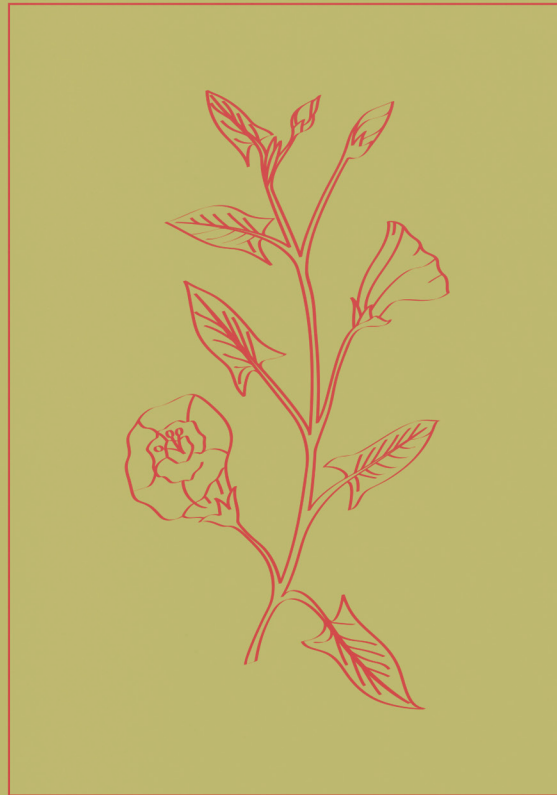


CONVOLVULUS



CONVOLVULUS

Ajatuksia taiteellisesta ajattelusta



KONEEN SÄÄTIÖ

Koneen säätiö
on tukenut julkaisun tekemistä.



Cirko - Uuden sirkuksen keskus ry
Kaasutehtaankatu 1
Rakennus 8
00540 Helsinki
www.cirko.fi

Sisäkannen kuva: *Meri-Maija Näykki*
Toimittajat: *Jarkko Lehmus & Maria Säkö*
Taitto: *Mika Niskavaara*
ISBN 978-952-94-4351-2 (sid.)
ISBN 978-952-94-4352-9 (PDF)
Paino: AM Print Oy

<i>Esipuheet</i>	6
<i>Esseet</i>	16
<i>Kollektiivinen POHDINTA</i>	90
<i>Taiteelliset MANIFESTIT</i>	152
<i>Kierrot -TEOSTEN KOKEMUKSIA</i>	162
<i>Aalto-metodi VUOKAAVIO</i>	180
<i>Lähteet</i>	190

ajatuksesta *AKATEMIAKSI*

On nyt. Sinulla on kädessäsi vuosina 2018–2021 Cirko – Uuden sirkuksen keskuksen ja Taideyliopiston Avoimen kampuksen toteuttaman ja Koneen säätiön rahoittaman Taiteellisen Ajattelun Akatemia -hankkeen kirjallinen julkaisu. Julkaisu on moniääninen kokoelma hankkeeseen osallistuneiden taiteilijoiden itsenäisiä ajatuksia, kollektiivista keskustelua ja manifesteja taiteellisesta ajattelusta. Taiteilijoiden läpikäymä prosessi on ollut kierteinen ja rönsyilevä kuin kiertokasvi, Colvolvulus. Se on ollut pitkä, monipolvinen, keskeneräinen ja usein myös hieman vaikeaselkoinen. Niin on tämä kokoelmakin.

On joulukuu 2015. Nykysirkuksen kentällä toimiva belgialainen dramaturgi Bauke Lievens on juuri julkaissut kirjoituksen First Open Letter to the Circus. "The need to redefine", joka ruotii provosoivasti sirkuksen historiaa, maailmankuvaa, ihmiskuvaa ja taiteellista ajattelua. Kirjoitus herättää kuohuntaa nykysirkuskentällä maailmanlaajuisesti.

On kevät 2016. Noin kymmenen pohjoismaisen ja balttilaisen nykysirkusorganisaation verkosto Baltic Nordic Circus Network määrittää strategia-työskentelyssään Cirkolla, Helsingissä, nykysirkuksen taiteellisen ajattelun yhdeksi kolmesta tärkeimmästä kehitysalueesta. Verkoston jäsenet eivät kuitenkaan selvästi pysty artikuloimaan, mitä taiteellinen ajattelu on, ja miten sitä tulisi kehittää. Verkosto on sittemmin tuplannut jäsenistönsä, mutta sama kysymys ja siihen vastausten etsiminen on edelleen meneillään.

On joulukuu 2016. Bauke Lievens julkaisee toisen avoimen kirjeen The myth called circus. Kirjoitus aiheuttaa jälleen kuohuntaa nykysirkustaiteilijoiden keskuudessa. Cirko järjestää What the Cirk? -festivaalin samaan aikaan Baltic Circle -teatterifestivaalin kanssa. What the Cirk? kysyy festivaalin poikkitaiteellisten ja erityislaatuissa esitystilaisissa tapahtuvien teosten kautta, mitä sirkus on ja voisi olla.

On kevät 2017. Sirkustaustaisen koreografi Iiro Näkin ja ilma-akrobaatti Salla Hakanpään keskusteluiden pohjalta Salla järjestää lukupiirin 'Sirkus ja taiteellinen ajattelu'. Cirko tarjoaa tilan lukupiirin kokoontumisille. Lukupiirissä luetaan ja kritisoidaan Bauke Lievensin tekstejä. Tarve keskusteluun ja taiteelliseen kehitykseen on käsin kosketeltavissa.

On edelleen kevät 2017. Ohjaaja Reija Tapaninen on useiden vuosien ajan kehittänyt eri työryhmien kanssa improvisatorisia työskentelymenetelmiä nykysirkuksen viitekehityksessä. Tapanisen työ on ollut merkittävä avaus suomalaisella nykysirkuksen kentällä. Tämä taiteellinen kehitys kulminoitui teoksessa Iiris – improvisatorinen nykysirkusteos, jota tukivat Koneen säätiö, Pohjoismainen kulttuuripiste, Cirkör Lab Tukholmassa, Verkatehdas Hämeenlinnassa sekä Cirko – Uuden sirkuksen keskus Helsingissä. Työskentelen viimeksi mainitussa organisaatiossa tuottajana ja dramaturgina. Istumme junassa matkalla Hämeenlinnasta Helsinkiin yhdessä Cirkon toiminnanjohtaja Riku Lievosen kanssa. Olemme juuri käyneet katsomassa liruksen esityksen ja keskustelemme taiteellisesta ajattelusta. Cirkon ydintehtävä on kehittää sirkusta taiteena Suomessa. Yksi päätehtävistäni Cirkon dramaturgina ja tuottajana on siis

mieltä taiteellista ajattelua ja sen kehittämistä nyky sirkuksen kentällä.

Suomessa on noin 45 nuorisosirkusta, joiden toiminnassa on mukana viikkotasolla noin 20.000 henkeä. Sirkus on siis suosittu maanlaajuinen harrastus. Sirkuksen ammatillista koulutusta antaa kaksi organisaatiota, joista toinen keskittyy sirkusartistien, teknisesti taitavien esiintyjien, kouluttamiseen, ja toisella on pedagoginen painotus. Nykysirkus, eli sirkus yhtenä nykyesittävien taiteiden lajina muiden joukossa, ei kuitenkaan ole edustettuna ammattitaiteilijoiden opinahjossa, Taideyliopistossa. Tästä huolimatta esittävien taiteiden niin sanotulla 'vapaalla kentällä' työskentelevät nykysirkustaiteilijat ovat samalla viivalla rahoitusta hakiessaan tanssi- ja teatteritaiteen maisterien ja tohtorien kanssa hakiessaan rahoitusta julkisilta tahoilta ja yksityiseltä säätiökentältä. Rakenteellisesti pitkäjänteisesti tuetun valtionosuusjärjestelmän piirissä ei ole yhtään nykysirkusryhmää. Kaikki Suomen nykysirkustaiteilijat työskentelevät siis edellä mainitulla 'vapaalla kentällä'. Ammattimaisen nykysirkuksen katsojaluvut ovat jatkaneet jyrkkää kasvua jo 1990-luvulta lähtien, kun taiteenalan ensimmäiset uranuurtajat alkoivat tehdä taiteellista työtään Suomessa. Sirkus on jo ohittanut nykytanssin katsojaluvuissa mitattuna. Sirkuksella on siis oma vahva jalansijansa suomalaisella taidekentällä, mutta rahoitusrakenteet eivät ole pysyneet tämän kehityksen mukana. Rahoituksen jakaantumisen tilastot ovat karua luettavaa nykysirkuksen näkökulmasta.

Rahoitushakemukset nojaavat taiteen sanallistamiseen. Nykysirkuksen kentän koulutus tukee enemmän fyysisen taidon kehittämistä kuin virtuoottista ajattelua ja sanallistamista. Nykysirkuksen kehittämiseksi pidemmälle taiteena olisi kerrassaan upeaa tuoda nämä asiat yhteen selkeästi artikuloiduksi ja tunteita ja ajatuksia herättäväksi ruumiilliseksi taiteelliseksi ajatteluksi. Miten tämä voisi tapahtua?

Cirko on esitystila, tapahtumajärjestäjä ja taiteellisen kehityksen keskus. Cirko ei kuitenkaan aktiivisesti tuota teoksia vaan mahdollistaa nykysirkustaiteilijoiden tuotantoja ja taiteellisen kehityksen prosesseja. Resurssit ovat vähäiset, mutta halu mahdollistaa laajempaa pitkälinjaisempaa kehitystyötä on kova. Mitä tehdä?

On elokuu 2017. Keskustelemme taas taiteellisesta ajattelusta nykysirkuksessa Riku Lievosen kanssa. Meillä ei ole resursseja laajentaa Cirkon senhetkistä toimintaa, joten alan yhdessä Rikun kanssa luonnostelemaan kolmivuotisen taiteellisen kehityshankkeen hakemusta Koneen säätiölle. Viittauksena Näkin ja Hakanpään aloitteelle sekä Taideyliopiston suuntaan annan hankkeelle hieman mahtipontisen työnimen: Taiteellisen Ajattelun Akatemia. Hanke pitää sisällään kaksivuotisen opintokokonaisuuden, joka perustuu eri esittävien taiteiden alojen teosten katsomiseen ja niistä keskustelemiseen sekä vertaisoppimiseen poikkitaiteellisen osallistujaryhmän kesken. Hankkeen kolmas vuosi koostuu esitystuotannoista. Lähetän hakemuksen.

On marraskuu 2017. Cirko järjestää Taiteellisen Ajattelun Akatemian pilottijakson, jonka fasilitaattoreina ovat Saana Lavaste ja Tuire Tuomisto. Keskustelu lentää ja palaute on innostunutta. Juuri tälle on tarvetta juuri nyt. Odotamme jännittyneinä rahoituspäätöksiä.

On joulukuu 2017. Koneen säätiö myöntää hankkeelle rahoituksen. Kiinnitän opintokokonaisuuden vastaavaksi ohjaajaksi Ville Sandqvistin. Mietin joulun ajan kuumeisesti, mitä kaikkea minun tulisi tehdä, jotta hanke toteutuisi koko laajuudessaan mahdollisimman onnistuneesti. Mitä onnistuminen tarkoittaa tämän hankkeen näkökulmasta? Mitä onnistuminen tarkoittaa Taideyliopiston näkökulmasta? Mitä onnistuminen tarkoittaa taiteellisen ajattelun yhteydessä? Mitä on 'onnistunut' taiteellinen ajattelu? Ehkä nämä asiat vielä selviävät tulevien vuosien aikana.

On kevät 2018. Taideyliopiston Avoin kampus sitoutuu mukaan opintokokonaisuuteen. Kirjoitan opintosuunnitelman pikavauhtia puhtaaksi Taideyliopiston henkilökunnan kommenttien siivittämänä ja esittelen sen Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun opetusneuvostolle. Opintojaksoille annetaan omat koodinsa ja ne lisätään Avoimen kampuksen kurssitarjontaan. Opintokokonaisuus on nyt virallisesti olemassa. Avaamme avoimen haun. Toivon, että hakijoita tulisi tarpeeksi.

On elokuu 2018. Hakemusten määrä ylittää kaikkien odotukset. 77 hakijan joukko koostuu nykysirkustaiteilijoista, tanssitaiteilijoista, näyttelijöistä, ohjaajista, fyysisen teatterin tekijöistä, esitystaiteilijoista, dramaturgeista, muusikoista, säveltäjästä, äänisuunnittelijoista ja valosuunnittelijoista. Päätämme ottaa mukaan kahdenkymmenen osallistujan sijasta kolmekymmentä osallistujaa. En tiedä, millaista taiteellista ajattelua tulee tapahtumaan, mutta nyt se jokin kuitenkin tapahtuu.

On syyskuu 2018. Lähdän huojentuneena ja hieman ihmeissäni kehittämään omaa taiteellista ajatteluani Lontooseen lukuvuodeksi 2018–2019. Ville Sandqvist ottaa Taiteellisen Ajattelun Akatemian ohjat tuottaja Hanna Parryn tukemana. *

#rohkeatekijä
@cirkoheelsinki
@koneensaatio

Taiteellisesta AJATTELUSTA

Jarkko Lehmus kirjoittaa omassa esipuheessaan Bauke Lievensin ruotineen nykysirkuskenttää ja edellyttävän siltä muun muassa taiteellista ajattelua. Osittain tämän innoittamana uuden sirkuksen keskus Cirko teki aloitteen koulutus-hankkeesta Taiteellisen Ajattelun Akatemia, johon Taideyliopiston Avoin kampus lähti mukaan. Taiteellinen ajattelu on löytänyt tiensä myös Taideyliopiston uuteen strategiaan keskeisenä yhteiskunnallisesti edistettävänä asiana.

Kun Taideyliopiston strategiaa kirjoitettiin, käytiin eri työryhmissä ja ideariihissä välillä kiivastakin keskustelua siitä, mitä taiteellisella ajattelulla oikeastaan tarkoitetaan, mistä siinä on kysymys, mitä se on? Tarkkarajaista ja yksiselitteistä, kaikkia läsnä olevia tyydyttävää vastausta, ei mielestäni näissä keskusteluissa kukaan pystynyt antamaan. Se, mitä näissä tilaisuuksissa ehkä ei havaittu, oli, että polveileva ja ristiriitainen keskustelu, sekä määrityksiä karkaava kysymys ja aihe, oli itsessään merkityksiä luovaa taiteellista ajattelua.

Silloin, kun puhutaan tai viitataan taiteelliseen ajatteluun, halutaan usein rinnastaa se luovuuteen, luovaan ajatteluun. Kyse on kuitenkin jostakin ihan muusta, kuten sen ymmärrän. Luova ajattelu ja luovuus on prosessinomaista ja kausaalista, tavoitteellista ja innovatiivista. Taiteelliset prosessit, jotka lähes poikkeuksetta pyrkivät kohti teosta, tulosta, edellyttävät luovuutta. Sama koskee tieteellistä työskentelyä, niillä on pyrkimys, jonkin uuden syntyminen.

Oman käsitykseni mukaan taiteellinen ajattelu on eräänlainen vastavoima luovuudelle. Sen edustamat arvot ovat vailla pyrkimystä ja produktiivisuutta. Se haluaa sen sijaan pysäyttää meidät jonkin äärelle, nähdä, havaita ja ottaa vastaan, vaikuttua. Jos taiteellinen ajattelu jotakin luo, on se merkityksellisyyttä. Taiteellisen ajattelun ehkä kuvaavin olemus on sen kyky kontekstualisoida, rakentaa suhteita, maailmankuvaa ja ihmiskäsitystä.

Filosofi Juha Varto toteaa:

Kun ryhtyy toimeen, joka edellyttää taiteellista ajattelemista, virittäytyy tavalla, joka ei ole jokapäiväistä: tulee valppaaksi omalle passiivisuudelleen, aistisuudelle ja kehollisuudelle, tälle kolminaisuudelle, joka tekee mahdolliseksi antautua, avautua ja ottaa vastaan. Mitä kulloinkin ottaa vastaan, on vähemmän tärkeää. Tärkeää on, että sallii itsensä toimivan paljastajana, valaisijana, ikään kuin välittäjänä maailmalle.

On syytä vielä korostaa, että vaikka taiteellinen ajattelu asettaa tietynlaisen vastavoiman luovuudelle ja taidolle, tiedolle ja virtuositeetille, tulokselliselle huipputavoittelulle, se samalla myös tukee ja on riippuvaista kaikesta tästä. Kun teemme taidetta, kun olemme uppoutuneina taiteellisiin prosesseihin, tarvitsemme luonnollisesti taitoa ja tietoa, kykyä luoviin ratkaisuihin, määrätietoisuutta ja riittävät puitteet. Mikään näistä ominaisuuksista ja asioista - kaikki välttämättömiä taiteen teossa - ei kuitenkaan varsinaisesti luo merkityksiä, merkityksellisyyttä teokselle. Siihen tarvitsemme jotakin, jota tässä kutsumme taiteelliseksi ajatteluksi. Taiteellisen Ajattelun Akatemian tehtävä on ollut ja tulee jatkossakin olemaan tämän osa-alueen edistäminen ja vahvistaminen. *

Taiteilija
OMAN
TAITEENSA
sanallistajana,
lukijana ja
luettuna

Taiteellisen ajattelun vahvistamisessa yksi tärkeä työkalu on kirjoittaminen. Taiteilijan on hyvä oppia kirjoittamaan omista töistään monenlaisille lukijoille ja alustoille sekä monenlaisiin erilaisiin tarpeisiin aina esittelytekstien, apurahahakemusten sekä ihan itselle tehdyn oman työn reflektoinnin vuoksi. Yksi taiteilijan omasta taiteellisesta ajattelusta kirjoitettujen tekstien lukija kun on taiteilija itse, eikä mitenkään vähäpätöinen lukija.

Esseekooste sai rakenteensa siitä, että kirjoitukset solahtivat luonnostaan neljään eri kategoriaan. Minun kysymykseni -jakso aloittaa esseekoosteen. Siinä Marlon Moilanen hapuilee kohti ruumiillista kieltä esseessään Ruumiillisen kielen kutsumisesta monia muita unohtamatta. Rohkeasti sekä kirjoittamisen että yksittäisten sanojen ja äänteiden ruumiillisuuteen sukeltava kirjoitus osuu yhteen keskeiseen nykyaikaisen taiteen kysymykseen. Miten kirjoittaa syvästi henkilökohtaista, ruumiillista kieltä tanssijana, jolle ei moiseen useinkaan anneta mahdollisuutta? Moilanen yhdistää esseessään tasapainoilun oman kielen sekä esseen asiapitoisen kielen välillä, hän luo keskusteluyhteyksiä muihin kollegoihin.

Sofia Molin kirjoittaa Jälkiviisaasti näyttelijäntyöstä -artikkelissaan yhden roolinsa rakentumisesta. Hän hyödyntää perinteisen Värit ovat vapauden -draaman roolityöskentelyn pohtimisessa eri puolilta saamiaan näyttelijäntyön oppeja, joista muodostuu lopulta yksityiskohtainen kuvaus siitä kehitysprosessista, jonka hän näyttelijänä kävi läpi. Molin myös kyseenalaistaa jälkikäteen reflektoinnin mielekkyyttä. Jääkö se vain jälkiviisaasteluksi ja tuleeko näyttelijä tällaisissa teksteissä kertoneeksi kaiken parhain päin. Hän myös pohtii sitä, miksi näyttelijäntyöstä kirjoittamisesta tulee helposti turhan mystifioitua tai sitten liian latteaa. Molinin oma kirjoitus kuitenkin tasapainoilee konkretian, käytännön hikisen työn ja filosofian välillä tavalla, joka ei luiskahda noihin lokeroihin vaan pysyy omaäänisenä.

Neljä tapaa käsitellä aihetta sirkuksessa -esseessään Tuomas Vuorinen kertoo havainnollistavien nykykirkusesitysesimerkein neljä tapaa, joiden kautta aihetta voi nykykirkuksessa harjoittaa. Hän tekee havaintoja taiteenlajista ja sen kehityksestä sekä nivoo ne siihen, miten nykykirkuksessa käsitellään

aihetta. Hän esittelee ennen kaikkea erilaisia nykysirkuksen ilmenemismuotoja, jotka haastavat muut sirkustaiteilijat jatkamaan ajattelua ja toisaalta antavat ulkopuoliselle lukijalle tiivin läpileikkauksen siihen, millaista sirkusta ja ajattelua syntyy nykysirkuksesta.

Jakson päättää Katriina Tavin tiivis, suuria teemoja käsittelevä essee kielen ruumiillisuudesta, joka on omalla tavallaan sukua jakson aloittaneeseen Moilasen esseeseen, mutta lähestyy tematiikkaa toisesta kulmasta. *Kielen-tuottamisen kehollisuus ja ruumiillinen ymmärrys* -kirjoitus paikantuu siihen, miten nykytanssin eri lähestymistavoissa ruumis ja keho ajatellaan, ja miten eri tavoin kielen ymmärretään näihin suhtautuvan. Tavin essee on paraatiesimerkki siitä, että oma kysymys on löytynyt. Siitä kirjoittaminen säteilee moneen suuntaan. Siinä on havaintoja sekä tanssikentästä sekä siellä vallitsevasta kehoajattelusta että Tavista itsestään tanssijana ja kirjoittajana.

Taiteilijan paikka -osiossa katse kohdistuu ympäröivään yhteiskuntaan. Salla Hakanpään esseessä pyöritellään (nais)taiteilijuuden syntyä terävästi ja lennokkaasti. Kipeästä kysymyksestä voi kirjoittaa myös kepeästi ilman että asia unohtuu. Eikö se nyt ole jo valmis -essee pyörii normatiivisuuden ympärille, haastaa sitä ympäröivässä yhteiskunnassa, mutta myös taiteilijan omassa toiminnassa ja ajattelussa. Essi Santalan essee lähtee liikkeelle sitä, mitä taiteentekijän arvon ovat. Mitä tekisit, jos saisit määrättömästi aikaa ja rahaa? -essee kuvaa tehokkaasti sitä, miten koronapandemia romuttaa ajatukset taiteen merkityksestä ja arvopohjasta. Esittävän taiteen ainutlaatuisuus läsnäolon taiteena tekee siitä pelottavan ja pakottaa kirjoittajan miettimään sitä, mikä voi olla sen tulevaisuus.

Lähikuvassa praktiikka -osiossa zoomataan omaan praktiikkaan. Eeva Kemppi perkaa Toisissa tiloissa kutsuu yleisön osaksi hetkellistä kollektiivia -esseessään sitä, miten esitystaidekollektiivi Toisissa tiloissa toimii. Esseessä kirjoittajan oma halu kulkea kohti kollektiivista toimintaa näyttää hiljalleen sen, miten Toisissa tiloissa toimintatavat muovaavat aiheita ja toisinpäin. Toiminnan ja ajatuksen hauras raja ei ole pelkästään Toisissa tiloissa -kollektiivin tekemän taiteen ytimessä, mutta ryhmän pitkä historia tekee sen suhteesta kysymyksiin hyvin omanlaisensa.

Ari Romppaisen essee keskittyy siihen, mitä hän oppi TAA:n aikana. Romppainen tuli näyttämötaiteilijoiden ja esiintyjien joukkoon omasta mielestään kenties vähän outolintuna.

Praktiikan kuvailusta piiryy Eri taiteenlajeihin tutustuminen opetti omasta lajistani -esseessä elävä ja konkreettinen kuva säveltäjän työn ja esittävien taiteiden hedelmällisestä kohtaamisesta.

Petteri Rajanti pilkkoo taitavasti osiin äänisuunnittelijan työn lainalaisuuksia esseessään Miten luodaan heiluvaa liikettä? Hänen essessään kuvataan sekä sanoin, kuvin että havainnollistavien taulukoin sitä, mitä kaikkea äänisuunnittelussa tulee ottaa huomioon. Esseessään hän hyödyntää Kai Tuurin ja Tuomas Eerolan laatimaa taulukkoa, jonka avulla äänten merkitysten syntymistä voi analysoida. Taiteellinen ajattelu ei asetu pelkästään sapluunaan vaan vuotaa siitä yli, sillä teoria on sekin vain yksi monista työkaluista. Pendulum-teoksen purkamisen osiin näyttää, miten teoria antaa syvyyttä oman työn uudelleenanalysointiin kahlitsematta omaa ajattelua.

Taiteeni etiikasta -osiossa on kaksi englanninkielistä esseetä sekä yksi sarjakuva. Verna Laineen ja Maria Lindemanin teokset tukevat ja täydentävät toisiaan. Siinä missä Laineen *Through the body - movement and ethics as premises for artistic work* -teksti kulkee hyvin lähelle tekijän omia ratkaisuja sekä argumentoi niiden etiikkaa, kulkee Lindeman esseessään *What role does Art play?* yltäasolla

ja jäsentää isoja nykyteatterin kehityskulkuja ja kysyy vaikeita kysymyksiä taiteen ja todellisuuden suhteesta sekä taiteilijoiden vastuusta. Laineen omakohtainen pohdinta vaikuttaa juuri siltä, mitä Lindeman nykytekijöiltä peräänkuuluttaa.

Lopuksi Onerva Helneen taidekeskustelua summaava sarjakuva Jänixet teatterissa - kohti rakentavampaa taidekeskustelua päättää esseesion varsin mallikkaasti. Helne peräänkuuluttaa pidempää, hitaampaa, pikemmin merkityksiä etsivää kuin ensimmäisiin reaktioihin pysähtyvää taidekeskustelua.

Taiteesta kirjoittamisella tulee tulevaisuudessa olemaan entistä tärkeämpi rooli, kun yritämme sanallistaa taiteesta merkityksiä ja tehdä niitä jaettavaksi muiden kanssa. Monien mielestä teksti on hidas laji. Niinhän se onkin. Ja niinhän sen kuuluukin olla. Somekeskustelu ja podcast ovat tärkeitä keskustelun välineitä, mutta eivät saa jäädä ainoiksi. Yksin loppuun asti ajateltu teksti kasvattaa sekä kirjoittajan että lukijan itseymmärrystä tavalla, jota keskustelut ja kollektiiviset pohdinnat eivät sisällä.

Lukijalle TAA-akatemiaan eri vaiheista koottu kirjoituskokoelma antaa mielestäni varsin ainutlaatuisen mahdollisuuden sukeltaa taiteellisen ajatteluun monesta eri näkökulmasta ja monelta eri tasolta, joista esseet muodostavat hiotuimman osuuden. Kokoelma dokumentoi ja jakaa tietoa, siinä näkyvät monet tämän hetken nykytaiteen kentällä näkyvät kysymykset, joita ei kuitenkaan oteta annettuna vaan joita jaksetaan kyseenalaistaa.

Lukiessani näitä kirjoituksia minut täytti usein koko vartalossa tuntunut ilo. Moni asia jää taiteesta kertomatta, jos taiteilijat eivät kirjoita taiteellisesta ajattelustaan.

Taiteilijoiden oma puhe taiteesta ei aina kuulu julkisuudessa kovinkaan hyvin. Liian usein on tarjolla vain henkilöhaastatteluja tai sitten tutkimustekstiä. Tässä kokoelmassa ei ole kumpaakaan vaan elävä yhteys taiteilijan ajattelun ja yleisön välille.

Lukijalle TAA:n esseet antavat paitsi tietoa myös elinvoimaa sitkeydellään, huumorillaan ja lämmöllään. *



assseeet

Minun ————— *kysymykseni?*

RUUMIILLISEN kieleni kutsumisesta monia muita unohtamatta

Kirjoitan vuoden takaa, kellarista, peiton alta, myyränä sirkuksessa kirjoitan ajatuksiani tanssista ja taiteesta.

Kutsun kieltä, jonka ensisijainen tarkoitus ei ole kuvata, selittää, reflektoida, kääntää tai oikeuttaa ruumiillista kokemusta.

Lähden liikkeelle sieltä, missä kieli on lähtökohtaisesti läpiruumiillinen.

Kieli, kun koko todellisuus putoaa kehoon.

Teen eräänlaista avausta omasta tämänhetkisestä suhteestani kirjoitettuun kieleen tanssitaiteilijan näkökulmasta. Pohdin kielen ruumiillisuutta, jolla tarkoitan sanojen, käsitteiden ja kokonaisten käsitejärjestelmien rakentumista suhteessa aistimellisiin ja kokemuksellisiin ruumiin sisäisiin todellisuuksiini. Ajatellessani tätä käsissäni ovat levänneet Maria Matinmikon teos *Musta* (2013) sivun kahdeksan kohdalta ja Hélène Cixous'n teos *Medusan nauru* (1975). Kehon harjoittamisessa minua ovat virittäneet psykosomaattiset menetelmät, joista haluan mainita koreografi Sara Margret Guðjónsdóttirin *Full Drop into the Body* -menetelmän ja *Tension/Trauma Release Exercisen*, joiden jälkiä tunnen kirjoittaessani.

Viime vuosina olen yhä enemmän etsinyt esiintymistä tukevia menetelmiä, kirjoituksia ja ihmisiä, joiden kanssa pääsen kosketuksiin koko ihmisyyden spektriin avautuvan intiimin ruumisyhteyden kanssa. Työ on hidasta, mutta jokainen antautuminen ruumiille ja sen intuitiivisuudelle tuntuu avaavan äärettömyyksiä ja ihania obsessioita. Samalla kysymys kielestä ja kirjoituksesta on kasvanut yhä häiritsevämmäksi. Guðjónsdóttir on kuvannut intiimiin ruumisyhteyteen vievän praktiikkansa yhteydessä joutuneensa luomaan oman sanaston jokaisen harjoittajan kanssa, jotta sisäinen subjektiivinen kokemus olisi mahdollista ymmärtää. Samastun tanssijana tarpeeseen luoda henkilökohtaista sanastoa ruumiin syväasukellusten yhteydessä. Oma sisäistä kokemusta vastaavien sanojen muodostamisen lisäksi kieli voi lietsoa esiin kokonaan uusia ruumiillisen kokemuksen ja kuvittelun alueita. Joka tapauksessa kielessä ja kirjoittamisessa on minulle kyse ruumisyhteyden harjoittamisesta.

Kirjoitan kirjoituksesta, jota vielä etsin itsestäni. Ruumiin ja kielen eron tutkimuksellisen käsittelyn sijaan haluan kirjoittaa ja luoda kieltä, joka juhlii ruumiillisuuttaan jo syntyessään. Tanssija-tutkija Kirsi Heimonen on kirjoittanut solmukohdasta, jossa ruumiin ja kielen lihat tiukuvat toisiinsa, mutta eivät sulaudu yhteen. Olen lihaltani jo alun perin sekaisin, vaikka voin hetkittäin virittää kielen ja ruumiin esiin omina tuntuinaan. Heimosen sanoja vasten ajattelen, että tihkuan useissa erilaisissa kielimieliipsyykeruumiin sulaumissa. Millaisia sanoja kutsun esiin itsessäni tällä hetkellä ja missä niiden merkityksellisyys on? Etsin kieltä, jota ruumiini, minä, itse, haluaa, haluan.

Sanat nousevat esiin lihasta, josta kirjoitan.

sdasdd

Kirjoitin tuonkin.

Minua inspiroi kielen löytäminen ruumissuhteessa, jossa koen itseni psyko-dynaamisesti aktiivisena, elävänä ja yhteydessä maailmaan – iloiten kielen ja ruumiin mielikuvituksellisesta potentiaalista. Kieli runollisena ja sielullisena, käsittämättömän henkilökohtaisena olemisena, jossa ruumiillinen kokeminen on liki itseään, subjektina; irrottaen päättymättömästä itsen havainnoinnista. Kuinka tanssijan kieli voisi olla räjäyttävää, diskurssiinsa kompastuvaa ja siitä läpi humahtavaa, rohkeaa, nauttivan ihmisen puhetta?

Havittelen kieltä, joka on jo kerran unohtanut fenomenologisen ja psyko-analyttisen teorian. Cixous puhuu naiskirjoituksen / feminiinisen kirjoituksen (écriture féminine) yhteydessä kielestä, joka ei ole ensisijaisesti määrittävää, paikalleen asettavaa ja rationalisoivaa. Cixous on kirjoittanut myös Kafkasta inspiroituneena järkyttävästä kirjoituksesta, joka halkaisee kirveen lailla sisälämme olevan jään. Hänen ajatteluaan seuraten kutsun itsessäni esiin kieltä, jonka kirjoittaminen on järkyttävän nautinnollista, elämää ja ihmistä rakastavaa, sekä häpeilemättömän ruumiillista. Käsitteitä, jotka ovat logiikaltaan pimeitä. Lauseita, jotka saavat nauramaan ja vanhan hajoamaan. Haluan keskustella sellaista ajattelua vasten, jossa kieli avoimesti kuolaa. Sanoja, jotka rohkaisevat suuntautumaan tunteellista, ristiriitaista ja intiimiä ruumiillisuutta kohti.

Luulen, että sanat löytyvät kohta. Uuden kielen kirjoittamisen täytyy olla vaikeaa. Henkilökohtaiset kielet. Miljardi kieltä. Aloitan keksimällä uusia sanoja, esimerkiksi: lumokuilu, joka merkitsee lantionpohjasta humahtavan sensaation pysähtymistä silmäluomissa ja sen kaiken valumista hitaasti silmäluomilta takaisin lantiokoriin eri väreissä. Runohdus, joka merkitsee sisäisyydessä kellumista ajantajun kadotessa ja tuon hetken yhtäkkistä avautumista poeettiselle vallankumoukselle. Tai periuuvunta, joka tarkoittaa väsymisen ylisukupolvista kierrettä. Nämä sanat liikuttavat minua vanhahtavuudessaan. Luulin niiden olevan uusia.

Tahdon sanoja,
jotka viettelevät minut
jotka raivaavat tilaa sensaatioille
joissa vapisen
jotka kiertävät kauniisti kehää
joita varten on hikoiltava
ja joissa voin sitoutua.

Kysymys kielestä on esiintyjäntyöni kannalta tärkeä, koska kielelliset voimat, kuten todellisuus- ja ihmiskuvani tai seksuaalisuuteni sanoittaminen vaikuttavat olennaisesti siihen, millaiset esiintyjänlaadut ja kehollisuudet koen mahdollisiksi, merkityksellisiksi ja tarpeellisiksi. Ne voivat virittää hiljaisesti esiintyjäntyötäni tai ilmetä suoraan esitysmateriaalina. Itsenäistä omalakista tanssijantaiteen harjoittamista helpottaa ymmärrys tai kiinnostus omasta psykofyysiskielellisestä rakentumisesta. Tanssitaiteilija Esete Sutinen on puhunut tanssijan sisäisestä äänestä, joka kirjoittautuu ulos kehosta mahdollistaen tanssijan vapauden ja itsenäisyyden. Kyllä, huomaan, että ruumiin sisäisyydestä kumpuavassa kirjoituksessa on jotakin juurruttavaa.

Tärkeimmät sanat tarttuvat usein pienistä ja jälkikäteen vaikeasti mieleen palautettavista hetkistä. Muistan elävästi astuneeni syvemmälle kantapäähäni, kun käsitteellistin ruumiini luisuuden kohti maata ja kuolemaa vievänä minulle ihmisen hahmon antavana rakenteena. Muistan puhuneeni kaksi ja puoli vuotta sitten roihuavasta tulesta kesken työpajan. Koreografi Liisa Pentin teoksessa Hauraat

silmät sopersin lihasta, tajunnasta ja merestä. Esiintyjäntyötä harjoitellessani palaan toistuvasti itselleni taianomaisten sanojen äärelle, jotka muistuttavat minua tärkeistä laaduista ja tavoitteista, joihin tanssiessani pyrin. Tällä hetkellä niitä ovat ainakin: nautinto, koko kaikki, ihminen, tää, halu, ruumis ja taivas.

Haluan harjoittaa kieltä, joka on rohkeasti mieltä maailmasta, jolla on tahto ja tarve olla yhteiskunnassa. Kieleni on avoimesti poliittista - ei niinkään teorianmuodostuksen tasolla, vaan taiteellisena suhteena omaan subjektiivituumiseen ja psykoruumiilliseen materiaan. Kyse on vaihtoehdoisen subjektiivituumisen etsimisestä ja sen kielellisestä manifestoitumisesta. Itsen subjektiivointi, joka ei ensisijaisesti perustu mielen jatkuvaan reflektointiin, somaattisen epäilemisen ja paljastamisen tekniikkoihin, vaan ihmisruumiin kokonaisvaltaiseen läpielämiseen ja omaan kokemukseen luottamiseen.

Kokeilen uudestaan. Vauhkoontunut mieli sylkee itsensä kädelle. Voikista tuhriintunut TAPPO. Siitä liityntä toiselle vyöhykkeelle. Vaikea myöntää Teille. Mutta minusta se on TAPPO. rakas tappo. ja kohta ISKEE. SE ISKEE MINUN AIVOJEN TAKAPIHAAN. SE iskee minun aivojeni takapihaan. mwmwmwmwm. ÄLÄ Syötä. Syön sinut. MINÄ syön sinut. Annathanthan. syön. Sairas syö. vaikut. Vaalea saippua valuu persettä pitkin, naku nalle, vitun typerä taapero. Raikas. Han.

Käsitykseni mukaan tuhoutumista usein edeltää uuden rakentuminen.

Ajattelen Rastilan ABC:n räjäyttämistä.

Samalla kieli on melkein kuin yksi arkipäiväinen ruumiintoiminto, kuten hengitys tai kipu, joka huuhtoo kokemusta itsestä ja maailmasta.

Olen tuonut lyhyesti esiin henkilökohtaisen ruumiskielisuhteeni tämän hetkisiä liikkeitä ja yrityksiä lietsoa ruumista kirjoituksen voimalla. Harjoitan kielen kutsumista, sanojen keksimistä, ruumiillisuuden ja kirjoituksen sekoittamista, assosiativisuutta sekä uudelleen kokemista. Olen korostanut tanssitaiteilijan näkökulmasta intiimin ruumiillisen sisäisyyden ja kielen vuoropuhelua, sekä erityisesti kirjoituksen mahdollisuutta avata uutta. Työ on viime kädessä melko yksinäistä itsen kohtaamista, mutta silti minuus, ruumis, ei ole koskaan tyhjiössä. Henkilökohtainen ei merkitse sulkeutumista. Kieli on myös ruumissuhteiden yhdessä työstämisen, kommunikoimisen ja jakamisen tapa. Koen siksi merkityksellisenä ajatteluni sijoittamisen tässä yhteydessä myös hieman laajempaan ruumiillista kieltä ja kirjoittamista koskevaan taiteelliseen yhteyteen, etenkin kun kysymys kielestä ja ruumiista on tanssitaiteen ikuisuusaiheita. Syvästi henkilökohtaisesta, ruumiinkokemusta ei-objektivoivasta näkökulmasta kumpuavaa kirjoittamista on tällä hetkellä suomalaisessa tanssitaiteessa Elina Pirisen, Sonja Jokiniemen ja Emmi Vennan kirjoituksissa ja näyttämöteoksissa.

Pirinen on kritisoinut postmodernin release-tanssin valtavirtaista ruumiskieltä yksipuolisesti ihmisen fysiologis-biologis-kineettistä kokemusta ylikorostavana todellisuussuhteena, jossa ruumiintoiminnoista kerrotaan anatomisen, somaattisen tai (mies)filosofisen sanoituksen läpi. Hän kuvaa tällaista ruumissuhdetta ja sen tuottamia näyttämöehdotuksia osuvasti soma-perversion kyllästäminä ruumiin rauhoittamisen laatuina, joissa ihmisen emotionaalinen, traaginen ja groteski puoli on karkotettu elokuvien ja draamallisen teatterin maailmaan.

Esiintyjäntaiteen näkökulmasta somaattisesti orientoitunut postmoderni tanssitaide tuottaa omituisen usein esiintyjissä läsnäoloa, jossa esiintyjät aistivat mekaanis-kinesteettistä muutosta hieman oman kokemuksensa ulkopuolelta – vaihtoehtoisesti voidaan myös asettaa rento cooliuden naamio, tuijottaa tyhjyyteen tai poistua kokonaan paikalta katonrajaan. Vaikutelmana on silloin ruumiin sisäisyydessä tapahtuva, mutta oman olemassaolon ristiriitaisuuden kieltävä ulkokohtainen hallinnan tuntu. En aina tiedä onko tarve siihen peräisin nyky-yhteiskunnassa selviämisestä, koreografisten tehtävien suorittamisesta näyttämöllä, sisäisen häpeästä vai tanssitaideetta edelleen riivaavasta liikkeen ja ruumiin hallinnan mentaliteetista.

Kielen ja kirjoituksen tärkeä poliittinen tehtävä suomalaisessa tanssitaiteessa liittyy tällä hetkellä mahdollisuuden puhkaista ruumiin ulkokohtaiseen hallintaan ja tasapäistämiseen osallistuvat filosofis-somaattis-teoreettiset käsite(-kuri)järjestelmät, ja pyrkii fantastiseen leikkiin hajoavista järjestelmistä jäljelle jääneen sanatuhkan kanssa. Tahdon tanssijana kieltä, jolla lietsoa ruumis, ihminen, esiin kaikessa lähes sietämättömän kauniissa vaahtoavuudessaan. Mwmwmwmw. Onneksi vaihtoehtoisuus tapahtuu jo. Esimerkiksi Jokiniemi on teoksessaan RRRRR suunnannut dissosiativisen kielen, ajattelun ja kirjoituksen alueelle, jossa ruumis ei asetu sanojen kohteeksi, vaan tulkintani mukaan kielen ruumiillisuus pursuaa ja horjuttaa kirjoituksen säädyllyisyyttä.

Lempisäkeeni:

“YOU. GHhhh.YOU ARE OUT OF TOUCH. YEAH.
HEY WHY DON´T YOU FIND OUT WHAT REALITY IS
AND TOUCH IT.
MMMMMM TOUCH IT MMMMM.
AND WHO WOULD HAVE KNOWN I WAS MY CUNT WITH ANGELS!
MMM A ANGELS MMMM A.

OH MARZIPAN!
SPECTACULAR, SPECULOOS, OOS, FOOS, GROOS, OOS,
UUS, SUUR, SOOR,
SUURENMOINEN!

VEINS IN THE HEAD.
VEINS IN THE FUCKING HEAD.
PULSING. PUMPING. MAKES NO SENSE.
NO SENSE.
NO SENSE TO ME SENSE TO ME NO SENSE TO ME
NO NO NO NO NO SENSE.

FUCK YOU SAYS THE LORD!
LORDESS, LORDDED DEAD NESS.
THE LORD IS DEAD DEAD.
THE GROUP DIED DIED DIED LONG TIME AGO AND
NATIONALISM WILL KILL US ALL! --- “

Myöskin voimakkaan ruumiillisesta, mutta erilaisesta näkökulmasta Venna on käsitellyt ruumiillisen halun, muistin ja identiteetin rakentumista suhteessa fiktiiviseen tekstiin. Halun arkeologiasta ja nälkäisistä haamuista –tekstissä (2019) hän reflektoi intiimejä ruumiin kysymyksiä fanittamiensa fiktiivisten henkilöiden eli lapsinarkomaani Christiane Felsherinown ja vampyyri Spiken kautta. Venna kuvaa Christiane F:stä kertovan tekstin asuttaneen hänen psykofyysisen järjestelmänsä ja vaikuttaneen muistoihin, käsitykseen romanttisesta rakkaudesta ja taipumukseen ihailla ”käveleviä ruumiita”. Venna toteaa kirjoituksen loppupuolella: ” Ihmisenä oleminen toteutuu jatkuvasti fiktiivisissä rakenteissa, eikä todellisuutta voi rajata fiktiosta erilliseksi asiaksi. Ulottuvuudet vuotavat toisiinsa: representaatioiden tuottamat affektit ja ”totuudet” materialisoituvat kehomiellissä somato-poliittisina fiktioina, jotka sanelevat olemisen ja toimimisen mahdollisuuksia.”

Tarvitaan kirjoituksia, jotka antautuvat ruumiillisuudelle, niihin kuuluvat myös elettyyn ruumiiseen jo sisäistyneiden tekstien ja mielikuvituksen leikki. Lapsuudessa luetut sarjakuvat, ulkoa opetellut vuorosanat, lakitekstit tai häiritsemään jääneet lipsautukset ovat hyvin konkreettisella tavalla jättäneet jälkiä ruumiini kudoksiin, soluihin ja sieluun. Ne ovat osa sitä sisäisyyden myrskyä, joka pudottaa minut hetkessä takapihan asfalttiparkkipaikan itku-kohtauksesta Fabianinkadun juhllallisista ovista sisään, ja ne ovat osa nivelliäni silloin, kun murskaava häpeä puulattialla iskeytyy päin Oopperan seinää. Tässä vaiheessa tuijotan tyhjyyteen tai laitan cooliuden naamion kasvoilleni.

Lopuksi haluan todeta, että kielen ruumiillisuudelle antautumisen pitäisi tarkoittaa enemmän ja erityisempiä kirjoituksia, eikä yhtä ”oikeaa” tapaa kirjoittaa. Ruumiintaiteessa on mahdollista työskennellä syvästi henkilökohtaisen parissa ja samalla asettua yhteyteen monien muiden kanssa. Yhteinen voi perustua subjektivoitumisen moninaisuuden jakamiseen ja kunnioittavaan ihmettelyyn, eikä yhdenmukaistumisen ideaaliin. Ajaudun helposti runollisen ilmaisun äärelle ruumiillisen kielen kysymisessä, mutta lajina runous ei toki aina ole erityisen ruumiillista. Ehkä on niin, että tanssitaiteilijat voisivat kuitenkin kirjoittaa vähintään yhtä kurittomasti kuin nykyrunoilijat. Minulle riittäisi nyt aluksi, jos saisin muutaman uuden hauskan sanan, jotka sytyttävät ruumiini tuleen. Pyydän lähettämään os. marlon.moilanen@gmail.com.

Hei hei.

ps. Olisin halunnut kirjoittaa suolaisesta järvestä Mariaanien haudan pohjalla, jonka rannoille kuolleet merikäärmeet ajelehtivat eilisessä avaraluontodokumentissa. Olisin kirjoittanut merikäärmeistä, kuolemanpelosta, lasisista monumenteista ja liberaalin keskiluokan kivuista. Ne kertovat jotain tärkeää ruumiistani ja ehkä monista muistakin tällä hetkellä.

*Näkemiin! **

JÄLKIVIISAASTI Näyttelijäntyöstä

“Oscar Wilde said that if you know what you want to be,
then you inevitably become it - that is your punishment,
but if you never know, then you can be anything.
There is a truth to that. We are not nouns, we are verbs.
... I think you can be imprisoned if you think of
yourself as a noun.”

-Stephen Fry

Valmistuin näyttelijäksi Pietarin valtiollisesta teatteriakatemiasta ja suoritin viimeisen opintovuoteni Helsingin Teatterikorkeakoulussa valitsemieni kurssien parissa. Lisäksi olen valmistunut Turun taideakatemiasta teatteri-ilmaisun ohjaajaksi soveltavan teatterin, nykyteatterin, dramaturgian, pedagogiikan ja ohjauksen kurssien myötä. Pietarin teatteriakatemiain opinahjo oli roolikeskeinen ja Stanislavski-painotteinen. Ilmaisussa sovellettiin tunnemuistia ja psykologista realismia. (*Rgisi.ru*, 2020). Kävin myös professorini harmiksi lukujärjestyksen ulkopuolella Elena Kuzinan tunneilla oppimassa Meyerholdin biomekaniikkaa, plastiikkaa ja Chekhovin harjoitteita. Helsingin Teatterikorkeakoulussa mieleenpainuvinta oli Marcus Grothin hahmoterapeuttinen teatterinäkemys, joka raotti päinvastaista näkemystä Pietarissa oppimaani näyttelijän tunteiden tuottamiseen tai niiden “relevanttiuteen”. (*Reunanen*, 2009). Grothin harjoitteet sallivat näyttelijän ilmentää kaikkia hänessä juuri sillä hetkellä läsnäolevia tunteita (myös tunteettomuuden tai haluttomuuden ilmaista tunteita), kun taas Pietarissa opetettiin tekniikkaa ennalta päätettyjen tunteiden uskottavaa ilmaisemista varten. Uusi näkökulma oli mullistava.

Tärkeimmät kollegani kuuluvat monialaiseen Grus Grus Teatterin ensembleen, jonka perustimme vuonna 2014. (*Grusgrus*, 2020) Merkittävä kansataiteilija on myös esitystaiteilija-ohjaaja Tommi Silvennoinen, jonka ruumiillis-filosofinen teatteriajattelu ja toimintatavat ovat perin eettisiä ja poliittisia. (*Silvennoinen*, 2008). Yhteistyö näiden kollegoiden kanssa on syventänyt käsitystäni siitä, mitä kaikkea muuta kuin perinteisen roolin rakentamista teatteri ja näyttelemine voi praktiikkassani olla. Mitkään kurssit tai opinahjot eivät voisi korvata yhdessä kehittämäämme käytännön tietotaitoa ja rohkeaa kokeellisuutta.

Tästä taustasta siis ponnistan pohtimaan sitä, mitä näyttelijäntaiteen harjoittelu tarkoittaa. Harjoittelu riippuu kontekstista eli siitä, tekeekö näyttelijä esimerkiksi teatteria vai elokuvaa, perinteisiä roolitöitä tekstilähtöisen teatterin parissa vai nykyteatteria, jossa roolia ei perinteisessä mielessä välttämättä ole, se saattaa olla moninainen, sirpaleinen tai lähinnä yläkäsitem, jonka alla voi tapahtua riemastuttavia ja hämmentäviä asioita.

Pohdin sitä, mitä näyttelijä harjoittelee, tarkastelemalla erään perinteisen draamateatteriroolihahmon kehittymistä. Tarkastelen Cecilia Kiven roolia Värit ovat vapauden - punavalkoinen Turku -esityksessä, jonka Anni Mikkelsen käsikirjoitti ja ohjasi Tehdasteatterille syksyllä 2017. (*Virrankoski*, 2017). En pura roolityötäni siksi, että se olisi tuorein tai tärkein. Valitsen sen, koska se taipuu esimerkiksi siitä, mitä ajatuksia keinoista ja harjoittelusta tällä hetkellä kovin itsetutkiskelevassa mielessäni orastaa. Psykologis-realistinen roolityö perinteisessä tekstiin pohjautuvassa teatteriesityksessä on lähtökohtaisesti helppo tulkita, “perinteinen roolityö”. Roolityön tarkasteleminen on ehkä helpompaa etäisyyden päästä, sillä siinä käyttämäni keinot ovat saaneet muhia ja olen ehtinyt tarkastella niitä myös muissa yhteyksissä.

Tarkastelen psykologis-realistisen roolin rakentumista, mikä ei tarkoita sitä, että se olisi näyttelijän (saati nykynäyttelijän) ainoa tai oikea tapa etsiä ja purkaa roolihahmoa. Itseäänkommentoivissa, ironisissa ja itseironisissa nykyteatterin muodoissa ei välttämättä ole ollenkaan tarvetta tai tilaa Stanislavskin ”järjestelmälle”. Tämän perinteisen roolityön työstämisessä ennakkotieto roolihenkilön määreistä kuitenkin valmisti minua harjoituksiin tietyllä tavalla. Se pohjusti kokeilemaan tekoja, joita näytelmätekstin ja tilanteen annetut olosuhteet ehdottivat. Se myös yllytti kokeilemaan tekoja, jotka eivät menneet yhteen annettujen olosuhteiden ja näytelmän näyttämöohjeiden kanssa. Kokeileminen ei olisi ollut mahdollista ilman ohjaajaa, joka antoi työskentelylle paljon ilmaissullisia vapauksia, eikä ilman ammattitaitoista työryhmää, jonka ansiosta oli turvallista ja mielekästä kokeilla, leikkiä sekä löytää asioita yhdessä.

TORJUNTA KIMMOKKEENA

Sisällissodan aikaan sijoittuvan Värit ovat vapauden -näytelmän näyttelijäntyön keskeiseksi oivallukseksi muodostui ensimmäisessä lukuharjoituksessa kokemani torjunta näytelmätekstin punaisten ja valkoisten kuvailua kohtaan. Näytelmässä punaiset esiteltiin ylevämpinä, kiltimpinä, anteliaampina ja rehellisempinä kuin valkoiset. Se aiheutti torjuntaa. Onko tästä tulossa propagandaa? Teksti vaikutti työläisaatteen puolustuspuheelta. Se romantisoii työväen köyhyyttä ja idealisoi sen reippautta.

Ensilukemalta näytelmän harvalukuiset porvarilliset roolihenkilöt vaikuttivat passiivisilta, tylsämielisiltä, itsekkäiltä ja löyhämoraalisilta, kun taas punaisiin kuuluvat (erityisesti naiset) aktiivisilta, ahkerilta ja hyväsydämisiltä. Punaisten olivat oikeamielisyydessään esikuvia työryhmälle (vapaan kentän taiteilijat) ja (vapaan kentän) yleisölle (yleistys tiedän, tiedän). Jarrut menivät päälle, vaikka ensivaikutelmani tekstin luokkakuvauksesta ei välttämättä ollut ”totuus”.

Jälkikäteen torjunta osoittautui tärkeäksi asiaksi. Saatoin mitellä sen kanssa. Se vaikutti hedelmällisesti harjoituksissa ja toi mielekästä kitkaa roolityöskentelyyn. Ehkä se herätti minut puolustamaan ja selittämään, tai paljastamaan, roolihahmoni moraalittomia tekoja? Jos roolityö ei olisi omasta mielestäni onnistunut, en luultavasti kutsuisi häiritseviä seikkoja ”mielekkääksi kitkaksi”. Mutta jossittelut sikseen. ”Mielekkään kitkan” vuoksi tulkitsin roolihahmoani ihmisenä, joka ei ole yksilöllisesti paha, laiska tai saamaton vain siksi, että on valkoinen, porvari ja aviomiehensä alistama äveriäs suomenruotsalainen nuori lapseton nainen. Torjuinko sitä aluksi siksi, koska olen suomenruotsalainen? Roolihenkilön moninaisuuden löytäminen ja sen tekeminen lihaksi ja vereksi kuulostaa toki näyttelijän perushommalta. Ja sitä hän se kaikessa yksinkertaisuudessaan on. Kirjoittelun voisikin lopettaa tähän, mutta jatketaan hieman.

RAJAT KIMMOKKEENA

Mitä tein harjoitustilanteessa ja esityksissä? Kerron ensin, mikä houkutteli, ohjeisti tai kannusti minua näyttelijänä tekemään konkreettisia tekoja ja luomaan näyttämötoimintaa, jota ohjaajan, kanssaesiintyjien ja tekstin vuorovaikutus tukivat. Kiinnostavinta oli roolihenkilöni Cecilian identiteetin ja mielenterveyden häilyvyys sekä hänen ja palvelijansa Ainan suhteen epäselvyys. Näytelmän

alussa palvelija Aina oli vain palkattu työntekijä, myöhemmin hänestä tuli henkilökohtainen avustaja ja uskottu ystävä. Kohtaus kohtaukselta suhteen laatu muuttui intiimimpään suuntaan, jännittäväksi. Ja omasta mielestäni hyvällä tavalla epäselväksi (niin kokonaisuuden hahmottavalle näyttelijälle kuin roolihahmolle itselleen). Kummallakin hahmolla oli paljon pelissä: vapaus, elämänlaatu ja turvallisuus. Aina oli ”hän joka himoaa vapautta”. Tyydyttämättömät halut ja tarpeet yhdistivät vapaudenpuutteessa eläviä naisia.

Naisten suhde kehittyi määrittelemättömäksi. Se häilyi platonisen ja romanttisen rajalla. Naisten suhteeseen, näytelmän nimeen ja narratiiviin oli sisäänrakennettu selkeä raja, kuilu Cecilian ja työväenluokan edustajan välillä. Samaan aikaan Cecilia kärsi eksistentiaalisesta ahdistuksesta. Hän mietti, miten ylipäätään olla tai olla olematta. Rajat toimivat minulle seininä (ja seinät rajoina) joita vasten törmäillä ja ottaa vauhtia, ja joihin saatoin suhtautua myös ristiriitaisesti kohtauksissa sekä koko esityksessä. Rajoista tuli kaiken läpäisevä asia, joka kummitteli eikä jättänyt rauhaan, joka samaan aikaan houkutti, aiheutti torjuntaa ja loi jännitettä. Ceciliaa luonnehditaan sanoilla ”silkkisukka, kultahäkki”. Ne herättivät assosiaatioita: aistillisuus, tekstuurit, pinta, vankila, lintu, liito, vapina, vapaus, vaara, mukavuus, arvokkuus, status, koriste, esine, kuollut...

Roolihahmon rajojen tai identiteetin etsintä sekä häilyvyys itsen ja toisen välillä olivat tarkoituksellisesti näyttelijälle näytelmään kirjoitettuja avaimia tulkintaan. Tästä esimerkkinä otteet Cecilia Kiven monologeista, joissa hän herkistyy rajoille tai rajojen merkitykselle:

”Niin minä sanon itselleni, kun kuljen kaupungin katuja ja yritän imeytyä siksi, että se antaisi minulle ääriiviivat, sillä minun ääriiviivani löyhyvät tuulessa kuin verhot...”

”Jokin muuttuu, rajat siirtyvät, mannerlaatat vapisevat, mutta minä yritän laskea askeleitani ja muistaa nimeäni...”

”Katson karttaa, se näyttää ihan erilaiselta, seuraan sormellani uusien valtioiden rajoja, Viro, Latvia, Liettua, Puola, Jugoslavia. Suomi. Cecilia.” (Mikkelsen, 2017)

Oli siis olemassa tiettyjä rajoja, joista niin näyttelijä kuin roolihahmo olivat tietoisia, ja joiden kanssa molemmat pystyisivät leikkimään. Rajoja, ääriviivoja, selkeyttä, joiden puutteesta tai häilyvyydestä kuvittelin roolihahmon joko kärsivän tai nautiskelevan esimerkiksi itsesäälin tai huomionhakuisuuden puuskissa. Rajat ja niiden tarkkailu antoivat hyvän alun konkreettisille näyttämöteoille, kokeiluille, herkistymisille, aloitteille, tekojen keskenjättämisille ja häilyvyydelle. Rajojen tarkastelu ja kokeileminen ehdottivat rutkasti fyysisiä tekoja, niin pieniä kuin isoja suhteessa omaan kehoon, muiden kehoihin, esineisiin, statuksiin, suhteisiin. Harjoituksissa rajojen-sääntöjen tarkastelu ja niillä leikkiminen toimivat energisoivina tehtävinä ja ratkaisua vaativina pulmina.

Roolihahmoani rajoittavia ehtoja ja olosuhteita tarjottiin näytelmätekstissä tapahtumien, näytelmän aikakauden ja luokkayhteiskunnan kuvailussa yllin kyllin. Cecilia: äveriäs porvarisnainen, lukenut, onnettomasti naimisissa, masentuneisuuteen taipuvainen, suomenruotsalainen, lapseton. Mutta myös: aikakauden mukaan sopimattomasti mieltynyt köyhään, sivistymättömään, naimattomaan, suomenkie-

liseen ja kaiken kukkuraksi samaa sukupuolta edustavaan työläisnaiseen.

Päätin (Vai päätinkö? Tapahtuiko se itsestään/siinä sivussa?) jossain vaiheessa käyttää käsitettä ”raja-rajat” roolianalyysini työkaluna ja lähtökoh- tana. Rajan käsitin hyvin laajasti, se alkoi ohjata ja tarjota näyttämötoimintaa ja gestiikkaa. Koin siis, että raja-rajat niiden laajassa tulkinnassa energisoivat osittain siksi, että ne (kuten rajoilla on tapana), rajasivat jonkin sisäpuolelleen ja toisaalta ulkopuolelleen, ja siksi niillä pystyi leikkimään, niitä pystyi kokeile- maan, asioilla oli merkitystä. Ehkä yksinkertaisesti loimme merkityksiä? Ehkä valitsin, mille päätän näyttelijänä herkistyä ja antaa painoarvoa. Minkä annan vaikuttaa? Torjunki tunteen, annanko sille vallan vai viekö herkän tunnetilan ääripäähän, jotta syntyisi tilaa muulle?

Kun määrittelin itselleni rajat-rajain hahmon rakentamisen työkaluksi, alkoi ku- vittelu (vai onko se toisin päin?). Kuvittelin, että seurustellessaan työväen kanssa Cecilia määritteli asemansa uudelleen. Se oli hänelle rajan ylittämistä /säätöjen uhmaamista / itsensä löytämistä / määrittelyä (missä kaappi seisoo, missä on sen rajat, mitä sen sisältä löytyykään jne.). Tästä lähti pyörimään ajatuskela:

”Oman kehon-toisen kehon rajat, ihmisruumiin kerrokset, vaatteiden tekstuurit, lattialaattojen raot, sosiaaliset säännöt, päällä-alla, sisä-ulkotilat, pinta ja pintaa syvemmälle, pinnalla liitely ja pinnan läpäisy, hellyys ja väkivalta. Yrittää ehkä selvittää tätä ja omia rajojaan suhteessa seksuaalisuuteensa? Viehätty seksuaalisesti esineiden tekstureista? Pakkomielle/ mieltymys rajoihin, kynnyksiin, pintoihin? Palvelijaa ei voi nähdä romanttisessa mielessä luokkaankuuluvuutensa takia? Tai jos näkee, ristiriitaisia tuntemuksia? Suhde naisen kanssa tehokas kapina aviomiestä vastaan, huomionhakuisuutta? Romanttisen viehtymyksen kanssa leikkittely Cecilian ”poliittinen muuvi” jolla on vain välinearvoa? Tai ehkä ”toinen” viehättää siksi että on ”toinen”, C.:n halussa tulla toiseksi?”

-Muistiinpanot, kokeellinen roolin purku Sam Killermanin Genderbread-mallinnoksen avulla. Killerman pyrkii sen avulla havainnollistamaan sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuuden rakentumista. (*Killerman, 2020*)

(Vai oliko kimmokkeena minun, näyttelijän, halu tulla ”toiseksi”?)

MERKITYKSIEN LUOMINEN KIMMOKKEENA

Mitä harjoituksissa sitten tuli tehtyä ajattelun ja tekstin analysoimisen ja sa- nojen ruumiillistamisen lisäksi? Sallin itselleni sellaisten tekojen kokeilemisen, jotka eivät harjoituksissa olleet yhdenmukaisia, loogisia tai järkeviä roolihen- kilön motiivia tai toiminnan suuntaa ajatellen. Loin näyttämötoimintaa, jossa ei hahmolle eikä välttämättä myöskään itselleni, kanssänäyttelijöille tai ohjaa- jallekaan ollut järkeä. Se vaati heiltä kärsivällisyyttä ja joustavuutta.

Tehdessä ja kokeillessa teoille syntyi välillä merkityksiä, välillä ei. Mutkan

kautta löytyi kuitenkin yllättäviä merkityksiä erityisesti esineille ja niiden dra- maturgialle. Kääriydyin mattoon, törmäilin päin seiniä, kaatuilin, hivelin esinei- tä, tunnustelin tekstureja, esineiden ja ihmisten pintoja, vuorotellen jäykistyin ja rentoutuuduin, peitin ja paljastin kasvoni, aloitin jotain ja jätin kesken.

Näistä aika teknisistä teoista ja päähänpistoista muodostui osa roolihahmon omaa näyttämöllistä kieltä, osa roolihahmon ”gestistä repertuaaria”, jonka mitta- kaavaa pystyin näyttelijänä liikuttelemaan. (Virkankoski, 2017) Tein esimerkiksi jonkin ns. absurdin teon jonka sitten yhteistuumin kanssänäyttelijän ja ohjaajan kanssa valjastimme kätkeyn asian, kuten esimerkiksi roolihahmon luonteenpiir- teen, tarpeen, viehtymyksen, sisäisen konfliktin esiintuomiseen näyttämöllä. Luultavasti oudoimmat teot karsiutuivat harjoitusten myötä pois, jos ne eivät palvelleet kerrontaa, eivätkä selkeyttäneet kohtauksia. Tai ehkä karsiutuminen tapahtui tilanteessa, eikä niinkään jälkikäteen järkeilyssä? Vai karsinko minä jo etukäteen? Mitä teksti itsessään karsii pois? Näytelmän kuvailu roolihah- mon mielentilasta, ”ääriviivani löyhyvät tuulessa niin kuin verhot”, antoi minul- le luvan kummallisuudelle ja ailahtelevaisuudelle. Ehkä juuri sen vuoksi aloin käyttää ajatusta rajasta kimmokkeena harjoituksissa?

Painiskelen samojen kysymysten kanssa kuin luultavasti monet muutkin näyttelijät: Miten kuvailla jälkikäteen sitä työtä, mitä on tehnyt harjoituksissa tai esityksissä? Miten voi purkaa jälkikäteen impulssien täyttämän hetken ajatte- lua/toimintaa/tilannetta? Miten välttää kaikkivoipainen jälkiviisastelu ja nähdä selkeämmin? Miten valikoiva muisti muokkaa käsitystä näyttämöllisestä tilan- teesta? Miten rooli rakentuu? Vai onko edes kyse rakentumisesta? Vai onko se ”minän” karsimista? Onko yhtä ”totuutta”? Kuka tai mikä sitä ”totuutta” perään- kuuluttaa ja mitä varten? Täytyykö roolia selkeyttää? Miksi näyttelijän työ- kentelyn sanallistaminen taipuu mystiseksi, epäselväksi tunnetilan kuvailuksi tai ”sorvin äärellä”-tilitykseksi? Onko kyse ajattelun laiskuudesta? Onko kyse mystiikan houkuttelevuudesta? Onko kyse haluttomuudesta/pelosta myöntää näyttelemisen helppous, sen nautinnollisuus, leikkisyys? Onko vaikeneminen turhaa vai tarpeellista? Tyhjeneekö näyttelemisen sitä sanallistaessamme?

En usko että näyttelemisen tekniikan sanallistaminen latistaa näyttelemisen. Jälkikäteen kirjoitettuna ja purettuna roolityön rakentumisen prosessista vain tulee selkeämmän ja tiedostuneemman oloista kuin se tosiasia on ollut. En myöskään ole varma tarvitseeko näyttelijän osata sanallistaa työtään näytel- läkseen hyvin, vaikka se itseäni on auttanut. Pohdinnan avulla jäsenän, mitä keinoja minulla jo on käytössäni, miten ryhdyn työhön, mistä kannan vastuuta, miten teen ratkaisuja, mihin tartun, mille tuppaan herkistyä tai päätän herkistyä? Onko minulla tapana herkistyä samoille asioille? Onko herkistyminen itsessään työkalu? Pystynkö hyödyntämään jäsentämiäni asioita omassa opetustyössäni?

Illuusio roolihahmosta muodostuu osittain yleisön mielessä. Voisiko tämän tiedostaminen auttaa irrottautumaan halusta kontrolloida kaikkea? Ehkä monet asiat näyttämöllä tapahtuvat kontrolliyrityksistäni riippumatta, välisyyksissä ja vieressä antamalla niille tilaa ja aikaa kehkeytyä? Jos henkilö (määre) on osittain sosiaalinen konstruktio, niin saattavatko roolihahmon näyttelijäntyöllinen ilmaiseminen ja roolihenkilön yksittäiset teot olla yhtälailla hapuilevia ja rajoja kokeilevia (kuten ihmisillä yleensä)? Jos kyllä, voivat rajat muodostua selkeämmäksi niitä kokeillessa, niitä ylittäessä. Ihan niin kuin maailmassa, yhteydessämme muihin-muuhun-toiseen.

Päästään Stanislavskin ”järjestelmästä” kumpuaviin kysymyksiin: Mitä tämä roolihenkilö tekee näissä olosuhteissa? Mutta myös: Mitä kaikkea tämä henkilö tekee tai kokeilee näissä olosuhteissa? *

NELJÄ TAPAA aiheen käsittelyyn nykysirkuksessa

Miten aihetta voi käsitellä nykysirkusesityksessä?
Onko sirkuksessa taidemuotona keinoja aiheen käsittelyyn?
Jos päättää tehdä aihelähtöisen sirkusesityksen,
millaisilla välineillä työhön voisi ryhtyä?

Aihelähtöisyys kiinnostaa minua. Sirkustaiteilijana ja -ohjaajana monet töistäni ovat lähteneet liikkeelle halusta käsitellä yhteiskunnallisia aiheita. Valmiita työkaluja on kuitenkin ollut haastavaa löytää, ja toimiviin ratkaisuihin olen kulkenut monen umpikujan kautta. Sen vuoksi haluan hahmotella, mitä nämä työkalut voisivat olla. Kirjoitus perustuu pohdintoihini ja havaintoihini sekä sirkuksen tekijänä että katsojana.

Ennen kuin aiheiden käsittelystä sirkuksen keinoin kannattaa kirjoittaa yhtään mitään, on syytä määritellä aihe ja sirkus. Kumpaakin käsitettä käytetään monenlaisissa yhteyksissä ja merkityksissä, ja etenkin sirkusta pidetään usein vaikeasti määriteltävänä. Tarkoitukseni on antaa termeille työmääritelmät aihelähtöisyyden pohdintaa varten, mutta miksei myös laajempaan käyttöön sirkustaiteilijoille.

Sirkukseen liitetään laaja kirjo erilaisia esityksellisiä muotoja ja lajeja, joita yhdistää lähinnä yhteys samaan kulttuurihistorialliseen jatkumoon. Tuntuu mahdolliselta löytää määrättyä lajivalikoimaa, ominaisuutta tai tekijöitä, jotka mielekkäästi rajaisivat sirkuksen vaikkapa muista esittävästä taiteista. Luonteva väline sirkuksen määrittelyyn voisikin olla Ludwig Wittgensteinin perheyhtäläisyyden käsite. Perheyhtäläisyydellä Wittgenstein tarkoittaa yhden, koko ryhmälle yhteisen nimittäjän sijaan monimutkaista suhteiden ja ominaisuuksien joukkoa, jotka yhdistävät perheenjäseniä. (Tieteentermipankki.fi, 2020) Sirkuskäsitteen alle kuuluakseen ei siis tarvitsisi omata mitään tiettyä, kaikelle sirkukselle yhteistä piirrettä, vaan jakaa joitakin piirteitä joidenkin muiden sirkukseksi luettujen asioiden tai ilmiöiden kanssa.

Tietynlainen esittämisen tapa tuntuu kuitenkin yhdistävän merkittävää osaa sirkukseksi itsensä tunnistavasta esitystoiminnasta. Halutaan luoda mielikuva aitoudesta, ei-esittämisestä. Esiintyjät uupuvat, ottavat riskejä, asettuvat vaaraan ja venyvät taitojensa ja voimiensa ääri rajoille. Kaikki esitetään totena ja rehellisenä, vaikka kyse on tarkkaan rakennetusta ja harjoitellusta illuusiosta. Sirkus on presentaatiota, mutta myös presentaation representaatiota: ei-esittämisen esittämistä. Käyttäessäni sanaa "sirkus" viittaan näihin kahteen määritelmään: sumeeseen joukkoon ilmiöitä, jotka kytkeytyvät toisiinsa perheyhtäläisyydellä sekä esittämisen tapaan, jossa toiminta näyttäytyy presentaationa.

Aiheella tarkoitan tekstissä esityksen tekijän tai tekijöiden perimmäistä intentiota tai inspiraation lähdettä. Se on teema, ajatus tai käsite, joka kokoaa teoksen eri rakennneosat valosuunnittelusta koreografiaan, ja jota näiden kautta pyritään kokonaisuutena ilmentämään. Ymmärrän tässä aiheen yhdeksi tekoprosessin lähtökohdistista, en välttämättä sen lopputuotteeksi. Tekoprosessi synnyttää esityksen muodon, jonka sisällöstä niin katsojat ja kokijat kuin teoksen työryhmä voivat esittää tulkintoja.

Sirkustaiteen haasteet aiheiden käsittelyssä kytkeytyvät vahvasti presentaation vaatimukseen. Jos sirkus esittää jotakin muuta kuin itseään, se koetaan epäaidoksi, teatteriksi. Tällöin sirkuksen ilmaisulliselle paletille jäävät ne sisällöt, joita sirkus itsessään kantaa mukanaan. Kyseenalaistamattomimmillaan sirkus on sirkusta perinteisessä kiertävässä telttasirkuksessa. Etsikäämme sirkuksen sisäsyntyisiä sisältöjä siis sieltä.

Perinteisten sirkusten agendalla ei ole erityisten aiheiden käsittely tai kommunikointi. Sirkusten ensisijainen tavoite on täyttää telta maksavilla asiakkaila ja saada nämä asiakkaat palaamaan, kun sirkus seuraavan kerran saapuu kaupunkiin - toisin sanoen tulla toimeen. Tätä tarkoitusta palvelee elämysten tuottaminen. Sirkusesitys herättääkin voimakkaita tunteita: pelkoa, ihailua, hämmennystä, hämmästyttä, huvitusta ja ehkä myös liikutusta, joita dramaturgisilla valinnoilla pyritään entisestään vahvistamaan. Perinteisen sirkuksen estetiikkaa leimaa runsaus ja ympäröivän maailman ilmiöiden karnevalisointi. Tosin maailma, johon perinteisessä sirkuksessa nykyisin viitataan on usein jo kaukana menneessä ja ote vailla kritiikkiä. Sirkusnumerot välittävät tarinaa ylivertaisesta ja riippumattomasta ihmisestä, joka kesyttää muut luontokappalet ja kyvyillään uhmaa luonnonlakeja. Toisaalta yhteistyö ja luottamus näyttäytyvät tavoittelemisen arvoisina hyveinä mahdollistaessaan huimat pari- ja ryhmänumerot. Jälkimmäinen viesti tai aihe tuntuisi olevan edelleen relevantti, sen sijaan tarina ihmisen erityisasemasta universumissa aikansa elänyt.

70-luvulla alkunsa saanut uusi sirkus laajensi sirkuksen ilmaisukeinoja lainaamalla sumeilematta muista esittävästä taiteista. Esitykset olivat usein löyhästi juonellisia kokonaisuuksia, joissa sirkustekniikan tehtävä oli ilmentää tunnelmaa, miljöötä, hahmojen ominaisuuksia tai sisäistä maailmaa, teatterillisten keinojen kantaessa päävastuun tarinan kuljetuksesta. Vaikka aihevalikoima oli laajempi kuin perinteisessä sirkuksessa, oli niiden käsittely usein hyvin pinnallista ja muiden esittävien taiteiden kannattelemaa.

Vakavampia yrityksiä aiheiden käsittelyyn nimenomaan sirkuksen keinoin löytyy nykysirkuksen piiristä. Monet tekijät identifioituvat taiteilijoiksi ja kokevat tarvetta käsitellä itselleen tärkeitä aiheita oman taiteenlajinsa kautta. Ehkä myös koetaan, että nykysirkukseen kuuluu vaade aiheen käsittelystä. Näin tehdään vakavaa taidesirkusta, jolle apurahahanat avautuvat. Sirkuksen ilmaisullista palettia on onnistuttu laajentamaan tuomalla lavalle myös epäonnistumiset ja epäröinti. Superihmisen rinnalle on astunut hauras, inhimillinen ja haavoittuva ihminen. Lisäksi uudentyypisiin teemoihin on päästy käsiksi tunnistamalla eri sirkuslajeille spesifien piirteiden ilmaisevuutta. Esimerkiksi jongleerausella on läheinen yhteys matematiikkaan ja musiikkiin, joten sen kautta on mahdollista ilmentää näihin liittyviä ilmiöitä. Tasapainoilulajit puolestaan tuntuvat tekevän näkyväksi esiintyjän sisäisiä mielentiloja: keskittymistä ja päättäväisyyttä, joskus myös pelkoa ja epävarmuutta.

Kuinka nykysirkusesitys tulisi sitten rakentaa, jotta sirkuksen ilmaisulliset resurssit saataisiin valjastettua mahdollisimman hyvin valitun aiheen käsittelyyn myös silloin, kun aihe ei nouse sirkuksesta itsestään? Näkemieni esitysten ja oman työni kautta olen tunnistanut neljä elinkelpoista keinoa, kutsuttakoon niitä vaikkapa nimillä kompositio, vuorovaikutuksellisuus, ilmaiseva liike ja epätyypilliset välineet. Kunkin keinon esittelyn yhteydessä annan esimerkin sirkusteoksesta, jossa se mielestäni on havaittavissa.

Kompositiolla tarkoitan aiheen käsittelyä rinnastusten kautta eli sitä, miten teoksen materiaali, sirkusteot ja muut teoksen elementit on ajallisesti (montaasi) ja tilallisesti (kollaasi) aseteltu suhteessa toisiinsa, ja miten ne luovat merkityksiä, jotka voivat viitata teoksen muodon ulkopuolelle ilman, että sirkusteot sinänsä viittaisivat itsensä ulkopuolelle. Tällöin sirkus itsessään voi olla ei-esitettävää ja kuitenkin välittää jotain aiheista, jotka eivät kuulu sen "omaan valikoimaan". Sommittelutyössä on luontevaa käyttää sirkuksen lisäksi esimerkiksi valo- ja äänisuunnittelua, puvustusta ja lavastusta, mutta täysin mahdollista on tuoda mukaan myös muita taiteenlajeja, kuten kuvataiteita tai nukketheateria.

Metodi mahdollistaa eri taiteiden esittämisen itsenäisinä ja omalla kielellään kommunikoivina. Tässä tapauksessa rajanveto sirkus- ja monitaideteoksen välille voi olla vaikeaa. Toisaalta sirkustelta on historian saatossa toiminut näyttämönä monen moiselle aktille, miksipä ei siis myös nykysirkusnäyttämö.

Esimerkkinä rinnastusten käytöstä sirkusteoksen sisällä toimii mielestäni hyvin Circo Aereon Camping 2 -esitys:

Circo Aereon camp-estetiikkaa ja postmodernismia henkivä Camping 2 -esitys yhdisteli eri taidemuotoja tavalla, joka vaikutti riemastuttavan sattumanvaraiselta. Hypnoosinäytös vaihtui sosiaalipsykologian luennoiksi ja rap-keikka aikuisviihdekahvilan kautta perinteiseksi sirkusnumeroksi. Kuitenkin teos onnistui monitasoisesti ristivalottamaan muikalaisuutta ja toiseutta. Vaikka eri taidemuodot näyttäytyivät teoksessa tasa-arvoisina, tuottivat esittämisen tapa ja Circo - Uuden sirkuksen keskus esitystilana kokemuksen nykysirkusteoksesta. (Circo Aereo, 2012)

Vuorovaikutteisudella tarkoitan esitystilassa olevien toimijoiden ja objektien keskinäiselle vuorovaikutukselle rakentuvaa aiheen käsittelyä. Vuorovaikutus voi tapahtua sirkusesiintyjän ja sirkusvälineen, sirkusesiintyjien tai miksei myös sirkusvälineiden välillä. Usein kysymys on monimutkaisesta vuorovaikutussuhteiden verkosta. Vuorovaikutus on aina kaksi- tai useampisuuntaista, se vaikuttaa kaikkiin osapuoliin. Jonglööri saa pallot liikkumaan tietyllä tavalla, mutta pallojen ominaisuudet saavat jonglööriin kätet liikkumaan tietyllä tavalla. Vuorovaikutukseen ei tarvitse liittyä viestintää, eikä se siten välttämättä vaadi tulkintaa tai viittaa fyysisen toiminnan ulkopuolelle. Toisaalta vuorovaikutukselle perustuva ilmaisu mahdollistaa myös tarinallisuuden.

Esiintyjän tai esiintyjien liikekieli, jongleeraus ja liikuteltavat objektit ovat kiinteässä vuorovaikutuksessa useissa nykysirkusesityksissä, muun muassa teoksessa Tangram:

Tila on rajattu kahteen osaan lattialle asetetuilla palloilla. Toisella puolella mies jongleeraa yhdellä pallolla. Pallo liikkuu kädestä toiseen, tippuu lattialle ja pyörii. Vastapuolella tanssija seuraa palloa tarkasti omalla liikkeellään. Stefan Singin ja Cristiana Casadion Tangram-teoksessa jongleerauspallo saivat monenlaisia merkityksiä osana kahden ihmisen suhdetta. Valtaa ja vallankäyttöä näkyväksi tehneen esityksen esityskieli rakentui jatkuvalle toimijoiden ja objektien kekseliäälle vuorovaikutukselle. Lopputuloksena oli vahvasti viestivä ja taiteellisesti eheä nykysirkusteos. (Sing & Casadio, 2012)

Ilmaiseva liike keskittyy sirkustekojen synnyttämään liikkeeseen. Tätä keinoa käytettäessä tutkitaan, minkälaisia viestejä sirkustekniikan aikaansaama liike välittää ja näihin löydöksiin nojaten tyyliellään tai muuten muokataan liikettä siten, että viesti voimistuu tai muuttuu halutunlaiseksi. Erilaisilla harjoitteilla voidaan myös luoda uudenlaista liikettä esiintyjän hallitseman sirkustekniikan

sisälle ja sen jälkeen analysoida, mitä uusi liiketapa kommunikoi. Voidaan myös kehittää kokonaan uutta sirkustekniikkaa, jonka lähtökohtana on liikkeen ilmaisevuus. Ilmaisevan liikkeen metodi johtaa helposti esitystapaan, joka ilmaisultaan lähenee tanssitaiteita. Toisaalta silloinkin, kun päädytään muotoon, joka ei sisällä juurikaan sirkustekniikkaa sinänsä, sirkuslähtöinen prosessi voi tuottaa materiaalia, johon tanssitaiteen edustaja ei tulisi päätyneeksi.

Sirkustekniikkaa voidaan muovata ilmaisevaksi melko yksinkertaisillakin keinoilla:

Nuorallatanssija toistaa liikesarjaa kiihtyvän metronomin rytmissä. Hän suorittaa liikkeitä terävästi ja aksentoidusti konemaisella tarkkuudella. Liikkeen tarkkuus saa esiintyjän näyttämään miltei epäinhimilliseltä. Metronomin nakutus tihenee armotta, paljastaen lopulta ihmisen rajoineen. Terävyys alkaa rakoilla, tasapaino horjua ja teknologisen kehityksen tuottama ihmisihanne murtuu. Blind Gut Companyn Machine-teoksessa ilmaiseva liike kommunikoi ja kommentoi ihmisen ja teknologian monimutkaista suhdetta. (*Blind Gut Company, 2015*)

Kun jotakin pyritään ilmaisemaan korvaamalla tunnistettavat sirkusvälineet joillakin muilla esineillä tai sirkusvälineiden rakennetta tai materiaalia olennaisesti muutetaan, on määritelmäni mukaan kyse epätyypillisistä välineistä. Tämä keino sivuaa kolmea edellä mainittua keinoa, mutta ansaitsee mielestäni tulla mainituksi omana metodinaan. Sirkusvälineen ominaisuuksien muuttuessa myös välineen mahdollistaman sirkustoiminnan laatu tai muoto useimmiten muuttuu. Tällöin toiminta näyttäytyy erilaisena ja johtaa toisenlaisiin tulkintoihin. Sirkukselle epätyypilliset materiaalit tai kappaleet myös kantavat mukanaan merkityksiä, jotka suhteutuessaan sirkustoimintaan, esiintyjän kehoon tai esityksen muuhun materiaaliin voivat välittää voimakkaita viestejä. Epätyypilliset välineet voivat olla myös muodotonta romua:

Tulevassa nykysirkusohjauksessani *Transparent Surfaces* esityksen välineistö ja lavastus koostuu lähes yksinomaan metalliromusta ja esiintyjien kehoista. Materiaalisuutta korostavalla ratkaisulla pyrin tekemään näkyväksi teoksen aihetta, ihmisen suhdetta materiaan ja omistamiseen. Huonosti sirkustekniikan tekemiseen soveltuvat romun kappaleet tuottavat esitykseen ponnistelun laatua ja tuovat näkyväksi materiaan takertuvien toimintamuotojen ontoutumista.

Ajattelen näitä neljää metodia työkaluina, keinoina ja nykysirkusilmaisun ilmenemismuotoina. Ne eivät ole tyylilajeja. Liikkeen ilmaisevuus, vuorovaiikutteisuus ja esityksellisten elementtien yhdistely ovat tuki lähtökohtaisesti sirkuksessa läsnä ja sen luonnollinen osa. Näiden ottaminen työkaluiksi tarkoittaa keinojen tehostamista ja harkittua käyttöä aiheen käsittelyssä. Yksi tai useampi edellä esittämistäni neljästä keinosta tai esittämisen tavasta on tunnistettavissa useimmissa nykysirkusteoksissa.

Haluan kirjoituksellani lisätä keskustelua nykysirkuksen ilmaisukeinoista, sillä ymmärrys sirkustaiteen mahdollisuuksista on elintärkeää taiteenalan

kehitykselle. Toivonkin sirkuksen tekijöiden ja kokijoiden ehdottavan uusia tulkintoja ja haastavan esittämäni jaottelun.

Uskon nykysirkuksen taipuvan näillä metodeilla mitä erilaisimpien aiheiden käsittelyyn. Sirkuksen erityislaatu kantaa aiheita mukanaan. Sirkuslajit leikittelevät ihmisen ominaisuuksilla, etenkin rajallisuudella. Inhimillisten rajojen koettelu tekee sirkuksesta kiinnostavaa ja samaistuttavaa. Voikin olla niin, ettei sirkuksella ole juurikaan annettavaa aiheille, joita ihmisen rajallisuus ei kosketa. *

Kielen tuottamisen KEHOLLISUUS JA RUUMIILLINEN YMMÄRRYS

”Palaan pohtimaan, millaista suhdetta kehoon tai ruumiiseen tanssin eri praktiikoissa toteutetaan ja harjoitetaan ja millaista kieltä luomme näiden praktiikoiden piirissä. Ruumiillisuutta sanoittava kieli voisi avata näitä suhteita kohti kokonaisvaltaista kehollis-ruumiillista olemista ja liikettä.”

Taiteellisen ajattelun akatemian myötä minulle tarjoutui mahdollisuus kirjoittaa kielen tuottamisen kehollisuudesta, joka oli valikoitunut yhdeksi aiheeksi esseetehtävää varten kurssimme aikana. Kielen ja kehollisuuden sekä kielen ja ruumiillisuuden suhde ovat minulle esiintyneenä ja tanssijana läheisiä. Tanssitaiteen maisteritutkintoni kirjallinen lopputyö *Kielen liike – minuuden kieli ja ruumiillisuus* syntyi tarpeestani sanallistaa ruumiillista kokemusta. (Tavi, 2017) Olin varsin inspiroitunut Hélène Cixous'n *Medusan naurusta*, jonka kieli kuin ruumiista nousevana ja siihen väijäämättömästi kietoutuvana tuntui merkitykselliseltä avaukselta ja kirjoittamisen lähtökohdalta. (Cixous, 2013)

Opinnäytetyössäni reflektoin aihetta suhteessa kouluun sekä opiskeluun. Kirjoitin kuitenkin myös henkilökohtaisista syistä, sillä tunsin kielen merkityksen ruumiissani voimakkaasti. Kirjoitin, jotta voisin pukea ajatuksia, tunteita ja tuntemuksia tanssitaiteen vaikutuksesta ja liikehinnästä itsessäni sanoiksi ylipäätään. Kirjoitin valmistumisen kynnyksellä. Kirjoitin hahmottaakseni tanssijan identiteettiäni ja sen merkitystä itselleni. Kirjoitin...

Pidän ajatuksesta, että kielen tuottaminen on yhtäläillä ruumiillista ja tajunnallista ajattelua. Kieli tuntuu tärkeältä työvälineeltä ruumiillis-kehollisessa työskentelyssäni tanssijana. Se on läsnä niin rahoitushauissa kuin taiteellisten prosessien ja työryhmien sisäisessä kommunikaatiossa, mutta myös väylä ruumiillisuuden laajempaan ajatteluun, tuntuun ja kuvitteluun. Kielen valuminen ruumiilliseen ja keholliseen työhön tai toisaalta *ruumiin* valuminen kieleen ja kirjoittamiseen on minusta erityisellä tavalla olemassa tanssitaiteessa tänä päivänä. Sanoilla on potentiaalia koskettaa syvältä koko ruumis-mielellisyyttä, jolle *keho* antaa ääriä. Kielellisyyden ja ruumiillisuuden merkitys on siten läsnä myös taiteellisessa ajattelussani.

Liikesomaattinen työskentely on herkistänyt ymmärrystäni ja kokemustani kehollisuudesta. Se piirtää esiin liikkeellisiä ketjutuksia kehossani. Se herkistää havainnoimaan kehon ja mielen yhteistyötä sekä liikkeen kehollista kokemusta. Somaattinen työskentely aktivoi kuitenkin myös mieltä, sillä se synnyttää mielikuvia ja emotioita. Muistan, kuinka Feldenkrais-yksilötunnilla, jolloin ohjaaja kosketuksen avulla liikuttaa kehoani, olen nähnyt aivan selkeästi mielessäni jonkin muinaiselta tuntuvan linnun pään, joka yhtä aikaa oman pääni liikkeen kanssa katseli sivuilleen. Kokemus oli kiinnostava ja outo. Voimakas kuva ja kehollinen kokemus samassa hetkessä. Somaattisessa työskentelyssä sanallistetaan kuitenkin paljon vain kehollista kokemusta eikä sitä, mitä mielessä tai ruumiissa tapahtuu. Siksi suhteeni somaattiseen työskentelyyn on osin ristiriitainen.

Kokemukseni mukaan somaattisessa liiketyöskentelyssä tunnekehon ja emotionaalisen alueen läsnäoleminen ja vaikutus sekä niiden sanoittaminen jäävät usein pimentoon. Kehon kanssa työskentelemisessä, erityisesti jos sitä lähestytään somaattisen kokemuksellisuuden kautta, on tärkeää huomioida ja tiedostaa kehon psykofyysinen ja -somaattinen ulottuvuus eli ruumiillinen ymmärrys, joka sisältää psyyken. Psykkestä käytetään useimmiten ilmaisuja: sielu, mieli; ihmisen tietoinen ja tiedostamaton henkinen elämä (ajattelu ja tunteet). (*Terveyskirjasto.fi, 2020*)

Ihmisruumiissa ajattelu ja tunteet liikkuvat siis psyyken alueella. Lisäksi kehoa ja mieltä ei voida erottaa toisistaan. Ne vähintään vaikuttavat toisistaan, tietoisesti tai tiedostamatta, eikä niitä voi täysin erottaa. Liikesomaattisen työskentelyn yhteydessä huomioidaan kuitenkin vain vähän psyyken eli ajattelun, tunteiden, mielen, mielikuvien ja kielen aluetta.

Somaattinen liiketyöskentely vaikuttaa kokonaisvaltaisesti. Se herkistää ja vahvistaa kehon ja mielen yhteyttä sekä koskettaa mahdollisesti syvemmältä kuin ainoastaan liikeaistimusten tasolta. Somaattinen harjoittelu on viime vuosina antanut minulle yhä enemmän oivalluksia psyyken merkityksestä liikesomaattisessa työskentelyssä. Kielen tuottamisessa se on merkityksellistä.

Kielen tuottamisen kehollisuus tuntuu yhtä aikaa kiehtovalta ja ammottavan epätarkalta ja tuntemattomalta avaukselta. Kielen tuottaminen assosioituu minulle voimakkaammin ruumiilliseen kuin keholliseen toimintaan. Ruumiillisuudessa on minulle kyse ihmisen kokonaisvaltaisesta ja monisyisestä olemisesta, jossa on läsnä koko keho-mieli, ruumis-psyke, siis myös subjektuuden kokemus - itse. Keho(llisuus) on osa minua, mutta samalla se kartoittaa kokemusta itsestäni. Kielen tuottaminen on minulle siis ensisijaisesti kytköksissä nimenomaan ruumiilliseen, sillä se kytkeytyy kokonaisvaltaiseen psyykkiseen tuntemiseen, kokemiseen ja ajatteluun. Mitä voisi tarkoittaa kielen tuottamisen kehollisuus?

Kysymys ajaa minut pohtimaan kehollisuuden käsitettä. Filosofi Timo Klemola jakaa kehon käsitteen 'objektikehoon' ja 'elettyn kehoon'. Jälkimmäisellä viitataan 'tajuunalliseen kokonaisuuteen' (*Parviainen, 2006, 69*). Ymmärrän tajunnallisen kokonaisuuden oikeastaan merkitsevän ruumiillisuutta, josta keho muodostaa yhden tason. Jaana Parviainen sanoo ruumiin ja kehon suhteesta seuraavasti: "Ruumiilla tarkoitan orgaanista, biologista ja fysiologista, lyhyesti sanottuna somaattista kokonaisuutta, joka toimii ihmisen tahdosta, ajattelusta ja tunteista riippumatta. Keho on se osa ruumista, josta voimme olla tietoisia, jota liikutamme, joka muistaa, joka havaitsee, joka voi tulla taitavaksi ja joka kykenee muodostamaan tietoa toiminnastaan." (*Parviainen, 2006, 70*). Ehkä kielen tuottamisen kehollisuus tarkoittaa ruumiin sanoittamista biologis-fysiologisesta näkökulmasta käsin.

Tanssijan työssä risteilen jatkuvasti kehollisen ja ruumiillisen erilaisissa merkitys- ja kokemusmaastoissa. Eri ihmiset ja tekijät käyttävät näitä sanoja eri tavoin ja niistä avautuu erilaisia filosofis-teoreettisia määritelmiä ja maailmankuvia. Tuntuu ristiriitaiselta kirjoittaa tästä, mutta jatkan...sillä se, miten ymmärrämme kehollisen ja ruumiillisen, voi vaikuttaa siihen, kuinka kehoihin ja ruumiillisuuteen suhtaudumme. Millaisia arvoja niille annamme ja mitä arvoja niistä välittyy? Millaisen suhteen luomme itseemme, toisiin ja ympäristöömme?

Tanssin harjoittamisessa ja liikkeellisissä praktiikoissa ensisijainen kokemuspohja on ollut keho ja kehollisuus. Tanssitunneilla liikettä on lähestytty enemmän fyysis-kinesteettisesti kuin emotionaalis-kinesteettisesti. Liike harvoin laajenee liikutuksen tai emotionin valtaamaksi tai näiden ääreen laskeutuvaksi ruumiillisuudeksi. Liikkeellinen työ tapahtuu hiljaisen tiedon alueella,

esimerkiksi liikeaistimuksia havaiten, seuraten ja asento- sekä liikemuistia tunnustellen. En väitä, ettei tämänkaltaiseen työskentelyyn voisi kytkeytyä tunnekeho ja tunteellisuus. Tanssin liikkeeseen nojaavan tradition myötä tanssin praktiikoissa ei kuitenkaan keskitytä tunnekehoon vaan liikkuvan keho-ruumiin harjoittamiseen. Tarkoitan liikkeen traditiolla esimerkiksi harjoittuneisuutta, jossa liikkujan intentio suuntautuu määrätyn liikkeen toteuttamiseen, jolloin keho toimii kuin instrumenttina.

Palaan pohtimaan, millaista suhdetta kehoon tai ruumiiseen tanssin eri praktiikoissa toteutetaan ja harjoitetaan ja millaista kieltä luomme näiden praktiikoiden piirissä. Ruumiillisuutta sanoittava kieli voisi avata näitä suhteita kohti kokonaisvaltaista kehollis-ruumiillista olemista ja liikettä, josta myös Cixous kirjoittaa. *

Taiteilijan ————— *paikka*

EIKÖ SE NYT OLE JO *valmis?*

“Suomen kielessä on joukko johtimia, joita voidaan käyttää naisen nimitysten muodostamiseen. Jotkin feminiinijohtimista ovat (olleet) taajemmassa käytössä kuin toiset, ja osa feminiinijohdoksista on säilynyt kielenkäytössä muita pidempään, esimerkiksi laulajatar vs. pastorska. Feminiinijohdokset ovat ongelmallisia erityisesti siksi, että ne ylläpitävät nais- ja miessukupuolen epäsymmetristä merkitsemistä ja sitä käsitystä, että sukupuoli on naisilla muttei miehillä, periaatteessa samaan tapaan kuin esimerkiksi määritteiden nais(puolinen) ja mies(puolinen) epäsuhtainen käyttö. Jotkin feminiinijohdokset kuten kaunotar ja kuningatar ovat leksikaalistuneet, ts. niitä ei enää niinkään hahmoteta johdetuiksi sanoiksi samassa määrin kuin esimerkiksi kirjailijatar todennäköisesti käsitetään. Virallisessa ammattinimikkeistössä varsinkin -tar/-tärjohdokset ovat väistyneet, mutta taidealan esittäviä ammatteja kuvataan yhä esimerkiksi nimikkeillä laulajatar ja näyttelijätär. Feminiinijohdosten karsiutuminen muun muassa tehtävänimikkeistä on voinut osaltaan voimistaa tarvetta nais(puolinen)-määritteen käyttöön.”

(Engelberg 2019)

Alussa jumala loi normin. Normipäivän normi-illan normijupakassa napsahti normijäbältä kylkiluu poikki. Kylkiluusta kasvoi normikansalaisten maailmanjärjestystä erilaisuudellaan ärsyttävä elämänmuoto, jonka poikkeusominaisuus tulee aina erikseen mainita, ettei vain kenellekään jäisi epäselväksi, mistä puhutaan kun ei puhuta miehestä.

Mies on ihminen. Nainen on...nainen. Tavallisesta poikkeava, mystinen ja perustavalla tavalla erilainen versio ihmisestä. Puhumattakaan muista, joiden katsotaan poikkeavan normista: ei-valkoisuus, ei-binäärisuus, vammaisuus... Valkoinen, hyvinvoiva ja -toimeentuleva, vammauton heteromies on ihmisyyden normi, joten kun mistä tahansa muusta puhutaan, tuntuu yhä 2020-luvulla olevan tarpeen käyttää määrittäviä etuliitteitä.

Maskuliininen normi, myös sukupuolineutraaliksi väitettyssä suomen kielessä ja sillä käytävässä kulttuurikeskustelussa, kuvastaa hyvin rakenteellista railoa kulttuurimme yhdenvertaisuudessa. Eikä pelkästään taiteessa vaan yhteiskunnassa ylipäätään.

NORMAALIT ASIAT JA NAISASIAT

Minä olen taiteilija. Sen lisäksi puolestani on määrittynyt, että olen nais-taiteilija, koska sukupuoleni on nimeni ja ulkoisen habitukseni perusteella oletettavissa naiseksi. Ilmennän olemuksellani naissukupuolen edustajaa ja olen tässä kohtaa ihmisenä etuoikeutettu siltä osin, että minulle syntymässä jalkojeni väliin kurkistamisen perusteella määritelty sukupuoli ei riitele sukupuoleni kanssa.

Passissani sattuu lukemaan F. Minulla on tämä sukupuoli, joka on jotakin muuta kuin se, jonka yleisesti jo pikkulapsista lähtien opitaan olevan ihmisyyden perusyksikkö.

Teen esittävää taidetta ammatikseni. Naiseus, saati sukupuoli, ei ole taiteessani merkittävässä roolissa. En tutki enkä käsittele naiseutta, en omaani enkä toisten, en ilmiönä enkä sosiaalisena konstruktiona. En miellä taidettani naistaiteeksi. Tunnistan näytelmäkirjailija-ohjaaja Saara Turusen kokemuksen, josta hän kertoi keväällä 2019 Helsingin Sanomissa:

“Vielä Teatterikorkeakoulun lopputyötä Puputyttöä tehdessään Turunen kertoo operoineensa täysin sokeana.

“Yllätyin ja vähän ärsyynnyinkin, kun se otettiin vastaan, että nyt on naisasiaa! Minähän olin ajatellut kirjoittavani ihmisille enkä ollut mistään patriarkaatista kuullutkaan”, hän sanoo.

“Vastaanotto sukupuolitti minut. Siihen asti olin naivistisesti ajatellut, että olen tasa-arvoinen kollegoiden ja luokkakavereiden kanssa, mutta olinkin naistaiteilija enkä taiteilija.”

Kulttuuria kuluttavat eniten naiset, sukupuolibinäärisesti tutkittuna, mutta pääsevät eniten tekemään miehet. Ristiriita on raju. Suurin osa isojen näyttämöiden esityksistä ja miesten ohjaamia. Prosentuaalinen juopa on tasaantumassa, mutta hitaasti. Naisoletettujen ohjaajien osuus ylitti vuonna 2018 ensimmäistä kertaa 40% rajan On teattereita, joissa yli 70% ohjelmistosta ohjaavat miesoletetut. Teatterinjohtajilta asiasta kysyttäessä vastaus kuuluu, ettei ohjelmisto- tai ohjaajavalintoja tehdessä ajatella sukupuolta. Toisin sanoen, kun sukupuolta ei ajatella, valitaan tekijäksi mies. Nämä tekemään pääsevät miehet luonnollisesti tekevät taidettaan “normaalin ihmisen” (lue: miehen) näkökulmasta käsin, “normaalin ihmisen” (lue: miehisen) kiikarein katsottavaksi. (Peltola, 2019a; Peltola, 2019b)

PITÄÄKÖ SITÄ SITTEN KOKO AJAN MIETTIÄ

Mutta eikö ole hienoa, että naisetkin saavat tehdä asioita miesten tavoin, kuten vaikkapa äänestää tai urheilla, esiintyä yksin julkisella paikalla, ohjata teatteria tai elokuvia ja ylipäätään tehdä taidetta? On. Mutta miksi miehiä arvostetaan saavutustensa vuoksi, mutta naisia saavutuksien takia naiseudesta huolimatta?

Otetaan lyhyt urheilukatsaus. Jalkapallon EM-kilpailuissa ei soiteta kansainvälisen jalkapalloliiton hymniä, kun maailmanmestaruudesta pelaavat naiset. Kansainvälinen jääkiekkoliitto ei maksa mitalisijoille suorituneille joukkueille palkintorahoja, kun varustevuoren alla hikoilevilta ihmisiltä puuttuu Y-kromosomi.

Sitten politiikan kautta viihteeseen: Sanna Marin (SDP) nousi Suomen pääministeriksi 10.12.2019. Samaan aikaan neljän muunkin hallituspuolueen puheenjohtajat olivat naisia. Jaa, viisi naista eli Spice Girls, keksi muutamakin nokkela irvileuka. Hämmästyttävää, että tähän asti ollaan kuitenkin päästy ilman yhtään Take That -hallitusta tai Backstreet Boys -hallitusta. Itse istuin yksiöni lattialla ja itkunauroin, kun katsoin netissä kiertämään lähtenyttä kuvakollaasia hallituspuolueiden puheenjohtajista. Kokemus oli vähintäänkin yhtä voimaannuttava kuin Spice Girls Hartwall Areenalla 1998. Olin 11-vuotias. He olivat silmissäni rohkeita, vapaita ja vahvoja. Otsani kirkkaus heijastui varmasti areenan vastakkaiselle puolelle saakka.

ENTÄ JOS OLSIN MIESTAITEILIJJA

“Mitä tekisit, jos saisit olla päivän ajan toista sukupuolta? Nokkela miesvastaus kuuluu, että koskettelisin itseäni alasti peilin edessä. Nokkela naisvastaus kuuluu, että ottaisin palkankorotuksen.

Oma nokkeluuteni: kuluttaisin kulttuuria miehenä. Katsoisin elokuvia ja lukisin tarinoita, joissa päähenkilö on niin kuin minä ja kaikki muunlaiset mukana vain tukemassa omaa henkilökehitystäni. Katsoisin trillerin, jossa alastomana löytyneen tytön murhan ratkaiseminen vaatii vierailua strippiluolassa. Kokeilisin, miltä se tuntuu.” (Silfverberg 2018)

Haluaisin huvia vuoksi kokeilla, minkälaisista olisi olla miestaiteilija. Tekaisisin ansiorikkaan CV:n ja hakisin apurahoja ja residenssejä miesoletetun kuuluisella taiteilijanimellä, houkuttelisin lipunostajia pseudonyymini nimissä ja jyrähtelisin kulttuuriasioista valtakunnanmedioissa. Tilastoissa näkyisi nainen, mutta katsojien uskottavuusmittareiden viisareita väräyttelisi näyttämötaiteen ihme ja ihastus nimeltään Sauli Haukanpää. Samasta fantasioi Turunen Imagessa vuonna 2018:

“Ehkäpä jonain päivänä minustakin tulee vielä keski-ikäinen mies. Identiteettini vakiintuu eikä sitä tarvitse enää käsitellä. Vihdoinkin voin siirtyä kiinnostavien aiheiden äärelle. Taiteessani luotaan eritoten sotahistoriallisiin teemoihin ja hiustenlähdön mukanaan tuomiin ongelmiin.” (Saarikoski 2018)

Leikki sikseen. Mitä tällaisella sekoilulla tavoittaisi ilman, että touhu näyttäytyisi omaan muka-nokkeluuteensa kompastelevalta? Silfverbergin mieskokemuksellinen nokkeluus on nokkelampi.

Omalla ammattikentälläni nykykirjauksessa on naiseksi identifioituvalla taiteilijalla seuraavat vaihtoehdot, jotka esitän tässä tietoisesti rajulla kädellä karrikoiden: on näpsäkän kokoinen ryhmäakrobatialentäjä, on herkkä ja haluttava esityksen kaurinastaja tukka hulmuten, on maskuliinis-androgyyni lihaskimppu, “hyvä jätkä”. Ellei näihin rooleihin tai niiden yhdistelmiin tahdo asettua, jää jäljelle ei-enää-järin-tuore trendilokero, naiseutta taiteessaan reflektioiva naisasianaisirkusnainen.

Alallamme kyllä olikin, jo ennen #metoo:ta, pinnalla “naissirkuksen” trendi; emansipoitunutta alkuvoimaa ja rintsikkarovio -tyylistä rymistelyä. En sanallakaan väitä, etteikö tällaisia esityksiä olisi tarvittu tai etteikö niille olisi yhä tilaa. Tämä leima on vain lyöty naisoletettujen sirkustaiteilijoiden työhön rakenteellisella kädellä niin lujaa, että voimaantumiskuvastoa nähdään helposti niissäkin teoksissa, joissa taiteelliset intentiot ovat tähänneet jonnekin aivan muualle ja joissa representoidaan sukupuolen sijaan ihmisyyttä.

Pitäisikö tiedotteessa lukea tekijän kohdalla Sauli Haukanpää, jotta katsojissa voitaisiin ajatella ja reflektoida nähtyä ja koettua ei naisen, vaan ihmisen tekemänä teoksena? Etuliitteettömästi taiteena?

MENNEEN AJAN MONUMENTIT

Yhden etuliitepaikan ovat miehetkin taiteen kentällä saaneet. Miesnerous on #metoo:n myötä noussut julkiseen keskusteluun ja onneksi myös kiritiikin kohteeksi. Miesnero on kautta aikojen ollut mahtava visionääri, jonka taiteellinen tarkoitus on pyhittänyt keinot, mestari jonka suuruus on oikeuttanut auktoriteettijärjestyksessä ylikäveltyjen toimijoiden kaltoinkohtelun. Miesnero on se, joka esimerkiksi teatteri- tai elokuvaohjaajan jakkaralta puristaa esiintyjistään ulos "rajuja ilmaisia" keinoja kaihtamatta. Toisin sanoen näyttelijän ammattitaidon sivuuttaen ahdistelee ja henkisesti pahoinpitelee näyttelijänsä aidon tunnetilan, vaikkapa kärsimyksen äärelle sen sijaan, että tekisi näyttelijälle luotettavan ja turvallisen tilan, jossa tämä voisi toteuttaa ammattitaitoaan eli näyttelemistä – esittämistä.

Rakenteet muuttuvat, kun niistä tullaan tietoisiksi ja niitä tietoisesti muutetaan. Tämä vaatii toimia naisten ja sukupuolivähemmistöjen lisäksi miehiltä. Toki on myös katsottava peiliin. En voi itsekään heittäytyä etuliitteiden enkä stereotyyppien uhriksi, koska löydän vahvan ja itsenäisen taiteilijanaisten lokerosta myös turvaa. Lokerosta, tai tarkalleen ottaen yksinpärjäämisen jalustalta, jolle itsensä on ollut viime vuosikymmenien vauhdittamana jopa suotuisaa nostaa. Sementti vaan ei ole jalustalla vielä kuivunut. Märkä valu tuntuu hivuttautuvan saappaanvarsia ylöspäin sitä mukaa kun alan hahmottaa astuneeni millenniaaliuden ansaan, joka ei ylikuormittavuutensa vuoksi sovi ammatista eikä sukupuolesta riippumatta kenellekään. Näistä saappaista on päästävä, on hypättävä pois vahingollisen lokeron turvasta.

MENESTYJÄN OMINAISUUDET

Sukupuolia on enemmän kuin kaksi, niissä on eroja ja niin on hyvä. Mutta miksi yleisessä kaksinaisessa ajattelussa tuntuu naiseudella olevan jokin erityinen ja turha salamyhkäisyyden huntu suhteessa maskuliinisen normaaliuden harhaan? Naiset tuntuvat usein pitävän tätä huntua kynsin ja hampain yllään myös itse. Suojellakseen itseään ylenkatsotuksi tulemiselta, vai ehkä siksi, että horisontissa ei näy houkuttelevia vaihtoehtoja?

Skeptisesti ajattelen, että kun naiseuden "mysteeri" on "selvitetty", eli todettu, että ihminen se vain olikin, on myyttisen ihmeolennon rooli lankeamassa ei-binääristen sukupuolten ylle. Ikään kuin sukupuolivähemmistöjen edustajat kaipaavat yhtään enempää mystifointia tai toiseuttamista.

Kiltteydestä ja empatiasta, tyypillisesti feminiineinä pidetyistä ominaisuuksista, on povattu työelämässä tulevien menestyjien piirteitä. Hieno kehityssuunta! Milloinkohan oppisimme empatian, herkkyyden ja sopeutumiskyvyn olevan vahvuuden ominaisuuksia siinä missä röyhkeys, itsenäisyys ja periksiantamattomuus? Milloin lakattaisiin lisäämästä ensin mainittuihin ominaisuuksiin neitimäisyyden leima miehistä ja heidän herkkyydestään puhuttaessa? Entä milloin ei-miehekkäinä pidetyt ominaisuudet nousevat vahvuuksina pidettyjen piirteiden, kuten fyysisen voiman ja määrätietoisuuden, vierelle ilmentämään menestyksellisyyttä ja karismaa? Tiedän olevani sisäistetyn seksismin suossa itsekini. Kun ajattelen sanaa "karisma", ajattelen George Clooneyn harmaan parransängen peittämää kulmikasta leukaa Michelle Obaman puhujantaitojen sijaan.

LOPUKSI

Saataisiinko 20-luvulla otettua yhdenvertaisuuden tiellä tarvittavat askeleet, joiden myötä ei-mieheyttä lakattaisiin pitämästä jonakin, joka vaatii etuliitteen? Heikkouden ja toiseuden ilmentymänä, ominaisuutena josta huolimatta onnistuminen on keskivertoa suurempi saavutus, tai heikkomuutena, joka selittää taiteen – tai urheilun tai politiikan tiettyä laatua riippumatta siitä, halu-aako tekijä korostaa sukupuoltaan vai ei?

Siihen asti kun tilanne muuttuu, päätän iloita siitä erityishuomiosta mitä taiteilijana saan ollessani vahva, herkkä ja monitaitoinen ihminen. Ja vieläpä nainen. *

MITÄ TEKISIT jos saisit määrättömästi aikaa ja rahaa?

Mitä tekisit, jos saisit määrättömästi aikaa ja rahaa?

Näin kysytään usein testeissä, joiden päämääränä on punnita vastaajan arvot sekä konkretisoida ja nimetä ne hänelle itselleen. Kysymyksen päämääränä on asettaa vastaaja tilanteeseen, jossa hänen olemassaolonsa ei määrity työn tekemisen tai elämän ainutkertaisuuden kautta. Esiin tulee se, mikä on todella tärkeää.

Esitysprosesseissa sama kysymys on yhtä merkityksellinen: emme voi tietää toimintamme ydintä ellemme irrota sitä ajan ja resurssien rajoitteista. Taiteellisen toiminnan arvoista tehdään työryhmissä kuitenkin harvoin testejä, vaikka niiden selvittäminen olisikin tarpeellista. Entä eikö olisi hyväksi selvittää myös isompien toimijoiden, kuten valtion, hallinnon ja yhteiskunnan arvot?

Kun kokoonnuimme Taiteellisen ajattelun akatemian osanottajien kanssa yhteisen esitysprosessin äärelle, huomasimme, että meille on annettu valtava määrä aikaa ja resursseja eikä juurikaan toiveita tai rajoituksia sen suhteen, mitä niillä pitäisi tehdä.

Olimme siis arvovalinnan edessä. Päädymme yhteisesti sovittuihin tekemisen arvoihin, joissa korostimme työhyvinvointia. Määrittävätkö taiteen arvot tekijöiden tekemistä ohjaavien arvojen kautta? Jos meillä on aika, raha ja vapaus tehdä mitä tahansa, niin miten löytyy päätös siitä, mitä tehdä?

Osoittui Taiteellisen ajattelun akatemiaan ja sitä seuranneeseen esitysohjelmaan valo- ja tilasuunnittelijana. Prosessin aikana syntynyt kollegiaalinen arvostus johti siihen, että yhden ohjaajan tai johtohahmon nimeäminen joukostamme osoittautui mahdottomuudeksi. 25 hengen prosessin hallintotavaksi valikoitui löyhä edustuksellinen demokratia, koska muut hallintotavat rajoittivat liikaa yksilöiden taiteellista panosta.

Edustuksellinen demokratia on reiluin tapa käyttää valtaa, mutta nopea se ei ole, eikä helppo. Mitä arvoja Suomi edustuksellista demokratiaa toteuttavana valtiona edustaa? Googlaan 'suomen arvot' ja saan tulokseksi valtioneuvoston kanslian selonteon hyvän yhteiskunnan (jollainen Suomi toivottavasti heidän mielestään on!) arvoista, joita ovat vapaus, demokratia, yhdenvertaisuus, oikeudenmukaisuus ja yhteisvastuu. Nämä arvot ovat erittäin hyvin linjassa työryhmämme työhyvinvoinnin alle kasaamista merkityksistä.

Mutta mikä on taiteen arvo yhteiskunnassa? Kulttuuri- ja taidealan edunvalvoja Kulta ry:n pääsihteerin Rosa Meriläisen mukaan taiteen arvo määrittyy teoskohtaisesti, tekijäkohtaisesti ja kokijakohtaisesti (Meriläinen 2018). Terävä on myöskin Meriläisen huomio siitä, että Eduskuntatalon edustalle on kelpuutettu vain taidetta edustavia instansseja: Musiikkitalo, Kiasma ja Oodi muodostavat Helsingin keskustassa demokraattisen hallinnon julkisivun kanssa arvokkaan harmonian. Se tuntuu luonnolliselta, sillä eiväthän taiteen perimmäiset arvot voi olla kaukana hyvän yhteiskunnan arvoista. Eli meidänkin esitysprosessimme arvot ovat pienoismittakaavassa samat kuin valtioneuvoston kanslian nimeämät hyvän yhteiskunnan arvot!

Lähtökohdat prosessillemme Taiteellisen Ajattelun Akatemian produktiossamme olivat haasteelliset: 25:stä mukana olleesta osa on tottunut vapaan kentän freelancerina toimimiseen, osa taas on ollut VOS-rahoitteisten rakenteiden palveluksessa, osa on vasta valmistunut koulusta. Pyrimme valmistamaan devising-työtavalla esitysteosta 25:en kunnianhimoisen teatterin, sirkuksen, tanssin, musiikin ja muun esitystaiteen ammattilaisen voimin ilman keskitettyä

näkemyistä siitä, mitä olemme tekemässä. Työryhmämme rakenne muistutti enenevässä määrin pientä valtiota jakamattomine arvoineen. Sitten tuli korona. Ja me, kuten koko kulttuuriala, siirryimme räpiköintivaihteelle, yrittäen turhaan polskia kohti tuntemiamme työntekijöitä, rakenteita ja lopputuloksia.

Siirryimme työstämään yhteistä teosta pienryhmiin, jotka eivät – suositusten mukaisesti – koskaan tavanneet toisiaan etäyhteyttä lähempää. Residenssijakson päätteeksi meillä oli valtava määrä materiaalia. Etsimme ratkaisua materiaalin yhteensovittamiseksi ja tavaksi löytää mielekäs tapa tarjoilla kattauksemme katsojille ja kokijoille. Tällä hetkellä, joulukuussa 2020, uskomme etäläsnäolon ainoaksi tavaksi esittää teoksemme. Pohdin kuitenkin, onko esittäminen jo itsessään räpiköintiä. Tulisiko meidän laskea rauhallisesti aivot veneen pohjalle ja vain kuunnella ja ihmetellä, mitä juuri tapahtui? Siihen Tuomas Laitinen kehottaa taiteilijoita Voima-lehden artikkelissaan Sadantuhannen minuutin hiljaisuus. Hän kannustaa taiteilijoita jättämään toimijuutensa käyttämättä ja hiljentymään elämäntavan muutoksen äärelle. Ja yleisön kuuntelemaan tyhjää saleja joihin heillä ei ole asiaa. (Laitinen 2020). Minua ovat aina kiehtoneet paikat, jotka on tehty suurelle ihmismäärällä, mutta joissa ei kuitenkaan ole ihmisiä. Syrjäiset museot, väestönsuojat, kirkot, teatterisali yleisön lähdettyä ja valojen sammuttua. Ihmisten jättämä tyhjä kohta on käsin kosketeltava. Kun kulttuurilaitokset tyhjenevät ja kadut hiljenevät, niin ovatko ne esimaku tulevaisuuden hiljaisuudesta, jossa ihminen ei enää ole läsnä.

Esitysprosessimme on ollut täysin erilainen kuin mikään, missä kukaan meistä osallistujista on koskaan ollut mukana. On raskasta jättää tuttu ja totuttu taakseen tai luopua siitä edes hetkeksi. Jouduimme tulemaan yhteen uudenlaisen tekemisen äärelle ja jättämään totut työtavat hyllylle. Turhautuminen ja voimattomuus olivat minulle usein päällimmäisiä tunteita. Esityksiä ja keikkoja peruttiin, aikaa oli välillä enemmän kuin lomalla, toisten lasten nenät vuotivat ja vanhemmat joutuivat jäämään kotiin lapsen saadessa portikiellon kouluun, tekeminen pirstaloitui Zoomiin, usealle paikkakunnalle ja useaan fyysiseen lokaatioon.

Onko esitystaiteen jakamaton arvo fyysisessä läsnäolossa muiden kanssa, samassa tilassa samaa ilmaa hengittäen? Uskon, että kun saman ilman hengittämisestä tuli eräänä maaliskuisena päivänä 2020 riski eikä mahdollisuus, niin moni esitystaiteen ammattilainen tunsi, että heidän oikeutustaan olla olemassa kyseenalaistettiin.

Nyt joulukuussa 2020 somekuplassani kipuillaan tapahtumien peruutusten, kokoontumisten epäreiluisiksi koettujen rajoitusten ja kauppakeskusten alennusmyyntiryysien äärellä. Esitystaide on välitilassa, jossa tarve perinpohjaiselle uudistumiselle on huutava, mutta usko siihen, että kaikki palaa viimeistään 2021 ennalleen on valtava. Uskon, että kipuilumme totutuista työtavoista luopuessamme on analoginen sille murrokselle, jonka kulttuurin kenttä tulee lähivuosina kokemaan ilmastonmuutoksen takia. Kulttuuriväki on jo jonkin aikaa vaatinut kärkkäimpien joukossa nykyisen länsimaisen elämäntavan kyseenalaistamista ja uudelleenrakennusta. Kun pandemian kourissa vastakkain on ihmisten oikeus ja tarve kulttuuriin ja toistensa tapaamiseen ja toisessa vaaka-kupissa ovat oikeus terveyteen ja elämään, niin on kammottavaa kyllä, täysin järkevää ja ainoa mahdollisuus, että kulttuurin rahoitusta ja toimintamahdollisuuksia julkisrahoitteisina toimintoina supistetaan pandemian hillitsemiseksi etunenässä. Kulttuurin rahoituksen pääosa tulee valtiolisilta ja kunnallisilta toimijoilta sekä säätiöiltä. Se mahdollistaa rakenteiden ylläpidon läpi poikkeusolojen siihen saakka, kunnes rokotteet tulevat avuksi. Pienten kaupallisten

toimijoiden, kuten vaikka ravintolan kohdalla, tilanne on toinen: jos ei kukaan tule syömään niin ei tule rahaa, eikä palkkoja voida maksaa.

Kun olemassaolossa on kysymys perustarpeista ja oikeudesta henkeen ja elämään tuo se hyvin erilaisen näkökulman arvoihin kuin testi, jossa arvoja pohditaan ajan ja rahan ylellisyyden kautta. Mistä rakentuvat arvot kun voi tehdä mitä vain, ja mistä ne rakentuvat kun tärkeintä on varmistaa oma ja muiden oltemassaolo?

Tunnen taiteen tekijänä tulevani puristetuksi yhteiskunnallisen Maslow'n tarvehierarkian pyramidin huipulle resurssien keskittyessä pyramidin juuren ylläpitoon. Ja se huippu murenee paraikaa kuin Kheops. Ilmastonmuutoksen näkökulmasta katsottaessa sekä kulttuurin kenttä että Kheops murenevät saman voiman musertamina. Pelkään jatkuvasti herääväni Linnunradan käsikirja liftareille -teoksen Golgafrinchamin arkkilaivaston B-aluksesta, jolle on sijoitettu erään tuohon tuomitun planeetan hyödytön väestönosa.

Mitä voin tehdä ollakseni tärkeä yhteiskunnan osanen, kun aiemmin työn ja taiteen kautta minulle annettu olemassaolon oikeutus on nyt vaakalaudalla? Työn kautta tuon lisäarvoa maailmaan, mutta kun teatterit ovat kiinni ja missään ei esitetä mitään niin minkä kautta merkitykseni toteutuu? Taiteen arvo on sen kyvyssä tuottaa hyrinää ihmisten mielessä, inspiroida, luoda tilanteita ja tunteita ja antaa mahdollisuus kokea maailmoja ja tilanteita, joita muuten ei kokisi. Kaikki tämä on varmasti jollain lailla mahdollista myös nyt poikkeusaikana. On vain keksittävä miten!

Tyydyn istumaan kotona, käymään mahdollisimman vähän missään ja ajatelen näin toteuttavani parhaalla mahdollisella tavalla yhteistä hyvää. Välineet ilmastonmuutoksen torjuntaan ovat pitkälti samat. Ilmastonmuutoksen torjumiseksi syötän toki myös koiralle hyönteisistä tehtyä ruokaa. Kaikki pienet teot ovat tärkeitä. Saan tietää että yhden Google-haun tekeminen kuluttaa saman verran energiaa kuin kuluu kahvikupillisen tekemiseen. Tieto on musertava. *

Lähikuvassa ————— *praktiikka*

TOISSA TILOISSA *kutsuu yleisön osaksi hetkellistä kollektiivia*

Käteni on korallia. Päästäni kasvaa merivuokko, ja jalkani ovat mustekalan lonkeroita. Papukaijakala nokkii ravintoa olkapäältäni, ja ohitseni ui vikkela meduusa. Kauempana näen raskassoutuisesti uivan merikilpikonnan ja jossakin lehahtaa rausku. Tunnen kalkkikivisen selkärankani alla kovan lattian ja sitä kautta korallini on yhteydessä kaikkiin muihin Isolla Valliriutalla vielä eläviin ja siellä aikaisemmin eläneisiin koralleihin. Kalkkikivisen rangan kautta minuun virtaa tietoa ja kokemuksia, jotka eivät ole sanoja, vaan ylisukupolvista virtaavaan aineista, joista meidät kaikki on tehty. Nykyiset, menneet sekä tulevat elävät olennot.

Tutustuin Toisissa tiloissa -kollektiivin toimintaan kymmen vuotta sitten ryhmän järjestämällä Salaisella uudelleenkollektiivillä keväällä 2009. Olin nähnyt joitakin ryhmän demonstraatioita ja esityksiä ja ne olivat jääneet mieleeni voimakkaina ja kiehtovina, mutta hatarina kuvina.

Osallistuin kaksi päivää kestäväseen työpajaan ja sain tehdä ryhmän jäsenten opastuksella ja yhdessä heidän kanssaan parisenkymmentä ryhmän kehittämää harjoitetta, joissa soudin ja pelasin squashia omalla ruumiillani. Jalkani esittivät maagista, sanatonta teatteria minulle itselleni. Viikonlopun aikana muutuimme, tai osa meidän ruumiistamme muuttui, huonekaluiksi, vuoristoksi, protoeläimiksi ja asteroideiksi.

Olennaista oli juuri yhdessä tekeminen ja se, että jokaisen osallistujan kokemukset olivat tasa-arvoisia. Minun tapani tehdä ja kokemukseni harjoitteesta oli yhtä merkityksellinen kuin ryhmässä pitkään mukana olleiden tekijöiden kokemus.

Kaikki harjoitteet tehtiin yhdessä, niistä syntyi jotakin omaa kokemustani suurempaa ja jaettavaa. En voisi tehdä näitä harjoitteita yksin, tai yksin ne olisivat ainakin jotakin aivan muuta. Viikonloppu oli merkittävä ja mullisti monessa mielessä ajatteluani taiteen tekemisestä sekä taiteen vastaanottamisesta ja kokemisesta.

LOPUTTOMASTI VARIOITUVA MUODONMUUTOS

Liityin mukaan Toisissa tiloissa -esitystaideryhmään vuonna 2011 ja olen siitä saakka ollut kollektiivin aktiivinen jäsen. Toisissa tiloissa on vuonna 2004 perustettu esitystaiteen kollektiivi, joka keksii ja kehittää kollektiivisia ruumiintekniikoita. Näiden ruumiillisten ja yhdessä tehtävien harjoitteiden avulla ihmiset pääsevät kosketuksiin ei-inhimillisten kokemusten ja olemisen tapojen kanssa.

Harjoitteita yhdistävänä aiheena on usein muodonmuutos, vierailu toisissa tiloissa. Taustalla on ajatus, että ryhmän harjoittama ruumiillinen mielikuvitus ja pääseminen kosketuksiin vieraiden kokemusmaailmojen kanssa muuttaa meitä ja toimintaamme kokonaisvaltaisesti. Harjoittelemalla ja antautumalla ruumiillisille kokemuksille, meillä on mahdollisuus kasvattaa vastuutamme ja ymmärrystämme eri oliolajien tasa-arvosta, yhdenvertaisuudesta ja keskinäisestä riippuvuudesta sekä avata evolutiivinen perspektiivi tulevaisuuteen.

Kollektiivin rakenne ja organisoitumisen tapa ovat muuntuneet vuosien varrella, mutta toiminnan ydin on pysynyt tunnistettavana ryhmän koollekutsumisesta lähtien. Keskeistä on keksiä, kehittää, demostroida ja opettaa kollektiivisia ja jaettavia ruumiillisia harjoitteita. Tämä keskiössä olevaa ideaa on varioitu lukemattomilla tavoilla esityksissä, demonstraatioissa ja työpajoissa.

Ajattelen, että ryhmä on edelleen elossa juurikin sen vahvan, kollektiivisen ja jaettavan ytimen takia, jonka on mahdollista muuntaa muuttuvan maailman ja vaihtuvien ihmisten mukana. Muodonmuutosharjoitteen idea on pohjimmiltaan yksinkertainen, mutta se avautuu ja muuntuu lähes loputtomiin eri suuntiin. Ryhmän ydintä pitävät kasassa, suojelevat ja kasvattavat viikottaiset, vuodesta 2004 alkaen järjestetyt harjoitukset, joissa paikalle pääsevät ryhmän jäsenet keksivät ja kehittävät uusia harjoitteita, muistelevat vanhoja ja opettavat harjoitteita uusille jäsenille.

KOLLEKTIIVI – YHTEISTOIMINNALLINEN YKSIKKÖ

Kollektiivisuus ja jaettu tekijyys ovat viime vuosina ollut jonkinlaisia trendejä taidekentällä. Kollektiivisuus ei toki ole mikään uusi keksintö taiteen parissa, vaan ilmiö, joka on kuulunut keskeisesti taiteen tekemiseen ja vastaanottamiseen taiteen alkuhämäristä saakka. Mutta viime vuosina kollektiivisuus on ollut suosittu käsite puhuttaessa sekä taiteen tekemisen tavoista että taiteilijoiden järjestäytymisen muodoista. Taustalla vaikuttavat ainakin laajemmin yhteiskunnassa käynnissä oleva hierarkioiden purku ja uudelleen tarkastelu, kyllästyminen individualistiseen taiteilijamyyttiin, yhteisöllisyyden kaipuu murenevien rakenteiden keskellä, globaalit kriisit, jotka pakottavat meidät toimimaan yhdessä sekä monet muut yhteiskuntaan ja taidemaailmaan vaikuttavat pohjavirtaukset.

Kollektiivisuus sekä tekemisen tapana että järjestäytymisen muotona voi taidekentällä tarkoittaa hyvin montaa asiaa. Osa kollektiivi-nimen alla toimivista yksiköistä on kollektiiveja hyvin symbolisella tasolla, hetkellisiä yhteenliittymiä, jotka purkautuvat täytettyään tarkoituksensa. Tai löyhiä yhteenliittymiä, jotka tarjoavat taiteen tekijöille yhteisen alustan, jaetun tilan tai hallinnollisen rakenteen, joka mahdollistaa taiteen tekemisen edellytyksiä, kunkin taiteilijan itsensä omistamaa ja signeeraamaan taiteellista työtä.

Perinteisesti kollektiivi viittaa yhteisomistajuuteen. Taiteen kohdalla tämä voisi tarkoittaa yhdessä tekemistä sekä jaettua tekijyyttä, jossa taideteoksen omistajuus on jaettu tekijöiden kesken. Ei pilkottuna osa-alueisiin, kuten perinteisesti esimerkiksi näyttämöteosten kohdalla on ollut, niin että näytelmäkirjailija omistaa tekstin tekijyyden, säveltäjä musiikin tekijyyden ja ohjaaja kokonaisuuden tekijyyden ja niin edelleen. Kollektiivisen teoksen kohdalla koko teoksen omistajuus on jaettu.

Toisissa tiloissa -ryhmän kohdalla voidaan ajatella, että kollektiivisuus kulkee monella tasolla ja läpäisee organisaation, taiteelliset sisällöt ja tekemisen tavat. Ryhmän toiminta on viime vuosina muuttunut entistä kollektiivisempaan suuntaan, kun sen koollekutsuja, ryhmän perustamisesta saakka sen toimintaa pääosin luotsannut Esa Kirkkopelto, siirtyi vuonna 2017 koollekutsujan roolista yhdeksi kollektiivin jäseneksi. Tämän jälkeen ryhmä on organisoitunut uudelleen. Päätäntävaltaa, ideoimisen ja tekemisen tapoja sekä vastuuta on pyritty jakamaan entistä kollektiivisemmin ryhmän eri jäsenten kesken.

Toiminnan ytimessä olevat harjoitteet ovat itsessään kollektiivisia eli yhdessä synnytettyjä, yhdessä tehtäviä ja jaettavia. Harjoitteet ja niiden pohjalta syntyvät esitykset on tarkoitettu kaikille jaettaviksi. Mitä useampi ruumis, kieli ja kokemus on kehittämässä harjoitteita, sen laajempi kokemuspohja harjoitteiden taustalla on ja sen syvempiä, kiinnostavampia ja turvallisempia ne ovat tekijöillensä tehdä.

YHDESSÄ HAALISTUVALLA RIUTALLA

Toisissa tiloissa -ryhmän kollektiivisuus ei ole ainoastaan tekemisen ja organisoinnin tapa, vaan taiteellinen, sisällöllinen ja eettinen kysymys, joka liittyy teosten osallistavaan luonteeseen. Ryhmän teokset ovat muuttuneet viime vuosina vahvemmin osallistavaan suuntaan. En tosin tiedä onko mielekästä enää käyttää osallistamisen käsitettä uusimpien esitysten kohdalla, kuten Humanoidihypoteesi (2015, 2016), Avalokiteshvara Superclusters (2017) ja Suuri koralliriutta (2017). Esityksen osallistajat luovat esityksen itse, se tapahtuu heidän ruumiissaan, ajattelussaan ja mielikuvituksessaan. Osallistujia ei oteta mukaan esitykseen tai

he eivät vaikuta esityksen kulkuun satunnaisilla tavoilla, vaan he ovat itse sekä esityksen tekijöitä, esiintyjä että katsojia. Osa hetkellistä kollektiivia.

Minulle Suuressa Koralliriutassa tiivistyy monia kollektiivillemme ominaista ja itselleni tekijänä merkityksellistä piirrettä. Vuonna 2018 Kontula Electronic -festivaalilla Helsingissä ja Dangerous Minds -festivaalilla Kampnagelissa, Hampurissa kantaesitetty teos syntyy joka esityskerralla uudenaikaisena ja ainutlaatuisena.

Australian rannikolla sijaitseva Iso Valliriutta on maailman suurin, ainutlaatuinen ja uhanalainen ekosysteemi. Teoksessa ryhmän taiteilijat ja esityksen osallistajat muodostavat yhdessä koko ajan muotoaan muuttavan koralliriutan ja sen eliöyhteisön. Esitys on osallistujien yhteinen leikki, eräänlainen jatkuvasti muotoaan muuttava ruumiillinen veistos, jonka koreografia määrittyy joka hetki uudelleen, oman sisäisen rytmensä mukaan. Veistosta ei tarkkailla ulkoapäin, vaan se koetaan ja sitä katsotaan sisältäpäin, osana muuntuva koreografiaa.

Suuri Koralliriutta oli Toisissa tiloissa kollektiivin ensimmäinen ylisukupolvinen teos. Ylisukupolvisen praktiikan taustalla on ajatus, että ekokriisien aikakaudella on merkittävää kutsua kaikki sukupolvet mukaan oppimaan ja jakamaan tietoa joka meissä jo on. Ajattelen, että ylisukupolvinen praktiikka tarkoittaa samanaikaisesti montaa asiaa. Ylisukupolvinen teos kutsuu luokseen eri-ikäisiä, eri sukupolvia edustavia osallistujia. Esityksen luomassa todellisuudessa aikuisten ja lasten totut roolin sekoittuvat mielikuvituksellisilla tavoilla. Pyrkimyksenä ei ole tehdä teosta jollekin määritellylle ikäryhmälle ja tietyn ikäisten kokijoiden ehdoilla, vaan tehdä esitys, jonka maailmassa kaikki voivat iästään tai kokemuksestaan riippumatta tasa-arvoisina oppia, viihtyä ja jakaa hetkellisen yhteisön.

Ylisukupolvisessa ajattelussa on mukana evolutiivinen perspektiivi. Meidän ruumiissamme on samanaikaisesti läsnä kaikki evolutiiviset kehitysvaiheet, olomuodot ja muodonmuutoksen mahdollisuudet. Minä voin olla samanaikaisesti meriruohoa, korallia ja ohitseni uiva kala tai sukeltaja. Riutalla eri-ikäiset ruumiit kohtaavat, kuuntelevat, vaikuttavat ja vaikuttuvat toisistansa ilman ihmispuhetta. Leikimme yhdessä parhaillaan kovaa vauhtia haalistuvalla riutalla. Läsnä ovat samanaikaisesti kaikki eri riutan aikakerrostumat, myös ne mahdottomat ja mahdolliset tulevaisuudet, joita voimme kuvitella yhdessä. *

ERI TAITEENLAJEIHIN tutustuminen opetti omasta lajistani

Presentaation ja representaation suhde esityksessä?
Intertekstuaalisuus? Alkukuvat taideteoksen taustalla?
Esseistisyys näyttämöllä? Paikkasidonaisuus? Kehollisuus?

Muun muassa näitä kysymyksiä pohdimme Taiteellisen Ajattelun Akatemiassa. Hain hankkeeseen säveltäjänä ilman erityisempää kokemusta muista mukana olevista taiteenaloista eli teatterista, tanssista ja sirkuksesta. Lähestulkoon yllätyin siitä, että minut valittiin.

Alussa luetteleman käsitteet vaikuttivat tutummilta muiden taiteenalojen edustajille. Usein ensireaktioni niitä kuullessani oli, jos ei sentään torjuva, niin kuitenkin sellainen, että tämänhän nyt ei oikeastaan minun työhöni kuulu.

Mielenkiintoista kylläkin, ei toisista taiteenaloista tietäminen pahaa tee. Kun ruodimme käsitteitä tarkemmin, eivät ne olleetkaan niin vieraita. Esittääkö musiikki jotain vai onko se sitä itse, ei ole keskeisimpiä kysymyksiä, joiden parissa työskentelen. Mutta esimerkiksi kysymykset intertekstuaalisuudesta, esseistisyydestä, paikkasidonaisuudesta ja fyysisyydestä jo ovatkin. Monista sävellyksistä voi löytää tekstuaalisia viittauksia muihin teoksiin. Uusi teos lähtee kasvamaan alkusolusta, vaikkei viittaus aina valmiiseen teokseen päädykään. Esseistinen muotorakenne ei ole tavaton, ja olen säveltänyt paikkasidonaisia teoksia. Säveltäessäni keskityn harvemmin kehollisuuteeni, mutta kehollaanhan muusikot soittimiaan hallitsevat, mistä on syytä olla hyvinkin tietoinen kirjoittaessaan soitettavaa tai laulettavaa. Käsitteiden käyttämisen vaikutus sävellystyöhöni näkyy siinä, että kiinnitän niihin tietoisesti enemmän huomiota, vaikkeivät ne uusia asioita olekaan.

Yli kaksi vuotta kestävä, dramaturgisen ja kriittisen ajattelun kehittämiseen tähtäävän hankkeen ensitapaaminen oli marraskuussa 2018, ja se huipentuu tammikuussa 2021 valmistuvaan tuotantoon, jonka hankkeen alkuvaiheen suorittaneet osallistujat yhdessä suunnittelevat ja toteuttavat. Mukaan valikoitui vajaa kolmekymmentä osanottajaa eri esittävien taiteiden aloilta, niin teatterin, tanssin, sirkuksen kuin musiikinkin alalta. Hankkeen lopussa toteutettava tapahtumatuotanto on ollut tiedossa jo alusta saakka. Ensimmäiset viralliset keskustelut aiheesta käytiin koulutusjakson puolellavälissä. Kevään 2020 aikana tuotantoa suunniteltiin jo hyvinkin aktiivisesti, ja kunkin omat roolit siinä olivat jo jokseenkin selvillä. Aloitin säveltämisen toukokuussa 2020, tosin siinä vaiheessa pääasiassa hahmotin musiikin kokonaisuuttoa sekä kartoitin ryhmämme kykyä esittää musiikkia.

KIERROT-tuotannon polku ei ole ollut aivan kivetön. KIERROT viittaa kierto-kukkaisiin (convolvulus) kasveihin, se tarkoittaa versomista, kasvamista, joskus myös yllättävien asioiden vastaantulemista. Työtä on tehty useammassa pienryhmässä. Ryhmillä on ollut suhteellisen vapaat kädet tulkita, mitä versominen heille tarkoittaa. Osa työajasta kuluiin ryhmien yhteensovittamiseen.

”JAKO VIITTEEN!”

Satunnaiselle ohikulkijalle rento työskentelymme ja yhdessäolomme saattaa näyttää omituiselta. Katsomme erilaisia esityksiä, istumme piirissä ja keskustelumme niistä. Hauskaa näyttää olevan! Onko se työskentelyä laisinkaan? On se. Keskustelut – kirjallisuuteen ja eri artikkeleihin tutustumisen ohella – nimittäin muodostavat merkittävän osan TAA:n opiskelusta. Peilaamme nähtyjä esityksiä oman alamme ja kokemuksemme kautta, ja näiden keskustelujen myötä jaamme kokemuksia ja näkökulmia toisillemme yli eri taiteiden välisten, usein keinotekoisien rajojen. Muusikko kiinnittää postmodernissa teatterissa huomiota eri asioihin kuin sirkustaiteilija tai tanssija. Näyttelijä huomaa jotain muuta, dramaturgista tai valosuunnittelijasta puhumattakaan. Eri näkökulmat

muodostavat ryhmämme yhteisen pääoman. Esimerkiksi tilasuunnittelun asiantuntijan näkemys tanssiteoksen tilankäytöstä voi tuoda uutta koreografian näkemyksiin, tai musiikin avulla muotorakenteisiin saadaan joustavuutta, jota ilman teosta olisi hankala seurata. Tai niinkin, että vaikkapa ei-musiikin parissa työskentelevät tekevät musiikista huomioita, joita säveltäjänä en tulisi ajatelleeksi. Kuitenkin kaikilla on sama tavoite eli ehjä kokonaisuus.

Yhteisissä pohdinnoissa myös alussa kuvatut käsitteet paljastivat enemmän ja enemmän sisältöään. Tavoitteet rakentaa läpi teoksen ulottuvia dramaturgioita – tai hämärtää niitä – olivat loppujen lopuksi hyvinkin samantyyppisiä, oli ala mikä hyvänsä. Erot syntyvät ainoastaan alakohtaisista painotuksista, esimerkiksi painovoiman huomioiminen on sirkustaiteilijalle huomattavasti konkreettisempi asia kuin säveltäjälle.

Olemme vierailleet useissa eri kohteissa, kuten vaikkapa Baltic Circle -festivaalilla, Helsingin ja Espoon kaupunginteattereissa, Kansallisteatterissa, Kansallisopperan baletissa, Q-teatterissa, KOM-teatterissa, Lapsody-festivaalilla, Zodiak – Uuden tanssin keskuksessa sekä Liikkeellä Marraskuussa -festivaalilla ja Circon esityksissä. Suunnitelmiimme kuuluivat vielä RSO, Oh My Puppets! -festivaali sekä englantilaisen fyysisen teatterin ryhmän Frantic Assemblyn vierailu, mutta kevään koronatilanne muutti ne etäyhteyksin toteutetuiksi luennoiksi ja harjoituksiksi. Monet näistä kohteista ovat olleet sellaisia, joihin en muuten olisi tutustunut. Käsitykseni esittävien taiteiden monimuotoisuudesta on tarkentunut huomattavasti.

Keskustelujen lisäksi jakaannuimme usein pienempiin ryhmiin tutkimaan tiettyä kysymystä ja myös laatimaan demoja eli pienimuotoisia esityksiä, jotka aikanaan esitämme koko ryhmälle. Toisinaan nämä demot ovat hämmentäneet ohikulkevia turisteja. Esimerkiksi silloin, kun vapaasukeltajamme on kadonnut pinnan alle tai sirkustaiteilijamme tasapainoilleet kaiteen reunalla Vallisaarella. Mikä pahaenteinen kolina kuuluukaan Aleksanterinpatterista tai onko Esikuntatalo herännyt vuosikymmenten jälkeen jälleen henkiin? Toisinaan saimme turisteista innostunutta yleisöä demoihimme, joiden maine kiiri yli valtakunnan rajojen.

KOHTI ENSI-ILTAA

Sävellystyö käynnistyi alkusyksystä. Työ on sisältänyt haasteita, joihin en ole koskaan aiemmin törmännyt. Aikataulun vuoksi musiikin sävellystyö täytyi aloittaa huomattavasti aiemmin kuin teoksen muu tuotanto. Tarkoituksena ei silti ole tehdä oopperaa, jossa kaikki tapahtuu enemmän tai vähemmän partituurin ehdoilla, vaan teatteria, tanssia, nykysirkusta ja musiikkia yhdistävä teos, jossa kaikki osa-alueet ovat tasaveroisina tukemassa yhteistä kokonaisuutta. Kuinka siis säveltää yhteistä kokonaisuutta tukevaa musiikkia, jos sitä ei vielä ole?

Sävellystyössäni lähdin usein liikkeelle tunnelmasta. Tunnelma voi syntyä pienestä musiikillisesta motiivista, tai ihan vain tilassa vallitsevasta ilmapiiristä. Usein nämä ruokkivat toisiaan, ja silloin on hankala erottaa määrittääkö motiivi tunnelmaa vai toisin päin. KIERROT-esityksen vallitsevaa tunnelmaa ei siis kuitenkaan ollut vielä määritelty. Se toi työhön oman lisähaasteensa. Teoksen aihe oli vielä avoin. Työtapoja oli pitkälle määritelty, mutta tunnelmia niistä ei vielä selvinnyt.

Päätin lähestyä sävellystyötä erilaisten tunnelmien kautta. Keskityin kolmeen erilaiseen karaktääriin, joihin on sisäänrakennettuna mahdollisuus runsaaseen

improvisointiin sekä rytmiseen joustavuuteen. Yksi karaktääri oli huomattavan staattinen, hitaasti väriä vaihtava maisema, joka sai vastapainokseen nopeamman, osin jopa aggressiivisen jakson, joka ajoittain sisältää lähes hälymäisiä piirteitä. Kolmas karaktääri on tonaalisia elementtejä sisältävä kuoron sisältävä jakso, johon keskimmäisen jakson hälymäiset elementit vielä palaavat.

Alkuperäisenä ajatuksena oli, että näitä erilaisia karaktäärejä voisi vielä tarvittaessa pilkkoa ja järjestellä uudelleen, mutta tässä vaiheessa näyttää siltä, että niihin tarvitaan lähinnä lyhentämistä. Lisäksi tarvitaan vielä yksi kokonaan erilainen musiikillinen maailma, jonka tekeminen aikataulun puitteissa ei ole ongelma. Koronatilanne sen sijaan on ollut ongelmallinen esityksen osalta. Olemme joutuneet pohtimaan vaihtoehtoja, joissa yleisön tai esiintyjien turvallisuus ei vaarantuisi.

Teoskokonaisuutta harjoitettaessa musiikki oli jo miltei löytänyt paikkansa, ja se, kuten teos kokonaisuutenakin, toimii melko hyvin. Aivan ensi-iltaa edeltävien viikkojen uudet kokoontumisrajoitukset pakottivat kuitenkin muuttamaan suunnitelmia, vaikka teos oli jo saanut kertaalleen muotonsa. Yleisön läsnäolo on erittäin epävarmaa, eikä varmaa ole sekään, voimmeko ylipääntään kokoontua koko ryhmänä yhteen. Miten tilanteesta selvisimme, sen voit todeta KIERROT-teoksen ensi-illassa 27.1. 2021.

”KAIKKI VALMIINA?”

Näkyvin tulos tästä kaikesta on tammi-helmikuussa 2021 esitettävä produktio, mutta on siinä muutakin. Kun Taiteellisen Ajattelun Akatemiassa tarkastelemme samoja asioita kukin oman alansa näkökulmasta, huomaamme, että jokaisella meistä on toisillemme jotakin annettavaa. Toisaalta kysymykset, joita kukin omassa työssään joutuu ratkaisemaan, ovat pohjimmiltaan samoja, ainoastaan tavat vastata niihin poikkeavat toisistaan. Muiden taiteenalojen tekemisen tapoihin tutustuminen on ollut avartavaa, esimerkiksi omaa työtäni kiusaava loputon suunnitelmallisuus ei välttämättä olekaan joka tilanteessa se paras - eikä varsinkaan ainoa tapa työskennellä. Joskus voi vain kokeilla ja katsoa mitä tapahtuu. Olen huomannut aiemmin säästäväisesti käyttämäni improvisaation hiipivän osaksi uusiksi teoksiani.

Oma ajatteluni on saanut uusia virikkeitä jokaisella tapaamiskerralla, mikä puolestaan on muokannut uusiksi suhtautumista omaan työhön. Jopa siinä määrin, että ensimmäisen jakson jälkeen minulla kului useampi kuukausi ennen kuin sain ajatukseni järjestymään uudelleen ja pääsin kunnolla jatkamaan omaa (sävellystyö)työtäni. Vaikka luetuissa artikkeleissa esitetyt ajatukset dramaturgiasta eivät sisällöltään eronneet välttämättä niinkään paljon musiikin muotorakenteiden kuvauksista, oli jo erilaisten termien ja niiden sisältämien muiden merkitysten käyttö siinä määrin uusia ajatuksia antavaa, etten samantien pystynytäkään palaamaan vanhoihin työrotiineihin.

Mieleeni tuli vanha tarina sävellysopinnoista. Aluksi oma opettaja tietää kaiken ja antaa loistavia neuvoja, oman uran alkaessa opettaja onkin väärässä jokseenkin kaikesta, kunnes vuosien päästä huomaa, että kyllä se vanha opettaja sittenkin oli oikeassa. Varsinainen oma näkemys alkaa muotoutua juuri siinä vaiheessa, jossa ei enää tarvitse kapinoida ketään tai mitään vastaan. Sama tässä, mutta toisin päin. Aluksi käsitteet olivat yhdentekeviä, mutta myöhemmin niiden takaa löytyikin kaikki. Lopulta palasin uusia ulottuvuuksia löytäneenä sittenkin lähemmäksi sitä missä olin aluksi ollut.

Sittemmin on syntynyt jo useampikin teos, joiden muotorakenteet ovat saaneet vaikutteita hankkeen aikana luetuista teatteridramaturgiaa koskevista artikkeleista. Kai Niemisen soolokitaralle kirjoittamani nicht, sondern... tutkii musiikin keinoin Bertolt Brechtin ajatuksia dramaturgiasta, ja viime vuosien keskeisimpiin teoksiini kuuluva, pianisti Eriko Takahashille kirjoitettu Sandbox of Almach puolestaan pohjautuu Roger Callois'n jaotteluun erityyppisistä leikeistä (Numminen 2019). Lisäksi hihassa on suunnitelmia odottamassa julkistustaan.

Pidän Taiteellisen ajattelun akatemiaa erittäin onnistuneena ja hyödyllisenä vaikka mitään tapahtumatuotantoa ei tässä vaiheessa olisikaan. Muihin taiteenaloihin tutustuessani opin yllättävän paljon juuri omasta alastani.

Merkityksetöntä ei ole myöskään se, että hankkeen puitteissa sain tutustua joukkoon hienoja taiteilijoita, joiden kanssa kävin idearikkaita keskusteluja. Varsinaisissa ryhmätapaamisissa sekä niiden ulkopuolella syntyneiden verkostojen arvo voi osoittautua hyvinkin suureksi, mutta kuinka suureksi – sen näyttää tulevaisuus, ja se on aikanaan toisen kirjoitelman aihe. *

Heilumisen KUUNTELUA

Heti myrskyn jälkeen toinen hahmoista vetäytyy omaan keinutuoliinsa. Hän kiikkeruu ja yrittää lukea yhtä aikaa. Mutta hänen yllään oleva ainoa valonlähde kiikkeruu myös. Hahmo yrittää lukea, yrittää nähdä kirjansa sivut, mutta valo karkaa, väärässä tahdissa. Myrskyn jälkeen tuuli vinkuu ja ulisee vielä nurkissa, keinutuoli narisee. Ja mitä vielä? Yläpuolellamme kuulemme hahmon puheen heiluvan katsomon yllä laidasta toiseen kuten hahmokin. Katkonaisia sanoja, puolikkaita sanoja, tavuja.

Kaikki heiluu.

Pendulum, heiluri

Miten heiluvaa ääntä suunnitellaan?

Ensinnäkin tarvitaan esitys sekä sille idea ja aihe, jossa halutaan heilutella. Se, että heiluttelu on koko esityksen tekemisen motiivi, on tietenkin koomista. Komedian esitykseen synnyttää se, että liike on niin ennustettavaa. Heilurin liike on aina ennustettavaa, mutta hömelö hahmo ei sitä ymmärrä, vaan yrittää jääräpäisesti toimia niin kuin maailma olisi kiinteä ja kaikki siinä paikallaan. Toiseksi tarvitaan kokeilua ja kokeilunhalua, sekä tietysti aikaa kokeilla. Sitten tarvitaan tietysti resursseja tähän. Tuloksena syntyi esitys nimeltä Pendulum. Kolmanneksi otetaan teoreettinen viitekehys. Kai Tuuri ja Tuomas Eerola laativat vuonna 2012 mallin voidakseen sen avulla purkaa sitä, miten kuultuja asioita voisi jäsentää merkityksiksi tai merkeiksi. Molemmat tutkijat ovat kirjoittaneet paljon musiikin, äänen ja äänisuunnittelun ruumiillisuudesta. Artikkelin ”Formulating a Revised Taxonomy for Modes of Listening”, johon esseeni teoreettinen viitekehys perustuu, on julkaistu New Music Research Journalissa 2012.

FORMULATING A REVISED TAXONOMY FOR MODES OF LISTENING

“Listening to sounds or music is not a homogeneous act of grasping meanings by hearing. Yet it is often portrayed as such, especially when the intentional stance of a listener is overlooked.”

Tuurin ja Eerolan artikkelin keskeinen väittäjä tarkoittaa, että merkitysten muodostaminen musiikin tai äänien kuulemisen kautta ei ole yksi ja yhtenäinen teko, vaan paljon monimutkaisempi ja -ulotteisempi kysymys. Kuuleminen ja kuunteleminen on syytä erottaa toisistaan. Tutkimuksen mukaan kuunteleminen on ”teko-orientoitunutta intentionaalista toimintaa, jolla pyritään ymmärtämään maailmaa”. Siinä ehdotetaan, että ”kuulemalla ymmärtämisen” moni-ilmeinen ja epäyhtenäinen luonne voidaan määritellä yhdeksällä kuuntelemisen eri ”moodilla”, joita ovat refleksiivinen, kinesteettinen, konnotatiivinen, kausaalinen, empaattinen, funktionaalinen, semanttinen, redusoitu ja kriittinen kuuntelu. Nämä yhdeksän sitten jaotellaan vielä kolmeen tasoon: kokemukSELLISEEN, denotatiiviseen ja reflektiiviseen.

Oheiseen taulukkoon nuo moodit on sitten sijoiteltu. Taulukko on jaettu kolmeen osaan.

1. REFLEKTIIVINEN

- Redusoitu: Voitko kuvailla tuon äänen ominaisuuksia mahdollisimman objektiivisesti?
- Kriittinen: Oliko ääni tarkoituksenmukainen tuossa tilanteessa? Ymmärsitkö sen oikein?

Oma työstetty tulkintani on, että ensimmäinen moodi on suoraviivainen, se toteaa, että "tällaista on". seuraava taas kysyy, miksi se on. Ja kolmas, monimutkaisin ja etäännytetty moodi selvittää, mihin muuhun kuultu liittyy.

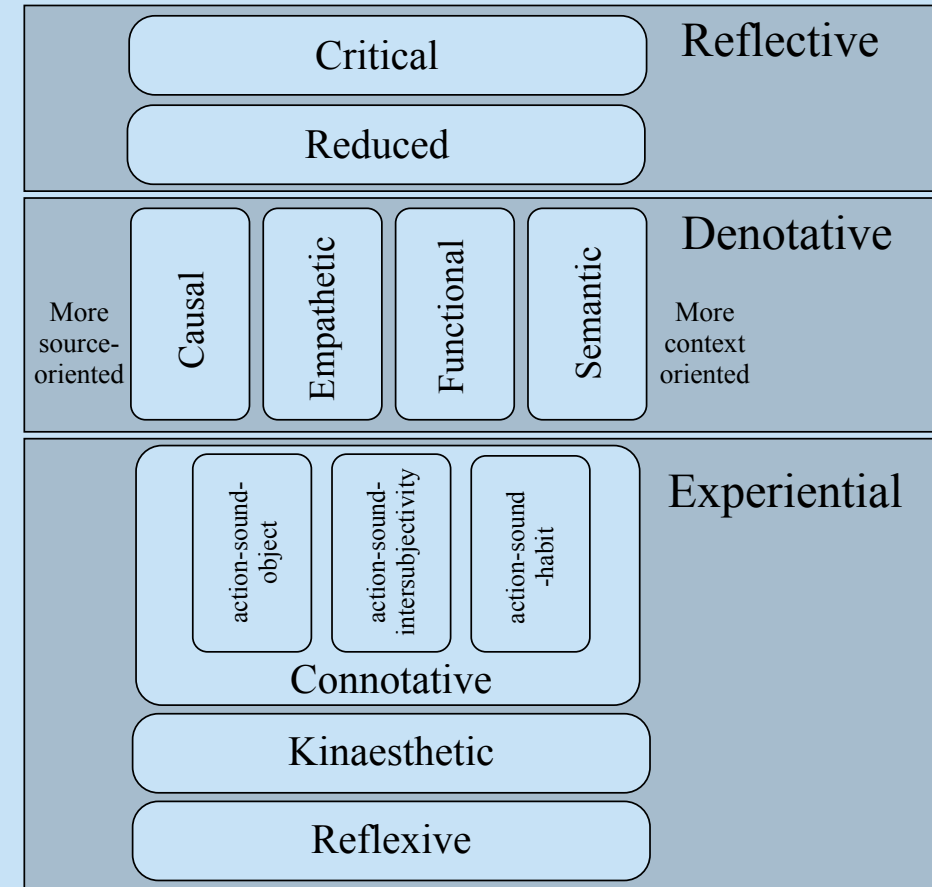
2. DENOTATIIVINEN

- Kausaalinen: Mikähän tuon äänen on voinut aiheuttaa?
- Empaattinen: Tuntuuko siltä, että tuo ääni viestittää jonkun mielentilaa tai intentiota?
- Funktionaalinen: Mikä oli äänen tarkoitus? Mikä funktio äänellä on, jos otetaan konteksti huomioon?
- Semanttinen: Representoiko ääni symbolisia tai konventionaalisia merkityksiä?

3. KOKEMUKSELLINEN (EXPERIENTIAL)

- Refleksiivinen: Herättikö ääni mitään refleksinomaista vastetta?
- Kinesteettinen: Miten ääni fyysisesti manifestoitui? Miten tai millaista liikettä tuo ääni implikoi?
- Konnotatiivinen: Millaisia vapaasti muodostettuja mielleyhtymiä ääni heti herätti?

No, miksi se äänen heiluminen on niin olennaista ja erilaista?



(Tuuri & Eerola, 2012, 148)



Kaikki siis heiluu. Mutta miltä se kuulostaa, miksi se kuulostaa siltä miltä kuulostaa ja mihin muuhun se liittyy?

Kaikki ei heilu. Iso osa esityksen äänistä tulee täysin konventionaalisesti katsomon sivuilta sekä tietysti esiintyjistä itsestään. Esiintyjät Luis Sartori do Vale ja Thom Monckton heiluvat kyllä. Lisäksi näyttämölle on piilotettu kaksi pientä kaiutinta äänilähteiksi. Toisesta kuuluu radion ääni. Kaiutin on kukkaruukussa, pyörillä varustetun tarjoilupöydän päällä. Kun pöytää liikuttaa, se hakee asemaa. Toinen kaiutin on kamerajalustassa, jolla on kiikkutuolin jalat eli sekin heiluu. Kameran äänen kun on tultava kamerasta, muuten jotain maagista menetetään. Radion äänen on tultava kukkaruukusta, joka on liikuttavalla tarjoilupöydällä, muuten menetetään taas jotain maagista.

Jos ääni tulisi konventionaalisesti lavan sivussa olevista kaiuttimista, se ei implikoisi mitään liikettä. Esityksen nimi on heiluri, Pendulum. Jos heiluri ei heilu, se on vain heilurin kuva.

”Kinesteettinen: Miten ääni fyysisesti manifestoitui? Miten tai millaista liikettä tuo ääni implikoi?”

Esityksessä staattinen kuva ei ole yleensä niin kiinnostavaa kuin toiminta. Ääni taas on aina toimintaa, ääni tapahtuu aina. Pysäytyskuva on olemassa, pysäytysääntä ei. Äänen liikettä voidaan representoida esityksissä muutamilla keinoilla: esiintyjät voivat seurata äänen liikettä ja samalla ääntä voidaan panoroida niin, että se kuuluu vuoroin oikealta, vuoroin vasemmalta. Pendulumissa teimme kohtauksen, jossa Luisin ja Thomin hahmot istuvat kiikkutuoleissaan, katsovat yleisöön teetä hörppien. Ja KATSOVAT urheilua. Tennispallo pomppii katsomon laidolle sijoittuvien kaiuttimien välissä. Ääni on panoroitu siten, että se kuuluu vuoroin oikealta, vuoroin vasemmalta. VÄLILTÄ se EI KUULU, mutta hahmot antavat ymmärtää, että kuuluu. Magia säilyy. Formula ajaa oikealta vasemmalle, viuuuuuu...ja muuttuu ampiarisparven pörinäksi. Esiintyjien katse on siis voimakas implikoija. Tilassa voi myös olla useampi kaiuttimia, joiden välillä panoroidaan, silloin ääni liikkuu kaiuttimesta toiseen, mutta yksi asia vielä silloinkin puuttuu eli doppler-ilmiö. Liikkuvan äänilähteen lähestyessä ääniallot pakkautuvat ja äänen korkeus nousee. Etääntyessään ääni taas mataloituu. Kaiutinta pitää siis liikuttaa, jotta saadaan aikaan liikkuvaa ääntä. Liikuttavaa. Aina ei tietenkään ole tarvis olla niin realistinen, useimmiten ei. Kerrotaan sovitilla merkeillä. Merkki, symboli tiivistää mukavasti.

Mutta Pendulum, pitää...heilua.
Tuuri ja Eerola: Pitää...ymmärtää:
- Kausaalinen: Mikähän tuon äänen on voinut aiheuttaa?

Thom Moncktonin hahmo siis lukee kirjaa, tuuli vielä vinkuu, tuuli narisee. Tuolin narina on selvä. Me näemme sen. Tuulen vinkuna on jäänyt jäljelle sitä edeltäneestä myrskystä. Ymmärrämme yhteyden. Hahmo ei oikeastaan lue, vaan yrittää lukea. Tuoli kiikkuu ja valo kiikkuu, ei onnistu. Toivoni mukaan, äänisuunnittelijan toivon mukaan yleisö ymmärtää, että päidemme päällä oleva katkonainen puhe on peräisin Thomin hahmon päästä. Mikä sen on aiheuttanut? Haave? Toivo?

Mode:	Questions:	Example 1: <i>A cell phone rings during a lecture (with a classic 'Nokia-tune' ringtone)</i>	Example 2: <i>Listening to Bruce Springsteen Live Rendition of "The River" on iPod whilst travelling.</i>
Experiential Modes:			
Reflexive	Did you notice any reflexive responses triggered by sound?	Startle and orienting responses! It alarms and grabs attention. Sound was surprising because it was not anticipated in the situation.	No surprises, no reflexive responses. This is a recording I am well familiar with.
Kinaesthetic	How does it physically manifest? In what way does the sound imply movement?	Highly tensed and 'shrilling' qualities in the experienced path of motion, which overall feels descending but has distinct 'wavy' patterns with sharp onsets. Force feels evenly projected in the movement (as there are no changes in sound intensity).	Sense of a 'swaying' motion (driving rhythm), tension building and release across the chord progressions. Vocal attuning (sensations relating to the vocal apparatus) to the voice of the lead singer. An urge to play 'air drums'.
Connotative	What kind of freely formed associations did listening immediately evoke?	...something small and light (high pitch, not much energy)...artificial ...plastic resonances... ...arousing...but feels cold and mechanistic... ...ditties in electronic games of 80's...ringtones of 90's...old Nokia commercials...	... feeling of a projection of a space...live instruments played... presence of large crowd... ...self-confidence in voice...emotionally charged... ...rock-ballads...Springsteen...stadium concerts... cigarette lighter lightshow...
Denotative Modes:			
Causal	What could have caused the sound?	It is a cell phone ringing on someone's desk.	Live musical performance by the E-street band. Played from a portable music player.
Empathetic	Does it feel as if the sound signals someone's state of mind or intentions?	First, the (tense and sharp) sound is like shouting at you, but when repeated, it starts to feel more like wailing, albeit in a machine-like way.	Melancholic and sad (flat tone of the voice), but nevertheless decisive or aggressive. Also a sense of shared togetherness (an audience singing with the lead singer).
Functional	What was the purpose of the sound? What function does the context indicate?	Somebody is calling; the sound has functions for alarming, identifying and locating. In general, the sound also has a branding function for the manufacturer. In musical terms, the melody manifests tonal functions of chord progression.	In the context of commuting, diverting the attention away from the mundane act of sitting in a bus and transporting the listener to an epic concert among thousands of listeners.
Semantic	Does the sound seem to represent any symbolic or conventional meanings?	Clearly, the sound represents Nokia. For me it also represents Finland. For the owner, it represents his or her choice of ringtone. This is a tonal melodic sequence in ¾ meter. It is a theme from a composition by Francisco Tárrega.	Nostalgic song from the early 80's that epitomises an era of rock ballads. Lyrics convey the feelings of readjustment and hopelessness after unemployment. A classic live stadium rock concert.
Reflective Modes:			
Reduced	Can you describe the properties of the sound itself as objectively as possible?	The sound is a clearly separated, iterative object. It is in high-pitched register and a bit loud. The sharp onsets and tone quality resemble a simple sound synthesis. In overall, a big contrast to the previous quietness.	The trademark sound of the E-street band with harmonica, tingling piano arpeggios, and sparse guitar and bass backing. The vocal sound is rasping and forced, as if produced with great effort with respirations audible in many sections.
Critical	Was the sound appropriate for the situation? Did you understand it correctly?	No panic, this is not my iPhone. How disturbing...it is totally inappropriate to keep your phone switched on! But hey, those classy ringtones are rare nowadays.	This music matches my current mood well. The time of the big stadium concerts has probably passed. How convincingly is Bruce singing about unemployment with his 20 Grammy awards?

– *Empaattinen: Tuntuuko siltä, että tuo ääni viestittää jonkun mielentilaa tai intentiota?*

Ilman muuta. Sekavaa, heiluvaa, katkonaista. Tiettyä päämäärättömyyttä, ei etene.

– *Funktionaalinen: Mikä oli äänen tarkoitus? Mikä funktio äänellä on, jos otetaan konteksti huomioon?*

Jatkaa sitä heilurin periaatetta mahdollisimman johdonmukaisesti, myös hahmon päänsisäiseen maailmaan. Heiluri on se konteksti.

– *Semanttinen: Representoiko ääni symbolisia tai konventionaalisia merkityksiä?*

Varmasti se yrittää juuri tuota pendulumisuutta representoida, mutta lähinnä kuitenkin leikkiä konventiolla. Kunnolla käyttäytyvä kaiutin on ripustettu tukevasti, äänet eivät heilu, liikkuva ääni, sehän tarkoittaisi sitä, että äänien lähteet heiluvat.

Ja vielä lopuksi:

Reflektiivinen

– *Redusoitu: Voitko kuvailla tuon äänen ominaisuuksia mahdollisimman objektiivisesti?*

– *Kriittinen: Oliko ääni tarkoituksenmukainen tuossa tilanteessa? Ymmärsitkö sen oikein?*

Uskoisin, että Thomin hahmon ääni, joka tulee kaiuttimesta, joka heiluu, on hieman vaikeaa analysoida.

Kaiutin on pieni. Se ei ole taajuusvasteeltaan mitenkään ”hifi”, ala- ja ylätaajuuksia puuttuu. Se kuulostaa kaiuttimelta, ei Thomin ääneltä. Missään nimessä kukaan ei varmasti luule, että joku kiikkuu päidemme päällä. Itse asiassa ajoin Thomin äänen vanhoja radioita mallintavan vahvistinsimulaation lävitse ja lisäsin jousikaikua. Minulle tuo käsittely tarkoittaa vanhojen vehkeiden tuomaa nostalgiaa.

Hahmon puhe on epäkieltä, vaikka puheessa kuuluukin natiivinomainen englanninkielisyys. Tavuja. Ensin kokeilimme luetella teelaatuja, mutta paras tulos saatiin, kun teksti oli nonsensea. Puheen nuotti on painettu alas, ”asiantuntijanaarinaa”. Puheessa ei ole voimakasta nuottia, vaan se on monotonista. Kaiuttimen liikelaajuus on noin 6-7 metriä. Doppler-ilmiö on selvästi havaittavissa.

Tarkoituksenmukaisuus?

Heilurin pitää heilua. *



Taiteen(i) ————— *etiikasta*

*THROUGH
THE BODY —
Movement and
ethics as
premises for
artistic work*

Movement in the performing arts, in terms of both movement fundamentals and movement expression, is how and where I see the multitude of fields of art interrelating. I feel it is important to first express that I draw from several different fields of art; mainly from the theatrical world, but I have been very much influenced by practices in dance, music and circus as well. The lense through which I look at the arts could be named as 'movement', as bodies moving in spaces in each aforementioned field are particularly interesting to me.

I have noticed that a certain kind of method or approach keeps reoccurring in my work. That is not to say that it is the only one I ever use, but perhaps, a preferred approach in the projects I tend to gravitate towards. In pieces and productions that rely on devising methods as well as scripted work (such as plays) I have a somewhat similar process. I often start from textual material; be it a script, a philosophical text, a novel, a story or any other text concerning the topic in question. Depending on the form of the piece, I try to dissect what kind of physicality and movement qualities or forms this particular textual material may call forth on this topic and within the context of the piece, and what could that which is revealed speak about this topic. As for dramaturgy, I consider it to be the 'how things are arranged and why', wherein with 'things' I refer to parts, sections, numbers, scenes or any other forms of units that together create the whole in any given art piece. This could also be called composition work that takes into account questions such as: What is framed out and what on the other hand is included in the piece? What kind of order will they be arranged in and what determines as to how these choices are made? (Numminen & Kilpi, 2018, 10)

In the more traditional field of theatre, this would mean that I read carefully through the script and look for hints on the physicalities of the characters, and scenes that have movement-related possibilities (eg. dance, flying, fights) in them – what may affect the physicality and the movement of a particular character (or characters), what are the differences between and attributes of the more personal (characteristics, objectives; psychology and possible medical conditions) and public spheres (eg. etiquette, social surroundings, culture, era).

I then develop or create tasks, exercises, ideas and sequences that feed into this and if need be, look for further information. Depending on my status and role in the making of the piece, these exercises, ideas and sequences would either be introduced to those performing (for example actors, dancers or other performers) and the one(s) overseeing the whole piece (eg. director) when I would be acting as a movement director; or when working as an actor I would use them as personal material for working on the role.

In devised performances, where I am in the role of a facilitator (eg. movement director, choreographer, director-pedagogue or any kind of overseer) I often look for other textual material (theoretical, philosophical, prose, poetry etc.) to start with and consider whether there could be any experiential and/or bodily approaches to the ideas presented in the text. For example, for my thesis work at the Theatre Academy (a devised performance co-directed by Laura Humppila, Anna Lehtonen and myself, entitled *Leap Beyond*, which premiered March 4th 2020) I chose to approach the thematics of flying and exceeding oneself by using harness-based aerial movement techniques and the idea of a 'leap of faith' both as a philosophical concept as well as a bodily experience. I introduced bungee-assisted dance and vertical wall dance as the means with which the part I (movement) directed would manifest. For textual material I chose to use the philosopher Søren Kierkegaard's work *Concept of Anxiety* (1844) which rather poetically discusses the leap from anxiety over not-knowing to the discovery of new. In devised performances I use a similar process of developing and creating suggestions (tasks, exercises, ideas and sequences) as I described in the previous chapter. During *Leap Beyond*'s rehearsal process I used exercises to develop apparatus-specific basic vocabulary (ie. movement fundamentals for aerial work) as well as creative and improvisatory tasks to enable the participants to explore possibilities and their individual approach to the equipment (ie. movement expression for aerial work).

In terms of the ideas, material and the topic I consider discussion and negotiation to be of utmost importance in devising processes in particular. In my opinion this does not necessarily require verbal exchange. I tend to aim at using different means of responding and exploring the ideas presented to cultivate as constructive and fruitful a creative atmosphere as possible. For instance in the process towards the performances of *Leap Beyond* I facilitated group discussions, verbal and written exchange and contemplation in pairs and in groups. The process is described in full in the written part of my thesis, titled *Leap of Faith in Leap Beyond* (Laine, 2020). As well as using the aforementioned verbal methods, I introduced an exercise which I call 'speaking/doing/writing'. The exercise is done in trios where one is speaking on a given topic or subject (in any way they feel is appropriate and suitable for them), one is creating movement or moving (responding to or taking impulses from what is spoken) and one writes down any observations they make of the movement or the words that are spoken. Consequently, I then consider and question what kind of dramaturgy does this topic and the context of the piece suggest. How could the physical, verbal and conceptual material that come from the experiential and exploratory approaches to the initial ideas (in this example the textual material) be structured or framed as a performance and what would that reveal, say or suggest about the topic? Usually, the more all the materials are explored and shared with a sense of openness and curiosity, the more fruitful the process. In other words, I consider questions of ethics to be a fundamental part of my artistic work.

In conclusion, I consider my part (and therefore my way of approaching the topic of the piece through my art) to often be the one making offers and presenting possibilities from where in collaboration with the director or the creative team we build a physical language and a world that interprets the textual material through the chosen topic. I often notice that creative processes in my work require trusting the unknown and taking leaps of faith. Trusting that during the process the unknown end result will reveal itself despite the anxiety of not knowing. I tend to want to promote an ethos of sharing in all creative work, a task that requires constant critical self-reflection on my part: are the choices and offers I make constructive to my process and/or that of the others involved, and can I stand behind those choices? What can I do especially as a facilitator to remain transparent and allow others sufficient autonomy and agency over the work, so as not to make participants in the artistic work feel as if they are only parts of a machine but have ownership of the collaborative effort that it takes to create the artistic work? Here I would mention ethics again – in my artistic work it does not matter what I would like to say about any given topic unless I have taken into consideration why things are done the way they are done. Although I consider art to be a precious, irreplaceable aspect of humanity and existence, in my opinion it should not be used as an end that justifies all means. *

What role DOES ART play?

"We all create our own narratives, our own paths. Professional artists have access to valuable and powerful tools, and also the freedom to choose how to use them, and to what purpose. Do we further embrace dystopia because it offers the more accessible path? Or do we have the courage to accept the challenge of trying to change the destiny of this floundering ship?"

The contemporary Western arts scene appears full of works intended to engage our emotions and make us feel shock, disgust, fear, or deep anxiety. Galleries, museums, and performance spaces are filled with raw sexuality, sadistic violence and nihilistic worldviews. Hito Steyerl describes today's arts scene correctly, in my view, in her essay: "If You Don't Have Bread, Eat Art!: Contemporary Art and Derivative Fascisms", wherein she exposes the current mechanisms that determine the field of contemporary art.

Rates of depression and anxiety in Western society are at record levels and more and more people rely on drugs and artificial chemicals to stay sane. Children are born to, and raised in, an existence that obliges them either to rectify the mistakes of previous generations and attempt to save the planet, or capitulate to the same ignorance, for lack of the necessary emotional and social skills to tackle the crisis.

People appear to be hiding in their virtual worlds, through their mobile phones, ipads, podcasts, digital games, social media and other distractions, rather than spending time with their families and friends. We are becoming progressively unsocial at the very time we need each other more than ever before. Dystopias, armed conflicts, biological warfare, climate change, escapism: are these issues best dealt with through individual isolation or collective effort?

Does art have any role to play, and if so what might that be? Do we, as artists, merely serve up our own personal anxieties and leave our audiences/spectators/receivers to deal with them as best they can? Or do we instead embrace our responsibilities? And if so, what exactly are those responsibilities?

The son of a friend of mine was recently excluded from daycare after he brought a hammer with him because, he said, the other children were "mean to him". His family, of course, was very upset, but when I pointed out that this exact narrative was played out daily in the cartoons he watched, their response was, "Oh, but that's just television!"

FICTION IS FICTION, AND REALITY IS...?

In a society that is becoming more and more rootless, theatre's response is to mirror that development by moving away from conventional narrative structures in preference for visual and aural experiences and installations. The current desire seems to be to engage people in the story through interactive and immersive experiences.

In other creative industries – such as gaming, design and business start-ups – a trending concept right now is "the story". Successful entrepreneurs all have their own story and branded narrative which creates a subconscious understanding for, and identification with, the initiatives and aims of the company, leading to a personalized encounter with the organization.

Originally, theatre was the art of telling a story to an audience, but during the past fifty years or so there has been a development towards a more postmodern/ post-dramatic performance aesthetic. This is indeed simply a mirroring of society, which is the very cornerstone of the theatre's operation. Scattered and fragmented dramaturgies, high levels of abstraction and hyper-specific frames of reference have gradually become the norm. Theatre is now engaged in a constant competition with the vast, economically superior

film and media industry, and must consider the way in which members of a modern society absorb information. Technology is replacing traditional stage-craft and virtual reality is posed as the new savior of the performing arts. But what are we actually competing for? The audience's goodwill and support? The survival of an art form? And are we really achieving this by making it into a hybrid of something else, a smaller sister of the big technology industry?

When theatre-makers abandon the idea of creating a bonded stage fiction the concept of objectivity is often superseded by the subjective and the art works become individualistic and self-centered. Increasingly, personal traumas and unfinished personal business are presented on stage in a way that may have a therapeutic value for the artist but often leaves the audience in a vulnerable position, exposed to another's emotional agony for no apparent reason and without recourse to a meaningful solution. In many cases this creates a powerful sense of discomfort in the spectator and a consequent disinclination to return to the theatre in future. Is the stage the appropriate place for artists to express their own personal traumas and pain? Does this really serve any higher purpose for society and its members?

As I am more interested in artworks as cultural expressions and the contexts surrounding them, I have chosen not to give examples of specific performances or artists at this point, as might be the norm in an essay of this type. Instead, I will mention a few subjective observations I have registered in recent years regarding tendencies and geo-cultural trends.

For example, I have noticed that in eastern Europe many works deal with themes of personal pain and suffering, restrictions of freedom and political issues, whilst in the western part the focus seems to be concentrated on the human body, i.e. issues of sexuality, gender and bodily abuse. Russian theatre, meanwhile, often deals with great heroes and authors, and/or the revolt against these figures. Mexican art is drawn to the subject of death; the tendency in Asia is often to explore different forms of violence directed against the body.

The art works of the post-dramatic era have, in some cases, become elitist and obscure or nebulous. Do we really wish to present our works predominantly for colleagues and critics, those so-called "insiders" who are sufficiently "sophisticated" to understand what we are trying to express? Is that the purpose of art, as a form and expression of life?

WHERE DO WE GO FROM HERE?

Here, in this textual exploration, I allow myself the agency to create a short moment of "pause", wherein I may express the utopian desire for hope and beauty to again flourish in the arts.

What if the performing arts would be the explorative frontier for creating new and innovative ways of thinking, opportunities to lead our audiences boldly beyond prescribed norms, in order to demonstrate that this is not a dangerous activity, but an exciting and necessary one?

What if performing artists would take their spectators on a flight high above this harsh reality, allowing them to see the narrow paths, to which we are so attached that we cannot act for the general good but for ourselves, only?

What if we artists could lead the way, inspiring others to find their purpose, their role in life, thus breaking down barriers and creating new, shared playgrounds?

Why is this so difficult and what is needed for it to occur? To force a change we must first look inside ourselves. If our aim as artists is to express ourselves, how best can that be done? As a competitive fight for personal attention, or as a means to move beyond, towards a more collective awareness of what is needed for our society to recover from the wounds we have inflicted upon it? To focus only on our personal dilemmas, or to attempt to see the whole picture, and accept responsibility for it?

Is this moralizing? Am I promoting art that merely "teaches people to be good citizens"? Such is not my intention. Art is neither a school, nor a prison, still less a brothel.

Perhaps it can be the space wherein a person, or a culture, may experience the only sense of freedom that is left? A place where something that is otherwise not let into the open, that feels important yet cannot be captured by words, may be expressed? We, the artists, can try to nail art down to a sequence of signals and signs. Or we can recognize the source of our true intentions and let that inform our journey.

We all create our own narratives, our own paths. Professional artists have access to valuable and powerful tools, and also the freedom to choose how to use them, and to what purpose. Do we further embrace dystopia because it offers the more accessible path? Or do we have the courage to accept the challenge of trying to change the destiny of this floundering ship? *

JÄNIXET *teatterissa* — *kohti* *rakentavampaa* *taidekeskustelua*

Kuinka monta kertaa olet taiteesta puhuttaessa kuullut tai esittänyt kysymyksen: “Tykkäsitkö vai et?”
Kuinka monta kertaa olet vastannut tai sinulle on vastattu yhdellä sanalla?

Arkipuheessa taidetta mitataan useimmiten hyvä-huono-akselilla, jolla ääripäiden välillä sijaitsee “ihan ok” ja “ei huono”. Taidetta arvioidaan henkilökohtaisten mieltymysten mukaan, ja samaa kaksinapaista arvoasteikkoa sovelletaan helposti myös teoksen toteuttaneisiin taiteilijoihin. Teosten arviointi on yksinkertaisinta hyvä-huono -janalla, ja tottumus ajaa käymään keskustelua vaivattomalla tavalla, perustelematta ja havaintoja erittelemättä.

Taiteesta puhuminen ei siis ole vaikeaa. Rakentava keskustelu sen sijaan on haastavampaa. Keskustelun mustavalkoisuuteen vaikuttavat yhtäältä totutut tavat reagoida taiteeseen, toisaalta myös keskustelukulttuurin ilmapiiri. Tuomitseva ilmapiiri, henkilöön kohdistuva kritiikki tai syrjivä ja vähättelevä retoriikka vaikeuttavat keskusteluun osallistumista ja näin dialogisten keskusteluolosuhteiden syntymistä. Kielteisesti virittyneestä tilanteesta voi olla helpompi jättäytyä kokonaan sivuun. Näin keskustelu polarisoituu entisestään moniäänistymisen sijaan.

Arkielämän kohtaamisissa – esimerkiksi teatterin aulassa – keskustelua on kuitenkin mahdollista käydä tavalla, jossa taiteesta puhutaan monipuolisemmin ja teokset saavat ansaitsemaansa rakentavaa kritiikkiä osakseen. Olen silloin tällöin saanut käydä myös keskusteluja, joissa on päästy sinänsä tärkeistä ensimmäisistä impulsseista syvemmälle käsittelemään taidetta tavalla, jossa teokseen suhtaudutaan avoimesti, yritetään ymmärtää sen maailmaa ja omaa asemaa ja näkökulmaa suhteessa teokseen. Jänixet teatterissa –sarjakuva syntyi toiveestani, että onnistuneita taidekeskusteluja voitaisiin käydä useammin. *

JÄNIXET teatterissa

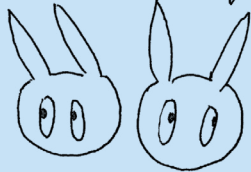
-KOHTI RAKENTAVAMPAA
TAIDEKESKUSTELUA

ESITYKSEN JÄLKEEN:

TYKKÄSITKÖ
VAI ETTE?

EN.

EN YMMÄRTÄNYT
= EN.



OHJAAJA
EI OHJANNUT!

NÄYTTELIJÄ
NÄYTTELI
LIIKAA!



HIIRTEN
ELÄMÄ ON
HUONO AIHE.

SAMOIN ON
ORAVIEN.

OLI VÄÄRÄT VAATTEET.
OLI VÄÄRÄT ALUSVAATTEET.

EI PITÄISI
OLLA
VAATTEITA
OLLENKAAN.



TANSSIA
OLI LIIKAA.

TANSSIA OLI
LIIAN VÄHÄN.

HAMLET SAI HYVÄT ARVIOT.

KOSKA PÄÄROOLIN
ESITTI RUSAKKO
JA NAARAS !!!

NÄIN EI
SHAKESPEARE
KIRJOITANUT!



ITSE EN KÄYNYT
KATSO MASSA.

EN MINAKAAN.

ENKÄ MINÄ.



TYKKÄSITKÖ SÄ
MUUTEN VAI ET?

IHA OK.

NO VOIS
KAI OLLA
HUONOMPINN.

VALOT
OLI HYVÄT.



HYVÄT JÄNIXET! MITEN VOISIMME KESKUSTELLA TAITEESTA RAKENTAVAMMIN?



MITÄ HAVAINTOJA TEIN?
MITÄ JÄI MIELEEN?
MIKÄ OLI KESKEISTÄ MINULLE?

MITÄ ASEMASTA KÄSIN KATSON TEOSTA?
MILLAISIA ENNAKKOLUULOJA MINULLA ON?
EDISTÄÄKÖ PUHEENVUORONI YHDENVERTAISUUTTA?
KÄYTÄNKÖ SYRJIVÄÄ TAI TOISEUTTAVAA KIELTÄ?

TEENKÖ OLETUKSIA?
MITÄ JOS EN
YMMÄRRÄ KAIKKEA?
MITÄ JOS EN PIDÄ
TEOKSESTA?
TARVITSEEKO
TAIDETTA ARVOITAA?

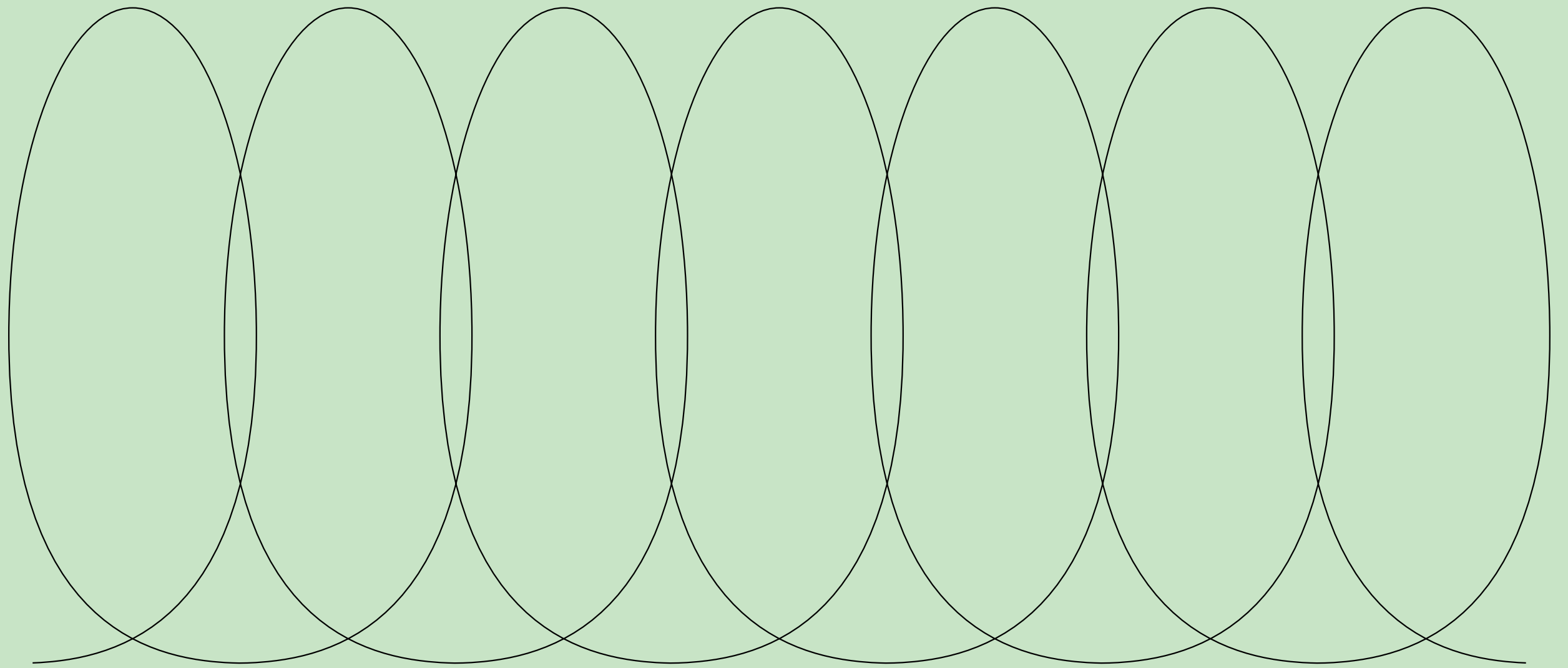


MITÄ AJATUKSIA
SINULLA HERÄÄ?
MIKÄ TOIMI,
MIKSI?

MITÄ TEOS KÄSITTELEE?
MIHIN TEOS PYRKI?
MILLÄ KEINOIN?
MITEN SE NÄISSÄ
ONNISTUU?

MITÄ TOIVOISIT
TEOKSELTA?





kollektiivinen

POHDINTA

Keskustelijat: Petteri Rajanti & Sasu Peistola
Musiikki: Petteri Rajanti

AIHE — podcast



Letkeää musiikkia

Pep: Kukahan on meidän oletettu kuulija?

Sasu: En tiedä. Toivottavasti joku jaksaa kuunnella.

P: Hei, Ville.

S: Hei, Jarkko.

P: Ja hei, kaikki muut opiskelijat.

S: Eli täällä on siis Petteri Rajanti, äänisuunnittelija.

P: Sasu.

S: Sasu Peistola, sirkustaiteilija.

Yhdessä: Mielen askarrus.

S: Mmm...

P: Mikä... Mikä on niinku... Mitä se aihe nyt sitten niinku on?

Letkeää odottavaa musiikkia

S: Ja tota noin niin. Niin. Eli meidän piti siis puhua tosta aiheesta.

P: Mm.

S: Aiheesta. Aiheesta teoksessa. Miten käsitellä aihetta teoksessa.

P: Aiheemme on aihe.

S: Joo.

P: Ja että tämä hiukan monimutkaistuisi tässä näin, niin tämä meidän keskustelumme on myös teos.

Musiikillinen aksentti ja pitkä odottava sointu

Aihe!

P: ?assekoet attehia älletisäk netiM. - Miten käsitellä aihetta teoksessa?

S: Wikipedian merkitys...

Kellon lyönnin ääni

'Aihe, motiivi tai teema on taideteoksen lähtökohtana oleva ajatus...

...tai ympäristöstä löytyvä esikuva.'

(Konttinen & Laajoki, 2000, 16)

'Motiivi voi olla muotoaihe, taideteoksen hallitseva idea tai teema.' (Kallio, 1991, 423)

Kellon lyönnin ääni

Teema!

P: Täs on tää mulle niinku mielenkiintoinen yhtymä tuli tosta noin, että jos se on niinku 'motiivi'. Että se on tämmösen niinku motivaation tai niinkun...

Nouseva kuulas ääni.

...liikkeellelähdön, jotenkin niinkun...

odottava musiikki, kuin kellon tikitys

S: Helpompi käsittää musta niinku, 'motiivi'.

P: Joo.

S: Ja se mistä... mistä puhuttiin: "Haluan tehdä tätä."

P: Joo.

S: ...eli motiivi.

P: Motiivi.

nouseva tikittävä musiikillinen teema

P: Mutta mikä on meidän motiivimme tehdä tämä teos?

musiikin rytmi vahvistuu

Motiivi!

S: Tässä on vielä tää... Pitää lukea 'aiheen ja motiivin historia'. *kaikuen*

'Aiheen ja motiivin historia on lähinnä kulttuuri- ja taidehistorian piiriin kuuluva tutkimusmenetelmä, ...

käkikello soi

...jossa keskitytään taideteoksen aiheeseen, eikä niinkään sen tekotapaan tai tyyliin...

käkikello soi

Taideteosten motiiveina ovat yleensä tekijälle tärkeät asiat ja siten aihe- ja motiivihistoria liittyy myöskin sosiologiaan ja kulttuuriantropologiaan.' (fi.wikipedia.org, 2020a)

käkikello soi kahdesti ja jää kaikumaan

S: No. Pitäskö mennä ihan lähtöpisteeseen? Mä voin vaikka aloittaa, että miten mä työskentelen.

P: Okei.

kynällä paperille kirjoittamisen ääni

S: Ja... No, teos lähtee aika usein siitä, että on... tai kirjoittaa apurahahakemusta.

heleä kello soi

Tai idea on varmasti ollu niinku aikasemmin, mutta kun sä lähet niinku jäsentämään sitä paperille, niin se on niinku ehkä ensimmäinen semmonen niinku, missä se selkeytyy ja kirkastuu...

heleä kello soi

...ehkä kirkastuu... jollain tasolla kirkastuu... Ja, tota noin ni, siinä on yleensä jonkun näköinen aihe...

heleä kello soi

...niinku 'teemakin' voi olla semmoinen, niinku, kuvaavampi kuin 'aihe'. Eli joku teema mistä lähtee niinku liikenteeseen.

kolme nousevaa heleä kelloa soi

P: Onko... Tähän välikysymys tässä.

S: Joo.

P: Onko sulla semmosta... koska mulle tuntuu olevan käyneen näissä nimenomaan niinku sirkusesityksissä aika usein sillai niinku, että...

Yhdessä kaikuen: Nykysirkus!

P: ...että apurahahakemusta varten on keksitty joku nimi,...

nimi, nimi, nimi, nimi, nimi, nimi, nimi, nimi...

...onka oletetaan, että tämä vois olla kiinnostava nimi niinku teokselle. Joka tavallaan jo vähän ehkä houkuttelee esiin sitä aihetta.

S: No joo. Kyllä se mulle henkilökohtaisesti se on niinku vaikein, että mikä se niinku nimi on, just sen takia että se niinku merkkää niin paljon, että yleensä siellä on niinku se suluissa (työnimi), että se ei oo niinku kiveen hakattu.

P: Joo.

S: se riippuu osittain myös siitä, että niinku... Tuo on muuten hyvä kysymys, koska se on aika usein muuttunut, se niinku työnimi, että mikä se sitten lopulta on. Että on löytynyt niinku paljon parempi. Ku se elää kuitenkin niin paljon se... siitä, mitä se on niinku vaikka ensimmäisessä...

naks

...apurahahakemuksessa...

naks

...siitä kolme vuotta eteenpäin ruvetaan tekemään...

rahapussin kilahdus

...siitä kaks vuotta eteenpäin se on ehkä valmis, niin se tota noin niin vaihtuu.

P: Joo.

S: Mut silleen yleensä, jos on joku aihe...

aihe

...tai teema...

teema

...ja sille on vaikka tullu apurahat, niin aika hyvin on pysynyt siinä, että pystyy tavallaan tekemään selvityksen. Että ei ole menny ihan mihin sattuu. Mutta tota noin niin siinä se on, se ensimmäinen, varmaan, koska sitä lähtee sitten niinku jäsentään paperille.

P: Voisko... Semmonenkin vois olla niinku kiinnostava asia pohtia, että onko sitä itsellä tai onko sitä lähipiirin tekijöillä, ihmisillä, sanottavaa, josta se kumpuaisi se, että nyt tätä aihetta niinkun... Että mulla on palava tarve puhua juuri tästä aiheesta tai teoksen kautta jotenkin käsitellä tällästä aihetta. Musta tuntuu, että se jotenkin lähtee enemmän sellasesta, että vähän koittaa jotenkin havainnoida maailmaa, ympäröivää maailmaa, että mikä olis jotenkin semmonen... tällä hetkellä kiinnostava...

S: Itseään kiinnostava?

P: Niin.

S: Joo. Mulla ainakin ne on niinku hyvinkin henkilökohtasia. Mun on vaikee niinku tehdä niinku ylipäätään haistella mitään. Tai sitten... siitä tulee aika helposti sellanen niinkun poliittinen propaganda. Mä ymmärrän, mitä sä tarkotat, mutta niinku että se ehkä mulla ainakin lyö vähän niinku jarrua päälle, että mä niinku... että mä tekisin jotain, minkä mä ehdottomasti haluisin niinkun tuoda läpi. Niinku jonkun viestin.

kellopeli soittaa heleää nousevaa teemaa

S: Se on niinkun tosi henkilökohtainen, että: "Okei, musta nyt tuntuu tältä." Mutta se tietty sit nousee sille tasolle, että tässähan on tää kulma. Mutta tota noin niin... Mikäköhän se on?

aihe - teema - aihe - teema, teema, teema, teema - aihe

S: Niinku, ehkä puhutaan... okei, niinku... Että voidaan sanoa, että yhteiskunnallisella tasolla, että mikä vois olla. Että sellasia ei ehkä niinkään. Mutta kyllähän niihinkin aina sitten sisältyy hirveesti omakohtasia, niinku että: "Hei, mä koen tän näin."

P: Että jos tämä asia on vaikka vaikeata, niin se voi olla myös muille vaikeata, ja siten se tulee sitten niin yleiseksi se teema tai aihe...

Aihe!

...tai kysymys, mitä siinä käsitellään.

S: Ja ainahan siellä on niinku se kärsimys...

kaukaista tuskanhuutoa

...se tekijän kärsimys, mihin kaikki samaistuu.

Aihe! ... Teema!

kellopeli soi

P: Mä... Must... Mä oon jotenkin joskus koittanut miettiä, kun puhutaan niinku tommosessa anglo-amerikkalaisessa kulttuurissa tämmösestä niinku 'human condition'. Niin onko sille mitään niinku hyvää tällästä niinku suomenkielistä vastinetta? 'Ihmiselo?' Jotenkin, "tämä koskee nyt ihmiseloa." Siitä tulee jotenkin vähän niin einoleinomainen olo, että "ei tämä koske enää minua."

Keinotekoiset ei-suomenkieliset äänet sanovat useita kertoja 'sanoma'.

S: Mitäköhän se 'sanoma' vois olla? Kyllähän senkin joutuu niinku pohtimaan itelleen, että se on selvä, että mitä tässä nyt yritetään tehdä. Mutta... Mun mielestä tosi vaikeeta niinku... Jos ottais niinku... Tai se on pidettävä mun mielestä semmosena hyvin niinku semmosena abstraktina käsitteenä. Sanotaan että jos sä teet niinku tasa-arvosta, että se ois vaikka niinku aihe, mikä on niinku hyvä aihe. Näin. Niin se tavallaan niinku pysyy siellä niinku mun mielestä niinku sellasena niinku 'vireenä'...

P: Jotenkin kaukana siitä tekemisestä myöskin?

S: Niin. Musta se on niinku helpompi tapa työskennellä, kun että sitten miettii niinku hirveesti, että mitä mä nyt niinku ilmennän. Että se tulee niinku... itsestään, mun mielestä. Että kun sä lähet niinku miettimään sitä asiaa, niin se jollain tavalla paistaa sieltä raoista, että tässä on nyt niinku tällänen teema, aihe.

P: Joo.

kasvava tumma äänimatto

P: Niinku mul on aika usein se, että... että, jos on niinku säveltäjä tai äänisuunnittelija, niin se niinku se aihe tulee jo annettuna. Että joku on jo sen apurahahakemuksen kirjoittanut. Kysynyt toki multa, että: "Saako sut laittaa siihen mukaan?" Mutta että joku on niinku joutunu näkemään sen vaivan jo, että se on valinnut sen aiheen ja sit mun pitää niinku reagoida siihen, että mitä se mulle tuo mieleen tai...

käkikello soi ja kello helähtää
...mitä se mulle tuo mieleen.

S: Onko sulla paljon silleen, että: "Hei, hetkinen. Mullahan on tämmönen niinku vanha juttu, mitä mä pystyn niinku... Hei, täähän niinku liittyis tähän...?"

P: Joo. On toki. Että sitähan voi niinku mutkan kautta siinä kanssa hyödyntää, että...

I would like to try, like, stuff there...

Uhkaava syvä jousisoitinten ääni kasvaa.

P: Että jos on joku vaikka halua käyttää pelkästään puusta tehtyjä niinku instrumentteja, tai joku tämmönen näin. Että nyt tähänhan tuli tää, että tätä voi käyttää. Mutta tosi paljon on sellasia, että ei oo koskaan pääsy tavallaan missään teoksessa niinku toteuttamaan jotakin semmosta, että "mä haluaisin toteuttaa tälläsen asia", ja aina sitä tulee tarjottua, että "voisko tässä olla", mutta sit se ei vaan niinku sovi siihen aiheeseen tai sit se ei sovi siihen, miten sitä aihetta käsitellään.

syvä hankaava jousisoitinten ääni haipuu

S: Joo. No mulla on itse asiassa ihan sama. Me tehtiin ensimmäistä... parini kanssa tehtiin ensimmäistä niinku duo-esitystä, ja mulla oli siinä, että mä haluan niinku vetää hampailla jotain. Ja se oli semmonen, että mä haluan sen tähän, ja se onneks niinku sopi siihen hyvin. Mutta se oli sellanen, minkä mä halusin ehdottomasti siihen... Valitettavasti nyt jälkeinpäin, mutta se nyt on siellä kuitenkin.

P: Miten niin onko se niinki hampaidenko takia valitettavasti vai?

S: Hampaiden takia joo. Et se ei oo... Ei se niinku... Tota... Mulla on vahvat hampaat, mutta ei se niinku... Aika harvoin noi sirkusjutut on sellasia että ne niinku kropalle niinku kauheen niinku ergonomisia tai muutenkaan kauheen mukavia. Että tosi paljon kuluttaa. Ja nyt onneksi sitä ei ole joutunut esittämään nyt hirveesti tai mitään muutakaan niinku.

Nyksirkus!

S: Emmä tiedä. Se jotenkin niinku on... se tasapaino. Sen että... miltä se jotenki niinku tuntuu niin hyvältä, vaikei se oo kovin terveellistä. Tai jotenkin mä... niinku... Mä en tiedä mikä siinä on se juttu, että sen haluaa tehdä. Tää on vaan joku... Ja myös...

P: Se on tosi ruumiillinen. Mulla tulee aina semmonen, että ei oikein tiedä... Tunnen oikein mielessäni, että kun...
arr Niinku iskee hampaat kiinni johonkin täysillä.

S: Soo. Se on selvä. Tollanen. Ja plus että pystyykö... pystyykö tähän. Pystynkö mä tähän? Mä aina kokeilen, että pystynkö tähän. Ja aina monta kertaa. Aijai. Nyt sattuu. Mutta hyvältä tuntuu.

P: Joo, vähän tämmöinen chilin syöminen.

S: Niin. Mutta se on sirkuksen muuten sellanen...

Motiivi!

...motiivi.

Motiivi!

P: Että sirkusesityksessä on tavallaan tämmöinen koettelemuksen tai kivun aspekti.

S: Joo. Kärsimyksen...

P: Niin. Kärsimyksen.

S: Niinku kärsimyksen kautta vapautuminen. On hyvin raamatullinen kielikuva.

P: Meillähän... olet ollut mukana teoksessa, sirkusteoksessa, jonka aihe oli tämä esittäjän tuntema kipu ja sitten sen kivun peittämisen kysymykset, jotka tavallaan on aika... Kuitenkinhan sirkuksessa pyritään siihen, että se ei yleisölle välity se kipu.

S: Joo. Ja toi on musta jotenki niinku suomalaiselle nykysirkukselle ehkä tyypillistä. Että meillä oli siis ihan sama tässä mikä tehtiin tää duo, mistä mainitsin... Tää... Mistä alko tää hampailla leikkiminen. Siinä oli siis sellanen niinku vastaparien keveys ja raskaus, ja se että ei piiloteta sitä. Meillä oli hyvin pelkistetty lava. Valkonen matto... Vähän semmonen niinku laboratoriomainen, että... ei oo sitä sirkukselle... perinteiselle sirkukselle ehkä tyypillisempää peittelemistä ja sen niinku... kivun läpi hymyilemistä, vaan siinä oli niinku... sai tehdä sen... Ja siinä oli vielä... Se oli nelkytviis minuuttia oli se... viiskyt minuuttia. Ja siinä oli kaiken näkösiä raskaita juttuja, ja sitten se oma päälaji, pariakrobatia, oli viimeisenä se numero. Ja sitten Sakari Männistö, ketä oli ohjaaja siinä...
tuomarin pillin vihellys

...sano, että: "Nyt tehdään sitten oikein pitkä numero." Ja se oli jotenkin niinku: "Ei..." Ja sitten aina vaan laitetaan lisää. Vielä lisää. Niinku vielä lisää.
tuomarin pilli viheltää kolme kertaa

Ja se oli... Siis se... Mä muistan ne ensimmäiset: enskari ja siitä jälkeen. Niin mä olin aivan niinku... Et tää on...

Loppu tulee. Se oli niin raskas. Se. Ja siihen tuli sellainen niinku, ehkä helpotuksen kyynel, vois sanoo. Että se ei ollut kaukana, että mä en itkeny, kun se oli loppu se... kun mä sain niinku lopettaa sen tekemisen. Että: "Tää on ihan hirveetä." Mutta siis joku siinä viehättää.

raapiva nopeasti kohoava ääni

letkeää musiikkia

S: Puhuttiin motivaatiosta, niin... Se tulee latinasta sanasta motivus, eli liikuttaja. Musta se on hieno. Liikuttaja. Mikä on sinun liikuttajasi?

P: Okei? Kimpassa...

Liikuttaja!

S: Ehkä siinä nyt me päästään jonkinnäköiseen totuudensiemeneen. Että se liikkuminen... Että se pitää liikkua. Pitää mennä eteenpäin.

P: Joo. Kyllä.

S: Ja sillon, jos on aihe, niin sit sun pitää jotenkin sitä jalostaa. Sen pitää mennä eteenpäin. Sehän on tosi tylsää, että jos jäädytään vaan siihen. Tässä on vähän sama ilmiö, kun... Tuli jostain syystä mieleen, kun kirjoittaa ainetta joskus koulussa ja sitten ei tiedä, miten sen lopettaa. Ja sit henkilö herää ja kaikki on vaan unta... Tässä on vähän sama asia.

ohi kiitävän junan ääni

P: Nyt tulee motivus, motiivi.

S: Motiivi 'tarkoittaa vaikutinta eli syytä tietyn asian tekemiseen. Motiivit liittyvät haluihin ja tarpeisiin ja ne ovat läsnä kaikessa ihmisen toiminnassa.'

P: 'Vaikutin on toiminnan psyykinen syy. Motiivit herättävät, ylläpitävät vireyttä ja ovat päämääräsuuntautuneita.

S: 'Ne pitävät liikkeen tiettyyn suuntaan tiedostettuna tai tiedostamattomana ja sitovat tietyn määrän ihmisen energiasta. Koska monet motiivit tulevat alitajunnasta, on niiden löytäminen, tutkiminen ja kehittäminen erittäin vaikeata.'

P: 'Motiivit ovat niitä "syitä" (why's) meidän käyttäytymisellemme, miksi toimimme ja haluamme asioita. Keskeisin syy käyttäytymiselle ovat motiivit ja tarpeet.'

S: 'McClellandin määritelmän mukaan motiivi on tietynlaiseen tavoitetilaaan kohdistuva toistuva kiinnostus tai mielen askarrus.'

Mielen askarrus!

'Motiivit virittävät ja ohjaavat ihmisen käyttäytymisen tiettyyn suuntaan ja motivaatio on se psyykinen tila ja halu, millä vireydellä toimitaan tavoitteiden saavuttamiseksi.' (Peltonen & Ruohotie, 1987)

P: Tää on kyllä hieno tää 'mielen askarrus'.

S: Joo. Hieno sana. Todella hieno.

P: 'Motiiveja on jäsennetty esimerkiksi Maslow'n tarvehierarkian avulla.' (fi.wikipedia.org, 2020b)

S: Mutta täällä tuli tää... aaa...

P: Alkoi...

S: Arjen as... Eiku mikä se oli... Tää askarrus oli kyllä mielettömän hieno.

Mielen askarrus!

P: Voisko se olla meidän aihe?

Yhdessä: Mielen askarrus?

P: Se on niinku kuitenkin asia mitä aina vain tehdään.

S: Niin.

musiikin pyörivä teema laskee hiljalleen

teema toistuu kaukaisena kaikuna

*



Puhutaan hetki AIHEESTA

Keskustelua Aiheesta säveltämisen, koreografian ja liikkeenohjaamisen näkökulmasta

Konttisen ja Laajoen toimittaman Taiteen sanakirjan määritelmä aiheelle on lyhyt ja ytimekäs: "Aihe, motiivi tai teema on taideteoksen lähtökohtana oleva ajatus tai ympäristöstä löytyvä esikuva." (Konttinen & Laajoki, 2000, 16) Taiteen pikkujättiläinen sulkee ympyrän määrittelemällä motiivia hieman tarkemmin: "Motiivi voi olla muotoaihe, taideteoksen hallitseva idea tai teema." (Kallio, 1991, 423) Katariina Nummisen, Maria Kilven ja Mari Hyrkkäsen toimittamassa Dramaturgiakirjassa taas todetaan, että ainakin suomalaisen dramaturgian kentällä Aiheella on ollut useita risteäviä ja jännitteisiäkin määritelmiä. Aihe voidaan määritellä monesta näkökulmasta jo yksin yleisö ja tekijät huomioiden. Kuitenkin yleisimpiä käsityksiä heidänkin mukaansa on, että aihe on teoksen alkuydin ja sen tekemisen ensimmäinen lähtökohta. (Numminen, Kilpi & Hyrkkänen, 2018, 202) Kaikki nämä määritelmät viittaavat suurelta osin siihen suuntaan, että aihe on peräisin jostakin teosta ympäröivästä maailmasta, ei niinkään teoksesta itsestään. Ja miksikäs ei, onhan taiteen yksi tehtävä kuvata tai heijastaa ympäröivää maailmaa, ottaa kantaa johonkin asiaan.

Tässä esseessä me kolme esittävän taiteen tekijää pohdimme aihetta: Aihe. Olemme monialainen musiikin, teatterin, fyysisen teatterin, tanssin ja sirkuksen aloista vaikutteita ottava ryhmä taiteilijoita, eikä tekijyys meidän kenenkään osaltamme linkity yhteen tiettyyn muotoon. Kuitenkin esseen fokuksimiseksi Arin näkökulma aiheeseen on säveltäjän, Lauran koreografian ja Vernan liikkeenohjaajan. Pohdimme, mitä aihe tarkoittaa, kuinka käsittelemme sitä, ja kuinka otamme siihen suhteen omien taiteenmuotojemme avulla? Onko lajilla väliä, kun puhutaan aiheen merkityksestä? Voiko taiteemme olla olemassa ilman ulkopuolista viittausta? Mistä kirjoitetaan, kun kirjoitetaan aiheesta?

MIKÄ ON AIHE, ONKO AIHE AINA OLEMASSA?

Tavalla tai toisella teoksella on aikaisemmin esitettyjen määritelmien mukaan aina jokin alkuimpulssi, tai ydin, siis Aihe. Vai onko näin, ja mikä työssäsi on Aihe?

Koreografi: Ajattelen, että aihe on kipinä, alkuimpulssi, johon tarttua. Samaan aikaan se on kuin jatkuvassa muutoksessa oleva kehittyvä organismi, joka muotoutuu taideprosessin aikana, tai jotain, jota taiteilija etsii, ja joka vasta myöhemmin paljastaa itsensä. Aihe tuntuu olevan läsnä silloinkin, kun sitä ei tavallaan ole... oman työni osalta aihe voisi olla esimerkiksi jokin tunnelma, tunne, ilmiö, tilanne, tarina, olento, ääni, kehonosa, melodia, väri, abstraktio tai tietty liike tai liikeyhdistelmä.

Säveltäjä: Enimmäkseen kyseessä on idea, alkusolu, tuuma, josta voi jatkaa toimeen jne. ja näiden alkuperä puolestaan voi olla mikä tahansa lähtien muistumasta jostain toisesta teoksesta aina vaikkapa kahden neutronitähden törmäyksestä ja luhistumisesta mustaksi aukoksi kertovaan artikkeliin.

Liikkeenohjaaja: Minulle esitetyt ideat (aiheet) ovat niitä, jotka ohjaavat työtäni, kun etsin vinkkejä kohtausten ja hahmojen toiminnalle, tai ideaa ympäröivän maailman laajentamiselle. Aihetta etsin ja käsitteelen syventymällä esimerkiksi runouteen tai filosofiaan ja luon liikeaihoita. Aihe on täten läsnä, kun aloitan työtäni, oli teos sitten tekstilähtöinen tai devising-teos, ja se on ehkä se, jonka äärellä voidaan käydä dialogia muiden teosta suunnittelevien ja teosta ulkopuolelta katsovien sekä siinä esiintyvien kesken.

VOIKO AIHETTA OLLA ILMAN YHTEYTTÄ MUUHUN MAAILMAAN?

Taiteen sanakirjan, Taiteen pikkujättiläisen ja Dramaturgiakirjan aiheääritelmässä oleellista on, että aiheen myötä ulkopuolinen maailma on aina tavalla tai toisella mukana taiteen tekemisessä. Mitä jos teos lähtee tyhjästä? Jos idea on vasta löydettävä? Voiko teos silloin olla irti ympäristöstään?

Säveltäjä: Niin kauan kuin aihe käsitetään teoksen ulkopuolisena ja ympäröivästä maailmasta lähtöisin olevana esikuvana, ei sen olemassaolo ole sävelteokselle mikään välttämättömyys - läheskään kaikki musiikki ei ole ohjelmamusiikkia. Mutta voiko sävelteos olla täysin ilman aihetta, se onkin kinkkisempi kysymys. Eli palaamme kysymykseen aiheen määrittelystä.

Koreografi: Liike tai liikkuminen itsessään voi olla aihe. Mutta ihmisen pää on sellainen kategorisointikone, että vaikka taiteilija ei omasta mielestään työstäisi mitään alkuaihetta, niin onko jo itsessään se, että luo soitettavaa musiikkia tai liikkuu tai laittaa liikkeitä yhteen tanssiksi tai käyttää vaikka jotain välinettä, kuten ilma-akrobaatti köyttä tai taitoluistelija luistimia, niin että joku sitä katsoo...niin onko aihe silloin se tekeminen itse? Jos on niin, kyllähän sekin tavallaan sitoo maailmaan. Sinänsä siis määritelmä tuntuu ihan hyvältä, koska kai aihe on jokin ydinkysymys, tai tunnistettava asia, joka linkittää teoksen muuhun maailmaan.

Säveltäjä: Usein musiikissa aihe, motiivi tai teema käsitetään nuottitasolla olevaan sisältöön kuuluvaksi melodiseksi, harmoniseksi, rytmiseksi, sointivärikköiseksi yms. esiintyväksi ominaisuudeksi, jollainen liki jokaisella teoksella kuitenkin on. Toki erityisesti uudemmassa musiikissa on havaittavissa pyrkimyksiä totaaliseen teemattomuuteen muun muassa aleatorisuuden tai improvisaation keinoin toteutetuissa teoksissa, mutta tällöinkin aiheeksi voidaan katsoa se idea, tai kantava ajatus, jonka perusteella improvisaatio toteutetaan tai joka määrittää aleatoristen prosessien periaatteet. Paradoksaalisesti tällöin teos itse asiassa lähestyy jälleen tilannetta, jossa aihe onkin peräisin teoksen ulkopuolelta.

Koreografi: Improvisaatio on mahdollinen keino käsitellä tai etsiä aihetta, tai improvisaatio kyllä voisi myös olla itsessään aihe. Tämä liittyy mielestäni asioiden nimeämiseen ja siihen, että aihe voi joskus syntyä vasta sitten, kun teos on jo tehty, koska siinä vaiheessa se on yleisön mielikuvitus tai intuitio, joka tuo aiheen olemassa olevaksi.

MITEN AIHE SYNTYY? MITEN SIIHEN TARTUTAAN?

Kompositiota kohti lähtevän taiteilijan sanotaan tarttuvan koko kehollaan idean tai tunteen käsittelyyn (*Smith-Autard, 2004, 7*). Onko näin?

Säveltäjä: Sävellyksessä en useinkaan synnyttelen aiheita. Omassa työssäni on enemmänkin kyse milloin mistäkin tulevan idun kehittämisestä, kasvattamisesta, sen tarkastelusta eri puolilta, parhaassa tapauksessa työstäminen valmiiksi teokseksi, mikä ei suinkaan välttämättä aina tapahdu. Kuten eräs ensimmäisistä sävellyksen opettajistani taannoin lausahti, säveltäjä on raskaana koko ajan, ja yleensä seurauksena on keskenmeno.

Koreografi: Teoskohtaista. Joskus aihe on ikäänkuin kutina, jokin juttu, joka on jäänyt mieleen, tai jota ei edes vielä tiedosta ja silti se kiehtoo, tai vaivaa. Mutta sanotaan, että olen mukana näyttämöteoksessa, joka on joko sävelletty, tai jolla on käsikirjoitus. Silloin ensimmäiset impulssit tulevat teoksen jo valmiista osa-alueista. Jokainen sävellys, tai teksti itsessään sisältävät loputtoman määrän aiheita, valmiita tunnelmia ja ideoita. Kyse on yhteistyöstä. Jos teoksella on ohjaaja, riippuu myös hänen työotteestaan, miten paljon minulla on alkuvaiheessa vapautta tarttua intuitioihini esimerkiksi tunnelmien suhteen, tai tanssin ja liikkeen roolin tai musiikin seuraamisen, tai sitä vastaan tekemisen suhteen. Kuuntelen teosta, luen käsikirjoitusta, katson ideakuvia. Tämä vaikuttaa ja antaa visioita, kuvia kehoista tilassa, laittaa lihaksiini valmiita alkujännitteitä liikeitten ja laatujuen alkuja. Saatan nähdä jotkin koh-
taukset mielessäni väreinä ja sitten sen värin liikkeinä.

Jos alkuimpulssi lähtee itsestäni, se on jollain tavalla maagisempi juttu. Siinä kohtaa intuitio ja inspiraatio astuvat kuvaan. Monesti huomaa, että devising-prosessia aloittaessani tai uutta muuten synnyttäessäni, parasta on, kun ohjaaja Anne Bogartilta 2018 New Yorkissa kuulemani sanoja "follow your goosebumps" lainatakseni 'seuraan kylmiä väreitäni'. Sitten siitä se alkaakin se rytinä, työ ja uudelleen työ, kokeilu ja ihmettely, että mitä oikeastaan ollaankaan tekemässä.

Liikkeenohjaaja: Valmiin tekstin pohjalta työskennellessä työ on alkuvaiheessa paljolti annettuun materiaaliin syventymistä ja sen osiin laittamista ja siitä inspiroitumista muun työryhmän kanssa. Oli kyse devising-menettelmällä syntyneestä tai kirjoitetusta teoksesta, yhteistyössä kokoontumiset ovat tärkeitä aiheen löytymisen ja tarkentamisen kannalta, sillä ne määrittelevät paljon liikemateriaalin kehittelyn suuntaa. Devising-esityksissä, joissa roolini on fasilitoiva ohjaaja, alkuidea syntyy työryhmän kanssa. Alkuideani lähtee usein jostain tekstimateriaalista, teoriasta tai runosta, proosasta, tai filosofiasta näiden pohjalta ja yhteistyössä muun työryhmän kanssa lähden suunnittelemaan kehollisia lähestymistapoja tekstien nostattamiin ideoihin ja kysymyksiin. Kun luodaan jotain uutta, vertailukuvat ovat äärimmäisen hyviä tarttumapintoja aiheen löytämiseen ja maailman muotoutumiseen. Dialogi on tässäkin kohtaa äärimmäisen tärkeää ja aiheeseen tartutaankin parhaimmillaan tutkimalla aihetta yhdessä erilaisin tavoin.

MITEN AIHETTA KÄSITELLÄÄN KÄYTÄNNÖSSÄ?

Säveltäjä: Aiheen työstäminen puolestaan vaatii helposti lukemattomia kokeiluja, uudelleen kirjoittamisia, roskeen rypistelyjä papereita sekä monta pannullista kahvia. Parhaimmillaan tästä loputtomien vaihtoehtojen muodostamasta labyrintista jalostuu jotakin joka ainakin tekijänsä mielestä on tunnistettavissa siinä määrin alkuperäisen ajatuksen (tai usein muuttuneenkin ajatuksen, kun alkuperäinen ajatus osoittautuu toimimattomaksi) mukaiseksi, että sille voi myöntää oikeuden jäädä elämään osaksi valmista teosta.

Koreografi: Tekstien ja videoiden selailua, pohtimista, improvisointia, musiikin kuuntelua, improvisointia, oikeiden ihmisten etsimistä, ihmisten kanssa oloa ja heistä inspiroitumista, keskustelua ja kokeilua ja suunnittelua ja uudelleen improvisointia, epäselviä ja epävarmoja testailuja ja luottamusta

siihen, että jotain syntyy. Oma luova osani teoksen aiheen käsittelyssä on ehkä vahvimmillaan, kun tartun alkuimpulsseihin ja kehitän niitä liikeaihoiksi, rakenneideoiksi, laaduksi, sarjoiksi tai tanssijoille tai muille esiintyjille annettaviksi improvisaatiotehtäviksi. Tuntemattoman kanssa oleminen on hedelmällinen ja toisaalta vaativa hetki, ja usein se vaihe, jossa voi parhaiten päästä joko flow-tilaan tai uupua.

Isoissa teoksissa ennakkosuunnittelun rooli korostuu ja aiheet ja teemat ovat usein tiedossa jollain tasolla jo kauan ennen näyttämöharjoituksia. Jokin yhdessä valittu tai annettu elementti voi vaikuttaa siihen mitä lähden etsimään jatkotyöstöä varten. Saatan esimerkiksi viettää tunteja katsellen jonkin eläimen liikettä. Kerran löysin kuvan lepakosta, jonka asento kuvasti täydellisesti ajatustani erään oopperan koreografian yhdeksi teemaksi tanssijoiden suhteen. Lähetin kuvan ohjaajalle ja kuva auttoi meitä olemaan samalla viivalla. Sitten voi tulla niitä intuitiivisia hetkiä harjoituksissa, kun tarvitaan liikettä johonkin yllättäväänkin kohtaan. Tuossa vaiheessa etukäteen mietityt liikeaihiot ja liike teemat auttavat tanssijoita tarttumaan hetkeen ja vaikka improvisoimaan jo luodun maailman sisällä.

MUSIIKKI, TANSSILIIKE JA AIHE?

Miten sitten musiikin ja liikkeen yhteneväisyys aiheen käsittelyssä? Kumpi vaikuttaa esimerkiksi Aiheen valintaan enemmän ja käsitelläänkö Aihetta lainkaa erilalla eri lajeissa? Kompositio -sanaakin käytetään sekä liikkeestä, että musiikista (*Smith-Autard, 2004*). Liike ja musiikki ovat sisään kirjoitettuja toisiinsa ja kuitenkin erillään. Koreografi Ismo-Pekka Heikinheimo pohtii kirjoituksessa Väylä maailmassa olemiseen, että tanssissa itsessään on "musiikkinsa ja sävelsointinsa" (*Heikinheimo, 2011, 56*).

Säveltäjä: Musiikki on tiukasti aikaan sidottu prosessi, joka etenee koko ajan eteenpäin. Visuaalisten taiteiden tavoin pysäytyskuvan – vaiko pysäytysäänen? – käyttö ei ole vastaavalla tavalla mahdollista. Toki pitkän äänen voi teokseen kirjoittaa, mutta ajan ulkopuolella olevasta pysäytyksestä ei siltikään ole kyse, vaan kuulijalla on koko ajan tietoisuus äänen jo jatkuneesta kestosta sekä odotus sen jatkosta. Aikaan sidottuna prosessina musiikki on yllättävän lähellä jatkuvaa liikettä, se alkaa jostakin ja aikanaan päättyy johonkin. Tässä ehkä yksi syy, miksi musiikki ja koreografia on niinkin hyvä yhdistelmä kuin se on. Omassa sävellystyössäni lähden useinkin liikkeelle liikkeeseen liittyvistä mielikuvista. Suuri osa ensimmäisistä luonnoksista voisi hyvinkin kuvata liikettä, sen suuntaa ja etenemistä.

Liikkeenohjaaja: Huomaan usein ajattelevani, että musiikki on liikettä ja liike musiikkia: sävelet kulkevat reittejään ja kehot maalaavat tilaan sointiaan, rytmejään. Toisaalta ajattelen usein myös, että musiikki ja liike voivat juuri aiheesta riippuen vahvistaa tai vastustaa toisiaan – tämä valinta voi kertoa liikkeenohjaajan näkökulmasta esimerkiksi jonkin hahmon tai hahmoryhmän suhtautumisesta aiheeseen tai käsillä olevaan tilanteeseen. Onko kyseinen liikkuja (esiintyjä, hahmo, hahmoryhmä) ristiriitaisessa suhteessa aiheeseen, vai sopusoinnussa? Onko musiikkia ja liikettä sisältävän kohtauksen tai osion tarkoitus ilmentää hahmon tai hahmojen sisäistä maailmaa (tai kenties konfliktia) vai luoda tietynlainen tunnelma tai mielikuva? Halutaanko liikkeen

täydentävän musiikin luomaa tilaa vai asettuvan kontrastiksi sille?

Koreografi: Sävelletyissä teoksissa musiikki määrittelee jo hyvin paljon, sillä säveltäjä on valinnut tietyt tunteet väräjämään orkesterista ja tuo liike väistämättä vaikuttaa myös lavalla. Joskus voidaan lähteä toiseen suuntaan, jos musiikki syntyy prosessin aikana. Silloin se Aihe on jälleen yhdistävänä tekijänä, jonka ympärillä liikutaan ensin kunnes liike ja musiikki kietoutuvat ja liikkuvat lähinnä toistensa ympärillä. Mielestäni tanssi ja musiikki ovat yhtäläillä liikettä, väreitä, joten parhaimmillaan ne aina vaikuttavat toinen toisistaan. Kononaisteosta luotaessa musiikin ja liikkeen yhteispelistä syntyy rakenne, kompositioita, koreografiaa.

Säveltäjä: Itselleni teoksen kokonaisuudessa keskeinen seikka on sen kokonaisuusmuoto – hyvin voisimme puhua myös dramaturgiasta – jonka teos kokonaisuudessaan piirtää käyttämäänsä aikaan. Tämä ajan jäsentäminen tapahtuu erilaisten jännitteiden kautta, toisin sanoen jokainen tapahtuma on joko johtamassa johonkin tai etääntymässä jostakin, ja jännitteet ovat useimmiten aina joko kasautumassa tai purkautumassa (pitkissä jaksoissa myös näennäistä paikallaan pysymistä) – tällä tavoin analogia liikkeen kanssa on hyvinkin ilmeinen. Tämä ei suinkaan ole ainoa tapa säveltää musiikkia, mutta itselleni se on kaikkein läheisin.

MITEN AIHE VÄLITTYY YLEISÖLLE?

Kenen tulkinta Aiheesta sitten on oikein? Dramaturgiakirjan mukaan "vastaanottajan näkökulmasta teoksen tematiikka tai aihe muotoutuu yksilöllisesti ja ajallisesti, teoksen kokemisprosessin myötä" (*Numminen, Kilpi & Hyrkkänen, 2018, 203*). Eli näin ollen aihe on jokaiselle kokijalle omansa, erilainen ja aina avoin erilaisille tulkinnoille. Aiheen tulkinta riippuu kontekstistaan ja on aina muutoksessa.

Koreografi: Yleensä lopulta on jotain sanottavaa, tai tutkittavaa, jota pitää päästä ilmaisemaan ja koreografiassa pääasiallinen ilmaisuväylä on keho. Kyse on tunteista, vuorovaikutuksesta. Tunteet tarttuvat ja niitä tulkitaan – kaikki tulkitsevat omalla tavallaan. Jotain välittyy aina, koska peilisolut toimivat, kun katsomme liikettä, mutta silti se on omasta tulkinnasta kiinni. On tavallaan vapauttavaa ajatella, että yleisö saa itse valita, tulkita, etsiä ja löytää teoksen aiheen itse.

Säveltäjä: Musiikki on sangen abstrakti tapa ilmaista asioita. Mitään ei voi ilmaista tarkasti, toisaalta voi ilmaista asioita, jotka eivät muulla tavoin ole oikein tavoitettavissa. Tästä seuraa, että vaikka säveltäjällä olisikin mielessä jokin tietty asia, jonka hän teoksellaan haluaisi välittää, se ei välttämättä ole sama jonka yleisö vastaanottaa. Musiikki saa helposti aikaan lukuisia konnotaatioita kuulijan mielikuvissa.

Kenenkään tulkinta aiheesta ei ole oikein, kaikki ovat yhtä väärässä – tai oikeassa. Kokemus musiikista sekä sen aiheuttamat mielikuvat ovat jokaisen omia - ja jokaisen tulkinta aiheesta on yhtä oikein kuin jonkun toisen, jopa säveltäjän.

LOPPUSANAT

Mikä sitten määrittää muodon, sen jännitteiden verkoston, jonka kulloinenkin teos tilaan ja aikaan jäsentää? Mikäli teoksella on ulkoiseen maailmaan viittaava aihe, on tämä rakenne usein peräisin juuri siitä. Toisin sanoen teos kuvaa aina aihettaan paljon syvemmällä rakenteessa olevalla tasolla kuin vaikka pintatasolla olevissa melodioissa tai liikesarjoissa ynnä muissa ”motiveissa”. Miten nämä jännitteet sitten määräytyvät alkuperäisestä aiheesta on aina tapauskohtainen ja riippuu aiheesta itsestään, joskus yhtäläisyys on hyvinkin selkeä, mutta se voi myös jäädä kokonaan aiheen herättämien mielikuvien ja tunnelmien tasolle.

Kun kyse on tunnelmista on kyse jostain, jolle ei varsinaisesti ole sanoja vaan enemmän kehollista kokemusta. Sellaisen jää aina jotenkin määrittelemättömäksi ja lopputulos toisinaan epävarmaksi. Mutta ehkäpä lopputuloksesta, tämänkin esseen siis jo valmistuttua, asettuu myös tämä lause tässä kokonaisuudessa kohdalleen ja selviää, että onko tämä ajatus missään järkevässä suhteessa kokonaisuuteen. Siihen saakka tämän kyseisen epävarmuuden kanssa (Onko tämä nyt Aiheesta vai sen vierestä?) on vain eletävä. Kyse on lopulta intuitiosta.

Keväällä 2019 Ari ja Laura kävivät keskustelua intuition oleelliseksi kokemastaan roolista osana taiteellista suunnittelutyötä. Alun syttymisen ja epävarmaa suuntaa intuitiolla seuraamisen rooli koettiin merkittäväksi, vaikkakin myös selittämättömäksi. Taiteellinen työ on kai aina paljolti seilaimista tuntemattomilla vesillä, kompassina ehkä jonkun rannalla seisoneen vinkki, tai sitten sisäinen tunne siitä, että ollaan menossa oikeaan suuntaan ja matkalla on määränpää. Aihe voisi yhtä hyvin olla vinkki, kompassi, tai se määränpää, tai miksi ei se matka itsessään.

Aihe ei välttämättä tietoisesti viittaa mihinkään ulkoiseen maailmaan, mutta vaikea mitään Aihetta on maailmasta täysin irrottaa. On kielellinen asia, miten Aiheesta sitten puhutaan ja miten se ymmärretään. Kuten musiikissa, Aihe voi myös tanssi- ja muissa näyttämöteoksissa olla jokin tietty fragmentti, teema, motiivi, tai aihe, joka toistuu (*Numminen, Kilpi & Hyrkkänen, 2018, 203*). Samaan aikaan Aihe voi olla teoksen laajemmin ymmärretty idea tai ydin-haju, jonka kautta tulkintaa tehdään. Se voi nousta teoksesta itsestään tai teos voi nousta Aiheesta itsestään. Näiden erottaminen on joskus melko hankalaa.

*

En SKÅDESPELARENS arbete med sig själv

I denna essä diskuterar vi hur vår utbildning i skådespelarkonst har påverkat vår syn på scenkonst. Per har gått GITIS Scandinavia i Århus i Danmark, en rysk teaterhögskola, 2005–2009 samt Teaterhögskolans svenskspråkiga magisterprogram för skådespelare. Sofia är utbildad magister i teaterkonst vid St. Petersburgs statliga teaterhögskola SPBGATI (nuvarande RGISI) 2005–2011 och dramainstruktör (YH) vid Åbo Konstakademi 2004–2010. Maria är utbildad dramapedagog vid NOVIA, skådespelare vid GITIS Scandinavia, har gjort fortsatta postgraduala pedagogiska studier inom scenframställning vid UNAM (Mx) och har en magisterutbildning i regi och dramaturgi från SKH (Se).

Per : Om jag med egna ord försöker summera vad skådespelarutbildningen som jag fick vid GITIS Scandinavia går ut på skulle jag beskriva den på följande sätt: Den grundade sig på principerna att skådespelaren alltid har en roll att spela, att hen alltid blir regisserad och att hen oftast har en motspelare. Den fysiska handlingens metod, som grundar sig på Konstantin Stanislavskijs skådespelarteknik och som vi i huvudsak undervisades i skulle jag sammanfatta såhär: Den karaktär du spelar har ett mål i berättelsen och för att uppnå detta mål behöver karaktären utföra en mängd olika delmål. För att uppnå dessa delmål behöver hen göra olika sorters handlingar ofta i förhållande till andra karaktärer (som förstås har sina egna mål och delmål). Pjäsens olika karaktärer har olika mål och använder sig av olika handlingar för att uppnå dessa mål och när karaktärernas mål och handlingar kolliderar med varandra uppstår dramat. Det är en metod som lämpar sig för den typen av pjäser där karaktärernas potentiella handlingar kan läsas ut av texten.

Sofia : Pers sammanfattning korrelerar med skådespelarutbildningen i St.Petersburg delvis. Jag började under studierna problematisera praktiserandet av mål och delmål – man kan ju försöka förutspå vart karaktären är på väg genom att granska pjästexten eller helt enkelt hitta på vad karaktären strävar efter, men eftersom världens gång (och ibland teaterns likaså) är delvis oförutsägbar (full av andra människors och varelsers delmål/mål och slumpartade händelser), så är målet ju okänt för karaktären – envisades jag då. Idén om de givna omständigheterna blev en mycket välkommen nyckel för mig – den hjälpte mig att förstå att jag kan istället aktivt inuti den sceniska situationen uppleva-granska (se, höra, känna osv.) vad karaktären befinner sig just nu, vad baserar sig relationen till omgivningen, och behoven i denna omgivning på – (föremål, människor, platsen, situationen). En slags empatisering med karaktären gav då en riktning, men inte målet eller ”den slutliga destinationen”, även om jag som skådespelare förstås var medveten om narrativet och helheten. Det sceniska varandet/omständigheterna kryllar ju av inre och yttre impulser som kan skapa överraskande riktningar även om manus, regin eller de i förhand överenskomna omständigheterna inte uppmuntrar till det. Det att vägen eller ruten till slutmålet fick stundvis förbli okänt-luddigt både för karaktären och mig själv som skådespelare upplevde jag som befriande – till en viss gräns. Jag tror att sist och slutligen väljer jag antingen intuitivt eller med eftertanke vilka inre och yttre impulser som jag som skådespelare väljer att vara känslig för när det kommer till just den här karaktären, just i den här föreställningen, i dessa omständigheter. Kanske det är just dessa val gällande vad man är mottaglig eller känslig för som delvist ger plats för skådespelandet att bli synligt och rollen att träda fram?

Per : Det är intressant att vi har använt olika delar av i stort sett samma utbildning. I början av utbildningen blev de givna omständigheterna något som ofta störde det konkreta arbetet. Jag upplevde att gjorde mej inåtvänd och självmedveten, att jag fastnade i mina egna tankar. Jag upplevde också att fokuset på de givna omständigheterna fick mej att missa saker som hände i den konkreta situationen mellan min motspelare, att jag missade saker som hen gjorde.

Sofia : Jag har absolut samma upplevelse, även om jag ser de givna omständigheterna och den konkreta situationen ibland som svåra att skilja. I värsta fall började man "prestera" de givna omständigheterna och skådespela närvaro istället för att helt enkelt närvara - det var stundvis också roligt att se hur dogmatisk man egentligen kan bli, vad man är redo att "offra" bara för att visa och understryka till mastern att man spelar så förbaskat "rätt". Mastern delade in oss på kursen i tekniska (eller kännande efter handling?) och intuitiva (eller handlande efter känsla?) skådespelare. Det förblev lite luddigt vad han strävade efter med kategoriseringen (och ifall kategoriseringen var ett "stämpel" för resten av livet?), men jag blev klassad som intuitiv - vilket enligt mastern betydde att tydliga spelregler och omständigheter gynnade mig, eftersom då hade jag något konkret att leka med. Utan dem skulle mitt uttryck lätt bli rörigt och virrigt - enligt hans mening meningslöst. De "tekniska skådespelarna" var däremot duktigare på att skapa begränsande regler/omständigheter och konkret, meningsfull scenisk handling, men sämre på att "uppleva" eller "leva igenom - genomlida". Senare har jag absolut attraheras av något som min master skulle beskriva som "rörigt och virrigt uttryck" på scen (kanske just för att det inte var välkommet under studierna?) och därför mer eller mindre medvetet sökt mig till alternativa uttryck och undersökande praktik som inte baserat sig på att "handha" eller "råda över" sina färdigheter, utan närmare på att utsätta sig och låta sig påverkas - experimentella projekt som fungerat för mig som sätt att undersöka varandet på scen eller också bara varandet i sig.

Maria : För min del var det mycket den ingående textanalysen som kändes givande i utbildningen, samt den förståelse den skapade för situationer, riktningar och helt enkelt mänsklig psykologi - hur vi på ett grundläggande plan fungerar i olika vardagliga situationer. Denna psykologiska grund har jag sedan byggt vidare på genom att lära mig andra skådespelarmetoder under åren.

Mina yrkesmässiga upplevelser av scenkonst började inom musikalvärlden, men i en produktion som inte representerade den traditionella "show" musikalerna. Där fick jag första gången uppleva fördelarna och nackdelarna med att vara en del av en så kallad ensemble, och det var mycket lärorikt.

Efter det utbildade jag mig till dramapedagog varefter jag sökte mig till den ryska teaterhögskolan GITIS Scandinavia i Århus. Den ryska "pedagogiken" som vi då kallade "djungelns lag" var strikt och odemokratisk. Jag var tvungen att lägga mina tidigare pedagogikstudier och deras värderingar åt sidan för att kunna hantera den värld av hierarkier och maktspel som formade vår utbildning och dess elever. Trots allt fanns det en stor respekt för lärarna vad gäller själva hantverket och dess grunder då det kommer till den renodlade så kallade Stanislavskij metoden. Vi arbetade oss igenom år efter år av filande på etyder och teknik. Nu i efterhand ser jag det som en god grund att stå på, men ett ganska ensidigt uttryckssätt i dagens teatervärld

Per : Precis, utbildningen tog inte alls t.ex. Brecht i beaktande och inte heller någon form av post dramatisk teater. Därför blev utbildningen enbart fokuserad på att det fanns ett rätt sätt att spela en roll. Jag upplevde inte att våra pedagoger skulle ha tillåtit något experimenterande eller överhuvudtaget en konstnärlig frihet. Att kalla dem pedagoger är också något av en överdrift eftersom deras lärometoder baserade sig väldigt långt på mobbning, rangordning av elever och skrämstaktik.

Sofia : Jag håller delvis med gällande ensidigheten och fokuseringen på att "spela rätt". Mycket av studietiden gick ut på att behaga mastern (allt från att verkställa order, prestera etyder, städa studion, servera te...). I längden fungerade striktheten dock som något jag kunde revoltera mot (med varierande framgång förstås) - det "rätta" blev som en vägg att ta sats ifrån, något jag kunde göra mig fri från när jag väl "kunde reglerna". Men ibland blev jag uttråkad av formaliteten, man blev tvungen hitta på nya knep för att göra det roligt igen, vilket i efterhand har varit en nyttig färdighet. Disciplinen och lydnaden fungerade bäst då man kunde ta det med humor - var och ens stolthet, och tron på just sin unikheter var något man helt enkelt måste sätta åt sidan. Första årens skolkostym - svart simdräkt ovanpå svarta leggings, kort kjol och svarta ballerinas (för tjejer) var kanske ett arv från Sovjettiden, men betonade på ett tydligt sätt att ingen av oss var unik. Det var inte varje dag jag lyckades vara ödmjuk eller ha humorn i behåll. En destruktiv nihilism tog ibland över - men känslomässiga berg-och-dalbanor är knappast helt främmande i läroprocessen hos studerande på andra konstskolor heller?

Per : Du har förstås rätt i att alla går igenom stora känslomässiga processer i en skådespelarutbildning men i retrospekt tror jag inte att jag hade accepterat den sortens pedagogik som lärarna hade om jag hade gått utbildningen nu. Förstås har maktrelationer inom utbildningar synsats grundligt de senaste åren i samband med t.ex. Me too och det finns ett överlag starkare feministiskt medvetande inom konstvärlden jämfört med i början av 2000-talet. Det främsta problemet ändå var att alla skulle pressas in i samma form och om formen inte passade var det inte formen som var problemet, utan snarare eleven.

Efter GITIS gick jag en magistersutbildning vid Svenska utbildningsprogrammet i skådespelarkonst vid Teaterhögskolan. Där jobbade vi med olika pedagoger, i olika projekt och på olika sätt än vad jag var van med. Den grund jag fått på GITIS var användbar i dessa sammanhang, trots att ingen av produktionerna kunde klassas som traditionell teater. Dock upplever jag att jag främst lärde mej en teknik, som absolut var användbar i arbetet som skådespelare, men på grund av att utbildningen varit så tung och begränsande upplever jag fortfarande att mitt självförtroende på scenen är väldigt dåligt, vilket kanske också är orsaken till att jag ville hitta ett annat sätt att jobba med scenkonst.

Sofia : Jag har funderat på varför en del "krossades" av utbildningen och andra inte, och främst varför så många trots allt fortsatte, även om de inte accepterade pedagogiken - de flesta på kursen hade det psykiskt tungt, inte bara utlänningarna varav majoriteten säkert upplevde någon slags kulturchock i och med studier i ett land som Ryssland. Det som definitivt gjorde studierna i Ryssland lättare för mig var att jag läst ryska i gymnasiet, och den ryska mentaliteten hade blivit bekant i samband med min mormors hembygdsresor till Karelen. Dessutom döptes jag som barn i ortodoxa samfundet.

Ortodoxin har en stark prägel på kulturen och värderingarna i Ryssland, och eftersom traditionerna var bekanta från förut så var jag ingen nybörjare gällande mentaliteten – det gjorde det hela kanske mer lättsmält?

Maria: Jag har tänkt på samma sak, att vissa tog sig igenom den ryska utbildningen medan andra valde att helt enkelt gå en helt annan bana. Det krävs nog en stark passion för teater för att orka igenom en sådan prövning.

Efter skådespelarutbildningen har jag provat väldigt många praktiska tekniker och metoder runt om i världen, för att få en inblick i hur olika uttryck kan användas i diverse sceniska situationer. De flesta metoderna strävar mot samma mål vad gäller närvaro och relevans på scenen, men vägarna dit kan vara väldigt olika och mer eller mindre komplexa. Kulturella influenser finns alltid som en central del av speciellt äldre tekniker, men påverkar också mer nutida synsätt.

Sofia: Man kunde absolut ana kulturens påverkan på pedagogiken i St. Petersburg, men gränserna mellan vad som var medvetna pedagogiska val och vilka delar som var helt enkelt inneboende i den ryska kulturen var inte alltid så tydligt för mig att urskilja - speciellt som utlännning. Att försöka se mening och positiv inverkan i metoder som i stunden verkar våldsamma och moraliskt fel är väl också ett sätt att "överleva", så jag är kanske jävig eftersom jag "överlevde"? Vardagen präglades av korruption, homofobi, nationalism, en tro på oförändrade könsroller, råddig byråkrati och mer eller mindre illamående studerande. Men det "positiva" var att man lärde sig att leva med osäkerheten, skapa egna arbetsförutsättningar, ta ansvar för sig själv, improvisera och hjälpa varandra.

Maria: Min syn på scenkonsten präglas också av ett starkt fysiskt uttryck, vilket jag är mån om och vilket troligen kommer från min egen praktiska utbildning. Uppsättningar där texten och ordet i sig spelar huvudrollen, och kroppen endast är ett stativ för det talande huvudet är inte min genre, även om jag sett många välgjorda sådana uppsättningar.

Finland har i allmänhet en väldigt fysisk skådespelartradition i jämförelse med många andra kulturer såsom Sverige och Italien, kanske för att de också som samhällen är mer verbala, eller för att de vill hedra sina många nationalskalder.

Jag har under åren varit med i uppsättningar i flera olika länder, och upplever att det är en styrka att kunna förenas med kolleger från andra kulturer genom det gemensamma intresset för teaterkonsten. Språket är naturligtvis något som kan ses som ett hinder i internationella sammanhang, men också som en möjlighet att hitta nya sammanhang och constellationer. Detta är också en av orsakerna till att jag sökt mig till mer fysiska uttrycksformer på scen.

Sofia: Jag bodde på akademins elevhem där studerande från olika delar av världen delade två saker: de brann för scenkonsten och talade ryska. All undervisning gick på ryska. Men även om alla måste förstå ryska så var det endast fysisk teater på schemat under det första studieåret: plastiska övningar, akrobatik, rytmer, balett, fäktning – vi fick inte tala på scen.

Per: Vi jobbade inte heller med dialog under det första halvåret och det tycker jag nu i efterhand var ganska bra. Skådespelararbete handlar om en förkroppsligande process men det händer att detta glöms bort inom t.ex. talteater. Dessutom kan ju det vara en bra ingång till många olika uttrycks sätt, spelstilar och former. Det kanske fanns något vettigt i att ha ett så pass avgränsat första halvår?

Maria: Visst, det har jag också tänkt nu i efterhand, det verbala tar så himla lätt över ens uttryck om man inte är medveten om hur mycket kroppen egentligen uttrycker på scen.

Sofia: Absolut, man hann på sätt och vis "landa" i det väsentliga: den synliga, närvarande, kännande och handlande kroppen. Men samtidigt så var man mycket utsatt eftersom det uttrycktes klart och tydligt under första året att bara hälften av oss 29 studerande blir kvar – en avkvistning skulle ske med jämna mellanrum, endast då på basis av hur vi agerar fysiskt på scen. Detta orsakade stress och osäkerhet, och tyvärr också en idiotisk tävlan och klickar studiekamrater emellan. Samtidigt var det en osäkerhet som vi alla delade. Med tanke på hur arbetet som professionell scenkonstnär på fria fältet kan i värsta fall se ut, så var det kanske dock en "bra" förberedelse på hur tungt och ensamt det ibland kan bli i den här branschen ifall man inte har ett kollektiv eller en närstående grupp att känna sig hemma hos och lita på. Mina förväntningar på arbetslivet var inte höga efter examen.

Per: Vår lärare uppmanade oss att tävla med varandra, eftersom "så ser verkligheten ut när ni är klara" vilket för mej är ett vidrigt sätt att förbereda någon på att komma in i arbetslivet. Jag upplevde att vår kurs var väldigt sammansvetsad under det första året men redan under det andra året var konkurrensen om roller igång och distansen och tilliten till varandra försvagades för att slutligen försvinna helt och hållet.

Maria: Det håller jag med om, tyvärr, och det avspeglades också bland eleverna på en privat nivå där det bildades grupperingar och intern konkurrens. Jag upplevde det som en lättnad att komma ut i arbetslivet efter studierna på GITIS, alla var så uppmuntrande och stödjande i ens arbetsomgivning. Det jag småningom kom att sakna var den respekt och ödmjukhet inför scenen och scenkonsten som den ryska skolan och kulturen bär med sig som en del av sin identitet. Jag har fått jobba hårt för att hålla kvar den yrkesmässiga identiteten, och det är en av de saker jag fortfarande är tacksam för.

Sofia: Det Maria nämner gällande ödmjukheten inför scenen känner jag starkt igen. Det var inte ovanligt att studerande gjorde korstecken innan de steg in på scen, och t.ex. städrutinerna i studion innan repetitioner och inför masterns besök, samt omklädningen från civilkläder till skolkostym orsakade att scenen "laddades med värde". Det kunde vara på gott och ont. Scenen blev genom rutinerna "helig", och praktiseringen därmed något som man ska ha respekt för och förbereda sig inför.

Per: Just den där heligheten och ödmjukheten har jag väldigt svårt för. Utbildningen gav konkreta verktyg som jag använder mej av, men har gjort allt jag kan för att inte bära något av den skolans identitet med mej i arbetssituationer. För mej representerar den en snäv syn på vad skådespelararbete är, även om den teknik som lärdes ut är fungerande.

Maria: Intressant att höra, jag förstår vad du menar men jag avser nog mer den egna yrkesidentiteten, inte någon påtvingad skenhelighet utifrån.

Sofia : Jag upplevde inte att ödmjukheten var skenhelig även om man ibland utförde vissa handlingar på rutin. Den strikta formen, rutinerna, bidrog åtminstone till en yttlig respekt för andra och praktiken. Det kan vara en bra början för all umgänge.

Per : Just nu tänker jag att nästan all scenkonst långt fungerar efter en princip som grundar sig på framförallt olika handlingar. Jag tror att en av de grundläggande sakerna jag bär med mej när jag nu jobbar som dramaturg handlar om just handlingar, att genom de rent konkreta fysiska handlingarna på scenen uttrycks mycket av det vi försöker uttrycka när vi gör teater. Handlingar är också något konkret som går att arbeta med, manipulera, ändra, sätta i nya kontexter. Det går att avgöra om de fungerar eller inte. Jag präglas säkert av min utbildning i det att jag försöker hitta det som fungerar och arbeta utifrån det.

Sofia : Vad menar du med "fungera"? Fungerar för vem/till vilket syfte? Menar du att då något "fungerar" att det blir som man hade tänkt sig?

Per : Med fungera tänker jag att det finns något där, hur minimalt det än är finns det något som känns intressant, fungerande, engagerande, tankeväckande, inspirerande eller provocerande. Men alltså något konkret. Det behöver inte fungera som man tänkt sig; för varje sak som fungerar finns trots allt tusen andra alternativ som också kan fungera, svårigheten ligger väl i att identifiera vad som fungerar för att uttrycka det man vill uttrycka eller för att öppna upp utrymme för en upplevelse.

Sofia : Jag tror jag förstår vad du menar ifall vi talar om sådan slags teaterpraktik som har som syfte att få något förutbestämt "fulländat" och t.ex. en text, ett budskap eller en struktur att fungera, men tycker ni att dessa grundprinciper för "fungerande teater" ifrågasätts tillräckligt ofta, eller upplever vi som aktörer eller publik tillräckligt alternativ? Jag har ibland varit med i arbetsgrupper där man istället för att försöka prestera "fungerande teater" har satt fokus på att tillsammans skapa gynnsamma omständigheter för scenkonsten att på sätt och vis "träda in", via praxis ge plats och tid för något annat än det planerade att organiskt ta form. Oftast har dessa projekt grundat sig på improvisation, vidgande av medvetandet och en stark sammansvetsning av de enskilda individerna i kollektivet. De åstadkomna föreställningarnas tankevärld har kanske inte alltid varit "fungerande" i sin kommunikativitet, men praktiken har utmanat mitt sätt att se på scenkonst – teater behöver inte alltid ha sin grund i hårt arbete, mångårig utbildning, "fungerande servering", smidighet i uttryck eller ens "förståelighet" – de är inte förutsättningar för teater, även om de kan vara dess ingredienser i både gott och ont och på så många olika sätt.

Per : Kanske vår teatersyn skiljer sig här men jag skulle säga att det kommunikativa ÄR en grundförutsättning för teater. Om vi inte kommunicerar med sin publik förlorar vi något väldigt väsentligt. Förstås behövs också föreställningar som utmanar detta men jag hävdar att i varje föreställning behövs en avgränsande funktion också, just för att kunna kommunicera något. För att förtydliga behöver det inte vara perfekt men det behöver vara perfekt för just den föreställningen. Föreställningen föreslår egna villkor för hur den fungerar och jag tänker att dramaturgi handlar om att hitta dessa villkor och såväl ifrågasätta som förstärka dem. Och att skådespelaren är i nyckelposition för att kunna arbeta med de villkor som föreställningen föreslår.

Sofia : Det jag menar är kanske att det inte alltid behövs/krävs en individuell aktör som vill kommunicera något specifikt och förutbestämt (kontrollera) – föreställningen i sig kan kommunicera oavsett skådespelarens, regissörens eller dramaturgens vilja. Men kanske jag nu upprepar det Per menat, kanske vi talar om samma sak?

Maria : Det gäller väl ofta att tillsammans hitta rätt inkörsport för den specifika idén och det valda uttryckssättet, saker kan fungera och förstås på väldigt många olika sätt. Jag har insett att skådespelaryrkets väldigt praktiska karaktär, d.v.s. det konkreta görandet är stabilt och grundande i olika konstnärliga processer som lätt svävar ut i pompösa idéer kring idealistiska koncept. Det jag också upplever att jag fått med mig av den ryska psykofysiska synvinkeln är en känsla för karaktärens psykologiska varande, som trots allt oftast är närvarande på något plan, även om uppsättningen är post dramatisk.

Sofia : Jag tog ett mellanår från St.Petersburg 2008-2009 för att slutföra mina drama-instruktör studier som jag påbörjat år 2004 på Konstakademin i Åbo (innan jag blev antagen till St.Petersburg). Mellanåret blev ett mycket välkommet andrum och distanstagande - utan den periodens kurser i t.ex. pedagogik, dramaturgi och nutida teater, skulle jag knappast ha verktyg eller kontakter att praktisera teater så brett som jag gör nu.

Maria : Fantasin och det kreativa skapandet utvecklade jag mycket som skådespelare, och det är något som jag också tar med mig in i andra konstnärliga processer. Friheten att få skapa världar som kanske ingen annan kan ta del av, men som hjälper mig att kunna uttrycka det som föreställningen vill förmedla. *

KESKUSTELUJA *metamodernismista*

Käsitteenmäärittelijä:

Metamoderni haluaa tietoisesti olla irti ajasta ja paikasta ja viitata moniin aikoihin ja paikkoihin samanaikaisesti: tavoitella alati pakenevaa horisonttia.

*Metamodernism*in käsitteen kehittäjät, hollantilaiset kulttuuriteoreetikot Timotheus Vermeulen ja Robin van den Akker, määrittelevät tämän myös liike-elämän käsitteistöön kulkeutuneen taiteen suuntauksen vuonna 2010 julkaistussa esseessään *Notes on Metamodernism* useiden napojen väliseksi heiluriliikkeeksi. Taiteen näkökulmasta metamodernin heiluriliikkeen navoiksi voisi hahmottaa modernismille tyypillisen hieman tosikkomaisen sitoutumisen sekä postmodernismille tunnusomaisen ironisen kyvyttömyyden sitoutumiseen. Metamodernism (*Vermeulen & van den Akker, 2010, 2*) Metamodernismille erityistä on, että tämän heiluriliikkeen navoiksi voisi asettaa lukemattoman määrän muitakin dikotomioita, kuten esimerkiksi toivon ja melankolian, empatian ja apatian, yhtenäisyyden ja moninaisuuden tai totaalisuuden ja pirstaloituneisuuden. Vermeulenin ja van den Akkerin mukaan metamodernism in heiluri ei pysähdy koskaan napojen väliseen tasapainoon vaan heilahtaa aina navan saavuttaessaan vastakkaiseen suuntaan. Kaikkien napojen voisikin ajatella olevan läsnä lähes yhtäaikaan ja horisontin karkaavan jatkuvasti (*Ibid., 5; 12*).

Vermeulenin ja van den Akkerin teorit ovat saaneet kansainvälisellä taiteen kentällä paljon huomiota hyvin nopeasti. New Yorkin Museum of Arts and Design toi heidän ajatteluunsa pohjautuvaan *No More Modern: Notes on Metamodernism* -näyttelyyn vuonna 2011 myös suomalaistaiteilija Pilvi Takalan töitä. (*Änäs, 2017*) Suomessa metamodernismi on terminä vielä kohtalaisen tuntematon, mutta se on kuitenkin ehditty jo kääntää uusviattomuudeksi tai -vilpittömyydeksi. (*Ibid.*) Poliittinen bloggaaja Lilja Tamminen on myös käsitellyt 2017 julkaisemassaan kirjoituksessa postmodernism in jälkeistä aikaa ja metamodernismia poliittisesta ja yhteiskunnallisesta näkökulmasta käyttäen myöskin määritelmää 'uusi vilpittömyys' mutta myös 'uusi pragmatismi' (*Tamminen, 2017*).

Maantieteilijä: Horisontti ei pakene - sehän on pysyvä?

Dramaturgi: Pilvi Takala on ihana. Mutta miten tää nyt liittyy taas kaikkeen?

Maalaisjärkeilijä: Se ei ole noin yksinkertaista. Yritäpä kävellä tai purjehtia horisonttiin. Et tule pääsemään koskaan perille, koska horisontti pakenee. Johonkin aikaisemmin horisontissa näkyneeseen kohteeseen voi toki päästä perille, mutta ei koskaan itse horisonttiin. Jos olet paikallasi, niin horisonttikin pysyy paikallaan. Se on siis suhteessa horisontin kokijan liikkeeseen.

Keittiöpsykologi: Uskon, että perillä-olon ja saavuttamisen tunteet saattavat projisoitua horisontin käsitteeseen samalla tavoin, kuin tulkinta puoliltaan olevasta lasista. Minusta tämä innostus-fanatismi-ironia-apatia-innoston -sykli kuulostaa kehopsyykettä ajatellen dynaamiselta virtaukselta ja sosiologisessa mielessä pyrkimykseltä löytää vapautumiselle uusi, tavoiteltava määritelmä. Ehkäpä metamodernismissa ihmisen sisäisyyden, ajattomuuden, pysyvyyden ja äärettömyyden piirteet saavat jollain tavalla renessanssin.

Muusikko: Hmm...pop-musiikin puolella tuo moniin aikoihin ja paikkoihin viittaaminen samanaikaisesti voi kuulua esimerkiksi biisissä, missä vintage äänimaailmaa sohaisee koneellinen avaruushenkinen teeman pätkä.

Valveutunut taiteenkuluttaja: Hei taiteilijat! Kiitos kun saan osallistua keskusteluunne. Onko tuo metamodernismi nyt meneillään oleva postmodernism in ajanjakson jälkeinen aikakausi?

Tanssija: Hei valveutunut taiteenkuluttaja! Oma mutuni sanoo, että vielä ei ehkä ole aikakausi vaihtunut, mutta jonkinlaista murrosta on ajattelussa tapahtunut ja tapahtuu. Ainakin itse olen sitä havaitsevinani, nyt kun tähän termiin ensimmäistä kertaa törmäsin. Ehkä joku teoreetikko voisi ottaa tähän vahvemman kannan. Mutta varmasti metamodernismi nostaa päätään, rakoilee ja leviää yhä uusiin paikkoihin ja keskusteluihin ja on jollain tapaa tässä ajassa läsnä.

Dramaturgi: Jos metamodernismi on vähän kuin uusviattomuutta tai uusvilpittömyyttä niin mua ärsyttää saman tien, liitän tän uusviattomuuden automaattisesti jossain joskus kuulemaani termiin uusrehellisyys, joka esiintyy siinä jutussa autofiktion kontekstissa. Onks metamodernismilla ja autofiktiolla joku suhde? Tavallaanhan ne Pilvi Takalan duunit on auto-jotakin-fiktiivisiä, hän esiintyy itse ja käyttää omaa ruumistaan. Mut riittääkö se? Ei varmaan.

Muusikko: Kiinnostaisi määritellä uusviattomuus ja uusvilpittömyys. Tarkoittaako vaikka uusvilpittömyys teidän mielestänne sitä, että ironia ja vilpittömyys yhdistyvät? Eli jos ennen on ollut ironiaa jollain häijyllä tavalla, niin metamodernismia on vilpiton ironia? Tulee mieleen esimerkkinä muusikko, joka ottaa tulkintaansa tietoisesti efektiivisiä vaikutteita jonkin historiallisen aikakauden soittotyylillä tiedostaen valintansa ironisuuden ja silti vilpittömästi seisten valintansa takana.

Tanssija: Kuulostaa metamodernilta. Musiikin saralla itselläni tulee mieleen elektronisen musiikin suuntaus, jossa vaikkapa Commodore 64 -soundeilla tehdään biisejä. Livenä olen pari kertaa nähnyt, vaikka en genreä paremmin tunnekaan. Soundit on jollain tapaa ironisia ja jonkinlainen vitsikkyyden taso on musiikissa läsnä, mutta silti sitä tehdään ja soitetaan suurella sydämellä, ei ainoastaan vitsinä. Onko se metamodernia?

Muusikko: Tulee mieleen tästä sympaattinen nörttiys, jossa rakkaus retroon purkautuu metamodernina ulostulona.

Muusikko: Mun täytyy sanoa, etten ole taidemusiikin yhteydessä vielä kertaakaan törmännyt metamodernismiin terminä. Se lienee siis vasta tuloillaan. Mikä on tilanne muiden taidelajien parissa? Kuinka vakiintunut tai vakiintumaton termi on teidän taidealoillanne?

Tanssija: Itsekään en ole termiin aikaisemmin törmännyt. Mutta en osaa sanoa missä määrin se on vain oman toimintani seurausta. En niinkään käytä aikaani alan keskustelun seuraamiseen tai siihen osallistumiseen, tai alaani liittyvän teorian lukemiseen. Mutta ainakaan niissä työryhmissä missä olen työskennellyt, ei termiä ole käytetty lainkaan. Toisaalta ei niissä kyllä ole puhuttu modernista tai postmodernistakaan. Ehkä se kysymys, minkä ismin taidetta teos laajemmassa mittakaavassa on, ei ole ollut kovin merkityksellinen. Tai ainakaan itse en ole sitä pohtinut, eikä koreografi tai ohjaaja ole myöskään omia mietteitään aiheesta meille esiintyjille avannut. Metamodernismi-termin mahdollinen käyttö tanssin parissa vaatisi keskustelua ja kartoittamista useammankin kollegan kanssa.

Tanssija jatkaa: Kun mietin viime aikoina näkemiäni tanssiesityksiä, niin äkkiseltään ei tule mieleen yhtään jonka suoralta kädeltä tulkitsisin meta-

moderniksi. Onko kyse siitä, että termi on minulle aivan uusi ja epämääräinen, enkä oikein vielä hahmota sitä tai osaa tulkita asioita sen kautta? Vai siitä, ettei metamoderneja tanssiesityksiä tehdä? Vai siitä, että ne kaikki ovat metamoderneja ja pidän sitä jonkinlaisena nykytanssiteoksen standardina, enkä ole tietoinen asiasta? En osaa sanoa, täytyy antaa ajatuksen laskeutua. Ja täytynee kirkastaa mielikuvia myös modernin ja postmodernin suhteen. Ehkä joskus vuosia sitten näkemäni Anna Mustosen koreografia oli tunnistettavasti metamoderni. Tanssijat olivat pukeutuneet ruskeisiin kokovartalotrikoisiin, jotka toivat mieleen vuosikymmenten takaisen modernin tanssin ja jotka itselleni näyttäytyivät ironisina. Mutta asut vain olivat, eikä teos muutoin kommentoinut tai parodioinut modernia tanssia, vaan se oli tätä päivää, jollain tapaa vilpiton ja naivi ja liikekieleltään freesi. Tai näin ainakin sen muistan.

Valveutunut taiteenkuluttaja: Kuulostaa juurikin metamodernismilta! Naiivi, mutta ei pelleilyä. Naivismi ylipäättään nykypäivänä tuntuu usein täyttävän metamodernismin tunnusmerkit. Itse ainakin liitän esimerkiksi nykypäivän naivismiin kuvataiteessa metamodernismiin. Siihen liittyy jonkinlainen "läpällä, mutta tosissaan" -mentaaliteetti.

Tanssija: Haluaisin kysyä teiltä kurssitoverit, kuinka on TAA-jaksojen aikana näkemiemme esitysten laita. Nouseeko teillä sieltä mieleen jokin teos tai teoksia, jotka laittaisitte metamodernin kategoriaan?

1. TAA-opiskelija: Mielenkiintoinen kysymys! Tuli heti ensimmäisenä mieleen se Zodiakilla ollut tanssibiisi, jossa lattia oli pehmeä ja lavastus outo, telttamainen vuoristoaitaus. Janina Rajakankaan ja Neil Callaghanin Over Your Fucking Body oli siis se esitys. Siinä oli jotenkin välillä sellaista höpsöytystä ja absurdiutta. Ja samalla se tutki ja halusi löytää jonkinlaisen ymmärryksen. Olen kuullut Wes Andersonin elokuvista sanottavan, että ne edustavat omalta osaltaan metamodernismia. Että esimerkiksi Andersonin uusin elokuva Isle of Dogs yhdistää ilveilevän suhteen Battle Royale elokuvaan, mutta kertoo samalla koskettavan tarinan. Nastja Säde Rönkön teos The Flying Scene kiinnostaa myös metamodernista näkökulmasta. Siinä yhdistyy nostalginen, romanttinen, nykyaika, meidän suhteemme Titanic elokuvaan, meidän ja elokuvan suhde katastrofiin.

Valveutunut taiteenkuluttaja: Ihana tuo The Flying Scene! Kiitos linkistä. Jäin koukkuun performanssitaiteeseen! En olisi uskonut, vaikka valveutunut olenkin.

Tanssija: Itsekin näin tuon TAA-opiskelijan mainitseman Over Your Fucking Body ja siitä ajattelin, että tälläistähän tämä nykytanssi on. Toki paljon muunlaistakin otetta genressä löytyy. Mutta hyvin hätäisenä johtopäätöksenä ajatuksestani vetäisin, että metamodernia tanssitaideetta on siis liikkeellä, mutta itse en sitä sellaiseksi osaa vielä nimetä. Onko metamodernilla edes niin puhdasta muotoa, että se olisi minun kaltaiselleni aloittejalle helppo tunnistaa? Toinen kysymys on, tekeekö kuinka suuri joukko tekijöistä tietoisesti metamodernia ja aiheuttaako se teoksiin selviä valintoja? Entä jos tekee sen kummemmin kelailematta ajan hengen mukaista, niin tuleeko tehneeksi metamodernia?

Ajan henkilö: En usko että missään ajassa pyritään varta vasten tekemään jonkin tietyn tyylistä tai jotkin keksityt ominaisuudet täyttäviä teoksia. Tehdään vaan jotain mikä tuntuu omalta ja jälkikäteen on nähtävissä että aikakaudelle olivat ominaisia tiettytyypiset ratkaisut. Tai voi sitä varmasti pyrkiä tekemään vaikka modernistista tai valistusajan teosta nykyäänkin, sillä lailla museomielessä. Eikös ooppera ole vähän sellaista?

Oopperaohjaaja: On hyvin ymmärrettävää, että ooppera taiteenlajina näytetään museomaisena. Koostuuhan repertuaari suurimmaksi osaksi vuosisatoja sitten sävelletyistä ja kirjoitetuista teoksista. Kyse onkin erityisesti ohjaajan tulkinnasta, ihan samalla tavalla kuin teatterissa tehdään nykypäivän tulkintoja vanhoista klassikoista. Ooppera on teatteria enemmän kiinni tietyssä muodossa musiikin takia. Sekin voi olla tekijälle mahdollisuus eikä uhka. Toivon ettei monikaan nykypäivän tekijä perusta tulkintaansa museomaiseen toisintoon. Regietheater on mennyt toiseen äärilaitaan äärimmäisissä modernisoinneissa vaihtelevalla menestyksellä. Tuntuu että metamodernismin määrittäminen ja pohtiminen voisi tuoda jotain uutta tervetullutta näkökulmaa oopperataiteeseen. Uudet näkökulmat voisivat nousta empaattisesta ja tiedostavasta tavasta tutkia klassikkoteoksia ja uskalluksesta rehellisesti fiilistellä tätä suurten tunteiden taidemuotoa coolin skeptisyyden sijaan.

2. TAA-opiskelija: Toinen tanssiteos jonka metamodernia tasia tässä tunnustelen on Kansallisoopperan pienellä näyttämöllä näkemämme Giselle Viennen Crowd. Mielestäni siinä mentiin uudelleen ja uudelleen lävitse innostuksen, fanatismien, ironian ja apatian kehää sisällöllisesti. Yritin pinnistellä, mutten osaa sanoa miten määrittäisin tanssiteknisesti tai koreografisesti teosta: Onko se nyky- vai postmodernia tanssia, jotain muuta? Voisiko bileiden kaarta ajatella dramaturgian näkökulmasta jotenkin klassiseksi tai moderniksi? Entäs valo? Voisiko tässä tapauksessa ajatella, että eri esitystekniset valinnat voivat representoida eri taiteen aikakausia vai onko niitä mielekästä kyniä irti kokonaisuudesta? Tekeekö tämä teoksesta metamodernin, vai vaatiiko heiluriliike jotenkin tätä tiedostavampaa otetta? Toisekseen aloin tässä tunnustelemaan ja mulla on jotenkin semmonen olo, että miellän Over Your Fucking Body -teoksen postmoderniksi teokseksi. Musta se oli tavallaan jotenkin julistava ja vastaan asettuvassa hengessä pohjimiltaan, vaikkakin kovin lempeä.

Valosuunnittelija: Valon näkökulmasta metamodernistisesta valosuunnittelusta mieleeni tulee heti ensimmäisenä Ville Seppäsen valo- ja videosuunnittelut. Seppänen edustaa mielestäni hyvin vahvasti metamodernismia. Viime aikaisia Seppäsen suunnitteluja, joita TAA:laiset ovat saattaneet nähdä ovat esimerkiksi Kansallisteatterin Kolme sisarta -videosuunnittelu tai Espoon kaupunginteatterissa esitetty Viimeiset 500 vuotta -valosuunnittelu. Seppäsen valo- ja videosuunnittelua leimaavat röhkeys, tarkkuus, nopeat leikkaukset, omaehtoisuus sekä ennenkaikkea merkityssuhteiden sekoittuminen teosten muiden osa-alueiden kanssa ennalta-arvaamattomiksi ja tulkinnaltaan kokijalle tilaa antaviksi. Toki teosten oman genren tai filosofinen tulokulma vaikuttavat myös valo- tai videosuunnittelun tulkittamiseen metamoderniksi. Mieleeni tuli erityisesti ilmiselvän Kaspar Hauserin lisäksi Kom-teatterin Kokki, varas, vaimo ja rakastaja.

Dramaturgi: Mut onks tällöin metamodernismi lähinnä kerroksellisuutta, kollaasia, jatkuvaa ärsykettä? Missä hiljentäminen, vähentäminen, minimalismi? Ja kuinka brändätään valosuunnittelu tai kokonainen teos termillä, jonka käyttötarkoitus on vähän hämäinen edelleen? Ja voiko mikään näytelmätkinta, joka tehdään uudelleen kerta toisensa jälkeen, olla metamoderni? Jos moderni vaatii jotakin tuoretta ja uutta kerta toisensa jälkeen. Voiko uudelleentekeminen olla metamodernia?

Prekaariudessaan ammatti-identiteetin henkilö: Mun oli pakko yrittää etsiä lähteitä lisää, koska en saanut tähän oikein mitään otetta. Tässä siis otteita Lilja Tammisen blogi-tekstistä vuodelta 2017:

Modernismi: Maailmaa määrittävät 'viralliset totuudet' - tulevaisuuden usko.

Postmodernismi: Totuudenjälkeinen suhde totuuteen - 2010-l. identiteettipoliittikka, relativismi ja subjektivismi, omien faktojen politiikka - yhteiskuntia hajottava voima - reaktiivisuus - jotain vastaan oleminen - reaktio valtavirtaa vastaan ja siihen suhteessa oleminen - ei kykene ehdottamaan varsinaisesti mitään uutta - todellisuus sirpaloituu "heimotodellisuudeksi".

Metamodernismi: Myös "uudeksi vilpittömyydeksi" ja "uudeksi pragmatismiksi" kutsuttu metamodernismi on postmodernismiin kyllästymisestä kumpuaava halu poimia postmodernin aikaansaamat sirpaleet maasta ja lähteä rakentamaan niistä jotain järkevää, yhteistä ja toimivaa.

Metamodernismi on 2010-luvulla alkanut saavuttaa löyhän määritelmän, johon usein liittyy

- Uusi kiinnostus yhteiseen, yhteisesti luotuun todellisuuteen
- Kutsu taiteen ja tieteen liittoon, joka yhdessä ja hajautetusti pyrkii löytämään taianomaisen kauniin, objektiivisen todellisuutemme – ja sen kautta kehittää ihmiskuntaa eteenpäin
- Vilpittömyys hyveenä; ihmisen tulisi aidosti välittää asioista sekä olla ulosannissaan suora, rehellinen, reilu ja tosissaan – ei ollakseen kyynisesti "coolin autenttinen", vaan ollakseen moraalinen ja rakentava
- Nostalginen futurismi; koska haluamme sille historian raiteelle, josta suuret ajattelijat haaveilivat vielä World Wide Webin synnyn aikaan: ihmiskunnan uuteen renessanssiin, jossa kansainväliseen ystävyyteen ja edistykseen pohjaten ihmiskunta kehittää kestävätkä ratkaisut osattomuuden ongelmiin, vapauttaa ihmiset kurjuudesta ja onnettomuudesta sekä suuntaa avaruuteen tai kauemmas
- Rationaalinen, idealistinen pragmatismi; realistinen edistyskellisyys, joka perustuu laajaan parhaan tiedon soveltamiseen ja yhteiskunnallisen hyvän maksimoimiseksi, ylitse puolue- ja identiteettirajojen; on sallittua huomata olevansa väärässä. (Tamminen, 2017)

Lainaus loppuu.

Jäin miettimään, että mikä on sen ärsytyksen takana uusviattomuutta ja muita vastaavia käsitteitä kohtaan? Uskon, että tästä voisi lähteä kiinnostavaa aiheen puintia. Toisaalta olin itse myös hämmentynyt käsitteistä, ennen kuin tutustuin tähän edelliseen tekstiin. Nyt näkisin, että viattomuuteen ja rehellisyyteen palaa-

minen vaikuttaisi olevan Tammisen mukaan välttämätöntä uudelleen asennoitumista siltoja luovan itsereflektion ja itsekritiikin mahdollistamiseksi postmodernin lukkiutuneisuuden, oikeassa olemisen tarpeen ja voitontavoittelun murtamiseksi.

Omaa tulkintaani on, että etuliite 'uus-' tulee yksinkertaisesti siitä, että meidän tämän aikakauden ihmisinä tulee tunnistaa itsessämme tavalla tai toisella sisäistynyt postmoderni nihilismi ja tietoisina siitä jollain tavalla integroiden se osaksi metamodernistista maailmankuvaa rakentaa uudelleen luottamus modernismin toiveikkuudelle ja tulevaisuudenuskolle. Emme siis yksinkertaisesti voi vain palata viattomiksi ja rehellisiksi, koska postmodernin myötä ne ovat jollain tavalla menettäneet merkityksensä, ennen kuin metamodernien intressien myötä ne halutaan uudelleenrakentaa.

Nyt tuntuu, että mä löysin tähän jonkinlaisen tatsin ja voisin vielä kirjoittaa uudemmin liittyen noihin sirkustaiteen opintoihin.

Sirkuksen seurailija: Oon tässä yrittänyt fiilistellä ja hakea, mitä mieltäisin metamoderniksi käsittämästäni sirkustaiteesta. Löysin vastikää kaapin pohjalta 'Circue Trottole' -ryhmän julisteen esityksestä Campana. Esitys täyttää varmaan jossain määrin, ainakin hetkellisesti hengeltään, sosiaalisilta intresseiltään, sirkustaiteelliselta profiililtaan/asenteeltaan metamodernin tunto-merkkejä. Esitys on muodoltaan ikään kuin perinteinen, modernilla tatsilla toteutettu teltassa kiertävä, numeroihin perustuva kokonaisuus live-bändillä, mutta ryhmän molemmat, ainoat pääjäsenet ja -esiintyjät ovat sisimmältään erittäin hienopiirteisiä klovneja, jotka nivovat kokonaisuutta jatkumoiksi ja hetkittäin upottavat katsojat sielujensa vangeiksi. Ehkäpä yleisemmin, kiinnostavasti suhteessa tuohon edellä tulleeseen naivismiin, tunnustelisin, että klovneriasta voisi luonnoltaan löytyä sisäsyntyisesti jotain metamodernia. Meidän koululla järjestettiin joskus klovneriaan erikoistunut kurssikokonaisuus ja kurssilaisten demoista ja hengestä huokui ajatusmaailmaltaan jotenkin hyvin freesi, yleisösuhteeltaan metamodernin uusrehellinen, uusvilpityn, uusnaivi, uusviaton kohtaaminen. Klovnerian luonteesta ja mahdollisesta suhteesta metamoderniin asenteeseen saa vielä paremman kuvan kun tutustuu Henni Kervisen ryhmäessee -osioon, joka avaa klovnin metatasoja tosi hienosti. Tälleen lähemmälle katsoen fiilistelen sirkustaiteilija Milla Jarkon asennetta tekemiseen ja tulkitseen sen motivoituvan ainakin osaksi uusvilpittömyydestä ja uusrehellisyydestä.

Valveutunut taiteenkuluttaja: Hei kiitos kaikille keskustelusta, on ollut mielenkiintoista seurata. Sain tästä paljon lisäpontta ja ajatuksia taiteen valveutuneeseen kuluttamiseen. Jatketaan joskus aiheen parissa kasvotusten vaikkapa teatterin lämpiössä, kunhan tilanne sen taas sallii. *

SEINÄKESKUSTELU

Heinä Mäki : Olen pohtinut viime aikoina kollektiivisuuden trendiä esittävien taiteiden kentällä. Käsiini sattui Eeva Kempin vuoden alussa julkaistu essee 'Toisissa tiloissa – kollektiivista taidetta', joka käsittelee kollektiivisuuden suosiota puhuttaessa taiteen tekemisen tavoista ja taiteilijoiden järjestäytymisen muodoista. Kemppi kirjoittaa kollektiivisissa teoksissa keskeistä olevan yhteisomistajuus. Kollektiivisissa teoksissa omistajuus on jaettu, sen sijaan että se olisi pilkottuna osa-alueisiin toisin kuin perinteisesti näyttämöteoksissa, joissa näytelmäkirjailija omistaa tekstin, säveltäjä musiikin ja ohjaaja kokonaisuuden tekijyyden ja niin edelleen. Kempin mukaan ilmiön taustalla vaikuttavat esimerkiksi hierarkioiden purku ja uudelleen tarkastelu laajemmin yhteiskunnassa sekä kyllästyminen individualistiseen taiteilijamyyniin.

Mielestäni hierarkioiden purkaminen ja tekijyyden jakaminen on tervetullutta taiteen kentällä, mutta omat kokemukseni kollektiivisista prosesseista ovat olleet ristiriitaisia. Näennäisesti hierarkiattomissa prosesseissa muodostuu usein hiljaisia hierarkioita, ja ryhmän työskennellessä joku ottaa johtavan roolin ja/tai vastuun kokonaisuudesta. Näitä prosesseja ja valta-asetelmien syntymistä sanoitetaan harvoin ääneen. Olen myös havainnut, että kollektiivisuus toimii paremmin pienissä ryhmissä. Mitä suurempi ryhmä, sitä haastavampaa on luoda prosesseja, joissa vastuu jakautuu tasaisesti ja onnistutaan työskentelemään jakamatta tekijyyttä työroolien mukaan.

Kis Koivu : Mielestäni on selkeintä, että jokainen prosessissa on vastuussa omasta tontistaan. Mitä enemmän kauttaviivoja ammattinimikkeessä, sitä kuormittavammaksi menee. Minusta on hyvä, että jokainen on ammattilainen omalla erikoisalallaan. Itse näytelmäkirjailijana en esimerkiksi yritä hypätä ohjaajan tai näyttelijän tontille, vaan arvostan heidän ammattitaitoaan kirjoittamieni teosten näyttämölistämisessä.

Helinä-Iina Kovak : Kis Koivu eikös moniosajuuks ole vaade nykyajan työelämässä ja erityisesti kulttuurialalla, jossa on jatkuvasti rahapula? Meille on koulussa ekasta vuodesta asti hoettu, että kannattaa ottaa mahdollisimman monipuolisesti kursseja eri aloilta.

Kis Koivu : Helinä-Iina Kovak yhteistyön (jota näyttämötaide aina on) kannalta on hyvä tuntee muiden roolien työskentelyä, mutta ei sen tarvitse tarkoittaa, että kaikki sohvivat jokaisella tuotannon osa-alueella tai että yksi ihminen tekee monen ihmisen työt.

Helinä-Iina Kovak : Kis Koivu toki ymmärrän tuon, mutta realiteetit ovat usein sellaiset, että itsenäisenä tekijänä pienissä tuotannoissa joutuu vastamaan useammista teoksen osa-alueista itse. Minua myös henkilökohtaisesti kiinnostaa useammat esityksen osa-alueet: esiintyminen, valo- ja äänisuunnittelu ja tuottaminen.

Kis Koivu : En suosittelen kyllä kenellekään yrittämään uraa kaikkien alojen asiantuntijana. Esimerkiksi tuottajan työssä vaaditaan täysin erilainen osaamis-paketti kuin esiintyjän roolissa. Kukaan ammattikentällä ei ota tosissaan tekijää, joka väittää olevansa esiintyjä/valosuunnittelija/äänisuunnittelija/tuottaja.

Helinä-Iina Kovak : Minulla on kyllä tuttuja kentällä, jotka tekevät vähän kaikkea. Esim. Dike Toppinen.

Kis Koivu: Tiedän kyllä Diken.

Daidaidai: Dike Toppinen aivan mieletön esitys muuten tänään! Onko mitään mihin tyyppi ei pystyisi??!!

Eeva Kemppi: Helinä-lina ja Kis mä lähdin kirjoituksessani pohtimaan ehkä vähän toisenlaista tekijyyttä ja taitelijuutta, joka ei siis perustu välttämättä johonkin tiettyyn koulutukseen, joka tähtää tietyn taidon hallintaan. Enemmän hain sellaista taiteilijuutta, jonka keskiössä on taideteoksen syntymiseen liittyvä kokonaisajattelu, mikä ei aina edes ole purettavissa osiin ja eroteltavissa eri osa-alueiksi. Ymmärrän hyvin ettei kaikki voi tehdä kaikkea ja osata kaikkea, eikä toisen tontille sohimisesta useinkaan seuraa mitään hyvää. Lähdin pohtimaan tekijyyden jakamista siitä näkökulmasta, että kenen taideteos on kyseessä, kollektiivin vai jonkun yhden henkilön, usein näyttämöteosten maailmassa ohjaajan tai koreografin teos. Teoksia, tekijöitä ja prosesseja ja tuotantoraameja on hyvin monenlaisia eikä kollektiivinen työskentely todella-kaan sovellu kaikkialle, eikä kaikille.

Kosti Luuna: Olen nähnyt liian monta "kollektiivisesti" tehtyä esitystä, joiden laatu on paljon vähemmän kuin tekijöidensä summa. Oman kokemukseni mukaan tämä johtuu siitä, että kollektiivisessa prosessissa kukaan ei pysty olemaan parhaimmillaan, koska aika menee epämääräisyyteen eikä selkeitä valintoja ja linjauksia saada tehtyä. Katsojana olen kokenut usein myötähäpeän sekaista ulkopuolisuutta, kun minusta tuntuu että tekijöillä on ollut kivaa ja he ovat päässeet kokeilemaan kaikkea jännää, mutta ovat siinä keskinäisessä kollektiivisuudessaan unohtaneet minut, tärkeimmän osapuolen; katsojan.

Tio Korpela: Kosti Luuna ottamatta kantaa siihen millainen laatu tai katsojasuhde on hyvä, minusta sinä osut asian ytimeen yhdessä asiassa: ajan käytössä! Kollektiivinen työtapo vaatii erilaisen tuotantoraamin kuin perinteinen laitosteatimeralli! Viiden-kuuden viikon harjoituskausi ei riitä yhdessä luomiseen, eikä sen pitäisikään riittää! Perinteisessä mallissahan näytelmäkirjailija kirjoittaa ensin näytelmän, mihin saattaa mennä vaikka vuosi. Sitten ohjaaja tekee ohjaussuunnitelman ja aloittaa visuaalisen puolen kanssa suunnittelun jo paljon ennen harjoitusten alkamista! Näyttelijät opettelevat valmiit repliikit pitkälti ennen harjoitusten alkua jne jne jne! Jos kaikki tämä työmäärä rutataan viiteen viikkoon, niin eihän se ole kohtuullista! Kollektiiviseen työskentelyyn pitäisi luoda kokonaan uusi ajankäytön malli! Jos lopputuloksesta halutaan sellaista laatua mitä perinteisellä mallilla saadaan (toisaalta kysymys kuuluu, että halutaanko??), niin prosessiin pitäisi käyttää vähintään vuosi! Mutta tässä kohtaa tullaan taas siihen klassikkoelementtiin, joka estää muutosta tapahtumasta: raha. Raha ratkaisee, tai siis potkaisee, sanoisi kuningas UBU.

A-K Meriläinen (ent. Muttilainen): Tio Korpela, olet aivan oikeassa sanoessasi, että viiden-kuuden viikon harjoituskausi ei riitä yhdessä luomiseen. Ikävä kyllä vapaalla kentällä ainakin tanssi- ja teatterituotannoissa tuonkin mittainen aika on usein ylellisyyttä, josta vain voi haaveilla. Kun resurssit ovat pienet, niin taiteellinen prosessi helposti kärsii joka tapauksessa. Minkälaisia ajankäytön malleja voisi mielestäsi olla kollektiivisessa työskentelyssä? Lyhyitä periodeja vuoden mittaan? Paljon palkatonta työtä? Olisi todella hienoa, jos uusia malleja oikeasti löytyisi. Tuntuu vain siltä, että erityisesti kollektiivisessa tekemisessä

yhteinen läsnäolo olisi oleellista ideoiden kehittämisessä ja syventämisessä. Varmaankin pitkään yhdessä toimineet henkilöt ja ryhmät pääsevät uusissa produktioissaan nopeammin asian ytimeen, jolloin aikaa ei tuhjata "hukkakäyntiin" tai työskentelytapojen opetteluun. Mutta jos halutaan tietoisesti vaihtaa työskentelytapaa tai koko työryhmä on uusi, mennee aikaa ihan käynnistymiseen eri lailla kuin ohjaajan/koreografin johdolla. Vai oletteko eri mieltä? Ovatko jotkut ryhmät löytäneet toimivia tapoja, joita voisi tässäkin ketjussa avata?

A-K Meriläinen (ent. Muttilainen): Kosti Luuna, tuollainen kokemus on jossain määrin tuttu, mutta ei minusta aina liity kollektiiviseen työtapaan. Joskus tuntuu siltä, että "perinteisemmin" tehdyissä esityksissä esiintyjillä on hiukan tylsää, jolloin he sortuvat helppoihin kikkoihin ja sisäpiirivitseihin.

Penne Paavala: Kosti Luuna hyvin sanottu! Kansalaisten verorahoja tuhlaataan kaiken maailman hiippailuun. Jotain rajaa taiteeseenkin.

Daidaidai: Penne Paavala älä trollaa

Eeva Kemppi: A-K Meriläinen ja muut. En ehdi ja osaa nyt kaikkeen tässä käytyyn keskusteluun kommentoida, mutta ajankäytöstä sanoisin, että siihen vaikuttaa aina suuresti puitteet ja tuotantorakenne, joissa toimitaan. Oman kokemukseni mukaan kollektiivinen työskentely, ainakin jos työskennellään suhteellisen pienellä porukalla, ei välttämättä vaadi sen enempää aikaa kuin tarkkaan roolitettuihin tai hierarkisempiin prosesseihin. Työtavat täytyy tietysti suunnitella ja sopia ja aikatauluttaa huolella. Valmiissa koneistossa prosessi voi näennäisesti rullata kuin rasvattu ennalta sovittujen työtapojen ja työnjakojen mukaan, mutta kyllä kyllä tällaiseen rasvattuunkin työtapaan voi mahtua paljon tyhjäkäyntiä ja tylsistymistä ja turhaa paikalla oloa, joka ei vie asioita eteenpäin, kuten esimerkiksi tuolla jonkun aikaisemmin mainitsema esiintyjien tylsistymisestä kumpuava kikkailu ja sisäpiirin vitsailu, joka voi sinänsä olla heille itselleen viihdyttävää, mutta muille tekijöille ja katsojille aika turhauttavaa, eikä ehkä taideteoksen kannalta kovin kiinnostavaa tai hedelmällistä... Itse kyllä uskon taiteessa juurikin tylsistymiseen ja tyhjäkäyntiin ja niiden synnyttämään luovuuteen, ideoiden kirkastamiseen ja perille pääsyyn, mutta tylsistymistä ja tyhjäkäyntiä on toki monenlaista. Välillä tylsistymisen ja tyhjäkäyntiä, ainakin jos se ei ole omaehtoista ja johtuu muiden tekemistä päätöksistä, tuhoaa kaiken orastavan ja syntymässä olevan. Kollektiivisissa prosesseissa ajankäyttöä usein auttaa se, että vastuut ja työtehtävät on kuitenkin jaettu tarkasti, vaikka tekijyys ja teoksen omistajuus olisikin jaettava. Minulle kollektiivisuus ei siis tarkoita, että kaikki tekevät päämäärättömästi kaikkea ja kukaan ei tee päätöksiä, vaan enemmän jaettava ajattelua ja ilmapiiriä ja yhteistä maastoa missä liikutaan. Ja sen maaston löytäminen vaatii aluksi aikaa ja kärsivällisyyttä, mutta voi olla hyvin palkitsevaa ja lopulta tehokastakin prosessin kannalta, kun yhteinen maasto löytyy ja kaikki tekevät samaa teosta ja seisovat teoksen takana, eikä yhden henkilön tai kahden henkilön tarvitse kannatella koko prosessia harteillaan. Ja Penne Paavala. Taide on aina hitommoista hiippailua, riippumatta työtavoista tai tuotantorakenteista, ja just sun verovarolla! Koita kestää.

Arvo "AKA" Täppinen: Heinä Mäki käytät sanoja kollektiivisuus ja hierarkiatomuus synonyymien tavoin, mutta onko asia tosiaan näin? Miten sinä Eeva Kemppi määrittelisit nämä käsitteet, voiko niiden väliin laittaa yhtäsuuruusmerkin?

Heinä Mäki: Arvo "AKA" Täppinen, hierarkiattomuuden ja kollektiivisuuden kysymys prosessissa liittyvät usein toisiinsa, mutta eivät tietenkään ole sama asia. Toki ns. "perinteistä" mallia muistuttava prosessi, johon Tio Korpela viittaa voi pyrkiä tuotantojen hierarkiattomuuteen esimerkiksi niin, että jokainen osallistuu ryhmän tasaveroisena jäsenenä yhteisen teoksen luomiseen omalta tontiltaan käsin, mutta jokainen voi tehdä ehdotuksia myös yli oman roolin vastuualuerajojen. Onhan se toki toivottavaa, että jokaisen ideat ja työpanos olisivat yhtä arvokkaita mallissa kuin mallissa.

Lino Liski: Suomisanakirjan mukaan hierarkia = arvoasteikko. Synonyymejä ovat arvojärjestys, nokkimisjärjestys. Emme varmastikaan halua pyrkiä työyhteisöissä siihen, että työkaverit olisivat eriarvoisia, tai että työpaikalla vallitsisi nokkimisjärjestys. Minusta olisi mielekkäämpää puhua työnjaosta. Työnjaon voi järjestää produktiosta riippuen sopivalla tavalla. Vastuualueita voi jakaa mielekkäästi, esim. useampi henkilö, tai vaikka koko työryhmä, vastaa esityskonseptista (yhteisomistajuus) sekä tuotannollisesta työstä. Joidenkin osa-alueiden vastuuta voi olla vaikeampaa jakaa, jos niihin tarvitaan selkeästi tietynlaista teknistä osaamista. Joissakin tapauksissa voi olla hyvä, että nimetty henkilö vastaa kokonaisuudesta ja delegoinnista. Esim. vastaava ohjaaja ja tuottaja.

A-K Meriläinen (ent. Muttilainen): Heinä Mäki Minusta tuo, että jokaisen ideat ja työpanos olisivat yhtä arvokkaita, on aivan oleellisen tärkeä ajatus mallissa kuin mallissa. Jos ryhmän koollekutsujalla on vahva visio jo valmiiksi saattaa kollektiivinen työskentely olla hankalaa. Voiko, Lino Liski, mielestäsi puhua kollektiivisesta työskentelystä, jos työnjako on sellainen, että vastuualueet ovat selkeästi erillään?

YQ Rock: Esiintyjänä koen usein olevani prosessissa viimeinen, jolla on vaikutusvaltaa teoksen lopputuloksen kannalta. Kun tulen harjoituksiin, teos on jo kirjoitettu ja suunniteltu. Minun osaamiseni kääntyy kyllä dramaturgiseen ajatteluun, mutta käytännössä tehdään ohjaajan tai koreografin taidetta ja esiintyjä tulee viimeisenä mukaan. Sama isommissa tuotannoissa ja pienemmissä ryhmissä. Koulussa vielä sai tehdä itsestä käsin, mutta kentällä koreografi koollekutsuu ja sitten tehdään hänen visiotaan.

Lino Liski: YQ Rock kyllä kai kuka tahansa voi olla teoksen koollekutsuja? Esiintyjä tai visuaalinen suunnittelija. Jos sinulla on joku idea teoksesta tai työskentelytavasta, miksi et itse kutsu ryhmää koolle? Kai myös muissa itsenäisissä ryhmissä on mahdollisuus vaikuttaa ja esittää ääneen toiveita? Eihän esiintyjä ole mikään koreografin marionetti? Kyllä teoksen vetovastuussa olevat ihmiset yleensä toivovat osallistumista jokaiselta työryhmän jäseneltä.

A-K Meriläinen (ent. Muttilainen): Palatakseni tämän ketjun aloitukseen, olen myös lukenut siinä mainitun Eeva Kempin esseen Toisissa tiloissa - kollektiivista taidetta. Mielestäni siinä oli erityisen kiinnostavaa kollektiivin pitkäaikainen toiminta. Ryhmä harjoittelee, keksii ja kehittää harjoitteita viikoittaisissa tapaamisissaan. Tällaisen kollektiivin tekemisen tapa on väistämättä syvällisempi kuin uusien ryhmien nopeasti kokoon pantujen produktioiden. Pitkään yhdessä tehneillä ryhmillä ei myöskään toiminta ole välttämättä kollektiivista, jos ei sellaiseen tekotapaan olla erityisesti pyritty ja panostettu.

Eeva Kemppi: Hei mä oon ollut somepaastolla jotain pari viikkoa, kun ensin olin niin kiireessä keskittymistä vaativien Taiteellisen Ajattelun Akatemiassa opiskeluun liittyvien kollektiivisten esseiden kanssa (heh sattumaako, että sielläkin tää kollektiivinen työskentely puhututtaa ;)), että oli pakko rajoittaa kaikkien mahdollisten sovellusten käyttöä ja karsia häiriötekijöitä. Sitten tuli tää korona ja oli pakko pysyä poissa somesta, kun en v a a n m i t e n k ä n kestänyt noita vessapaperimeemejä ja jatkuvaa eri suuntiin kohkaavaa jokenkilönasiantuntijuutta, joka asiasta. Nyt kun töiden takia oli tänne someen taas pakko palata, niin huomasin, että mut oli tögätty Heinä Mäkinen seinällä käytävään keskusteluun, mun joskus aikaa sitten, ehkä viime vuoden puolella, kuitenkin waybackprekorona, kirjoittamasta esseestä. Hauskaa, että tekstistä ja tästä mua kiinnostavasta aiheesta keskustellaan! Uskaltaudun tänne kommentoimaan, vaikka tää on tietysti aina vähän jännittävää ja riskaabelia liittyä omaa kirjoitusta koskevaan keskusteluun ;) Ja se teksti nyt oli sellainen pikaisesti kasattu kirjoitelma ja yritys hahmottaa kollektiiviseen työskentelyyn liittyviä seikkoja yhden tapausesimerkin kautta, ei mikään syvällisesti pohdittu essee aiheesta. Mutta jostain on lähdettävä liikkeelle, että päästään keskustelemaan. Nää on mulle itsellenikin asioita, jotka ovat koko ajan pohdinnan alla ja omatkin näkemykseni muotoutuvat ja muuntuvat jatkuvasti. Mutta mahtavaa, että aiheesta keskustellaan! Tuntuu, että toi kollektiivisuus on ollut taiteen kentällä jonkinlainen vilkkaasti viljelty, jopa trendikäs, jonka alle mahtuu hyvin monenlaista toimintaa, järjestäytymistä, tekemisen tapaa, etiikkaa ja eetosta, eikä sitä olla kauheasti vielä keskusteluissa avattu, että mitä sillä tarkoitetaan, saatikka esimerkiksi sen suhdetta yhteisöllisyyteen tai hierarkioiden purkuun. Mua kiinnosti kollektiivisessä tekemisessä erityisesti tuo jaettu tekijyys ja teoksen yhteisomistajuus, että mitä se tarkoittaa ihan käytännössä, ja mitä se voisi parhaimmillaan (tai pahimmillaan) tarkoittaa. En ehdi nyt lukea koko tätä keskustelua ja syventyä tähän tarkemmin, mutta hauskaa, että kirjoitukseni on herättänyt keskustelua. Mä koitan palata joskus myöhemmin.

Eeva Kemppi: Arvo "AKA" Täppinen kysyt miten mä määrittelen hierarkiattomuuden ja kollektiivisuuden ja näenkö ne synonyymeina. Näiden käsitteiden nostaminen esiin oli hyvä poiminta ja hyvä näkökulma avata, mitä kollektiivisuudella ylipäänsä tarkoitetaan. Tossa olikin jo syntynyt kiinnostavaa keskustelua tästä. Mä en myöskään näe, että ne tarkoittaisivat samaa asiaa asiaa tai edes ilmenisivät välttämättä samaan aikaan tai samoissa prosesseissa. Kollektiivinen prosessi voi varmasti joskus olla hyvinkin hierarkkinen ja tarkkaan työnjakoon perustuva prosessi ei puolestaan välttämättä ole hierarkkinen, jos siis hierarkkisuuella tarkoitetaan jonkinlaisen arvojärjestyksen noudattamista ja portaittaista rakennetta.

Kollektiivisuuden määrittäminen kattavasti on haastavaa, ellei mahdollonta, mutta käsitteenä se mun mielestä lähenee enemmän yhteisöllisyyttä ja jaettua kuin hierarkian puutetta. Tuossa kirjoituksessani nostin esiin kollektiivisuuden yhteisomistajuutena, joka on historiallinen ja poliittinen termi, mutta uskon, että taiteen kentälle tuotuna tämä yhteisomistajuuden ajatus voi avata kiinnostavia näkökulmia, ei pelkästään koskien työtapoja, vaan juurikin suhteessa taideteoksen omistajuuteen, tekijyyteen ja taiteilijuuteen ylipäänsä.

Itse en myöskään ajattele, että kollektiivisuus tarkoittaisi välttämättä luopumista työnjaosta, vastuualueista tai edes sovitusta päätäntävällästä. Minusta kollektiivisuus ei automaattisesti ole kaikesta yhdessä päättämistä, vaan ennemminkin tuota jo aikaisemmin hahmottelemani yhteistä ilmapiiriä

ja jaettua maastoa ja jaettua omistajuutta. Olisi kiinnostaa jatkaa keskustelua täällä somessa ja muilla foorumeilla, mutta nyt alkaa tää yö kääntyä pikkutunneille, niin on pakko lopettaa. Luvunkinä voisin mainita Suomen Arvostelijain liiton juuri julkaistun juhla-kirjan Kritiikin ääniä, jonka teemana on mm. yhteisöllisyys. Kirjan artikkeleissa nostetaan esiin erilaisia yhteisöjä niin taiteessa, yleisöissä kuin kriitikoidenkin piirissä. En ole itsekään vielä ehtinyt perehtyä teokseen kunnolla, mutta joissakin kirjan artikkeleissa käsitellyt teemat avaavat tätä kollektiivisuuden käsitettä kiinnostavalla tavalla. Jatketaan keskustelua täällä ja muualla! *

KESKUSTELUA *taiteellisen ajattelun akatemista*

Hyvät taalaiset kollegat, kiitos lähettämistänne kollektiivisista esseistä. Olen ne ilolla ja taas lisää oppineena lukenut, sekä Sasua ja Pepiä – pariinkin otteeseen – kuunnellut. Ajattelin vastata niihin kirjoittamalla oman esseen, kollektiivisesti teille kaikille. Esseenne ovat kaikki olleet keskustelevia, joten jatkan keskustelua. Käytän tämän esseen materiaalina jonkin verran vanhoja tekstejäni pohjana, täydennän ja kommentoin osittain niiden avulla teidän tekstejänne. Se selityksenä ja perusteluna sille, että tämä essee voi tuntua aika pitkältä – kaikkea en nyt ole kirjoittanut. Kehotan teitä myös tutustumaan toistenne teksteihin. Hienoa pohdintaa, kysymyksiä, mielipiteitä ja väitteitä. Per, Sofia ja Maria ovat kirjoittaneet esseensä ruotsiksi. Reagoin kuitenkin heidän nostamaan aiheeseen, näyttelijän koulutus venäläisessä ortodoksi - stanislavskilaisessa (minun määritelmäni ja käsite) opetuksessa, tässä suomeksi. Aloitankin heidän aiheellansa, onhan se oma taustani, koulutukseni ja tohtorintutkimukseni aihe – kaiken lähtökohta ja perusta: näyttelijä, esiintyjä, artisti.

LÄSNÄOLOSTA JA NÄYTTÄLEMISESTÄ

Perinteinen näyttelijän roolityö on niin haastavaa, että sitä ei monen valistuneen käsityksen mukaan ollenkaan pidä tehdä, ei suorittaa, ei opetella, ei osata. Näyttelijän koulutukseen liitetään helposti käsite poisoppiminen. Näyttelijälle sanotaan usein, että ”älä näyttele” tai ”älä esitä”. Se on sinänsä käsittämätöntä, groteskia. Kenellekään muulle taiteen harjoittajalle ei sanota, että ”älä maalaa”, ”älä tanssi”, ”älä sävellä ja soita”, ”älä kirjoita”, ”älä ohjaa”, ”älä jongleeraa”, ”älä temppuile, taiteile, piirrä, laula, valaise, editoi, suunnittele”... ”Älä ilmaiseksi!” Tällä näyttelemisen kieltämisellä pyritään, käsittäakseni, teennäisyyden karsimiseen. Vaatimus ja tavoite on yhä ja yhtä käsittämätön, sillä mistä muusta näyttelemisessä on kyse kuin teennäisyydestä. Nykysuomen sanakirja määrittelee teennäisyyden ”keinotekoiseksi”, ”tekemällä tehdyksi” eli ”teko-” -joksikin. Mitä muuta voi olla se, kun ihminen esittää jotakuta fiktiivistä henkilöä tai hahmoa yleisön edessä, kuin teennäistä, fiktiota, illuusion luomista, tekemällä tehtyä huijausta?

Toki ”älä näyttele” kehotuksella pyritään poistamaan maneereja, ihmisten näyttelemiseen asettuneita käsityksiä roolityöstä. Näyttelijän haluttaisiin, ”näyttelemisen” sijaan, olevan roolityössään luonnollinen, luonteva, jollakin tavalla aitoa ja ”oma itsensä”. Vaatimus on absurdi, mikäli tarkoitamme aidolla aidosti aitoa. Toisaalta emme ole tekemisissä mitenkään uuden, tai esimerkiksi Stanislavskin vaikutuksesta syntyneen, ilmiön kanssa. Vanhin näyttelijään viittaava termi on varhaiskreikkalainen *hypokrinetai*, joka tarkoittaa ”kuorolle vastaajaa”. Sana on käytössä yhä niin englannin kielessä, kuin latinalaisissa kielissä että myös kreikan kielessä, mutta halventavassa merkityksessä tarkoittaen ”tekopyhää”, ”hurskastelijaa”, ”silmänpalvojaa”. Näyttelijän ammatti ja tehtävän ydin on vuosituhansien ajan kääntynyt stigmaksi, jolloin on luonnollista, että siitä halutaan eroon. Tästä seuraa, että näyttelijää kehoitetaan olemaan näyttelemättä, esittämättä – siis itse asiassa ammattiin harjoittamatta. Tämä on minusta mielenkiintoista.

Yleensä ”älä näyttele” vaatimus korjaantuu, oman kokemuksen mukaan, sillä, että yksinkertaisesti näyttelee paremmin. Ei sillä, että näyttelee vähemmän vaan päinvastoin sillä, että *näyttelee enemmän*. Näin minä aikoinaan ryhdyin ratkomaan näitä joidenkin ohjaajien ja kouluttajien typeriä ohjeita, ehdotuksia ja palautetta, mitään heille sanomatta, paljastamatta menetelmäni. Palaute oli sitten usein, että ”no niin, nyt se on (luonnollisempaa, luontevampaa) aidompaa, kun et enää esitä”. Turha siinä oli yrittää väittää, että minä itse asiassa tässä keskityn juuri esittämiseen, sillä se on mun duunia.

Per, Maria ja Sofia käsittelevät aika paljon tätä kysymystä esseessään. Keskustelu muun muassa kumpuaa heidän koulutuksessaan käytetystä Stanislavskin lanseeraamasta käsitteestä ”annetut olosuhteet”, siis ne, jotka draama määrittää eli ”antaa”. Nämä olosuhteet ovat ne draaman ja fiktion puitteet, joissa näyttelijän roolihenkilö toimii ja vaikuttaa ja koska, varsinkin Stanislavskiin usein liitettynä, kyseessä on tyyllilajina realismi, on näyttelijäntyönkin oltava realistista. Tässä kohtaa menee liian helposti puurot ja vellit sekaisin. Realismi sekoitetaan aitoon. Realismi on tyyllisuunta, jonka mukaan *asioita pyritään kuvaamaan sellaisina kuin ne elämässä ovat*. Mutta siis kuvaamaan, ei olemaan! Tai voimme jopa sanoa, että olemaan, mutta olemaan *kuin* ne elämässä ovat. Sotkeudumme tässä helposti siihen representaation monitulunkintaiseen vyyhteen, jota olemme nyt keväällä käyneet. Välttääksemme siihen suohon uppoamista, voimme tässä yhteydessä todeta lyhyesti, että jo Gogol kysyi, miten käy muo-

tokuvan, jos nenä leikataan pois ja se korvataan aidolla? Nenähän on taatusti aito, mutta maalaus pilalla. Ja Stanislavski kyllä tunsi gogolinsa.

Näistä ”annetuissa olosuhteissa” työskentelystä, kirjoittaa Per:

Jag upplevde att gjorde mej inåtvänd och självmedveten, att jag fastnade i mina egna tankar. Jag upplevde också att fokuset på de givna omständigheterna fick mej att missa saker som hände i den konkreta situationen mellan min motspelare, att jag missade saker som hen gjorde.

ja Sofia jatkaa:

Jag har absolut samma upplevelse, även om jag ser de givna omständigheterna och den konkreta situationen ibland som svåra att skilja. I värsta fall började man ”presteras” de givna omständigheterna och skådespela närvaro istället för att helt enkelt närvara.

Jolloin minä neuvoisin, jos valinta on tehtävä, enneminkin *skådespelaman närvaroa* kuin *helt enkelt närvarata*. Läsnäolo näyttämöllä, tilanteessa oleminen, on haastava kysymys. Kirjoitin siitä pitkän kappaleen omassa väitöksessäni halussani hahmottaa asiaa, tutkiessani ja yrityksessäni artikuloida, mistä siinä on kysymys nimenomaan näyttelijäntaiteesta. Lyhyesti voisi tässä yhteydessä todeta, että asian ja tilanteen aktiivinen ratkaiseminen, eli minun käsitykseni mukaan *skådespelaminen* on vastuun ottamista, taiteellisen työn tekemistä, kun *helt enkelt närvara*, on usein yritystä luovuttaa tilanne jonkun epämääräisen, ei hallittavan impulssin, inspiraation, improvisaation, hengen varaan. Useinhan nämä *helt enkelt närvara* ja *skådespelaminen* ovat yhteneväisiä, eli asia ei ole sinänsä binaari, mutta sen ajattelu ja mieltäminen on, kuten Sofian esimerkistäkin voi lukea.

Eikä hallinta ja tietoinen tekeminen ja oleminen ole mikään yksiselitteinen kysymys ja kaava.

Olen väitöksessäni myös tulkinnut uusiksi, niin sanotusti päivittänyt, joitakin Stanislavskin keskeisimpiä käsitteitä. Luen itse Stanislavskia siten, että hän koko ajan päivitti omaa ajatteluaan ja koska hän ei enää voi sitä tehdä, on minusta perusteltua, että muut tekevät sen. Se on minusta hänen perintönsä oikeanlaista jatkamista enneminkin kuin juhllainen kaavojen ja järjestelmän toisto.

Stanislavskin käsite ”*Annetut olosuhteet*” voisi olla hyvä vaihtaa esimerkiksi käsitteeseen ”*Toiminnalliset ja itse laaditut olosuhteet*”. Itseohjautuva näyttelijä ei voi vapautetusti toimia ”*kirjailijan antamissa olosuhteista*”, kuten Stanislavski ehdottaa. Tämän kaltainen hierarkkinen rakennelma ei enää ole mielekäs lähtökohta. *Olosuhteet on luotava itse*. Ja näihin itse luotuihin olosuhteisiin, jo niiden luomisesta lähtien, vaikuttavat tietenkin kaikki ne tekijät, jotka Stanislavski luettelee. Näissä olosuhteissa ja näiden tekijöiden kanssa on toimittava vastuullisesti, tasa-arvoisesti, esitystä ja yhteistä tavoitetta palvellen. Tämän oppiminen on vaativaa. Vapauden, vastuun ja velvollisuuden omaksuminen ja ymmärtäminen ei ole helppoa.

Toinen käsite on kuuluisa ”*maaginen JOS*”. Ehdotukseni on, että se olisi tänään ”*maaginen KUN*”. Näyttämöllinen tilanne muuttuu itselleni paljon läsnä olevammaksi, kun kysyn: ”*Mitä minun pitää tehdä nyt, KUN olen tässä tilanteessa, jossa juuri nyt olen?*” Se on mielestäni perustavampi kysymys ja pyrkii aktiivisesti ratkaisemaan näyttämöllä olemisen ja toiminnan riippu-

matta roolista tai sen ”*puuttumisesta*”, riippumatta esityksestä ja sen muodosta tai tyylilajista.

Kristiina Revon kääntämässä ja toimittamassa, ansiokkaassa *Näyttelijän työ* -kirjassa on sivuilla 414–415 kaksi kaaviota. Toisessa on yhtenäinen nuolirivistö: *Läpikulkeva toiminta*, matkalla kohti Päätehtävää. Toisessa nuolet sojottavat eri suuntiin eikä Päätehtävästä ole tietoaakaan. Stanislavskin mukaan Päätehtävä määrittelee näyttelijän (ja roolin) *Läpikulkevan toiminnan*. Hän jatkaa, että ilman Päätehtävää ”*läpikulkeva toiminta on hävinnyt, näytelmä hajonnut Palasiksi, jotka vievät eri suuntiin, ja jokainen sen osista joutuu elämään omillaan, kokonaisuuden ulkopuolella*”. Stanislavskin mukaan näyttelijä on hakoteillä, kun nuolet sojottavat tuolla tavalla sinne tänne.

Per kirjoittaa aivan oikein:

Det är en metod som lämpar sig för den typen av pjäser där karaktärernas potentiella handlingar kan läsas ut av texten.

Itse olen ajatellut, että nuoliviidakko on oiva kaavio näyttelijälle nykyesityksen dramaturgiselta asetelmalta: eri puolelle vievät palaset, jotka joutuvat elämään omillaan, mutta ovat jossakin suhteessa toisiinsa. Olen omassa työssäni myös yrittänyt näytellä perinteisessä draamassa niin, että roolihenkilölläni on joku läpikulkeva toiminta ja minulla, hänen näyttelijällään, on joku ihan muu, usein palasiksi hajonnut näytelmä. Tilanne, se läsnäolo, on käsinkosketeltava, kun käy tekijänä tämän kaltaista vuoropuhelua teoksensa kanssa – ja samalla siinä on käytävä vuoropuhelua kaikkien niiden muiden tekijöiden, vastaanäyttelijöiden ja yleisön, kanssa.

KUINKA PITÄÄ LIIKETTA YLLÄ

Mulla kesti 20 vuotta saada tohtorintutkinto aikaan. Haasteita oli monia ja jossakin vaiheessa luovutin useaksi vuodeksi. Yksi vaikeimmista kysymyksistä oli tämä, mitä nytkin teen: kirjoittaminen. Miten kirjoittaa taiteesta, taiteellisesta toiminnasta, ruumiillisesta kokemuksesta, läsnäolosta. Marlon, Katriina ja Salla käsittelevät kirjoittamista ja ruumiillisuutta mielenkiintoisella, jopa ruumiillisella tavalla, omassa esseessään:

*Ruumis upottaa tekstin
lihaansa ja kiertää
kehollisuuden siihen,
kuvitella tarinoita, jotka
saavat ruumiinnesteet
vuotamaan. Miten teksti,
sanat ovatkaan syvällä
meissä. Miten voisin
kirjoittaa omasta
ruumiillisuudestani käsin*

Itse tuskailin 90-luvun lopulla yrityksessäni löytää tulo- ja näkökulmaa taiteelliseen tutkimukseen. Kirjoitin aikoinaan pitkän artikkelin, *Miten olen taiteen tutkimuksessa*, jonka avulla yritin ratkaista tätä kysymystä. Käytin artikkelissani

maiseman metaforaa kokonaisvaltaisesta olemisesta, näyttelijäntyöstä ja taiteellisesta toiminnasta. Tässä pidempi lainaus siitä:

Kun reflektio on aina pysäytetty, tai vähintäänkin hidastettu kuva maisemasta, on prosessin kuvaus aina inkongruentti ja siksi viime kädessä vailla mieltä ja lunastusta. Varsinkin taiteen tutkimuksessa tämä on hävytöntä. Kuka on vienyt ja milloin sillan, joka yhdistää taiteen ja tutkimuksen? Sillä: jokainen taiteellinen akti on toisaalta juuri taiteen tutkimusta. Miten meidän taiteen tutkijoiden sitten pitäisi menetellä? Koska maisema ei piirry, prosessi ei välity - ja jatku, kuvauksen ja reflektion avulla, niin miten välittää lukijalle tämä hetki, tämä nyt-hetki, tämä, jossa tätä kirjoitan, ja jossa maiseman ääretön nopeus on niin huikaiseva, että pelkään sen katoavan (koska pelkään sen juuri nyt pysähtyvän) millä hetkellä hyvänsä?

Taide, ja tässä tapauksessa se olisi kirjallisuus, kykenisi pysäyttämään kuvan pysäyttämättä sitä: "Taide haluaa luoda äärellistä joka palauttaa äärettömän: se piirtää komposition tason, joka vuorostaan esteettisten kuvien toiminnan välityksellä sisältää monumentteja eli aistimussommitelmia", sanovat Deleuze ja Guattari ja jatkavat, "Filosofia kuitenkin haluaa pelastaa äärettömän antaakseen sille konsistenssin: se piirtää immanenssin tason, joka käsitteellisten henkilöiden toiminnan kautta sisältää äärettömiin tapahtumia eli konsistentteja käsitteitä. Taiteella on siis, Deleuzen ja Guattarin mukaan, kyky kuvata maisema, niin että se kokemuksena välittyy. Filosofia taas on maisemassa.

Voin siis valita, joko siirtymällä kaunokirjallisuuden alueelle ja yrittää esimerkiksi runouden tai näytelmän keinoin välittää tämä voimakas kokemus taiteesta, luovuudesta, teatterista ja erityisesti näyttelijän ja katsojan/ohjaajan suhteesta, jonka vallassa, tämän tutkimuksen, sen luoman maiseman, johdosta olen. Mutta se ei onnistuisi minulta!

Voin myös pitäytyä tässä filosofisessa tyyliissäni, joka pyrkii välttämään suoraa kuvausta, reflektiota, ja enneminkin pyrkii kuvaamaan ja olemaan ajattelua: "Immanenssin taso ei ole ajateltu eikä edes ajateltavissa oleva käsite, vaan ajattelun kuva, kuva siitä mitä tarkoittaa ajatella, käyttää ajattelua, suunnautua siinä... Se ei ole menetelmä, sillä menetelmissä on aina perimmiltään kyse käsitteistä ja ne edellyttävät tämän kuvan. [- -] Ajattelu vaatii 'vain' liikettä, jota voidaan jatkaa äärettömästi: se valitsee liikettä äärettömiin tai äärettömän liikettä. Siitä ja vain siitä muodostuu ajattelun kuva. [- -]..., mutta immanenssin tasolla olemme absoluuttisessa horisontissa aina ja jo. Mutta silloin olisi aivan ilmeisenä vaarana kadottaa kosketus niihin reaalisiin kokemuksiin, toimintaan ja tapahtumiin, jopa tuloksiin, joiden varassa koko tutkimus lepää, jotka muodostavat sen perustan ja jossa liike jatkuu.

Kolmas vaihtoehto on referenssi, jonka tieteellinen jargon piirtää. Se kertoisi asiantilat ja koordinaattien tason niin tarkkaan kuin ne vain voisi - ja mielekästä olisi - tämän tyyppisessä laadullisessa ja empiirisessä tutkimuksessa havainnollistaa. Mutta sen suhteen olen kyllä jo autuaasti menettänyt pelini jättämällä pelimerkkini merkitsemättä riittävän ajoissa ja riittävästi merkinnöillä. Tai vaikka pelimerkkini kelpaisivatkin, olisi pelipöytä väärä.

Kysymys, jonka edessä seison, kuului, miten välittää tämä hetki, tämä kokemus, jonka vallassa olen? Ainoa mahdollisuus tuntuisi olevan liike, joka jatkuu. Yrittää olla pysäyttämättä prosessia, yrittää pitää tuntematonta läsnä, kirjoittaa, ei maisemasta, vaan maisemassa. Yrittää piirtää komposition taso, joka pitää sisällään niin voimakkaan immanenssin tason, että sillä on mahdollisuus leikata lukijan maisemaan. Että lukijalla olisi mahdollisuus

omaa maisemaan, omaan kokemukseen, koska "transendentti ei kuitenkaan periaatteessa ole koettavissa.

Kuten huomaatte, oli kysymys haastava. Päädyin runsaat kymmenen vuotta myöhemmin kirjoittamaan viisisataa sivuisen kirjan teosta osana taiteellista tohtorintutkimusta. En nimittänyt sitä väitöstutkimukseksi vaan juuri taiteelliseksi osaksi.

Salla, Marlon ja Katriina toteavat esseessään aivan oikein:

ruumiillisessa kokemisessa tosi-epätosi-fiktio-fakta, on jo lähtökohtaisesti sekaisin.

Tätä yritin tavoitella.

Ruumis on ihminen on ruumis.

Ruumis ihmisen työkalu, mitä tahansa ihminen työkseen tekeekään.

Ruumis on ihmisen ihminen.

Itselleni on ruumis ollut keskeinen tutkimuksen kohde. Ajattelen, että ruumiini ajattelee, että toiminta, ruumiillinen toiminta, on ajattelua, on yhtä.

Ruumis on mieli.

Voisin kuitenkin ajatella (sic!) jakavani kartesiolaisittain kahteen osaan – usein meille ihmisille asioiden käsittely on helpompaa, kun käsitteellistämme ja sanallistamme ne – siis tekevänä jaon: ratio ja keho. Ja että tämän jaon mukaan "järkeily" olisi eristettävissä kehollisesta toiminnasta. Tämä on itse asiassa semantiikkaa, sen avulla ja seurauksena jotkut asiat kirkastuvat ja samalla taas hämärtyvät. Semantiikalla on sen kaltainen ominaisuus.

Tutkimustyöni kirjallisessa osassa yritin hahmottaa, mitä meille länsimaisille ihmisille oikein on tapahtunut? Milloin ja miksi? Miksi olemme niin irtaantuneita, irti kaikesta? Syytämme helposti kristinusko ja kirkkoa, mutta syytöstehdas löytyy kyllä jo aikaa ennen helluntaita ja Paavalin lähetystyötä. Rooman katolinen piispa, Paaviksi kutsuttu, joka siis käytännössä tuli korvaamaan Rooman valtakunnan keisarin, vain saattoi loppuun sen, mikä jo oli muun muassa filosofi Platonin agendalla yli neljäsataa vuotta aikaisemmin.

Ajan henki (kirjaimellisesti) ja tahtotila oli Rooman valtakunnassa voimakas ajanlaskumme alun aikana, jolloin suosioon oli noussut stoalainen maailmankatsomus. Sen juuret ovat myös kreikkalaisessa filosofiasa. Filosofinen rationaalisuus yhdistyy stoalaiseen mielenhallintaan, siis ruumiin kieltämiseen hengen voimalla. Filosofit Simone Weil huomauttaa, että stoalaisuus ja kristinusko ovat "ajatuksina kaksoset". Hänen mukaansa roomalaiset vain korvasivat "rakkauden tunteettomuudella, jonka pohjana on ylpeys". Itse kolminaisuuden, *logoksen* ja *pneuman* nimetkin on lainattu stoalaisesta sanastosta.

Tunnettu roomalainen keisari Marcus Aurelius, jonka patsas vieläkin komeilee Michelangelon suunnittelemana Capitoliumin aukiolla Roomassa, oli tunnettu stoalainen. Hän kirjoitti teoksessaan *Itselleni*:

Kalaherkkujen ja sen sellaisten ruokien keskellä voi muodostaa vaikutelman, että tämä tässä on kalan kuollut ruumis, tämä taas on linnun tai sianporsaan kuollut ruumis; ja edelleen, että falernolainen viini on vain rypälemehua ja purppurainen vaate on vain lampaan karvaa, joka on kastettu kotilon vereen; tai yhdynnästä, että se on vain sisuskalujen hankaamista ja liman erittämistä

tietyn kouristuksen kera. Nämä vaikutelmat saavuttavat asiat sellaisinaan ja tunkeutuvat niiden lävitse, niin että voit nähdä, millaisia ne oikein ovat.

Ja niin Marcus Aurelius näki asiat sellaisina kuin ne *oikein olivat*, luoden näin perustaa ihmisen erillisyydelle häntä ympäröivästä maailmasta. Ruumis ja sen aistit olivat tällä tavoin, Aureliuksen mukaan, jumalhengelle (hän ei tässä viittaa Kristinuskon jumalaan) kuuliaisia ja johtosielun hallinnan alaisia. Ja näin ruumiista erillinen henki tuli ravituksi, ja Marcus iloitsi:

Siksi tunteista vapaa ymmärrys on linnavuori.

Samoihin aikoihin, ajanlaskumme alun molemmin puolin, vaikutti myös runoilija Catullus. Hänen suhtautumisensa ruumiin läsnäoloon ja toimintoihin oli hieman erilainen:

*Kulta Ipstillä,
käskisit käymään,
iloni ja aarteeni ja rikkauteni.
Sitten kun tulen,
jätä ovi rakoselle
äläkä saa päähäsi
juosta kaupungille.
Odota huoneessa
yhdeksää yhdyntää
peräjälkeen taukoamatta.
Taidankin lähteä tästä liikkeelle heti.
On vittumaista makailla,
kun kyrpä seisoo
kuin mikäkin tanko.*

Lopulta Rooman valtionuskonnoksi noussut Kristinuskok julisti ruumiin viralliseksi pannaan. Pannaan julistus oli huomattavan kattava, osui pahasti muun muassa sirkukseen. Kirjoitin siitä:

Kansanjuhla, karnevaali, jota ei enää ollut, oli ohi. Ruumis oli pannajulistettu. Nauru oli pannajulistettu. Elehtiminen, tanssi, akrobatia ja erityisesti jongleeraus, jolloin kädet kävivät kuin Luciferilla, oli pannajulistettu. Itsensä koristaminen, kasvojen maalaaminen ja naamanvääntö oli pannajulistettu. Alastomuus ja seksi oli pannajulistettu. Eritteet, kuten veri, sperma ja hiki oli pannajulistettu, kyynelten panna vaihteli äärilaidasta toiseen. Teatteri, esiintyminen ja amfiteatterit, urheilu ja urheiluareenat sekä yleinen kylpylätoiminta katosivat tyystin. Ruumiillisina ne olivat pannajulistettuja. Värikkäät vaatteet, runsaat ateriat, syöminen ja juominen, ylipäänsä iloinen seurustelu - säädyttömyyttä käyttäytymistä - oli pannajulistettu. Raha oli pannajulistettu. Unet, jotka viekoittelivat puolustuskyvyttöni ihmistä, olivat pannajulistettuja. Ruumis oli sielun vankila, sen epäpuhdas ja vain tilapäinen tyssija. Ruumis piti suojata. Siihen ei saanut päästä mitään tai ketään vierasta eikä siellä olevia perkeleellisiä voimia saanut päästä ulos vaan ne piti pitää suitsissa. Ruumiin aukot, mistä pääsi sisään ja ulos, olivat tästä syystä erityisen huomion kohteena. Filosofi ja teologi Hugues de Saint-Victor (1096–1141) korostaa, että ihmisessä on yhdeksän aukko, joilla hän pitää terveytensä ja ruumiinnestensä tasapainossa. Ruumiinnesteitä oli, kuten perusaineita (ilma, vesi, maa ja

tuli), neljä. Lääketieteen isän Hippokrateen mukaan nämä olivat: musta sappi (kr. khole), lima (kr. flegma), keltainen sappi (kr. khole) ja veri (kr. sanquis).

de Saint-Victorin yhdeksän ruumiinaukkoa muodostavat kauniin symmetrisen kokonaisuuden, millä oli suuri merkitys keskiajalla. Yhdeksän on ensinnäkin kolmella, pyhällä luvulla, jaollinen. Yhdeksän on Ptolemaioksen mukaisen maailmankaikkeuden taivaan kehien lukumäärä, joten yhdeksän on Infernon piirien lukumäärä Danten Jumalaisessa näytelmässä. Ptolemaioksen mukaan maata kiertävät taivaan kehät ovat Kuu, Merkurius, Venus, Aurinko, Mars, Jupiter, Saturnus, kiintotähdet ja yhdeksäntenä aristoteelinen ”Kaiken liikuttaja”, ”Alkusyy”. Näin on yhdeksän aukkoinen ihminen täydellinen mikrokosmos. On syytä huomauttaa, että tämä täydellinen mikrokosmos on mies. Neitsyt on tästä miesihmisestä seuraava koska neitsyellä on myös nämä yhdeksän aukkoa. Neitsyytensä menettänyt nainen on antanut puhkaista itseensä yhden aukon lisää, josta Perkele pääsee häneen helposti luikahtamaan. Nainen ja hänen kymmenen aukkoansa ovat perkeleellisiä.

Dante Alighieri kuitenkin yllättää meidät. Ennen kuin hän, Vergiliuksen asiantuntevassa opastuksessa, jatkaa matkaansa selviytyttyään hornan huuruista eli Perkeleen perseenreiästä ja aloittaa kapuamisensa Purgatorio vuorta ylös, on vakaa valtiomies Cato toivottamassa herrat tervetulleiksi Kiirastuleen. Vahtimestari Caton vartioima porstua on Kiirastulen ensimmäinen vaihe. Tämän jälkeen Dante saa tuntea kathartisia, puhdistavia, tunnon tuskia. Se on toinen vaihe. Vasta näiden kahden erillisen vaiheen jälkeen alkaa kiipeäminen seitsemän kuolemansynnin (ylpeys, kateus, viha, laiskuus, ahneus, ylensyönti, himo) muodostaman tason kautta kohti Eedeniä. Kaksi prologia ja seitsemän kuolemansyntiä antaa meille pyhän luvun yhdeksän. Mutta Purgatorio vuoren huipulla on vielä - osana Kiirastulta - Eeden, joka ei siis ole Dantelle Paratiisi vaan sen ”maallinen” muoto. Tämä antaa Kiirastulen piirien lopulliseksi luvuksi kymmenen. Myös Jumalaisen näytelmän viimeiseen osaan, Paratiisiin, Dante lisää, sen ptolemaiolaiseen yhdeksään kehään kymmenenneksi ja viimeiseksi piiriksi Eempeummin, tulikehän, tulitaivaan, joka on Jumalan ja enkelten asuin-sija. Helvetin yhdeksän piirin jälkeen on kymmenen se luku, jolla Dante operoi. Luvuilla oli keskiajalla valtava merkitys. Ei voi olla sattuma, että Dante käyttää lukua kymmenen. Mutta niin on myös nainen hänen oppaansa siinä vaiheessa, kun hän saapuu pyhien ja olennaisten asioiden äärelle:

*”Madonna, tarpeheni
te hyvin tunnette ja niihin avun.”*

*Hän mulle: ”Tahdon, että pelkos ynnä
häpeäs poistat, etkä enää puhu
minulle lailla miehen uneksivan.*

Vastaa Beatrice Dantelle heidän kohdatessa vuoren huipulla, Eedenissä. Sieltä matkaa jatkuu Paratiisiin.

MAISEMASSA OLEMINEN, LAPSUUS, KOKEMUS, KEHOLLISUUS JA IRTAANTUMINEN – USKO

Salla, Marlon ja Katriina liittyvät ruumiillisuuden kokemuksen vahvasti lapsuuden ikaikaisesti jääviin jälkiin:

*Siis lapsuudesta jäävät
lauseet, jotka painautuvat
mieleen ja niihin ruumiin
kohtiin ja tuntuu
paikallinen paine tai ehkä
alipaine - kuin tietyt
kohdat kutistuisivat ja
kohtia ympäröivät kohdat
joutuisivat venymään
kutistuvien kohtien
ympäri, jotta mikään ei
repeäisi rikki... Ruumiin
kieli ja muisti...*

Edellä kuvaamani *maiseman* metaforan olin lainannut Lastenpsykiatri Daniel N. Sterniltä. Hän tosin käyttää käsitettä *sää* ja *säämaisema*. *Maiseman* käsite pyrki samanaikaisesti sisällyttämään sekä hyvin fyysisen ja konkreettisen minä-preesensin, että abstraktin, mieleen, ajatteluun ja tunteisiin kietoutuneen läsnä olemisen tavan. Musiikki asettuu myös erityiseksi asiaksi tässä kuvassa. Sternin kuvauksessa on kysymys yrityksestä palauttaa – edes häivähdys – varhaislapsuudessa vallitsevasta ei-reflektioivasta ja ei-rajaavasta maailmassa olemisesta:

Kuvitelkaamme nyt, että sää olisi ainoa ilmaisukeino. Kuvitelkaamme että tuolit, seinät, valo ja ihmiset muodostaisivat kaikki yhdessä säämaiseman: jonkin erityisen päivän tai yön hetken, sen omalaatuisen voiman ja tunnelman, joka syntyisi senhetkisestä valon, tuulen ja lämpötilan yhdistelmästä. [- -] Ja lopuksi ettei olisi mitään sinua sään ulkopuolella katselemassa sitä. Sinäkin olet osa tuota säämaisemaa. [- -] Aikuisilla sisäisen ja ulkoisen välinen raja häviää vain hetkittäin. Pikkulapsilla se on lähes jatkuvasti hävinnyt. Ihmismielen säämaisema on aina kappale alati liikkeessä olevia tunteita. Se ei ole staattinen kuin valokuva. Sillä on kestonsa, kuten soinnulla tai useilla nuoteilla tai kokonaisella säkeellä.

Henni, Mikko ja Laura T. käsittelevät esseessään tätä samaa aihetta. Samoin siitä kirjoittavat myös Maurice Merleau-Ponty ja Juhani Pallasmaa, joihin Laura myös viittaa. Laura kirjoittaa arkkitehtuurista:

Suunnittelussa ihmisruumista käsitellään usein mitattavana objektina, jota tarkastellaan ulkoapäin. Luonnontieteellistä, objektiivista kehoikäsiä vahvistaa nykyaikana käytettävät digitaaliset suunnittelutyökalut, tilaa tarkastellaan tietokoneen ruudulta lintuperspektiivistä. Mallinnuskuvat ovat kuitenkin vain kuvia kolmiulotteisuudesta, tilallisuutta on vaikeaa kokea ilman todellista tilallisuutta. Tietokoneen ruudulla tehtävä suunnittelu voimistaa tunnetta tilan hallittavuudesta. Sen sijaan että suunnittelija kokisi olevansa osa maailmaa, hän tarkastelee sitä ulkoapäin.

Edellisessä Lauran kuvauksessa kiteytyy surullisesti koko meidän suhteemme toiseen. Ongelma on äärettömän laaja, monipolvinen ja vaikeasti ratkaistava. Sitä ei mielestäni voi rajoittaa tai eristää koskemaan vain esimerkiksi ekologista suhdettamme ja kriisiä, vaan se kietoutuu yhteiskuntarakenteisiin, rasismiin, kasvatukseen ja arvoihin ylipäänsä.

Arvot ovatkin tässä keskiössä, jolloin meidän on palattava kysymyksiin uskosta ja uskonnoista. Se, mihin uskomme, on käsittääkseni aina arvopoh-

jamme. Kirjallisuudentutkija Terry Eagleton näkee nykyisen markkinatalouden läpeensä maallisena, relativistisena ja materialistisena. Ja luonnollisesti myös markkinavoimilla on usko: voittoon, tulokseen, hallintaan, teknologiaan, tehoon, suorituskykyyn, paremmuuteen, darwinismiin ja nihilismiin. Kun uskon tehtävä on ohjata meidän toimintaamme, on kapitalismi ja hyveet, joihin se uskoo, ja mihin sen usko meidät johdattaa, määränpäämme, ihanteemme.

Itse ajattelen, että uskomisen johonkin tavoittamattomaan ja samanaikaisesti jo tässä, aivan vieressä ja läsnä olevaan, asettaa meidät suhteeseen. Tämän *suhteen*, tavallaan jonkin äärettömän, välittäminen ja kuvaaminen voisi olla yksi taiteen tehtäviä. Sen aiheita. Ehkä SE aihe, kuten Eagleton hie-man ehdottaa. Taide on, hänen mukaansa, agnostisen aikamme yritys kuvata jumala. Taideteos on selittämätön, itsenäinen ja itseriittoinen. Taide ei kuitenkaan voi ottaa paikkaa uskonnon korvaajana, taide ei voi olla meidän arvo-pohjamme, ja tästä syystä on kulttuuri ja taide ilmiöinä ja yhteiskunnallisina toimijoina, Eagletonin mukaan, ollut viime vuosisatoina erityisen ristiriitaisessa asemassa. Taiteen teokset eivät voi meitä pelastaa, hän jatkaa, ne voivat ainoastaan herkistää meitä aistimaan se, mikä on pelastettava.

The difference between science and theology, as I understand it, is one over whether you see the world as a gift or not; and you cannot resolve this just by inspecting the thing, any more that you can deduce from examining a porcelain vase that it is a wedding present. — Terry Eagleton

Edellä kuvattu usko ja suhde, vuorovaikutus toisen kanssa, toiseen uskominen ja luottaminen, on antautumista jonkun sellaisen varaan, jossa ainoastaan ne, usko ja luottamus, ovat turvanasi. Antaa jonkin olla ja vaikuttaa ja vain vastaanottaa – ja palauttaa. Lira, Noora, Essi, Siljis ja Jukka kirjottavat esseessään *metamodernista*. Käsite ja termi on kohtalaisen uusi. Se pyrkii jollakin tavalla toteuttamaan edellisen kaltaista ihannetta, kohti uusviattomuutta ja uusvilpittömyyttä, kuten he esseessään toteavat. Heidän keskustelunsa *metamodernista* on rakentavaa, analyttistä ja kriittistäkin. Kriittikkiin on syynsä. Meidän idealistiset länsimaiset projektimme ovat kaikki karahtaneet ennen pitkää kiville. *Metamodernia* edelsivät *moderni* ja *postmoderni*. *Moderni* hukui äärimmäiseen positivistiseen uskoonsa, jonka seurauksia on muun muassa tämä ekokatastrofi. *Postmoderni* on entisestään kärjistänyt jo modernin projektiin sisältyneen äärimmäisen nihilismin, kaiken kieltämisen kaiken sallimisen mandaatilla. En tiedä, millä vipuvarrella ja keiden jumalien avulla voisimme rakentaa edes pienen pientä uskoa, toivoa ja luottamusta, tähän *metamodernin* viattomuuteen ja vilpittömyyteen. Tai, kuten Essi, Jukka, Siljis Lira ja Noora kirjoittavat:

Myös “uudeksi vilpittömyydeksi” ja “uudeksi pragmatismiksi” kutsuttu metamodernismi on postmodernismiin kyllästymisestä kumpuava halu poimia postmodernin aikaansaamat sirpaleet maasta ja lähteä rakentamaan niistä jotain järkevää, yhteistä ja toimivaa.

Omaa tulkintaani on, että etuliite ‘uus-’ tulee yksinkertaisesti siitä, että meidän tämän aikakauden ihmisinä tulee tunnistaa itsessämme tavalla tai toisella sisäistynyt *postmoderni nihilismi* ja tietoisina siitä jollain tavalla integroiden se osaksi *metamodernistista* maailmankuvaa rakentaa uudelleen luottamus ns. *modernismin* toiveikkudelle ja tulevaisuudenuskolle. Emme siis yksinkertaisesti voi vain palata viattomiksi ja rehellisiksi, koska *postmodernin* myötä

ne ovat jollain tavalla menettäneet merkityksensä, ennen kuin metamodernien intressien myötä ne halutaan uudelleen rakentaa. Nyt tuntuu, että mä löysin tähän jonkinlaisen tatsin ja voisin vielä kirjoittaa uudemmin liittyen noihin sirkustaiteen opintoihin.

Sirkuksen seurailija: Oon tässä yrittänyt fiilistellä ja hakea, mitä mieltäisin metamoderniksi käsittämästäni sirkustaiteesta. Löysin vastikää kaapin pohjalta 'Circue Trottola' -ryhmän julisteen esityksestä 'Campana', ja esitys täyttää varmaan jossain määrin, ainakin hetkellisesti hengeltään, sosiaalisilta intresseiltään, sirkustaiteelliselta profiililtaan/asenteeltaan metamodernintu- tomerkkejä. Esitys on muodoltaan ikään kuin perinteinen, modernilla tatsilla toteutettu teltassa kiertävä, numeroihin perustuva kokonaisuus livebändillä, mutta ryhmän molemmat, ainoat pääjäsenet ja -esiintyjät ovat sisimmältään erittäin hienopiirteisiä klovneja, jotka nivovat kokonaisuutta jatkumoiksi ja hetkittäin upottavat katsojat sielujensa vangeiksi. Ehkäpä yleisemmin, kiinnos- tavasti suhteessa tuohon edellä tulleeseen naivismiin, tunnustelisin, että...

Ja kauniiksi lopuksi:

...kloverniasta voisi luonnoltaan löytyä sisäsyntyisesti jotain metamodernia.

AJAN KÄYTÖSTÄ, TYÖRYHMISTÄ, TAITEELLISISTA PROSESSEISTA

Keskustelua ajan käytöstä:

Kollektiivinen työtapaa vaatii erilaisen tuotantoraamin kuin perinteinen laitos- teatterimalli! Viiden kuuden viikon harjoituskausi ei riitä yhdessä luomiseen, eikä sen pitäisikään riittää! Perinteisessä mallissahan näytelmäkirjailija kirjoit- taa ensin näytelmän, mihin saattaa mennä vaikka vuosi. Sitten ohjaaja tekee ohjaussuunnitelman ja aloittaa visuaalisen puolen kanssa suunnittelun jo pal- jon ennen harjoitusten alkamista! Näyttelijät opettelevat valmiit repliikit pitkälti ennen harjoitusten alkua jne jne jne! Jos kaikki tämä työmäärä rutataan viiteen viikkoon, niin eihän se ole kohtuullista! Kollektiiviseen työskentelyyn pitäisi luoda kokonaan uusi ajankäytön malli!

Toinen näkökulma samasta asiasta:

Oman kokemukseni mukaan kollektiivinen työskentely, ainakin jos työskennel- lään suhteellisen pienellä porukalla, ei välttämättä vaadi sen enempää aikaa kuin tarkkaan roolitettuihin tai hierarkisemmatkaan prosessit. Työtavat täytyy tietysti suunnitella ja sopia ja aikatauluttaa huolella.

Näkökanta kollektiivisesti valmistuneeseen teokseen:

Olen nähnyt liian monta "kollektiivisesti" tehtyä esitystä, joiden laatu on pal- jon vähemmän kuin tekijöidensä summa. Oman kokemukseni mukaan tämä johtuu siitä, että kollektiivisessa prosessissa kukaan ei pysty olemaan par- haimmillaan, koska aika menee epämääräisyyteen eikä selkeitä valintoja ja linjauksia saada tehtyä. Katsojana olen kokenut usein myötähäpeän sekaista ulkopuolisuutta.

Tämä komppaa edellistä:

Mielestäni hierarkioiden purkaminen ja tekijyyden jakaminen on tervetullutta taiteen kentällä, mutta omat kokemukseni kollektiivisista prosesseista ovat olleet ristiriitaisia. Näennäisesti hierarkiattomissa prosesseissa muodostuu usein hiljaisia hierarkioita, ja ryhmän työskennellessä joku ottaa johtavan roolin ja/tai vastuun kokonaisuudesta. Näitä prosesseja ja valta-asetelmien syntymis- tä sanoitetaan harvoin ääneen.

Keskustelu jatkuu:

Minulle kollektiivisuus ei siis tarkoita, että kaikki tekevät päämäärättömästi kaikkea ja kukaan ei tee päätöksiä, vaan enemmän jaettava ajattelua ja ilmapiiriä ja yhteistä maastoa missä liikutaan. Ja sen maaston löytäminen vaatii aluksi aikaa ja kärsivällisyyttä, mutta voi olla hyvin palkitsevaa ja lopulta tehokastakin prosessin kannalta, kun yhteinen maasto löytyy ja kaikki tekevät samaa teosta ja seisovat teoksen takana, eikä yhden henkilön tai kahden henkilön tarvitse kannatella koko prosessia harteillaan.

Jatkuu:

Minusta olisi mielekkäämpää puhua työnjaosta. Työnjaon voi järjestää produk- tiosta riippuen sopivalla tavalla. Vastuualueita voi jakaa mielekkäästi, esim. useampi henkilö, tai vaikka koko työryhmä, vastaa esityskonseptista (yhteiso- mistajuus) sekä tuotannollisesta työstä. Joidenkin osa-alueiden vastuuta voi olla vaikeampaa jakaa, jos niihin tarvitaan selkeästi tietynlaista teknistä osaa- mista. Joissakin tapauksissa voi olla hyvä, että nimetty henkilö vastaa kokonai- suudesta ja delegoinnista. Esim. vastaava ohjaaja ja tuottaja.

Ja...:

A-K Meriläinen (ent. Mutilainen): Heinä Mäki Minusta tuo, että jokaisen ideat ja työpanos olisivat yhtä arvokkaita, on aivan oleellisen tärkeä ajatus mallissa kuin mallissa. Jos ryhmän koollekutsujalla on vahva visio jo valmiiksi saattaa kollektiiv- inen työskentely olla hankalaa. Voiko, Lino Liski, mielestäsi puhua kollektiivisesta työskentelystä, jos työnjako on sellainen, että vastuualueet ovat selkeästi erillään?

Edellä oleva keskustelu on Onervan, Meri-Maijan, Outin ja Eevan kollektiivises- ta esseestä. Kovin paljon tuohon en osaa lisätä.

Taiteelliset prosessit, esityksen valmistaminen, on kokemukseni mukaan hyvin moninainen ja erityinen kollektiivinen tapahtuma. Jotkut tekijät kuvit- televat, että prosessista olisi jotenkin eristettävissä taiteelliset kysymykset muista vaikuttavista tekijöistä, kuten henkilökohtaisista kemioista, työn johdollisista, tuotannollisista, viestinnällisistä, sosiaalisista, taloudellisista, tilallisista aikataulullisista...you name it -kysymyksistä. Itse olen tästä eri miel- tä. Kaikki tekijät, mitkä millään tasolla vaikuttavat työskentelyyn, mitkä ovat prosessissa läsnä, ovat taiteellisia kysymyksiä ja ovat lopullisessa teoksessa tavalla tai toisella läsnä. Siksi on olennaista olla tietoinen siitä, miten työnsä järjestää tai miten se on järjestettävissä, ja pyrkiä vaikuttamaan siihen, että teos saa arvoisensa kohtelun. Tai kohtelun sijaan pitäisi puhua kohtaamisesta, teoksen kohtaamisesta, vuorovaikutuksesta, suhteesta.

Tietoisuus, sopiminen, kunnioitus, luottamus, vimma, voima, usko ja riski, lienevät jonkinlaisia avaimia. Mutta minkäänlaista muuta sääntöä en tiedä? Puhuimme useassa yhteydessä siitä, kuinka loistavia teoksia te kollektiivisesti teitte hyvinkin lyhyessä ajassa. Tuotannolliset puitteet olivat näiden teosten osalta luonnollisesti jo siinä, valmiiksi annettuina, eivätkä vaatineet, tai sallineet, aikaa. Sisällöllisesti, aiheittensa, ilmaisunsa sekä läsnäolonsa osalta ne olivat laadukkaita. Se ei tarkoita sitä, etteikö niitä olisi voinut hioa ja viimeistellä, muuttaa, kokeilla ja rakentaa. Niistä olisi voinut ajan kanssa, kaiken tuon edellä kuvatun seurauksena, tulla ehkä sekä laadukkaampia, että varmasti näyttävämpiä, taiteellisesti jollakin tavalla ”tehokkaampia”. Teoksen ominaisuuteen kuuluu minusta kuitenkin hyvin vahvasti se, että tekijä havaitsee, on havainnut, sen. Havaitsemiseen voi tarvita paljon aikaa ja vaivaa, mutta lopulta se tapahtuu kuitenkin usein oivaltamisen silmänräpäyksessä. Kun se tapahtuu, on siihen uskottava ja luotettava. Sitä voi vaalia, sen kanssa voi olla, mutta sen voi liialla viimeistelyllä itse asiassa pilata – jopa huomaamattaan.

JA AIHEESTA

Luulen, että teoksen ytimessä on sen aihe. Olemme nyt, varsinkin viime jaksolla, puhuneet paljon aiheesta. Sasu ja Pep tekivät podcastin jonka aiheena se oli. Ari, Laura H. ja Verna kirjoittivat aiheesta esseen, totesivat muun muassa:

Aihe voisi yhtä hyvin olla vinkki, kompassi, tai se määränpää, tai miksi ei se matka itsessään.'

Ja vaikka olen sitä mieltä, että aihe on teoksen ytimessä, on tuokin minusta totta. Oli hyvin mielenkiitoista lukea aiheen tulkintoja eri taiteen aloilta.

Teatterikorkeakoulun ohjaajakoulutuksessa on aihetta korostettu jo vuosikymmeniä. Ehkä niin kauan kuin tuntemamme ohjaajantaide on ollut olemassa. Ohjaajan tulee tietää aihe, sen on oltava henkilökohtainen ja sitä kohti on mentävä. Minä näen tämän isona ongelmana ja haasteena. Se johtaa vääjäämättä siihen, että ohjaaja vie ja johtaa teosta, kun hänen pitäisi nähdä, kuulla, havainnoida, olla teoksen oman äänen ja halun suhteen herkkä.

Kun ajattelen, että aihe on teoksen ytimessä, sen perustassa, että se on se sen juttu, sen teoksen juttu, niin yritän itse aina tekijänä, sen sijaan, että aihe on minun ja minulla, että se on henkilökohtainen ja tiedän sen, niin sen sijaan haluan saada sen selville. Selvittää, mikä on tämän teoksen aihe? Se on, jossakin siellä teoksen ytimessä.

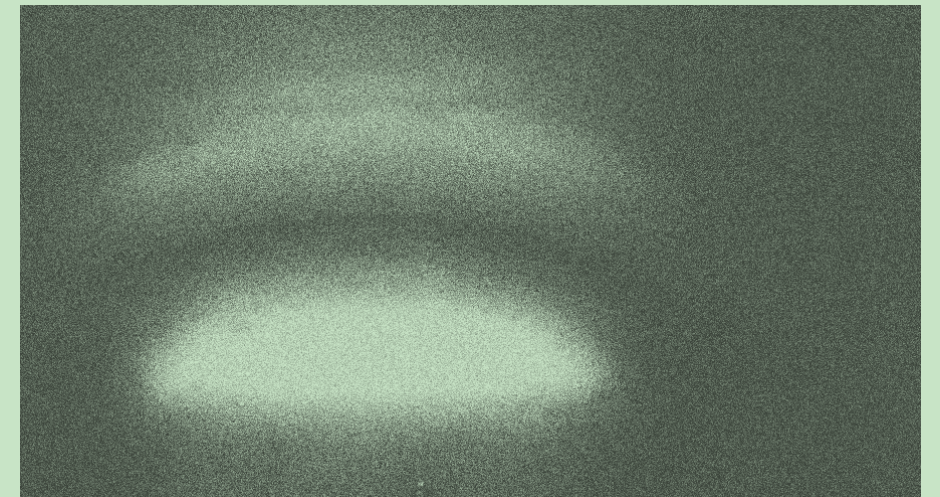
Voin toki ohjaajana ja tekijänä ajatella, että minä sen sinne istutan, kun aloitan työni teoksen kanssa, ja moni tekeekin niin, sillä niin neuvotaan ja kuuluu tehdä. Mutta minun mielestäni on paljon kiinnostavampaa ja jännittävämpää aloittaa matka kohti tuntematonta ja löytää se ydin, sen teoksen aihe. Tuntuu jotenkin tylsältä, näin ajattelen, tietää aihe ja sitten toteuttaa se.

Mutta maailmahan ei koskaan ole jonkin ja tietynlainen. Tietysti me samalla kannamme mukamme kiinnostuksen kohteita, aiheita, joita haluamme työstää, tutkia ja löytää. Taiteilijoina ne johdattavat meitä aina. Me haluamme tehdä jotain, joka käsittelee jotakin meille kiinnostavaa kysymystä, aihetta. Ja sitten me ryhdymme siihen. Tai meitä pyydetään tekemään joku juttu, ja automaattisesti me selvitämme, mitä se käsittelee, mikä on sen aihe. Ja sitten tiedämme sen ja työstämme sitä. Näinhän se menee.

Ja juuri siksi, kun me ihmisinä toimimme noin, rationaalisesti, tiedostaen, on minulle kahta tärkeämpää, vähän niin kuin huijata itseäni, olla tietämättä aihetta, olla valitsematta sitä ikään kuin työni lähtökohdaksi. Tai joskus valitsen tietoisesti jonkun selvästi väärän aiheen, ajattelen, että tämän teoksen aihe on se jase, tietäen, että se ei ole sitä, mutta lähdän niin kuin väärään suuntaan ja teos johdattaa sitten, minne johdattaa. Tai voin ajatella, että aihe on joku aika ulkokohtainen, kuten Laura H. kuvasi aihetta omasta näkökulmasta. Ei mikään kovin henkilökohtainen, enneminkin vain näky, tunnelma, olosuhde, ilmapiiri.

Näihin pohdintoihin haluan päättää tämän esseeni. Kiitos teille mahtavasta, ihanasta ja omasta näkökulmastani erittäin onnistuneesta matkasta. On ollut käsittämättömän opettavaista olla teidän seurassanne, oppia paljon, erityisesti sirkustaiteesta, mutta myös koko tästä esittävien taiteiden alasta. Omat käteni syyhyävät päästä saven, mullan, veden, ilman ja kaikenlaisen toiminnan ääreen. Nauttikaa te taiteellisista riennoistanne ja Take Care. *

STACEY
SACKS & TAA —
*the academy of
artistic thinging*





Taiteelliset
MANIFESTIT

Taiteellisen ajattelun MANIFESTI

1. Tekijöiden on suostuttava yhteisen teoksen tekemiseen.

1.1. Jokaisen työryhmässä on luovuttava omista rakkaista ideoistaan.

1.2. Jotta tehdään yhteistä ja jaetusti rakasta teosta.

2. Kaikkien esitysten tulee herättää katsojassa jotakin (esim. tunteita, ajatuksia tms.)

3. Tarkkaan harkittu taiteellinen ajattelu herättää katsojassa tyydytystä.

4. Taiteellisen ajattelun on yhdistettävä enemmän kuin hajotettava.

5. Taiteellinen ajattelu luo järjestystä kutistamatta kaaosta.*

Taiteellisen ajattelun MANIFESTI

Onko musiikki vain ääntä?
Ajattelevatko kalat taiteellisesti?

Taiteellinen ajattelu pakenee määritelmiä.
Se on suhteessa todellisuuteen ja henkilökohtaiseen
kokemukseen ympäröivästä maailmasta.
Se sisältää ymmärryksen taiteen olemassa
olosta. Taideteos on taiteellisen ajattelun
ilmenemismuoto. Vai onko taiteellista ajattelua
olemassa ilman taideteosta?

Taiteellinen ajattelu on

Rationaalista
Irrationaalista
Intuitiivista
Abstraktia
Konkreettista
Tiedostavaa
Kriittistä
Kuvittelua
Sosiaalista
Kritiikitöntä
Esteettistä
Esteetöntä
Ympäripyöreää
Leikkimistä
Tosissaan olemista
Kokonaisuuksien luomista
Olennessa tiivistämistä
Merkitysten löytämistä
Yhteyksien vetämistä
Herkistymistä
Ei-objektiivista

*

Taiteellisen ajattelun MANIFESTI

Mielikuviutus on selviytymiskeino. Luovuus on ominaisuus. Ajattelu on työtä.

Taiteilija rikkoo, raastaa, hajottaa, repii maahan mitä tahansa hänen tiellensä sattuu. Mikään asia ei ole liian suuri välttääkseen joutumisen taiteilijan hampaisiin. Mikään asia ei myöskään ole liian vähäpätöinen, etteikö taiteilija rikkoisi senkin. Mikään asia ei ole liian pyhä, etteikö taiteilija voisi upottaa siihen kouransa kyynärpäitään myöten. Mikään asia ei myöskään ole liian iljettävä, etteikö taiteilija voisi käsitellä sitäkin.

Luovuus keksii keinot tehdä mielikuviutuksen tuotteista totta. Ajatustyö panee merkille yksityiskohtia, luo merkityksiä sille, mikä piiloutuu ilmiselvyyksien alle. Mieli kuvittelee, luovuus keksii keinot. Ajattelu kiinnittää luomuksen maailmaan ja aikaan.

Hajotustyönsä tuloksia, ympäröivän maailman, kokemansa todellisuuden sirpaleita, taiteilija punnitsee tarkkaan. Hän löytää niistä niiden syvimpiä olemuksia, merkityksiä, jotka eivät ole ilmeisinä niiden pinnalla, niihin kätkeytyviä epäkohtia, myös niissä olevia hyviä asioita. Taiteilija ajattelee.

Taiteilija kuvittelee ja luo, on luova. Ajatustyö löytää merkityksiä, osoittaa epäkohtia, tuo esiin kauneutta.

Laskettuaan, punnittuaan ja jaettuaan uusiin kokonaisuuksiin hajottamansa maailman taitelija rakentaa. Hän rakentaa järjestääkseen ympäröivän maailman sekasortoisuutta. Hän rakentaa paljastaakseen asioissa piileviä epäkohtia. Hän rakentaa jotain avatakseen keskustelua asioista, joista ei keskustella riittävästi. Rakentaa jotain ollakseen häirikkö systeemissä, joka luottaa liiaksi omaan erinomaisuuteensa. Rakentaa näyttääkseen asioista niitä puolia ja näkökulmia, jotka helposti jäävät muiden näkökulmien varjoon. Rakentaa käsitelläkseen asioita, joita ei voi sanallisesti tai matemaattisesti muutoin käsitellä. Tai ainoastaan rakentaa luodakseen edes hitusen kauneutta siihen ympäröivään rumuuteen, jonka keskellä taiteilija on ja elää.

Oli taide sitten hätkähdyttävää tai lohduttavaa, sen toteutumisen edellytys on sama: Taiteellinen ajattelu.*

mankeli *MANIFESTI*

Mankeli suoristaa, tiivistää,
puristaa turhan ulos,
antaa asioiden mennä itsensä läpi,
imee itseensä, räjäyttää.

Mankelin pyörittämiseen tarvitaan energiaa.
Mankelointi on valinta, se on työtä joka voi
tuottaa nautintoa.

Rakenna, lainaa, varasta, löydä mankeli,
tai ole se itse - jos se on ehjä, riko ja
rakenna uudestaan tai vaali sen ehjyyttä.

Kyseenalaista mankelisi erityisyys.
Mitkä ovat mankelin käyttöohjeet?

Taiteellisen ajattelun prosessi vaatii mankelin,
taiteellisen ajattelun prosessi on mankeli.

Mankeli on kulkuväline! Mene jonnekin!
Nauti matkasta.

KÄYTTÄESSÄSI MANKELIA:

- uskalla ajatella
- havaitse tarve
- pidä hauskaa
- tasapainoile leikin ja ajattelun välillä -älä tyydy
- kysy: mistä alunperin innostuttiin? -ruoki intohimoa
- kysy: missä erotiikka?
- ruoki fetissejäsi!
- panttaa, kahlitse, vapauta

- ota KAIKKI elementit mukaan mankeliin
- selvitä ketkä ovat mankelisi isä, äiti, klooni, sisar, jumala
- kysy: onko mankelisi rakennettu? onko se piilevä? onko se synnynnäinen? -lipsahditko jo mielentilahäiriön puolelle?
- leiki, leiki, leiki, pakota, pakota, pakota, leiki taas
- epäonnistu jotta voit epäonnistua (tai onnistua)
- mankeloi välillä mankelikin (metamankeli)
- kysy: miksi mankeloit?
- tiedosta mankeloinnin vaikutukset ja laajempi mankelointitodellisuus -käytä mankeliä!!!
- mankeloi kunnes et enää tajua mankeloivasi
- lopetta mankelointi.

Varotoimenpiteet:

- taiteilija sulloutuu itse teoksen kanssa mankelin läpi
- miksi mankeloida sileä lakana?
- jätä muillekin mankeloitavaa (tai ainakin viikattavaa)
- vaatiko taide uhrin? uhrautumista? jonkun pitää mennä mankeliin toisten puolesta (joku saattaa jänistää)
- metamorfoosi saattaa tapahtua

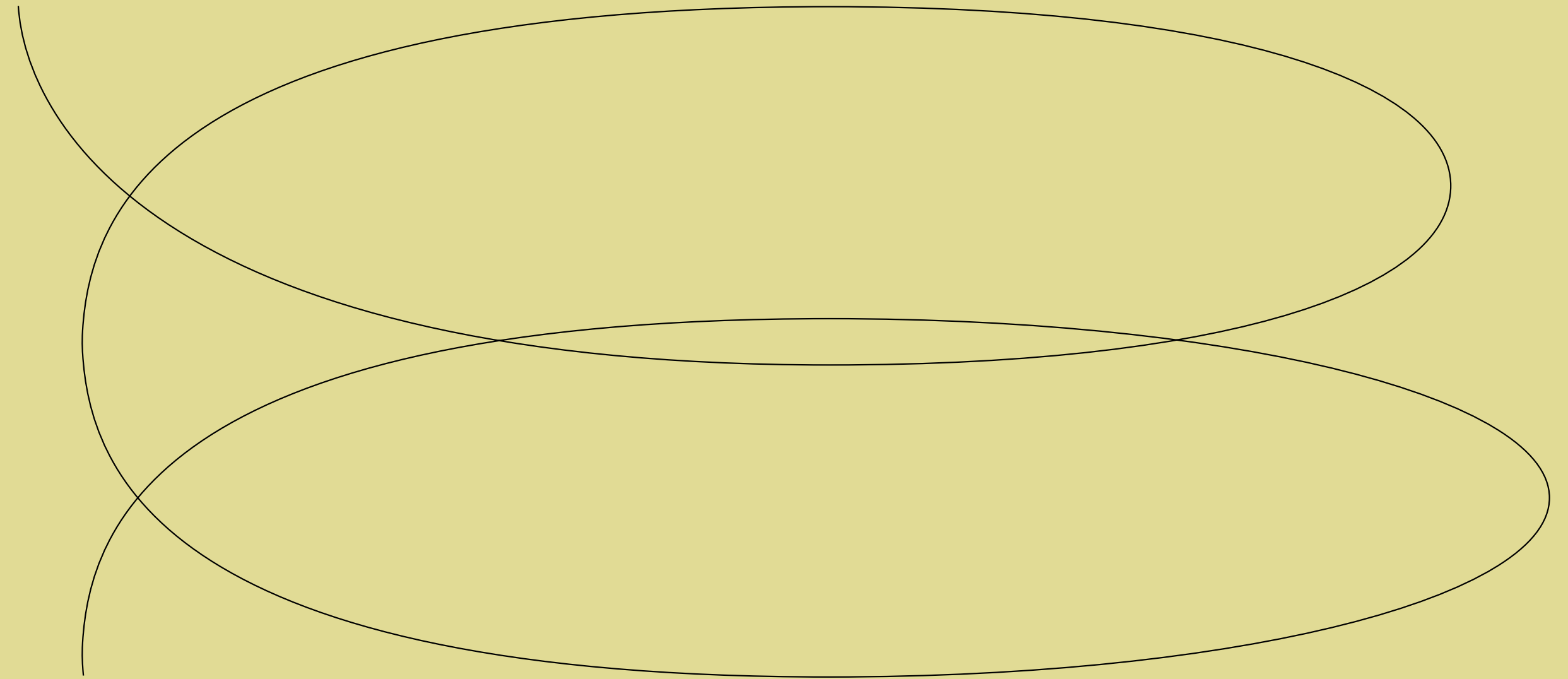
DIALOGI:

- 1: -puhutaanko me prosessista?
2: -eiku praktiikasta.
3: -eikun ajattelusta.
1: -mutta eikö praktiikka ole ajattelua?
4: -no mistä me sitten puhutaan?
Mankeli: -praktiikka on ajattelua, ajattelu on praktiikkaa.
Mies naapuripöydästä: -voiko sitä oppia? voiko kuka tahansa sitä oppia?

(mankelin ääntä)

YÖLLISTÄ HIKOILUA:

...jos ei ole häpeää ei ole...mankeliä...jos ei ole vaaran tunnetta ei ole...mankeliä...jos ei ole salaisuuksia ei ole...mankeliä...pelkkä havainnointi ei ole mankelointia...muista hauraus (vai haureus?)... tiedosta minkä kanssa olet naimisissa...btw mille festareille tän saa myytyä?*



Kierrrot - ΤΕΟΣΤΕΝ ΚΟΚΕΜΟΥΚΣΙΑ

KIERTELYÄ
Kiertymisiä
KIEROUTTA
Kiertokasveja
KIERRÄTYSTÄ

Kokemuksia Taiteellisen Ajattelun Akatemian
KIERROT-tuotannon keskeltä

KIERROT-PROSESSIN KUVAUS

Taiteellisen Ajattelun Akatemia, TAA, sisälsi kaksi monipuolista oppimisen vuotta, joiden aikana mukana oli kolmisenkymmentä esittävän taiteen eri aloja edustavaa taiteilijaa. Tuona aikana ryhmä kokoontui kahdeksan viikon verran eri aiheiden ja esitysten äärellä oppimaan yhdessä. Intensiivisten, mutta rentojen viikkojen aikana tutustuimme toisiimme, ja eri opettajien johdolla kävimme keskusteluita, toteutimme demoja ja kirjoitimme esittävästä taiteesta, sen muodoista ja haasteista, yhteiskunnallisuudesta, representaatiosta ja presentaatiosta, punctumista, kesuurasta... ja niin edelleen. Toukokuussa 2020 kohotimme maljan TAA-opintokokonaisuuden päättymisen johdosta. Kevät 2020 oli koronapandemian värittämä, ja kuten niin moni muukin asia tuohon maailman aikaan, kohtaaminen tapahtui jokaisen omassa kodissa omaa mieluomaan kohottaen, etänä, videoyhteyden avulla. Tässä kohtaa TAA-opiskelujakso päättyi ja alkoi uusi vaihe, TAA-produktion vaihe, johon opiskeluaikaisesta ryhmästä jatkoi hieman yli kaksikymmentä taiteilijaa. TAA-opintojakso oli kuitenkin ollut kokemuksena merkityksellinen osa tuotannon työstä, ja vaikuttaa tapaamme työskennellä yhdessä.

Olimme jo alkuvuodesta 2020 kokoontuneet pohtimaan tulevan tuotannon työskentelymallia, keskustelujen kautta tehneet hieman alustavaa työnjakoa, ja päätyneet työskentelemään pienryhmissä. Silti kesäkuussa 2020 esityksen suhde aiheeseen, sen muoto ja yleisösuhte, lopulliset työtehtävät ja oikeastaan kaikki, paitsi tuotannolliset seikat käytössä olevasta Cirkon salista sekä esitysaikatauluista, olivat auki. Avoimuus herätti kysymyksiä, joihin tuli kesän aikana vähintäänkin pyrkiä vastaamaan. Oleellisena toiveenamme oli voida säilyttää opiskeluun liittynyt erityinen yhteisen tekemisen ja tutkimisen ilmapiiri. Toiveemme oli myös pyrkiä tavalla tai toisella kollektiiviseen työskentelytapaan.

Tuon työskentelytavan etsiminen ja sen suhde tuotannon lankojen yhdessä pitämiseen onkin ollut yksi läpi tähänastisen matkan mukana pysyneistä kysymyksistä. Erityistä tämän tuotannon aloittamisessa oli, ettei meille tuotannon puolesta ollut asetettu tavoitetta tuloksesta. Taiteellisen tuotannon roolit saivat olla itsellemme tuttuja tai uusia ja saimme vapaasti kokeilla uusia tapoja työskennellä yhdessä. Työskentely saisi päättyä minkälaiseen esitykselliseen lopputulemaan vain; näyttämöteokseen tai johonkin ihan muuhun (esimerkiksi osallistaviin verkkovälitteisiin työpajoihin tai kuunnelmaan). Lähtökohdat olivat siis todella avoimet, ja avoimuus on ollut KIERROT-prosessissa sekä lahja että haaste.

Kesäkuun 2020 aikana tavoitteenamme oli päättää lopulliset työryhmät sekä löytää yhteinen työtapo. Talvella aloitetun pohjatyon avulla päädyimme neljään ryhmään: kolmeen pienryhmään, jotka työskentelisivät Cirkon Solmu-salissa kolmessa vuorossa: aamulla, päivällä ja illalla sekä neljäntenä "Jokeri"-ryhmään, joka toimisi kaikkien ryhmien välillä liikkuvana ja vastaisi teoksen yhteisistä taiteellisen suunnittelun osioista kuten musiikista ja valo-

ja tilasuunnittelusta. Koska koko produktioryhmä oli iso, totesimme päätöksenteon yhdessä koko ryhmän kanssa keskustellen raskaaksi toimintamalliksi. Tilannetta helpottamaan muodostimme hallituksen, joka koostui kutakin pienryhmää edustavasta "lähettilästä" sekä sisäisen ja ulkoisen viestinnän vastaavista. Informaation kulun merkitys tässä prosessissa oli suuri, koska emme juuri nähneet toisiamme. Yhteinen drive-kansio ja sinne kerääntyvät muistioiden erilaisista tapaamisista sekä videot ja kuvat työskentelystä olivat tärkeä keino pitää toisiamme ajan tasalla.

KIERROT-esitys sai äänestyksellä nimensä elokuussa. KIERROT-nimi toimi myöhemmin myös yhteisenä lähtönä pienryhmien työskentelylle, vaikka sitä ei tuossa kohtaa sellaiseksi ajateltukaan ja olimme pohtineet erilaisia teemoja teokselle jo aikaisemmin kesällä. Loka- ja marraskuun viiden viikon harjoitus- ja devising-jakson alkaessa meistä oli käytännössä muodostunut viisi erilaista ryhmää: hallitus (yhteisistä linjoista mm. budjetista ja aikatauluista päättävä ryhmä), jokeriryhmä (suunnittelijat ja ulkopuoliset silmät, johon nyt kutsuttiin mukaan myös KIERROT-produktioon kiinnitetty pukusuunnittelija Csilla Szlovak), sekä kolme omat sisäiset roolinsa määrittävää devising-pienryhmää.

Aamu-, päivä- ja iltaryhmät sekä jokeriryhmä vastasivat kaikki omasta työskentelystä ja sen suunnittelusta. Kullakin ryhmällä oli oma työskentelytapansa. Toiset hyödynsivät ennakoivalmistelua, jotkut päättivät työskentelystä viikko tai päivä kerrallaan ja joissain ryhmässä hyödynnettiin jaettuja vetovastuuvuoroja. Jokeriryhmäläiset pitivät yhteyttä toisiinsa ja vierailivat mahdollisuuksiensa mukaan toisten ryhmien harjoituksissa, katsomassa, inspiroitumassa, etsimässä yhteisiä linjoja ja loppua kohden tekemässä ehdotuksia. Työskentelyviikot Circon Solmu-salissa jaettiin ryhmien kesken: yhteinen perjantai kaikille ryhmille, keskiviikko jokeriryhmälle ja kolmena päivänä muiden ryhmien itsenäistä työskentelyä vuoroissa. Pienryhmien päivittäinen työaika oli noin neljästä viiteen tuntia.

Koronan takia olimme ennen työskentelyn aloittamista päätyneet siihen, että kontaktit ryhmien välillä minimoidaan. Tästä johtuen aamu-, ilta- ja päiväryhmät eivät kolmen ensimmäisen viikon aikana juuri nähneet toistensa työskentelyä yhteisiä perjantaita lukuunottamatta. Korona otettiin työskentelyssä huomioon muutenkin yleisten suositusten mukaisesti esimerkiksi maskeja käyttäen ja mahdollisuuksien mukaan turvavälit pitäen myös pienryhmien sisällä. Yhteiseksi työtavaksi muodostui Solmu-salin seinälle pikkuhiljaa kerääntyvä ryhmäkohtainen fläppipapereiden ja postit-lappujen "muistio". Seinältä saattoi halutessaan nähdä visuaalisesti, mitä toiset ryhmät ovat omien harjoitustensa aikana ajatelleet ja päättäneet laittaa muistiin. Ensimmäisellä viikolla jokainen ryhmä työskenteli omien työmalliensa mukaan esimerkiksi improvisoiden ja pohtien KIERROT-nimeä lähtökohtana. Ensimmäisen viikon kokeilut tuottivat pitkälle kantaneita ajatuksia muun muassa Circoon levittäytymisestä, yleisön kuljettamisesta ja yhteisistä tilallista elementeistä, kuten elävistä kasveista.

Jaoimme yhteisperjantait vuorollaan jokaisen ryhmän vastuulle. Tehtävänä oli suunnitella päivän sisältö sekä fasilitoida se. Ensimmäisen neljän yhteisperjantain järjestyksenä oli: aamu-, päivä-, ilta- ja jokeriryhmä. Ensimmäisenä kolmena perjantaina fasilitoiva ryhmä oli paikan päällä Solmussa ja muut ryhmät joko kokoontuneena yhteen johonkin muuhun tilaan tai kukin tahoillaan kotoa käsin Zoomin välityksellä. Zoomin kautta jakaminen oli kuin välähdyksen omaisia otteita viikon kulusta. Perjantait toivat aina eteen sekä uusia kysymyksiä ratkaistavaksi että mahdollistivat ryhmien osallistumisen yhteisistä asioista keskusteluun ja ehdottamiseen. Tavallaan se oli myös

mahdollisuus sanoa jonkin toisen ryhmän ideasta: "Tuo on kiinnostavaa. Voisitko jatkaa sen kanssa?" Esimerkiksi ensimmäisenä perjantaina kuuntelimme KIERROT-teoksen alustavaa sävellystä, jonka pohjalta jokainen ryhmä sai tuoda esille oman taiteellisen näkemyksensä esityksen mahdollisesta rakenteesta ja yleisösuhteesta.

Vastaavasti yhtenäisyyden hakemisen lähtökohdasta kolmannelle työskentelyviikolle annettiin ryhmille tehtäväksi "versoilu". Versoilu oli luomismalli, jossa kukin ryhmä lähetti toiselle ryhmälle "version", siis videon, kuvan, tekstin tai äänitiedoston jostain työstämästään ajatuksesta, taiteellisesta ideasta tai suunnasta. Seuraava ryhmä puolestaan lähetti saamastaan versosta oman vastineensa kolmannelle ryhmälle. Versoilu oli kuin matkalla muuttuva taiteellinen kiertoviesti. Kolmannen viikon perjantaina katsoimme läpi kaikki kiertäneet versot (yhteensä kolme ketjua). Versoilun avulla löysimmekin yhteisiä tekijöitä ja ideoita, mutta devising-luomismallina jätimme sen kuitenkin tässä kohtaa. Reagoiminen saatuihin versoihin ei enää tässä kohtaa tunnut kohtausten syvemmän työstön ja harjoittelun prosessia palvevalta. Jo esille tulleiden ideoiden eteenpäin kehittäminen ja yhteinen toisten ryhmien informointi videoin ja ns. "ideapoolin" täyttäminen tuli tavallaan kolmannella viikolla version tilalle. Harjoitusten rakenne pysyi suhteellisen samana läpi harjoituskauden, vaikka viimeisellä viikolla ryhmät työskentelivät myös osittain limittäin toistensa ideoihin sukeltaen.

Kaksi viimeistä perjantaita päätimme koko työryhmän kesken kokoontua Solmuun turvavälein ja maskein varustautuneina tehdäksemme läpimenon. Siinä kohtaa tuntui mahdottomalta edetä teoksen suhteen enää pidemmälle muulla tavalla, kuin tulla yhteen katsomaan kaikkien ryhmien synnyttämää materiaalia. Viimeisen viikon yhteisperjantain fasilitoi dramaturgiaryhmä, joka muodostui muutaman viimeisen harjoitusviikon aikana. Meille syntyi tarve muodostaa kokoonpano käymään keskustelua esityksen kokonaisdramaturgiasta, sillä hallitus profiloitui syksyn aikana ryhmäksi, joka tekee päätöksiä sinne tuoduista asioista. Ajatusten vaihtoon ja valmisteluun ei hallituksen kokouksissa ollut aikaa, joten sitä varten tarvitsimme toisen ryhmän. Viimeisenä yhteisperjantaina katsoimme kaiken olemassa olevan materiaalin läpi, ja jäimme tilanteeseen, jossa teoksen dramaturgia jäi myöhemmin ratkaistavaksi. Dramaturgiaryhmän tehtävänä oli tapaamisen jälkeen muodostaa ehdotus esityksen kokonaisdramaturgiasta hallitukselle päätettäväksi.

On selvää, että kollektiivinen teoksen luominen tähän tapaan erillään toisista tuottaa omat haasteensa. Esille nousivat muun muassa kysymykset informaation kulusta, esityksen yhteisestä linjasta, työrooleista, hankinnoista ja esityksen dramaturgisesta rakenteesta ja päätöksenteosta. Samoin haasteeksi oli jo viiden viikon harjoitusjakson alussa tunnistettu ryhmien autonomian säilyttämisen sekä yhteisen teoksen tekemisen ajatusten yhteensovittaminen. Tarve yhteiselle keskustelulle ja sille erikseen varatulle ajalle kohtuullisen suurikokoisella kokoonpanollamme oli valtava. Dramaturgiaa pohtiva ryhmä oli avoin kaikille kiinnostuneille, mutta jo ensimmäisessä palaverissa totesimme välttämättömäksi, että dramaturgiaryhmän kokouksissa on jokaisesta ryhmästä edustaja aina paikalla.

Ryhmä päätyi yhä kiristyneen pandemiatilanteen edessä ehdottamaan, ettei KIERROT-esitystä tulla keväällä 2021 esittämään niin, että yleisöä on paikan päällä ollenkaan. Esitys tullaan toteuttamaan etänä livestreamin, valmiiden videoteosten sekä keskustelun muodossa, joka pohjaa esitys kerrasta fasilitointi-vastuussa olevan ryhmän antamaan näkökulmaan katsoa esitysmateriaali.

KIITOKSET

Tämä matka on vielä aivan kesken, joten on mahdollista, ettemme arvaa vielä kiittää ja muistaa kaikkia siihen osallistuneita. Suuri kiitos joka tapauksessa tähänastisesta lähtee jo useamman tahon suuntaan ja myös heille, jotka tietävät prosessiin osallistuneensa, vaikka emme heitä tässä mainitsisikaan. Kiitos *Cirko* ja *Koneen* säätö, että tämä hanke on olemassa ja *Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun Avoin kampus* opintojen mahdollistamisesta. Kiitos *Jarkko L.* ja *Ville S.*, jotka olette olleet käynnistämässä tätä mahdollisuutta ja olette matkan aikana osoittaneet meihin suurta luottamusta sekä *Hanna P.*, joka tuit meitä matkan alussa. Kiitos *Maria S.* avustasi tämän julkaisun kanssa ja opeistasi TAA:n aikana, ja kaikki muut TAA:n aikana kohdatut opettajat, että olette omalta osaltanne olleet vaikuttamassa siihen ajatteluun, joka nyt KIERROT-prosessin taustalla vaikuttaa. Kiitos *Cirkon henkilökunta*, muun muassa teknisestä avusta, kärsivällisyydestä, hyvästä vastaanotosta, ja testiyleisönä toimimisesta. Kiitos kaikki oppimatalla mukana olleet TAA-laiset. Kiitos matkan varrella, ehkä erityisesti Zoom-palaverissa iloa tuottaneet vauvat, koirat, koiravauvat, ja muut ihanat. KIERROT-produktion Cirkolla vietetyssä syksyssä mukana olemme olleet me: *Eeva, Jukka, Meri-Maija, Tuomas, Sasu, Siljamari, Anna, Katriina, Maria, Outi, Sofia (etänä), Verna, Annika, Freia, Henni, Onerva, Salla, Ari, Essi, Laura, Marlon, Noora, Petteri* sekä *Csilla*.

KOKEMUKSIA KIERROT-PROSESSISTA

Tätä tekstiä varten pyysimme KIERROT-työryhmäläisiä kirjoittamaan, kertomaan tai lähettämään kuvia heidän kokemuksistaan suhteessa prosessiin. Käytimme pyynnössämme apuna kuutta apukysymystä, jota vastaaja sai itse päättää käyttää tai jättää omaan arvoonsa. Osa työryhmästä on näin osallistunut tämän kirjoituksen toteutukseen. Kuitenkin jokainen KIERROT-työryhmäläinen, samoin kuin he, jotka juuri ennen harjoitusten alkua joutuivat tai valitsivat syystä tai toisesta jättäytyä itse produktiosta pois, on ollut mielessämme tätä tekstiä kirjoittaessamme. Kokemuksia prosessista on yhtä monta kuin produktiossa on tekijöitä. Näiden kommenttien loppuun olemme lisänneet myös omat vapaamin kirjoitetut kokemuksemme.

Kysymys: Miltä TAA:n KIERROT-prosessi on tuntunut?

Hyvin erityis- ja erikoislaatuista. Uudella tavalla kevyeltä tekemisen tavalta. Sosiaaliselta. Leikilliseltä.

On tuntunut opettavalta. On taas oppinut lisää niin yksinkertaisesta ja samalla haastavasta asiasta kuin yhteistyö. Tämä prosessi on havahduttanut ja muistuttanut sekä kirkastanut kommunikaation, vuoropuhelun, vuorovaikutuksen, kuuntelemisen ja kuulluksi tulemisen tärkeyttä taiteellisissa prosesseissa ja työryhmissä. Ja sa-noit-ta-mi-sen tärkeyttä yleensä.

Miltä TAA:n KIERROT-prosessi on tuntunut? Haastavalta. Junnaavalta. Kierteiseltä. Hajanaiselta. Sinne tänne sinkoavalta. Juurikin, kun pääsee asioiden äärelle. Kiinnostavalta. Kevyeltä kuitenkin, koska tämä on eräänlainen leikki. Kokeilu. Utooppinen malli tehdä esitys. Jonkinlainen ihmiskoe. Kasata suuri ryhmä ihmisiä yhteen tekemään esitystä yhdessä, jotka eivät kuitenkaan voi toimia yhdessä, samassa tilassa. Prosessi on ollut jatkuvaa ratkomista.

Uusi tapoja ja suunnitelmia, joista ei kuitenkaan pidetä kiinni. ja aina tulee uusia rakenteita ja tapoja ja suunnitelmia ja metodeja. Vallan välttelyä ja vallan siirtelyä ja väistämistä, kaikki tämä kaikkien meidän ystävällisyyttämme, kohteliaisuuttamme ja arkuuttamme ja ajanpuutetta. Hyvää tahtoa paljon! Väärinkäsityksiä, kommunikaatiohankaluuksia. Silti innostusta ja iloa. Ei niin paljon kokeilua ja löytämisen riemua kuin haaveilin. Tuntuu, että olosuhteet määrittäneet paljon prosessia.

Kysymys: Millä yhdellä sanalla, metaforalla, tai lauseella kuvailisit TAA:n KIERROT syksyn prosessia?

Tutkimusmatka? Löytöretki. Yhden rikkaruoho on toisen puutarhan kaunistus. Jauuuu öööö-ööh. Joo, joojoo jaa. Okei. Noniin. Huh, kohta, mitä, fiuuuuu! Virtuaalisten, fyysisten ja mielellisten tilojen hajaannus

Kysymys: Minkälaisia vaiheita prosessissa on tuntunut olevan?

Mistä erityisesti nautit prosessissa syksyllä tai mikä siinä oli haastavaa? Kankea ja junnaava alkuvaihe, [JOTAIN], vauhdikas liukumäkityyppinen keskivaihe ja todennäköisesti liukumäen lopussa odottava hyppyri -loppuvaihe.

Kokeilemisen, pysähtymisen, jumittamisen ja taas kokeilemisen kautta kohti yhteistä teosta. Se kohta, kun aloimme kuulemaan ja näkemään toisten ryhmien ajatuksia ja suuntia, on tuntunut kiinnostavalta. Oman ryhmän tekeminen pääsi kohdakkain muiden kanssa. Haastavaa.. noh ajankäyttö.

Nautin pienryhmän keskusteluista, ilosta, hyväksynnästä ja hetkittäin saavutetusta tekemisen meiningistä. Haastavaa oli kun tekemisen meininki hukkuu usein olosuhteisiin, uutteen ja jälleen muuttavana tila tilanteeseen ja strukturoimattomaan työtapaan. Kommunikaatio ryhmien välillä olosuhteista johtuen myös haastavaa, turhaa epäilyä toisten valitsemista asioista ja lähestymistävoista, joku hyväksyvyyden puute koko prosessia kohtaan vallitsi välillä. Nautin myös kun saatiin hallitus- tai dramaturgiaryhmässä asioita eteenpäin, tekemisen meininki. Olosuhde ja Zoom välillä hyvin haastava. Määrittelemätön luottamus-pula rassasi olemistani oman pienryhmän ja hallituksen välillä toisinaan.

Nautin siitä, kuinka (minulle tavallisesta työskentelytavasta poiketen) vastuu, luominen ja vaikuttaminen oli jaettua. Nautin avoimesta ilmapiiristä, jossa uskalsi ehdottaa ja kokeilla. Haastavaa oli aikataulusäätö johtuen omasta harmaisesta kuvitelmasta, että pystyisin tekemään montaa asiaa samaan aikaan.

Kysymys: Erosiko syksyn prosessi jotenkin muista aikaisemmista taiteellisista prosesseistasi, miten?

TOTAALISESTI. Omituisen syntyhistoriansa puolesta paljonkin. Ei näin työryhmiä yleensä synnytetä, eikä kasata. Paljon kehitettyjä rakenteita jotka eivät syntyneet orgaanisesti, mutta tarpeeseen. Yritys valtavan joukon kollektiiviseen työskentelyyn, joka iso haaste. Yhdistelmä halua olla kohtelias ja antaa tilaa ja kuitenkin paljon ladattuja odotuksia ja ehkä paineitakin, jotka jokaisella hyvin yksilöllisiä.

Kysymys: Vaikuttiko / miten jokin asia vaikutti kokemukseesi / vastauksiisi (esim. korona, Circon tila, työryhmän koko, työryhmän järjestäytyminen, työskentelyn lähtökohdat tms..)

Korona on tuntunut tekevän kaikesta epämääräisen häilyvää ehkää. Se vaikuttaa minun tekemisessäni tällä hetkellä kaikkeen. Se tekee yhä konkreettisemmaksi sen taiteentekemisen dilemman, että samaan aikaan on sitouduuttava ja uskottava tekemiseensä ja henkisesti valmistauduttava siihen, että suunnitelmat ei toteudukaan. Circon tilan tuttuus teki työstä minulle ehkäpä helpompaa, kotoisampaa. Työryhmän koko hirvitti etukäteen, mutta olen yllätynyt, miten sulavasti se toimi. Se, että meillä oli kaikilla yhdistävä tekijä, TAA, antoi työskentelylle mielestäni luontevan ja turvallisen alustan.

Koronan vuoksi tämä produktio on ollut vähän erilainen kuin mitä mielikuvissa aluksi ajatteli. Ajattelin, että tullaan työskentelemään paljon enemmän yhdessä, toisista vaikuttuen samassa tilassa. Mutta oman pienryhmän itsenäinen työskentely on ollut suuremmassa roolissa. Toisaalta, en ole ihan varma, olisiko työskentely koronasta huolimatta muotoutunut näin. Tää on ollut kiinnostava prosessi tasapainotella keskeneräisyyden, välillä kaoottisuuden ja monien mielipiteiden ja kokemusten kanssa.

Korona vaikutti. Järjestelyt vaikutti. Kaikki vaikutti. Olosuhteet määrittivät prosessia paljon.

Kysymys: Mitä muuta toivoisit, että olisimme kysyneet tätä tekstiä varten? / Mitä toivoisit, että tuomme esille?

Toivoisin, että prosessista saisi mahdollisimman selväjärkisen kuvauksen, ikäänkuin prosessikaavion tai metodin, jonka avulla, teoriassa, jokin toinenkin ryhmä voisi työskennellä.

Ehkä sanon vielä tähän loppuun tiivistävän ajatuksen, kun on lämmitelty kysymyksiin vastaten, heh. KIERROT-produktion syksyn työskentely on ollut haastava, joskin toiveikas matka, joka törmäytti eri taiteen alojen ammattilaisten työskentelyä ja ajattelua yhteen tiiviillä tahdilla. Tän kaiken lopputulemaa on vielä vaikea arvioida kesken prosessin.





AVOIMIA KOKEMUKSIA

Alussa oli usva, jonka seassa tuoksu
kasvun ja vehreyden tuoksu,
joka levittäytyi kuin pyörteilevän puron virta,
yli valojen ja varjojen
laaksojen ja kukkuloiden.

Alussa oli myös tanssi, hiljalleen etenevä kulku
tilassa virtaavat väreet,
meren pinnan väreet
pinnan päältä ja alta nähdyt väreet
joihin ja joista valo suodattuu kuin savuiset patsaat
elävät, liikehtivät patsaat.

Miksi me näemme tämän ja olemmeko sen salaisuudesta
nyt osallisia?
Alussa oli jotain, joka imaisi meidät mukaansa
ja me aloimme punoutua tarinaan,
maailmaan
kertomukseen,
ei ehkä suoraviivaiseen,
Mutta kuin kurkistukseen jonnekin jonkun takaiseen,
jonkun mikä voisi olla
Ja me näimme siitä pilkahduksen.

Ympärillä on hämärää, eikä kaiken tarvitsekaan
tarkentua.

Nyt olemme tässä,
sisällä ja ulkona,
lähellä ja kaukana;
Alussa oli hengitys, jonka kuulemme
Mutta emme tiedä kenelle se kuuluu
Kuuntelemme vain

Villi, vapaa ja elinvoimainen KIERROT-prosessi ja teos olivat kuin inspiraatiolähteenne kiertokasvi, joka versoo, kasvaa ja rönsyää kedoilla, pientareilla, puutarhoissa ja joskus aidan takanakin karkulaisena. Rikkakasvi vai koristekasvi, uhka vai mahdollisuus?

En oikeastaan osaa määritellä tuota mitenkään, mutta jollakin kierolla tavalla on ollut hauskaa toimia projektissa, joka ei oikeastaan ole kenenkään hallinnassa. Sieltä sekasorrosta löytää aina kaikenlaista.

Syksyn prosessia voisin kuvailla sananparsin "jatkuvasti muuttuva" ja "välitila". Koko prosessia tähän asti sanalla "valtameriristeilijä".



Anna : Tunnistan itse päiväryhmään kuuluneena ja prosessissa siitä perspektiivistä mukana olleena, työryhmäläisten kokemuksista myös paljon omaa kokemustani. Olo oli kuin jatkuvan muutoksen limbossa, mutta samaan aikaan päätösten osalta kuin hitaasti kääntyvässä valtamerilaivassa. Ikuisessa välitilassa odottaen aina seuraavaa muutosta, seuraavaa oman hallituksemme päätöstä, joka tulisi vaikuttamaan taas kaikkeen tekemiseen. Odotamme sitä, odotamme tätä, emme voi jäädä odottamaan, mutta odotamme silti.

Päätimme(kö) nyt odottaa?

Eli mitä me nyt tehdään?

Eikö me voisimme nyt vaan tehdä!?

Mutta mitä me tehdään?

Eiku mitä jos tehdäänkin näin –eiku sittenkin näin?

Eiku näin eiku näin eiku näin eiku näin!

Tuntuu raskaalta

ja samaan aikaan ohi pyyhälvien päivien nopeus.

Vauhdissa ei huomaa vauhtia. Kaikki tuntuu laaaaaahaavan.

Solmu -salin nurkassa köysien varassa ilmassa roikkuva kivi.

Samaistun kiveen.

Painava ja sidottu

samaan aikaan kieppuen ilmassa

ympärillä vain tyhjää tilaa

tai alapuolella alttari

ja toive 250:stä rantapallosta

alkumerestä

saada keinua niiden seassa aerial bungeessa

huoli kasveista

etenkin avokadosta

sen ohuen ohut varsi on kasvanut huimasti syksyn aikana. Pelkään, ettei se

jaksa kohta enää kannatella lehtiään. Mikä tai kuka kannattelee versontaa tai jo versonnutta? Kaikki yhdessä – ja kukaan ei kuitenkaan halua ottaa vastuulleen.

Yhdessä erikseen. Erikseen yhdessä. Kummin päin asettua? Onko pää ylös- vai alaspäin? Prosessin aikana on välillä ollut vaikea tunnistaa, miten päin itse on.

Entä miten päin meidän päiväryhmä on? Miten päin on koko meidän jengi?!

Samassa tilassa samaan aikaan – oi sitä ei vaan voi korvata!

Laura : Tehdään yhdessä, mutta niin erillään, se tuntuu ristiriitaiselta. Etäisyys tuottaa aikamuunnoksen: aika kuluu nopeasti, päätökset syntyvät hitaasti. Informaatio kiertää suulta videolle ja paperille. On paljolti itse vastuussa siitä, mitä tietää, ja ettei vahingossa oleta mitään. Memoihin ei kuitenkaan päädy koko totuus. Tämä liittyy siihen zoomailuun.

Uusi rooli oli mielenkiintoista samalla inspiroivaa ja hämmäntävää. Olen ulkopuolinen silmä, apuri, olen mukana ja en kuitenkaan, kuinka olla avuksi? Etsii tapoja täyttää roolin. Määrittelee uudelleen ja uudelleen. Päädyn kuuntelemaan paljon. Yksi toiveeni oli voida osallistua valosuunnittelijan työhön, ymmärtää siitä jotain oman koreografian, fyysisen esiintyjäntyön työmaani lisäksi. Vähän lisää ymmärrystä tulikin. Ainakin tekniikan ja luovan työn hallinnan symbioosista, clear -napin hyödyllisyydestä, vaadittavan taidon määrästä ja siitä, että valo ei tulisi joutua rakentaa yksin.

Jokeri : Jokerit on mukana kaikessa, ei sisällä missään. Mitä meiltä kaivataan, mitä voidaan ehdottaa? Meiltä toivotaan, että ehdotettaisiin. Ei kuitenkaan liian aikaisin kannata. Mitä voidaan tarjota, jolla ryhmät voisivat leikkiä? Proaktiivisuus on ihana lahja kaikille.

Sitten siitä etäisyydestä: Prosessi alkoi ilman yhteistä kokoontumista. Työryhmän vastuullisuus koronan suhteen on hatun noston arvoinen. Se, etteivät ryhmät kohtaa ennen kuin harjoitusjakson lopussa oli varmasti useimmille meistä uutta, outoa?

Itselle se seinä, jossa näkyi kuulakärkikynän jälki - konkreettinen merkki toisten ihmisten olemassaolosta osoittautui lämmittäväksi. Merkitykselliseksi. Kädenojennukseksi.

Katsokaa!: nämä ryhmät ovat miettineet käytäntöjään ja näitä teemoja postit-lapputalkoilla.

Kun on erillään toisista, kaipaa sitä yhteistä. Tietääkö kukaan, mitä ne tekee? No kuka menisi ja katsoisi...?

Kuinka pidetään langat yhdessä ja kaikki linjoilla. Entä kielikysymys?

Etätyöskentelyssä korostuu vastuun kasautuminen, ja vastuun jakaminen.

Tuottaako etäisyys ja yhteisöllisyyden toive varovaisuutta?

Miten tehdään päätökset.

Niin kivaa pyöriä tilassa ja haaveilla mahdollisuuksista.

Tämä työryhmä on täynnä taitoa. Tieto ja taito kiertää.

Taidetyön työaika: ammatillisuutta, arvostusta, turvaa, luottamusta. Ja haaste. Devising ja aikarajat. "Ylityö kielletty". Ylityö. Kuinka paljon työaikaa todellisuudessa taidealalla käyttää?

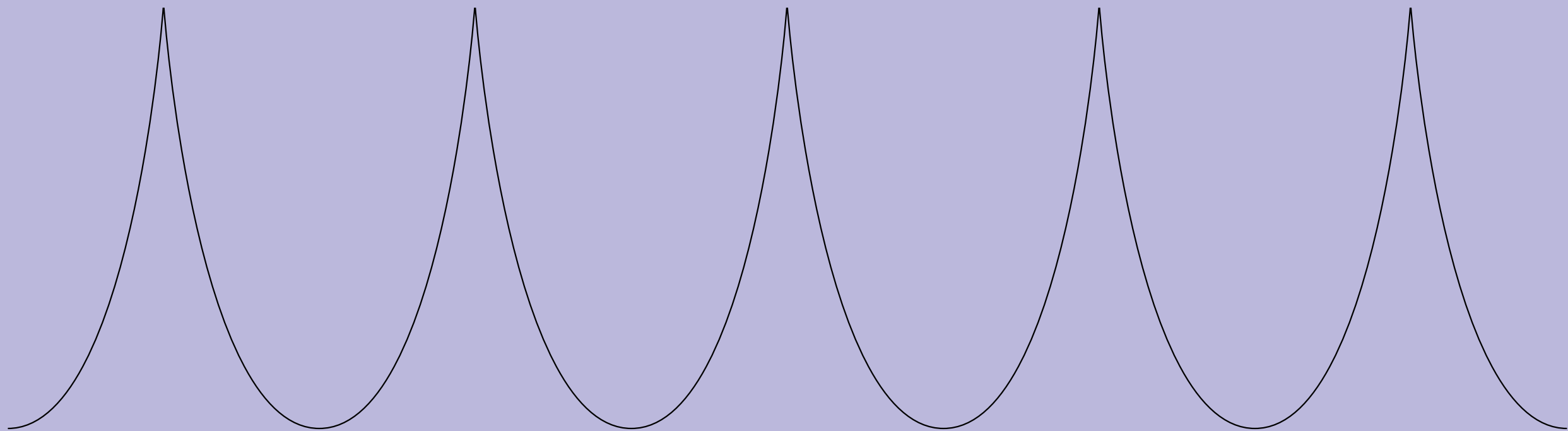
Nähtyyn tarttuminen, siitä innostuminen korostuu. Läpimenoja on nautinnollista seurata, kun tapahtuu jotain fyysistä. Kaksi viimeistä perjantaita. Ah, jos olisi koko prosessin ajan voitukin nähdä. Empatia ja ymmärtäminen niin paljon helpompaa, kun olemme samassa tilassa. Hienovaraisetkin viestit saavat väylän. Ei tarvitse painaa mutea pois sanoakseen jotain. Toisaalta, jos ei olisi kierretty tätä kehää, ei olisi tämä juttu. Tässä kohtaa jään itse pois, kun möyrijä mahassa kasvaa. Haikeus, kiitollisuus. Jännä nähdä, mitä tuleman pitää.

Kommentteja kerätessämme saimme yhden vastauksen, joka KIERROT-produktion lisäksi koski koko TAA:ta. Tuntuu, että siihen tämä dokumentaatio onkin hyvä päättää.

Taiteellisen Ajattelun Akatemiaan pääsy oli koko uransa lähinnä vapaalla kentällä tehneelle freelancerille onnenpotku. Erilaiset lähestymis- ja katsomiskulmat esittäväan taiteeseen, harjoitteet, analyysi ja luova leikkittely intensiivisinä opiskeluviikkoina Ville Sandqvistin ja vierailevien opettajien johdolla oli jotain, mikä herätteli oman luovuuteni ja taiteentekemiseni nurkkia, jotka olivat työn pyöryksissä päässeet pölyttymään. TAA-jakso toi itselleni myös paljon uutta osaamista, joka on myös iso asia (edullisen) uudelleenkuulutuksen puuttuessa free-kentältä. Tärkeää oli myös opiskelun ulottuminen

yli kahden ja puolen vuoden ajalle. Se takasi sulatteluaikaa intensiivisten jaksojen välillä ja mahdollisti opiskelun järjestämisen työn lomaan.

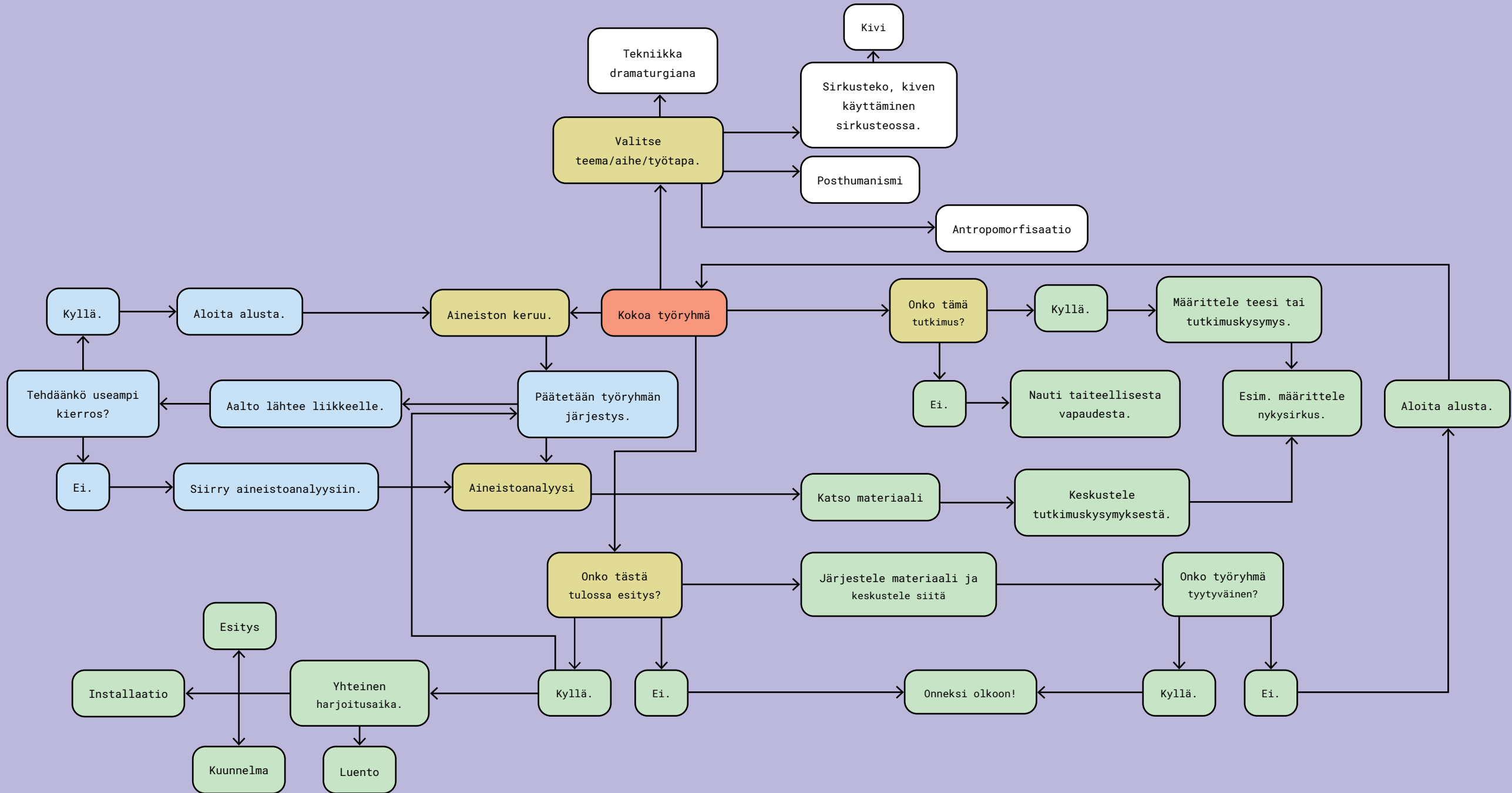
Läpi koko TAA-koulutuksen lähestymistapa oli lempeä, turvallinen ja yhteisöllinen. Nämä ovat uskomattoman tärkeitä arvoja ihmisille, jotka tekevät työtä vaihtuvissa työryhmissä tai paljon yksinäistä työtä. Erityisen tärkeä oli koko upea opiskelijaporukka! Nämä eri taiteenalojen tekijät ja esiintyjät eri vaiheissa uraansa toivat pottiin intonsa, kykynsä, kuuntelutaitonsa, luovuu- tensa ja herkkyytensä. Saimme tutustua, keskustella, tehdä ja ideoida monin tavoin monissa tiloissa. Suurin osa opiskelijoista on mukana myös ensimmäisessä TAA-tuotannossa KIERROT, jonka lopullisesta muodosta emme pari kuukautta ennen ensi-iltaa tiedä vielä paljoakaan maailmanlaajuisen pandemian takia. Yhteydet ja yhteistyö varmasti jatkuvat jollain tavalla tämänkin jälkeen. Toivon kovasti muillekin tätä mahdollisuutta ja TAA:lle pitkää elämää! *



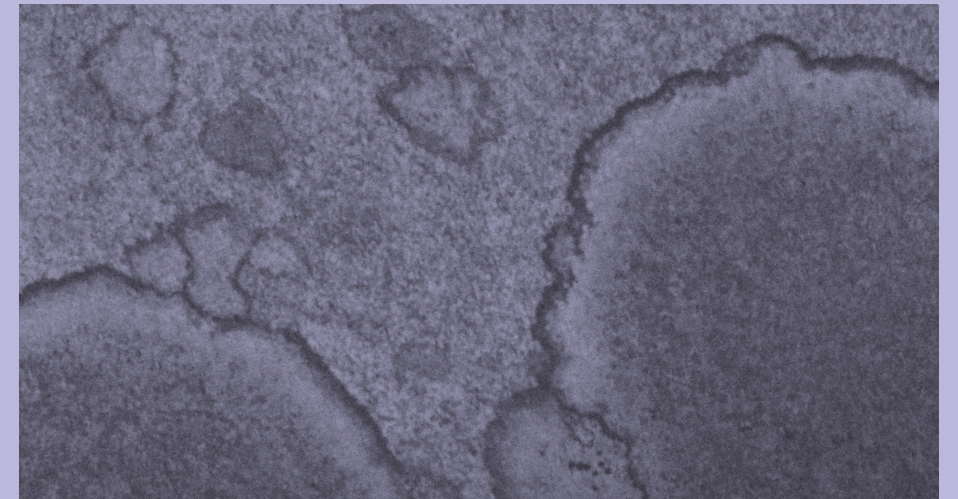
Aalto-metodi

VUOKKAVIO

aalto-metodi



aalto-metodi
ΑΙΧΜΕΝΑ ΚΙΒΙ





TAITEELLISEN AJATTELUN AKATEMIAN OSALLISTUJAT 2018-2020

Per Ehrström
Iira Halttunen
Salla Hakanpää
Siljamari Heikinheimo
Onerva Helne
Laura Humpila
Outi Kallinen
Eeva Kemppi
Henni Kervinen
Verna Laine
Anna Lehtonen
Maria Lindeman
Marlon Moilanen
Sofia Molin
Meri-Maija Näykki
Noora Pasanen
Sasu Peistola
Petteri Rajanti
Mikko Rinnevuori
Ari Romppanen
Essi Santala
Freia Stenbäck
Jukka Tarvainen
Katriina Tavi
Laura Tuorila
Annika Venäläinen
Tuomas Vuorinen
Iiro Näkki
Eva Väljaots

HANKKEEN VASTAAVA TUOTTAJA JA JULKAISUN TOIMITTAJA

Jarkko Lehmus

OPINTOKOKONAISUUDEN VASTAAVA OPETTAJA

Ville Sandqvist

ESSEIDEN TOIMITTAJA

Maria Säkö

KIITOS

Koneen säätiö
Taideyliopiston avoin kampus
Sanna Takala
Sari Svensson
Anna Heikkilä

Katariina Numminen
Saana Lavaste
Tuire Tuomisto
Sebastian Kann
Pirjo Yli-Maunula
Stacey Sacks
Pasi Lyytikäinen
Hanna Parry
Pekka Koponen
Pawel Sadowski
Tuomas Eerola

BalticCircle -festivaali
F-Musiikki Oy
Liikkeellä marraskuussa -festivaali
Helsingin kaupunginteatteri
Kansallisooppera ja -baletti
Kansallisteatteri
Metsähallitus

Lähteet

JARKKO LÄHMUS - AJATUKSESTA AKATEMIAKSI

Lievens, B. (2015). First Open Letter to the Circus. "The need to redefine". [online] Haettu osoitteesta: <https://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>.

Lievens, B. (2016). The myth called circus. [online] Haettu osoitteesta: <https://e-tcetera.be/the-myth-called-circus/>.

Purokuru, V. (2017). IIRIS - IMPROVISATORINEN NYKYSIKUSESITYS. [online] Haettu osoitteesta: <http://kaikkiiiriksesta.blogspot.com/2017/?m=0>.

VILLE SANDQVIST - TAITTELLISEN AJATTELUN TEHTÄVÄSTÄ

Varto, J. (2008). 'Taiteellisesta ajattelemisesta'. Teoksessa Synnyt / Origins 3 | 2008. http://arted.uiah.fi/synnyt/3_2008/varto.pdf

Esseet

MARLON MOILANEN - RUUMIILLISEN KIELEN KUTSUMISESTA MONIA MUITA UNOHTAMATTA

Arppo, K. (2018): Kirjoittamisesta ja kehon harjoittamisesta. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

af Enehielm, Cris. (2017). [Esitys] Love and Disaster. Tuotanto: Chekhov Machine ja Kanneltalo.

Cixous, H. (2013). Medusan nauru: Ja muita ironisia kirjoituksia. Suom. Heta Rundgren, Aura Sevon. Paradeigma-sarja. Helsinki: Tutkijaliitto.
Cixous, H. (1993). Three Steps on the Ladder of Writing. Columbia University Press.

Ginman, Karolina. (2020). [online] Psykofyysinen praktiikka vapaasta assosiaatiosta runolliselle ruumiille, <https://www.karolinaginman.com/ahumanensemble> [Viitattu 10.12.].

Heimonen, K. (2009). Sukellus liikkeeseen: liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä. Acta Scenica 24/2009.

Jokiniemi, Sonja. (2016). RRRRRR

Kirkkopelto, E (2020). Logomimesis - tutkielma esittävästä ruumiista. Tutkijaliitto.

Kozel, S - Guðjónsdóttir, Margret, Guðjónsdóttir, Margrét Sara. (2019). »Full Drop into the Body« A Conversation with Susan Kozel and a Public Discussion, teoksessa Gronau Barbara – Sabine Huschka (toim.), Energy and Forces as Aesthetic Interventions: Politics of Bodily Scenarios. Columbia University Press.

Loimaala, K. (2020). [online] Sanojen ritinästä, kielen lihasta, kirjainten kuolassa kelluvan ruumiin tanssista, Liikekieli.com [Viitattu 10.12.2020]

Matinmikko, M. (2013) Musta. Mahdollisen Kirjallisuuden Seura.

Pentti, L. (2019). [Esitys] Hauraat silmät.

Pirinen, E. (2018). berniläinen reflektio jossa murha tehtynä enkelikellon koreografiaan jossa erään postmodernin tanssiruumiin tuottaman ihmiskuvan kriisi jossa jo kolmannen polven tottelematon desiree jossa sanat ja ruumis joina mieli läikähtelee, teoksessa Hallikainen, N - Pentti, L (toim.), Postmoderni tanssi Suomessa? Helsinki:Taideyliopiston teatterikorkeakoulu.

Sutinen, E. (2018). [online] Tanssijan sisäinen dialogi. Liikekielen teemanumerossa Koreografia ja teksti 2/2018 <http://www.liikekieli.com/koreografia-ja-teksti-2-2018/esete-sutinen-tanssijan-sisainen-dialogi/> [Viitattu 8.12.2020].

Tavi, K. (2017). Kielen Liike – Minuuden kieli ja ruumiillisuus Helsinki:Taideyliopiston teatterikoulu.

Venna, E. (2019). [online]. Halun arkeologiasta ja nälkäisistä haamuista. Zeldaverkkolehti. [Viitattu 10.12.2020].

SOFIA MOLIN - JÄLKIVIISAASTI NÄYTTÄJÄNTYÖSTÄ

Grusgrus. (2020). Grus Grus Teatteri. [online] Haettu osoitteesta: <https://grusgrus.fi/> [Viitattu 10.12.2020].

Killerman, J. (2020). The Genderbread Person - It's Pronounced Metrosexual. [online] Haettu osoitteesta: <https://www.itspronouncedmetrosexual.com/2012/01/the-genderbread-person/> [Viitattu 10.12.2020].

Mikkelsen, A. (2017). Värit ovat vapauden - punavalkoinen Turku.

Reunanen, K. (2009). Näyttelijän luovan työn fenomenologia ja Marcus Grothn hahmoterapeutinen teatterinäkemys. [online] Tampereen yliopisto. Haettu osoitteesta: <http://urn.fi/urn:nbn:fi:uta-1-20183>. [Viitattu 10.12.2020].

Rgisi.ru. (2020). Russian State Institute Of Performing Arts. [online] Haettu osoitteesta: <http://www.rgisi.ru/en/> [Viitattu 10.12.2020].

Silvennoinen, T. (2008). Ei-Ymmärtämisen Eteisessä. [online] Todellisuus.fi. Haettu osoitteesta: <https://todellisuus.fi/ei-ymmärtämisen-eteisessa/> [Viitattu 10.12.2020].

Virrankoski, J. (2017). Historian Kipeät Vaiheet Avautuvat Kiehtovasti Kahden Naisen Kautta. [online] Toiseen todellisuuteen. Haettu osoitteesta: <https://toisentodellisuuteen.wordpress.com/2017/12/17/historian-kipeat-vaiheet-avautuvat-kiehtovasti-kahden-naisen-kautta/> [Viitattu 10.12.2020].

TUOMAS VUORINEN – NELJÄ TAPAA KÄSITELÄ AIHETTA SIRKUKSESSA

Blind Gut Company. (2015). Machine. [Näyttämöteos].

Ohjaus: Blind Gut Company
Konsepti: Tuomas Vuorinen
Valosuunnittelu: Kauri Klemelä
Äänisuunnittelu: Esko Mattila

Ensi-ilta 17.10.2015 La Breche, Cherbourg-en-Cotentin, Ranskassa.

Circo Aereo. (2012). Camping 2. [Näyttämöteos].

Ohjaus: Maksim Komaro
Musiikki: Heikki Kuula, Mikko Kuoppala, Sami Laakkonen, Markus Lahtinen, Tuomas Norvio ja Antti Salimäki
Valosuunnittelu: Juho Rahijärvi
Äänisuunnittelu: Tuomas Norvio
Puvustus: Suvi Hänninen
Visualisointi: Eveliina Hämäläinen, Maksim Komaro, Juho Rahijärvi.
Ensi-ilta 29.8.2012 Circo - Uuden sirkuksen keskuksessa, Helsingissä.

Sing, S. & Casadio, C. (2012). Tangram. [Näyttämöteos].
ulkopuoliset silmät Julia Christ, Sabine Rieke and Iris Zordia, puvut Intrika, valosuunnittelu Citronella Antholz
Vierailu 13.9.2012 Barker-teatterissa, Turussa.

Tieteentermipankki.fi. (2020). Filosofia: Perheyhtäläisyys. [online] Haettu osoitteesta: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:perheyht%C3%A4%C3%A4isyys>. [Viitattu 10.12.2020].

KATRIINA TAVI – KIELEN TUOTTAMISEN KEHOLLISUUS JA RUUMIILLINEN YMMÄRRYS

Cixous, H. (2013). Medusan nauru: Ja muita ironisia kirjoituksia. Suom. Heta Rundgren, Aura Sevon. Paradeigma-sarja. Helsinki: Tutkijaliitto.

Parviainen, J. (2006). Meduusan liike. Mobiili-ajan tiedonmuodostuksen filosofiaa. Helsinki: Gaudeamus.

Tavi, K. (2017). 'Kielen liike – minuuden kieli ja ruumiillisuus'. Teoksessa Tarjoutumia ja toimijuutta : kirjoituksia tanssijantyöstä : tanssijantaitteen maisteriohjelman opinnäyteantologia, toim. Ari Tenhula, Anne Makkonen. Kinesis –julkaisusarja. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Terveyskirjasto.fi. (2020). Psyhyke. [online] Duodecim - Terveyskirjasto. Haettu osoitteesta:

https://www.terveyskirjasto.fi/terveyskirjasto/tk.koti?p_artikkeli=ltt02791. [Viitattu 10.12.2020].

SALLA HAKANPÄÄ – EIKÖ SE NYT OLE JO VALMIS

Engelberg, M. (2019). Miehiä ja naisihmisiä – Suomen kielen seksismi ja sen purkaminen. Helsinki:Tasa-arvoasiain neuvottelukunta.

Laari, S. (2019). Miksi ruma nainen on niin kamala asia? Kysymys riivasi Saara Turusta niin, että hän teki siitä näytelmän. Helsingin Sanomat 18.2.2019

Peltola, P. (2019a). Ohjaajarekrytointien tasa-arvoisuuden edistämistä puuttuu välineitä, Osa 1. [online] Haettu osoitteesta: <https://www.teme.fi/fi/meteli/ohjaajarekrytointien-tasa-arvoisuuden-edistamisesta-puuttuu-valineita/>. [Viitattu 10.12.2020]

Peltola, P. (2019b). Ohjaajarekrytointien tasa-arvoisuuden edistämistä puuttuu välineitä, Osa 2. [online] Haettu osoitteesta: <https://www.teme.fi/fi/meteli/ohjaajarekrytointien-tasa-arvoisuuden-edistamisesta-puuttuu-valineita/>. [Viitattu 10.12.2020]

Saarikoski, S. (2018). Auteur. IMAGE 15.3.2018

Silfverberg, A. (2018). Ohuet Maisemat. IMAGE 12.5.2018

ESSI SANTALA – MITÄ JOS SAISIT MÄÄRÄTTÖMÄSTI AIKAA JA RAHAA?

Laitinen, T (2020). Sadantuhannen minuutin hiljaisuus [online] Haettu osoitteesta

<https://voima.fi/taiteen-paikka/11088433-sadantuhannen-minuutin-hiljaisuus/> [Viitattu 10.12.2020]

Meriläinen, R. (2018). Taiteen arvo on tässä [online]. Haettu osoitteesta <https://kulttuurijataide.fi/taiteen-arvo-on-tassa/> [Viitattu 10.12.2020]

www.vnk.fi (2020). Valtioneuvoston kansila. Arvot ja ihmiskäsitys [online] Haettu osoitteesta <https://vnk.fi/toimi/ilmiot/arvot-ja-ihmiskasitys> [Viitattu 10.12.2020]

EEVA KEMPPI – TOISSISSA TILOISSA KUTSUU YLEISÖN OSAKSI HETKELLISTÄ KOLLEKTIIVIA

toisissatiloissa.net

ARI ROMPPAINEN – ERI TAITTEENLAJEIHIN TUTUSTUMINEN OPETTI OMASTA LAJISTAAN

Numminen, K. (2019). Dramaturginen prosessi leikinä. Teoksessa Dramaturgiakirja Kaikki järjestyy aina. Helsinki:Taideyliopiston teatterikoulu.

Romppanen, A. (2019). nicht, sondern... Preliminary study on Bertolt Brecht's ideas on dramaturgy. Music Finland.

Romppanen, A. (2019). Sandbox of Almach. Music Finland.

PETTERI RAJANTI – HEILUMISEN KUUNTELUA

Monckton, T. & do Vale, L. (2020). Pendulum. [näyttämöteos]
Idea/konsepti/esiintyjät: Thom Monckton ja Luis Sartori do Vale
Valosuunnittelu: Jere Mönkkönen
Äänisuunnittelu ja musiikki: Petteri Rajanti
Tuotanto: Kallo Collective/Dynamo Workspace
Ensi-ilta 31.1.2020 DYNAMO Workspace for circus and performing art, Odense, Tanska

Tuuri, K. & Eerola, T. (2012). 'Formulating a Revised Taxonomy for Modes of Listening', Journal of New Music Research, 41:2, 137-152.

VERNA LAINÉ – THROUGH THE BODY - MOVEMENT AND ETHICS AS PREMISES FOR ARTISTIC WORK

Kierkegaard, S. (2014/1844) Concept of Anxiety. Liveright Publishing Corporation

Kilpi, M. & Numminen, K. (2018). Dramaturgiakirja - Kaikki järjestyy aina. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Laine, V. (2020). Leap of Faith in Leap Beyond. Master Thesis. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

MARIA LINDEMAN – WHAT ROLE DOES ART PLAY?

Buck-Morss, Susan (2008). Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. The MIT press, October, Vol. 62 pp 3-41

Gobsquad.com. (2020). Gob Squad – Gob Squad Arts Collective. [online] Available at: <http://www.gobsquad.com/home> [Accessed 9 December 2020].

Lehmann, H., (2006). Postdramatic Theatre. London: Routledge.

POSTE RESTANTE. [online] Available at: <http://www.poste-restante.se/index.php?view=prod> [Accessed 9 Dec. 2020].

Rimini-protokoll.de. (2020). Rimini Protokoll. [online] Available at: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/> [Accessed 9 Dec. 2020]. and Poste-restante.se. (2020).

Steyerl, H. (2016) "If You Don't Have Bread, Eat Art!: Contemporary Art and Derivative Fascisms", e-flux journal #76 – October 2016.

Tanskanen, K. (2017). Yleisö kohtaa toisen : Etiikan dramaturgioita 2010-luvun suomalaisissa näytelmissä. Helsinki University.
Utopedia.fi (2020), RAKKAUDESTA – sanasto tuleville vuosikymmenille (online) Available at: <http://utopedia.fi/> (Accessed 9 December 2020).

Kuvat

PETTERI RAJANTI – HEILUMISEN KUUNTELUA

s. 70–71 Kuva – ©Cosmin Cirstea, 2020
s. 75 Kuva – ©Cosmin Cirstea, 2020

AIHE -PODCAST

s. 103 Kuva – Laura Humppila, 2020

KIERTELYÄ, KIERTYMISIÄ, KIEROUTTA, KIERTOKASVEJA, KIERRÄTYSTÄ

s. 171 Kuva – Salla Hakanpää, 2020
s. 172 Kuva – Salla Hakanpää, 2020
s. 173–174 Kuva – Annika Venäläinen, 2020

s. 186–187 Kuva – Katriina Tavi, 2020

