkityypiset fyysiset impulssit lävistävät ja jonka voimaa ruumis edelleen välittää. Koska näyttelijän itseviittaava läsnäolo yleisön edessä koettiin psykologisesti vapauttavaksi, sen ajateltiin 1960-luvun amerikkalaisessa kontekstissa toimivan radikaalina poliittisena väitteenä (Auslander 1997, 62). Läsnäolon välityksellä ajateltiin voitavan asettua representaation systeemin ja yhteiskunnan ruumista pakottavan normatiivisuuden ulopuolelle (McKenzie 2001, 39).

Yhteensattuvista piirteistä huolimatta, Turkan näyttelijäopiskelijan ruumiinesitys myös erosi 1960-luvun libidinaaliseen keskittyvästä, läsnäoloa korostavasta esityksestä. Sivilisaatiokriittisenä esityksenä siitä toki on luettavissa kritiikki modernin yhteiskunnan ruumista normittavaa valtaa kohtaan. Sen eräs kriittinen ele oli juurikin tuon vallan purkaminen näyttelijäopiskelijan habituksista. Nähdäkseni näin aikaan saatuun läsnäolon korostamiseen ei kuitenkaan liittynyt ajatusta yhteiskunnan normatiivisuuden ulkopuolelle jättäytymisestä. Sen sijaan ruumiinesityksessä ruumiillistui erilaisten läsnäolevien voimien ja yhteiskunnan normatiivisen haltuunoton tai viettien energian ja taiteilijan muodonantamisen kyvyn jatkuva, väkivaltainen kamppailu. Näin ruumiin esitys ei pyrkinyt asettumaan yksiselitteisesti normatiivisuuden ulkopuolelle. Näyttelijäopiskelijan ruumiissa manifestoitunut voimien ja sen haltuunoton välinen kamppailu ehdotti myös täysin erilaista suhdetta näyttelijän proteaanisen ruumiin ja henkilö-/roolihahmon ruumiin välille kuin mille psykorealallinen teatteri perustui.¹³⁵

Näyttelijäopiskelijan ruumiinesitys kulttuurikritiikkinä ei myöskään istu McKenzien kuvailemaksi postmoderniksi vallan kritiikiksi, teorialähtöiseksi resistanssin esitykseksi, mikä tarkastelisi kriittisesti representaation(sa) prosesseja. Itse asiassa näyttelijäopiskelijan esteettis-moraalisen itsen luomisen esitys otti annettuna ajatuksen näyttelijän arvovallasta, karismasta ja näyttämöstä erityisenä

135 Käsittääkseni Esa Kirkkopelto on juurikin tätä suhdetta aiemmin käsitellyt psykofyysisen kriisinä (kts. Kirkkopelto 2011, 183-207).

vallan paikkana, josta vaikuttaa katsojaan. Se ei kyseenalaistanut postmodernin esityksen tavoin autoritäärisiä systeemejä. Siinä missä Auslanderin (1997) mukaan Vietnamin sota oli saanut amerikkalaisen kokeellisen teatterin kyseenalaistamaan läsnäolon ja karisman arvon, lähinnä niiden kietoutumisena politiikkojen esiintymiseen ja yhteiskunnallisen status quon ylläpitämiseen, Turkan koulutuksessa näyttelijäopiskelijalle pikemminkin haluttiin ruumiillistaa arvovaltaisina pidettyjen toimijoiden viriiliys. Toisaalta näyttämön vallan kritiikki postmodernina kritiikkinä, ei näyttäisi vielä 1980-luvun alkupuoliskolla olleen osa suomalaista teatterikeskustelua.¹³⁶

Turkan koulutus ja näyttelijäopiskelijan ruumiinesitys otti myös annettuna käsityksen kaksinapaisesta sukupuolijärjestyksestä ja siitä johdetusta heteroseksuaalisuudesta. Kuten futuristiklubbaajien ruumiin muokkaamisen ja esittämisen esimerkit osoittavat, postmoderneja esittämisen strategioita kaksinapaisen sukupuolikäsityksen ja siitä johdetun heteroseksuaalisen oletuksen haastavina tekoina jo ruumiillistettiin helsinkiläisessä kaupunkikulttuurissa. Siinähan esimerkiksi miesten esteettinen ruumiin muokkaaminen omaksui kauneuden esteettisiä ja feminiinisiä attribuutteja. Koulutuskäytäntö (tai pikemminkin Turkka) ei haastatteluaineiston valossa näyttäisi kuitenkaan tunnistaneen tai hyväksyneen edellä kuvatun kaltaista postmodernia esittämistä koskevaa kulttuurisen orientaation muutosta.¹³⁷ Se ei myöskään omaksunut postmoderneiksi miellettyjä kritiikin strategioita, kuten parodiaa tai ironiaa, vaan pyrki pikemminkin kritikin esittäjän vilpittömyyden korostamiseen. Pekka Kantonen pohti Turkan Teatterikorkeakoulukauden ajattelua ja ihmiskuvaa kirjoittaen Teatterilehdessä 7/2001, että Turkan ajattelussa on piirteitä postmodernin ajan merkkien tunnistamisesta, mutta että hänelle nuo piirteet olivat pääsääntöisesti kielteisiä. Hän kuvasi Turkan ajattelua sen sijaan nostalgiseksi suhteessa modernismiin sekä avantgardeen.¹³⁸

Asettuiko karismansa koettelemuksella saavuttanut näyttelijähäbitus interventioksi teolliselle ja byrokraattiselle erilaisia eroja tasaavalle ja konsensusta tavoittelevalle hyvinvointivaltiolle vai institutionaalisia ja kulttuurisia rajoja sekä elämäntavallisia eroja liudentavalle kulttuurin monimutkaistumiselle? Tavoittiko koulutuskäytännössä vallitseva havainto eroa kahden erilaisen kehityskulun välillä? Ensin mainittua kritiikin kohdetta nimitetään teolliseksi tai yksinkertaiseksi mo-

136 Haastatteleman futuristiklubbaaja ja Homo S –ryhmäläinen (N1 haastateltu 26.11.2015) totesi, että monet ryhmän keinot ja strategiat olivat jälkepäin tulkittuina postmoderneja mutta itse käsite ei ollut 1980-luvun alkupuolella vielä tuttu suomalaisille teatterintekijöille.

137 Myös Janne Tapper (2011) toteaa samansuuntaisesti ja tuo esiin, että 1980-luvun alun uudenlaiset performanssiryhmät, kuten Homo S ja Jack Helen Brut herättivät Turkassa lähinnä hämmennystä.

138 Juha-Pekka Hotinen kirjoitti Teatterilehdessä (1/1990) Turkan Kansallisteatteriin ohjaamasta Valheita –esityksestä vuonna 1990 ja kiinnitti huomiota Turkan vanhentuneeseen näkemykseen Suomesta luokkajaon ja kekkosvallan toisena tasavaltana. Turkka ei Hotisen mukaan tunnistanut keskiluokkaistuvaa Suomea ja sen uusia marginaaleja.

derniudeksi ja jälkimmäistä refleksiiviseksi moderniudeksi (Beck & Giddens & Lash 1995). Refleksiivisen modernisaation avulla olen kuvannut kaupunkikulttuurin murrosta; siirtymää yksinkertaisesta moderniudesta refleksiiviseen moderniuteen.

On mahdollista, että sekä globalisoituva maailma liudentuvine kulttuurisine rajoineen eri elämäntilanteiden välillä (vrt. Lehmann 2010) että konsensusta tavoitteleva hyvinvointivaltion rakentaminen havaittiin hierarkkiset erot valheellisesti hälventävinä kehityskulkuna, eikä niiden välille tehty tai niiden välillä ei havaittu erityistä eroa. Eri suuntaan vetävien voimien kanssa kamppaileva näyttelijäopiskelija kantoi sovittamattomia ristiriitoja ruumiissaan tehden vitalisoivan intervention erilaisia eroja häivyttävään konsensus-yhteiskuntaan. Karismaattisen näyttelijä-auteurin luomisen avulla puolestaan hierarkkinen raja pyrittiin ylläpitämään erityisesti taiteen alueen ja muiden elämän alueiden välillä.

9 HABITUSTEN SUHDE AIKAKAUDEN MUUHUN KULTTUURIKRITIIKKIIN

Kolmannen osan viimeisessä luvussa tarkastelen joidenkin esimerkkien avulla sellaista nuoren kirjailija-, intellektuelli- ja teatterisukupolven esittämää kulttuurikritiikkiä 1970-luvun lopussa ja 1980-luvun alkupuolella, mistä on löydettävissä samankaltaisia juonteita kuin tarkastelemistani käytännöistä. Otantani on suppea mutta pyrin sen avulla asettamaan, vaikka karkeastikin, laajempaan kotimaiseen taidekeskustelun kontekstiin tarkastelemiäni käytäntöjen ruumiinesitykset. Lopuksi arvioin vielä kritiikin esittämisen tapojen muutosta antagonismista kohti irtiottoja ja pakoviivoja.

9.1 Kulttuurikritiikki kaipasi liikettä ja asennetta

1980-luvun virallinen Suomi tai ”konsensus-Suomi” korosti kulttuurista yhtenäisyyttä ja sillä oli alhainen sietokyky erilaisuuden suhteen. Konsensus viittaa paitsi poliittiseen prosessiin sopimuksen tekemisenä (kuten Korpilammen konferenssi vuonna 1977), myös viestimiseen ja esityksiin yhtenäisestä ilmapiiristä ja yhtenäisyyden kulttuurisista oletuksista ja arvoista (Lounasmeri 2010, 24).¹³⁹ 1980-luvun suomalaisen yhteiskunnan konsensushakuisuudesta huolimatta konfliktit, erillis-intressit ja yhtenäisyyden kyseenalaistaminen vaikuttivat kulttuurissa purkautuen esimerkiksi osaksi kirjallisuutta ja teatteria koskevaa kulttuurikeskustelua (vrt. Kortti 2012; Lounasmeri 2010, 24; Helle 2009; Ruoppila ja Cantell 2000).

1980-luvun nuoren sukupolven esittämän kulttuurikritiikin taustalla vaikutti juuri modernisaation murros, eli nykyaikaisen kulutuskulttuurin ja nykyaikaisen kaupunkikulttuurin esiinnousu, matkustamisen ja kehittyvän mediateknologian tarjoumukset sekä kulttuurin monimutkaistuminen. Kuten Anne Helle on todennut, 1980-lukua tarkasteltaessa piiryy kuva uudesta ”Ikkunat auki Eurooppaan!”-ajattelusta (Helle 2009).

Esa Saarinen tunnettiin jo 1980-luvun alun julkisuudessa nuorena filosofi-tohtorina ja ulkoisen tyylin korostajana. Hänen tapansa kirjoittaa subjektiivista kritiikkiä on liitetty gonzo-tyyliin. 1980-luvun alussa hän ja Jan Blomstedt aloittivat kirjallisuusdebatin pamfletinomaisella teoksellaan Punkakatemia (1980). Siinä

139 Suomessa konsensuspolitiikka luotiin hallituksen, elinkeinoelämän ja työntekijäjärjestöjen intressien yhteensovittamiseksi ja talous- ja tulopoliittisen yhteisymmärryksen saavuttamiseksi (Alasuurari 2004).

hyökättiin muun muassa suomalaista realistista kirjallisuuden genreä ja kirjallisuuden portinvartijasysteemejä vastaan. Dan Steinbockiin viitaten ymmärrettiin, että maan yliasiallistunutta, varovaista ja yliharkitsevaa kulttuuri-ilmapiiriä tulee tuulettaa (emt. 66).¹⁴⁰ Kirjallisuuden tila nähtiin pysähtyneenä ja siihen kaivattiin punkin energiaa, ”poweria”, asennetta, tuntemisen tuoreutta, luonnosmaisuuutta, pinnallisuutta, uutuutta (emt.79) Tekijät ihailivat punkbändien ja pienlehtien omaehtoista kulttuuripyrkimystä ja Nietzschen kulttuurikritiikkiin nojaten julistivat arvojen uudelleen arvioinnin, vanhojen totuuksien räjäyttämisen ja uusien vitaaalien mahdollisuuksien vapauttamisen tärkeyttä. Tekijät peräänkuuluttivat yleiskapinallista asennoitumista ja ymmärsivät vasemmiston hukanneen radikaalin elämänasenteensa ja poroporvarillistuneen (emt. 26, 89-107). 1980-luvulla kyse ei kirjan tekijöiden mukaan enää ollut poliittisesta sitoutumisesta, vaan juurikin kapinallisesta elämänasenteesta ja liikkeessä pysymisestä. Kirja hyökkäsi myös kuusikymmenlukulaisia, etabloituneita kirjailijoita ja näiden vakiintunutta asemaa kohtaan. Esimerkiksi Pentti Saarikosken tuolloin viimeksi ilmestynyt kokoelma *Asiaa vai ei* tuomittiin sanomisen puutteen vuoksi yksikantaan huonoksi (emt. 66).

Kirjallisuuden, kirjallisuusinstituution ja kulttuurielämän aktivoimisen vaade powerin, asenteen, punkin ja energian nimissä käy osittain yhteen Turkan näyttelijäopiskelijan ruumiinesityksen katsojaa ja laitosteatteri-instituutiota vitalisoimaan pyrkineen eleen kanssa. Paavolaisen haastattelussa Turkan koulutuksen käynyt näyttelijä Ville Virtanen yhdistikin aikakaudelle ominaisen energian korostamisen ja ”apinan raivon” yhteiseksi eleeksi punkin ja Turkan näyttelijäkoulutuksen kanssa (Paavolainen 1999, 158). Kuten nuoren polven intellektuellien instituutiokritiikissä nähtiin tarve kirjallisuusinstituution tuulettamiselle, myös Turkan koulutuksen harjoittamassa instituutiokritiikissä nähtiin tarve teatteri-instituution tuulettamiselle. Näyttelijäopiskelijan tehtävänä oli opituilla ruumiintekniikoillaan haastaa psykorealismi ja uudistaa teatterin muotokieli. Sen sijaan Punk-akatemiassa ei kieleen tai tekstiin liittyvää problematisointia selkeästi ilmennyt. Vasta vuonna 1988 ilmestynyt Markku Eskelisen ja Jyrki Lehtolan *Jälkisanat/ Sianhoito-opas*, kiinnitti kriittisesti huomiota kirjallisuuden kieleen (Helle 2009).

Saarinen ja Blomstedt tunnistivat myös urbaanin DIY-kulttuurin aktiivisuuden ja omaehtoisuuden pitäen sen liikettä ja asennetta esikuvallisena kirjallisuudelle sekä koko kulttuurielämälle. Rock-musiikista sekä rockin maailmasta ammentaminen assosioituvat kulttuurin monimutkaistumiseen ja monimuotoistumiseen,

140 Dan Steinbock kuului 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alkupuolen näkyvimpiin suomalaisiin yhteiskunnasta ja kulttuurista keskustelijoihin. Hänen teoksensa *Sisäistetty herruus* (1980) sekä *Narsismin fasismi* (1981) saivat paljon näkyvyyttä aikansa kulttuurikeskusteluissa. Steinbock hahmottee jälkikapitalistisen yhteiskunnan ihmistyyppiä narsistisen luonteenrakenteen, joka on autoritääriäinen, konformistinen, välittömästi halunsa tyydyttävä ja kykenemätön itsenäiseen ajatteluun. Sen sijaan narsisti on tieteen edistykseen sokeasti uskova ja potentiaalisesti fasistinen. Luonteenrakenne käy yksiin autorisoituneen valtiokoneiston valvonnan, suunnitelmatalouden ja/ tai valtiokapitalismin ylläpitämisen status quon sekä rationalismin kanssa (Steinbock 1981).

missä muun muassa korkea- ja populaarikulttuurin rajat sekoittuvat. Nuoret intellektuellit näyttivät pitäneen rajojen sekoittumista toivottavana, se oli tapa haastaa korkeakulttuurisia arvoja. Tämä juonne on nähtävillä myös futuristiklubbaajien tavassa ammentaa omaehtoisesti vaikutteensa urbaanista monimuotoisuudesta ja sekoittaa korkea- ja populaarikulttuurin ja muiden elämänalueiden vaikutteita keskenään. Energian ja kapinallisen elämänasenteen peräänkuuluttaminen ovat samansuuntaisia kritiikintapoja kuin futuristiklubbaajien tapahtumallisuutta korostavien aistikenttien luominen sekä virallisen kulttuurin luokittelujen ja annetun aistisen jaon haastaminen ruumiin esteettisellä luomisella. Kuten Marko Pyhälä näkee 1980-luvun alkupuolen punk liikehdinnän, myös futuristiklubbailun voi ymmärtää asenteena, nuorisomuotina, kapinana tai elämäntyylinä. Punkille ominainen työn vieroksuminen, luovuuden yhdistäminen elämän käytäntöihin ja yhteiskunnasta piittaamaton individualismi voisivat kuvata myös futuristiklubbailua (Pyhälä 1999, 94)¹⁴¹.

Sen sijaan eri kulttuurialueiden rajoja sekoittavan juonteen korostaminen, joka löytyy niin Punkakatemiasta kuin futuristiklubbaajiltakin, puuttuu osittain Turkan näyttelijäopiskelijan itsen luomisen prosessista. Tällaisena rajojen sekoittumisena voitaisiin siinä kuitenkin pitää urheilun ja siihen liittyvän kilpailun ja mittaamisen tuomista osaksi näyttelijäkoulutusta (Kumpulainen 2012; Tapper 2012). Urheilu oli osa fyysistä koettelemusta ja maskuliinisen ja heroisen taiteilijahabituksen esteettis-moraalista luomisen aktia. Näin urheilun vaikutteet toimivat osana näyttelijän arvovallan rakentamista sekä shokinomaista interventiota, joka suunnattiin erot liudentaneeseen yhteiskuntaan. Sen sijaan rockin ja muun urbaanin populaarikulttuurin vaikutteet kritiikin tapoihin, mistä edellä kerrottu 1980-luvun kulttuurikritiikki ammensi, tuntuvat näyttelijäkoulutuksen käytännöstä uupuneen. Purettavan habituksen tasolla tämä koettiin esimerkiksi niin, ettei ”stadilaisuutta” hyväksytty, kuten Virtanen haastattelussa totesi (Paavolainen 1999, 94).

Yhteistä Saarisen ja Blomstedtin sekä Turkan koulutuksen harjoittamalle kritiikille on yhteys Nietzscheen. On kuitenkin vaikea sanoa, onko Saarisen ja Blomstedtin kirjan Nietzsche yhteen käyvä Turkan näyttelijäkoulutuksessa näyttäytyneiden Nietzsche-vaikutteiden kanssa. Helle tuo esiin Nietzschen moninaiset ja erilaiset luennat erilaisissa konteksteissa. Esimerkiksi 1960-luvun suomalainen Nietzsche-konteksti ei ole sama kuin ranskalainen 1980-luvun jälkistrukturalistinen Nietzsche-konteksti (Helle 2009, 219). Nietzschen luenta eri vuosikymmenillä eri maissa ja erilaisissa teoreettisissa viitekehyksissä tuottaa aina omanlaisensa Nietzsche-tulkinnan.

Turkan Nietzsche-vaikutteet yhdistän 1960-luvun suomalaisen kontekstiin. Kauko Komulaisen mukaan Nietzschen opit vaikuttivat 1960-luvulla suomalai-

141 Pyhälä yhdistää viimeksi mainitut määreet yhteisiksi punkin ja situationistien kanssa (Pyhälä 1999, 94).

seen kulttuuri-ilmapiiriin limittyen tuon vuosikymmenen muotikontekstiin freudilaisuuteen. Kummatkin korostivat ihmisen irrationaalia viettipuolta (Komulainen 2009, 183). Näen Turkan koulutuksessa ilmenneiden Nietzsche-vaikutteiden nousevan 1960-luvun Nietzsche-kontekstista, mihin on Freudin lisäksi luettava myös Wilhelm Reich sekä Herbert Marcuse. Hanna Helavuoren mukaan sekä Reichin kirjoitukset että Marcusen estetiikan ja aistillisuuden yhteiskunnallinen luenta ja kritiikki erilaisia ”pakottavia kollektiivisuuden muotoja kohtaan” olivat 1960-luvulla erityisesti teatterin ei-poliittisen avantgarden taustalla. Helavuoren mukaan avantgarden kapina merkitsi nimenomaan viettien vapauttamista ja siten vapautumista autoritaarisesti nujerretusta ihmisenä olost (Helavuori 2017, 138). Helavuori laskee myös Turkan kuuluvaksi tuohon teatterintekijöiden 1960-luvulla jo politisoituaan avantgardejoukkoon (emt. 139).

9.2 Sukupolvikapinaa ja irtiottoa 1970-luvusta

Helteen mukaan Punkakatemia on nähty osana kirjallisuuden sukupolvikapinaa, joka kohdistui erityisesti ”kuusikymmenlukulaisiin” radikaaleihin (mm. Helle 2009, 20).

Ylioppilaslehden manifestiomaisessa kirjoituksessa samana vuonna Esa Saarinen jatkoi esikoisteoksellaan ”Sonja O kävi täällä” julkisuuden henkilöksi nousseen kirjailija Anja Kaurasen kanssa punkin ja ”powerin”, äänen ja vimman vaatimista suomalaiseen kirjallisuuteen. Ylioppilaslehti tulkitsi kyseessä olleen sukupolvikonfliktin (Helle 2009, 20; Kortti 2013, 449). Vuonna 1981 Saarinen, Kauranen ja Harri Sirola perustivat kulttuurilehti Kiiman, jossa Jukka Kortti tulkitsee jälleen olleen vahvan sukupolvitietoisuuden (Kortti 2013, 451). Ylioppilaslehdessä 1980-luvun puolivälin molemmin puolin suomalaisen kulttuurin tilasta kirjoittivat muun muassa Tuomas Nevanlinna, Kari Kontio, Timo Harakka, Dan Steinbock, Jyrki Lehtola (Helle 2009, 20). Kontio ja Harakka olivat Teatterikorkeakoulun dramaturgiaopiskelijoita 1980-luvulla. Vakavuuden, pönäkkyyden ja konsensuksen haastaminen ironisella otteella oli osa useimpien edellä mainittujen kirjoittajien kritiikin esittämisen tapaa. Aikakaudelle tyypillisenä nähty ja postmodernina, joskin ehkä marginaalisena pidetty strategia liittyi antagonismin eli vastustuksen ja oppositioasenteen hylkäämiseen. Sen sijasta kritiikin keinoiksi ja vakavuuden haastajiksi tulivat juurikin ironia, parodia, liioittelu ja oman, luodun, personan häpeilemätön etualalle nostaminen. Näitä kritiikin tapoja voi löytää niin gonzo-journalismista ja -kirjallisuudesta kuin futuristiklubbaajien esteettisestä ruumiin muokkaamisesta ja klubien esitysnumeroista.

Turkan näyttelijäkoulutusta ja näyttelijäopiskelijan esteettis-moraalista itsen luomista ei tietääkseni ole tulkittu sukupolvikapinana. Tähän on todennäköisesti vaikuttanut se, että näyttelijän ruumiin esityksen auteuriksi on ymmärretty ohjaaja-

pedagogi Turkka, ei nuori näyttelijäopiskelija itse. Sukupolvikapinan sijaan itse Turkan näyttelijäkoulutus on nähty irtiottona 1970-luvun määräävistä teemoista, kuten rationaalisuudesta ja vasemmiston niin sanotuista pehmeistä arvoista (Paavolainen 1999, 278). Näyttelijäkoulutusta ja näyttelijän ruumista on tulkittu auteurinsa eli Turkan taiteilijahistoriaa vasten. Paavolainen kirjoittaa Turkan räjäyttäneen suomalaisen keskusteluilmapiirin rikki 1970-luvun lopulla, jolloin hän alkoi korostaa irrationaalisuutta, individuaalisuutta, aisteja, viettejä, spontaaniutta sekä moraalista rohkeutta nähdä vääryys ja rikos. Taiteilijan piti sekä kilpailla että olla moraalisesti yleisönsä yläpuolella. Näyttelijöiden tuli myös kilpailla keskenään sekä kilpailla katsojan suosiosta. Paavolainen näkee Turkan olleen 1980-luvulla kilpailutalouden puhevaruuden merkittävä tuottaja (Paavolainen 1999, 279-281).

Futuristiklubbaaja-ilmioitä ei ole aiemmassa tutkimuksessa tulkittu sukupolvikapinaksi. Sillä toki on yhtymäkohtia kahdeksankymmentäluvulla ja ”kahdeksankymmentälukulaisten” harjoittamaan kulttuurikritiikkiin. Kuten Ylioppilas-lehden gonzo-journalismin ironiseen asenteeseen, sekä lehdessä nuorten toimittajien esittämään konsensus-kulttuurin, ”kekkoslovakian” ja pysähtyneen, harmaan ilmapiirin haastamiseen. Futuristiklubbaajien kritiikistä on löydettävissä myös yhtymäkohtia esimerkiksi Steinbockin autoritäärisen, valvovan valtiovallan kritiikkiin. Steinbock peräänkuulutti liberalismia ja liberaalia egoismia, joiden näki kuihtuneen jo 1930-luvulla (Steinbock 1981). En kuitenkaan ole aineistoni perusteella tulkinnut futuristiklubbaajia uusliberalistisen elämänpolitiikan ja ”oman itsen yrittäjyyden” harjoittajiksi ja uusliberaalin elämäntavan airuiksi. Työllä, ammatinharjoittamisella ja uralla ei ollut heille keskeistä merkitystä. Haluan vielä kiinnittää huomiota siihen, että Mikko Salasuon mielestä vuonna 1968 Suomessa nähtiin viimeinen kollektiivinen sukupolvikapina. Tämän jälkeen kapina on hajonnut palasiksi yhtenäiskulttuurin ja suurten ideologisten rakenteiden murtuessa. Tuon jälkeen sukupolvilla ei enää ole ollut kollektiivista, yhtenäistä käsitystä itsestään (Salasuo 2006). Myöskään futuristiklubbaajia tai näyttelijäopiskelijoita ja heidän ruumiin esteettistä muokkaamista ja hätkähdyttävien tai horjuttavien aistikenttien luomista ei voi pitää koko kahdeksankymmentälukulaisten sukupolven äänenä ja tuntona. Yhtenäiskulttuuri tai yhtenäiskulttuuri-ajatuksen vaaliminen oli murtunut. Sen sijaan urbaanissa kulttuurissa saattoi syntyä tarkastelemieni käytäntöjen kaltaisia rinnakaismaailmoja ja osayleisöjä, jotka yhteisten piirteidensä lisäksi myös erosivat toisistaan.

9.3 Yksilön vuosikymmen?

Suutelan mukaan 1980-luvulla avainsanaksi teatterissa tuli yksilö, kun taas joukkoon kuuluminen oli Suutelan mukaan ollut 1970-luvun teatterin ja mahdollisesti koko aikakauden keskeinen metafora. Pete Q:n vanavedessä teatterin nähtiin

ottaneen harppauksia yksilökuvauksen ja individualistisen 1980-luvun suuntaan (Suutela 2005). Myös eksistentialismi ja yksilön kokemuksen ainutlaatuisuuden korostaminen tekivät tuloaan suomalaiseen kulttuurikeskusteluun laajemminkin. Saarisen ja M.A Nummisen teoksessa *Terässinfonia* (1981) avattiin suomalaisille lukijoille eksistentialistista filosofiaa. Alettiin puhua yksilöllistymisestä, uussubjektivismista ja ”sisäisen herruuden murtamisesta” (Hoikkala 1991, 180). Pekka Kantosen *Ylioppilaslehdelle* kirjoittamassa artikkelissa *Ylioppilasteatterista* todettiin, että nyt haluttiin kuvata ihmistä, ei niinkään ulkoisten olosuhteiden tuottamana, vaan korostamalla ihmisen epähistoriallista sisäistä maailmaa. Eksistentialistinen erillisyys oli keskiössä (Kantonen 1979, 16).

Vaikka näyttelijäopiskelijoiden koulutuksessa voi perustellusti nähdä Paavolaisen aiemmin tässä luvussa siteerattuja individualismia korostavia ja tuottavia toiminnan- ja arvostuksen tapoja, niin nähdäkseni näyttelijäopiskelijan esteettis-moraalinen itsen luomisen prosessi ei yksiselitteisesti tuottanut vain erillisiä yksilöitä ja näin korostanut yksipuolisesti individualismia. Prosessiinhan liittyi niin kollektiivihabituksen kokemisen ja esittämisen mahdollisuus, kuin myös kokemus ja esitys kaoottisten voimien läpäisemästä, avoimesta ruumiista. Olen tulkinnut kollektiivihabituksen ja horjuttamiselle alttiin ruumiin sivilisaatioprosessin kritiikiksi sekä autonomisen yksilökäsityksen kritiikkiksi.¹⁴²

Myöskään futuristiklubbaajien ruumiin esteettistä luomista ei voi pitää yksiselitteisesti individualistisena projektina. Olen tulkinnut sitä pikemminkin ruumiintekniikoiden kansalliset ja historialliset rajat ylittävissä sekä aistikentän kollektiivisissä yhteistekemisissä muotoutuvana esityksenä.

9.4 Realismin ja sisältökeskeisen taiteen kritiikki

Suomalainen teatteri ylipäänsä, ja yhteiskunnallinen teatteri erityisesti, luotti realismiin ja todellisuuden representaatioon. *Ylioppilaslehti* (19/79) avasi vuonna 1979 nuoren sukupolven teatteriohjaajan ajatuksia ja perusteluja realismin hylkäämisestä. Raila Leppäkoski ilmoitti suhtautuvansa realismiin jyrkän kielteisesti. Leppäkosken mukaan realistinen taidekäsitys on epätosi, sillä se väittää kaikkien näkevän asiat samalla tavalla. Taide sen sijaan syntyy subjektiivisesta asioiden näkemisestä. Realismi nähtiin riittämättömänä kuvaamaan ihmisen eksistentialista

¹⁴² Sen sijaan kilpailutalouden yksilökäsitys on nähdäkseni yhteen käyvä niiden itsen muotojen kanssa, joita esimerkiksi Skeggs on käsitellyt uuden kapitalismin kehyksissä ja Foucault elämänpolitiikan teorioissa ja joihin olen jo viitannut aiemmin futuristiklubbaajien yhteydessä. Skeggs ja Foucault kirjoittavat itsen yrittäjäminuuksista, jotka kilpailevat työmarkkinoilla menestymisestä. Siinä koko elämästä tehdään yrittämistä, missä erilaisia pääomia kasataan kykyinä ja kapasiteetteina ruumiiseen. Elämäntapa aina intiimimpiä toimintoja, kuten seksuaalisuutta, lopulta valjastetaan työelämän kilpailussa menestymiseen. Kyseessä on keskiluokan projekti ja keskiluokkaisen habituksen rakentaminen (Skeggs 2014, 147-148).

erillisyyttä, siitä heräävää kauhua, sillä realismi pyrkii lisäämään yhteydentunnetta ja solidaarisuutta (Kantonen 1979, 16).

Keskustelu realismiin ja siinä ensisijaisesti korostuvan sisällön hylkäävästä esitystavasta oli käynnissä 1970-luvun lopun teatterikeskustelussa. Realismiin liittyvän keskustelun jäljet, erityisesti kirjallisuudessa, johtavat kuitenkin kauemmas 1950- ja 1960-luvulle. Komulainen on tarkastellut 1960-luvun kirjallisuuskeskustelua representaation kriisinä. Käsitteen Komulainen yhdistää modernisaation aikaan samaan todellisuuden ehtojen ja vanhentuneiksi katsottujen esittämisen tapojen kyseenalaistumiseen (Komulainen 2009, 67).¹⁴³ Komulainen tuo esiin kuinka esimerkiksi Pertti Karkamalle 1960-luvun representaation kriisissä oli kyse realismin kriisistä, kun taas Maria-Liisa Nevala oli tuonut esiin, että 1960- ja 1970-luvulla tapahtunut kulttuuri-ilmapiirin politisoituminen sen sijaan tarkoitti realistisen koodin vahvistumista (emt. 84) Representaation kriisi realismin kriisinä aktualisoitui myös 1960-luvun alkupuolen suomalaisissa avantgardistisissa näyttämöllisissä kokeiluissa muun muassa Helsingin ylioppilasteatterissa (Helavuori 2017).

Turkan näyttelijäopiskelijoiden psykorealismia vastaan suunnattu missio jakaa 1980-luvun alussa laajemminkin esitetyn realismin kritiikin. Kuten olen aiemmin tuonut esiin, näyttelijäopiskelijat ymmärsivät valmistuttuaan tehtäväkseen mennä kiinnitykselle laitosteattereihin muuttamaan niitä sisältä käsin. Eräänä keskeisenä tehtävänä oli haastaa psykorealismia näyttelemisen opituilla ruumiintekniikoilla. Olen myös edellä tuonut esiin, ettei näyttelijäopiskelijan esteettis-moraalinen itsen luomisen prosessi synnyttänyt psykorealismille näyttelemisen tavalle ominaista ruumiinesitystä eikä subjektia.

Myös Pete Q-esityksen tekijät tekivät irtiottoa sisältö- ja merkityskeskisestä maailman hahmottamisesta ja halusivat sen sijaan korostaa kuvien kautta maailman hahmottamista. Kuvat miellettiin aistikuviksi, puhuttiin tiheytyneistä kuvista, joita ei tavoiteta sanoilla, käsitteillä, symboleilla, vaan kokemalla (Mallander ja Olavinen 1978, 7-11).

Kulttuurilehti Uuden Ajan Auran (4/78, 7-11, 42-43) haastatteluartikkelissa ”Paimentolaiset purkavat leirejään” toimittajat ja underground-taustaiset kulttuurivaikuttajat, filosofi Juha Olavinen ja kuvataiteilija J.O Mallander keskustelivat ”Pete Q -jengin” kanssa. Keskustelussa tulee ilmi Pete Q- sukupolven irtiotto edellisestä, taistolaisuuden ydinjoukko-sukupolvesta, jonka esityksen ohjaaja Arto af Hällström koki hahmottaneen maailmaa kokonaan toisin kuin he. Edellisen sukupolven edustajat eivät af Hällströmin mukaan ”ole koskaan joutuneet tekemisiin sellaisten asioiden kanssa, mitä itse kukin meistä on joutunut kokemaan.”

143 Komulainen toteaa, että modernisaation haasteet, kuten suuri maalta muutto ja kaupungistuminen, alkoivat toden teolla nousta esiin Suomessa vasta 1960-luvulla ja uudenlaiset elämänehdot voimistivat poliittisia sekä sukupolvien välisiä kiistoja. Nuori polvi halusi irtautua vanhan polven ihanteista ja uudelleen arvioida perinteitä korostanutta yhtenäiskulttuuria (Komulainen 2009, 68).

Tällaisiksi asioiksi mainittiin televisio sekä ylipäänsä kuvien kautta maailman hahmottaminen. Kuvat miellettiin myös aistikuviksi, puhuttiin tihentyneistä kuvista, joita ei tavoiteta sanoilla, käsitteillä, symboleilla, vaan kokemalla. Tihentyneiden kuvien vaikutteet tulivat artikkelin mukaan muun muassa rockmusiikista. Lisäksi kuvat viittasivat elokuvaan, jossa nuoria tekijöitä kiinnosti erityisesti montaasitekniikka ja mahdollisuus näin käynnistää katsojassa moneen suuntaan liikkuvia assosiaatioketjuja ja merkityksiä, jotka ovat tekijän hallitsemattomissa.

Myös futuristiklubbaajien ruumiinesityksessä korostuivat median kuvien ja aistikuvien vaikuttavuus. Futuristiklubbaajat, kuten Pete Q:n tekijät kuuluivat television, liikkuvan etäkuvan vaikuttamaan sukupolven ja television vaikutus esimerkiksi futuristiklubbaajien klubiesityksiin näyttää aineistoni valossa selkeältä. Sisältö- ja merkityskeskisestä maailmasta tehtiin irtiotta myös futuristiklubbaajien käytännössä ja niiden sijaan korostettiin ulkoista ja pintaa vailla sisäistä psykosubjektia tai sisällöllistä referenssiä. 'Pete Q-laisten' artikuloima näkemys kuvien mieltämisestä tihentyneiksi kuviksi, jotka voidaan tavoittaa vain kokemalla, voi tulkita viitanneen aistikenttien eli erityislaatuisten tunnelmien luomisen ja läpielämisen ensisijaisuuteen. Samankaltaisen orientaation kuviin ja aistikuviin jakoivat myös futuristiklubbaajat. 1980-luvun nuori urbaani sukupolvi näyttäisi luoneen uudenlaisen suhteen kuvalliseen mediaan sekä median kuviin.¹⁴⁴

Jack Helen Brut -ryhmään kuuluneet Satu Kiljunen ja Risto Heikinheimo totesivat Hannu Harjun Teatterilehdelle tekemässä haastattelussa 1970-1980-luvun vaihteen ilmapiiriin olleen arkinen ja sisällöllinen. Siihen ryhmän luomat esteettiset maailmat halusivat tarjota voimakkaan kontrastin. Haastateltujen mukaan pinnallisuus oli julistettu pannaan 1960-luvulla. He kokivat vaikeaksi toimia kuvataiteilijoina tilanteessa, missä voimakkaat esteettiset elämykset ja kauneuden kokemus täytyi kokonaan kieltää. Eräänlaiseksi ratkaisuksi tarjoutui kauneudessa niin pitkälle meneminen, että siihen tuli uudenlaista sisällöllistä merkitystä (Harju 1990, 29-30). Visuaalinen herkuttelu oli usein osa myös futuristiklubbaajien ruumiin muokkaamista.

Pekka Kyrö tiivisti vuonna 1981 meneillään olevaa murrosta Teatterilehdessä seuraavasti: "On pakko yrittää nähdä taustalla kokonainen teatteritaiteen ilmaisu-kielen murrokseen liittyvä kuvio, jossa ovat vastakkain teatteri, joka viestii, välittää ja tulkitsee sekä teatteri joka on, tapahtuu ja tuntuu" (Kyrö 1981, 9). Sekä futuristiklubbaajien että näyttelijäkoulutuksen käytännöt jakoivat tapahtumallisuuden ja aistikenttien luomisen ensisijaisuuden.

144 Philip Auslander on tuonut esiin, kuinka amerikkalainen 1970-luvun performanssitaiteen ja nykyteatterin esiintyjäsukupolvi kuului media-sukupolven. Se erosi selvästi aiemmasta esiintyjäsukupolvesta, joka oli sitoutunut raakaan ruumiillisuuteen, fyysiseen läsnäoloon sekä teatterillisuuden välttelyyn. Mediasukupolven esiintyjät puolestaan hyödynsivät stand up-komedian, rokkikonsertin ja muun populaarin esityksen muotoja. Kun aiempi sukupolvi asettui massamedian vaikutusta vastaan, uudempi polvi sen sijaan omaksui massaviihteen tavaramuotoja (Auslander 1997, 57-58).

9.5 Ennalta annettujen kategorioiden uudelleen määrittely

Tässä esiintuotu kirjailijoiden tai intellektuellien kulttuurikritiikki 1980-luvun alussa ei problematisoinut sukupuolta eikä futuristiklubbaajien ruumiinesityksen tapaan kyseenalaistanut kaksinapaista sukupuolijärjestystä eikä siitä johdettua heteroseksuaalisuuden oletusta. Leena-Maija Rossin mukaan kuvataiteen kentällä sukupuolikeskustelua oli kuitenkin viritelty jo 1980-luvun alussa Taide-lehdessä (1/80) Elina Hakaniemen feministisellä ohjelmanjulistuksella ja samana vuonna sukupuoli- ja tasa-arvokysymyksiä käsiteltiin jo pääkirjoituksessa ja yhdessä lehden artikkelissa (Rossi 1999, 51). Homo S ja Jack Helen Brut –ryhmät, joiden tekijät olivat osa futuristiklubbaajien sosiaalista näyttämöä, sen sijaan problematisoivat esityksissään sukupuolen esittämistä. Homo S kyseenalaisti muun muassa oletuksen esille asetettujen kehojen heteroseksuaalisuudesta (kts. Erkkilä 2008) ja Jack Helen Brut loi ”transvestiittiröyhjä” ja yhdisti kaksi sukupuolta samaan hahmoon. Satu Kiljunen ja Risto Heikinheimo kutsuivat Teatterilehden haastattelussa miehisten ja naisisten ominaisuuksien sisällyttämistä samaan hahmoon multiseksuaalisuudeksi. Kyse ei kuitenkaan ollut lopullisista totuuksista, vaan seuraavassa esityksessä saatettiin tehdä täyskäännös (Harju 1990, 30).

Hanna Suutelan mukaan 1960- ja 1970-luvun yhteiskunnallisen teatterin tekijät kuuluivat suureen ikäluokkaan, jonka yhteiskuntamoraaliin kuului yhdessä marssiminen ja yhteisen päämäärän tavoittelun oikeutus. Näkemyksiä ei jakanut se, pitkö elää arvojensa mukaisesti, vaan se keiden joukossa ja minkä puolesta marssittiin (Suutela 2005). Sen sijaan Pete Q:n tekijät sekä heidän haastattelijansa jakoivat näkemyksen työn ja elämän erottamattomuudesta. ”Omaan touhuamme sisältyy pyrkimys elää ja työskennellä yhtenäisellä tavalla, ja siinä se poikkeaa muista teattereista”, totesi af Hällström lisäten, että ”samalla tavalla tässä on ollut ajatuksena se, että elämäntapa on ollut esitys ja esitys on ollut se elämäntapa” (Mallander ja Olavinen 1978, 7).

Ideaali elämästä taiteena ja taiteesta elämäntapana tai kekseliäänä, luovana elämänä ovat läsnä myös tarkastelemisani käytännöissä. Taiteen tekemisen ja elämän suhde haluttiin määritellä uudelleen. Erityisesti futuristiklubbaajien käytäntöä voi luonnehtia myös ennalta annetun aistisen jaon (ennalta lukkoon lyötyjen tapojen, positoiden, identiteettien, kategorioiden) uudelleen määrittämisenä. Futuristiklubbaajien sosiaalisen näyttämön tapa sekoittaa eri elämäniloilta tulleita ihmisiä keskenään, mikä aktualisoitui myös Jack Helen Brut- sekä Homo S-ryhmissä, oli niin ikään osa annettuna otetun aistisen jaon uudelleen määrittelyä.

Aistisen uudelleen jaosta voi tulkita metaforisella tasolla olleen kyse myös tavassa, millä J.O Mallander kuvasi Uuden Ajan Auran artikkelissa (Antaa Kaaoksen tulla 4/78, 5) Pete Q –esityksen loppukuvaa (1978). Sitä leimasi syvenevä hämmennys. Uutta keskustaa ei löydykään, esityksen valot himmenevät kaoottiseen tilanteeseen, loppu tulee ilman ratkaisua. Mallander tulkitsi esityksen manifestoineen

sitä, että Everstin diktatuurin pohjan pettämisestä ei seuraakaan vapautus, vaan kaaos ja hajaannus, jotka ovat kotiinpäin ja kuolema oman identiteetin suhteen on terve lähtökohta. Pete Q:n tekijät jakoivat Mallanderin pääkirjoituksen tulkinnan. Keskustelijat olivat yksimielisiä siitä, että totutuiksi mielletyt kokonaisuudet olivat hajoamassa ja metaforisesti todettiin leirien purkamisen olevan käynnissä. Nähtiin, että 1970-luvulla kaikilla oli omat leirinsä eikä kukaan liikkunut ja oltiin yhtä mieltä siitä, että uusien leirien pystyttämällä ei saanut olla kiirettä.

Myös näyttelijäkoulutuksen käytännöstä on löydettävissä irtautumisen tai irtioton asenne suhteessa pysähtyneenä ja liikkumattomana pidettyyn 1970-luvun kulttuuri-ilmastoon. Muutoin Turkan näyttelijäopiskelijan ruumiin esteettis-moraalisen luomisen esittämä kritiikki oli nähdäkseni pääpiirteissään antagonistista muistuttaen avantgardelle tyypillisestä oppositioaseman omaksumisesta suhteessa esimerkiksi taiteen/ teatterin instituutioihin sekä yhteiskunnan sosialistaviin käytäntöihin ja tapoihin kuin myös konsensus-Suomen valheelliseksi arvotettuun erojen häivyttämiseen. Kulttuurinen oppositiomentaliteetti suuntautui ennen muuta porvarillista, affektikontrolloitua ruumista ja sen voimatonta, erot kadottavaa esi- tystä vastaan (vrt. Hautamäki 2003).

10 LOPUKSI

Viimeisessä luvussa arvioin aluksi lyhyesti kehittämäni habitus-analyysin soveltuvuutta habituksen esteettisen muokkaamisen ilmiön tarkasteluun kaupunkikulttuurimurroksen kontekstissa. Lisäksi teen joitain huomioita sen soveltuvuudesta esitysanalyttiseksi työkaluksi. Tämän jälkeen vedän yhteen tekemäni habitusanalyysin pohjalta tulkintani siitä, miten futuristiklubbaajat ja näyttelijäopiskelijat tarttuivat toimintaympäristönsä tarjoumuksiin, havainnoivat maailmaa ja miten he affektoituivat sekä arvottivat maailmaa eli suhtautuivat siihen. Tarkastelen samalla, minkälainen vastaus, responsi, tämä kekseliään subjektin ja taiteilijahabituksen luomisen prosessi oli yhteiskunnallis-kulttuuriselle murrokselle. Tämän jälkeen pohdin 2010-luvun perspektiivistä sitä, miten kulttuurin monimutkaistuminen globaalissa kapitalismissa on vaikuttanut luovan subjektin ja taiteilijuuden tuottamiseen ja harjoittamiseen. Arvioin Bojana Kunstin (2015) näkemysten pohjalta sitä, miten tarkastelemani habitukset ennakoivat nyt nähtävillä olevia taiteilijuuden ja luovuuden harjoittamisen trendejä sekä haasteita.

Habitus-analyysistä

Kehittämäni habitus-analyysin avulla olen voinut tarkastella ja valottaa habituksen esteettisen muokkaamisen ilmiötä kaupunkikulttuurimurroksen kontekstissa monipuolisesti. Metodini avulla ruumiin muokkaamisen toiminta eli traditioon sidotut ruumiintekniikat on voitu kytkeä materiaaliseen, teknologiseen, diskurssiiviseen sekä aistiseen ympäristöönsä. Tämä on puolestaan vaatinut monitieteistä lähestymistapaa, missä on yhdistynyt niin teatterin tutkimuksen, taiteen filosofian, kirjallisuustieteen, sosiologisen, sosiaalipsykologisen ja yhteiskunnallisen, neurotieteen, affektitutkimuksen ja kulttuurihistoriainkin teorioita. Koska ruumiintekniikat ovat paitsi kansalliset rajat ylittäviä, myös transhistoriallisia, on laaja teoreettinen viitekehys ollut paikallaan niiden harjoittamiseen kiinnittyneiden historiallisten merkitysten avaamiseksi Helsingin 1980-luvun kaupunkikulttuurin kontekstissa. Tämän vuoksi habitus-analyysin avulla olen kyennyt tarkastelemaan habituksen esteettistä muokkaamista ja murrosta myös jatkumoiden perspektiivistä.

Habitus-analyysin avulla olen tehnyt myös esitysanalyysiä habituksen esteettisen muokkaamisen prosessista kulttuurisena esityksenä. Habitus-analyysin käsityksellä ruumiista on nähdäkseni annettavaa esitysanalyysille niin kulttuurisia esityksiä kuin taiteellisiakin esityksiä analysoitaessa. Ruumis siis ymmärretään ruumiintekniikoiden, niihin kiinnittyvien toiminnan-, havainnon- ja suhtautumistapojen, aistikenttien ja affektien koosteena. Ruumiintekniikoiden puolestaan ymmärretään olevan traditioon sidottuja sekä kytöksissä materiaaliseen, teknologiseen,

diskursiiviseen ja aistiseen ympäristöönsä. Näen, että tulevaisuudessa habitus-analyysin soveltaminen esitysanalyttiseksi työkaluksi olisi sovellettavissa myös esityksen katsojan/kokijan/osallistujan ruumiin ja ruumiintekniikoiden analysoimiseen. Katsojan ruumiintekniikoiden tarkastelu on ollut vähäistä mutta siihen fokuoimalla voitaisiin laajentaa näin muun muassa käsitystä esitystapahtumasta ei-selkeärajaisena oliona.

Vastaus kaupunkikulttuurimurrokselle

Futuristiklubbaaja omaksui ruumiintekniikoitaan tarttumalla urbaanin tilan, kehittyvän mediateknologian sekä median, kulttuuriteollisuuden että taiteen kuvien ja kertomusten ja halvan matkustamisen tarjoumukseen. Helsingin orastavassa kaupunkikulttuurimurroksessa kahvila-, ravintola- ja klubitarjonta sekä katutaapahtumat lisääntyivät ja sekoittivat luontevasti eri alojen sekä alakulttuurien ihmisten mahdollisuutta luoda sosiaalisia kontakteja ja yhteisiä projekteja. Toisekseen kuluttamiselle ja viihtymiselle avautunut julkinen tila tarjosi sosiaalisen näytännön teatterillisesti muokattujen habitusten esille panolle. Televisio-sukupolvelle myös videoiden tulo mahdollisti ruumiintekniikoiden välittymisen liikkuvan kuvan kautta ja gonzo-journalismiin erikoistunut media välitti ironian ja parodian sekä lainailun tyyliä ja kritiikin tapaa.

Turkan näyttelijäopiskelijoille avautuneet tarjoumukset olivat pitkälti psykofyysisen teatteritradition ja romanttisen taiteilijamyytin määrittämiä. Tarkoituksellisesti tyhjennetyssä tilassa tarjoumuksina toimivat ennen muuta oman ruumiin mahdollisuudet sekä pedagogin ohjeet ja käskyt sekä niiden aikaan saamat olosuhteet ja niiden muutokset. Ruumiintekniikalla tarjoumukseen vastaaminen perustui pitkälti inhibitiolle eli kehitetylle kyvyllä olla vaikuttumatta ulkoisista olosuhteista. Poikkeuksena oli kuitenkin vaade kehittää kykyä altistaa itsensä vaikuttamaan pelon, rasituksen, liikkeen ja äänen aistikuvista. Niin tilalliset ja materiaaliset olosuhteet kuin näyttelijäopiskelijan vaalima askeesi ja itsekurikin asettuivat vastustamaan urbaanin elämän houkutusia, kuten ravintoloita ja muita urbaanin elämän näyttämöitä. Median näyttämö oli kuitenkin poikkeusasemassa. Kameran silmästä ei saanut vaikuttua mutta sitä ei tullut karttaakaan. Mediasta sai peilata hybricksen vallassa omaa tai koulutusikäntännön viriliä ja ylivertaista kuvaa.

Kulttuuri monimuotoistuu ja -mutkaistuu eri elämänsfäärien sekoittumisenä keskenään; Helsingissäkin 1980-luvulla näyttämö siirtyi monille elämäntalueille, kekseliäs ruumiin muokkaaminen ja luova elämä olivat yhä useamman ulottuvilla (ja vaateena), korkea sekoittui matalaan, kaupallinen ei-kaupalliseen, yksityinen toimeliaisuus mahdollistui enenevästi julkisen rinnalle, asiantuntijuus ja taiteilijuus alkoivat mediassa rinnastua tähteyteen ja julkkikseen, yhtenäiskulttuurin yleisö hajosi erilaisiin osayleisöihin. Futuristiklubbaaja tarttui luovan habituksen tuottamisessaan urbaanin elämän ja monimuotoistuvan kulttuurin

ja kehittyvän mediateknologian tarjoumuksiin, näyttelijäopiskelija vetäytyi niistä muutoin pitkälti erilleen mutta tarttui taiteilijahabituksen luomisessaan median tarjoumukseen.

Futuristiklubbaajat havainnoivat Helsinkiä harmaana, pysähtyneenä, sulkeutuneena ja kieltojen rajoittamana. Suomea he havainnoivat sekä porvarillisten kansalais- ja perhearvojen että konsensuksen yhdenmukaistamana ja tasapäistämänä. Suomalainen yhteiskunta nähtiin puoluepolitisoituneena mutta tällainen poliittisuus ymmärrettiin merkityksellisyydestä tyhjentyneenä. Niin ikään futuristiklubbaajat eivät erityisesti halunneet kirjoittautua hyvinvointiyhteiskuntaa yllä pitävään palkkatyöhön ja sen normittamaan ajankäyttöön, työn ja vapaa-ajan toisistaan erottamiseen. Sukupuolen tekemiselle jätetty liikkumavara havainnoitiin vähäiseksi ja yhteiskunta heteronormatiiviseksi. Televisio-sukupolvelle ehkä ominaisesti maailmaa havainnoitiin myös esitettynä, tehtynä, keinoitekoisena. Muutosta havainnoitiin siten, että urbaanin tilan saattoi nyt ottaa näyttämökseen teatterillisesti muokatulle habitukselleen.

Näyttelijäopiskelijoiden habitusta rakentava havainto maailmasta kuin myös arvostamisen tavat välittyivät Turkan havaitsemisentavan kautta. Suomea havainnoitiin yhtäältä modernina teollisena yhteiskuntana, joka oli railnaistanut kansalaisensa liikkumattomaksi ja voimattomaksi sekä normittanut säädyllyiseksi ja siveäksi, toinen toistaan peilaavaksi sopeutujaksi. Myös laitosteattereiden toiminnan nähtiin olevan osa teollista tuotantoa ja kunnallisen päätöksenteon nähtiin kaventaneen teattereiden autonomiaa. Puoluepolitiikalla ei kuitenkaan nähty olevan ajassa eikä taiteessa annettavaa. Konsensukseen pyrkivää yhteiskuntaa havainnoitiin valheellisena, sillä se pyrki myös häivyttämään valheellisesti erot ihmisten väliltä. Valheen levittämisessä medialla nähtiin olevan erityinen rooli. Tällaisessa negatiivisessa merkityksessä maailmaa havainnoitiin esitettynä. Toisaalta havainnoitiin, että media oli alkanut arvostaa viriiliyttä ja affektiivisuutta. Ylipäänsä median kautta tunnuttiin havainnoitavan paljolti Suomessa tapahtuneita muutoksia. Näyttämön havainnoitiin irtautuneen teatterista osaksi useimpia elämänalueita.

Käytännöillä on yhteneväisyyksiä tavoissaan havainnoida Suomea. Erityisesti tämä tulee esiin siinä, miten hyvinvointivaltion rakentamisen ja kehittämisen projekti konsensuksen tavoitteluneen nähtiin olevan tyhjentyneessä merkityksellisyydestä. Kumpikaan käytäntö ei myöskään havainnoinut puoluepolitiikkaa tai puoluepoliittista toimintaa merkityksellisenä. Kumpikin rekisteröivät muutosta havainnoimalla näyttämön siirtyneen teatterista osaksi mediaa ja urbaania tilaa. Jossain määrin yhteneväisistä havainnoista huolimatta arvostuksen tavat kuitenkin erosivat toisistaan.

Futuristiklubbaajan kekseliäs habitus arvosti pintaa sekä sisäisen ja ulkoisen epäjatkuvuutta, koristeellisuutta ja näyttämön synnyttämistä urbaaniin tilaan. Hän arvosti teatterillisuutta ja keinoitekoisuudella leikittelyä, peilaamista eli vaihtumista populaarikulttuurin ja taiteen kuvista ja toisista futuristiklubbaajista.

Maailman havainnoimista esitettyä ja keinotekoisena futuristiklubbaaja arvotti positiivisesti. Hän arvosti olemassa olevan materiaalin kierrättämistä ja lainaamista osana habituksen rakentamista sekä kokeilua ja leikkelyä esimerkiksi sukupuolten attribuuteilla. Hän arvosti aistikuvia, tapahtumallisuutta, juhlintaa, affektia efektinä sekä itsen hätkähdyttämistä pois totutuista havainnontavoista kuin myös maailman havaitsemista lumouksenomaisena. Affektoitumisen tapana oli herkistyä lumoutumaan ympäristön aistikuvista ja mielen kuvien yhdistelystä.

Tarttumalla monimutkaistuvan ja -muotoistuvan kulttuurin tarjoumuksiin futuristiklubbaajat kyseenalaistivat ja purkivat habituksen rakentamisessaan ja kekseliäässä luovassa elämäntavassaan monia yhteiskunnan olennaisesti hegemonisia rakenteita ja instituutioita. Tällaisia olivat muun muassa luokan, ammattin, perheen ja siviilisäädyn määräävän aseman sivuuttaminen habituksen tuottamisessa. Lisäksi he purkivat sellaisia hegemonisia rakenteita kuin palkkatyön ja vapaa-ajan sekä korkeataiteen ja kulttuuriteollisuuden, luovuuden ja kaupallisen kulttuurin toisistaan erottamista, heteronormatiivisuutta, agraaris-porvarillisiin ydinperhearvoihin kiinnittyvää kansalais-ideaalia ja maskuliinista suorituskulttuuria. Tässä merkityksessä futuristiklubbaajien habituksen rakentaminen ei perustunut modernin teollisen hyvinvointiyhteiskunnan vakiintuneiden instituutioiden määrittämille rakenteille.

Näyttelijäopiskelijan taiteilijahabitus arvosti pitkälti eristäytymistä urbaaneista vaikutteista ja kykyä säädellä vaikuttumattomuutta ulkoisista olosuhteista. Hän arvosti itsekuria, oman ruumiin ja mielikuvituksen voimaa, originaalisuutta, maskuliinista koettelemusta ja fyysistä suoritusta, mitkä purkavat sosiaalisia naamioita ja epäaitoutta. Taiteilijahabitus arvosti taiteen autonomiaa erityisenä ilmaisukielenä sekä riippumattomana toimintajärjestelmänä. Teatterin näyttämö arvotettiin erityiseksi näyttämöksi suhteessa muiden elämänalojen näyttämöihin. Teatterin näyttämö oli vilpittömäksi purettulle näyttelijälle paikka antaa teatterillista muotoa - usein groteskia tai ylevää - esitettävälle. Teatterin näyttämöltä uskottiin voitavan vaikuttaa katsojaan kriittisesti. Näyttelijäopiskelijan habitus arvosti viettienergiaa ja affektia efektinä. Affektoitumisen tapana oli käytäntöspesifisti itsensä altistaminen ennen muuta pelkoa, kauhua ja shokkia ruokkiville efekteille, mutta myös iloa ja kollektiivisuutta synnyttävälle liikkeen ja äänen tuottamisen toiminnoille.

Myös näyttelijäopiskelijan habituksen esteettis-moraalinen luomisen prosessi pyrki hajottamaan sosiaalistumisesta vastuussa olevien instituutioiden, kuten luokkataustan, perheen, siviilisäädyn ja koululaitoksen valtaa tuottaa porvarillista, säädyllistä habitusta. Näyttelijäopiskelijan habitusta tuotettiin kuitenkin modernille asiantuntijakulttuurille ominaisessa, pitkälti muilta elämänaloilta erotetussa taiteen sfäärissä. Näyttelijäkoulutus tapahtui vaikutteiden verkostossa, missä hyödynnettiin etupäässä modernin psykofyysisen teatterin ja nietscheläis-vaiikutteisen taiteilijamyytin traditioista ammentavia ruumiintekniikoita sekä niihin

kiinnittyneitä arvoja, asenteita ja havainnontapoja. Suojatessaan näin itseään pitkälti kulttuurin monimutkaistumiselta ja monimuotoistumiselta, käytäntö ei kyseenalaistanut hegemonista jakoa esimerkiksi taiteen ja muiden elämänalojen välillä. Vaikka Turkan näyttelijäopiskelijan habitusta on toisinaan pidettykin ennen muuta suomalaisen alkuvoimaisena, oli näyttelijäkoulutuksen modernin teatterin traditioon sidottu tarjousverkosto kuitenkin transhistoriallinen sekä transnationaalinen. Tässä todentuu Taylorin (2003) näkemys siitä, miten kulttuuriset skenaariot tai esitykset saavat helposti lokaalin merkityksen, vaikka ne ovatkin ylikansallisia.

Habituksen esteettistä muokkaamista kummassakin käytännössä on tässä työssä tulkittu kriittisenä kulttuurisena esityksenä sille, minkälaisena Suomea tai Helsinkiä käytännöissä havainnoitiin. Kritiikin esittämisen tavat olivat 1980-luvulla muutoksessa kuin myös käsitys poliittisuudesta, mikä todentuu myös tarkastelemissani käytännöissä. Käytäntöjen tavoissa esittää kritiikkiä oli eroa, mikä indikoi taiteen muuttumassa olevaa asemaa monimutkaistuvassa maailmassa. Futuristiklubbaajan kekseliäs habitus ruumiillisesti ironiaa, parodiaa, lainaamista, siteeraamista sekä sukupuolella kokeilua. Heidän habituksen esteettisen luomisen voi tulkita myös olleen identiteettipoliittinen esitys sekä osa elämäntyyli- ja poliittisen luomista, missä yhteen tuleminen tavat synnyttävät uudenlaista aistisen jakoa. Futuristiklubbaajille habituksensa luominen, poseeraaminen ja klubbailu olivat irtiotta jähmeäksi, harmaaksi ja yhdenmukaistavaksi koetusta Helsingistä. Niiden avulla luotiin eräänlaista rinnakkaismaailmaa, taiteen kaltaista tapahtumatilaa saman suuntaisesti maailmaa havainnoiville ja sitä arvottaville ihmisille. Tällainen sosiaalinen näyttämö voitiin luoda lähes mihin tahansa urbaanin julkiseen tai puolijulkiseen tilaan. Turkan koulutuksen taiteilijahabitus tarjosi eräänlaisen vastakuvan modernin, teollistuneen yhteiskunnan arvojen ja porvarillisten tapojen nurinpäin kääntämisenä. Antagonismin, vastakohtaisuuden ja vastustukseen, perustuva asenne modernia yhteiskuntaa ja sen kaupallista ja viihteellistä kulttuuria sekä kaikkialle levittäytyvää näyttämöä kohtaan on ollut tyypillinen modernille taiteilijalle. Näyttelijäopiskelijoiden habituksia voi luonnehtia apoliittisiksi, sillä ne tekivät taiteen keinoin ja taiteen sfääristä käsin yhteiskunnallis-kulttuurisia interventioita.

Kummassakin käytännössä arvostettiin affektia efektinä eli affektiivista vaikutusta ruumiiseen. Tämän tutkimuksen perusteella affektiivisuuden korostuminen näyttäisi olleen eräs kaupunkikulttuurimurroksen merkittävimmistä piirteistä.

Kummassakaan käytännössä ei arvostettu tavanomaisuutta, vaan sen sijaan siis kykyä hätkähdyttää tai horjuttaa itsensä pois tavanomaisuudesta. Tässä merkityksessä kummassakin käytännössä tapahtunut habituksen esteettinen muokkaaminen oli individualistinen projekti, mikä asettui eräänlaiseksi vastaesitykseksi passiivisina vastaanottajina havaituille ja arvotetuille ”tavallisille” sopeutujakansalaisille. Toisaalta kummassakin käytännössä horjuttaminen tai hätkähdyttäminen

loivat aistikenttiä eli erityisiä tunnelman muutoksia, missä monen ruumiin olosuhteet muuttuivat. Tarkastelemieni käytäntöjen valossa 1980-luvulla habituksen esteettinen muokkaaminen ei ollutkaan yksinomaan individualistinen projekti, vaan myös kollektiivisia sävyjä tavoittanut ja tavoitellut prosessi. Tämä muuttaa kuvaa 1980-luvusta yksilöllisyyden aikakautena. Jos kaupunkikulttuurimurrosta tässä tutkimuksessa tarkastelemieni käytäntöjen pohjalta luonnehti affektiivisuuden korostuminen sekä poliittisuus-käsityksen ja kritiikin esittämisen tapojen muutos, niin myös käsitykset kollektiivisuudesta sekä yhteen tulemisen tavoitasta näyttävät olleen muutoksessa. Vaikuttaa siltä, että kollektiivisuuden ja yhteen tulemisen sisäisenä liimana ja ulkoisena houkuttavuutena toimi juurikin lupaus totutusta poikkeavista aistikentistä, jotka affektoivat ja horjuttivat monen ruumiin totunnaista tapaa havainnoida ja kokea maailma sekä itsensä. Näin aistikentät valjastettiin myös kritiikin osaksi. Yhteen tulemisen merkityksellisyys näyttäisi olleen yhä enemmän tapahtumien kyvyssä luoda ja ylläpitää tunteita sekä affekteja.

Taiteilijan työ, taiteellinen työ ja elämä

Bojana Kunst on vuonna 2015 ilmestyneessä teoksessaan *The Artist at Work* käsitellyt postfordistisen kapitalismin ja siihen liittyvän työn muutoksen näkökulmasta muun muassa taiteilijan ja taiteellisen työn tekemisen tapojen limittymistä. Kulttuurin monimutkaistumisen ja dedifferentaation myötä katoaa raja elämän ja (taiteilijan ja taiteellisen) työn väliltä, jonka monet 1900-luvun taiteilijat sijoittivat emansipaatiotendenssiensä ytimeen. Rajan liudentuminen on Kunstin mukaan nyt keskiössä kapitalististen prosessien tavassa hyödyntää elämää. Siinä missä fordistinen tuotanto käytti elämää hyväkseen pyrkimällä synkronisoimaan työntekijän ruumiin työskentelemään saumattomasti koneiden kanssa, on postfordistisessa kapitalismissa kyse siitä, että työntekijöiden odotetaan jatkuvasti optimoivan kognitiivista kapasiteettiaan ja työstävän suhdettaan työhön elämän mittaisella oppimisella. Taiteen arvokin kiinnittyy yhä enemmän taiteellisen elämäntavan ja elämän hyväksikäyttämisen päättymättömään prosessiin. Meidän kaikkien tulisi nyt työskennellä kuten taiteilijat, joiden työssä yhdistyvät muun muassa luovuus, elämän hyväksikäyttö ja työn näkyvyys (Kunst 2015).

Taiteilijan ja taiteellisen työn yhdistyminen viittaa nyt muun muassa taiteilijan työn monimuotoistumiseen. Taiteilijan työssä sekoittuvat sosiaalisen, kulttuurisen ja talouden kategoriat kulttuurin monimutkaistuessa. Taiteilijan moninaiset aktiviteetit liikkuvat muun muassa organisoinnin, tuotannon, levittämisen, suhdeverkoston luomisen ja ylläpitämisen, taiteesta kertomisen, kirjoittamisen ja taiteilijaesittelyiden pitämisen välillä. Edellä mainitun lisäksi taiteilija hallitsee useita eri alojen menetelmiä, taitoja, tekniikoita. Taiteilijan tulee olla jatkuvasti verkostoitunut, kommunikatiivinen, näkyvä ja hänellä tulee olla erilaisia tapoja tehdä työnsä näkyväksi (Kunst 2015).

Futuristiklubbaajien kekseliäessä luovassa elämässä, voi nähdä 2010-luvulta katsoen, tuolloin vasta muotoutumassa olleen uudenlaisen työn, elämän, luovuuden ja kapitalismin orastavan keskinäisen liiton. Juuri futuristiklubbaajat omaehtoisen klubitoiminnan organisoijina, toteuttajina ja tapahtumien tiedottajina, ruumiinsa esteettisinä muokkaajina, kulttuuri- ja taideartikkelien kirjoittajina, apurahojen hakijoina, monialaisina verkostoitujina, kokousten pitäjinä, materiaalien hankkijoina, ”roudareina” sekä erilaisten taiteellisten tekniikoiden osaajina näyttävät enteilleen nykyisen kaltaista taiteilijan ja taiteellisen työn, taiteen ja elämän(tavan) yhdistymistä. On kuitenkin huomattava, että futuristiklubbaajat toimivat suurelta osin (taide)instituutioiden ulkopuolella eivätkä he mieltäneen luovaa tai kekseliästä toimintaa työksi eivätkä vapaa-ajan aktiviteetiksi. Sen sijaan 2010-luvun taiteilijat ovat kytköksissä erilaisiin taideinstituutioihin, jotka Kunstin mukaan myös käyttävät hyväksi taiteilijoiden fleksiibeliä ja palkatonta työtä sekä taiteilijan työn ja vapaa-ajan toisistaan erottamattomuutta.

Vaade siitä, että meidän kaikkien tulisi nyt toteuttaa taiteellista elämäntapaa, on Kunstin mukaan johtanut siihen, että taiteilija on menettämässä työnsä olemuksen, autonomian. Jos kaikki työskentelevät ja elävät kuin taiteilijat, se ottaa pois taiteilijalta tämän julkisen roolin; eli mahdollisuuden toimia antagonistina autonomisesta positioista käsin yhteisen alueella. 1980-luvun alkupuolen urbaanin kulttuurin monimutkaistuminen eri elämäalueiden sekoittumisena oli toki vielä orastavaa verrattuna Kunstin kuvailemaan 2010-luvun kapitalismiin. Kulttuurin monimutkaistumisen taustaa vasten on ymmärrettävää, että taiteen sfääri ja taiteilija pyrkivät suojelemaan itseään, jotta eivät liukene osaksi luovuuden ja taiteilijan roolin tavanomaistumista. Näin tapahtui Turkan näyttelijäkoulutuksen käytännössä, jossa tehtiin pesäero ”kaikkien näyttelemiseen” ja suuntauduttiin näyttelijäopiskelijan esteettis-moraalisessa habituksen luomisessa pitkälti kohti muista elämän alueista erillistä taiteen sfääriä ja taiteen autonomiaa. Tämä mahdollisti antagonistisen position, josta käsin kulttuuria saattoi kritisoida.

Kunst on tarkastellut taiteilijan työn monimuotoistumisen ja kulttuurin monimutkaistumisen yhteyttä taiteen tämänhetkiseen kykyyn esittää kritiikkiä, mitä hän pitää voimattomana. Syynä voimattomuuteen on Kunstin mukaan taiteen ja kapitalismin ambivalentti läheisyys. Proseduurit tuoda taide ja elämä lähemmäksi toisiaan ovat tänä päivänä kapitalistisen arvontuotannon ytimessä. Jos taiteen tai taiteen kaltaisen toiminnan luovuudella aiemmin onkin ollut emansipatorista voimaa, on luovuus Kunstin mukaan nyt valjastettu pääomaa liikuttavaksi voimaksi. Varsinainen syy kritiikin nykyiseen voimattomuuteen on Kunstin mukaan ollut niiden muutosten hyväksyntä, mikä on tuonut esiin joustavuuden, liikkuvuuden,

luovuuden, avoimien prosessien ja luovan osallisuuden käsitteitä työn tekemiseen ja jotka korostavat työprosessien kielellisiä ja performatiivisia ulottuvuuksia.¹⁴⁵

Monet luovat, kekseliäät prosessit, jotka löytyvät futuristiklubbaajien käytännöstä, kuten avoimuus, tutkiminen/ kokeilu, taiteen ja elämän läheisyys, sosiaalisen tuotanto aktiivisena osallistumisena ja interaktiivisuutena, voidaan nyt kolmekymmentä vuotta myöhemmin löytää uusista postfordistisista (taiteellisen) työn prosesseista. Näyttäisi siltä, että futuristiklubbaajat tulivat tahattomasti ennakoineeksi sellaisia elämän, työn, luovuuden ja kapitalismin yhteen kietoutuneita prosesseja, jotka ovat käyneet ilmeisemmiksi vasta 2000-luvulla. Se, mikä 1980-luvun futuristiklubbaajien kokemuksessa oli kulttuurista vapautumista, on 2010-luvun näkökulmasta mahdollista nähdä varhaiseksi osaksi postfordistisen kapitalismin (voitto)kulkua.

145 Kunstin mukaan on tärkeää, että taiteilijat tänä päivänä tuovat esiin ja tekevät näkyväksi omien tuotannon metodiensa olosuhteet sekä hyväksikäytön (Kunst 2015)

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

- Aarnipuu, Tiia 2010. *Sinivalkoisissa höyhenissä – suomalainen drag*. Helsinki: Like.
- Alasuutari, Pertti 1996. *Toinen Tasavalta. Suomi 1946-1994*, Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti 2004. ”Suunnitteluloudesta kilpailulouuteen. Miten muutos oli ideologisesti mahdollinen?” *Yhteiskuntapolitiikka* 69 (2004):1, 3-16.
- Ansio, Heli & Houni Pia 2016. *Duunia kimpassa. Yhteisölliset työtilat Helsingissä*. Helsingin kaupungin tietokeskus tutkimuksia.
- Arlander, Annette 1985. ”Regressio I”. Teoksessa Kiljunen, Satu & Hotinen, Juha-Pekka & Takala, Kimmo (toim.) *Performance 85*. Helsinki: Taidehalli, 14-17.
- Arminen, Ilkka 1989. *Juhannustansseista Jumalan teatteriin*. Jyväskylä: Gummerus.
- Aronson, Arnold 2000. *American Avant-Garde Theatre; A History*. New York: Routledge.
- Auslander, Philip 1997. *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. New York: Routledge.
- Auslander, Philip 2006. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. The University of Michigan Press.
- Barthes, Roland 1985. *Valoisa huone*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen, Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri.
- Balme, Christopher 2006. ”Intermediality. Rethinking the Relationship between Theatre and Media”. *TheWis* 01/04, E-journal der Gesellschaft für Theaterwissenschaft e.V. https://epub.ub.uni-muenchen.de/13098/1/Balme_13098.pdf Luettu 19.10 2016.
- Beck, Ulrich & Giddens, Anthony & Lash, Scott 1995. *Nykyajan jäljillä: refleksiivinen modernisaatio*. Tampere: Vastapaino.
- Blackman, Lisa 2008a. *The Body. The Key Concepts*. Oxford: Berg.
- Blackman, Lisa 2008b. ”Affect, Relationality and the ‘Problem of Personality’” *Theory, Culture and Society* 2008;25;23, 23-47.
- Blomstedt, Jan 2001. *Yksilö ja hierarkia*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Blomstedt, Jan ja Saarinen, Esa 1980. *Punkakatemia*. Pirkkala: Soundikirjat.
- Boltanski, Luc 1999. *Distant Suffering: Morality, Media and Politics*. Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre 1984. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre 1998. *Järjen käytännöllisyys: Toiminnan teorian lähtökohtia*. Suom. Mika Siimes. Tampere: Vastapaino.
- Bourdieu, Pierre & Wacquant Loic 1995. *Refleksiiviseen sosiologiaan: Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta*. Suomentanut Mikko A. Salo. Joensuu: Joensuu University Press.

- Brecht, Bertold 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Kolehmainen A, Paalanen R, Valle O. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Buck-Morss, Susan 1992. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered". October, Vol. 62 (Autumn, 1992), 3-31 <http://www.jstor.org/stable/778700> luettu 12.9 2017.
- Burkitt, Ian 1991. *Social Selves. Theories of the Social Formation of Personality*. London: Sage Publications.
- Burkitt, Ian 1999. *Bodies of Thought. Embodiment, Identity and Modernity*. London: Sage Publications.
- Burkitt, Ian 2002. "Technologies of the Self. Habitus and Capacities" in Journal for the Theory of Social Behaviour. Vol 32, Issue 2, June 2002, 219-237
- Causey, Matthew & Walsh Fintan (ed.) 2013. *Performance, Identity and the Neo-Poitical Subject*. New York: Routledge.
- Cantell, Timo & Ruoppila Sampo 2000. "Ravintolat ja Helsingin elävöityminen" teoksessa *URBS. kirja Helsingin kaupunkikulttuurista*. Toimittanut Stadipiiri. Helsinki: Edita, 35-54.
- Carlson, Marvin 1986. "Psychic Polyphony". *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Vol. No 1, Issue 1, September 1986.
- Childs, Peter & Storry, Mike 1999. *Encyclopedia of Contemporary British Culture*. Routledge: London and New York.
- Clarke, Alisa 2009. "Family Roles and Paternal / Maternal Genealogies within and between Psychophysical Performer Trainings and their Documentation Platform", *Staging Gender(s)* [online] 4:1, 25-43 [http://www.rhul.ac.uk/dramaandtheatre/platform/issues/vol4-no1-staginggender\(s\)-spring2009.aspx](http://www.rhul.ac.uk/dramaandtheatre/platform/issues/vol4-no1-staginggender(s)-spring2009.aspx). Luettu 20. 8 2012.
- Coleman, Rebecca 2013. *Transforming Images. Screens, Affect, Futures*. London, New York: Routledge.
- Crossley, Nick 2006a. *Reflexive Embodiment in Contemporary Society*. New York: Open University Press.
- Crossley, Nick 2006b. "The Networked Body and the Question of Reflexivity". Teoksessa Waskul, Dennis & Vannini Phillip (toim.) *Body / Embodiment. Symbolic Interaction and the Sociology of the Body*. Aldershot: Ashgate Publishing Company.
- Crossley, Nick 2010. *Toward Relational Sociology*. London: Routledge.
- Crossley, Nick 2015. 'Music Worlds and Body Techniques: On the Embodiment of Musicking'. *Cultural Sociology* 2015:9 (4), 471-492.
- Cuesta, Jairo & Slowiak, James 2007. *Jerzy Grotowski*, London: Routledge.
- Damasio, Antonio 2000. *Tapahtumisen tunne*. Suomennos Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- Danto, Arthur C 1991. *Taiteen nykyhetki*. Suom. Leevi Lehto. Hämeenlinna: Karisto Oy.
- DeCerteau, Michel. 2013. *Arkipäivän kekseliäisyys 1. Tekemisen tavat*. Suomennos Tapani Kilpeläinen. Tampere: Niin & Näin.

- Elias, Norbert 1994. *The Civilizing Process (1–2)*. Trans. Edmund Jephcott Oxford: Blackwell.
- Elovirta, Arja 1996. "Happening kuvan ja kehon taiteena". Teoksessa Helavuori, H-L (toim.) *Moniääninen 60-luku*. Helsinki: Teatterimuseo, 116-130.
- Eisenstein, Sergei 1999. *Elokuvan muoto*. Helsinki: Love kirjat.
- Enehielm af, Nina 2004. *Suomalaisen missi-instituution historiaa vuoteen 1969*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Eriksson, Kai 2015. "Yhteiskuntatieteellinen verkostoajattelu". Teoksessa Eriksson, K (toim.) *Verkostot yhteiskuntatutkimuksessa*. Tallinna: Gaudeamus, 7-26.
- Erkkilä, Helena 2008: *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Helsinki: Vammalan Kirjapaino Oy.
- Evans, Mark 2009. *Movement Training for Modern Actor*. New York: Routledge.
- Featherstone, Mike 1987. "Lifestyle and Consumer Culture". *Theory, Culture and Society* 4, 1987, 55–70.
- Featherstone, Mike 1991. *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage.
- Featherstone, Mike 1995. *Undoing Culture. Globalization, Postmodernism and Identity*. London: Sage.
- Featherstone, Mike 2010: "Body, Image and Affect in Consumer Culture". *Body and Society* 16(1), 193-221.
- Fischer-Lichte, Erika 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika 2012. 'Appearing as embodied mind – defining a weak, a strong and a radical concept of presence'. Teoksessa Giannachi Gabriel & Nick Kaye & Michael Shanks (toim.) *Archaeologies of Presence. Art, Performance and the Persistence of Being*. New York: Routledge, 104-118.
- Fischer-Lichte, Erika 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. New York: Routledge.
- Fornäs, Johan 1998: *Kulttuuriteoria*. Suom. Mikko Lehtonen. Tampere: Tammerpaino Oy.
- Frith, Simon 1996. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Fryckman, Jonas 1996. "On the Move: The Struggle for the Body in Sweden in the 1930s". Teoksessa C. Nadia Seremetakis (toim.) *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 63-85.
- Gardiner, Michael E 2004. "Wild publics and grotesque symposiums: Habermas and Bakhtin on dialogue, everyday life and the public sphere". Teoksessa Nick Crossley and John Michael Roberts (toim.) *After Habermas: New Perspectives on the Public Sphere*. Blackwell Publishing, 28-48.
- Garelick, Rhonda 1998: *Rising Star. Dandyism, Gender, And Performance in the Fin de Siecle*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

- Ginnachi, Gabriel & Kaye Nick & Shanks, Michael (toim.) 2012. *Archaeologies of Presence. Art, Performance and the Persistence of Being*. New York: Routledge.
- Goodall, Jane 2008. *Stage Presence*. New York: Routledge.
- Gronow, Antti 2012. ”Bourdieu ja pragmatismi: toimintatavat, habitus ja sosiaalisuuden luonne”. *Teide & Edistys* 37, 1, 344-350.
- Grotowski, Jerzy 1989. *Kohti köyhää teatteria*. Suomennos Martti Puukko. Helsinki: Like.
- Grotowski, Jerzy 1993 *Hän ei ollut kokonainen. Tekstejä vuosilta 1965-1969*. Helsinki: Painatuskeskus Oy.
- Habermas, Jürgen 2004. *Julkisuuden rakennemuutos. Tutkimus yhdestä kansalaisyhteiskunnan kategoriasta*. Suom. Veikko Pietilä. Tampere: Vastapaino.
- Halberstam, Judith 1998. *Female Masculinity*. Durham and London: Duke University Press.
- Halberstam, Judith 2005. *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York and London: New York University Press.
- Harvey, David 2008. *Uusliberalismin lyhyt historia*. Tampere: Vastapaino.
- Hautamäki, Irmeli 2003. *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Heiskanen Ilkka & Mitchell, Ritva 1998. *Lättähatuista punkkareihin. Suomalaisen valtakulttuurin ja nuorisokulttuurien kolme vuosikymmentä*. Helsinki: Otava.
- Helavuori, Hanna 2017. ”Representaation kriisi ja tekijyyden kamppailut”. Julkaisussa Arlander, Annette, Gröndahl, Laura, Silde, Marja (toim.) *Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta*. Näyttämö ja tutkimus 6, Teatterintutkimuksen seuran julkaisu, 126-157 http://teats.fi/wp-content/uploads/2017/02/TEATS6_03_Tekijyys_suomalaisilla_nayttamoil. Luettu 7.7 2016.
- Held, David 2002. ’Culture and Political Community: National, Global and Cosmopolitan’, teoksessa Vertovec, S & Cohen R (toim.) *Conceiving Cosmopolitanism..*. Oxford: Oxford University Press, 48-58.
- Helle, Anna 2009. *Jäljetsanoissa. Jälkistrukturalisten kirjallisuuskäsityksentulo 1980-luvun Suomeen*. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- Hietala, Veijo 1996. *Ruudun hurma. Johdatus televisiokulttuuriin*. YLE opetuspalvelut.
- Hillman, David 2005. ”Homo Clausus in Theatre”. Teoksessa. Bryan Reynolds & William N. West (toim.) *Rematerializing Shakespeare*. London: Palgrave MacMillan, 161-185.
- Hirsch, Joachim 1983. *Turvavaltio: ”Saksan malli”, sen kriisi ja uudet yhteiskunnalliset liikkeet*. Tampere: Vastapaino.
- Hirvonen, Ari 2010. ”Demokratia: Katu ja tehdas poliittisen kiistan näyttämöinä”. *Tiede & Edistys* 35 (4), 259-276.
- Hoikkala, Tommi 1991. *Törmäävät tulkinnat. Kirja nuorista ja nuoruudesta*. Helsinki: Gaudeamus.

- Hulkko, Pauliina. 2011. ”Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan”. Teoksessa Silde, Marja (toim.) *Nykynäyttelijän taide. Horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki Oy.
- Hurley, Erin 2010. *Theatre and Feeling*. London: Palgrave Macmillan.
- Hurley, Erin & Warner, Sara 2012. ”Special Section: ”Affect/Performance/Politics” “. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Spring 2012 vol 26, Number 2, 99-107.
- Hutcheon, Linda 1985. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Cambridge: The University Printing House.
- Huyessen, Andreas 1986. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press.
- Hvidberg-Hansen Gertrude & Oelsner Gertrud 2011. *The Spirit of Vitalism. Health, Beauty and Strength in Danish Art 1890-1940*, (trans. J. Manley), Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Jalava, Maria 2005. *Minä ja maailmanhenki: moderni subjekti kristillis-idealistsessa kansallisajattelussa ja Rolf Langenborgin kulttuuriradikalismissa n. 1800-1914*, Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Jannarone, Kimberley 2009. ”Audience, Mass, Crowd: Theatres of Cruelty in Interwar Europe”, *Theatre Journal*, Volume 61, Issue 2, 191-211.
- Julkunen, Raija 2008. ”Uuden työn ja liikkeen äärellä”. *Yhteiskuntapolitiikka* 73 (2008): 3, 319-325.
- Kaarainen, Teija 2007. ”Minuuden tasot: yhteiset ja yksilölliset roolit myöhäisantiikissa”. Teoksessa Jussi Kotkavirta (toim.) *Persoonia vai ihmisiä*. Helsinki: Gaudeamus, 79-94.
- Kalha, Harri 2006. ”Flip-floppia Picasson kanssa” teoksessa (toim.) Koskinen, Taava *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Tampere: Tammerpaino.
- Kallinen, Timo 2001. *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Kallinen, Timo 2004. *Teatterikorkeakoulun synty. Ammattikoulusta akatemiaksi 1971-1991*, Helsinki: Like.
- Kallioniemi, Kari 2016. ”Thatcherismin ristiriitainen perintö ja populaarikulttuuri”. *Lähikuva* (48) 1/2016, 48-56.
- Kettunen, Pauli 2006. ”Kirkuvan harmaa vuosikymmen”. *Työväen tutkimus* 2006, 4-11.
- King, Thomas Alan 1994. ”Performing ”Akimbo”. Queer Pride and Epistemological Prejudice”. In Meyer Moe (ed.) *The Politics and Poetics of Camp*. London , New York: Routledge.
- Kirkkopelto, Esa 2007. *Nuori kaarti. Esa Kirkkopellon 1990-luvun teatteri*. Helsinki: Like.
- Kirkkopelto, Esa 2011. ”Psykofyysisen kriisi”. Teoksessa Silde, Marja (toim.) *Nykynäyttelijän taide. Horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 183-207.
- Kleinhans, Chuck 1994. ”Taking out the trash. Camp and the politics of parody”. Teoksessa Moe Meyer (toim.) *The Politics and Poetics of Camp*. New York: Routledge, 182-201.

- Koivunen, Anu & Lehtonen Mikko 2005. ”Joskus on kiva olla vähemmän aikuinen: kulttuurisen määrittelyvallan siirtymät ja julkisen puhuttelun areenat”. *Tiedotustutkimus* 2005:2, 5-27.
- Komulainen, Kauko 2009. *Ihanteiden Ikaros. Markku Lahtelan Se-romaani ja 1960-luvun representaation kriisi*. Oulu: Oulu University Press.
- Korhonen, Anu 2010: ”Peili ja peilikuva uuden ajan alun Englannissa”. Julkaisussa *Esine ja aika, materiaalisen kulttuurin historiaa*. M. Mäkikalli & R Laitinen (toim.) Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 66-107.
- Kortti, Jukka 2012. ”Konsensus-Suomea hännäämässä. Ylioppilaslehti 1980-luvun suomalaisessa julkisuudessa”. *Media & viestintä* 35 (2012): 2, 38-56.
- Kortti, Jukka 2013. *Ylioppilaslehden vuosisata*. Helsinki: Gaudeamus.
- Koskinen, Anu 2013. *Tunnetiloissa. Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*. Helsinki: Edita Prima Oy.
- Koskenniemi, Pieta 1985. ”Homo S proudly presents” teoksessa *Taidehalli 85 Performance*. Hämeenlinna: Taidehalli.
- Kukkonen, Aino 2014. *Postmoderni liikkeessä. Tulkintoja 1980-luvun suomalaisesta tanssista*. Helsinki: Bofori.
- Kumpulainen, Seppo 2011. *Hikeä ja harmoniaa. Liikunnan ja fyysisen ilmaisun opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksessa 1945 - 2005*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Kunst, Bojana 2015. *Artist at work: proximity of art and capitalism*. Winchester: Zero.
- Lavender, Andy 2016. *Performance in the Twenty-First Century. Theatres of Engagement*. New York: Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Virkkunen R. Helsinki: Like.
- Lempinen Kari, Lindfors, Jukka, Salo Markku (toim.) 2009: *Aloha! Uusi Laulu- ja Aloha! -lehtien parhaat palat 1978-1986*. Porvoo: WSOY.
- Leppihalme, Ilmari 2006. ”Käsite koetukselle? Sisältöliiketoiminta-alan käsitteiden kriittistä reflektointia”. Oulun Yliopiston CreaM-tutkimushankkeen artikkeli. http://www.cream oulu.fi/tutkimus/documents/Leppihalme_Minne_matka.pdf luettu 10.12.2017.
- Leyes, Ruth 1993. ”Mead’s Voices: Imitation as Foundation, or, The Struggle against Mimesis”. *Critical Inquiry* Vol 19, No 2 (Winter 1993), 277-307.
- Lindfors Jukka, Salo Markku 1988: *Nupit kaakkoon. Elmu kymmenen vuotta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö City.
- Lounasmeri, Lotta 2010. *Kansallisen konsensuskulttuurin jäljillä: Globalisaatioajan Suomi Helsingin Sanomissa*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto.
- Maffesoli, Michel 1995. *Maailman mieli. Yhteisöllisen tyylin muodoista*. Tampere: Gaudeamus.

- Malmberg, Tarmo 2005. "Habermas, porvarillinen yhteiskunta ja julkisuus. Kahden väärinkäsityksen johdosta". *Tiedotustutkimus* 2005: 4-5, 114-117.
- Malmberg, Tarmo 2006. "Habermas ja teoreettinen julkisuustutkimus. Yritys selittää väärinkäsitystä". *Tiedotustutkimus* 2006:2, 121-125.
- Massumi, Brian 2002. *Parables for the Virtual*. Durham, NC: Duke University Press.
- Matilainen, Kari 1996. "Bahtinin karnevalistinen modernin kriisi-diskursseissa". *Niin & Näin* 3, 53-61.
- Matthews, John 2011. *Training for Performance. A Meta-Disciplinary Account*. London: Methuen Drama.
- Mauss, Marcel 1935/1973: *Techniques of the Body*. Trans. Ben Brewster. *Economy and Society* 2:1 (1973), 70-88.
- Mead, Georg Herbert 1967. *Mind, Self and Society: from a standpoint of the social behaviourist*. Chicago: University of Chicago Press.
- McKenzie, Jon 2001. *Perform or Else: from Discipline to Performance*. London: Routledge.
- Melchior-Bonnet, Sabine 2004: *Kuvastin*. Suom. Pia Koskinen-Launonen. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Meyer, Moe 1994. "Reclaiming the discourse of camp". Teoksessa Moe Meyer (toim.) *The Poetics and Politics of Camp*. New York: Routledge.
- Miller, Pavla 1998. *Transformations of Patriarchy in the West 1500-1900*, Bloomington: Indiana University Press.
- Milonoff, Pekka & von Bagh, Peter 1977. *Teatterikirja*. Rauma: Lovekustannus Oy.
- Mitter, Shomit 1992. *Systems of Rehearsal. Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. London and New York: Routledge.
- Moilanen, Laura-Kristiina 2007. *Aika ja identiteetti. Katsauksia yksilön ja yhteisön välisiin suhteisiin*. Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Molloy, Sylvia 2015. "The Politics of Posing: Translating Decadence in Fin-de-Siecle Latin America". Teoksessa Constable, L, Denisoff, D, Potolsky, M (toim.) *Perennial Decay. On the Aesthetics and Politics of Decadence*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 183-197.
- Mosse, George L 1998. *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Murray, Jeffrey W 2002. 'Kenneth Burke: A Dialogue of Motives'. *Philosophy & Rhetoric* vol 35, no 1 (2002), pp. 22-49. Pen State University Press.
- Murray, Simon & Keefe, John 2007. *Physical Theatres: Critical Introduction*. New York, Abingdon: Routledge.
- Mäenpää, Pasi 2006: *Narkissos kaupungissa. Tutkimus kuluttajakaupunkilaisesta ja julkisesta tilasta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

- Naukkarinen, Ossi 2000. "Joutomaalta keskikaupungille – miten esteettisyys sopeutuu arkeen?" Teoksessa Haapala, A ja Nummi J (toim.) *Aisthesis ja poiesis. Kirjoituksia estetiikasta ja kirjallisuudesta*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Estetiikka ja yleinen kirjallisuustiede, 129-143. Opiskelijakirjaston verkkojulkaisu. luettu 27.10 2015.
- Noland, Carrie 2011: *Agency and Embodiment. Peforming Gestures/Producing Culture*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Numminen, Mikko 2010. *Vaaran vuodet. Image 1985-2010*. Helsinki: Image Kustannus Oy.
- Ollikainen, Anneli 1988. *Lihat ylös! Muistiinpanoja Jouko Turkan opetuksesta*. Valtion painatuskeskus. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 9.
- Paavolainen, Pentti 1986. *Turkan pitkä juoksu. Jouko Turkan ohjaukset*. Helsinki: Gaudeamus.
- Paavolainen, Pentti 1999. *Aikansa häikäisevä peili: teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja*. Helsinki: Like.
- Paavolainen, Teemu 1989. "Jälkisana". Teoksessa Jerzy Grotowski *Kohti köyhää teatteria*. Helsinki: Like.
- Packham, Catherine 2012. *Eighteenth Century Vitalism. Bodies, Culture, Politics*. New York: Palgrave Macmillan.
- Pankakoski, Timo. 2017. "Antipoliittinen politiikanteoria Marko Tapion *Arktisessa hysteriassa*". *Politiikka* 59:3, 183-202, 2017.
- Poggi, Cecilia 2002. "Folla/Folia: Futurism and the Crowd". *Critical Inquiry*, 28:3, 709-748.
- Pojjärvi, Sari, Westö, Kjell 2011. *Kasari. Kun pyörähdin pyörässä näin*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Pountain, Dick & Robbins David 2000. *Cool Rules. Anatomy of an Attitude*. London: Reaktion Books Ltd.
- Pulkkinen, Tuija 2003. *Postmoderni politiikan filosofia*. Gaudeamus: Helsinki.
- Ranciére, Jacques 2009. *Erimielisyyys. Poliitiikka ja filosofia*. Suom. Heikki Kujansivu. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Ranciére, Jacques 2016. *Vapautunut katsoja*. Suom. Anna Tuomikoski ja Janne Porttikivi. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Reckwitz, Andreas 2012. "Affective spaces: a praxeological outlook". *Rethinking History: The journal of Theory and Practice*. Vol 16, Issue 2, 241-258.
- Riley, Shannon Rose 2004: "Embodied Perceptual Practices: Towards an Embrained and Embodied Model for Use in Actor Training and Rehearsal". *Theatre Topics* Vol 14, No 2, september 2004, 445-471.
- Roach, Joseph 1985. *The Player's Passion*. London: Associated University Presses.
- Romey, Esther 2009. *Street Scenes. Staging the self in Immigrant New York 1880-1924*. London: University of Minnesota Press

- Rossi, Leena -Maija 1999. *Taide vallassa. Poliittikakäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskutehussa*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- Roos, Jeja-Pekka & Hoikkala, Tommi (toim.) 1998. *Elämänpolitiikka*. Helsinki: Gaudeamus.
- Saari, Juho 2010. ”Suomalainen konsensus – Korpilammen konferenssi (1977) käännekohtana”. *Yhteiskuntapolitiikka* 75 (2010):5, 469-485.
- Saariluoma, Liisa 2005. *Modernin minän synty 1700-luvun romaanissa. Valistuksesta Wilhelm Meisteriin*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Saarinen, Veli-Matti 2011. *Taiteen elämä ja kuolema: kirjoituksia kahdesta modernista taidekäsityksestä*. Kuvataideakatemia julkaisu.
- Salasuo, Mikko 2006. *Atomisoitunut sukupolvi. Pääkaupunkiseudun nuorisokulttuurinen maisema ja nuorisotyön haasteita 2000-luvun alussa*. Helsinki: Helsingin kaupungin tietokeskus.
- Salmi, Hannu 2002. *Vuosisadan lapset. 1800-luvun kulttuurihistoria*. Turku: Turun yliopisto.
- Schatzki, Theodore 2001. ”Introduction: Practice Theory”. Teoksessa Knorr-Cetina, K, Schatzki, T, von Savigny, E (toim.) *The Practice Turn in Contemporary Theory*. New York, London : Routledge, 10-24.
- Schechner, Richard 1977. *Essays of Performance Theory, 1970-1976*. New York: University of Michigan.
- Scheer, Edward 2004. *Antonin Artaud. A Critical reader*. New York: Routledge.
- Seppä, Anita 2004. ”Foucault, Enlightenment and the Aesthetics of the Self” *Contemporary Aesthetics* 2 no 4 (2004) <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=244> Luettu 9.6 2015
- Sevänen, Erkki 1998. *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*, Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Silde, Marja 2011. ”Modernin murrosta ruumiillistamassa”. Teoksessa Silde, Marja (toim.) *Nyky näyttelijän taide. Horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki Oy.
- Siltala, Juha 2007 (2004). *Työelämän huonontumisen lyhyt historia*. Keuruu: Otava.
- Simpson, Zachary 2009: *Life as Art From Nietzsche to Foucault: Life, Aesthetics and the Task of Thinking*. California: Clearmont.
- Skeggs, Beverley 2006. ’Exchange, Value and Affect: Bourdieu and ‘the self’’. L. Adkins, B. Skeggs (toim.) *Feminism after Bourdieu*, Oxford: Blackwell.
- Skeggs, Beverley 2014. *Elävä luokka*. Suomentanut Lauri Lahikainen ja Mikko Jakonen. Tampere: Vastapaino Oy.
- Slowiak, James & Cuesta, Jairo 1997. *Jerzy Grotowski*. New York, Oxon: Routledge.
- Sontag, Susan 2004. ”Approaching Artaud”. Teoksessa Edward Scheer (toim.) *Antonin Artaud. A Critical Reader*. New York: Routledge.
- Spatz, Ben 2015. *What a Body Can Do. Technique as Knowledge, Practice as Research*. London: Routledge.

- Stallybrass, Peter and Allon White 1986. *The Politics and Poetics of Transgressions*. Ithaca, NY : Cornell University Press.
- Summa, Hilka 1998. ”Kolme näkökulmaa uuteen retoriikkaan. Burke, Perelman, Toulmin ja retoriikan kunnianpalautus”. Teoksessa Kari Palonen, Hilka Summa (toim.) *Pelkkää retoriikkaa. Tutkimuksen ja politiikan retoriikat*. Tampere: Vastapaino.
- Suutela, Hanna 2005. ”Joukkojen aika” teoksessa Hanna Suutela & Misa Palander (toim.) *Seisäyttyvun teatterin moninaiset äänet*. Helsinki: Like, 195-214.
- Suutela, Hanna. 2006. ”Nerous, teatteri ja sukupuoli”. Teoksessa (Toim.) Taava Koskinen. *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Tampere: Tammerpaino Oy, 57-81.
- Söderholm, Stig 1987. *Näkökulmia rockkulttuuriin*. Helsinki: Otava.
- Takala, Kimmo 2007. ”Zodiakin aikaan – tanssikollektiivin synty. Zodiak Presentsin ensimmäiset kymmenen vuotta”. Teoksessa Raija Ojala ja Kimmo Takala (toim.) *Zodiak. Uuden tanssin tähden*. Helsinki: Like, 10-30
- Tapper, Janne 2012. *Jouko Turkan kauden yhteiskunnallinen kontekstuaalisuus vuosina 1982 -1985*, Helsinki: Unigrafia.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.
- Thomas, Helen 2003. *The Body, Dance and Cultural Theory*. New York: Palgrave Macmillan.
- Thornton, Sarah 1995. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Tervo, Petri 2006. *Kirurgisen operaation teatteri: teatterillinen kuva ja ihmismuodon esitettävyyden avantgardistin väkivallan näkökulmasta*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Tervo, Petri 2011. ’Verta käsiin ja naama löysänä: Turkan käskysanan ruumiillistumia’, teoksessa M. Silde (toim.) *Nykyäytelijän taide. Siirtymiä ja horjutuksia*, Helsinki: Maahenki, 59-84.
- Tervo, Petri & Silde Marja 2017. ”Kokemuksen klubilla”. Julkaisussa Arlander, Annette, Gröndahl, Laura, Silde, Marja (toim.) *Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta*. Näyttämö ja tutkimus 6. Teatterintutkimuksen seuran julkaisu.
- Thrift, Nigel 2004. ”Transurbanism”. *Urban Geography*. Vol 25 (2004), Issue 8, 724-734.
- Trilling, Lionel 1973. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Vanhanen, Janne 2007. ”Koneelliset affektit musiikissa”. *Niin & Näin filosofinen aikakauslehti*, 2007, 2.
- Veijola, Soile 1988. *Turismin näyttämöt ja kulissit. Huomioita suomalaisesta seuramatkaetiketistä*. Alkoholipoliittisen tutkimuslaitoksen tutkimusseloste. 179. Helsinki.
- Wetherell, Margaret 2012. *Affect and Emotion*. London: Sage Publications.
- Vertovec, Steven & Cohen, Robin (toim.) 2002. *Conceiving Cosmopolitanism*. Oxford: Oxford University Press.

- White, Allon & Stallybras, Peter 1986. *The Politics and Poetics of Transgression*. Cornell University Press.
- Wilson, Elizabeth 2000. *Bohemians. The Glamorous Outcasts*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Viren Eetu & Vähämäki Jussi. 2015. *Seutu joka ei ole paikka. Kapitalismi ja metropoli*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Vähämäki, Jussi 1998. 'Elämänpolitiikka ja biopolitiikka'. Teoksessa Jeja-Pekka Roos & Tommi Hoikkala (toim.) *Elämänpolitiikka*. Helsinki: Gaudeamus, 128-151.
- Zarilli, Philip B 2007. "An Enactive Approach to Understanding Acting". *Theatre Journal* 59:4, ss. 635-647.
- Zarilli, Philip B, et al 2010. *Theatre Histories: An Introduction*. New York: Routledge.

Painamattomat lähteet

- Jaakkola, Pasi 2011. *Topeliaaninen usko. Kirjailija Sakari Topelius uskontokasvattajana*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto.
- Jalonen, Johanna 2004. *Nietzsche ja todellisuuden estetisoituminen. Tutkimus esteettisen asemista (post)modernissa maailmassa*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. <http://tampub.uta.fi/handle/10024/92284>. Luettu 12.2 2014.
- Jentges, Erik 2014. "Political Charisma as Performance and Projection". Paper prepared for the ECPR Joint Session in Salamanca/Spain, April 10 – April 14 2014. <https://ecpr.eu/Filestore/PaperProposal/79d65b12-648e-4c44-9ef9-92eb59fc20c4.pdf>. Luettu 17.1 2015.
- Keskinen, Joonas 2011. *Ääniteformaattien laser-sota. CD-tekniikan esiinmarssi 1980-luvun Suomessa*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Leinonen, Liisa 2012. *Suomalaisten interrail-matkustajien matkustuskokemuksilleen antamat merkitykset*. Pro gradu. Itä-Suomen yliopisto : <http://urn.fi/urn:nbn:fi:uef-20120977> luettu 17.10 2016.
- Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun lukuvuoden avajaispuhe 31.8 1981
- Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun lukuvuoden avajaispuhe 30.8 1982
- Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun lukuvuoden avajaispuhe 29.8 1983
- Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun koulutusseminaarin puhe 14.10 1983
- Korkeakoulutieto. Jouko Turka 1984.
- Nivala, Elina 2006. 'Kunnon kansalainen yhteiskunnan kasvatuksellisenä ihanteena'. Teoksessa Kurki Leena ja Nivala, Elina. *Hyvä ihminen ja kunnon kansalainen*. ss. 25-103. https://tampub.uta.fi/bitstream/.../hyva_ihminen_ja_kunnon_kansalainen_2006.pdf? Luettu 15.6 2006.
- Paakkunainen, Kari. 'Pedagogisia aineksia keskusteluun kilpailukyky-yhteiskunnasta'. www.avoin.helsinki.fi/oppiainemateriaalit/valtio-oppi/kilpailuvaltio301009.pdf. Luettu 5.6 2015.

- Palonen, Kari. Kaksi politiikan käsitettä. Tulkinta historiasta ja nykytilanteesta. <https://www.jyu.fi/ytk/laitokset/yfi/oppiaineet/val/materiaalit/VALP100/Polartikk.pdf>. Luettu 18.5 2015.
- Pullo, Heikki 2015. *Tekemisen meininki. Suomalainen maker-kulttuuri*. Pro gradu – tutkielma. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2015091411578> luettu 10.9 2016.
- Romo, Heidi 2012. *Aatteellinen järjestö vailla aatetta ”Muu – mikä?”: MUU ry:n perustaminen 1980-luvun nousukauden Suomessa*. Pro gradu tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Schäfer, Heinrich W 2009. A Method to Analyse Cognitive Operators of Practical Logic. https://www.uni-bielefeld.de/theologie/schaefer_publicationen/Schafer_2009_Hbitus-analysis_Copenh_09-11-23_CIRRuS-CC.pdf. Luettu 14. 4 2015.
- Sirviö, Heikki 2006. *Erlaisia sotajuttuja. Kirjallisuuspolitiikkana, ironia metanäkökulmana Veikko Huovisen teksteissä*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Tapio, Ville 2010. *Musiikkivideoilmiö ja sen kehittyminen Suomessa*. Opinnäytetyö. Viestinnän koulutusohjelma. Metropolia.
- Torneberg, Milka 2013. *Suomalainen hyvinvointivaltio. Kannattava ratkaisu?* Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Vartiainen, Antti 2008. *Jälkimodernin ajattelun alkuperästä – Nietzschen moninaisen mielen poliittinen ja filosofinen luenta*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.
- Väkevä, Alpo 2013. Gilles Deleuzen käsitys taiteen poliittisuudesta. Pro gradu- tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Teatterikorkeakoulun opinto-opas 1984-1985.

Sanoma- ja aikakauslehtiartikkelit

- Forssell, Jarno 2006. ”Kansalliset stereotyypit saavat kyytiä”. Tiedelehti 1/2006
- Harju, Hannu 1990. ”Häpeämätöntä estetismii vai manipuloitua kehoilua. Jack Helen Brutin aistillisuus”. Teatterilehti 9-10/1990.
- Heikinheimo, Risto 1983. ”Ei myytävänä”. Taidehalli 81-83.
- Hotinen, Juha-Pekka 1990 Teatterilehti 1/90.
- Kantonen, Pekka 2001. ”Ehdottomuus elämäntapana”. Teatterilehti 7/2001
- Kantonen, Pekka 1984. ”Turkan uusi näyttelijä”. Teatterilehti 1/1984
- Kantonen, Pekka 1982. ”Tikapuuteatterin Kamelianainen. Tunteen akrobatiaa”. Teatterilehti 10/ 1982.
- Kantonen, Pekka 1979. ”Uudistunut Helsingin Ylioppilasteatteri. Tosi elävä ihminen lavalla”. Ylioppilaslehti 18.10 1979.
- Kontturi, Katve-Kaisa & Taira, Teemu 2007. ”Affekti”. Niin & Näin, filosofinen aikakauslehti. 2/2007, 43-67.
- Kyrö, Pekka 1984. ”Kun emme jaa rahoja jaamme intimitteettimme”. Teatterilehti 8/1984.

- Köngäs, Heidi 1981. "Ollaan niin narsistia". Helsingin Sanomat 26.7 1981.
- Lempinen, Kari 1982. "Yöjalassa". Aloha! -lehti 4/1982.
- Lindfors, Jukka & Salo, Markku 1985. "Tuopin jäljillä" Aloha! -lehti 2/1985
- Lintinen, Jaakko Taidelehti 1981. "Avoimen kanavan kuvia. Raportti tapahtumista ja taiteesta". Taide 3/1981
- Lindgren, Helena 1983. "Missister Einstein". Aloha!-lehti 1/ 1983.
- Luukka, Teemu 2010. "Vapaussota käytiin klubeilla". Helsingin Sanomat 14.9 2010.
- Mallander, Jan O & Olavinen Juha 1979. "Paimentolaiset purkavat leirejään". Uuden Ajan Aura 4/ 1978.
- Siikala, Kirsikka HS 10.7 1978.
- Virmavirta, Antti 1985. "Fyysisellä rasituksella luovaan tilaan.". Teatterilehti 3/85.
- Yläne, Kari 1981a. "Uuden Laulun futuristidisko: Viehättävää vaihtelua". Ilta- Sanomat 20.7 1981.
- Yläne, Kari 1981b. "Narsismin fasismi – poseerauksen vapautus?" Helsingin sanomat 20.7 1981.

Kirjoittaja tuntematon

- Anon 1981. "Näytä rikkaalta!" Uusi Laulu -lehti 3/1981

Internet –lähteet

- Sosiologian peruskurssi. Työelämän tutkimus. Tampereen yliopiston täydennyskoulutus. Verkko-opinnot. Avoin yliopisto.
<http://www.uta.fi/avoinyliopisto/arkisto/sosiologia/luku5.html#Alkuun>. Luettu 18.8 2016.
- Mäcklin Harri. Taiteen lopusta ja uudesta alusta. Mustekala. Luettu 20.5. 2016.
- Paakkunainen, Kari. Valtio-opin johdantokurssi. Arkikielestä politiikan tutkimukseen.
<http://www.avoin.helsinki.fi/Kurssit/valJohd/printti1.html> Luettu 1.6 2016.
- New Romanticism. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/New_Romanticism Luettu 26.8.2015.
- Sontag, Susan 1964. Notes on "Camp".
<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>. Luettu 5.10. 2015.

Tallenteet ja televisio- ja radio-ohjelmat

Hakkarainen, Petri 2011: ”Timanttikoirien vuosi 1984”. Dokumenttielokuva. Tuotanto: Illume Oy.

Mattila, Marketta 1994. *Turkan lapset*. Yleisradio 9.5.1994, TV dokumentti. Katsottu 3.6 2014.

YLE: Radio City tarjosi kanavan nuorisolle ja alakulttuurille (Teppo Turkin ja Teemu Lehdon haastattelu) 1985. Kuunneltu 19.8 2016.

Haastattelut

Haastattelu 20.5 2015 (M1)

Haastattelu 4.2 2016 (M2)

Haastattelu 6.6 2016 (M3)

Haastattelu 14.2 2017 (M1b)

Haastattelu 16.11 2015 (N1)

Haastattelu 25.3 2017 (N2)

Haastattelu 28.3 2017 (N3)

haastattelunauhut ja litteroinnit Marja Sildellä.