

Merkintöjä maailmoista

Esiintyjän toimijuus ja työkalut suhteessa
teoksen maailman muotoutumiseen

AINO PURHONEN



Maalaus: Anni Nyyssölä & Aino Purhonen

TANSSIJANTAIteen MAISTERIOHJELMA

Merkintöjä maailmoista
Esiintyjän toimijuus ja työkalut suhteessa
teoksen maailman muotoutumiseen

AINO PURHONEN

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 1.4.2019

TEKIJÄ Aino Purhonen		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Tanssijantaiteen maisteriohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Merkintöjä maailmoista – esiintyjän toimijuus ja työkalut suhteessa teoksen maailman muotoutumiseen		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 67	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI <i>Their Limbs Their Lungs Their Legs</i> (kor. Lea Moro & esiintyjät, ensi-ilta 18.1.2019 Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun Teatterisali). Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio ei ole Teatterikorkeakoulun tuotantoa (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Kirjallinen opinnäytteeni ”Merkintöjä maailmoista” kiteytyy kysymyksiin, miten määritellä ja rajata teoksen maailmaa sekä millaisia työkaluja esiintyjä tarvitsee kyetäkseen toimimaan sen puitteissa. Pyrin avaamaan ja sanoittamaan tanssijan positiosta käsin sellaisia esiintyjäntyöllisiä strategioita, joiden kautta voin lähestyä työskentelyäni teoksen maailmaksi määritellyssä toimintaympäristössä. Kirjoittamiseni motivaationa toimii halu nostaa esiin esiintyjän toimijuuden potentiaalisuus teoksen ja teosmaailman rakentumisen prosessissa.</p> <p>Työ pohjautuu syventymisen kautta tapahtuvalle avautumiselle. Käsitteiden purkaminen ja uudelleen määrittely synnyttää ymmärrystä teosmaailman rajautumisesta, jonka pohjalta esiintyjälle avautuu mahdollisuus suhteutua maailmaan toimintaympäristönä. Suhtautumisen ja suhteutumisen laadun hahmottaminen taas tarjoaa paikan valita olosuhdetta kannattelevia ja rakentavia toimimisen tapoja ja muotoja. Toisaalta toimijuuden ja toiminnan kautta voidaan valita ja muodostaa maailmaan suhteutumisen laatuja, jotka osaltaan vahvistavat ja tuovat näkyväksi teoksen maailmaa. Syventyminen avautuu siis molempiin suuntiin.</p> <p>Opinnäytteeni muoto kulkee teoreettisesta käsitteen määrittelystä kohti praktiikkaa. Tutkailen maailman käsitettä peilaamalla ajatteluani toisaalta filosofi Martin Heideggerin ajatuksiin maailman ei-olevasta, vallitsevasta luonteesta ja toisaalta esteetikko-filosofi Mikel Dufrennen pohdintaan maailmasta subjektiivisena tunteen ja tunnun kokemuksena. Lisäksi hyödynnän pohdintani pintana suomen kielen maailma-sanana erilaisia määritelmiä. Näiden pohjalta saavutetaan käsitystä maailmasta rajausta pakenevana vuorovaikutussuhteiden verkostona, joka palautuu jatkuvasti toimijoidensa ja kokijoidensa subjektiiviseen olemiseen ja aistimiseen.</p> <p>Maailman rajautumista tai rajautumattomuutta hahmottelemalla lähestyn teosmaailman käsitettä, jonka voidaan havaita rakentuvan maailman elementeistä ja suhteestaan niihin. Työn toinen osio tuo esiin teosmaailman ja sen erilliseksi rajautumisen esityksen toimijoiden valintojen ja niiden keskinäisten suhteiden kautta. Teosmaailma ei muotoudu rajautuvaksi paikaksi tai objektiksi, jonka vuoksi tarjoan työssäni teosmaailmaa osuvammin kuvaavaksi termistöksi ilmapiiriä, olosuhdetta ja ilmastoa.</p> <p>Työn kolmannessa osiossa syvennän taiteelliseen työskentelyyn tuomalla esiin konkreettisia esimerkkejä esiintyjän positiosta opinnäytteeni taiteellisessa osiossa, teoksessa ”<i>Their Limbs Their Lungs Their Legs</i>”. Niiden avulla avaan ja syvennän teoksen maailmaan asettumisen, virittymisen ja asuttamisen teemoja. Virittäytyminen muodostuu toiminnaksi, joka edeltää teoksen toimintaa, kun taas asettuminen ja asuttaminen näyttäytyvät teoksen olosuhteissa tapahtumisen erilaisina laatuina. Esimerkkien kautta havainnollistan, millaisena työkaluna tällainen määrittely voi esiintyjää palvella.</p> <p>Viimeisessä osiossa esittelen esiintyjän toimijuutta ohjaavia strategioita teosmaailman olosuhteissa työskentelylle. Merkittäväksi nousee kielelliset työkalut, niin esiintyjän oman toimijuuden rakentamisessa kuin yhteisen teosmaailman luomisessa ja hahmottamisessa. Teoksen toiminnasta nousevien assosiaatioiden ja esiintyjän kokemuksellisen tiedon arvon huomiointi ja tunnustaminen muodostavat perustaa dialogiselle prosessille, jossa koko työryhmän taiteellinen kapasiteetti nousee käytettäväksi täydessä potentiaalissaan.</p>			
ASIASANAT Toimijuus, teosmaailma, sanat, kieli, dialogi, maailmasuhde, asettuminen, asettaminen, virittyminen, esiintyjäntyö, kehollisuus, tanssi			

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	9
1. MIKÄ ON MAAILMA?	12
1.1. <i>MINÄ MAAILMASSA -ajattelua kirjoittaen</i>	12
1.2. <i>MAAILMA RAJATTUNA</i>	13
1.3. <i>SUBJEKTI, KOKIJA, PAIKALLAOLEMINEEN</i>	14
1.4. <i>MERKITSEVYYS MAAILMAN MÄÄRITTÄJÄNÄ</i>	16
1.5. <i>MAAILMA AIKANA JA OLOSUHTEENA</i>	18

2. TEOSMAAILMAN RAJAAMISESTA	20
2.1. <i>DUFRENNEN TAIDEKÄSITYKSESTÄ</i>	20
2.2. <i>TEOSMAAILMA JA TODELLISUUS</i>	21
2.3. <i>TOIMIJA RAJAAJANA</i>	24
2.4. <i>ESITETTY JA ILMAISTU MAAILMA</i>	25
2.5. <i>MAAILMAN TUNTU</i>	26
2.6. <i>KATSOJAN PAIKKA TEOSMAAILMASSA</i>	28
2.7. <i>OLOSUHDE, ILMAPIIRI, ILMASTO</i>	28

3. <i>THEIR LIMBS THEIR LUNGS THEIR LEGS -ESITYKSEN TEOSMAAILMASTA</i>	31
3.1. <i>TEOKSEN KOKONAISDRAMATURGIA</i>	32
3.2. <i>ASETTUMINEN, ASUTTAMINEN JA VIRITTYMINEN MAAILMASUHTEINA</i>	34
3.2.1. <i>Asettuminen</i>	35
3.2.2. <i>Asettuminen</i>	37
3.2.3. <i>Virittäytyminen</i>	38
3.4. <i>TOIMIJA MAAILMAAN SUHTEUTUJANA</i>	38
3.3.1. <i>Oma toimijuuteni, figuurin toimijuus</i>	40

4. STRATEGIOISTA	43
4.1. <i>SANAT JA KIELI</i>	44
4.2. <i>LÄHDEMATERIAALIT JA NIIDEN HYÖDYNTÄMINEN</i>	47
4.2.1. <i>The Carrier Bag Theory of Fiction</i>	48
4.2.2. <i>Didier Anzieu ja jaettu iho</i>	49
4.3. <i>DIALOGI JA SEN PUUTE</i>	52
4.3.1. <i>Dialogi teosprosessissa Their Limbs Their Lungs Their Legs</i>	54

<i>4.4. KEHOLLINEN VIRITTÄYTYMINEN</i>	<i>58</i>
<i>4.4.1. Tyhjentäminen</i>	<i>59</i>
<i>4.4.2. Täyttäminen</i>	<i>60</i>
<i>4.4.3. Yhteinen virittäytyminen</i>	<i>62</i>
<hr/>	
5. LOPUKSI	64
6. LÄHDELUETTELO	66

JOHDANTO

Selatessani hiljattain tietokoneeni tiedostoja, törmäsin vanhaan työhakemukseeni, jossa minua oli mitä ilmeisemmin pyydetty kuvailemaan itseäni tekijänä ja esiintyjänä. Tekstistä silmääni pisti eräs kirjoittamani väite: *“Minulla on luontainen kyky saavuttaa teoksen maailma ja työstää esiintyjyyttäni sieltä käsin.”* Vaikka lause oli minun kirjoittamani, en ollut lainkaan varma, mitä olin sillä tarkoittanut. Erityisesti jäin ihmettelemään käyttämäni käsitettä *teoksen maailma*. Se tuntui arkipäiväiseltä termiltä - sellaiselta, johon olin törmännyt useissa erilaisissa taiteen diskursseissa. Jos minua olisi kuitenkin pyydetty avaamaan esittämäni väitettä, en tiedä, mitä olisin sanonut. En hahmottanut, mitä teosmaailmalla ylipäätään tarkoitetaan. Millaisia merkityksiä ja keskusteluja se käsitteenä pitää sisällään? Miten teoksen maailma saavutetaan ja miten siellä ollaan? Miten sieltä käsin oikein työskennellään? Perustan tämän kirjallisen opinnäytetyöni tästä problematiikasta nousseelle hämmennykselle.

Motivaationi ymmärtää teoksen maailmaa kumpuaa tarpeesta hahmottaa esiintyjän toimijuutta suhteessa teoksen toimintaympäristöön ja esityksen teemoihin, ei niille alisteisena, vaan niitä muovaavana ja rakentavana praktiikkana. Haluan nostaa esille sen erityisen ja ainutlaatuisen position, josta käsin tanssija työskentelee. Ajattelen tanssijan toimijuuden tuottavan, tuovan näkyväksi, kritisoivan ja kehystävän materiaalin, joka teoksessa ilmenee ja joka muodostuu teoksen maailmaksi. Toivon esiintyjäntyön erityisyyden purkamisen ja uudelleen ajattelemisen vahvistavan taiteen kentän ymmärrystä sen potentiaalisuudesta luoda ja tuottaa uusia näkökulmia taiteen tekemiseen.

Käsittelen aiheeni ennen kaikkea praktiikan ja toimijuuden kautta. Jotta voin rajata näkökulman aiheelle, on minun välttämätöntä myös avata ja purkaa niitä termejä ja kielenkäytön tapoja, joilla praktiikkaa lähestytään harjoitus- ja esitysprosessin aikana. Purkamisen lisäksi pyrin rakentamaan ja ehdottamaan uutta.

Ymmärtääkseni teosmaailman käsitettä on minun välttämätöntä ensin tutkailla maailmaa. Ajattelen, että maailma on meille yhtä aikaa itsestään selvä ja käsittämätön. Olemme jatkuvasti siinä ja osa sitä, hahmottamatta kuitenkaan täysin mihin se rajautuu tai mistä se muodostuu. Maailma tuntuu punoutuvan taiteen tekemisen arkiseen työskentelyyn ja kielenkäyttöön, mutta sen sisältö jää samalla usein etäiseksi, ontoksi. Kirjallisen opinnäytteeni ensimmäisessä ja toisessa luvussa pohdinkin, miten maailmaa voidaan määritellä ja mikä erottaa teoksen maailman todellisesta maailmasta. Kysyn myös, kuinka teoksen maailman erillisyyksi tulee havaituksi suhteessa todellisuuteen. Lisäksi punnitsen kriittisesti maailman käsitteen sopivuutta teoksen maailmaksi kutsumamme ilmiön määrittäjänä. Etsin ja ehdotan mahdollisia vaihtoehtoisia termejä, jotka voisivat palvella taidekentän diskursseja paremmin tai osuvammin.

Koen, että toiveet, pyynnöt tai ohjeet, kuten “*asetu teoksen maailmaan*” tai “*etsiydy teoksen maailman sisälle*” toistuvat esitysprosesseissa. Käytän näitä sanoja myös määrittämään tekemistäni ja olemistani, selkeästi myös ammatti-identiteettiäni. Tästä muodostuu toinen kirjallisessa opinnäytteessä esittämäni kysymysklusteri: Mitä tarkoittaa ja miten näyttäytyy teoksen maailmaan asettuminen, virittäytyminen tai sen asuttaminen? Entä mikä on teoksen maailmaan asettuvien toimijoiden rooli maailman muotoutumisessa? Ehdotan näitä käsitteitä maailmasuhteen laatujen työvälaineiksi ja avaan, kuinka ne ovat toimineet työskentelyni suuntaajina. Käytän esimerkkinä kokemustani taiteellisen lopputyöni *Their Limbs Their Lungs Their Legs* prosessista ja esityskaudesta. Suhtaudun teoksesta esitlemiini kokemuksiin ja niiden mukanaan tuomiin huomioihin sillä kriittisyydellä ja pohdiskelevuudella, jolla vain jo tapahtuneeseen voi suhtautua - jälkiviisaana.

Viimeiseksi tavoittelen konkretiaa ja yleisempään diskurssiin kiinnittymistä valottamalla erilaisia strategioita, joiden kautta teosmaailmaa ja siihen asettumista voisi lähestyä. Pyrin hahmottamaan eron toimivan ja ei-toimivan toimintamallin välillä, samalla tiedostaen jokaisen prosessin erityislaatuisuuden luomat olosuhteet. Kiinnostukseni on kuitenkin kyetä erottelemaan myös joitakin lainalaisuuksia, jotka voisivat päteä taiteentekemiseen laajemminkin.

Aiheeni on laaja ja sen rajaaminen haasteellista, sillä maailmallisuuden määrittelyä voi tarkastella monestakin näkökulmasta. Olen pyrkinyt työssäni valitsemaan sekä itselleni luontaisia että uusia, ajatustani haastavia keinoja purkaa käsitteitä ja niihin liittyviä kysymyksiä.

Lähestyn teosmaailmaa ja siinä toimimista yhtäältä sanojen, kielellisyyden ja toisaalta filosofisen käsitteistön ja pohdinnan kautta. Tutkailen Martin Heideggerin ajatuksia maailman ja *paikallaolemisen* suhteesta, käyn kriittistä keskustelua Mikel Dufrennen esitetyn ja ilmaistun käsitteisiin perustuvan teosmaailman määrittelyn kanssa sekä nojaudun Viivi Niinikedon opinnäytteessään esittelemään olemisen pohdintaan. Nämä kirjalliset lähteet toimivat omaa oivallustani ohjaavina alustoina.

Tanssi taidemuotona liikkuu jatkuvasti abstraktin ajattelun ja lihallisen konkretian välisyydessä. Siksi pidän myös taiteellisesta työskentelystä kumpuavaa kokemuksellista ajatteluani tärkeänä näkökulmana käsittelemilleni aiheille, sillä se kiinnittää kysymykset todellisiin tilanteisiin ja siirtää ne teoreettisesta viitekehystä käytäntöön.

Olen omaksunut maailmassa, tässä todellisessa, olemisen strategiakseni kysymisen vastaamisen sijasta. En pyri esittämään oivalluksiani totuuksina vaan ennemminkin avauksina uusille kysymyksille ja uudelleen määrittelylle. En kuitenkaan halua väistää väittämistä, vaan rohkeasti uskaltautua olemaan jotakin mieltä. Kysymykseni ja väitteeni synnyttävät uusia kysymyksiä, sanani rakentavat uusia sanoja, uudet sanat uusia maailmoja.

1. MIKÄ ON MAAILMA?

Muodostaakseni strategioita teoksen maailmaan asettumiseksi, on minun ensin kysyttävä, mitä teosmaailmalla tarkoitetaan. Ja vielä hiukan syvemmälle sukeltaen: mitä tarkoitetaan maailmalla? Miten maailma rajautuu vai onko se edes rajattavissa? Mikä määrittää maailman, mitä maailma määrittää?

Maailman ymmärtämistä ja rajaamista voi lähestyä kielen ja kielellisyyden kautta, maailmankatsomuksellisista näkökulmista, tieteellistä käsitteistöä käyttäen tai filosofisen pohdinnan myötä. Jokaisesta katsantokannasta aukeaa uusia mahdollisuuksia syventyä ja laajentua. Kattava otanta käsitteen eri tarkastelutavoista vaatisi toisenkaltaista syventymistä, kuin tämän opinnäytetyön rakenne voi tarjota, joten hahmottelen aiheelleni rajauksen.

Rajaan itselleni kaksi näkökulmaa: kielellisen ja filosofisen. En asetu keskusteluun kielen historiallisten tai kulttuuristen diskurssien kanssa, sillä tutkailen ja havainnoin maailma-termiä esiintyjän ja taiteentekijän positiostani, en kielitieteellisestä näkökulmasta käsin. Filosofista käsitteen määrittelyä taas valitsen lähestyä sellaisten filosofien termein, jotka ovat resonoineet omassa ajattelussani ja joiden kautta koen saavuttavani selkeyttä suhteessa maailman problematiikkaan. Tässä luvussa nojaan suomen kielen maailma-sanana määrittelyyn ja sukellan keskusteluun Mikel Dufrennen ja Martin Heideggerin ajatusten kanssa. Avaan Heideggerin käsitteistöä Arto Haapalan (2000) ja Dufrennen ajatuksia Pauline von Bonsdorffin (2000) tekstien avulla.

1.1. *MINÄ MAAILMASSA -ajattelua kirjoittaen*

Hahmottaakseni, mitä oikeastaan olen määrittelemässä, on minun ensin muotoiltava ajatuksiani maailmasta. Lähestyn käsitettä kirjoittaen, sillä valitessani sanoilleni muodon, teen samalla näkyväksi ajatukseni ja lähtökohtani. Näin tulen tietoiseksi omista käsityksistäni ennen kuin asetan ne vasten muita määrittelyjä.

*Maailmani minussa on ääretön muutoksen aalto.
 Se vyöryttää minut liikkeelle siellä jota asutan,
 ja liike heijaa takaisin minuun.
 Kokonainen maailma mahtuu yhteen aivokuoren poimuun,
 kokonainen maailma yhteen kohtaamiseen.
 Kokonainen ykseys, kokonainen erillisyyys, kokonainen riippuvuus ja syys-
 seuraussuhteiden vyyhti.
 Minua ympäröi näkyvä ja näkymätön, kosketettava ja koskematon.
 Maa ja ilma ja se, mikä niihin sulkeutuu.
 Minä olen maailma maailmassa, joka on maailma maailmassa, joka on
 maailma minussa.
 Liikkuen.
 Tämän palapelin palaset eivät loksahda vaan limittyvät, liukenevat
 toisiinsa,
 muuttavat muotonsa, mutta eivät kadota yhteyttään.
 Olemme läsnä liikkeen liikkeessä.
 Kaikki pyörii,
 kaikki pyörii, jossakin.
 Missä?
 Sitten en enää tavoita.
 (26.2.2019)*

1.2. MAAILMA RAJATTUNA

Rajattuani itselleni näkökulman maailman tarkasteluun, havaitsen myös maailman toimivan rajauksena. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus (KOTUS) määrittelee, että sana maailma viittaa esimerkiksi universumiin, maapalloon ja sen eri osiin, eliö- ja kasviyhteisöihin, ihmiskuntaan ja muihin ihmisyyhteisöihin sekä yksilön omaan elinpiiriin (Kielitoimiston sanakirja, 6.3.2019). Maailma toimii ikään kuin kameran linssinä, joka zoomaa isosta kuvasta pienempään. Maailmaksi voidaan määrittää skaalan kaksi ääripäätä: Sekä koko universumi että yhden ihmisen kokemusmaailma - ja lähes kaikki siltä väliltä. Maailma rajaa raamiensa sisään siis jonkin kokonaisuuden, jonka ominaisuudet tunnistamme yhteen kuuluviksi. Näin ollen maailman voisi

ajatella muodostuvan maailmassa olevista konkreettisista asioista, objekteista ja toimijoista, jotka asettuvat maailman rajauksen sisäpuolelle. Maailma tulee kehystetyiksi ja käsitetyiksi joinain, joka *on*, ja vielä tarkemmin, joinain, joka *on jossakin*.

Tämä tuntuu pätevän arkisen kielenkäytön tasolla: pyrimme rajaamaan maailman olevaksi, maailman paikaksi: Meitä *ympäröivä maailma*, olla *omissa maailmoissaan*, hän ei ole enää *tässä maailmassa*. Kieli siis vahvistaa tapaamme ymmärtää maailmaa jonakin rajattavana, määritettävänä sijaintina. Mutta mihin maailma sijoittuu ja miten se rajataan? Mitä jää maailmaan tai maailman ulkopuolelle?

Minulle maailmasta tuntuu tekevän maailman juuri se, ettei se ole. Silloin se ei voi myöskään olla missään, minkään sisällä, minkään ympäröimänä, sillä sen erityislaatuisuuteen kuuluu, ettei se rajaudu. Maailma laajenee loputtomasti, paikantumatta, luoden koko ajan uusia yhteyksiä ja merkityksiä. Filosofin Martin Heidegger esittääkin, ettei maailma ole kohde, eikä objekteja rajaava kehys. Maailmaa ei määrity säiliönä, jonka sisäpuolella on erilaisten objektien, toimijoiden ja tapahtumien kokoelma. Maailma ei voi olla mitään, sillä se ei ole yksittäinen oleva, erilliseksi rajautuva. Heidegger puhuukin maailman olemisen sijaan *vallitsevuudesta* tai *toteutumisesta*, maailmasta joka *maailmoi*. (Haapala 2000, 125). Tällainen maailma ei ole raja, vaan laajentuma: Maailman vallitessa se hahmottuu joksikin kokonaisvaltaiseksi ympäröiväksi, joka vaikuttaa sellaiseen tapahtumiseen ja olemiseen, joka on siihen liitoksissa.

1.3. SUBJEKTI, KOKIJA, PAIKALLAOLEMINEN

Maailman olemista pakenevasta luonteesta huolimatta ajattelen siihen sisältyvän olemisen potentiaalin: Oliot ja toimijat maailmassa rajautuvat yksittäisiksi entiteeteiksi, oleviksi. Esimerkiksi ihminen on ja usein myös sijaitsee paikoissa, jotka ovat ja sijaitsevat. Maailmaan, joka vallitsee eikä paikannu, sisältyy jatkuvia olemisen ja paikantumisen prosesseja. Maailma näyttäytyy yksittäisten toimijoiden ja toiminnan kohteena olevien objektien olemisessa ja niiden suhteissa. Samalla maailma kuitenkin edeltää kaikkia

näitä osatekijöitään jokaisena ajallisena hetkenä. Maailma on ikään kuin jatkuvassa silmukassa, jossa se tapahtuu vain suhteessa siinä oleviin subjekteihin ja objekteihin, mutta kuitenkin niistä irrallisena. Samalla nämä subjektit ja objektit ovat olemassa vain riippuvaisina niitä ympäröivästä maailmasta. (Haapala 2000, 124 ja 127.) Maailma siis rakentuu ja määrittyy jatkuvassa muutoksessa olevien vuorovaikutusten verkostoksi.

Havaitsen maailman filosofisen määrittelyn olevan tiukasti liitoksissa ihmisen olemisen määrittelyn kanssa. Ihmistä ja ihmisen toimintaa ei voi irrottaa maailmasta, eikä maailmaa ihmisestä ja hänen toiminnastaan. Maailmaa määritetään suhteessa ihmiseen. Kielellisessä määrittelyssä maailma sitoutuu ihmiseen ja ihmisen olemiseen jo pelkästään siinä, että ihmisen henkilökohtaista kokemusta ympäröivästä kutsutaan usein hänen omaksi maailmakseen. Voidaan ajatella, että ihmisen käsitys maailmasta rakentuu hänen kokemuksestaan. Näin ollen maailman määrittely on liitoksissa siihen subjektiin, joka sitä määrittelee. Onko oma maailmamme siis tulkinta jostakin objektiivisesta maailmasta?

Filosofi ja esteetikko Mikel Dufrenelle¹ maailmalla on kolme olemisen tapaa tai laatua: objektiivinen ja subjektiivinen maailma sekä maailma kokonaisuutena. Objektiivinen maailma on eräänlainen abstraktio, etäännytetty versio maailmasta, kun taas subjektiivinen maailma vaikuttaa jatkuvasti subjektin kokemuksista, tunteista ja tuntemuksista. Dufrennen näkemyksessä subjektiivinen, kokijaan palautuva ja kokijasta riippuvainen maailma on lähimpänä todellisen määritelmää, sillä se pitää sisällään myös toimijat, toisin kun subjektin ulkopuolelleen rajaava, objektiivinen maailma. (von Bonsdorff 2000, 183 ja 188.)

¹ Dufrennen taiteeseen liittyviä käsityksiä ymmärtääksemme, on meidän ymmärrettävä esseen kirjoittamisen aikaista maailman ja taiteen tilaa. Toisen maailmansodan jälkeinen maailma oli jakautunut karkeasti kahteen ideologiaan, Neuvostoliiton kommunismiin ja Yhdysvaltojen johtamaan länsimaiseen kapitalismiin. Nämä kaksi katsantokantaa käyttivät taidetta yhtenä taistelukenttäänään, joka näkyi poliittisesti värittyneenä ja latautuneena taiteena. 1950-luvun taiteen suurimpia vaikutteita olivat 1920-luvun avantgarde liikehdintä, modernismi, surrealismi ja abstraktit maalaukset, joiden pohjalta 50-luvun merkittävimpana taidesuuntauksena voidaan pitää abstraktia ekspressionismia. (Widewalls, 4.3.2019.) Tällaisessa maailmantilanteessa Dufrenne pyrki muotoilemaan puhtaan estetiikan teoriaa, jonka tehtävänä olisi palvella taiteen ja inhimillisen kokemuksen perustanana (von Bonsdorff 2000, 195). Pyrkimys oli siis saavuttaa jonkinlaista yleismaailmallista teoriaa, jota nykypäivän näkökulmasta voidaan kritisoida sen kapeakatseisuudesta.

Maailmani ei siis määriy objektiivisen maailman kuvaksi, vaan täysin omaksi yksikökseen, jossa minä ja muut toimijat olemme osallisina. Dufrenne ajattelussa ja estetiikassa subjektiivinen on todellista ja merkityksellistä. Kokemus maailman ja maailmassa-olemisen avautumisesta muodostaa meille käsityksen maailmasta, ei pelkästään tulkintaa siitä. Maailman ollessa suhteessa subjektin - jota Dufrenne kutsuu kokijaksi - tunteisiin ja kokemuksiin, ei se koskaan voi olla muutoksesta vapaa. Samalla se tulee myös riippuvaiseksi subjektin läsnäolosta ja toiminnasta. (von Bonsdorff 2000, 183 ja 199.)

Heideggerin ajattelussa ihminen ei ole subjekti eikä ego, vaan jotain, jota hän kutsuu termillä *paikallaoleminen (Dasein)*. Paikallaoleminen on määreenä lähempänä verbiä kuin substantiivia: Se tulee Heideggerin ajattelussa ymmärtää aktiviteetiksi ja erilaisten aktiviteettien kautta muihin olevaisiin suhteessa olevaksi jatkumoksi. *Paikallaolemisen* suhde asioihin on ensisijaisesti praktinen, ei subjekti-objekti -suhde. (Haapala 2000, 125.)

Se, miten *paikallaoleminen* on suhteessa maailmaan, on Heideggerille *maailmassa-olemista*. Maailmassa-oleminen ei sen kielellisestä sijamuodosta huolimatta merkitse fyysisessä paikassa, jossakin-olemista, vaan pikemminkin toimintaa, erilaisiin asioihin sitoutumista ja asioista huolehtimista. (Haapala 2000, 136.) Maailmassa-olemiseksi ei siis riitä, että ilmenee tietyssä paikassa, vaan se edellyttää sitoutumista ympäröivään. Sitoutuminen ei välttämättä tarkoita vallitsevan maailman ylläpitämistä ja tukemista, vaan myös jännitteitä ja kyseenalaistamista. Paikallaolemisen tapaan myös Dufrennen *kokijan* suhde maailmaan on aktiivinen. Dufrennelle merkittäväksi kuitenkin muodostuu kokijan emotionaalinen kokemus maailmasta, ei niinkään hänen toiminnallinen, praktinen suhteensa.

1.4. MERKITSEVYYS MAAILMAN MÄÄRITTÄJÄNÄ

Kun vallitseviin olosuhteisiin tai ympäröiviin asioihin muodostuu suhde, ne alkavat merkitä jotakin. Merkitykset syntyvät tunteista, tarpeista, toiveista ja määritelmistä, joita olosuhteet ja subjektin oma historia ehdottavat. Merkityssuhteiden kommunikointi taas rakentaa maailmaa ympärillemme.

Ymmärrän kommunikaation sekä kielellisenä että ruumiillisena kanssakäymisenä. Kommunikaatio syntyy kohtaamisista, joita määrittävät tietyt säännöt. Mietin, muodostavatko nämä säännöt ja ohjeet maailmaa vai muodostuvatko ne maailmasta. Määrittäykö maailma olemassaolostamme vai olemassaolomme maailmasta?

Heidegger ajattelee, että ihmisen sitoutuessa havaitsemaansa maailmaan, alkaa maailma näyttäytyä tälle merkittävänä. Merkittävyys synnyttää ihmisessä kokemuksen suhteesta, henkilökohtaisuudesta ja ”tuttuudesta”. (Vanhala, 13.2.2019.) Myös Dufrenne ajattelussa maailmaa rakentavat suhteet, jotka eivät ole yhdentekeviä vaan merkitseviä (von Bonsdorff, 2000 188).

Dufrenne syventää ajatusta maailman vuorovaikutteisuudesta koskemaan myös suhteiden laatuja. Hänen mukaansa kokijan yhteyttä maailmaan ja ymmärrystä siitä kannattelevat hänen tunteensa ja kokemuksensa. Kokemus tunteesta synnyttää subjektille käsityksen sekä tunteesta ja sen affektiivisuudesta, että maailmasta ylipäätään (von Bonsdorff 2000, 192). Tunteet siis muodostavat osaltaan ymmärrystä ympäröivästä, ollen siten myös välitön osa ympäröivää, siis maailmaa. Kokijan suhde maailmaan rakentuu merkityksellisyyden kautta. Maailmasuhteen kommunikointi tunteen välityksellä tuo näkyväksi kokijan subjektiivisen käsityksen maailmasta.

Vaikka tunteet ovatkin lähtöisin ihmisestä, ne eivät ole sidoksissa pelkästään niitä kokevaan subjettiin. Dufrenne esittää, että kykymme kokea tunteita perustuu meihin jo pedattuun virittyneisyyteen tunteita kohtaan. Hän tekee huomion siitä, että tunteet ovat aina kulttuurisesti ja historiallisesti värittyneitä. (von Bonsdorff 2000, 184 ja 198-199.) Emme voi siis aukottomasti ja yleisesti määrittää maailmaa tunteen pohjalta, sillä ihminen kokee ja erityisesti ilmaisee tunteita oman kulttuurisen vaikutusympäristönsä puitteissa niin, että ne ymmärretään ja tunnistetaan. Kun esimerkiksi iloa ilmaistaan niin, että se tulee ymmärretyksi ilona aikaisempien kokemusten pohjalta, vahvistuvat samalla maailmassa käytetyt ilmaisulliset tavat sekä kokemus yhtenäisestä maailmasta. Pohdin kuitenkin, eikö tällöin nimenomaan toimintamallien vakiinnuttaminen ja toistaminen luo käsitystämme maailmasta jatkuvan muutoksen ja muotoutumisen sijaan?

Mikäli ilmaisimme iloa aina eri tavoin, ei se silloin muodostuisi meille yhteisesti koetuksi ja ymmärretyksi tunteeksi. Maailma vaatii siis riittävässä määrin tuttuutta ja tunnistettavuutta, jotta se voi tulla ymmärretyksi maailmana.

Mielestäni huomionarvoista on Dufrennen ajatus siitä, että elämme maailmalle (von Bonsdorff 2000, 188). Täten myös ollessamme maailmassa olemme samalla maailmalle. Tulkitsen myös tätä tunteen näkökulman kautta. Muodostaessamme suhdetta maailmaan teemme sen tunteidemme välityksellä omasta subjektiivisesta maailmastamme käsin. Olemme maailmasta jotakin mieltä ja läsnäolossamme suhteessa siihen, mutta tunteidemme kautta muodostamme siihen emotionaalisen suhteen, jossa olemme sille jotakin, sen ollessa jotakin meille. Kyse on merkityksistä.

1.5. MAAILMA AIKANA JA OLOSUHTEENA

Sanana ja määritteenä maailma taipuu myös ajanmääreeksi: *Tähän maailman aikaan, "joskus, ennen maailmassa"* (Kielitoimiston sanakirja, 6.3.2019). Maailma aikana viittaa johonkin historialliseen tai kulttuuriseen ilmapiiriin, joka ei ole selkeästi määriteltävissä tai rajattavissa tiettyyn hetkeen. Maailman käsite vaikuttaa tällöin rakentuvan tuntumasta, tunnelmasta ja muistosta - faktuaalisen, ajallisen tarkkuuden sijaan. "Maailman aika" määrittäytyy määrittäjästä käsin. Merkittävää maailman ajallisessa ajattelussa on se, ettei maailma tällöin rajaudu tiettyyn paikkaan.

Maailman voisi siis ajatella olevan jonkinlainen olosuhde tai ilmapiiri, jonka äärellä toiminta ja oleminen tapahtuu. Olosuhteen ominaispiirteenä voidaan pitää sen tietynlaista hahmottomuutta. Olosuhde on aistittavissa oleva asia, jonka määrittäminen joksikin näkyväksi tai osoitettavaksi ei ole mahdollista. Maailma on hetkellinen, ajallinen olosuhde, jota määrittää subjektin kyky aistia sitä.

Myös Heideggerin ajattelussa maailma määrittäytyy tietyllä tapaa rajattomaksi aistittavaksi. Heideggerille maailman käsitteen yksi keskeisimpiä periaatteita on se, ettei maailma "ilmoita itsestään". Emme kiinnitä maailmaan huomioita

vaan toimimme ja teemme maailmassa, sillä toiminnan onnistuminen edellyttää kykyä sivuuttaa maailman rakenteet. Ainoastaan häiriön ilmaantuessa tulemme tietoisiksi maailmasta. (Haapala 2000, 128.)

2. TEOSMAAILMAN RAJAAMISESTA

Olen edellä pohtinut, purkanut ja uudelleen määritellyt maailman käsitettä. Kielellisen ja filosofisen maailmanmäärittelyn avulla olen pyrkinyt löytämään tarttumapintaa sille, miten maailma näyttäytyy ja rajautuu. Tämän tutkailun pohjalta tuntuu luontevalta jatkaa teosmaailman määrittelyn äärelle. Pyrkimyksenäni on ymmärtää sitä diskurssia, joka teoksen maailman ympärille muotoutuu: Missä määrittyvät teoksen ja täten teosmaailman rajat? Mitä jää ulos ja mitä sisään, kun maailmoille piirretään ääriviivoja? Mikä on toimijan paikka teosmaailman syntymisessä? Tässä osiossa pureudun näihin kysymyksiin käyden vuoropuhelua Mikel Dufrennen *Taideteoksen maailma* -esseeseen (1953) kanssa. Dufrennen pohdinta ei sovellu saumattomasti nykyesityksen ja nykytaiteen diskurssiin ja siksi yritänkin asettua kriittisesti vasten hänen ajatuksiaan ja siten löytää muotoa omalle ajattelulleni ja määrittelylleni.

Dufrennen 1950-luvun taidekäsityksestä kumpuavien ajatusten pohjalta pohdintani keskiöön nousee myös kysymys siitä, miten määritellä teosta ja teosmaailmaa nykyhetkessä. Miten teosmaailmaa voisi lähestyä nykyisen kaltaisessa taidekentässä, jossa tietyn muodon ideaali ei ole yksiselitteinen tai yhdenlainen? Voiko ja tuleeko teosmaailmalle ja sen rajaamiselle löytyä enää yhteistä nimittäjää? Taidekentän ja -käsitysten monimuotoistuminen ja rinnakkaisuus luovat lukuisia, alati muuttuvia näkökulmia, joista maailmaa tarkastella. Mikä niitä yhdistää tai voisi yhdistää?

2.1. DUFRENNEN TAIDEKÄSITYKSESTÄ

On olennaista havaita, että Mikel Dufrenne käsittelee teosmaailman kysymystä objektin välityksellä. Hän käyttää teoksesta käsitettä esteettinen objekti erottamaan sen arkipäiväisestä objektista ja korostamaan sen erityislaatuisuutta. Oikeastaan hän erottelee vielä teoksen ja esteettisen objektinkin toisistaan tavalla, jossa esteettinen objekti viittaa siihen esteettiseen kokemukseen, jona taideteos ilmenee (von Bonsdorff 2000, 186). Suhteessa nykypäivän taiteeseen ajatusmalli sulkee ulkopuolelleen monia

taiteen tekemisen muotoja ja teoksia. Samalla kuitenkin ajattelen sen soveltuvan ainakin joiltain osin esimerkiksi perinteiseen näyttämöympäristöön asettuvan teoksen tarkasteluun, missä katsoja asetetaan havainnoimaan tapahtuvaa kuvamaisesti etäältä. Rajatessaan teoksen objektiksi, Dufrenne rajaa myös teoksen maailman siihen kietoutuvaksi rajalliseksi olevaksi.

Aikansa taidenäkemykselle tyypillisesti Dufrenne ajattelee taiteelle olevan jonkinlainen tavoiteltava muoto ja ideaali, jossa teoksen osat luovat harmonista ykseyttä, ja johon taiteilijoiden tulisi tähdätä: “*Todellisten* taideteosten yhtenäisyys on niissä huolella sommiteltua ilmiön ykseyttä ja samalla kuvattua maailman ykseyttä. Tai paremminkin vaikutelma huokuu *yhtenäisyyttä* niin, että esitetty itse viittaa tähän kokonaisuuteen ja muodostuu näin maailmaksi” (Dufrenne 1953, 548. Kursiivi oma). Taiteen toivotaan siis luovan eheitä, harmonian ideaalia seuraavia kokonaisuuksia. Harmonian ja ykseyden toive, jopa vaade, määrittää Dufrennen käsitystä taiteesta, teoksista ja teosmaailmoista, vaikka hän korostaakin, ettei tarkoita ykseyttä kirjaimellisen samankaltaisuuden mielessä.

2.2. TEOSMAAILMA JA TODELLISUUS

Teoksen maailmasta puhutaan usein “todellisesta”, eletystä maailmasta irrallisena entiteettinä. Se ei ole yhtä reaali maailman kanssa, vaan näitä kahta erottaa etäisyys. Teoksen maailma ei ilmene eristettynä, läpäisemättömänä, mutta sen olemassaoloa määrittävät arkisesta elämästämme poikkeavat määreet, josta johtuen se rajautuu erilliseksi. Erillisyydestä ja etäisyydestä huolimatta teos näyttäytyy meille tunnistettavana, sillä se lainaa kohteensa ja toimijansa todellisuudesta, ikään kuin jäljittelee sitä. (Dufrenne 1953, 547.) Tarkastellessamme teosta olemme siis jatkuvassa todellisen ja todellisesta lainaavan erityisyyden välisyydessä.

Dufrenne käyttää sanaa jäljittely kuvaamaan taiteen ja maailman suhdetta, mutta nykyhetkessä se ei tunnu riittävältä määrittelyltä. Esimerkiksi Susan Leigh Foster on kirjassaan *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* (1986) eritellyt neljä representaation

käytäntöä tai tapaa, joista jäljittely (*engl. imitating*) on yksi. Muut kolme ovat muistuttaminen (*engl. resemblance*), replikaatio tai toisintaminen (*engl. replication*) ja reflektio (*engl. reflection*) (Foster 1986, 65-67). Omassa tekstissäni käytän representaatiota yleisterminä tapojen tai käytäntöjen erittelyn sijaan, sillä se pitää sisällään mahdollisuuden jäljittelylle, mutta myös lukuisille muille tavoille suhteutua maailmaan ja todellisuuteen. Se tuntuu kuvaavan parhaiten myös niitä esittämisen tapoja, jotka ilmenevät myöhemmin esimerkkinä käyttämässäni taiteellisessa lopputyössäni *Their Limbs Their Lungs Their Legs*.

Taideteos rakentuu suhteessa todellisuuteen: Yhteiskuntaan, kulttuuriin, instituutioihin ja niiden arvoihin, eli meitä ympäröivään reaali maailmaan. Samaan tapaan kuin maailma on aina liitoksissa sen toimijoihin, on teosmaailma liitoksissa sitä ympäröiviin rakenteisiin. Esimerkiksi tanssijantaiteen maisteritutkinnon taiteellinen lopputyö on aina liitoksissa koulutusohjelman muodostamiin raameihin, jotka ohjaavat teoksen rakentumista. TaDaC koreografivetoisena ja ei-paikkaspesifiin teokseen tähtäävänä prosessina suuntaa työryhmää tuottamaan teoksen, joka asettuu tähän rajaukseen. Näin ollen se väistämättä tuottaa rajauksia myös teoksen sisällölle ja sen maailmallisuudelle.

Teos siis heijastelee ympäröivää, ottaen muotonsa todellisuudesta. Samalla myös sen synnyttämät assosiaatiot kerrostuvat todellisuuden sedimenttien läpi, eikä niistä voi irtaantua. Siksi taide ja teokset näyttäytyvät meille tunnistettavina, tuttuina. Tai kuten Dufrenne (1953, 547) asian ilmaisee: “Vaikka esitetty [representoitu] maailma olisikin mielikuvituksen tuotetta, se jäljittelee [representoi] silti todellista maailmaa, sillä todellisuudesta lainattujen olioiden ansiosta se tuottaa aina tunnistettavia kohteita [--].” Ollessamme teoksen sisällä, olemme samanaikaisesti myös ulkona, tai ainakin suhteessa ulkoiseen. Tuttuja asioita tarkastellaan tai asetetaan suhteeseen toistensa kanssa kuitenkin todellisuudesta poikkeavalla, ainutkertaisella tavalla. Näin myös tuntematon ja tunnistamaton voivat tulla läsnäoleviksi ja näyttäytyä teoksessa. Tästä syntyy teosmaailman erityisyys.

Mikäli teosmaailma muodostuu samoista elementeistä kuin reaali maailma, miten hahmotamme teoksen todellisesta maailmasta erilliseksi? Dufrenne

ajattelee teosmaailman rajautuvan itsenäiseksi määrittämisen ja torjumisen logiikan kautta: Maailma vastaanottaa ne kohteet, joille se toimii määrittävänä, vahvistavana paikkana, kun taas sellaiset kohteet, jotka eivät rakenna maailman yhtenäisyyttä se torjuu. (Dufrenne 1953, 549.) Näin ollen teoksen olisi muodostuttava jonkinlaisen ykseyden ja yhtäläisyyden kautta, rajaten pois sellaiset assosiaatiot ja toimijuudet, jotka eivät vahvista sen harmoniaa tai toimintaperiaatteita.

Tämä, jopa totalitaarinen malli törmää kuitenkin siihen mahdottomuuteen, ettei esiintyjän tai katsojan omasta sisäisestä, historiallisesta tai kulttuurisesta maailmasta tulevat assosiaatiot voi absoluuttisesti rajautua teoksen tapahtumisen ulkopuolelle. Kuten teoksen esitetty maailma, joka representoi – tai ainakin voi representoida – todellisuutta, representoi toimintani katsojana tai esiintyjänä toimijuuttani todellisuudessa. Tarkastelen sekä maailmaa että teosmaailmaa itseni läpi. Näin ollen myös teoksen kannalta ei-toivotut tai ei-tavoitellut miellelyhtymät voivat tulla läsnä oleviksi teoksen intentioista huolimatta.

Esimerkiksi *Their Limbs Their Lungs Their Legs* -teoksen monimaailmaisessa ympäristössä minulle nousi koettavaksi ja aistittavasti monia luontoon ja keinotekoisuuteen liittyviä assosiaatiota. Ilmastonmuutos ja siihen liittyvät teemat tuntuvat olevan yhteiskunnallisessa ja taiteellisessa keskustelussa sekä omassa elämässäni vahvasti läsnä, joten monet teoksen vihreyteen, muovisuuteen, kasveihin ja morfautumiseen kietoutuvat visuaaliset ominaisuudet ohjasivat minut näiden pohdintojen äärelle. Todellinen maailmani ja siinä minua askarruttavat asiat vuotivat siis jatkuvasti tekemiseeni. Koreografi Lea Moro kuitenkin ilmaisi kokemieni teemojen olevan teoksen ulkopuolisia, eikä tämän suunnan vahvistaminen ollut tavoiteltavaa. Näin ollen minun oli siis muokattava suhtautumistani tapahtumiin ja suljettava pois ensisijaiset miellelyhtymäni.

Teosmaailman määrittelyn prosessissa on siis tärkeää havainnoida, että teoksesta nousevien assosiaatioiden ja kokemusten jakaminen, sanoittaminen ja määrittely rakentavat maailmaa. Se auttaa työryhmää hahmottamaan niitä toimintoja ja elementtejä, joiden varaan teos asettuu. Samalla rajataan pois, ulkopuolelle, sellaisia toimimisen tapoja, eleitä tai ehdotuksia, jotka tuottavat

tai vahvistavat assosiaatioita, jotka eivät tue teoksen tematiikkaa. Konkreettisia toimijan maailmaan asettumisen strategioita esittelen tarkemmin myöhemmissä luvuissa.

2.3. TOIMIJA RAJAAJANA

Avaruuden tai ajan rajattomuutta määrittelee se, että niitä on jatkuvasti lisää mitattavaksi, kun taas teosmaailman äärettömyys ilmenee siinä, ettei mitattavaa vielä ole. Millaisesta äärettömyyden, rajattomuuden laadusta tällöin on kyse? Dufrenne selittää: “Esteettisen objektin maailma on rajaton sellaisten vaikutusvoimien mielessä, jotka eivät toteutuessaankaan eheydy. Kyseessä on sellaisten olioiden tyhjenemätön mahdollisuus, jotka yhteinen ominaisuus liittävät toisiinsa [--].” (Dufrenne 1953, 551.)

Eheytyttömyys tarkoittaa minulle jonkinlaisen täyttymisen vajaan jäämistä, mutta myös määrittämisen mahdottomuutta. Voisiko teosmaailman äärettömyys näyttäytyä siinä, ettei sen olioiden toimintaa voida täysin määrittellä todellisuudesta käsin, sillä se saavuttaa eheydensä ainoastaan toteutuessaan teoksen luomissa puitteissa - ja silloinkin vain hetkellisesti tai vajavaisesti? Teoksen maailma avautuu sen toimijoiden loputtomien mahdollisuuksien leikkikenttänä, jossa tietämisen, toimimisen, päätöksenteon ja määrittelyn mahdollisuus toistuu joka hetki uudelleen.

Äärettömyys, uudelleen määrittely ja loputon muutos nousevat mielestäni merkittävimmiksi teoksen maailmaa määrittäviksi olosuhteiksi ja taitelijan työn lähtökohdiksi. Samalla teosmaailmaa rajaavaksi määreeksi nousee toimija ja toiminta. Teoksen puitteissa tapahtuva toiminta ja oleminen muuttuu maailmaksi, kun sitä tarkastellaan tiettyinä erillisenä ja erityisenä ajallisena ja tilallisena hetkenä. Toiminta tekee näkyväksi ne potentiaalisuudet, joita maailma pitää sisällään. Jatkuva etsimisen, kokeilemisen ja uudelleen tarkastelun luonne synnyttää ymmärrystä ympäröivästä ja suhteesta siihen. Valitsemisen ja kokeilemisen kautta maailmaan avautuu tasoja, kerroksia. Teosmaailma suuntautuu ja syvenee sisäänpäin – ulospäin, todellisuuteen avautumisen sijaan (Dufrenne 1953, 551).

2.4. ESITETTY JA ILMAISTU MAAILMA

Dufrenne erottelee toisistaan teoksessa esitetyn ja teoksessa ilmaistun maailman. Esitetty maailma ikään kuin täydentyy olevaksi, ainutkertaiseksi maailmakseen ilmaistun maailman kautta. Se mikä representoi teoksessa todellisuutta, kuitenkin olematta sitä, on esitetty maailma. Ilmaistu muodostuu maailmaksi yhdessä esitetyn kanssa, kun teoksen tekijän tietoisuus tulee näkyväksi ilmaistussa. Teoksen paljastama tekijä takaa sen, mitä teos vuorostaan paljastaa. (Dufrenne 1953, 547-549.) Ilmaistun maailman voisi siis ajatella olevan jokaisen tekijän, taitelijan, persoonallinen ja subjektiivinen maailmankuva. Kun tekijöiden maailma ja maailmat yhdistyvät ilmaisuksi, tulee yhtenäinen teoksen maailma näkyväksi. Se mikä on subjekteista lähtöisin, liittyy yhteen teoksen epämääräisen olemuksen kanssa synnyttäen jotain, jonka voi kokea erityisenä, ainutkertaisena teoksena.

Ajattelen tämän toteutuvan tietyin varauksin. Jotta epämääräisen, määrittelyä pakenevan olemisen ja subjektien tietoisien toiminnan välisyydestä ilmenee yhteisesti ymmärretty yhtenäinen maailma, vaatii se jonkinlaista jaettava kokemusta maailmoista ylipäättään. Pohdin, tuleeko teoksen maailma koetuksi samoin vain, mikäli koemme toimintakenttämme taiteessa yhdenmukaisesti? Käytetäänkö maailman ja teosmaailman käsitteitä taiteessa niin arkipäiväisen varauksettomasti siksi, että kokemuksemme tuttuudesta ja tunnistettavasta on yhtäläinen? Helpottaako teosmaailmaan asettumistamme ja siellä yhdessä toimimistamme kulttuurisen taustamme sekä yhteiskuntarakenteemme ja taidekäsityksemme samankaltaisuus?

Nämä kysymykset olivat vahvasti läsnä myös taiteellisen lopputyön prosessissamme. Teoksen koreografi Lea Moro on sveitsiläinen tanssitaiteilija, jonka kulttuurinen viitekehys eroaa suomalaisen tanssitaiteen viitekehyksestä, vaikkakin molemmat asettuvat länsimaisen taidetanssin diskurssiin. Kokemuksemme työskentelystä, ajatuksemme estetiikasta ja niiden myötä myös hahmotuksemme teoksen maailmasta rakentuvat kuitenkin erilaisen perustan päälle. Näin ollen subjektiivisen ilmaisumme, tekijyytemme mukanaan tuomat maailmat eivät välttämättä muodosta samanlaista ymmärrystä teoksen maailmasta ja siinä olemisen muodoista. En väitä, että

kaikki muut työryhmän jäsenet jakoivat samanlaisen esteettisen mieltymyksen tai näkökulman taiteelliseen työskentelyyn pelkän taustansa pohjalta. Silti kokemus siitä, millaisissa kehyksissä työskentelemme ja millaisten edeltävien teosten kanssa teosmaailmamme ja toimintamme saattaisi keskustella, oli jaettu. Osittain tämä suomalaisen nykytänsikenttään kiinnittymättömyys oli raikas näkökulma tekemiselle, osaltaan loi haasteita erityisesti suhteessa siihen, mihin vallalla oleviin keskusteluihin tai toimimisen tapoihin teoksemme ja sen maailma viittaa.

Tekijän tai tekijöiden subjektiivista ilmaisua Dufrenne kuvaa saksankielisellä termillä *Weltanschauung*, joka suomeksi kääntyy muotoon maailmankatsomus. Tässä yhteydessä hän kuitenkin määrittelee sen “ihmisen toiminnassa ilmeneväksi tavaksi olla maailmassa.” Subjektin, esiintyjän tai toimijan maailmassa olemisen tapa määrittelee siis myös maailman olemista ja näkyväksi tulemistä. Ajattelen tämän pitävän sisällään niin subjektin olemisen todellisessa maailmassa kuin hänen olemisensa teoksen maailman puitteissa. Olemisen ja siinä avautuva aktiivisuus muodostuvat teosta määrittäviksi olosuhteiksi, sulkematta pois olevan omaa subjektiivista ilmaisua. Tai kuten Dufrenne ilmaisee: “[--] maailmassa olemisen tapa voi muuttua maailmaksi [--].” (Dufrenne 1953, 548.) Tämä tuntuu vahvistavan jo aikaisemmin tekemääni havaintoa esityksen maailman muotoutumisesta niistä välisyyksistä käsin, jotka tapahtuvat maailman eri elollisten ja elottomien toimijoiden kesken.

2.5. MAAILMAN TUNTU

Olemme siis hahmotelleet teoksen maailmaa todellisuutta representoivana, omalla sisäisellä logiikallaan itseään rajaavana yksikkönä, joka kuitenkin pakenee määrittelyä koskaan täysin muodostumatta kokonaisuudeksi. Maailma rajautuu sen toimijoiden mahdollisuuksissa syventyen sisäänpäin, kuitenkin saavuttamatta lopullista täyttymistä tai selkeyttä. Teosmaailma on siis erillisyydessään epämääräinen. Alkaa vaikuttaa, ettei teosmaailmaa voi määrittää maailman käsitteistön keinoin.

Dufrenne tekeekin havainnon, ettei teosmaailmoissa välttämättä ole kyse maailmasta per se, vaan “maailman tunnusta” (Dufrenne 1953, 546). Esiintyjä on vuorovaikutussuhteessa yhdessä muiden elementtien kanssa luonut ne puitteet ja ympäristöt, joissa teos tapahtuu ja tulee olevaksi. Teoksen maailman sijaan voisimmekin ehkä puhua teoksen tunnelmasta tai ilmapiiristä. Nämä termit tuntuvat vastaavan tyydyttävämmiin tarpeeseen ymmärtää teosta ja sen muodostamaan yksikköä –jota ei kuitenkaan voida yksiköksi rajata – jonkin yhdistävän määrään avulla.

Teoksen tuntu on teoksen olioiden “tietynlainen ominaisuus”, joka ei kuitenkaan ole olion osa, “sillä ne [oliot] eivät itse määrää, millainen ominaisuus on syntyäkseen” (Dufrenne 1953, 546). Teoksen tuntu siis yhdistyy sen toimijoihin, muttei ole lähtöisin niistä.

Jotta voimme ymmärtää teoksen erityisyyttä, on pohdittava mikä tunnun muodostaa. Ajattelen tunnun syntyvän olioiden olemisen välisyydestä ja suhteisuudesta. Suhteelle ominaista on nimittäin sen muodostuminen jonkin välille. Näin ollen suhteella täytyy olla konkreettiset, olevaiset pisteet, esimerkiksi kaksi oliota, joiden välille se syntyy. Suhde ei ole osa kummankaan näiden olioiden erityisyyttä vaan päinvastoin muodostuu omaksi erityisyydekseen, joka on enemmän kuin osiensa summa. Tämä syntynyt suhteisuus muodostaa tietyn toimimisen ja olemisen tavan, joka virittää tilanteen omaksi ainutlaatuiseksi hetkeksi, joka näyttäytyy meille maailmana.

Their Limbs Their Lungs Their Legs on konkreettinen esimerkki teoksesta, jossa suhteisuudet rakentavat teosmaailmaa. Teoksessa yhdeksän esiintyjää representoi olemisensa ja toimimisensa kautta lukuisia toimijoita, jotka ovat olemiseltaan ja toiminnaltaan hyvin erilaisia. Erilaisuudestaan, jopa irrallisuudestaan huolimatta oliot kannattelevat teoksen maailmaa välilleen kehkeytyvien vuorovaikutussuhteiden välityksellä. Yhtenäinen kokonaisuus muotoutuu siis erilaisuuksista, ei samankaltaisuudesta.

Mielestäni osuvin Dufrennen maailmaan liittyvä määrittely on maailman käsittäminen tunnelmana, jossa “ilmenevät sen piiriin kuuluvat asiat” (Dufrenne 1953, 551). Se tunnustaa teosmaailman tai teoksen tunnelman

joksikin erityiseksi olosuhteeksi, jonka piirissä toiminta muotoutuu tietynlaiseksi. Se ei kuitenkaan rajaa maailmaa olevaksi objektiksi, jonka voisi siirtää näyttämölle ja näyttämöltä pois, sillä tunnelman käsite ei sellaiseen taipu. Tähän nojautuen ajattelen, että tulevaisuuden teosprosesseissa voitaisiin alkaa puhua teoksen tunnun vaikutuksesta, teoksen tunnelman aistimisesta ja teoksen olosuhteissa tai ilmapiirissä toimimisesta, teoksen maailman sisällä tai ulkopuolella olemisen ja toimimisen sijaan.

2.6. KATSOJAN PAIKKA TEOSMAAILMASSA

Vaikka olen ensisijaisesti kiinnostunut esiintyjän ja tekijän roolista teoksen maailman määrittelijänä, ei esittävässä taiteissa voida ohittaa katsojaa. Mikä on katsojan paikka tai vaikutus teoksen maailman syntyyn ja rajautumiseen? Tuleeko maailma näkyväksi ulkopuolisen todistajan läsnäolossa tai läsnäolosta? Onko katsoja teoksen maailman sisä- vai ulkopuolella?

Kokeilen määrittää katsojan maailmasuhdetta toimijuudesta käsin: Voidessaan vaikuttaa teoksen maailman toimintaan ja tapahtumiin, asettuu katsoja, kokija, teoksen maailman toimintalogiikan ja määrittymisen sisälle. Ollessaan vastaanottajana ilman mahdollisuutta toimijuuteen, jää katsoja teoksen ulkopuolelle. Toisaalta jos teoksen maailmaa ajatellaan tunnelmana, näyttäytyy maailmassa olemisen sisäisyys ja ulkoisuus toisin. Maailman tuntu voi ympäröidä katsojan, ottaa hänet valtaansa, imaista mukaansa. Eikö hän silloin pääsekin teoksen sisään? Voiko teoksen tekijä edes määrittellä katsojalle paikan teoksen sisällä tai ulkona? Onko mahdollista vaikuttaa yksilön kokemukseen teosmaailman sisäisyydestä tai ulkoisuudesta? Katsojan asemaa pohdittaessa maailman rajautumisen määrittäminen alkaa tuntua keinotekoiselta ja vahvistaa ajatusta teoksen maailman lähestymisestä tunnelman ja ilmapiirin keinoin.

2.7. OLOSUHDE, ILMAPIIRI, ILMASTO

Huomaan käyttäväni määreitä sisään ja ulos sekä niiden johdannaisia toistuvasti. Puhun olemisesta ja toimimisesta teosmaailman sisällä tai

todellisessa maailmassa, teoksen ulkopuolella. Kieli synnyttää todellisuutta ja todellisuus kieltä, joten jos teosmaailma on luonteeltaan enemmänkin tunnelma kuin maailma, kuinka tätä kielellistä tasoa tulisi lähestyä?

Tunnelma on jotain, joka ei rajaudu fyysisesti paikkaan tai aikaan. Näin ajatellen teoksen maailma tai tunnelma ei voi olla peräisin siitä fyysisestä tilasta, jossa esitys tulee koetuksi, vaan on jotain, joka levittäytyy tilaan olosuhteeksi. Olosuhteella tarkoitan asioiden vallitsevaa tilaa tai tilannetta, joka ohjaa ja ehdottaa toiminnan ja olemisen laatuja. Olosuhteen rinnalle ja synonyymeiksi asettuvat mielestäni melko hyvin myös ilmapiirin tai atmosfäärin termit. Olosuhde, ilmapiiri ja atmosfääri voivat tunnelman tapaan olla aistittavissa ja koettavissa. Teoksen ilmapiirin kokeminen on sekä katsojalle että esiintyjälle yhteistä vaikkakin aistimus on subjektiivinen siinä, *miten* hetki tai olosuhde tulee koetuksi. Havainto aistimisesta ja olosuhteen muutoksesta on kuitenkin jaettu. Aistimisessa ei ole kyse vaikuttamisesta tai vallasta vaan olosuhteen havainnoinnista ja sen läsnäolossa olemisesta.

Olosuhde ja ilmapiiri kuvaavat parhaiten käsitystäni teoksen maailmasta. Ne eivät rajaudu, vaan tilaa saadessaan laajenevat äärettömyyksiin. Ohentumisen sijaan olosuhde tai tunnelma tiivistyy, tihentyy ja syvenee teoksen erityiseksi maailmaksi. Samalla se tarkoittaa, että teoksen maailmaa, vallitsevaa olosuhdetta tai ilmapiiriä ei voi sen läsnä ollessa paeta, vaan sekä katsoja että toimija asettuvat sille alttiiksi.

Ehdotan näiden sanojen seuraksi vielä termiä ilmasto. Ilmasto tarkoittaa jonkin alueen säätä ja sään muutoksia pitkällä aikavälillä. Teosmaailman näkökulmasta kyse voisi olla olosuhteita rajaavasta laajemmasta termistä, joka kokoaa yhteen ne moninaiset maailmat, joita teoksessa ilmenee. Ilmasto on ikään kuin sääntö, jonka pohjalta tunnelma tai ilmapiiri voi tapahtua. Esimerkiksi *Their Limbs Their Lungs Their Legs* -teoksen ilmasto voisi olla vihreys, vaikka esitys pitääkin sisällään lukuisia toisistaan poikkeavia tunnelmia ja olosuhteita. Syvennyn kyseisen teoksen teosmaailmoihin seuraavassa luvussa.

Olen yllä saavuttanut tietynlaista selkeyttä suhteessa teosmaailman käsitteeseen, ehdottaen sen tilalle ilmapiirin ja olosuhteen määreitä.

Huomaan kuitenkin päätyväni pohdinnassani seuraavaan kehään: Havaitsen, että maailma muotoutuu toiminnasta ja tulee näkyväksi sen olioissa.

Tarkoittaako tämä sitä, että maailma on ensin läsnä tilassa ja saa olion toimimaan maailman ehdottamalla tavalla? Näin ollen olion toiminnan erityisyys näyttäytyy maailmana. Toisaalta kuitenkin kysyn, syntyykö teoksen maailma itseasiassa sellaisessa loputtomassa reagentiketjussa, jossa toimija tekee halujensa pohjalta valinnan, johon muut toimijat reagoivat itselleen merkityksellisellä tavalla. Tämän reagoimisen ja reaktioon reagoimisen ketjun vakiintuessa rakentuu toimijajoukolle tietty toimimisen logiikka tai tapa, joka sitten näyttäytyy yhtenäisenä maailmana. Vai onko kuitenkin kyse näiden kahden prosessin yhtäaikaisesta ja erottamattomasta tapahtumisesta?

3. *THEIR LIMBS THEIR LUNGS THEIR LEGS* - ESITYKSEN TEOSMAAILMASTA

“In a gloomy green space, nine performers explore and reconsider modes of bodily existence. The boundaries of their limbs, lungs and legs are blurred, becoming a part of the universe they inhabit, and which inhabits them. The outdoors turned outside in, indoors. A playful landscape inside a porous and leaky container, formed by the outside. Just like the skin of our bodies, that contains our insides, is formed by those who touch us. Things put in a container become ours, we store them, save them, and share them. The borders of the container form the conditions for how the things inside it can interact. The outside and inside are constantly defined by each other, separated and united through their collective border.”

(Their Limbs Their Lungs Their Legs käsiohjelma, 2019)

Their Limbs Their Lungs Their Legs on taiteellinen opinnäytetyöni. Teoksen kokonaisdramaturgia ja -koreografia syntyivät yhteistyössä yhdeksän esiintyjän, koreografi Lea Moron, esitysdramaturgi Per Ehrströmin, äänisuunnittelija Joonas Pernilän, valosuunnittelija Jani-Matti Salon sekä puku- ja tilasuunnittelija Corinne Helenelundin kanssa. Teos muotoutui ehdotettujen rakenteiden sisällä tekemistämme kokeiluista. Näin syntyneet kohtaukset rakensivat teokselle raamit, joissa toimijuutemme vaihteli vapaan improvisaation ja tutkimuksen sekä tarkasti määritellyn muodon välillä. Teoksen materiaali on esiintyjien tuottamaa, mutta koreografina Lea on tehnyt viimeiset päätökset siitä, miten toiminta, liikekieli ja kohtaukset asettuvat toistensa yhteyteen ja yleisölle nähtäväksi.

Their Limbs Their Lungs Their Legs -teoksen perimmäisenä lähtöajatuksena on ollut Lean toive esityksestä, joka tapahtuu vihreässä valossa. Tämän seurauksena vihreys, vihreän erilaiset sävyt ja niiden luomat tunnelmat muodostuivat esityksen olosuhteiksi, mutten voi sanoa, että ne olisivat nousseet työskentelyämme määrittäviksi tekijöiksi. Prosessissamme nimittäin keskusteltiin äärimmäisen vähän siitä, mitä teos käsittelee tai ehdottaa, tai siitä, mitkä ovat olleet perimmäiset syyt valittujen elementtien käsittelylle.

Tästä johtuen jokainen meistä on kulkenut hyvin erilaisen polun suhteessa niin teoksen rakentumiseen kuin esityksen aikana tehtäviin valintoihin. Voinkin tässä kirjallisessa osiossa ainoastaan avata ja kommentoida niitä ajatuksia, joiden kanssa olen itse työskennellyt. Palaan tähän olosuhteiden synnyttämään haasteeseen myöhemmissä tässä työssä.

Esityksen käsiohjelmassa teoksen maailmalle tehdään rajausta. Tartun erityisesti yhteen tekstissä esitettyyn lauseeseen: *“The borders of the container form the conditions for how the things inside it can interact”*. Lause ehdottaa teoksen maailman muotoutuvan rajatuksi tilaksi erilaisille vuorovaikutuksille tapahtua. “Säiliön” rajat toimivat siis määrittäjinä sille, millä tavoin ja minkälaisen olosuhteiden pohjalta teoksen tapahtumat tulevat näkyviksi. Teoksen maailman erityisyys suhteessa ympäröivään todellisuuteen ilmenee olosuhteiden erillisyytenä: Ulkoisuus ja sisäisyys, todellisuus ja teoksen olosuhteet, muodostavat toisiaan jatkuvassa kysymisen ja uudelleen määrittelyn tilassa.

Käsiohjelmatekstissä teoksen maailma määritellään myös sen toimijoita ympäröiväksi “universumiksi”. Mielestäni esitys kuitenkin sulkee sisäänsä useita eri maailmoja tai olosuhteita, joiden välillä esiintyjä toimii ja tekee valintoja. Suhteessa tässä kirjallisessa opinnäytteessä esittämiini kysymyksiin, *Their Limbs Their Lungs Their Legs* -teoksessa kiinnostavaksi nousee juuri sen monimaailmaisuus. Olen edellä esittänyt mahdollisia tapoja ymmärtää ja rajata maailman ja teosmaailman määreitä. Seuraavissa luvuissa tutkailen, millaisia esiintyjäntyöllisiä valintoja nämä toisiaan seuraavat maailmat vaativat ja millaisia maailmaan suhteutumisen ja suuntautumisen tapoja niiden pohjaksi voidaan rakentaa.

3.1. TEOKSEN KOKONAISDRAMATURGIA

Minulle *Their Limbs Their Lungs Their Legs* -teos muodostui kuudesta laajemmasta kohtauksesta, joiden sisällä tapahtumat jakautuivat pienempiin kohtauksiin, kohtaamisiin tai hetkiin. Kohtausten toimintarajaukset ohjasivat minua esiintyjänä tekemään valintoja suhteessa vallitseviin olosuhteisiin, joten niiden jokaisen voisi ajatella muotoutuvan omaksi maailmakseen.

Helpottaakseni myöhempiä viittaamistani teokseen ja sen kohtauksiin, esitän seuraavassa lyhyesti oman näkemykseni teoksen kokonaisrakenteesta. Samalla tuon esille teosprosessin aikana muodostunutta yhteistä sanastoa, jonka voi nähdä osaltaan rakentaneen teoksen maailmaa.

1. FIGUURIT

- kankaan alla: hengitys, ‘animal sounds’, kommunikointi, odottaminen
- ‘Anni uncovers the others’, ‘humming’, tilan avaaminen liikkeellä
- liikkeeseen vapautuminen, kohtaamiset, ‘reconsidering’
- yhteentuleminen, catwalk: esittely, bailaus

2. JELLYFISH/OCTOPUS

- yhteenkeräytyminen, ‘pulsation’, hengittäminen, ‘elbows’, ‘soft chest’
- siirtyily, yhdistyminen, kehojen rajojen hämärtyminen
- riisuutuminen, kuoriutuminen, nahan luominen, muuttuminen toiseksi
- vaatteiden ja tavaroiden kerääminen, kuljettaminen

3. NOSESHOWER/NENÄKANNUT

- siirtymä: kannu ulokkeena, tuntosarvena, initiaattorina
- juurtuminen, asettuminen, hengittäminen, ‘rocking’, heijaus, pyörivä rintakehä
- ‘communication through the nosecan’, puhallus, pulputus, korina
- maatumisen, hajoaminen, lahoaminen, ‘decaying’, ‘morphing’
- ‘pleasure’, katse, ‘smiling’, asettautuminen, ‘relaxation’
- lahoamisen jatkuminen, asettelu, ‘placing limbs’, ‘detailed’ ‘attentive’
- kiertyminen, kohoaminen, kääntyminen, ‘dragging’
- ‘peeing’

4. FOUNTAIN

- ‘advertisement’, ‘smiling continues’, keikailu, flirttailu,
- venyttäminen, suspensio, jännite, odotuksen luominen
- odotuksen lunastaminen, yllättäminen, ‘noseshower’
- tunnelman muutos, ‘eyes down’
- niistäminen, siivoaminen, praktisuuden vinksauttaminen, ‘towels’

5. KANGAS

- kankaan levittäminen, liikuttaminen lattian pinnassa
- nosto, ‘wall’ eteen, Ilonan ‘flip’, ‘wall’ eteen, ‘balloon’, ‘bubble’
- kankaan alla järjestäytyminen, kasaantuminen, kutistuminen
- odotus, ‘rocking’ kehittäminen, kasvaminen
- ‘rocking’ jatkuu, ‘moving in space’, morfautuminen, eteneminen
- kerääntyminen yhteen, ‘fountain’, ‘mountain’, pysähdys, ‘waiting for the Moon to come’
- velhoneuvosto, ‘bembo’
- ‘wrapping’, kerääntyminen, asetelma

6. FIGUURIT OSA 2/JOKES

- hengitys, kankaan kerääminen suuhun, maiskutus, ääntely, syöminen, värisyttäminen
- Jokes: Anni, Taru (long), Ilona, pause, Jussi (long), Aino, pause, Riikka (stick), Matilda, Janna, Ella (parachute)
- reagointi keholla: tärinä, värinä/reagointi äänellä: kankaan värinä, oma nauru
- ‘humming’, ‘unwrapping’, putoaminen, pulpahtelu, ‘disappearing’,
- ‘coming out of the fabric’, odotus, paljastuminen, loppu

3.2. ASETTUMINEN, ASUTTAMINEN JA VIRITTYMINEN MAAILMASUHTEINA

“Jotta [--] teosmaailma voisi avautua minulle, minun olemismahdollisuuksien on oltava minulle vireeni pohjalta avautuneet, jotta voin merkityksellistä olemiseni sen sisällä ja artikuloida sitä.”

(Viivi Niiniketo 2015, 16)

Olen usein kokenut esiintyjää ohjattavan teoksen maailman äärelle maailmaan *asettumisen*, *virittymisen* tai maailman *asuttamisen* määreiden kautta. Minua kiinnostaa, mitä näillä erilaisilla sanavalinnoilla tarkoitetaan ja millaiseen olemiseen tai toimintaan niillä pyritään. Minkälaista esiintyjäntöitä ne ehdottavat? En pidä merkittävänä näiden sanojen yksiselitteistä määrittelyä, mutta mielestäni käytetyn termistön ja niiden

hienovaraistenkin erojen tutkailu auttaa osaltaan ymmärtämään rakenteita ja tapoja, joilla puhumme taiteesta, tanssista ja teoksista. Kun ympäröivä taiteen diskurssi näyttäytyy jonkinlaisena kokonaisuutena, on meidän helpompi olla siihen suhteessa, kritisoida tai muokata sitä.

Ehdotan, että asettumista, asuttamista, virittäytymistä sekä muita vastaavassa tarkoituksessa käytettyjä termejä lähestyttäisiin (teos)maailmaan suhtautumisen ja suuntautumisen tapoina tai laatuina, erilaisina *maailmasuhteina*. Ajattelen termejä ikään kuin laatusanoina, jotka ohjaavat esiintyjää rakentamaan ymmärrystään teoksen olosuhteista ja luomaan suhdetta niihin. Hahmottelen seuraavassa määrittelyjä näille termeille omasta perspektiivistäni käsin. Pysin antamaan esimerkkejä siitä, millaisissa teoksen olosuhteissa sanat tai laadut voivat suunnata ja tukea esiintyjän toimintaa. Muotoilen termeille huokoisen ja joustavan rajauksen, en selkeää raamia. Samalla tiedostan kielen ja diskurssien jatkuvan muutosliikkeen ja asetankin sanani tästä hetkestä ja omasta kokemuksestani käsin.

3.2.1. Asettuminen

Yksinkertaisimmillaan asettuminen on sijoittumista johonkin tilaan. Omassa ajattelussani se laajenee tilojen lisäksi koskemaan tunnelmaan ja olosuhteeseen, sekä niiden välityksellä myös teoksen maailmaan sijoittumista. Siinä on määreenä jotakin passiivista: Jokin on aloillaan, paikoillaan, asettuneena. Osaltaan asettuminen näyttäytyy jonkinlaisen observaation paikkana. Asettuessaan toimija ikään kuin seuraa, kuulostelee ja aistii ympäröivää todellisuutta. Asettumiseen liittyy siis pysähtymisen, aloillaan-olemisen motiivi sekä jatkuva asettumisen laadun kysyminen. Se ei kuitenkaan rajaa itsensä ulkopuolelle toimintaa, vaan ehdottaa kysyvää, reagoivaa ja uudelleen määrittelevää suhteessa-olemisen tapaa. Asettumisen toiminta on siis jatkuvaa sekä edeltävän olemisen että muuttuvien olosuhteiden reflektiota. Se ei toimi initiaationa muutokselle, vaan jonkinlaisena jo olemassa olevan tunnelman aistimisena, kokemisena ja kysymisenä. Esiintyjän teosmaailmaan tai teoksen ilmapiiriin asettumisella voidaan ajatella tehtävän näkyväksi jo olemassa olevaa maailman ehdotelmaa.

Ajattelen asettumista hienovaraisena ja pienieleisenä toimintana, mutta kyseenalaistan välittömästi mielikuvani. Voisiko teosmaailmojen ja teosten ilmapiirien äärelle asettua myös laajuuden, dynamiikan ja liikkeen kautta? Vai onko silloin kyse jostakin toisesta teoksen tunnelmaan suuntautumisen laadusta? Määrittävätkö nämä suhtautumisen tavat itseasiassa toimintaa, joka teoksen puitteissa tapahtuu? Ohjaako prosessissa sanoitettu maailmasuhde, toive asettumisesta tai asuttamisesta, niitä strategioita, joita esiintyjä teosmaailmaa määrittäessään käyttää? Ja jatkaen: Jos maailmasuhde ohjaa toimijan teosmaailman määrittämistä ja siihen käytettyjä strategioita, luoko sen näin osaltaan raameja teoksen maailmaksi kutsutulle olosuhteelle?

Their Limbs Their Lungs Their Legs -teoksessa esimerkiksi figuuritkohtauksen staattinen alkuosa tai noseshower-kohtauksen ensimmäiset vaiheet ehdottivat maailmaan suhtautumisen laadukseni asettumista. Kuulostelemalla oman ja jaetun läsnäolon kautta ympäröivää tilannetta, sen sävyjä, ääniä ja tiheyksiä, teoksen olosuhteet tulivat minulle koetuiksi. Ajattelen kokemukseni tulleen näkyväksi myös katsojalle toimintani välityksellä. Asetuin alttiiksi sen hetken synnyttämille aistimuksille ja reflektoin omaa olemistani suhteessa niihin. Mukautin toimintaani näiden aistimusten pohjalta ja siten valitsin ja toin esille niitä toimimisen tapoja, joita maailma minussa ehdotti. Koin vahvasti näissä kohtauksissa teoksen ilmapiirin olevan latautunut ja tiheä, jonka vuoksi en nähnyt mahdolliseksi liikkumisen ja olemisen tavakseni kepeää ja huoletonta suhteutumista, vaan aistivaa ja tarkastelevaa uudelleenarviointia. Siksi pidin tarpeellisena pysähdellä ja uudelleen määrittää tekemiäni valintoja; kuulostella ja aistia tekemiäni ratkaisujen ja ehdotusten aiheuttamia muutoksia ympäristössä. Tällaiseen maailmasuhteen laatuun viittaa myös prosessissamme käytetty ohjeistus 'reconsider'.

Noseshower-kohtauksen alun olemisessäni korostui kuuntelun lisäksi myös heijaavien ja pyörivien liikemotiivien toisteisuus ja niiden kautta uudelleen arviointi. Toimintani laadun noustessa toiston kautta itselleni havaituksi ja tunnistetuksi, kykenin vakiinnuttamaan sen. Tunnistamisen ja nimeämisen avulla hienovaraisienkin laadullisten muutosten tekeminen asettumiseni puitteissa nousi mahdolliseksi.

3.2.2. Asettuminen

Tarkastellessani teosmaailmaan ja siihen suhteutumiseen liittyviä sanavalintoja, huomaan asettumisen rinnalla käytettävän usein *asuttamisen* termiä. Sanat ovat melko lähellä toisiaan, mutta hahmotan niissä sävyeron. Asuttamisessa suhde ympäröivään huokuu tuttuutta, läheisyyttä ja omistamista. Asuttaessaan teoksen maailmaa, olosuhteet ja ilmapiiri ovat toimijalle tuttuja ja miellyttäviä – ainakin siinä määrin, ettei tunnelma ole vihamielinen tai vaarallinen. Tuttuuden kautta myös suhde muihin toimijoihin rakentuu turvallisuuden ja luottamuksen ympärille. Asuttamisen käsitteellä määritetään toimijalle positiivinen suhde häntä ympäröivään ja näin ollen esiintyjä kykenee toimimaan tästä ennakkotiedosta käsin. Asuttamisen ajatuksen kautta toimiminen pitää sisällään monenlaista aktiivisuuden, passiivisuuden, tarkastelun, ehdottamisen, kysymisen ja reagoimisen laatua. Asuttaminen on olonsa tekemistä kotoisaksi. Kun tuttuuden ja turvallisuuden synnyttämät elementit tulevat määritellyiksi, oleminen ja toimiminen voivat vapautua näiden raamien sisäpuolelle.

Taiteellisessa lopputyössäni asuttaminen oli tärkeä attribuutti erityisen figuurin toimijuuden kannalta. Keskustelimme muiden esiintyjien kanssa muutaman kerran siitä, miten koemme figuureitamme ympäröivän todellisuuden, sen ilmapiirit ja tunnelmat, sekä ennen kaikkea, miten koemme toiset figuurit suhteessa itseemme. Ovatko hahmot ystäviä vai vihollisia, onko maailma heidän ympärillään vihamielinen vai kutsuva? Keskustelu ja yhteinen määrittely oli ehdottoman tärkeää, sillä teoriassa molemmat ääripäät olisivat olleet mahdollisia niissä puitteissa, joita esityksen valo- ja ääniolosuhteet ehdottivat. Olen jo aiemmin esittänyt väittämän teoksen maailmasta rakentumassa vuorovaikutuksesta toiminnan ja sitä ympäröivän tunnelman välillä, joten teoksen maailman lopullinen muodostuminen oli riippuvaista siitä, kumpaa viritystä me toimijoina lähtisimme vahvistamaan. Olimme kaikki yhtä mieltä siitä, että figuurit olivat toisiaan kohtaan ystävällisiä tai vähintäänkin neutraaleja, eikä heidän välilleen ollut tarpeen rakentaa jännitteitä ja siten vahvistaa tietynlaista luentaa teokselle. Yhdessä luomamme ymmärrys tästä synnytti minulle mahdollisuuden ajatella figuurini teosmaailmassa toimimista asuttamisen kautta.

3.2.3. *Virittäytyminen*

Vire ja virittäytyminen ovat erityisesti tanssitaiteen diskursseissa paljolti tutkittuja ja käsiteltyjä määreitä. Virittäytyminen asettaa esiintyjän tai toimijan sopivaan tunnelmaan tai aktiivisuuden taajuuteen, ikään kuin radio, joka viritetään oikealle kanavalle. Vireyttä ja taajuutta etsitään, kokeillaan ja korjataan, jotta lopulta olisi mahdollista saavuttaa selkeä ja kirkas jokin, esimerkiksi toimimisen tapa, joka näyttäytyy harkittuna. Virittäytymisen erottaa muista teosprosesseissa kohtaamistani maailmasuhteista nimenomaan se, että se *edeltää* virettä ja siten toimintaa. Teosmaailmaan virittymisellä tunnutaan viittaavan johonkin teosta tai paremminkin esitystä edeltävään. Se tapahtuu, jotta myöhemmin toiminta voisi avautua oikealla tavalla: Virittäytyminen on siis toimintaa ennen toimintaa.

Virittäytymiseen liittyy mielestäni ymmärrys teosta ympäröivästä kontekstista: Mitä teos käsittelee, mihin se viittaa, minkä keskustelun osa se on? Esiintyjän ymmärtäessä teoksen teemoja ja määrittelyjä rajaavan diskurssin, hän kykenee tekemään rajauksia ja sulkemaan toimintansa sisä- tai ulkopuolelle laatuja sen tiedon pohjalta. Samalla vireyteen ja viritykseen kietoutuu valmistautumisen aspekti: Mitä tarvitsen ollakseni valmis teoksen muodostamiin olosuhteisiin? Mitä keho-mieleltäni vaaditaan? Virittymistä voisi ajatella maailmasuhteena sen laajimmassa merkityksessä, sillä mikäli virittäytyminen määritellään toiminnaksi ennen teoksen sisäistä toimintaa, sen tulee valmistaa esiintyjä kaikkiin teoksen mahdollisiin maailmoihin. Palaan virittäytymisen kysymyksiin myöhemmin tässä opinnäytteessä kehollisen virittäytymisen strategioiden yhteydessä.

3.4. *TOIMIJA MAAILMAAN SUHTEUTUJANA*

Toiminta ja toimijuus ovat näkemykseni mukaan se paikka tai yksikkö, jossa kiteytyvät ja näkyväksi nousevat erilaiset maailmasuhteet ja niiden laadut. Suhteisuudet suuntaavat toiminnan fokusta ja tuovat esille teosmaailman erityisyyttä vuorovaikutuksessa ympäröivien olosuhteiden kanssa. Siksi esiintyjälle on merkityksellistä hahmottaa, mistä olemisen tavasta tai positiosta käsin hän työskentelee eli miten hän on maailmassa.

Asettumisen, asuttamisen ja virittäytymisen kysyminen ohjaavat esiintyjää rakentamaan suhdettaan ympäröiviin olosuhteisiin ja siten muodostamaan oman toimijuutensa ydintä.

Käytän esiintyjän termin rinnalla toimijaa ja toimijuutta, laajentaakseni ymmärrystäni niistä kaikista mahdollisista olevista, jotka asettuvat esityksen puitteisiin ja rakentavat sitä kokonaisuutena. Puhuessani toimijasta olen myös jatkuvasti tietoinen siitä mahdollisuudesta, ettei esiintyjä aina ole teoksessa “omana itsenään”, “minuna”, vaan voi muuntautua moneksi olevaksi. Saman teoksen puitteissakin voi esiintyjällä olla lukuisia toimijuuksia, joiden välillä hän työskentelee. Hahmon, figuurin tai roolihenkilön takana on kuitenkin aina esiintyjä “omana itsenään”. Pohdin, mikä on esiintyjän oma toimijuus hahmon tai figuurin toimijuuden rinnalla, silloin kun esiintyjä toimii esitystilanteessa hahmon olemisesta käsin. Milloin on kyse hahmon, milloin esiintyjän tekemistä valinnoista? Käytän ajatteluni tukena Viivi Niinikedon opinnäytetyötä (2015), jossa hän on pohtinut ja luonut uutta ajattelua suhteessa esiintyjän olemiseen teoksen maailmassa tai olosuhteissa.

Maailmassa oleminen koostuu merkityksistä ja mahdollisuuksista (Niiniketo 2015, 15). Laajennan Niinikedon ajatuksen koskemaan myös maailmaan asettumista, virittäytymistä sekä sen asuttamista. Merkitysten ja mahdollisuuksien havaitseminen ohjaa toimijaa rakentamaan ympäröivää maailmaansa ja suhtautumistaan siihen. Merkityksellisyys määrittyy minulle jollain tavalla latautuneeksi suhteeksi asioihin ja olosuhteisiin: Kun asiat ja olosuhteet näyttävät toimijalle jonkin motivaation kautta, tekee hän jatkuvasti valintoja tuodakseen maailmasta esiin sen merkityksellisyyden ja erityisyyden, jonka maailma hänelle luo.

Toimijuudessa ja sen maailmasuhteissa kiinnostavaa on esiintyjän toiminnan eri laadut ja mahdollisuudet. Taiteellisesta lopputyöstäni pohdintani pinnalle nousivat kysymykset esiintyjän useista toimijuuksista suhteessa teoksen maailmaan tai maailmoihin. Kuka toimii ja kuinka eri toimijuudet voivat asettua peräkkäin, limittäin tai jopa päällekkäin? *Their Limbs Their Lungs Their Legs* -teoksessa hahmotan itselleni ainakin viisi eri toimijuutta, jotka rakentavat omaa maailmasuhdettaan teoksen olosuhteissa: Figuurin,

nenäkannuun liitoksissa olevan toimijan, fountain-kohtauksen toimijan, kangasta käsittelevän praktisen ja mekaanisen toimijan sekä kankaaseen kääriytyneen uuden figuurin. Miten minä, omana itsenäni, olen suhteessa näihin toimijuuksiin? Olenko niistä täysin irrallinen objekti, jonka ruumissa nämä toimijuudet toteutuvat vai olenko itse asiassa perusta, pohja, jonka päälle ne rakentuvat?

Niiniketo ajattelee aina asettuessaan esille olevansa “omaa olemistaan”, huolimatta siitä, näyttäytykö hän teosmaailmassa hahmona vai omana minuutenaan (Niiniketo 2015, 44). Samaistun tähän huomioon, sillä en voi paeta omaa persoonaani tai kehollista olemustani, vaan ilmenen maailmassa niistä käsin: Minä tapahdun aina fyysisessä muodossani, ja suhteudun esittämäni toimijaan minuuteeni sidottuna. Toimijan kautta taas olen suhteessa ympäröivään olosuhteeseen, teoksen maailmaan. Voisiko siis ajatella, että myös erilaiset toimijuudet toimivat *maailmasuhteina* asettumisen, asuttamisen ja virittäytymisen lisäksi? Valitsemalla maailmaan suuntautumiseni näkökulmaksi jonkin muun kuin oman olemiseni, virityn tavalla, jolla minuuteni ei voi virittyä.

Niiniketo ehdottaa hahmona esiintymisen määrittävän omasta egostaan etäännyttämisen kautta: “Kun esiinnyn, en ole enää minä vaan hahmo, joka toimii” (Niiniketo 2015, 45). Kuitenkin sekä hahmo että minuus asuttavat samaa ruumista. Etäännyttäminen ei tarkoita pois rajaamista, vaan ensisijaisen fokuksen tai suunnan määrittämistä uudelleen. Toimijuuden pinnalle nousee mielikuvituksen rakentama muu, toinen, jonka toiminta eroaa omasta toiminnastani. Teoksen olosuhteisiin ja ilmapiiriin asettuu tai niitä asuttaa minussa muotoutunut toiseus, en minä omana olemisenani. Näin ollen maailmasuhteet laajenevat olemisen tavoiksi myös esiintyjän egon ja minuuden ulkopuolelle.

3.3.1. *Oma toimijuuteni, figuurin toimijuus*

Aivan *Their Limbs Their Lungs Their Legs* -teoksen prosessin alkuvaiheissa käytimme figuurit-kohtauksen toimijoista termiä hahmo (*engl. character*). Hyvin nopeasti kuitenkin havaitsimme hahmo-sanat kantavan mukanaan

tietylnaista latausta, joka ei tuntunut sopivan niihin olioihin, jotka ilmenivät teoksen maailmassa. Hahmo määreenä oli jotenkin liian konkreettinen ja rooliin viittaava. Pyrimme löytämään olioitamme osuvammin kuvaavan termin voidaksemme muodostaa selkeämpää käsitystä heistä ja heidän toimijuuksistaan. Oliot nimittäin tuntuivat jatkuvasti pakenevan olemisensa luonteen määrittelyä. Tuntui tarpeettomalta kuvata heitä ihmisistä irrallisiksi tai lokeroida heidät hahmoiksi, joita me esiintyjinä esitämme.

Eesitysdramaturgimme Perin ehdotuksesta ryhdyimme käyttämään olioista figuuri-termiä. Figuuri tuntui olevan sopivan abstrakti ja laaja käsite, eikä siihen liittynyt ajatusta esiintyjän toimijuudesta tai “minuudesta” olion taustalla. Figuuri-määreen kautta oliot näyttäytyivät itsenäisinä, omaa valitsemisen mahdollisuuttaan käyttävinä toimijoina.

Opinnäytteessään Niiniketo tekee seuraavan oivalluksen: “Koska olen olemistani aina tilanteissani, olemiseni on aina osa esiintymisessäni. Ja esitys puolestaan on kommunikaatiota, joka on osa olemiseni avautumista. Olemista ja esittämistä ei siis mielestäni voi irrottaa toisistaan.” (Niiniketo 2015, 44). Havaitseen saman omassa taiteellisessa lopputyössäni: Minuuteni, olemiseni, irrottaminen figuurista ja sen olemisesta ei ole mahdollista, sillä en voi kadota kehostani tai omasta läsnäolostani. Tästä huolimatta pohdin, voisinko kuitenkin hahmottaa eron oman toimijuuteni ja figuurin toimijuuden välillä? Mikäli lähestyisin maailmasuhteiden laatuja figuurin näkökulmasta toisella tavalla kuin omastani, näyttäytyisikö olemisemme ja esittämismme toisistaan erillisinä?

Ajattelen minuuden ja itseni esittäminen muodostuvan tietynlaisen “pudotetun olemisen” estetiikan kautta, joka on rakentunut kulttuuristen ja institutionaalisten vaikuttimien alaisena. En voi teoksen puitteissa olla pelkkää omaa olemistani, sillä teoksen maailma ei ole sama kuin minuuttani ympäröivä todellisuus, reaali maailma. En ole koskaan teoksen, minkä tahansa teoksen, ilmapiirissä minä, vaan Niinikedon ehdottaman termin mukaan “esiintyjänä minuna olemista” (Niiniketo 2015, 35). Tästä syystä toimintani teoksessa ei voi koskaan näyttäytyä tunnistettavana omaksi toiminnakseni. Vaikka oma persoonani ja maailmankuvani vuotaakin toimintaani teoksessa, olen esiintyessäni aina roolissa.

Their Limbs Their Lungs Their Legs -teoksessa esiintyjästä irrallisten elementtien kuten valon, puvustuksen ja äänen synnyttämät olosuhteet loivat sellaista latautuneisuutta ja virittymistä tilaan, jonka vaikutuksessa “pudotettu oleminen” tai “esiintyjänä minuna oleminen” eivät tuntuneet mahdollisilta olemisen ja toimimisen tavoilta. En missään tämän teoksen vaiheessa tai kohtauksessa esiinny omana olemisenani, minuutenani. Toimijuuksien ero ei siis muodostukaan minuna-olemiseni ja figuurin olemisen välille, vaan figuurin ja muiden, kannateltujen olemisen tapojen välille. Toimijuuksien ominaisuudet ja valinnat muodostuivat niiden maailmaan suuntautumisen laatujen kautta. Niiden pohjana toimii toki oma olemiseni ja läsnäoloni, mutta häivytettynä. Oman tietoisesti persoonani etäännyttäminen mahdollistaa toimijoiden ja olioiden erityisyyden nousta ensisijaiseksi maailmassa olemisen laaduksi. Ne ilmenevät suhteessa maailmaan ja toisiinsa olematta minä tai minun esittämäni jokin.

Niiniketo kysyy tekstissään, määrittykö minuus maailman määrittäessä, jos minusta tulee minä vasta suhteessa maailmaan (Niiniketo 2014, 43).

Ajattelen, että maailman määrittäessä *suhteeni* maailmaan määrittäyty, joka ilmenee olemisessäni tapahtuvana muutoksena. Näin määrityn, ja minussa ilmenevät toimijuudet määrittävät, jatkuvasti uudelleen maailmaan suhteessa olevan olemiseni, toimintani ja valintojeni pohjalta. Lisäksi jokainen teoksen moniin maailmoihin asettunut, virittäytynyt ja niitä asuttava toimija määrittäyty ja asettuu aina suhteeseen sitä edeltäviin ja sen jälkeen tuleviin toimijoihin. Esiintyjäntyyön ydin näyttäytyy minulle tässä maailmaan suuntautumisen ja suhteutumisen laatujen esiintuomisessa ja ilmentämisessä.

4. STRATEGIOISTA

Olen pyrkinyt avaamaan ja syventämään ymmärrystäni maailman ja teosmaailman käsitteistä sekä niihin liittyvistä asettumisen ja virittäytymisen kysymyksistä. Luotuani pohjaa ajattelulleni, haluan vielä löytää konkreettista maastoa teoksen maailmasuhteiden tarkastelulle. Siksi tutkinkin tässä osiossa mahdollisia strategioita, joilla teoksen maailmaan asettumista ja virittymistä voisi lähestyä. Otan esimerkkinä omasta kokemuksestäni, mutta pyrin laajentamaan pohdintaani myös yleisemmälle tasolle. Toivon tämän toimivan kädenojennuksena esiintyjäntaiteelle; perustaksi myös muille kuin itselleni hahmottaa esiintyjyyteen liittyviä työskentelystrategioita.

Teoksen maailma määrittyy sen toimijoiden suhteista muodostuviin tunnelmiin tai vaihtoehtoisesti todellisen maailman ja siitä lainaavan erityisyyden välisyyksiin. Tämä välisyys vaikuttaa olevan se paikka, jossa esiintyjä työskentelee. Maailman näyttäytyminen ja näkyväksi tuleminen ovat riippuvaisia siitä, miten esiintyjä asettuu maailmoihin ja niiden välille. Työskentely tapahtuu jatkuvasti määrittelemisen rajapinnalta käsin: onko tämä yhä teoksen maailmaa vai jotain siitä irrallista, sinne kuulumatonta? Onko tämä sisällä vai ulkona? Esiintyjän toiminta vahvistaa, tarkentaa, kysyy ja tarvittaessa rikkoo teoksen maailmalle asetettuja määreitä.

On toki itsestään selvää, että jokainen produktio käy läpi omanlaisensa erityisen prosessin, jossa vaaditaan tietynlaisia toimimisen tapoja ja ympäristöjä. Ei voida siis määrittää yhtä tai kahta toimivaa strategiaa, jotka istuisivat jokaiseen prosessiin, muttei myöskään strategioita, jotka toimisivat läpi yhden kokonaisen teosprosessin. Esityksen luomisessa on useita vaiheita, joissa esiintyjältä vaaditaan kykyä työskennellä vasta kehitteillä olevan teosmaailman äärellä. Vastaavasti esityskaudella, jo määritellyn maailmallisuuden raameissa tarvittavat työkalut voivat olla täysin toisenlaisia. Teos usein myös rakentuu sisäkkäisistä maailmoista ja olemisista, jolloin vaaditaan erilaisia strategioita ja valintoja. Pyrin kirjoittaessani ottamaan huomioon nämä olosuhteiden moninaisuudet. Jotta pohdintani kiinnittyisi konkretiaan, käytän taiteellisen lopputyöni teosprosessia esimerkkinä tilanteesta, joissa mahdolliset maailman asettumisen strategiat ja niiden kautta nousseet kysymykset ovat olleet läsnä omassa esiintyjäntyössäni.

4.1. SANAT JA KIELI

A book holds words. Words hold things. They bear meanings. A novel is a medicine bundle, holding things in a particular powerful relation to one another and to us.

(Ursula K. Le Guin, 1988)

Teosmaailmaan asettumisen strategioista tulee ensimmäisenä mieleeni sanat. Sanat ovat minulle rakkaita, selittäviä, tartuttavia: Kuvittelun ja ihmettelyn, paikantamisen ja kiinnittämisen, syventämisen ja kirkastamisen välineitä. Sanat ovat latautuneita, vivahteikkaita, lihallisia. Niiden muodot tarjoavat portteja kokemukseen, uppoutumiseen. Kokemus muuttuu sanojen muuttuessa. Toiminta muuttuu kokemuksen muuttuessa. Toiminnan muuttuessa maailma muuttuu tai tulee näkyväksi.

Sanoja vaihtamalla ja kokeilemalla, viilaamalla ja kiteyttämällä voidaan tarkentaa ja syventää sävyjä ja siten rajata maailmaa ja siinä toimista halutunlaiseksi. Synonyymit ja lyyrisyys toimivat määrittelyn työkaluina. Kuvailevat sanavalinnat kutkuttavat mielikuvitusta, tarjoten mahdollisuuden tulkita ja leikkiä niissä. Lattialle menemisen sijaan voi *valua* tai *maatua*. Katsomisen sijaan voi *koskettaa* tai *silittää* katseella.

On toiminnan laadusta riippuvaista, millä tavoin sanoja ja kirjoittamista voidaan käyttää toiminnan ohjaajana. Tanssissa esimerkiksi scorejen eli toimintakäsikirjoitusten tekeminen on yleisesti käytössä oleva työskentelyä rajaava työkalu. Scorella voidaan asettua vahvasti konkretian ja praktiikan yhteyteen tai vaihtoehtoisesti pyrkiä kuvaamaan tunnelmaa: Score sanoittaa aktiivisuuden tai passiivisuuden laatuja, suuntia ja tasoja, mutta voi myös rakentua omaksi itsenäiseksi teoksekseen, jonka tehtävänä on kerrosta, laajentaa tai syventää toimintaa.

Sanoilla voidaan siis tuoda näkyväksi mielikuvia, jotka eivät välttämättä näy konkreettisesti toiminnassa, vaan tarjoavat mielellisen ja kielellisen leikin paikkana esiintyjälle. Jos esimerkiksi kuvittelen liu'uttavani sisäisyyttäni

ulkoisuuttani vasten, luo se praktiseen toimintaani kerroksen, joka voi olla ulkoisesti havaittavissa, mutta pakenee määrittelyä. Samalla se kuitenkin avaa teoksen maailmallisen erityisyyden nähtäväksi ja koettavaksi.

En näe sanojen avulla maailmaan asettumista maailman kuvailuna tai selittämisenä. Sanat hyvin harvoin ovat riittäviä kuvaamaan kehollisia kokemuksia, latauksia, erilaisia painaumuksia ja kevenemiä, joita teoksen maailma tuottaa kokijalleen ja toimijalleen. Jokin jää aina vajaaksi. Sanojen asettelu asettaa maailmaan, tai kuten feministi ja kulttuurintutkija Sara Ahmed ehdottaa: Sanat muuttuvat maailmoiksi (Ahmed 2017, 59).

Their Limbs Their Lungs Their Legs -teoksessa sanat ja kieli olivat maailmaan asettumisen strategianani erityisesti noseshower-kohtauksen alussa. Siinä siirryimme ja muunnuimme figuurit-kohtauksen jäljiltä joksikin muuksi, toiseksi. Muutos, sen rajalla häilyminen ja lopulta peruuttamattomasti sen saavuttaminen nousivat minulle kohtauksen alun tärkeimmiksi attribuuteiksi. Hetken laaduista puhuttaessa käytimme usein sanaa *decay* eli maatuminen, lahoaminen tai hajoaminen. Myös kommunikointi nenäkannun välityksellä oli yksi työskentelyämme määrittävistä ajatuksista. Virittäytyäkseni näihin mielikuviin, tähän maailmaan, kirjoitin oman toimintani tueksi alla olevan tekstin, scoren. Sen sanat valikoituivat niiden luoman tunnelman ja ilmapiirin vuoksi. Ne puhuivat samaa kieltä kuin toimintani, vahvistivat ja toivat näkyville sen värit ja niiden sävyt: maatuivat ruskeat, keltaiset ja vihreät.

*Kehoni ulkonema, minusta irrallinen, minuun kiinnitetty, kiinnittyvä
Sarvi, torvi, joka ääneni välittää.
Ymmärrettäväksi välittää.
Välissämme.*

*Tämä ulkonema, uloke johdattaa kohti maan maatuvia kerrostumia.
Käpristyneitä kaarnoja, kuolleita lehtiä, kuoriaisten hylättyjä kitiinikehoja,
mätäneviä juurakoita.
Ja samalla kohti kaikkea kasvavaa.
Kaikkea uutta, kohti avaraa kiertyvää uutta.
Kaikki hajoaa ja kasaantuu uudeksi yhtä aikaa.
Toisistaan riippumatta ja toisistaan riippuvaisina.*

*Tarkastelen tätä ja täältä teitä.
Maatumiseni on miellyttävää;
sulan ja kiinteydyn osaksi lämpimänä möyryävää maan massaa.
Asettaudun kodiksi tänne ja tarkastelen täältä teitä.
Muutokseni on nautinnollista;
piirryn tarkkarajaisesti vasten kohtaamiani pintoja
tapahdun ja annan kaiken tapahtua.*

*Minä hengitän näiden kerrostumien läpi viestini teille.
Viestini maatuwasta
Lauluni maatuwasta, maatumisesta.
Pulppuan ja pulpahtelen, korisen ja kohisen.
Minä muutun maaksi ja maa muuttuu minuksi tai joksikin muuksi, ihan
toiseksi.*

*Olen sittenkin (tai edellisten vaiheiden johdosta) aalto.
Olen aalto ja kiihkeänä rummuttava rytmini pääsee ilmoille liikkeessäni.
Tullessaan kuulluksi kiihkoni laantuu keinuttavaksi kohinaksi.
Se yhtyy yhdeksi muiden kiihkojen kanssa ja muotoutuu
kokonaisvaltaiseksi kehtolauluksi.*

*Me uudet, me vanhat, me maasta muotomme ottaneet olemme yhdessä,
mutta omiamme.
Itsejämme.
Meillä on jokaisella viesti, tapahtuma, joka itsestämme purkautuu
nähtäväksi.
Minä puran kiihkoni, jännitteeni, rytmini sykäyksittäin ja pitkään.
Niin pitkään, kun vain voin, viimeiseen asti.
Venyttän jännitettä ja muunnun hiljalleen jälleen uudeksi, toiseksi.
(Purhonen työpäiväkirja, 15.2.2019)*

4.2. LÄHDEMATERIAALIT JA NIIDEN HYÖDYNTÄMINEN

Erilaiset teosprosessin aikana tutkailtavat tekstit voivat palvella moninaisin keinoin. Ne kehystävät tekemistä mahdollistaen työskentelyn kurottaa teoksen konkretiasta pidemmälle muihin taidekentällä tai yhteiskunnassa läsnä oleviin diskursseihin. Ne voivat myös synnyttää työskentelylle uutta sanastoa tai toimia mielikuvittelun alustana. Teksteillä voi rakentaa yhtenäistä perustaa työryhmän ajatuksille ja toiminnalle tai tarjota yksilölle mahdollisia reittejä ja raameja, joilla asettua teosmaailmaan.

Their Limbs Their Lungs Their Legs -teoksen rakentumisen alkuvaiheessa luimme erilaisia tekstejä aiheista, jotka Lean ja Perin mielestä saattaisivat laajentaa tai ohjata ajattelua suhteessa työhömmme. Tutkimme tekstejä muun muassa Ursula K. Le Guinilta, Lisa Nelsonilta ja Jane Bennetiltä sekä sivusimme Didier Anzieun ajatuksia *skin egosta* ja jaetusta ihosta. Tekstejä ja vaihtoehtoja niihin syventymiseen oli runsaasti, emmekä lopulta valinneet niistä mitään yhteisen työskentelymme pohjaksi tai näkökulmamme suuntaajaksi. Kirjallisista lähdöistä nousseiden ajatusten hyödyntäminen ja siirtäminen työskentelyyn oli jokaisesta yksilöstä itsestään riippuvaista, vapaaehtoista. Jokaisella oli näin ollen mahdollisuus tarttua - tai olla tarttumatta - juuri niihin teksteihin ja ajatuksiin, jotka resonoivat omassa työskentelyssä.

Itselleni merkittäviksi teksteiksi nousivat Ursula K. Le Guin ”The Carrier Bag Theory of Fiction” sekä Marc Lafrancen pohdinta Didier Anzieun käsitteistä *skin ego* ja jaettu iho. Niihin nojaten kykenin asettamaan omalle toiminnalleni, virittymiselleni ja olemiselleni raameja, jotka auttoivat hahmottamaan ja luomaan teoksen maailman toimintaperiaatteita. Seuraavaksi avaan näiden konkreettisten esimerkkitekstien kautta, kuinka kirjallisen ennakkomateriaalin ajatuksia voi käyttää teosmaailmaan asettumisen strategiana.

4.2.1. *The Carrier Bag Theory of Fiction*

Ensiksi pureudun Ursula K. Le Guinin tekstiin “The Carrier Bag Theory of Fiction” (1988). Lyhyessä esseessään Le Guin esittää vaihtoehtoisen historian tulkinnan ihmiskunnan ensimmäisestä työkalusta. Le Guin leikkii ajatuksella, jossa aseiden sijaan ihmisen evoluutio ja siten koko kulttuurinen rakenne perustaisikin itsensä ajatukselle säiliöstä, astiasta. Historian rakentuminen aseelle ja sitä kantavalle sankarille on määrittänyt ihmiskuntaa ja sen kertomia tarinoita ja alistunut (miehisen) sankarillisuuden kertomuksen vahvistamiselle. Tämän vuoksi yleinen kerronnan narratiivi rakentuu suoraviivaiseksi konfliktin tai konfliktien ympärille kiertyväksi sankaritarinaksi. (Le Guin 1988, 150-152.)

Säiliö taas on jotakin, joka säilyttää, varastoi ja pitää sisällään asioita. Se on arkinen työkalu, jota ihminen on vuosituhansien ajan käyttänyt kuljettamiseen ja keräämiseen. Verrattuna arkipäiväiseen keräämiseen ja säilömiseen, jännittävät metsästyksen, tappamisen ja sankaruuden ympärille kietoutuvat hetket ovat olleet yksittäisiä, harvinaisia tapahtumia. Silti ne ovat saaneet läpi ihmisyyden historian merkittävästi tilaa. Le Guin ehdottaakin tämän narratiivin kääntämistä pääläelleen. Tarinoista riisuttaisiin tarve sankaruudelle, tarve suoraviivaisuudelle, tarve konfliktille, mutta myös tarve harmonialle. Harmonian tai konfliktin sijasta tarinoiden tarkoitus ja päämäärä voisikin olla jatkuva prosessi, kehkeytyminen. (Le Guin 1988, 149 ja 153.)

Ursula K. Le Guinin ajatukset resonoivat minussa esitysprosessimme aikana. Aloin hahmotella niiden pohjalta toimintaympäristöni rajoja, erityisesti suhteessa teoksemme ensimmäiseen osioon, figuurit-kohtaukseen. Le Guin ehdottaa, että sankareiden sijaan tarinoissa olisikin vain ihmisiä ja että konfliktin sijaan tarinat voisivat rakentua säiliöstä löytyville loputtomille alueille, initiaatioille, muodonmuutoksille ja käännöksille (Le Guin 1988, 153). Tätä ajatusta jatkaen pohdin omaa olemistani teoksessa. Kuinka suhtaudun ympäröivään ja muihin tätä maailmaa asuttaviin? Mitä jos esityksessä tai sen rakentamassa teosmaailmassa olisikin sankarien, protagonistien, sijaan olioita tai toimijoita, jotka pakenevat ja väistävät olemassaolonsa määrittelyä ja valtarakennelmia? Mitä jos toiminta ei rakenna narratiivia, jossa toimija

(minä) olen keskiössä, vaan jossa asiat nousevat nähtäviksi ja koettaviksi päättymättömässä jatkumossa, jota maailman toimijat asuttavat ja todistavat?

Le Guin ehdottama jonkinlainen toiminnan jännitteettömyys kiehtoi minua: Teoksen maailma säiliönä, joka sisältää loputtomasti alkuja, mahdollisuuksia ja tартtumia. Minusta figuurit-kohtaus vaati jatkuvaa uudelleenmäärittelyä ja -kysymistä, johon Le Guinin ajatukset olivat vahvasti yhteydessä. Lähestyin kohtausta näkökulmasta, jossa maailmassa ilmenevät kohtaamiset tapahtuivat aina kuin ensimmäistä kertaa. Näin ollen kykenin tarttumaan teoksen olosuhteet sisältävästä, teosta rajaavasta säiliöstä, jatkuvasti uusiin mahdollisuuksiin ja hetkiin.

Ajatus sankarin, jota tulkitsin esiintyjän tietoisena minuuden ja egon näkökulmasta, häivyttämisestä rakensi myös osaltaan teoksen maailman erityisyyttä. Kuten sankari, joka tarvitsee jalustan itselleen (Le Guin 1988, 153), myös esiintyjänä kaipaen usein vahvistusta nähdyksi tulemisestä. Tämä tarve ei voi kuitenkaan palvella toimintaa määrittävänä tekijänä teosmaailman sisällä, sillä se noudattaa toisenlaista, todellisuuden tarpeista kumpuavaa toimintaperiaatetta. Näin ollen hahmottaakseni teoksen maailmaa, pyrin hälventämään itseni pois toiminnan määrittäjänä ja hallitsijana. Tämä päti myös figuurini vaikutukseen ja valtaan. Ajattelin figuurin olevan toimija tasa-arvoisesti muiden maailmaa asuttavien kanssa, ilman tarvetta hallita tai aktiivisesti rakentaa yhteyksiä asioiden välille. Tällaiset toimintaa rajaavat raamit ja tehtävänannot siitä, miten teoksen olosuhteiden sisällä toimitaan ja kohdataan toisia, rakentavat ymmärrystä teoksen maailmasta.

4.2.2. Didier Anzieu ja jaettu iho

Avaan seuraavana ranskalaisen psykoanalyytikko Didier Anzieun ajattelua lapsen tietoisesta mielen ja minuuden rakentumisesta ja näiden pohdintojen vaikutuksesta teosmaailman rakentamisen prosessilleni. Anzieu ehdottaa ruumiin ego (*engl. body ego*) käsitteen rinnalle tai sitä syventämään ihoegon (*engl. skin ego*) määritelmää. Anzieun esittää, että *skin ego* osoittaa lapselle eron hänen ja muun maailman välillä, myös suhteessa hänen psyykeeseensä.

Se palvelee egon korvikkeena siinä ihmisen kehitysvaiheessa, jossa tietoinen ajattelu ja ego eivät ole vielä kehittyneet. Lisäksi Anzieu tarjoaa näkökulman *skin egoa* edeltävälle vaiheelle lapsen kehityksessä, jonka hän määrittää jaetuksi ihoksi (*engl. shared skin*). (Lafrance 2013.)

Anzieun ajatuksissa teosmaailman määrittelyprosessiani palveli erityisesti jaetun ihon käsite. Ennen kuin lapsi kykenee hahmottamaan itsensä muusta maailmasta rajautuvana yksikkönä, hän kokee kohtaamansa ärsykkeet eräänlaisen fantasian (*engl. phantasy*) kautta. Lapsi ei vielä tunnista oman ihonsa rajoja vaan kokee hoitajansa ihon osana omaa olemistaan. Lapsen keho ikään kuin laajenee kokemuksellisesti sen fyysisiä kehyksiä pidemmälle. Hoitajan kehosta ja ihosta tulee lapsen ruumiin ja kokemusmaailman jatke, jonka kautta tutkailla ympäröivää. Jotta lapsi voi saavuttaa yksilöllisen ihonsa ja psyykeensä eli yksilöllisen persoonansa rajat, on tästä jaetun ihon ja ruumiin jatkeen fantasiasta luopuminen kuitenkin välttämätön prosessi. (Lafrance 2013.)

Their Limbs Their Lungs Their Legs -teoksen prosessissa kehon laajentamisen ja jakamisen kysymykset nousivat useasti esiin, erityisesti suhteessa puvustukseen. Prosessin aikana Corinna visioi lavasteita, jotka voisivat toimia asuina ja asuja, jotka voisivat toimia kehon jatkeina. Figuuritkohtauksessa meillä olikin yllämme asut, joissa oli ulokkeita, erilaisia lisäosia tai ne liioittelivat jonkin ruumiinosan kokoa. Kaikissa niissä oli mahdollista tuottaa laajempaa, normaalin ihmiskehon ulottuvuudesta poikkeavaa liikettä. Keskustellessamme näistä puvuista ja niiden merkityksestä, käytimmekin usein ilmaisua *extension of the body*, kehon laajennus tai uloke. Puku, asu tai ehkäpä jopa sen määrittelemä figuuri tarjosi mahdollisuuden esiintyjänä laajentua oman itsensä, oman ihonsa rajojen ulkopuolelle.

Hahmottelimme niitä tarpeita, joita eri figuureilla oli liikkumisen suhteen: Kuinka puvut voisivat vastata tähän tarpeeseen ja kuinka ne saattavat rajoittaa sitä? Asut määrittivät ja loivat liikekieltä, jonka vakiintuessa alkoivat myös toiminnan säännöt ja määreet vakiintua. Toiminta ja puvustus kävivät ikään kuin dialogia ehdottaen ja määrittäen toinen toisiaan. Tämä taas tarkensi sitä, millaiseksi teosmaailma muotoutui, joka taas informoi lisää ja tarkemmin uutta toimintaa. *Their Limbs, Their Lungs Their Legs* -teoksen

tapauksessa voidaankin selkeästi havaita puvustuksen määrittävyys suhteessa siihen, miten teosmaailma näyttäytyy ja muotoutuu.

Laajensin jaetun ihon ajatteluni minun ja figuurini välille. Päätelin, ettei puku irrallaan kehostani, esimerkiksi henkarissa, ei ole puufiguuri, enkä minä ilman asua näyttäydy tässä "roolissa". Täten jokin näiden elementtien välisyydessä rakentaa ja luo sen, mikä näyttäytyy lopulta puufiguurina. Ajattelin asun olevan ikään kuin minun ja puun välinen jaettu iho, jota me yhdessä asutamme ja jonka kautta toimintamme nousee näkyväksi. Näin myös toimijuuteeni muodostui selkeämpi taso suhteessa siihen, kuka toimii, sillä jaetun ihomme kautta tekeminen muodostui dialogiksi minun ja puufiguurin välille.

Figuurini näyttäytyi minulle pitkään yksinäisenä ja erillisenä suhteessa muihin maailmassa eleleviin toimijoihin. Pääosin se aiheutui pukuni synnyttämästä näkörajoitteesta. En kyennyt havainnoimaan ympäristöäni kokonaisuutena, vaan pelkästään pienenä, silmien korkeudelle rajautuvana alueena. Näin ollen minun oli mahdollista reagoida ainoastaan sellaiseen toimintaan, joka oli suoraan näkökenttäni edessä. Tämä haaste ohjasi minut jälleen jaetun ihon äärelle, sillä ihoon käsitteenä liittyy vahvasti aistiminen. Iho tuntee paineen ja lämpötilan vaihdokset, ilmavirtaukset, kivun ja kosketuksen. Miten voisin esiintyjänä tuntea muiden figuurien ja toimijoiden ihojen kokemat aistimukset ominani? Kuinka ulottaa havainnointi itsestäni laajemmalle?

Koko teos alkoi suuren laskuvarjon peittäessä näyttämön ja meidät. Hyvin konkreettisella, banaalillakin tavalla tämä varjo alkoi näyttäytyä minulle figuurien yhteisenä, jaettuna ihona, jonka kautta he kommunikoivat toisilleen. Kun Anni keräsi kankaan pois päältäämme, pidin kiinni ajatuksesta, että varjo jäisi kuin verkostoksi välillemme. Figuuereita yhdistäisi siis muisto, kokemus tai fantasia yhteisestä ihosta, aivan kuin lasta ja hänen hoitajaansa. Vaikken kyennytkään havainnoimaan katseellani muiden figuurien toimintaa ja siten suhteutumaan siihen, ajattelin jakavani jatkuvasti ihon heidän kanssaan ja kokevani, aistivani maailmaa myös heidän välityksellään. Samaa logiikkaa toteutin myös suhteessa tilan objekteihin kuten muovikasveihin ja tekokiviin.

Näin maailma alkoi muodostua kuvitteellisille ja todellisille ulokkeille elollisten ja elottomien toimijoiden välillä.

4.3. DIALOGI JA SEN PUUTE

Olen jo aikaisemmin tässä opinnäytetyössäni asettanut sanat merkittävään rooliin teosmaailman rajaamisessa ja näkyväksi tulemisessa. Sanat muovaavat esiintyjän suhdetta toimintaansa, muihin toimijoihin sekä vallitsevaan olosuhteeseen. Sen lisäksi, että sanat ja kielellisyyden menetelmät voivat toimia yksittäisen esiintyjän toimintastrategiana, ne ovat myös tärkeä väline työryhmän välisessä kommunikaatiossa. Teoksesta ja teoksen prosessista käytetty kieli luo osaltaan raameja teoksen maailmalle. Väitän, että mitä paremmin työryhmän jäsenet kykenevät sanoittamaan tekemiään valintoja ja niiden taustoja, sitä selkeämmäksi yhteinen käsitys teoksen maailmasta ja sen merkityksistä määrittyy. Jakamalla toiminnastaan tai muiden toiminnan havainnoinnista kumpuavia assosiaatioita, voidaan luoda sekä yhteistä kieltä että yhteistä käsitystä rakentuvasta teoksesta ja sen olosuhteista. Samalla on kyse prosessin ja työryhmän tekemien valintojen läpinäkyvyydestä ja siitä, miten valtaa käytetään prosessissa. Seuraavaksi pohdin, kuinka keskustelevuus ja dialogi toimivat esityksen maailmaa määrittävänä strategiana.

Keskustelu tanssijan roolista teosprosessissa tuntuu viimeinkin ohittaneen vaiheen, jossa tanssija nähdään pelkästään esiintyjän tai koreografin vision tulkitsijan roolissa. Tanssijan ammattitaito on moninaisempi ja monisyisempi kokoelma taitoja, joista merkittävimpänä voisi pitää tanssijan kykyä kommunikoida kokemustaan teoksen tapahtumisesta käsin. Tanssija tuottaa ja jakaa tietoa, jonka äärelle muilla työryhmän jäsenillä ei muuten olisi pääsyä. Tieto ei enää siis ole pelkästään hierarkiassa ylhäältä alaspäin, prosessin vetäjältä teoksen toteuttajille annettua, vaan parhaimmillaan vuorovaikutteista ja keskustelevaa; sellaista, jossa esiintyjän tai tanssijan kokemuksen ja tiedon erityisyys otetaan huomioon ja sillä nähdään olevan arvo.

Lainaan Johannes Purovaaran opinnäytetyössään (2017) ansiokkaasti esittelemää Tom Erik Arnkilin ja Jaakko Seikkulan (2005) määrittelyä

monologisesta ja dialogisesta keskustelusta. Monologisessa keskustelussa oikeilla ja väärillä mielipiteillä on selkeä arvo ja ero: Keskustelulta odotetaan lähinnä esitettyjen ideoiden ja ajatusten hyväksyntää tai torjuntaa. Pääasiassa monologinen keskustelu pyrkii määrittämään, kenellä keskustelijoista on valta päättää, mikä on oikein ja mikä väärin. Dialogisessa keskustelussa taas kaikkien näkökantoja tarvitaan, jotta uudenlainen ymmärrys voisi rakentua keskustelijoiden välille. Tämän kaltaisessa keskustelussa pyritään lähestymään keskustelukumppania minä-sinä -suhteen kautta niin, että toinen nähdään toisena "minänä", ei objektina tai roolina, jonka kautta omat toiveet halutaan toteuttaa. Tavoitteena on avautua kohti toista ja toiseuden tunnustamista. (Purovaara 2017, 31-32.)

Tilanteen tai prosessin ei ole välttämätöntä olla matalahierarkkinen, jotta keskustelua voidaan pitää dialogisena. Moniääninen ja kaikki huomioon ottava keskustelu vaatii roolien läpinäkyvyyttä sekä neuvottelua. Se voi toimia myös sellaisissa rakenteissa, joissa jokaisella on selkeästi rajattu roolinsa ja päätösvalta on annettu yhdelle henkilölle. Dialogisuus syntyy siitä, että toisen ammattitaito tunnustetaan ja siitä näkökulmasta esitettyä tietoa pidetään merkityksellisenä (Purovaara 2017, 28). Esimerkiksi esiintyjän positiosta jaetut kokemukselliset huomiot tulisi ymmärtää teoksen merkityksiä määrittävinä lähtökohtina, ei pelkästään työskentelyolosuhteiden kommentointina.

Tiedosta ja sen jakamisesta puhuttaessa ei voida olla puhumatta vallasta. Vallan ja tiedon välinen suhde on kahdensuuntainen: Sillä, jolla on valtaa esimerkiksi tehdä päätöksiä teoksen muodosta, on usein myös enemmän tietoa. Ja kääntäen, se, jolla on enemmän tietoa, tekee usein päätöksiä tiedon pohjalta, ja käyttää täten enemmän valtaa. Jos prosessissa pyritään matalaan hierarkiaan, täytyy myös tiedon olla kaikkien saatavilla. Toisaalta, vaikei työskentelymuoto olisikaan työryhmälähtöinen, vaan valta päätöksenteossa olisi keskittynyt esimerkiksi koreografille, täytyy tiedon kulkea ja tulla kuulluksi kaikkiin suuntiin. Väitän, että vain tällöin työryhmän taiteellisesta ja älyllisestä potentiaalista voidaan saada kaikki irti.

Valta ja hierarkia eivät käsitteinä lähtökohtaisesti ole negatiivisia, vaikkakin niihin liittyy usein vaikeuksia ja epämukavuuksia. Teosprosessista riippuen

tarvitaan erilaisia vallankäytön muotoja, ja mikäli niistä ollaan selkeitä ja niistä kyetään neuvottelemaan – ja tarvittaessa uudelleenneuvottelemaan – ne voivat rajata työryhmälle selkeän kehyksen, jonka sisällä työskentely voi mahdollistua aivan uudellisilla tavoilla. Lisäksi työskentely-ympäristössä vallankäyttöä ja vallankäyttäjää on hyvä tarkastella toisistaan erillisinä asioina. Purovaara (2017, 27) ilmaisee asian mielestäni hyvin: ”Koreografin rooli suhteessa tanssijan rooliin voi olla hyvinkin autoritäärinen, mutta ihminen sen takana ei välttämättä sitä ole.”

Päätöksenteon lähtökohtia ja prosesseja on pidettävä tärkeinä tarkastelun kohteina, mikäli pyritään siihen, että työryhmässä hahmotetaan, mistä positiosta valtaa käytetään ja valintoja tehdään. Tähän liittyvä läpinäkyvyyden käsite on kokemukseni mukaan paljon käytetty, mutta usein epäonnistunut ihanne tai arvo teosprosessissa. Päätöksenteossa, valinnoissa ja vallankäytössä tavoitellaan läpinäkyvyyttä, mutta toistuvasti jää tarkentamatta, mitä sillä itse asiassa tarkoitetaan. Läpinäkyvä ja läpinäkyvyys ovat käsitteinä moniulotteisia ja voivat määrittyä eri ihmisille hyvinkin erilaisin tavoin. Toinen saattaa ajatella olevansa vallankäytössään ja päätöksenteon prosesseissaan avoin ja läpinäkyvä, toisen kokiessa sen väkivaltaisena ja autoritäärisenä toimintatapana. Dialogisuuden pohjana onkin yhteisen sanaston luominen sekä käytettyjen termien, arvojen ja ideaalien purkaminen. Sen lisäksi yhteinen, jaettu kieli auttaa hahmottamaan syntyvää teosmaailmaa rajaamalla ja määrittelemällä sitä. Vaikka jotkin sanat tarkoittaisivatkin eri ihmisille eri asioita, niiden avaaminen keskustelulle auttaa ymmärtämään näkökulmia, joista käsin toiset rakentavat yhteistä teoksen maailmaa.

*4.3.1. Dialogi teosprosessissa *Their Limbs Their Lungs Their Legs**

Seuraavassa esittelen taiteellisen lopputyöni prosessiin liittyvien esimerkkien kautta, miten dialogisuus tai sen puute voivat näyttäytyä työskentelyssä ja teosmaailman hahmottumisen prosessissa.

Their Limbs Their Lungs Their Legs on teoksena erittäin visuaalinen. Valojen, puvustuksen ja lavastuksen lisäksi visuaalisuus ja kuvallinen näkökulma olivat hallitsevina lähtökohtina myös esiintyjäntyöllisessä prosessissa.

Toimintamme teoksen näyttämökuvassa rakentui pääosin sille, miltä asiat näyttivät suhteessa toisiinsa. Kohtauksia, kohtaamisia ja toimintoja aseteltiin yhteen ja yhteyteen tavoitteena saavuttaa visuaalisesti onnistunein kokonaisuus. Tätä toimintatapaa ei suoranaisesti sanoitettu työskentelyssämme, mutta esimerkiksi konkreettinen, tilallinen sijoittumisemme oli monessa kohtauksessa tarkasti määriteltyä. Saimme koreografilta myös hyvin yksityiskohtaisia ohjeita suhteessa toimintaamme. Lea saattoi esimerkiksi näyttää omalla liikkeellään toivottuja laatuja tai liikeratoja.

Kun teos rakentuu kuvan kautta, on esiintyjäntyöllisesti haastavaa muodostaa itselleen dramaturgista kaarta tai suhdetta muihin toimijoihin ilman jatkuvaan dialogia ulkopuolisen havainnoijan kanssa. Kuvan sisältä ei voi koskaan hahmottaa sitä kokonaisuutta, jonka osana on ja toimii. Kuvasta ulos astuminen ei myöskään voi tuottaa tyydyttävää käsitystä tilanteesta, sillä tällöin kokonaiskuvasta uupuu yksi toimija. Jotta kaikille syntyy yhtäläinen ymmärrys rakentuvasta teosmaailmasta, täytyy kuvan sekä ulko- että sisäpuolelta jatkuvasti tuottaa ja jakaa tietoa. Miltä asiat näyttävät tai tuntuvat ja minkälaisia assosiaatioita niistä herää? Millaisten asioiden, mielikuvien ja tehtävien kanssa esiintyjä työskentelee ja miten ne rakentuvat teosmaailmaa ja olemista tukeviksi lähtökohdiksi?

Kun nämä näkökulmat asetetaan tasa-arvoisesti rinnakkain, hahmotetaan, keskustelevatko ne keskenään: Onko kokemus tapahtumien laadusta sama kuin millaisena se näyttää vai tuottaako se täysin päinvastaista informaatiota. Mikäli tällaista kahdensuuntaisuutta ei synny, vaan toimimista esimerkiksi ohjataan pelkästään ulkoa käsin, esiintyjien omien kokemusten tai assosiativisten havaintojen jäädessä huomiotta, joutuu esiintyjä ikään kuin sokkona metsästäämään haluttuja laatuja ja esteettisiä valintoja, ymmärtämättä mihin hänen toimintansa on suhteessa. Jos esiintyjän tarjoamat toimintaehdotukset irrotetaan hänen työskentelynsä sisäisestä kontekstista ja valitaan teokseen pelkästään siitä näkökulmasta, miltä ne näyttävät, on vaikea syventää tekemistään. Miten löytäytyä ulkokohtaisesti

toivotun muodon äärelle, jos toiminta ei enää ole liitoksissa niihin henkilökohtaisiin tehtävänantoihin, joista se on peräisin? Esiintyjän toimijuus kaventuu, kun uudet ehdotukset eivät suhteudu ymmärrettyyn kontekstiin, vaan muuttuvat arvauksiksi ja riippuvaisiksi annetusta palautteesta.

Mikäli siis ymmärrän teoksen maailman raamit ja määreet, on minun helppo asettaa toimintani suhteeseen niiden kanssa ja valita, mikä tukee tekemistäni teoksen olosuhteissa. Mikäli en kuitenkaan ymmärrä, mitkä attribuutit maailmaa rajaavat, häilyn vaihtoehtojen välillä kykenemättä tekemään lopullisia ratkaisuja.

Esimerkki tällaisesta tilanteesta on *Their Limbs Their Lungs Their Legs* -teoksen ensimmäisen kohtauksen figuuriasuni: Puku rajoitti näkökenttääni merkittävästi niin, etten kyennyt hahmottamaan kohtauksen tapahtumia kokonaisuutena tai reagoimaan ehdotuksiin, jotka ilmenivät näkökenttäni ulkopuolella. Tämä olosuhde synnytti toimintaani tietynlaisen sävyn, jota voidaan pitää joko osana esityksen maailmaa (eli hahmoni on jollain tasolla eristyksissä muista ja muiden toiminnasta, jolloin rajoitteesta muodostuu osa hahmon ominaislaatuisuutta) tai sitten se on praktinen ongelma, joka on syytä ratkaista puvustusta muuttamalla. Teoksen maailman raamien tai visuaalisen kokonaiskuvan hahmottaminen olisi auttanut minua tekemään päätöksen itsenäisesti, mutta nyt olin riippuvainen ulkoa annetusta palautteesta, joka taas oli luonnollisestikin irrallinen kokemuksestani ja liitoksissa vain tuottamaani toimintaan.

Kyse ei tavallaan ole edes kuvallisen työskentelyn haasteista, vaan siitä dialogisuuden tasosta, jolla teoksen lähtökohtia ja teemoja jaetaan. Kun esiintyjällä on käsitys siitä, minkä ajatusten ympärille teosmaailma rakentuu, voi hän tehdä ehdotelmia ja valintoja huolimatta siitä, ettei täysin hahmota kokonaiskuva. Esiintyjä voi kiinnittyä ja ankkuroitua annettuihin diskursseihin ja työskennellä niistä käsin tai suhteessa niihin. Mikäli tieto ei tule jaetuksi, jää esiintyjä väistämättä teoksen ja teosmaailman rakentamisen ulkopuolelle.

Tämä oli merkittävä haaste taiteellisen lopputyöni prosessissa ja määrittä toimimistani esiintyjänä. Emme nimittäin koskaan syventyneet niiden

perusteiden tasolle, joiden päälle teos ja teoksen maailma rakentuivat. Lopullista selkeyttä siitä, mistä teoksessa oli kyse tai mitä se käsitteli, ei siis syntynyt. Esityksessä oli varmastikin useita tasoja ja merkityksiä jokaiselle työryhmän jäsenelle henkilökohtaisesti, mutta emme määritelleet teosta ja sen teemoja yhteisesti jaetulla tavalla. Työskentely tuntui muuttuvan värityskuvan värittämisiksi silmät ummessa: Koska en täysin hahmottanut sitä kokonaiskuvaa, jonka kanssa olin työskentelemässä, tein ratkaisuja ja valintoja vain hyvin henkilökohtaisesta teosmaailman ymmärryksestäni käsin. Vasta kohtauksen tai harjoituksen loputtua palautteenannon yhteydessä sain käsityksen siitä, oliko osunut teoksen maailman rajojen sisäpuolelle vai en.

Kun toimijuuteni on riippuvaista saamastani palautteesta, merkittäväksi nousee tapa, jolla palautetta annetaan. Ohjeistuksen kommunikointi yhteisen sanaston ja kielenkäytön tasolla auttaa hahmottamaan niitä raja-arvoja, joiden sisällä työskennellä. Mikäli palaute annetaan skaalalla hyvä-huono tai kyllä-ei, ei esiintyjä voi ymmärtää oliko hän hiukan ohi toivotusta tunnelmasta vai täysin toisessa olemisen tavassa. Näin ollen esiintyjä jää ilman työkaluja, joilla rajata ja kirkastaa tekemistään suhteessa toivottuun teosmaailmaan.

Lopputyöprosessissa keskustelu kääntyi monologiseksi, jolloin jakamamme huomiot ja assosiaatiot määrittyivät oikeiksi tai vääriksi suhteessa siihen, olivatko ne koreografin näkökulmasta relevantteja, teoksen maailmaan kuuluvia havaintoja. Tieto ja valta asettuivat Lealle. Kun informaatio ei tullut jaetuksi, katosi myös läpinäkyvyys päätöksenteosta. Koreografina Lea näki teoksen vahvana visiona, muttei onnistunut kokemukseni mukaan kommunikoimaan kielen ja konkretian tasolla sitä muulle työryhmälle. Käsitykseni teoksen maailmasta ei voinut saavuttaa hänen käsitystään, sillä minulla ei ollut pääsyä saman tiedon äärelle. Lopulliseen esitykseen valitut tapahtumat ja jopa liikkeet irtaantuivat oman tutkailuni kontekstista, sillä kokemusten ja assosiaatioiden jakamiselle ei löytynyt aikaa tai annettu arvoa.

Lea määritteli työskentelytapansa intuitiiviseksi ja koki tekemiensä päätösten lähtökohtien jäljittämisen haastavaksi. Ajattelisin kuitenkin, että jo pelkästään oman työskentelyn hahmottamisen kannalta olisi hyödyllistä myös koreografille kyetä sanoittamaan omaa valitsemisen ja päätöksen tekemisen

prosessiaan. Mielestäni asioiden ääneen sanoittaminen rakentaa ajattelua. Jotta ajatus tulee näkyväksi tai kuulluksi, täytyy sille valita jokin muoto, jokin sitä kuvaava kielellinen paikka. Tällöin on aina kyse valinnasta, joka määrittää ja konkretisoi kuvaamaansa asiaa. Yhdessä luodulla kielellä - kielellä, jossa kokeillaan, vahvistetaan, hylätään ja valitaan sopivia sanoja, luodaan samalla maailmaa, joka tulee kielen ja keskustelun kautta yhteisesti jaetuksi ja koetuksi.

Sisäisten ja ulkoisten havaintojen jakamisen lisäksi ohjeistamisella ja palautteenannolla on siis iso rooli teoksen maailman rakentumisen kannalta. Käytettyjen termien tulisi olla yhteisesti ymmärrettyjä ja teoksen maailmalle ominaisia. Olisinko ymmärtänyt merkityksiä lopputyössäni tarkemmin, jos olisin voinut nähdä sen, mitä Lea näki? Olisiko toimintani voinut saavuttaa täyden potentiaalisuutensa, jo olisin hahmottanut, mihin diskursseihin ja muihin maailmoihin olimme yhdessä kiinnittymässä? Harmillisesti en kuitenkaan osannut sanoittaa näitä kokemiani hankauksia prosessin aikana, vaan vasta ajallisen etäisyyden päästä.

4.4. KEHOLLINEN VIRITTÄYTYMINEN

Tekemästäni jaottelusta huolimatta en halua lähestyä virittäytymisen ja maailmaan asettumisen strategioita mieli-ruumis -binäärin kautta. Ajattelen, että kaikki tutkimani työkalut ja toimintamallit palvelevat yhtä lailla mielellisen kuin kehollisenkin ajattelun materiaalina. Erityisesti tanssijan ja tanssintekijän näkökulmasta eivät mielen ja kehon prosessit näyttäyty toisistaan irrallisina, vaan yhteenkietoutuvina, samaa esityksellistä ilmenemistä kohti kurkottavina reitteinä. Kehollisen virittäytymisen -otsikon alla aion kuitenkin vielä tutkailla hiukan syvällisemmin sellaisia teoksen maailmallisuuteen asettumisen strategioita, jotka teosprosessissa toimivat praktisina työkaluina suhteessa kehoon ja sen tarpeisiin.

Erittelen keholliset strategiat *tyhjentämisen* ja *täyttämisen* praktiikoiksi. Tyhjentäminen tarkoittaa minulle oman tietoisien minäni, arkisen virittymiseni “nollaamista”, jotta minuun voisivat asettua, minut voisivat *täyttää*, sellaiset toimimisen ja olemisen potentiaalit, joita teoksen maailman

olosuhteet ehdottavat. Osa minuna olemista on olla maailmassa, läsnä ja aistivana. Tämän minuun jo pedatun vireisyyden virittäminen uudella tavalla taas on osa teoksen maailmassa olemista. Tässä luvussa pyrin ymmärtämään, miten *toisin* minun täytyy asettua keholliseen olemiseeni, jotta se synnyttää kokemuksen teosmaailmassa olemisestani minulle, kanssatoimijalle ja katsojalle.

Sellaiset keinot ja tavat, joiden olen huomannut kulkevan matkassani teosprosessista toiseen, näyttävät minulle *tyhjentämisen* ajatuksen kautta. Olen löytänyt sellaisia ”nollaamisen” keinoja, jotka toimivat riippumatta siitä, millaisessa ympäristössä olen tai millaista teosmaailmaa kohti työskentelen. *Täyttämiseen* taas liittyy prosessispesifiys: Millaisia virittäytymisen tapoja tämä teos kaipaa tai ehdottaa? Miten virityn juuri tätä maailmaa varten?

4.4.1. *Tyhjentäminen*

Tyhjentäminen tarkoittaa jonkin poistamista jostakin niin, ettei jäljelle jää mitään. En usko keho-mielen täydellisen tyhjentämisen olevan mahdollinen tapa keholliselle virittäytymiselle – tai mahdollista ylipäätään – mutta mielikuvana se auttaa hahmottamaan pyrkimyksiäni suhteessa toimintaani. Tyhjentäminen kuvastaa minulle sitä prosessia, jossa pyrin viemään tietoisesti ajatteluni ja mieleni taka-alalle, tuoden samanaikaisesti kehossa olemisen ja sen tuottaman tarkkailun etualalle. Tyhjennän itsestäni sellaiset tarpeettomat, arkiseen elämään liittyvät ajatusketjut ja virittyneisyydet, joilla ei ole paikkaa teoksen maailmassa tai ilmapiirissä.

Jossain määrin tällaista tyhjentämisen ja tyhjentyneisyyden praktiikkaa voisi tarkastella myös hiljentymisen ja pysähtymisen praktiikkana. Ajattelen kuitenkin, että kehollisen virittämisen näkökulmasta tyhjentymiseen on kuuluttava liikettä. Omassa työskentelyssäni olen havainnut kuljettavani mukana tärinän, ravistelun ja kävelyn tai juoksun strategioita, joilla tyhjennän itsestäni tietoisesti ajatteluni ensisijaisuuden ja nostan pintaan kehollisen kuuntelun ja tarkastelun. Tämä ei tarkoita, etteikö tietoista ajattelua tai oman toiminnan tietoista valitsemista tarvittaisi teosmaailman asuttamiseen, vaan kyse on enemmänkin siitä, mikä on olemisessa vallitsevassa roolissa.

Maailman tarkastelutapaa ikään kuin kalibroidaan uudelleen: Aistiminen, kehollinen ja myös liikkeellinen kuuntelu, tarkastelu ja uudelleen määrittely asettuvat tyhjentyksen prosessissa etualalle.

Tärinä ja ravistelu sekä juoksu ja kävely siis muodostuvat omaksi tyhjentyksen praktiikakseni. Ne toimivat kehollisen lämmittelyn työkaluina, sillä osittain ne kumpuavat tarpeesta lämmittää keho ja sen lihaksisto. Sen lisäksi ne avaavat minulle syventymisen ja tyhjentyksen mahdollisuuksia. Käyttämiäni strategioita yhdistää niiden rytmisyys: Kävelyn ja juoksun askeleiden rytmi sekä tärinän kehossa synnyttämä syklistyys ja tempo. Rytmisyyden kautta tietty meditatiivisuus nousee merkittäväksi, sillä esimerkiksi jokaisen askeleen tasaiseen tai vaihtelevaan tempoon keskittymällä voi ohjata ajatuksensa ja fokuksensa kohti toimintaa ja hetken läsnäoloa. Tärinässä ja ravistelussa toisteisuus ja kestollisuus usein vapauttavat kehon liikkumaan ilman jatkuvaa tietoista liikuttamista, tietoista ajattelun prosessia. Strategioissani liikkeen kautta ja liikkeessä havainnointi muodostuvat merkittäviksi toimintamalleiksi pysähdyksessä kuuntelun sijaan. Vaikka taustalla on ajatus tyhjentämisestä, ei pyrkimyksenä ole passivoitua.

Kävelyn ja juoksun funktio lämmittämisen ja läsnäolon praktiikan lisäksi voi olla tilan tutkiminen ja hahmottaminen. Tilassa liikkumalla sen konkretian ja potentiaalisuuden ymmärtäminen laajentuu. Eri tempoilla eteneminen pakottaa keskittymään ja reagoimaan käännöksiin, kulmiin, tilan objekteihin ja muihin toimijoihin. Samalla se palvelee esitystilaan virittymisen praktiikkana.

4.4.2. Täyttäminen

Kun jonkinlainen kehollisen läsnäolon tila on saavutettu, virittäytyminen kietoutuu kiinteästi tarpeen ympärille. Minkälaisen kehollisten laatuja tai tehtävänantojen tulisi asettua päällimmäisiksi, *täyttää* kehollisuus? Vireyden strategiat ovat lähes täysin riippuvaisia siitä, minkälaiseen projektiin ne ovat liitoksissa. Toiminta, joka voi olla yhdelle prosessille elinehto, voi olla toiselle täysin turhaa tai jopa vahingollista. Kehollisen virittäytymisen strategiaa määrittää sen päämäärä: Mitä kohti virittäydytään tai suuntaudutaan?

Ajattelen kehollisen virittäytymisen kiteytyvän siihen, että käytännössä keho-mielen on oltava sellaisessa virittäytyneisyydessä tai hienovireisyydessä, jossa kaikki tietyn teoksen maailmassa mahdolliset liikkumisen ja olemisen tavat voivat tapahtua. Siksi etsiessäni kehollisen virittäytymisen strategioita muotoilen itselleni muutaman kysymyksen: Mitä tarvitsen ollakseni valmis työhöni? Mitä tarvitsen voidakseni upota ja asettua teoksen maailmaan? Mitä tarvitsemme kollektiivisesti löytääksemme toisemme tämän maailman tai olosuhteen puitteissa?

Teoksena *Their Limbs Their Lungs Their Legs* ei ole fyysisesti äärimmäisen haastava, mutta monimaailmaisuutensa vuoksi se vaatii esiintyjältä monenlaista kehollista kykeneväisyyttä: Mekaanisesta kankaan käsittelystä aina ahtaan kangaskäärön sisällä toimimiseen ja alun moniulotteiseen liikkeeseen. Teos luo laajan olosuhteiden verkoston, jossa operoida ja johon myös virittyä. Siksi pyrin kehittelemään strategioita, joiden kautta virittyä mahdollisimman moniulotteisesti teoksen eri maailmoille.

Esityskaudella eräs käyttämäni kehollisen virittymisen strategia oli tasojen läpikäyminen. Se oli minulle uusi virittäytymisen muoto, jonka äärellä en ollut aiemmin ollut näin intensiivisesti tai toistuvasti. Tasojen läpikäyminen oli praktinen työkalu virittyä niihin mahdollisiin olemisen ja toimimisen tapoihin, joita teoksen maailmoissa saattaisiin kohdata. Strategiana se on hyvin yksinkertainen: Se pitää sisällään tilassa liikkumista hyödyntäen asteikkoa alataso-keskitaso-ylätaso. Useimmiten tämä viritysharjoite kesti noin puoli tuntia. Sen aikana annoin itselleni tehtäviä suhteessa tasoihin. Saatoin esimerkiksi liikkua ylätasossa fokusoiden käsiin tai alatasossa initoiden kaiken liikkeen selkärangastani. Tämän praktiikan avulla viritin keho-mieleni laajalle kirjolle erilaisia liikepotentiaaleja.

Kehollista virittäytymistä voi olla myös oleilu esimerkiksi teoksen muiden, myös objekteiksi tai puvustukseksi määriteltyjen toimijoiden kanssa. Käsitän oleilun objektien tai toimijoiden kanssa itsen ja toimijan välisen suhteisuuden tietoisena havaitsemisena. Se ei välttämättä muodostu konkreettiseksi toiminnaksi tai kontaktiksi, vaan ennemminkin kiteytyy tiedostamiseen ja

toteamiseen: Toimin ja vaikutan täällä maailmassa suhteessa muihin ja heidän toimintaansa.

Koska lopputyössä kehossani ristesin lukuisia eri toimijoita, virittäytyminen heidän olemiseensa oli olennainen osa prosessia. Erityisesti alkukohtauksen figuurin olemiseen virittäytyminen nousi merkittäväksi. Aina noin kymmenen minuuttia ennen esityksen alkua puin ylleni meitä yhdistävän puuasun totutellakseni niihin olosuhteisiin ja rajoitteisiin, joiden puitteissa figuurini toimi: Asutin asua ja figuurin olosuhteita, laskeuduin niihin, virityin. Muut teoksessa esittämäni toimijat olivat kohtausten kestoon suhteutettuna niin hetkellisiä, ettei heitä varten rajautunut erityisiä kehollisia strategioita. Virittymiseni heidän olemiseensa rakentui toisenlaisten strategioiden tai maailmasuhteiden kautta.

4.4.3. *Yhteinen virittäytyminen*

Their Limbs Their Lungs Their Legs -teoksen harjoitusprosessin aikana pidimme yllä yhteisen lämmittelyn ja virittäytymisen praktiikkaa. Kehitimme kiertävän systeemin, jossa jokainen esiintyjä vuorotellen ohjasi tai fasilitoi 45 minuutin virittäytymisen. Ainoa rajaus harjoitteille oli, että niiden olisi oltava jotakin fyysistä, kehollista. Viikkojen aikana kävimme kävelyillä, pelasimme pelejä, improvisoimme ja hieroimme toisiamme. Ajattelin näitä lämmittelyjä ja virittäytymisiä jonkinlaisena yhteisenä tyhjentämisen tai purkamisen praktiikkana: Valmistelimme itsemme päivän työskentelyyn siirtämällä fokuksemme arkisesta ajattelusta teoksen maailman rakentamiseen. Toisaalta, vaikka sisällöltään yhteiset keholliset virittäytymisemme eivät muodostuneetkaan tietynlaisiksi, pidän kuitenkin niiden olemassaoloa ja ylläpitämistä teosspesifinä praktiikkana, kehollisena täyttämisenä.

Esityskaudella taas muodostimme tietynlaisen rituaalin, jota toistimme ennen jokaisen esityksen alkua virittyäksemme yhteiseen maailmaan tai olosuhteeseen. Se koostui omasta virittäytymisestä ja valmistautumisesta – joka itselleni toimi tyhjentämisen praktiikkana – kolmesta yhteisestä tanssikappaleesta, äänilämmittelystä sekä keskittymispelistä.

Löytääksemme teosmaailman ehdottaman leikkisyyden, hakeuduimme rennon yhdessä liikkumisen ja tanssimisen äärelle. Vuorotellen valitsimme kolme kappaletta, joiden tahtiin liikuimme yhdessä. Pidimme rajauksen laajana: Harjoitteen puitteissa erilaiset keholliset ehdotelmat, liikeaihiot tai tehtävänannot voisivat nousta esiin koko ryhmän tartuttaviksi, mutta samanaikaisesti omaan toimintaan ja tutkimiseen keskittyminen oli sallittua. Musiikki asettui jaetuksi ilmapiiriksi, yhteiseksi olosuhteeksi, jossa me kaikki tapahduimme ja virityimme jonkin saman äärelle. Harjoite mahdollisti jokaisen toimia omasta mielentilastaan käsin, sen sijaan että olisimme aktiivisesti pyrkineet tavoittamaan samaa vireyden laatua.

Tanssimisen jälkeen asetuimme esitystilan lattialle ympyrämuodostelmaan tehdäksemme äänilämmittelyn. Olimme tehneet vastaavaa lämmittelyä jo harjoitusprosessissa, joten äänenkäytön lähestyminen sen kautta tuntui luontevalta. Esitys sisälsi puheen ja erilaisten eläinäänien (*animal sounds*) lisäksi äänenkäytön muodon, jota kutsuimme *hummingiksi*. Aloitimme makuuasennosta, vapauttaen äänen virtaamaan mahdollisimman vaivatta. Nousimme istumaan jokainen oman ajoituksemme mukaan ja ryhdyimme varioimaan äänen korkeuksia. Lopuksi vielä irtaannuimme piiristä liikkumaan tilassa laajentaen äänenkäyttömme *hummingista* myös *animal sounds* -ääniin.

Yhteisen virittäytymisen lopuksi jokaisella oli vielä hetki omaa aikaa. Hiukan ennen esityksen alkua kokoontuimme koko työryhmän voimin piiriin tilan keskelle. Pelasimme keskittymispeliä, jonka olimme oppineet tanssijänäyttelijä Anne Pajuselta erään kurssin yhteydessä edellisvuonna. Pelissä käsi nostetaan suoraksi kohti piirin keskustaa, yksi kerrallaan. Mikäli useampi ihminen nostaa käden yhtä aikaa, peli alkaa alusta. Se vaatii keskittymään ja olemaan läsnä tilanteessa, mutta sisältää myös leikkisyyden ja hauskanpidon tunnelman. Pelin avulla tulimme konkreettisesti yhteen, saman tehtävän äärelle. Kaikkien käsien ollessa kohti piirin keskustaa olimme valmiita aloittamaan esityksen.

5. LOPUKSI

Opinnäytteen kirjoittaminen on avannut, syventänyt, rajannut ja vapauttanut hahmotustani teoksen maailmasta ja sen puitteissa toimimisesta. Ajatusteni siirtäminen tekstiksi on vaatinut minua valitsemaan niille jonkin konkreettisen muodon, joka taas on tuonut havaittavaksi tapaani käyttää kieltä ja sanoittaa kokemustani. Valitsemani sanat muokkaavat olemistani ja ympäristöäni: Ne rakentavat suhdettani maailmaan vahvistaen toimijuuttani siinä.

Opettelen kielenkäytössäni viittaamaan teoksen ja esityksen maailmaan jonakin muuna kuin maailmaisuutena. Kierrän kieltäni olosuhteen ja ilmapiirin määreiden ympärille ja tarjoan niitä välineiksi myös muille. Luomalla uutta kielenkäyttöä, luon uutta näkökulmaa teosprosessin lähestymiselle.

Havaitsen ajattelussani myös uudenlaisen kehän, jota pitkin kulkea. Määrittelemällä teoksen maailmalle rajauksen, avaan mahdollisuuden valita olosuhteeseen sopivan suhtautumisen tavan. Hahmottaessani maailmasuhteeni laadun, kykenen valitsemaan sitä kannattelevia työskentelystrategioita, jotka taas osaltaan vahvistavat ymmärrystä suhteestani teoksen olosuhteeseen. Näin myös olosuhde, maailman rajaus, tulee vahvistetuksi ja näkyväksi. Ajattelen tämän reitin toimivan toiminnallisena työkaluna esiintyjälle suhteuta ja suuntautua teokseen autonomisesti, oman toimijuutensa kautta.

Ammattiin valmistuvana, tuoreena tanssitaiteilijana näen työhyvinvoinnin, jaksamisen ja tekemisen mielekkyyden kannalta olennaisena ymmärtää, millaiset työskentelyn ja kommunikaation tavat vahvistavat ja tukevat omaa taitelijuuttani. Hahmotan mielekkyyden rakentuvan merkityksellisyyden, kuulluksi tulemisen ja toiminnan mahdollisuuden perustalle. Tahdon tulevaisuudessa työskennellä tavalla, jossa dialogi vahvistaa työryhmän kykyä muovata teoksen ilmapiiriä yhdessä, jokaisen taiteilijan potentiaalisuuden täydellä kapasiteetilla. Kielenkäytön purkaminen ja läpinäkyvyys päätöksenteossa ovat tässä tärkeässä roolissa.

Teosmaailman ja toimijuuden tarkastelu on tuottanut tietoa myös omasta tanssijuudestani. Ajattelin opinnäytteen kirjoittamisen ehdottavan minulle uudenlaisia toimimisen strategioita. Sen sijaan havaitsinkin jo omaavani sellaista ammattitaitoa, jonka pohjalta kykenen luomaan, kannattelemaan ja ilmentämään teoksen olosuhteita, sekä pitäväni käsissäni työkaluja, joilla esiintyjän työtä tuodaan näkyväksi. Minulla on sanoja, joilla kuvailla, ohjata ja virittää tekemistäni, kehollisia strategioita, joilla saavuttaa teoksen ilmapiirin vaatimia olemisen tapoja sekä rohkeutta asettua näihin välisyyksiin ja jakaa kokemuksiani sieltä. Kuin teoksen maailma, joka toiminnassa aukeaa esiintyjälle ja katsojalle kokea ja aistia, myös oma ammatti-identiteettini avautuu tämän kirjoitusprosessin myötä minulle nyt uudella tavalla.

26. helmikuuta 2019 kirjoitin seuraavaa: ”*Minä olen maailma maailmassa, joka on maailma maailmassa, joka on maailma minussa*”. Mitä ajattelen maailmasta ja maailmasuhteestani nyt? Ehkäpä näin: ”Minä toimin ja tapahdun tunnelmassa, jonka aistiminen on jaettua ja yhteistä. Oma sisäisyyteni ja kokemukseni limittyy tähän olosuhteeseen, tuoden näkyväksi hetken ainutlaatuisuuden ja erityisyyden - ja se kaikki vaikuttaa tapahtumiseeni ja toimintaani.” Se ei ehkä ole aivan yhtä runollinen ja kutkuttava määritelmä, mutta tässä hetkessä minulle todellisempi.

6. LÄHDELUETTELO

Ahmed, Sara. 2017. *Living a feminist life*. Durham; Lontoo: Duke University Press.

von Bonsdorff, Pauline. 2000. ”Mikel Dufrennen teoria tunteiden apriorisuudesta: esteettinen kokemus maailman tuntemisena”. Teoksessa *Elämys, taide, totuus - kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*, toim. Arto Haapala, Markku Lehtinen, 183-204. Helsinki: Yliopistopaino Helsinki University Press.

Dufrenne, Mikel. 1953. ”Taideteoksen maailma”. Teoksessa *Estetiikan klassikot II - Modernista postmoderniin*, toim. Ilona Reines, Anita Seppä, Jyri Vuorinen, 2016, 545-553. Suom. Martta Heikkilä. Taideyliopiston Kuvataideakatemia. Tallinna: Gaudeamus Oy/ Tallinna Raamatütrukikoja OÜ

Foster, Susan Leigh. 1986. *Reading Dancing: Bodies and subject in Contemporary American dance*. Berkley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press, Ltd.

Haapala, Arto. 2000. ”Maailmassa-oleminen ja taiteilijan eksistenssi: askeleita eksistentiaalisen estetiikkaan”. Teoksessa *Elämys, taide, totuus - kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*, toim. Arto Haapala, Markku Lehtinen, 121-156. Helsinki: Yliopistopaino Helsinki University Press.

Kielitoimiston sanakirja: maailma. Haettu 6.3.2019.

<https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/>

Lafrance, Marc. 2013. *From the Skin Ego to the Psychic Envelope: An Introduction to the Work of Didier Anzieu*. Centre of Sensory Studies - poikkitieteellinen julkaisualusta, ei sivunumerointia. Haettu 13.2.2019. <http://centreforsensorystudies.org/occasional-papers/chapter-one-from-the-skin-ego-to-the-psychic-envelope-an-introduction-to-the-work-of-didier-anzieu/>

Le Guin, Ursula K. 1986. "The Carrier Bag Theory of Fiction". Teoksessa *Dancing at the Edge of the World*, 1989. Pdf-tiedosto. Haettu 12.2.2019. <http://theorytuesdays.com/wp-content/uploads/2017/02/The-Carrier-Bag-Theory-of-Fiction-Le-Guin.pdf>

Niiniketo, Viivi. 2015. *Minä rajattuna ja avattuna – esiintyjän kysymyksiä teosprosessissa Titled – Tittelöity ja Human Resources*. Kirjallinen opinnäyte, tanssijan maisteriohjelma. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Purovaara, Johannes. 2017. *Sanoista tekoihin – tanssijan pohdintoja kollektiiviyöskentelystä*. Kirjallinen opinnäyte, tanssijantaiteen maisteriohjelma. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Purhonen, Aino. 2019. Aino Purhosen työpäiväkirja. Helsinki.

Vanhala, Jani. 2011, muokattu 2014. *Heideggerin taidefilosofia*. Haettu 12.3.2019. <https://filosofia.fi/node/5853>

Widewalls/Maria R. 2016. *The Story of the 1950s Art*. Widewalls-internetlehti. Haettu 4.3.2019. <https://www.widewalls.ch/1950s-art/>