

Sara-Maria Heinonen

TÄMÄN MAAILMAN NAUTINNOISTA

Nautinto näyttelijändramaturgisena työkaluna

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta
Teatteritaiteen maisterin opinnäyte
Maaliskuu 2019

TIIVISTELMÄ

Sara-Maria Heinonen: Tämän maailman nautinnoista
Teatteritaiteen maisterin opinnäyte
Tampereen yliopisto
Teatterityön tutkinto-ohjelma
Maaliskuu 2019

Kirjallinen opinnäyte tutkii nautintoa mahdollisena näyttelijändramaturgisena työkaluna. Työ tutkii nautinnon merkitystä esiintyjälle, sen mahdollisuuksia ja mahdottomuuksia ja sitä minkälainen on esiintyjän nautinnon luonne.

Työ kuvaa kirjoittajan henkilökohtaista suhdetta japanilaiseen *shibari* -sidontaan ja tutkii sen mahdollisuuksia esiintyjäntyöllisen ajattelun uudelleenmuodostelun lähtökohtana. Työssä pohditaan niitä tekijöitä, joista esiintyjän nautinto muodostuu ja niitä keinoja, joilla nautintoa voi harjoittelu- ja esitystilanteissa vahvistaa. Työssä pyritään purkamaan dikotomiaa eroottisen ja ei-eroottisen sekä esiintyvän ja ei-esiintyvän nautinnon väliltä ja tämän purkamisen myötä avaamaan näyttelijälle uusia mahdollisuuksia hahmottaa esiintyjyyttään.

Työssä pureudutaan vuonna 2018 esitetyn *Peruskiviä* -esityksen prosessiin kirjoittajan esiintyjännäkökulmasta ja tarkastellaan esiintyjän produktiossa käyttämiä harjoittelun ja esittämisen keinoja. Käytännön työtä tarkastelemalla työssä tutkitaan sitä, miten erilaiset nautinnon teoriat ja vaikuttimet konkreettisesti voivat esiintyvässä työssä näyttäytyä.

Avainsanat: näyttelijäntyö, esiintyjäntaide, näyttelijändramaturgia, shibari, bdsm, leikillisuus

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	1
2. KAKSI MUISTOA NAUTINNOSTA	4
2.1 Muisto nautinnosta	4
2.2 Muisto nautinnon puutteesta	6
2.3 Muistot punoutuvat yhteen	7
3. ESIINTYJÄNTAIDE JA SHIBARI	9
3.1 Esiintyjäntyöllisen ajatteluni kielioppia	9
3.2 Esiintyjäntyöllisen ajatteluni käytäntöä	11
3.3 Opittu kaikuna nautinnosta	12
3.4 Mitä shibari on	14
3.5 Shibari esiintyjäntyöllisessä ajattelussani	17
4. POHDINTOJA NAUTINNOSTA	20
4.1 Esiintyvistä ruumiista ja kosketuksissa olemisesta	20
4.2 Esiintyjän leikillisuus	23
4.3 Näyttämö leikkikenttänä, näyttelijä leikkikaluna	24
4.4 Yhteenvedoksi	26
5. NAUTINTO <i>PERUSKIVIÄ</i> -ESITYKSESSÄ	28
5.1 Tutkimuskysymyksen muotoutuminen	29
5.2 Virittäytyminen nautinnon apuna	32
5.3 Kertojan roolihahmo näyttämön leikkikentällä	33
5.4 Nautintokartta	34
5.5 Röhgrigin roolihahmon rakentaminen	37
5.6 Ajatuksia kokonaiskokemuksesta	40

6. MUISTILISTA	42
6.1 Harjoittelusta ja esiintymisestä	42
6.2 Yleinen muistilista	44
7. LOPUKSI	47
8. LÄHDELUETTELO	50

1. JOHDANTO

Mitä haluaisit minun tietävän ennen kuin alat leikkiä kanssani? Tämä on tietysti mahdoton kysymys: sinä et ole vielä täällä, vaikka minä kosketan sinua tämän tekstin kautta nyt.

Mitä haluaisin sinun tietävän?

Tämä tässä on leikki, vakava kipeä hurja satuttava nautinnollinen leikki.
(työpäiväkirja 20.3.2019)

Tämä työ kertoo nautinnosta, etsii sitä, kutsuu sitä ja sinua luokseen. Pohdin ja erittelen niitä asioita, jotka edesauttavat nautinnon kokemista esiintyessäni ja sitä, miten voin hyödyntää kokemaani nautintoa esiintyjändramaturgisena työkaluna.

Minulle näyttelijyydessä on kysymys identiteetistä. Näyttelijyys on minulle olemukseni lävistävä määre, identiteetin peruspala suomalaisuuden, helsinkiläisyyden ja kissaihmisyyden ohella. Koska näyttelijyys asuu minussa kiinni kiinteänä palana, en osaa mieltää sitä asiaksi, jota *teen* vaan asiaksi, jota *olen*.

Näyttelijyyden näin ollen kietoutuessa minuuteeni osana, jota en halua irrottaa tai eritellä, se väistämättä läpäisee muut identiteettini kerrokset tai tulee niiden läpäisemäksi. Kaikki, mikä minua kiinnostaa ja kiihottaa, on tavalla tai toisella läsnä näyttelijyydessäni. Siksi tämä työ on avoimen henkilökohtainen ulostulo.

Kuitenkin olen hyvin pitkään vältellyt tämän asian kohtaamista tai sisäistämistä. Tämä työ on kertomus siitä, miten olen purkanut näkymätöntä seinää esiintyjänidentiteettini ja vapaa-ajanidentiteettini väliltä. Konkreettisesti teen tämän etsimällä yhteyksiä harrastamani japanilaisen sidonnan *shibarin* ja näyttelijäntyöni välillä.

Luvussa *Kaksi muistoa nautinnosta* kuljetan lukijan kahden preesensissä kirjoitetun muistoni kautta

nykyhetkeen. Olen valinnut nämä muistot edustamaan hetkiä, joihin tiivistyy itselleni jotakin oleellista ja käännteentekevää, joiden jälkeen ei ole enää ollut paluuta entiseen.

Luvussa *Esiintyjäntaide ja shibari* kerron tarkemmin siitä, minkälaiset peruspalikat näyttelijäntyöllisen ajatteluni taustalla ovat. Kerron myös mitä shibari on ja millä tavoin se on vaikuttanut esiintyjäntyölliseen ajatteluuni. Kerron sekä näyttelijäntyöstä että shibarista samassa luvussa purkaakseni konkreettisesti näiden kahden välistä näkymätöntä seinää.

Luvussa *Nautinnon hapuilu* keskustelen lähteiden kanssa ajatuksistani ruumiista, kosketuksesta, leikistä ja leikillisyydestä. Luvussa irtaudun käytännön esimerkeistä ja käyn teoreettisemman tason pohdintaa keskustelutoverinani muun muassa Jean-Luc Nancy ja Miguel Sicart.

Nautinto Peruskiviä –esityksessä -luvussa pureudun taiteelliseen opinnäytteeseeni. Kuvaan matkaani, sen haasteita ja produktion aikana tekemiäni havaintoja. Käsittelen luvussa sitä, miten nautinto näyttelijändramaturgisena työkaluna käytännössä ilmeni työssäni.

Lopulta luvussa *Muistilista* vedän yhteen työni aikana tekemiä havaintoja, ajatuksia ja oivalluksia. Muodostan niistä muistilistan utopistista tulevaisuutta varten ja siitä haaveilemisen tueksi. Muistilistan tarkoituksena on summata yhteen opittu ja muotoilla se itselleni hyödyllisellä tavalla muotoon, johon on helppo palata myöhemmin.

Haluan avata nautinnon tutkimuspöydälle, kuten lapsena kaverin kanssa avattiin hauki ja tutkittiin sen sisuksia: teko tehtiin näennäisesti hauen anatomian ymmärtämiseksi, mutta itse tutkimisen tuottama nautinto oli tärkeämpää.

Olen usein kirjoittaessani törmännyt siihen, että olen aluksi aivan varma mistä tulen kirjoittamaan, mutta ryhdyttyäni toimeen aihe onkin muuttunut savuksi, muodostanut kauniita käsittämättömiä kuvioita eteeni ja kadonnut. Olen toistuvasti kysynyt itseltäni: voiko nautinnosta edes kirjoittaa? Tapahtuu se mitä Nancy varoittaen (tai kannustavasti) teoksen *Corpus* alussa kuvaa: "heti kun aistivarmuuteen koskee, se kiepsahtaa kaaokseksi, myrskyksi, jossa kaikki mielet järkkyvät, suunnat hämärtyvät, aistit sekoittuvat, merkitykset pääsevät valloilleen" (Nancy 1992, 28).

Tunnustelen tätä savua ja sen tuntua sormieni välissä. Tämän opinnäytteen kirjoittaminen on minulle hellän vallankumouksellista toimintaa. Teen parhaani kutsuakseni sen myötä luokseni nautintoa ja sinua, joka tätä työtä luet.

2. KAKSI MUISTOA NAUTINNOSTA

Vuoden 2018 alussa en vielä ajatellut, että kirjallinen opinnäytteeni tulisi käsittelemään nautintoa. Aiheeseen liittyvä tematiikka kyllä seurasi minua, se pyöri mielessäni ja ihmetytti minua, mutta en ajatellut sen liittyvän näyttelijäntyöhöni. Olin valtavan kiinnostunut *turvallisemman tilan* konseptista, kinky-yhteisöistä ja sidonnasta (joista kirjoitan luvussa 3.), mutta käsitin ne vielä erilliseksi saarekkeeksi elämässäni.

On mahdotonta sanoa, mitkä hetket elämässä täsmälleen ovat niitä, joissa tapahtuu jotakin peruuttamatonta. Olen kuitenkin yrittänyt parhaani mukaan jäljittää kaksi muistoa, joihin kiteytyy jotakin merkittävää suhteessa ajatuksiini nautinnosta. Niiden kautta haluan tarjota lukijalle mahdollisuuden katsoa hetken maailmaa näkökulmastani. Kuvaan nämä muistot sisältä käsin, preesensissä. Muistelun apuna olen käyttänyt työpäiväkirjojani. Lopuksi palaan nykyhetkeen ja tarkastelen näiden hetkien merkitystä nykyiseen näyttelijäntaiteelliseen ajatteluuni.

2.1. Muisto nautinnosta

On vuosi 2010. Istun onnellisena Helsingin Ylioppilasteatterin salin lattialla. Minut on juuri hyväksytty jäseneksi ja nyt Ossi Koskelaisen ohjaaman Retreat -esityksen harjoitukset ovat käynnissä.

Tänään emme harjoittele kohtauksia, meillä on erikoisvieras. Koska esitykseen on suunnitteilla kohtaus, jossa yksi hahmoista sitoo toisen lavalla japanilaista *shibari* -sidontaa käyttäen, Koskelainen on kutsunut köysitaiteilija Tinttu Henttosen pitämään työpajan aiheesta kaikille halukkaille. Henttonen kertoo meille shibarista ja sen historiasta ja antaa meidän kaikkien tutkia mukanaan tuomiaan köysiä. Harjoittelemmme yksinkertaisia solmuja ja niiden tekemistä toiselle ihmiselle: kuinka sitoa parin ranteet turvallisesti yhteen, kuinka sitoa köysi koristeellisesti toisen rintakehän ympärille. Köysien käsittely on hauskaa, ne tuntuvat sileiltä ja miellyttäviltä. Henttosen asiantunteva varmuus tekee oloni turvallisiksi.

Suunnitellussa kohtauksessa toinen hahmoista on tarkoitus sitoa lavalla asentoon, jossa hän lopulta makaa vatsallaan kädet ja jalat selän taakse sidottuina. Henttonen opettaa kyseisen sidonnan paitsi niille kahdelle näyttelijälle, jotka kohtausta tekevät, myös kaikille muille kiinnostuneille. Minä ilmoitaudun heti sidottavaksi. Parikseni tulee sitomisesta kiinnostunut ryhmäläiseni.

Olen selittämättömän innoissani. Istun risti-istunnassa lattialla, kun parini siirtää käteni selän taakse ja alkaa sitoa niitä yhteen. Katselen korkean salin valkoisia seiniä, tila näyttää valoisalta ja kauniilta. Parini on asiallisen keskittynyt tehtäväänsä. Kun hän kiertää köyttä rintakehäni ympäri hän painuu minuun kiinni. Hän on hyvin lähellä minua, mutta niin keskittynyt köysiin, että hän tuntuu samaan aikaan olevan aivan minussa kiinni ja kuitenkin valovuosien päässä. Tilanteessa on jotakin eroottista, mutta en osaa sanoa miksi.

Yksi kerrallaan arkiset ajatukset alkavat lipua luotani pois. Ylävartalo köytettynä oloni on rauhallinen, kuin olisin kapalossa. Oloni on pehmeä ja pörröinen.

Sidonnan seuraavaa vaihetta varten minun on käytävä makaamaan mahalleni. Parini ohjaa minut pehmeästi kyljen kautta maahan ja Henttonen varmistaa, että päädyn lattialle varmasti mukavasti ja turvallisesti. Tuntuu hyvältä olla muiden liikuteltavana, kykenemättä ottamaan maasta vastaan itse. Tuntuu ihanalta päästää irti kontrollista näin konkreettisesti.

Parini alkaa sitoa nilkkojani yhteen. Minä vaivun yhä rennompaan tilaan, mutta samalla oloni sähköistyy. Hän on takanani enkä näe mitä hän siellä tekee, mutta tunnen kyllä, kuinka jalat niputetaan yhteen. Kun nippu on valmis, hän yhdistää köyden selän takana valmiiksi olevaan solmuun niin, että makaan jalallani, mutta sääreni ovat koukussa.

Oloni on euforinen. Parini, joka ei ole minulle erityisen läheinen eikä erityisen vieras, tuntuu tässä hetkessä minulle aivan tutulta. Luotan häneen täysin. Meillä on jokin salaisuus. Nyt minulle tapahtuu jotakin sellaista, jota ei koskaan ennen ole tapahtunut ja saan jakaa sen juuri hänen kanssaan. Hän kysyy haluanko hänen viimeistelevän sidonnan pään takakenoon vetävällä köydellä, joka kulkee suun kautta. Henttonen on sidontaa opettaessa ehdottanut, että kiinnostuneet voivat koettaa tätä.

Haluan ehdottoman mielelläni tarttua tilaisuuteen ja parini viimeistelee näin sidonnan. Sitten hän ottaa muutaman askeleen taaksepäin ja katselee minua. Tai ehkä hän katsoo kättensä työtä, sitä teosta, jonka hän on minusta tehnyt. Köysi kiristää suupieliäni, asento on hankala ja alkaa tehdä kipeää. Minä rakastan tätä epämurkuvuutta. Tunnen olevani täysin oma itseni, täysin turvassa, koen oloni erityiseksi

ja arvokkaaksi. Tilanne on minulle niin kaunis, että sydämeni meinaa pakahtua.

Jälkikäteen seison keittiössä kahvikuppi kädessäni ja minusta tuntuu, että olen oppinut jotakin, jota minun ei pitänyt oppia. Eteeni aukesi vahingossa nautinnon maailma, josta en ennen tiennyt mitään. En sano ääneen kuinka paljon nautin sidonnasta, miten merkittävää se minulle oli, mutta se taitaa silti näkyä päällepäin. Joku huomauttaa minun näyttävän naurettavan onnelliselta. Minä vain hymyilen eikä minulla ole aavistustakaan, mitä tällä onnella tekisin. Minusta tuntuu siltä, että nautintoni on sopimatonta. Ajattelen, että tämä nautinto ei liity teatteriin mitenkään. Tälle nautinnolle ei varmasti ole teatterin piirissä mitään paikkaa.

2.2. Muisto nautinnon puutteesta

On vuosi 2018. Istun Teatterimontun katsomon alla mököttämässä. Käynnissä on Minna Hokkasen ja Esa Kirkkopellon vetämä *Ruumiin dramaturgia* -kurssi, jota olen odottanut innolla, mutta josta en nyt millään saa kiinni. Pahantuulisuuteni ei ole Hokkaseen tai Kirkkopellon syytä, olen vain tavattoman turhautunut itseeni.

Vuosi on juuri vaihtunut ja minulla on takanani kurja ja vaikea syksy. Sen seurauksena en ole oikein kyennyt iloitsemaan asioista, kaikki vaikuttaa minusta vaikealta. En ole hetkeen osannut jättää huoliani harjoitusten ulkopuolelle, ne roikkuvat minussa sitkeästi kiinni minne ikinä menenkin.

Tänään kurssilla tutkitaan runon ruumiillistamista. Olemme saaneet aikaa omalle vapaalle harjoittelulle. Muut kurssille osallistujat harjoittelevat yksin ympäri salia omiin tehtäviinsä keskittyneenä, mutta minä mökötan itsepintaisesti katsomon alla ja vakoilen heitä sieltä. Olen kateellinen siitä, miten helpolta heidän työskentelynsä näyttää. He näyttävät niin keskittyneiltä ja kekseliäiltä. Minä en tunnu saavan itsestäni ulos yhtään mitään.

Pyörittelen käsissäni vaaleanpunaista villalankakerää, jonka olen käynyt lainaamassa tarpeistosta. En oikein tiedä mitä sillä tekisin, mutta lankakerä on pehmeä ja pörröinen ja se tuntuu rauhoittavalta käsieni välissä.

Aikaisemmin päivällä Kirkkopelto on puhunut nautinnosta. Puhe on ravistellut minua.

Hän on puhunut siitä, kuinka nautinnon aspekti on esiintyjälle paras tapa voittaa pelko ja siitä, että esiintymisen tulisi olla esiintyjälle palkitsevaa. Hän on puhunut siitä, kuinka nautinto eroaa mielihyvästä, joka saa ihmiset kääntymään sisäänpäin toisin kuin nautinto, joka säteilee ympäristöön ja kutsuu katsojat ja kanssaesiintyjät nautinnon piiriin mukaan. Hän on puhunut siitä, kuinka nautintoon liittyy myös kärsimystä, ekstaattinen ulottuvuus.

Olen kouluajanani törmännyt aikaisemminkin puheeseen nautinnosta monessa eri yhteydessä, mutta jostakin syystä juuri tämä Kirkkopellon puheenvuoro tänään tuntuu erityiseltä. Siinä mitä hän puhuu, on jotakin niin hätkähdyttävän tuttua, jotakin niin kiihottavan kiinnostavaa, että kurkkuani kuristaa. Tunnan tietäväni täsmälleen mistä hän puhuu, tunnistan puheen kärsimystä sisältävästä nautinnosta niin hyvin...

Ja kuitenkin tunnistaminen ei nyt auta minua nautinnon tuntemisessa.

Hypistelen lankakerää käsissäni ja olen itselleni vihainen, kun en pääse käsiksi tähän nautintoon, josta hän puhuu. Olen vihainen itselleni siitä, että löydän nautintoa paikoista, materiaaleista ja asioista, joiden en ajattele liittyvän esitystaiteeseen mitenkään. Toivon, että voisin esiintyjäntyöni yhteydessä kokea edes pienen varjon siitä nautinnosta, jota koen köysissä ollessani. Hypistelen lankakerää ja kiedon ärtyneenä lankaa sormeni ympärille.

En koe ilmestystä enkä saa ahaa-elämystä katsomon alla istuessani, palat eivät maagisesti loksahda kohdalleen. Mutta hetkessä herää turhautunut kysymys siitä, *miten* voisin kutsua nautintoa luokseni esiintyessäni - eikä kysymys tule jättämään minua enää rauhaan.

2.3 Muistot nivoutuvat yhteen

Vaikka tutustuin shibariin vuonna 2010, en kuitenkaan hakeutunut köysien pariin kunnolla (muutamia satunnaisia itseni sitomisia lukuun ottamatta) ennen vuotta 2018. Silti olen Ylioppilasteatterin työpajasta lähtien mieltänyt itseni ihmiseksi, jolle shibari on tärkeää. Vuosien varrella tutustuin lajiin internetissä ja tulin siitä hyvin kirjaviisaaksi, vaikka en sitä käytännössä harjoittanutkaan.

Ehkä en halunnut perehtyä aiheeseen ja jakaa asiaa muiden kanssa siksi, että pelkäsin leimatuksi tulemista. En tietääkseni tuntenut ketään shibarin harrastajaa. Pelkäsin, että se kokemus, joka minulle oli ollut kirkas ja ihana muuttuisi oudoksi ja häpeälliseksi, jos toisin sen julki.

Alkuvuodesta 2018 (pian Hokkasen ja Kirkkopellon kurssin jälkeen) aloin kuitenkin kokea voimakasta tarvetta palata köysien pariin jälleen. Rohkaisin mieleni ja pyysin turvallisen oloista tuttua mukaan aloittelijoiden shibari-iltaan. Illan aikana minusta tuntui siltä kuin olisin tullut kotiin. Siitä illasta lähtien sitominen on ollut minulle merkittävä osa elämääni, rakas harrastus, tapa tutkia maailmaa ja olla siinä.

Shibarin aktiivisen harrastamisen myötä aloin huomata, miten suhtautumiseni itseeni alkoi muuttua. Aloin kyseenalaistaa vahvasti omaa oudoksi leimaantumisen pelkoani. Ehkä olin tullut elämässäni vaiheeseen, jossa havaitsin, että tuomitukseksi tuleminen, jota olin pelännyt muiden tekevän, oli ennen kaikkea itse itseeni kohdistamaa odotusta ”normaalista”. Kun aloin irrottaa otettani ajatuksista ”sopivasta” ja ”normaalista” aloin hahmottaa eteeni avautuvaa ilon ja nautinnon horisonttia tavalla, joka oli minulle vapauttava.

Samalla aloin kyseenalaistaa sitä, minkälainen oleminen ja kokeminen on esitystaiteen kontekstissa ”sopivaa”. Aloin kysyä itseltäni eikö olisi ilahduttavaa alkaa tutkia sitä, miten voisinkin alkaa purkaa rakentamaani seinää ”yksityiselämän” ja ”teatterielämän” välistä ja hyödyntää shibarin kautta itselleni auennutta nautintohorisonttia esiintyjäntaiteessani. Aloin aavistaa, että se nautinto, jonka vuonna 2010 ajattelin olevan täysin mahdoton teatterin kontekstissa, voisikin olla minulle avain uuteen tapaan katsoa esiintyjäntyötäni.

Ajatus oli minulle todella radikaali. Huomasin, että olin aikaisemmin käsittänyt näyttelemisen ilmiönä, jonka tulee olla ”soveliaista” ja hallittua. Nautinto puolestaan ei mielestäni ole mitään edellisistä. Ajattelen, että nautinto on ilmiö, joka pakenee määritelmiä ja kategorioita, yrittää rajoja ja särkee niitä.

3. ESIINTYJÄNTAIDE JA SHIBARI

Tässä luvussa kerron ensin näyttelijäntaiteellisesta ajattelustani, jotta lukija ymmärtäisi sen viitekehyksen, johon taiteilijana asetun. Ajatukset liittyvät siihen, miten hahmotan esiintyjäntaidettani nyt maisterivuosien opintojen loppusuoralla. Sitten kerron tarkemmin shibarista, siitä mitä se on ja minkälaista toimintakulttuuria shibarin yhteydessä esiintyy.

Luvun tarkoituksena on pääasiassa pyrkiä jakamaan lukijan kanssa sitä sanastoa, jolla esiintyjäntaidettani käsitän. Kuvaan esiintyjäntaiteellista ajatteluaani yrittämättä tehdä kaiken kattavaa analyysia siitä, mistä kaikesta se koostuu. Sen sijaan tarkennan katseeni niihin muutamiin osa-alueisiin, jotka koen itselleni tällä hetkellä erityisen merkittäviksi.

Olen päättänyt avata näyttelijäntyöhön ja shibariin liittyvää terminologiaa samassa luvussa alleviivatakseni sitä rinnakkaisuutta, jota koen esiintyjäntaiteen ja shibarin välillä. En halua eristää näitä asioita toisistaan omiin lukuihinsa, jotta en tulisi vahvistaneeksi vanhaa ajatusmaailmaani ”esiintyjänelämän” ja ”muun elämän” välillä. Luvun asettelun voi siis käsittää tämän dikotomian purkamisen keinoksi.

3.1 Esiintyjäntaiteellisen ajatteluni kielioppia

Puhuessani ”teatterista” tarkoitan esittävien taiteiden instituutioita kokonaisuutena. Se on laaja kattotermi ilmiölle, joka pitää sisällään teatteriin liittyvät toiminnot: harjoitukset, esitykset, yksin tehdyn valmistavan ja purkavan työn. Kattotermi pitää sisällään myös teatterin sosiaaliset verkostot. Teatteri on kiinnostava termi, joka tarkoittaa samaan aikaan sekä teatterin *tilaa* että *tilannetta*.

”Näyttelijyys” on samalla tavalla valtava kattoteatteri kuin teatterikin: näyttelijyys ei ole yhtä kuin näyttelemisen akti, siinä missä teatteri ei ole yhtä kuin esitys. Näyttelijyys pitää sisällään harjoittelemisen, ajatusmaailman, sosiaaliset verkostot ja niihin asettumisen, odotukset, toiveet, haaveet, pelot.

Ruumiin jatkuvan liikkeen salliminen ja vahvistaminen on keskeisessä asemassa näyttelijäntyöllisessä ajattelussani. Tässä mielessä näyttelijäntyöllinen ajatteluni on syvästi psykofyysistä.

Psykofyysisessä ajattelussa kaikki toiminta käsitetään liikkeeksi, eikä vain fyysinen vaan myös sisäinen liike. Ruumiin erilaisia liikkeitä ei arvoteta toisia arvokkaammiksi. Ruumiin jatkuvaa liikettä voidaan harjoittaa keskittymällä sisäisen liikkeen kuvittelemiseen ja sitten sen kokemiseen. Herkästi aistivassa psykofyysisessä ruumiissa impulssit ja reaktiot seuraavat toisiaan. Jännittyneessä kehossa impulssit eivät pääse kulkemaan, minkä takia harjoittelussa tulee pyrkiä ruumiin pehmeuteen ja joustavuuteen. Tämä pehmeys mahdollistaa nautinnon liikkeestä. (Petit 2010, 15-16.) Ruumis on siis kokonaisvaltaisessa liikkeessä aina, mutta vain pehmentymisen tai luopumisen avulla ruumis voi saavuttaa itsensä, vain pehmeässä ruumiissa sen psykofyysinen potentiaali pääsee toteutumaan.

Esitystaiteellisen ajattelun kielioppiini on vaikuttanut merkittävästi *Nyky näyttelijän taide* –kirja (2011), jonka kirjoittajiin myös Kirkkopelto ja professorimme Pauliina Hulkko kuuluvat. Kirjassa esitetty ehdotus nyky näyttelijän uudesta kieliopista kaikuu työni pohjalla vahvasti.

Tutustuin malliin käytännössä Esa Kirkkopellon ja Minna Hokkasen vetämällä kesäkurssilla vuonna 2015. Kurssilla käytiin läpi virityksen, välisen ja olotilan käsitteitä ja harjoiteltiin niitä käytännössä. Tässä prosessissa esiintyjä herättää ja ottaa käyttöön virityksellä ruumiin psykofyysisiä mahdollisuuksia, siirtyy siitä virittyneeseen aistimelliseen tilaan eli väliseen ja saavuttaa näiden avulla olotilan, joka on esiintyjän kokemuksellinen tulkinta välisestä. Jokainen vaihe virityksestä olotilaan on osa esiintymistä. (Silde et alii 2011, 211-212.) Kurssilla koin samaan aikaan törmänneeni johonkin tuttuun ja vanhaan jota tein näyttelijäntyössäni jo valmiiksi, mutta nyt se sai kieliopin ja alkoi jäsentyä. Tämä oli valtavan innostava kokemus. Reaktiostani kuultaa läpi se, että malli on kehitetty tutkimusprosessissa, jossa on perehdytty kahdeksankymmentälukulaisen suomalaisen näyttelijäntaiteen tekniikoihin, nimetty niitä ja kehitetty sitten eteenpäin. Kielioppi on siis syntynyt olemassa olevaa tekniikkaa tutkimalla ja sitä pidemmälle kehittämällä.

Pysyvän paikan omassa kieliopissani on saanut kirjassa esitelty käsite *näyttelijändramaturgia*. Se koostuu olotiloista ja siirtymistä niiden välillä (Silde et alii 2011, 213), tai kuten Hulkko artikkelissaan avaa, siinä on kysymys näyttelijän psykofyysisten elementtien rakentamisesta esitykseksi (Hulkko 2011, 27). Käsitän näyttelijändramaturgian näyttelijän tapana jäsentää ja hahmotella erilaisia esiintymisen keinojaan esiintyviksi kokonaisuuksiksi.

Tämän työn aikana tulet huomaamaan, että puhun jatkuvasti ristiin näyttelijäntyöstä ja -taiteesta,

samoin kuin esiintyjäntyöstä ja -taiteesta. Termien risteämiselle on syynsä. Hulkon tapaan ajattelen, että draamanjälkeisen nykyteatterin vapaalla kentällä esiintyjä on toisinaan esiintyjän, toisinaan näyttelijän positiossa (Hulkko 2011, 25). Itselleni termien risteävä käyttö korostaa sitä, että voin kokea olevani esiintyjä tai näyttelijä, taiteilija tai työntekijä, riippuen hetkestä ja kontekstista.

Nyky näyttelijän taide -kirjan kielioppi on toiminut minulle inspiraationa ja olen tehnyt siitä omia tulkintojani. Taiteellisessa työskentelyssäni se ei näyttäyty siistinä kopiona kirjan mallista eikä tämä opinnäytetyö missään nimessä ole kuvaus siitä, miten tämä kielioppi käytännössä toimii. Voi olla, että kirjan kirjoittajat eivät edes tunnista oman ajattelunsa vaikutuksia työssäni, mutta itse näen vaikutuksen kirkkaana.

3.2 Esiintyjäntaiteellisen ajatteluni käytäntöä

Ruumiin liikkeen sallimista auttaakseni ajattelen usein juuri ennen harjoitteeseen ryhtymistä tai esityksessä lavalle astumista tyhjentäväni itsestäni viidesosan.

Kuvittelen luopuvani itsestäni rintalastasta ylöspäin niin, että viidesosa mielipiteistäni, asenteistani ja suunnitelmistani yksinkertaisesti katoavat ja tilalle jää vain tyhjyyttä, tilaa. On oleellista, että tyhjeneminen tapahtuu rintalastasta ylöspäin, jolloin pää tyhjenee, mutta alavartalo saa silti pitää kontrollista kiinni ja muistaa esimerkiksi vuorosanat. En siis vaadi itseltäni täydellistä kontrollin menettämistä, vaan annan itselleni mahdollisuuden samaan aikaan olla tilanteen tasalla sekä tietämättä mitä seuraavaksi tulee tapahtumaan. Tyhjentämällä luon itselleni olosuhteen, jossa yllätykselle ja leikille on tilaa. En osaa aivan sanoa miksi ajattelen aina juuri viidesosaa, kenties se on riittävän pieni määrä niin, että tunnen oloni edelleen turvalliseksi.

Esimerkki luopumisen hetkestä: olin Samuli Nordbergin liiketunnilla syksyllä 2018. Olimme aloittaneet tunnin keskittymällä hermoston aistimiseen ja siihen, miten se meitä kuljettaa. Nordberg antoi meille tehtävän, joka yksinkertaisuudessaan tuotti minulle hankaluuksia. Työskentelimme parin kanssa ja toinen parista antoi toiselle ruumiillisen impulssin huitaisemalla pariaan pehmeällä tyynyllä. Huitaistuksi tulleen parin tehtävä oli inhibitioida reaktiotaan ja antaa sen purkautua vasta kolmen sekunnin kuluttua huitaisusta. Harjoitteessa pyrittiin siihen, että pehmeä ruumis viivästyttää sitkeästi reaktiota ennen kuin tarttuu siihen.

Jo ennen kuin aloitimme harjoitteen tekemisen pidin sitä vaikeana ja arvelin, että sen tekeminen tulisi olemaan hankalaa. En ymmärtänyt, miten voisin pitää itseni pehmeänä ja kolmen sekunnin jälkeen tarttua alkuperäiseen impulssiin sen sijaan, että vain esittäisin reaktiota, joka ei todellisuudessa ollut huitaisusta syntynyt. Olin jopa hieman hätääntynyt.

Huomatessani hätäännykseni pysähdyin hetkeksi refleктоimaan tilannettani. Tajusin, että mikään määrä lisäkysymyksiä tai pohdiskelua tuskin auttaisi minua ymmärtämään harjoitetta. Ajattelin, etten voi järkeillä harjoitetta tai yrittää onnistua siinä ja että onnistumisella ei kuitenkaan lopulta olisi kovinkaan paljoa väliä. Jos en onnistuisi tekemään harjoitetta, mitään pahaa ei tapahtuisi. Arvelin, että parasta mitä voin tehdä, on pyrkiä yllättymään ja kaikki se ajattelu, jota parhaillaan kävin, tulisi yllättymisen tielle.

Päätin siis luopua hetkeksi kahdestakymmenestä prosentista itsestäni. Prosessi oli nopea: keskityin kuvittelemaan ruumistani leilinä, jonka korkki sijaitsee pääläellani ja jonka seinämät ihoni muodostaa. Ajattelin leilin olevan niin täynnä ajatuksia, että sen reunat pullistuivat jo ulospäin. Tässä mielikuvassa ajatukset näyttäytyivät kaasumaisina, kuin leili olisi täytetty niin täyteen, että siitä oli tullut pinkeä joustamaton pallo. Sitten ajattelin, että pääläella sijaitsevaa korkkia raotetaan ja sitä kautta päästetään kaasua eli ajatuksia ulos. Leili muuttui taas joustavaksi, se saattoi liikkua ja vaihtaa muotoaan. Lähdin liikkeelle heti, kun mielikuvieni leiliä oli tyhjennetty, en jäänyt enää aistimaan miltä ruumiissa tuntuu tämän muutoksen jälkeen. Oleellista oli, että aistimista tai sen tutkiskelua ei enää tapahtunut, vaan että pääsin saman tien liikkumaan siten, miten ympäröivät impulssit veivät. Tästä tilasta käsin harjoitteen tekeminen oli nautinnollista ja innostavaa.

3.3 Opittu kaikuna nautinnosta

Koen, että koulutusohjelmani tehtävänä ei ole ollut tarjota oikeaa tai väärää tietoa näyttelämisestä vaan tarjota siihen useita eri katsantokulmia, joista työhöni ovat vakiintuneet ne asiat, joista olen nauttinut. Tavallaan tämän hetkinen näyttelijäntekniikkani on siis ainakin osittain *kaiku nautinnoista, joita olen kokenut*.

Viidesosasta luopuminen on oma tulkintani useiden eri opettajien tekniikoista ja filosofioista, joiden

opetuksissa olen löytänyt jotakin syvän nautinnollista. Ajattelussani on mukana paljon Lenard Petitin Chekhov-kurssin oppeja ruumiin pehmentämisestä ja Matej Matejkan puhetta kunnianhimosta irti päästämisestä harjoittellessa sekä Elina Pirisen minussa inspiroimaa irti päästämisen riemua.

Lenard Petitin loppuvuodesta 2016 Nätyllä vetämästä kahden viikon Chekhov-työpajasta mieleeni jäivät konkreettisimmin hänen toistuvat muistutuksensa ruumiin pehmentämisestä. Hän puhui jatkuvasti siitä, että ruumiissa ei voi tapahtua muutoksia eivätkä impulssit pääse kulkemaan, jos ruumis ei ole pehmeä. Harjoitteita tehdessämme hän muistutti meitä jatkuvasti ”pienen olkapäällä istuvan kriitikon” jättämisestä harjoitteen ulkopuolelle. Olen törmännyt useilla muillakin kursseilla sisäisestä kriitikosta puhumiseen, mutta Petitin kurssilla sain aiheen suhteen ahaa-elämyksen. Siellä sain minulle ymmärrettävän selityksen ”pienelle kriitikolle”.

Petitin kurssilla erityistä oli esimerkiksi se, että hänen toiveestaan emme tehneet muistiinpanoja harjoituksista kesken päivän. Hänen mukaansa muistiinpanojen tekeminen aktivoi sellaisen kognitiivisen prosessin, joka on hyödyllinen analyysin kannalta ja jolle on aikansa ja paikkansa, mutta joka ei hyödytä esiintyjää harjoittelun aikana. Petitin mukaan tällainen analyttinen prosessi saa esiintyjässä aikaan jatkuvaa itsensä kyseenalaistamista harjoittelun aikana, ja ”pieni olkapäällä istuva kriitikko” merkitsee tätä olotilaa. (työpäiväkirja 15.12.2016, ks. myös Petit 2010, 15-16.)

Myöhemmin Matej Matejkan syksyllä 2018 pitämällä *Physical Theatre: Vocabulary, Composition and Contradictions* -kurssilla samankaltainen ajattelu toistui. Matejka kehotti meistä toistuvasti harjoituspäivien aikana luopumaan kunnianhimosta harjoittelun ajaksi. Hänen mukaansa kunnianhimo harjoitushuoneen ulkopuolella voi olla esiintyjälle hyödyksi, mutta harjoiteltaessa ja esiintyessä kunnianhimo tulee väistämättä itse harjoittelun tai esiintymisen tielle. Se saa esiintyjän samaistumaan työhönsä ja tämä puolestaan johtaa epäonnistumisen pelkoon, joka jäykistää esiintyjän ja vaikeuttaa harjoittelua. (työpäiväkirja 19.9.2018.)

Kaikista runollisin esimerkki samasta aiheesta löytyy työpäiväkirjastani Elina Pirisen tammikuussa 2018 opettaman *Oma ääni / Subjekttiivinen ruumis* -kurssin yhteydessä:

Tällä kurssilla ensimmäisenä päivänä sanoin alun kuulumisringissä, että olen katkaissut

yhteyden ruumiiseeni, että olen kieltänyt itseltäni kehollisen yhteyden itseeni. Nyt olen kuitenkin vielä huomannut, että se valuu paljon pidemmälle. Katkaisemalla kehon liikkeen katkaisen yhteyden maailmankaikkeuteen, jota on niin ikävä. Tämä perjantainen aamutunti tuntui rukoukselta ja rukous siis ruumiilliselta – miltä, mielikuvittelulta tai herkistymiseltä.

Chekhov ja Elinan tunnit tuntuvat jakavan saman maailman, joka soittaa minua. Toimiessani pehmeästi ja nautinnolla en hahmota itseäni vain yksikkönä – en siis hahmota käteni liikettä vain suhteessa muuhun ruumiiseen vaan käden liikkeen suhteessa violettiin maailmankaikkeuteen ja kanssaharjoittelijoihin.

Huomaan työtäni miettiessäni kulkevani käsitteellisempään ja käsitteellisempään suuntaan. Loppupeleissä sanat eivät pelasta, ne eivät auta, ne eivät auta uskaltamaan. Haluan tehdä töitä aaveiden ja jumalten kanssa. Haluan luopua järjen äänestä.

(työpäiväkirja 12.1.2018)

Lainaus loppuu kommenttiin luopumisesta. Olen kuvannut sitä, miltä tuntuu harjoitella silloin, kun tästä järjen äänestä (tai pienestä kriticosta) hetkeksi luopuu ja miten toivon, että osaisin harjoitella niin jatkossakin. Pirisen, Matejn ja Petitin opit ovat jääneet soimaan minuun ajatuksena luopumisesta, jonka harjoittaminen tuntuu vaikealta – mutta tärkeältä – askeleelta matkalla kohti esiintyjäntyötä, joka on nautinnollista.

3.4 Mitä shibari on?

Olen nyt elämässäni pisteessä, jossa minua kiinnostaa tutkia näyttelijäntaiteellisen ajattelun ja ”vapaa-ajan ajattelun” välisen näkymättömän seinän purkamista. Siksi kerron tässä alaluvussa shibarista ja korostan tällä tavoin sen merkitystä taiteellisessa ajattelussani. Suurin osa tässä esittämästäni informaatiosta ei perustu tiettyyn lähteeseen vaan alakulttuureille tyypilliseen suusta suuhun – informaatioon.

Shibari tai *kinbaku* merkitsee japanilaista sidontaa. Länsimaissa ilmiöstä käytetään yleensä termiä shibari. Shibarissa on yleensä kaksi osapuolta, joista toinen sitoo ja toinen on sidottavana (Suomessa näistä rooleista ovat yleisesti käytössä englanninkieliset termit *top* sitojasta ja *bottom* sidottavasta).

Shibarissa käytetään yleensä luonnonkuituisia 8 metrin mittaisia köysiä (hamppua tai juuttia), joilla sidottava sidotaan yksinkertaisia, mutta visuaalisesti näyttäviä kuvioita käyttäen asentoihin, joissa tämä ei enää kykene liikkumaan itse. Shibari voi palvella monia eri tarkoituksia, se voi toimia esimerkiksi jaettuna meditatiivisena harjoitteena, elävän patsaan rakentamisena, keinona leikitellä valta-asetelmilla tai eroottisena leikkinä. (Helsinki Shibari, 20.2.2019.)

Shibari - oli se eroottista tai ei - asettuu osaksi BDSM:n laajaa kenttää B:n eli *bondagen* alle. Lyhenne BDSM syntyy sanapareista *bondage and discipline, dominance and submission* ja *sadism and masochism*. Vaikka BDSM saattaa herättää joissakin ensisijaisesti mielikuvia vain nahka-asuista ja ruoskimisesta, on se todellisuudessa valtavan laaja kattotermi, jonka alle asettuu loputon määrä erilaisia aktiviteetteja, estetiikkoja, pyrkimyksiä ja motivaatioita. Itse ajattelen, että BDSM voi yhtä lailla merkitä nahka-asuilla leikittelyä tai lempeää sidontaa, jota harjoittaa ystävän kanssa. Mahdollisia motivaatioita on niin loputon määrä, että niitä on turha lähteä listaamaan.

Nostan BDSM:n esille siksi, että kaikkea BDSM-toimintaa yhdistää toimintakulttuuri, jota myöskin shibarin yhteydessä noudatetaan. Tämä toimintakulttuuri ja sen kielioppi on muovannut merkittävästi tapani katsoa maailmaa ja vuorovaikutustilanteita.

BDSM:n sydämessä on *consent*, suostumus. Mitään ei tapahdu ilman kaikkien osapuolien täyttä ja innokasta suostumusta. Usein BDSM-konteksteissa noudatetaan SSC (safe, sane, consensual) -periaatetta, mikä merkitsee sitä, että kaiken toiminnan täytyy olla turvallista, täydessä ymmärryksessä tapahtuvaa (ei siis esimerkiksi päihtyneenä tai muuten muuttuneessa tajunnantilassa) ja suostumuksellista. Tämän vuoksi mahdollisimman avoin, rehellinen ja kunnioittava kommunikaatio korostuu. Koska painostaminen ja olettaminen ovat suostumuksen toteutumisen tiellä, moni kokee BDSM-ympäristöt turvallisiksi toimintaympäristöiksi, joissa joutuu pienemmällä todennäköisyydellä kohtaamaan ”tavalliselle elämälle” tyypillistä rajojen ylittämistä, häirintää tai olettamista. Usein BDSM-konteksteissa ollaan myös varauduttu siihen, miten mahdolliset rajanylitystilanteet käsitellään ja puretaan.

Esimerkiksi Helsinki Shibari –yhteisössä, jonka tapahtumissa käyn itse usein sitomassa, on käytössä *turvallisemman tilan periaate*. Tämä merkitsee sitä, että tilassa olevat ihmiset sitoutuvat siihen, ettei

kenenkään tilassa olijan sukupuolta, seksuaalista suuntautumista, taustaa tai ruumiintilaa oleteta tietyntylaiseksi. Toisen ihmisen identiteetistä tai historiasta ei tehdä oletuksia eikä rassistista, seksististä, homo- tai transfobista tai muuten alistavaa käytöstä hyväksytä. Ihmisiin tai heidän omaisuuteensa ei kosketa ilman lupaa. Toisten henkilökohtaista tilaa, rajoja ja kaappeja kunnioitetaan, eikä tilaisuuksiin osallistuneista ihmisistä tai heidän tekemisistään puhuta tilanteen ulkopuolisille. Turvallisemman tilan ohjeistus luetaan aina ääneen ennen jokaista tapahtumaa. (Helsinki Shibari 20.2.2019.)

BDSM:lle on kehittynyt oma kielioppinsa. Suomenkielisissäkin piireissä käytetään usein englanninkielisiä termejä, vain harvoille on vakiintunut käyttöön suomenkielistä vastinetta. Koska jokainen ihminen katsoo BDSM:ää hieman eri näkökulmasta, ja koska siihen liittyvä kielenkäyttö elää ajasta ja paikasta riippuen, haluan korostaa, että seuraavaksi esittelemäni terminologia on sellaista, joka on itselleni ymmärrettävää ja tuttua. Joku toinen saattaa käyttää hieman erilaista kieltä tai käsittää toimintansa toisin.

BDSM-aktiuiteeteista, esim. sitomisesta, puhutaan usein *leikkimisenä* (play). Tilanteisiin, joissa leikki tapahtuu, viitataan usein sanalla *sessio* (session). Kaikki BDSM-sessiot noudattavat samaa peruskaavaa, joka pitää sisällään ainakin ennen leikkiä tapahtuvan *neuvottelun* (negotiation), itse leikin (play) ja leikkiä seuraavan *jälkihoidon* (after care).

Neuvottelussa käydään läpi esimerkiksi leikin sisältö ja osallistujien toiveet ja rajat sekä varmistetaan, että kaikki osapuolet tietävät, mihin ollaan ryhtymässä. Esimerkiksi shibari-session neuvottelussa käydään tyypillisesti läpi se, mitä leikin aikana tullaan tekemään, osallistujien sen hetkinen mielentila ja toiveet, fyysiset rajoitteet ja erityispiirteet, paikat joihin saa tai ei saa koskea, ja sovitaan session turvallisuusasioista. Leikille voidaan sopia turvasanat tai -eleet, joiden avulla leikki voidaan keskeyttää tai sen intensiivisyyttä voidaan säädellä. Yksi yleinen tapa on *liikennevalojärjestelmä*, jossa vihreällä viestitään hyvää oloa ja halua jatkaa, keltaisella sitä, että toisen tulee olla hellempi ja punaisella sitä, että leikki tai jokin sen osa-alueista lopetetaan välittömästi.

Leikin aikana osallistujat leikkivät sovituissa rajoissa. Koska kyse on leikistä, on mahdollista, että leikin aikana osallistujille tulee mieleen asioita, joista ei oltu sovittu etukäteen tai että ilmenee halu muuttaa jotakin jo sovittua asiaa. Uudelleenneuvottelun mahdollisuus leikin aikana on siksi tärkeää.

Suostumuksen jatkuvan toteutumisen kannalta on oleellista, että sen voi aina vetää takaisin ilman pelkoa kritiikistä suostumuksen poisvetämistä kohtaan.

Leikin jälkeen seuraa jälkihoito, jonka aikana palataan leikin maailmasta takaisin arkimaailmaan. Jälkihoito voi pitää sisällään esimerkiksi halaamista ja silittämistä, veden ja syötävän nauttimista ja toiselle tarjoamista, kokemuksen sanallista purkamista ja rauhallista yhdessäoloa. Leikin aikana monet kokevat tajunnantilansa muuntuvan arkitilasta poikkeavaksi. Ilmiöstä käytetään kattotermiä *headspace* tai shibarin kontekstissa *ropespace* (esimerkiksi: ”en edes kuullut ulkoa tulevia ääniä, kun olin niin syvällä *ropespace*ssa”). Jälkihoidon tarkoituksena on myös pitää huolta siitä, että kaikki osapuolet saavat rauhassa ja turvallisesti palata takaisin arkitilaan ja päästää irti leikin mukanaan tuomasta mielentilasta.

3.4 Miten shibari näkyy esiintyjäntyöllisessä ajattelussani

Nykyään shibari on minulle sekä sitojan että sidottavan roolissa rakas harrastus, joka on muokannut minua ihmisenä. Jossakin vaiheessa vuotta 2018 havahduin siihen, miten se lähes huomaamattani oli alkanut vaikuttaa käsitykseeni itsestäni esiintyjänä.

Ensinnäkin shibari on auttanut minua hahmottamaan itseni halutessani johonkin objektin ja subjektin välimaastoon: se on auttanut minua löytämään tilan, jossa voin olla samaan aikaan itse teos ja tämän teoksen kokija. Tilan, jossa voin nauttia materiaksi tulemisen tunteesta. Kokemusmaailmani kulkee usein sidottavana ollessa neljällä rinnakkaisella tasolla: 1) olen materiaa, josta teos muovataan 2) olen itse teos 3) olen teoksen havainnoija, kokija 4) olen teoksen sisällöntuottaja, teoksen tekijä. Myös suhteeni sitojaan kulkee monilla rinnakkaisilla tasoilla, ainakin seuraavilla: 1) olen luopunut kontrollista, olen vapaa valta-asemasta 2) minulla on mahdollisuus keskeyttää tai muokata tilannetta halutessani, olen täysin valta-asemassa.

Tämä ajatus on kääntynyt esiintyjäntyöhöni kiinnostavalla tavalla. Tämän ajatusmallin mukaan en näytellessäni ole vain osa teosta, olen myös teos itsessään. Olen teos, joka tuottaa, tarkastelee ja kokee itseään samaan aikaan. Tila on samaan aikaan passiivinen ja aktiivinen, tuottava ja vastaanottava.

Toisekseen shibari on auttanut minua hahmottamaan sitä, miten tärkeää selkeiden rajojen asettaminen

minulle on tilanteiden kontrolloinnista luopumisen kannalta. Shibarissa köydet tietenkin toimivat selkeinä fyysisten rajojen asettajina, mutta etenkin roolien selkeä, vapaaehtoisuuteen perustuva rajaaminen (usein aktiivinen sitoja, joka haluaa sitoa ja passiivinen sidottava, joka haluaa tulla sidottavaksi) tuntuu rentouttavalta. Tämä puolestaan on auttanut minua tajuamaan, miten oleellista minulle on selvittää oma tehtäväni kussakin produktiossa ja harjoittelun vaiheessa ja keksimään rajauksia itse itselleni silloinkin, kun niitä ei ulkopuolelta ole tarjolla. Tiedostettu ja julkilausuttu valta-asetelmilla leikkiminen on tehnyt minulle näkyväksi sen, ettei valta itsessään ole mitään. Oleellista on tapa, jolla valta otetaan tai annetaan, se miten vallan tasapainossa levätään ja eletään.

Kolmanneksi se on muovannut suhdettani materiaaleihin. Sidottaessa koen yhteyden tunnetta paitsi sitojan myös itse köysien kanssa. Niiden aistiminen, pinnan tuntu ja köysien tuoksu ovat merkittävä osa kokemusta. Tämä on herkistänyt minua tutkimaan ja havaitsemaan käsillä olevien materiaalien minussa herättämiä tuntemuksia ja mielikuvia myös esitystaiteen kontekstissa. Koen, että shibari on opettanut minulle syvää kunnioitusta ja kiinnostusta erilaisia materiaaleja kohtaan ja avannut minulle mahdollisuuden käyttää materiaalien tuntua ja niiden herättämiä tuntemuksia esimerkiksi esiintyjäntyöllisenä työkaluna.

Neljänneksi shibari on opettanut minulle loputtoman paljon nautinnosta. Se on auttanut minua näkemään, miten paljon tässä maailmassa on minulle nautintoa ja miten monenlaisista asioista sitä voin löytää. Se on auttanut minua ymmärtämään, että voin löytää fyysisistä nautintoa myös tietynlaisesta kivusta ja että eroottisen ja ei-eroottisen nautinnon raja on usein häilyvä ja keinotekoinen. Se on saanut minut ajattelemaan, että nautinto on mielihyvää paljon intensiivisempi tunne, joka voi pitää sisällään fyysisesti ja henkisesti haastavia tekijöitä. Se on saanut minut asettamaan itselleni haasteeksi etsiä samankaltaista turvan ja kiihkeyden tunnetta myös esimerkiksi teatterityössä.

Viidenneksi shibari on saanut minut ymmärtämään, miten tärkeää on paitsi leikkiin valmistautuminen myös siitä pois tuleminen. Olen alkanut ajatella, että BDSM-session kaavaa mukailien teatterityönkin yhteydessä voisi tapahtua alkuvirittäytymisen ja esityksen esittämisen lisäksi myös jälkihoito, jonka aikana saatella itsensä takaisin arkimaailmaan. Huomaan usein himoitsevani jotakin epäterveellistä heti esityksen jälkeen. Luulen, että alan usein esityksen jälkeen himoita ranskalaisia tai olutta (tai molempia), jotta saisin jonkin nopean ja selkeän keinon kautta itselleni rauhallisen olon, harrastan siis

itsekseni ei-tietoista jälkihoitoa. Ongelma tällöin on se, että päädyn usein himoitsemaan epäterveellisiä ja jopa itselleni vahingollisia rauhoittumisen keinoja. Jälkihoidon tietoinen harjoittaminen voisi auttaa minua esityksen prosessoinnissa keinoin, jotka tukevat hyvinvointiani eivätkä vaaranna sitä.

4. POHDINTOJA NAUTINNOSTA

Tässä luvussa puhun kosketuksesta, leikistä ja nautinnosta näyttämön kontekstissa. Ajatuksieni läpi voi nähdä kuultavan shibarista oppimiani vaikutuksia, mutta tässä kohtaa työtä annan shibarin liukua takalalle ja tarkennan katseeni kohti näyttämön todellisuutta.

4.1 Esiintyvistä ruumiista ja kosketuksissa olemisesta

Näyttämöllä ollessa haluan keskittyä siellä siihen, mikä on minulle erityistä, konkreettista ja tärkeää. Siihen mistä välitän, mikä kiinnostaa ja kiihottaa minua. Usein se on kosketus. Olla kosketuksissa, olla muita lähellä, to keep in touch. Näyttämö on yksi niistä harvoista paikoista, joissa muistan aktiivisesti hakeutua muita ruumiita kohti. Antautua muille ruumiille, koskettaa niitä etäältä. Ja jos yhteys katkeaa ja kosketus herpaantuu, niin ainakin sen esiintyessä huomaa. Esiintyessä oleellista ei siis ole vain kosketus vaan kosketuksen havaitseminen ja sen arvostaminen. Kosketuksen eri tasojen, tahojen ja niiden puuttumisen havaitseminen.

Työpäiväkirja 25.1.2019

Puhun tässä työssä esiintyjän ruumiista esimerkiksi esiintyjän kehon sijaan. Olen vakiinnuttanut kielenkäyttöni sanan ruumis ennen kaikkea professorimme Pauliina Hulkon innoittamana, joka perustelee sanan käyttöä muun muassa seuraavasti: ”Oleellista on, että ruumis kuolee” (Hulkko 2013, 90). Ruumis kuolee, se elää, se on Hulkonkin lainaaman Nancyin sanoin olemassaolon paikka (Nancy 2010, 36). Ruumis on minulle myös esitystaiteellinen, runollinen termi, joka auttaa minua hahmottamaan esiintyvän kehon erityislaatuisia ominaisuuksia.

Elävän ruumiin on liikuttava. Elämä on värähtelyä, liikettä, ja elävä ruumis on aina siirtymässä, liikahtamassa tai lähdössä (Nancy 1992, 50). Ruumis on aina jollakin tavalla aktiivinen, aina jollakin tavalla muuntumaisillaan. Psykofyysinen esiintyjäkäsitys merkitsee minulle juuri tätä jatkuvan liikkeen, jatkuvan värähtelyn, jatkuvan kosketuksen alla värähtämisen tilan ymmärtämistä esiintymisen keskiöön.

Käsitystäni ruumiista värähtelevänä elämisen paikkana on muovannut Tuomas Laitisen artikkeli

Katoava elimistö kirjassa *Kokeva keho* (2011). Artikkelissa Laitinen puhuu taiteellisen ajattelunsa pohjaavan ruumiin käsittämiseen värähtelevänä kenttänä, elävänä matriisina. Laitinen kirjoittaa ihmisestä energian verkostona, joka laajenee ihon rajoittaman elimistön ulkopuolelle ja pohtii biologiassa ja lääketieteessä nousevaa paradigmaa elimistöstä energeettisenä informaatiojärjestelmänä. Hän mainitsee tutkimuksen, jonka mukaan ihmisen sydämen sähkömagneettinen kenttä ulottuu jopa useiden metrien päähän. (Laitinen 2011, 30-32.)

Tämä käsitys sydänkentän laajenemisen kanssa on mielestäni paitsi runollinen, myös yhteydessä siihen, miksi pidän nautintoa relevanttina kysymyksenä esiintyjälle. En siksi, että se esiintyjän kokemus sinänsä olisi katsojalle merkittävä asia, mutta esiintyjän tuottama värähtely on. Uskon, että samassa tilassa olevien ihmisten ruumiit kommunikoivat väistämättä keskenään, koskettavat toisiaan etäältä värähtelyn kautta. Esitystaide puolustaa paikkaansa maailmassa erityisesti aistimuksellisena kokemuksena, ruumiin värähdyksen jakamisen paikkana. Mielestäni teatterin sydän ei ole siinä, että katsotaan ihmisiä käyttäytymässä tietyllä tavalla, vaan siinä, että aistitaan ihmisiä värähtelemässä tietyllä tavalla. Aistitaan ihmisiä kulkemassa toistensa sydänten läpi.

Tämä ei tarkoita sitä, että mielestäni vain nauttivat ruumiit saavat esiintyä. Esiintyvä ruumis saa olla masentunut, turta, onneton, vihainen, kivuissa, se saa olla mitä tahansa. En tarkoita, että esiintyjän on pakko tuoda tilaan ”hyviä viboja”. Minulle nautinnon etsiminen tilan energiaan vaikuttamisen kannalta on motivoiva ajatus, jonka ansiosta jaksan etsiä nautintoa kangaspalan tunnusta kättä vasten. ”Hyvät vibat” ovat minulle ruumiillinen tapahtuma, ja nämä ruumiillisia tapahtumia kohti voin psykofyysisen työskentelyn kautta pyrkiä.

Ajattelen, että se mikä aina liikkuu (ruumis), myös aina koskettaa. Nancy kirjoittaa siitä, kuinka ruumiit välttämättä koskettavat toisiaan matkojenkin päästä: ”Halusimme tai emme, ruumiit koskevat toisiaan tällä sivulla tai sivu on itse (tämän kirjoittavan käden, teidän kirjaa pitelevien käsienne) koskemista” (Nancy 1992, 65). Kirjoittajan ja lukijan välille muodostuu metafyyssinen kosketus, mutta voidaan ajatella myös, että kirja (tai tietokone tai älypuhelin) muuttuu maagiseksi jaetun kosketuksen paikaksi. ”Tämä koskeminen viivyttää ja kiertelee äärettömästi - koneita, kuljetuksia, valokopioita, silmiä, yhä uusia välikäsiä - ja silti jäljelle jää itsepintainen ja hienonhieno mitätön hitunen, kauttaaltaan katkenneen ja jatketun kontaktin infinidesimaalinen tomu” (Nancy 1992, 65). Tätä ajatusta pitkin peilaillen esityksen käsiohjelma on jo fyysinen ruumiiden kosketus ja sitä on myös esityksestä

lukeminen internetissä. Sittenkin kosketuksen hiukkaset tihenevät ja tihenevät saavuttaen esitystapahtuman aikana kliimaksin – tai kenties kosketuksen tapa vain muuttuu hetki hetkeltä eikä missään hetkessä ole toista intensiivisempi, vain erilainen.

Nancy kirjoittaa myös ruumiista, jotka epäselvine rajoineen ovat jatkuvassa liukumassa tilasta toiseen ”sille sähköyvän intiimin rajalle, jossa ruumiit koskevat keskinäistä etäisyyttään” (Nancy 1992, 54). Tämä kaunis kuvaus on minulle suoraan kuin näyttämöllinen ohje tai kuvailu siitä, mitä ruumiille tapahtuu näyttämön tilassa. Ne ovat toisiaan lähellä aina, aina intiimissä kontaktissa välimatkasta välittämättä. Näyttämö saa ruumiit koskettamaan toisiaan intensiivisesti ja intiimisti.

Toisaalta Nancyin sanat muistuttavat myös ilmiötä, josta *Kosketuksen figuureja* -kirjassa (2014) puhutaan kosketuksen paattisena momenttina. Tällä tarkoitetaan mahdollisuutta aistia kosketukseen sisältyvän koskemattoman ulottuvuuden olomassaolo. Kosketuksen paattinen momentti kuvaa sitä vierautta, joka sisältyy kaikista läheisimpiinkin ihokontakteihin. Se on koskettamisen yhteydessä tapahtuvan vetäytymisen ymmärtämistä ja sallimista, eettisen koskemisen edellytys. Paattisessa momentissa on kysymys koskemattomuudesta, jonka kosketus aina pitää sisällään, ja tämän koskemattomuuden hyväksymisen koskettamisesta. (Gröndahl 2014, 74.)

Käsitän paattisen momentin ruumiiden välisenä empatiana, niiden sallivuutena toisiaan kohtaan. Kosketus, joka ei vaadi toiselta itselleen kaikkea vaan antaa jonkin osan väistää itseään, on mielestäni hellän ja nauttivan kosketuksen edellytys. Kosketuksen paattinen momentti voi korostaa kahden olion positiivista eroa, kuten Laura Rämä (2018) toteaa. Hänen mukaansa myös juuri tämä paattisen momentin aiheuttama kokemushorisontin murtuma mahdollistaa omasta erillisyydestä tietoiseksi tulemisen ja kahden minän välisen positiivisen erilaisuuden kokemuksen (Rämä 2018, 30). Asian ollessa näin kosketus ei ole vaade tai anastamista, vaan enemmänkin tunnustelua ja sen vastaanottamista, minkä kosketuksen toinen osapuoli tahtoo antaa. Ideaalimaailmassa toteutuva pehmeä ruumis iloitsee kosketuksen paattisesta momentista eikä etukäteen päätä, mitä tulee kosketukselta saamaan.

Juho Hotanen kirjoittaa Butleria lainaten kosketuksen seuraamuksista: ”Butler korostaa arikkelissaan Meleau-Pontyn Malebranche-tulkinnasta sitä, kuinka toiseus - toisen kosketus - saa aikaan ’minän’ ” (Hotanen 2014, 38). Kosketuksissa olevat ruumiit luovat teatterissa toisiaan, ”minät” luovat toisia miniä. Tavallaan siis omaan aistimaailmaan keskittyminen ja jopa sinne katoaminen voi tätä kautta olla

yhteyteen katoamista, muiden olioiden ja ruumiiden varaan heittäytymistä ja niiden vastaanottamista. Tätä ajatusta pitkin itsen havainnointi on väistämättä myös yhteyden ja kosketuksen havainnointia. Kosketus on tapa tulla todeksi näyttämöllä. Ruumiit tekevät toisistaan tosia, ja samalla tekevät nautintonsa. Kuten Nancy sanoo: ”Se [ruumis] nauttii siitä, että muut ruumiit puristavat, punnitsevat, ajattelevat sitä, ja siitä, että se puristaa, punnitsee ja ajattelee muita ruumiita. Ruumiit nauttivat ruumiita ja ovat ruumiiden nauttimia (Nancy 1992, 117).

4.2 Esiintyjän leikillisuus

Käyttäisin esiintymisestä mielelläni sanaa *play* ilmaisemassa sitä mitä teen, kun esiinnyn. *Play* pitää sisällään samaan aikaan sekä näyttölemisen että leikin määritteen, työn ja leikin, ja lisäksi *play* merkitsee BDSM:n mukaista nautintohakuista, intensiivistä leikkiä. Kirjassaan *Play Matters* Sicart tarjoaa leikistä määritelmän, jota osuvampaa en voisi kuvitella:

Play is not necessarily fun. It is pleasurable, but the pleasures it creates are not always submissive to enjoyment, happiness, or positive traits. Play can be pleasurable when it hurts, offends, challenges us and teases us, and even when we are not playing. Let’s not talk about play as fun but as pleasurable, opening us to the immense variations of pleasure in this world.

(Sicart 2014, 3)

Hän määrittää leikin nautinnon, ei hauskuuden, kautta ja toteaa, että nautinto voi pitää sisällään kipeitä ja haastavia tunteita. Tämän ajatuksen myötä saavumme lähelle sitä polttopistettä, joka kiteyttää sen mistä esiintyvän ruumiin nautinnossa on mielestäni kysymys. Nautinto ei tarkoita helppoutta, mukavuutta tai turvallisuutta, se ei oikeastaan tarkoita absoluuttisesti yhtään mitään. Nautinnon ainoa määritelmä on tässä tapauksessa se, että sitä kokee.

Leikki on toisinaan vakavaa, vaativaa, vaikeaa, hirvittävää - ja nautinnollista. Eikä tämä hirvittävyys ole nautinnollista kärsimyksen välineellistymisen mielessä, vaan juuri hirvittävyys hirvittävyytenä on nautinnon sydäntä. Riemu ja tuska ovat toisiaan vastustamattomia vastakohtia, ruumiista nautitaan myös sen ollessa tuskassa eikä tämä merkitse vain masokistiseksi kutsuttua nautintoa (Nancy 1992, 117).

Toisaalta esiintymisen vertaaminen leikkiin ei ole lainkaan ongelmatonta. Ensinäkin on tärkeää pohtia leikin ja leikillisyyden välistä eroa. Sicartin mukaan leikillisuus on tapa asettua johonkin tiettyyn kontekstiin tavalla, joka on hyvin samankaltainen kuin leikki, mutta joka kunnioittaa kyseisen kontekstin tavoitteita. Leikin ja leikillisyyden pääasiallisen eron hän käsittää niin, että leikki on aktiviteetti, jonka merkitys on leikissä itsessään, mutta leikillisuus on mielentila, jota voi soveltaa eri konteksteissa. (Sicart 2014, s. 21-22.) Koen vahvasti, että esiintyminen ei ole ehdottomasti *joko* työtä *tai* taidetta, leikillistä *tai* puurtamista. Esiintyminen itsessään ei ole mitään, koska se voi yhtenä päivänä tuntua työläältä ja toisena leikilliseltä. Myös tämän takia käytän tässäkin työssä ristiin termejä esiintyjäntyö ja esiintyjäntaide: toisinaan koen halua korostaa taiteilijuuttani, toisinaan työksi mieltämäni puolta ammatista. Koen olevani sekä taiteilija että työläinen, sekä leikkijä että suorittaja. Ajattelen siis, että esiintyvä työ ei ole leikkiä, vaikka se jakaakin leikin kanssa monia yhteisiä piirteitä vaan että se on mahdollisesti, mutta ei välttämättä, leikillistä.

Mielestäni on tärkeää, että leikillisyyden ja työn mielentiloja ei käsitetä toisiaan ulos sulkevinä ääripäinä. Koen, että näiden tilojen välillä on huomattavasti liikkumavaraa. Susanna Paasonen puhuu aiheesta seksuaalisen kiihottumisen yhteydessä kirjassaan *Many splendored things* (2018). Hänen mukaansa dualistinen käsitys siitä, että leikin tila on joko päällä tai pois päältä (being turned on or off) laiminlyö täysin ymmärryksen ruumiin mahdollisuudesta liukua erilaisten intensiteettitilojen välillä, sen mahdollisuudesta kokea paradoksaalisia ja monimutkaisia leikillisyyden ja nautinnon tiloja (Paasonen 2018, 31). Leikkimisessä ei siis täydy välttämättä olla kysymys totaalisesta kyllä/ei-asetelmasta, vaan se voidaan käsittää jakautuvana ja osittaisena olotilana.

4.3 Näyttämö leikkikenttänä, näyttelijä leikkikaluna

Esiintyminen on minulle aina paikkasidonnainen kokemus. Minulle näyttämö merkitsee ennen kaikkea erityistä tilaa, jossa toimiminen tuntuu erilaiselta kuin muissa tiloissa toimiminen, se on jotakin työ- ja leikkipaikan välimaastossa. Näyttämöllä on aina materiaa, jonka kanssa olla kontaktissa esiintyessä, usein jonkinlainen lavastus. Minulle tämä kontakti tilan materiaan on äärimmäisen merkittävä.

Modernin lavastuksen lähtökohta on käytettävyys ja lavastaja rakentaa tilaa esitykseen, jonka näyttämötoiminta kehittyy luovassa prosessissa. Näyttelijät käyttävät lavasteita, liikkuvat niiden sisällä ja tulevat näyttämötilan elimelliseksi osaksi. (Gröndahl 2014, 78.) Samaistun tähän ajatukseen, minä

haluan tulla elimelliseksi osaksi lavastusta ja sen kautta tilaa. Ajattelen, että lavastus tekee tilasta ainutkertaisen, jonka jälkeen esiintyjä tekee lavastuksesta ainutkertaisen. Toisaalta kyseessä on myös kaksisuuntainen prosessi, sillä siinä missä esiintyjä luo lavasteelle merkityksiä luo lavaste myös esiintyjälle merkityksiä. Esiintyjä tulee lavasteen koskettamaksi. Gröndahl muotoilee ajatuksen hienosti: ”lavastuksen voi ajatella syntyvän kosketuksen tuloksena, ja toisaalta se myös synnyttää ja ylläpitää uusia kosketuksia” (Gröndahl 2014, 76). Tilassa on siis ruumiita ja lavasteita, jotka koskevat ja luovat toisiaan ja nämä kaikki ovat yhtä lailla näyttämöllä olijoita, näyttämön olioita.

Esiintyjäpositiostani käsin ymmärrän näyttämön usein leikkikenttänä (*play ground*). Leikkikenttä on tila, jossa tapahtuvat sekä esitys (*play*) että leikkisyys (*playfulness*). Ja kuten Sicartin määritelmän mukaan jo aikaisemmin on tullut todettua, leikki ei ole ensisijaisesti hauskaa vaan nautinnollista, joten myös leikkikenttä on ensisijaisesti nautinnon eikä hauskuuden paikka. Leikkikenttää ajatellessani integroin näyttämöön myös ajatuksen paikasta, jossa shibarin yhteydessä esittelemäni turvallinen nautinnon leikki tapahtuu. Kun näyttämö on leikkikenttä, se on paljon muutakin kuin esittämisen tai suorittamisen paikka.

Sicart toteaa leikkikenttien olevan kiinnostavia, sillä ne ovat tiloja, jotka on suunniteltu omittaviksi. Ne ovat samaan aikaan tiloja, joita on mahdollista käyttää alkuperäisen idean mukaan ja tiloja joissa voi luoda jotakin aivan uutta toimintaa. Tila on leikkiä varten luotu, mutta leikin luonne voi olla minkäläinen tahansa. (Sicart 2014, 51, 55.) Esimerkiksi liukumäki ehdottaa, että sen yläpäähän kiivetään tikkaita pitkin ja alas tullaan liukumalla. Se on kuitenkin vain lähtökohtainen ehdotus: liukua pitkin voi myös kiivetä ylös tai liukumäen alle voi perustaa mielikuvitusravintolan, jossa tarjoillaan matoja ja voikukkia. Kaikissa näissä tapauksissa leikkikentän funktio on toteutunut. Ajattelen, että lavastuksen luonne on usein samankaltainen. Lavastajan visio tilassa tapahtuvasta toiminnasta voi olla tietynlainen, mutta esiintyjä voi tarkastella tilaa ja sen mahdollisuuksia hetki hetkeltä uudelleen ja määrittää tilalle uusia käyttötarkoituksia. Esiintyjä voi toimia lavastuksen kanssa yhteistyössä, antaa kekseliään yhteistyön synnyttää esitykseen uusia merkityksiä.

Leikkikenttä on tunnistettavissa leikkikentäksi silloinkin, kun kukaan ei leiki siellä. Se on samaan aikaan tila, joka on itsessään kyllästetty merkityksillä ja tila, jonka merkitykset on tarkoitus muuttaa. Tyhjää leikkikenttää katselevassa ihmisessä herää luultavasti mielikuvia siitä, miten kentällä voisi

leikkiä ja mikä on kunkin osa-alueen merkitys. Samaan tapaan lavaste on usein mielestäni jo itsessään valmis teos. Mutta kun esiintyjä ja lavaste kohtaavat, syntyy uusi yhteisteos, jonka merkitys mahdollisesti muuttuu alkuperäisestä suunnitelmasta.

Silloin kun näyttämö on leikkikenttä, on siellä operoiva esiintyjä leikkijä, jolle avautuvat kaikki leikillisyyden mukanaan tuovat nauttimisen mahdollisuudet. Halutessaan esiintyjä voi olla leikkijän lisäksi myös leikkikalu itsessään. Muellerin ja kumppaneiden ajatuksia mukailen ajattelen, että samaten kuin ihminen *on* ruumis ja *ihmisellä* on ruumis, esiintyjä ajattelen, että voin olla leikkikalu samalla kun minulla on tämä leikkikalu käytössäni (Mueller et alii 2018, 2).

Olen usein kuullut lentävän lausahduksen ”ruumis on esiintyjän työkalu”, mutta itse olen mieluummin oma leikkikaluni. Käsitän leikkikalun erityiseksi olioksi, joka tuo iloa ja mielihyvää. Ajattelen, että leikkikalu on jo itsessään ihana, se näyttää ja tuntuu mukavalta, sitä on ilo katsella ja on innostavaa odottaa hetkeä, jolloin sillä pääsee leikkimään. Ja eikö ole kiinnostavaa miten silkkaa nautintoa varten kehitetyt esineet, kuten dildot ja vibraattorit, on nimetty aikuisillakin leluiksi? Tämä alleviivaa (tässä tapauksessa osin kirjaimellisiin) leikkikaluihin liitettyä mielikuvaa nautinnosta.

Näyttämöllä itsellään ja ympäristöllään leikkivä näyttelijälelu voi leikillisesti antaa muiden ohjailla itseään, antaa yleisön, kanssaesiintyjän ja ohjaajan tulla leikillisyytensä piiriin. Näyttelijälelu voi päättää olevansa väline ja tietoisesti vaihdella rooliaan aloitteellisesta leikkijästä vastaanottavaan leluun. Näyttelijälelu on loputtoman monitahoinen yllätysleikkikalu, joka leikkii näyttämön leikkikentällä itsellään ja itseään.

4.4 Yhteenvedoksi

Esiintyjäntaiteessani erityisen merkittävää on siis leikillisyyden ja nautinnon korostuminen. En esitä nautinnolle minkäänlaista tarkkaa määritelmää vaan annan sen olla abstrakti, määritelmiä pakeneva termi. Väitän ainoastaan, että nautinto ei tarkoita samaa kuin mukavuus, vaan se voi olla esimerkiksi myös tuskallista.

Itsen käsittäminen leikkikaluksi saattaa kuulostaa itsensä esineellistämiseltä ja sitä se minulle onkin. Tämän itsensä esineellistämisen täytyy aina olla omasta tahdosta lähtevää ja tuottaa iloa, eikä ohjaaja

tai kukaan muu saa siihen painostaa. Shibarin kautta olen oppinut hahmottamaan suostumuksellisuutta ja sitä, kuinka tärkeää omien ja toisten ihmisten rajojen kunnioittaminen minulle on. Leikkikaluus liittyy myös ajatukseeni näyttämöstä leikkikenttänä. Ajattelen, että leikkikenttänyttämö muuntaa kaikki sillä olevat esineet ja esiintyjät tasavertaisiksi olioiksi, jotka kosketuksen kautta luovat toisiaan.

Kosketusaisti on minulle merkittävä, esiintyjäntyöni kannalta ehkä jopa aisteista merkittävin. Shibarin kautta olen oppinut kunnioittamaan suhdettani materiaalien erityislaatuisuuteen ja niiden herättämiin mielikuviin ja assosiaatioihin. Esiintyessäni haen siis kosketuksen kautta yhteyttä tilaan ja muihin esiintyjiin, mutta kosketus ei välttämättä merkitse ihon kautta tapahtuvaa kosketusta. Ajattelen, että ruumiiden tuottama värähtely saa meidät olemaan keskenämme kosketuksissa myös matkojen päästä ja että ruumiin herkistyessä ja pehmetessä tuon jaetun värähtelyn aistiminen korostuu.

5. NAUTINTO PERUSKIVIÄ –ESITYKSESSÄ

Suoritin taiteellisen opinnäytteeni Mikko Kannisen syksyllä 2018 Näтын Teatterimonttuun ohjaamassa Peruskiviä-esityksessä.

Olimme valinneet näytelmän yhdessä työryhmänä keväällä 2018 järjestetyllä aloitusjaksolla, jolloin luimme useita eurooppalaisia nykynäytelmiä, joita ei ennen oltu esitetty Suomessa. Lopulta äänestimme näytelmästä, jonka syksyllä tekisimme. Äänestyksen voitti Jan Neumannin vuonna 2010 kirjoittama ja Merja Sainion 2012 kääntämä näytelmä Peruskiviä (Fundament).

Näytelmä sijoittuu keskisuureen Saksalaiseen kaupunkiin, jonka päärautatieasemalla tapahtuu samanaikaisesti useita pommi-iskuja. Näytelmän rakenne on episodimainen. Se alkaa kohtauksella, jossa nimettömät Kertojat kuvaavat pikkutarkasti kaupungin päärautatieasemaa ja sen tapahtumia juuri ennen pommi-iskuja. Tämän jälkeen seuraa viisi kohtausta, joissa jokaisessa on yksi keskushenkilö. Nämä henkilöt linkittyvät pommi-iskuihin kukin omalla tavallaan, jotkut henkilöistä kuolevat iskussa ja jotkut kuulevat siitä uutisista.

Kaikkien kohtausten rakenne on hyvin saman tyyppinen: niissä Kertojat kertovat kuka keskushenkilö on, kuvailevat hänen elämäntilannettaan ja kommentoivat hänen tekojaan. Jokaisella keskushenkilöllä on kohtauksessaan monologi. Kaikki näyttelijät esittivät sekä Kertojia että yhtä keskushenkilöä. Minä esitin varhaiseläkeläistä Wolfgang Röhriggiä, joka puhuu itsekseen ääneen junassa ja häiritsee näin kanssamatkustajiaan.

Esityksen lavastaja Perttu Sinervo oli suunnitellut näyttämölle suuren kupolimaisen rakenteen, jota esiintyjät pyörittivät esityksessä kohtausten välissä. Kohtaukset tapahtuivat osittain kupolin sisällä, osittain sen ulkopuolella. Kupolin lisäksi lavalla oli kymmeniä betonielementtejä, jotka oli sijoitettu tasaisesti koko näyttämölle. Niiden päällä hypittiin, niillä istuttiin, ne edustivat ihmisten koteja ja julkisia rakennuksia. Katsomo oli sijoitettu näyttämön reunoille puolikaarimaiseen muotoon, kolmeen eri osaan pilkkottuna.



Perttu Sinervon lavastus Peruskiviä -esityksessä. Kuvakaappaus Samuli Hytösen esitystallenteesta.

5.1 Tutkimuskysymyksen muotoutuminen

Taiteelliseen lopputyöhön kuuluu itselle asetettu tutkimuskysymys ja sen reflektointi pitkin prosessia. Omaksi kysymykseksi muodostui: kuinka hyödyntää nautintoa näyttelijä-dramaturgisena työkaluna?

Tutkimuskysymykseni lähtökohdat olivat idealistiset. Produktion alussa epämääräisenä suunnitelmanani oli soveltaa shibarista ja BDSM:stä oppimiani nautinnon lähestymisen tapoja esiintyjäntyöhöni, mutta käytännössä minulla ei ollut täsmällistä ajatusta siitä, mitä tämä voisi tarkoittaa. Mielikuvissani olin kenties menossa tekemään produktiota, jossa kaikki sujuisi mukavasti ja helposti ja sitten tämän mukavuuden päälle rakentaisin nautinnon hetkiä ja kehittäisin ehdotuksia nauttimisen tekniikoista, joista kirjoittaa kirjalliseen opinnäytteeseeni.

Arvaat varmasti jo, miten tämän suunnitelman kävi. Pian harjoituskauden alkamisen jälkeen alkoi selvitä, ettei esityksen tekemisen prosessi ollut minulle helppo eikä aina mukavakaan.

Harjoituskaudella oloni oli usein tukala. Vaikeuden tunne syntyi monista tekijöistä. Minä esimerkiksi

koin, että koska kyseessä on taiteellinen lopputyöni, esityksen pitäisi olla niin hyvä kuin ikinä mahdollista ja minun näytellä siinä niin hyvin kuin vain osaan. Tämä johti siihen, että minun oli hyvin vaikeaa rentoutua teoksen tekemisen äärelle. Pelkäsin, että esityksestä ei tulisi sellaista kuin toivon. Prosessin yhteisen purun yhteydessä analysoin hankalaa oloani:

Harjoitusprosessin aikana samaistin itseni teokseen. Ikään kuin minun ja teoksen välissä ei olisi ollut mitään, se muuttui julkilausumaksi osaamisestani, arvomaailmastani, kunnianhimoistani. Tästä lähtökohdasta oli kivulista treenata. Tajusin äsken, että ihanteeni itseohjautuvasta näyttelijästä ja näyttelijästä sisällöntuottajana oli kääntynyt päässäni siksi, että olen vastuussa koko teoksen sisällöstä. Ajattelin, että minun on ymmärrettävä kaikki ja jos en ymmärrä niin olen väärässä ja siten myös ohjaaja ihan varmasti on väärässä. Olin uppiniskainen.

Emansipaatio ja autonomia ja vapautuminen on nousseet minulle keskeisiksi termeiksi koulutuksen aikana – mutta vapautuminen mistä, autonomia missä, emansipaatio suhteessa mihin? Ikään kuin olisin hypännyt urallani kaksikymmentä vuotta eteenpäin, lähtenyt suoraan vapautumaan, vaikka ei ole ollut mitään mistä vapautua, väsynyt ohjaajiin ennen kuin olen tehnyt heidän kanssaan töitä.

(Työpäiväkirja 29.1.2019)

Sanalla sanoen lopputyön tekemisen paine sai minusta ylivoimaisen ja sen johdosta koin oloni kokonaisvaltaisen hankalaksi harjoituskauden aikana. Tämä ilmeni äreytinä ja neuvottomuuden tunteena näyttämölle astuessani. Omassa elämässäni oli myös käynnissä vaikea ja raskas vaihe, jonka johdosta itseluottamukseni ei ollut parhaissa kantimissa. Jälkikäteen prosessi onneksi purettiin perusteellisesti ja siitä jäi minulle lopulta hyvä ja kiitollinen olo.

Löysin siis itseni ”Peruskivien” aikaan tilanteesta, jossa olin vakuuttanut itselleni tutkivani nautintoa, mutta en tuntunut löytävän sitä juuri mistään. Minulla oli harjoituskauden aikana hankaluuksia luopua kielteisistä tunteistani. Huomasin, että kysymys nautinnosta esiintyjäntyön yhteydessä on hyvin erilainen kuin kysymys nautinnosta vapaa-ajalla, esimerkiksi shibarin parissa. Koska pyrkimyksenämme oli tehdä esitys, jota esitetään katsojille rahaa vastaan, mukana oli painetta,

jonkalaista harrastuksessa ei ole.

Tämä johti siihen, että tutkimuskysymykseni alkoi elää sen mukaan, miten harjoituskausi eteni. Sen sijaan, että pyrin kehittämään nautinnon tekniikoita, päätinkin tarkastella, minkälaisia keinoja käytän apuna silloin kun oloni on harjoitellessa hankala. Kun tarkastelin esiintymiseni ja harjoitteluni tapaa, aloin havaita käyttäväni lähes alitajuisesti lähestymistapoja, jotka toivat minulle iloa ja nautintoa, vaikka niistä ei muodostunutkaan koko esityksen prosessia kattavaa ”täydellisen nautinnon kokemusta”. Näin havaitsin, että nautinnon etsimisestä ja vahvistamisesta oli tullut myös esiintyjäntyöllistä kriisinhallintaa. Huomasin myös, että alkuperäinen odotukseni sille, mitä ”nautinnollinen esiintyminen” tarkoittaa poikkesi kokemukseni käytännöstä. Olin odottanut, että nautinnollisuus läpäisisi välttämättä kokemukseni produktiosta kokonaisuudessaan, mutta jälkikäteen huomaan, että vaikka näin ei käynyt, nautin silti esiintymisestä itsessään.

Keskeiseksi kysymyksekseni harjoituskaudella nousi se, miten voin sitoutua ruumiillisesti esitykseen, jota teimme. Miten voisin muodostaa esitykseen lämpimän, henkilökohtaisen suhteen, vaikka olinkin sitä kohtaan niin kriittinen?

Huomasin toistuvasti, että kosketuksen aistiminen oli minulle konkreettinen ja nautinnollinen tapa juurruttaa itseni tilanteeseen. Esityksen maailmankuva saattoi tuntua minusta kaoottiselta ja epäselvältä, roolihahmoni suunnat ja motiivit saattoivat olla hukassa, mutta vasemman käteni puristus betonisen lavaste-elementin ympärillä oli selvä ja konkreettinen. Se oli minun. Epämiellyttävyyden hetkellä haastoin siis itseni kiinnittymään tilaan ja vain siihen. Keskityin aistihavaintoihin ja niiden herättämiin mielikuviin, pyrin antamaan itselleni mahdollisuuden pehmentyä aistihavaintojen äärelle.

Lopulta ”Peruskivissä” suhteeni materiaaleihin muodostuikin näyttelijändramaturgiani kulmakiveksi. Kun suuri metallilavaste valmistui esitystilaan, se kutsui minua puoleensa saman tien. Kun etsin niitä hetkiä, jotka auttoivat minua kiinnittymään teoksen maailmaan, löysin ne näyttämön materiaallisen todellisuuden ja itseni kohtaamisesta. Löysin ne roolivaatteen tunnusta iholla, lavasteen muodosta, itsestäni suhteessa tilan elementteihin ja olioihin. Fyysinen mielihyvä oli sitä, johon saatoin esiintyjänä varmimmin luottaa. Se toistui kerta toisensa jälkeen kutakuinkin samankaltaisena. Kosketuksen kautta ja sille antautumalla koin, etten vain havainnoinut näyttämöä ulkopuolisena, vaan tulin

erottamattomaksi osaksi sitä.

Kirjoitin työpäiväkirjaani esityskauden loppupuolella:

Pyrkimys nautintoon on pyrkimys näyttämölle menon pelkoa vastaan. Jos aavistan, että näyttämöllä ei odota muu kuin ahdistus niin silloin mikään ei motivoi minua tekemään työtäni kunnolla, tekemään taidettani innolla. Jos minulla taas on odotus siitä, että näyttämöllä odottaa vähintäänkin nautinto siitä, miten ihanalta metallinen lavaste tuntuu kättä vasten, silloin siellä minulla on jokin syy astua näyttämölle.

(Työpäiväkirja 21.11.2018)

5.2 Virittäytyminen nautinnon apuna

Harjoitusten aikana aloin luoda tiivistä yhteyttä lavasteiden kanssa, mutta jossakin vaiheessa harjoituksia tajusin, että kanssaesiintyjäni olin jättänyt vähemmälle huomiolle. Eräänä aamuna ”Peruskivien” harjoituksissa keskustelimme prosessin sen hetkisestä vaiheesta ja purimme tuntojamme. Olin maininnut keskustelun aikana kaipaavani kovasti yhteisiä virittäytymisiä tai mitä tahansa harjoitteita harjoitusten alkuun, sillä koin etten saanut luotua omin voimineni kontaktia kanssaesiintyjäni. Keskustelun lopuksi ohjaaja Mikko Kanninen kysyi, haluaisinko ohjata ryhmälle kahdenkymmenen minuutin virittäytymisen ja otin tarjouksesta kiitollisena kopin.

Vetämäni virittäytymien oli yksinkertainen. Laitoin harjoituksen taustalle soimaan hiljaista musiikkia ja pyysin kaikkia paikalla olijoita olemaan tilassa noin viiden minuutin ajan juuri niin kuin sillä hetkellä tuntui hyvältä. Sitten pyysin heitä avaamaan huomion kohti ympäröivää tilaa, kiinnittämään huomionsa tilassa oleviin kappaleisiin ja jatkamaan vapaata olemista, mutta nyt huomio itsestä ulospäin suunnattuna. Harjoite eteni tilassa liikkumiseen, lavasteiden tunnusteluun ja lopulta muiden ihmisten havainnointiin. Lopuksi pyysin jokaista valitsemaan tilasta itselleen yhden lavastuksen betonielementeistä, johon sitoa henkilökohtainen suhde. Pyysin harjoitteen tekijöitä kehittämään hetken aikaa omalla tavallaan suhdetta pidemmälle, jotta tämä nimenomainen kohta tilassa voisi myöhemmin toimia jokaiselle omana turvapaikkana, latauspisteenä.

Lopun harjoituspäivän ajan oloni oli keskittynyt enkä kokenut huolta esityksen lopputuloksesta. Vaikka

virittäytyminen aikana jokainen osallistuja olikin paljon omassa yksityisyydessään ja suhteessa enemmän lavasteisiin kuin muihin osallistujiin, koin silti, että saavutin virittäytymisen myötä vahvan yhteyden kanssaesiintyjieni siksi päiväksi.

Nämä yhteisen virittäytymisaamut eivät toistuneet enää. Pidin omaa virittäytymistä yllä harjoituksissa joogaamalla. Ajattelin myös harjoituskaudella paljon tilan energiaan virittäytymistä ja yhteisen vireen etsimistä lavasteen kanssa. Se oli keinoni saada tilaan kontakti silloin, kun koin etten saanut kontaktia aikaiseksi työryhmän kanssa. Tätä kautta koin, että lavasteesta tuli ensisijainen tukeni ja turvani tilassa kanssaesiintyjien sijasta, mikä jälkepäin ajateltuna näyttäytyy toki hieman surullisena. Siinä hetkessä se kuitenkin oli minulle validi keino saada itseni sitoutumaan tilaan kaikista epävarmuuksistani huolimatta.

Esityskaudella kokoonnuimme esiintyjien kanssa tilaan tekemään yhteisen äänenavauksen, joka toimi minulle rituaalinomaisena virittäytymisenä. Koin äänenavauksen suoraviivaiseksi tavaksi värähdellä yhdessä kanssaesiintyjien kanssa ja etsiä siten yhteistä taajuutta. Näin tästä ääntä lämmittelevästä harjoituksesta kasvoi esityskauden ajaksi minulle merkittävä virittäytyminen.

Kaikista pienistä virittäytymisistä havaitsen jälkepäin sen, miten niissä tärkeää ei ole ollut se, *mitä* on tehty, vaan se, että *on* tehty. Virittäytymisen pyrkimys oli löytää yhteys tilassa oleviin ruumiisiin: omaan, toisten ja tilan ruumiiseen.

5.3 Kertojan roolihahmo näyttämön leikkikentällä

Harjoitusten alkuvaiheessa päätettiin, että nimettömät kertojahahmot edustaisivat räjähdyksessä kuolleita ihmisiä ja että tämä ei-elävyys näkyisi jonkinlaisena nytkähdyksenä heidän fysiikassaan. Aloimme harjoitella kertojahahmojen mahdollista liikekieltä kehittämällä itsellemme jonkin triviaalitoiminnon, omalla kohdallani hampaidenpesun, ja sitten tutkimaan miten tämä triviaalitoiminto voisi näkyä ruumiissa vain osittain.

Harjoituskaudella havaitsin, että kertojahahmoni suuret maihinnousukengät tuntuivat jaloissani hyviltä ja vakailta ja saivat minut kiinnittämään huomion jalkoihini. Aloin vahvistaa tätä nautinnollista vakauden tunnetta. Sitten yritin toimia vakautta vastaan hakemalla epätasapainoista seisoma-asentoa,

jossa painoni on aina vähän enemmän toisella jalalla. Kuolleen ruumiin nyrjähdys alkoi näyttäytyä ruumiissani vinona perusasentona. Tämän perusajatuksen löydyttyä palasin takaisin hampaiden harjaamiseen eleeseen, joka ilmeni oikean käden kevyenä nyrkkiin puristumisena ja käden pienenä edestakaisena liikkeenä kylkeä vasten. Aina kun en ollut varma, mitä kussakin hetkessä tekisin, palasin tähän perustilaan.

Kertojahahmoni eleellisyys oli siis itselleni melko selvä, mutta oloni kertojana oli silti usein epävarma. En hahmottanut ei-elävien kertojien suhdetta eläviin hahmoihin enkä yleisöön. En ollut koskaan aivan varma siitä, mitä näyttämöllä teen.

Siksi aloin etsiä näyttämöltä kiinnostavia asioita, joihin voisin kiinnittää huomioni mahdollisimman kokonaisvaltaisesti. Aina kun mahdollista hakeuduin kontaktiin jonkun lavasteen pinnan kanssa. Otin esimerkiksi oikealla kädelläni kiinni metallilavasteesta tai kiipesin seisomaan betonielementin päälle. Aloin lyödä kertojakohtauksissa nopeasti lukkoon näyttämötoiminnallista kaartani, sillä samana toistuvat eleet ja asemat toivat minulle turvaa.

Kertojahahmona kehittyi tätä kautta tuntoaistillaan näyttämöä ahmiva olio, jolle näyttämö oli nautinnollinen leikkikenttä. Vaikka leikkikentällä tapahtuva leikkisä oleminen oli aina enemmän tai vähemmän samankaltaisena toistuvaa, koin silti leikillisyyden vahvan läsnäolon. On kiinnostavaa, että näyttämö alkoi hahmottua kertojahahmon kautta leikkikenttänä vasta sen jälkeen, kun olin jo lyönyt näyttämötoimintoja lukkoon. Improvisointi ei siis ollut se tekijä, joka toi leikillisyyden tunnetta vaan päinvastoin. Mitä vähemmän minulla oli keksittävää, sitä uteliaampi minusta tuli. Toisto alkoi tuntua valtavan leikilliseltä. Huomasin siis, että tässä tapauksessa näyttämö muuttui leikkikentäksi vasta kun se oli minulle tuttu ja turvallinen.

5.4 Nautintokartta

Toiston kautta kertojan kohtauksiin rakentui *nautintokartta*, jota pitkin kuljin. Nautintokartta rakentuu tässä tapauksessa tarkkojen, esityksestä toiseen samankaltaisina toistuvien toimintojen ketjusta. Toiminnot olin ladannut täyteen uteliaisuutta siitä, minkälaisia reaktioita ne aiheuttivat minussa ja sitouduin toistamaan sellaisia toimintoja, joiden huomasin aiheuttavan minussa nautintoa.

Kun saatoin olettaa, että seuraavan repliikin aikana nostan oikean käteni kanssaesiintyjän hartialle ja hänen nahkatakkinsa tuntuu hyvältä kämmentäni vasten, sain vahvan sisäisen syyn tämän repliikin lausumiselle. Toisaalta minun oli tärkeää olla heittäytymättä mukavuuden odotuksen varaan vaan ajatella, että haluan uteliaasti selvittää miltä nahkatakki tulee käteni alla tuntumaan. Utelias, avoin kosketus, siitä syntyvä reaktio ja kosketuksen ja reaktion yhteispelistä syntyvä nautinto alkoivat ohjata esiintymistäni.

Neljännän Peruskiviä-näytöksen jälkeen kirjasin mahdollisimman tarkasti sen hetkisen ensimmäisen kohtauksen karttani ylös ja se näytti tältä:

Noustessani seisomaan lattialta otan tukea betonilavasteesta, joka tuntuu kämmeniäni vasten kylmältä ja karhealta. Karheus on tukenani, kun katson kohti yleisöä ja lavasteen viileyys tuntuu rauhoittavalta. Lasken painon oikealle jalalleni ja nautin tästä vinosta asennosta. Käännyin kanssaesiintyjää päin, joka kävelee hitaasti minua kohti ja väliltämme hupeneva etäisyys tuntuu jännittävältä. Kyykistyn hitaasti ja tartun vasemmalla kädellä lattialla olevaan hattuun, joka on pehmeää tweedkangasta. Laitettuani hatun ja silmälasit päähän nostan vasemman käteni kasvoilleni ja painan sitä suuta vasten, paine tuntuu hyväilyltä, intiimiltä ja eroottiselta. Riisun hatun ja lasit ja menen vatsalleni maahan. Mahan ja lattian välinen kosketuspinta tuntuu mukavalta ja minulle tulee siitä hauska ja hassu olo. Nousen ylös nojaamalla käsiini, joiden vahvuutta ihailen. Peruutan hitaasti taaksepäin ja menen kyykkyy, tuijotan lähietäisyydeltä yhtä betonielementeistä, jonka pinta näyttää laavaerämaalta ja jonne kuvittelen aina Muumeja vaeltamaan pyrstötähteä pakoon. Noustessani seisomaan kosketan oikealla kädelläni kanssaesiintyjän hartiaa ja se tuntuu samaan aikaan lämpimältä ja viileältä. Katson teatterisavua ja mietin miten kauniilta savu näyttää vihreässä valossa. Muutaman sekunti tämän jälkeen tulee hetki, jona kaikki käännyimme vasemman olan kautta. Huomioni on vasemmalla seisovan kollegan hartiassa, siinä miten se leikkaa ilman läpi käännöksen aikana. Ajattelen kiinnittäväni itseni tähän hartiaan ja saan mielihyvää lyhyestä yhteyden kokemuksesta. Harpon sitkailla askelilla kohti yhtä betonielementtiä ja harppaan seisomaan sen päälle. Taskulampun valo silmissäni on kirkas mutta minä katson silti sitä kohti, sillä tiedän tämän kirkkauden kohta loppuvan ja että tämä sokaistumisen hetki on

kiinnostava poikkeama. Hetken maailmani on valosta valkoinen. Harppaan takaisin lattialle ja seuraavat hetket keskityn siihen, miten nousen aina välillä nousemaan ylös ja laskeutumaan alas mahdollisimman siirappisesti. Ajattelen ilman olevan tahmeaa ja hidastavan minua. Kävelen kohti lavan etuosaa tuijottaen valospotissa seisovaa kanssaesiintyjää, jonka rajat näyttävät muuttuneen kirkkaassa valossa epäselviksi. Katselen pölyhiukkasia valokiilassa. Ajattelen, että kiilassa seisovaa ihmistä kaappaa parhaillaan avaruusalus. Käänän rintamasuunnan yleisöön ja alan kävellä hyvin, hyvin hitaasti, liikutan ensin vasenta jalkaa enkä heiluta käsiäni. Katson valopöydällä yleisön takana loistavaa pientä valoa ja ajattelen, että rintakehäni on yhteydessä siihen. Ajattelen, että valopöytä on avaruusalus, joka kaappaa minut. Sitten teen nopean käännöksen oikealle ja kävelen ripeästi lavalta pois, kun valot laskevat ja kohtausta loppuu.
(työpäiväkirja 16.11.2018)

Kun nautintokarttaa tarkastelee lähempää ja sitä alkaa purkaa auki, sieltä alkaa erottua selkeästi toistuvia näyttelijändramaturgisia kuvioita. Tässä olen avannut ne niin, että lihavoidut kohdat ovat aktiivisia tekoja, kursivoidut näiden aktiivisten tekojen mahdollisia (mutta ei pakollisia) ei-tietoisia seurauksia. Vaihe, joka on sekä lihavoitu että kursivoitu, on luonteeltaan horjuva, joskus syvennys on tietoista ja joskus ei.

Huomio tuntoaistiin →

Nautinnon tunteminen jostakin jo tapahtuvasta tunteesta TAI itsen sijoittaminen tilaan uudelleen nautinnollisen tunteen perässä →

Nautinnon syveneminen →

Mahdollisen mielikuvan havaitseminen →

Mielikuvan syveneminen ja seuraaminen →

Uuden nautinnollisen tunteen etsiminen → jne.

Kuvaamani kokemuksellinen ketju on lähes – muttei täysin – samanlainen *Nykynäyttelijän taide - horjutuksia ja siirtymiä* -kirjassa esitetylle virityksen, välisen ja olotilan kolmijakoiselle prosessille, oma tulkintani siitä (Silde et alii 2011, s. 211-212). Nautintokarttaa voi siis ajatella myöskin

virittymiskarttana. Omassa mallissani viritys (VI), välinen (VÄ) ja olotila (O) ilmenisivät siis esimerkkitapauksessa seuraavasti:

- VI **Huomio betonisen lavaste-elementin viileään tuntuun käsivarren ihoa vasten ->**
- VI **Aktiivinen mielihyvän aistiminen tästä viileydestä ->**
- VÄ ***Viileyden vaikutus koko ruumiiseen ->***
- VÄ / O *Vaaleansinisen ja harmaan värin nouseminen mielikuviin ->*
- O *Mielikuva itsestä jääaavikolla, hengitys paksuna höyrynä ilmaan nousten, hengitys tästä mielikuvasta syventyen ->*
- VI **Huomio housujen kuminauhan tunteesta hengityksestä kohoilevaa vatsaa vasten**

Työtavassani fokukseni oli nautinnossa itsessään, ei sen synnyttämässä olotilassa. Tai pikemminkin: olotilassa oleskelu on yhtä kuin nautinto ja siirtymä hakeutumista kohti uutta nautintoa.

5.5 Röhgrigin roolihahmon rakentaminen

Olimme saaneet toivoa ohjaajalta ennen esityskauden alkua mitä hahmoa haluaisimme esittää. Toivoin ja sain Röhgrigin roolin. Halusin tutkia pitkän ja polveilevan monologin rakentamista ja työstää hahmoa, jonka ruumiillisuus olisi maskuliinista. Samalla pohdin, mitä tämä maskuliinisuus voisi tarkoittaa.

Röhgrigin monologi on neljä sivua pitkä, hän puhuu assosiatiivisesti aiheesta toiseen siirtyen, kunnes eräs junan matkustajista lopulta hiljentää hänet tiuskaisemalla, ettei hänen tolkuton höpinänsä kiinnosta ketään.

Röhgrigiä monologin rakentamisessa ensimmäinen eteen tullut kysymys oli tekstimassan määrä. Tekstiin on kirjoitettu vain vähän välimerkkejä, sitä rytmittävät pikemminkin suuret alkukirjaimet siellä täällä:

Ja sehän toimii Minä visualisoin itseni Ei kun Visioneerasin niinhän se sanotaan Siis sisäisen silmäni edessä Siinä minä näen itseni Mutta en minä ole Buddha vaan Jeesus! Näin se oli Minulla oli Jeesuksen kasvot ja Jeesus-parta ja Jeesus-tukka ja Jeesus-maha ei kun ilman mahaa eihän Jeesuksella ollut mahaa sehän oli sillä tavalla laiha Minä siis

ilman mahaa mutta muuten kuin Jeesus ja parta Ja kädet näin ja näin ja. Juu
(Neumann 2010, s. 8)

Teksti jatkuu yhtä eteenpäin yhtenä pötkönä aiheesta toiseen ilman pisteitä tai kappalejakoja. Harjoitusten alkuvaiheessa huomasin alkaneeni rytmittää tekstiä kädellä, joka ei pidellyt käsikirjoitusta. Piirsin kädelläni ilmaan kaaria, jotka loppuivat kohtaan, jossa ajattelin pisteen sijaitsevan. Myöhemmin hahmon eleellisyyttä rakentaessani käsien eleistä syntyi koko hahmon elekielen lähtökohta.

Harjoitellessani Röhrigin kohtausta, ajattelin rakentavani itselleni hahmosta ajoneuvoa, jota voin sitten kohtauksen aikana ”ajaa” kun tiedän, miten tämä ajoneuvo toimii. Kehitin Röhrigille elepankkia harjoittelemalla kohtauksesta yksin harjoitussalissa lyhyitä pätkiä, joiden aikana keskityin siihen, millä kaikilla tavoilla Röhrig voisi saman asian sanoa. Improvisoidessani lyhyitä kohtauksia uudelleen ja uudelleen aloin havainnoida toistavani samankaltaisia eleitä ja sitten sitouduin niihin ja kehitin niitä pidemmälle.

Aikaisemmin mainitsemastani käsillä rytmittämisestä tuli Röhrigin elekielen tärkein lähtökohta. Ajattelin paikkaavani käsien eleillä tekstistä puuttuvia välimerkkejä. Röhrigin hakiessa seuraavaa ajatustaan tein oikealla kädellään ilmassa pientä kauhovaa liikettä. Kun ajatus löytyi ja Röhrig innostui puhumaan nopeammalla rytmillä, vasenkin käsi tuli eleeseen mukaan. Kädet tekivät vuorotellen ilmassa pieniä kaaria ja kun halusin erityisesti painottaa jotakin kohtaa puheessa, tein sen laittamalla molemmat kädet kevyeen nyrkkiin. Rauhallisen pohdiskelun kohdissa suin tekoviiksiäni vasemmalla kädellä oikean käden levätessä mahaa vasten. Röhrig ikään kuin aisti käsillään ilmaa ja esineitä, tunnusteli jatkuvasti jotakin. Ajattelin, että tämä oli hahmon tapa *käsittää* mistä oli puhumassa, eli ymmärtää käsiensä eleellisyyden kautta mistä on kysymys. Käsien käyttämisen selkeys ja leikillisuus tuottivat minulle valtavasti nautintoa ja odotin monologin esittämistä kovasti.

Myös Röhrigin monologia tehdessä materiaalien tunnustelu ja siitä nautiskelu oli merkittävä näyttelijändramaturginen työkalu. Betonielementit, joilla istuimme, olivat kovia ja epätasaisia. Ne painuivat istuinluihin kiinni ja muistuttivat minua istuma-asennostani jatkuvasti. Röhrig istui hyvin leveässä haara-asennossa ja vaihtoi aina välillä asentoaan nostamalla ensin oikeaa ja sitten vasenta pakaraa. Asennon vaihtamisen yhteydessä vasen käsi kävi nivusissa korjaamassa kuvitteellisen

peniksen asentoa. Sitten istuin taas aloillani, kunnes epätasaisen alustan paine muistutti minua asennon korjaamisesta uudelleen.

Vaatteiden ja asusteiden tuntu vaikutti olemisen tapaan merkittävästi. Heti harjoitusten alkuvaiheessa Röhrigille hankittiin halvat tekoviikset, jotka olivat jatkuvassa uhatta tippua. Tämä putoamisvaaran johdosta viiksiä piti jatkuvasti painella kasvoihin paremmin kiinni. Hahmolla oli suuret linssittömät silmälasit, joita täytyi myös vähän väliä nostaa keskisormella, kun ne valuivat alas pitkin nenänvartta. Hahmon täytyi asetella itseään ja pitää ulkomuotoaan yllä jatkuvasti.

Vaikka en ajanut tällä hahmoajoneuvollani jokaisessa esityksessä samaa reittiä, oli hahmon toimintamekaniikka kuitenkin aina samanlaista. Tämä toi minulle toistettavuuden turvaa, vaikka eleet eivät tapahtuneet selkeästi toistettavassa järjestyksessä. Neljännen esityksen jälkeen kirjoitin Röhrigin esittämisen kokemuksesta:

Istun betonielementille mahdollisimman leveään haara-asentoon. Ylläni on suuri musta nahkatakki, joka on jäykkä ja liian hartioista liian leveä. Ajattelen olevani henkari tälle suurelle takille. Laitan päähäni lakin, silmälasit ja tekoviikset. Silmälaseissa ei ole laseja, niiden paino nenänvartta ja poskipäitä vasten kiinnittää huomioni kasvojen tähän alueeseen, minkä johdosta kurtistan kulmiani. Tekoviikset ovat kiinni heikolla tarralla, joka tuntuu jatkuvasti tahmealta ylähuulta vasten. Pelkään viiksien putoavan, haluan varmistaa, että ne pysyvät paikallaan. Samalla kun alan puhua vien vasemman käden kasvoilleni, liu'utan niitä tekoviiksien yli ja tahmaisuuuden tunne voimistuu, tahmaisuus toistuu äänessäni kun puhun ja kuulostaa narinalta. Jatkan viiksien sukimista usein ja paljon. Aina sukimisen jälkeen tuon etu- ja keskisormen kasvojen eteen yhteen ja heiluttelen kättäni kuin stereotyyppinen italialainen lihapullan herkullisuutta ihastellessaan. Ajattelen, että sanat tulevat ulos sormistani ja rytmitän oikealla kädellä puheen rytmiä. Kun sormet ovat viiksillä puhun hitaammin ja kun käsi on ilmassa, puhun nopeammin. Vasen käsi joko sukii hattua taaksepäin takaraivollani, jolloin tunnen itseni aivan pikkuisiksi. Kompensoin pikkuisuuden tunnetta viemällä vasemman käden nivusille ja nostelemalla pakaroita, asettelemaan pakaroita tiukemmin kiinni betonielementtiä vasten. Kun vasen käsi ei tee kumpaakaan edellisistä laitan sen oikean käden kainaloon

nahkatakan alle. Kainalo on lämmin ja hikinen, ihoni tuntuu pehmeältä sen alla. Käsi osuu osittain rinnalle, en käytä esityksessä rintaliivejä. Se tuntuu tärkeältä, mahdollisimman vapaasti liikkuva liha tuntuu tärkeältä.

(työpäiväkirja 16.11.2018)

Röhrigin monologi kesti esittämänäni noin kaksikymmentä minuuttia ja siinä säilyi koko harjoitus- ja esityskauden vahva improvisaation elementti. Päinvastoin kuin kertojan kohtauksissa, toi improvisaatio tilanteeseen leikillisyyttä, joka innosti minua menemään näyttämölle. Kohtaukseen mahtui muutamia selkeitä päätöksiä näyttämötoiminnasta, kuten se milloin istun paikallani ja milloin vaihdan istuinta. Muutoin en ollut rakentanut hahmolle tarkkaa näyttämöllistä kuljetusta. Leikittelin tekstin rytmillä, dynamiikoilla ja hahmon elekielellä.

5.6 Ajatuksia kokonaiskokemuksesta

Vaikka ”Peruskiviä” ei ollut kokemuksena helppo, se opetti minulle paljon. Yhdeltä kannalta katsottuna tein hienoa kriisinhallintatyötä itseni kanssa, mutta toisaalta nautinto työssä näyttää jääneen nimenomaan siksi, kriisinhallinnaksi. Produktiossa keskityin nautintoon yksityisenä kokemukseni ja jätin sen jaetun aspektin huomiotta. Pohdin kokemustani esityskaudelta jälkepäin:

Aamulla selailin junassa puhelinta, kosketin sitä ja ainakin teoriassa puhelimen olio koski minua - eikä tämä teoria tehnyt siitä yhtään sen elävämpää.

Mikä on ruumis, onko se jotain jotakin, jolla on sydän? Esityskaudella halusin käsittää näyttämön kappaleet ruumiiksi. Halusin käsittää näyttämön olioksi, jota koskea ja jonka sydämen läpi rynnistää - kun en voinut tai uskaltanut koskea hellästi niitä ruumiita, joilla on elävä, sykkivä sydän. Oli helpompaa silittää betonia ja kirjoittaa itselleen ylös ajatuksia betonin silittämisen nautinnosta, kun silittää ystävää. Oli helpompaa perustella itselleen miksi betonin silittäminen riittää.

(työpäiväkirja 29.1.2019)

Fokukseni oli enemmän henkilökohtaisessa nautinnossani kuin kanssautintoon pyrkimisessä. En pyrkinyt jakamaan nautintoani muiden kanssa.

Produktion jälkeen olen alkanut miettiä sitä, miten voisin virittää nautintoa esiintyjäntyöllisenä välineenä pidemmälle. ”Peruskiviä” oli hieno kokeilu nautinnon harjoittelun kannalta ja nosti esille monia merkittäviä kysymyksiä ja ajatuksia. Tein paljon hyviä havaintoja esiintyjän ja näyttämön materiaalien välisestä nautinnollisesta suhteesta ja minuun jäi nälkä ja haaveita siitä, miten jatkossa hyödyntää oppimaani nautinnollisen näyttelijändramaturgian työvälineistönä.

6. NAUTINNOLLISEN HARJOITTELUN MUISTILISTA

Koska esiintyvä kenttä on moninainen, ovat näyttelijän työtehtävät sen myötä yhtä lailla moninaisia. Kuluneen teatterianekdootin mukaan näyttelijä on kameleontti, minkä osittain allekirjoitan, mutta en siinä mielessä, että kameleonttius syntyisi aina uuteen roolihahmoon eläytymisestä. Näyttelijä on kameleontti, sillä hän uudelleen ja uudelleen hyppää mukaan uuteen työryhmään, joka syntyy ja hajoaa. Hän hyppää työryhmään, jonka pyrkimykset ja arvomaailmat poikkeavat aina väistämättä edellisistä työryhmistä. Myös näyttelijä on itse aina hieman toinen, aina uudessa elämäntilanteessa. Hän tekee todennäköisesti töitä hyvin erilaisten esitysmuotojen parissa. Näyttelijän työn luonto on vaihtaa jatkuvasti työympäristöä ja työtapaa, olla kameleontti esitystaiteen kentän moninaisessa viidakossa.

Minulle relevantilta tällä hetkellä tuntuu miettiä, miten voisin suhtautua joustavasti ja nautiskellen siihen kaikkeen mikä minua odottaa, vaikken osaa kuvitella mitä se voisi olla. Pohdin tässä sitä, miten näyttelijänä voisin pyrkiä löytämään nautintoa produktioissa riippumatta siitä, ovatko lähtökohdat minun nautintoni kannalta hedelmälliset.

Olen hahmotellut tähän muistilistan, jonka ajattelen soveltuvan useisiin erilaisiin työtapoihin ja rakenteisiin. Muistilista on suunnattu ensisijaisesti itselleni, mutta olen kirjoittanut sen kolmannessa persoonassa puhutellen lukijaa ”sinuna”.

Tässä luvussa käänän katseeni siis tulevaisuuteen ja tämän muistilistan kautta haaveilen siitä mitä esiintyminen voisi minulle tulevaisuudessa olla, miten voisin soveltaa oppimaani erilaisissa olosuhteissa. Tämän muistilistan kautta haaveilen kaikista tämän maailman nautinnoista.

6.1 Harjoittelusta ja esiintymisestä

Nämä muistilistan kohdat käsittelevät harjoituksissa ja esityksissä toimimista. Niissä esiintyviä kysymyksiä voi soveltaa myös suhteessa yleisöön ja miettiä, miten yleisön voisi ottaa kuhunkin kohtaan mukaan. Kolmijakoinen muistilista jakaa esitys- tai harjoitustilanteen kolmeen vaiheeseen BDSM -session tapaan ja sen vaiheilla on samanlaiset pyrkimykset kuin BDSM -session osilla on (voit kerrata ne sivulta 14). Olen nimennyt osat ennen harjoitusta tai esitystä tapahtuvaksi Neuvotteluksi, itse harjoituksen tai esityksen Roolileikiksi ja hetken harjoituksen tai esityksen jälkeen Jälkihoidoksi.

NEUVOTTELU

Tämän vaiheen tarkoitus on tulla tietoiseksi siitä, että ollaan siirtymästä arkielämästä kohti erityistä esitys- tai harjoitushetkeä. Pyrkimyksenä on tulla tietoiseksi tämänhetkisestä voinnista ja suhteuttaa tuleva roolileikki tämänhetkiseen tilanteeseen.

Ennen kuin ryhdyt roolileikkiin, neuvottele itsesi tai ryhmän kanssa. Neuvottelu voi ottaa valtavan määrän erilaisia muotoja. Voi olla hyvä miettiä, mitä yhteiseltä virittäytymiseltä toivotaan ja valita siihen sopivalta tuntuva virittäytyminen. Joskus yhteiselle virittäytymiselle ei ole mahdollisuutta. Pidä silti huoli siitä, että virittäydyt itsellesi tänään sopivalla tavalla.

Jos voit vaikuttaa yleisön kanssa toimimiseen, mieti myös sitä, miten yleisö otetaan neuvotteluun mukaan. Onko heille tarjolla jonkinlaista siirtymää arjen ja esityksen välillä? Miten heidät otetaan vastaan ja miten heitä autetaan virittäytymään esitykseen? Miten heidän turvallisuudestaan pidetään huolta ja miten toimitaan yllättävissä tilanteissa?

ROOLILEIKKI

Tämän vaiheen tarkoitus on tehdä harjoitus tai esitys siihen keskittyen ja mahdollisesti siitä leikillisesti nauttien.

Roolileikille tyypillistä on se, että sen leikkijä voi samaan aikaan olla hyvin syvällä roolileikin maailmassa, mutta silti hän on leikistä tietoinen ja monitoroi vointiaan leikin sisällä. Sinulla on oikeus ja velvollisuus pitää omista rajoista ja turvallisuudestasi huolta. Mikäli jotakin yllättävää tai vaarallista tapahtuu kesken roolileikin, sinulla on oikeus keskeyttää leikki.

Vaikka esiintyisit esityksessä, joka toistuu näyttämötoiminnoiltaan hyvin samanlaisena kerta toisensa jälkeen, voit kuitenkin valita vaihdella omaa rooliasi, mikäli niin haluat tehdä. Voit esimerkiksi päättää leikkiä tämänkertaisen roolileikin niin, että kuvittelet itsesi ihanaksi leluksi, joka on sekä kanssasiintyjien että katsojien suuri aarre ja kokeilla, miten tällainen roolileikki vaikuttaa esityskokemukseesi.

Roolileikki ei ole epäonnistunut, jos et ole nauttinut siitä, mutta on tärkeää, ettei se vahingoita sinua. Saat itse määrittää mitä roolileikiltä etsit ja määritelmäsi saa muuttua jatkuvasti.

Yleisön turvallisuus ja asema roolileikin sisällä täytyy miettiä myös ja heidän tulisi olla tietoisia omista oikeuksistaan. Siinä missä esiintyjällä on oikeus keskeyttää roolileikki tarpeen tullen, myös katsojilla on sama oikeus. Miten toimitaan, jos yleisön jäsenen täytyy keskeyttää leikki? Miten hänestä pidetään huolta?

JÄLKIHOITO

Tämän vaiheen tarkoitus on auttaa palaamaan takaisin esityksen maailmasta kohti arkimaailmaa. Esityksen tai harjoituksen päätteeksi on aika pitää itsestä, ryhmästä ja katsojista huolta.

Jälkihoito voi toimia samalla periaatteella kuin neuvottelu, se voi olla joko yhteistä tai yksityistä. Jälkihoito voi olla esimerkiksi silmiin katsomista esityksen jälkeen, kiittämistä, sanallista purkamista tai halaamista. Se voi olla myös yksin tehtyä venyttelyä tai nopeaa tapahtumisen kertaamista mielessään.

Jälkihoidon aikana on tärkeää muistaa, että vaikka kaikki mitä roolileikin aikana tapahtui, oli roolileikkiä, se kuitenkin tapahtui. Jos roolileikkiin on sisältänyt henkisesti tai fyysisesti haastavia hetkiä nyt on aika antaa itselleen mahdollisuus niihin reagoimiseen. Voit myös kysyä itseltäsi reflektioivia kysymyksiä ja tutkia sitä, mitä äsken koit. Voit kiinnittää huomiota siihen, oliko kokemuksessa jotakin sellaista, mistä erityisesti pidit.

Miten yleisön jälkihoito tapahtuu? Onko esityksen jälkeen tarjolla mahdollisuus käydä vessassa ja saada vettä tai naposteltavaa? Voi olla hyvä idea tarjota yleisölle esimerkiksi rauhallinen tila, jossa he saavat esityksen jälkeen prosessoida rauhassa. Tarjotaanko yleisölle keskustelumahdollisuutta tai muuta keinoa purkaa tai käsitellä juuri kokemaansa esitystä?

6.2 Muistilista kaikkiin hetkiin

Nämä muistilistan kohdat ovat yleislaatusempia eivätkä sijoitu mihinkään tiettyyn kohtaan harjoitus- tai esitysprosessia. Nämä ovat asioita, joihin voi palata milloin tahansa ja miettiä, miten nämä kohdat

ilmenevät tai eivät ilmene omassa harjoitus- tai esitystyössä.

Olen nimennyt tähän kolme kohtaa: Halun, Luopumisen ja Kiihotuksen. Kohdat Halu ja Luopuminen tiivistävät ajatuksiani Esiintyjäntaide ja Shibari -luvusta, jossa käsittelen kontrollista luopumisen ja kunnianhimoista irti päästämisen teemoja. Kiihotus tiivistää koko työn lävistävän peruskysymyksen siitä, miten nautintoa voi hyödyntää esiintyjäntyössä, miten sen voi sijoittaa esiintyjäntyön sydämeen.

HALU

On tärkeää haluta, mutta samalla olla *sekoittamatta halua kunnianhimoisuuteen*. Halun on oltava uteliasta eikä vaativaa. Haluava kosketus säilyttää *paattisen momentin*, eikä ennalta käsin määritä, mitä kosketus tulee tuottamaan. Halukas mielentila hyväksyy ihmisten ja tilanteiden vierauden, yllättävyyden ja arvaamattomuuden.

Halu hyväksyy pettymykset. Voi olla, että se mihin ryhtyy ei tuotakaan sitä, mitä oli ajatellut, esimerkiksi kohtauksen harjoitteleminen kanssaesiintyjän kanssa voikin tuntua pakotetulta ja typerältä. Halu on kaaoksen hyväksyvä tila, joka sallii odottamattomat, hauskat, kiihottavat, pelottavat, nöyryyttävät ja riemastuttavat hetket. Halu on radikaalin tehotonta, hyödyöntä ja arvaamatonta.

Ja muista: haluttomuus sopii myös. Väsyneenä ja masentuneena voi ja saa esiintyä.

LUOPUMINEN

On tärkeää yrittää uskaltaa katsoa, mitä itsestä jää jäljelle, kun luopuu itsensä syyllistämisestä, pakottamisesta ja puskemisesta.

Kaikesta stressistä ja jännityksestä ei tarvitse luopua. Voi valita luopua asioita osittain ja eriyttäen jos niin tahtoo. Voi vaikka ajatella luopuvansa harjoitusten ajaksi vasemman käden vastahakoisuudesta ja antaa muun ruumiin pysyä uppiniskaisena. Vasen käsi voi sitten uteliaasti hapuilla harjoitustilaa, omaa ja kanssaesiintyjän ruumista ja repliikkien rytmiä.

Luopuminen on aina aktiivinen teko, joka täytyy itse tehdä, eikä sitä kukaan toiselta voi vaatia eikä kukaan toisen puolesta tehdä.

KIIHOTUS

Mikä sinua kiinnostaa ja kiihottaa juuri nyt? Minkälaiset äänet, materiaalit, valta-asetelmat tai fyysiset tunteet innostavat tällä hetkellä? Mikä saa sydämesi hakkaamaan nopeammin? Mistä tulee rintalastan alle lämmin ja pörröinen olo?

Saat miettiä aivan mitä tahansa. Mikään mitä ajattelet tai haluat ei ole väärin. Toistan: mikään mitä ajattelet tai haluat ei ole väärin. Muistuta itsellesi, että vain sinä tiedät mitä mielessäsi liikkuu ja että sinulla on täysi oikeus ajatella asioista mitä haluat, kunhan vain käyttäydyt muiden itsemääräämisoikeutta ja rajoja kunnioittavalla tavalla. Saat käyttää omia erityislaatuisia kiinnostuksen- ja kiihotuksenkohteitasi esiintyjäntyöllisenä työkaluna.

Saat tehdä näyttämöstä itsellesi nautinnon paikan ja nauttia sen omaksesi. Saat myös olla nauttimatta yhtään mistään ja unohtaa koko kysymyksen.

7. LOPUKSI

En halua vajota itseeni, en halua vajota itseeni, en halua vajota itseeni, haluan kaatua sinua päin, ketä tahansa, haluan kaatua ketä tahansa sinua päin ja lävitsesi. En halua selittää enää monin sanoin ja lähdeviittein sitä, miten nauttia erilaisten tekniikoiden keinoin tai miten jäsenellä nautintoa, en halua esittää, että minulla olisi keinoja siellä missä niitä ei ole. Että tässä olisi narratiivi, jonka mukaan ensin olin hukassa ja sitten oivalsin jotakin.

Ei, ensin olin hukassa (tuhannetta kertaa, en ensimmäistä), sitten yritin oivaltaa, sitten olin hukassa jälleen. Ja niin edelleen ja niin edelleen.

(työpäiväkirja 29.1.2019)

Tammikuussa en halunnut ajatella kirjallisen opinnäytteeni muodostavan tarinaa etsimisestä ja löytämisestä, mutta sellainen siitä kuitenkin taisi tulla.

Olen tutkinut millaista on tanssia sillä herkällä rajalla, joka erottaa toisten olioiden välineellistämisen toisten olioiden mukaan kutsumisesta nautintoon. Toivon, että olen onnistunut kutsumaan sinut mukaan.

Minulle on keskeisen tärkeää, että nautinto ei koskaan tapahdu toisten kustannuksella. Nautinnon ei tulisi olla itseisarvoista siinä mielessä, että se olisi tärkeämpää kuin tilanteeseen osallistuvien ihmisten hyvinvointi. Utopistinen nautinnontavoittelu ei uhraa kenenkään hyvinvointia, jotta joku toinen saisi nauttia. Unelmieni tulevaisuudessa kanssanauttiminen on yhteinen haave, unelma.

En voi kylliksi korostaa sitä, että en edelleenkään ajattele nautinnon – tai mielihyvän – olevan onnistuneen taiteentekemisen edellytys. Uskon, että epämiellyttävissä, latteissa, hankalissa ja turhauttavissa olosuhteissa ja mielentiloissa voi ja tulee tehdä rohkeasti ja sitkeästi työtä ja taidetta. Nautinto ei ole edellytys millekään – se on pyrkimys, kimmoke, majakan valo.

Tällä matkallani, jolla olen pohtinut nautintoa näyttelijändramaturgisena työkaluna, olen huomannut, että se missä nautinto *on* usein minulle läsnä, on *näyttelemisen akti*. Palaan edelleen tähän syvälliseen

analyysiin: minä pidän näyttelemisestä. Näytteleminen on kivaa.

Mutta kaikki muu... töiden etsiminen, itsensä sietäminen, ystävän menestyksen näkeminen ystävän menestyksenä eikä itseltä katoavana elintilana. Masennus, sen sietäminen ja itsensä hellimisen toistuvasti epäonnistuva yritys. Näiden asioiden hellä hyväksyminen on ollut matkan vaikea paikka.

Tämän työn kirjoittaminen ei ole useinkaan ollut mukavaa eikä helppoa. Vaikka olen yrittänyt ajatella sen olevan leikkiä, leikkisää, en kuitenkaan ole saanut itseäni eristettyä siitä, käsitettyä itseäni työni lopputuloksesta toiseksi. Kirjallisen opinnäytteeni kanssa olen käynyt saman matkan kuin taiteellisenkin: olen mieltänyt sen itsekseni, työn laadun viralliseksi lausunnoksi ihmisarvostani.

Kun nuorempana halusin näyttelijäksi, se tarkoitti minulle pääsyä teatterikouluun. Tämän työn myötä luovun tuosta konkreettisen onnistumisen mittarista, olen omillani. Ei ole enää virallista standardia, jolla mitata arvoani ihmisenä tai näyttelijänä.

En halua ajatella näin. En allekirjoita kilpailuun yllyttävien rakenteiden arvomaailmaa, mutta samalla huomaamattani kannan ja suojelen näitä rakenteita sisälläni. Tästä seuraa oudon dissosiativinen tila - minä en tunnista tätä maailmankuvaa, joka on omani. Minä kunnioitan pehmeyttä ja haurautta, minä joka usein olen niin kova, että haurauteni tuntuu murenevan betonin hauraudelta.

Antaa sen siis olla niin. Minä olen tuntenut näin, minä tunnen edelleen näin, minulla on yhä tämä kipeä tuntuma tuntemattoman pelosta: antaa sen olla näin. Pelko ja kauhu eivät ole nautinnon vihollisia eivätkä sulje sitä ulos kokemusmaailmani piiristä.

Mutta minä uskon nautintoon. Uskon soveliaisuussäännöistä irtisanoutumiseen kunnioittavin, rakastavin, huomioonottavin askelin. Uskon, ettei mitään voi olettaa, mutta että ihminen on olettava olento.

Uskon niihin hetkiin, jotka välillemme sidotaan, uskon sinuun ihollani, uskon kylmään väreeseen selkäpiissä kun istun esitystilassa ja ruumiini soittaa sekä yleisön että esiintyjien ruumista.

*Uskon pelkääväni, uskon kaikkeen tähän kauhuun, tähän epävarmuuteen.
En halua väittää olevani objektiivinen*

Väitän olevani objekti

Ja subjekti

nautintoni kohde ja lähtöpiste, kurkottamassa sinua kohti.

(työpäiväkirja 20.3.2019)

8. LÄHTEET

Painetut lähteet

Gröndahl, Laura. 2014. ”Lavastus kohtaamisina ja kosketuksena” Teoksessa: Mika Elo (toim.) *Kosketuksen figuureja*. Helsinki: Tutkijaliitto

Hotanen, Juho. 2014. ”Merleau-Ponty ja Malebranchen subjekti” Teoksessa: Mika Elo (toim.) *Kosketuksen figuureja*. Helsinki: Tutkijaliitto

Hulkko, Pauliina. 2011. ”Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan” Teoksessa: Marja Silde (toim.) *Nykyntyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu

Hulkko, Pauliina. Kirkkopelto, Esa. Silde, Marja. Tapper, Janne. Tervo, Petri. Tuisku, Hannu. 2011. ”Ehdotus nykyntyttelämisen uudeksi kieliopiksi: 1. Näyttelijäntekniikka” Marja Silde (toim.). *Nykyntyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu

Laitinen, Tuomas. 2011. ”Katoava elimistö” Teoksessa: Julius Elo & Tuomas Laitinen (toim.) *Kokeva keho*. Helsinki: Todellisuuden tutkimuskeskus

Nancy, Jean-Luc. 1992. ”Corpus” Suom. Susanna Lindberg. Teoksessa: Jean-Luc Nancy *Filosofin sydän*, Helsinki: Gaudeamus

Neumann, Jan. 2010. *Peruskiviä*. Suom. Merja Sainio. Berlin: Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs GmbH

Paasonen, Susanna. 2018. *Many Splendored Things*. London: Goldsmiths Press

Petit, Lenard. 2010. *The Michael Chekhov Handbook: For the Actor*. USA, Canada: Routledge

Digitaaliset lähteet

Helsinki Shibari

<https://helsinkishibari.com/> ja <https://helsinkishibari.com/shibari-defined> (viitattu 20.2.2019)

Hulkko, Pauliina. 2013. *Amoraliasta Riittaan. Ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi.*

Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.

https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/38507/Acta_Scenica_32.pdf?sequence=1 (viitattu 15.11.2018)

Mueller, Byrne, Andres, Patibanda. 2018. *Experiencing the Body as Play.* Exertion Games Lab

http://exertiongameslab.org/wp-content/uploads/2018/02/experiencing_body_as_play_chi2018.pdf
(viitattu 30.1.2019)

Rämä, Laura. 2018. *Vieraan tuntuma. Kosketus taiteellisessa prosessissa tekijyyden jakajana.* Teatterin ja draaman tutkimuksen Pro gradu –tutkielma, Tampereen yliopisto

<http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/103395/1526384471.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
(viitattu 30.1.2019)

Sicart, Miguel. 2014. *Play Matters.* London: The MIT Press.

<https://ebookcentral-proquest-com.helios.uta.fi/lib/tampere/reader.action?docID=3339842> (viitattu 10.11.2018)

Painamattomat lähteet

Työpäiväkirjat vuosilta 2016-2019