

RIIKKA PAPUNEN

Näyttelijän proteesiruumis

Kohti tasa-arvoisempaa näyttelemistä

Tampereen yliopiston väitöskirjat 1000

RIIKKA PAPUNEN

Näyttelijän proteesiruumis
Kohti tasa-arvoisempaa näyttelemistä

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA
Esitetään Tampereen yliopiston
Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunnan
suostumuksella julkisesti tarkastettavaksi
Tampereen yliopiston Päätalon
Teatterimontussa, Kalevantie 4,
Tampere, 13.4.2024, klo 12

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Tampereen yliopisto, Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta

<i>Vastuuohjaaja</i>	Professori Tarja Rautiainen-Keskustalo Tampereen yliopisto Suomi	
<i>Ohjaajat</i>	Professori Pauliina Hulkko Tampereen yliopisto Suomi	TeT Mikko Kanninen Suomi
<i>Taiteellisten osien esitarkastajat</i>	FT Katriina Andrianov Suomi	TeT Jussi Lehtonen Suomi
<i>Reflektiivisen osan esitarkastajat</i>	FT Katriina Andrianov Suomi	TeT Anu Koskinen Taideyliopisto Suomi
<i>Vastaväittäjät</i>	FT Katriina Andrianov Suomi	TeT Anu Koskinen Taideyliopisto Suomi
<i>Kustos</i>	Professori Pauliina Hulkko Tampereen yliopisto Suomi	

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -ohjelmalla.

Copyright ©2024 tekijä

Kannen suunnittelu: Roihu Inc.

ISBN 978-952-03-3388-1 (painettu)
ISBN 978-952-03-3389-8 (verkkojulkaisu)
ISSN 2489-9860 (painettu)
ISSN 2490-0028 (verkkojulkaisu)
<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-3389-8>



Tampereen yliopiston painetuissa väitöskirjoissa on kompensoitu painatuksesta aiheutuneet hiilidioksidipäästöt.

PunaMusta Oy – Yliopistopaino
Joensuu 2024

Merville

KIITOKSET

Tutkimuksen tekeminen on ollut runsas ja pitkä prosessi. Kiitettäviä on siis monia. Haluan aloittaa kiittämällä tutkimukseni rahoittajia Emil Aaltosen Säätiötä, Suomen Kulttuuri Rahastoa ja Tampereen yliopistoa. Suuret kiitokset luottamuksesta.

Kiitän väitöstutkimukseni ohjaajia Tarja Rautiainen-Keskustaloa, Pauliina Hulkkoa ja Mikko Kannista. Olette ollut korvaamaton apu tutkimukseni jokaisessa vaiheessa. Tarjaa kiitän etenkin viimeisten vuosien kannustuksesta ja huomioista kirjallisen osan äärellä aina viimeiseen pisteeseen saakka. Pauliinaa kiitän tarkkanäköisyydestä ja omaäänisyyteen rohkaisusta. Mikkoa ymmärryksestä aiheen äärellä ja etenkin alkuvaiheessa itseluottamukseni lisäämisestä.

Kiitän myös emeritus professori Yrjö Juhani Renvallia, joka saattoi ohjaajana tutkimukseni käyntiin. Olen aina tuntenut tukesi lämpönä, joka antaa itsevarmuutta, rohkeutta ja kunnianhimoa edetä kohti uusia ja tuntemattomia suuntia.

Taiteellisten osien esitarkastajat Jussi Lehtonen ja Katriina Andrianov ovat auttaneet osaltaan tutkimuksen kehittymistä. Kiitos esitarkastusten jälkeisistä keskusteluista ja asiantuntevista lausunnoistanne, joiden sisältämät huomiot ja kysymykset ohjasivat ajatteluaani eteenpäin. Kirjallisen osan esitarkastuksesta kiitän Katriina Andrianovia sekä Anu Koskista. Lausuntonne antoivat minulle tutkimuksen viimeistelyyn työkaluja ja intoa.

Kiitän Tampereen yliopiston informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunnan ja viestintätieteiden yksikön henkilökuntaa avustanne. Kiitos seminaareista Seija Ridellille ja Mikko Lehtoselle – otitte minut ennakkoluulottomasti ja lämpimästi vastaan. Erityisesti kiitän Tutkivan Teatterityön Keskusta (T7) sekä Nätyä (henkilökuntaa ja opiskelijoita) ilmapöytästä, jossa olen tullut kuulluksi taiteilija-tutkijana jo silloin, kun en itse sitä vielä osannutkaan. Kiitän mahdollisuuksista opettaa tutkimusaiheittani niin näyttelijäopiskelijoille kuin mediatutkimuksen opiskelijoille. Henkilökohtainen kiitos myös T7:n entiselle johtajalle Mika Lehtiselle, joka kehotti minua alunalkaen hakeutumaan jatko-opintoihin.

Erityiskiitokset professori Hanna Suutelalle tuestasi, lämmöstäsi ja pitkistä keskusteluista, joista saan nauttia edelleen nyt uudessa työympäristössä Tampereen Työväen Teatterilla. Apusi on ollut mittaamattoman arvokasta. Ja tohtori Marleena Huuhka, sinua en osaa kyllin kiittää, vaikka monesti jo olen yrittänyt. Yhteinen matkamme väitöstutkijoina saavutti lopulta päätepisteensä. Ystävyytemme onneksi jatkuu yli väitöstutkimusten!

Kirjan kommentteista kiitokset kollegoilleni Laura Rämälle ja Sofia Smedsille – arvostan näyttölemistänne ja ajatteluanne niin kovin! Suuret kiitokset myös Reetta Mietolalle kommentteista koskien vammaisuuden ja kykenevyyden tutkimusta. Täsmennyksesi olivat osuvia ja tärkeitä. Anita Martikaista kiitän oikoluvusta ja korjauksista kieliooppiin. Kiitos myös Tukuena-säätiö ja Katri Malte-Colliard, jonka kanssa kokosimme tutkimuksen selkeäkielisen tiivistelmän. Mikä seikkailu se olikaan! Ilman sinun innostumistasi ja uteliaisuuttasi olisi tiivistäminen ja selkiyttäminen saattanut olla liian suuri haaste tehtäväksi – kiitos, kiitos, kiitos!

Tutkimukseni taiteellisissa osissa olen saanut työskennellä mitä parhaimmassa seurassa. Teatteri Siperia otti tutkimukseni rohkeasti osaksi taiteellista ohjelmistoaan vuonna 2016. Siperian ennakkoluulottomuus ohjelmistosuunnittelussa ja uusien työskentelytapojen kehittämisessä on aina ollut poikkeuksellista. Kiitän koko yhteisöä luottamuksestanne! Kutsuimme mukaan työskentelemään kanssamme silloisen Tampereen kaupungin alaisuudessa toimivat taideverstas Wärjäämön, jonka johtaja Sanna Piitulainen tarttui kutsuumme avaramielisesti ja innolla. Saimme tutustua koko Wärjäämön draamaryhmään ohjaajineen ja heidän ammattitaitoiseen työskentelyynsä. Sain myös henkilökohtaisesti tutustua ohjaaja Jarmo Sköniin, jonka kanssa yhteistyö tamperelaisella teatterikentällä jatkuu ilokseni edelleen. *Toisen katseen* työryhmästä tuli tiivis ryhmä, josta olen edelleen ylpeä: koko Wärjäämö, Aino Kivi, Marika Heiskanen, Sari Korpi, Tuomas Jordan, Janica Talvivaara, Kimmo Koski, Tiina Launiainen, Anna-Kaisa Virtanen, Anna Rouhu, Saija Raskulla, Venla Moisala – kiitos!

Toisen taiteellisen osan työryhmässä puolestaan yhdistyi tiukkaa pohjois-karjalaista ammattiosaamista: Johanna Lipponen, Azra Topcu ja Mammu Koskela – kiitos! Muutaman vuoden kestänyt prosessi kanssanne oli ennen kaikkea turvallinen. Tarjositte työskentelyymme raamit, joiden sisällä minä ja Mervi saimme olla ja tutustua rauhassa. Risto Kuittista kiitän prosessia ja esitystä dokumentoineista upeista kuvista! Ja sitten kiitos tietysti myös Papusen Merville sinne jonnekin, pilven reunalle

mummin viereen otaksun, mikäli sanojasi on uskominen. Ja miksipä ei olisi. Tämä työ on omistettu sinulle.

Tutkimuksen edetessä olen saanut olla rakentamassa uusia rakenteita, ryhmiä ja työskentelytapoja kehitysvammaisuuden teatterin nimissä. DuvTeatern, sen ensemble ja henkilökunta, ovat olleet esikuviani alusta saakka ja ohjanneet ajattelua ja tekemistä. Olen saanut työskennellä heidän kanssaan tutkijana muutaman artikkelin verran ja tuoreimpana hankkeessa, jossa tutkimme ja kehitämme luovan saavutettavuuden käytänteitä suomalaisella teatterikentällä. Sanna Huldén, Mikaela Hasán, Annina Blom, Sara Sandén, Helena Laxén ja koko ensemble – ett stort tack! On ollut tärkeää ja niin antoisaa löytää kaltaisianne keskustelukumppaneita. Te olette tinkimättömiä, kunnianhimoisia ja hulvattoman hauskoja. Teistä on tullut rakkaita.

DuvTeaternin esimerkkiä seuraten ja tutkimusteni varhaisia tuloksia hyödyntäen olin vuonna 2020 koolle kutsumassa Tampereelle uutta esittävän taiteen ryhmää Teatteri NEOa. Teatteri NEO toimii Setlementti Tampereen alla, jonka toimijoita saan kiittää mahdollisuudesta kehittää uudenlaista tuetun taiteellisen työskentelyn mallia. Sanna Neuvonen, Valteri Rantanen ja Heidi Multanen – on ollut kerrassaan inspiroivaa saada tutustua teihin ja työskentelyynne sosiaalialalla, olette visionäärejä kukin. Sanna sinusta on tullut minulle erityisen tärkeä ja keskustelumme ovat muokanneet ajattelua merkittävästi. Teatteri NEO:n näyttelijät: olen teille tuhannet kiitokset velkaa heittäytymisestäänne, ajatuksistanne, luottamuksestanne, lämmöstänne, yhteisestä tutkimisestamme!

On päivän selvää, että ilman lähipiiriäni ei työskentelystäni olisi tullut yhtään mitään. Ystävät ja perhe, te olette pitäneet huolta hyvinvoinnistani ja tarjonneet elämään vastapainoa tutkimukselle. Kiitos teille on toivottavasti kuulunut korviinne monet kerrat pitkin matkaa. Joensuun ystävät, Seikkailuseura ja Auringonkukat sekä Liisa – kiitos. Minna ja Jukka, äiti ja isä – kiitokset, eikä vähiten lastenhoidollisesta avustanne.

Ja sitten ne lähimmät ja rakkaimmat: Olavi ja Ahto, te ette elämää ilman äidin väitös-tutkimusta tiedäkään. Saan kiittää teitä suuresti siitä, että olette jaksaneet ymmärtää äidin uppoutumista tutkimukseen. Nyt se on ohi! Asmo, tukesi ja kannustuksesi on ollut ehtymätöntä. On ollut suunnattoman arvokasta tuntea se. Kiitos kaikesta rakas.

Tampereella, 14.2.2024

Riikka Papunen

TIIVISTELMÄ

Tässä taiteellisen väitöstutkimukseni kirjallisessa, taiteellisia osia refleктоivassa osassa, esittelen uuden tavan tarkastella näyttelijän ruumista vastavuoroiseen tukeen perustuvana *proteesiruumiina*. Sen lähtökohtana ovat omat näyttelemisen kokemukseni tutkimuksen taiteellisissa osissa *Toinen katse* (2016) ja *8 esitystä elämästäni* (2017). Molemmat osat olivat teatteriesityksiä, joiden työryhmät koostuivat kehitysvammaisista ja ei-kehitysvammaisista näyttelijöistä. Kirjallinen osa tarkastelee etenkin kokemuksiani taiteellisista osista jälkimmäisessä, jossa näyttelin yhdessä tätini ja kollegani Mervi Papusen kanssa.

Taiteellisissa osissa koin näyttelemisen kehitysvammaisten kollegoideni kanssa vaikeaksi ja epämiellyttäväksi – hetkittäin jopa täysin mahdottomaksi. Tunsin tarvetta pienentää itseäni ja näyttelemistäni, jolloin tunsin tyytymättömyyttä näyttelemiseeni. Etenkin toisessa taiteellisessa osassa Mervi Papusen kanssa näytellessäni koin näytteleväni ikään kuin Merviä varten ja toimivani eräänlaisena tukipalveluna, proteesina. Asetelmasta ongelmallisen teki sen epäsymmetrisyys: Perustuen ableistisiin ennakkoluuloihini ja -käsityksiini kehitysvammaisuudesta ja näyttelijän erityisen kykenevästä ihanneruumista oletin, että minun on ensisijaisesti ja välttämättä keskityttävä yhteistyössämme Mervin tukemiseen ja jätettävä sivuun omat tarpeeni näyttelijänä. Samaan aikaan en osannut tunnistaa tai vastaanottaa Mervin minulle tarjoamaa tukea.

Havaintoihin perustuen kysyn tutkimuksessani, mitkä tekijät vaikuttivat siihen, että koin näyttelemisen kehitysvammaisen kollegan kanssa vaikeaksi. Lisäksi pohdin, miten kehitysvammaisen ja ei-kehitysvammaisen näyttelijän välistä näyttelemistä olisi mahdollista jäsentää ja toteuttaa niin, että se olisi molemminpuolisesti tasa-arvoista ja näyttelijäntaidetta rikastuttavaa.

Päädyn ehdottamaan, että näyttelijän ruumista voi tarkastella proteesiruumiina, jolla on kyky kehittää näyttelijöiden välisiä proteeseja ja rakentaa näin tasa-arvoisia suhteita kanss näyttelijöihinsä. Näyttelijän proteesiruumis vaatii erityistä eettistä asennetta: se neuvottelee jatkuvasti omista ja kanss näyttelijöidensä tarpeista ja niihin perustuvasta tuesta; on utelias ottamaan selvää itselleen ja kanss näyttelijöilleen

tärkeistä asioista ja välittämään niistä; hyväksyy itsensä ja kanssanäyttelijöidensä välisen erilaisuuden ja vierauden yhteisen työskentelyn lähtökohtana ja rakentaa näin symmetrisiä, tasa-arvoisia suhteita itsensä ja kanssanäyttelijöidensä välille. Näyttelijän proteesiruumiissa kohtaa useita erilaisia toisistaan riippuvaisia tahoja ja se todistaa myös näiden tahojen ailahtelua ja kohtaamisen aiheuttamaa kipua ja hurmaa. Parhaimmillaan, yhdessä muiden kanssa, se muodostaa ”ei-kenenkään ruumiin”, jossa kaikki osatekijät ovat keskenään symmetrisessä asetelmassa ja heidän mahdollisuutensa vaikuttaa työskentelyyn ovat yhtäläiset.

Kirjallinen osa sijoittuu kehitysvammaisuuden teatterin sekä kriittisen vammaisuuden ja kykenevyyden tutkimuksen jatkumoihin. Se perustuu tukea ja hoivaa kriittisesti käsitteleviin lähteisiin kuten Eva Feder Kittayn (2019) hoivaeettisiin pohdintoihin sekä proteesin käsitteeseen liittyviin erilaisiin taiteellisiin sovelluksiin (esim. Fraser 2012) ja näitä sovelluksia refleктоiviiin teksteihin (esim. Cachia 2015 ja Wallinheimo-Heimonen 2021). Olen tunnistanut ehdottamani näyttelijän proteesiruumiin määrittelmää vastaavia kuvauksia ja teoretisointeja näyttelemisestä myös eräistä teksteistä, jotka toimivat niin ikään tutkimuksen kirjallisen osan keskustelukumppaneina: *Näyttelijäntaide ja nykyaika* -tutkimusryhmän teos *Nykyinäyttelijäntaide* (2011), näyttelijä Sofia Smedsin teatteritaiteen maisterintutkinnon kirjallinen opinnäyte *Vaikuttava sielu: näyttelemisen affektiivisena tapahtumana* (2021), näyttelijä Laura Rämän artikkeli *Näkymätön kosketus eli miten koskettaa ilman kosketusta sairaalaympäristössä* (2019) sekä walesilaisen Cvrff Ystwyth tanssiteatterin ohjaaja-tutkija Margaret Amesin artikkeli *Learning disability, Thought and Theatre* (2019a).

Tämän tekstin saavutettavuuden mahdollistamiseksi ja takaamiseksi painetun version liitteenä on myös erillinen lyhennetty selkeäkielinen versio. Selkeäkielisen version on kanssani laatinut Tukena-säätiön viestintäpäällikkö Katri Malte-Colliard.

ABSTRACT

In this reflective part of my artistic dissertation, I introduce a new way of considering the actor's body as *a prosthetic body* based on mutual support. My own acting experiences in the artistic parts of the study, *Toinen katse* (2016) and *8 esitystä elämästäni* (2017) served as the starting point for this approach. Both parts were theatre performances, with working groups consisting of actors with and without learning disabilities. The reflective part specifically examines my experiences of the artistic parts in the latter, where I acted together with my aunt and colleague, Mervi Papunen.

In the artistic parts, I found acting with my colleagues with learning disabilities difficult and unpleasant – at times even impossible. I felt the need to limit myself and my acting, which made me feel unsatisfied. Especially in the second artistic part with Mervi Papunen, I felt like acting for Mervi and working as a kind of support service, a prosthesis. The situation was made problematic by asymmetry: Based on my ableist prejudices and perceptions of learning disability and the actor's extraordinary able body, I assumed that I must primarily and necessarily focus on supporting Mervi in our cooperation. I thought I should put aside my own needs as an actor. However, I was unable to identify or receive the support that Mervi offered me.

Based on my observations, I ask, which factors contributed to the fact that I found it challenging to act with a colleague with learning disabilities. Secondly, I debate how it would be possible to structure and implement the acting between actors with and without learning disabilities in such a way that it would be mutually equal and enrich the art of acting.

My proposal is that the actor's body can be viewed as a prosthetic body, which is able to develop prostheses between actors, and thus build equal relationships with its co-actors. An actor's prosthetic body requires a special ethical attitude: it is constantly negotiating its own needs and the needs of its co-actors while providing support based on those needs. The actor's body should be curious about and attentive to the issues that are important to both itself and its co-actors. It should accept the differences and strangeness between itself and its co-actors as a starting point for

working together, creating symmetrical, equal relationships. In the actor's prosthetic body several different sources encounter. It witnesses the vacillation of these sources, as well as both the pain and charm caused by this encounter. The ideal outcome is to form a "nobody's body", where all components are in a symmetry with each other, and have equal chances of influencing the work.

The study is based on a theoretical framework that encompasses the study of "theatres of learning disability", critical disability, and ableism studies. It draws on sources that offer critical perspectives on support and care, such as Eva Feder Kittay's (2019) reflections on care ethics, various artistic adaptations related to the concept of prosthesis (e.g., Fraser 2012) and texts that reflect on these adaptations (e.g., Cachia 2015 and Wallinheimo-Heimonen 2021). From some of these texts, I have identified descriptions and theorizations of acting that align with the definition of the actor's prosthetic body proposed in my study. These texts also serve as interlocutors of the reflective part in my study: The book *Nykynäyttelijäntaide* (2011) written by the research group called *Näyttelijäntaide ja nykyaika*, the written thesis of the master's degree in theatrical arts by actor Sofia Smeds *Vaikuttuva sielu: näyttelemisen affektiivisena tapatumana* (2021), actor Laura Rämä's article *Näkymätön kosketus eli miten koskettaa ilman kosketusta sairaalaympäristössä* (2019) and the article *Learning disability, Thought and Theater* (2019a) written by Margaret Ames, the director-researcher of the Welsh Cyrff Ystwyth dance theater.

To enable and guarantee the accessibility of this text, a separate abbreviated Easy Finnish version is attached to the printed version. The Easy Finnish version has been prepared with me by Katri Malte-Colliard, Communications Manager of the Tukena Foundation.

SISÄLLYS

	Alkusanat	15
1	Johdanto.....	17
	1.1 Taiteelliset osat ja tutkimusongelmat.....	21
	1.2 Tutkimuskonteksti.....	23
	1.3 Taiteellinen tutkimus metodologiana	26
	1.3.1 Taiteilija-tutkijaksi kehittyminen.....	27
	1.3.2 Eettiset näkökulmat	30
	1.4 Kirjallisen osan rakenne.....	35
2	Kykenevyys.....	38
	2.1 Pakotettu kykenevyys	40
	2.2 Vammaisuuden teoreettiset mallit.....	43
	2.2.1 Jälkimoderni, kriittinen vammaistutkimus	46
	2.3 Kehitysvammaisuus ja kykenevyys.....	50
	2.4 Kykenevyys, kehitysvammaisuus ja näyttelemisen.....	55
	2.4.1 Normaali näyttelijä	58
	2.4.2 Tuen tarve.....	63
	2.5 Päätelmät	67
3	Proteesi.....	73
	3.1 Näkymätön proteesi.....	75
	3.2 Näkyvän proteesin sovelluksia taiteessa.....	78
	3.3 Ihminen proteesina.....	83
	3.3.1 Välittäminen.....	85
	3.4 Päätelmät	88
4	Näyttelijän proteesiruumis	93
	4.1 Proteesiruumiin tunnistaminen näyttelemistä teoretisoivassa kirjallisuudessa	96
	4.2 Proteesiruumis ja proteesit näyttelijäntaidetta sanallistavissa esimerkeissä.....	105
	4.3 Päätelmät	124
5	Taiteelliset osat.....	128

5.1	Yhteisiä lähtökohtia taiteellisille osille.....	129
5.2	Toinen katse – ensimmäinen taiteellinen osa	134
5.2.1	Tutkimukselle merkittävät havainnot.....	136
5.3	8 esitystä elämästäni – toinen taiteellinen osa.....	143
5.3.1	Tutkimukselliset lähtökohdat	148
5.3.2	Harjoitus- ja esitysprosessin kulku.....	151
5.3.3	Esityksen rakenne ja sisältö.....	153
5.3.4	Proteesit	163
5.3.5	Yhteenveto	189
6	Lopuksi.....	192

ALKUSANAT

Keväällä 2014 tätini Mervi Papunen juhli 40-vuotissyntymäpäiviään, joita juhlistaaksemme veimme hänet perheen voimin syömään ja katsomaan teatteria. Menimme katsomaan Tampereen Työväen Teatterin esityksen *Addams Family*. Tiesimme, että koska esitys on musikaali, Mervi tulee varmasti pitämään siitä. Esitys tekikin Merviin suuren vaikutuksen ja hän halusi puhua esityksen jälkeen siitä paljon. En muista kiinnittäneeni hänen puheisiinsa erityisesti huomiota, muistan hänen vain olleen hyvin innostunut esityksestä.

Mieheni oli pistänyt kuitenkin merkille, kuinka Mervi oli illan aikana yrittänyt lukuisia kertoja saada minua keskustelemaan kanssaan esityksestä, mutta minä en ollut antanut keskustelulle mahdollisuutta. Mieheni oli havainnut minun toistuvasti ohittavan Mervin aloitteet yhteiselle keskustelulle. Mieheni kertoi havainnoistaan minulle nukkumaan käydessämme: ”Aika paljon sie ohitat kaikkee, mitä Mervi sanoo.” Tunnistin heti, mitä hän tarkoitti. Tunnistin tapani ohittaa Mervin innostuminen ja aloitteet keskustelulle. Olin hämilläni ja minua hävetti: en olisi koskaan uskonut moista itsestäni. Asiasta entistä kivuliaamman itselleni teki se, kun ymmärsin, että tuo ilta ei ollut poikkeus vaan kyseessä oli minun toistuva tapani olla Mervin kanssa. Mervillä oli syntymänsä yhteydessä diagnosoitu Downin syndrooma, enkä tiennyt miten muuten hänen kanssaan osaisin olla.

Myöhemmin samana keväänä soitin Merville ja kysyin, haluaisiko hän tehdä kanssani jotain näyttämöllä. Mervi oli työskennellyt taiteiden parissa koko aikuiselämänsä, ja minä olin juuri valmistunut näyttelijäksi. Puheluun saakka olin pitänyt mahdollisena sitä, että me voisimme työskennellä yhdessä. Tampereen Työväen Teatterin esityksen jälkeisen illan seurauksena olin alkanut muistaa useita kertoja, jolloin Mervi oli ehdottanut yhteistä näyttämöllistä työskentelyä. Kerta toisensa jälkeen olin ohittanut Mervin ehdotukset. Nyt Mervi otti kutsuni yhteistyöhön vastaan ilolla ja antoi siihen myöntävän vastauksensa: ”Tädin velvollisuutena, totta kai.” Tästä alkoi yhteinen matkamme, jonka aikana purimme ja tulimme purkaneeksi niin sukulaisuutemme kuin kehitysvammaisen ja ei-kehitysvammaisen ihmisen ja näyttelijän yhdessä olemiseen liittyviä asetelmia.

Tästä alkoi myös taiteellinen tutkimusmatkani, joka nyt saa yhden päätöksensä tässä tutkimukseni kirjallisessa osassa. Matka on vaatinut itseltäni rohkeutta kohdata pelkoja, turvattomuuden tunnetta ja epävarmuutta. Olen kuitenkin saanut myös oppia valtavasti ihmisistä, maailmasta, näyttelemisestä ja itsestäni. Tässä kirjallisessa osassa käyn läpi omaa oppimismatkaani. Se alkaa havahtumisestani omaan yhteiskunnalliseen asemaani kykenevänä, ei-vammaisena ihmisenä ja päättyy pohdintoihin näyttelijän proteesiruumiista tuen ja avun antajana sekä vastaanottajana, kanssanäyttelijästään riippuvaisena.

* * *

Tätini ja kollegani Mervi Papunen nukkui pois joulukuussa 2021. Ikäväni on valtava. Kiitollisuus siitä, että hän jaksoi toistuvasti ehdottaa yhteistä työskentelyä kanssani, niin että lopulta kuulin sen, on kenties vielä valtavampi. Tämä kirjallinen osa on omistettu Merville, hänen ehtymättömälle lämmölleen, luottamukselleen ja rakkautelleen.

1 JOHDANTO

”It is when we care about things or people
that we become truly vulnerable
and dependent.” (Kittay 2019, 156.)¹

Näytteleminen on minulle parhaimmillaan syvästi relationaalinen kokemus. Voin kokea olemiseni jatkuvan toisissa ruumiissa, niissä, jotka ovat välittömässä läheisyydessäni sekä niissä, joiden läsnäolon voin aistia vain tietoisuuden näkymättömillä tasoilla. Samalla voin kokea toisten olemisen jatkuvan minussa ja olevan minusta riippuvaisia. Näytellessäni välitän toisista ihmisistä, olennoista ja asioista, ja toisten mahdollisuudestaan saada kukoistaa. Samanaikaisesti korostuvat omat tarpeeni, joista itse välitän ja jotka esiin tuomalla voin saada muilta tukea omaan kukoistukseeni. Näyttelemisestä tulee tällöin rikasta ja kevyttä, olen altis muutoksille, toisista vaikuttumiselle, nautin ja iloitsen.

Olen kuitenkin myös kokenut näyttelemiseni olevan yksinäistä selviytymistä ja suhteeni kanssanäyttelijöihin olevan epätasa-arvoinen, hankala tai välinpitämätön. Olen ajatellut olevani kanssanäyttelijääni parempi, en ole ymmärtänyt hänen erilaisuuttaan suhteessa itseeni ja olen keskittynyt välittämään lähinnä itsestäni tai päinvastoin: olen kokenut olevani kanssanäyttelijäni rinnalla väärin tai liian vähän, riittämätön. Tällöin olen saattanut erehtyä luulemaan, että ensisijainen tehtäväni on edesauttaa yksinomaan kanssanäyttelijääni kukoistamaan ja laiminlyödä omat tarpeeni. Näytteleminen on kummassakin tapauksessa epämiellyttävää ja yksinäistä, sillä siitä puuttuu mahdollisuus vastavuoroiseen välittämiseen ja vaikuttamiseen.

¹ Suomeksi: ”Silloin, kun me välitämme asioista tai henkilöistä, meistä todella tulee haavoittuvia ja riippuvaisia, tarvitsevia.” (Kittay 2019, 156, suom. R. Papunen.) Läpi tämän kirjallisen osan olen päättänyt suomentaa tekstissä olevat englanninkieliset sitaatit alaviitteisiin. Teen tämän, jotta tekstin luettavuus olisi mahdollisimman saavutettavaa ja toisaalta, jotta englannin kielen ja suomen kielen erojen myötä aiheeseen kuuluva terminologian kulttuurinen rakentuneisuus olisi näkyvissä ja myös lukijan tarkasteltavissa.

Tämän taiteellisen väitöstutkimukseni myötä toisesta välittäminen ja toisen välittämisen kohteeksi antautuminen on alkanut keskeisesti määrittää kokemustani kanssänäyttelemisestä. Tutkimuksen kaksi taiteellista osaa ovat olleet teatteriesityksiä, joiden työryhmät ovat koostuneet kehitysvammaisista ja ei-kehitysvammaisista näyttelijöistä. Olen toiminut molemmissa esityksissä näyttelijänä. Taiteellisissa osissa tunsin kanssänäytteleminen kehitysvammaisten kollegoideni kanssa pääosin epämiellyttäväksi, yksinäiseksi ja hankalaksi. Minun oli vaikea rakentaa tasa-arvoista näyttelijyyttä itseni ja kehitysvammaisten kollegoideni välille. Työskentelyssämme korostui tarve sekä vastavuoroiselle välittämiselle että tuen antamiselle ja vastaanottamiselle. En ollut ennen tunnistanut kyseisten tarpeiden kuuluvan näyttelemiseeni tai kenenkään muunkaan näyttelemiseen, ja kesti kauan hyväksyä ne osaksi työskentelyämme. Olin oppinut ihannoimaan ja tavoittelemaan itsenäisyyttä niin ihmisyyttäni kuin näyttelijyyttäni määrittävänä arvona. Kehitysvammaisten kollegoideni kanssa työskentelyn myötä korostunut tuen tarve ja riippuvuus kollegoiden antamasta tuesta näyttäytyi minulle puolestaan merkinä heikkoudesta ja huonommuudesta. Riippuvuus toisista ihmisistä tai näyttelijöistä ei ollut arvo, johon olisin halunnut samaistua.

Tämä kirjallinen osa perustuu väitteeseen, jonka mukaan näyttelijän ruumis on lähtökohtaisesti riippuvainen useasta eri tekijästä ja tahosta, inhimillisestä ja ei-inhimillisestä sekä niiden tarjoamasta tuesta. Näyttelijän ei tarvitse pärjätä yksin ja tiettyihin näytteleminen malleihin tai tekniikoihin sitoutuen, vaan hänellä on mahdollisuus selvittää yhdessä toisten ihmisten kanssa sellaisia näytteleminen, yhteisen työskentelyn tai esityksen tekemisen tapoja, jotka soveltuvat kyseessä oleviin konteksteihin ja työryhmiin. Näytteleminen voi olla jatkuvaa neuvottelua ihmisenä olemisen ja yhdessä olemisen ehdoista. Usein näyttelijät edustavat verrattain samankaltaisia ihmisruumiita, mikä ei luo neuvottelemiselle kovin syvää tarvetta. Työryhmien monipuolisuudessa tarve neuvottelulle kasvaa ja näytteleminen on mahdollista rikastua ja monipuolistua. Erityisesti kehitysvammaisten näyttelijöiden osallisuus esittävien taiteiden työryhmissä nostaa esiin radikaalinkin neuvottelemisen tarpeen, sillä kehitysvammaisten ihmisten asema (länsimaisessa) yhteiskunnassa on merkittävästi muista ihmisryhmistä poikkeava.

Väitän siis näyttelijän riippuvuuden toisista esiintyvistä ruumiista olevan perusteellista. Itsenäistä ja itseriittoista elämistä ihannoivassa yhteiskunnassa tämän perusteellisen riippuvuuden tunnistaminen on tärkeää. Näyttelijän voidaan nähdä edustavan yhteiskunnan niitä yksilöitä, joiden ruumis määrittyy kykeneväksi sekä itsenäiseksi. Näyttelijän ruumista pidetään jopa erityisen kykenevänä, sillä siltä odotetaan taitoa

kyetä kontrolloimaan itseään, itseohjautumaan ja harjoittamaan sitä vaihtuvien tarpeiden mukaisesti niin, että se voi esittää muuttuvansa millaiseksi tahansa, jopa ei-kykeneväksi ruumiiksi (Sandahl 2005; Umathum 2015). Itsenäisen ja itseohjautuvan, erityisen kykenevän näyttelijän ruumiinihanne heijastelee modernin maailman arvoja, jotka jälkimodernissa ajassa sekä teatterin tekemisen tavoissa tulevat usein esiin juuri näyttelijän ruumiissa. Jälkimodernit teatterikäsitykset voivat siis kyllä korostaa ruumiin moninaisuutta ja monikollisuutta, mutta näyttelijän ruumista näyttäisi määrittävän edelleen ensisijaisesti modernin maailman odotukset tietystä ruumiin toimintakyvyn tasosta ja kognitiivisista taidoista.

Kirjallisen osan ja omaa näyttelemisen etiikkaani koskeva kantava ajatus on, että näyttelemiseen ei tarvita yksinomaan jollakin tietyllä tavalla toimivaa ruumista. Näyttelijän ruumis voi heijastaa ja olla osana rakentamassa sellaista yhteiskuntaa, jossa tunnustetaan ja tunnustetaan lukuisia eri tapoja olla ihminen ja toimia ihmisenä. Pysin tutkimuksellani liittymään sellaiseen taiteelliseen ja tieteelliseen jatkumoon, jossa ihmisenä olemisen moninaisuus ymmärretään laajasti, myös vammaiset ja erityisesti kehitysvammaiset ruumiit huomioiden. Tässä jatkumossa haastetaan käsitykset sellaisesta (ainakin) länsimaista maailmankuvaa rakentavasta ihmiskunnan moninaisuuden ihannoinnista, mikä pitää sisällään vain ne moninaisuuden muodot, joihin on pääsy itsenäisesti ajattelevilla ja toimivilla ihmisillä, heillä, joilla on vapaus valita identiteettinsä ja elämäntapansa (Davis 2014; Shildrick 2009; 2020; Goodley 2013; 2014; 2021). Myös näyttelijältä odotetaan kykyä pystyä valitsemaan, miltä hänen ruumiinsa näyttää ja miten se toimii (Sandahl 2005; Hargrave 2015). Itseasiassa näyttelijän ihanneruumiin ja sen erityisen kykenevyyden voi mielestäni nähdä olevan yhteiskunnassamme esimerkki sellaisesta ruumiista, jolla on riittävästi tarvittavia resursseja tavoittelemaan yksilöllistä, omaan elämäntapaan ja identiteettiin sopivaa ruumista.

Odotukset moninaisuuden ihannointiin kuuluvasta valinnanvapaudesta ja kyvyistä muuttaa ruumista haluamallaan tavalla jättävät kuitenkin ulkopuolelleen ne ruumiit, joiden nähdään yhteiskunnassamme olevan patologisoituja ja näin ollen muuttumattomia (Davis 2014). Tällaisiksi ruumiiksi ymmärretään vammaiset ja erityisesti kehitysvammaiset ruumiit, joiden ei moninaisuuden ihanteen vastaisesti nähdä voivan valita sitä miltä näyttävät ja miten elävät, vaan joiden nähdään olevan piintyneitä lääketieteelliseen diagnoosiinsa ja poikkeamaan normaalista. Itsenäisen ja vapaan elämän tavoitteiden ei nähdä toteutuvan, mikäli ihminen on välttämättömän tuen tarpeessa, kuten moni kehitysvammaisista ihmisistä on. Tämä asettaa kehitysvammaiset ihmiset yhteiskunnassamme epätasa-arvoiseen ja syrjittyyn asemaan. (emt.) Samalla

myös tuen tarve ja riippuvuus toisista ihmisistä stigmatisoituu (Kittay 2011; 2019). Näen nykynäyttelijällä mahdollisuuden, jopa vastuun, kyseenalaistaa niitä näyttelijän ihanneruumista koskevia odotuksia, jotka moninaisuuden ihannoinnista huolimatta estävät tietynlaisia ruumiita toimimasta näyttelijöinä tai ainakin tulemasta hyväksytyksi näyttelijöinä.

Käsitykseni ihmisten välisestä riippuvuudesta perustuu filosofi Eva Feder Kittayn (2001; 2011; 2019) hoivaettisiin pohdintoihin, joiden mukaan toisesta välittäminen on tasa-arvoisten ja symmetristen hoivasuhteiden lähtökohta. Olen soveltanut Kittayn ohjeistusta kanssänäyttelemisen kontekstiin ja yllättynyt siitä, kuinka toisesta ja toisen tarpeista välittäminen soveltuu kuvaamaan myös näyttelemisen kokemusta. Olen myös ymmärtänyt näyttelijöillä olevan yhteisiä välittämisen kohteita, kuten esitys ja sen onnistuminen, jolloin näyttelijöiden välisen symmetrisen suhteen merkitys on erityisen suuri. Näyttelijöillä on oltava yhtäläiset mahdollisuudet vaikuttaa heille yhteiseen välittämisen kohteeseen ja sen kukoistukseen. Yhtäläillä olen ymmärtänyt, kuinka riippuvainen näyttelijä on siitä, että hänestä ja hänen tarpeistaan välitetään. Erityisesti tarpeeni toimia kehitysvammaisten kollegoideni hoivaajana on tullut kyseenalaistetuksi ymmärtäessäni, että huolehtiessani ja välittäessäni kollegastani on minun myös annettava mahdollisuus kollegalleni huolehtia ja välittää minusta. Samanaikaisesti minun tulisi huolehtia omien tarpeideni toteutumisesta. Tunnistamalla toisen tarpeet, omat tarpeeni ja yhteiset tarpeemme ja huolehtimalla niistä, voimme rakentaa symmetrisen ja tasa-arvoisen suhteen, joka puolestaan mahdollistaa rikkaamman ja runsaamman näyttelemisen.

Tutkimukseni kirjallisessa osassa keskityn selvittämään kokemuksiani kehitysvammaisen näyttelijän kanssa näyttelemisestä sekä syitä siihen, miksi olen kokenut sen vaikeaksi ja epämiellyttäväksi. Tuloksena rakentuu näyttelijän ruumista teoretisoiva käsite *näyttelijän proteesiruumis*. Näyttelijän proteesiruumis toimii proteesina toisille, tarvitsee toisia omiksi proteeseikseen ja voi kehittää uusia proteeseja oman, toisten ja yhteisen työskentelyn tueksi. Se muistuttaa siitä, että näyttelijän ruumis on riippuvainen toisista ruumiista: teatterin kontekstissa näyttelijä tarvitsee vähintään katsojaa ja lisäksi usein kanssänäyttelijää, ohjaajaa, koreografia, kirjailijaa, dramaturgia, lavastajaa, puvustajaa, valo- ja äänisuunnittelijoita ja -tekniikoita sekä lukuisia muita näyttelemiseensä välillisesti tai välittömästi liittyviä ihmisiä. Tulen osoittamaan, kuinka proteesiruumiin käsite auttaa tunnistamaan näyttelemiseen lähtökohtaisesti kuuluvan riippuvuuden ja rakentamaan symmetrisiä suhteita erilaisten näyttelijän ruumiiden välille. Tämän toteutuminen edellyttää erityistä eettistä asennetta, jonka avulla

näyttelijä hyväksyy itsensä ja kanssänäyttelijöidensä välisen erilaisuuden ja vierauden yhteisen työskentelyn lähtökohtana. Eettinen asenne ohjaa näyttelijää välittämään ja ottamaan selvää kanssänäyttelijöistään ja näille tärkeistä asioista. Tutkimuksen myötä käy selväksi, kuinka näyttelijällä on kyky, mahdollisuus ja vastuu kehittää näyttelijöiden välisiä apukeinoja, proteeseja, joiden avulla se rakentaa ja ylläpitää symmetrisiä ja merkityksellisiä, tasa-arvoisia suhteita kanssänäyttelijöihinsä.

1.1 Taiteelliset osat ja tutkimusongelmat

Tutkimukseni lähtökohtana toimii kokemukseni näyttelemisestä yhdessä kehitysvammaisten näyttelijöiden kanssa. Tutkimukseni taiteelliset osat *Toinen katse* (2016) ja *8 esitystä elämästäni* (2017) ovat teatteriesityksiä, joissa näyttelijät olivat sekä kehitysvammaisia että ei-kehitysvammaisia. Olen toiminut molemmissa osissa näyttelijänä sekä jälkimmäisessä myös osittain vastuussa dramatisoinnista ja ohjauksesta. Ensimmäinen taiteellinen osa, *Toinen katse* (2016), on Teatteri Siperian tuotanto, jonka ohjasi ja dramatisoi Aino Kivi. Sen työryhmä koostui ohjaajan lisäksi nykyisin Pirkanmaan hyvinvointialueella toimivan Taideverstas Wärjäämön draamaryhmän näyttelijöistä sekä heidän ohjaajastaan, kahdesta Teatteri Siperian näyttelijästä (joista toinen olin minä) ja yhdestä valosuunnittelijasta sekä freelance-näyttelijästä ja muusikosta.

Olen rajannut taiteellisen osien reflektion koskemaan pääosin vain toiseen taiteelliseen osaan kuuluneita kokemuksiani työskentelemisestä ja kanssänäyttelemisestä yhdessä sittemmin edesmenneen tätini ja kollegani Mervi Papusen kanssa. Kokemukseni Mervin kanssa työskentelemisestä sijoittuvat pitkälle ajanjaksolle, vuosiin 2014–2018. Sen sijaan ensimmäinen taiteellinen osa oli sidottu sen tuottaneen Teatteri Siperian aikatauluihin, jolloin yhteisen työskentelyn tutkiminen työryhmän kehitysvammaisten ja ei-kehitysvammaisten näyttelijöiden välillä jäi verrattain lyhyeksi. Ensimmäinen taiteellinen osa on kuitenkin ollut tärkeä osa tutkimusta sen keskeisen ongelman tunnistamiseksi. Alkusanoissa kuvasin Mervin ja minun välisen yhteistyön sekä samalla koko tutkimusmatkani alkuvaiheita. Yhteinen työskentelymme ja toisimme uudelleen tutustuminen alkoi vuonna 2014, jolloin pyysin Merviä kanssani näyttämölle tekemään jotain. Halusin vastata Mervin lukuisiin aiemmin esittämiin kutsuihin työskennellä yhdessä ja haastaa itseni näyttelemään yhdessä Mervin kanssa, vaikka vielä kutsumisen hetkellä ajatus yhdessä näyttelemisestä artikuloituikin muotoon ”tekemään jotain”. Mervillä oli syntymässään diagnosoitu Downin syndrooma ja käsitykseni kehitysvammaisuudesta värittivät käsitystäni hänestä ja hänen

näyttelemisestään kauttaaltaan. En ollut osannut nähdä Merviä mahdollisena kanssa-näyttelijänäni, enkä siis edes ajatella yhteistä työskentelyä mahdollisena. Vuosien 2014–2018 aikana rakensimme suhdettamme kollegiaalisemmaksi sekä symmetrisemmäksi ja valmistimme esityksen *8 esitystä elämästäni* (2017), jota esitimme 15 esityksen verran neljässä eri kaupungissa.

Tutkimukseni kiinnittyi ruumiillisiin havaintoihini, jotka ovat muodostuneet taiteellisissa osissa tapahtuneen oman näyttelemiseni sekä tutkimukseeni kuuluvan kykenevyyttä ja vammaisuutta kriittisesti käsittelevän tutkimustiedon välisessä dialogissa. Havainnot ovat olleet näyttelemisen tilanteissa havaittuja ruumiillisia epämiellyttäviä tunteja: kuin osoituksia siitä, että noihin hetkiin tulisi niiden epämiellyttävyyden vuoksi perehtyä, tutkia niiden epämiellyttävyyden syitä. Olen sanallistanut näitä ruumiillisia havaintoja työpäiväkirjaan taiteellisiin osiin kuuluneiden harjoitusten tai esitysten jälkeen. Ensimmäisen taiteellisen osan jälkeen muotoilin keskeisimmäksi havainnoksi: *en osaa näyttellä kehitysvammaisten kollegoideni kanssa*. Koin näyttelemisen kehitysvammaisten kollegoideni kanssa hetkittäin täysin mahdottomaksi tai ainakin väkinäiseksi ja pakotetuksi sekä epämiellyttäväksi, jopa turvattomaksi. Koin olevani kollegoideni rinnalla aina joko liikaa tai liian vähän. Tunsin tarvetta pienentää itseäni ja näyttelemistäni, jolloin tunsin tyytymättömyyttä näyttelemiseeni. Kun ensimmäisessä taiteellisessa osassa istuin muutaman kehitysvammaisen kollegani kanssa näyttämön takaosassa seuraamassa toisten työryhmän jäsenten näyttelemistä koin istuessanikin olevani liikaa verrattuna vierelläni istuviin kehitysvammaisiin näyttelijöihin. Minusta tuntui, että näyttelemiseni perusasetus oli jumiutunut sellaiseen tapaan näyttellä, jota en osannut muuttaa ja olin keinoton soveltamaan oppimiani näyttelemisen tapoja kyseisiin tilanteisiin.

Toisen taiteellisen osan tavoitteeksi asetin *tasa-arvoisen näyttelemisen saavuttamisen*. Mervin kanssa työskennellessäni ensimmäinen havaintoni alkoi tarkentua ja havaitsin otavani Mervistä paljon vastuuta olettaen, että kehitysvammansa vuoksi hän väistämättä tarvitsee apuani ja tukeani, asiasta hänen kanssaan neuvottelematta. Vastuu näkyi huolenpitona esimerkiksi Mervin hyvinvoinnista ja turvallisuudesta. Näyttämöllä olin ensisijaisesti huolissani hänestä ja omat tarpeeni jäivät huomiotta. Tämä sai minut kokemaan itseni näyttelijänä näkymättömäksi ja näyttelemiseni epämuksuvaksi ja hankalaksi. Koin työskenteleväni vain Merviä varten, eräänlaisena Mervin tukipalveluna.

Jussi Lehtosen (2017) toista taiteellista osaa koskevasta lausunnosta käy ilmi, kuinka Lehtonen on katsojakokemustaan tarkastellessaan pohtinut vastaavasti asemaani

Mervin kanssa näytellessäni. Hän on kirjoittanut: ”Mervi on ehdottomasti pääosassa. Riikan näyttämöllä olemisesta tulee se vaikutelma, että hän on esityksessä ’työntekijänä’.” Myöhemmin lausunnossaan Lehtonen vielä kysyy: ”Johtaako asetelma, jossa ei-kehitysvammaisen näyttelijä ja kehitysvammaisen näyttelijä ovat näyttämöllä rinnakkain väistämättä siihen, että ei-kehitysvammaisen näyttelijä jollain tapaa pienentää itseään?” Lehtosen havainnot ovat kovin osuvia ja vastaavat pääosin kokemustani yhdessä työskentelystämme.

Näitä havaintoja seuraten keskeisiksi tutkimuskysymyksiksi nousivat:

1. Mitkä tekijät (näyttelijäntaiteeseen tai yhteiskunnan arvoihin ja asenteisiin liittyvät) vaikuttivat siihen, että koin näyttelemisen kehitysvammaisen kollegan kanssa vaikeaksi?
2. Miten kehitysvammaisen ja ei-kehitysvammaisen näyttelijän välistä näyttelemistä olisi mahdollista jäsentää ja toteuttaa niin, että se olisi molemminpuolisesti tasa-arvoista ja näyttelijäntaidetta rikastuttavaa?

1.2 Tutkimuskonteksti

Tutkimukseni aikana minulle on selvinnyt, että myös muut kehitysvammaisten näyttelijöiden kanssa näytelleet ei-kehitysvammaiset näyttelijät ovat kokeneet vaikeutta kehitysvammaisten kollegoidensa kanssa näytellessään ja etenkin tarvetta pienentää näyttelemistään tai itseään. Sain tämän vahvistuksen kokemuksilleni keskustellessani esityksessä *I det stora landskapet - en sagolik familjekrönika* (2019) näytelleiden Svenska Teaternin näyttelijöiden sekä esityksen koreografian kanssa. Esitys oli DuvTeaternin, Svenska Teaternin, Resonaarigroupin ja Wegelius Kamarijoustien yhteistuotanto, jonka työryhmä koostui sekä kehitysvammaisista että ei-kehitysvammaisista näyttelijöistä. Osa keskustelukumppaneistani oli kokenut prosessin aikana turhautumista siihen, että he kokivat joutuvansa, tai huomaamattaan ryhtyvänsä, näyttelemään huonommin tai vähemmän, jotta eivät veisi liikaa tilaa kehitysvammaisilta kollegoiltaan. Tämä aiheutti eräänlaista näyttelemisen pidättelyä, mikä tuli esiin esimerkiksi hengittämisessä. Näyttelijät kertoivat kokeneensa tämän turhauttavana ja pohtivat onko näyttelemisen huonontaminen tai vähentäminen todella tarpeen.

Kehitysvammaisten ja ei-kehitysvammaisten näyttelijöiden välistä kanssänäyttelemistä on toistaiseksi tutkittu verrattain vähän. Alan tutkimuksessa kuitenkin

todetaan, että kehitysvammaisuuden teatterissa on aina kyse kehitysvammaisten ja ei-kehitysvammaisten ihmisten välisestä työskentelystä (Schmidt 2017; McCaffrey 2019b; 2019a; Hargrave 2015). Kehitysvammaisuuden teatteri (*theatres of learning disability*) on Matt Hargraven (2015) antama nimitys sellaiselle teatterille, jossa työryhmät koostuvat sekä taiteilijoista, joilla on kehitysvamma, että sellaisista taiteilijoista, joilla kehitysvammaa ei ole. Kehitysvammaisuuden teatterilla on Hargraven mukaan oma poetiikkansa, joka arvioi ja arvostaa kehitysvammaisten taiteilijoiden ja näiden yhteistyökumppaneiden tekemää teatteria taiteena terapeutin toiminnan sijaan (emt., 6).

Tutkija Yvonne Schmidt (2017, 449–451) kuvaa erilaisia yhteistyön muotoja spektrillä, jonka myötä hahmottuu viisi yleistä tapaa, joilla ei-kehitysvammaisen ihminen toimii ”taiteellisen mahdollistajana” (*creative enabler*) kehitysvammaiselle näyttelijälle. Taiteellinen mahdollistaja voi olla: 1) Järjestäjä (*organiser*), joka vastaa taiteellista työtä organisoivasta toiminnasta, kuten harjoitustilan varaamisesta, rahoituksesta ja muusta vastaavasta käytännön työstä. 2) Kehystäjä (*framer*), joka on lähempänä taiteellista työskentelyä, ja jonka tehtävä on olla dramaturgimainen tuki ja valita kehitysvammaisten esiintyjien itse tuottamasta materiaalista esityksen kannalta olennaisimmat materiaalit. 3) Mentori (*coach*), joka suomennoksena ei täysin vastaa sen englanninkielistä versiota, mutta jolla Schmidt tarkoittaa eräänlaista sparraajan roolia tai ulkopuolista silmää. Henkilöä, joka ei suoranaisesti ohjaa esityksiä, mutta on tarkkailemassa esiintyjien esiintymistä ja antamassa esiintymisestä palautetta. 4) Kanssataiteilija (*artistic collaborator*), joka esiintyy ja luo taidetta yhdessä kehitysvammaisten taiteilijoiden kanssa ja 5) Filtteri tai suodattaja (*filter*), joka on portinvartija sille, mitä lopulta valitaan esittäväksi ja miten. Ei-kehitysvammaisen taiteellisen mahdollistajan eri asemat voivat yhden produktion aikana vaihdella tai olla päällekkäisiä.

Taiteellisissa osissa tekemieni havaintojen perusteella esittämiäni kysymyksiä seuraten tutkimukseni keskittyy tarkastelemaan Schmidtin spektrin neljättä kohtaa ”kanssataiteilija” (*artistic collaborator*). Kanssataiteilijan roolin tutkiminen on mielestäni arvokas lisä kehitysvammaisuuden teatterin kontekstissa tehtävään tutkimukseen, sillä Schmidtin spektrillä se on yhteisen työskentelyn muodoista lähtökohtaisesti hierarkiattomin. Siinä siintää mahdollisuus tasa-arvoiseen taiteelliseen kanssatyöskentelyyn kehitysvammaisen ja ei-kehitysvammaisen ihmisen välillä sekä mahdollisuus syventyä sellaiseen kahden ihmisen väliseen suhteeseen, jonka perustana toimii vastavuoroinen riippuvuus toisesta.

Näyttelemisen teorioissa, oppaissa tai teatteriteoreettisissa näyttelemistä käsittelevissä teksteissä näyttelijöiden välisestä vastavuoroisuudesta ja riippuvuudesta on

kirjoitettu klovninäyttelemistä (Davison 2013; Peacock 2009; Rämä 2019; Mäki-Iso 2019) ja improvisaationäyttelemistä (Drinko 2013; Spolin 2000; Johnstone 1996) käsittelevissä reflektioissa ja teoretisoinneissa, joissa kanssänäyttelijöiden merkitys tunnustetaan näyttelemistä merkittävästi määrittävänä tekijänä. Myös joissain nykynäyttelemistä teoretisoiduissa teksteissä esiintyvän ruumiin monikollisuus tai näyttelijöiden väliset intersubjektiiviset, jaetun ruumiillisuuden tilat, korostuvat niiden kuvaillessa näyttelemisen eettisiä ulottuvuuksia (Hulkko 2013; Zarrilli 2020). Esittelen näkökulmani klovn-, improvisaatio- ja nykynäyttelemiseen määritellesäni näyttelijän proteesiruumista tarkemmin luvussa 4.

Lisäksi lähelle käsitystäni proteesiruumista tulevat tietyt näyttelijäntaiteen tutkimukset. Olen tulkinnut kyseisissä teksteissä näyttelijän proteesiruumiin näkyvän erityisesti kirjoittajien näyttelemistä, tanssimista ja esiintymistä koskevassa eettisessä asenteessa ja pyrkinyt lisäksi paikantamaan teksteistä sellaisia näyttelemiseen liittyviä proteeseja, jotka rakentavat tasa-arvoista ja vastavuoroista suhdetta näyttelijöiden tai muiden näyttelemiseen liittyvien henkilöiden välille. Näitä proteeseja yhdistää myös se, että niitä ei ole pyritty häivyttämään tai tekemään näkymättömäksi, vaan sekä proteesiruumit että proteesit ovat saaneet olla näkyvissä ja katsojien kanssa yhdessä jaettavissa. Olen valinnut teksteiksi kolme suomalaista nykynäyttelemistä reflektoivaa tekstiä, joista ensimmäinen on Teatterikorkeakoulun Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksen *Näyttelijäntaide ja nykyaika* -hankkeen lopputuloksia esittelevän teoksen *Nykynäyttelijäntaide* (Hulkko ym. 2011) loppuluku, toinen näyttelijä Sofia Smedsin opinnäyte *Vaikuttuva sielu: Näyttelemisen affektiivisena tapahtumana* (2021) ja kolmas näyttelijä Laura Rämän artikkeli *Näkymätön kosketus eli miten koskettaa ilman kosketusta sairaalaympäristössä* (2019). Neljänneksi reflektioksi olen valinnut walesilaisen Cyrff Ystwyth tanssiteatteriryhmän ohjaaja Margaret Amesin artikkelin *Learning Disability, Thought, and Theatre* (2019a), joka sanallistaa yhdessänäyttelemistä ja esiintymistä työryhmässä, joka koostuu sekä kehitysvammaisista että ei-vammaisista esiintyjistä.

Tutkimukselle tärkeimmät näyttelijäntaiteen ja kehitysvammaisuuden teatterin tutkimuksen kentän ulkopuoliset lähteet edustavat kriittistä vammaistutkimusta, kykenevyyden tutkimusta sekä hoivatutkimusta. Lisäksi kahden ihmisen välistä riippuvuuteen ja tuenantoon perustuvaa ihmissuhdetta on tutkittu ainakin osana työyhteisöjä (Mik-Meyer 2016), vanhemman ja lapsen välistä suhdetta (kts. esim. Kittay 2019; Bérubé 1998; Kinnunen 2011) ja parisuhteen muutosta sen osapuolien vanhetessa (Sointu 2016; Mikkola 2009). Vastavuoroiseen tuenantoon perustuva suhde voi rakentua myös ihmisen ja eläimen välille, kuten Rod Michalko (1998) osoittaa

kuvatessaan hänen ja opaskoiransa Smokien suhdetta. Haluan nostaa myös esiin suomalaisella taiteentutkimuksen kentällä tehdyt tutkimukset, joista Hanna Väätäisen väitöstutkimus *Rumbasta Rampaan* (2003) tarkastelee pyörätuolitanssin estetiikkaa suhteessa normatiiviseen kilpatanssiin, mutta tuo myös samalla esiin pyörätuolia käyttävän ja kävelevän tanssijan suhteeseen liittyviä tekijöitä. Kuvataiteiden ja pedagogiikan alalla Mira Kallio-Tavin (2013) puolestaan tarkastelee taiteellista yhteistojumijuutta pedagogin näkökulmasta ja liittää tutkimuksensa filosofi Emmanuel Levinasin (1985) kanssa olemisen -käsitteeseen.

1.3 Taiteellinen tutkimus metodologiana

Taiteellinen tutkimus on vakiintunut 2000-luvun aikana omaksi tutkimusalakseen (Kirkkopelto 2014, 240–241). Usein se ymmärretään sateenvarjona lukuisille eri tavoille tehdä tutkimusta (Arlander 2013). Keskeistä eri tutkimustavoille on, että tutkimuksen keskiössä on taiteilija, joka tutkii taiteellaan tai taiteensa kautta (Nevanlinna 2008; Porkola 2014, 33; Kirkkopelto 2020, 32). Taiteellinen tutkimus ei siten tarjoa valmiita teoreettisia ja metodologisia polkuja, vaan jokainen taiteilija-tutkija luo tutkiessaan omat tapansa tutkia ja asettaa tutkimuksensa arvioitavaksi (Kellokumpu 2019; Rouhiainen 2017, 150). Taiteellinen tutkimus on tiiviissä suhteessa yhteiskuntaan sekä tieteelliseen tutkimukseen. Taiteilija-tutkija katsoo taiteestaan käsin kohti yhteiskuntaa ja luo suhteita olemassa olevaan tieteelliseen tutkimukseen sekä teorioihin. (Kirkkopelto 2008.) Esa Kirkkopelto (2014, 247) onkin määrittänyt taiteellisten tutkimusprojektien ”tunnusmerkeiksi ja pääkriteereiksi” muutoksen.

Taiteellinen tutkimus on subjektiivista, yksittäistä sekä kokemusperäistä (Hulkko 2013, 12). Sen tavoitteena on, että yksittäisen taiteilija-tutkijan kokemus ja siihen kuuluva kehollinen tieto sanallistuvat tutkimukseen liittyvässä erillisessä kommentaarissa, jolloin kokemus ja tieto yleistyvät.² Sanallistamisella on myös mahdollisuus (kenties velvollisuuskin) löytää tai tuoda esiin yhteyksiä jo olemassa oleviin teorioihin ja selittää yhteiskunnallista suhdetta tai tutkimuksen myötä syntynyttä käsitystä yhteiskunnasta. Tutkimus voi olla usein pääosin toisille taiteilijoille kohdistettua, mutta sanallistamisen myötä se kohdistuu myös laajemmalle lukijajoukolle.

² Suomen Akatemian blogissa Tuire Kuusi (2021) kirjoittaa taiteellisen tutkimuksen arvioinnin kannalta olevan olennaista, että taiteilija-tutkija pystyy sanallistamaan miten hän käyttää kehollista kokemusta osana tutkimusta.

Taiteilija-tutkijan asemoituminen avoimesti osaksi tutkimuksen keskiötä, taidetta, muistuttaa taiteellisen tutkimuksen yhtymäkohdista feministiseen tutkimukseen (Porkola 2014; Hulkko 2013). Tiedon paikantuneisuutta koskevat eettiset kysymykset ovat tuolloin erityisen keskeisiä. Taiteilija, ja hänen taiteen tekemisensä, on aina sitoutunut historiaansa, maantieteelliseen sijaintiinsa ja sosioekonomiseen asemaansa. Taiteilija-tutkijan on tiedostettava tiedon paikantuneisuuteen liittyvät eettiset näkökulmat ja tuotava julki mahdollisimman yksityiskohtaisesti omat motiivit ja tarpeet tutkijana sekä taiteilijana. Etenkin silloin, kun tutkimus rakentuu taiteilija-tutkijan ruumiin tuottamaan tietoon, keholliseen tietoon, tulee hänen olla tietoinen myös siitä, minkälaista tietoa juuri hänen ruumiinsa tuottaa. Hänen tulee reflektoida, millaisessa kulttuurisessa ympäristössä hänen ruumiinsa on elänyt ja elää, miten sitä on koulutettu ja millaista taidetta sen odotetaan kenties tuottavan. (Porkola 2014, 42–46.)

Näkemykseni mukaan taiteellinen tutkimus on tänä päivänä siinä määrin vakiintunut ja hyväksytty tutkimusala, että erityisiä perusteluja ei tarvita osoittamaan kehollisen ja hiljaisen, taiteen tekemisessä ja itse taiteessa sijaitsevan, tiedon merkittävyyttä ja uskottavuutta. Mikäli lukija haluaa perehtyä aiheeseen tarkemmin, ehdotan seuraavia teoksia: *Ways of knowing in dance and art* (Rouhiainen 2007), *Knowing in performing artistic Research in Music and in Performing arts* (Huber ym. 2021) ja *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* (Borgdorff 2012). Pidän tärkeänä, että tutkimukseni pystyy sanallistamaan kokemustani tutkimastani aiheesta niin, että tutkimukseen liittyvä kehollinen tieto tulee tunnistetuksi, ymmärretyksi ja lopulta jaetuksi. Tässä olen pyrkinyt tekemään parhaani.

1.3.1 Taiteilija-tutkijaksi kehittyminen

Haluni toimia jatko-opiskelijana Tampereen yliopiston Media- ja viestintätutkimuksen ja esittävien taiteiden tohtoriohjelmassa liittyi alun alkaen voimakkaasti tarpeeseen saada jatkokoulutusta. Näyttelijäntyön maisteriopintojen jälkeen halusin ymmärtää näyttelemistä paremmin. En käsittänyt miksi näyttelemisen tai ainakin näyttelijän ammatissa työskenteleminen on niin eksklusiivista. Halusin ymmärtää paremmin näyttelemiseen liittyviä reunaehtoja tai ainakin niitä edellytyksiä, joita näyttelijältä odotetaan. Maisteriopintojen jälkeen käsitykseni näyttelemisestä oli mielestäni liian epämääräinen ja joidenkin näyttelemistä mystifioivien käsitysten varaan rakentunut. Jatko-opinnot tuntuivat oikealta tavalta perehtyä lisää näyttelemiseen sekä yhdistää näyttelemisen teorioihin, käytäntöön ja filosofiaan ennen näyttelemisen opiskelua käymiäni erityispedagogiikan opintoja.

Tutustuin perusteellisemmin taiteelliseen tutkimukseen vasta jatko-opintojeni myötä. Kesti hyvän aikaa, että hyväksyin taiteelliseen tutkimukseen liittyvän metodologisen vapauden, eräänlaisen ääriivottomuuden. Jatko-opintoihin pyrkiessäni ja niiden alkaessa yritin ymmärtää taiteellista tutkimusta toimintatutkimuksen ja autoetnografisen tutkimuksen avulla. Toivoin, että myös taiteellinen tutkimus antaisi tutkijalle vastaavan kehikon kuin laadullisen tutkimuksen metodit tutkijoille antavat. Tuolloin valmistumaisillaan olevat näyttelijä-tutkijoiden väitöstutkimukset olivat myös laadullisiin menetelmiin sitoutuneita (Bredenberg 2017; Lehtonen 2015), mikä on varmasti vaikuttanut omiin pyrkimyksiini löytää tutkimukselle selkeä metodologinen kehikko. Myös jo olemassa olleet näyttelijöiden tekemät tutkimukset olivat pääosin laadulliseen tutkimukseen kiinnittyneitä (H-M. Kinnunen 2008; Koskinen 2013). Tästä linjasta poikkesivat Ville Sandqvistin (2013) ja Mikko Kannisen (2012) väitöstutkimukset.³ Kannisen tavoista tutkia tulikin myöhemmin minulle tärkeä osa omien suuntieni valintaa. Sandqvistin valinta nimittää myös kirjallinen osa yhdeksi taiteelliseksi osaksi taas tuntui (ja tuntuu) itselleni mahdottomalta vaihtoehdolta. Luulen tämän johtuvan erilaisesta suhteestamme kirjoittamiseen ja kirjoittamalla tutkimiseen.

Tunnistan myös, että tutkimuksen alussa olin peloissani sekä taiteilijana että tutkijana. Näyttelijyyteni ja siihen kuuluva taiteilijuuteni oli vasta alussa. Työläissukuun Itä-Suomessa syntyneenä ja siellä kasvaneena käsitys taiteilijuudesta sekä tutkijuudesta piti rakentaa oman taiteilijuuden ja tutkijuuden kehittymisen rinnalla. On vaatinut paljon tahtoa ja tukea, että voin kokea itseni taiteilija-tutkijaksi ja tutkimukseni ansiosta paremmaksi näyttelijäksi.

Taiteellisen tutkimuksen ääriviivat, reunat ja rajaus, ovat hahmottuneet minulle tutkimukseni edetessä. Käsitykseni mukaan ne toteutuvat ensisijaisesti taiteilijan ruumiissa. Ruumiin ääriviivat puolestaan ovat vuotavat ja jatkuvassa vuorovaikutuksessa ja yhteydessä toisiin ruumiisiin ja koko ympäristöön, mistä syystä myöskään taiteellinen tutkimus ei koskaan jää vain taiteilija-tutkijan kokoiseksi. Merkittävimmät suuntaavat tutkimukselleni antoivat lopulta Mikko Kannisen (2012) väitöstutkimus, joka nimeää tutkimussuuntansa *practice-led* tyyppiseksi tutkimukseksi; Pauliina Hulkon (2013) väitöstutkimus, joka määrittäyty taiteilijälähtöisenä, taiteen kautta ja taideinstituutiosta tehtävänä tutkimuksena sekä Pilvi Porkolan (2014) väitöstutkimus, jossa

³ Myös Davide Giovanzanan (2015) väitöstutkimus valmistui vuonna 2015, mutta valitettavasti se jäi tuolloin minulta huomiotta. Giovanzanan tutkimusote on taiteellista tutkimusta metodologisesti hyödyntävä ja metodologisesti runsas.

korostuu performanssitaiteilija Porkolan positio taiteilija-tutkijana. Kiinnityin myös Hannulan, Suorannan ja Vadénin (2003; 2005) tapoihin lähestyä taiteellista tutkimusta. Heidän käyttämänsä metaforat – kokemuksellinen demokratia ja metodologinen yltykkylläisyys – antoivat rohkeutta antaa tilaa omalle taiteelliselle kokemukselle ja teoreettisemmallekin tiedolle sekä luottamusta näiden väliseen vuorovaikutukseen. Hannulaan, Suorantaan ja Vadéniinkin vaikuttanut Paul Feyerabendin teos *Against Method* (1975) oli myös tutkijan taipaleeni alussa voimauttava teos, joka auttoi etsimään omaa tutkimisen tapaa. Hannula, Suoranta ja Vadén muotoilevat Feyerabendin itselleni keskeisimmän sanoman seuraavasti:

”...Feyerabend esittää, että maailma on niin monimuotoinen, kaoottinen ja yllätyksellinen että uskossa jonkin tietyn yhden metodin kaikkivoipuuteen ja kattavuuteen ei ole kysymys paljon itsepetosta kummemmasta asiasta. Feyerabendin mukaan olevaisen rikkaudesta ei seuraa, etteikö metodista ajattelua sopisi harjoittaa tai käyttää erilaisia metodeita rikkauden tavoittamiseksi ja pelkistämiseksi. Tavoite on pikemminkin osoittaa ja ymmärtää, että kaikilla abstrakteilla rakenteilla – metodeilla ja metodologioilla niiden mukana – on rajansa ja rajoituksensa.” (Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 65; Feyerabend 1975, 23.)

Näiden innoittajien seurauksena uskalsin antautua tutkimuksen vietäväksi. Rakensin itselleni kehikon, joka perustuu taiteellisten osien ja niiden jälkeisen tarkastelun vuoropuhelulle. Tutkimuksessani on siis nähtävissä esimerkiksi toimintatutkimukselle ominaista hermeneuttista kehämäisyyttä, vaikka en ole ottanutkaan sitä selkeäksi metodiseksi suunnannäyttäjäksi. Olen antanut reflektiovaiheissa syntyneiden uusien näkemysten ja intuitioiden vaikuttaa taiteellisiin osiin ja toisin päin. Jälkikäteen osaan lisäksi hahmottaa tutkimistani määrittäneen ohjeet, joiden ymmärrän muodostuneen suhteessa edellä esittelemääni taiteellisen tutkimuksen jatkumoon:

- Ole rehellinen ja tarkkasilmäinen itseäsi ja prosessia kohtaan
- Ole valmis muutoksille
- Opettele sinnikkäästi sanallistamaan kokemuksiasi näyttelemisestä
- Luota keskeneräisyyteen ja kaaokseen
- Luota omiin taiteellisiin intuitioihisi

Nämä työskentelyohjeet ovat olleet myös eettisiä ohjenuoriani tutkimuksen tekemiseen. Eettisestä näkökulmasta pidän erityisen tärkeänä oman positioni avaamista, prosessin läpinäkyvyyttä sekä toisten, taiteellisiin osiin osallistuneiden taiteilijoiden, osuuden avaamista osana tutkimusta. Koska taiteellisiin osiin on kuulunut kehitysvammaisia taiteilijoita, on entistä tärkeämpää selvittää, mikä heidän ja etenkin tätini Mervi Papusen osuus tutkimuksessa on ollut.

1.3.2 Eettiset näkökulmat

Tutkimuksen keskeiset eettiset kysymykset liittyvät kehitysvammaisuuteen, kykenevyyteen ja kanssataiteilijuuteen. Haluan aloittaa selittämällä tekemiäni sanastovalintoja kehitysvammaisen ihminen ja kykenevä ihminen. Tämän jälkeen pohdin kanssataiteilijuutta ja -tutkijuutta kehitysvammaisten ja ei-kehitysvammaisten ihmisten välillä.

Kehitysvammaisen ihminen

Tätini ja kollegani Mervi Papunen, taideverstas Wärjäämön draamaryhmän jäsenet tutkimukseni ensimmäisessä taiteellisessa osassa *Toinen katse* sekä muut kehitysvammaiset kollegani ovat kaikki olleet yhtä mieltä siitä, että he eivät halua heitä kutsuttavan kehitysvammaiseksi, kehitysvammaiseksi ihmisiksi tai ihmisiksi, joilla on kehitysvamma. He ovat tehneet selväksi, kuinka sana ”kehitysvammaisen” tuntuu leimavalta ja osoittevalta. Samansuuntaisesti kehitysvamma-sanankokemuksellisuutta pohtivat Kehitysvammaisten tukiliitto ry:n (2017) tuottamalla videolla esiintyneet haastateltavat. Eräs haastateltavista kertoo sanan käytön johtavan harhaan sen viitattaessa kehitysvammaisuuteen sairautena ominaisuuden sijaan. Yhtä haastateltavaa lukuun ottamatta he toivovat kehitysvammaisen-sanalle löytyvän jonkin uuden vasteen, kuten erityinen ihminen tai erityisen tuen tarpeessa oleva ihminen. Toisaalta yksi haastateltavista toteaa kehitysvammaisen-sanankokemuksen olevan kuitenkin parempi kuin moni muu historiassa kehitysvammaisista ihmisistä käytetty sana. Hän toteaa: ”vaikka meille keksittäis mikä nimi tahansa, nii aina meitä sorrettaan, ei sille maha mittään”.

Olen siis hyvin tietoinen siitä, millaisia latauksia sana ”kehitysvammaisen” kantaa mukanaan. Siitä huolimatta olen tämän tutkimuksen yhteydessä valinnut käyttää sanaa ”kehitysvamma, -vammaisuus” ja ”kehitysvammaisen ihminen/henkilö” sekä ajoittain muotoa ”ihminen/yksilö, jolla on kehitysvamma”. Viimeisin muoto viittaa englanninkieliseen versioon *people with intellectual/cognitive/learning disabilities* ja on voimakkaimmin sidoksissa vammaisuuden sosiaaliseen malliin (kts. luku 2.2). En tiedä parempaa sanaa käyttää. Vaihtoehdot ovat vähissä. Yksi, ja kenties ainoa, vaihtoehto olisi käyttää Tukiliiton videollakin ehdotettua muotoa ”erityisen tuen tarpeessa oleva ihminen”. Erityisen tuen tarve kuitenkin on, kuten professori Simo Vehmas (2005) perustelee, vain kiertoilmaus kehitysvammalle tai esimerkiksi ”poikkeavalta”. Älyllinen vamma tai oppimisvamma suorina suomennoksina englanninkielen muodoista *intellectual disability* ja *learning disability* paljastuvat suomennoksina brutaaleiksi ja varsinkin tyypitteleviksi (vaikka älyllinen kehitysvamma onkin WHO:n ICD-10 luokituksen

mukainen virallinen muoto). Ruotsin kieleen yleistymässä oleva *funktion variation* ja *människor med funktion variaton* on muodoltaan yleisempi ja vähemmän luokitteleva. Suomen kieleen sitä on kuitenkin vaikea kääntää. Laajimmillaan taas voisimme puhua kykenevyyden kirjosta, mutta siinä tapauksessa ohitamme jotain merkityksellistä itse vammasta ja sen kokemuksesta.

Työskentelytilanteissa emme kollegoideni kesken ole määritelleet toisiamme vammojemme perusteella, vaikka muutoin useasti toistemme ominaisuuksia kommentoimekin. Sanan merkitys korostuu kirjallisissa tuotoksissa, kuten apurahahakemuksissa, markkinointiteksteissä ja tässä akateemisessa tekstissä. Työskennellessämme, näytellessämme tai yhdessä ollessamme emme lokeroidu binääristen määritelmien mukaisesti samalla voimakkuudella kuin sanat laittavat meidät lokeroitumaan. Yhdessä ollessa on vaivattomampaa päästä irti määritelmistä, mutta tekstissä joudun nimeämään erilaisuutemme joksikin. Tässä tekstissä olisi mielestäni väärin kiertää kehitysvammaisen-sanan käyttöä, vaikka tiedän sen käytön olevan monille kollegoilleni epämiellyttävää. Haluan käyttää sitä, sillä kehitysvammaisuus on yhteiskunnassamme latautunut termi, ja se on muokannut kollegoideni historiaa ja muokkaa edelleen tätä päivää sekä tulevaa määrittäen heidän yhteiskunnallista asemaansa. Heidän biologisella, geneettisellä tai muutoin aiheutuneella kehitysvammallaan on väliä, sillä yhteiskunnallisessa ja sosiaalisessa kontekstissa ja niiden konstruktiona vammasta tulee vammaisuutta ja yksilöä liki läpensä määrittävä termi. Samalla se on määrittänyt ja määrittää jossain määrin edelleen omaa suhdettani kollegoihini ja itseeni.

Tämän tutkimuksen kannalta on siis olennaista käyttää sanoja ”kehitysvamma, -vammaisuus” ja ”kehitysvammaisen ihminen”, vaikka tiedän sen olevan kollegoilleni kipeä sanamuoto. Kaikilta heiltä, joita loukkaan kehitysvammaisen-sanaa käyttämällä, pyydän anteeksi. Toivon, että tulevaisuus antaa myöten kehitysvammaisen-sanan uusille, sen historian tunnistaville merkityksille.

Kykenevä ihminen

Itsestäni ja muista ihmisistä, joilla ei ole kehitysvammaa, käytän sanamuotoja ”ei-kehitysvammaisen” tai ”kykenevä ihminen”. Kun käytän adjektiivia kykenevä, viitataan englanninkieliseen sanaan *able* sekä *able-bodied*. Merriam-Webster-sanakirja (2023a; 2023b) määrittää sekä *able* ja *able-bodied* sanat adjektiiveiksi. *Able* merkitsee sanakirjan mukaan sitä, että a) on riittävästi voimaa, taitoja tai resursseja tehdä jotain, b) on vapaus tai mahdollisuus tehdä jotain ja c) on kvaliteetti tai luonne, joka tekee jostakin mahdollista. *Able-bodied* taas viittaa suoraan ruumiiseen, joka on voimakas,

terve ja fyysisesti hyvässä kunnossa (*fit*). Suomen kielelle *able* kääntyy MOT-sanakirjan (MOT Sanakirjat 2023a) mukaan tarkoittamaan kykenevää, pystyvää ja taitavaa. *Able-bodied* täsmentyy voimakkuuteen, fyysiseen sopivuuteen ja kelpaavuuteen sekä työkykyyn että asekuuntoisuuteen (MOT Sanakirjat 2023b). Suomeksi *able* ja *able-bodied* voisi myös kääntyä sanaksi kyvykäs.

Kysyessäni kielitieteilijöiden mielipidettä sanojen ”kykenevä” ja ”kyvykäs” eroihin suomennettaessa *able-bodied* termiä sain vastaukseksi ”kykenevän” ja ”kyvykkään” kuuluvan ”erilaiseen semanttiseen maailmaan, erilaisiin pesyeisiin” (Kotus, sähköposti 2021). ”Kykenevä” yhdistyy paremmin kuvaamaan yksilön toimintakykyä, kun taas ”kyvykkyys” liitetään vahvemmin ihmisten työelämäosaamiseen. Ymmärrän siis, että kuvatessani itseäni kykeneväksi ihmiseksi, määrittelen itseni kykeneväksi toimimaan, minulla on riittävästi resursseja toteuttaa sekä tahtomiani että minulta vaadittavia asioita. Vastakohtana kykenevälle käytän tekstissä muotoa ”ei-kykenevä”, joka taas tarkoittaa sitä, että resursseja ei ole riittävästi haluttuja tai vaadittuja toimintoja varten. Vaikka sana itsessään kuulostaa kuin ei-kykenevällä yksilöllä ei olisi lainkaan resursseja, on kyse tässä siitä, että resursseja ei ole riittävästi vastaamaan yhteiskunnan odotuksia tai ihanteita.

Käännökseni ”kykenevä ihminen” ja ”kykenevä ruumis” jättävät huomiotta englanninkieliseen vasteeseen *able-bodied* kuuluvan ruumiin osuuden. Suomen kielen taivutussäännöt hankaloittavat kuitenkin ”kykenevä ruumis” sanaparin käyttöä pyrkimyksissäni kuvata kykenevää ihmistä: ”kykeneväruumiinen ihminen” ja ”ihminen, jolla on kykenevä ruumis” ovat kankeita muotoja, joiden käyttö tekstissä on sekä kirjoittajalle että lukijalle raskasta. Käytänkin ajoittain muotoa ”kykenevä ruumis” kuvaamaan ihmistä tai näyttelijää, jolla on yhteiskunnan näkökulmasta kykenevän ruumiin ihanteet täyttävät ruumiilliset ja kognitiiviset ominaisuudet.

On tärkeää huomata, että kykenevyys on ihmisen ruumiille asetettu ihanne, jota tuskin kukaan yksilö voi kokonaisuudessaan tavoittaa (E. Vaahtera 2012, 41). On siis otettava huomioon, että käyttäessäni termiä ”kykenevä ihminen” tai ”kykenevä näyttelijä” on kyse kykenevän ihanneruumiin tavoittelusta. Termien vaillinaisuus ja vaihtoehtoisten termien puute kielii mielestäni kykenevän ruumiin ihanteen itsestäänselvästä asemasta yhteiskunnassamme.

Tutkimukseni perehtyy ei-kehitysvammaisen näyttelijän kokemukseen, mutta jättää huomiotta kehitysvammaisen näyttelijän kokemuksen. En ole siis erikseen haastatellut kehitysvammaisia kollegoitani tätä tutkimusta varten. Tutkijat Reetta Mietola, Sonja Miettinen ja Simo Vehmas esittävät artikkelissaan *Voiceless subjects? Research ethics and persons with profound intellectual disabilities* (2017, 264), että jokaisen tutkimuksen, joka käsittelee ”moraalisesti tai poliittisesti marginalisoituja ihmisryhmiä”, tulisi pohdita kriittisesti tutkimuksen laajempia vaikutuksia tutkittavana olevien ihmisten elämään ja siihen minkälaista ymmärrystä tutkimus näistä ihmisistä tuottaa. Vaikka tässä tutkimuksessa kehitysvammaiset ihmiset eivät ole tutkimuskohteena, olen pyrkinyt joka tapauksessa suhtautumaan kriittisesti siihen, miten kehitysvammaisuutta tutkimuksessani esitän, ja siihen, kuinka kollegoideni ääni voisi tutkimuksessa kuulua mahdollisimman paljon.

Kollegoideni ja etenkin Mervin taiteellinen työskentely ja sen raportointi sekä tulkinta ovat tutkimuksessani merkittävässä osassa. Mervin ääni vaikuttaa tähän kirjalliseen osaan ja tulee kuuluviin, kun viittaen keskusteluihimme ja referoin harjoituksiamme sekä esitystämme. Viidennessä luvussa on näkyvillä Mervin maalaamat taulut, jotka toimivat esityksemme lavasteina. Harjoitus- ja esityskauden aikana kysyin aika ajoin hänen mielipidettään minua askarruttaneisiin, välistämme asetelmaa koskeviin kysymyksiin. Lähes aina sain vastaukseksi hämmentyneen naurahduksen sekä lempeää päänpudistelua. Ajattelin usein, että Mervi arvelee minun olevan hupsu ja solmussa ongelmieni kanssa, mitä usein olinkin. Ainoastaan kehitysvammaisuus-sanasta keskustellessamme huomasin hänen suhtautuvan käsityksiini kriittisesti. Muissa hetkissä olen ymmärtänyt hänen suhtautuneen tutkimusongelmiini minun ongelmiani, halukkaana olemaan osa tutkimustani ja etenkin tekemään taidetta.

Olisin voinut myös kutsua Mervin tutkimukseen kanssatutkijakseni tai tutkijakumppaniksi. Jossain määrin niin tietysti onkin, sillä usein, ellei aina, taiteellinen tutkimus ehdottaa kanssatutkijuutta taiteellisissa osissa toimiville toisille taiteilijoille, katsojalle tai kirjallisen osan lukijalle (kts. esim. Kirkkopelto 2020). Kriittisen vammais-tutkimuksen kontekstissa kehitysvammaisten ihmisten kanssatutkijuuden merkitystä korostetaan tutkimuseettisestä näkökulmasta ja kanssatutkijuuden muotoja on kehitetty ja tutkittu useissa julkaisuissa (kts. esim. Mikulak ym. 2022; Foster 2022; Nind 2014; Walmsley ja Johnson 2003). Näissä julkaisuissa tutkiminen määritetään inklu-siiviseksi tutkimiseksi, minkä keskeinen tarkoitus on kyseenalaistaa se, kuka saa

toimia tutkijana. Kehitysvammaisia ihmisiä koskevassa tutkimuksessa nähdään tärkeäksi, että myös tutkijat ovat kehitysvammaisia ihmisiä, jotta tutkimisessa tulee esiin mahdollisimman relevantit tutkimusaiheet. Tällöin tutkimusaiheet käsittelevät usein muuta kuin juuri kehitysvammaisuutta. Kehitysvammaisten tutkijoiden osallisuuden myötä tutkimustulokset tulevat todennäköisemmin esitetyksi kohderyhmälle sopivalla, selkokielisellä tavalla.

Yksi esimerkki inkluusiivisesta tutkimuksesta on Raisa Fosterin (2022) tutkimus, jossa hän on tutkinut kehitysvammaisten ihmisten kokemuksia toiseudesta yhdessä kehitysvammaisten tutkijakumppaniensa kanssa. Taidelähtöisessä tutkimuksessaan Foster kutsui tutkijakumppaniksi joukon nykyisin Pirkanmaan hyvinvointialueella toimivan Taideverstas Wärjäämön kehitysvammaisia aikuisia, jotka työskentelevät Wärjäämössä taiteiden parissa. Foster (emt., 56) kertoo wärjäämöläisten toimineen tutkimuksessa ”kanssatutkijoina” sen sijaan että olisi käyttänyt heitä ”informanttiroolissa”. Kanssatutkiminen tarkoitti käytännössä yhteistä tutkimusaineiston tuottamista: ”he [wärjäämöläiset] tutkivat kehotietoisuus- ja liikeimprovisaatioharjoitteiden kautta omaa suhdettaan sekä itseensä että ympäristöönsä [...]. Ryhmäläiset kirjoittivat ja piirsivät päiväkirjaa omista kokemuksistaan” (emt., 56). Lisäksi Foster haastatteli tutkimuskumppaninsa ”fenomenologisella asenteella kahdenvälisinä keskusteluinä”, joissa hän tavoitteli ”haastateltavan ’ellettä kokemusta’ [...]” (emt. 56). Tutkimuksen tulokset Foster julkaisi ”tutkimusrunokokoelmana”, jonka hän koosti yhdessä tuotetun aineiston pohjalta (emt. 56; kts. myös Foster 2017).

Omassa tutkimuksessani päätös jättää kehitysvammaiset kollegani haastatteleematta, tai olla kutsumatta heitä tutkijakumppaneikseni, on ollut ennen kaikkea poliittinen valinta keskittyä ei-kehitysvammaiseen, kykenevään ruumiiseen kehitysvammaisen ruumiin sijaan. Kiinnostuksen kohteeni on ollut omissa ei-kehitysvammaisen ihmisen ja näyttelijän toimintatavoissa, asenteissa, näyttelemisessä ja suhteessa kehitysvammaisuuteen, kykenevyyteen, tukeen ja riippuvuuteen. Tällaisessa asetelmassa on mahdollista nähdä riski, että olisin käyttänyt kehitysvammaisia kollegoitani ”tutkimusvälineinä” hyödyttääkseni omaa kehittymistäni tutkijana ja ihmisenä. Tällaiseen objektivointiin en ole kuitenkaan käsittääkseni päätenyt. Tutkimuksen toisessa taiteellisessa osassa Mervi toimi taiteilijakumppanina, kanssataiteilijana niin, että hänen kokemuksensa hänen elämästään oli esityksemme aiheena ja minun kokemustani hänen elämästään ei esityksessä kuulu lainkaan. Ensimmäisessä taiteellisessa osassa taideverstas Wärjäämön draamaryhmäläiset toimivat rooli aluksi informanteina, kokemusasiantuntijoina tai ekspertteinä. Esityksen rakentuessa osa ryhmäläisistä

valikoitui esityksen näyttelijöiksi, jolloin me kaikki näyttelijät olimme esityksen materiaalia ja siten tasavertaisemmassa suhteessa toisiimme.

Minulla on Merviltä saatu suullinen lupa käyttää yhteistä harjoitusaikaamme sekä esityskautta osana tätä kirjallista työtä. Olemme myös käyneet häntä koskevat kohdat yhdessä läpi. Niin ikään olen saanut tutkimusluvan Tampereen kaupungilta ensimmäiseen taiteelliseen osaan, jossa taideverstaas Wärjäämön draamaryhmä osallistui yhteistyöhön. Jokainen *Toinen katse* -työryhmän jäsen, jonka ääni tutkimukseni kirjallisuudessa osassa kuuluu, on saanut tutustua ja kommentoida lukua 5 ja 5.1. Olen käynyt läpi luvun osat yhdessä ja suullisesti niiden työryhmän jäsenten kanssa, joille se on ollut lukemista saavutettavampi vaihtoehto, ja jotka ovat siihen vielä tekstin valmistuttua pystyneet. Muille *Toinen katse* -työryhmän jäsenille olen jakanut luvun luettavaksi ja kommentoitavaksi.

Taiteellisten osien harjoitustallenteet ovat omassa hallussani ulkoisella kovalevyllä sekä henkilökohtaisella Vimeo-tilillä, jossa niiden katsottavuutta on rajoitettu salasanalla. Samalla tavalla säilytettynä ovat myös taiteellisiin osiin liittyvät ääninauhat, kuten ensimmäisen taiteellisen osan yhteydessä suorittamani työryhmän haastatteluiden tallenteet.

Taiteellisten osien esitystallenteita säilytetään ja ne ovat katsottavissa Tampereen yliopiston kirjaston suljetussa arkistokokoelmassa. Tallenteita voi katsoa kirjaston tiloissa, eikä niitä voi ladata tai jakaa kirjaston tietokoneilta eteenpäin. Esitystallenteet ovat lisäksi omassa hallussani ulkoisella kovalevyllä sekä salasanalla suojatulla Vimeo-tilillä.

1.4 Kirjallisen osan rakenne

Kokemukseni kehitysvammaisten näyttelijöiden kanssa näyttelemisestä on vaatinut reflektoinnin tueksi uudenlaisen näyttelemisen teorian kehittämistä. Tämä kirjallinen osa etenee järjestyksessä, jossa olen itse oppinut käsittelemään ensin omaa, ei-kehitysvammaisen ihmisen, asemaani yhteiskunnassa ja kehitysvammaisten kollegoideni rinnalla ja sen jälkeen sitä, kuinka tätä binääristä ja hierarkkista asetelmaa voisi purkaa tai sen rajoja sumentaa tai venyttää. Uuden teorian rakentuminen liittyy siten omaan oppimisprosessiini.

Luvussa 2 perehdyn kykenevyyden ja kehitysvammaisuuden käsitteisiin sosiaalisina ja kulttuurisina konstruktioina. Tarkastelen myös kykenevyyttä ja kehitysvammaisuutta

suhteessa näyttelemiseen sekä kehitysvammaisuuden teatteriin. Luku 3 tarkastelee kehitysvammaisen ja ei-kehitysvammaisen ihmisen välistä asetelmaa hoivasuhteen ja proteesin käsitteen näkökulmasta. Perehdyn käsityksiin ihmisestä hoivana tarjoavana proteesina, mutta myös proteesin käsitteen perinteisempiin sekä taiteellisiin sovelluksiin. Yhdistämällä näitä toisistaan poikkeavia tapoja ymmärtää proteesi niin esineenä kuin ihmisenä rakennan käsitystä näyttelijän proteesiruumiista ja sen vastuusta löytää ja kehittää sellaisia proteeseja, jotka edistävät tasa-arvoista näyttelemistä. Luvussa 4 tarkoitukseni on tunnistaa ehdottamaani näyttelijän proteesiruumiiseen liittyviä keskeisiä piirteitä näyttelemistä teoretisoivista ja reflektioivista teksteistä ja samalla tarkentaa ehdotustani. Luvun päätteeksi määrittelen näyttelijän proteesiruumiin käsitteen, joka sisältää vaikutteita omista kokemuksistani, kriittisistä ja jälkimoderneista käsityksistä kykenevyydestä ja kehitysvammaisuudesta, eettisen hoivasuhteen ja proteesin uudelleentulkintojen merkityksistä sekä muiden näyttelijöiden kokemuksista ja näyttelemistä teoretisoivista teksteistä.

Läpi tutkimuksen kulkee myös oma reflektio kokemuksistani kollegani Mervi Papusen kanssa näyttelemisestä. Lukujen 2 ja 3 päätteeksi tarkastelen kokemustani Mervin kanssa näyttelemisestä oppimani uuden tiedon valossa. Luvun 4 reflektio työs kentelystäni Mervin kanssa on koko luvun 5 mittainen. Tässä luvussa erottelen sellaisia proteeseja, jotka edesauttoivat minun ja kollegani Mervi Papusen välisen tasa-arvoisemman näyttelemisen kehittymistä. Tavoitteeni tasa-arvoisesta näyttelemisestä toteutui vain hetkittäin, mutta kuitenkin niin, että viimeisessä esityksessämme Ilomantsissa toukokuussa 2018 näyttelemiseni Mervin kanssa oli muuttunut merkittävästi. Tunnistin löytäneeni keinoja, proteeseja, sellaiseen kanssänäyttelemiseen, jossa meille molemmille tärkeät näyttelemistä ohjaavat toiveet tulivat huomioiduksi ja näkyviksi.

Päätän kirjallisen osan lukuun 6, jossa katsahdan tähän päivään sekä tulevaan ja esitelen lyhyesti Teatteri NEO:n toimintaa, joka on kehittynyt tutkimusprosessin seurauksena. Teatteri NEOssa toteutetaan uudenlaista tuetun taiteellisen työn mallia ja toimim ryhmissä taiteellisen tuen mentorina.

Tekstin laajemman saavutettavuuden lisäksi tutkimuksessa erillisenä painetun kirjan väliin taitettuna liitteenä on tämän kirjallisen osan selkeäkielinen, lyhennetty versio. Version toteuttamisessa minua auttoi Tukena-säätiön viestintäpäällikkö Katri Malte-Colliard. Tämän version myötä toivon, että lukijaksi löytävät tiensä myös ne lukijat, joille tässä kirjoittamani kieli on este tekstin lukemiseksi tai ymmärtämiseksi.



Kuva 1. 8 esitystä elämästäni -harjoitukset. Mervi (vas.) ja Riikka (oik.) Papunen. Kuva: Risto Kuittinen.

2 KYKENEVYYS

Työskennellessäni vuosina 2014–2018 kollegani Mervi Papusen kanssa käsitystäni Mervistä, itsestäni ja yhteisestä työskentelystämme leimasi ennakkoluuloni kehitysvammaisuutta ja toisaalta ei-kehitysvammaisuutta kohtaan. Olin oppinut, että koska Mervillä on Downin syndrooma, hän on minusta poikkeava: minun ei-kehitysvammainen ruumiini on lähempänä kykenevää ihanneruumista kuin hänen kehitysvammainen ruumiinsa. Ymmärsin minun ruumiini poikkeavan vain vähän käsityksistäni normaalista ruumiista, itseasiassa jopa vain niin vähän, että ymmärsin sen voivan toimia normaalia ruumista vastaavana ja näin ollen siis vertailukohtana muille, normaalista poikkeaville ruumiille, kuten Mervin ruumiille.

Tuolloiset käsitykseni olivat osa ableistista, kykenevää ruumista ihannoivaa yhteiskuntaa, jossa kykenevä ruumis on ihanneruumis, joka rakentaa käsitystämme ihmisyydestä (ainakin Campbell 2009; Goodley 2014; Siebers 2011; E. Vaahtera 2012; T. Vaahtera 2019). Kykenevyyden ideologia ohjaa käsityksiämme siitä millainen ruumiimme tulisi olla, mihin sen tulisi pystyä, miltä sen tulisi näyttää ja miten sen tulisi osata ajatella (Siebers 2011, 7–11). Kykenevyyttä ihannoivassa yhteiskunnassa jopa koko ihmisyyden perusta määrittyy kykenevyyden mukaan: ”mitä vähemmän kykenevyyttä, sitä vähemmän ihmisyyttä” (emt., 10). Vammainen, ei-kykenevä tai vähemmän kykenevä ruumis näyttäytyy tällöin kykenevän ruumiin rinnalla ei-haluttuna ruumiina ja sen nähdään olevan vähemmän inhimillinen. Käsitykseni kykenevästä ruumiistani normaalia vastaavana ruumiina oli tämän ableistisen maailmankuvan mukainen ja sen minuun sisään rakentama. (Campbell 2009, 28.)

Aloittaessamme yhteisen näyttämötyöskentelyn käsitykseni ruumiidemme erilaisuudesta ja niiden keskinäisestä hierarkiasta vahvistui. Koin oman ei-kehitysvammaisen ruumiini olevan ehdottomasti lähempänä ihannenäyttelijän ruumista kuin Mervin ruumiin. Itse asiassa minulla ei oikeastaan edes ollut käsitystä siitä, miten kehitysvammainen ruumis voi näyttellä, näyttelee tai tulee osaksi näyttelijän ruumista. Siihen saakka minulla oli ollut käsitys vain siitä, millainen ei-kehitysvammaisen näyttelijän ruumiin tulisi olla ja miten sen tulisi näyttellä. Tunnistin lukuisia fyysisiä ja kognitiivisia kykyjä, joita näyttelijän ruumiilta odotettiin (kuten kyky puhua selkeästi, lukea ja

oppia ulkoa tekstiä, laulaa, tanssia ja oppia koreografioita, olla nopea, älykäs ja hauska) ja olin oppinut ymmärtämään, että näyttelijän ruumiin tulee pyrkiä mahdollisimman lähelle kykenevän ruumiin ideaalia tai sen yli.

Tutkija Carrie Sandahlin (2005, 262) mukaan näyttelijän ruumiin odotetaan olevan ”erityisen kykenevä”, ei vain siltä odotettujen fyysisten ja kognitiivisten kykyjen vuoksi, vaan koska sen tulisi pystyä muuttumaan miksi tahansa muuksikin ruumiiksi, myös ei-kykeneväksi. Vammaisen näyttelijän ruumiin voi Sandahlin mukaan olla vaikeaa tai mahdotonta tavoittaa tällaista erityistä kykenevyyttä, sillä kyetäkseen muuttamaan erilaisiksi ruumiiksi on näyttelijän ruumiin kyettävä olemaan riittävän neutraali ja riisumaan pois sellaiset ruumiin ominaisuudet, jotka voisivat muuttumista häiritä (emt., 259–262). Vammaisen ruumiin voi olla mahdotonta irrottautua ominaisuuksistaan ja tavoitella näin ruumiin neutraaliutta (emt.). Tämä asettaa ei-vammaisen ja vammaisen näyttelijän ruumiin hyvin epätasa-arvoiseen asemaan ja kyseenalaistaa vammaisen ihmisen mahdollisuudet toimia näyttelijänä.

Vuonna 2014 aloittaessamme yhteisen työskentelymme Mervin kanssa kykenevyyden ihannointia koskevat teoriat olivat vielä minulle vieraita, mutta olin tietämättäni sisäistänyt ne perinpohjaisesti niin osana koulutustani teatteritaiteen maisteriksi kuin länsimaisessa yhteiskunnassa varttuneena ja elämää eläneenäkin. Koin pitkään vaikeaksi päästä eroon näistä minuunkin iskostuneista käsityksistä, mikä vaikeutti Mervin ja minun välisen tasa-arvoisen työskentelyn kehittymistä. Ruumiidemme ero tuntui välillä liian suurelta näyttämöllä tutkittavaksi.

Tästä syystä aloitan selvittämällä, miten käsitykset kehitysvammaisuudesta ja kykenevyydestä yhteiskunnassamme rakentuvat. Käsittelen aluksi kykenevyyttä ableistiseen maailmankuvaan sisäänrakennettuna ihanneruumiin oletuksena, minkä jälkeen siirryn käsittelemään sen suhdetta vammaisuuteen ja kehitysvammaisuuteen. Luvun loppupuolella perehdyn kykenevän näyttelijän ja kehitysvammaisuuden teatterin väliseen suhteeseen. Kirjoittaessani tätä lukua olen pyrkinyt laajentamaan käsityksiäni ihmisenä ja näyttelijänä olemisesta. Osaltaan käsitykseni ovat rikastuneet jo Mervin kanssa työskennellessäni, jolloin sain kehittää taitoani nähdä hänet moninaisena, kompleksisena ja haavoittuvaisena ihmisenä, mutta kirjallinen perehtyminen aiheeseen on vienyt ajatteluani merkittävästi eteenpäin. Käsitys ideaalista kykenevästä ruumiista on ollut minuun niin kertakaikkisen syvään sisäänrakennettu, aivan kuten se on yhteiskuntaammekin, että siitä poisoppiminen on vaatinut vuosien työn ja perehtymisen aiheeseen. En edelleenkaan tunnista kaikkea sitä, miten käsitys kykenevän

ruumiin ylivallasta vaikuttaa ajatteluuni, tekemiseeni ja näyttelemiseeni. On siis hyvin mahdollista, että tämä kirjallinen työ sekä sitä edeltäneet taiteelliset osiot ovat toistaneet ja toistavat sellaisia tapoja toimia tai ajatella, jotka ovat haitallisia niille kollegoileni (tai muille ihmisille), joita ei-kykenevyys erityisesti koskettaa. Olen kuitenkin opetellut kovasti ymmärtämään positiotani, etuoikeuksiani ja vastuutani yksilönä, jolla on verrattain kykenevä ruumis, korkea akateeminen koulutus sekä mahdollisuus esiintyä teatterinäyttämöillä eri puolella Suomea. Olen tehnyt parhaani ollakseni riittävän kriittinen, jotta tämä teksti voisi olla osaltaan purkamassa ableistisia rakenteita sen sijaan että se ylläpitäisi niitä.

2.1 Pakotettu kykenevyys

Vammaisuuden ja kykenevyyden tutkija Fiona Kumari Campbell (2009, 28) väittää ableismin olevan yhteiskuntaamme sisäänrakennettu. Käsitteet sen esiintymisen käytänteistä ovat hajanaisia, mutta Campbellin mukaan ”voidaan kuitenkin sanoa, että tärkein piirre ableistisessa näkökulmassa on usko siihen, että vamma tai vammaisuus [...] on lähtökohtaisesti negatiivinen ja jos vain mahdollista, se tulisi kohentaa, parantaa tai poistaa” (emt., 5). Elina Vaahtera (2012, 43) tiivistää Campbellin määritelmää ableismista kirjoittaessaan kuinka ableistisessa maailmankuvassa vallitsee hierarkia, jossa ei-vammaisuus edustaa perimmäistä ihmisyyttä ja ruumiin kykenevyys on tavoiteltava ihanne. Tämä tekee ”monenlaisten ruumiillisuuksien vaalimisen vaikeaksi sekä vammaisille että vammattomille” (emt.). Campbellin mukaan ableismi on:

”A network of beliefs, processes and practices that produces a particular kind of self and body (the corporeal standard) that is projected as the perfect, species-typical and therefore essential and fully human. Disability then is cast as a diminished state of being human.” (Campbell 2009, 5)⁴

Ableismi ei siis määritä vain yhteiskunnan hallinnollisia proseduureja ja käytänteitä, vaan rakentaa käsitystämme ihmisenä olemisesta.

Ableismille suomenkielisen vastineen löytäminen on jossain määrin ongelmallista. Vammaisaktivisti Amu Urhosen (2021) mukaan ”sen voisi kääntää esimerkiksi

⁴ Suomennos: ”Uskomusten, prosessien ja käytäntöjen verkosto, joka tuottaa tietynlaisen minuuden ja ruumiin (ruumiillisen standardin), joka projisoidaan täydelliseksi, lajityypilliseksi ja siksi essentiaaliseksi ja täydeksi ihmisyydeksi. Vammaisuus kuvataan siten vähempänä ihmisenä olemisen muotona.” (Campbell 2009, 5, suom. R. Papunen)

toimintakykyolettamaksi, jonka perusteella maailmaa rakennetaan”. Vammaisuuden tutkija Elina Vaahtera (2012, 43) puolestaan ehdottaa, että ableismin käännöksenä voisi toimia ”kyvykkyyshanteiden ylläpitäminen”. Vaahtera, kuten Urhonenkin, kehottaa liittämään ableismin suomennoksen ruumiin kykyihin, jotta se nostaisi esiin esimerkiksi ne lukuisat vaatimukset, joita ableismin mukaiseen ihanneruumiiseen kuuluu. Ableismin ei itsessään tarvitse viitata vain vammaisuuteen, vaan sen voi nähdä koskevan laajemmin odotuksia niistä kyvyistä, joita ihanneruumiilta odotetaan. Urhonen (2021) huomauttaa, että esimerkiksi keittiöt suunniteltiin 1960-luvulle saakka keskiarvoisen naisen mittojen mukaisesti, koska vain naisten oletettiin työskentelevän keittiötiloissa. ”Tässä toimintakykyoletus liittyy ennen kaikkea sukupuoleen tai pituuteen, ei vammaisuuteen” (emt.).

Touko Vaahteran (2019) väitöstutkimus *Crippling swimming* osoittaa erinomaisesti, kuinka ableismi on rakentanut kulttuurisia mekanismejamme ja arvojamme. Hänen väitöksensä käsittelee uimataidon merkityksellisyyttä osana suomalaisuuden rakentumista. Hän esittää työssään kolme uutta käsitettä kulttuurisen ableismin ymmärtämiseksi: ”kykenevän ruumiin (joukkoon) kuuluminen” (*able-bodied belonging*), ”tukahdetun kykenevyyden hypoteesi” (*the hypothesis of repressive ability*) ja ”piilevän potentiaalisen mahdollisuus” (*the possibilities of latent potential*) (emt., 20). Vaahteran mukaan kykenevyyden tavoittelua ohjaa tarpeemme kuulua lajiimme sekä kansallisuuteemme. Erilaiset kulttuuriset tekstit osoittavat, kuinka käsitämme ruumiin lähtökohtaisesti pystyvänä, kykenevänä, mutta jossain tapauksissa kykenevyytemme voi olla piilossa ja odottaa vapautumista. Samalla tavoin kuin naiseuden voidaan nähdä asettavan yksilölle hänen todellista kykyään tukahduttavia esillä olemisen vaateita, myös vammaisuuden voidaan nähdä tukahduttavan yksilön todellista potentiaalia. Tällöin taustalla toimii kuitenkin ajatus siitä, että vammaisuus edustaa tukahdutettua tilaa olla ihminen tai ihmistä, joka ei saa olla koko potentiaalinsa mittainen. Kykenevyys asettuu tällöin todellisen potentiaalisen mitaksi. (emt., 13–22 ja 66–86.)

Toisaalta ableismi vaikuttaa myös voimakkaasti identiteettien rakentumiseen sekä ihmisenä olemiseen ja toimimiseen. Robert McRuerin (2006) käyttämä termi ruumiin pakotettu kykenevyys (*compulsory able-bodiedness*) korostaa ableistisen ruumiin standardin eli kykenevän ruumiin performatiivisuutta. McRuerille (emt., 1–8) pakotettu kykenevyys on sidoksissa uusliberalistiseen, markkinavoimien säätelemään kulttuuriin. Kykenevyys ohjaa toimintojamme kuluttajina, niin että olemme näennäisen vapaita tekemään valintoja, mutta kuitenkin pakotettuja tekemään valintoja kykenevän ruumiin kulttuurin mukaisesti. Pakotettu kykenevä ruumis toimii valinnanvapauden

nojaten, systeemin sisällä, jossa valinnan vapautta ei ole. Judith Butleria (1991) seuraten McRuer (2006, 9) käsittää pakotetun kykenevyyden ruumiin toisteisena esityksenä joka, kuten heteroseksuaalin ruumiin esitys, on määrätty epäonnistumaan. Pakotettu kykenevyys tuottaa siis vammaisuutta samoin kuin heteroseksuaalisuus tuottaa muita seksuaalisuuksia. Kykenevyys näyttäytyy McRuerin mukaan kuitenkin heteroseksuaalisuuttakin enemmän ”ei-identiteettinä, asioiden luonnollisena järjestyksenä” (emt., 1).

Kykenevä ruumis asettaa vammaisen ruumiin vastaamaan vääjäämättömään kysymykseen: ”Mutta, etkö lopulta kuitenkin haluaisi olla kuin minä?” (emt., 9). Tutkija Eva Feder Kittayn (2019, 48) mukaan asettaessamme parametrit halutulle ”asetamme myös parametrit sille, mikä on hyväksyttyä ja ymmärrettävää”. Tällöin parametrit määrittävät sen minkälainen poikkeavuus mahtuu parametreihin ja mikä putoaa sen ulkopuolelle. Tietyt poikkeavuudet, kuten valokuvamuisti tai absoluuttinen sävelkorva, mahtuvat parametreihin hyvin, kun taas vaikkapa naisen kasvojen karvoitus, polydaktilia (ylimääräiset sormet tai varpaat) tai Downin syndrooma jättävät yksilön parametrien ulkopuolelle tehden yksilöstä ei-halutun ei-persoonan. Normaalin haluamisessa, haluttuna olemisen haluamisessa (*the desire to be desirable*), on lopulta Kittayn (emt., 38–49) mukaan kyse tarpeesta saada olla arvostettu ja rakastettu sellaisena kuin on. Itseä ympäröivillä yhteisöillä on arvostetuksi ja rakastetuksi kokemisen tunteeseen kiistämätön merkitys. Normeilla ja käsityksellä normaalista on paikkansa, mutta niin pitkään, kun normit ovat muuttumattomia ja joustamattomia, ne aiheuttavat syrjintää ja sortoa niitä ihmisiä kohtaan, jotka eivät toteuta normien mukaista tapaa olla ihminen. Normeja ja käsityksiä normaalista ja hyvästä, tavoiteltavasta elämästä, tulisi siis pystyä muuttamaan.

Koska ableismi on yhteiskuntaan ja siinä eläviin yksilöihin perustavanlaatuisesti sisäänrakennettu, voi normien muuttaminen ja venyttäminen olla luultua vaikeampaa. Vammaisuuden tutkijat Dan Goodley (2014) ja Lennard J. Davis (2014) ovat tarkastelleet kykenevyyttä ja ableismia neoliberalistiseen maailmanjärjestykseen sidottuna ja siten vaikeasti tunnistettavana. Kykenevyys ja vapaat markkinavoimat ovat toisiinsa kietoutuneita ja normalisoituneita osaksi vallitsevaa maailmanjärjestystä (Goodley 2014, 29). Jotta voisimme selvitä ja menestyä neoliberalismin määrittämässä maailmassa, on kykenevyydestä, niin fyysisestä kuin etenkin kognitiivisesta kykenevyydestä, meille hyötyä (emt.) ja me olemme siihen pakotettuja (kts. McRuer 2006). Niin työntekijöinä (Goodley 2014) kuin kuluttajina (Davis 2014) kykenevä ruumis on haluttu ja tehokas. Meitä kaikkia kannustetaan yksilön vapauteen ja

individualistiseen, oman näköiseen elämään, jota meille tarjoaa (tai myy) vapaat markkinavoimat. Kykenevän ruumiin ihanne ei kuitenkaan enää yhdisty Goodleyn ja Davisin mukaan odotuksiin normaalista. Goodleyn (2014, 21, 23–26) mukaan ihanteeksi on vaihtunut hypernormaali ruumis, jota transhumanismin kiihdyttämänä pyritään kehittämään yli normaalin rajojen. Davisin (2014), mukaan puolestaan normaalin ihanteen on korvannut moninaisuuden (diversiteetin) ihanne. Kykenevyyden ideologian syrjäyttävä moninaisuuden ideologian tavoite on avata vapaat markkinat kaikille ihmisille ”rotuun, luokkaan tai sukupuoleen” katsomatta (emt., 3). Markkinointi kohdistetaan tällöin kaikilta kaikille erilaisuutta ja yksilöllisyyttä juhlistuen. Davis (emt., 3–13) korostaa, että moninaisuuden ja näennäisen vapauden valinnan piiriin kuuluvat kuitenkin vain ne yksilöt, jotka ovat tähän riittävän kykeneviä. Ulkopuolelle jäävät vammaiset ja etenkin kehitysvammaiset ihmiset, joiden valinnanvapaus ei ulotu heidän identiteettinsä tai elämäntyyliensä valitsemisen vapautteen saakka.

Ajattelen, että vain harva ei-vammaisen ihminen todella haluaisi olla osa järjestelmää, joka tuottaa vammaisten ihmisten syrjintää, mutta niin pitkään kuin meille on hyötyä kykenevyyden esittämisestä, sen ylläpitämisestä ja ihannoinnista, me tulemme oikeutaneeksi sen varjolla tapahtuvan sorrion. Tästä syystä tarvetta normien (kuten moninaisuuden normin) venyttämiseksi on vaikeaa tunnistaa ja entistä vaikeampi laittaa toimeen. Tarkastelemalla kriittisesti kykenevää ruumista ja siihen kohdistuvia odotuksia ja pakotteita uskon tämän kuitenkin olevan mahdollista. 2000-luvun myötä kehittyneet kriittiset, jälkimodernit vammaisuutta ja kykenevyyttä teoretisoivat mallit ovat tarttuneet haasteeseen tunnistaa näkymättömäksi ymmärrettyä kykenevän ruumiin asemaa yhteiskunnassamme.

2.2 Vammaisuuden teoreettiset mallit

Jälkimodernit ja kriittiset vammaisuutta teoretisoivat mallit ovat ottaneet tutkimuksen keskiöön kykenevän tai normaalin ruumiin, johon kohdistuvia odotuksia tulisi tutkimuksen mukaan vähentää tai poistaa, jotta polaariset käsitykset vammaisesta ja ei-vammaisesta ruumiista voisi purkaa. Näitä 2000-luvun teoretisointeja on edeltänyt kaksi toisilleen vastakkaista mallia, lääketieteellinen ja sosiaalinen malli, joissa kykenevyyden sijaan tutkimuskohteena on joko yhteiskunnan suhde vammaisuuteen tai yksilön suhde vammoihinsa (kts. ainakin Davis 2013a; 2013b; Hargrave 2015; Kuppers 2014, 2017; Longmore 2003; Sandahl ja Auslander 2005; Seppälä ja Vehmanen 2017; Siebers 2013, Vehmas 2005). Vammaisuuden lääketieteellinen malli, joka

perustuu yksilön vamman diagnosoimiseen ja yksilön määrittymiseen saadun diagnoosin mukaisesti, on vaikuttanut ja vaikuttaa edelleen suurissa määrin vammaisten ihmisten sekä heidän liittolaisten arkeen ja elämiseen (Kuppers 2014). Sosiaaliseen malliin kuuluvilla erinäisillä alahaaroilla on kaikilla yhteinen tavoite: muuttaa lääketieteellisen mallin tuottama käsitys yksilöstä vammansa merkitsemänä, stigmatisoimana, normaalista poikkeavana vähemmän ihmisenä. (Sandahl ja Auslander 2005; Davis 2013b; Hargrave 2015; Longmore 2003; Kuppers 2014; 2017.)

Lääketieteellinen malli on ollut vaikuttamassa merkittävästi sellaisten omien käsityksieni rakentumiseen, joiden myötä suhtautumiseni Merviin ja hänen vammaisuuteensa on ollut syrjivä ja ennakkoluuloinen. Lääketieteellisen mallin mukaan keski-verta ja normaali ovat tavoitteita, joihin yksilön tulisi pyrkiä. Poikkeamat keskiverrosta medikalisoidaan ja pyritään korjaamaan mahdollisimman lähelle keskivertoa. Vammaisten ihmisten kohdalla tämä tarkoittaa, että heidät nähdään pysyvinä poikkeamina normaalista ja näin ollen myös pysyvän hoidon tai kuntouttamisen kohteena. (Vehmas 2005, 56–59, 76.) Keski-verta ja normaalin käsitteet ovat muodostuneet luonnontieteiden ja teollistumisen kehityttyä, kun keskiarvoinen ja normaali ihminen voitiin määritellä niin hänen fyysisiä ominaisuuksiaan ja älykkyyttään mittaamalla kuin hänen työkykyään ja tehokkuuttaankin arvioimalla (Vehmas 2005, 53–55; Davis 2013a, 3).

Lääketieteellistä mallia on kritisoitu sen yksipuolisesta ihmiskuvasta (Shildrick 2020; Sandahl ja Auslander 2005; Carlson 2010; Siebers 2011). Kritisoijat näkevät mallin ymmärtävän vammaisuuden olevan yksilöä kokonaisuudessaan määrittävä tragedia, josta tulisi päästä eroon (Barnes 2020, 14). Syyt vammaisuuteen ja siitä aiheutuvaan syrjintään näyttäisivät niin ikään asettuvan yksin vammaisen ihmisen itsensä kannettaviksi, mikä voi aiheuttaa kokemuksen oman ruumiin huonommuudesta tai vääränlaisuudesta (Kuppers 2017, 8; Shakespeare 2013, 217). Kritiikki ei kuitenkaan kohdistu lääkärikuntaan tai heidän tekemäänsä arvokkaaseen työhön, kuten Carrie Sandahl ja Philip Auslander muistuttavat: ”Juuri nämä ammattilaiset ovat antaneet monille vammaisille ihmisille laajemman, miellyttävämmän elämän.” (Sandahl ja Auslander 2005, 130.) Ongelma on, että lääketieteellisen mallin potilaspohjainen ajattelu ei sijoitu vain praktikoille, lääkäreiden ja potilaiden tapaamisiin, vaan se on läsnä vammaisten ja ei-vammaisten ihmisten jokapäiväisissä kohtaamisissa (emt.).

Sosiaalinen malli on kehittynyt kansalais- ja vammaisaktivismin tuloksena vastustamaan lääketieteellisen mallin vammaisuutta patologisoivaa asennetta (Shakespeare

2013; Koppers 2014; 2017; Barnes 2020). Sosiaalinen malli on tarjonnut erinomaisen työkalun ajaa vammaisten ihmisten ihmisoikeuksia ja integroitumista yhteiskuntaan. Sosiaalinen malli erottelee yksilön vamman (*impairment*) ja vammaisuuden (*disability*) toisistaan erillisiksi termeiksi. (kts. ainakin Hargrave 2015; Koppers 2014, 2017; Shakespeare 2013; Siebers 2011; Talbot ym. 2010.) Vammasta tai vammoista tulee vammaisuutta sillä hetkellä ”kun nämä nimenomaiset ihmisenä olemisen muodot kohtaavat yhteiskunnan, joka suosii mittasuhteita, jotka vaativat pitkiä käsivarsia, visuaalista kommunikointia, kirjoitettua puhetta, sujuvaa kehonkieltä ja nopeaa dialogia. Sosiaalisen mallin perspektiivistä pyörätuolia käyttävää naista ei tee vammaiseksi hänen ruumiinsa tai pyörätuoli, vaan portaita suosivat arkkitehtuuriset valinnat.” (Koppers 2014, 27.) Sosiaalinen malli erottaa vamman ja vammaisuuden toisistaan tarkoituksena siirtää vastuu vammaisuudesta yksilöltä yhteiskunnalle. Mallin mukaan vammaisuus ei ole yksilön syy, vaan se on syvällä yhteiskunnan rakenteissa. (Koppers 2017; Shakespeare 2013.)

Sosiaalisen mallin perustat ovat Britanniassa poliittisesti aktiivisessa vammaisliikkeessä. Heidän intersektionaalisen ajattelunsa pohjana toimi Etelä-Afrikan rotusorttoa ja vammaisten ihmisten kokemaa syrjintää yhdistävä käsitys vähemmistöistä ”vähemmän arvokkaana”. (Koppers 2017.) Mallin alkuunpannut ydinryhmä koostui valkoisista, fyysisesti vammautuneista heteroseksuaaleista miehistä. Ryhmän homogeenisyys näkyy kriitikkojen mukaan sosiaalisen mallin kapeakatseisuudessa (Koppers 2017; Inckle 2015; Shakespeare 2013). Mallin lähtökohtaisiin eetoksiin on kuulunut esimerkiksi utooppinen näkemys täysin esteettömästä ympäristöstä, joka mahdollistaisi tasa-arvoisen liikkumisen kaikille ihmisille vammaan katsomatta. Tällainen näkemys voisi mahdollistua sopeuttamalla ympäristö tiettyä vammaa koskevaksi, mutta huomioimatta tällöin jää eri vammojen vaativat erilaiset tarpeet. Erityisen vähälle huomiolle mallissa jäävät ne kulttuuriset kommunikoinnin keinot, jotka jättävät ulkopuolelleen esimerkiksi yksilöt, jotka kommunikoivat hitaammin tai käsittelevät ja tuottavat tietoa eri tavoin. Näiden keinojen sopeuttaminen kaikille yhteisiksi keinoiksi on kompleksisempi prosessi kuin vaikkapa rampin asentaminen portaiden yhteyteen. (Shakespeare 2013; Hargrave 2015; Koppers 2017.)

Sosiaalisen mallin kiistattomia etuja on vamman ja vammaisuuden erottaminen toisistaan. Se siirtää oikeutetusti vammaisten ihmisten kokeman syrjinnän yksilön vastuulta yhteiskunnan vastuulle ja edesauttaa näin vammaisten ihmisten itsetunnon voimistumista (Shakespeare 2013, 217; Koppers 2017, 8). Toisaalta sosiaalista mallia on kenties eniten kritisoitu siitä, että osoittaessaan yhteiskunnan rakenteiden olevan syy

vammaisuuteen, se unohtaa kokonaan yksilöiden kokemukset vamman tai useiden vammojen kanssa elämisestä (Shakespeare 2013; Crow 2020; Inckle 2015). Eräässä varhaisimmista sosiaalista mallia kriittisesti analysoivassa tekstissä Liz Crow (2020, 127) kirjoittaa, kuinka vamman unohtaminen irrottaa sosiaalisen mallin vammaisten ihmisten arjesta, johon vamma ja sen aiheuttamat kivut, esteellisyydet tai epämuokkaukset olennaisesti kuuluvat. Crow (emt., 127–128) huomauttaa, että toisin kuin muiden vähemmistöjen edustajilla vammaisilla ihmisillä vammaisuus ja siihen liittyvä syrjintä ei ole rakentunut vain suhteessa yhteiskuntaan. Ollakseen vammaisen ihmisellä on oltava jokin vamma, näkyvä tai näkymätön. Vamman olemassaoloa ei voi ohittaa, se on merkittävä osa vammaisuuden kokemuksesta. Myös vammaisuuden intersektionaalisuuteen perehtynyt tutkija Kay Inckle (2015, 47) kyseenalaistaa sosiaalisen mallin käsityksen vammasta (*impairment*) lääketieteellisen mallin mukaisena sairauteen verrattavana vajavuutena. Hän kysyykin, miten kukaan vammaisen ihminen voi vaatia tasa-arvoa tilanteessa, jossa vammaiset ihmiset tunnustetaan vajavuuden alaisiksi. Sosiologi Tom Shakespeare (2013, 218–220) muistuttaa, että yksilön kokemukset vamman kanssa elämisestä eivät välttämättä poistu, vaikka sosiaaliset esteet yhteiskunnasta poistuisivatkin. Shakespearen mukaan vammaisuutta tuottaa yksilöiden ruumiiden ja sosiaalisen ympäristön välinen interaktio.

2.2.1 Jälkmoderni, kriittinen vammaistutkimus

Sosiaalinen malli ja sitä rakentanut vammaisten ihmisten sekä heidän lähipiirinsä käymä poliittinen taistelu ovat muuttaneet merkittävästi käsityksiä vammaisuudesta yksinomaan yksilöön ja hänen vammoihinsa liittyvänä ilmiönä. Erityisesti se on pysynyt osoittamaan kuinka käsitykset vammaisuudesta kiinnittyvät yhteiskunnallisiin, normaalia ruumista ihannoiviin rakenteisiin. Itselleni kuitenkin vasta jälkimodernit, kriittisen vammaisuuden tutkimuksen huomiot ruumiin kompleksisuudesta ja relationaalisuudesta ovat auttaneet käsittämään, minkälainen suhde vammaisuudella on omaan kykenevään ruumiiseeni. Margrit Shildrickin (2020, 33–34) mukaan kriittisen vammaistutkimuksen tarkoituksena on kyseenalaistaa joitain yleisiä sekä vammaistutkimuksen itsensä juurruttamia olettamuksia vammaisuudesta. Sosiaaliseen ja lääketieteelliseen malliin verrattuna kriittinen vammaisuuden tutkimus toimii sotkuisempien ja epävarmempien indikaattorien varassa (emt., 40). Myös Dan Goodley (2013, 632) toteaa vammaistutkimuksen olleen ainakin Britanniassa moderniin ihmiskuvaan asettunut projekti, jonka tarkoituksena on ollut haastaa kapitalismin tuottamaa ihmisten välistä etäänymistä. Kriittisen vammaistutkimuksen keskeisiin

prinsipiin kuuluu käsitys vammaisuudesta kaikkia ihmisiä koskevana sosio-politiittisena ja ruumiillisuutta ja sen kokemusta korostavana ilmiönä (Goodley 2013; Shildrick 2020). Sen lähtökohdat ovat intersektionaaliset, muut syrjintää kokevat ihmisryhmät huomioivat (Goodley 2013, 636), ja sen päämääränä on tuottaa teorioita, jotka liittyvät ”arjen kokemuksiin, toiseuttamisen kompleksisuuteen sekä toivon vastarinnasta” (emt., 641).

Shildrickille (2020, 41) jokainen ruumis näyttäytyy muuttavana, epävakana ja epä-määräisenä ja vammaisen ruumis yhtenä tapana olla ihminen. Hänen mukaansa ”olemme kaikki osa yhteistä sosiokulttuurista kuvittelua, joka muokkaa läpikotaisin meidän jokapäiväisiä asenteitamme ja arvojamme” (emt., 38–39). Tähän yhteiseen kuvitteluun kuuluu ihmisen epätäydellisyyden ja haavoittuvuuden kieltäminen (emt. 2009, 5; 2020, 42), mikä tekee vammaisista ihmisistä ”syrjinnän, sorron ja vieraannuttamisen kohteita” (emt. 2020, 33). Shildrickin (2009, 2) mukaan normatiiviselle enemmistölle (jonka ymmärrän Shildrickin mukaan psykososiaalista kuvittelua ensisijaisesti rakentavan, vaikka kuvittelu koskee toki myös vähemmistöryhmiä) yksilön ruumiin autonomian kyseenalaistaminen, tai merkit riippuvuudesta toisiin yksilöihin, aiheuttavat syvään juurtunutta ahdistusta, joka tekee erilaisuuden arvottomaksi. Yhteistä psykososiaalista kuvittelua tulisi siis kyetä venyttämään ja sisällyttää siihen monenlaisia tapoja olla ihminen ja ymmärtää, että jokainen ruumis on epävakaa ja haavoittuva (Shildrick 2009, 5; 2020, 42).

Ymmärrän jälkimodernien ja kriittisten näkemysten kiinnittävän huomion kykenevyyteen spektrinä ja tunnistavan vammaisuuden ja ei-vammaisuuden välillä jatkumon, jonka eri kohdissa ihminen liikkuu elämänsä aikana. Vammaisuuden nähdään koskettavan jokaista meistä jossain vaiheessa elämää – vähintään todennäköisyys siihen on suuri (esim. vanheneminen) (Siebers 2011, 5, 25–27). Tobin Siebers (emt., 5) toteaa, että on hyvin epätodennäköistä, että hän valkoihoisena miehenä heräisi aamulla mustaihoisena naisena, mutta aamuun herääminen neliraajahalvaantuneena on täysin mahdollista. Hänen teoretisoimansa ”ruumiillisuuden kompleksisuuden teoria” (*the theory of complex embodiment*) keskittää näkökulman ruumiiseen ja erityisesti ruumiin vammaisuuden kokemusta tuottaviin yhteiskunnallisiin tekijöihin, mutta myös sellaisiin vammaisuutta tuottaviin kokemuksiin, jotka aiheutuvat ruumiista itsestään, kuten krooninen kipu ja ikääntyminen. Siebers (emt., 25–27) näkee sosiaalisen representaation ja ruumiin kokemuksen välisen suhteen vastavuoroisena, mikä eroaa sosiaalisen mallin yksisuuntaisesta näkökulmasta sekä lääketieteellisen mallin olemattomasta ruumiin ja yhteiskunnan suhteesta. Kokemus ruumiista vaikuttaa

sosiaalisista representaatioista, mutta myös ruumis voi vaikuttaa sen representaatioihin. Ableistisessa kuvastossa vammaisen ruumiin nähdään olevan kykenemätön vaikuttamaan sen representaatioihin, kun taas kykenevällä ruumiilla nähdään olevan loputtomasti mahdollisuuksia valita ja vaikuttaa omaan esiintymiseensä. Vammaisen ruumis muistuttaa peloistamme: se muistuttaa ruumiimme mahdollisuuksista muuttua milloin tahansa myös sellaiseksi, mitä emme toivoisi. Toisaalta emme voi hyväksyä vammaisen ruumiin olevan sellainen kuin se on, vaan pyrimme muuttamaan sitä paremmaksi, takaisin normaaliksi. Pelko hauraudestamme ja kuolevaisuudestamme on siis käsittäkseni yksi merkittävä syy, miksi psykososiaalinen kuvittelumme hyljeksii vammaisen ruumiin ehdottamia tapoja olla ihminen.

Tavoitteeni hahmottaa omaa kykenevän näyttelijän asemaani kehitysvammaisen kollegan rinnalla on auttanut minua samalla kohti käsitystä siitä, miten kykenevyyden hegemoniaa voisi purkaa tai vähintään tehdä tietoisia valintoja olla toistamatta sitä. Uskon esittävillä taiteilla olevan merkittävä osansa tässä ja esimerkiksi psykososiaalisen kuvittelun (Shildrick 2009) venyttämässä. Keväällä 2020 ensimmäisen kerran näkemäni musiikkivideo *Much to Touch* (Planningtorock 2018) on ollut yksi sellainen taide-elämys, joka on venyttänyt omaa kuvitteluani ja laittanut minut havahtumaan (jälleen kerran) asemaani kykenevää ihanneruumista tavoittelevana ihmisenä. Kyseisellä videolla esiintyy tanssitaiteilija Maija Karhunen *Planning to rock* -artistin kappaletta laulaen (tai lip syncaten). Hänen katseensa on kohdistunut kameraan ja tuntuu kuin hän näin laulaessaan katsoisi minua silmiin. Laulu tuntuu myös olevan kohdistettu minulle, katsojalle.

”Oh let me know what’s too much for you
And I’ll give you some more
Oh, I’m a lot I’m a lot
I’m a lot I know
I’m a lot of more”

(Planningtorock 2018.)

Laulaessaan Karhunen lepää suurten turkispinojen keskellä. Hän koskettaa turkiksia tavalla, jonka minä luen sensuelliksi, aistilliseksi, omistavaksi. Katsoessani videota huomioni kiinnittyy myös Karhusen vartaloon, joka on musiikkivideoilla yleisesti

näkemiäni vartaloita huomattavasti lyhyempi. Määrittelen hänen ruumiinsa mieles-
säni ei-normatiiviseksi ja itsestäni poikkeavaksi.

”I’m a touch too much

I’m much to touch

I’m a touch too much

I’m much to touch”

(emt.)

Kappaleen sanoitukset alkavat muuttamaan katsomiskokemustani. Ne hännäyvät mi-
nua: Tarkoittaako Karhunen, että hän tai hänen ei-normatiivinen ruumiinsa, ja sen
kosketus tai sen koskettaminen, on minulle ja minun normatiiviselle ruumiilleni lii-
kaa? Huomioni alkaa siirtymään Karhusen sijaan itseeni.

Ja sitten:

”If I’m too much

You said I’m much too much

Then baby that just means you’re not enough

But I’m enough for my too much

I’m enough for my too much”

(emt.)

Luulin kenties olevani turvassa näytön toisella puolella ja vapaa tarkastelemaan ja
hämmästelemään Karhusen ruumiin erilaisuutta, vertaamaan sitä poikkeamaksi
omaan ruumiiseeni. Mutta kappaleen provosoivat sanat ja Karhusen itsevarma ole-
mus sekä sensuelli liikehdintä kääntävät huomioni omiin käsityksiini Karhusen ”pal-
joudesta” tai ”liiallisuudesta”. Lisäksi sanoituksen ehdotus katsojan ”ei tarpeeksi ole-
misesta” on minulle niin vaikea ymmärtää, että vielä viikkoja katsomisen jälkeen pyö-
rittelen sanoja mielessäni. Muistan, kuinka oli vaikea ymmärtää, että miksi minä olisin
se, joka ei olisi tarpeeksi. Olisi ollut helpompaa ymmärtää vain tekstin alkuosa, jossa
Karhunen laulaa olevansa liikaa, sillä se on yhteiskunnan opettama tapa ymmärtää ei-
normatiivinen ruumis. Mutta nyt minun oli kyettävä kääntämään asetelma sanoituk-
sen ehdottamalla tavalla toisinpäin. Olen katsonut ja muistellut tuota musiikkivideota

ensimmäisen katsomiskerran jälkeen vielä monesti ja pysähtynyt miettimään, kuinka tuo video oli kohdallani ensimmäinen, joka niin suoraan puhutteli minua ja vaati minua venyttämään kuvitteluani ja näkemään oma normatiivinen ruumiini tarvitsevana ja riittämättömänä ei-normatiivisen ruumiin sijaan.

2.3 Kehitysvammaisuus ja kykenevyys

Ableistisessa maailmanjärjestyksessä kykenevyyden ja kehitysvammaisuuden suhde on poikkeava verrattaessa sitä kykenevyyden ja fyysisen vammaisuuden suhteeseen. Vammaistutkimuksen professori Simo Vehmas (2005, 17) kirjoittaa kuinka ”[N]ykyään henkinen tai tarkemmin sanottuna älyllinen vammaisuus nähdään usein ihmisyyden kannalta ongelmallisempina kuin fyysinen vammaisuus”. Dan Goodley (2021, 34) kirjoittaa, että ”kehitysvammaisia ihmisiä ei ole koskaan pidetty täysin ihmisinä”. Wisemanin ja Watsonin (2022) tutkimus osoittaa kehitysvammaisten ihmisten kohtaavan merkittävästi enemmän sekä henkistä että fyysisistä väkivaltaa kuin muilla tavoin vammaiset ihmiset (kts. myös McCaffrey 2019a; Stalker 2020). Filosofisissa debateissa syvästi kehitysvammaisia ihmisiä on verrattu eläimiin, esimerkiksi koiriin, ja persoonattomiksi olennoiksi (Mietola, Miittinen ja Vehmas 2017, 264; McMahan 2002, 153, 320–323). Kaiken kaikkiaan kehitysvammaisuus filosofisena kysymyksenä sijaitsee marginaalissa ja se tulee esiin pääosin vain esimerkkinä radikaalista erilaisuudesta (Carlson 2010, 3–4).

Kehitysvammaisuus näkökulmana kykenevyyden tarkasteluun tekee selväksi sen, kuinka ihanneruumiis kytkeytyy käsityksiimme ihmisarvosta. Kun kehitysvammaisen ihmisen ihmisarvoa kyseenalaistetaan siinä määrin kuin tutkimustieto antaa ymmärtää, vaikuttaisi normaalin, kykenevän ruumiin ihanne jäävän kauas kehitysvammaisesta ruumiista. Tutkimustiedon lisäksi selkeä osoitus kehitysvammaisten ihmisten kyseenalaisesta ihmisarvon tunnustamisesta on myös Downin syndroomaa selvittävien sikiöseulontojen myötä tehtyjen raskaudenkeskeytysten suuri määrä. Viime vuosien uutisoinnit muun muassa Islannista ja Tanskasta, joissa luvut Down-raskauksien keskeyttämiseksi hipovat sataa prosenttia, nostavat esiin tulevaisuuden kuvan valtioista, jossa ihmisiä, joilla on Downin syndrooma, ei olisi lainkaan (Vihmanen 2018; Zhang 2020). Niin ikään kehitysvammaisten ihmisten pakkosterilisointien päättymisestä ei Suomenkaan historiassa ole kuin hieman yli 50 vuotta (Vehmas 2005, 68–70).

Licia Carlson (2010, 9) kirjoittaa kuinka kehitysvammaisuus kategoriana laittaa vammaisuuden päämallit (lääketieteellinen ja sosiaalinen malli sekä jälkimodernit mallit),

kuten myös malleja kehittäneet ei-kehitysvammaiset tutkijat, harkitsemaan uudelleen näkökulmiensa todellista inklusiivisuutta. Vastaavasti Benjamin Fraser (2018) perustaa teoksensa *Cognitive disability aesthetics* käsitykselle vammaisuuden tutkimuksen ensimmäisestä ja toisesta aallosta. Ensimmäinen aalto, mukaan lukien jälkimodernit vammaisuuden tutkimuksen näkökulmat, on perustunut Fraserin mukaan pääosin vain fyysistä vammaisuutta ja kykenevyyttä käsitteleviin teorioihin kun taas toinen, kohoamassa oleva aalto keskittyy myös kognitiiviseen vammaisuuteen sekä kykenevään mieleen. (emt., 3.) Carlsonin sekä Fraserin, kuin myös muiden (kts. esim. Mitchell 2015; Mietola, Miettinen ja Vehmas 2017) esittämät huomiot kognitiivisen vammaisuuden vähäisestä asemasta vammaistutkimuksen piirissä vahvistavat käsitystä monimuotoisuutta näennäisesti korostavasta ableistisesta kulttuuristamme. Mitchellin ja Snyderin (2020, 49–52) mukaan voidaan puhua ”ablenationalismista”, jossa tietynlainen markkinavoimainen, riittävän kykenevä vammaisuus, nähdään hyväksyttyinä vammaisuutena. Tällainen joidenkin vammaisuuksien normalisointi syrjii erityisesti ”vaikeammin mukautettavia” (*less easy to accommodate*) erilaisuuksia, kuten esimerkiksi kehitysvammaisuutta (emt., 52).

Licia Carlson (2010, 9) perehtyy kirjassaan sellaisiin filosofisiin diskursseihin, jossa kehitysvammaisuutta lähestytään joko ”traditionaalisesti” tai ”kriittisesti”. Carlsonin mukaan traditionaalinen lähestyminen käsittelee kehitysvammaisuutta ongelmitta määriteltävänä ”tunnistettavana joukkona ihmisiä, joita yhdistää puutteet kognitiivisessa kapasiteetissa” (emt., 10). Kehitysvammaisuus nähdään ”ei-haluttavana, huonona ja traagisena” (emt.) eikä kehitysvammaisuudella usein nähdä olevan historiallista ulottuvuutta: ”viittaukset historiaan [...] puuttuvat joko kokonaan tai ne nähdään tarpeettomina osana käsiteltäviä filosofisia kysymyksiä” (emt., 11). Kriittinen suhtautuminen käsittelee puolestaan traditionaalista lähestymistapaa vastaavia kysymyksiä, mutta suhtautuen lähtökohtaisesti kriittisesti kehitysvammaisten ihmisten asemaan yhteiskunnassa sosiaalisen ja jälkimodernin vammaisuuden mallin mukaisesti. Monella tapaa kriittinen tutkimus on ”oikaisu” traditionaalisen näkökulmaan tuottamiin väitteisiin: kehitysvammaisuutta ei suostuta näkemään yksinkertaistettuna kategoriana, kehitysvammaisten ihmisten historiaan on kiinnitetty erityistä huomiota ja yksilöä koskettavan tragedian sijaan tutkijat ovat keskittyneet tukimaan esimerkiksi kehitysvammaisuuteen liittyvää tuen ja riippuvuuden tarpeellisuutta. (emt., 12.)

Carlsonille kehitysvammaisuus näyttäytyy filosofisissa teksteissä traditionaalisesti neljänä eri kasvona: auktoriteetin, pedon, kärsimyksen sekä peilin kasvona. Vaikka nämä Carlsonin luokittelemat kasvot refleктоivat filosofien suhdetta kehitysvammaisuuteen,

luovat ne samalla käsitystä kehitysvammaisuuden historiasta sekä kulttuurisesta käsityksestämme kehitysvammaisuudesta. Carlson toteaa, että kehitysvammaisuuden filosofisten kasvojen paljastaminen herättää uudelleen ajattelemaan akateemisia auktoriteetteja, joilla on valta määrittellä, nimittää ja luoda asenteita sekä suhtautumistapoja. Kehitysvammaisuuteen suhtaudutaan Carlsonin mukaan alistaisena auktoriteeteille ja erilaisille portinvartijoille, jotka määrittelevät kehitysvammaisten ihmisten elämää ja/tai ei-kehitysvammaisten suhtautumista kehitysvammaisiin ihmisiin (auktoriteetin kasvot). Suhtautuminen kehitysvammaisiin ihmisiin ja erityisesti vakavasti kehitysvammaisiin ihmisiin nostaa esiin lukuisia kysymyksiä kehitysvammaisten ihmisten ihmisarvosta, ei-ihmisyydestä tai suhteesta elämällisyyteen (pedon kasvot). Lääketieteellisen mallin mukainen käsitys kehitysvammaisuudesta yksilöä koskettavana henkilökohtaisena tragediana yhdistyy Carlsonin artikuloimaan kärsimykseen, jota kehitysvammaisten ihmisten ja heidän läheistensä nähdään kokevan (kärsimyksen kasvot). Kehitysvammaisuus voi toimia myös peilinä ei-kehitysvammaisen ihmisen tarpeelle projisoida omia pelkojaan ja haavoittuvaisuuttaan (peilin kasvot). Tällöin syntyy ei-kehitysvammaisen ihmisen tarve saada parantaa tai korjata kehitysvammaisissa ihmisissä näkemänsä puutteet sekä virheet. (emt., 105–187.)

Carlson vetää yhteen havaintonsa toteamalla, että kehitysvammaisuuden filosofinen maailma muistuttaa edelleen kehitysvammaisuuden laitoshoidon ja pakkosterilisointoihin liittyvästä historiasta (107).⁵ Carlsonin tavoite kuitenkin on, että kehitysvammaisuuden kasvojen paljastaminen antaisi filosofeille mahdollisuuden jatkaa matkaa menneestä kohti tätä päivää ja tulevaisuutta, jolloin pohdinnan kohteena voisi olla esimerkiksi kehitysvammaisten ihmisten mahdollisuudet vaikuttaa filosofisiin ja akateemisiin kehitysvammaisuutta määritteleviin teksteihin (emt.).

Vaikka kehitysvammaisuuden määrittely on normatiivisia käsityksiä vahvistavaa ja tuottavaa ja kehitysvammaisuus, kuten vammaisuus laajemmin, on yksilöllistä, kokemuspohjaista ja kulttuurisidonnaista, kehitysvammaisuuden määrittelyt vaikuttavat niihin lähtökohtiin, joiden pohjalta olen alkanut rakentaa ihmissuhteitani kehitysvammaisiin kollegoihini, kuten tätiini Mervi Papuseen. Aion siis seuraavaksi lyhyesti selvittää, miten kehitysvammaisuutta määritellään Suomessa 2020-luvulla ja ymmärtää näin paremmin mistä ennakkoluuloni kehitysvammaisuutta kohtaan ovat osaltaan rakentuneet.

⁵ Carlsonin (2010) kirja *The Faces of Intellectual Disability – philosophical reflections* perehtyy myös kehitysvammaisuuden ja sukupuolen kysymyksiin ja nostaa esiin kehitysvammaisen naisen historiaa.

Suomessa kehitysvammaisuutta diagnosoidaan yksilön adaptiivisia taitoja eli toimintakykyä ja älykkyyttä arvioiden (Arvio ym. 2022). Kehitysvammaisia ihmisiä on arvioitu olevan noin 50 000 (Kehitysvammaliitto, ei pvm.). Suomessa käytetään WHO:n ICD-10 tautiluokitusta, jonka mukaan:

”Kehitysvammainen on henkilö, jonka kehitys tai henkinen toiminta on estynyt tai häiriintynyt synnynnäisen tai kehitysiässä saadun sairauden, vian tai vamman vuoksi (ICD-10). Kehitysvammaisuus on tila, jossa mielen kehitys on pysähtynyt tai epätätymellinen. Heikosti kehittyneitä ovat erityisesti kehitysiässä ilmaantuvat taidot. Näitä ovat yleiseen älykkyytasoon vaikuttavat kognitiiviset, kielelliset, motoriset ja sosiaaliset kyvyt (DSM-5).” (Arvio ym. 2022.)

Kehitysvammat jaetaan lieviin, keskivaikkeisiin, vaikeisiin ja syviin tasoihin yksilön älyllisen kehitysiän mukaisesti. Kukin taso jaetaan edelleen kahteen ryhmään, jolla määritetään, liittyykö yksilön vammaan merkittävä sopeutumiskäyttäytymisen häiriö. Diagnoosiprosessi on usein pitkä ja moniammatillinen. Diagnoosissa otetaan huomioon eri alojen lääketieteen ammattilaisten huomiot sekä kuullaan vanhempia sekä esimerkiksi päivähoiton henkilökuntaa. Huomiota kiinnitetään muun muassa neuropsykologisiin toimintoihin, kasvukäyriin ja erikoisiin ulkoisiin piirteisiin. (emt.) Diagnoosin asettamisen kriteereitä on kolme: ”1. Henkilön älykkyydosamäärä jää alle 70:n psykologin suorittamassa tutkimuksessa. 2. Henkilön adaptiiviset (käsitteelliset, sosiaaliset ja käytännölliset taidot) eivät vastaa ikäodotuksia. 3. Vamma on ilmennyt kehitysiässä” (emt.).

Suomessa vallalla olevat kehitysvammaisuuden määritelmät ovat toimintakyvyn arvioinnin korostamisesta huolimatta vahvasti diagnostisia. Lähteenä edellisessä kappaleessa toimiva Duodecimin kirjan *Kehitysvammainen potilaana* (Arvio ym. 2022) tuorein painos vuodelta 2022 on monilta osin lääketieteellisen mallin mukainen ja kehitysvammaisen ihmisen arvoa väheksyvä. Kesäkuussa 2023 kyseinen kirja vedettiin pois myynnistä sen sisällöistä sosiaalisessa mediassa aiheutuneen kiivaan keskustelun ansiosta (Duodecim 2023). Keskustelussa kiinnitettiin YLE:n artikkelin (Jäärni 2023) mukaan huomiota esimerkiksi kirjan toteamuksiin kehitysvammaisten ihmisten seksuaalisten suhteiden vähäisyydestä ja toteamusten potentiaalista synnyttää ja vahvistaa ennakkokäsityksiä kehitysvammaisia ihmisiä kohtaan. Samaisen kirjan aiemmassa painoksessa vuodelta 2011 ableistinen ote tulee esiin toteamuksissa, joiden mukaan ”autisti ei osaa toimia ihmisten maailmassa” eikä ”hän terveen lapsen lailla opi automaattisesti, kuinka yhteisössä ja laajemmin koko maailmassa toimitaan ja asiat hoidetaan” (Arvio 2011, 92). Duodecim on tiedotteessaan pyytänyt anteeksi kirjassa käytettyä puhetapaa ja kirjan päätoimittaja, kehitysvammalääketieteen professori Marja

Arvio korostaa, että kirja ei ole yleisteos kehitysvammaisuudesta vaan lääkärien näkökulmasta kirjoitettu (Duodecim 2023).

Ongelma on, että kirjan esille tuoma lääketieteellinen näkemys kehitysvammaisuudesta näkyy mielestäni laajemminkin ei-kehitysvammaisten ihmisten asenteissa kehitysvammaisia ihmisiä kohtaan. Lääketieteelliset lausunnot ja toteamukset kehitysvammaisuudesta rakentavat yleistä käsitystä kehitysvammaisuudesta ja kehitysvammaisista ihmisistä ja usein ne ovat niitä harvoja lähteitä, joista tietoa kehitysvammaisista ihmisistä voi saada. Jokainen kykenevää ihanneruumista lähempänä oleva yksilö voi luoda tai ainakin kuvitella luovansa eräänlaisen potilassuhteen kehitysvammaisiin ihmisiin. Tämänkaltainen suhde luo sellaisia sosiaalisen kanssakäymisen muureja, joiden purkaminen on hankalaa, mutta myös ristiriitaista. Tarve huolehtia, auttaa, kantaa vastuuta ja mahdollistaa parempaan elämään johtavia seikkoja on leimannut omia suhteitani kehitysvammaisiin kollegoihini. Olen joutunut pohtimaan suhdettani kehitysvammaisiin kollegoihini ja selvittämään itselleni esimerkiksi minkälainen vastuu minulla on toisesta ihmisestä etenkin työtilanteessa. Vaikka toivoisin pystyvän suhtautumaan kehitysvammaisiin kollegoihini samoin kuin ei-kehitysvammaisiin kollegoihini, määrittää hoiva ja tuki suhdettamme merkittävässä määrin. Tätini ja kollegani Mervi Papusen kohdalla olen olettanut hänen tarvitsevan hoivaani ja tukeani sellaisissakin kohdissa, joissa hän ei sitä olisi tarvinnut. Tällöin minä olen määritellyt hänen tarpeensa tuelle häneltä asiaa tiedustelematta ja samalla vahvistanut välistämme hierarkiaa, jossa olen lähempänä kykenevää ihanneruumista ja hän etäämpänä.

Filosofi Eva Feder Kittay (2019) on tutkinut kehitysvammaisen ja ei-kehitysvammaisen ihmisen välistä suhdetta hoivasuhteena. Hän perustaa tutkimuksensa omiin kokemuksiinsa vaikeasti kehitysvammaisen tyttärensä omaishoitajana (emt.). Kittayn mukaan jälkiteollisessa maailmassamme itsenäisyys on rakentunut ”merkiksi aikuisuudesta” (emt., 147). Riippuvuus toisista ihmisistä voi kuitenkin olla, Kittay jatkaa, ”pysyvä osa elämää ja riippuvuus voi muuttua (monin eri määrin ja tavoin) läpi elämämme”. Mutta jos käsitämme riippuvuuden koskevan vain vammaisia ihmisiä ja erityisesti kehitysvammaisia sekä vaikeasti kehitysvammaisia ihmisiä, olemme rakentamassa ja ylläpitämässä kuulua riippuvaisten ja tarvitsevien ihmisten sekä yksin pärjäävien, itsenäisten ja itseriittoisten ihmisten välille (emt., 149). Kittay huomauttaa toisaalla, että pahimmillaan itsenäisen elämän ihannointi aiheuttaa myös jakoa vammaisten ihmisten keskuudessa, jolloin ne vammaiset ihmiset, joille riippuvuus toisista ihmisistä tai asioista on välttämättömyys, näyttäytyvät heikompina ja tarpeidensa vuoksi erityisen merkittynä (Kittay 2011, 51). Vaatii uskallusta tunnistaa oma

haurautensa ja riippuvuutensa yhteiskunnassa, joka ihannoii yksilön itsenäisyyttä ja riippumattomuutta toisista ihmisistä. Kehitysvammaisuudessa pelottavaksi ja luotaantyöntäväksi koataankin Kittayn mukaan erityisesti se, että se muistuttaa meitä rajan vetämisen vaikeudesta ja ruumiimme kykenevyyden liikkuvuudesta, hetkellisyydestä ja mahdollisesti äkillisestäkin muuttuvuudesta:

”We see adults in dependent state and are reminded of our own vulnerability. We refuse to acknowledge that they are like us and we are like them, and that we, like them, can be thrown without a moment’s notice into a state of dependency.” (Kittay 2019, 147.)⁶

Seuraavassa pääluvussa tulen käsittelemään tarkemmin Kittayn määritelmiä hoivalle ja hoivaa tarjoavan sekä hoivaa tarvitsevan henkilön väliselle eettiselle suhteelle. Kittayn tekstien pohjalta hahmotan asemoineeni itseni kollegani Mervi Papusen avustajaksi, tukipalveluksi tai eräänlaiseksi proteesina toimineeksi ihmiseksi, jonka tarve on ollut auttaa Merviä kukoistamaan näyttelijänä yhdessä valmistamassamme esityksessä. Tällainen toisen näyttelijän proteesina toimiminen on ollut minulle kuitenkin hyvin vieras ja epämiellyttävä asema. Perehtymällä tarkemmin Kittayn käsityksiin hoivaa tarjoavan sekä hoivaa tarvitsevan ihmisen väliseen suhteeseen sekä proteesin käsitettä taiteiden kontekstissa soveltaviin teksteihin tulen jatkossa yhdistämään proteesin käsitteen osaksi näyttelijän ruumiin määrittelyä. Ennen kuin käsitelen tätä tarkemmin luvussa 3, on sitä ennen vielä muodostettava käsitys siitä, miten kykenevyys, kehitysvammaisuus ja näyttelemisen kohtaavat kehitysvammaisuuden teatteria sekä näyttelemistä käsittelevässä kirjallisuudessa.

2.4 Kykenevyys, kehitysvammaisuus ja näyttelemisen

Tässä aluvussa käsitelen kehitysvammaisuutta, kykenevyyttä ja näyttelemistä rajaten näyttelemisen kehitysvammaisuuden teatterin kontekstiin. Kehitysvammaisuuden teatteri (*theatres of learning disability*) on Matt Hargraven (2015, 6) ehdotus tarkoittamaan sellaista teatteria, jossa työryhmät koostuvat kehitysvammaisista ihmisistä tai joihin kuuluu sekä kehitysvammaisia että ei-kehitysvammaisia ihmisiä. Vanhimmat kehitysvammaisuuden teatterit ja ryhmät on perustettu 1980-luvulla osana

⁶ Suomeksi: ”Nähdessämme aikuisia, jotka ovat riippuvaisia tuesta, muistuttaa se meitä omasta haa-voittuvuudestamme. Kieltäydymme tunnustamasta, että he ovat meidän kaltaisiamme ja me olemme heidän kaltaisiaan ja että me, kuten hekin, voimme päätyä hetkessä tuesta riippuvaisiksi.” (Kittay 2019, 147, suom. R. Papunen.)

vammaiskulttuurin ja -aktivismien kehittymistä. Sveitsiläinen *Theater Hora*, australialainen *Back to Back Theater* ja englantilainen *Mind The Gap* ovat esimerkkejä teattereista, jotka 2020-luvulla ovat kansainvälisesti tunnettuja ja menestyneitä. *Back to Back Theatre* voitti vuonna 2022 teatterialan kansainvälisen ja arvostetun Ibsen-palkinnon (kts. National Theatre, ei pvm.). Myös suomalainen *DuvTeatern* toimii kansallisena ja pohjoismaisena suunnannäyttäjänä ammattitasoiselle, kehitysvammaisten ja ei-kehitysvammaisten teatterintekijöiden yhdessä tekemälle esitystaiteelle.

Hargrave esittelee kirjassaan *Theatres of Learning Disability – Good, Bad or Plain ugly?* kehittämäänsä kehitysvammaisuuden teatterin poetiikkaa. Hän kirjoittaa;

”If the book has an urgent purpose, it is to refute unreservedly that there is ‘a theatre of learning disability’. Rather, theatre is an art form, both supple and robust enough to admit all forms of human variation. I propose, therefore, a poetics of theatres of learning disability, not as a retreat from social realities – oppression, indifference, plain cruelty – but as a way of bringing focused attention to the craft of theatre: that which materialises through a complex intersection of techniques, sensitivities and affects.” (Hargrave 2015, 14.)⁷

Kehitysvammaisuuden teatterin tulee Hargraven (2015, 228) mukaan olla juurtunut kompleksiseen ruumiillisuuden käsitykseen, joka arvostaa kognitiivista monimuotoisuutta ihmisenä olemisen muotona. Sen tulee niin ikään uskoa yksittäisten taiteilijoiden konkreettiseen kokemukseen sen sijaan että se luottaisi ableistisiin oletuksiin kehitysvammaisuudesta. Hargravelle kehitysvammaisuuden teatterissa ja sen luomassa poetiikassa olennaista on, että se voi toimia vallalla olevien normien sisällä kuitenkin niitä murtaen ja venyttäen. Kehitysvammaisten ja ei-kehitysvammaisten taiteilijoiden tulee kehittää sellaisia esittämisen muotoja, jotka eivät tarjoa vain yhtä esteettistä käytäntöä, vaan pohjana tulee olla sellaisia harjoitteita ja käytänteitä, jotka tarjoavat mahdollisuuksia niin improvisaatioon pohjautuvalle esittämiselle kuin tarkkaan koreografoiduille osioille.

⁷ Suomennos: ”Jos kirjalla on jokin erityinen tarkoitus, se on todistaa varauksetta ja avoimesti, että ei ole olemassa jotain tiettyä ”kehitysvammaisuuden teatteria”. Pikemminkin teatteri on taiteen muoto, joka on sekä taipuisa että riittävän vahva hyväksyäkseen kaikenlaiset ihmisenä olemisen variaatiot. Siksi ehdotan kehitysvammaisuuden teatterien poetiikkaa, jonka tarkoitus ei ole vetäytyä yhteiskunnallisista realiteeteista – sorrosta, välinpitämättömyydestä, julmuudesta – vaan joka kiinnittää huomion teatterin taitoon: siihen, mikä toteutuu teknikoiden, herkkyyden ja affektien kompleksisissa kohtaamisissa.” (Hargrave 2015, 14, suom. R. Papunen.)

Kehitysvammaisuuden teatterin tulisi Hargraven mukaan myös toimia täysin tietoisena ableistisista projektioista sekä historiasta. Hän korostaa, että kehitysvammaisuuden teatterilla on historiansa. Hän uskoo, että tunnistamalla historian olemassaolon voimme ymmärtää sen vaikutuksen nykykehitysvammaisuuden teatterin merkityksiin ja mahdollisuuksiin sekä purkaa näin historian luomia merkityksiä kehitysvammaisuudesta kulttuurin ulkopuolisena (*extra-cultural*) tekijänä. Licia Carlsonia (2010) seuraten Hargrave määrittää kehitysvammaisuuden kulttuurisiksi kasvoiksi ulkopuolisen kasvot (*face of the outsider*), villin kasvot (*face of the feral*), friikin kasvot (*face of the freak*) ja hölmön kasvot (*face of the fool*). Hargrave toteaa, että kehitysvammaisuuden kulttuuristen kasvojen paljastaminen paljastaa samalla seinällisen peilejä. Kehitysvammaisuus on toiminut kulttuurissamme laajasti paitsi Carlsonin (ja Campbellin) analyysin mukaisena peilinä normaalille, modernin ihmiskuvan fetissille, mutta myös osoitukseksi rajan vetämisen vaikeudesta ja mahdollisuuksista löytää itsestä normeja venytettäviä ja silti hyväksyttäviä ominaisuuksia. (emt., 113–134.)

Ulkopuolisen kasvoilla Hargrave viittaa ensisijaisesti outsider-taiteeseen sekä kehitysvammaisten ihmisten ihannointiin autenttisina ja yhteiskunnan turmelemattomina luonnonvoimina. Lähes käsikädessä ulkopuolisen kasvojen kanssa kulkevat villin kasvot. Villi liittyy historialliseen kontekstiin, jossa villiys nähtiin sekä eläimen kaltaisena ihmisyyden alkutilana että romanttisena valkoisen taulun mahdollisuutena. Friikin kasvoilla Hargrave nostaa esiin freak show -perinteen yhteyden tämän päivän kehitysvammaisuuden teatteriin. Sen sijaan, että Hargrave esittelisi yhteyden vain suhteessa alistamiseen ja freak show -esiintyjien hyväksikäyttöön hän nostaa esiin tutkimuksia, joiden mukaan freak show on ollut kaukana autenttisuuden esittämisestä, sillä kyseessä on ollut voittoa tavoittelevat rakennetut esitykset, joissa esiintyjillä on ollut omistajuussuhde esityksiinsä.⁸ Hölmön (fool) peilin myötä Hargrave muistuttaa kehitysvammaisuuden ja narrien sekä klovnien historiallisista yhteyksistä. (emt.)

Tony McCaffrey (2019a, 2–4, 7) muistuttaa lisäksi kehitysvammaisuuden teatteriin liittyvästä väkivallan ja sorron historiasta, josta kehitysvammaiset näyttelijät väistämättä näyttämöllä muistuttavat. Erilaisten instituutioiden rakenteissa patologisoitu

⁸ Hargrave (2015, 125) esittelee esim. Christopher R. Smitin (2008) tutkimuksen freak show esiintyjistä ja käyntikortteja kuvaavasta valokuuvasta Charles Eisenmannista. Smit toteaa Eisenmannin valokuvien perusteella freak show -esiintyjillä olleen ammattimainen suhde esiintymiseensä ja esiintymisellä toimentulonsa järjestämiseen.

käsitys kehitysvammaisista ihmisistä määrittelee kehitysvammaisuuden suhdetta myös 2000-luvun teatteri-instituutioihin. Hargraven ja McCaffreyn tekstien myötä hahmottuva kuva kehitysvammaisuuden kulttuurisesta historiasta laittaa tutkimukseni kontekstiin, jossa kehitysvammaiset ihmiset näyttäytyvät vähemmistöjen vähemmistönä, väkevästi historiaansa linkittyneinä ja näyttelijöinä ”esityksensä omistajina sekä representaationsa vankeina” (McCaffrey 2019a, 5).

Jälkimodernin tai -humaanin teatterin kontekstissa toteutuva kehitysvammaisuuden teatteri ja sen tutkimus tunnistaa historiansa ja on samalla valmis katsomaan eteenpäin kohti ihmiskuntaa, jossa kehitysvammaisten ihmisten asema olisi nykyistä osallisempi sekä poliittisesti aktiivisempi. Samaan aikaan se osoittaa, kuinka käsitys ammattimaisesta näyttelijästä kietoutuu edelleen tiiviisti modernin ihmiskuvan mukaiseen itsenäisyyttä ja ruumiin kykenevyyttä ihannoivaan ihmiskuvaan. Vaikka näyttelijä toimii jälkimodernissa teatterissa modernia, psykorealistista näyttelijää monimuotoisemmin, liittyvät tietyt moderniin ihmiskuvaan liitetyt määreet myös jälkimoderniin, kykenevään näyttelijään. (Hargrave 2015; Schmidt 2018; 2017; Umatham 2015.)

2.4.1 Normaali näyttelijä

Käsitys normaalista näyttelijästä elää kehitysvammaisuutta ja näyttelemistä käsittelevässä tutkimuksessa vahvasti. Käsitys normaalista näyttelijästä näyttäisi myötäilevän modernia ihmiskuvaa, jonka myötä länsimainen naturalistinen teatterikäsitys ja -estetiikka on muodostunut (Hargrave 2015). Hargraven mukaan teattereiden vastine modernisoituvalla, kykenevällä ja normaalia ruumista ihannoivalle yhteiskunnalle, oli naturalisaatio, josta muodostui pian teatterintekemisen ja estetiikan normi. Modernin teatterin näyttelijästä tuli 1900-luvun alkupuolella modernin ihmisen tunnuskuva. Samaan aikaan teatteri instituutiona kehittyi yhteiskuntaa myötäileväksi tehokkaaksi koneistoksi, joka esittää näyttelijät työntekijöinä ja katsojat kuluttajina. (emt. 50.) Myös Esa Kirkkopelto (2020, 30) on kirjoittanut, kuinka ”klassisen draaman idea on säilyttänyt tietyn auktoriteettiaseman” huolimatta siihen kohdistuneesta kritiikistä. Kirkkopellolle klassinen draama on ”määrittänyt standardit” sitä seuranneelle ”porvarilliselle realismille”, jonka ymmärrän vastaavan Hargraven mainitsemaa naturalismia (emt.). Kirkkopelto kirjoittaa:

”...se määrittää mielestäni yhä yleistä mielipidettä ja makua koskien sitä, mitä teatterissa tai elokuvissa pidämme ”luonnollisena” tai ”epäluonnollisena”, ”todennäköisenä” tai ”epätodennäköisenä”. [...] Sanalla sanoen kysymys on yhteiseksi oletetun länsimaisen porvarillisen todellisuuskäsityksen dramaturgiasta, jota yhä käynnissä

oleva globalisaatio istuttaa kaikkiin kulttuureihin, ja jonka ehdoin nämä joutuvat ope-
roimaan päästäkseen esille globaaleilla markkinoilla.” (Kirkkopelto 2020, 30.)

Vaikka jälkimodernit teatterinmuodot ovat jo vuosikymmeniä horjuttaneet modernia teatteria ja esimerkiksi taiteellisen tutkimuksen tuottama tieto nykynäyttelijästä ja näyttelijäntaiteesta artikuloivat teitä ulos modernin ihmiskuvan mukaisesta näyttelijästä, ajattelen Hargraven ja Kirkkopellon tapaan modernin ihmiskuvan ihanteiden vaikuttavan edelleen paitsi teatteriestetiikkaan myös käsityksiin näyttelijästä. Näyttelijän ruumiiseen kohdistuu merkittävä määrä odotuksia, jotka vaativat kykenevää ruumista, riittäviä motorisia taitoja ja kognitiivisia kykyjä. Musikaalinäyttelijä lienee tämän näyttelijän kykenevän ihanneruumiin huippu: Broadwayn ja West Endin tasoiselta, nykyään myös suomalaisissa suurmusikaaleissa työskentelevältä musikaalinäyttelijältä odotetaan erinomaisuutta niin laulussa, tanssissa kuin näyttelemisessäkin (kts. esim. Yates 2019).⁹

Carrie Sandahl (2005, 262) ehdottaa artikkelissaan *Tyranny of Neutral*, että näyttelijän ruumiilta edellytetään kykenevää ihanneruumista enemmän: näyttelijän ruumis on ”erityisen kykenevä”. Jotta näyttelijä voisi esittää ruumiillaan erilaisia tunteita tai roolihahmoja, on näyttelijän oman ruumiin oltava tätä varten mahdollisimman *neutraali*. Näyttelijän on siis oltava riittävän kykenevä riisumaan itsestään sellaiset ulkoiset merkit, jotka merkitsevät hänen ruumiinsa normaalin ja neutraalin ihanteesta eroavaksi ja estävät häntä omaksumaan roolihahmonsa psykofyysisen olemuksen. (emt., 259–262.)¹⁰ Sandahl päätelee, että näytteleminen ei siis voi tapahtua ruumiilla, joka on fyysisesti erilainen, normatiivista poikkeava:

”The appropriate actor’s body for any character, even a character that is literally disabled or symbolically struggling, is not only the able body, but also the extraordinarily able-body.” (Sandahl 2005, 262.)¹¹

⁹ Olen kirjoittanut musikaalien ja kehitysvammaisuuden yhdistelmästä artikkelissa Kehitysvammaisen näyttelijän rekrytoiminen osaksi Helsingin Kaupunginteatterin musikaalia Niin kuin Taivaassa (Papunen 2023).

¹⁰ Myös Esa Kirkkopelto (2020, 101–102) kirjoittaa, kuinka näyttelijä ei voi koskaan päästä irti ruumiinsa merkeistä, vaan hän kantaa niitä aina mukanaan ja näyttelee niiden kanssa. Näyttelijä ei siis voi koskaan muuttua kokonaan toiseksi, hän voi tehdä sen vain osittain.

¹¹ ”Sopiva näyttelijän ruumis mille tahansa hahmolle, jopa kirjaimellisesti vammaiselle tai symbolisesti kamppailevalle hahmolle, ei ole vain kykenevä, vaan myös poikkeuksellisen kykenevä ruumis.” (Sandahl 2005, 262, suom. R. Papunen.)

Sandahlin mukaan stanislavskilainen teatterikäsitys ja siihen perustuva pedagogiikka antaa ymmärtää, että vain neutraali näyttelijän ruumis on mahdollinen alusta esimerkiksi erilaisten tunteiden ruumiillisille ilmaisuille: vääntyneet, tärisyvät tai kärsivän oloiset ruumiit ilmaisevat näyttelijän ruumiin retorikassa automaattisesti surua, tuskaa tai vaikkapa kipua. Näyttelijän oma vääntynyt tai tärisävä ruumis ei tämän näkemysmukan mukaan voi siis tavoittaa ruumiillaan muuta kuin metaforan jollekin niin kutsutulle negatiiviselle tunteelle (emt., 262–265).

Sandahl (emt., 256–262), joka määrittää itsensä fyysisesti vammaiseksi sekä näyttelijäopintoja suorittaneeksi, kohdistaa kritiikkinsä taidekoulujen opetussuunnitelmiin. Sen sijaan, että vammaisten ihmisten koulutukseen osallistumisen esteenä olisi lain-säädäntö tai esimerkiksi fyysiset esteet, kokee Sandahl suurimman esteen olevan opinahjojen käsityksissä siitä minkälainen ihminen voi olla näyttelijä. Sandahl perustaa käsityksensä sellaiseen teatteripedagogiikkaan, joka rakentuu kolmen eri perinteen varaan: Stanislavski taustainen koulutus, ruumiin tehokkuuteen (*body-efficiency*) perustuva koulutus (kuten Meyerholdin biomekaniikka ja Grotowskin psykofyysisyys) sekä naamionäyttelemiseen ja mimiikkaan perustuva koulutus. Hänen mukaansa näitä kaikkia perinteitä yhdistää käsitys näyttelijän mahdollisimman neutraalista ruumiista näyttelemisen lähtökohtana. Lähtökohta neutraalin ihanteelle näyttelemisessä on Jacques Copeaun naamionäyttelemisen prinsipeissa. Copeau halusi purkaa teatterin, näyttelijän ja näyttämön, alastomaksi ja mahdollisimman yksinkertaiseksi (Eldredge ja Huston 2002, 141). Neutraali, henkilökohtaisista ominaisuuksista ja tavoista vapaa näyttelijän ruumis olisi näin valmis ”ilmaisemaan itseään selkeästi ja yksinkertaisesti” (emt.). Itsenä oleminen tai persoonallisuus ei siis ole neutraalia. Sandahlin (2005, 259–262) mukaan näyttelijänkoulutuksesta on löydettävissä useita keinoja, joilla ruumiin neutraaliutta, rentoutta, nolla-asentoa tai omista persoonallisuuspärteistä tietoiseksi tulemistä ja niiden häivyttämistä tavoitellaan (esim. Feldenkreis- ja Aleksander-tekniikat).

Pidän mielenkiintoisena ja merkittävänä Sandahlin tekemää huomiota siitä, että neutraalin käsite näyttelemisen lähtökohtana on kehittynyt samaan aikaan teollistumisen kehittymisen kanssa ja samaan aikaan kun ruumiilta odotettiin yhteiskunnassa tehokkuutta ja normaaliutta. Tämän seurauksena ”kontrolli, tehokkuus, tasapaino ja symmetria” ovat muodostuneet myös näyttelemisen määreiksi (emt., 262). Ihanne näyttelijän tarkkaan kontrolloidusta ruumiista korostuu myös sveitsiläisen Sandra Umatham (2015) kirjoittamassa luvussa ”*Actors, nontheles?*” kokoelmassa *Disabled Theater* (Umatham ja Wihstutz 2015). Umatham, kuten koko kokoelma teos, analysoi

sveitsiläisen *Theater Horan*¹² esitystä *Disabled Theater* (2012). Esityksen ohjasi ja sen koreografina toimi ranskalainen koreografi Jérôme Bel. Umathum (2015, 102) kertoo, kuinka esitys sai aikaan kriittisiä keskusteluja siitä, kuinka Belin nähtiin laiminlyöneen näyttelijänsä eikä vaatineen heiltä tarpeeksi. Esityksessä *Theater Horan* ammattilaisnäyttelijöiden, joilla kaikilla on kehitysvamma, tuli toteuttaa Belin antamia tehtäviä. Esityksessä näyttelijät istuivat näyttämölle asetetuilla tuoleilla ja suorittivat yksitellen Belin antamia tehtäviä, jotka luettiin ääneen näyttämön sivusta. Umathumin (emt.) mukaan tavoitteena Belillä oli väistää kontrolloitua ammattinäytelmistä, jossa sattumalle ja virheelle on vain vähän sijaa.

Umathumin (emt., 104–105) näkemyksen mukaan juuri vaade näyttelijän ruumiin kontrollista on syy siihen, miksi kehitysvammaisia näyttelijöitä nähdään niin harvoin suurilla eurooppalaisilla näyttämöillä ja miksi kehitysvammaiset ihmiset eivät ole riittävän kykeneviä pääsemään (tai edes hakemaan) teatterikouluihin. Hän perustelee kontrollin ihanteen syntyneen muun muassa saksalaisessa teatteriperinteessä osana Johann Wolfgang von Goethen ammattilaisnäyttelijöille asettamia ihanteita, joissa ei ollut tilaa epäselvälle puheelle, turhille tunteiden välisille tauoille tai improvisaatiolle. Huolimatta monista näyttelijän ruumiin kontrollin vapautumista edistävästä vastaliikkeistä, kontrollin tarve näyttäytyy paitsi ihanteena teatterilaitoksissa myös koulutuksessa. Umathum (2015, 104; 107) kritisoi oppilaitosten opinto-ohjelmia, jotka painottavat ruumiin kontrollia edesauttavia opintoja kuten akrobatiaa, äänen ja puheen harjoittamista sekä toiston harjoittamiseen pohjaavaa kohtausharjoittelua vammaisia näyttelijöitä syrjivinä taitoina.

Kehitysvammaisten näyttelijöiden kohdalla kontrollin sijaan ihannoidaan usein esiintymisen autenttisuutta (Umathum 2015, 110–111). Julia Häusermann, yksi *Disabled Theater* -esityksen näyttelijöistä, palkittiin vuonna 2013 *Berlin Theatertreffen* tapahtumassa jaetulla *Alfred Kerr* -palkinnolla. Kyseisenä vuonna palkinnon myöntäneen näyttelijä Thomas Thiemen lausunnossa korostettiin Umathumin (2015, 110–112) mukaan sitä, kuinka Thiemeen oli vedonnut Häusermannin autenttisuus näyttelijänä nokkelan ja taiturimaisen näyttelemisen sijaan. Umathum korostaa, että Häusermann oli ehdottomasti ansainnut palkintonsa, mutta ei siitä syystä mikä perusteluissa kerrottiin. ”Perinteisen” tai ”totutun” näyttelemisen merkiksi korostui lausunnossa nokkeluus ja taituruus. Häusermann kuitenkin palkittiin autenttisuudesta, vaikka

¹² *Theater HORA* on sveitsiläisen kehitysvammaisista näyttelijöistä koostuva ensemble (kts. www.hora.ch).

Umathumin tulkinnan mukaan Häusermann oli ryhmästä yksi, joskaan ei ainoa, joka pystyi ammattinäyttelijältä vaadittuun kontrolliin, imitaatioon ja heittäytymiseen. Esityksessä Häusermann osoitti tämän tanssiensa itse koreografioimansa ja Michael Jacksonin tanssiliikkeitä ja raivokasta asennetta tarkasti imitoivan tanssin. Heti tanssin jälkeen Häusermann palasi ”omaan maailmaansa, leikkimään hiuksilla ja tutkimaan kynsiään täysin itseensä keskittyvällä tavalla” (emt., 111). Umathumin mukaan *Disabled Theater* -esitys tarjosikin mahdollisuuden harvoin nähtyyn horjuntaan ammattimaisen kontrollin ja tämän puutteen välillä (emt.).¹³

Tunnistan omasta koulutuksestani Tampereen yliopiston teatterityön koulutusohjelmassa (Näty)¹⁴ sekä pedagogien että oman tavoitteeni ruumiin normaaliuteen, erityiseen kykenevyyteen sekä neutraaliuteen pyrkimiseksi. Koulutukseni asettuu Jouko Turkan Helsingin Teatterikorkeakoulussa harjoittaman pedagogiikan jatkumoon. Vuosina 1993–2014 näyttelijäntutkimuksen lehtorina Tampereen yliopiston näyttelijäntutkimuksen laitoksella toimi lehtori Hanno Eskola. Aksu Piipon (2014, 20) pro gradun mukaan Eskola on nimennyt tärkeimmäksi opettajakseen Jouko Turkan, ja hän on saanut lisäksi vaikutteita Meyerholdin, Vahtangovin, Brechtin, Grotowskin ja Barban kirjoituksista. Janne Tapper (2012, 145) nostaa esiin väitöstutkimuksessaan kuinka Turka ”rakensi opiskelijoitaan tietyn ihannemallin mukaisiksi”. Tämän Tapper (2011, 125) näkee olevan suoraan yhteydessä Turkan lähtökohtiin kouluttaa näyttelijä vastamaan muuttuvan suomalaisen yhteiskunnan vaatimuksiin: ”[N]äyttelijältä vaadittiin uusia ominaisuuksia, kuten sopeutumiskykyä nopeisiin muutoksiin ja kykyä omaksua uutta mahdollisimman nopeasti”. Tapperin (2012, 145) mukaan ”Turkan pedagogian näyttelijäoppilasta voi verrata uuden kapitalismin työtätekevään subjektiin”.

Pidän näin ollen selvänä, että käsitykset tietynlaisesta kykenevän ruumiin ihannetta vastaavasta näyttelijän ruumiista ovat olleet osa saamaani koulutusta. Opetukseemme kuuluivat myös käsitykset esimerkiksi äänihygieniasta ja terveestä äänestä. Koen, että meiltä odotettiin sekä fyysistä että kognitiivista notkeutta ja älykkyyttä. Muista myös saaneeni tukea tarpeeseeni laihduttaa itseni tietyn kokoiseksi. Lihavuuden voineekin nähdä yhtenä sellaisista ruumiiseen sidotuista merkeistä, joka voisi häiritä neutraalin illuusion luomista. Nytemmin lihavaksi ihmiseksi identifioituvana joudun edelleen

¹³ Myös saksalainen tutkija Sarah Gorman (2017) on tutkinut samaista esitystä ja esittää artikkelissaan näkemyksen virheen ihannoinnin näennäisyydestä ja liitoksesta pakotettuun kykenevään näyttelemiseen.

¹⁴ Olen opiskellut Nätyllä teatteritaiteen maisteriksi vuosina 2006–2011.

ajoittain taistelemaan omia näyttelemistäni rajoittavia ajatuksiani vastaan: kun minulle muutama vuosi sitten tarjottiin 1900-luvun alussa eläneen nuoren naisen pääroolia, innostumiseni lisäksi epäilin, kuinka minun kokoiseni ihminen voi esittää nuorta pääosa naista – eihän heitä koskaan esitetä minun kokoisenani. Tarkoitukseni on osoittaa, että vaikka oppimani näyttelemisen tavat eivät perustukaan mahdollisimman täydelliseen muodonmuutokseen ja jäljittelyyn, käsitykset ideaalista, neutraalista ja erityisen kykenevästä näyttelijän ruumiista ovat minussakin syvässä.

2.4.2 Tuen tarve

Yksi kehitysvammaisuuden teatterin erityisistä piirteistä, jonka sekä tutkijat että taiteilijat ovat nostaneet esille, on kehitysvammaisten näyttelijöiden tuen tarve. Johdannossa esittelemäni Yvonne Schmidtin (2017) ehdottama yhteistyön spektri kehitysvammaisten ja ei-kehitysvammaisten esittävän taiteen ammattilaisten välillä osoitti, kuinka kehitysvammaisten taiteilijoiden tekemä taide on aina yhteistyötä ei-kehitysvammaisten ihmisten kanssa.¹⁵ Yhteistyön muodot voivat olla esitystä tai harjoitusprosessia organisoivia tai taiteelliseen kumppanuuteen pohjautuvia sekä versioita näiden muotojen väliltä. Viime vuosina tähän yhteistyöhön on kiinnitetty paljon huomiota ja pyritty tulemaan tietoiseksi sekä purkamaan mahdollista vallan väärin jakautumista kehitysvammaisten ja ei-kehitysvammaisten tekijöiden välillä.

Schmidt (2017) ja Hargrave (2015) ovat kiinnittäneet huomionsa kontrastiin näyttelijän itsenäisyyden ja tuen tarpeellisuuden välillä. Kuten edellä on todettu, näyttelijän ihanneruumiiseen liitetään käsitys ableistisen maailmankuvan mukaisesta itsenäisyydestä ja tuen tarpeettomuudesta. Näyttelijän erityinen kykenevyys mahdollistaa taituruuden, jonka myötä hänen toimintansa vaikuttaa vaivattomalta ja mahdollisuuksissaan rajattomalta. Illusio autonomisesta, itseohjautuvasta näyttelijästä luo vääristymän, jolloin tukea tarvitsevien näyttelijöiden, kuten kehitysvammaisten näyttelijöiden käyttämät tukielementit näyttäytyvät virheenä. Schmidtin (2017, 447–448) mukaan kyse on oikeastaan siitä, että kehitysvammaisten näyttelijöiden myötä näyttelijöiden tarvitsema näkymätön tuki tulee näkyväksi. Kehitysvammaiset näyttelijät tuovat näyttelijöiden tarvitseman tuen näkyväksi osaksi esitystä ja esityksen estetiikkaa. Heidän mukanaan näyttämölle voivat tulla esimerkiksi käsikirjoitukset repliikkien

¹⁵ Schmidtin tutkimus kuuluu *Theater HORAn* toimintaan sekä hankkeeseen *Freie Republik HORA*, joka tutkii ohjaajuutta ja kehitysvammaisuutta (Schmidt 2015; 2018; 2017).

muistamista varten tai näyttämölle oikeaan aikaan saapumista ja siellä liikkumista auttavat ”tukinäyttelijät”.

Ableistisen kuvaston mukaisesti tällaisen tuen tulisi kuitenkin olla näkymätöntä (emt.). Schmidt (emt., 448) tiivistää sanomansa kirjoittaessaan kuinka ”tuen tarpeessa olevia kehitysvammaisia esiintyjä katsoessa koetut epämiellyttävyyden tunteet perustuvat olettamukseen, että ei-kehitysvammaiset taiteilijat eivät tarvitse tukea.” Tosiasiassa siinä missä ihmisyksilöt ovat verkostoituneita toisiinsa, teknologiaan, kasvi- ja eläinkuntaan ja lukuisiin erilaisiin verkostoihin, myös näyttelijä on verkostoitunut muihin näyttelemiseensä vaikuttaviin tahoihin (kanssänäyttelijät, ohjaaja, kirjailija, dramaturgi, ko-reografi, taiteelliset suunnittelijat, tekniikka ja teknologia, katsojat jne.).¹⁶ Kuten yllä kirjoitin, koska tuki ja riippuvuus on yhteiskunnassamme stigmatisoitunutta, lapsen tai lasta vastaavan ihmisen tarpeisiin liitettyä, pelkäämme myöntää ja näyttää tuen tarpeellisuutemme ja riippuvuuden toisistamme (Kittay 2019). Juuri tämä riippuvuuden korostaminen voisi määrittää myös nykynäyttelemistä uudelleen niin, että myös erilaiset ruumiit ja niiden välinen keskinäisriippuvuus mahtuisi näyttämölle.

Vaikka kehitysvammaisuuden teatteri on kehittynyt kuluneina vuosikymmeninä merkittävästi ja vallanjakoon kehitysvammaisten ja ei-kehitysvammaisten taiteilijoiden sekä muiden toimijoiden välillä kiinnitetään paljon huomiota, autonomista asemaa teatterintekijöinä kehitysvammaiset taiteilijat eivät ole Schmidtin mukaan vielä tavoittaneet. Tämän voi ajatella olevan yksi kehitysvammaisuuden teatterin tulevia pyrkiä. Toisaalta voi pohtia onko autonomisen aseman tavoittelu silkkä paradoksiksi. Tarvitseeko kehitysvammaisten taiteilijoiden saavuttaa autonomiaa taiteessaan vai olisiko mahdollista löytää sellaisia uusia tekemisen muotoja, jotka eivät kannu mukanaan kehitysvammaisuuden historiaan liittyvää vähättelyä ja osallisuuden tai poliittisen toiminnan kieltämistä ja tunnistavat mahdollisuuden jaetulle tekijyydelle?

McCaffrey (2019a, 2) mukaan useissa kehitysvammaisuuden teattereissa ajetaan kehitysvammaisten näyttelijöiden voimaantumista sekä itsevarmuuden ja rohkeuden lisäämistä. Hänen mukaansa tässä kehitysvammaisten taiteilijoiden emansipoinnissa on kyse esteettisestä ja poliittisesta vapautumisesta ja sen sovittamisesta yhteen hoiva-instituutioiden ja systeemien kanssa. Kehitysvammaisuuden teatteri toimii kahden eri instituution – teatteri-instituution ja hyväntahtoisuuteen perustuvan hoiva-instituution (*benevolence institution*) – sedimentoituneiden hierarkkisten toimintamallien rakenteissa.

¹⁶ Esittäviin taiteisiin liittyvästä relationaalisuudesta kirjoittaa teatterintutkija Shannon Jackson (2011).

McCaffreyn mukaan monet kehitysvammaisuuden teatterit perustavat toimintansa hoiva-instituution mukaisille hyvätahdoin elkeille, jolloin tavoitteena voi olla yksinomaan esimerkiksi antaa kehitysvammaisille taiteilijoille mahdollisuus saada äänensä kuuluviin tai ilmaista itseään. (McCaffrey 2019b, 192–194.)

Tässä näennäisesti autonomiaa ajavassa kontekstissa kehitysvammaiset ihmiset ovat aina vain eettisen kohtelun kohteita aktiivisen toimijuuden sijaan (McCaffrey 2019a, 7). Kehitysvammaisuuden teatterin ongelma onkin McCaffreyn (2019a, 4–7) mukaan siinä lähtökohtaisessa asetelmassa, jossa kehitysvammaisille näyttelijöille annetaan mahdollisuuksia tehdä taidetta. Tällöin kehitysvammaisten näyttelijöiden taidot ja kyvyt näyttäytyvät autenttisuudessaan kyseenalaistamattomina ja ihannoituina. Eettisesti toimiviksi subjekteiksi tulkittuna kehitysvammaiset ihmiset voisivat kuitenkin, myös kehitysvammaisuuden teatterin kontekstissa, olla aktiivisia, poliittisia toimijoita, jotka purkavat hierarkkisia, institutionaalisia rakenteita. McCaffrey kirjoittaa:

”It is not enough merely for the inmates to take over the asylum, for the freaks to take over the freakshow, for the cared for to become the caregivers. These institutions, with their sedimented hierarchical relationships and their concomitant economies, need to be dismantled – but they may well be best dismantled, with care, and careful cooperation, from within.” (2019b, 200.)¹⁷

Käsitän McCaffreyä (2019a, 9) seuraten hoivan olevan kehitysvammaisuuden teatteriin liittyvä ominaisuus, joka kyseenalaistaa nykyteatterin ”fundamentaalisesta tason”. Se laittaa uudelleen harkitsemaan nykyteatterin suhdetta esimerkiksi ruumiiseen, aikaan ja tilaan sekä yleisön ja esityksen väliseen suhteeseen. McCaffreyn (2019b, 193) mukaan on murrettava teatteri-instituution sedimentoituneita käsityksiä näyttelijän kyvyistä, kuten vaikkapa vaade opetella nopeasti repliikit ja liittää ne monimutkaisiin liikkeellisiin kuljetuksiin. Hoivan ja tuen on kuitenkin oltava vastavuoroista ja yhteistä näyttelemistä ja sen tekniikkaa kehittävää: ”Kehitysvammaisten näyttelijöiden tarvitsema tuki voi sisältää esimerkiksi joko työskentelyä niin ettei repliikkien opiskelulle ole tarvetta tai antamalla lisää aikaa opettelulle, näyttelijästä ja tilanteesta riippuen. Kehitysvammaisten näyttelijöiden kanssa työskenteleminen vaatii lukuisia erilaisia strategioita ja huolellista (*careful*) tuesta neuvottelemista” (emt., englanninkielinen täsmennys sulkeissa omani).

¹⁷ ”Ei riitä, että potilaat ottavat haltuunsa hoitolaitokset, että friikit ottavat haltuunsa friikkisirkuksen, että hoidetuista tulee hoitajia. Nämä instituutiot, niiden sedimentoituneet hierarkkiset suhteet ja niihin liittyvät ekonomiat, on purettava – mutta paras tapa voi hyvinkin olla purkaa ne sisältä käsin, huolella ja huolellisella yhteistyöllä.” (2019a, 178; 2019b, 200.)

Myös kehitysvammaisten näyttelijöiden taiteellisesta autonomiasta voi neuvotella yhdessä niin, että lopputuloksena ei ole toisinta teatterin hierarkkisista rakenteista. Radikaalina esimerkkinä toimii *Theater Horan* projekti *Freie Republik Hora*, jonka tavoitteena on ollut etsiä tapoja antaa koulutettujen *Theater Horan* kehitysvammaisten näyttelijöiden ottaa vastuuta kokonaisten esitysten ohjaamisesta. Jokaiselle näyttelijä-ohjaajalle annettiin projektin alkaessa tyhjä näyttämö tila, 1000 frangia ja yksi ainoa ohje: ”Tee mitä haluat – juuri niin kuin haluat!” (Schmidt 2015, 227.) Tuloksena työskentelystä tuli vähemmän hierarkkista ja työskentelyyn rakentui uusia työtehtävien jaksia, joissa perinteiset ammattipositiot sekoittuivat toisiinsa (Schmidt 2017, 447).

Esityksen ja teatterin kontekstiin asettuva tuen, hoivan, vastuun ja autonomian muodostama verkko tuottaa uutta keskustelua ja neuvottelua sellaisesta tulevaisuudesta, jota McCaffrey kutsuu queeriksi tulevaisuudeksi:

”Back to Back Theatre, Mind the Gap, Theater HORA, and a number of other companies of actors with intellectual disabilities are now creating a theatre of ‘queer futurity’ [...], theatre that is capable of blurring and dissolving the boundaries, hierarchies and myths of ability/disability, performer/spectator, and subject/object: a theatre that has a profound potential for generating political and aesthetic transformation.” (McCaffrey 2019a, 178.)¹⁸

Tällöin ei ole enää kyse vain valtasuhteiden päälaelleen kääntämisestä tai tilan ja äänen antamisesta niille, joilla sitä ei ennen ole ollut. Kyse on ajan ottamisesta ja uusien neuvottelukulttuurien löytämisestä niin teatterin ulkopuolella kuin teatterissakin. On mahdollista, että kehitysvammaisten näyttelijöiden kokema emansipaatio vaikuttaa myös teatteriorganisaatioiden ulkopuolisiin kehitysvammaisiin ihmisiin ja heidän inklusiivisiin yhteisöihinsä.

Tunnistan, että jälkimodernit ja -humaanit teatterikäsitkset ovat irrottautuneet stanslavskilaisesta diskurssista sekä muista antroposentrisistä teatterikäsitksistä ja etsivät esimerkiksi ruumiin monikollisuutta (kts. esim. Hulkko ym. 2011, 217–218). Uskallan kuitenkin väittää, että käsitys ja ihanne itsenäisestä ja ruumistaan erityisen taitavasti kontrolloivasta näyttelijästä elää samanaikaisesti tai jopa jälkimoderneihin

¹⁸ Suomessa: ”Back to Back Theatre, Mind the Gap, Theater HORA ja monet muut teatterit, joissa on kehitysvammaisia näyttelijöitä luovat nyt ‘queer futurity’ -teatteria [...], teatteria, joka pystyy hämärtämään ja liuentamaan rajoja, hierarkioita ja myyttejä kykenevyydestä/vammaisuudesta, esiintyjästä/katsojasta ja subjektista/objektista: teatteria, jolla on todellista potentiaalia luoda poliittista ja esteettistä muutosta.” (McCaffrey 2019a, 178, suom. R. Papunen.)

teatterikäsitteisiin sisään rakentuneena. McCaffreyä ja Schmidtiä seuraten totean, että vaikka jälkimodernit ja -humaanit käsitykset teatterista ja sen kontekstissa esiintyvistä ruumiista näkevät ruumiin sekä moninaisena että monikollisena ja niiden pyrkimys on laajentaa ymmärrystä näyttämöllisistä kohtaamisista antroposentrisiä kohtaamisia laveammiksi, kehitysvammaisuuteen liittyvä hoivan ja tuen tarve ei korostu näissä käsityksissä riittävästi. Vasta kehitysvammaisuuden teatterin kontekstissa tehtyyn tutkimukseen tutustuminen onkin kohdallani herättänyt tarpeen ja antanut työkaluja irtautua konventionaalisesta, modernin ihmiskuvan mukaisesta näyttelijän erityisestä kykenevyydestä sekä tarpeesta kykenevälle ruumiille. Sen tilalle rakentuu käsitys kansanäyttelemisestä, jossa tuen antaminen ja vastaanottaminen saa olla näkyvä osa näyttelemistä. Näyttelijä voi tunnistaa ja näyttää tarvitsevuutensa, avun ja tuen tarpeensa ja tarjota tukensa toisille näyttelijöille. Näyttelijät voivat toimia toinen toistensa näkyvinä proteeseina ja helpottaa näin kykenevyyksiltään erilaisten ruumiiden kansanäyttelemistä.

2.5 Päätelmät

Kollegiani ja tätini Mervi Papusen ja minun taiteellinen yhteistyö alkoi vuonna 2014, kun olin havahtunut kuulemaan hänen pyyntönsä tehdä yhteistyötä kanssani ja tunnustamaan omat ennakkoluuloni hänen kehitysvammaisuuttaan kohtaan. Tunnistan, että suhtautumiseni Merviin sekä itseäni on tuolloin ollut ableistinen: olen olettanut kykenevän ruumiini olevan oikeanlainen näyttelemistä varten ja hänen kehitysvammaisen ruumiinsa olevan siihen vääränlainen – tai ainakin olen kokenut mahdollisuuden yhteiseen näyttelemiseemme olemattomaksi. En usko tämänkaltaisen ajattelun olleen itselleni tietoisista, vaan osa sisäistettyä ableismia, jonka olen oppinut ja omaksunut osaksi maailmankatsomustani suomalaisena ja Suomessa kasvaneena, kykenevänä ihmisenä. Ennen vuotta 2014 Mervin kanssa näytteleminen ei ollut edes tullut mieleeni. Kykyä kuvitella näyttelijänä ja ihmisenä olemista on ollut siinä määrin rajautunut, että siihen ei ole mahtunut ajatus kehitysvammaisen ihmisen kanssa näyttelemisestä. Ymmärrän siis nykyään paremmin, miksi käyttäydyin tuolloin niin välinpitämättömästi ja epäkunnioittavasti, syrjivästäkin, vaikka en edelleenkään sitä hyväksy. En kuitenkaan enää syyllistä yksinomaan itseäni tai näe yksin vastaavani siitä, että suhteemme ei ollut aiemmin päässyt kehittymään keskustelevämmäksi ja vastaavuoisemmaksi. Jotta suhteemme pääsi lopulta kehittymään, tarvittiin siihen minun asenteideni ravistelua, kapinointia ableistista maailmanjärjestyksestä vastaan sekä Mervin halu työskennellä kanssani, luottaa minuun ja antaa minulle anteeksi.

Aloitettuumme yhteisen työskentelymme suhteemme siirtyi suvun piiristä näyttämölle ja tavoitteeksi tuli rakentaa suhteestamme kollegiaalinen sekä tasa-arvoinen (mitä en ollut kokenut suhteemme suvun piirissä olleen). Tarkoitoin kollegiaalisuudella tässä sitä, että yritin opetella kohtaamaan Mervin näyttelijänä, ihmisenä, joka jakaa samaa ammattitietoutta kanssani, vaikka se onkin rakentunut eri lähtökohdista. Sain pian oppia, että Mervi oli kerryttänyt itselleen paljon tietoa näyttelemisestä ja muodostanut siitä myös omia näkemyksiään. Näyttämöllä työskennellessämme tunsin kuitenkin oloni edelleen usein epämurkavaksi, vaivaantuneeksi, jollakin tapaa vääräksi. Koin olevani näyttämöllä aina liikaa tai liian vähän. Näin koin myös myöhemmin tutkimukseni ensimmäisessä taiteellisessa osassa *Toinen katse* (2016). Koin jääneeni ilman työkaluja. Ne näyttelemiseen liittyvät opit, jotka olin omaksunut, eivät tuntuneet pätevän Mervin kanssa työskennellessäni.

Edellä kirjoittamani perusteella ymmärrän, että käsitykseni näyttelemisestä olivat rakentuneet erityisesti itsenäisyyden, kenties itseriittoisuudenkin, sekä kontrollin ylläpitämisen varaan. Mervin kanssa nämä näyttelemistäni ohjanneet määreet kyseenalaistuivat. Mervi oli minuun kontaktissa enemmän kuin muut ei-kehitysvammaiset kollegani olivat olleet, hän katsoi ja kosketti, kysyi ja ihmetteli. Toisaalta hän otti usein ohjat käsiin niin, että tunsin välillä ettei minulle ole näyttämöllä tilaa laisinkaan. Hän heittäytyi musiikin vietäväksi, lauloi, naurovi ja tanssi. Hän osasi hassutella ja antautua, minulle se oli vierasta ja välillä pelottavaakin.

Vastareaktionä epämurkavuudelle ja pelolle aloin ratkoa välistämme asetelmaa itselleni miellyttävämmäksi (paljolti Mervillekin, mutta koska Mervi kertoi koko ajan tuntevansa olonsa oikein hyväksi ja tilanteen tasavertaiseksi ja oli pääasiassa huvittunut ongelmistani, mittarina itselleni kaikessa ongelmallisuudessaan toimin lähinnä vain minä itse). Tunnistin omien ableististen asenteideni ongelmallisuuden ja kiirehdin antamaan Merville mahdollisimman paljon tilaa tehdä päätöksiä, kantaa vastuuta ja toimia pienen työryhmämme johtajana sekä mahdollisuuksia työskennellä näyttelijänä ammattilaisproduktiossa. Päätimme, että teemme esityksen, joka kertoo hänestä ja hänen elämästään. Ajattelin, että hänellä on oltava mahdollisimman paljon päätösvaltaa siihen, mitä esitämme. Minun tehtäväkseni tuli tukea häntä tässä mahdollisuuksieni mukaan. Tätä päätöstä ei kukaan tehnyt, näin päätyi olemaan.

Tämänkin tulkitsen olevan sisäänrakennetun ableismin tulosta. Ei-kehitysvammaisen ihmisen suhde kehitysvammaiseen ihmiseen määrittyi usein holhouksen ja huolenpidon läpi. Huomiotta jättämisen ja ohi katsomisen rinnalla huolen pitäminen tuntuu

olevan se toinen tapa, jolla ei-kehitysvammainen ihminen oppii olemaan kehitysvammaisen ihmisen kanssa. Kummassakin asetelmassa kontrolli on ei-kehitysvammaisella ihmisellä, joka valitsee joko ohittaa kehitysvammaisen ihmisen tai ryhtyä huolehtimaan, auttamaan tai parantamaan kehitysvammaista ihmistä. Minä omaksuin uuden aseman Mervin auttajana ja tukijana nopeasti ja pyrin pitämään siitä voimakkaasti kiinni. Yritin mahdollistaa hänen unelmiensa toteutumisen: sen että hän saisi näytellä, ja että hän saisi näytellä omaan elämäänsä perustuvan tarinan.

Tästä asemasta kiinni pitäminen johti kuitenkin tilanteeseen, jossa aloin toimia Merville eräänlaisena yksisuuntaisena tuenantamisen palveluna. Omat tavoitteeni ja haluni näyttelijänä jäivät sivuun ja esityksestä tuli ennen kaikkea Mervin. En missään vaiheessa matkaamme kysynyt tarvitseeko Mervi minun tukeani työskentelemiseensä. Ymmärrän hänen tarvinteen tukea näyttelemisen mahdollistavan tilanteen organisoimiseen, mutta taiteellisen tuen tarpeesta olen epävarma. Muistan kuitenkin asennoituneeni kuin mitään ei tapahtuisi ilman minua, ja minun oli vaikea tunnistaa niitä keinoja, joilla Mervi vei prosessia, kollegiaalisen suhteemme kehittymistä tai esityksen rakentumista ja siinä näyttelemistä eteenpäin. Pitkään koin olevani veturi, jota ilman mitään ei tapahdu.

Nyttemmin osaan tulkita ainakin tietyt Mervin osoittamat huolenpidon toimet osaksi sitä, miten hän vaikutti prosessin etenemiseen ja kollegiaalisen suhteemme kehittymiseen. Minä puolestani taistelin Mervin osoittamaa huolenpitoa ja läheisyyttä vastaan. Koin vaikeaksi (jopa vastenmieliseksi) vastaanottaa hänen ehdotuksiansa pitää toisiamme käsistä, silittää poskeani, halata, tai katsoa syvälle silmiin. Ajattelin hänen jatkuvasti kohtelevan minua lapsena ja syytin häntä siitä, että sukulaissuhteemme seurasi meitä työtilanteisiin, vaikka olimme mielestäni päättäneet olla työtilanteissa ensisijaisesti kollegoita, emmekä sukulaisia. Hänen huolenpitonsa tuntui minusta tukahduttavalta ja ahdistavalta – itsenäisyyttäni rajoittavalta. Useimmiten jätin syytökset häntä kohtaan omaan tietooni, mutta ajoittain kerroin niistä myös hänelle. Ajan edetessä opin tuntemaan Merviä paremmin, ja olen voinut todeta hänen toimivan samoin useiden ihmisten kohdalla. Hän, kuten on itsekin sanonut, halusi pitää huolta ihmisistä. Hän osoitti huolenpitoansa hymyillen, silmiin katsoen, koskettaen, tekstiviestejä lähettäen. Jos tällaiselle kommunikoinnille osasi olla avoin, sai osakseen suuren määrän lämpöä ja rakkautta: siinä lämmössä ja rakkautta oli valtavasti sellaista voimaa, joka olisi voinut liikuttaa kykenevän ruumiin esittämiseen jumiutuneimman ihmisen tapaa olla olemassa ja yhteydessä toisiin ihmisiin. Mervi tarjosi minulle sellaista tapaa olla ihminen ja näyttelijä, jota en ollut koskaan ymmärtänyt olevan

mahdollista olla tarjolla. Valitettavasti sen tunnistaminen ja vastaanottaminen oli minulle vaikeaa, eikä suhteemme koskaan päässyt kehittymään sellaiselle tasolle kuin olisi ollut mahdollista.

Suhteemme säilyi siis epätasa-arvoisena, sillä olin kykenemätön ymmärtämään miten me voisimme olla tasa-arvoisia ja näkemään sekä omaksumaan Mervin ehdotukset yhteiselle työskentelylle. Aluksi vaadin huomiota omille käsityksilleni näyttelemisestä, jonka jälkeen luovuin omista tarpeistani ja päädyin toimimaan Mervin tukipalveluna. Tämä asema oli kuitenkin minulle vähintään yhtä epämiellyttävä kuin asemani työskentelyämme yksinomaan määrittävänä henkilönä, sillä minusta tuntui kuin olisin luopunut kaikesta itselleni tärkeästä ja työskennellyt vain Merviä varten. Silti se tuntui oikeammalta, kuin vaatia huomiota ja tilaa itselleni sekä omille tarpeilleni.

Ajattelen nyt, että muuttaessani asemaani Mervin tukipalveluksi työskentelyni muuttui taiteellisesta työstä lähemmäs sosiaalityötä ja tavoitteena olleesta kollegiaalisesta suhteesta tuli enemmän kuin hoivasuhde, jossa pyrin vahvistamaan Mervin potentiaalia rakentaa hänestä itsestään kertovaa esitystä ja näytellä siinä. Mikäli olisin osannut yhdistää hoivan ja taiteen toisiinsa, kuten kehitysvammaisuuden teatteria reflektivat tekstit ehdottavat, olisi voinut olla mahdollista, että olisin voinut tunnistaa ja omaksua Mervin ehdottamia tasa-arvoisuuteen johtavia kanssanäyttelemisen tapoja paremmin sekä rakentaa niitä myös itse. Mutta taiteen ja hoivan yhdistäminen näyttelijäntaiteeseen oli minulle vierasta, ja se on sitä osittain edelleen. Taiteellisia esimerkkejä kehitysvammaisen ja ei-kehitysvammaisen näyttelijän välisestä kanssanäyttelemisestä on verrattain vähän, kirjallisia reflektioita en ole lukenut ainuttakaan¹⁹. Vasta tämän kirjallisen osan avulla olen voinut rauhassa reflektoida Mervin ja minun välistämme prosessia ja teoretisoida, mitä hoivan ja taiteen yhdistäminen näyttelijän taiteessa voisi tarkoittaa.

Seuraavassa luvussa tarkastelen tarkemmin suhdettamme hoivasuhteena ja käytän tarkastelussa hyväkseni proteesin käsitettä. Tulen osoittamaan, kuinka proteesin käsite yhtäältä auttaa hahmottamaan paremmin asemoitumistani Mervin tukipalveluksi

¹⁹ McCaffrey (2019a) teos *Incapacity and Theatricality* teoretisoi kehitysvammaisen ja ei-kehitysvammaisen näyttelijän välistä kompleksista intersubjektiiuutta. Ote on kuitenkin teoretikon ja jää kauas näyttelemisen kokemuksen kuvaamisesta. Teos on myös julkaistu vuonna 2019, mikä on kaksi vuotta tutkimukseni toisen taiteellisen osan ensi-illan jälkeen. Matt Hargraven (2015) *Theatres of Learning Disability* analysoi myös jossain määrin ei-kehitysvammaisen ja kehitysvammaisen näyttelijän suhdetta, mutta tekee sen McCaffreyyn tapaan ulkopuolisen silmin.

ja kuinka se toisaalta auttaa minua näkemään hoivasuhtemme taiteelliset ulottuvuudet sekä mahdollisuudet sellaiseen tasa-arvoisuuteen, jota en olisi osannut yhteistyömme alkaessa odottaa. Proteesin käsite auttaa minua myös tunnistamaan, kuinka suhtemme lopulta osittain kehittyi tasa-arvoisemmaksi ja kuinka näyttelijät voivat toimia toinen toistensa proteesiruumiina.



Kuva 2. 8 esitystä elämästäni -harjoitukset. Kuva: Risto Kuittinen.

3 PROTEESI

Tutkija Eva Feder Kittayn (2011, 50) mukaan kehitysvammaisen ihmisen tarvitsemaa hoivaa ja tukea voi kutsua proteesiksi. Sovellan Kittayn ajatusta edelleen ja kutsun hoivaa tarjoavaa henkilöä proteesina toimivaksi ihmiseksi. Edellisessä luvussa kirjoitin, kuinka työskennellessäni tätini Mervi Papusen kanssa päädyin asettumaan Mervin tukipalveluksi. Tämä asema rakentui sellaisen ableistisen käsityksen varaan, jossa ei-kehitysvammaisen ihmisen vastuu on hoivata ja huolehtia kehitysvammaisista kanssaihmisistään. Edellä olevaa Kittayn sovellustani hyödyntäen voi siis sanoa, että asemani Mervin tukipalveluna oli hänen proteesinaan toimimista.

Kuten proteesit yleensä, myös proteesina toimivat ihmiset voidaan käsittää proteesia tarvitsevaa ihmistä normalisoivina sekä näkymättöminä apuvälineinä. Asemani kanssanäyttelijäni Mervin proteesina vaikuttaisi näin ollen olevan lähtökohtaisesti kestävä: näyttelijän ensisijainen tarkoitus ei mielestäni voi olla tehdä itseään näkymättömäksi kanssanäyttelijänsä näyttelemisen auttamiseksi tai auttaa kanssanäyttelijäänsä tavoittamaan mahdollisimman normaalia näyttelemistä. Tarve olla toisen vuoksi näkymätön voi toki olla hetkellistä ja yhdessä neuvoteltua, mutta se ei voi olla työskentelyn oletus ja lähtökohta. Samoin voi olla tarpeellista auttaa kehitysvammaista kollegaa hetkittäin vaikkapa repliikkien lausumisessa tai seuraavaan näyttämöpaikkaan ohjaamisessa, mutta oletuksena ei voi olla, että tämä olisi ei-kehitysvammaisen näyttelijän pääasiallinen tehtävä – mikäli näin olisi, heidän taiteellinen työskentelynsä ei olisi yhteistä ja tasa-arvoista.

Kittay (2019, 152) vaatii hoivaa tarjoavalta ihmiseltä, jota nyt kutsun proteesina toimivaksi ihmiseksi, sellaiseen hoivaetiikkaan sitoutumista, jossa hoivaa, eli proteesia tarvitsevan henkilön tarpeet tulevat proteesina toimivan ihmisen omiksi toisiksi tarpeiksi (*second person cares*) hänen omien tarpeidensa rinnalle. Hänen mukaansa proteesina toimivan ihmisen ja proteesia tarvitsevan ihmisen suhde on aina epäsymmetrinen, sillä proteesia tarvitseva henkilö on proteesina toimivasta ihmisestä riippuvainen ja näin ollen haavoittuvammassa asemassa kuin hän. Mikäli proteesina toimiva henkilö pystyy välittämään proteesia tarvitsevan henkilön tarpeista omina toisinaan, tulee myös hänestä jossain määrin riippuvainen toisen tarpeista ja niiden

täyttämisestä. Tällöin heidän välisensä ihmissuhde muuttuu tärkeäksi myös proteesina toimivalle ihmiselle ja suhde muuttuu symmetrisemmäksi. Samalla myös tarve proteesina toimivan ihmisen lähtökohtaiselle näkymättömyydelle poistuu tai ainakin muuttuu tietoiseksi valinnaksi, jota voi toteuttaa tarvittaessa ja hetkittäin. (emt., 152–157.)

Tämän luvun myötä alan rakentaa käsitystä näyttelijän proteesiruumiista. Perustana on Kittayn (2019, 135–183) käsitykset proteesina toimivan ihmisen hoivaetiikasta sekä erilaiset proteesin taiteelliset sovellukset. Perehdyn syvällisemmin proteesin käsitteeseen ja pyrin etsimään sen erilaisista määritelmistä ja käyttötavoista mahdollisuuksia yhdistää taiteen ja hoivan aloja toisiinsa, kuten kehitysvammaisuutta ja teatteria käsittelevässä tutkimuskirjallisuudessa on jo jossain määrin tehty. Perehdyn siihen, miten proteesin käsite esiintyy hoiva- ja taidekeskustelussa sekä alan ymmärtämään, mitä yhtymäkohtia proteesin käsitteellä voisi olla näyttelemiseen. Aloitan esittelemällä lyhyesti yleisiä käsityksiä esineproteesiin kohdistuneista odotuksista, jotka määrittelevät proteesin ominaisuuksia. Tämän jälkeen siirryn ensin esineproteesin taiteellisiin sovelluksiin, joissa proteesi näyttäytyy näkyvänä ja merkittävänä osana taidetta, ja sitten Kittayn (2019) hoivaettisiin ohjeistuksiin, jotka määrittelevät tukea tarvitsevan ja tukea tarjoavan ihmisen välistä ihmissuhdetta.

Haluan muodostaa sellaisen käsityksen näyttelijän proteesiruumista, jossa näyttelijän ruumis on aina riippuvainen kanssänäyttelijöistään sekä lukuisista muista inhimillisistä sekä ei-inhimillisistä tahoista riippumatta siitä onko hänen ruumiinsa kykenevän näyttelijän ruumiin ihanteen mukainen vai ei. Samalla tarkentuu se maailmanjärjestys, jota proteesiruumis ehdottaa. Se perustuu Kittayn (emt., 143–150) näkemykselle, jossa riippuvuus toisista ihmisistä ei ole merkki heikkoudesta tai tavasta olla vähemmän ihminen. Riippuvuus koskettaa kaikkia ihmisiä ja joitakin enemmän kuin toisia. Ruumiin kykenevyyden ja ei-kykenevyyden, ei-kehitysvammaisuuden ja kehitysvammaisuuden, ei siis tarvitsekaan olla kaukana toistaan, vaan ne voivat muistuttaa meitä ”pyrkimyksestä härnäävään samankaltaisuuteen”, kuten Margrit Shildrick (2009, 91) kirjoittaa kuvatessaan vammaisuuden ja ei-vammaisuuden suhdetta. Riippuvuus toisesta ihmisestä ei Kittayn mukaan tarkoita vain omista oikeuksista luopumista, kuten se yleisesti tulkitaan. Riippuvuus toisesta voisi olla tasa-arvoista alustaa tuottava tekijä, joka koskettaa meitä kaikkia aina ja elämän erivaiheissa tai tilanteissa eri tavoin.

3.1 Näkymätön proteesi

Proteesien ymmärretään olevan sellaisia apuvälineitä, jotka korvaavat jotakin ruumiin tai toimintakyvyn puutetta ja joilla edistetään yksilön mahdollisuutta toimia mahdollisimman itsenäisesti osana yhteiskuntaa (Salminen 2010; Käll, Mitchell ja Skiveren 2021). Proteesien voidaan nähdä täydentävän yksilön puutteita kohti ”alkuperäistä ja luonnollista kokonaisuutta” (Käll, Mitchell ja Skiveren 2021, 5). Proteesin käsite kietoutuu näin perinteiseen lääketieteelliseen käsitykseen vammaisuudesta. David T. Mitchell and Sharon L. Snyder (2003) esittävät proteesin ensisijaisesti ableistisen maailmanjärjestyksen mukaisena *normalisoivana* esineenä tai laitteena:

”To prostheticize, in this sense, is to institute a notion of the body within a regime of tolerable deviance. If disability falls too far from an acceptable norm, a prosthetic intervention seeks to accomplish an erasure of difference all together; yet, failing that, as is always the case with prosthesis, the minimal goal is to return one to an acceptable degree of difference.” (Mitchell ja Snyder 2003, 6–7.)²⁰

Proteesit voidaan siis nähdä ableistisen kuvaston mukaisesti liikkeenä vammaisuudesta ei-vammaisuuteen, lähemmäksi kykenevää ruumiista (Käll, Mitchell, ja Skiveren 2021, 5).

Silloin kun proteesin käyttö perustuu tarpeelle täydentää puutetta ja muistuttaa mahdollisimman paljon kykenevää, ei-puutteellista ruumista, odotetaan proteesilta myös huomaamattomuutta ja näkymättömyyttä. Proteesien (ja muiden apuvälineiden) käyttöä voi rajoittaa käyttäjän pelko vammaiseksi leimaantumisesta, mistä syystä huomaamattomuus on yksi tärkeitä ominaisuuksia proteesia valmistaessa (Salminen 2010). Erityisesti ruumiinosia korvaavat proteesit, kuten käsiproteesit, pyritään valmistamaan niin, ettei proteesi kiinnittäisi arjessa toisten ihmisten huomiota. Yhteiskuntamme pidellessä kiinni kykenevän ihmisen ihanteesta on varsin ymmärrettävää, että proteesien toivotaan olevan arkikäytössä mahdollisimman huomaamattomia. Kuten luvussa 2 kävi hyvin ilmi, yhteiskunnassamme vammaiseksi ihmiseksi identifioutuminen tai vammaiseksi ihmiseksi leimaautuminen voi aiheuttaa yksilön elämän

²⁰ Suomennos: ”Proteesiksi tekeminen (suomentajan huomio: tai protetisoiminen) on tässä mielessä sitä, että huomiot ruumiista tuodaan siedettävän poikkeaman alueelle. Jos henkilön vamma on liian kaukana hyväksyttävästä normista, proteesin kaltaisella (suomentajan huomio: tai proteettisella) interventiolla pyritään poistamaan ero normiin; kuitenkin, jos se ei onnistu, kuten aina proteesien kohdalla tapahtuu, vähimmäinen tavoite on saada ero normiin riittävän hyväksyttävälle tasolle.” (Mitchell ja Snyder 2003, 6–7, suom. R. Papunen.)

useisiin osa-alueisiin monia haastavia tai ei-toivottuja muutoksia. Näistä negatiivisimpia ovat yksilön kannalta torjuvat tai kielteiset asenteet, joita proteesin huomaamattomaksi tekemisellä voi pyrkiä väistämään.²¹

Toimintakyvyn palauttamiseen tähtäävien pyrkimysten sijaan proteesien voidaan myös nähdä kehittävän toimintakykyä ”luonnollisen” tason ylitse (Käll, Mitchell, ja Skiveren 2021, 5). Esimerkiksi kilpaurheilun kontekstissa urheilijan on voitu nähdä saavan epäreilua etua jalkaproteesin käytöstä. Tällaisten ”superkykenevien” ruumiiden on koettu antavan kilpailijalle sellaisia ei-inhimillisiä etuuksia, jotka sekoittavat kilpailun periaatteita. (emt., 6.) Tällaisissa tapauksissa proteesit ovat usein yksilöllisesti suunniteltuja muotoilun helmiä, joihin on sijoitettu merkittävä määrä rahaa (emt.). Proteesit voivat siis myös nostaa esiin tietoa kantajansa varallisuudesta tai statuksesta yhteiskunnassa. Tällöin proteeseja ei pyritä piilottamaan vaan yksilöllisesti suunnitellut huippusuorituksiin johtavat teknologiset tuotteet saavat olla (tai urheilun kontekstissa niiden mahdollisesti jopa pitää olla) esillä. Samanaikaisesti kyseenalaistuu myös vammaisuuden (*dis-able*) käsite, kun puutteelliseksi ymmärretyn ruumiin ja proteesin hybridi tuottaa ei-kykenevyyden sijaan superkykenevyyttä (*super-ability*) (emt.).

Kriittisen vammaistutkimuksen näkökulmasta katsottuna proteesit (kuten vammaisuuskin) voivat kuitenkin kyseenalaistaa modernin ihmiskäsityksen, hämärtää ruumiin rajoja ja kyseenalaistaa sen integriteetin (Shildrick 2013, 270, viitattu Käll, Mitchell, ja Skiveren 2021, 5). Ne voivat tuoda esiin ruumiin relationaalisuuden ja riippuvuuden toisista ruumiista, teknologiasta tai eläimistä, mikä kriittisen vammaistutkimuksen näkökulmassa kuuluu olennaisesti ihmisenä olemiseen (Shildrick 2013, 271; Käll, Mitchell ja Skiveren 2021, 6). Proteesit voidaan nähdä olennaisena osana ihmisenä olemista ja sille välttämätöntä verkostoitumista muihin inhimillisiin ja ei-inhimillisiin olentoihin. Donna Harawayn (1991) kyborgiajattelua seuraten proteesien voidaan nähdä laajimmillaan koskevan jokaista ihmistä. Olemme kytkeytyneitä laitteisiin ja verkostoihin, jotka määrittävät meitä vähintään yhtä paljon kuin me määritämme niitä.

²¹ Olen itse käyttänyt ikävuodet 12–16 ortoosia, skolioosin etenemistä estävää keskivartalon ympärille kiinnitettävää muovista korsettia. Korsettia suositeltiin käytettäväksi 23 tuntia vuorokaudessa, mistä tunnollisesti pidin kiinni neljän vuoden ajan. Vaikka en kokenut korsetinkäyttöä häpeälliseksi tai vaivannuttavaksi (toisin kuin muutama tapaamani ikäiseni korsetinkäyttäjä on kokenut) ja kerroin kouluokalleni korsetista avoimesti, olin hyvin kiitollinen korsetin valmistajien pyrkimyksistä tehdä korsetista mahdollisimman huomaamaton.

On kuitenkin muistettava, että tällaisessa proteesin universaalissa käsityksessä huomiotta jää proteeseja käyttävien ihmisten kokemukset niiden käytöstä (Sobchack 2004, 164–165; Ott 2002, 8). Arkipäiväinen proteesin käyttö muistuttaa proteesin materiaalisuudesta ja kyseenalaistaa sen metaforiset ja abstraktit käyttötarkoitukset (Sobchack 2004, 164–65). Proteesitutkija Katherine Ottin (2002, 10) mukaan proteesi nähdään vain harvoin esitettävän tai tarkasteltavan materiaalisena proteesina itsenään (vrt. esimerkiksi Haraway), mutta proteesin materiaalisuuden ja sen käytön kokemuksen valottaminen voi Ottin mukaan auttaa tarkastelemaan ruumiin rajoja ja rajoittuneisuutta sekä autenttisuutta ja toimijuutta uudessa valossa. Ott huomauttaa, että huomioimalla proteesin käyttöön liittyvän värikkään historian, proteeseihin liittyvä tutkimus voisi saada käsityksen huomattavasti kompleksisemmasta tutkimusalasta.

Tarpeet proteesien näkymättömyydelle ja toisaalta näkyvyydelle tuntuvat olevan ristiriidassa keskenään. Proteesin näkymättömyyden periaatteet ovat minulle selkeät ja mielestäni ne perustuvat inhimillisiin tarpeisiin saada olla osa enemmistöä ja yksilönä riittävän näkymättömissä. Liityn tutkimuksessani kriittisen vammaistutkimuksen jatkumoihin, mikä ohjaa minut kuitenkin suhtautumaan tähän kriittisesti ja huolestumaan siitä, minkälaista maailmankuvaa proteesien piilottaminen ja mahdollisimman huomaamattomaksi tekeminen rakentaa. Näen, että se voi vahvistaa ableistista maailmankuvaa, jossa niin materiaalisen kuin inhimillisen tuen vastaanottaminen on osoitus puutteesta ja heikkoudesta. Proteesin tarjoaman tuen ollessa mahdollisimman näkymätöntä on siis mahdollista synnyttää illuusio täysin toimintakykyisestä, näkymätöntä proteesia käyttävästä yksilöstä. Toisaalta silloin, kun kilpaurheilijan maksimaalisen suorituskyvyn ylittävät, huipputeknologiaa edustavat jalkaproteesit asetetaan näkyville, näyttäytyvät ne fetissinkaltaisina ihailun kohteina (Sobchack 2004, 222). Vaikka proteesi ja sen tarjoama tuki on tässä näkyvää, ei se tuo esiin ihmisen riippuvuutta tuen elementeistä, vaan sen sijaan rakentuu käsitys superihmisestä, joka voi ylittää ihmisruumiin kyvyt ja yhdistää itseensä koneen kestävyuden ja eläimen nopeuden (emt.).

Näyttelijäntaiteessa kyborgiajattelu on niin ikään saanut jalansijaa ja erityisesti elokuvien kontekstissa näyttelijöiden ruumiin kykenevyyttä on manipuloitu teknologian avulla. Näyttelijöiden apuna toimivien tukielementtien (esim. käsikirjoitus, työajan ulkopuolella tehty fyysisten kykyjen ja taitojen harjoittaminen) peittäminen ja näkymättömäksi tekeminen on kuitenkin hyvin yleistä ellei jopa edellytys näyttelemiselle, kuten edellisessä luvussa toin esille. Näitä näkymättömiä tai näkymättömäksi tehtyjä

tukielementtejä voi mielestäni niin ikään kutsua proteeseiksi, apuvälineiksi. Koen yhtä lailla huolta siitä, että proteesien näkymättömyys näyttelijäntaiteessa korostaa illuusiota näyttelijän itsenäisyydestä ja itseriittoisuudesta ja ylläpitää samalla osaltaan ableistista maailmanjärjestystä. Proteesit ja tuen ja avun antamisen ja vastaanottamisen eleet voisivat kuitenkin myös olla näkyvä osa taidetta. Edellisessä luvussa esittelimäni kehitysvammaisuuden teatteri luo omaa poetiikkaansa, johon olennaisena osana kuuluu erilaiset tuen elementit. Uskon, että kehitysvammaisuuden teatteri kehittyi suuntaan, jossa nämä tuen elementit saavat olla näkyviä ja ne tulevat määrittämään kehitysvammaisuuden teatteria tulevaisuudessa entistä voimakkaammin.

Tunnistan lisäksi, että myös muilla taiteiden aloilla proteesit ovat saaneet tilaa näkyvinä, itsenäisinä komponentteinaan, eikä tarve piilottaa proteeseja liity taiteisiin itseltään selvästi tai ehdottomasti. Seuraavaksi esittelen sellaisia esimerkkejä, joissa olen tulkinnut proteesien olevan tarkoituksellisen näkyviä ja ableistista maailmankuvaa hännäviä esityksen komponentteja. Esittelen myös proteesien ja taiteiden yhtymäkohtia käsittelevää tutkimusta ja pyrin käsittämään millä tavoin proteesien näkyväksi tekeminen taiteissa voi rikastaa käsitystämme ihmisenä olemiseen liittyvästä tuen tarpeellisuudesta.

3.2 Näkyvän proteesin sovelluksia taiteessa

Proteeseja ja erilaisia apuvälineitä käytetään taiteiden kontekstissa monin tavoin. Mieleeni ovat jääneet etenkin tanssiteatterin ja sirkuksen erilaiset keinot hyödyntää apuvälineitä kuten esimerkiksi pyörätuoleja, kainalosauvoja sekä kyynärnojia (kts. esim. *Kinetic Light* ensemble 2023). Tässä alaluvussa esittelen joitain esityksiä tai kirjallisia reflektioita sellaisista esityksistä, joissa olen tulkinnut proteesien olleen näkyvä osa esityksiä ja joissa proteeseilla on ollut oma erityinen taiteellinen funktionsa. Tarkoituksena on yksinkertaisesti hahmottaa, minkälainen (näkyvä) asema proteeseilla taiteissa voi olla.

Erityisen vaikutuksen minuun on tehnyt näyttelijä Mat Fraserin (2012) burleskinumero, jossa hänen tapansa käyttää käsi-proteeseja osana intohimoista riisumisaktia laajensi omaa käsitystäni niin burleskista kuin proteeseista. Fraserin burleskinumeron taltioinnissa Fraserin kiusoitteleva ja eroottinen numero keskittyy käsi-proteesin varsin sensuelliin riisuntaan. Fraserin tullessa näyttämölle hänellä on päällään puvuntakki, housut, kengät ja aluspaita. Hänen kätensä ovat vartalon edessä, hieman

epätavallisen näköisesti yhteen tuotuna. Hän kävelee näyttämöllä ja potkaisee kengät jalastaan ja pian tipauttaa myös housunsa nilkkoihin käsiään käyttämättä. Myös pu-vuntakki liukuu Fraserin päältä vartaloa ravistaen, niin ikään käsiä käyttämättä. Pu-vuntakin pudotessa paljastuu, että Fraserin molemmat kädet ovat kyynärinjasta alas-päin käsiproteesit. Fraser esittelee proteesejaan heilauttamalla ne niskan taakse, jol-loin selviää, että proteesit ovat kovat, joustamattomat ja taipumattomat. Tämän jäl-keen Fraser irrottaa proteesit yksitellen. Hän asettaa ensin toisen proteeseista rei-siensä väliin ja nyttyttäen sekä lopulta riuhtaisten hän antaa proteesin irrota. Protee-sin ja kätensä ihon välissä olevan sukan hän irrottaa hampaillaan riuhtaisten, minkä jälkeen hän haistelee sukkaa intohimoisesti. Hän irrottaa myös toisen proteesin ja sukan, ja riisuu aluspaitansa, minkä jälkeen esityksen loppuajan hän hyväilee käsiään ja vartaloaan huulillaan, kielellään ja hampaillaan.

Fraserin esitys on yksi esimerkki siitä, minkälainen osa proteeseilla voi taiteissa olla. Hänen esityksensä myötä käsiproteesit sekä hänen lyhyet kätensä näyttäytyvät himon kohteina. Tämä on päinvastaista edellä esittelemälleni yleiselle käsitykselle pro-teeseista, jonka mukaan proteesien tulisi olla mahdollisimman huomaamattomia ja niiden käyttö voi aiheuttaa kielteisiä kokemuksia vammaiseksi ihmiseksi leimaantu-misesta. Myös taiteilija Jenni-Juulia Wallinheimo-Heimosen taiteessa proteeseilla on aivan erityinen osansa. Esseessään *Your feet are not your feet* (2021, 68) Wallinheimo-Heimonen kirjoittaa Bosnia-Hertsegovinassa pitämästään proteesi-työpajasta maa-miunoista selvinneille pääasiassa entisille sotilaille. *Unelmiesi apuvälineet* nimisessä työ-pajassa osallistujat olivat leikitelleet ja unelmoineet yhdessä Wallinheimo-Heimosen kanssa apuvälineiden sellaisilla ominaisuuksilla, joista ei ole hyötyä. He kehittivät aja-tuksen tuijotuksen kohteena oleviin proteeseihin liitetystä näytöistä, joihin voisi myydä mainoksia, liittää ohikulkeville kauniille naisille tarkoitettuja näytöllä vilkkuvia sydämiä tai kampanjoida sotaa vastaan. Toisessa työpajassa oli kehittynyt ajatus käsi-proteesista, joka olisi pehmeä ja houkuttelisi ihmisiä koskettamaan sitä.

Wallinheimo-Heimonen (2021, 69) peräänkuuluttaa sellaista proteesien ja apuvälinei-den suunnittelua, joka ei perustu vain helppokäyttöisyyteen tai itsenäisyyden vaalimi-seen. Tärkeämpää olisi, että myös proteesit ja apuvälineet olisivat väyliä identiteetin luomiseksi ja ne voisivat olla mahdollistamassa erilaisia ihmisenä olemisen tapoja. Vaikka uudet innovaatiot eivät poista vammaisiin ihmisiin liittyvää syrjintää, on ”[V]oimaannuttavien, tyylikkaiden ja älykkäiden proteesien ja apuvälineiden tekemi-nen ihmisoikeustyötä” (emt., 72). Wallinheimo-Heimosen näkemyksellinen käsitys proteeseista lävistää taiteen ja arjen maailmat ja auttaa ymmärtämään, kuinka suuri

merkitys proteesien näkyvyydellä voi yksilölle ja yhteiskunnalle olla. Myös Wallinheimo-Heimosen lukuisat muut taideteokset käyttävät proteeseja materiaalina moninaisen ihmiskuvan tutkimiseksi (kts. esim. *There were more prosthesis on the streets than legs*, 2021; *Flying walker*, 2018; *Chair woman*, 2017).

Nukketeatterissa puolestaan nukan voi nähdä toimivan nukkea animoivan henkilön sekä fyysisenä että emotionaalisenä jatkeena eli emotionaalisenä proteesina (Fisher 2018, 94). Taiteilija-tutkija Emma Fisherin mukaan siinä missä nukke tarvitsee nukketaitelijaa ruumiikseen, nukke voi auttaa tätä animoivaa henkilöä esimerkiksi käsittelemään tunteitaan tai identiteettiään. Fisherin mukaan nukke ja nukkea animoiva henkilö voivat muodostaa yhdessä symbioosin, joka uusmaterialististen käsitysten mukaisesti voi purkaa esineen ja ihmisen välistä dikotomiaa. Hän uskoo, että ei-inhimilliseen sitoutumalla on mahdollista löytää uusia ihmisenä olemisen muotoja ja viittaa etenkin Teemu Paavolaisen (2012) tutkimukseen, jonka mukaan nukketeatteri hämärtää objektin ja subjektin välisiä rajoja. (Fisher 2018, 94–96, 212–219.)

Fisher (2018, 15) on tutkinut nukketeatteriesityksessä *Pupa* nukan avulla hänen kompleksista suhdettaan nuorena auto-onnettomuudessa vammautuneeseen käteensä ja identiteettiinsä vammaisena ihmisenä. Fisher rakensi esitystä varten nukan, joka kuvasi häntä onnettomuuden jälkeen, irrallisen käden, joka kuvasi hänen menettämänsä kättä sekä hänen itsensä ympärille asetettavan eksoskeletonin, jonka avulla hän pystyi operoimaan vammautunutta kättään, joka puolestaan operoi häntä esittävää nukkea. Eksoskeletonin, käsi-nukan ja nukke-Emman animoiminen auttoi Fisheriä käsittelemään tutkimuskysymyksensä kokemuksellista ja emotionaalista puolta. (emt., 1, 15, 84, 107–113.) Toisaalla Fisher kirjoittaa yhdessä tutkija-kollegansa Laura Purcell-Gatesin (2017) kanssa työpajoista, joissa vammaisen ihmisen identiteettiä ja erilaisia tapoja luoda suhdetta yhteiskuntaan ja maailmaan tutkittiin niin ikään nukkejen avulla. Työpajassa lääketieteellisesti määritettyä ihmisen ihanneruumista kyseenalaistettiin rakentamalla nukkeja, joiden ei tarvitse representoida täydellistä, ehjää ja kykenevää ruumista.²² Kyseisessä työpajassa osallistujat saivat rakentaa nukket kykenevyyksiltään monenlaisiksi ja esimerkiksi omaa (vammaista) ruumista vastaaviksi. Tuloksena syntyi nukkeja, joissa jokaisessa oli joitakin ei-normatiivisia piirteitä, jotka olivat tarkoituksenmukaisesti suunniteltu osaksi nukkea, tai jotka syntyivät

²² Purcell-Gates on ollut järjestämässä useita vastaavia työpajoja, joihin ovat osallistunut niin opettajia, hoitohenkilökuntaa kuin ihmisiä, joilla on fyysisiä vammoja tai kehitysvamma, sekä taiteilijoita. Artikkelissa hän tarkastelee yhtä vuonna 2014 Bristolissa järjestettyä työpajaa. (Purcell-Gates ja Fisher 2017.)

nukenrakentamisen prosessiin kuuluvasta ennalta-arvaamattomuudesta²³. Kun nuket olivat valmiita, ne laitettiin liikkeelle tilaan kysyen: ”Millaista tilaa tämä ruumis luo? Minkälaisessa maailmassa tämän nuken ruumis elää?” (emt., 369).

Proteesit taiteessa voivat olla myös metaforisia ja käyttötavoiltaan edellisiä esimerkkejä suppeampia. Mitchell ja Snyder (2003) nimittävät vammaisuutta kirjallisuuden *narratiivisena proteesina*. Heidän mukaansa kirjallisuus on kehittänyt vammaisuudesta kekseliään proteesiin, kainalosauvan nojattavaksi, kuvaamaan tarinan metaforisia merkityksiä (emt., 49 ja 51). Vammaisuus on sekä yksi mahdollisuus kuvata tarinan hahmojen karaktääriä että käyttää sitä metaforisena välineenä niin hahmoille kuin koko tarinalle (emt., 47). He (emt., 10; 54–57) käyttävät esimerkkinä H.C. Andersenin satua *Vakaa tinasotamies*, jossa tarina käynnistyy uudet tinasotilaat saaneen pojan huomattessa, että 24 sotilaasta yksi on toisista poikkeava: tältä tinasotilaalta puuttuu jalka. Poikkeavuus toimii tarinassa proteesina tarinan tapahtumiseksi, sen olemassa-oloksi. Sofokleen *Kuningas Oidipuksen* tarinassa taas Oidipuksen sokeus ja ontuminen merkitsevät hahmon henkilökohtaista sekä sosiaalista turmiota.

Artikkelissaan *(Narrative) prosthesis re-fitted – finding new support for embodied and imagined differences in contemporary art* Amanda Cachia (2015) esittelee ehdotuksensa proteesin ”uudelleensovittamiseksi” taiteiden kontekstissa. Mitchellin ja Snyderin (2003) teoretisointiin viitaten Cachia ehdottaa, että proteesin käsitettä tai materiaalista proteesia itsessään tulisi käyttää taiteissa monipuolisemmin ja vertauskuvauksellista käyttöä vartioiden. Cachian mukaan proteesi voisi parhaimmillaan näyttäytyä taiteissa omana taiteellisena elementtinään. Tällöin proteesi ei olisi vain tuki tai korvike eikä se automaattisesti toimisi vertauskuvana. Sen sijaan tällainen proteesin käsitteen ”uudelleensovittaminen” (*refitting*) – uudelleen tulkinta – voisi kutsua käsittämään proteesin tarjoaman tuen, avun ja hoivan näkyvänä ja hyväksyttynä, ihmiseen vahvasti liitoksissa olevana ilmiönä. (Cachia 2015; kts. myös Papunen 2021a.) Cachia korostaa Otia mukailleen, että ”proteesin uudelleen sovittaminen taiteisiin niin, että se tuottaa uudenlaisia kuviteltuja ja materiaalisia subjekteja, voi mahdollistaa uusia käsityksiä siitä, kuinka olla maailmassa” (Cachia 2015, 249).

²³ Eräs nukke oli esimerkiksi rakentunut mittasuhteiltaan sellaiseksi, että nuken suuri pää ja ohuet pitkät jalat tekivät nuken kävelemisen hyvin vaikeaksi. Kävelemiselle löytyi kuitenkin vaihtoehto, kun nukkea yhteistyössä animoineet henkilöt eivät enää välittäneet painovoiman vaikutuksesta nuken ruumiiseen, vaan löysivät nukesta ominaisuuden liikuttaa raajoja hitaasti ja uintiliikkeitä vastaavasti. (Purcell-Gates ja Fisher 2017.)

Esimerkkeinä taiteesta, jossa proteesia on käytetty konventionaalisista merkityksistä vapaammin ja arkipäiväiseen käyttöön perustuen Cachia esittelee kaksi taiteilija Carmen Papalian teosta. Teoksessa nimeltä *Long Cane* Papalia rakentaa Cachian mukaan esityksen näkövammaisten ihmisten liikkumisen apuvälineeksi tarkoitetun valkoisen kepin ympärille.²⁴ Keppi on esityksessä noin kaksi metriä pitkä ja hän käyttää keppiä kuten normaalimittaista valkoista keppiä käytettäisiin. Performanssi kepin kanssa tapahtuu julkisen liikenteen seassa ja Papalian tarkoitus on kiinnittää komediallisin keinoin kanssaliikkujien huomio niihin tunteisiin, joita valkoisen kepin käyttäminen kävelemisen apuvälineenä heissä aiheuttaa. Cachian (2015, 258–60) mukaan esityksessä proteesiksi tulkittu valkoinen keppi ei toimi edustaakseen käyttäjänsä liitettävää tragediaa tai normalisoidakseen käyttäjänsä. Tarkoitus on kääntää huomio proteesin käytön liioittelulla katsojan omiin tuntemuksiin sekä mahdollisiin ennakkoluuloihin tai pinttyneisiin käsityksiin.

Toinen Cachian esittelemä teos *Blind Field Shuttle* on performanssi, jossa Papalia vie esityksen yleisön mukanaan kävelyllä. Taiteilija itse kulkee edellä ja yleisö liittyy hänen peräänsä jonoon käsi ojennettuna aina edellä olevan yleisön jäsenen hartialle. Aivan ensimmäiseksi asettuu kuitenkin taiteilijan valkoinen keppi. Taiteilijan ja yleisön muodostama jono sulkee silmänsä ja letka lähtee liikkeelle tunnustellen yhdessä kepin heille välittämää tietoa edessä olevasta maastosta. Cachia analysoi kepin toimivan esityksessä proteesina, jonka arkipäiväinen ja sinällään vertaiskuvaton käyttö muodostuu omaksi taiteelliseksi komponenttikseen. Se toimii koko esitykseen osallistuneen yhteisön ruumiin jatkeena ja yhdistää esitykseen osallistuneita tuottaen heille ainutlaatuista tietoa ympäristöstä ja toisistaan sekä valkoisen kepin käytön kokemuksesta näkövammaisen ihmisen elämässä. (emt.)

Kun taiteilija ymmärtää ruumiin, vammaisuuden sekä proteesin käytön kompleksisuuden on mahdollista luoda uutta ja kriittistä tapaa suhtautua yhteiskunnan rakennelmiin ja yhteiskunnan ja yksilön väliseen suhteeseen (Cachia 2015, 263). Papalian silmät suljettuina etenevä ihmisketju on hyvä esimerkki siitä, kuinka proteesi voi toimia taiteessa omana komponenttinaan ja esimerkiksi tuottaa ja jakaa tietoa Papalian kokemuksesta maailmassa olemisesta ja liikkumisesta, kuten esimerkissä ymmärrän tapahtuneen. Se on myös kaunis kuvaus siitä, miten ihmiset voivat toimia proteeseina toisilleen ja olla kiinni toisissaan. Se antaa kokemuksen toisen ihmisen tuen varassa

²⁴ Cachian teksti ei anna tietoa siitä, onko Papalia itse näkövammaisen. Papaliasta kertovassa uutisessa hänet kuitenkin mainitaan sokeana ja näkövammaisena taiteilijana (CBC News 2016).

olemisesta, mikä voi olla kokijalle kokonaan uudenvuodenlainen käsitys siitä, miten olla ihmisenä maailmassa.

Edellä esittelemäni perusteella totean, että koska esimerkkejä esineproteesin näkyvillä olosta osana taiteita on olemassa useita, en näe syytä sille, miksi myös proteesina toimiva näyttelijä ei voisi olla näkyvä osa taidetta. Proteesina toimiessaan näyttelijän on kuitenkin otettava huomioon hänen omaa asemaansa, proteesia tarvitsevan henkilön asemaa sekä heidän välistään suhdettaan koskevia eettisiä seikkoja. Perehdyn seuraavaksi Eva Feder Kittayn (2019, 135–183) kahden ihmisen välistä hoivasuhdetta koskeviin eettisiin ohjeisiin, joita sovellan jatkossa kanssanäyttelemiseen ja näyttelijän proteesiruumina toimimiseen.

3.3 Ihminen proteesina

Monet kehitysvammaiset ihmiset tarvitsevat työhön, asumiseen ja vapaa-aikaan avustusta, jota tarjoavat esimerkiksi henkilökohtaiset avustajat, sosiaalialantekijät tai perheet. Vammaisuuden sosiaalisen mallin mukaisesti riippuvuus toisista ihmisistä nähdään sosiaalisesti ja kulttuurisesti rakentuneena ja vammaisen ihmisen itsenäistä elämää rajoittavaksi. Samalla tavoin kuin yhteiskunta tekee ihmisistä vammaisia se voi tehdä heistä myös riippuvaisia. Vammaisia ihmisiä avustavien henkilöiden tulisi mahdollistaa vammaisten ihmisten mahdollisimman itsenäinen elämä, eli mahdollisuudet itsemääräämisoikeuteen, ja avustajien tulisi olla vammaisten ihmisten johtamia. (Kittay 2019, 148.)

Filosofi Eva Feder Kittayn (emt., 149–150) mukaan tällainen ajattelemisen tapa on ongelmallinen. Kittay muistuttaa, että myös käsitys itsenäisyydestä on yhtä lailla sosiaalisesti ja kulttuurisesti rakentunutta kuin riippuvuudenkin nähdään olevan. Itsenäinen, työstä ja rahan ansaitsemisesta vapaa elämä on ollut alkujaan vain eliitille mahdollinen status, kunnes henkilökohtainen taloushallinta on laajentunut jokaista työtä tekevää (miestä) koskevaksi etuudeksi. Sitten hyvinvointivaltioiden kehittymisen myötä taloudellinen vapaus ja sen tuoma käsitys itsenäisyydestä on muodostunut normaaliksi ja riippuvuus toisista ihmisistä on stigmatisoitunut. Kittay (2019, 145) kirjoittaa, kuinka ”riippuvuus tuesta yksilön hyvinvoinnin edellytyksenä tulkitaan osoituksena laiskuudesta tai puutteellisista sisäisistä kulttuurisista arvoista; emotionaalisen riippuvuuden uskotaan osoittavan heikkoutta; kemiallinen riippuvuus taas nähdään todisteena tahdonvoiman puutteesta.” Itsenäisyyttä ihannoivassa

yhteiskunnassa toisista ihmisistä riippuvaiset yksilöt voidaan näin nähdä lapsenkaltaisina, heikkoina tai laiskoina ihmisinä, joilla ei ole kykyä tai riittävästi tahtoa omien asioidensa ajamiseen ja siis itsenäiseen elämään.

Riippuvuus toisista ihmisistä ei kuitenkaan aina ole Kittayn (emt., 145–148) mukaan vain sosiaalisesti ja kulttuurisesti rakennettua. Väajäämätön, biologinen riippuvuus toisesta ihmisestä unohtetaan usein jokaista ihmistä jossain vaiheessa koskettavana elämisen tilana. Ihmisen väajäämätön riippuvuus toisista ihmisistä tunnustetaan ja hyväksytään ihmisen ollessa lapsi. Se on kuitenkin mahdollista kenelle tahansa esimerkiksi sairastumisen tai loukkaantumisen seurauksena. Se voi olla myös ihmisen pysyvä, elämän mittainen tila. Niin pitkään kuin itsenäinen elämä on tavoiteltava, ihmisenä olemisen ihanne, jäävät ne ihmiset, joita väajäämätön riippuvuus toisista ihmisistä koskettaa läpi elämän, yhteiskunnan marginaaliin. Mikäli vamma vaikuttaa yksilön kykyyn määrätä ja olla vastuussa omista päätöksistä, erottaa myös itsemääräämisoikeuden ihanteen tavoittelu nämä yksilöt marginaaliin ja stigmatisoituun asemaan yhteiskunnassa. (emt., 149.)

Tämän tutkimuksen kannalta erityisen merkittäviä ovat Kittayn huomiot avustusta tarjoavan henkilön asemasta osana itsenäisyyttä ihannoivaa yhteiskuntaa: jos vammaisten ihmisten itsenäisyyden illuusiota rakennetaan avustavien henkilöiden, ammattialaisten ja perheen jäsenten varaan, on mahdollista, että avustavien henkilöiden asema on olla mahdollisimman näkymätön (emt., 150). Kittay kirjoittaa, että joidenkin vammaisten ihmisten mukaan kokemus itsenäisyydestä toteutuu parhaiten silloin, kun avustava henkilö on palkattu ammattilainen, jonka tehtävänä on olla avustajanaan mahdollisimman näkymätön (emt., 158). Tämä muistuttaa minua tarpeesta proteesien näkymättömyydelle silloin, kun tavoitteena on rakentaa illuusiota mahdollisimman lähellä normaalin ihannetta olevasta ruumiista. Aivan kuten näkymättömien proteesien voidaan nähdä olevan keino normalisoida vammaista ruumista lähemmäs normaalin, kykenevän ruumiin ihannetta, voi siis myös näkymätön, proteesina toimiva avustava ihminen olla keino normalisoida apua tarvitseva henkilö lähemmäs itsenäisen ihmisen ihannetta. Vaade näkymättömyydelle voi kuitenkin Kittayn mukaan kyseenalaistaa avustavan, proteesina toimivan henkilön arvon ihmisenä sekä heikentää proteesina toimivan henkilön ja tukea tarvitsevan henkilön välistä ihmishuuhdetta. Tällainen heikko (*thin*) ihmishuuhde voi taas tehdä suhteesta proteesina toimivalle henkilölle merkityksettömän, mikä tekee suhteesta epäsymmetrisen – tukea ja apua tarvitseva henkilö on aina riippuvaisempi apua antavasta henkilöstä. Mikäli heidän välisensä suhde on myös proteesina toimivalle henkilölle merkityksellinen,

muuttuu suhde tiheämmäksi (*thick*) ja symmetrisemmäksi. Jotta suhde voisi tihetä, tarvitsee siihen lisätä toisesta välittämistä (*care*). (emt., 156–162.)

3.3.1 Välittäminen

Kittayn (2019, 139) hoivaetiikka määrittyy seuraavasti: ” 1. Hoivaavien toimien keskiössä (*telos*) on niiden ihmisten kukoistaminen, jotka ovat hoivan tarpeessa. 2. He, jotka ovat hoivan tarpeessa vahingoittuvat, jos hoivaa ei tarjota”. Kittay käyttää englanninkielisessä tutkimuksessaan hoivasta sanaa *care*, jonka lukuisista merkityksistä tärkeimmäksi tässä tutkimuksessa nousee *välittäminen*. Kittayn (emt., 151–155) mukaan eettisesti kestävässä hoivassa keskeistä on välittämisen päämäärät. Hoivaa tarjoavan proteesina toimivan henkilön on välitettävä hoivaa tarvitsevan välittämistä asioista, eli niistä asioista, jotka ovat hoivaa tarvitsevalle tärkeitä tarpeita, toiveita ja haluja. Ne asiat, joista välitämme tekevät elämästämme elämisen arvoisen. Ilman niitä ”emme voi selviytyä tai kukoistaa” (emt.). Jos hoivaaja välittää hoivattavansa välittämistä asioista, ihmisistä ja ilmiöistä ja antaa hoivan kohdistua siihen, että hoivattava saa kokea hänelle tärkeiden asioiden olevan osa hänen elämäänsä tai toteutuvan hänen elämässään, on hoiva eettisesti kestävä.

Hoivaajan ja hoivattavan suhde on vain harvoin kahdenvälinen eikä juuri koskaan symmetrinen. Hoivattava on vääjäämättömän riippuvainen hoivaajasta, mutta ei toisinpäin. Hoivaaja on kylläkin puolestaan riippuvainen hoivaa tarjoavista tahoista, kuten työnantajasta, joka tarjoaa hoivan toteuttamiseen tarvittavat resurssit tai rahoituksen. Näin on kuitenkin myös hoivattava, jolle hoivaa tarjoava taho ja hoivaan tarjotut resurssit ovat välttämättömiä. Hoivaa välttämättä ja vääjäämättä tarvitseva hoivattava on haavoittuvaisemmassa asemassa kuin hoivan tarjoaja, mikä tekee heidän suhteensa epäsymmetriseksi. Hoivattava saa hoivaa vain jos hoivaaja valitsee sitä antaa. (emt., 152–155.)

Epäsymmetriaa hoivaajan ja hoivattavan välillä lisää käsitys hoivaajasta esineproteesin kaltaisena näkymättömänä proteesina. Proteesina toimivan hoivaajan ja hoivattavan välille rakentuu väistämättä ihmissuhde, joka Kittayn (emt., 156–157) mukaan voi olla joko tiheä (*thick*) tai heikko (*thin*). Suhde määrittyy sen mukaan kuinka paljon arvoa siihen kuuluvat yksilöt suhteelle antavat. Silloin kun tavoitteena on, että tarjottava hoiva on mahdollisimman huomaamatonta ja hoivaaja hoitaa tehtävänsä esineproteesin kaltaisesti, omat tarpeensa ja ihmisyytensä tilanteesta häivyttäen, muodostuu suhteesta heikko. Tällainen suhde rakentuu usein esimerkiksi

ammattimaisissa hoivasuhteissa, joissa henkilökohtaisen avustajan ensisijainen tehtävä on tehdä annettavasta hoivasta ja hänen siihen liittyvistä omista tunteistaan mahdollisimman näkymätöntä.

Pahimmillaan tällainen avustamisen muoto jättää huomiotta avustajan ihmisarvon. Nämä näkymättömät työntekijät kuuluvat myös usein ihmisryhmiin, jotka muutoinkin häilyvät yhteiskunnassa näkymättömyyden rajalla. Suurin osa Kittayn (emt., 159) mukaan heistä on naisia, matalasti koulutettuja ja ulkomailla syntyneitä. Minulla ei ole mitään syytä epäillä, etteikö näin olisi myös Suomessa.²⁵ Tämänkaltaisessa heikommassa proteesisuhteessa avustajan ja avustettavan ihmisen ihmissuhde voi myös perustua päinvastaiselle hyväksikäytölle. Erityisesti vaikeasti vammaisten ihmisten kohdalla mahdollisuudet lähtökohtaisesti heikomman avustettavan henkilön laiminlyönnille tai häneen kohdistuvalle väkivallalle ovat valitettavan todellisia. Kittay (emt., 156–162) uskoo, että luomalla tiheämpiä hoivasuhteita, tekemällä hoivatyöstä arvostettavampaa ja kunnioittamalla myös henkilökohtaisia avustajia, ihmisproteeseja, väärinkäytön mahdollisuudet pienenevät.

Tiheämmät hoivasuhteet ovat itsessään sekä hoivaajalle että hoivattavalle merkityksellisiä ja palkitsevia. Jotta tiheämmät hoivasuhteet voisivat toteutua, tarvitaan emotionaalista sitoutumista ja avoimuutta, tietynlaista hoiva-asennetta. (Kittay 2019, 155; 2001, 560.) Kittayn mukaan ilman hoivaavaa asennetta hoivatyö ei voi koskaan olla hyvää hoivaa. Asenteen on oltava sellainen, että hoivaa voi tarjota niin vieraille kuin tutullekin hoivaa tarvitsevalle henkilölle. (Kittay 2001, 560.) Hoivattavan ja hoivaajan suhteet eivät ole koskaan kokonaan symmetriset, mutta mitä enemmän luottamusta ja emotionaalista kiintymystä suhteissa on, sitä symmetrisempiä suhteet voivat olla (Kittay 2019, 155).

Henkilökohtaista avustamista koskevassa tutkimuksessa onkin todettu avustajien motiivina hoivaan olevan ensisijaisesti välittäminen ja rakkaus ihmisiä kohtaan (emt., 160). Tiheässä suhteessa hoiva-asenne rakentuu Kittayn (emt., 156–162) hoivaetiikan varaan, jossa hoivattavalle tärkeät asiat ovat ensisijaisia ja joista myös hoivaajan tulee välittää. Jos suhde tuhoutuisi, menettäisivät molemmat osapuolet muutakin kuin hoivan, he menettäisivät merkittävän ihmissuhteen. Tiheämmät hoivasuhteet ovatkin usein liitoksissa esimerkiksi hoivattavan ja hoivaajan sukulaisuussuhteeseen, jolloin hoivaajana toimii hoivattavan omainen. Hoiva sekoittuu tällöin hoivaajan ja

²⁵ Kittayn varhaisempi teos *Love's Labour* (2013) käsittelee hoivaa naisvaltaisena työalana.

hoivattavan välisen ihmissuhteen muihin tasoihin sekä arjen toimintoihin, jolloin suhde on lähtökohtaisesti tiheämpi. Tällöin hoiva voi myös olla vaikeammin tunnistettavissa ja mitoitettavissa hoivaajan käytössä oleviin resursseihin.

Tiheässä hoivasuhteessa on tärkeää, että sekä hoivaaja että hoivattava tunnistavat ne asiat, jotka hoivattavalle ovat tärkeitä — ne asiat, joista hän välittää. Tämä voi tarkoittaa omien arvojen uudelleen arviointia, jotta toiselle tärkeiden asioiden tunnistaminen on mahdollista. Hyvän esimerkin tästä antaa Liina Soinnun (2016) väitöstutkimus, jossa hän muun muassa tutkii puolisoitten välistä hoivaa ja hoivaan liittyviä näkymättömiä toimintoja²⁶²⁷. Soinnun tutkimus on selventänyt minulle, kuinka tiheään hoivasuhteeseen sitoutuakseen on molempien osapuolien (tai ainakin hoivaajan) opittava uusia elämisen ja yhdessä olemisen tapoja, kuten itselle sekä toiselle merkittävien asioiden välisen tasapainon tutkimista (emt., 133–171). Käytännössä ymmärän tämän tarkoittavan itselle tärkeiden asioiden uudelleen arvioimista (tämä voi tarkoittaa sekä tärkeiden asioiden aseman vahvistumista että sivuun asettamista) sekä toisen uusiin tarpeisiin ja hänelle tärkeisiin asioihin tutustumista. Puolisot ovat toisen tarpeiden muutoksen myötä saattaneet esimerkiksi opetella asettumaan kodissaan suhteessa toisiinsa niin, että he ovat aina näköetäisyydellä toisistaan tai sietämään erilaisten ruumiin eritteiden tuottamaa uutta hajua kotonaan. Tulkitsen, että hoivan antamista ohjaa tällöin se, että hoivaaja välittää hoivattavalle tärkeistä asioita, kuten vaikkapa halusta asua kotona, ylläpitää parisuhdetta ja tuntee olonsa turvalliseksi. Samalla on kuitenkin tärkeää, että hoivaaja välittää myös omista tarpeistaan ja niistä asioista, jotka tekevät hänen elämästään arvokkaan ja merkityksellisen. Näin myös hänen avustamisensa ja proteesina toimimisensa tulee näkyväksi ja tärkeäksi osaksi hoivasuhdetta, joka puolestaan on ominaisuuksiltaan tiheä ja symmetrisempi suhteessa hoivattavaan puolisoon.

²⁶ Sointu kutsuu tätä ”tuntevaksi toiminnaksi” (2016, esim. 12 ja 133–171).

²⁷ Myös Tuula Mikkola (2009, 18) on tutkimuksessansa keskittynyt keskinäisriippuvuuteen puolisoituvan kontekstissa, lähestyen hoivaa ”ikäntyvien pariskuntien elämäntilanteena, jossa hoivan antamista ja saamista määrittää puolisoitten keskinäinen parisuhde ja yhdessä jaettu arkielämä”. Mikkola suomentaa sanan *care* eri merkitykset ”neljään eri osaan ja ulottuvuuteen: välittämiseen, huolehtimiseen (*care about*), hoivaamiseen ja huolenpidon sekä hoivan tuottamiseen (*care for, take care for*), hoivan antamiseen (*care-giving*) ja hoivan vastaanottamiseen (*care-receiving*) (emt., 21).

3.4 Päätelmät

Inspiroidun ajatuksesta, että näyttelemiseni lähtökohtia voisi ohjata kiinnostus selvittää kanssänäyttelijälleni tärkeitä, hänen näyttelemistään ohjaavia asioita – niitä asioita, joista hän näyttelemisessään välittää – ja sovittaa niitä omaan näyttelemiseeni. Ajatus ei ole itselleni entuudestaan kokonaan vieras. Toimiessani freelancer-näyttelijänä ja vieraillessani erilaisissa teattereissa ja työryhmissä olen usein suhtautunut työskentelyn alkuvaiheisiin eräänlaisena salapoliisityönä: Päämääränäni on ollut selvittää, miten kunkin kanssänäyttelijäni ja toisaalta koko työyhteisön kanssa minun olisi hedelmällisintä näytellä. Olen pohtinut, miten minun kannattaisi sovittaa omaa näyttelemistäni juuri tässä työyhteisössä, jotta esityksestä tulisi mahdollisimman hyvä. Olen ollut esimerkiksi kiinnostunut ymmärtämään, miten itselleni ennestään tuntematon kanssänäyttelijäni lähestyy yhteistä näyttelemistämme ja pyrkinyt soveltamaan omaa näyttelemistäni hänen tapaansa näytellä. Olen siis välittänyt hänen näyttelemisestään ja antanut sen vaikuttaa omaan näyttelemiseeni. Kittayn (2019, 156) termein olen tehnyt näin välisestämme suhteesta itselleni merkityksellisemmän ja tiheämmän. Ajattelen, että myös kanssänäyttelijäni on välittänyt, jos ei välttämättä minun näyttelemisestääni, niin ainakin esityksen onnistumisesta. Meidän suhdettamme on siis määrittänyt myös meille yhteisesti tärkeät asiat, asiat, joista me molemmat välitämme.

Näyttelemisen kontekstissa tunnistan oman ammattitaitoni ja kokemukseni perusteella siis myös joitain näyttelijöille yhteisiä välittämisen kohteita. Tämä poikkeaa Kittayn (emt., 135–148) hoivaetiikasta, jossa proteesia toimivalla henkilöllä ja proteesia tarvitsevalla henkilöllä voi varmasti myös olla yhteisiä välittämisen kohteita, mutta jossa ensisijaista on tunnistaa ne proteesia tarvitsevan henkilön tarpeet ja välittämisen kohteet, joihin proteesia toimivan henkilön tulisi kiinnittyä. Näyttelemisen kontekstissa yhteiset välittämisen kohteet ovat kuitenkin mielestäni siinä määrin näyttelijöitä ja heidän yhteistä näyttelemistään määrittäviä, ettei niitä voi sivuuttaa. Sen sijaan yhteiset välittämisen kohteet yhdistävät ja mahdollisesti tasa-arvoistavatkin näyttelijöitä, ainakin tekevät heistä suhteessa toisiinsa symmetrisempiä.

Kollegani Mervi Papusen kanssa tunnistan meidän jakaneemme jotain yhteisiä välittämisen kohteita, joista merkittävin oli esitys *8 esitystä elämästäni* (2017), sen toteuttaminen ja se, että katsojat viihtyivät esitystämme katsoessa. Lisäksi uskon meidän välittäneemme toisistamme ja toistemme kukoistuksesta sekä yhteisestä kukoistuksestamme. Kittayta seuraten tämä tarkoittaa, että olemme myös olleet riippuvaisia toisistamme. Kittay (2019, 152) tiivistää riippuvuuden toisesta ihmisestä kirjoittaessaan,

että ”siltoin kun emme itse voi huolehtia niistä asioista, jotka ovat meille tärkeitä, joista välitämme, olemme riippuvaisia toisista”. Näytellessäni Mervin kanssa olen siis ollut riippuvainen hänestä ja hän minusta, sillä emme olisi voineet esittää yhteistä esitystämme ilman toisiamme. Paitsi että itse esitystä ei olisi voinut esittää ilman molempien läsnäoloa, olisi toisen välinpitämättömyydestä ollut myös paljon hallaa: minä en olisi kukoistanut, Mervi ei olisi kukoistanut, esitys ei olisi kukoistanut. Esitykselle ja meille molemmille teki hyvää se, että suhteemme oli mahdollisimman merkityksellinen ja tiheä. Tämä oli kuitenkin minulle paikoin hyvin vaikeaa näyttää toteen ja antaa vaikuttaa olemiseeni ja näyttelemiseeni ja mielestäni esitys, minä ja Mervi kärsimme tästä.

Työskentelymme alussa minuun vaikuttanut käsitys omasta ruumiistani lähempänä näyttelijän ihanneruumista olevana ja asemastani Mervin yksisuuntaisena proteesina asetti meidät, edelleen Kittayn (emt., 152–155) termejä hyödyntäen, epäsymmetriseen suhteeseen toisiimme nähden. Asemani proteesina oli palvelun kaltainen, esineproteesia muistuttava tuki Merville saada mahdollisuus näyttellä ja tehdä omaelämäkerrallinen esitys. Epäsymmetrisyyteen vaikutti käsittäkseni sekä todelliset että oletamani syyt. Mervi oli riippuvainen tarjoamastani tuesta ja erityisesti minun kauttani mahdollistuvista työskentelyolosuhteista. Tässä suhteessa Mervi oli minua haavoittuvaisempi, sillä minun panokseni oli keskeistä hänen halulleen työskennellä ammattimaisesti ja omaelämäkerrallisesti. Sen lisäksi otin itselleni valtaa myös ohjata harjoituksia ja dramaturgista työskentelyä. Minulla oli työskentelyssämme työnjohdollinen rooli, vaikka emme olleet siitä yhdessä sopineet enkä sitä erityisesti kaivannut. Jossain määrin oli välttämätöntä, että vein prosessia eteenpäin ja fasilitoin työskentelyolosuhteita, mutta jossain määrin se oli turhaa ja liiallista ja perustui vain ennakkoluuloisiin käsityksiini kehitysvammaisuudesta ja Mervin kyvyistä toimia työnjohdollisessa asemassa.

Ennakkoluulojeni vuoksi suhteemme oli heikko, eikä minulle niin merkityksellinen. Kittayn (emt., 156) mukaan siltoin, kun me todella välitämme toisesta ja otamme hänelle merkitykselliset asiat omiksemme ja välitämme niistä aivan kuin itsellemmekin merkityksellisistä asioista välitämme, meistä tulee haavoittuvia ja riippuvaisia. Kittay myös korostaa, että kehitysvammaiselle ihmiselle merkityksellisiin asioihin tutustuessa ja ne itselle merkityksellisiksi hyväksyessä on mahdollista, että arvomaailmamme muuttuu ja rikastuu. Mervi tarvitsi välttämättä tukeani esityksen tekemiseen ja ammattimaiseen näyttelemiseen, joten välitin avustajan kaltaisesti näistä hänen toiveistaan ja pyrin tukemaan häntä näissä pyrkimyksissä mahdollisimman hyvin. Me

välitimme yhdessä myös esityksen valmistumisesta, sen onnistumisesta, siitä että esityksessä muodostuu hyvä tunnelma katsojien kanssa ja että katsojat viihtyvät ja heillä on mukavaa. Mutta kesti pitkään, että ymmärsin ja osasin tutustua niihin Merville tärkeisiin asioihin, joiden oli mahdollista muuttaa omaa arvomaailmaani ja tehdä suhteestamme tiheämpi ja symmetrisempi.

En siis oikeastaan missään vaiheessa osannut kiinnostua Mervin näyttelemisestä. Omat vahvat käsitykseni siitä miten on näyteltävä, mikä näyttelemisessä on merkityksellistä ja tärkeää vei kaiken tilan. Rehellisesti sanottuna minulle ei tullut ensimmäisinä työskentelyvuosina mieleenkään, että minun tulisi vaikuttua hänen näyttelemisestään tai ajatuksistaan näyttelemisestä. Ajattelin, että minulla ei voi olla häneltä mitään opittavaa, että oma näyttelemiseni ja käsitykseni näyttelemisestä on riittävästi minulle ja oikeampaa kuin hänen omaksumansa tapa näyttellä ja puhua näyttelemisestä. En siis ollut riittävän halukas tietämään tai selvittämään hänelle merkityksellisiä asioita, mikä piti suhteemme harvana ja etäisenä. Tulkitsen Kittayta seuraten, että pelkäsin alkaa todella välittää Mervistä, sillä se olisi tehnyt myös minusta haavoittuvaisen ja riippuvaisen hänestä. Vastaavasti en uskaltanut tehdä itsestäni hänen rinnallaan tukea tarvitsevaa tai paljastaa itselleni merkityksellisiä asioita hänelle. Mervi olisi voinut tukea minua ja jossain määrin ottaa minulle tärkeät asiat osaksi niitä asioita, joista hän välittää. Mutta en koskaan uskaltanut tehdä tätä, jolloin osaltani poljin omaa arvoani näyttelijänä ja ihmisenä, tavoitteena kun oli kuitenkin päätyä mahdollisimman tasa-arvoiseen asemaan Mervin kanssa näyttämöllä.

Pelkoni liittyivät henkilökohtaiseen elämäni, mutta erityisesti ammatilliseen minääni ja pelkoihin antaa näyttelijäminäni olla riippuvainen ja haavoittuva, välittävä ihminen. Käsitykseni itsერიittoisesta ja itsenäisestä, taiturimaisesta ja erityisen kykenevästä näyttelijästä pitivät minut kiinni peloissani. Pelkoihini liittyi myös väärinymmärrys, jonka mukaan en voisi olla riippuvainen kehitysvammaisesta ihmisestä tai haavoittuva hänen edessään. Kuitenkin lopulta, vaikkakin vain hetkittäin, näyttämöllä työskennellessämme opin hitaasti tunnistamaan tarvetta luottamuksellisen, tiheämmän ihmisen suhteen rakentamiselle ja antamaan itselleni luvan olla haavoittuvaisempi. Silloin näyttelemiseen liittyvät epämuukavuudet vähenivät tai poistuivat ja koin suhteemme tasa-arvoiseksi. Tämä tapahtui lopulta kuin itsestään ja varsin vaivattomasti. Silloin yhteiset tavoitteet eli ne asiat, joista me molemmat yhdessä välitimme, toteutuivat paremmin ja suhteemme muuttui symmetrisemmäksi. Luvussa 5 käyn läpi yksityiskohtaisemmin työskentelymme ja suhteemme tasa-arvoistumiseen johtaneita tekijöitä. Olen tunnistanut työskentelystämme sellaisia työskentelytapoja ja niiden

muutoksia sekä henkilökohtaisia asennemuutoksia, jotka ovat auttaneet häivyttämään yhteiskunnan tuottamia ja suhteeseemme vaikuttavia epätasa-arvoa ylläpitäviä rakenteita sekä lisänneet omien että Mervin tarpeiden tunnistamista.

Kutsun näitä työskentelytapoja ja työskentelymme vaatimaa erityistä asennetta proteeseiksi, jotka toteutuvat näyttelijän proteesiruumiissa. Näyttelijän proteesiruumis sitoutuu käsityksiin tuen tarpeen vääjäämättömyydestä, tuen tarpeen liittymisestä ihmisenä olemiseen lähtökohtiin ja tuen tarpeesta ihmisiä toisiinsa yhdistävänä tekijänä. Näyttelijän proteesiruumis on väitöstutkimukseni tulos ja ehdotukseni sellaisen näyttelijän ruumiin ymmärtämiseksi, jossa näyttelijän riippuvuus toisista näyttelijöistä ja muista näyttelemiseen välittömästi tai välillisesti liittyvistä tahoista tunnistetaan näyttelemisen ja näyttelijän ruumiin lähtökohdaksi. Itse proteesit, eli keinot tunnistaa omaa tuen tarvetta, tarjota sitä toisille, tutustua toisen tarpeisiin ja hänelle tärkeisiin asioihin, liitän näkyvien (esine)proteesien kaltaisiksi mahdollisuuksiksi olla näkyvä osa taidetta. Käsitykseni proteesista erottuu siis niistä proteesia määrittävistä käsityksistä, joiden mukaan proteesin tehtävä on olla mahdollisimman näkymätön ja sen tarvitsijaa normalisoiva elementti. Näkyvyydellään proteesit voivat luoda maailmankuvaa, joka venyttää käsitystämme jokaista ihmistä koskevasta tuen tarpeen välttämättömyydestä ja vääjäämättömyydestä. Parhaimmillaan ne voivat kehittää taidetta niin, että ne mahdollistavat lukuisten erilaisten ruumiiden ja ruumiin kykyjen läsnäolon osana taidetta, ei vain sen inspiraationa vaan (myös) toteuttajina, kehittäjinä, rakentajina ja luojina.

Seuraavassa luvussa 4 määrittelen näyttelijän proteesiruumista edelleen näyttelemistä teoretisoivien ja refleктоivien tekstien avulla. Pyrin myös tunnistamaan ja paikantamaan kyseisistä teksteistä sellaisia proteeseja, jotka toteutuvat näyttelijän proteesiruumiissa ja jotka mahdollistavat tiheiden ja merkityksellisten suhteiden rakentumisen kanssänäyttelijöiden tai näyttelijöiden ja katsojien välille. Tämän jälkeen luvussa 5 pystyn tarkastelemaan Mervin ja minun työskentelyä näyttelijän proteesiruumiin avulla ja erottamaan ne proteesit, jotka kehittivät meidän suhdettamme tasa-arvoisemmaksi ja symmetrisemmäksi.



Kuva 3. 8 esitystä elämästäni -harjoitukset. Kuva: Risto Kuittinen.

4 NÄYTTELIJÄN PROTEESIRUUMIS

Ehdotan edellä esitellyn perusteella näyttelijän ruumista kutsuttavan *proteesiruumiiksi*. Väitän, että näyttelijän ruumis on lähtökohtaisesti proteesiruumis. Proteesiruumiina toimiminen ei siis ole erillinen näyttelijän ruumiin esilläolon tapa²⁸, jonka näyttelijä voi ottaa käyttöön esimerkiksi kehitysvammaisen näyttelijän kanssa näytellessään. Näyttelijän ruumis toimii proteesina kanssänäyttelijöille, katsojille, ohjaajalle, tekstille, esitykselle kokonaisuudessaan sekä sen osille kuten myös useille muille näyttelijän ruumiiseen välillisesti tai välittömästi liittyville tahoille. Se on relationaalinen, toisia tarvitseva ja toisille itsensä tarjoava.

Näyttelijän ruumiin proteesina toimimiselle on lukemattomia tarpeita ja näyttelijä voi olla tietoinen vain joistakin niistä. Näyttelijällä voi olla esimerkiksi jokin erityinen poliittinen merkitys (kuten tasa-arvoisen työskentelyn toteuttaminen), ohjaajan, itsensä tai jonkun muun tahon asettama tavoite herättää näyttelemisellään tunteita katsojissa tai vaikkapa jokin konkreettinen esitystä, toista näyttelijää tai häntä itseään hyödyttävä tehtävä, kuten kantaa näyttämölle tullessaan tuoli, jolle kanssänäyttelijä voi istua. Näitä tarpeita ja toiveita näyttelijän voi tietoisesti toteuttaa työskennellessään. Toisaalta on myös sellaisia tarpeita, joista näyttelijä ei välttämättä voi olla tietoinen, kuten vaikkapa yksittäisen katsojan, kenties katsojallekin tietämättömät, henkilökohtaiset katsomaansa esitykseen, näyttelijän läsnäoloon tai kohtaamisen liittyvät tarpeet. Taiteella voi olla ennalta-arvaamattomia vaikutuksia tekijöidensä ja kokioidensa elämään – myös tässä tapauksessa näyttelijän ruumis toimii proteesina.

Näyttelijän proteesiruumissa toteutuu maailmankuva, joka perustuu keskinäisriippuvuuteen sekä ihmisen vääjäämättömään riippuvuuteen toisista olennoista ja asioista, inhimillisistä ja ei-inhimillisistä. Proteesiruumis mahdollistaa avun, tuen, hoivan, yhteyden, kontaktin tai symbioosin toteutumisen ja soveltamisen. Kun näyttelijän

²⁸ David Graver erottaa toisistaan seitsemän eri näyttelijän ruumiillista läsnäolon tapaa: roolihahmo (*character*), esiintyjä (*performer*), kommentaattori (*commentator*), esiintyjän oma henkilöllisyys (*personage*), ryhmän edustaja (*group representative*), liha (*flesh*) ja tuntu (*sensation*) (Graver 1997, 222; termien suomenos Hulkko 2013, 109).

proteesiruumista tarkastellaan kehitysvammaisuuden teatterin kontekstissa, tarkentuu myös siinä toteutuva teatterikäsitteellinen. Tutkija Dave Calvertin (2020) ehdottama käsite *convivial theatre* kuvaa tätä teatterikäsitteellistä osuvasti. Olen vapaasti kääntänyt käsitteen suomeksi muotoon ”teatteripidot”²⁹. Calvert lainaa määritteen ”*convivial*” vähemmistöidentiteettejä tutkivalta Jasbir. K. Puarilta (2009, 168–69), joka pyrkii käsitteen avulla eroon binäärisestä suhtautumisesta esimerkiksi vammaisen ja ei-vammaisen ihmisen välisyyteen. Puar (emt. 169) ehdottaa, että sanaa voitaisiin käyttää viittaamaan erityisesti sellaiseen eettiseen asenteseen, jolla erilaiset ruumiit ovat yhdessä ja kohtaavat. Kohtaamiset ovat huojuvia ja harvoin miellyttäviä, sillä toisen erilaisuus voi horjuttaa yksilön käsitystä itsestä, identiteetistä ja ruumiista (emt.). Hän kirjoittaa:

”As an attribute and function of assembling, however, conviviality does not lead to a politics of the universal or inclusive common, nor an ethics of individuatedness, rather the futurity enabled through the open materiality of bodies as a Place to Meet.” (Puar 2009, 168.)³⁰

Näyttelijän proteesiruumis vertautuu Puarin (emt.) ”kohtaamispaikkaan” (*Place to Meet*). Näyttelijän ruumiissa kohtaa erilaisia tahoja, ruumiita, tarpeita, odotuksia ja toiveita. Se todistaa myös niiden ailahtelevuutta ja huojuuntaa, kohtaamisen aiheuttamaa kipua ja hurmiota. Eri tahojen tarpeet voivat myös olla ristiriidassa keskenään, mikä itsessään voi olla kivuliasta todeta. Tämän hallittu salliminen vaatii näyttelijältä Puarin mainitsemaa eettistä asennetta, jonka Calvert (2020, 94) puolestaan yhdistää Kittayn (2001, 560–561) määritelmiin hoiva-asenteesta. Calvertin (2020, 96–97) mukaan hoiva-asenteessa näyttelijän ruumista koskevat heikkoudet tunnustetaan ja tunnustetaan, mikä nähdään lähtökohtana näyttelijän työskentelylle, katsojien kohtaamiselle, harjoitusprosessille ja esityksen rakentamiselle sekä esittämislle. Esityksessä tällainen asenne voi näkyä esimerkiksi avoimuutena esityksen ympäristöä koskeville muuttuville tekijöille, joiden huomioimiseen ja vaikutukseen näyttelijä ja esityksen rakenne suhtautuvat joustavasti. Se voi tarkoittaa myös esimerkiksi erilaisten

²⁹ *Convivial*-sanan latinankielinen alkuperä *convivium* viittaa pitoihin, juhla-ateriaan, bankettiin, jolle ihmiset koontuvat syömään, juomaan ja viettämään hyvää aikaa hyvässä seurassa (Merriam-Webster 2023). *Convivial* kääntyykin suomeksi adjektiivina ”rento”, ”hyväntuulinen” tai ”leppoisa” muotoon (MOT Sanakirjat 2023c). Halusin kuitenkin, että suomennoksessa kuuluu sanan substantiivin alkuperä, sillä adjektiivina kuulumatta olisi jäänyt yhteenkuuluvuus, joka sanan alkuperässä (*convivium*) vahvasti soi.

³⁰ Suomennos: ”Kokoontumisen attribuuttina ja funktiona ”conviviality” ei kuitenkaan johda yleismaailmallisen tai inklusiivisen yhteisen politiikkaan eikä yksilöllisyyden etiikkaan, vaan tulevaisuuteen, jonka ruumiiden avoin materiaalisuus kohtaamispaikkana mahdollistaa.” (Puar 2009, 168, suom. R. Papunen.)

näyttelijää, ohjaajaa tai muita työryhmän jäseniä koskevien työroolien vaihtumista omasta totutusta roolista laveampaan tai vaikkapa erityisiä esiintyjien henkilökohtaisen terveydentilan vaatimia toimintoja, jotka syntyvät tarpeesta auttaa tai tukea toista. ”Teatteripidoissa” tälle kaikelle on tilaa ja suotuisa ilmapiiri. Proteesiruumiis kantaa siis myös mukanaan tiettyä eettistä asennetta, joka mahdollistaa näyttelijälle oman ja toisten tuen tarpeen tunnistamisen ja sen huomioon ottamisen ja arvostamisen. Kun näyttelijä välittää niistä seikoista, joista häntä ympäröivät ihmiset välittävät, hän muodostaa ympärilleen sarjan tiheitä, luottamukseen perustuvia ihmissuhteita.

Esityksissä, joissa työryhmä koostuu sekä kehitysvammaisista ja ei-kehitysvammaisista näyttelijöistä tarve proteesiruumiille sekä Calvertin ja Kittayn kuvaamalle hoiva-asenteelle on näkyvämpi ja näin myös helpommin omaksuttavissa. Muissa yhteyksissä proteesiruumis tai tarve proteesiruumille voi jäädä tunnistamatta, sillä ableistisen yhteiskunnan odotukset tekevät myös näyttelijästä itsenäisyyteen ja itseriittoauteen pyrkivän yksilön. Tällöin näyttelijän vääjäämätön tarve tuelle ja kyky tarjota tukea voivat olla niin hyvin peitettyjä, ettei niitä osaa tunnistaa itse näyttelijä, hänen kollegansa tai katsojat. Proteesiruumiina näyttelijän vastuu on tunnistaa omat ja toisten tarpeet sekä osata rakentaa, löytää, tunnistaa ja olla avoin sellaisille proteeseille, joilla 1) omia tai toisen (vääjäämättömiä) tarpeita tuetaan, 2) kasvatetaan hoivan ja tuen vastavuoroisuutta näyttelijöiden ja muun työryhmän sekä mahdollisesti myös katsojien välillä, 3) häivytetään yhteiskunnallisia yksilöiden välisiä epätasa-arvoa ja epätasapainoa ylläpitäviä rakenteita ja asenteita. Nämä proteesit, kuten tarpeet proteeseille, saavat olla näkyviä, jolloin näyttelijän vastuu on myös 4) tehdä nämä proteesit sekä oma proteesiruumiinsa näkyväksi, mikä voi edesauttaa tiheiden ihmissuhteiden rakentumista ja vahvistumista sekä tuoda myös näyttelijät ja katsojat keskenään symmetrisempään suhteeseen.

Ajattelen näyttelijän siis olevan lähtökohtaisesti kykenevä etsimään ja kehittämään proteeseja näyttelijöiden välille, näyttelijöiden ja katsojien välille sekä mahdollisesti myös muun työryhmän ja esityksen ei-inhimillisten materiaalien välille, jotta näiden väliset merkitykselliset ja tiheät suhteet muodostuvat. Tässä luvussa pyrin perustelemaan tätä tunnistamalla ensin eräistä näyttelijäntaidetta teoretisoivista teksteistä näyttelijän proteesiruumiin sekä proteesiruumiin mukanaan kantaman erityisen asenteen. Sen jälkeen syvennän perusteluani esittelemällä kolme näyttelijän taidetta artikuloivaa tekstiä, joissa olen tulkinnut proteesiruumiin olevan näkyvissä ja joissa olen tunnistanut sellaisia näyttelijöiden tai näyttelijän ja katsojan/muun osallistujan välisiä toimintoja tai vuorovaikutusta, jotka ovat nimettävissä proteeseiksi.

4.1 Proteesiruumiin tunnistaminen näyttelemistä teoretisoivassa kirjallisuudessa

”Teatteripitöjen” ehdottaman teatterikäsitteksen lisäksi tunnistan näyttelijän proteesiruumiiseen liittyviä keskeisiä piirteitä myös eräissä muissa teatteria ja näyttelemistä teoretisoivissa teksteissä. Näissä teksteissä näyttelijän proteesiruumiiseen liittyvä eettinen, hoivaan perustuva asenne tulee esiin uteliaisuutena, toisen kunnioituksena ja toisen tekemiseen ja olemiseen huomion kiinnittämisenä. Nämä ovat tärkeitä eettisen asenteen määrittelyä täydentäviä ja tarkentavia seikkoja. Tulkitsen näyttelijän proteesiruumiin tulevan esiin erityisesti klovninäyttelemistä ja improvisaatiota käsittelevässä kirjallisuudessa.

Klovninäytteleminen

Oma kokemukseni klovninäyttelemisestä on vähäinen, mutta minulle varsin merkityksellinen.³¹ Saamassani opetuksessa klovninäyttelemisen tärkeimmäksi taidoksi nimettiin klovnimielen tilan saavuttaminen ja sen ylläpitäminen. Tämä on vaikuttanut käsitykseeni klovninäyttelemisestä ja hahmotan sen yksinomaan tämän leikkilisen klovnimielen tilan läpi. Opettajani Angela DeCastron oppien mukaisesti ymmärrän, että klovnimielen tilan saavuttaminen antaa klovninäyttelijälle mahdollisuuden hämmästellä ympäröivän yhteiskunnan sääntöjä, lainalaisuuksia ja tapoja olla ihminen (Papunen, kurssimuistiinpanot 2018). Klovnimielen tilan turvin ymmärrän klovninäyttelijän olevan utelias ja avoin näkemään maailman uutena eli vastaanottamaan sellaista tietoa maailmasta ja toisista elävistä olennoista, mitä muutoin olisi epätodennäköisempää vastaanottaa. Tämä muistuttaa minua näyttelijän proteesiruumiin kyvystä olla kiinnostunut toisista ihmisistä ja ottaa selvää siitä, mikä heidän elämässään on merkityksellistä ja mistä he välittävät.

³¹ Osallistuin osana tohtoriopintojani vuonna 2018 Lontoossa järjestetyille *The Why Not* -instituutin kursseille *How to be a Stupid?*. Kurssin opettaja brasilialaistaustainen DeCastro on toiminut klovnina 1980-luvulta ja kouluttautunut muun muassa Jacques Lecoqin ja Philippe Gaulierin opissa. DeCastron ura esiintyjänä, ohjaajana ja pedagogina on mittava. Esimerkkeinä mainittakoon *Slava's snowshow*, jossa DeCastro loi Slava-klovnin pääparin Rough-klovnin ja esitti tätä showssa vuodet 1995–1999, sekä *How to be a stupid?* -kurssit, joissa hän on tutustuttanut näyttelijöitä, klovneneja sekä vasta-alkajia ympäri maailman löytämään sisäisen klovninsa. (kts. The Why Not Institute; Contemporary Clowning Projects, kts. myös Peacock 2009; Davison 2013)

Klovnimieli on tila, jossa mikä tahansa on mahdollista (Papunen, kurssimuistutukset 2018) ja jossa on tilaa hämmästykselle (Rämä 2019, 83). Se muistuttaa leikin ja pelin tutkimuksen kontekstissa kuvattua leikillistä mieliä, joka määrittyy leikkiin kietoutuneena, mutta siitä erilleen irrotettavissa olevana osana, eräänlaisena asenteena, mieliä tai leikkijän resurssina leikkiin tai muuhun toimintaan osallistuksessaan (Stenros 2015, 14, 64). Pelitutkija Jaakko Stenrosin (emt., 77) mukaan³² leikillinen mieli, eli paratelin mieli, on leikkijälle ominainen mieli, jonka myötä leikistä tulee itse itsessään riittävä eikä ulkoisia palkintoja tarvita. ”Sitä voi kuvata muun muassa sanoilla intohimo, spontaanisuus, vapaus ja halu kokeilla. Paratelin mieliä tylyyttä pyritään välttämään.” (emt, 66–67.) Stenrosin (emt., 133) mukaan leikillinen mieli yhdistyy myös turvallisuuden tunteeseen. Hän perustelee tätä leikintutkija M. J. Apterin kuvailulla, jonka mukaan leikkiessä me luomme ympärillemme oman yksityisen maailmamme, jota mikään ulkopuolinen uhka ei voi tavoittaa (Stenros 2015, 134; Apter 1991, 15). Leikillisuus hahmottuu siis asenteena, joka voi olla olemassa ilman leikin kontekstia. Samoin leikkimistä voi tapahtua ilman leikillistä asennetta.

Leikillisen mieliä merkitys korostuu, käsitykseni mukaan, klovninäyttelemiseen olennaisesti kuuluvassa ihmettelystä, asioiden ja ihmisten kokemisessa ”sellaisenaan, arvostelematta ja takertumatta ajatuksiin ja tunteisiin” (Rämä 2019, 83). Leikillinen asenne ohjaa klovnin tapaa olla ja elää (emt.). Tällainen mieli on ollut myös itselleni hyödyllinen työskennellessäni kehitysvammaisten kollegoideni kanssa. Se on auttanut irrottautumaan luotuneista käsityksistäni siitä, miten näytellä ja miten olla toisen, etenkin kehitysvammaisen, näyttelijän ja ihmisen kanssa. Leikillinen mieli on ollut minulle resurssi kohdata toinen ihminen arjen sosiaalisissa tilanteissa sekä työtilanteissa. Se on ohjannut asennettani toista ihmistä huomioivammaksi ja itseltäni sekä minua ympäröivistä säännöistä ja odotuksista vähemmän tietoiseksi tai venyttämään näitä sääntöjä tarvittaessa³³. Ennen kaikkea se on ohjannut minua kohtaamaan ”virheen” arvottomasti sitä kielteiseksi asiaksi. Tämä on kehitysvammaisten kollegoideni kanssa näytellessä ollut erityisen tärkeää: Kun olen oppinut

³² Stenrosin väitöstutkimus *Playfulness, Play, and Games – Constructionist Ludology Approach* (2015) perehtyy leikillisyyden käsitteeseen yksityiskohtaisesti ja monia leikin-, pelin-, flow- ja teatteritutkimuksen lähteitä yhteen liittäen (kts. esim. Apter 1991; Csikszentmihalyi 2000; Caillois 2001; Schechner 1988; Sicart 2014).

³³ Leikin ja pelin tutkimuksessa käytetään termiä ”pervasiivinen peli” kuvaamaan sellaista peliä, jossa yhteiskunnan sääntöjä venytetään pelin toteuttamiseksi. Myös tämä vaatii leikillistä asennetta tapahtukseen (kts. esim. Montola, Stenros, ja Waern 2009; Montola 2017).

tiedostamaan itseeni sisään rakentuneen erityisen kykenevyyden näyttelijänä, olen myös tullut tietoiseksi vastuustani pyrkiä purkamaan sitä. Tämä taas on saanut minut pelkäämään, että en osaa tehdä sitä vaan sen sijaan puheillani, tekemisilläni, asenteillani ja näyttelmissälleni jatkuvasti ylläpidän eriarvoistavia rakenteita. Tällöin ”virheestä” on tullut vihollinen, jota on ollut vaikea nähdä mahdollisuutena kohdata toinen ihminen. Näyttelijän proteesiruumiin tulisi olla valmis näkemään kokemansa virheet, ja toisten toiminnassa mielestään näkemänsä virheet, niitä arvottamatta ja pelkäämättä. Virheet voivat tuottaa tarpeellista tietoa ja niiden avulla voi muuttaa tai kehittää sekä toimimisen malleja ja asenteita että rajata toimintaympäristöä kaikille turvallisiksi ja sallivaksi.

Tutkija ja klovnin Jon Davisonille (2013, 219) klovninäyttelemisessä avain virheen kohtaamiseen on kyky osata leikkiä annettujen sääntöjen kanssa. Tätä voi harjoittaa erilaisten pelien ja leikkien avulla. Pelit ja leikit liittyvät myös usein teatterinäyttelmissä harjoittelutapoihin. Davison (emt. 218–219) kirjoittaa, että teatterinäyttelijöiden ja klovninäyttelijöiden leikissä on kuitenkin merkittävä ero: näyttelijät leikkivät sääntöjen mukaan kun taas klovninäyttelijät leikkivät sääntöjen kanssa. Davison arvelee, että teatterin kontekstissa on korostunut tarve pelata pelejä reilusti ja sääntöjen mukaisesti, jotta työryhmät voivat kasvattaa välistään tasa-arvoa ja oikeudenmukaisuutta. Klovninäyttelemisen syntyy kuitenkin tasapainon huojuttamisesta ja rikkomisesta, mahdollisuudesta virheen tekemiselle, toteamiselle ja hyväksymiselle. Tällöin klovnin on osattava leikkiä säännöt huomioiden sekä niitä venyttäen. Klovnin leikkiä itsensä ja toisten näyttelijöiden kanssa, mutta leikkiminen on myös tärkeä osa katsojien edessä, tai kanssa, esiintymistä. Kun klovnin leikkiä itsensä ja toisten kanssa sekä yleisöä varten, sääntöjen venyttäminen ja virheet tulevat näkyviksi, mikä aiheuttaa katsojissa usein naurua ja mielihyvää.

Olen edellä ehdottanut, että yksi näyttelijän proteesiruumista määrittävä tarve on muodostaa symmetrisempiä ja tasavertaisempia suhteita kehitysvammaisiin näyttelijöihin. Klovnin kurittomuus ja vilpittömyys halu kohdata toinen ihminen uutena olemassa olevia vuorovaikutussääntöjä venyttäen haastaa minut artikuloimaan paremmin symmetriahakuisuuttani. Kahden näyttelijän väliseen symmetriaan on mahdollista kurittomuutta, huojumista ja epätasapainoa. Tasa-arvoisuuden hakeminen kehitysvammaisen ja ei-kehitysvammaisen näyttelijän välille ei saa tarkoittaa heidän välisensä ihmissuhteen tasapäistymistä tai vakauttamista, sillä tasa-arvolla tai heidän symmetrisellä suhteellaan toisiinsa ei ole sen kanssa juurikaan yhteistä. Kehitysvammaisen ja ei-kehitysvammaisen näyttelijän on oltava symmetrisessä suhteessa toisiinsa,

jotta molemmilla olisi yhtäläiset mahdollisuudet vaikuttaa taiteeseen, harjoittelemiseen ja tekemisen tapoihin sekä spontaanisti että pidemmällä aikavälillä. Symmetria antaa myös tilaa heidän persoonilleen, luonteenlaaduilleen ja eripuralleen, konflikteille ja hulluutuksille. Symmetria voi rakentua leikkilisen ja kurittoman mielentilan avulla. Se voi auttaa näkemään molemmat osapuolet yhteisen leikin myötä rakentuvien venytettyjen sääntöjen läpi.

Viiime vuosina myös seksuaalisuuden tutkimus on valjastanut leikin ja leikkilisuuden omiin käyttötärpeisiinsä. Mediatutkimuksen professori Susanna Paasonen (2018a; 2018b) mukaan seksuaalinen leikki, jonka lähtökohtana on mielihyvä ja joka on mielentilaltaan leikkilistä, voi tuottaa leikkijälle uusia käsityksiä siitä, mitä ja miten hän haluaa leikkiä. Utelias ja kokeilunhaluinen seksuaalinen leikki voi laittaa liikkeelle leikkijän käsityksen seksuaalisesta identifioidumisestaan (Paasonen, 2018a, 538). Seksuaalinen kohtaaminen on sosiaalisesti ja kulttuurisesti kontekstoitunutta, mikä voi määrittää sille tiettyjä rajoja, sääntöjä ja odotuksia, eräänlaisia seksuaalisia käsikirjoituksia, joita noudattaa (Paasonen 2018b, 33; Simon and Gagnon 1986). Käsikirjoitusten ei ole kuitenkaan tarkoitus lukittaa leikkijöitä ennalta määritettyihin juonenkulkuihin tai rooleihin, vaan niiden on tarkoitus olla joustavia ja avoimia ja niissä on oltava tilaa improvisoinnille (Paasonen 2018b, 35). Nämä käsikirjoitukset on kuitenkin tarkoitettu leikkittäviksi, ei vain toteutettaviksi (Jackson and Scott 2007, 109). Jackson ja Scott kutsuvat niitä ”aktiivisiksi kompositioiksi” (emt., 111). Kohtaamiset koostuvat siis aktiivisesta neuvottelusta, toisen ruumiin kuuntelusta.

Neuvottelun tuloksena on mahdollista, että kohtaamisen osapuolet pääsevät tutkimusmatkalle, jossa heillä on mahdollisuus oppia ja poisoppia: he saavat sekä tietoa oppimisestaan tavoista ja säännöistä että tilaa uusille mielihyvän ja toisen kohtaamisen mahdollisuuksille. Yksilö kohtaa näin haavoittuvuutensa yhdessä toisen kanssa aktiivisesti neuvotellen (Paasonen 2018b, 8). Paasonen kirjoittaa: ”ajattelemalla seksi leikkilisenä kokeiluna, on mahdollista konseptualisoida kuinka säännönmukaisten normien sekä kuviteltujen kehollisten kapasiteettien rajat ovat muokattavissa ja mahdollisesti laajennettavissa” ja jatkaa että ”leikkilisyys avoimena asenteena, ja leikki kokeilun ja improvisaation harjoittamisena, voidaan nähdä olennaisena osana identiteetti kategorioiden sisällä, välissä tai jopa niistä huolimatta tapahtuvaa seksuaalisten halujen, fantasioiden, mielihyvien ja orientaatioiden muutosta.” (Paasonen 2018a, 539.)

Soveltaen seksuaalisten kohtaamisten aktiivisia kompositioita ehdotan, että näyttelijän proteesiruumis neuvottelee harjoitellessaan ja esiintyessään yhdessä kollegoidensa ja katsojien kanssa aktiivisesti heidän yhdessä olemisensa kompositioista. Yhdessäolosta käydään sekä kehollista että sanallista neuvottelua ja parhaimmillaan se on vastavuoroista sekä jokaista osapuolta hyödyttävää. Neuvottelu voi olla suunniteltua ja käsikirjoitettua, mutta myös spontaanille ja tiedostamattomalle, hiljaiselle keholliselle neuvottelulle on oltava tilaa. Näyttelijän proteesiruumis siis tuottaa ja on osa aktiivisia kompositioita, joiden osapuolet ovat symmetrisessä suhteessa toisiinsa, ja joissa on tilaa epätasapainolle, kurittomuudelle ja hullaantumiselle kuitenkin niin, että osapuolien symmetrinen suhde toisiinsa säilyy, eikä kumpikaan puoli joudu toista haavoittuvampaan asemaan. Tämä mahdollistaa niin näyttelijän kuin hänen neuvottelupariensa mahdollisuuden oppia itsestään, toisistaan, identiteeteistään, asenteistaan tai toimintamalleista jotain uutta. Klovninäyttelijän leikillisen mielentilan mukainen kyky suhtautua maailmaan, ihmisiin, sääntöihin ja totuttuihin tapoihin leikillisesti ja ihmetellen, pyrkimättä takertua mihinkään jo olemassa oleviin analyyseihin esimerkiksi ihmisten toimintamalleista tai ihmisiin kohdistuvista ennakkoluuloista, muistuttaa myös näyttelijän mahdollisuuksista tavoittaa kanssänäyttelijöistään ja maailmasta jotain sellaista, jota muutoin olisi vaikea tavoittaa.

Improvisaatio

Esittävän taiteen alueella aktiivisista, leikillisyyteen perustuvista kompositioista erinomainen esimerkki on mielestäni improvisaationäyttelemisen. Etenkin silloin, kun improvisaationäyttelemisen ensisijaiseksi merkitykseksi ei korostu katsojien hauskuuttaminen ja naurattaminen, älyllinen nokkeluus tai taitava sanojen käyttö, tunnistan improvisaationäyttelemisen toisen näyttelijän rytmistä, liikkeestä ja olemisenvasta vaikuttavana näyttelijän taiteen lajina. Improvisaationäyttelemistä ohjaa siis mielestäni omanlaisensa eettinen asenne.

Alkuun on kuitenkin todettava, että pohjoisamerikkalaisten ja brittiläisten perinteiden mukaisesti improvisaationäyttelemisen perustana voi toimia oletus näyttelijän neutraalista ruumiista ja kyvystä muuttua tarvittaessa sellaiseksi ruumiiksi, joka voi esimerkiksi symboloida hahmon tai tarinan (yleensä) negatiivisia piirteitä (kts. myös *narrative prosthesis* luku 3.2). Esimerkiksi Keith Johnstonen (1996, 30–73; kts. myös Drinko 2013, 70–73) teksteistä käy ilmi kuinka näyttelijän tulee improvisoidessaan keskittyä kanssänäyttelijänsä ruumiiseen ja sen antamiin fyysisiin vihjeisiin hänen statuksestaan tai mielialastaan. Matalaa statusta kuvaa Johnstonen mukaan esimerkiksi

vapina, tarpeettomien liikkeiden tekeminen ja punastuminen (Johnstone 1996, 33). Carrie Sandahl (2005, 262) on kuitenkin osoittanut, kuinka tällainen ajattelu sulkee ulkopuolelleen ne näyttelijän ruumiit, jotka lähtökohtaisesti vapisevat tai eivät voi olla neutraaleja ja kykenevän ruumiin ihanteiden mukaisia (kts. myös luku 2). Lähtökohtaisesti vapisevan näyttelijän ruumiin voi tulkita siis symboloivan matalaa statusta jatkuvasti ja olevan siksi epäkelpo näyttelijäksi tai kykenevän näyttelymään vain matalaa statusta. Improvisaationäyttelemisen myös nojaa usein kykyyn toimia ja reagoida spontaanisti (Johnstone 1996, 74–108). Tällöin esimerkiksi odotetaan, että näyttelijä ei valmistaudu ennakkoon miettimällä mitä hän sanoo tai tekee näyttämöllä, vaan hän reagoi kanssänäyttelijöiden olemiseen, tekemiseen ja omiin impulsseihinsa (emt.). Tästä syystä improvisaationäyttelemisessä korostetaan usein reagoinnin nopeutta, jotta valmistautumiseen ei jäisi aikaa. Niillä näyttelijöillä, joilla vammaisuus kohdistuu kognitiivisiin taitoihin, voi kokemukseni mukaan olla hitaampi rytmi reagoida asioihin tai tuottaa sanoja. Improvisaationäyttelemisen voi jättää myös nämä näyttelijät ulkopuolelle, mikäli tällaisista odotuksista ja säännöistä ei olla valmiita joustamaan.

Näyttelijä-tutkija Clay Drinkon (2013, 4) mukaan improvisaation kaikkia muotoja yhdistää kuitenkin etenkin se, että näyttelijät ovat vuorovaikutuksessa yleisön kanssa, he kykenevät luomaan yhdessä toimintoja ja tapahtumia näyttämölle ja heillä on yhdessä sovitut säännöt, jotka antavat rakenteen improvisoinnille.³⁴ Jos improvisoinnin säännöistä neuvotellaan yhdessä ottaen huomioon ja hyväksyen jokaisen näyttelijän tarpeet ja toiveet, on mahdollista, että improvisaatio tuottaa sellaista yhteenkuuluvuuden tunnetta ja toiseen tukeutumista, mitä muissa yhteisöissä (teatterissa tai sen ulkopuolella) on mielestäni vaikeampi kokea. Improvisaation prinsipeiksi nousee tällöin Johnstonen (1996) korostamien statustyöskentelyn ja spontaaniuden sijaan kanssänäyttelijään luottaminen ja hänen kunnioittamisensa. Tämä vaatii sitä, että näyttelijä keskittyy oman nokkeluutensa tai taituruutensa sijaan ensisijaisesti kanssänäyttelijöihinsä. Improvisaationäyttelijän on käsittääkseni hyväksyttävä kanssänäyttelijänsä tekemät tarjoukset kanssänäyttelemiseksi perinpohjaisesti, epäilemättä, kyseenalaisitamatta ja torjumatta. Improvisaationäyttelemiseen keskeisesti kuuluva niin kutsuttu ”kyllä ja -sääntö” vaatii näyttelijää hyväksymään kanssänäyttelijänsä tekemän tarjouksen ja kehittämään tarjousta eteenpäin, eli ottamaan vastuuta heidän yhteisestä

³⁴ Drinko (2013) keskittyy tutkimaan Viola Spolinin, Del Closen ja Keith Johnstonen käsityksiä improvisaatiosta ja tiedostaa näiden kulttuurisen samankaltaisuuden (10). Minusta hänen huomionsa improvisaation yleisistä säännöistä eivät kuitenkaan ole kulttuurisidonnaisia.

näyttelemisestään. Tällainen asenne kanssänäyttelijää kohtaan on toista kunnioittava. Teknisen, toisen tarjouksen hyväksymisen lisäksi, ajattelen asenteen parhaimmillaan tarjoavan mahdollisuuden syvempään ja perustavanlaatuisempaan toisen ihmisen hyväksyntään.

Mieleeni palaa feministisen vammaistutkimuksen tutkija Margaret Pricen (2015, 279) kirjoitukset ruumista koskevan vamman, ja siihen liittyvän kivun ja tuskan, hyväksymisen tärkeydestä. Price kirjoittaa, että hän ei odota yhdenkään hänestä huolta pitävän henkilön ymmärtävän hänen kokemustaan (psykkisestä) kivusta. Sen sijaan hän odottaa, että hänestä huolta pitävät henkilöt itsestään selvästi ymmärtävät ja uskovat hänen kokevan kipua ja että hänen kokemuksensa kivusta on kyseenalaistamaton (emt.). Ymmärrän Pricen tarkoittavan, että huolta pitävän henkilön on ymmärrettävä ja hyväksyttävä hänen maailmankuvansa, johon kokemus kivun kanssa elämisestä kuuluu olennaisena osana. Jos hoivaa antavan maailmaan tällainen kokemus ei kuulu, on hänen silti, ja juuri siksi, hyväksyttävä ehdoitta se, että Pricen maailmaan kokemus kivusta kuuluu ja että se vaikuttaa häneen läpileikkaavasti. Price kertoo, että hänen kivunkokemiseensa auttaa merkittävästi jo yksin se, että hän kuulee ja näkee hoivan tarjoajan uskovan hänen kipunsa ja hyväksyvän sen (emt.).

Näyttelemiseen kuuluu, tai ainakin voi kuulua, kyky tällaiseen radikaaliin toisen kokemuksen ja maailman hyväksymiseen. Improvisaatioteatterissa näyttelijällä on mahdollisuus, kyky ja vastuukin hyväksyä toisen näyttelijän ehdotukset ja uskoa niihin ottamalla ne omikseen. Vain tällä tavoin yhdessä improvisoiminen voi edetä. Oman kokemukseni mukaan toisen ehdotus lähes aina yllättää – en olisi osannut odottaa toisen keksivän jotain muuta kuin itse olin keksinyt.³⁵ Vaatii joskus paljonkin itsehillintää olla ajattelematta, että toisen ehdotus on väärä. Toisen ehdotus voi tuntua tulevan toisesta maailmasta eikä se ensin tunnu mahtuvan omaan maailmaani, ja silti minun on hyväksyttävä se sellaisenaan ja sovitettava oma ehdotukseni siihen kuuluvaksi. Kehitysvammaisten kollegoiden kanssa näytellessäni olen opetellut tätä taitoa tietoisesti. Oma ableistinen käsitykseni maailmasta on jyrännyt, ja jyrää usein edelleenkin, kollegoideni käsitykset maailmasta, jolloin pyrin korjaamaan heidän ehdotuksiaan ja tarjouksiaan omaan maailmankuvaani sopivaksi. Haluan kuitenkin kuulla Pricen pyynnön uskoa toisen kokemukseen maailmasta ehdoitta ja uskoa

³⁵ On kommentoitava, että näin kirjoitettuna tämä tuntuu varsin pikkumaiselta ja hävettävältä huomiolta. Ollakseni rehellinen kokemukseni kuvaamisessa on minun kuitenkin tunnustettava itsekeskeisyyteni ja toivottava, että en ole kokemukseni kanssa yksin.

kollegoideni maailmoihin ja kokemuksiin. Minusta improvisaatioteatterin vaade, hyväksyä toisen tarjous ehdoitta, on siinä mielessä radikaali, että se vaatii myös toisen maailman hyväksymistä, oli se kuinka erilainen hyvänsä. Tällainen improvisaationäyttelemistä ohjaava asenne on mielestäni syvästi toisesta välittävä ja se täsmentää proteesiruumiiseen kuuluvaa eettistä asennetta. Näyttelijän proteesiruumiin tulee hyväksyä toisen näyttelijän (tai muun näyttelemiseen osallisena olevan henkilön) erilaisuus ja ottaa se lähtökohdaksi omalle ja yhteiselle työskentelylle.

Jaettu keuhollisuus

Haluan vielä nostaa esiin tutkija-taiteilija Philip Zarrillin (2020) määritelmän näyttelemisen etiikasta ja pohtia sen suhdetta näyttelijän proteesiruumiiseen. Philip Zarrilli (2020, 263) määrittelee kirjansa (*toward a phenomenology of acting*) näyttelemisen etiikkaa käsittelevässä luvussa näyttelemiseen tarvittavan aina vähintään kahden ihmisen fyysinen läsnäolo paikassa, jossa tapahtuu jotain. Zarrilli kirjoittaa, että "[F]enomenologisella tasolla näyttelemisen alkaa ”itsestä”, mutta sitä ei koskaan pitäisi määritellä vain työnä ”minun itseni” kanssa vaan se määrittyy aina toisten kanssa tai toisia var-ten olemisen kautta” (emt., 270). Hän määrittelee edelleen näyttelemistä ”jaettuna ruumiillistettuna tietoisuutena”, joka rakentuu ”esiintyjien välisisissä intersubjektii- sissä tiloissa” (emt., 264). Zarrillin mukaan näyttelijä on vuorovaikutussuhteessa niin toisiin ruumiisiin, kanssänäyttelijöihin, yleisöön, ohjaajaan, dramaturgiin, koreogra- fiin sekä muihin mahdollisiin työskentelyyn välittömästi liittyviin ruumiisiin. Sen li- säksi näyttelijä on myös suhteessa ”Toiseen”³⁶, näkymättömään, itseä radikaalisti ra- kentavaan filosofiseen ”Toiseen”, jonka esiin tuominen näyttämöllä on mahdollista taiteen keinoin. Hänen mukaansa näyttelijän roolihahmo, tai muu vastaava toiseus, johon hän esiintyessään tutustuu, on näyttelijälle eksklusiivinen työkalu tutkia toi- seutta ympärillään ja itsessään. Näyttelijällä on myös Zarrillin mukaan etuoikeus ke- hittää koulutuksessaan sellaisia psykofyysisiä keinoja, joilla hän voi aistia toisen lä- snäoloa ja vaikutusta itseensä, vaikka ”Toinen jäisi näkymättömäksi”. Samalla näytte- lijä voi häivyttää pois egonsa tarpeet ja keskittyä vastuullisuuteensa ”Toisista”. (Zar- rilli 2020, 270.)

³⁶ Kirjoitan sanan ”Toinen” isolla alkukirjaimella Zarrillia (2020) ja Levinasin (1985) alkuperäisteoksen englanninnoksen tekijää Cohenia seuraten. Zarrilli kirjoittaa: ”*Translators of Levinas use the capitalized ‘Other’ (autrui) to refer to ‘the personal other, the other person’ and ‘other’ autre to refer to ‘otherness in general, to alterity’*” (Zarrilli 2020, 272).

Ymmärrän Zarrillin tarkoittavan jaetulla ruumiillisuudella sellaista kokemusta näyttelemisestä, jossa näyttelijät jakavat tietoisuuden toistensa ruumiiden läsnäolosta ja rinnakkaisuudesta silloinkin, kun eivät sitä näe tai tunne. Yhdessä he jakavat ruumiillisuuttaan ja muodostavat kenties jonkin yhteisen kokemuksen ruumiillisuudesta. Näyttelijöiden väliset intersubjektiiviset tilat vaikuttavat Zarrillin luonnehdinnassa la-tautuneilta, vastavuoroista ruumiillista kokemusta ja tietoa jakavilta. Näyttelijän proteesiruumiin määritelmiin tämä tuntuisi sopivan hyvin: jakaakseen ruumiillisuuttaan näyttelijä tarvitsee toista ruumista, sen voi nähdä olevan toisesta riippuvainen.

Zarrilli rakentaa käsityksen näyttelemisen etiikasta Emmanuel Levinasin (1985) käsitykseen ”Toisesta” ihmisen olemisen perusehtona. Zarrilli kirjoittaa Levinasin mukaan ihmisen tulevan olemassa olevaksi ”Toisen” kautta ja olevan ”Toisesta” absoluuttisessa vastuussa (Levinas 1985, 95, 100–101; Zarrilli 2020, 269). Myös näyttelijä on Zarrillin mukaan ”absoluuttisessa vastuussa” niistä ”Toisista”, joiden kanssa hän työskentelee (Zarrilli 2020, 270). Näyttelijä voi laittaa itsensä ja oman ”egonsa” sivuun ja keskittyä olemaan vastuussa vain ”Toisesta” (emt.). Näyttelijän proteesiruumiin kannalta tämä vaikuttaa ongelmallista. Huomioidessaan poikkeuksetta toisen näyttelijän ja ollessaan hänestä vastuussa, tulkitseen näyttelijän ruumiilta odotettavan tällöin sellaista kykenevyyttä, joka ei tule esteeksi ”Toisesta” vastuunkantamiselle. Mutta entä jos näyttelijä itse tarvitsee Toisen tukea ja apua siinä määrin, että oman ”egon” tai muun ”itsen” ja tarpeiden tiedostamisen sivuun laittaminen on mahdollista tai ainakin vahingollista?

Zarrillin (2003; 2020) käsitys näyttelemisestä perustuu näyttelijän ruumiin psykofyysisen kokonaisuuden harjoittamiseen ja tulkitseen sen liittyvän osaltaan erityisen kykenevän, taiturimaisen ja neutraalin näyttelijän ruumiin ihanteiden rakentajiin. Sandahl (2005, 262) kritisoi näyttelijän neutraalin ruumiin käsitettä etenkin siksi, että tällöin näyttelijän ruumiilta odotetaan vain tiettyjä ”neutraalin ruumiin” käsitteeseen mahtuvia ominaisuuksia. Jos ”vapiseva” vammainen ruumis ei mahdu neutraalin näyttelijän ruumiin käsitteeseen, on syytä olettaa, että se voisi olla myös esteenä Zarrillin ehdottamalle ”egon” tai ”itsen” häivyttämiselle. Jos oma ruumis tarvitsee ”Toiselta” jatkuvaa tukea, kuinka sen voisi häivyttää? Entä jos näyttelijän kognitiivinen vamma estää ”Toisen” huomioimisen tai ”Toisesta” vastuullisena olemisen? Kun Zarrilli odottaa näyttelijältä kykyä unohtaa itsensä ja egonsa, vaikuttaa hän olettavan, että näyttelijällä on aina varaa tehdä näin: että näyttelijän omat tarpeet tulevat silti huomioiduksi riittävässä määrin.

Kittayn (2019, 168) mukaan kriittinen feministinen hoivaetiikka ei odota Levinasin artikuloimaa täydellistä toisesta vastuullisena olemista. Sen sijaan hoivaajan on oltava tietoinen samanaikaisesti sekä toisen että omasta tarpeellisuudestaan. Tällä tavoin myös hoivaamisen eettisyys toteutuu kestävämmän, kun hoivaajan ihmisarvo ei tule poljetuksi. Myös näyttelijän proteesiruumiin on oltava tietoinen omista tarpeistaan samaan aikaan, kun hän välittää toisista häntä ympäröivistä ruumiista. Näyttelijä on taiteessaan näkyvä ja näkyväksi tulemisesta riippuvainen. Luulen, että se on jopa yksi näyttelijän suurimmista tarpeista. Omalla kohdallani tätä ja kollegani Mervin kanssa työskennellessä tämä tarve ei aina täyttynyt. Koin jääväni näyttelijänä näkymättömäksi Mervin rinnalla, mikä johtui osittain juuri siitä, että annoin itseni keskittyä lähes täysin Merviin, hänen tukemiseensa, kukoistamiseensa ja näyttelemisensä onnistumiseen. En osannut nostaa omia tarpeitani riittävästi Mervin tarpeiden rinnalle, vaikka niille olisi voinut olla tilaa. Kokemus näyttelemisestä oli epämiellyttävä ja katsojilta saamani palaute kohdistui pääosin siihen, kuinka hyvää työtä olen tehnyt saadakseni Mervin kukoistamaan. Tämä olisi toki voinut olla työskentelyni päämäärä, jolloin olisin ollut palautteeseen tyytyväinen ja kokemuksen Mervin kanssa näyttämöllä olosta olisi ollut toisenlainen. Mutta tavoitteeni oli kokea näytteleväni Mervin kanssa tasa-arvoisesti ja tämän tavoitteen saavutin vain paikoin. Niinä hetkinä, joina koin tavoitavani tasa-arvoisuutta näyttelemisessämme, koin myös näkyväni ja olevani vuorovaikutuksessa katsojien, Mervin sekä myös esimerkiksi näyttelemisen lähteenä käytettävän tekstin tai tekniikan kanssa. Silloin omat tarpeeni tulivat täytetyksi ja olin samanaikaisesti Mervin tukena. Kirjoitan tästä kokemuksesta tarkemmin luvussa 5.

4.2 Proteesiruumis ja proteesit näyttelijäntaidetta sanallistavissa esimerkeissä

Seuraavaksi pyrin tunnistamaan, mitkä voisivat olla esimerkkejä sellaisista proteeseista, joilla näyttelijä voi rakentaa ympärilleen merkityksellisiä ja tiheitä ihmissuhteita yhdessä kanssänäyttelijöidensä kanssa sekä tätä edellyttävää eettistä asennetta yksin tai yhdessä toisten näyttelijöiden kanssa. Olen valinnut tarkasteltavaksi neljä erilaista ja eri kontekstissa tapahtuvaa kuvausta näyttelemisestä, joissa näyttelemisestä kirjoitetaan niin, että se mielestäni vastaa ainakin joltain osin näyttelijän proteesiruumiin ja siihen liittyvän eettisen asenteen määritelmiäni. Olen pyrkinyt tunnistamaan näistä kuvauksista sellaisia toimintoja, jotka olen tulkinnut proteeseiksi kanssänäyttelemiselle, tasa-arvoisemman ja symmetrisemmän näyttelijöiden välisen suhteen rakentumiseksi. Olen pyrkinyt tunnistamaan näistä näyttelijöiden tai ohjaajien taidetta

artikuloivista teksteistä sellaisia proteeseja, joiden olen tulkinnut a) olleen näkyvässä ja b) auttaneen joko näyttelemisessä ja/tai näyttelijöiden välisten valta-asemien purkamisessa. Toivon näin sekä itseni että lukijan tunnistavan omasta tai toisten työskentelystä jo olemassa olevia proteeseja työskentelyn avuksi tai mahdollisuuksia tuottaa proteeseja ratkaisemaan esimerkiksi epätasa-arvoisiksi koettuja kollegiaalisia suhteita.

Psykofyysiset sykäykset

Nyky näyttelijän taide -kirja (Hulkko ym. 2011) esittelee ”uuden kielioopin” näyttelemisen pedagogiikaksi. Se rakentaa kielioppinsa ”vanhan koulun” menetelmiä hyväksikäyttäen ja uudistaen. Vanhalla koululla kirjoittajat viittaavat Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla kehittyneeseen turkkalaiseen traditioon. Nyky näyttölemisen kielioppi jakaa näyttelemisen osiin ja nimeää näyttelemisen lähtökohdiksi ”psykofyysiset sykäykset”. Kutsun näitä sykäyksiä esimerkeiksi näyttelemisen proteeseista, jotka toteutuvat näyttelijän proteesiruumiissa sekä suhteessa toisiin proteesiruumisiin. Sykäykset auttavat tulkintani mukaan näyttelijöitä rakentamaan välilleen kanssänäyttelemistä, jossa toisesta välittäminen ja toiseen merkityksellisen ihmissuhteen rakentaminen korostuu.

Kieliopissa näyttelemisen määritellään ”esiintyjän siirtymisenä olotilasta toiseen” (emt., 214). Olotilojen välisissä siirtymissä, välitiloissa, näyttelijä tarkkailee itseään ja toisia ja virittää itsensä tai virittyy yhdessä toisten näyttelijöiden kanssa kohti seuraavaa olotilaa ja siihen siirtymistä. Siirtymät luovat jännitettä olotilojen välille, mikä synnyttää näyttelijän dramaturgiaa sekä koko esityksen dramaturgiaa. Siirtymät voivat olla katsojille näkymättömiä tai näkyviä. Psykorealisisessa näyttelemisessä siirtymistä tehdään mahdollisimman näkymättömiä. Muissa tapauksissa, eli silloin kun näyttelijöiden siirtymät olotilasta toiseen ovat katsojalle näkyviä, katsojan on mahdollista seurata näyttelijän dramaturgiaa ja olla näin näyttelijöiden tekemien ratkaisujen tasalla.

Siirtymistä olotilasta toiseen voi harjoittaa psykofyysisin harjoittein (emt., 210). Harjoitteet nojaavat perinteiseen psykofyysisen harjoitteiden periaatteeseen, jossa ruumiin ulkoisten ja sisäisten reaktioiden ja tuntemusten välille synnytetään vastavuoroinen kehä. Siirtymissä tapahtuva uudelleenviritys tapahtuu psykofyysisen sykäyksien avulla, joita näyttelijä voi tuottaa itselleen ja toiselle tai vastaanottaa niitä toisilta näyttelijöistä sekä muista lähteistä. Kielioopin mukaan viritys ”on psykofyysinen (mielen)liike tai liikesarja, jolla herätetään ja otetaan käyttöön ruumiin psykofyysisiä

voimavaroja ja avataan aistikenttiä” (emt., 211). Pedagogisessa mielessä viritys on ”vaikuttamaan oppimista” (emt., 212). Viritysten toistaminen, uusien viritysten keksiminen ja etsiminen yksin sekä yhdessä harjoittaa näyttelijän psykofyysistä ruumista.

Kieliopin etiikkaa ohjaa käsitys näyttelemisen pedagogisesta ja taiteellisesta prosessista ”kohtaamisena” (emt., 218). Kohtaamisella ymmärrän viitattavan yhteiseen, jaettuun harjoitteluun ja esityksen rakentamiseen, joka asettuu vastakohtaksi kieliopin taustalla oleviin ”vanhan koulun” mukaisiin näyttelemisen opettamisen menetelmiin. Kirjoittajat kuvaavat vanhan koulun esiintyjien yhdessäolon olleen jaettua yksinäisyyttä, jossa sekä esiintyjien keskinäistä kontaktia että esiintyjien ja katsojien välistä kontaktia vältettiin (emt., 217). Esiintyminen oli simultaanista, mutta erillistä. Nykynäyttelijän kieliopissa vastakohtaisesti yhdessä harjoitteleva ryhmä muodostaa ”kimppakehon”, jossa vallitsee ”luova ja luottavainen ympäristö oppimiselle ja taiteelliselle työskentelylle” (emt., 218). Näyttelijän tulee ottaa vastuuta ja vaatia vastuuta toisilta, mikä siis ohjaa työryhmää tasa-arvoisempaan suhteeseen toisiaan kohtaan ja lopulta ”luovuudesta – taiteesta, esityksestä – tulee ryhmän yhteinen auktoriteetti jonkun yksilön tai ammatinkuvan sijaan” (emt., 219). Esiintyminen on siis monikollista ja siinä kohtaavat erilaiset ruumiit. Ruumiiksi käsitetään niin esiintyvät ihmisruumiit kuin esityksen muut materiaalitkin.

Silloin kun psykofyysiset sykäykset virittyvät kahden näyttelijän ruumiin välille, tulkiten ne proteeseiksi kanssänäyttelemiselle. Näyttelemisen tapahtuu silloin vuorovaikutuksellisessa suhteessa kahden näyttelijän välillä jotka, väitän, ovat riippuvaisia toistaan. Näyttelijät tarvitsevat yhteisiä tai toisen keksimiä virityksiä, jotka voivat tuottaa horjutuksia ja muutosta olotilassa. Jotta näyttelijöiden välillä toteutuisi kieliopin mukainen kuvaus kimppakehosta ja siihen kuuluvasta luottamuksesta ja vastuunjaosta, vaikuttaisi se edellyttävän näyttelijöiden symmetristä suhdetta toisiinsa: näyttelijöillä on oltava yhtäläiset mahdollisuudet vaikuttaa toisiinsa, itseensä ja yhteiseen olemiseen tai esiintymiseen. En näe, että kimppakehoisuus voisi muodostua, mikäli näyttelijät eivät tunnista ja toteuttaisi tarvetta toisilleen. Näyttelijän proteesiruumiiseen kuuluvan eettisen asenteen mukaisesti he tällöin välittävät toisistaan sekä heidän kanssänäyttelemisestään ja heidän välilleen on mahdollista rakentua luottamuksellinen ja merkityksellinen, tiheä suhde.

Kieliopissa näyttelijän vastuuksi määritetään muun muassa erilaisten viritysten keksiminen (emt., 219). Näyttelijän proteesiruumiin näkökulmasta täsmentäisin näyttelijän vastuuksi erityisesti sellaisten viritysten ja horjutusten, eli proteesien, keksimisen,

joilla näyttelijä voi edesauttaa näyttelijöiden välistä kimppakehon ja symmetrisen suhteen rakentumista. Kimppakehon ja symmetrisen suhteen rakentaminen voi olla verrattain helppoa silloin, kun näyttelijät jakavat yhteisen koulutus pohjan, yhteiskunnallisen aseman tai käsityksen oman ruumiinsa sekä fyysisestä että kognitiivisesta kykenevyydestä ja rajoitteista. En väitä sen olevan itsestään selvää, sillä jokainen näyttelijä kantaa ruumiissaan erilaisia näkyviä ja näkymättömiä ominaisuuksia, jotka voivat auttaa tai estää kimppakehon rakentumista. Mutta kehitysvammaisen näyttelijän kohdalla ruumiin kykenevyyden erot tai vähintään yhteiskunnallisen aseman erot ovat siinä määrin suuria, että yhteisiä virityksiä on perehdyttävä keksimään huolella ja välittäen (*with care*).

Harjoitustilanteen demokraattisuuteen on myös suhtauduttava kriittisesti valta-asemia tarkastellen ja pitäen huolta siitä, että jokaisella näyttelijällä on yhteisten tai henkilökohtaisten viritysten keksimiselle riittävästi tilaa ja mahdollisuuksia. Mallissa näyttelijää kutsutaan ”itseohjautuvaksi” (Hulkko ym. 2011, 218–219), mikä viittaa oletukseen jokaisen näyttelijän kognitiivisesta kykenevyydestä ohjata itse omia virityksiään, horjutuksia ja olotilojen muutoksia. Tällainen oletus tulee kuitenkin ottaa kehitysvammaisuuden teatterin kontekstissa kriittisen tarkastelun alle. Luvussa 5 käsittelen kriittisesti omaa työskentelyäni ja itseohjautuvuuteen liittyviä oletuksia tätäni ja kollegani Mervi Papusen kanssa näytellessä.

Affektiivinen näyttelemisen

Näyttelijä Sofia Smeds määrittelee teatteritaiteen maisterin opinnäytteessään näyttelemisen affektiivisena tapahtumana (2021). Affektiivinen näyttelemisen rakentuu Smedsin mukaan oman ja kanssänäyttelijän affektiivisen prosessin tunnistamisesta ja näiden vaikutuksesta toisiinsa (emt., 29). Affektiivinen näyttelemisen perustuu Smedsin käsitykseen näyttelemisestä ruumiillisena vaikuttamisena (emt., 4). Hän käyttää taiteellisena lähteenään Esa Kirkkopellon ohjaamaa esitystä *Ruusuruoska*, jonka harjoituksissa Smeds tutustui affektin käsitteeseen, ja jonka pohjalta Smeds on muodostanut käsitystään affektiivisesta näyttelemisestä (emt., 1).

Smedsin kuvauksessa affektiivisesta näyttelemisestä on eräitä piirteitä, jotka yhdistän määritelmäni näyttelijän proteesiruumiista: sen tarvitsevuudesta, sen vaatimasta erityisestä eettisestä asenteesta ja tavoitteesta tehdä tarvitsevuudesta näkyvää sekä osa taiteen tekemisen lähtökohtia. Smeds (emt., 29) kirjoittaa ymmärtäneensä opinnäyteprosessin aikana, että näyttelijän oma affektiivinen prosessi käynnistyy vain kytkeytyneenä toisiin ruumiisiin ja materiaaleihin ja näyttelijät voivat vaikuttaa

vastavuoroisesti toistensa affektiivista prosesseista. Smedsin opinnäytteestä ymmärrän, että tätä vastavuoroista ja toisiinsa kytkeytynyttä suhdetta voi rakentaa affektiivisilla, ruumiillisilla harjoitteilla (kts. esim. emt., 10–14 ja 26–30). Näitä harjoitteita kutsun tässä proteeseiksi, jotka mahdollistavat affektiivisen kanssanäyttelemisen.

Smedsin (emt., 4) määritelmä ”affektiivinen näytteleminen” perustuu Smedsin käsitykseen näyttelemisestä ruumiillisena vaikuttumisena. Näytteleminen ei ole lähtökohtaisesti representatiivista, kuvailevaa, eikä sen lähtökohtana ole kaltaisuus (emt., 7). Tämä mahdollistaa sen, ettei näyttelijä ole lukittu työskentelyssään ennako-oletuksiin siitä, miten ihmisruumis liikkuu ja toimii tai miten sen tulisi muuntua. Näyttelemisessä tulee tällöin draamallisen tilanteen lisäksi selkeämmin esiin ruumiillinen taso, jossa affektit tapahtuvat näyttelijän ruumiissa ja ruumiiden välillä (emt., 14). Affektit liikkuvat vapaasti eikä näyttelijän tarvitse keksiä niitä itse (emt., 11). Tällainen käsitys näyttelemisestä on tasa-arvoisuuden kannalta merkittävä. Pidän tärkeänä, että Smeds kuvaa näyttelemistä draaman kontekstin ylittävänä. Näytteleminen, joka perustuu erilaisista lähteistä vaikuttamiseen, ei mielestäni vaadi erityisen kykenevää ruumista tai kykenevyyteen yhdistettyjä kognitiivisia taitoja. Sen sijaan se vaatii kykyä tunnistaa omat ja toisen vaikuttamisen prosessit ja kiinnittyä niihin. Smedsin opinnäytteen myötä ymmärrän tämän kyvyn taitona, jota affektiivisin harjoitein voi kehittää. Harjoitteet vaikuttavat minusta toisaalta riittävän inkluusiivilta sovellettavaksi monenlaisille erilaisille näyttelijöille.

Opinnäytteessään Smeds avaa niitä keinoja, joita hän on tunnistanut affektiivisten prosessien rakentumiseksi ja tunnistamiseksi. Hän kertoo, kuinka esityksessä *Ruusu-ruoska* ohjaaja Kirkkopelto esitteli näyttelijöille harjoitteita, jotka ”perustuivat ruumiillisille tuntemuksille herkimiseen ja niistä vaikuttamiseen liikkeellis-äänellisesti” (emt., 10). Myöhemmin Smeds on alkanut kutsua näitä harjoitteita ”affektiivisiksi harjoitteiksi” (emt.). Toisaalla Kirkkopelto on kuvaillut affektien yhteyttä näyttelemiseen seuraavasti:

”Näyttelijä ei tunne näyttämöllä omia tunteitaan. Sen sijaan hän operoi affekteilla, jotka lähtökohtaisesti eivät ole kenenkään omia ja jotka näyttelijä voi siten tarkoitukSELLISESTI pitää itselleen vieraina – tuntea ne tuntematta ominaan – ja siten kyetä ilmentämään niiden ruumiillisia vaikutuksia.” (Kirkkopelto 2020, 74.)

Smeds (2021, 6) rakentaa käsityksensä affektiivisestä näyttelemisestä Kirkkopeltoa seuraten todetessaan, että affektit ovat jotain, jolla näyttelijä operoi ja joiden

ruumiillisia vaikutuksia näyttelijä voi jäsentää haluamansa mukaisesti³⁷. Ruumiilliset vaikutukset voivat olla ”tuntemisia, aistimuksia, suuntautumisia ja tiloja” ja ne voivat olla yhdistettävissä emootioihin tai jäädä ”määrittelemättömiksi ja tunnistamattomiksi, mutta silti tarkoiksi ja ilmaisuvoimaisiksi” (emt.). Näyttelijä voi pidättäytyä antamasta niille merkitystä, mikä mahdollistaa totuttujen tai tavanomaisten ruumiillisten tuntemusten kyseenalaistamisen (emt.). Ymmärrän, että näyttelijälle jää tällä tavoin aikaa tarkkailulle, eikä hänellä ole tarvetta kiirehtiä ymmärtämään, miten mikäkin tunne, ajatus, ele tai toiminto palvelee esitettävää tarinaa.

Proteesiruumiin näkökulmasta tämä on tärkeää. Luvussa 5 tulen kuvaamaan yksityiskohtaisesti, kuinka tätini ja kollegani Mervi Papusen kanssa työskennellessä juuri oman tekemisen rytmin hidastuminen oli oleellinen osa sitä, että hetkiä yhteiselle tekemiselle löytyi. Omat silloiset käsitykseni tehokkaasta, nokkelasta ja paljon valmista materiaalia tuottavasta näyttelijästä laittoivat minut ryntäämään kohti valmista ja minun mieleni mukaista esitystä, mikä jätti vain vähän aikaa aistia, kuunnella ja tutkailla Merviä – kiinnittyä hänen affektiiviseen prosessiinsa – sekä myös hänelle ja itselleni tarkkailla omaa vaikuttumistani. Vasta ymmärrettyäni hiljentyä saattoi Mervi kokeilla ja näyttää minulle ehdotuksiaan siitä, kuinka ja mitä voisimme näytellä. Smeds kirjoittaa, että affektien tutkaileminen ja luotto siihen, että niitä on olemassa eikä niitä tarvitse keksiä on ollut hänelle vapauttavaa (emt., 11). Kehitysvammaisen kollegan kanssa näytellessä ajattelen tällaisen ei-keksimisen vapauden olevan tärkeä tekijä symmetrisemmän suhteen rakentumiseksi. Vastuu jakautuu lähtökohtaisesti tasa-arvoisemmin, kun taustalla on ajatus molempien yhtäläisistä mahdollisuuksista tutkailla itsestä, toisesta ja muista harjoittelemisen ja esittämisen hetkellä läsnä olevista affekteista vaikuttamista ja kun molemmat sitoutuvat toistensa ja esityksen affektiivisiin prosesseihin.

Yhtenä esimerkkinä affektiivisista harjoitteista Smeds (emt., 12–13) käyttää ”ruusuuntuminen”-nimistä harjoitetta. Ruusuuntuminen toimi harjoituksissa näyttelijöiden yhteisenä virittäytymisenä (joista Smeds käyttää nimitystä ”affektiivinen tekniikka”) ja sitä käytettiin myös osana valmista esitystä. Smeds kirjoittaa (emt., 12) kyseisen harjoituksen olleen hänelle merkittävä ”koko esitystä määrittävä elementti” ja harjoituksen mahdollistaneen ”yhteiseen affektiiviseen tilaan asettumisen muiden

³⁷ Smeds (2021, 8) viittaa lisäksi ainakin Nigel Thrifthin (2008, 7 viitattu Rinne ym. 2020, 13) sekä Seigworthin ja Greggin (2010, 1) käsityksiin affekteista ei-rationaalisina, ei-tietoisina ja emootioiden taakse kätkeytyvinä voimina, jotka paikantuvat esitiedollisuudessa.

näyttelijöiden ja muusikon kanssa”. Kyseisessä harjoitteessa lattiaan asetettiin teipillä raja, jonka toisella puolen ruusuuntuminen tapahtuisi. Raja ylitetiin ensin osissa, yksittäisiä ruumiinosia rajan yli käyttämällä, myöhemmin koko ruumiin rajan toiselle puolelle siirtämällä, jolloin koko ruumis ruusuuntui. Näyttelijöillä oli mahdollisuus tunnustella tätä yhteistä vaikuttumisen lähdeä, ruusuuntumista, yhdessä ja tarkastella toistensa ruumiiden ruusuuntumisia. Smeds kirjoittaa myös kokeneensa, että harjoitteen avulla hän koki näyttelijöiden paljastavan toisilleen jotain olennaista itseltään. (emt., 12–13.)

Ruusuuntuminen sekä muut affektiiviset harjoitteet tuottivat näyttelijöiden välistä yhteistä ”jaettavaa ymmärrystä”, joka mahdollisti ”yhteisen ruumiillisen ajattelun tai tunnun, josta käsin ideat syntyivät, jolloin niiden esittämisessä oli yhteinen laatu” (emt., 12). Smedsin (emt., 39) mukaan affektiivisten harjoitteiden avulla hän pystyi tutkailemaan sitä mistä toiset nauttivat, iloitsivat tai mitä he vastustelivat. Yhteisten ruumiilliseen vaikuttamiseen perustuvien harjoitteiden avulla näyttelijät tutustuivat yhdessä itse teokseen, toistensa ruumiisiin ja affektiivisiin prosesseihin. Tämä mahdollisti näyttelijöille ”arkiminän” taka-alalle jäämisen ja toisten näyttelijöiden tekemisestä innostumisen. Smedsin kuvaamassa arkiminän taakse jättämisessä ja toisten affektiivisten prosessien (ruusuuntumisen) tarkkailussa on yhtymäkohtia omaan artikulointiini näyttelijän proteesiruumiiseen kuuluvasta toisesta välittämisestä ja toiselle tärkeistä asioista välittämisestä. Nämä ruumiilliset ja affektiiviset harjoitteet voisivat olla yksi mahdollinen proteesi niiden asioiden selvittämiseksi, joista kanssänäyttelijä välittää. Smedsin tekstissä nämä asiat olisivat ”sitä mistä toiset nauttivat, iloitsivat tai mitä he vastustelivat” (emt.). Välittäminen täsmentyy ruumiillisten harjoitteiden yhteyteen ja kohdistuu kanssänäyttelijän harjoittelemiseen sekä esiintymiseen.

Toisaalta affektiiviset harjoitteet vaikuttaisivat tarjoavan mahdollisuuden näyttelijälle osata tunnistaa toisen näyttelijän affektiivisia prosesseja ja kiinnittyä niihin silloinkin, jos toinen näyttelijä ei näyttäisi pystyvän tunnistamaan omia tai toisen affektiivisia prosesseja. Kuvittelen esimerkiksi tilannetta, jossa kehitysvammaisen kollegani tapa kommunikoida ei anna minulle tietoa siitä, minkälaisia affektiivisia prosesseja hänessä on liikkeellä ja vaikuttaisi siltä, että hän ei ole kiinnostunut minun affektiivisista prosesseistani. Yhdessä keksityt affektiiviset harjoitteet, tai tuttujen harjoitteiden tarkkaileminen affektiivisina harjoitteina, voisi auttaa minua tunnistamaan sitä, mistä kanssänäyttelijäni nauttii, ilostuu tai mitä hän vastustelee – mistä hän välittää. Lisäksi harjoitteet voisivat auttaa minua tunnistamaan omia affektiivisia prosessejani. Tämä on tärkeää, jotta meidän molempien tarpeet tulevat huomioiduksi sekä harjoitus- että

esitystilanteessa ja osana taidetta. Omien affektiivisten prosessien tunnistaminen auttaa korostamaan osuuttani näyttelijän proteesiruumiina, ei esineproteesin kaltaisena proteesina (mikäli näin ei ole tarkoitus). Affektiiviset harjoitteet vaikuttaisivat siis auttavan välittämään toisesta näyttelijästä ja itsestä keinoilla, joilla toisesta näyttelijästä on helpompi tunnistaa muutakin kuin hänen vääjäämättömät tarpeensa: näyttelijä voi tunnistaa toisessa näyttelijässä asioita, jotka yhdistävät heidän affektiiviset prosessinsa yllättävällä tavalla.

Smedsin (emt., 12, 22, 41) mukaan affektiiviset harjoitteet voivat tuottaa sellaista kanssanäyttelemistä, jossa näyttelijät jakavat yhteisen käsityksen ”affektiivisista tiloista”. Näyttelijöiden välinen merkityksellinen suhde, jossa molemmat tai ainakin toinen välittää toisesta, voisi mielestäni olla ehto yhteisten affektiivisten tilojen mahdollistumiseksi. Mikäli näin on, näyttelijältä vaaditaan affektiivisten harjoitteiden toteuttamiseen erityistä eettistä asennetta, jonka myötä hän on kiinnostunut kanssanäyttelijästä ja heidän sekä muun esityksen materiaalin kanssa yhteisen esityksen tekemisestä. Smeds ei mainitse erityistä asennetta osaksi affektiivista näyttelemistä, mutta siitä, miten Smeds kanssanäyttelijöistään kirjoittaa, on tunnistettavissa kiinnostus ja välittäminen heitä kohtaan (kts. ainakin emt., 26–30).

Smedsin sanojen mukaan yhteiset affektiiviset harjoitteet tuovat esitykseen erityisen ”ruumiillisen tason”, jolloin näyttämöllä on hänen mukaansa ”käynnissä enemmän asioita kuin vain fiktiivinen taso” (emt., 14). En ole nähnyt Smedsin lähteenään käyttämäänsä *Ruusurossa* esitystä, mutta olen nähnyt hänen näyttelevän vuonna 2021 esityksessä *Kun on Tunteet* (2021) yhdessä näyttelijä Inke Koskisen kanssa. Kyseinen esitys ja Smedsin ja Koskisen kanssanäyttelemisen esityksen aikana on osoitus minulle siitä, kuinka Smeds paitsi tunnistaa erilaisista esitystä rakentavista elementeistä vaikuttumisen näyttelemistään rikastaviksi apuvälineiksi, antaa hän myös eri elementeistä vuorollaan vaikuttumisen, ruumiillisen tason, olla näyttelemisessään esillä.³⁸ Tämän esityksen perusteella ajattelen affektiivisen näyttelemisen tuottavan siinä määrin erityistä näyttelemistä, että myös katsojana minulla on mahdollisuus seurata mitä muita asioita näyttämöllä on käynnissä ”kuin vain fiktiivinen taso”, kuten Smeds kirjoittaa. Olen ollut tässä väitöstutkimuksen kirjallisessa osassa kiinnostunut sellaisesta (kanssa)näyttelemisestä, jossa proteesit yhteisen ja symmetrisessä suhteessa tapahtuvan näyttelemisen rakentamiseksi ovat näkyvissä eikä niitä piiloteta fiktion tai

³⁸ Smeds (2021, 44) kertoo opinnäytteessään jatkavansa affektiivisen näyttelemisen tutkimista esityksessä *Kun on Tunteet* (2021).

draaman vuoksi sivuun. Pidän tätä tärkeänä siksi, että näytteleminen ei tällöin väitä ihmisten välisten suhteiden toimivan itsestään selvästi symmetrisinä tai että ihmiset olisivat toisistaan riippumattomia, itsenäisiä ja itseriittoisia olentoja. Näyttelijä voi näyttää riippuvuutensa inhimillisistä ja ei-inhimillisistä tahoista katsojille ja antaa sen vaikuttaa taiteeseen tuottaen täten omanlaistaan estetiikkaa.

Smedsin ja Koskisen näytellessä koin heidän näyttävän toisilleen ja katsojille omat tarpeensa toiselle näyttelijälle sekä lukuisille muille esiintyville asioille, kuten kahvinkeitinmelle ja katsomon takareunasta näyttämölle tulevalle valolle. Kaikki nämä elementit, näyttelijät mukaan lukien, olivat tasa-arvoisessa asemassa keskenään: jokainen näyttäytyi itsenäisenä mutta toisista riippuvaisena osana esitystä, jokaisella oli oma hetkensä ja jokaiselle annettiin aikaa silloin kun aikaa oli annettava (enkä nyt tarkoita tasajakoista ajan antamista). Smedsin ja Koskisen tulkitsen näyttäneen yleisölle ruumiillaan toisistaan sekä muusta esityksen materiaalista vaikuttamisen tuottamien olotilojen muutokset. Näyttelemisen vaikutti minulle jaksoissa etenevältä. Katsojana saatoin seurata näyttelemisen rataa: nurkasta kuuluva ääni tuottaa Smedsissä reaktion, joka päättyy, kun on aika replikoida, mikä tuottaa seuraavan reaktion, joka johtaa toimintaan. Näyttelijät vaikuttuivat vastavuoroisesti toisistaan: toistensa liikkeistä, sanoista, reaktioista, ulkopuolisista äänistä, esityksen maailman sisällä sovituista dramaturgisista elementeistä, näyttämön materiaaleista eli muista esiintyvistä ruumiista kuten kahvista tai sohvasta. Riippuvuus toisista elementeistä oli ilmeistä³⁹. Tämä tuotti mielestäni näyttelemistä, joka oli rikasta ja ennalta-arvaamatonta sekä samanaikaisesti selkeää. Näyttelemisen ei tukeutunut yksinomaan tekstiin tai tunteiden esittämiseen, sen sijaan se leikki monenlaisella vaikuttamisella, joista osa tuli esiin tunteiden ja tekstin muodossa, osa vaikutti niistä. Yhtä lailla olin itse vaikuttunut siitä, miten Smeds ja Koskinen olivat kontaktissa ja vaikuttuivat toistaan ja vaikuttivat toisiinsa.

Sairaalaklovnin näkymätön kosketus

Artikkelissaan *Näkymätön kosketus – eli miten koskettaa ilman kosketusta sairaalaympäristössä* (2019) näyttelijä ja sairaalaklovni Laura Rämä kuvaa sairaalaklovnin ja potilaan, omaisen, sairaanhoitajan tai lääkärin välistä kosketusta ”näkymättömäksi”. Klovninäyttelemisen perustuu Rämän (emt., 82) mukaan klovnin ja yleisön väliseen vuorovaikutukseen. Yleisön reaktiot vaikuttavat aina klovnin toimintaan ja klovnin

³⁹ Smedsin ja Koskisen esityksessä (*Kun on tunteet* 2021) esittämät hahmot olivat myös riippuvaisia kahvista – tämä lienee ollut kuitenkin sattumaa!

toiminta vaikuttaa yleisöön. Myös kosketus on luonteeltaan kaksisuuntaista: koskija tulee aina kosketuksi (emt.; Elo 2014, 7). Sairaalaympäristössä fyysinen koskettaminen on tarkkaan rajattua ja myös sairaalaklovnit noudattavat tarkkoja hygieniasääntöjä. Kosketuksesta on kuitenkin merkittäviä hyötyjä niin kivunlievityksessä kuin pelottavan sairaalaympäristön inhimillistämisesäkin. Artikkelissaan Rämä (2019, 78) pohtii vastavuoroisen koskettamisen näkymättömiä ulottuvuuksia työssään sairaalaklovnina. Sairaalaklovni ja potilas voivat monella tapaa koskettaa toisiaan näkymättömästi, hygieniasuosituksia ja -määräyksiä rikkomatta.

Näkymätön kosketus laajentaa yleistä käsitystä siitä, mitä ymmärrämme kosketuksena. Kosketuksen voi nähdä olevan paljon muutakin kuin vain fyysinen teko, se ”mitä näemme tai ihollamme tunnemme” (emt., 79). Mika Elon mukaan ”maailmassa on paljon sellaista, joka liikuttaa, pysäyttää, hiertää tai kutkuttaa olematta ihollamme” ja koskettaminen ilman kosketusta on mahdollista. (Elo 2014, 9 viitattu Rämä 2019, 85.) Sairaalaklovnin ja lapsen välinen vuorovaikutus on niin ikään koskettamista, vaikka fyysistä koskettamista ei tapahtuisikaan. Näkymätön koskettaminen vaatii klovnilta erityistä eettistä asennetta: kykyä asettua kosketukselle alttiiksi, olla tahdikas ja ”toisenvaarainen” (Rämä 2019, 85). Koskettaminen, silloinkin kun se on näkymättöntä, voi olla liiallista, mistä syystä klovnin on oltava tietoinen siitä, miten hän monitoroi kosketuksen vaikutusta lapseen ja huolehtii siitä, että kosketus pitäytyy kahdensuuntaisena. Tällöin molemmilla on mahdollisuus vaikuttaa keskinäiseen vuorovaikutukseen ja luoda yhteinen jaettu tila, jossa heidän välistään kohtaamista on mahdollista ihmetellä ja tarkastella.

Tulkitsen, että tällaisen yhteisen ja jaetun tilan rakentumiseksi klovnin ja potilaan välisen suhteen on oltava molemmille tavalla tai toisella merkityksellinen – heidän olemisellaan on molemmille väliä. Heidän lähtökohtansa suhteen rakentamiseksi ovat toisistaan merkittävästi poikkeavat, mutta silti kohtaamisen hetkellä kuvittelen heidän olevan symmetrisessä asemassa suhteessa toisiinsa: molemmat kohtaavat toisensa uutena ja ihmeellisenä, itselle vieraana olentona. Klovninäyttelijän ruumis toimii tulkintani mukaan tällöin proteesiruumiina yhteisen tilan muodostumiseksi ja näyttelijä yksin ja yhdessä potilaan kanssa voi kehittää proteeseja tämän tilan rakentumiseksi. Sairaalaklovnin ja potilaan kohtaamisessa erittäin tärkeä osa on toki myös kehittää yhdessä proteeseja potilaan tulevan operaation helpottamiseksi. Sairaalaklovnin proteesiruumiilla onkin useita tärkeitä merkityksiä, joissa yhdistyvät sairaala ja teatterimaailma: ”[S]airaalaklovni on huoneeseen astuessaan pienin mahdollinen teatteri.” (Suutela 2019, 7.)

Näkymättömän kosketuksen ensi vaiheeksi Rämä (2019, 81) nimeää Mika Eloa lainaten kosketuksen paattisen momentin. Elo (2014, 13) määrittelee paattisen momentin yhdistävän kosketuksen mentaalisia ja fyysisiä ulottuvuuksia. ”Termi juontuu kreikan kielen sanasta *patbos*”, joka viittaa muun muassa herkkyyteen ja vaikutuksenalaisuuteen, mutta myös alttiiksi joutumiselle ”jollekin liialliselle ja odottamattomalle” (emt.). Kosketuksen paattisuudessa ei vastaavasti ole siis Elon mukaan kyse ”pelkättään aktiivisesta tuntokyvystä vaan paljon laajemmasta mielessä alttiudesta kyvykkyyden horisontin muutokselle” (emt.)⁴⁰. Rämän (2019, 82) mukaan paattista momenttia kuvaa jännite klovnin ja yleisön tai sairaalaklovnin ja potilaan tai muun läsnä olevan henkilön välillä. ”Tässä jännitteessä on aina läsnä myös hankaavia tai kitkaisia piirteitä”, mikä on tervetullutta sillä se tuo mukanaan muutoksen olemassa olevaan hetkeen (emt., 81). Esimerkiksi sairaalan arjessa kivun kanssa sinnittelevän lapsen maailmaan muutos voi tuoda hetkellisen helpotuksen (emt.).

Rämä (2018, 28–29) täsmentää toisaalla käsitystään kosketuksen käynnistävästä paattisesta momentista kuvaillessaan mielikuvaa, jossa hän seisoo metsäpolulla. Paattinen kosketus tapahtuu, kun hän huomaa polun päässä hahmon, inhimillisen tai ei-inhimillisen tai vain muutoksen ajattelussa, havainnon tai huomion. Tuo jonkun vieraan ja uuden kokemisen havaitseminen, jonkun, joka on lähtökohtaisesti liikaa ja aiheuttaa ”murtuman” havaittajan ”kokemushorisontissa”, on paattisen kosketuksen aikaansaannos. Se vaatii oman tilansa, jota Rämä kutsuu välitilaksi. Siinä on mahdollista havaita itsen ja toisen erillisyyttä sekä niiden välinen vieraus. Paattisen kosketuksen myötä on siis mahdollista tunnistaa toisen ihmisen erillisyyttä ja ikuinen vieraus. Toisen ihmisen kokonaisvaltainen ymmärtäminen olisi väkivaltaista ja väärin. Rämälle kosketus onkin toisen- tai vieraanvaraisuutta ja vieraille alttiiksi asettumista. Tämä tuottaa jatkuvan ihmettelyn ja kysymisen tilan vieraan sekä itsen välille, jolloin syntyy tarve dialogille. Pyrkimällä dialogiin on mahdollista koskettaa ja tulla kosketetuksi, ymmärtää ja jatkuvasti väärinymmärtää toista, itselle vierasta, ja näin ymmärtää ja muuttaa myös vierasta itsensä sisällä. (emt.)

Sairaalaklovnin tavoitteena on luoda tarkoituksellisesti sellaisia yhteisiä tiloja, joissa paattisen momentin aiheuttamaa kitkaa on mahdollista tarkastella ja tarvittaessa myös

⁴⁰ Elo (2014) käyttää kosketuksen paattisuuden yhteydessä sanaa kyvykkyys tämän tutkimuksen kannalta osuvasti, mikäli kyvykkyuden nähdään liittyvän kykenevyys-sanan luonnehdintaan. Tutkimukseni teeman voisikin siis sanoa olevan löytää keinoja, joilla kykenevä ihminen voisi muuttaa kyvykkyuden horisonttia.

helpottaa. Sairaalaklovnille on tärkeää, että hankausta ei ole liikaa, sillä silloin kosketuksen kahdensuuntaista vuorovaikutusta ei välttämättä tapahdu. Jos lapsi pelästyy klovnia liikaa, tulee klovnin kunnioittaa tätä ja lähestyä lasta hänen tunnereaktiotaan tulkiten, mutta ei kuitenkaan tilanteesta poistuen. Jos klovnin puolestaan huomaa kontrolloivansa tilannetta niin, ettei lapselle jää tilaa toimia vuorovaikutuksen osana, on klovnin tultava tästä tietoiseksi ja keskittyttävä kuuntelemaan ja aistimaan toista ja hänen osuuttaan heidän välisessään kosketuksessa. Rämä tiivistää Eloa seuraten, että klovnin on oltava koskettaessaan tietoinen alttiiksi asettumisesta, tahdikkuudesta ja ”toisenvaraisuudesta” (Rämä 2019, 85; Elo 2014, 13–16). Klovnin on asetuttava alttiiksi ja oltava valmis astumaan ”niin sanotusti tyhjän päälle” ja annettava mahdollisuus tilanteen vastavuoroisuudelle. Hänen on kunnioitettava toisen vierautta ja muistettava, että ”intiimeimpäänkin kosketukseen liittyy olennaisesti toisen erillisuus, toisen ero, joka on välttämätöntä elomme kannalta” (Rämä 2019). Tämä tarkoittaa toimimista tahdikkaasti, joka toteutuu ”toisenvaraisuudessa”, kyvyssä asettua alttiiksi toisen ehdotuksille ja kunnioittamalla häntä ”vaikka olisimmekin erimieltä” (emt.).

Nämä eettiset ohjenuorat toisen kohtaamiselle muistuttavat näyttelijän proteesiruumiin välttämättömästä tarpeesta asettua alttiiksi toisen ruumiin kohtaamiselle ja kohdatesaan kunnioittaa tämän vierautta ja olla pelkäämättä törmäyksen aiheuttamaa hankausta, kitkaa ja kipua. Tasa-arvoisuutta tavoitellessa pyrkimys ei voi olla samankaltaisuuteen, vaan juuri toisen erilaisuuden hyväksymiseen. Toisen pakottaminen oman mielen mukaiseksi on epäeettistä vallankäyttöä. Sen sijaan on opittava kunnioittamaan toisen erilaisuutta, erimielisyyttä, erilaista tapaa olla ihminen. Toisen erilaisuuden ja vierauden myöntäminen vaatii myös toisen kokemusmaailmaan uskomista, samankaltaisesti kuten improvisaationäyttelemisestä kirjoittaessa totesin. Ajattelen toisen vierauden hyväksymisen ja kokemusmaailmaan uskomisen olevan sellaista välittämistä, jota tarvitaan kahden näyttelijän välisen merkityksellisen ja symmetrisen suhteen luomiseksi.

Kuten Kittay (2019, 156) kuitenkin toteaa, välittäminen tekee meidät myös haavoittuvaisiksi. Kehitysvammaisen ihmisen rinnalla haavoittuvaisuuteni myöntäminen on ollut erityisen hankalaa, sillä olen oppinut kantamaan vastuuta kehitysvammaisesta ihmisestä ja olemaan vahva ja kestävä eli haavoittumaton hänen rinnallaan. Tämä on tietysti juuri sellaista epäeettistä vallankäyttöä, jossa pakotan toisen mieleni mukaisesti yksisuuntaisen huolenpitämiseni kohteeksi. Samalla tila kahdensuuntaiselle vaikeuttamiselle kapenee tai tukahtuu täysin. On myös varsin todennäköistä, että kehitysvammaisen ihmisen vieraudelle alttiiksi asettuminen on vaikeaa

vammaisuudentutkija-filosofi Licia Carlsonin (2010) sanallistaman asetelman syystä: peilaamme kehitysvammaisiin ihmisiin pelkojamme ja omaa haavoittuvaisuuttamme, mistä syystä pyrimme korjaamaan ja parantamaan kehitysvammaisia ihmisiä. Sen sijaan voisimme asettua alttiiksi kohtaamisille ja hyväksyä oma haavoittuvuutemme keinona oppia kehitysvammaisten kanssakulkijoidemme vieraudesta ja uusista tavoista olla ihminen. Rämän (2018, 33) mukaan kosketus voisikin olla taiteilija-tekijän eettinen lähtökohta tai orientaatio taiteelliselle toiminnalle.

Tätini ja kollegani Mervi Papusen kanssa työskennellessäni olen joutunut kohtaamaan toisesta välittämisen vaikeuden ja oman haavoittuvaisuuteni myöntämisen kivuliaisuuden. Tähän tutkimukseen johtanut kokemukseni Mervin rinnalla näyttelemisen vaikeudesta on ollut suureksi osaksi seurausta siitä, että en ole osannut asettua hänelle alttiiksi ja sietää kohtaamisen aiheuttamaa hankausta. Syy tähän on ollut ableistinen suhtautumiseni toisaalta kehitysvammaisuuteen, toisaalta kykenevyyteen. Luulen, että Carlsonia (2010) seuraten oma käsitykseni kykenevän ruumiini kaikkivoipaisuudesta on saanut minut väistämään hänen kehitysvammaisen ruumiinsa kohtaamista ja näin ollen oman ruumiini haavoittuvaisuuden myöntämistä. Väistin epämiellyttäviä tilanteita kontrolloimalla kohtaamisiamme mahdollisimman voimakkaasti tai luovuttamalla lähes kokonaan kontrollin Merville. Tämä ei kuitenkaan lopulta poistanut epämiellyttävyyttä, sillä näyttämöllä näyttelijänä toimiessani en osannut tai pystynyt peittämään haavoittuvaisuuttani. Haavoittuvaisuuteni kohdistui kuitenkin silloin omien tarpeideni täyttymättä jättämisen myöntämiseen. Mervin ja minun välisen yhteisen tilan rakentaminen olisi ollut tähän ratkaisu. Yhteinen tila välillemme olisi antanut mahdollisuuden toistemme näkymättömän koskettamisen tutkimiselle ja yhteisten koskettamista koskevien sääntöjen neuvottelulle. Olisin tarvinnut tätä tilaa selvittääkseni itselleni ja Merville omat koskettamiseen kuuluvat ehtoni. Mervin tavat koskettaa niin näkymättömästi kuin fyysisesti olivat usein minulle liikaa, mutta en osannut kertoa tätä hänelle enkä varmaan itsellenikään.

Prosessin edetessä osasimme kuitenkin paikoin rakentaa yhteistä tilaa välillemme. Luvussa 5 käsittelen niitä keinoja, proteeseja, joita Mervin kanssa onnistuimme löytämään yhteisten jaettujen tilojen rakentumiseksi ja toistemme vierauden ihmettelystä. Rämä (2019, 80–81, 83–85) nimeää sairaalaklovnin keinoiksi koskettaa toista fyysisesti koskettamatta ainakin yllätyksen, kysymykset, äänen ja puheen. Sairaalahuoneeseen astuessaan sairaalaklovni tuo hoivaympäristöön muutoksen. Klovni on ”poikkeus, häiriö, hankaava ja hämmentävä tekijä” (emt., 81). Sairaalaympäristössä klovni poikkeaa muusta ympäristöstä kuin huutomerkki ja jo hänen pelkkä

paikallaolonsa muistuttaa muita paikallaolijoita (ja varmasti häntä itseäänkin) vieraudesta sekä ihmisten välisestä vieraudesta. Rämä (emt., 80) kuvaa, kuinka hän tapasi klovnitohtori Hartsa-Liisa Monona ensimmäisen kerran Nikon, sairaalaan jalankipsaukseen tulossa olleen lapsen. Heidän välisensä kosketus ja tila kosketuksen tarkkailulle syntyi nopeasti Nikon astuttua sisään sairaalakäytävälle, jonka toisessa päässä Mono istui pöydällä odottamassa. Rämä kuvaa Nikon pysähtyneen tarkkailemaan Monoa, kääntyneen katsomaan ihmetellen isäänsä ja tämän hyväksyvän nyökkäyksen jälkeen alkaneen lähestyä Monoa käsikädessä isänsä kanssa. Mono (eli Rämä) odotti Nikoa rauhassa ja samalla jalkojaan innostuksesta heiluttaen ”kuin koira häntäänsä” (emt., 80), eikä esimerkiksi lähtenyt Nikoa vastaan käytävän toiseen päähän.

Tulkitsen, että proteesina paattisen momentin syntymiselle toimi siis Monon yllättävä läsnäolo ja pysähtyminen toisen tarkkailun ääreen. Rämän esittämän Monon puvutuksen ja klovnin esiin tuoma erilaisuus pysäytti Nikon, jolloin erilaisuus ja sen aiheuttamat tunteet tulivat huomioiduksi. Toisen erilaisuuden vastavuoroiselle havainnoinnille ja sen aiheuttamille tuntemuksille annettiin aikaa, kun Mono ikään kuin venytti tilannetta jäämällä pöydälle odottamaan. Yhteinen tila sai näin muodostua rauhassa ja toisen näkymätön koskettaminen oli mahdollista. Rämä (emt., 80) kertoo paattisen momentin myötä rakentuneen yhteisen tilan mahdollistaneen myöhemmin Monon ja Nikon vuorovaikutuksen kehittymisen niin, että he pystyivät tarkastelemaan yhdessä edessä olevaa kipsaamisoperaatiota. Mono ja Niko keskustelivat jalan kipsaamisesta ja harjoittelivat kipsaamista pienen huivin avulla. Puhuminen ja kysyminen on Rämän mukaan yksi keino synnyttää kosketusta tai sen tutkimista, sillä ”kysymys tunkeutuu toisen rajoille – koskettaen, satuttaen ja hellien, hoivaten” (Elfvig 2005, 24 viitattu Rämä 2019, 83). Samoin ääni ja puhe aiheuttavat väistämättä toisessa hankauksen (Rämä 2019, 83). Rämälle puheen ajattelemisen kosketuksena muistuttaa valittujen sanojen vastuullisuudesta: ”ajattelen, että kaikki mitä suustani klovnina päästän, koskettaa sekä minua että toista. Tällöin herkistyn paremmin tilanteelle ja omalle intentiolleni. Havaitseen, mistä tarpeesta puhe syntyy ja mihin se kohdistuu” (emt., 85). Tulkitessani Rämän esittelemiä näkymättömän kosketuksen keinoja proteeseiksi yhteisen ja jaetun tilan muodostumiselle huomaan proteesien itsessään voivan olla hyvin arkisia, yksinkertaisia toimintoja, joita ohjaa erityinen toisen huomioimiseen keskittyvä eettinen asenne. Nämä proteesit tarvitsevat kuitenkin tilaa ja aikaa, jotta ne voivat auttaa symmetrisen ja merkityksellisen suhteen rakentamisessa. Toisen kohtaamisen hetken toistuva viivyttäminen ja venyttäminen vaikuttaa merkittävästi siihen, että edellytykset vastavuoroiselle toisen erilaisuuden tarkkailulle, hankaukselle ja hyväksymiselle syntyvät.

Samalla on oltava tietoinen myös itsensä tarkkailusta. Sairaalaklovni astuu työskennellessään klovnimielentilaan, mikä auttaa häntä altistumaan kosketukselle toisten mutta myös itsensä kanssa. Rämä (emt., 83 ja 86) kirjoittaa, kuinka tärkeää on löytää keinot olla kosketuksissa itsensä kanssa, huolehtia ja välittää myös itsestään. Yksi keino tähän on antaa itselle aikaa tarkkailla omia reaktiota ja tunteita. Sairaalaklovni voi venyttää kosketuksen hetkeä pysähtymällä hetkeksi ja havainnoimalla ”missä oma mieli ja tunteet menevät ja miten keho reagoi” (emt., 86). Havainnoinnin perusteella klovni voi sitten päättää, minkä havainnon mukaan jatkaa. Samaan aikaan reaktiot saavat näkyä, eikä hämmennyksen tai muidenkaan olotilojen näkymistä kasvoilta tai kehosta tarvitse peittää. Ajattelen, että klovnimielentilaan kuuluva leikillisuus antaa tälle viivytteiselle ja hämmennyksienkin tunteiden näkyväksi tekemiselle tilaa. Klovni on aina myös suhteessa itseensä, eikä hän esiinny sairaalassakaan vain toisten tai vain itsensä vuoksi. Leikillisuus venyttää sääntöjä niin, että myös viive ja hämmennys voi kuulua yhdessä olemiseen ja klovninäyttelemiseen.

Ei kenenkään ajattelu

Walesilainen fyysisen teatterin ryhmä *Cyrff Ystmyth* koostuu sekä kehitysvammaisista että ei-kehitysvammaisista näyttelijöistä. Se rakentaa esityksensä niin kutsuttua devising-työskentelyä⁴¹ käyttäen ja produktiosta toiseen vaihtuvan ryhmänjäsenen aloitetta seuraten. Aloitteet ovat pääosin liikkeellisiä ja aloitteentekijän ajattelu tulee esiin hänen yksittäisissä eleissään ja eleiden sarjassa, jota muu ryhmä toistaa pyrkien antamaan tilaa aloitteentekijän ruumiilliselle ajattelulle. Ryhmä ottaa toimintatavoillaan kantaa sellaiseen inkluusio- ja saavutettavuuspolitiikkaan, jossa inkluusio ymmärretään yksisuuntaisena kehitysvammaisten ihmisten ”mukaan ottamisena” ja yhteiskuntaan sisällyttämisenä sen sijaan, että kehitysvammaiset ihmiset nähtäisiin ajattelevina kansalaisina, joita kuulemalla valtaväestö voisi oppia laventamaan käsitystään vaikuttamisen, ajattelun tai kommunikoinnin mahdollisuuksista. (Ames 2019a; kts. myös 2019b.)

Ryhmän ohjaaja, tutkija Margaret Ames (2019a, 294) on todennut, että *Cyrff Ystmythin* ruumiilliseen tietoon perustuvassa toiminnassa ei-kehitysvammaiset taiteilijat

⁴¹ Devising on englanninkielisestä teatteripuheesta myös suomenkieliseen teatteripuheeseen yleistynyt käsite, jolla kuvataan ”erilaisia harjoituskäytäntöjä, joille katsotaan olevan yhteistä esityksen työstäminen niin, että ennalta laadittua käsikirjoitusta ei ole, vaan käsikirjoitus syntyy prosessissa ryhmän synnyttämänä” (Koskenniemi 2007, 17).

opettelevat näkemään kehitysvammaisten kollegoidensa liikkeelliset aloitteet ruumiillisena ajatteluna, johon he prosessin myötä liittyvät. Ames ehdottaa teatteria sellaiseksi ajattelemisen kontekstiksi, jossa myös ne henkilöt, joiden kykenevyys ajattelemiseen nähdään puutteellisena voivat toimia poliittisina ajattelijoina.

Ames lainaa Maaike Bleekerin (2015, 69–71) käsitettä ”ei kenenkään ajattelu” kuvaessaan ryhmän esitykseen tähtääviä prosesseja. Maaike Bleekerin mukaan luovat prosessit, kuten esityksen tekeminen, ovat paikkoja toteuttaa yhteistä ajattelua, jossa ajatteluprosessi tapahtuu ihmisten sekä ihmisten ja asioiden välillä. Ajatteluprosessi tulee esiin esityksessä, joka taas kutsuu yleisöä ajattelemaan yhdessä esityksen, esiintyjien ja esitystilannetta ympäröivien asioiden välillä. Esitysdramaturgia on siis relationaalinen prosessi, jonka materiaalia ajattelu on. Yhdessä tekeminen ja yhteinen ajattelemisen tuottavat materiaalia, jota ei olisi olemassa ilman jokaista paikalla olevaa yksilöä. Yhteinen ajattelu muodostuu ihmisten, eleiden tai liikkeiden välissä, jolloin ajattelu muuttuu ei-kenenkään ajatteluksi, joka kuitenkin on lähtöisin autonomisista ajatuksista.

Bleekeriä (emt.) seuraten näyttelijän proteesiruumiin voisi nähdä ruumiina, joka jakautuu esityksen kontekstissa osaksi muita ruumiita ja muodostaa näiden kanssa yhteisen ”ei-kenenkään ruumiin”. Kuten ajattelu on yksi esitystä rakentavista materiaaleista, myös esityksen ympäristössä vaikuttavat ruumiit, inhimilliset ja ei-inhimilliset, ovat esityksen materiaaleja, joista siis esityksen ”ei-kenenkään ruumis” rakentuu. Tätä ruumista ei omista kukaan, se jakautuu useampaan proteesiruumiin, ruumiisiin, jotka auttavat esityksen rakentumisessa. Tällaisessa asetelmassa ajattelen proteesiruumiiden olevan väistämättä symmetrisessä suhteessa toisiin. Lähtökohdan on oltava tasa-arvoinen kaikille osapuolille niin, että kullakin on yhtäläiset mahdollisuudet olla osa yhteistä ruumista. Mutta mitä se vaatii? Miten tämä voisi olla teatterin kontekstissa mahdollista niin, että erityisen kykenevä näyttelijän ruumis ei saisi itsestään selvästi valta-asemaa suhteessa muihin näyttelijän ruumiisiin, kuten kehitysvammaisiin ruumiisiin?

Ames (2019a) sijoittaa ei-kenenkään ajattelun *Cyrrff Ystyth* ryhmän työskentelyprosesseihin, joissa hän itse toimii ohjaajana. Hän kirjoittaa Bleekeriä (2015) mukaillen, että heidän prosesseissaan ei-kenenkään ajattelu vaatii erilaisten ajattelemisen mallien hyväksymistä ja erityisesti myös ruumiillisen ajattelun tunnistamista ja hyväksymistä. Kehitysvammaisten näyttelijöiden kohdalla tämä on tärkeää. Kehitysvammaisten ihmisten kykyyn ajatella ja tuoda ajatukset esiin sosiaalisesti hyväksyttävällä tavalla

kohdistuu usein paljon ennakkoluuloja. Ames (emt.) kyseenalaistaa ableistiset ajattelemiseen liittyvät näkemykset ja muistuttaa teatterin mahdollisuuksista tunnistaa sellaisia ajattelemisen tapoja, jotka eivät perustu kognitiivisiin mekanismeihin.

Ei-kenenkään ruumiin rakentumisen voisi nähdä vaativan erilaisten ruumiiden hyväksymistä; sitä, mitä kehitysvammaisuuden teatterin poetiikka (Hargrave 2015) ja Sandahlin (2005) huomioid näyttelijän neutraalista, mutta erityisen kykenevästä ruumiista vaativat, sitä, mitä McCaffreyn (2019b) hoivaan pohjaava teatteri ja Schmidtin (2017) huomioid tuen elementtien näkyvyydestä osana rakentamassa teatterin estetiikkaa vaativat: että näyttelijä voi näyttää haavoittuvaisuutensa ja pyytää tukea tarpeisiinsa sekä vastavuoroisesti välittää kansanäyttelijöistään ja tukea heitä ja tehdä tästä vastavuoroisuudesta osa esityksen estetiikkaa ja lähtökohtia. Tällöin tuen tarve ei toimi esityksen metaforisena elementtinä (paitsi jos näin erikseen sovitaan), vaan se peilaa ja rakentaa maailmaa, jossa ihmiset näyttäytyvät toisistaan riippuvaisina sekä oman arvonsa tuntevina olentoina.

Kehitysvammaisen näyttelijän kanssa näytellessä ei-kehitysvammaisella näyttelijän proteesiruumiilla on kuitenkin erityinen tehtävä. Jotta esityksen ei-kenenkään ajattelun ja ei-kenenkään ruumiin on mahdollista rakentua, on erityisesti ei-kehitysvammaisen näyttelijän oltava kykenevä etsimään keinoja, proteeseja, rakentaa symmetrisiä suhteita erilaisten ajattelemisen tapojen ja ruumiiden välille. *Cyrrff Ystmythin* prosesseissa tulkitsem näiden keinojen rakentuneen lukuisien vuosien työskentelyn tuloksena. Amesin (2019a, 296–302) mukaan ryhmän prosessit ovatkin alkaneet edetä tietyssä järjestyksessä. Uudelle prosessille valikoituu ryhmän jäsenistä yksi ”johtaja”, jonka aloitteesta prosessille valikoituu teema, jota muu ryhmä sitoutuu seuraamaan. Pitkäaikaisen yhteisen työskentelyn tuloksena Amesin on mahdollista tunnistaa ryhmän jäsenten aloitteita uuden prosessin teemoiksi. Aloitteet voivat olla ruumiillisia, fyysisiä liikkeitä tai yksittäisiä sanoja. Esimerkiksi esitys *Gwdihw* (Pöllö) sai alkunsa ryhmän pitkäaikaisen jäsenen Andrew Evansin aloitteesta, jossa ”pöllö”, pöllön silmiä esittävä ele, sekä muisto 16 vuoden takaa liittyivät toisiinsa. Kysyessään Evansilta, mitä pöllö hänelle tarkoittaa Ames muistaa Evansin nostaneen molemmat käntensä, joiden sormet olivat yhdistyneet kahdeksi ympyräksi peukalon ja muiden sormien päistä silmilleen. Ames ymmärsi eleen liittyvän 16 vuoden takaiseen esitykseen *Ein Hanes* (suom. Meidän tarinamme)⁴². Evans oli esitystä tehdessä päätenyt tekemään lyhyen sooloesityksen, jossa hän sanallisti ajatuksiaan kahdella sanalla: ”*Mae’n*

⁴² Suomennokset Amesin englanninnosten mukaan tehnyt R. Papunen.

wir” (suom. ”Se on totta”) (emt., 297). *Gwdihw* -esitystä tehdessä ja kysyttäessä miksi Evans halusi käsitellä pöllö aihetta esityksessä hän vastasi: ”*Y deryn sy’n dwend y gwir*” (suom. ”Lintu, joka kertoo totuuden”) (emt., 302). Myöhemmin esitykseen liittyi kaksi elettä lisää, joista molemmat liittyivät ajattelemiseen tai tietämiseen. Ryhmän yhdessä nimeämä ”Ajattelija” oli asento, jossa oikean käden sormenpäät koskettivat toisiaan ja painoivat nenänvartta, katseen kohdistuessa ylös. ”Puukottava käsi” eleessä oikea käsi iskee sormenpäillä vasenta kämmentä ja Evans kertoi eleen tarkoittavan ajattelemisen ajattelemista. (emt., 290.)

Nämä aloitteet eli eleet tai eleisiin liitetyt yksittäiset sanat ovat Amesin (emt., 296–297) mukaan aloitteentekijän ruumiillista ajattelua. Evansin kohdalla hänen esittämänsä yksittäinen sana ja ele liittyvät muistoon, jonka myötä ryhmän historia yksittäisiä ihmisiä koskevina tapahtumina tulee osaksi prosessia. Ames on oppinut tunnistamaan hienovaraisesti eleitä muiden eleiden joukosta ja johdattelemaan aloitteentekijää lähemmäs ja syvemmälle tarjolla olevaa aihetta. Amesin mukaan vain tällä tavoin hän, ei-kehitysvammaisena ohjaajana, voi kokea olevansa tasa-arvoisessa asemassa ryhmän kehitysvammaisten jäsenten kanssa. Tunnistettuaan aloitteet Ames nostaa ne esiin muun ryhmän jäsenten kanssa yhdessä tarkasteltaviksi. Amesin johdolla ryhmä toistaa yksittäisten jäsenten liikkeelliset aloitteet ja tuo näiden ajattelun näkyväksi sekä yhdessä jaetuksi. Ames ei kerro yksityiskohtaisemmin, kuinka työryhmät työskentelevät yhdessä, mutta hän kirjoittaa työryhmän jäsenten seuraavan aloitteentekijän liikkeellistä materiaalia tarkasti ja opettelevan hänen ruumiillistamaa ajattelua sekä transponoivan sen omaan fysiikkaansa sopivaksi.

Omassa työskentelyssäni kollegani Mervin Papusen kanssa tunnistan jossain määrin keinoja ”ei-kenenkään ajattelun” ja ”ei-kenenkään ruumiin” rakentamiseksi. Työskennellessäni Mervin kanssa vuosina 2014–2018 omat kykyini tunnistaa tarve yhteisen ajattelemisen tai ruumiin muodostamiseksi ovat kuitenkin olleet hyvin vähäiset. Työskentelyssämme olisi voinut olla huomattavasti enemmän tilaa kognitiokeskeistä ajattelua laajemmalle työskentelylle. Vain jossain kohdin olen osannut jättää oman kognitiivisiin kykyihin vahvasti nojautuvan käsitykseni näyttelemisestä sivuun ja ymmärtää Mervin ruumiillisia aloitteita lähtökohtina teatterin tekemiselle. Prosessin merkittävimmät muutokset liittyivätkin ei-kenenkään ruumiin kokemuksen havaitsemiseen. Etenkin yhteisissä lämmittelyissä koin sellaista yhdessä olemista Mervin kanssa, jonka nyt voisin tulkita ”ei-kenenkään ruumiiksi”. Tarkastelen tätä yksityiskohtaisemmin luvussa 5.

Cyrrff Ystwythin prosesseissa ymmärrän sekä Amesin että kaikkien työryhmän jäsenten toimivan proteesiruumiina prosessien aloitteentekijöille tulla tunnistetuksi ajattelijoina ja esityksen rakentajina. Edellä esittelemissäni esimerkeissä proteesiruumiit mahdollistavat aloitteentekijöiden, Evansin ja Jonesin, ajatuksien tulla tunnistetuiksi, muuttua ja nyansoitua. Tämän lisäksi proteesiruumiit antavat heille takaisin oman vastauksensa ja luovat näin tilaa, jossa aloitteentekijöiden ajatukset tulevat yhteisen prosessin materiaaliksi. Evansin ja Jonesin eleiden tunnistaminen ja toistaminen ovat proteeseja, jotka auttavat työryhmää tunnistamaan heidän ajattelemisensa ja liittymään ajatteluprosessiin sekä rakentamaan yhteistä esitystä, jossa Evansin ja Jonesin autonomiset ajatukset toimivat lähtökohtana, mutta joka presentoi työryhmän yhteistä, ei-kenenkään ajattelemisen prosessia. Amesin mukaan aloitteeseen liittyvät eleet ja niiden toistaminen jäävät myös usein osaksi esitystä, jolloin prosessia ei pyritä peittämään, vaan se jätetään näkyviin osaksi esitystä ja yleisön ajattelun ruuaksi.

Mielestäni sekä ”ei-kenenkään ajattelun” että ”ei-kenenkään ruumiin” ulottuminen katsomoon saakka tekee sitä varten tarvittavien proteesien keksimisestä vaikeaa, mutta myös tärkeää. Ames (2019a, 304) kirjoittaa, että ei-kenenkään ajatuksen ajattelu muodostuu prosessissa, jossa työryhmä harjoitellessaan tiedostaa tekevänsä esitystä yleisölle, ja se mitä prosessissa ajatellaan, päättyy lopulta jaettavaksi yhteiseksi ei-kenenkään ajatteluksi yleisön kanssa. Bleekerin (2015) mukaan prosessin aikana tehdyt valinnat elävät ja kenties paljastavatkin itsensä vasta yleisön kanssa tapahtuvan ajattelun myötä. Työryhmät työskentelevät yhdessä viikkoja, kuukausia ja kehitysvammaisuuden teatterin kontekstissa usein myös vuosia. Pitkäkestoisen prosessin aikana yhteistä ajattelua vahvistavia keinoja on mahdollista kehittää rauhassa: uusien ajattelemisen mallien tunnistamiseen ja omaksumiseen, kuten myös erilaisten ruumiiden ja ihmisenä sekä yhdessä olemisen tapojen hyväksymiseksi, on paljon aikaa. Katsojat ovat kuitenkin osa työryhmää vain esityksen verran (huomioiden myös esim. esitystilannetta edeltävän tiedotuksen, markkinoinnin ja jälkikäteen tapahtuvan reflektion, lehtiartikkelit tai kirjoitukset sosiaalisessa mediassa, jotka voivat niin ikään nähdä olevan osa esitystä) ja ennakkoluulot erilaisia ruumiita tai ajattelemistapoja kohtaan voivat olla voimakkaita ja vaikeasti purettavia. Sen lisäksi, että työryhmä kehittää työryhmän sisäisiä keinoja yhteisen ajattelun rakentumiseksi, olisi myös verrattain lyhyen ajanjakson puitteissa löydettävä keinoja, joilla katsojat voivat olla osa yhteistä ajattelua ja yhteisen, ei-kenenkään ruumiin rakentumista. Ymmärrän Amesin (2019a) tekstistä, että työryhmän työskentelyn aikana kehittämät keinot ulottuvat yleisön kanssa työskentelyyn saakka jossain määrin. Itse asiassa tulkitsem, että näiden keinojen näkyväksi jättäminen olisi Amesin mielestä tärkeä osa sitä, että

katsojat voivat lyhyenkin ajan sisällä tavoittaa ryhmän työskentelystä juuri ne keinot, jotka voivat auttaa myös heitä pääsemään osaksi yhteistä ajattelua ja ruumista.

4.3 Päätelmät

Yllä esittelemieni näyttelemistä artikuloivien ja reflektiovien kirjoitusten mukaisesti näyttelijän proteesiruumis täsmentyy nyt seuraavasti:

Näyttelijän ruumis on lähtökohtaisesti proteesiruumis. Se tulee näkyviin sellaisessa maailmankuvassa, jossa ihminen nähdään riippuvaisena muista inhimillisistä tai ei-inhimillisistä tahoista. Proteesiruumiina näyttelijä tunnistaa riippuvuutensa häntä ympäröivistä tahoista ja on valmis kehittämään näihin sellaisia symmetrisiä suhteita, joissa on tilaa neuvotella aktiivisesti ja ruumiillisesti yhteisistä säännöistä sekä venyttää näitä tarvittaessa. Kahden näyttelijän suhteessa symmetrisyys tarkoittaa, että heidän välisensä ihmissuhde on pohjimmiltaan tasa-arvoinen ja mahdollisuudet vaikuttaa suhteeseen sekä yhteiseen tekemiseen ovat mahdollisimman yhtäläiset, jolloin jää tilaa myös ajoittaiselle kurittomuudelle ja epätasapainolle.

Näyttelijän proteesiruumiissa kohtaa useita erilaisia toisistaan riippuvaisia tahoja, ja se todistaa myös näiden tahojen ailahtelua ja kohtaamisen aiheuttamaa kipua ja hurmaa. Parhaimmillaan yhdessä muiden (proteesi)ruumiiden kanssa se muodostaa ”ei-kenenkään ruumiin”, jossa kaikki osatekijät ovat keskenään symmetrisessä asetelmassa ja heidän mahdollisuutensa vaikuttaa työskentelyyn ovat yhtäläiset. Kanssanäyttelemistä tarkastellessa tämä edellyttää näyttelijältä sellaisen eettisen asenteen omaksumista, jonka myötä hän voi hyväksyä kanssanäyttelijänsä erilaisuuden ja vierauden sekä uskoa kanssanäyttelijänsä kokemusmaailmaan ja asettaa se lähtökohdaksi yhteiselle työskentelylle. Tämä voi vaatia omien näyttelemisen tapojen tai näyttelemiseen ja näyttelijän ruumiiseen kohdistuvien uskomusten radikaaliakin muuttamista tai soveltamista. Keskeisintä näyttelijöiden välisten symmetristen suhteiden rakentamisessa on toisesta ja tälle tärkeistä asioista kiinnostuminen ja välittäminen. Eettinen asenne ohjaa näyttelijän proteesiruumista ottamaan selvää niistä seikoista, joista hänen kanssanäyttelijänsä näyttelemisessään välittää ja ottamaan ne myös omiksi välittämisen kohteiksi.

Symmetristen suhteiden muodostumista auttaakseen näyttelijän vastuuna on etsiä, löytää ja rakentaa näyttelijöiden välisiä proteeseja. Proteeseja voi olla lukemattomia erilaisia ja näyttelijän tehtävään kuuluu rakentaa ja ylläpitää proteeseja yksin sekä

yhdessä kanssanäyttelijöiden, muun työryhmän sekä mahdollisesti myös katsojien kanssa. Tällöin, vaikka kanssanäyttelijä ei osoittaisi vastavuoroisesti välittämistään näyttelijää kohtaan ja heidän suhteensa toisiinsa olisi tältä osin epäsymmetrinen, on näyttelijän mahdollista tehdä suhteesta itselleen (ja näin ollen välillisesti toisellekin) merkityksellisempi ja tiheämpi kuin se muutoin olisi.

Symmetristä kanssanäyttelemistä mahdollistavia proteeseja tunnistan edellä esittelemistäni näyttelemisen kuvauksista ainakin seuraavasti:

- Psykofyysiset sykäykset, jotka toimivat proteesina näyttelemiselle ja kimppekehon rakentamiselle. Psykofyysisten sykäysten tunnistaminen ja niiden kontrolloiminen voivat olla apu toisesta näyttelijästä välittämisen osoittamiselle ja vastavuoroiselle vaikuttumiselle ja näin ollen merkityksellisten ihmissuhteiden rakentamiselle.
- Affektiiviset harjoitteet, jotka toimivat proteesina näyttelemiselle ja näyttelijöiden välisen yhteisen jaetun ymmärryksen rakentumiselle. Affektiiviset harjoitteet auttavat kiinnostumaan toisesta näyttelijästä, kiinnittämään huomion toisen näyttelijän affektiivisiin prosesseihin ja antamaan tilaa ruumiilliselle vaikuttumiselle, jolloin arkiminä voi jäädä taustalle ja syntyy tilaa tavanomaisista poikkeaville, kanssanäyttelijästä vaikuttaville ruumiillisille reaktioille. Tämä voi myös rakentaa esityksen estetiikkaa.
- Näkymätön kosketus, joka toimii proteesina yhteisen ja jaetun tilan muodostumiselle. Näkymätön kosketus auttaa huomioimaan toisen kohtaamiseen liittyvää hankausta ja kitkaa ja suhtautumaan siihen arvottomatta ja välttämättömänä osana toisen ihmisen vierauden kohtaamista. Näyttelijä voi rakentaa yhteisiä tiloja asettumalla kosketukselle alttiiksi ja suhtautumalla kosketukseen tahdikkaasti ja ”toisenvaraisesti”. Näyttelijän on mahdollista venyttää näkymättömän koskettamisen hetkeä, jotta yhteisen tilan tarkkailulle jää riittävästi tilaa.
- Ruumiillisen ajattelun tunnistaminen, joka toimii proteesina tasa-arvoiselle ja esityksen kontekstissa tapahtuvalle ei-kenenkään ajatuksen rakentumiselle. Näyttelijällä on mahdollisuus tunnistaa kognitiivisen ajattelun lisäksi ruumiillista ajattelemista. Tätä ruumiillista ajattelua voi olla esimerkiksi jotkin yksittäiset eleet tai sanat. Tarkastelemalla ruumiillista ajattelua yhdessä ja tuomalla se myös katsojien kanssa jaettavaksi, on mahdollista muodostaa ei-kenenkään ajattelua, jossa myös esimerkiksi kehitysvammaiset näyttelijät ovat osana tai aloitteen tekijöinä.

Näyttelijän proteesiruumiin tunnistaminen esitystä rakennettaessa voi tuottaa esitykseen omanlaistaan estetiikkaa. Tällöin näyttelijän eettisen, tukea ja avunantoa vahvistavan asenteen, on syytä olla näkyvä osa harjoitusprosessia ja esitystä. Tutkija Matt Hargraven (2015, 48) mukaan kehitysvammaisuuden teatterin kontekstissa tehdyt esitykset tarjoavat omanlaisensa estetiikan, muodon esitykselle.⁴³ Tuo muoto kyseenalaistaa esiintymisen virtuositeetin ehdottamalla sellaista esiintymistä, jossa on tilaa ihmisenä olemisen ja toimimisen erilaisuudelle (emt., 48–51). Epäjohdonmukaisuus puheessa tai hiljaisempi puheääni voivat olla esiintymisen lähtökohtia sen sijaan, että ne olisi käsikirjoitettu esitykseen (emt., 51). Hargraven mukaan kehitysvammaisuuden teatterin poetiikka on ”yhtä paljon malli kuin asenne”, joka ohjaa esiintyjää sekä katsojaa huomioimaan monimuotoisuuden esiintymisen lähtökohtana (emt., 48–49). Samankaltaisesti näen myös tuen ja välittämisen huomioimisen osana näyttelemisen lähtökohtia muokkaavan sen estetiikkaa ja tarjoavan mahdollisuuksia esimerkiksi kohtaamisten hetkien venyttämiseksi (sairaalaklovni) tai toisen näyttelemisestä vaikeuttamisen näyttämiseksi (affektiivinen näytteleminen).

Seuraavassa luvussa käyn yksityiskohtaisesti läpi tutkimuksen molempien taiteellisten osien prosessit ja pyrin paikantamaan oman näyttelijän proteesiruumiini näkymisen tai näkymättömyyden kyseisistä prosesseista. Keskityn kuitenkin etenkin toiseen, Mervi Papusen kanssa yhdessä tekemäämme toiseen taiteelliseen osaan *8 esitystä elämästäni* (2017). Proteesiruumiin paikantamisen lisäksi yritän tunnistaa niitä välisiämme proteeseja, jotka edesauttoivat symmetrisemmän suhteemme kehittymistä. Halutessaan lukija voi siirtyä siis suoraan lukuun 5.3.4, jossa nämä proteesit tulevat esitellyksi ja näin ohittaa yksityiskohtaiset prosessien kulkujen selvitykset.

⁴³ Hän rakentaa ajatuksensa Tobin Siebersin (2013, 3) ”vammasuuden estetiikan” määritelmän varaan, jossa ”terve ruumis” ei ole ainoa estetiikan määritelmä. Siebers kirjoittaa: ”[...] vammasuuden hyväksyminen rikastuttaa ja monimutkaistaa huomioita estetiikasta, kun taas vammasuuden torjuminen rajoittaa taiteellisia ideoita ja objekteja” (emt.). (Hargrave viittaa teoksen alkuperäispainokseen vuodelta 2010. Minulla käytössäni on ollut 4. painos vuodelta 2013.)



Kuva 4. 8 esitystä elämästäni -harjoitukset. Kuva: Risto Kuittinen.

5 TAITEELLISET OSAT

Molemmat väitöstutkimukseni taiteelliset osat ovat olleet teatteriesityksiä. Niitä on esitetty pääosin teatteritilassa sekä Joensuussa että Tampereella. Ensimmäinen taiteellinen osa *Toinen katse* (2016) on tamperelaisen Teatteri Siperian ja taideverstas Wärjäämön yhteistuotanto. Toinen osa on tätini Mervi Papusen ja itseni vuonna 2014 toisimme uudelleen tutustumisena alkaneen näyttämöllisen prosessin taiteellinen tulos. *8 esitystä elämästäni* (2017) oli Mervin elämästä kertova, omaelämäkerrallinen esitys, jonka ensi-ilta oli vuonna 2017 ja siinä esiintyi itseni ja Mervin lisäksi muusikot Azra Topcu ja Mammu Koskelo⁴⁴.

Taiteelliset osat ovat painottuneet tutkimusprosessini alkuun. Ne ovat olleet tutkimukselle harhailun ja kokeilun aikaa. Etenkin *8 esitystä elämästäni* -esitystä määrittä hyppy tuntemattomaan -asenne, jossa halusin nähdä, mitä tapahtuu, kun alamme Mervin kanssa rakentamaan esitystä, näyttelemään yhdessä ja lopulta esiinnyimme julkisesti, tavoitteena tuottaa mahdollisimman tasa-arvoista näyttelemistä. Taiteellisia osioita ei ole siis määrittänyt taiteelliset tai tutkimustietoon perustuvat hypoteesit, eivätkä ne esittele tutkimustuloksia. Sen sijaan ne ovat herättäneet kysymyksiä ja havaintoja, joihin olen tässä kirjallisessa osiossa pyrkinyt paneutumaan ja vastaamaan.

Tässä luvussa perehdyn yksityiskohtaisesti selvittämään a) taiteellisina osina toimineiden esitysten prosesseja, niihin vaikuttaneita tekijöitä ja omaa positiotani niissä sekä b) kysymään, miten kirjallisen osan tuloksena määrittelemäni näyttelijän proteesiruumiis sekä proteesit ovat tunnistettavissa näissä produktioissa. Käyn läpi ensin molempiin osiin vaikuttaneita ja niille yhteisiä tekijöitä, jonka jälkeen esittelen ensin seikkaperäisesti *Toinen katse* -esityksen ja siihen johtaneen prosessin. Tämän jälkeen selvitän yksityiskohtaisemmin tutkimukselleni keskeisemmän *8 esitystä elämästäni* -esityksen ja sen prosessin.

⁴⁴ Esityksissä muusikkoja oli vain yksi, joten Topcu ja Koskelo vuorottelivat esityksen muusikkona.

5.1 Yhteisiä lähtökohtia taiteellisille osille

Ennen taiteellisten osien prosesseihin syventymistä haluan esitellä lyhyesti kaksi sellaista tekijää, jotka ovat ennen taiteellisten osien rakentamista vaikuttaneet minuun ja ajatteluuni, käsityksiini itsestäni suhteessa tutkimaani aiheeseen. Ensimmäinen esittelemani tekijä on teoreettinen malli, johon tutustuin Taideyliopiston kurssilla keväällä 2014. Toinen tekijä puolestaan on harjoite, joka rakentui ensimmäisten minun ja Mervin yhteisten työskentelyviikkojen aikana kesällä 2014.

Toimintajärjestelmän malli

Keväällä 2014 tutustuin Taideyliopiston järjestämällä *Artistic Interventions* -kurssilla kulttuurihistorialliseen toiminnan teoriaan (*activity theory*)⁴⁵ kuuluvaan toimintajärjestelmän malliin (Engeström 1987; 2004). Mallia hyödynnetään erilaisten organisaatioiden, kuten työyhteisöjen toiminnan kehityksen tarkasteluun ja sillä kartoitetaan niitä muutoksia ja ristiriitoja, jotka ovat tuottaneet yhteisön työtapoja ja menetelmiä. Malli esittää toiminnan kohteellisena ja toimintaan vaikuttavat työntekijät, välineet, työn kohde, säännöt, yhteisö ja työnjako. Mallin avulla on mahdollista paikantaa ristiriitoja, joita eri osatekijöiden (työntekijät, välineet, säännöt jne.) välille muodostuu. Ristiriidat voivat esiintyä osatekijöiden välillä esimerkiksi niin, että yhteinen toiminnan motiivi ei pääse toteutumaan parhaalla mahdollisella tavalla. Ristiriitojen tunnistamisen kautta muutos tai kehitys toiminnassa voi lähteä liikkeelle.

Vuonna 2014 *8 esitystä elämästäni* -prosessin käynnistyessä toimintajärjestelmän malli auttoi minua tunnistamaan oman suhteeni Merviin osana meidän sukumme organisaatiota ja erottaa sukumme sekä teatterin erillisiksi toimintaympäristöiksi. Tämä oli tärkeää, sillä samalla opin paikantamaan sellaisia sääntöjä ja hierarkioita, joihin olin oppinut sukumme toimintaympäristössä ja johon toivoin uuden toimintaympäristön tuovan muutoksen, ja esimerkiksi tekevän suhteestamme tasa-arvoisemman. Koska kyseiset havainnot ovat tiiviisti liitoksissa Mervin ja minun sukuun, en halua ja voi

⁴⁵ Kulttuuri-historiallisen toiminnan teorian (*cultural-historical activity theory*) juuret ovat 1800-luvun saksalaisessa filosofiassa, mutta sen vaikuttavimmat eteenpäin kehittäjät ovat olleet venäläiset tutkijat Vygotski ja Leontjev sekä suomalainen, nykyinen aikuiskasvatustieteen professori Yrjö Engeström (kts. mm. Blunden 2010; Engeström 1987; Jansson 2015). ”Toiminnan teoria perustuu ajatukseen, jonka mukaan ihminen on tuottanut lajikehityksensä aikana kulttuurisia välineitä niin työkaluja kuin kieltä ja merkkijärjestelmiäkin” (Jansson 2015, 35). Toiminta on siis ”kulttuurisesti välittyntä” (emt., 36).

eritellä noita havaintoja osaksi tätä tekstiä. Keskeistä on todeta, että toimintajärjestelmä oli minulle avuksi paikantaessani omaa osuuttani tutkimukseen, joka aluksi liikkui etäämpänä itsestäni.

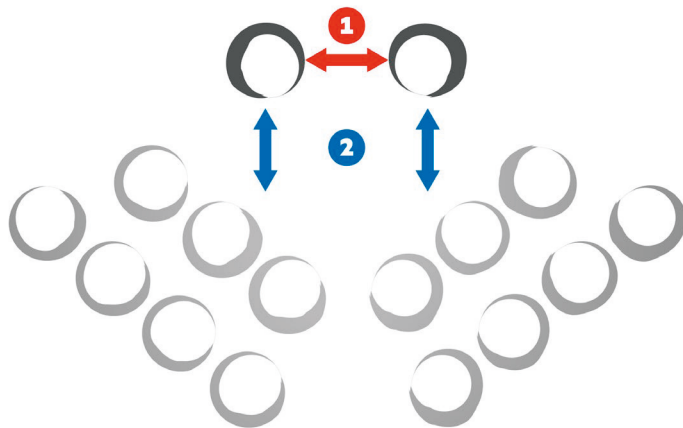
Toisen katseen kohdalla yritin kuljettaa toimintajärjestelmän mallia osana taiteellisen työn tutkimuksellista reflektointia esimerkiksi valmistaessani haastattelukysymyksiä työryhmän jäsenille prosessin aluksi ja päätteeksi. Olin kiinnostunut edelleen tutkimaan saavutettavuutta rakenteellisella tasolla, esitystä valmistavan työryhmän kontekstissa. Tunnistan myös, että minun oli vaikeaa ja pelottavaa hyväksyä tutkimuksen fokuksen siirtyminen rakenteista henkilökohtaisten kokemusteni tarkkailuun (joka myöhemmin toki laajeni takaisin rakenteiden tarkkailuun, kuten tämä kirjallinen osa on tehnyt selväksi). Toimintajärjestelmän malli oli turvallisen oloinen kehikko, johon yritin tutkimukseni asettaa. *Toisen katseen* -prosessin edetessä omat henkilökohtaiset kokemukseni näyttelemisestä osana teosta ja niiden tarkastelu ottivat tutkimukselta tilaa paljon, enkä kokenut toimintajärjestelmän mallin olevan enää oikea kehikko tutkimukseni tueksi. Lopulta mallista irrottautuminen tuntui ainoalta oikealta vaihtoehdolta. Koin mallin kahlitsevan taiteellista työskentelyäni liikaa, enkä edelleenkään ole varma onko malli sellaisenaan sovellettavissa taiteelliseen työskentelyyn. Toiminnan teorian mallia voisi olla mielenkiintoista käyttää tutkiessa, kuinka teatteri organisaationa muuttuu tai vaatii muutosta työryhmän sisältäessä erityisen kykenevän näyttelijän ihanneruumiista poikkeavia ruumiita ja pohtiessa minkälaista kitkaa muutos tuottaa, missä se tulisi esiin sekä mitä se paljastaisi teatteriorganisaatioiden työtapojen kehittymisen historiasta.⁴⁶

Harjoite

Toinen taiteellisia osia edeltänyt ja tutkimukseni kehittymiselle keskeinen, taiteellisia osia yhdistävä tekijä on harjoite, joka syntyi kesän 2014 harjoituksissa yhdessä kollegani Mervi Papusen kanssa. Tarve harjoitteelle perustui havaintoihini siitä, että syystä tai toisesta koin olemisen näyttämöllä Mervin kanssa helpommaksi silloin, kun olemme vastatusten verrattuna rinnakkain olemiseen. Havainto kehittyi yksinkertaiseksi harjoitteeksi, johon pyysin Merviä osallistumaan kanssani. Tila, jossa harjoitetta teimme, oli siihen mennessä hahmottunut meille teatteritilaksi, jossa on näyttämö ja katsomo. Harjoite eteni seuraavasti:

⁴⁶ Satu-Mari Jansson (2015) on tutkinut väitöstutkimuksessaan toiminnan teorian mallia apunaan käyttäen teatteria ja draamaa työn oppimismuotona ja teatteria intervention kohteena.

1. Menemme näyttämölle.
2. Asetumme seisomaan vastakkain, kasvotusten, noin metrin etäisyydelle toisistamme, sivuttain kohti kuvitteellisia katsojia. Tämä on tilanne 1.
3. Käännyimme paikoillamme seisomaan rinnakkain, kasvot kohti kuvitteellisia katsojia. Käännös ja päätös käännöksestä tapahtuu sanattomasti. Tämä on tilanne 2.
4. Käännyimme taas toisiamme kohti, kunnes päätämme taas kääntyä katsojia kohti. Käännös toistetaan muutaman kerran.
5. Harjoite päättyy.



Kuvio 1. Harjoite ja siihen liittyvät tilanteet: 1. Kasvot vastakkain. 2. Kasvot kohti kuvitteellisia katsojia. Kuva: Asmo Raimoaho.

Harjoitteen tekeminen Mervin kanssa antoi minulle mahdollisuuden tarkkailla tuntemuksiani kahden eri tilanteen välillä (1. Kasvot vastakkain, 2. Kasvot kohti katsojia). Tilanteeseen 2 liittyi kohdallani toistuvasti kokemus häädystä. Tilanne 1 taas oli rauhallinen ja turvallinen.

Harjoite oli ensisijaisesti tärkeä siksi, että se antoi mahdollisuuden tarkastella joitakin niistä tunnereaktioistani, joita Mervin kanssa työskentely minussa herätti. Harjoite

pysäytti Mervin kanssa olemisen kahteen hetkeen (tilanteet 1 ja 2), joissa oleskele-malla saatoin rauhassa ja turvallisesti havainnoida minkälaisia tunteita minussa lii-kehti. Mervin kanssa työskentely oli etenkin aluksi puolestani hyvin latautunutta, mi-nua jännitti ja huolestutti ja minua kalvoi syyllisyys juuri tunnistamistani tavoista koh-data ja olla kohtaamatta Merviä. Harjoite oli keino pysäyttää itseni (ja Mervi) hetkeksi tarkastelemaan, mitä kaikkea minussa liikkuikaan.

Tilanne 1 oli tasavertaisen oloinen. Katsoimme toisiamme silmiin ja minulla oli hyvä olla. Mervin kanssa kasvoitusten seisoessani, koin olevani rauhassa, tyynenä. Muistan katsoneeni Merviä silmiin ja kokeneeni olevani hänen kanssaan yhdessä, tulevani kat-sotuksi ja saaneeni rauhassa katsoa häntä. Tunsin rauhaa, tyytyväisyyttä, onneakin ja iloa.

Mutta tilanteessa 2 kääntyessämme seisomaan rinnakkain, kasvot kohti katsojia tun-sin epä mukavuutta. Pääni täyttyi kysymyksistä, jotka tuntuivat ahdistavan tilaa vie-viltä ja hallitsevilta: ”Miltähän tämä nyt näyttää?”, ”Miten katsojat näkevät meidät?”, ”Onko meitä, haluanko olevan meitä?”, ”Miten meitä tulkitaan?”, ”Olenko liian läsnä oleva?”, ”Olenko liian suuri?”, ”Näytänkö suvaitsevaiselta?” (Papunen, konferenssi-paperi 2016). Nämä ylös kirjaamani kysymykset kertovat, kuinka huomioni eivät ole enää suoraan minun kokemustani kuvaavia, vaan edustavat huolta ja pelkoa siitä, mitä katsojat ajattelevat minusta tai meistä. Muistan, kuinka käsitteenä ”me” tuntui liian voimakkaalta, enkä kokenut olevani valmis tulemaan nähdyksi Mervin kanssa ”meinä”.

Harjoite on pysynyt tutkimuksen mukana sinnikkäästi. Edelleen palaan siihen ja sen tuottamiin silloisiin tuntemuksiin aika ajoin. Se kuvaa minulle hyvin sitä, kuinka kah-den ollessamme ja toisiamme katsoessamme maailma tuntui rajautuvan vain meidän kokoiseksemme ja Mervin hyväntahtoisen katseen alla oli nautinnollista olla ja an-noin sen heijastua omasta katseestani hänelle takaisin. Minuun iskostuneet yhteis-kunnalliset asetelmat ja rakenteet eivät päässeet häiritsemään minua. Kun kääntyes-sämme kuvitteellisia katsojia kohti, heidän (kuvitteellinen) läsnäolonsa muistutti kui-tenkin niin voimakkaasti kaikesta siihen saakka kehitysvammaisuudesta, kykenevyy-destä ja näyttelijän ruumiista oppimastani ja omaksumastani, että kokemus yhdessä Mervin kanssa olemisesta poistui kokonaan. Kysymykset kiusasivat minua niin, että en todellakaan voinut edes ajatella Merviä. Jäin tai jätin itseni yksin.

Ajattelen nyt, että harjoite on toiminut proteesina, mahdollisuutena tarkastella koh-taamisemme näkymätöntä kosketusta ja siihen liittyvää hankausta ja kitkaa (vrt. luku

4.2). Tulkitsen toisessa tilanteessa säikähtäneeni kitkan suurta määrää ja sen aiheuttamaa kipua siinä määrin, että välisemme tila täyttyi hädälläni ja reaktiolla hätääni. Huomaan myös, että kaikessa yksinkertaisuudessaan harjoite on vaativa. Se vaatii, että kaksi toisilleen liki tuntematonta ihmistä voisivat kokea olevansa ”me” ja yhdessä rinnakkain (kuvitteellisen) yleisön edessä seisoessaan. Muistan harjoitteen olleen Mervistä lähinnä huvittava. Hän teki harjoitteen kanssani kun pyysin ja kertoessani hänelle omista tuntemuksistani, hän oli hämmästynyt ja ehket hieman pahoillaankin puolestani. Mervin puheissa toistuva lause olikin, että jos hän ajattelee hyvää toisista, eivät toisetkaan voi ajatella muuta kuin hyvää hänestä. Tästä minä sain nauttia häntä katsoessani ja hänen minua katsoessaan. Katse ja Mervin hyväntahtoisuus olivat niin ikään proteeseja välillämme.

Jossain vaiheessa vuosien kuluessa harjoite menetti merkityksensä ja harjoitteen toinen tilanne muuttui aivan yhtä nautinnolliseksi kuin ensimmäinen tila. Arvelen muutoksen johtuneen siitä, että ajan mittaan ja pitkäkestoisen työskentelymme tuloksena opin tunnistamaan sellaisia uusia proteeseja väliltämme, jotka mahdollistivat tuen myös tilanteeseen 2. Opin myös laventamaan kuvitteluani ja käsitystäni minua kahlitsevista pakotetun (erityisen) kykenevyyden kahleista, jolloin vastavuoroinen ja vääjäämätön tuki välillämme pääsi toteutumaan. Ennen harjoitteen kehittymistä miellyttävämmäksi se siirtyi kuitenkin hetkeksi osaksi tutkimukseni ensimmäistä taiteellista osaa, jossa sillä niin ikään oli merkittävä osansa ja josta kerron tarkemmin seuraavassa luvussa.

5.2 Toinen katse – ensimmäinen taiteellinen osa



Kuva 5. Toinen katse -esityksen juliste. Julisteen graafinen suunnittelu: Asmo Raimoaho.

Aivan tutkimukseni alussa, keväällä 2014, esittelin tamperelaisen Teatteri Siperian johtoryhmälle ajatuksiani väitöstutkimuksestani. Tutkimukseni kulki tuolloin nimellä *Inklusio ja teatteri – lähtökohtainen yhdenvertaisuus teatterissa*. Esittelin tutkimustani kysymyksin: ”Mitä inklusio tarkoittaa teattereissa käytännössä? Miten se ohjaa toimintaa?” sekä toisaalta ”Miten teatteri/näyttelijä voi osallistua tähän keskusteluun? Missä on näyttelijän lava ja sen rajat suhteessa yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen?” (Papunen työpäiväkirja, 2014). Ehdotuksestani Siperian ohjelmistoon hyväksyttiin produktio, joka käsittelisi yhdenvertaisuutta ja yhteistyöhön päätettiin kutsua vammaisia taiteilijoita sekä Tampereen Yliopiston Tutkivan teatterityön keskus (T7).

Yliopistoyhteistyön myötä produktio hankkeistettiin ja sille haettiin mittavaa rahoitusta Euroopan Sosiaali Rahastolta. *Esteetön näyttämö* nimen saanut hanke haki yhteistyötä muista tamperelaisista ammattiteattereista, taideoppiaineista yliopistolla sekä Tampereen ammattikorkeakoulusta sekä Esteetön taide ja kulttuuri ry:stä (tunnetaan

myös nimellä ACCAC Finland). Lopulta hankkeeseen sitoutui Teatteri Siperia, Esiteon taide ja kulttuuri ry sekä T7. Tavoitteena oli toteuttaa laaja osallistava pilotti, jossa työelämän ulkopuolella olevia vammaisia henkilöitä, jotka ovat kiinnostuneita esittävästä taiteesta tai sen ammattilaisia, kutsutaan osaksi Teatteri Siperian taiteellista prosessia. Kun rahoittajapuoli lopulta vaati hankkeen spesifioitumista työllistymisen pitkäaikaiseen tukemiseen, osallistujatahot totesivat yhdessä, että hanke ei enää sellaisenaan vastaisi heidän ammattitaitoaan eikä intressejään, jolloin lopulta alkukesästä 2015 hankkeesta luovuttiin.

Teatteri Siperia oli kuitenkin edelleen halukas toteuttamaan ryhmä- ja prosessimuotoisen esityksen yhdessä vammaisten taiteilijoiden kanssa. Teatteri Siperian työtapojen mukaisesti esitys toteutettiin ryhmä- sekä aihe- ja lähtökohtaisesti. Aiheeksi tarkentui toiseus ja toiseuden kokemukset vammaisuuteen liittyen. Yhteistyöhön kutsuttiin tamperelainen taideverstaas Wärjäämö. Wärjäämö on kehitysvammaisten henkilöiden päiväaikainen toiminta, missä aikuiset kehitysvammaiset työskentelevät taiteen parissa. Wärjäämöllä toiminnan keskiössä on taiteen tekeminen jokaisen tekijän omista voimavaroista lähtien. Toiminnan yhdeksi tavoitteeksi Wärjäämön internetsivuilla nimitetään kehitysvammaisten ihmisten integroitumisen tukeminen yhteiskuntaan. (Pirha 2023.) Vuonna 2016 Wärjäämöllä toimi noin kymmenen näyttelijän draamaryhmä (nykyinen Teatteri Wärjäämö), joka oli tuottanut erilaisia elokuvia, teatteriesityksiä sekä julkisen tilan performansseja ryhmä- ja prosessilähtöisesti devising-työtappaa käyttäen. Ohjaajansa Jarmo Skönin johdolla draamaryhmä kohdensi kevään 2016 toimintansa yhteistyöhön Teatteri Siperian kanssa.

Draamaryhmä jaettiin harjoitusprosessin aikana kahteen ryhmään niin, että näyttämötyöskentelyyn osallistui neljä henkilöä ja esitystilan aulassa oli mahdollista nähdä kuuden wärjäämöläisen ohjaajiansa kanssa yhteistyössä tekemä katseen alaisuuden kokemuksia käsittelevä videoteos *Kohtaa mut* (2016). Työryhmään kutsuttiin lisäksi ohjaaja ja dramaturgi Aino Kivi sekä Tampereen Ylioppilasteatterin näyttelijä Tiina Launiainen. Launiainen oli sairastanut lapsesta asti vakavaa reumaa ja hänen kokemuksensa toiseudesta liikkuvat wärjäämöläisten ja siperialaisten kokemusten välillä. Teatteri Siperialta esityksen työryhmään sitoutui lisäksi näyttelijä Marika Heiskanen sekä visualistina esityksessä toiminut Anna Rouhu.

Esityksen ryhmälähtöisestä työskentelystä vastasi esityksen ohjaaja-dramaturgi Kivi, joka myös käsikirjoitti työryhmän yhteisen työskentelyn pohjalta esityksen käsikirjoituksen. Harjoitusprosessin ensimmäiset viikot Kiven kanssa työskenteli

ydinryhmäksi nimetty kolmen hengen ryhmä, johon kuului itseni lisäksi Heiskanen sekä Launiainen. Käsikirjoitusjakson aikana tapasimme Wärjäämön koko draamaryhmän muutaman kerran, jolloin toiseuden teemaa tutkittiin näyttämöllisillä harjoitteilla sekä keskustellen. Lopulta Kivi kokosi ja kirjoitti käsikirjoituksen, johon valikoitui joitakin koko porukalla yhdessä tehtyjä harjoitteita, kohtauksia, joita työstimme yhdessä wärjäämöläisistä näyttämölle päätyneen neljän näyttelijän kanssa sekä kohtauksia, jotka oli tehty yksin niin kutsutun ydinryhmän kanssa.

Maaliskuussa 2016 sai ensi-iltansa *Toinen katse* nimen saanut esitys Tampereella Hämeenpuistossa, Teatteri Siperian silloisessa tilassa. Esitys oli fragmentaarinen, erilaisia esittämisen keinoja hyödyntävä kokoelma katseen toiseudesta. Kohtaukset sisältsivät muun muassa B3-ajankohtaisillan, jossa fiktiiviset Tampereen vammaiset ry:n jäsenet ”Aitovammaiset” ja ”Optimistit” väittelivät tasa-arvosta sekä keisari Wilhelm Wammaisen ja altavastajien vallankumouksen. Oman kokonaisuutensa muodosti Actors’ Studio -henkiset keskustelutuokiot, joissa haastateltiin ensin Meryl Streepiä hänen roolisuorituksestaan elokuvassa, jossa hän näytteli CP-vammaista Sammyä esittävää Annikaa, joka puolestaan itse sairasti vakavaa reumaa. Myöhemmin haastateltavaksi studioon saapui näyttelijä Stina Larssen (Marika Heiskanen), joka oli palattu roolisuorituksestaan musikaalissa, jossa hän näytteli Meryl Streepiä näyttelemässä Sammyä esittävää Annikaa. Haastattelu keskittyi näyttelemisen lisäksi erityisesti Stinan CP-vammaan. Kohtaukset peilasivat tuolloista yhteiskuntaa, jossa keskustelu vammaisuuden ympärillä oli kärkeästä ja esimerkiksi vammaisten näyttelijöiden asema nykyistä selvästi heikompi.

Esityksen aikana katsojia kannustettiin ottamaan osaa esitykseen heille kysymyksiä esittämällä ja lopulta tanssiin kutsumalla. Jokaisen esityksen jälkeen katsojilla oli mahdollisuus jäädä keskustelemaan työryhmän kanssa, minkä lisäksi järjestettiin myös yksi keskustelutilaisuus yhdessä vammaisten ihmisten ihmisoikeusjärjestö Kynnys ry:n kanssa. Esityksen käsikirjoitus on tämän väitöskirjan liitteissä (Liite 1).

5.2.1 Tutkimukselle merkittävät havainnot

Toinen katse ei ole tutkimukseni keskeisten löydösten valossa erityisen merkityksellinen. Harjoitusprosessin alkaessa tutkimukseni liikkui vielä rakenteellisemmalla tasolla ja olin keskittynyt selvittämään toimintajärjestelmän mallin (kts. luku 5.1) avulla, mikä merkitys esityksen ja sen työtavan saavutettavaksi nimeämisellä on siinä näyttelemiselle. Koska olin tutkijuuteni alkumetreillä, enkä aivan riittävän rohkea pitääkseni huolta siitä, että

saavutettavuus todella ohjaisi työryhmän työskentelyä ja esityksen rakentamista, jäi tämän tutkiminen hyvin vähäiseksi. Pysin tarjoamaan harjoituskaudella muutamia erilaisia tutkimuksellisia aloitteita esityksen rakentamisen tueksi, kuten esimerkiksi Michael Kirbyn (1972) ei-näyttelemisen ja monitahoisen näyttelemisen janan testaamista näyttämöllä⁴⁷ sekä omiin kokemuksiini perustuvan harjoitteen (kts. luku 5.1) tekemistä.

Esitys oli ennen kaikkea Teatteri Siperian ohjelmistoon kuuluva produktio, jonka tarkoitus oli näyttämöllisin keinoin, ryhmälähtöisesti ja ohjaajadramaturgin johdolla tutkia katseen toiseutta suomalaisessa yhteiskunnassa. En halunnut vaatia, että esitys olisi voimakkaammin tutkimuksellinen. Minulle riitti, että saan tarkkailla esityksen monimuotoisen työryhmän työskentelyä ryhmään kuuluvan näyttelijän perspektiivistä. Osaltani tilanteeseen liittyi myös pelkoa ja arkuutta. En olisi uskaltanut vaatia omille tutkimuksellisille tarpeilleni tilaa, enkä tuolloin vielä osannut tarpeitani juuri nimetäkään. Esityksen rakentuminen eteni tarkkaan määritetyn tuotantoaikataulun mukaisesti, johon en ollut pyytänyt varaamaan aikaa omalle hapuilulle ja harhailulle. Hyväksyin siis tutkijan osani erityisesti tarkkailijana ja havaintojen kirjaajana. Näyttelijänä toki osallistuin ryhmälähtöiseen työskentelyyn aktiivisesti.

Osaamattomuuteni tai epävarmuuteni tutkijana antoi kuitenkin tilaa havaita, kuinka itse kehitysvammaisten kollegoideni kohtaamisessa ja heidän kanssaan näyttelemisessä oli paljon kysymyksiä, joihin keskittyminen alkoi tuntua mielestäni rakenteiden tutkimista tärkeämpänä. Produktiota ennen kokemani ensimmäiset kohtaamiset näyttämöllä täitni Mervi Papusen kanssa löysivät *Toisessa katseessa* näytellessäni tärkeitä reflektiopintoja. Sen vuoksi esittelen tässä kirjallisessa osassa *Toista katsetta* vain niiltä osin kuin koen sen tutkimuksen myöhempien vaiheiden valossa merkitykselliseksi. Jätän esimerkiksi vain kevyelle huomiolle tekemäni työryhmän jäsenten haastattelut, jotka kohdistuivat selvittämään sitä, mikä merkitys esityksen saavutettavaksi nimeämisellä on ollut työskentelyymme. En analysoi myöskään tarkemmin työryhmän toimintatapoja tai rakentunutta käsikirjoitusta. Rajaan analyysin kohteeksi vain Mervin kanssa tekemäni harjoitetta (kts. luku 5.1, kuvio 1) vastaavan kohtauksen parissa työskentelyn sekä kokemukseni kehitysvammaisten kollegoideni kanssa näyttelemisen vaikeudesta.

⁴⁷ Artikkelissaan *On Acting and Not-acting* (1972) Michael Kirby kuvaa jatkumoa, jonka toinen pää (vas.) kuvaa ei-näyttelemistä ja toinen (oik.) näyttelemistä. Jatkumon voi sanoa edetessään ei-näyttelemisestä näyttelemiseen esittävän näyttelemisen määrän kasvua. Kirby korostaa, että jatkumo ei sisällä arvostelua hyvän ja huonon näyttelemisen välillä, vaan se toimii arvosteluasteikkojen ulkopuolella itsenäisesti, jolloin myöskään näyttelemisen tyylilajilla ei ole merkitystä.

Harjoite osana esitystä

Osaksi esitystä tuli pyynnöstäni kohtaus, jonka toiminnat vastasivat Mervin kanssa kesällä 2014 tekemääni näyttämöllistä harjoitetta (kts. luku 5.1, kuvio 1). Kohtausta harjoiteltiin ensin yhdessä, jolloin useampi työryhmän näyttelijä kokeili harjoitteen tekemistä. Esityksessä harjoite mukautui yhdeksi kohtaukseksi, jossa tein itse harjoitetta yhdessä Wärjäämön näyttelijä Kimmo Kosken kanssa. Kyseessä oli esityksen kolmas kohtaus, jossa jäimme Kosken kanssa etunäyttämölle seisomaan vastatusten, kasvot toisiamme kohden, kylki kohti katsojia (tilanne 1). Katsoimme toisiamme ensin hiljaisuudessa. Kun käännyimme katsomaan katsojia (tilanne 2), esityksen muusikko Anna-Kaisa Vuorinen aloitti tuottamaan raskaan hengityksen kuuloista äänimaisemaa ja näyttelijä Marika Heiskanen puhui mikrofoniiin seuraavan otteen:

”Ihminen voi hengittää rauhassa, ajattelematta miten hengittää. Kun ihminen katsoo toista hyvin mielin, hän yleensä hengittää. Kun ei hengitä, silloin pidättää paitsi hengitystään, myös jotain muuta. Jotain tunnetta tai tietoa, sanoja. Kun haluan piilotella itseäni, en hengitä vapaasti. Tätä tapahtuu valitettavan usein. Ehkä 75 % ajasta. Silloin en voi myöskään kohdata muita ihmisiä rehellisesti, totuudenmukaisesti. Vain hengittämällä syvään voin antaa jotain itsestäni ja näin vastaanottaa jotain toisesta.” (Toinen Katse -käsikirjoitus, Liite 1.)

Tekstin ja hengityksen kuuluessa taustalla käännyimme Kosken kanssa katsomaan vielä toisiamme ja otimme askelen lähemmäs toisiamme, jonka jälkeen käännyimme vielä kerran kohti katsojia.

Olin kiinnostunut kokemaan, mitä harjoitteelle tapahtuu toistaessani sen toisen näyttelijän kanssa ja todellisten katsojien edessä kuvitteellisten katsojien edessä esiintymisen sijaan. Harjoitteen tekeminen oli aluksi helpompaa kuin aiemmin Mervin kanssa sitä tehdessäni. Kenties syynä olivat katsomossa istuvat muut työryhmänjäsenet, joiden uskoin ajattelevan meistä pääosin hyvää. Harjoite oli itselleni tuttu, kuten myös työskentelyparini Koski⁴⁸ ja harjoitteessa oli siis turvallinen olla. Muistan myös Kosken kertoneen pitävänsä kohtauksen tekemisestä, ja meillä olikin usein kohtausta tehdessämme hauskaa yhdessä.

Erityisen merkittävä havainto oli, kuinka harjoituksissa koin voimakkaammin kuin ennen paitsi katsovani kehitysvammaista kollegaa myös tulevani hänen

⁴⁸ Tunsimme Kosken kanssa jo hieman tamperelaisesta La Strada -teatterista, jonka jäsen Koski oli ollut ja jossa itse työskentelin vierailijana yhden produktion verran vuonna 2013.

katsomakseen. Koin Kosken minuun kohdistaman katseen intensiivisenä ja lempeänä. Sen sijaan, että hänen katseensa kohteena ollessani olisin vaikuttunut yksinomaan hänen kehitysvammaisuudestaan koin voimakkaammin kokemukseeni vaikuttavan muiden tekijöiden, kuten hänen ikänsä ja sukupuolensa. Tämä auttoi minua antautumaan hänen katseelleen ja tunnistamaan, kuinka itse asiassa yritin huomauttani kontrolloida tilannetta, häntä, itseäni ja meitä. Ajattelen tämän olleen osa silloista (ableistista) käsitystäni siitä, kuinka ei-kehitysvammaisena ihmisenä minun tulisi olla kehitysvammaisten ihmisten seurassa heistä vastuussa ja kontrollissa. Kun katseen kohteena olemisen kokemuksessani tulikin tilaa muille huomioille Koskesta, kuin vain hänen kehitysvammaisuudelleen, oli mahdollista tunnistaa tarpeeni kontrollille ja päästää siitä myös jossain määrin irti. Tämä auttoi minua tulemaan tasavertaisempaan ja symmetrisempään suhteeseen hänen kanssaan.

Esitysten alettua harjoitteeseen syntynyt rauha kuitenkin muuttui ja koin kadottavani yhteyden Koskeen sekä tilanteessa 1 (kasvokkain) että 2 (kasvot katsojia kohti). Kohtaus, jonka harjoituskaudella olin kokenut meidän yhteiseksi, olikin nyt alkanut keskittyä omien pelkojeni ja huolieni ympärille. Kokemus oli vastaava Mervin kanssa harjoitusta tehdessämme, nyt kuitenkin niin, että myös tilanne 1 täyttyi huolistani: Miten minut nähdään katsoessani kehitysvammaista kollegaani? Nähdäänkö meidät riittävän tasa-arvoisina? Nähdäänkö minut riittävän tasa-arvoisena? Aivan kuin olisin pelännyt katsojien näkevän pyrkimykseni kontrolloida kehitysvammaista kollegaani, mikä olisi tuonut näkyviin tilanteen epätasa-arvoisuuden. Tai aivan kuin olisin pelännyt katsojien näkevän, kuinka paljon yritän kontrolloida itseäni tavoitteenani toimia oikein ja tasa-arvoisesti, mikä puolestaan olisi tuonut näkyviin kuinka vähän liikkuamatilaa minulla (tai Koskella) näyttelijänä oli.

Halusin yrittää muuttaa kohtaauksessa olemistani takaisin kevyemmäksi ja enemmän harjoituskauden kokemuksiksi vastaavaksi. Kohtaus oli temmoltaan hidas, joten minun oli mahdollista yrittää ohjata itseäni kohtausta tehdessä uudelleen ja palauttaa mieleeni, minkälaista kohtausta oli tehdä harjoituksissa. Tämä auttoi ja toisaalla (Papunen 2017) olenkin kuvannut, kuinka esitystilanteessa harjoitustilanteen mieleen palauttaminen auttoi kehoani rentoutumaan ja hengittämään syvään, mikä puolestaan auttoi minua keskittymään huolieni sijaan Kosken näkemiseen sekä kokemaan tulevani Kosken katsomaksi.

Tämä toiseen ja hänen katseeseensa kiinnittyminen toimi siis kohdallani proteesina vastavuoroiselle kohtausten kokemiselle. Vastavuoroisuus vahvistui edelleen, kun

muutama esitys sen jälkeen, kun olin löytänyt keinon auttaa itseäni antautumaan Kosken katseelle myös katsojien edessä, Koski yllätti minut. Kohtausta tehdessämme hän ravisti rennosti hartioitaan ja hymyili minulle. En voinut olla vastaamatta hymyyn. Tuntui kuin Koski olisi huomannut rauhoittumiseni ja kannustanut minua vahvistamaan sitä. Tästä eteenpäin viihdytimme toisiamme kohtausten aikana antaen toisillemme erilaisia impulsseja, joihin toinen saattoi halutessaan tarttua ja jatkaa niitä eteenpäin. Esimerkiksi Koski saattoi kohottaa varoen toista kulmakarvaansa, ja minä vastasin siihen leventämällä sieraimiani. Ja taas meitä hymyilytti.

Koskeen ja hänen katseeseensa kiinnittyminen toimi siis proteesina myös sille, että pystyin huomaamaan, minkälaisia proteeseja Koski puolestaan rakensi välillemme. Hänen kutsunsa hassutteluun – hartioiden ravistelut ja kulmakarvojen nostelut – toivat meitä lähemmäs toisiamme. Pystyimme nyt vaikuttamaan toisiimme ja vaikuttamaan toisistamme ja rakentamaan näin kohtauksesta aktiivisemmän ja molemmille miellyttävämmän. Omalla kontrolloinnin tarpeellani olin estänyt Kosken mahdollisuuksia vaikuttaa kohtausten rakentamiseen ja omaan olemiseeni.

”En osaa olla kehitysvammaisten kollegoideni rinnalla”

Toiseen katseeseen liittyi Kosken kanssa esitetyn kohtausten lisäksi kohtia, jotka olivat itselleni ongelmallisia esityskauden loppuun saakka ja jotka vahvistivat tutkimuskysymyksen muotoutumista. Esityksessä kaikki esiintyjät olivat näyttämöllä koko esityksen ajan. Näyttämön takaosaan oli asetettu tuoleja, joilla kukin näyttelijöistä istui silloin, kun emme osallistuneet kohtausten tekemiseen keskinäyttämöllä. Näyttämön takaosassa olevat olivat siis sivussa itse kohtauksesta, mutta kuitenkin näkyvissä ja näin osa kohtausten materiaaleja. Istumiseen saattoi liittyä joitakin toimintoja, kuten esitystapahtumien kommentointia tai eläytymistä tapahtumiin. Pääasiassa tarkoitus oli kuitenkin istua tuolilla ja seurata esitystapahtumia. Esityskauden aikana aloin kokea nämä istumisen hetket takanäyttämöllä vaikeiksi ja ahdistaviksi.

Koin usein, että vierelläni istuvat kehitysvammaiset kollegani osasivat istua ja seurata tapahtumia itseäni ”paremmin” ja oma olemiseni, tässä tapauksessa istumiseni, oli aina liian suurta. En osannut olla kuten he ja koin tarvetta ja pakkoa esittää istumista ja pitää kiinni ”näyttelijä minästä” tai jostain vastaavasta roolista. Olen kirjoittanut työpäiväkirjaan 4.6.2016 seuraavasti:

”Esim Stinassa⁴⁹ mulla on tosi vaikee olla kun en tiedä miten olla. Tuntuu, et jos oon niinku ohjattu niin pomppaan sieltä rivistä. Tuntuu et pomppaan sieltä ihan vaan sillä moodilla joka mulla on olla yleisön edessä. Se olemisen tapa on tosi eri!” (Papunen, työpäiväkirja 2016.)

Tulkitsen kokemukseni osittain hyvin vastaavanlaisesti kuin edellä kirjoittamani harjoitteen kohdalla. Koin jääväni yksin ja oman liiallisuuteni vangiksi. Huoleni keskittyi omaan itseeni, josta myös yritin löytää ratkaisun epämiellyttävään olooni. En osannut etsiä tukea toisista näyttelijöistä. Nyt kokemuksestani jälkikäteen muistelllessani toivon, että kunpa vain olisin osannut hengähtää, katsoa rauhassa ympärilleni ja antaa tilaa jonkinlaisen tuen löytymiselle.

Teimme työryhmän kanssa jossain määrin töitä sen eteen, että oppisimme tuntemaan toisemme ja rakentamaan yhteistä kieltä välillemme. Produktio rakennettiin kuitenkin yhteensä vain noin kolmen kuukauden aikana, ja tästä ajasta vain muutamat viikot työskentely tapahtui yhdessä värjäämöläisistä näyttämölle päätyneen neljän näyttelijän kanssa. Nytemmin minusta on selvää, että työskentelyaika on ollut liian lyhyt sellaiseen työryhmän muodostamiseen, jossa kehitysvammaisuuden ja ei-kehitysvammaisuuden välisiä jännittyneitä asetelmia olisi ehditty purkamaan tai edes kunnolla tiedostamaan ja rakentamaan tasa-arvoista asetelmaa työryhmän jäsenten välille. Mutta olen sitä mieltä, että yksittäisellä näyttelijällä on kuitenkin mahdollisuus rakentaa itse tarvitsemiaan proteeseja työskentelynsä ja yhteisen työskentelyn tueksi. Minun olisi ollut mahdollista auttaa itseäni, ja kenties samalla kollegoitani, etsimällä ratkaisuja epämiellyttävän kokemukseni ratkomiseksi, mutta *Toisen katseen* -prosessin aikana olin tähän kykenemätön. Syyt ovat monilta osin samat kuin olen edellä Mervin kanssa työskentelyn yhteydessä todennut: ennakkoluuloni ja -odotukseni kehitysvammaisuutta ja näyttelijän erityisen kykenevää ruumista kohtaan sekä kykenemättömyyteni venyttää käsitystäni näyttelemisestä niin, että olisin osannut soveltaa taitojani tai kehittää uusia taitoja, proteeseja, yhteisen työskentelyn tueksi. Havainnosta muodostui kuitenkin tutkimustani pitkään ohjannut lause: en osaa näyttellä kehitysvammaisen näyttelijän kanssa. Ja sitä seurannut kysymys: miksi en osaa näyttellä kehitysvammaisen näyttelijän kanssa?

Työryhmälle teettämissäni loppuhaastatteluissa käy ilmi, että muut näyttelijät eivät olleet kokeneet vastaavaa olemisen paineisuutta kuin itse koin, vaikka joissakin

⁴⁹ Stinassa viittaa kohtaukseen, jossa Marika Heiskanen esitti Stina Larssen nimistä näyttelijää, jolla on Cp-vamma (kts. Liite 1).

kohtauksissa jotkut näyttelijöistä kertoivat tunteneen epätarkkuutta ja -määräisyyttä olemisessaan. He kuitenkin epäilivät tämän ennemminkin johtuvan epätarkoista ohjeista tai kohtauksen heikosta dramaturgisesta rakenteesta. Sen sijaan haastatteluihin käy ilmi, että työryhmän ei-kehitysvammaiset näyttelijät olivat kokeneet vetovastuuta sekä esityksestä itsestään että esitykseen valmistautumisesta. Haastatteluihin epäiltiin myös sitä, toimittiinko värjäämöläisten kanssa taiteen aluetta vahvemmin sosiaalialan ja hoivan alueella. Työryhmässä koettiin myös, että värjäämöläisistä oli pidettävä huolta ja pohdittiin suojelemisen ja ylisuojelemisen häilyvää rajaa. (Työryhmän haastattelut 2016.) Vaikka haastatteluihin ei noussut esiin omia kokemuksiani vastaavia epämukavuuden kokemuksia, haastattelut antavat kuitenkin ymmärtää, että yhteinen tekeminen ei ollut ongelmaton tai ristiriidaton.

Myöhemmin eri teattereiden työyhteisöissä työskennellessäni olen todistanut myös muiden ei-kehitysvammaisten näyttelijöiden pohtivan vastaavanlaisesti kehitysvammaisten kollegoiden kanssa tehtävän työn sijoittumista taiteiden sijaan sosiaalialalle. Huomaamattani tein näin myös itse työskennellessäni toisessa taiteellisessa osassa kollegani Mervi Papusen kanssa. Osana sosiaalipalveluja teatterilla on käsitykseni mukaan ensisijaisesti muut kuin taiteelliset päämäärät (terapeuttinen vaikutus, vuorovaikutus- ja tunnetaitojen kehittyminen), ja toiminta kohdistuu palvelua tarvitsevalle henkilölle (eli välittämisen kohteena on tietty kohderyhmä ja heidän hyvinvointinsa). Teatteriesitystä, jossa työryhmä koostuu kehitysvammaisista ja ei-kehitysvammaisista näyttelijöistä, tehdessä on mahdollista, että prosessi huomioi ensisijaisesti esimerkiksi kehitysvammaisten ihmisten tarpeet itseilmaisulle ja sen vahvistamiselle, jolloin asian täytyy olla yhdessä neuvoteltu ja sovittu. Muussa tapauksessa lähtökohdaksi on oltava, että huomioon otetaan tasavertaisesti jokaisen työryhmän jäsenen tarpeet (prosessin suomissa rajoissa). *Toisen Katseen* kohdalla työryhmän jäsenille on haastattelujen perusteella vaikuttaneen jäävän jossain määrin epäselväksi, mikä yhteisen työskentelyn päämäärä oli tai miten se olisi voitu tavoittaa tasavertaisesti ilman toisten tarpeiden priorisoimista yli toisten.

5.3 8 esitystä elämästäni – toinen taiteellinen osa



Kuva 6. 8 esitystä elämästäni -esityksen juliste. Julisteen kuva: Risto Kuittinen. Julisteen graafinen suunnittelu: Asmo Raimoaho.

8 esitystä elämästäni on tutkimukseni toinen taiteellinen osa. Sen merkitys paitsi tälle tutkimukselle myös itselleni taiteilijana on merkittävä. Esitysprosessi käynnistyi vuonna 2014 tunnistaessani, että olen jo vuosia ohittanut tätini Mervi Papusen pyynnöt näytellä yhdessä. Vaikka Mervi ei itse ole koskaan identifioitunut kehitysvammaiseksi ihmiseksi, hänellä on syntymän yhteydessä diagnosoitu Downin syndrooma, minkä seurauksena hän määrittyi niin yhteiskunnan silmissä kuin minun silmissäni kehitysvammaiseksi ihmiseksi. Vastauksena Mervin pyyntöihin kutsuin Mervin näyttämölle ”tekemään kanssani jotain” (Papunen, työpäiväkirja 2014) ja lopulta päädyimme rakentamaan yhdessä esityksen Mervin elämästä, joka sai ensi-iltansa vuonna 2017 ja josta viimeiset esitykset esitettiin vuonna 2018. Tarkastelen nyt viisivuotisen harjoitus- ja esitysprosessimme aikana rakentunutta kollegiaalista suhdettamme sekä kanssanäyttelemistämme tässä tutkimuksen kirjallisessa osassa rakentamani näyttelijän proteesiruumiin määritelmien avulla. Esityksen käsikirjoitus on tämän väitöskirjan liitteissä (Liite 2).

Kollegiaalinen suhteemme Mervin kanssa liikkui halki prosessin useissa eri tutkija Yvonne Schmidtin (kts. kohta 1.2; Schmidt 2017) spektrin kansatekemisen tavoissa, kuitenkin keskittyen erityisesti osioihin ”koutsit”, ”mahdollistaja”, ”kanssataiteilija” ja ”filtteri”. Koska käsikirjoitimme, dramatisoimme ja ohjasimme esityksen kaksin, eikä esitystä missään vaiheessa harjoitusprosessia arvioinut yksikään ulkopuolinen silmä, ”filtteristä” tuli välttämätön osa kansatekemistämme. ”Mahdollistajan” rooli kohdallani oli jossain määrin välttämätön, mutta se väritti suhdettamme ja toimintaamme paikoin liian voimakkaasti, mikä aiheutti ongelmia toimia ”kanssataiteilijana”. ”Koutsin” asemaan sen sijaan en olisi toivonut koko prosessin aikana lainkaan joutuvani, mutta löysin itseni opettamasta, sparraamasta ja ohjaamasta aika ajoin ja usein tämän tästä.

Koska olemme Mervin kanssa sukulaisia, suhteemme määrittyi kollegiaalisen kansatekemisen lisäksi sukulaissuhteena. Sukulaisuutemme vaikutti ehdottomasti ja väistämättä kollegiaaliseen suhteeseemme ja kansatekemiseemme: se näkyi harjoitusrutiineissa, jotka käynnistyivät kun hain Mervin hänen kotoaan, omasta mummolastani; harjoitusten kesken esittämistäni pyynnöistä muistaa, että näyttämöllä olemme kollegoita, emme täti ja tädin tyttö; Mervin toistaessa harjoituksissa itselleen hiljaa äänen pyyntöäni olla näyttämöllä kollegoita, ei sukulaisia; esityksissä, joissa Mervi kuitenkin usein teki katsojille selväksi, että olen hänelle tätitettävänsä; Mervin äidin, minun mummoni, kuolemaa käsittelevässä kohtauksessa; vierailuissani Mervin kotona harjoitusten tai esitysten lomassa, kun en enää tiennyt kuinka sukulaisuussuhteemme toimikaan muiden sukulaisten läsnä ollessa. Kuten luvun alussa kirjoitan, yhteisen matkamme alussa uskoin näyttämön irrottavan meidät sukumme piiristä ja antavan mahdollisuuden rakentaa suhdettamme selkeämmin esittävän taiteen kontekstissa. Monissa määrin tämä onnistuikin ja se vaikutti positiivisesti myös sukulaisuussuhteemme kehittymiseen matalahierarkkisemmaksi ja huomattavan paljon läheisemmäksi. Oli kuitenkin virhe olettaa, että sukulaisuutemme todella unohtuisi teatterin toimintaympäristössä toimiessa ja etenkin esitystä yhdessä rakentaessa. Uskon sukulaisuussuhteemme vaikuttaneen taiteelliseen työskentelyymme myös tavoilla, joita en pysty tässä tunnistamaan. Samankaltaisesti se on vaikuttanut tähän reflektioon ja analyysiin, etenkin koska Mervi nukkui pois vuoden 2021 lopulla. Pysin kaikesta huolimatta olemaan analyysissäni objektiivinen ja välttämään esimerkiksi Mervin ja välisemme suhteen nostalgisointia.

8 esitystä elämästäni -esitystä edeltäneen kolmen vuoden harjoitusprosessin aikana hahmottui Mervin ja minun tarve ja halu rakentaa yhdessä esitys. Aloittaessamme Mervin kanssa harjoitusprosessin kesällä 2014 emme siis olleet määrittäneet päämääräksemme

esityksen rakentamista. Yhteistyömme ei myöskään tuolloin ollut vielä osa tutkimustani, vaikka ymmärsin onnekseni dokumentoida tuolloista työskentelyämme työpäiväkirjaa ylläpitämällä sekä videoimalla harjoituksiamme. Työskentelyämme määrittä sen sijaan ensisijaisesti sekä Mervin halu näytellä kanssani että minun tarpeeni vastata Mervin monta kertaa esittämään kutsuun näytellä yhdessä. Olen tulkinut Mervin lähteneen yhteiseen työskentelyyn taiteellisin perustein. Mervi on esittänyt kiinnostuksensa yhteistyön tekemiseen kanssani ainakin siitä lähtien kun sain opiskelupaikan Tampereen yliopiston teatterityön koulutusohjelmassa Nätyllä. Kesän 2014 harjoitusjakson aikana Mervi kertoi halustaan saada toteuttaa jokin omaelämäkerrallinen taiteellinen tuotos. Mervillä on pitkä historia sekä kuva- että esitystaiteen parissa,⁵⁰ joten Merviä oli kiinnostanut jo pitkään sekä kuvataiteellinen että esitystaiteellinen tuotos, jossa hän saisi kertoa itsestään sekä taiteestaan.

Omalla kohdallani motivaattorina toimi aluksi ennen kaikkea tarve päästä irti syyllisyydestäni ja huonosta omatunnostani, siitä että olin kieltäytynyt kuulemasta Mervin pyyntöjä yhteistyölle sekä yhteiselle keskustelulle niin kauan. Toisaalta olin halukas kohtaamaan omia kehitysvammaisuutta ja kehitysvammaista tatiäni kohtaan kokemiani ennakkoluuloja sekä oppimaan pois haitallisista asenteistani. Tiesin myös, että Mervin sen hetkisessä elämässä ei ollut ainuttakaan mahdollisuutta toimia näyttelijänä ja tunsin osittain velvollisuutta olla tuottamassa hänen näyttelemiselleen puitteet yhteistyömme avulla. Syyllisyys ja vastuuntunto vaikuttivat osaltani näyttelemiseeni ja välisemme suhteeseen aina viimeisiin esityksiin saakka. Merkkejä anteeksiannon etsimisestä voi olla mukana vielä myös tässä tutkimuksen kirjallisessa osassa.

Kesän 2014 harjoitusprosessin aikana omien tarpeideni rinnalle nousi kuitenkin myös taiteellinen uteliaisuus ja mielenkiinto. Vaikutuin Mervin taiteellisen ajattelun laadusta, intohimosta ja palavasta tarpeesta saada työskennellä ruumiillisesti sekä esiintyä. Ymmärsin häneen hankkineen näyttelemisestä paljon tietoa itsenäisesti ja kehittäneen näin käsitystään näyttelemisestä. Hän arvosti näyttelijässä rohkeutta ilmaista tunteita ja kuunnella sydäntä esiintyessä, mikä näkyi Mervin työskentelyssä keskittyneisyytenä ja impulsiivisuutena sekä syvänä arvostuksena teatteritaidetta kohtaan. Inspiroiduin Mervin näyttämöllisestä olemisesta ja olin halukas näkemään miten käsityksemme näyttelemisestä vaikuttavat toisistaan ja minkälaista näyttelemistä se tuottaa.

⁵⁰ Hänen taulujaan on ollut esillä mm. Kirsikodin yhteisnäyttelyssä Kiasmassa ja näyttelijänä Mervi on toiminut joensuulaisessa teatteriryhmä Kasvunpaikassa vuodet 1998–2003, joka kiersi esityksellään *Ruma Ankanpoikanen* (2002) muun muassa Prahassa.

Ehdotin Mervin omaelämäkerralliselle teokselle näyttämöllistä muotoa, mikä sopi Merville hyvin. Ehdotin myös, että esityksellä ei olisi erillistä ohjaajaa tai dramaturgia vaan että vastaisimme esityksen rakentumisesta itse. Mervi oli halukas vastaamaan esityksen käsikirjoituksesta päättämällä itse ne elämänsä osa-alueet, joita hän halusi esityksessä käsitellä. Mervi ei kertonut minulle koskaan lineaarista syntymästä sen hetkiseen elämänvaiheeseen kantavaa tarinaa elämästään, vaan hän esitteli elämänsä aina erilaisten teemojen kautta. Tämä kävi ensimmäisen kerran ilmi eräällä yhteisellä kävelylenkillämme, jonka aikana keskustelimme Mervin elämästä:

Riikka: Hei mulla oli semmonen ajatus, että tässä kun myö kävellään, ni tässä voitas tässä kun ollaan liikkeellä ja kävelyllä ja tuo naapurikin tossa pyörii nii vois tässä, sie voisit kertoa, sinun tarinasi, sinun elämän tarinan semmosena kun ssnä sen haluat kertoa, niin tässä ihan tälle vaan höpötellen, että minkälainen on Mervi Papusen elämä?

Mervi: Pittääkö se olla ihan nuoruudesta?

Riikka: Nyt saat kyllä ihan päättää, ku sie oot puhu siitä et ois ibanaa saada oma elämäntarina näyttämölle tai kirjojen kansiin nii nyt jos sie saisit päättää niin minkälainen elämä sinne kerrottas?

Mervi: Rakkaimmat vanhemmat ja rakkaat velipojat ympärillä ja ja läbiomaiset kuin myös sinä ja kaikki muut – hoitanut pienestä asti teijät. Hmm. Mitähän vielä sanosin? Nuoruuden intoa ja käynyt koulussa ja- harjautumisluokalta asti [...] ja ja sillon ollut äitin kanssa enemmän kun kavereita, vaikka on ollut äitikin [...] nyt mie oon päiväkoissa töissä [...] todistusten myötä oon saanu työuran vakituiseksi. (Äänitallenne 20.10.2016)

Myöhemmin tallenteella Mervi käy läpi joitain muita elämänsä osa-alueita, kuten arjen työt, isän kanssa kahdestaan eläminen, terveys, suhde luontoon ja tuonpuoleiseen ja vapaus. Viimeistään tämän keskustelun jälkeen minulle oli selvää, että esityksen sisällöstä vastaa Mervi.

Valinta vastata yhdessä esityksen dramaturgiasta sekä ohjauksesta, eikä esimerkiksi pyytää työryhmään henkilöä vastaamaan näistä osa-alueista, juonsi juurensa Mervin halusta toimia esityksen ohjauksen parissa, mutta myös omista tutkimuksellisista tarpeistani saada olla rauhassa Mervin kanssa työskentelyn äärellä. Halusin olla vapaa ohjaajan tai muun ulkopuolisen silmän mielipiteistä, tarpeista ja mielenkiinnon kohteista. Halusin antaa tilaa horjua ja heilua yksin Mervin kanssa. En halunnut

kenenkään, jolla saattaisi olla omia taiteellisia mielipiteitä toiminnastamme, todistavan katsomosta matkaamme. *Toinen Katse*, tutkimuksen ensimmäinen taiteellinen osa, oli ryhmälähtöisyydestään huolimatta alistainen dramaturgi-ohjaajan päätöksille, sekä työryhmän useiden jäsenien mielipiteille⁵¹, mikä vaikutti osaltaan voimakkaasti haluuni saada rakentaa esitystä Mervin kanssa rauhassa kaksin ja antaa tarvittaessa tutkimuksellisuuden vaikuttaa harjoitus- ja esitysprosessiin.

Päätös olla pyytämättä työryhmään ohjaajaa vaikutti prosessiin halutuilla tavoilla, mutta ohjaajalle tai jonkunlaiselle ulkopuoliselle katseelle olisi myös prosessin aikana tiettyssä määrin ollut tarve. Ohjaajan puute vaikutti etenkin siihen, että kuten aina ohjaajan puuttuessa, oman näyttelemisen (ja kenties työskentelyn laajemminkin) reflektointi oli vaikeaa. On mahdollista, että muutamain harjoituksiin osallistuva ohjaaja tai muu vastaava henkilö olisi voinut esimerkiksi havaita, mitä seurauksia näyttelemiseeni ja meidän näyttelemiseemme oli sillä, että minun taustamotivaationi yhteistyölle oli syyllisyys ja tarve pyytää anteeksi. Ohjaaja olisi voinut kenties havaita jo varhaisessa vaiheessa sen, että kollegiaalinen suhteemme päättyi kääntymään tilanteeseen, jossa toimin lähes yksinomaan Mervin esineproteesin kaltaisena avustajana laiminlyöden samalla omat taiteelliset tarpeeni. Ohjaaja olisi voinut estää sen, että koin ajoittain jääväni esityksen ulkopuolelle ja yksin.

Työryhmään kuului minun ja Mervin lisäksi myös muusikko Azra Topcu (jota paikaksi ensi-ilta viikolla sekä ensimmäisissä esityksissä muusikko Marita Koskelo) sekä tuottaja Johanna Lipponen. Topcun ja Lipposen mahdollisuudet vaikuttaa esityksen sisältöön tai keinoihin harjoitella ja esittää olivat kuitenkin hyvin rajatut. Rajauksen tein minä pitäen näin huolen, että prosessin ohjaket pösyvät minun ja Mervin käsissä. Prosessin sekä sen raportoinnin ulkopuolelle jää täysin Lipposen ja Topcun näkemysten selvittäminen haastatteluin tai muin vastaavin keinoin. Käsitkseni mukaan olemme olleet yhtä mieltä Lipposen ja Topcun kanssa heidän asemastaan työryhmän jäseninä.

Esityksen keskittyminen yksin Mervin elämään sekä päätös rakentaa esitys kaksin, ilman ohjaajaa tai muuta ulkopuolista silmää vaikuttaa merkittävästi siihen, millaiseksi ja miten kollegiaalinen suhteemme muodostui. Edellä (kts. luku 3.4) olen analysoinut suhteemme olleen pitkään epäsymmetrinen. Halusin, että esityksen sisältö on Mervin varassa. Ajattelin, että vain hän voi tehdä oikeat valinnat sisällön rakentamisen

⁵¹ Tämä oli esityksen työryhmän kesken yhdessä sovittu työskentelemisen muoto.

suhteen, jolloin minulta poistuu riski toimia huomaamatta (tai tarkoituksella) ja yksinoikeudella päätöksentekijänä ja vallankäyttäjänä. Uskon tämä olleenkin tarpeellista ja irrottaneen minut edes osin vastuunkantajan asemastani, ”koutsin” ja ”mahdollistajan” asemasta. Kuitenkin samalla etäännytin itseäni aiheesta ja suhteemme harveni minun oman asemani huojuessa tukipalvelun ja kanssataiteilijuuden välimaastoissa. Suurelta osin huomiotta siis jäi minun omien taiteellisten tarpeitteni tunnistaminen ja toteuttaminen.

5.3.1 Tutkimukselliset lähtökohdat

Toisen katseen jälkeen tutkimusfokukseni oli täsmentynyt kokemuksiini kehitysvammaisen kollegan kanssa näyttelemisestä. Konferenssipaperissa kesältä 2016 esittelen tutkimuskysymykseni muodossa: ”kuinka kehitysvammaisten kollegoiden kanssa näytteleminen (uudelleen)määrittelee näyttelemistäni?” (Papunen 2016). Ensimmäistä kertaa olin siis uskaltanut keskittää tutkimisen omaan näyttelemiseeni. *8 esitystä elämästäni* -esityksen esitarkastusta varten kirjoittamassani selonteossa tämä käy ilmi hyvin:

”Olen uskaltanut myöntää itselleni haluavani tutkia näyttelemistä. En tutki inklusiota tai kehitysvammaisuutta vaan tutkin näyttelemistä näytellessäni kehitysvammaisten kollegoiden kanssa. Kollegoitteni omaa asemaani erityisempi asema yhteiskunnassa ja näyttämöllä tuo esiin näyttelemisessäni toisen kanssa olemisen vaateen, tarpeen, taidon. Näyttämöllä kanssanäyttelijä tai yleisönedustaja on minulle aina toinen, uusi, erityinen ja vieras. Tutkimusasetelmassani kanssanäyttelijäni erityinen asema muistuttaa minulle siitä jatkuvasti.” (Esitarkastajille 2017.)

Asetin toiselle taiteelliselle osalle kaksi kysymystä: ”Kuinka olla kehitysvammaisen kollegan kanssa?” ja ”Kuinka näytellä kehitysvammaisen kollegan kanssa?” En ole määritellyt tarkemmin mikä olemisen ja näyttelemisen ero kysymyksissä on. Oletan sen liittyneen Mervin kanssa tekemääni harjoitteeseen sekä *Toisessa katseessa* tekemiini havaintoihin kanssaolemisen vaikeuksista. Molemmissa tapauksissa ongelmani täsmentyi siihen, että koin olevani kykenemätön edes olemaan toisen rinnalla, saati näyttelemään. *8 esitystä elämästäni* oli ensimmäinen produktio, jossa todella pääsin näyttelemään kollegan kanssa, jolla on kehitysvamma, sillä *Toinen katse* ei yhdessä näyteltäviä kohtauksia lopulta juuri sisältänyt. Ennemmin kyse oli rinnakkain tai vuorotellen näyttelemistä.

Toisen Katseen jälkeen hahmottelin kokemukseni teoretisointia Homi Bhabhan (1994).

liminaalin kokemuksen ja kulttuurisen hybridin käsitteiden avulla. Paikansin itseni katsojien ja kehitysvammaisen kollegani, kahden kulttuurin välissä liikkuvaksi toimijaksi, jonkinlaiseksi tulkiksi. Kokemieni vaikeuksien arvelin johtuvan uudesta ja itselleni vieraasta asemasta kehitysvammaisuuden ja oletamaani kykenevään enemmistöön kuuluvien katsojien välissä. Koin samastuvani jossain määrin molempiin, mutta koin vaikeaksi liikkua näiden välillä toimijana, joka rakentaa uutta käsitystä molemmista kulttuureista.

On kuitenkin nähdäkseni ongelmallista sijoittaa itsensä erilleen niin kanssanäyttelijästä kuin yleisöstäkin. Itsensä asettaminen toisista erilleen luo toki itsenäistä, omilla jaloillaan seisovaa, useaan suuntaan kontaktissa olevaa näyttelijää. Kuvailmani kaltainen asetelma vaikuttaa kuitenkin etuoikeutetun, valtaapitävän ihmisen asemalta. Kuvailuni kuulostaa siltä, kuin omistaisin molemmat puolet tai ainakin tietäisin niistä paljon, kokisin ne omakseni. Asettamalla vain itseni, mutta en esimerkiksi Merviä liminaalissa tilassa kulkijaksi, asetan samalla meidät hyvin erilaisiin asemiin. Tässä asemoinnissa minulla on kyky olla kahden kulttuurin välissä, kun taas hän on pakotettu olemaan vain ”oman kulttuurinsa” asemassa. Tämä vaikuttaisi määrittävän hänet yksinomaan kehitysvammaisuutensa kautta ja minut eräänlaiseksi tulkiksi hänen kulttuurinsa ja valtakulttuurin välille. Pyrkimys perustella kokemustani tällä tavoin paljastaa paljon siitä, minkälaisesta asemasta lähdimme Mervin kanssa työskentelemään. Asenteeni paljastaa sisäänrakennetun ableismin niin minun ajattelussani näyttelemisestä kuin ihmisyydestä laajemminkin. Ne paljastavat yksisuuntaisen tuenannon olleen keskeinen käsitykseni kehitysvammaisen kollegan kanssa työskentelemisestä. Samalla tarkentuu myös jo edellä esiin piirtynyt käsitykseni ja kokemukseni näytellessä yksin jäämisestäni ja tarpeestani selvittää asiat itse ja yksin, tukeutumatta muihin, varsinkaan kehitysvammaiseen kollegaani.

Vuoden 2017 harjoitusprosessin aikana koinkin lopulta suurempaa tarvetta löytää Mervin kanssa jokin yhteinen tila tai olla yhdessä osa liminaalia tilaa, jos sellaiselle tarvetta koimme. Esitarkastajille tarkoitettussa selonteossa (2017) kerron harjoitusajan ytimessä olleen ”eettisten kohtaamisten”, termi, jota lainaan Sarah Ahmediltä (2000). En erittele selonteossa tarkemmin, mitä eettiset kohtaamiset ovat harjoitusajalla olleet. Ajatteluani ja työskentelyä Mervin kanssa inspiroi Ahmedin käsitys toisesta vieraana (*stranger*) ja mahdollisesti uhkaavana sekä pelottavana vieraaksi tunnistettavana olentona, jonka kohtaaminen on sekä metaforista että konkreettista liikettä itseni ja vieraan välillä (Ahmed 2000). Luulen Ahmedin tekstien antaneen itselleni rohkeutta kohdata Mervi näyttämöllä rauhassa, hyväksyä kohtaamisen tuottamat

moninaiset tunteet itsessäni, tunnistaa toisen ja lopulta oma vieraus ja kunnioittaa sitä taiteellisen työskentelyn lähtökohtana.

Tutkimuksen ensimmäisessä taiteellisessa osassa pyrin tietoisesti päästämään tutkimuksellisesta otteesta irti ja keskittymään esityksen tekoon ja dokumentointiin niin, että työskentelyn analysointi jälkikäteen olisi mahdollista. Toisen taiteellisen osan kohdalla koin enemmän painetta siihen, että tutkimuksen on näyttävä selkeämmin työskentelyssäni. Ilman, että olin itse määrittänyt tutkimustani interventioksi omaan työskentelyyni, tulkitsen sen olleen juuri sitä. Tavoitteenani oli muuttaa työskentelyäni, tapaani kohdata Mervi ja ymmärtää miten työskentelyni on ollut rakentunut ableistisesti ja kykenevään ruumiin ihanteen tavoitteluun jumiutuneena. Robert McRuerin *Crip Theory* (2006) alkoi vaikuttaa ajatteluuni paljon. Vaikeaa interventiosta teki kuitenkin etenkin keskustelun puute. Kävin jossain määrin keskusteluja Mervin kanssa, mutta en ymmärtänyt pyytää keskusteluapua esimerkiksi tutkimukseni ohjaajilta. Myös käytännön syistä tällainen apu olisi ollut vaikeaa toteuttaa, sillä työskentelimme Outokummussa ja Joensuussa ohjaajien sijaitessa Tampereella. Ajattelen kuitenkin, että eristäytymiseeni liittyi paljon pelkoa ja epävarmuutta, mikä esti avun pyytämisen. Ensisijaisesti suojellakseni itseäni olen siis pysynyt useasti vaiti tuntemuksistani, mikä toisaalta on juuri antanut rauhan kokeilla, erehtyä ja reflektoida sitä nyt jo useamman vuoden etäisyyden päästä.

8 esitystä elämästäni harjoituskauden päätyttyä ja esityskauden jäädessä tauolle touku-kuussa 2017 siirryin työskentelemään videotallenteiden kanssa, joille olin dokumentoinut prosessia vuosina 2014–2017. Kutsun tätä työskentelyä videotyöskentelyksi. Videotyöskentelyssä heijastin harjoitustaltioinnin seinän kokoiselle valkokankaalle ja asetuin kankaan eteen tekemään harjoitteita taltioinnin mukana. Saatoin näin siis asettua liki esimerkiksi prosessimme alussa, kesällä 2014, harjoittelevia Mervia ja itseäni ja havainnoida miltä osin kokemukseni oli muuttunut tai pysynyt samana. Saatoin myös päästä paremmin kiinni tuolloisiin tuntemuksiini ja tarkastella kriittisesti harjoitusten aikana tekemiäni valintoja. Tallenteiden katsominen auttoi minua todistamaan miten käytännössä olin harjoituksissa toiminut ja miten Mervi reagoi toimiini tilanteissa, joissa itse en hänen reaktiotaan ollut ollut näkemässä. Videotyöskentelyn avulla esimerkiksi osasin kiinnittää huomiota siihen, kuinka leikillisen mielentilan omaksuminen ja valjastaminen tasa-arvoista näyttelemistä edistäväksi proteesiksi oli keskeinen Mervin ehdottama työskentelytapa. Videoilla näkyy selvästi, kuinka Mervi oli itseäni leikillisempi, heittäytyvämpi ja luovempi esimerkiksi lämmittelemään ja kuinka itse hangoitteen heittäytymistä vastaan harjoituksesta toiseen, kunnes lopulta

osaan antaa hieman periksi ja vaikuttua Mervin tarjouksesta. Videotyöskentelyn tuloksena ja esitystauon aikana perehdyin paremmin leikilliseen mielentilaan klovniteorioiden ja -näyttelemisen avulla, ja lopulta esitysten jatkuessa keväällä 2018 osasin hyödyntää leikillistä mielentilaa tietoisesti työskentelymme tukena. Leikillisen mielentilan tutkimisesta tuli siis joksikin aikaa tärkeä päälinja tutkimukselleni.

5.3.2 Harjoitus- ja esitysprosessin kulku

Aloittaessamme yhteisen prosessimme kesällä 2014 tapasimme ensin 12 kertaa Joensuussa paikallisen toimintakeskus Majakan tiloissa. Kiitos Joensuun kaupungin vammaispalveluiden saimme käyttöömmme paikallisen päivätoimintakeskuksen yleisen tilan. Kävin hakemassa Mervin kyytiini ja ajoimme keskukselle neljä kertaa viikossa kolmen viikon ajan. Astelimme tilaan toimintakeskuksen väen lopetellessa samanaikaisesti päivän toimintaansa, raivasimme pöydät ja tuolit tilan reunoille ja laitoimme harjoituksiamme tallentava kameran pyörimään. Rajasimme itsellemme tilaan näyttämön ja yhdelle sivulle määritimme katsomon.

Vuoden 2014 jälkeen jatkoimme tapaamisia kesällä 2016⁵². Yhdessä tekeminen oli ollut molemmille siinä määrin mieleistä, että asetimme päämääräksemme esityksen tekemisen. Sovimme yhdessä, että esitys olisi osa taiteellista tutkimustani ja että esitys olisi Mervin toiveiden mukaisesti omaelämäkerrallinen, hänen elämäänsä peilaava. Organisoituimme ja kutsuimme työryhmäämme tuottajan sekä muusikon. Teimme kesän aikana noin 20 minuuttia kestävä katuteatteriesityksen *Nukkekot* (2016) eräänlaisena harjoitusesityksenä ja osallistuimme sillä Joensuun Popmuusikoiden järjestämään *Alanko katutähdiksi* -kilpailuun. Kesällä 2016 järjestimme myös tulevan esityksen valokuvaukset purettavana olevassa Joensuun kauppahallissa. Kokemukset kuvauksista aution kauppahallin lihatiskillä ja ensimmäisestä yhteisestä esiintymisestäämme vesisateessa heinäkuuisella Joensuun kävelykadulla olivat askeleita pois kahden hengen kuplastamme kohti julkista esiintymistä.

Syksyllä 2016 haastattelin Merviä hänen elämästään, aloitimme esityksen suunnittelun ja sovimme tulevan vuoden aikatauluista. Harjoitukset sijoittuivat aikavälille 2.1.–3.3.2017. Harjoituskertoja oli kaiken kaikkiaan 33. Harjoittelimme keskimäärin neljä päivää viikossa ja kuusi tuntia päivässä. Olimme sitoutuneita tekemiseen niin, että

⁵² Olin vuoden 2015 perhevapaalla.

käytimme päivittäisen työaikamme produktion harjoituksiin ja näin ollen identifioimme kaikki harjoituskauden ja suurimmaksi osaksi myös esityskauden aikana esittävän taiteen ammattilaisiksi, näyttelijöiksi. Mervi oli työskennellyt siihen saakka päätoimisesti työosuusrahan turvin joensuulaisessa päiväkodissa. Yhdessä Joensuun kaupungin vammaispalveluiden kanssa teimme sopimuksen, jonka mukaan harjoituskauden ajaksi Mervin työnkuva muutetaan näyttämötyöskentelyksi ja hänen työskentelynsä vaihtui päiväkodista produktioomme. Työosuusrahan suhteen käytännöt pysyivät siis samana, mutta päätoimestaan Mervi oli poissa harjoituskauden ajan.

Saimme esityksen toteutukseen apurahaa Alfred Kordelinin säätiöltä sekä Joensuun kaupungilta. Näillä varoilla vuokrasimme harjoitustilan, palkkasimme tuottajan ja teimme tarvittavia hankintoja. Esintymisvaatteiden sponsorina toimi Nanso. Merkittävin apurahan käyttökohde oli tilavuokra. Vuodesta 2014 saakka olimme harjoittelleet Joensuussa kehitysvammaisten toimintakeskuksen tiloissa veloituksetta. Aseitin vuoden 2017 harjoitustilalle ehdoksi sen, että tilan tulisi olla ensisijaisesti tarkoitettu esittävien taiteiden käyttöön ja että se profiloituisi esiintymistilana. Tilassa oli siis oltava katsomo, näyttämö, teatterivalaistusta ja mahdollisuus toistaa ääntä. Minulle oli tärkeää, että tilan myötä meidän esityksemme ja meidät määriteltäisi ammattitekkijöiksi ja meidät nostettaisi samaan keskusteluun muiden ammattitekkijöiden kanssa. Tulkitsen tarpeen poistua toimintakeskuksien tiloista esittävien taiteiden tiloihin paitsi käytännöllisenä tarpeena, mutta etenkin merkkinä tarpeesta ravistella itsestäni pois omia kehitysvammaisen kollegan kanssa työskentelemiseen liittyviä yhtymäkohtia kuntouttavaan ja terapeuttiseen taidetoimintaan.

Harjoittelimme siis kahdessa esittävän taiteen tilassa. Valtaosan ajasta harjoittelimme Outokummussa Kulttuuritalo Maritassa. Outokumpu valikoitui harjoitustilaksi Joensuun tilojen kovan kysynnän vuoksi. Maritan salissa takaseinällä oli suuri valkokangas, valkokankaan eteen rakennettu näyttämö, elokuvateatterille ominainen loivasti nouseva katsomo pehmeine taaksepäin kallistuvine tuoleineen sekä popcornin tuoksu. Käytimme myös katsomon ja lavan väliin jäävää tilaa sekä sisääntulokäytäviä. Toisena harjoitustilana toimi Joensuun esittävien taiteiden tila Pakkahuone. Rakennus on vanha, hirsirunkoinen talo ja paljaat hirret määrittävätkin esiintymistilaa merkittävässä määrin. Tilassa on rakennettava nouseva katsomo, ja näyttämö on lattiatasolla. Tilan ulkoseinällä on useita ikkunoita, jotka antavat tilaan luonnonvaloa.

Esityksen ensi-ilta oli Outokummussa 4.3.2017. Toinen ja kolmas esitys olivat Tampereella silloisessa Teatteri Siperian tilassa, jonka jälkeen seuraavat neljä esitystä

esitettiin Joensuun Pakkahuoneella. Varsinaisen esityskauden jälkeen esitystä esitettiin vielä kuusi kertaa tilausesityksenä vaihtuvissa tiloissa Joensuussa, Liperissä, Tampereella ja Ilomantsissa. Viimeinen esitys esitettiin huhtikuussa 2018 Ilomantsin Kalevala-salissa. Näiden yhteensä 13 esityksen lisäksi esitimme pätkiä esityksestä joensuulaisessa palvelukodissa, baarissa sekä ostoskeskuksessa. Olin kiinnostunut esittämään otteita valmiista esityksestä tilassa, joka ei määriy ennsijaisesti esittävän taiteen tilana ja jossa yleisö ei ole maksanut esityksen katsomisesta, vaan jossa kenen tahansa esityshetkeen sattuneen henkilön on mahdollista halutessaan jäädä esityksen ääreen. Tämä toiveeni toteutui kuitenkin vain ostoskeskuksessa. Palvelukodissa tila oli valmisteltu ennalta esitystämme varten ja esityksestä oli tiedotettu palvelukodin asukkaita. Baarin omistaja oli puolestaan tietämättämme päättänyt järjestää esityksemme pieneen tilaan baarin siinä reunassa, jossa kyseisenä päivänä ja esitysaikaan tavanomaisesti järjestettiin baarivisa. Paikalle oli siis kertynyt visaan viikoittain osallistuva noin 40 miesoletetun ryhmä, joille esityksemme tuli täytenä yllätyksenä. Esityksemme siirsi visan alkamista 15 minuutilla. Tunnelma esityksessä oli vaivaantunut. Olen vakuuttunut, että tunsimme kaikki tarvetta päästä tilanteesta mahdollisimman pian pois, sillä pakotettuna katsominen, ja esiintyminen, voi olla varsin epämiellyttävää. Ostoskeskuksessa katsojien mahdollisuus jäädä spontaanisti ja tahtoessaan esityksen äärelle toteutui. Siellä asioivat ja aikaansa viettävät ihmiset saivat tulla luoksemme ja pysähtyä halutessaan katsomaan esitystä. Kokemukset eri tiloissa esiintymisestä olivat mielenkiintoisia ja antoisia. Olen kuitenkin rajannut ne tarkemman tarkastelun ulkopuolelle.

5.3.3 Esityksen rakenne ja sisältö

Esityksen alkaessa näyttämöllä oli näkyvissä kahdeksan maalaustelinettä, joista jokaisella on yksi taulu. Jokainen taulu oli aluksi käännetty nurin, tausta yleisöön päin. Maalaustelineet tauluineen oli aseteltu tilaan hajalleen niin, että keskelle näyttämöä jäi tyhjää tilaa. Joidenkin taulujen luona oli joitakin tavaroita: Yhden telineen reunalla sinivalkoista kangasta, toisen alla pehmolelunalleja, kolmannen alla kaksi huulipunaa. Näyttämön takaosassa oli kaksi jakkaraa. Katsomosta käsin katsottuna näyttämön vasemmassa takanurkassa oli pöytä, jolla oli tietokone ja pöydän vieressä mikrofonikiinnitettyinä jalustaan, asetettuna puhekorkeudelle. Pöydän ääressä istui valmiina muusikko joko bassokitaran tai kitaran kanssa (soitin vaihtui soittajan mukaan). Näyttämön sivuilla saattoi tilan koosta riippuen olla myös näkyvissä jaloilleen asetetut kaiuttimet.

Esitys eteni seuraavasti: aluksi Mervi avasi oven esitystilasta yleisölämpöön ja kutsui yleisön sisään. Joissakin esityspaikoista myös minä olin toisella ovella kutsumassa yleisöä sisään. Yleisön tullessa sisään olimme läsnä tervehtimässä heitä, vastaamassa mahdollisiin kysymyksiin, auttamassa paikan löytymisessä. Kaikkien löydettyä paikat asetuiimme näyttämön etuosaan rinnakkain. Mervi aloitti toivottamalla vielä kerran yleisön tervetulleeksi ja käymällä läpi esityksen seuraamiseen liittyviä sääntöjä: kännykät kiinni tai äänettömälle, kuvia saa ottaa vasta esityksen jälkeen ja kuorsaaminen on kielletty, jotta muut yleisön jäsenet eivät häiriinny. Tämän jälkeen minä esittelin Mervin, itseni ja muusikon ja kerroin esityksen koostuvan kahdeksasta pienestä Mervin elämään liittyvästä esityksestä. Ennen kuin lähdimme taulujen luokse, halusimme vielä jakaa yleisön kanssa ”jotain, joka on ollut meille tosi tärkeää prosessin alusta asti” (8 esitystä elämästäni -käsikirjoitus, Liite 2).

Käännyimme toisiamme vasten ja avasimme kätemme sivuille kämmenet ylöspäin, etusormet suorana, muut sormet hellästi kiinni painettuna. Toimme hitaasti, toistemme peilikuvina kumpikin omat etusormemme yhteen, niin että vasemman ja oikean käden etusormenpäät koskettivat toisiaan. Sitten teimme muilla sormilla napsautuksen ja samanaikaisesti avasimme kätemme auki takaisin lähtöasentoon nyt kuitenkin kaikki sormet avoimena. Sitten toistimme saman varioiden toiminnan äänettömäksi. Toimme sormemme yhteen ja avasimme kädet aksentin omaisesti auki. Tämän jälkeen käännyimme yleisöä kohti, otimme kontaktin yleisöön katseella ja avasimme jälleen kätemme pyytäen näin sanattomasti yleisöä liittymään toimintaamme. Sitten toistimme yleisön kanssa yhdessä molemmat variaatiot. Musiikki alkoi eeterisenä ja kuulana ja me siirryimme näyttämön keskiosaan maalaustelineiden väleistä kulkien. Kohdatessamme toisemme Mervi ojensi jälleen vasemman kätensä kasvojen korkeudelle ja suoristi etusormensa, nyt kämmenselkä ylöspäin. Minä tein samoin oikealla kädelläni ja asetin sormeni Mervin sormen päälle. Mervi alkoi viedä ja minä seurasin pitäen sormeani Mervin kyydissä. Mervi johdatti meidät ensimmäisen taulun luo, jonka minä käänsin, näytin sen yleisölle ja otsikoin sen: ”*Nainen ja rikkaimuri?*”.

Olimme sopineet esityksen kuluista yksityiskohtaisesti aina toiseen tauluun saakka. Toinen taulu seurasi ensimmäistä automaattisesti, ilman erillistä kulkua taulun luo. Olimme sopineet myös esityksen päättyvän toistuvasti tiettyyn tauluun. Etenimme kohtauksesta toiseen Mervin valitsemassa järjestyksessä. Taulujen esittämiseen muodostui esityskaudella järjestys, joka toistui lähes samanlaisena esityksestä toiseen. Esitettävien taulujen/esitysten nimet ja keskiverto järjestys oli: *Nainen ja rikkaimuri, Luonto, Ajankulku, Äidin viimeinen kyynele, Kuvataide, Väylät, Raha, Suomi 100*.

Olimme myös sopinut, että halutessaan Mervi voi jättää tauluja esittämättäkin. Yhtä poikkeusta lukuun ottamatta Mervi kuitenkin halusi aina käydä läpi kaikki taulut. Tuona poikkeuskertanakin kävi ilmi myöhemmin, että Mervi oli epähuomiossa unohtanut mennä yhden taulun luokse, mikä harmitti häntä jälkikäteen.

Lyhyesti esiteltynä esitysten rakenteet ja sisällöt olivat seuraavien kuvailujen kaltaiset:

Nainen ja Rikkaimuri

Esityksessä Mervi esittelee huoneen, jossa hän asuu piirtäen huoneen miimisesti näyttämön keskutilaan. Hän esittelee sen huonekalut ja rakennusmateriaalit yksityiskohtaisesti ja korostaa huoneen tuottamaa rauhaa ja turvaa hänen elämässään. Minä esitän esityksessä rikkaimuria, joka tunkeutuu väkisin huoneeseen siivoamaan ja metelöimään. Rikkaimuri symboloi Mervin kohtauksen aikana luettelemia asioita: sota, alkoholi, poliitikkojen takin kääntö ja jakkujen kääntö, luonnonraiskaus, laahaavat askeleet, pakkaset, sähköiskut. Lopulta Mervi työntää imurin pois huoneesta.



Kuva 7. Nainen ja rikkaimuri. Taulu: Mervi Papunen. Kuva: Risto Kuittinen.

Luonto

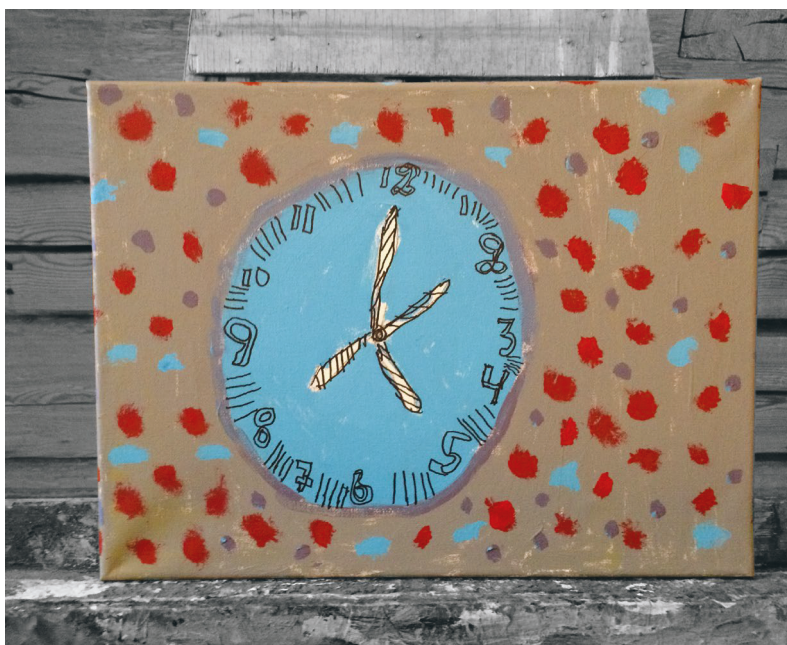
Esityksessä luen Mervin kirjoittaman runon hänen suhteestaan luontoon. Mervi kuuntelee ja elää runon mukana. Runon jälkeen kysyn Merviltä joitain kyseiseen esitykseen liittyviä kysymyksiä, kuten: ”Minkälainen valo tässä esityksessä on?”. Mervi vastaa kysymyksiin. Lopuksi käyn seisomaan Mervin viereen ja jäljittelen Mervin kuvailemaa lämmintä ja ihanaa tunnetta luonnon parissa olemisesta.



Kuva 8. Luonto. Taulu: Mervi Papunen. Kuva: Risto Kuittinen.

Ajankulku

Esityksessä Mervi istuu näyttämön keskellä ja kertoo käsityksestään ajankulusta. Minä kierrän Mervin ympärillä kehää, kuin viisarinkärki kellotaulun kehällä. Mervi merkitsee tähän ympärilleen syntyneeseen kellotauluun juhlapyhien paikkoja: joulu, pääsiäinen, juhannus, läheisten syntymäpäivät. Kohtaus kiihtyy edetessään, kun nopeuteni kehällä kiihtyy, samoin kiihtyy Mervin rytmi merkitä juhlapyhien paikkoja. Lopulta vauhti on niin kova, että Mervi lopettaa merkkäämisen ja pysäyttää myös minut ja ottaa minulta kuvitteelliset paristot selästä.



Kuva 9. Ajankulku. Taulu: Mervi Papunen. Kuva: Risto Kuittinen.

Äidin viimeinen kyynel

Esityksessä kerron sadun kolmesta pienestä nallesta, jotka lähtevät retkelle tapamaan isoa nallea, joka on ollut jo pitkään poissa kotoa. Iso nalle on toisella puolen lahden poukamaa nukkumassa ja pikku nallejen päästyä perille ne saavat tietää, ettei iso nalle enää koskaan herää. Ison nallen silmäkulmasta vierähtää kuitenkin poskelle kyynel, joka muuttuu taivaalle kohovavaksi hehkuvaksi sydämeiksi. Sydän jää taivaalle merkiksi ison nallen rakkaudesta ja kiitollisuudesta pikku nalleja kohtaan. Mervi istuu esityksen ajan näyttämöllä ja paijaa kolmea pientä pehmolelunallea sekä yhtä isompaa nallea.



Kuva 10. Äidin viimeinen kyynel. Taulu: Mervi Papunen. Kuva: Risto Kuittinen.

Kuvataide

Esityksessä näyttelemme kohtauksen Juhani Ahon *Rautatie* -näytelmätekstistä. Mervi näyttelee Matin ja minä Liisan roolit. Näyttelemme kohtauksen, jossa Matti tulee Liisan luokse ja kertoo Lapinlahdelle rakennetusta rautatiestä ja sillä kulkevasta junasta. Liisa ei ymmärrä lainkaan mikä rautatie on ja epäilee sen olemassaoloa, kunnes Matti kertoo myös rovestin ja ruustinnan käyneen katsomassa ja nähneen rautatien Lapinlahdella. Kohtaus päättyy, kun Liisa ja Matti päättävät mennä katsomaan rautatietä yhdessä. Esitykseen vakiintui alkuperäistekstiä mukaileva rakenne ja repliikit, jotka sovitimme itsellemme sopivaksi. Teksti muuttui esityskertojen välillä hieman, joskus paljonkin. Esimerkiksi välillä Matti saattoi selittää Liisalle junaa Pendolinoa kuvailen.



Kuva 11. Kuvataide. Taulu: Mervi Papunen. Kuva: Risto Kuittinen.

Väylät

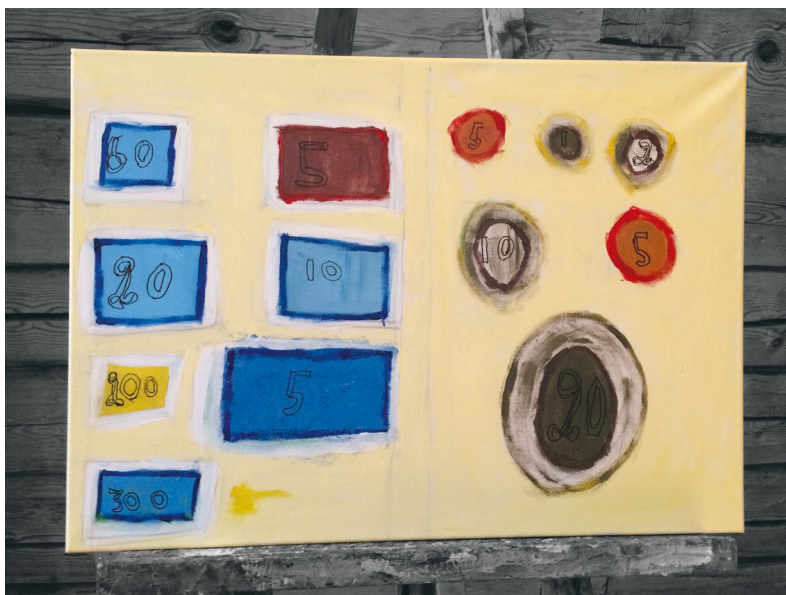
Esityksessä kerron, että sekä minä että yleisö pääsemme näkemään Mervin pään sisään. Kerron esityksen perustuvan vuonna 2014 tekemäämme harjoitukseen, jossa Mervi kuvitti näyttämölle hänen käsityksensä pään sisäisestä maailmasta joukkona risteäviä väyliä. Väylien varrella on muistoja ja tulevaisuuden haaveita sekä kirjasto, jota ylläpitää valkoisiin pukeutunut kirjaston hoitaja. Esityksessä kuljemme hiljaisuudessa väyliä pitkin ja pysähdymme kolmeen paikkaan, joista ensimmäisessä kuorimme miimisesti perunoita, toisessa kudomme kangaspuilla ja kolmannessa syömme karjalanpiirakoita. Sitten kohtaamme pelottavan jääkalikan, jonka kerron kuvaavan Mervin pelkoa asua yksin ja muuttaa elämäntilannettaan. Kerron lisäksi, että vuonna 2014 jääkalikan toiselta puolen löytyi vain tyhjyyttä. Nyt kohtaamme kalikan taas ja sen takaa löytyy kuikan laulua, iloa ja tanssia. Mervi ei kerro, mitä ne symboloivat, toteamme vain tunnelman olevan täysin erilainen verrattuna vuoteen 2014.



Kuva 12. Väylät. Taulu: Mervi Papunen. Kuva: Risto Kuittinen.

Rahat

Esityksessä näyttelemme kahta Pörssiutisten toimittajaa, jotka kertovat ajankohtaisia uutisia pörssirintamalta. Koska todellisuudessa emme tienneet pörsseistä mitään, tarkoituksena oli improvisoiden puhua mitä sylki suuhun tuo rahasta ja pörsseistä, myös politiikasta. Esitys muuttui esityskauden aikana merkittävästi, kun lopulta minäkin pääsin mukaan leikkiin ja rohkenin pitää hauskaa aiheella, joka on itselle niin kovin vieras.



Kuva 13. Rahat. Taulu: Mervi Papunen. Kuva: Risto Kuittinen.

Esityksessä Mervi kertoo suhteestaan Suomeen, joka on hyvin kunnioittava ja rakas. Esitys alkaa kun Mervin kuvaillessa sanallisesti suhdettaan isänmaahan ja minä tarjoilen yleisölle Fazerin sinistä suklaata ja sinivalkoista serpentiiniä. Sitten laulan Jean Sibeliuksen sävellyksen Finlandia ja Mervi tanssii liikkein, jotka muistuttavat suomalaisista urheilulajeista. Laulettuani ensimmäisen ja toisen säkeistön Mervi ottaa käteensä pienen tikun päässä olevan siniristilipun sekä *Äidin viimeinen kyynel*-esityksessä olleen sydämen ja pyytää yleisöä liittymään lauluun. Yleisö laulaa ja Mervi johtaa laulua kapellimestarina. Laulun viimeisen sävelen kohdalla puhallan sinivalkoista serpentiiniä Mervin päälle.



Kuva 14. Suomi 100. Taulu: Mervi Papunen. Kuva: Risto Kuittinen.

Esitys päättyi Mervin johtaman yhteislaulun jälkeen kiitoksiin. Kerroimme myös aina esityksen päätteeksi, että meidän kanssamme saa tulla vaihtamaan sanan ja pääosin aina jotkin katsojista jäivät kanssamme keskustelemaan, kysymään ja kiittämään. Esitysten aiheet valikoituivat yhteisten keskustelujemme mukaan, samoin esityksen

fragmentaarinen muoto. Jotkin esityksistä olivat suoraan Mervin ehdottamia, joitakin ehdotin minä havaittuani sellaisia teemoja, jotka toistuivat usein Mervin puheessa. Mervi piirsi jokaisesta esityksen aiheesta luonnoksen ruutupaperille sekä kirjoitti runomuotoisen, lyyrisen tekstin kuvan liitteeksi. Tämän jälkeen mietimme yhdessä, miten kuva ja tekstin ydin, esimerkiksi Mervin kokemus aiheesta, siirretään näyttämölle ja mitkä meidän tehtävämme esityksessä ovat.

5.3.4 Proteesit

Seuraavaksi tarkastelen vuoden 2017 harjoitus- sekä esityskautta ja vuoden 2018 esityksiä tässä tutkimukseni kirjallisessa osan tuloksena syntyneen näyttelijän proteesiruumiin määritelmien avulla. Pyrin erityisesti tunnistamaan yhteisestä työskentelystämme sellaisia proteeseja, jotka ovat edesauttaneet minun ja Mervin välisen symmetrisemmän kanssänäyttelemisen rakentumista. Ensimmäiset tarkastelemani havainnot liittyvät harjoituskautteen vuonna 2017 ja erityisesti harjoitusten niihin osiin, joissa valmistauduimme esitystä rakentavaan työskentelyyn lämmittelemällä. Prosessimme kenties tärkein ja antoisin aika on ollut se aika, jonka olemme viettäneet harjoitusten alussa yhteiseen työskentelyyn virittäytyessä. Kutsun noita hetkiä tässä lämmittelyksi, niin kuin kutsuimme Mervinkin kanssa. Lämmittelyt olivat tulosvastuutonta aikaa, jossa päätarkoitus oli herättää ruumiimme taiteellista työskentelyä varten sekä, etenkin itselleni, löytää tapoja olla Mervin kanssa. Koin lopulta saavuttavani yhdessä Mervin kanssa lämmittelyissä sellaisen tasa-arvoisuuden tunteen, joka huumasi ja rohkaisi kokeilemaan, miten sitä voisi ylläpitää esitykselle valitsemissamme rakenteissa sekä yleisön edessä.

Myöhemmät havainnot liittyvät esityksen kohtausten rakentamiseen ja niissä näyttelemiseen. Esitykseen kuuluvat kahdeksan esitystä ovat jaettavissa kolmeen ryhmään sen mukaan, millainen suhteemme oli.

1. Luonto, Väylät, Suomi 100
2. Nainen ja rikkaimuri, Ajankulku, Äidin kyynel
3. Kuvataide, Rahat, esitysten välit.

Schmidtin spektriä (2017) hyödyntäen olen edellä todennut, että vaikka näennäisesti olimme jokaisessa esityksessä ”kanssataiteilijoita”, on työskentelyämme tarkemmin havainnoidessa mahdollista huomata, että ajoittain asemaani näyttämöllä kuvasi Schmidtin kuvaama ”mahdollistajan” rooli. Etenkin ensimmäisessä (1.) ryhmässä

olevissa esityksissä en koskaan löytänyt paikkaani ”kanssataiteilijana” vaan päädyin toimimaan Mervin näyttölemisen mahdollistavana esineproteesin kaltaisena apuna. Ryhmän 1 esityksissä Mervin tarpeet olivat minulle tärkeitä ja tein osani saadakseni hänet loistamaan ja onnistumaan tavoitteessaan kertoa itselleen tärkeistä elämän osaluveista esitykseen sopivalla ja katsojia kiinnostavana tavalla. Esimerkiksi *Suomi 100* -esityksessä jaoin sinivalkoista serpentiiniä ja Fazerin suklaata katsojille ja lauloin Finlandiaa patrioottiseen kansallistunteeseen parhaiden kykyjeni mukaan heittäytyen. Pysin myös auttamaan Merviä ja olemaan näyttämöllä hänen tukenaan tai esimerkiksi tulkkina yleisölle. *Väylät*-esityksessä tulkkasin hänen määmistä, hyvin henkilökohtaisiin ajatuksiin perustuvaa kohtausta yleisölle.

Toisessa (2.) ryhmässä olevat esitykset olivat lähempänä sitä, mitä kutsuisin Schmidtin ”kanssänäyttämiseksi”. Esitykset olivat jossain määrin vastaavia kuin ensimmäisen ryhmän esitykset: Mervi oli esityksissä pääosassa ja määrittelemässä ehtoja esitykselle ja siinä näyttämislle. Pystyin kuitenkin löytämään itselleni näistä sellaisen aseman, jossa pystyin tekemään näyttelijänä itsenäisiä valintoja näyttämisen tavoitani ja vaikuttamaan näin itse esitykseen, kenties myös Merviin. Suhteemme oli symmetrisempi, mutta ei vielä sellainen, mikä kolmannen (3.) ryhmän esityksissä oli. Olimme rinnakkain, mutta emme yhdessä, kanssa.

Kolmannen ryhmän (3.) esityksissä sen sijaan koen löytäneemme sellaista kanssaolemista, jota kutsun symmetriseksi ja tasa-arvoiseksi. Rinnakkain oloon tulee tällöin lisäksi välisemme yhteys ja ruumiimme ovat valmiita antamaan ja ottamaan vastaan tukea, hoivaa, vaikutteita, impulsseja, kontaktia ja antaa sen näkyä omassa näyttämislisessämme tai olemisessämme. Näyttämisestä tuli tällöin rikasta, yllätyksellistä ja nautinnollista. Sillä oli siis myös minulle paljon arvoa ja uskallan väittää, että niin oli myös Merville. Näissä esityksissä ja esitysten välissä esitysmaailma oli meidän ja katsojien yhteinen.

Olen paikantanut lämmittelyistä ja kolmannen (3.) ryhmän esityksistä sellaisia protee-seja, jotka ovat olleet mahdollistamassa tasa-arvoisen, symmetrisen kanssataiteilijuiden ja kanssänäyttämisen rakentumisen. Seuraavaksi esittelen nuo kuusi proteesia.

1. Hiljeneminen

Symmetrisen kanssataiteilija suhteen muodostamisen ensimmäisiä merkittäviä toimia oli, kun ymmärsin antaa Merville tilaa toimia ja vältin pitämästä yllä asemaani

harjoitusten johtajana. Aloitimme harjoitukset tavanomaisesti niin, että asettauduttamme harjoitustilaan minä sanoin jotain sen kaltaista kuin: ”No, niin, lähdetäänkö sitten liikkumaan tilassa?” ja Mervi vastasi: ”Juu, luut liikkeelle!”. Näin olimme aloittaneet harjoitukset kesästä 2014 lähtien. Kenties meille molemmille oli luontevaa, että minä johdin harjoitusten etenemistä. Mervi oli oppinut olemaan monenlaisen ohjauksen alaisena niin siviilielämässään kuin työpaikallaan. Minä taas olin oppinut ymmärtämään, että kehitysvammaisen ihmisen kanssa minun on otettava vastuuta hänestä ja siitä, mitä teemme yhdessä. Kenties tunsin myös vastuuta tilanteesta ylipäänsä sen ollessa osa tutkimustani tai kenties tarpeeseeni johtaa harjoituksia liittyi myös ohjauksellista vastuuta itse esityksen rakentamisesta. Tämä asetelma alkoi kuitenkin häiritä minua, sillä koin sen tuovan heti harjoitusten alkuun vääranlaisen virityksen suhteessa muuhun harjoitteluun. En halunnut olla harjoitusten johtaja, vaikka koinkin vaikeaksi päästää siitä irti.

Työpäiväkirjasta löytyy seuraava merkintä päivämäärältä 3.1.2017:

”Tänään erityisesti keskityin siihen, että minä en ole se, joka laittaa treenit liikkeelle. Siinä vaiheessa, kun luontevasti sanoisin: ”nonii, lähdetäänkö sitten liikkumaan tilassa” päätinkin olla hiljaa. Mitä tästä aiheutuu? Tauko, hiljaisuus. Katsomme toisiimme, minä Merviin ja hän minuun hellästi, luontevasti. Kunnes hän sanoo: ”Mites tänään aloitettaisi?” Johon minä: ”Hmmm. Onko sinulla ehdotuksia?” Ja sitten hänen ehdotuksestaan lähdimme hyörimään ja pyörimään tilassa. Se vaatii sen hetken, jarrujen kirskunan korvissa, kuopan, että yhteinen tekeminen löytyy. Ikään kuin minä provosoin tauollani, hiljaa olemiselläni.” (Papunen, työpäiväkirja 2017.)

Hiljeneminen auttoi minua ja Merviä tuomaan totutun tavan tilalle jotain uutta. Keino vaikuttaa varsin yksinkertaiselta ja itsestään selvältä, sitä se onkin, mutta meidän välisellemme suhteelle se oli todella tärkeä proteesi symmetrian kehittymiseksi. Jouduimme molemmat opettelemaan pois totutusta ja ajoittain se aiheutti epämukavia tuntemuksia tai ärtyneisyyttä. Käytin valtaani toivoen, että lopulta itsepintainen hiljenemiseni pakottaisi Mervin ottamaan vastuuta tai huomaamaan, että hänellä on tila ja mahdollisuus ottaa vastuuta.

En tiedä muistinko huolehtia riittävästi siitä, että Mervillä oli myös tilaisuuksia kieltäytyä vastuunottamisesta, kuten annoin itse itselleni tilaa tehdä. Aloittaessamme tehdä ensimmäistä kertaa *Kuvataide* nimistä esitystä pysyin niin pitkään hiljaa, että Mervi hermostui minuun. Tilanne on tallentunut harjoitustallenteelle. Tallenne alkaa kohdasta, jossa olemme juuri päättäneet lämmittelyt ja Mervi asettuu Juhani Ahon *Rautatie*-kirjan ääreen.

Mervi: Tätä jäin ihhailemmaan tätä pientä vihreetä.

Riikka: Pieni vihreä kirja.

Laitan Mervin päähän hatun, josta olemme edellisessä harjoituksessa puhuneet ja jonka olen nyt löytänyt kotoa. Se on Mervin rooliasu *Rautatien* Matti-hahmolle. Nauramme hatulle ja otan Mervistä kuvan. Laitan itselleni harmaan huivin päähän ja sidon sen leuan alta kiinni. Se on roolini Liisan huivi. Asetun Mervin viereen istumaan.

Olemme hiljaa.

Mervi katsoo kirjaa, minulla katse maassa ja välillä Mervissä.

M: Hmm. Mistäs tästä aloittaa, ihanko tästä kans vai?

R: Ihanpa kuule, miltä se tuntuu.

Olemme jälleen hiljaa.

M: Hmm.

Hiljaisuus.

M: Tarvii aina tuppisuuna, mutta voipi hengittääki.

R: Mm. Puhut sie mulle vai itelles?

M: No siulle siulle tietysti.

R: Kyllä mie hengitän, muuten mie ois kupsahtanu tähän jo kuoliaaks jos mie en hengittä.

M: Oho.

R: Mie oon mielelläni sen verran hiljaa, ettei käy niin, että yhtäkkiä mie oon ohjannu meille kohtauksen. Esimerkiks eilen, ku mie olin vaan hiljaa, niin muistatako miten hieno *Äidin kyynel* -kohtaus syntyi.

M: Mmm.

R: Se lähti siitä, että mie olin hiljaa. Siussa on aika paljon juttuja sisällä. Mielelläni oon aina välillä hiljaa ja kuuntelen.

Lyhyt hiljaisuus.

M: Aa, se on tän näkönen tuo Juhani Aho.

Mervi katsoo kirjan takakantta.

M: Mie en oo nähnykään ennen ku tässä näin nyt kuvan.

Olemme hiljaa.

M: Näin.

Mervi selailee kirjaa.

M: Eivät oo nähneekään sitä rautatietä.

R: Mm, ne on vaan kuullu.

Kertaan *Rautatien* juonen. Olemme aiemmin puhunut, että voisimme lukea kirjan, mutta se ei ole tuntunut kuitenkaan hyvältä käytännössä. Mervi kuuntelee selonteon keskittyneen oloisesti.

Selostuksen jälkeen laitan kirjan pois ja hiljenen.

M: Mitenköhän huvittava myös saatais? Trallatteluksi.

R: Trallatteluksi?

M: Mm. Miten? Onko ideoita siulla?

R: Ei vielä.

M: Oi!

R: Kyllä niitä sieltä vielä tulee.

M: Hytkyn mytkyn, hytkyn mytkyn. Vuorotellen sitten pauke. Hytkyn mytkyn hytkyn mytkyn pauke. Trallattelis välillä.

R: Hytkyn mytkyn, hytkyn mytkyn, hytkyn mytkyn pauke. Hytkyn mytkyn, hytkyn mytkyn, hytkyn mytkyn pauke.

M: Niin!

R: Hytkyn mytkyn, hytkyn mytkyn, hytkyn mytkyn pauke. Hytkyn mytkyn, hytkyn mytkyn, hytkyn mytkyn pauke.

Tästä eteenpäin ideoimme sujuvasti yhdessä kohtaukseen sukeltamista. Kunnes Mervi sanoo:

M: Kokkeillaanko?

R: Kokkeillaan ihmeessä!

Nousemme ylös ja menemme näyttämölle.

(Videotallenne 17.1.2017.)

Tilanne osoittaa minusta hyvin, kuinka hiljaisuus ja vastuunottaminen käänsi meidän asetelmaamme niin, että Merville löytyi tilaa ottaa vastuuta, vaikka samalla painostukseni tuntuu Mervia kohtaan ajoittain liialliselta, väkivaltaiseltakin. En kuitenkaan tiennyt kuinka muutoin muuttaa valta-asetelmaamme ja koin vastuukseni valta-asetelmaa pitävänä olla se, joka asetelmaa alkaa muuttamaan.

Tila, joka väliimme hiljaisuuden myötä syntyi tuo mieleen Rämän (2019) artikuloinnin tilasta näkymättömälle koskettamiselle (kts. luku 4.2). Ehkä nämä hiljenemiset olivatkin tilanteita, joissa koskettaminen ensimmäistä kertaa välillämme tuntui, mikä aiheutti kitkaa ja kahnausta – koskettaminen teki kipeää. Hiljaisuus ei ollutkaan muuta kuin verbaalista hiljaisuutta. Hiljaisuudessa tapahtui paljon koskettamista ja kohtaamista. Minä jouduin kohtaamaan Mervin ilman, että valitsin kohtaamisen tavaksi puheen ja keskustelemisen, jotka ovat omia vahvuuksiani. Hiljaisuus pakotti meidät kohtaamaan toisin tilassa, jossa ohjetta ei kuulu. Esitys *Aidin kyynel* rakentui vastaavasti hiljaisuuden keskeltä. Olimme ostaneet kirpputorilta pehmoleluja tietämättä vielä, mitä niiden kanssa tehtäisi. Mervi asettui istumaan näyttämölle ja pajamaan leluja. Minä aloin keksiä nallejen ympärille tarinaa, joka sivusi Mervin kertomaa tarinaa hänen äidistään. Meillä oli aikaa ja hiljaisuutta ympärillämme, mikä antoi Sofia Smedsin (2021) sanojen mukaan mahdollisuuden kiinnittyä toistemme affektiivisiin prosesseihin. Tässäkin hiljentymisen ja toisen äänettömiin, näkymättömiinkin liikkeisiin ja ajatteluun kiinnittyminen toimi proteesina yhteiselle olemiselle ja näyttelemiselle.

Koulutukseni sekä työkokemuksen myötä olin oppinut käsittämään, että erityisen kykenevän näyttelijän ruumiinhanteeseen kuuluu kyvyt olla aloitekykyinen ja älykäs, verbaalisesti vahva näyttelijä, joka on valmis tarjoamaan ohjaajalle runsaasti erilaisia vaihtoehtoja näyttelemisensä. Työskentelyrytmi on tällöin aina kiivas tai tehokas ja harjoitteesta tai kohtauksesta toiseen siirrytään vauhdilla. Hiljeneminen proteesina vastuunjakamiselle toimi samalla myös proteesina työskentelyrytmini hidastumiselle. Mitä enemmän suostuin tähän uuteen työskentelyn rytmiin, sitä helpommaksi työskentely muuttui ainakin minulle, luulen meille molemmille. Vastuu jakautui

luontevammin ja oli vaivattomampaa ymmärtää mitä kohti olimme menossa. Muutunut rytmi vaikutti myös esitykseemme ja pisti minut koville vielä moneen kertaan yrittäessäni kiirehtiä esitystä eteenpäin, kun olisin voinut antaa esityksen olla omaehtoinen ja edetä juuri sille tarpeellisessa rytmissä.

2. Imeminen

Vuoden 2017 harjoitusten aikana aloitin käyttää sanaa ”imeminen” kuvaamaan sellaista harjoittelua, jossa huomioni on ensisijaisesti siinä, miten voisin Mervistä vaikuttamalla löytää keinoja kokea olevani enemmän hänen kanssaan kuin rinnallaan. Aikaisemmin kokemani vaikeus olla Mervin tai *Toisen Katseen* työryhmään kuuluneiden kehitysvammaisten näyttelijöiden kanssa oli vuoden 2017 harjoitusten alettua vielä usein läsnä. Mieleeni on jäänyt esimerkiksi harjoituskerta tammikuun alusta, jolloin päädyimme tanssimaan Mervin kanssa Kirkan musiikin tahtiin. Kerrasta ei ole audiovisuaalista tallennetta, mutta olen myöhemmin samana vuonna kirjannut kokemukseni seuraavaan muotoon:

Ulkona on 23 astetta pakkasta, harjoitustilan seinät vuotaa, ikkunat on vanhat paleltaa
ja hän tanssii, kun Kirka soi
hänen vartalonsa liikkuu pehmeästi hän näyttää spagetilta
ja sitten hän katsoo minua silmiin ja hymyilee
ylpeys, itsevarmuus, nautinto, huuma
voiko tuollainen olla?

Lähden itse mukaan
tanssin kivasti ja nätisti vierellä
laulan mukana
ahdistun
en ikinä pääse hänen luokseen, kun hän on tuolla
tanssissaan
minä en osaa mennä sinne.

Sitten
sitten päätän osata
ei mistään tule muuten mitään
ei mikään oikeasti muutu, jos en osaa mennä hänen luokseen

olemaan hänen kanssaan
alan tuntea imun välillä
vedän hänestä, imen hänestä itseeni, häntä itseeni
pääsen lähemmäksi.

(Papunen, työpäiväkirja 2017)

”Imeminen” on Mervin kanssa työskennellessäni muodostunut tapa työskennellä, jonka tarkoituksena on vaikuttaa toisesta. Sofia Smedsin kuvaukset affektiivisesta näyttelemistä tuntuvat vastaavan kokemuksiini imemisestä. Imeminen on aktiivista adaptoitumista toisen ja itsen vierauteen. Se on ollut proteesi niistä erityisen kykenevyyden kahleista irrottautumiseen, jotka ovat minua Mervin kanssa ollessa (ja varmasti monessa muussakin yhteydessä) jarruttaneet.

Kuten yllä olevassa kuvauksessa käy ilmi, tunsin usein vaivaantuneisuutta ja ärtyneisyyttä Mervin heittäytyessä johonkin sellaiseen maailmaan, johon en itselläni kokenut olevan pääsyä. Koin myös samankaltaista turhautuneisuutta yksinkertaisissa lämmitelyharjoitteissa, kuten Mervin kanssa tyhjällä näyttämöllä kävellessämme, mikä oli harjoitustemme pääasiallinen aloittamistapa. Turhautuneisuuden tunteet ovat vastavia *Toinen Katse* -prosessissa havaitsemalleni kykenemättömyydelleni olla kehitysvammaisten kollegoideni kanssa. En ikään kuin tiennyt kuinka päästää irti itsestäni ja antaa itseni olla. Koin, että Mervi nimenomaan osasi antaa olla, että hän operoi näyttämöllä jollain sellaisella tavalla, jota kadehdin. Minulle hän oli ”spagettia”, hän antoi mennä vaan, ja ennen kaikkea, hän vaikutti nauttivan olemisestaan niin häikäilemättömällä tavalla, että en olisi ikinä voinut uskoa saavuttavani sellaista olemisen ja näyttelemisen tapaa. Aloin kadehtia Merviä ja olin tuskastua, kun olin itse niin keinoton hänen rinnallaan.

Aloin siis lämmittelyjen yhteydessä etsimään apua itselleni Mervistä, siitä miten hän oli, siitä minkä koin itselleni niin vaikeaksi saavuttaa. Ajattelin, että voisin ottaa jonkin palan hänestä itselleni, antaa ruumiini jonkun osan matkia hänen ruumiinsa osia ja katsoa mitä tapahtuu. Koetin myös esimerkiksi toistaa hänen kävelemisensä rytmiä, tai muokata ryhtiäni hänen ryhtinsä kaltaiseksi, yrittää toistaa hänen asennettaan lämmittelyyn tai vaikka pelkkää käsien heiluntaa tai pään asentoa kävellessä. Imin häntä itseäni, pyrin adaptoitumaan johonkin sellaiseen, joka voisi muodostaa sillan välillä. Työpäiväkirjassa lukee:

”Imin Mervistä, mietin, miten hän on. Mikä on hänen rytmensä kävellessä, mikä on hänen kuvansa, ilmeensä, valonsa, olonsa. Se jonka poimin hänestä itseäni. Ja kun sen löysin, oli olo aivan toinen, huomaamatta, kevyt, kevyempi, kiinnostunut, pulpahdin täyteen ja olin täysi, vuodin yli.” (Papunen, työpäiväkirja 2017.)

Imemisen myötä toisen läsnäolon havainnoinnista ja toisesta vaikuttumisesta tuli aktiivista ja omaa olemistani muuttavaa. Kävelyharjoitukseen alkoi tulla paljon iloa ja myöhemmin naurua, ääntä ja hassuttelua.

Luulen, että merkittävintä imemisessä oli kuitenkin sen antama mahdollisuus todeta ja hyväksyä erilaisuutemme ja vierautemme. Imemiseen liittyvä vastuu katsoa toista ja toistaa hänen olemistaan omassa ruumiissa on tärkeää toisen ja itsen erilaisuuden ymmärtämiseksi. Imemisen myötä minulla ei ollut enää mahdollisuutta yrittää uskotella itselleni (tai kenellekään muulle) olevamme samanlaisia vaan totesin olevamme toisistamme poikkeavia. Tasa-arvoisuutta tavoitellessa luulen ajoittain eksyneeni ajattelemaan, että meidän tulisi jotenkin päätyä toimimaan samoin. Imemisen myötä alkoi sen sijaan rakentua ymmärrys yhteisen maailman, omien lainalaisuuksien tai mieltymysten muodostamisesta samankaltaisuuden tavoittelun sijaan. Merkittävää oli, että Mervin vierautta minulle ei kuitenkaan nyt määritellyt häneen liittyvä kehitysvammaisuus. Tällöin esimerkiksi hälveni tarve huolehtia Mervistä hänen todellisista tarpeistaan riippumatta ja toimia siis esineproteesin kaltaisena tukipalveluna hänelle. Sen sijaan Mervin vieraus oli toiseen ihmiseen liittyvää totaalista vierautta. Toteamalla hänen vierautensa tulin myös samalla havainneeksi oman vierauteni itselleni, mikä antoi mahdollisuuden tutustua itseäni uutena, toisen ja oman vierauteni kautta. Mielenkiintoni kohdistui ruumiisiimme materiaalina yhteisen maailmamme rakentajina. Ruumiimme toimivat proteesiruumiina. Niissä toteutui imeminen, toisto ja toistettavana oleminen - proteesit yhteisen maailmamme ja siihen kuuluvan symmetrisen suhteen rakentamiseksi.

Imeminen auttoi myös paljon silloin, kun koin vaikeaksi antaa Mervin auttaa minua tai huolehtia minusta. Symmetrisen suhteen rakentumiseksi minun oli kuitenkin annettava tilaa sille, että myös minua hoivataan, minusta pidetään huolta ja olen itse riippuvainen kollegastani, myös silloin, kun tällä on kehitysvamma. Keskinäisriippuvuus on vastavuoroista – oppi, jonka omaksuminen on itseohjautuvaksi näyttelijäksi opiskelleelle varsin vaikeaa. Mervi kuitenkin huolehti minusta usein. Hän halusi antaa minulle vinkkejä näyttelemiseen, halata minua useita kertoja päivän (ja esityksen) aikana, hieroa hartioita sekä huolehtia minun riittävästä syömisestä ja juomisesta ja

siitä, että en hengästy liikaa harjoitellessa. Vasta jälkikäteen olen ymmärtänyt näiden eleiden olevan hänen minusta välittämistään ja ehdotus sellaisen ihmissuhteen rakentamiseksi, joka perustuu välittämisen eleiden toistuvaan ja tiheärytmiseen osoittamiseen. Tuolloin en osannut lukea eleitä muuna kuin holhoamisena ja minun itsenäisyyteni tukahduttamisena. Pääosin vain ahdistuin niistä, kiukkusin Merville ja yritin näin tehdä selväksi, että selviän aivan hyvin ilman hänen hoivaansa. Tiedostan, että Mervin välittämisen eleet voivat liittyä meidän sukulaissuhteeseemme tai siihen, miten vuolaasti hänelle on välittämistä osoitettu elämänsä varrella. En ole kuitenkaan koskaan muulloin (paitsi lapsena) saanut mahdollisuutta ottaa vastaan sellaista hoivan määrää ja minua harmittaa, että en nyt osannut ottaa sitä vastaan ja tarjota jotain vastaavaa hänelle takaisin – minkälaisen suhteen olisimme silloin voineet rakentaa ja minkälaista estetiikkaa se olisi tuottanut esitykseemme? Toisaalta tunnistan myös olevani omista rajoistani hyvin tarkka ihminen ja voisin edelleen kokea Mervin välittämisen eleet minulle liiallisena.

Mutta lämmittelyissä imeminen tuotti merkittäviä muutoksia jo harjoituskauden aikana. Myöhemmin vuonna 2017 harjoitusprosessia muistellessani olen kirjoittanut seuraavaa:

Kävelemme

villasukat lämmittää jalkoja, hänellä tossut

hän huolehtii, etten liukastu sukillani

ärsynnyn, en kaipaa huolta kollegaltani

kävelemme

ärsytys jää minuun

huomaan että häntä ei huoleta mikään

hän vain kävelee

imu

osaisinko ottaa palan tuota huolettomuutta itseeni

lasken lantioni kulmaa

vapautan vatsan roikkumaan

rentoutan kasvojen lihakset

kaikki – lantio, vatsa ja kasvot- on valmiina yllätykseen

mutta nyt vain kävellään

tunnen imun

pääsen lähemmäksi
ulvon
hieman, en paljoa
hän vastaa ulvontaan heti
ja meitä molempia naurattaa
yllätys.

(Papunen, työpäiväkirja 2017.)

3. Toiseen päin kääntyminen

Harjoituksemme alkoivat pääosin aina niin, että lähdimme kävelemään tilassa, liikuttelemaan käsiä ja äännelemään vapaasti. Työpäiväkirjassa epäilen tämän olleen meidän yhteinen ”harjoitukseen laskeutumisen riitti” (Papunen, työpäiväkirja 2017). Samaisessa merkinnässä koen tämän olleen itselleni vaikeaa, sillä toivoin saavani lämmitellä ensin itse ja yksin, enkä olla heti kontaktissa toiseen. Siksi toivonkin, että ennen kävelemistä voisimme ensin tehdä Asahi-liikesarjan, jonka olin itse oppinut tekemään osana omaa lämmittelyäni muissa työskentely yhteyksissä. Kyseinen liikesarja oli muistini varainen toisinto osana näyttelijänsäntästä oppimastani Asahi Health® -menetelmästä⁵³. Vaikka itse menetelmä painottuu siinä määrin tietoisuustaitoihin, että en usko sen tarkoituksena olevan harjoitteen tekijän yksinomaan itseensä keskittyminen, minulle tämän harjoitteen lähtökohta oli itseäni keskittymisessä. Olin ymmärtänyt tarkoituksena olevan kiinnittää huomio omaan kehotietoisuuteen, minkä koin muuta harjoittelua varten hyödyllisenä. Kohdallani liikesarjan tekemisen keskiössä olikin ensin itsen ja oman kehon puoleen kääntyminen, kunnes olisin valmis aloittamaan yhteisen lämmittelyn. Mahdollisuus asettua lämmittelyihin yhdessä tuntui vastentahtoiselta ja vaivaannuttavalta.

Merville liikesarja ei puolestaan tuntuvan omalta missään vaiheessa harjoituksia. Hänelle liikesarja ei ollut tuttu, joten aluksi hän teki sarjaa minua seuraten, mikä sopi minulle. Kun hän kuitenkin kerta toisensa jälkeen jatkoi minun seuraamistani ja minun perässäni tekemistä, aloin tuskastua. Olisin halunnut työskennellä yksin, hänen seurassaan ja odotin hänen haluavan tehdä samoin. Tammikuun 18. päivän harjoituksen tallenteessa on mielestäni hyvin nähtävissä, kuinka minä pysyttelen itseäni

⁵³ Asahi Health® on neljän suomalaisen karateopettajan kehittämä terveysliikuntamenetelmä (kts. Asahi-akatemia, ei pvm.).

keskittyvässä Asahi-harjoitteessa, kun taas Mervi on liki koko ajan kontaktissa minuun – tai yrittää olla, sillä itse en ota häntä lainkaan huomioon. Huomioni kääntyy Merviin, kun Asahi on kohdallani ohii ja olen valmis kävelyharjoitteeseen.

Tallenteella aloitamme Asahi-harjoitteen asettumalla vierekkäin näyttämölle. Minä aloitan seisomalla pitkään hiljaa paikoillani. Työpäiväkirjaan (Papunen, työpäiväkirja 2017) olen kirjannut Asahin auttavan minua pääsemään paremmin kontaktiin ruumiini kanssa ja havaitsemaan ruumiini suhteessa ympäröivään tilaan ja kanssanäyttelijääni. Pitkään paikoillani seisoessani otin aikaa siirtääkseni huomioni ruumiini tuntemuksiin, herätelläkseeni kuuntelemaan itseäni kokonaisvaltaisesti. Muistan kuitenkin samalla olleeni tietoinen siitä, että Mervi oli itseäni levottomampi ja katsoneen minua. Tallenteella näkyy kuinka seisoessani hiljaa paikoillani, Mervi kääntyy katsomaan minua useasti. Hän katsoo minua vilkaisten tai pidempään minua tarkkaillen. Itse pidän katseen tiukasti eteenpäin kohdistettuna. Sitten Mervi tuo kädet rinnalleen, kämmenet toisiaan vasten. Minä teen samoin. Aloitin liikesarjan aina tästä asennosta, jonka olin omaksunut osaksi sarjaa joogarutiineista. Vien yhteen painetut käteni otsalleni ja takaisin rinnalle. Mervi on laskenut tällä välin kätensä alas, kunnes alkaa tehdä ristinmerkkiä rinnalleen - otsa, rinta, olkapää, olkapää – ja laskee sitten kätensä alas ja seuraa minua liikesarjan ensimmäisiin liikkeisiin. Oletan hänen ristinmerkin tekemisensä olleen hänen sovelluksensa minun joogasta omimaani tapaan kiittää itseäni ja harjoitustilannetta sekä -tilaa mahdollisuudesta asettua harjoitteeseen. Sitten teemme koko liikesarjan Mervin seurattessa minua. Kun pääsemme loppuun, Mervi aloittaa kävelyharjoitteen lähtemällä liikkeelle, hetken päästä minä seuraan häntä. (Vi-deotallenne 18.1.2017.)

Kesti joitakin harjoituskertoja ennen kuin pystyin luovuttamaan omasta tarpeistani aloittaa lämmittelyt yksin ja antautumaan sille, mitä Mervi jo ehdotti – olemaan kontaktissa toisiimme jo heti lämmittelyjen alusta alkaen. Tallenteessa 26.1.2017 on nähtävissä, kuinka Asahi-harjoitteen alkaessa en enää asetukaan tekemään harjoitetta kuten ennen ja ehdotan Merville, että tekisimmekin harjoitteen vastakkain.

Tallenne alkaa hetkestä, jossa olemme juuri aloittamassa lämmittelyt. Nousemme näyttämölle ja käymme seisomaan paikoillemme, tällä kertaa kuitenkin niin, että Mervi asettuu tuttuun tapaan kasvot katsomoon päin valmiina tekemään harjoitteen vieressäni kuten yleensä, mutta minä asetunkin ensin kylki katsomoon päin, jonka jälkeen jatkan paikan etsintää ja pyörin hiljaa itseni ympäri, kunnes lopulta asetun seisomaan diagonaalisuuntaisesti kasvot kohti katsomon takakulmaa, rintamasuunta

Merviin päin kääntyneenä. Tämän seurauksena myös Mervi etsii hieman paikkaansa, mutta jää kuitenkin kasvot katsomoon päin. Tässä asetemassa aloitamme liikesarjan kuten tavallisesti. Hetken päästä kuitenkin sanon Merville jotain, mikä ei tallenteella kuulu, jonka seurauksena Mervi siirtyy muutaman metrin päähän samalle linjalle kanssani ja kasvot minuun päin. Jatkamme sarjan tekemistä kuten tavallista, kuitenkin niin, että tällä kertaa näemme toisemme ja välillä sanomme toisillemme jotain pientä (tätä ennen harjoitus on ollut täysin äänetön). Hetken päästä Mervi hassuttelee työntämällä päätään käsiensä välistä minua ja ilmeisesti itseäänkin huvittavalla tavalla ja naurahdamme tälle. (Videotallenne 26.1.2017.)

Toisiimme päin kääntyminen helpotti ärtymystäni ja kevensi kauttaaltaan harjoitteen vakavuutta. Mervin nähdessäni minun oli paljon vaikeampaa yrittää kieltää hänen vaikutuksensa omaan harjoitteen tekemiseeni. Kun huomioni ei ollut vain minussa, oli helpompaa olla itselle lempeämpi ja antaa lupa tehdä sarja hieman toisin, jopa hymyillen. Aivan kuten kesällä 2014 tekemässämme harjoitteessa (kts. luku 5.1), myös nyt vastatusten oleminen ohjasi minua pois minäkeskeisestä olemisestani. Liikesarjan rinnakkain tekeminen vastasi tarpeeseen saada keskittyä aluksi itseeni ja herätellä kokonaisvaltaisempaa ruumiillista havainnointia, mutta ehkä sarja toimi myös keinona viivyttää Mervin kohtaamista ja välistämme (näkökenttää) kosketusta. Kasvokkain kääntyminen toimi proteesina Mervistä vaikuttumiselle ja sen hyväksymiselle, että kanssaolemisemme kehittäminen vaatii meiltä molemmilta toistemme huomioimista, toistemme läsnäolon hyväksymistä ja riippuvuutta toisistamme.

Käännyttyämme toisiamme kohti liikesarja alkoi hiljalleen löytää aivan uuden muotonsa. Liikesarja laajeni yhdessä tehtäväksi ja toisistamme vaikuttavaksi, aina muuttuvaksi yhteiseksi tekemiseksi. Mukaan tuli muun muassa liikkeitä, joista puhuimme yhdessä nimillä hubbabubba, ding dong, kehon ravistelu, nautinto siitä miten liha heiluu, hylly ja kutittaa, ölinä ja peilinä toisen liikkeen seuraaminen. Opettelin pois tarpeesta laskeutua harjoitukseen ensin yksin ja vasta sitten yhdessä. Samalla opettelun olemaan riippuvainen Mervistä ja hänen tekemisestään heti harjoitusten alusta alkaen. En heittäytynyt kokonaan Mervin vietäväksi, mutta löysin keinon antaa Mervin vaikuttaa minuun, tarttua hänen mielestäni hassuihin liikkeisiin ja ääntelyihin ja opin ymmärtämään ne tärkeiksi yhteiseksi materiaaliksi lämmittelylle, yhteiseen harjoitteluun laskeutumiselle sekä tasa-arvoisemman näyttölemisen ja symmetrisen suhteen rakentumiselle. (Videotallenteet 14.2.2017 ja 16.2.2017.)

Lämmittelyssämme ei lopulta tarvinnut olla mukana nokkeluutta, älykkyyttä tai jotain

tiettyä logiikkaa. Vuonna 2017 lämmittelymme oli minusta tyhmää ja noloa, mutta samalla vapauttavaa ja antautuvaa. Vapauduin sellaisesta itsekontrollista, joka aluksi esti antautumasta Mervin ehdottamalle leikillisyydelle. Lämmittelyistä alkoikin muodostua keino löytää meidän yhteinen tapamme pitää hauskaa ja viihdyttää toisiamme. Olen valtavan kiitollinen Merville siitä, että hän opetti minulle omalla esimerkillään kuinka yhdistää omaan persoonaani liittyvä iloisuus ja leikillisuus näyttelemiseeni. Oman kokemukseni pohjalta ajattelen, että ehkä toisen ei voi edes todella antaa vaikuttaa itseensä, jos ei ole valmis yllätymään hänestä mutta myös itsestä. Olen oppinut paremmaksi nauramaan itselleni sekä toiselle sydän ja katse lämpöä täynnä.

Yhteiset lämmittelyt ja etenkin yhdessä kehitetty vaihtuva sarja liikkeitä, jatkoi mukanaamme esityksiin saakka. Lämmittellessämme matkimme välillä kuikkia tai ampiiaisia, välillä heitimme toisillemme kuvitteellista palloa, jonka jälkeen matkimme ankoja tai kissoja. Ölisimme, ravistelimme ja reagoimme koko ajan toisen antamiin impulsseihin. Aina heittäytyminen rakentamaamme maailmaan ei ollut helppoa ja saatoin yrittää laittaa vastaan Mervin aloitteille ja pyrkiä lämmittelemään niin kuin olin tottunut ennen tekemään. Mervi oli kuitenkin itsepintainen ja pysytteli leikillisellä tiellä, ja lopulta minäkin taivuin ja luovuin omista jumeistani ja antauduin yhteiselle leikille. Harjoitustallenteilta on nähtävissä, kuinka lämmittelyt joskus ovat kuin välitämme neuvottelua siitä, miten meidän tulisi olla ja toimia: Mervi laulaa ”puupää, puupää”, minä rullaan r-kirjaimella ylös ja alas, Mervi laulaa ”kuiikka, kuiikka”, minä sihisen s-kirjainta, Mervi pysähtyy ja maukuu kutsuvasti kuin kissa, ja lopulta minä pysähdyn ja vastaan pitkästi ”mauuuuu”. (Videotallenne 17.1.2017.)

4. Esitysten välissä: Kosketus

Kohdassa 5.3.3 esittelen, kuinka *8 esitystä elämästäni* -esitys alkoi. Katsojien asetuttua paikoilleen teimme sanattoman lyhyen kohtauksen, kuin prologin, jossa katsoimme toisiimme (aivan kuten kesän 2014 harjoitteessa tilanteessa 1), toimme omat molempien käsiemme etusormet yhteen, napsautimme sormiamme ja sitten avasimme kädet taas auki lähtöasentoon. Toistimme tämän äänettömästi ilman napsausta, jonka jälkeen käännyimme rinnakkain kohti katsojia (tilanne 2) ja toistimme liikkeet samalla kehottaen katsojia tekemään liikkeen kanssamme. Tämän prologin merkitys itselle osana esitystä oli valtava. Se toimi lukuohjeena esityksellemme muistuttamalla minua olemaan rohkea, olemaan kosketuksissa Mervin kanssa ja antamalla katsojille mahdollisuus olla osa meidän harjoituksissamme luomaa maailmaa.

Aivan ensimmäisissä harjoituksissamme 3.6.2014 Mervi esitteli minulle esitykseen päätyneen napsautus-liikkeen. Tämä on tallentunut videolle, josta käy ilmi, että olimme aloittaneet kohtaamisemme ensiksi keskustelemalla, sitten näyttämötilan rakentamalla, sitten näyttämöllä ympäriinsä kävelemällä ja toisiamme seuraamalla, jonka seurauksena Mervi ohjasi minua liikkeellään levittämään käteni, ojentamaan etusormeni, viemään ne yhteen ja toisia sormia napsauttaen levittämään käteni taas auki asentoon. Kysyessäni videolla, mistä liikkeessä oli kyse, Mervi vastaa: ”Se kosketus ja siitä jos joku asia – teatteriin liittyvä asia ratkaista niin napsauttamalla. Että sen ite tajuaa.” Toistan liikkeen. ”Just!” Mervi vastaa. Teemme liikkeen vielä osissa ja Mervi kertoo: ”Kosketus. Ite kun tajuaa, aha, mikä on kysymys oikeesti, teatteriin liittyvissä asiassa, napsahdus.” Kysyn vielä: ”Mutta ekana pittää olla kosketus?” ja Mervi vastaa: ”Niin.” (Videotallenne 3.6.2014.)

Edellisessä luvussa esittelemäni Margaret Amesin (2019a) käsitys *Cyrrff Ystyryth* ryhmän työskentelytavan rakentumisesta yhteisen, ”ei-kenenkään ajattelun” varaan tuo sanoja avuksi käsittelemään Mervin napsautus-liikettä ja sen päättymistä osaksi meidän esitystämme. Napsautus-liike oli Mervin liikkeellinen, sanaton aloite, joka sisälsi hänen itsenäistä ajatteluaan. Otin hänen aloitteensa vastaan toistamalla sen. Mervi oli hyvin tyytyväisen oloinen toistaessani hänen liikkeensä. Olen ajatellut hänen olleen tyytyväinen siitä, että otin vastaan, hyväksyin ja omaksuin hänen abstraktia ajatteluaan. Amesia seuraten hänen aloitteensa alkoi laajeta meidän väliseksemme yhteiseksi ajatteluksi. Nytemmin toivon, että olisin uskaltanut kannatella tuon aloitteen vaalimista voimakkaammin. Olisin voinut vaatia itseäni koskettamaan ja koskettumaan Mervistä rohkeammin ja tutkimaan, kuinka voisin tutustua Mervin ajattelemisen tapoihin paremmin ja antaa sen vaikuttaa yhteiseen ajattelumme sekä rakentaa meille yhteistä ”ei-kenenkään ruumista”, mutta tuolloin en uskaltanut. Olen kuitenkin varma, että Mervin ajattelu, jonka mukaan ongelmien ratkaisuun tarvitaan aina ensin kosketus, vaikutti koko esitykseemme sekä suhteeseemme.

Oli siis tärkeää saada aloittaa esitys hänen ajattelullaan ja kutsumalla yleisö kanssamme osaksi tuota ajattelua. Heti tämän liikkeen toistamisen jälkeen esitys jatkui niin, että siirryimme kulkemaan taulutelineiden ja taulujen sekaan, kunnes kävelimme toistemme luo, Mervi ojensi etusormensa sillä eteenpäin osoittaen ja minä laskin oman sormeni hänen sormensa päälle. Kosketimme toisiamme. Tähän samaan asemaan palasimme aina yhden taulun myötä paljastuneen esityksen jälkeen. Kosketus toistui halki esityksen ja auttoi minua, toisistaan paljon poikkeavien esitysten välissä, palaamaan meidän maailmaamme, siihen missä minun oli nyt myös katsojien läsnä

ollessa vaivatonta olla. Fyysinen kosketus Mervin kanssa ei ollut minulle lähtökohdaisesti lainkaan helppoa, ei osana sukulaissuhdettamme eikä kollegiaalista suhdettamme, mutta nyt se toimi proteesina symmetrisemmän suhteen muodostumiseksi. Lisäksi se auttoi hyväksymään näkymättömästä kosketuksissa olemisesta aiheutuvia sekalaisia ja ristiriitaisia tunteita, vaikka viimeiseen esitykseen saakka näitä tunteita mukanaani kuljetinkin.

Luulen fyysisen kosketuksen olleen Mervin tarjoamana niin paljon, runsasta ja intensiivistä, eikä näkymätön kosketus ollut laadultaan yhtään vähempää, että kavahdin tätä ja ylleni tulvivaa vierautta (hänen ja omaani). Mutta napsautus-liikkeen myötä kosketus oli ymmärrettävää ja tarpeellista: sain kiinni hänen ajatuksestaan ja pystyin adaptoitumaan siihen niin heti ensimmäisessä kohtaamisessamme vuonna 2014 kuin esityksissä yleisön edessäkin. En koskaan tuntenut olevani liikaa tai liian vähän tai olevani noissa tilanteissa vain Merviä varten. Olimme yhdessä ja luotin täysin siihen, että myös Mervi oli näissä tilanteissa kanssani ja että hän tiesi minun olevan juuri siinä, sillä muuta ei tarvittu. Katsojat tuntuivat olevan niin ikään tilanteessa kanssamme ja he kuuluivat meidän olemiseemme olennaisesti. Mervi rakasti katsojia ja antoi heille aina koko sydämensä ja lämpönsä. Esityksen alussa ja aina taulujen välissä voin vilpittömin mielin todeta jakaneeni myös tämän Mervin kanssa. Kenties napsautus-liikkeen päätyminen käsien avautumiseen tarkoittikin juuri sitä, että mukaan mahtui jokainen, Mervin tapauksessa niin elävät kuin ennen eläneetkin. Toivon kovasti, että katsojista edes jokunen pystyi liittymään tähän meidän yhteiseksi muodostuneeseen ajatteluamme, jonka aloitteena oli Mervin kompleksinen, itsenäinen ajattelu.

5. Rahat: leikillinen asenne

Myös esityksiä rakentaessa, kuten lämmittelyissäkin, isoin este symmetrisen suhteen muodostumiselle oli minun jumiutuneet tapani ylläpitää tietynlaista kykenevyyteen sidottua käsitystä itsestäni näyttelijänä. Leikilliseen mielentilaan virittäytyminen toimi tällaisissa tilanteissa proteesina itselleni irrottautua noista käsityksistä sekä kohdata Mervi hänestä vaikuttuen. Parhaimmillaan leikillinen mielentila auttaa venyttämään omia identiteetin rajoja ja tarjoaa mahdollisuuden rakentaa sellaisia sääntöjä yhdessä olemiselle, jotka voivat olla muutoksessa, liikkuvia, aktiivisia kompositioita (kts. luku 4.1). *Rahat*-esitys on esimerkki siitä, kuinka Mervin ja minun välinen muutoin tihen tynyt suhteemme heikentyi aina ollessani liian pelokas antaa tiheän suhteemme näkyä katsojille. Koska en uskaltanut tai osannut antaa suhteemme olla tiheä, kadotin tukeni

Mervistä ja aloin etsiä apua yleisöstä, mikä taas jätti Mervin yksinäisemmäksi kuin tarkoitukseni oli.

Rabat-esitys alkoi rakentua todetessamme, että meidän molempien käsitys siitä, mitä raha on ja miten sitä käytetään, on varsin heikko. Tästä huolimatta Mervi kertoi rakastavansa rahaa ja euroja, mikä ohjasi meitä rakentamaan esityksen, jossa esiinnyimme alaansa intohimoisesti suhtautuvina raha-asiantuntijoina. Esitys rakennettiin improvisaation keinoin. Laitoimme harjoituksissa näyttämölle pöydän ja kaksi tuolia, joille istuimme. Sovimme esittävämme uutisankkureita, jotka toimittavat Pörssi uutiset-lähetyksen. Kyseisestä harjoituksesta ei ole tallennetta eikä merkintöjä työpäiväkirjassa. Muistan kuitenkin ensimmäisen improvisoidun kerran yllättäneen meidät positiivisesti ja päätimme heti pitää kiinni myös yleisölle esitettäessä kyseisen esityksen improvisaatioon nojaavasta perusluonteesta. Sovimme myös pitävämme kiinni uutisankkuri-rooleistamme, pöydän ääreen asettumisesta ja lähetyksen aloittamisesta ja lopettamisesta tavanomaisin ”Hyvää iltaa uutisista!” ja ”Meidän puolestamme hyvää illan jatkoa!” toivotuksin. Myöhemmin esitykseen tuli mukaan taustamusikki, joka tuki uutislähetyksen jäljittelyä sekä esityksen alkuun liitetty uutisankkureiden kiireensekainen valmistautuminen esitykseen, minkä aikana esimerkiksi laitettiin huulipunaa ja tarkastettiin kuvitteelliset ”korvanapit” sekä lähettimet kuntoon. Toistojen myötä esitykseen vakiintui tietyt aiheet ja, etenkin omalla kohdallani, tietyt fraasit.

Improvisaation varaan esityksessä jätettiin erityisesti teksti. *8 esitystä elämästäni* sisälsi myös muita sellaisia esityksiä, joissa teksti jätettiin improvisaatioon varaan (*Nainen ja rikkaimuri, Ajankulku, Suomi 100*). Tällainen päätös syntyi luontevasti Mervin tavasta tuottaa esityksiin sisältöä ensin kirjoittaen ja sitten näyttämöllä puhuen. *Rabat*-esitys tekee poikkeuksen siinä, että se oli esityksistä ainoa, jossa ensisijainen vastuu esityksen etenemisestä ei ollut vain Mervillä, vaan jaoinme vastuun tasavertaisesti. Tarkoitus oli tuottaa sellaista asiantuntijatekstiä rahasta, mitä sylki suuhun tuo. Tarkoitus oli pitää yhdessä hauskaa vieraalla aiheella ja esittää tietävänsä. Ensimmäinen harjoitus nauratti meitä, sisältö oli hassua ja epäloogista, puhuimme enemmän politiikkaa kuin taloutta koskevia mielipiteitämme.

Yleisön edessä *Rabat* oli kuitenkin itselleni vaikein esitys esitettäväksi. En enää pystynyt pitämään hauskaa, kuten harjoituksissa olimme yhdessä pitäneet. Aloin hiljentää itseäni ja huomasin rakentavani esitykseen uudenlaista roolia, joka auttaisi minut pinteestä. Esityksen edetessä roolini muuttui uutisankkurikollegasta Mervin uutisankkuri-hahmoa kommentoivaksi, tarkkailevaksi ja arvostelevaksi ankkuriksi.

Kommentoin katsein Mervin hahmoa katsojille ja asetuin ikään kuin vertaiseksi katsojien kanssa tarkkailemaan Mervin hahmoa, joka puhui mitä missäkin esityksessä halusi. Esityksen alussa toistin niitä repliikkejä, jotka olivat alkaneet vakiintua osaksi esitystä, mutta en muista koskaan kehittäneeni repliikkeihini mitään uutta.

9.3.2017 taltioidussa esityksessä dialogi etenee seuraavasti:

R: Hyvää iltaa pörssi uutisista.

M: Minunkin puolesta erittäin hyvää iltaa.

R: Tänään pörssirintamalla pörssit ja kurssit ovat menneet huimaa vauhtia ylös ja alas.

M: Niin kuin jojomainen liike. Ulkomaa kuin kotimaassa.

R: Näin on, näin on.

M: Näin sanoo KOP.

R: Lisäksi tänään olemme kuulleet pörssirintamalla talousrintamalta olemme kuulleet uutisia päivähoitorintamalta.

M: Näin on. Joten varhaiskasvatus, kotihoito, maahanmuuttajat, perhepäivä ja erittäin erittäin tärkeä asia että erityispuolelle myös.

R: Näin on. Näille viidelle osa-alueelle on kuulunut erittäin hyviä uutisia, sillä monta prosenttiyksikköä on luvassa ensi hallituskauden aikana.

M: Totta kai, totta kai.

R: Näin on.

M: Joten, Timo Soini, Juha Sipilä. E-ei, ei hyvä tule siitä mitään.

R: Tähänpä hyvin sattuen korvanappiini tulee juuri tietoa eduskuntatalolta.

M: Arkadianmäeltä.

R: Arkadianmäeltä tulee päivän polttavia uutisia sillä YT neuvottelut ovat kohdanneet myös eduskuntaa.

M: Erittäin kuumia aaltoja sieltä löytyy.

R: No näin on.

M: Varmasti jotkut liput heiluvat siellä hallituksessa.

R: Näin on, sillä irtisanottavien listalla on ainakin, hetkinen.

M: Vasemmistoliitto ja SDP aivan roimasti ovat ylhäällä.

R: Kyllä, siis kaikki muut puolueet paitsi Vasemmistoliitto ja SDP ovat irtisanomisuhan alla. Kokonaisuudessaan nämä puolueet siis.

M: Näinpä näin. Menevät alas niin kuin pulkkamäki.

R: Siinä kaikki tällä kert-

M: E-e-ei. Joko tökkii taas korvanapissa.

Heitän kuvitteellisen korvanappini pois.

M: Siis yhdeksäs päivä huhtikuuta on kuntavaalit siis kannattaa käydä äänestämässä joten sormienvälistä ei palvelut valo joten kannattaa pittää nyörit ja kukkarot kiinni tiukasti mitä työ tarviitte.

R: Sijoittaminen ja äänestäminen kannattaa aina, sitä me täältä pörssiutisista toivotamme tämän illan päätteeksi.

M: Ja jatkan tästä vielä. Korvanappiini kuuluu vielä Joensuun kaupungin ja Tampereen myös. Kuuluuko sinne?

R: Ei, minun korvanappini on jo tuolla käytävän puolella, se ei toimi tänään näköjään lainkaan.

M: Tampereen kaupungin johtaja rouva ja herra kaupunginjohtaja myös Joensuusta. Tämmösiä asioita kuuluu näin.

R: Näin on.

M: Ja, kannattaa olla viisaita. Erittäin, erittäin vakavissanne kannattaa palvelut pysyy. Se on meidän kuntalaisten käsissä, että ei vaan tipu Juuri siksi jaloilla, jaloilla ja lapsperheitäkin myös.

R: Tunnari alkoi jo, nyt pitäis...

M: Ja seuraavat pörssi uutiset on vasta-

R: Lauantaina klo 14. Oikein hyvää illan jatkoa pörssi uutisista.

M: Minunkin puolesta oikein hyvää illan jatkoa!

(Videotallenne 9.3.2017.)

Kiinnitän dialogissa huomioita erityisesti sen töksähtelevään ja kompuroivaan rakenteeseen sekä ”Näin on!” hokemaan, joka toistuu dialogissa useita kertoja. Muiden esityskertojen tallenteissa dialogi toimii hyvin samankaltaisena ja varsinkin minä toistan esityskerrasta toiseen tiettyjä hokemia, jotka ovat vakiintuneet osaksi dialogia (”Sijoittaminen ja äänestäminen kannattaa aina!”, ”Pörssit ja kurssit ovat menneet ylös ja alas!”, ”Minun korvanappini ei näköjään toimi tänään lainkaan!”). Dialogista on lisäksi luettavissa, kuinka yritän toistuvasti päättää esityksen toteamalla ”Siinä kaikki tällä kertaa” tai toivottamalla ”Hyvää illan jatkoa”. Mervi kuitenkin jatkaa kohtausta kertomalla uusista korvanappiinsa saapuvista tiedoista. Lopulta pelaan itseni esityksestä ulos toteamalla, että korvanappini on mennyt rikki ja heittämyllä sen menemään ”käytävän puolelle” saakka.

Mervi oli esityksessä minua taitavampi tuottamaan tekstiä vailla esteitä. Muistan kokeneeni (ja saan kokemuksesta kiinni hyvin edelleen: rintakehää ahdistaa ja jalkapohjat hikoavat), että en yhdessäkään esityksessä päässyt Mervin mukaan. Pystyin tuottamaan alun jo vakiintuneet puoluepoliittiset toteamukset, mutta Mervin siirtyessä kunnallisvaaleihin ja äänestysvelvollisuuksiin en enää uskaltanut lähteä hänen mukaansa. Minua alkoi hävettää. Turvauduin merkityksettömiin hokemiin (”Näin on!”) kun en osannut muutakaan ja irrottauduin lähes kokonaan improvisoimasta ja tuke-
masta Mervia hänen improvisoinnissaan. Toimin epäreilusti kun en noudattanutkaan sopimustamme yhteisestä improvisoinnista ja siihen kuuluvasta toistemme tukemisesta. Ajoin itseni tilanteeseen, jossa ruumiini oli niin jännittynyt, että tilaa vaikuttamiselle ei ollut. Muistan ajatelleeni, että ei voi olla mahdollista tuottaa tekstiä niin kuin Mervi tuottaa ja olin vakuuttunut siitä, että hän on minua aina askelen edellä. Koin, että olemme kielellisesti eri maailmoissa, jotka eivät voi kohdata.

Olen myös kirjannut ylös huomioitani siitä, että olen jännittänyt esitystä esittäessä Mervin vertaiseksi asettumista. Vaikka en todella tiedä pörssikursseista tai sijoittamisesta juuri mitään, koin kuitenkin, että termeistä irti päästäminen tai niiden totutun käyttötavan muunteleminen oli leikkiä, joka olisi antanut minusta virheellisen kuvan. Minua häiritsevä ajatus siitä, että samastamme liikaa toisiimme, että yleisö samastaa minut – ei-kehitysvammaisen ihmisen – ja Mervin – kehitysvammaisen ihmisen – toisiimme. Taltioinnista voi huomata, kuinka Mervin jatkaessa esitystä ehdotuksistani huolimatta alan ikään kuin kommentoida yleisölle olevani hämmästyntynyt ja huvittunut siitä, että Mervi jatkaa vain. Oli helpompaa vaihtaa yleisön puolelle, alkaa katsoa Mervia ulkopuolelta ja kommentoida yleisölle kulmia kohotellen Mervin pitelemättömyyttä.

Rahat vaivasi minua esityksestä toiseen. En kuitenkaan osannut tehdä asialle mitään ja koin tilanteen purkamisen yhdessä Mervin kanssa vaikeaksi. Esityksiimme tuli pitkä tauko elokuun 2017 ja huhtikuun 2018 välillä. Kuten edellä kerron, tauon aikana työskentelin harjoitustallenteiden kanssa ja päädyin tunnistamaan, kuinka Mervi käytti leikillisyyttä työskentelytapana esimerkiksi lämmittelyissä (kts. yllä kohta *Toiseen päin kääntyminen*) ja kuinka videoilla näkyi ensin hangoitteluni leikkiä vastaan ja lopulta pehmenemiseni Mervin ehdottamalle yhteiselle työskentelytavalle. Tallenteiden kanssa työskentelyn tuloksena kiinnostuin leikillisyyden ja leikillisen mielentilan tutkimisesta siinä määrin, että siitä tuli hetkesi tutkimukseni keskeinen kohde. Tammi-kuussa 2018 osallistuin myös klovnin ja pedagogi Angela De Castron klovnikurssille, jossa leikillinen mielentila oli opetuksen keskiössä.

Joten kun esitystauko päättyi huhtikuussa 2018 kahden esityksen tilausnäytäntöön Ilomantsin kunnantalolle Kalevala-saliin, päätin koettaa leikillisen mielentilan avulla muuttaa näyttelēmistäni *Rahat*-esityksessä. DeCastron yksi keskeisiä tekniikoita päästä lähemmäs leikillistä klovnimielentilaa oli hakea itsestään juuri ennen näyttämölle astumista ilon ja avoimuudentila huutamalla ääneen tai mielessään: ”*Yuppii!*” (Jippii!). Ymmärsin DeCastron tarkoituksena olleen opettaa meille nopea tekniikka, jolla voi asettaa itsensä mielentilaan, jossa mikä tahansa eteen tuleva tuntematon otetaan vastaan ilon ja avoimuuden asenteella. Päätin ottaa riskin ja uskaltaa kokeilla, mitä tapahtuisi, jos ennen *Rahat*-esitystä kannustaisin itseäni päni sisällä hihkaisemaan ”*Yuppii!*” ja antaisin sen vaikuttaa tekemiseeni. Ilokseni, ja Mervin iloksi, uuden leikillisemmän asenteen kokeileminen esityksissä tuotti *Rahat*-esitykseen uutta virtaa, yllätyksellisyyttä ja vahvempaa yhdessä olemista.

Dialogi Ilomantsin Rahat-esityksessä kulki seuraavasti:

Päädymme taululle ja Mervi ottaa taulun käteensä.

M: Yksi lempiaiheista: Rahat ja uunituoreet, aah, miten ihanalta ne haissee, eurot!

Laitamme huulipunaa toisillemme, laitamme korvanapit, istumme alas. Komentellemme toisiamme kiireessä. Myöhästymme hieman musiikki-iskusta

R: Hyvää iltaa pörssi uutisista!

M: Hyvää iltapäivää uutisista!

R: Me olemme raha-asiantuntijat Eerika Kikkelström ja ja Raija Pykkelbö.

Meitä sekä yleisöä naurattaa. Mervi katsoo minua ja painaa käden korvalleen.

M: Mitä sieltä kuuluu?

R: Tänne kuuluu päivänpolttavia rahauutisia, joita me tänään teille jaamme.

M: Totta kai, ulkomailta kuin kotimailta. Kuin Timo Soinin laihdutuskuuri, niin kun jojo menee pörssitaulukot.

R: Samalla tavalla ylösalas, välillä on –

M: (sanoo, jotain en saa tallenteelta selvää)

R: - välillä on pörssit ja laihdutuskuurit jääneet junnaamaan tänne alamaastoon ja välillä ne on aivan-

M: Kato kolesteroli ylhäällä päin.

R: Kyllä! Taivaissa saakka.

Tauko

M: Ja?

R: Seuraavaksi nappiini kuuluukin tieto Arkadianmäen uudesta sotesoppareseptistä. (Sekoitan kauhalla edessäni soppaa.)

M: Juuri näin! (nauraa) Näin se on! Keitetty liemessä Sanni Grahn-Laaksoet, Juha Sipilä, kukahan muu ja vaikka minkälaista Vesala, Saari, kaikki, Orpo mukana.

R: Orpo lilluu siellä päällimmäisenä napapystyssä (Mervi nauraa) kyllä, ja siellä, Sannin hiukset pyörähtää tuolla ja Juhan tupee.

M: Kaikki sekotukset eri värisinä.

R: Ja siellä on kaikki rahat samassa sopassa. Eikä ulospääsyä näy!

M: Missään, missään, viemäristä alas!

R: Niin, saattaa olla, että on soppakulhon pohjalla iso reikä suoraan viemäriin –

M: Kyllä, kyllä, kyllä!

R: - se on mahdollista.

M: Aa, kato! Kaksi, muut, palakit on kaks nousussa, se on Vasemmistoliitto ja SDP.

R: Kyllä, ne pysyvät jatkuvassa nousussa tällä viikolla. Muut hallitusp-, hallitus ja oppositio puolueet sen sijaan -

M: Kuin pulkkamäki liukuu-

R: Kyyyyllä –

M: -tum, tum, tum, tum

R: Siellä ne menevät jonon alimmassa pisteessä.

M: Ja korvanappiini kuuluu, erittäin mukavia asioita. Rintamalta, Joensuun kaupungilta.

R: Joensuu kaupunki saa-

M: Ilomantsista Joensuuhun päin.

R: Ilomantsissa ja Joensuussa järjestetään vappujuhlia.

M: Niin!

R: Ja siellä jaetaan rahoja eri toimialojen kesken, vappua varten.

M: Serpentiinä ja ilmapalloja ja simaa ja tippaleipiä.

R: Kyllä, jännittävää nähdä ketkä saavat tänä vuonna serpentiinit ja ketkä jäävät ilman.

M: Ne jäävät ilman, paitsi minä. Mie oon heijän mukana.

R: Sinä olet hoitanut hommasi hyvin tänä vappuna, sinulla on varmasti

serpentiiniä.

M: Työväen juhlat juhliitaan.

R: Työväen juhlaa juhliitaan, näin on.

M: Ja nappiini kuuluu, että, kuuluu myös osa tännekin päivähoidtoa myös, Joensuuhunkin, pitkin Pohjois-Karjalan alueelle myös. Joo-o näin se on.

R: Mitä sinne kuuluu, minun nappini ei taida toimia enää ollenkaan.

Mervi asettaa kuvitteellisen napin paremmin korvaani.

R: Aa, lisää rahaa päiväkotityöhön, näinkö on?

M: Kyllä!

R: Se on hienoa, onneksi olkoon!

M: Kasvatukseen, perheeseen, tukimuotoihin, kaikkeen, kaikkeen, kaikkeen, kaikkien palveluihin aloihin. Erikseen yhteistyö vielä esiopetuksen tiimin kanssa, positiivisen tiimin kanssa, ne on kato kaks kertaa vuodessa, kevät ja syksy, esiopetukselle, kulttuuriin lapsille ja päivähoidolle, niille kaikille osa-alueille. Vai mitä?

R: Kyllä, se on hieno homma, onneksi olkoon! Siinä kaikki tällä erää meidän asiantuntija raportista pörs-!

M: Seuraavan kerran on klo 18 tai ennen tätä ennemmin on Pörssi uutiset. Hyvää illanjatkoa.

R: Kyllä, siihen asti hyvää päivänjatkoa!

(Videotallenne 20.4.2018)

Tässä versiossa dialogi on rehevämpää, hokemia on vähemmän, jos juuri lainkaan, ja annamme ja vastaanotamme tarjouksia toisiltamme, jotta keskustelu etenisi vastavuoroisesti. Merviä naurattaa muutamaankin kertaan ja taltioinnista kuulee, kuinka hän noissa kohdissa innostuu korottamalla ääntään ja puhumalla nopeammin. Samoin teen minä: innostun esityksestä ja nautin yhdessäolosta. Yllätämme nyt toinen toisiamme eikä Mervi siis johda esitystä yksin. Yllätyksiä ovat esimerkiksi uutisankkureiden nimet, ”sotesopparesepti” ja kuviteltu soppakulho edessämme, reikä kulhon pohjalla ja vappujuhlat ja kaupunkien jakama vappuraha.

Dialogissa on nähtävissä edelleen myös kohtia, joissa olen aikeissa tarttua vanhoihin turvakonsteihin. Dialogin loppupuolella totean: ”Minun nappini ei taida toimia enää ollenkaan” aivan kuten edellisessä versiossa tein. Mervi kuitenkin reagoi tällä kertaa tilanteeseen asettamalla napin paremmin korvalleni, ja jatkan tietäen, mitä toivon Mervin seuraavaksi tapahtuvan: ”Aa, lisää rahaa päiväkotityöhön, näinkö on?” Esitys

pääsee jatkumaan ja Mervi sanomaan tärkeän sanomansa yleisölle. Minä kuuntelen ja seuraan, en kommentoi hämmentyneenä tai huvittuneena, vaan annan Mervin sanoa asiansa loppuun. Tämän jälkeen pistämme lähetyksen yhdessä kasaan ja toivotamme hyvät päivän ja illan jatkot.

Ensimmäisessä taltioinnissa olen kahliutunut tiettyyn käsitykseeni itsestäni ja omasta näyttelijyydestäni. Vahvistamalla tahtomattani käsitystä itsestäni erityisen kykenevänä näyttelijän ajoin itsenäni kauemmas Mervistä. Vaikuttaisi siltä, että mitä vakiintuneempi ja kahliutuneempi käsitys näyttelämisestä tai näyttelijyydestäni minulla on, sitä voimakkaammin olen kiinni sellaisessa ruumiissa, jonka mahdollisuudet vaikuttaa ympäristöstä ja esityksen muista materiaaleista kuten kanss näyttelijästään ovat vähäiset. Ruumis menee ikään kuin tukkoon tai se lukittuu ja muuttuu läpäisemättömäksi. Kehitysvammaisesta ruumiista tulee minulle vieras, johon suhde on ratkottava esimerkiksi sitä hämmästelemällä ja huvittuneesti seuraamalla.

Emme koskaan keskustelleet Mervin kanssa siitä, miltä hänestä käyttäytymiseni *Rahat*-esityksessä tuntui. Kun tulkitsen eroja siinä, miten ruumiimme ovat yhdessä näyttämöllä ensimmäisessä ja toisessa versiossa huomaa toisessa versiossa ruumiimme olevan toisiaan vastatusten ja koskettavan toisiaan useammin kuin ensimmäisessä, jossa välillä käännyn pois päin Mervistä ja jossa asetun katsomaan Merviä ikään kuin etäisyyden päästä. Taltiointeja tarkkailemalla uskallan todeta ensimmäisen version sisältäneen sellaista kitkaa myös Mervin puolelta, josta voin päätellä hänen olleen tyytymätön, kärsimätön tai ongelmassa kanss näyttelämisemme, tai ainakin minun kanssani. Toisessa versiossa Mervi nauraa enemmän, innostuu ja kehittää esitystä edelleen. Toisessa versiossa proteesiruumis näyttää meidän molempien näyttelämisessä vastavuoroista tuen antoa toteuttavana. Haemme apua toisiltamme: ”Mitä sieltä korvanapista kuuluu?”.

6. Kuvataide: roolihahmon esittäminen

Varsin harhaanjohtavasti esitys otsikolla *Kuvataide* oli versiomme Juhani Ahon kirjoittamasta romaanista *Rautatie* (1884). Esitys ei käsitellyt kuvataidetta suoranaisesti millään tavoin. Otsikko oli Mervi valinta ja se jäi osaksi esitystä ajalta, jolloin totesimme taiteiden olevan yksi Merville tärkeä elämän osa-alue ja josta olisi syytä rakentaa yksi esityksemme kahdeksasta esityksestä. Mervi nimesi osa-alueen kuvataiteeksi, vaikka lopulta innostuimmekin keskittymään taiteenlajeista yksinomaan esittäviin taiteisiin ja tekemään versiomme *Rautatiestä*.

Päädyimme valitsemaan *Rautatien* esityksen pohjaksi muutamasta syystä. Ensinnäkin me molemmat olimme halukkaita ottamaan esityksen materiaaleiksi tekstiä jostakin näytelmästä tai joltakulta kirjailijalta. Mervi toi monta kertaa ilmi, kuinka hän haluaa saada näytellä niin kuin hän on nähnyt näyttelijöiden teatterissa näyttelevän ja myös minua kiinnosti saada kokeilla minkälaista kirjoitetun dialogin näyttelemisen Mervin kanssa olisi. Kysyessäni kerran Merviltä mitä hän haluaisi näytellä, jos saisi näytellä mitä vain, hän vastasi haluavansa näytellä ukonkäppänä, huumoria ja komiikkaa. Muistin *Rautatien* toisen päähenkilön Matin, jonka Mervi totesi sitä hänelle ehdottuani vastaavan hänen käsitystään koomisesta mieshahmosta, ukonkäppänestä.⁵⁴ Meille molemmille sopi hyvin, että Mervi voisi esittää Mattia ja minä puolestani Matin vaimoa Liisaa. Toin seuraaviin harjoituksiin *Rautatie*-kirjan sekä roolihahmojen asuksi ukkini vanhan kelsihatun ja suuren ruudullisen huivin. Valitsimme kirjasta materiaaliksi yhden sen keskeisimmistä kohtauksista, jossa Matti kertoo Liisalle ensimmäistä kertaa rautatiestä, jonka hän on kuullut olevan rakennettu naapurikylään Lapinlahdelle. Kerron harjoittelun aivan ensi vaiheista edellä kohdassa 1. *Hiljeneminen*.

Kanssänäyttelemisen *Kuvataide*-esityksessä oli helpompaa kuin yhdessäkään muussa kahdeksasta esityksestä. En ole aivan tahtonut osata nimitä, mikä välillämme oikeastaan toimi proteesina. Oliko se Juhani Ahon teksti, roolihahmot ja näiden vaatteet, molemmille tuttu ja mieleinen ”perinteinen” tapa näytellä vai oliko se koko fiktion maailma, johon heittäytyminen oli molemmille niin kovin helppoa? Luulen meidän saaneen suurimman avun roolihahmoistamme, joiden näyttelemisen antoi meille yhden selkeän yhteisen säännön esityksen ajaksi: pidä kiinni hahmosi näyttelemisestä. Olimme molemmat näytelleet tahoillamme tekstilähtöisissä produktioissa, joissa tekstiin kirjoitetun roolihahmon näyttelemisen on ollut yksi keskeisimmistä näyttelijän tehtävistä. Kesällä 2016 olimme myös tehnyt osana sen kesäistä harjoitusperiodia lyhyen katuteatteriesityksen, jonka pohjana toimi Henrik Ibsenin näytelmä *Nukekekoti* (1998). Esityksessämme Mervi esitti näytelmän päähenkilöä Noraa ja minä Noran miestä Torvaldia.

Kuvataide-esitys alkoi pitkähköllä miimisellä osuudella. Mervi laittoi Matin rooliasuna toimineen kelsi-hatun päähänsä ja asteli yleisön luo tervehtimään katsojia kädestä pitäen. Samalla hän esitteli itsensä Matiksi. Kun hän palasi näyttämölle, olin minä

⁵⁴ Matti sekä koko näytelmä oli meille molemmille tuttu vuodelta 2014, jolloin *Rautatie* esitettiin itäsuomalaisessa Maarianvaaran kesäteatterissa. Esitin itse kyseisessä esityksessä Matin vaimoa Liisaa ja Mervi, joka kuului teatterin faneihin, näki esityksen ja muisti sen vuonna 2017 vielä oikein hyvin.

asettanut päähäni huivin, joka toimi Liisan rooliasuna, ja asettunut jakkaralle istumaan. Käteeni otin kuvitteellisen neulomuksen ja ryhdyin neulomaan liikuttaen käsiäni neulomisen eleitä vastaavalla tavalla. Samalla heijasin itseäni jakkaralla eteen ja taakse kuin keinutuolissa kiihkuen ja rytmittäen keinumista jalalla maata naputtaen. Äänimaisema muistutti keinutuolin rytmin mukaan paukahtelevaa lattialankkua tai taustalla raksuttavaa seinäkelloa. Seuraavaksi Mervi astui Mattia näyttellen näyttämölle, keräsi takanäyttämöllä miimisesti muutaman puun syliinsä, asetti puut takkaan ja tuli viereeni istumaan. Hän istui ja katsoi minua kuin odottaen jotain. Sitten hän tarttui jalkaani ja nosti sen syliinsä tarkastaakseen kengänpohjani, asettui taakseni seisomaan ja hieroi hartioitani, istui takaisin paikalleen ja sytytti kuvitteellisen sätkän piilotellen sen polttamista minulta. Minä näyttelin reagoivani hänen toimiinsa hämmästyneenä, huvittuneena, ärtyneenä ja lopulta huolestuneena. Hiljaisuus rikkoutui vasta, kun kysyin Liisana: ”Matti, mikä siulla on?”, jonka jälkeen näyttelimme Matin ja Liisan dialogin alkuperäistekstiä seuraten. Dialogissa Matti kertoo Liisalle kuulleensa, että naapuripitäjään on rakennettu rautatie. Kun Liisa ei ymmärrä, mikä rautatie on, yrittää Matti selventää asiaa Liisalle kuulemansa perusteella. Lopulta he päättävät lähteä yhdessä katsomaan rautatietä ja kokeilemaan sen kyydissä kulkemista.

Meidän versiomme seurasi alkuperäistekstiä, mutta sovimme, ettei tekstiä tarvitse opetella sanasta sanaan alkuperäistekstin mukaisesti. Muistan, että tärkeintä meille oli näytellä Mattia ja Liisaa ja heidän välistään tilannetta. Dialogi elikin esitysten välillä paljon. Joissakin esityksistä Mervin näytellessä Mattia selittämässä Liisalle mikä rautatie on, hän alkoi myös selittää mikä juna on tai mikä Pendolino on. Kun minä näyttelin Liisana, että en ymmärrä nyt lainkaan mistä on kyse, saattoi Mervi tuskastua ja tokaista, että kyllähän sinä nyt tiedät mikä juna on. Silloin muistan ajatelleeni, että en ole enää aivan varma näytteleekö Mervi Mattia vai yrittääkö hän itse nyt selventää minulle, Riikalle, mikä juna on. Liisan ja tilanteen näyttelemiselle nämä olivat riemukkaita hetkiä, sillä saatoin näytellä Liisan pitävän Mattia aivan sekopäisenä. Katsojia nämä tilanteet naurattivat usein myös kovasti.

Se, että pidin roolihahmoni näyttelemisestä kiinni, jolloin samalla siis pidin kiinni myös Mervin roolihahmon näyttelemisestä, toimi mielestäni proteesina varsin monitahoiselle ja rikkaalle kanssänäyttelisellemme. Jos Mervi kadottikin välillä kosketuksensa Matin näyttelemiseen, saattoi hän palata takaisin Matin näyttelemiseen sillä kanssänäyttelimestämme Matti ei koskaan ollut kadonnut. Minä en varsinaisesti yrittänyt auttaa Merviä palaamaan hahmoon tai tehnyt hänelle selväksi, että hän on nyt unohtanut näytellä Mattia. Minä vain pidin kiinni yhteisestä sopimuksestamme

näytellä Liisaa ja Mattia. Kenties tämä tarjosi riittävän väljän raamin sille, että Mervi sai liikkua vapaammin itsensä ja Matin näyttölemisen välillä, eikä Matin näyttölemisen unohtaminen tai nykypäivän sanojen (kuten Pendolino) käyttäminen näyttötyntyt esityksessämme virheenä vaan päinvastoin näyttölemistä ja dialogia rikastuttavana tekijänä.

5.3.5 Yhteenveto

Taiteellisten osien yksityiskohtainen läpikäynti tuo ilmi sen, että kehitysvammaisen kollegan kanssa näyttölessä tarvittavat proteesit eivät lähtökohtaisesti ole muissa näyttölemisen konteksteissa tarvittavista proteeseista poikkeavia, ja että näyttelijän ruumis on proteesiruumis lähtökohtaisesti. Mervin kanssa hiljeneminen proteesina tuotti tilaa näkymättömän kosketuksen havaitsemiselle ja imeminen tilaa tunnistaa toisen erillaisuus sekä vaikuttua hänestä. Toiseen päin kääntyminen auttoi irtautumaan itsestä keskittyvästä näyttölemisestä ja jatkuvasta itsestä huolehtimisesta ja leikkilinen mielentila rakensi välillemme omalakista esityksimaailmaamme. Kaikki nämä ovat proteeseja, jotka voisivat tulla esiin kenen tahansa kanssa näyttölessä ja samankaltaisia proteeseja oli tunnistettavissa luvussa neljä esittelemissäni näyttölemistä reflektoivissa teksteissä.

Kynnyskysymykseksi nouseekin erityisen kykenevän näyttelijän valmiudet tunnistaa itsensä proteesiruumiina, jossa proteesit pääsevät toteutumaan. Proteesiruumis vaatii tiettyä eettistä asennetta, joka on sidoksissa hoivaan ja välittämiseen. Itselleni sen hyväksyminen Mervin kanssa ja näyttölemisessä laajemminkin on ollut vaikea hyväksyä ja omaksua. Asenteen omaksuminen tarkoittaa myös sen hyväksymistä, että on kanssanäyttelijänsä välittämisen ja hoivan kohteena. Antaessani Mervin välittää itsensä olen joutunut kohtaamaan oman haavoittuvaisuuteni taiteilijana, näyttelijänä ja ihmisenä.

Aloittaessani työskentelyn yhdessä Mervin kanssa valmistumisestani teatteritaiteen maisteriksi oli kulunut kolme vuotta. Ajattelen, että Mervin kanssa kehittämämme taito oppia ottamaan vastaan edes pienissä määrin kanssanäyttelijän välittämistä ja hoivaa on tullut tärkeään vaiheeseen kasvamistani taiteilijaksi. Ja siitä syystä se varmasti on ollut myös vaikeaa: olen ollut epävarma kasvussani ja tarttunut kiinni itsenäisyyteeni sillä vimmallalla, millä itsenäiseksi pyristelevä ihminen vain osaa tarttua. Mervin kanssa työskentely vaati molemminpuolista tukea ja tukeutumista. Suhteemme oli vääjäämättä epäsymmetrinen niiltä osin, kun kyse oli työskentelymme

fasilitoinnista, jolloin minun kyvylleni järjestää puitteet kanssanäyttelemiselle oli tarvetta ja Mervi oli minusta näin ollen riippuvainen. Mutta näyttämöllä työskennellessä suhteellamme oli tilaa muuttua symmetrisemmäksi – oli mahdollista löytää sellaiset keinot näytellä, jotka tarjosivat meille molemmille yhtäläiset mahdollisuudet vaikuttaa kanssanäyttelemiseemme ja esityksen tekemiseen. Etenkin minulta vaadittiin tähän paljon uuden oppimista, johon osittain pystyin, kuten olen edellä luvussa olevissa esimerkeissä pystynyt todistamaan. Oppiminen jatkuu kuitenkin edelleen. Ei enää Mervin kanssa, mutta muissa, uusissa yhteisöissä ja kanssataiteilijasuhteissa.



Kuva 14. 8 esitystä elämästäni -harjoitukset. Kuva: Risto Kuittinen.

6 LOPUKSI

Matka taiteellisen tutkimuksen parissa on ollut minulle maailmaani muuttava. Olen kasvanut sen aikana taiteilijaksi sekä tutkijaksi. Olen löytänyt keinoja henkilökohtaisia arvojeni vastaavan näyttelemisen kehittämiseksi. Tutkimus on myös auttanut minua kehittämään sellaisia sosiaali- ja taidealan polttopisteissä olevia rakenteita, joissa mahdollistuu kehitysvammaisten ja ei-kehitysvammaisten näyttelijöiden ammattimainen yhteistyö esittävän taiteen kentällä.

Vuonna 2020 olin kutsumassa koolle uutta tamperelaista näyttelijäryhmää Teatteri NEOa. Teatteri NEO:n keskeinen tavoite on mahdollistaa kehitysvammaisten näyttelijöiden työllistyminen esittävän taiteen kentälle määräaikaisiin työsuhteisiin. Samalla kehitämme uudenlaista tuetun taiteellisen työskentelyn mallia, jossa tunnustetaan työskentelyn myötä rakentuvien inklusiivisten työryhmien sekä yksittäisten näyttelijöiden tarpeet taiteelliselle, sosiaaliselle sekä hoidolliselle tuelle. Teatteri NEOon kuuluu tällä hetkellä yhdeksän näyttelijää sekä kaksi mentoria. Mentoreista toinen, kollegani, tavoitevalmentaja Sanna Neuvonen, vastaa näyttelijöiden ja näyttelijöitä työllistävien tahojen sosiaalisesta ja mahdollisesta hoidollisesta tukemisesta. Oma roolini on toimia taiteellisen tuen mentorina ja tukea NEO:n näyttelijöitä sekä työllistäviä tahoja ja yhteistyössä syntyviä työryhmiä taiteen tekemiseen liittyvissä kysymyksissä, kuten yhteisen kielen rakentamisessa ja representaatioon liittyvissä kysymyksissä. Toimin tukena osana työryhmää näytellen tai esimerkiksi ohjaajan rinnalla työskentelyä näyttämön reunoilta seuraten.

Teatteri NEO tekee yhteistyötä monien eri esittävän taiteen toimijoiden kanssa. Yhteistyön erityispiirre on se, kuinka jokaisen työryhmän jäsenet oppivat työskentelyn aikana tukemaan toinen toisiaan. NEO:n näyttelijöistä on tullut, jos he eivät jo alun alkaen ole olleet, asiantuntijoita erilaisten, yksilöllisten tuen tarpeidensa tunnistamisessa ja tarpeidensa sanottamisessa. Yhteistyö kannustaa koko työryhmää vastavuoroiseen tuen antamiseen ja vastaanottamiseen sekä toisista välittämiseen. Pyrimme antamaan työryhmien yhteiselle työskentelylle aikaa ja etenemään hitaasti. On tärkeää, että erilaisille olemisen, tekemisen, näyttelemisen ja ajattelemisen tavoille on toiminnassa aikaa ja tilaa tulla tunnistetuksi ja hyväksytyksi. Työskentelymme on

paikoin määrätietoista, paikoin hapuilevaa. Teemme paljon virheitä ja pyydämme anteeksi, häkellymme yllätyksistä, joita kukaan ei osannut odottaa, kiinnymme toisiimme ja uudelleen asetamme rajojamme, yhteisiä sekä henkilökohtaisia.

Teatteri NEOn myötä tutkimusmatkani jatkuu siis edelleen ja toivottavasti vielä pitkään. Myös työskennellessäni muissa yhteyksissä näyttelijänä sovellan käsityksiäni vastavuoroisesta tuesta ja välittämisestä työskentelyyni. Tunnen yhä vähemmän jääväni yksin kannattelemaan vastuuta roolistani, esityksestä, katsojien viihtymisestä tai muusta vastaavasta. Minua liikuttaa ajatus siitä, että kanssani näyttämöllä, näyttämön sivussa, edessä, takana, päällä ja alla on ihmisiä, joille harjoiteltavana tai esitettävänä oleva esitys on myös tärkeä ja että myös he välittävät siitä. Silti ajoittain huomaan seisovani verhoissa odottamassa iskuani astua näyttämölle ja huolehtivani siitä, miten selviän, suoriudun tai onnistun. Pahimmillaan tunnen pakahtuvani epäonnistumisen pelosta. Silloin, kun olen tunteeni tiedostanut, eivätkä ne vain täytä minua huomauttamattani, ajattelen kanssänäyttelijöitäni. Ajattelen, että tarvitsen heitä ja että he tarvitsevat minua. Ja että voin imeä heitä itseäni, niin kuin Mervin kanssa tein tuntiessani jääväni tai jättäytyessäni yksin. Yritän muistaa, että välillämme on meille yhteisiä proteeseja, ja että välitämme yhteisistä asioista ja toisistamme.

Toivon, että myös muut näyttelijät saavat tästä tutkimuksesta käyttöönsä proteeseja avuksi erityisen kykenevän näyttelijän kahleista irrottautumiseen. Olen kirjoittanut tämän kirjallisen osan erityisesti toisille näyttelijöille, vaikka uskon tutkimukseni taivottavan muitakin lukijoita. Haluan tutkimuksellani ylläpitää meidän näyttelijöiden uskoa siihen, että näyttelijäntaiteella ja teatterilla on tässä päivässä ja tulevaisuudessa merkittävä osa tasa-arvoisemman ihmisyyden kehittämisessä.

Filosofi Alva Noë (2019, 45) toteaa ”taiteen saavan liikevoimansa siitä, että olemme organisoituja, mutta eksyksissä sisäkkäisissä, massiivisen monimutkaisissa organisointumiskaavoissamme”. Taiteen tehtävä Noë’n (emt., 46) mukaan on tutkia organisointumismme ilmenemismuotoja, tuoda organisaatiomme näkyviin ja uudelleen organisoida itseämme. Kehitysvammaisuuden teatterilla on mielestäni erinomainen mahdollisuus ja kyky osoittaa, kuinka normaalin ja keskiverron käsitteiden houkuttelevan turvalliselta tuntuva verkko on organisoinut meidät poikkeamia pelkääviksi ja niitä intohimoisesti korjaaviksi yksilöiksi ja yhteisöiksi. Kehitysvammaisuuden teatteri voi uudelleen organisoida olemistamme, tehdä siitä joustavampaa, kevyempää ja monimuotoisuutta hyväksyvämpää. Voimme rakentaa ja kokea utopioita, jotka tapahtuvat esityksen hetkellä, katsojien ja esiintyjien välisessä prosessissa. Teatterintutkija Jill

Dolanin (2010) mukana utopia on parhaillaan tapahtuva läikähdys sellaisesta elämästä, jota ei vielä ole. Olen toisaalla kirjoittanut (Papunen 2021b), kuinka esityksessä *I det stora landskapet* (2019) jo pelkkä Svenska Teaternin ja DuvTeaternin näyttelijöiden yhdessä näyttämöllä oleminen tarjosi mahdollisuuden olla osa yhteiskunnallista utopiaa. Tasa-arvoisen ihmisyyden utopia kaikessa radikaaliudessaankin voi olla koettavissa vain pienin muutoksin. Rohkeutta se vaatii, mutta utopian jakamisen ja kokemisen myötä saatu palkinto yhteisestä tasa-arvoisesta olemisesta on valtava.

Samalla on mahdollista toteuttaa Margrit Shildrickin (2020) ehdotusta yhteiskuntamme psykososiaalisen kuvittelun venyttämisestä. Me näyttelijät, muu työryhmä ja katsojat lähemme esitystilasta omille teillemme mukana pala yhdessä koettua utopiaa ja viemme sen raitiovaunuihin, kauppajonoihin, työpaikan taukokeskusteluihin ja iltasatuihin. Vähitellen kuvittelemisemme venyy ja laajenee niin, että siihen kuuluu kokonainen kirjo erilaisia tapoja olla ihminen. Myös neljännessä luvussa esittelemäni walesilaisen *Cyrrff Ystmyth* -ryhmän ohjaaja ja tutkija Margaret Ames (2019a) tuo teksteissään esiin kehitysvammaisuuden teatterin mahdollisuudet rakentaa sellaista esityksen, esiintyjien ja yleisön välistä yhteistä ajattelua, joka antaa mahdollisuuden kyseenalaistaa ulossulkevien rajojen tarpeellisuutta ja ”avata eteemme radikaaleja visioita, joista emme vielä edes tiedä” (emt., 219). Jos sitoudumme käsittämään dramaturgian kontekstina, ”jossa kaikki osallistuvat ajattelevat teatterin läpi sen sijaan, että olettaisimme osan meistä ajattelevan paremmin kuin toiset”, haastaa se meistä niitä, joilla kehitysvammaa ei ole astumaan sellaisten tekijöiden maailmaan, joilla tällainen vamma on (emt.).

Vielä päätteeksi vastaus esitarkastajani tutkimukseni toista taiteellista osaa koskevassa lausunnossa esittämään kysymykseen ”Tulisiko näyttelijän pienentää itseään kehitysvammaisen näyttelijän kanssa näytellessään?” (Lehtonen 2017). Vastaus kuuluu: halutessaan kyllä, mutta se ei ole ehto, eikä pienentäminen ole tällöin kielteinen asia tai kuvasta huonompaa näyttelystä. On tärkeää, että näyttelijä on tietoinen siitä, että on olemassa lukemattomia erilaisia tapoja olla ihminen ja lukemattomia erilaisia tapoja näytellä. Näyttelijän olisi syytä olla kiinnostunut selvittämään näitä erilaisia tapoja ja soveltaa oppimaansa tapojen selvittämisen ja omaksumisen tueksi. Näyttelijän olisi syytä olla valmis välittämään toisista, ottamaan huomioon toisten kukoistaminen unohtamatta silti tarvettaan kukoistaa myös itse ja antaa toisille mahdollisuuden auttaa häntä siinä.

LÄHDELUETTELO

Ames, Margaret. 2019a. "Learning Disability, Thought, and Theatre". *Contemporary Theatre Review* 29 (3): 290–304.

———. 2019b. "Thinking Through and With Learning Disability". *Contemporary Theatre Review*, nro Interventions 29.3.

Apter, Michael J. 1991. "A Structural Phenomenology of Play". Teoksessa *Adult Play - a Reversal Theory Approach*, 13–30.

Arlander, Annette. 2013. "Taiteellisesta tutkimuksesta". *Läbikuva* 26 (3): 7–24.

Arvio, Maria. 2011. "Monitekijäiset kehitysvammaoireyhtymät". Teoksessa *Kehitysvammainen potilaana*, toimittanut Maria Arvio ja Seija Aaltonen, 91–99. Helsinki: Kustannus Oy Duodecim.

Arvio, Maria, Seija Aaltonen, Jaana Lähdetie, ja Tiina Ripatti-Toledo. 2022. *Kehitysvammainen potilaana*. Toimittanut Maria Arvio, Seija Aaltonen, Jaana Lähdetie, ja Tiina Ripatti-Toledo. 3., uudistettu painos. Helsinki: Kustannus Oy Duodecim.

Barnes, Colin. 2020. "Understanding the social model of disability: Past, present and future". Teoksessa *Routledge handbook of disability studies*, toimittanut Nick Watson ja Simo Vehmas, 2. painos, 14–31. New York: Routledge.

Bérubé, Michael. 1998. *Life As We Know It: A Father, a Family, and an Exceptional Child*. New York: Vintage Books/Random House.

Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. Routledge Classics. London: Routledge.

Bleeker, Maaïke. 2015. "Thinking No-One's Thought". Teoksessa *Dance Dramaturgy: modes of Agency, Awareness and Engagement* toimittanut Pil Hansey ja Darcey Callison, 67–83. London: Palgrave Macmillan.

Blunden, Andy. 2010. *An Interdisciplinary Theory of Activity*. Studies in Critical Social Sciences v. 22. Leiden=Brill.

Borgdorff, Henk. 2012. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam: Leiden University Press.

Bredenberg, Mikko. 2017. *Näyttämöllinen kuvittelu*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.

Butler, Judith. 1991. "Imitation and Gender Insubordination". Teoksessa *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, toimittanut Diana Fuss, 13–31. New York: Routledge.

Cachia, Amanda. 2015. "The (Narrative) Prosthesis Re-Fitted: Finding New Support for Embodied and Imagined Differences in Contemporary Art". *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 9 (3): 247–264.

Caillois, Roger. 2001. *Man, Play and Games*. Toimittanut Meyer. Barash. Urbana (Ill.): University of Illinois Press.

Calvert, Dave. 2020. "Convivial theatre: care and debility in collaborations between non-disabled and learning disabled theatre makers". Teoksessa *Performing care*, toimittanut Amanda Stuart Fisher ja James Thompson, 85–102. Manchester: Manchester University Press.

Campbell, Fiona 2009. *Contours of Ableism*. London: Palgrave Macmillan UK.

Carlson, Licia. 2010. *The faces of intellectual disability: Philosophical reflections*. Bloomington, Ind: Indiana University Press.

Crow, Liz. 2020. ”Including all of our lives: Renewing the social model of disability”. Teoksessa *Equality, Participation and Inclusion 1: Diverse Perspectives*, toimittanut Jon Rix, Melanie Nind, Kieron Sheehy, Katy Simmons, ja Christopher Walsh, 124–140.

Csikszentmihalyi, Mihaly. 2000. *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play*. San Francisco: Jossey-Bass.

Davis, Lennard. 2014. *The End of Normal*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Davis, Lennard J. 2013a. ”Introduction: Disability, Normality, and Power”. Teoksessa *The Disability Studies Reader*, toimittanut Lennard J. Davis, 4. painos, 1–16. New York: Routledge.

———. 2013b. *The Disability Studies Reader*. London: Taylor and Francis.

Davison, Jon. 2013. *Clown*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Dolan, Jill. 2010. *Utopia in Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Drinko, Clay. 2013. *Theatrical Improvisation, Consciousness, and Cognition*. New York: Palgrave Macmillan US.

Eldredge, Sears A., ja Hollis W. Huston. 2002. ”Actor training in the neutral mask”. Teoksessa *Acting (Re)Considered - A theoretical and practical guide*, toimittanut Phillip B. Zarrilli, 2. painos, 140–147. New York: Routledge.

Elfving, Taru. 2005. ”Ääneen ajattelua – Eija-Liisa Ahtilan videotosten kynnyksillä”. Teoksessa *Kanssakäymisiä – osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*, toimittanut Renja Suominen-Kokkonen, 21–33. Helsinki: Taidehistorian seura, Taidehistoriallisia tutkimuksia 32.

Elo, Mika. 2014. *Kosketuksen figuureja*. Polemos. Helsinki: Tutkijaliitto.

Engeström, Yrjö. 1987. *Learning by Expanding: An Activity-Theoretical Approach to Developmental Research*. Helsinki: Orienta-konsultit.

———. 2004. *Ekspanssiivinen oppiminen ja yhteiskehittely työssä*. Tampere: Vastapaino.

Feyerabend, Paul K. 1975. *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*. London: NLB.

Fisher, Emma C. 2018. *Performing the Fractured Puppet Self: Employing auto-ethnopuppetry to portray and challenge cultural and personal constructions of the disabled body*. Limerick: University of Limerick.

Foster, Raisa. 2017. *Minkäläinen tabansa tavallinen*. Helsinki: Books on Demand.

———. 2022. ”Toiseuden moninainen kokemus”. *Aikuiskasvatus* 42 (1): 50–66.

Fraser, Benjamin. 2018. *Cognitive Disability Aesthetics: Visual Culture, Disability Representations, and the (In)Visibility of Cognitive Difference*. Toronto: University of Toronto Press.

Giovanzana, Davide. 2015. *Theatre Enters! The Play within the Play as a Means of Disruption*. Helsinki: University of the Arts Helsinki, Theatre Academy, Performing Arts Research Centre.

Goodley, Dan. 2013. ”Dis/Entangling Critical Disability Studies”. *Disability & Society* 28 (5): 631–644.

———. 2014. *Dis/Ability Studies: Theorising Disablism and Ableism*. London: Routledge.

———. 2021. *Disability and Other Human Questions*. Bingley, England: Emerald Publishing Limited.

Gorman, Sarah. 2017. "Performing Failure? Anomalous Amateurs in Jérôme Bel's Disabled Theater and 'The Show Must Go On 2015'". *Contemporary Theatre Review* 27 (1): 92–103.

Graver, David. 1997. "The Actor's Bodies". *Text and Performance Quarterly* 17 (3): 221–235.

Gregg, Melissa ja Gregory J. Seigworth. 2010. "An inventory of shimmers". Teoksessa *The Affect Theory Reader*, toimittanut Melissa Gregg ja Gregory J. Seigworth, 1–25. Durham: Duke University Press.

Hannula, Mika, Juha Suoranta ja Tere Vadén. 2005. *Artistic Research: Theories, Methods and Practices*. Helsinki: Academy of Fine Arts.

Hannula, Mika, Juha Suoranta ja Tere Vadén. 2003. *Otsikko uusiksi - taideteollisuuden tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja.

Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association.

Hargrave, Matt. 2015. *Theatres of Learning Disability: Good, Bad, or Plain Ugly?*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire=Palgrave Macmillan.

Huber, Annegret, Doris Ingrisch, Therese Kaufmann, Johannes Kretz, Gesine Schröder ja Tasos Zembylas. 2021. *Knowing in Performing Artistic Research in Music and the Performing Arts*. Bielefeld: transcript Verlag.

Hulkko, Pauliina. 2013. *Amoraliasta Riitaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Acta scenica 32. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Hulkko, Pauliina, Esa Kirkkopelto, Maria Silde, Janne Tapper, Petri Tervo, ja Hannu Tuisku. 2011. *Nykyinäyttelijän taide - borjutuksia ja siirtymiä*. Toimittanut Maria Silde. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Ibsen, Henrik. 1998. *Nukkekekoti*. Suom. Eino Palola. 6. painos. WSOY.

Inckle, Kay. 2015. "Debilitating times: Compulsory ablebodiedness and white privilege in theory and practice". *Feminist Review* 111 (1): 42–58.

Jackson, Shannon. 2011. *Social Works*. London: Routledge.

Jackson, Stevi, ja Sue Scott. 2007. "Faking Like a Woman? Towards an Interpretive Theorization of Sexual Pleasure". *Body & Society* 13 (2): 95–116.

Jansson, Satu-Mari. 2015. *Teatteri ja draama työn oppimismuotoina*. Helsinki: Helsingin yliopisto, käyttäytymistieteellinen tiedekunta, CRADLE (Center for Research on Activity, Development and Learning).

Johnstone, Keith. 1996. *Impro: improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen*. Suom. Simo Routarinne. 3. painos. Helsinki: Yliopistopaino.

Kallio-Tavin, Mira. 2013. *Encountering the Self, Other and Third: Researching the Crossroads of Art Pedagogy, Levinasian Ethics and Disability Studies*. Helsinki: Aalto yliopisto.

Kanninen, Mikko. 2012. *Theatre as a Project of the Body: Artistic Research on the Theoretical and Practical Possibilities of Modern Acting = Teatteri Kehon Projektina: Taiteellinen Tutkimus Nykynäyttelemisen Teoreettisista Ja Toiminnallisista Mahdollisuuksista*. <https://www.mikkokanninen.com/artistic-doctoral-work-2012/> (19.6.2023).

Kellokumpu, Simo. 2019. *Choreography as Reading Practice*. Helsinki: University of the Arts, <https://www.researchcatalogue.net/view/437088/437089/3/746> (19.6.2023).

Kinnunen, Aarne. 2011. *Päätoiminen elämä*. Helsingissä: Otava.

Kinnunen, Helka-Maria. 2008. *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Kirby, Michael. 1972. "On Acting and Not-Acting". *TDR - The Drama Review* 16 (1): 3–15.

Kirkkopelto, Esa. 2008. "New Start: Artistic Research at the Finnish Theatre Academy". *Nordic Theatre Studies* 20: 17–27.

———. 2014. "Inventiot ja instituutiot: taiteellisen tutkimuksen yhteiskunnalliset ehdot." Teoksessa *Tulevan tuntumassa: esseitä taidealojen yliopistopedagogiikasta*, toimittanut Teija Löytönen, 238–257. Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Aalto Arts Books.

———. 2020. *Logomimesis: tutkielma esiintyvistä ruumiista*. Paradigma-sarja. Helsinki: Tutkijaliitto.

Kittay, Eva Feder. 2001. "When Caring Is Just and Justice Is Caring: Justice and Mental Retardation". *Public Culture* 13 (3): 557–580.

———. 2011. "The ethics of care, dependence, and disability". *Ratio Juris* 24 (1): 49–58.

———. 2013. *Love's labor: Essays on women, equality and dependency*. Love's Labor: Essays on Women, Equality and Dependency. New York: Routledge.

———. 2019. *Learning from My Daughter: The Value and Care of Disabled Minds*. New York: Oxford University Press.

Koskenniemi, Pieta. 2007. *Osallistava teatteri: devising ja muita merkillisyyksiä*. Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.

Koskinen, Anu. 2013. *Tunnetiloissa - Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.

Kuppers, Petra. 2014. *Studying Disability Arts and Culture*. London: Red Globe Press.

———. 2017. *Theatre & Disability*. London: Palgrave.

Käll, Lise Folkmarson, Jonathan Paul Mitchell, ja Tobias Skiveren. 2021. ”Disability and Protheses”. *Kvinder, Kon & Forskning*, nro 2: 5–9.

Lehtonen, Jussi. 2015. *Elämäntunto - Näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.

Levinas, Emmanuel. 1985. *Ethics and infinity*. Engl. Richard A. Cohen. Pittsburgh: Duquesne University Press.

Longmore, Paul K. 2003. *Why I Burned My Book and Other Essays on Disability*. Philadelphia: Temple University Press.

McCaffrey, Tony. 2019a. Incapacity and Theatricality: Politics and Aesthetics in Theatre Involving Actors with Intellectual Disabilities. *Routledge Advances in Theatre & Performing Studies*. Milton: Routledge.

———. 2019b. ”Institution, Care, and Emancipation in Contemporary Theatre Involving Actors with Intellectual Disabilities”. Teoksessa *The Routledge Handbook of Disability Arts, Culture, and Media*, toimittanut Bree Hadley ja Donna McDonald, 189–202. London and New York: Routledge.

McMahan, Jeff. 2002. *The Ethics of Killing: Problems at the Margins of Life*. Oxford Ethics Series. Oxford: Oxford University Press.

McRuer, Robert. 2006. *Crip Theory*. Cultural Front Series. New York: NYU Press.

Michalko, Rod. 1998. *The Two in One: Walking with Smokie, Walking with Blindness*. Philadelphia: Temple University Press.

Mietola, Reetta, Sonja Miettinen ja Simo Vehmas. 2017. ”Voiceless Subjects? Research Ethics and Persons with Profound Intellectual Disabilities”. *International Journal of Social Research Methodology* 20 (3): 263–274.

Mik-Meyer, Nanna. 2016. ”Disability and ‘Care’”. *Work, Employment and Society* 30 (6): 984–99.

Mikkola, Tuula. 2009. *Sinusta kiinni - Tutkimus puolisohoivan arjen toimijuuksista*. Tampere: Juvenes Print.

Mikulak, Magdalena, Sara Ryan, Pam Bebbington, Samantha Bennett, Jenny Carter, Lisa Davidson, Kathy Liddell, Angeli Vaid, ja Charlotte Albury. 2022. ”Ethno...graphy?!? I Can’t Even Say It’: Co-designing Training for Ethnographic Research for People with Learning Disabilities and Carers”. *British Journal of Learning Disabilities* 50 (1): 52–60.

Mitchell, David T. ja Sharon L. Snyder. 2003. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. 4. painos. Ann Arbor: University of Michigan Press.

———. 2015. *The Biopolitics of Disability: Neoliberalism, Ablenationalism, and Peripheral Embodiment*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

———. 2020. ”Minority Model”. Teoksessa *Routledge Handbook of Disability Studies*, toimittanut Nick Watson ja Simo Vehmas, 2. painos, 45–54. London: Routledge.

Montola, Markus. 2017. *Pervasive Games Theory and Design*. CRC Press.

Montola, Markus, Jaakko Stenros ja Annika Waern. 2009. *Pervasive Games*. Burlington: CRC Press.

Mäki-Iso, Taina. 2019. ”Yhteisen leikin nautinto - klovnerian lähtökohtia”. Teoksessa *Sairaalaklovnit Suomessa*, toimittanut Hanna Suutela, 21–25. Tampere: Tutkivan teatterityön keskus T7.

Nevanlinna, Tuomas. 2008. ”Mitä taiteellinen tutkimus voisi olla?”. *Mustekala* 5.

Nind, Melanie. 2014. *What Is Inclusive Research?*. London: Bloomsbury Academic.

Noë, Alva. 2019. *Omituisia työkaluja: taide ja ihmisluento*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: niin & näin.

Ott, Katherine. 2002. ”The Sum of Its Parts: An Introduction to Modern Histories of Prosthetics”. Teoksessa *Artificial parts, practical lives: modern histories of prosthetics*, toimittanut Katherine Ott, David Serlin, ja Stephen Mihm, 8–32. New York and London: New York University Press.

Paasonen, Susanna. 2018a. ”Many Splendored Things: Sexuality, Playfulness and Play”. *Sexualities* 21 (4): 537–551.

———. 2018b. *Many Splendored Things: Thinking Sex and Play*. London: Goldsmiths Press.

Paavolainen, Teemu. 2012. *Theatre/Ecology/Cognition: Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold*. New York: Palgrave Macmillan.

Papunen, Riikka. 2017. ”Permission to be looked at: a collaboration between Theatre Siperia and Wärjäämö, the centre for arts and activity for disabled people”. *Research in Drama Education* 22 (3): 381–386.

———. 2021a. ”Kanssanäyttelijä proteesina: Tuen vastavuoroisuus näyttämöllä”. *niin & näin* 2/21: 50–61.

———. 2021b. ”Yhteisen kuvittelun mahdollisuus”. Helsinki: Duv-Teatern.

———. 2023. ”Kehitysvammaisen näyttelijän rekrytoiminen osaksi Helsingin Kaupunginteatterin musikaalia Niin kuin Taivaassa”.

Helsinki: DuvTeatern.

Peacock, Louise. 2009. *Serious Play Modern Clown Performance*. Bristol: Intellect.

Piippo, Aksu. 2014. Eskolan estetiikka: Hanno Eskolan opetus ja taide Teatterityön tutkinto-ohjelman teatteriesityksessä 'zeitKleist'. Tampere: Tampereen yliopisto.

Porkola, Pilvi. 2014. Esitys tutkimuksena: näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteessa. Acta Scenica, 40. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Price, Margaret. 2015. "The Bodymind Problem and the Possibilities of Pain". *Hypatia* 30 (1): 268–284.

Puar, Jasbir K. 2009. "Prognosis 'Time: Towards a Geopolitics of Affect, Debility and Capacity". *Women & Performance* 19 (2): 161–172.

Purcell-Gates, Laura ja Emma Fisher. 2017. "Puppetry as Reinforcement or Rupture of Cultural Perceptions of the Disabled Body". *Research in Drama Education* 22 (3): 363–372.

Rinne, Jenni, Anna Kajander, Riina Haanpää, ja Jonas Frykman. 2020. *Affektit ja tunteet kulttuurien tutkimuksessa*. Ethnos-toimite, 22. Helsinki: Ethnos.

Rouhiainen, Leena. 2007. *Ways of Knowing in Dance and Art*. Acta Scenica, Näyttämötaide Ja Tutkimus, 19. Helsinki: Theatre Academy.

———. 2017. "On the singular and knowledge in artistic research". Teoksessa *Futures of Artistic Research At the Intersection of Utopia, Academia and Power*, toimittanut Jan Kaila, Anita Seppä, ja Henk Slager, 143–154. Helsinki: The Academy of Fine Arts, Uniarts Helsinki.

Rämä, Laura. 2018. Vieraan tuntuma: kosketus taiteellisessa prosessissa tekijyyden jakajana. Tampere: Tampereen yliopisto.

———. 2019. ”Näkymätön kosketus eli miten koskettaa ilman kosketusta sairaalaympäristössä”. Teoksessa *Sairaalaklovnit Suomessa*, toimittanut Hanna Suutela, 76–88. Tampere: Tutkivan teatterityön keskus, T7.

Salminen, Anna-Liisa. 2010. *Apuvälinekirja*. Helsinki: Oppimateriaalikeskus Opik.

Sandahl, Carrie ja Philip Auslander. 2005. *Bodies in Commotion: Disability and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Sandahl, Carrie. 2005. ”The tyranny of neutral: Disability & actor training”. Teoksessa *Bodies in Commotion: Disability and Performance*. Toimittanut Carrie Sandahl ja Philip Auslander, 255–267. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Sandqvist, Ville. 2013. *Minä, Hamlet Näyttelijäntyön rakentuminen*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.

Schechner, Richard. 1988. *Performance Theory*. New York: Routledge.

Schmidt, Yvonne. 2015. ”After Disabled Theater - Authorship, Creative Responsibility, and Autonomy in Freie Republik HORA”. Teoksessa *Disabled Theater*, toimittanut Sandra Umathum ja Benjamin Wihstutz, 227–240. Zürich-Berlin: diaphanes.

———. 2017. ”Towards a New Directional Turn? Directors with Cognitive Disabilities”. *Research in Drama Education* 22 (3): 446–459.

———. 2018. ”Disability and Postdramatic Theater: Return of Storytelling”. *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 12 (2): 203–219.

Seppälä, Heikki ja Mari Vehmanen. 2017. *Eriolaiset eväät: kirja kehitysvammaisuudesta*. Helsinki: Kehitysvammaliitto ry.

Shakespeare, Tom. 2013. ”The social model of disability”. Teoksessa *The Disability Studies Reader*, toimittanut Lennard J. Davis, 4.

painos, 214–21. New York: Routledge.

Shildrick, Margrit. 2009. *Dangerous Discourses of Disability, Subjectivity and Sexuality*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

———. 2013. "Re-Imagining Embodiment: Protheses, Supplements and Boundaries". *Somatechnics* 3 (2): 270–86.

———. 2020. "Critical disability studies: Rethinking the conventions for the age of postmodernity". Teoksessa *Routledge handbook of disability studies*, toimittanut Nick Watson ja Simo Vehmas, 2. painos, 32–44. New York: Routledge.

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

Siebers, Tobin. 2011. *Disability Theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

———. 2013. *Disability Aesthetics. Disability Aesthetics*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Simon, William ja John H. Gagnon. 1986. "Sexual Scripts: Permanence and Change". *Archives of Sexual Behavior* 15 (2): 97–120.

Smeds, Sofia. 2021. *Vaikuttuva sielu: Näyttelemisen affektiivisena tapahtumana*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Smit, Christopher, R. 2008. "A Collaborative Aesthetic: Levina's Idea of Responsibility and the Photography of Charles Eisenmann in the Late Nineteenth Century Freak Performer". Teoksessa *Victorian Freaks, The Social Context of Freakery in Britain*, toimittanut M. Tromp, 283–312. Columbus: Ohio State University Press.

Sointu, Liina. 2016. *Hoiva subteessa: tutkimus puolisooaan hoivaavien arjesta*. Tampere: Tampere University Press.

Spolin, Viola. 2000. *Improvisation for the Theater: A Handbook of*

Teaching and Directing Techniques. Evanston: Northwestern University Press.

Stalker, Kirsten. 2020. ”Theorising the position of people with learning difficulties within disability studies”. Teoksessa *Routledge handbook of disability studies*, toimittanut Nick Watson ja Simo Vehmas, 2. painos, 156–71. New York: Routledge.

Stenros, Jaakko. 2015. *Playfulness, Play, and Games: A Constructionist Ludology Approach*. Tampere: Tampere University Press.

Suutela Hanna. 2019. ”Pienin mahdollinen teatteri - suurin mahdollinen tehtävä”. Teoksessa *Sairaalaklovnit Suomessa*, toimittanut Hanna Suutela. Tampere: Tutkivan Teatterityön keskus, Tampereen yliopisto.

Talbot, Pat, Geoff Astbury ja Tom Mason. 2010. *Key Concepts in Learning Disabilities*. SAGE Key Concepts. Los Angeles: Sage.

Tapper, Janne. 2011. ”Työ, työntekijyys ja yhteiskunta Jouko Turkan teatterikoulutuksessa”. Teoksessa *Nykyinäyttelijän taide - borjutuksia ja siirtymiä*, toimittanut Maria Silde, 125–41. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

———. 2012. Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun kauden yhteiskunnallinen kontekstuaalisuus vuosina 1982–1985. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Thrift, Nigel. 2008. *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. London: Routledge.

Umathum, Sandra. 2015. ”Actors, nonetheless”. Teoksessa *Disabled Theater*, toimittanut Sandra Umathum ja Benjamin Wihstutz, 99–116. Zürich-Berlin: diaphanes.

Umathum, Sandra, ja Benjamin Wihstutz. 2015. *Disabled Theater*. Zürich-Berlin: diaphanes.

Vaahtera, Elina. 2012. ”Vammaisuuden tutkimuksesta kriittiseen kyvykkyyksien tutkimukseen”. *Naistutkimus* 25 1: 41–45.

Vaahtera, Touko. 2019. *Crippling Swimming: Culture, Ableism, and the Re-articulation of Able-Bodiedness*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Vehmas, Simo. 2005. *Vammaisuus: johdatus historiaan, teoriaan ja etiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus.

Vivian Sobchack. 2004. *Carnal Thoughts*. University of California Press.

Väättäinen, Hanna. 2003. *Rumbasta rampaan: vammaisen naistansijan ruumiillisuus pyörätuolikielipatanssissa*. Turku: Åbo Akademi University Press.

Wallinheimo-Heimonen, Jenni-Juulia. 2021. ”Your feet are not your feet”. *Kvinder, Kon & Forskning*, nro 2: 66–73.

Walmsley, Jan ja Kelley Johnson 2003. *Inclusive Research with People with Learning Disabilities Past, Present, and Futures*. Philadelphia=J. Kingsley Publishers.

Wiseman, Phillippa, ja Nick Watson. 2022. ”“Because I’ve Got a Learning Disability, They Don’t Take Me Seriously:” Violence, Wellbeing, and Devaluing People With Learning Disabilities”. *Journal of Interpersonal Violence*, 37 (13–14): 1-26.

Yates, Samuel. 2019. *Crippling Broadway: Neoliberal Performances of Disability in the American Musical*. The Faculty of The Columbian College of Arts and Sciences of The George Washington University.

Zarrilli, Phillip 2003. *Acting (Re)Considered*. Worlds of Performance. London: Routledge.

———. 2020. *(Toward) a Phenomenology of Acting*. Florence: Routledge.

Verkkolähteet ja uutiset

Asahi-akatemia. Ei pvm. Asahi Health®.
<https://www.asahi.pro/asahi-health> (19.6.2023).

CBC News. 2016. ”Carmen Papalia, blind artist, says museums need to be more accessible”. <https://www.cbc.ca/news/canada/ottawa/art-accessible-carmen-papalia-1.3562614> (19.6.2023).

Contemporary Clowning Projects. Ei pvm. <https://contemporary-clowningprojects.com/> (22.2.2024).

Duodecim. 2023. ”Anteeksi pyyntö: meille on tärkeää puhua kunnioittavasti ja arvostavasti ihmisistä, joilla on kehitysvamma”. <https://www.duodecim.fi/2023/06/14/anteeksi-pyynto-meille-on-tarkeaa-puhua-kunnioittavasti-ja-arvostavasti-ihmisista-joilla-on-kehitysvamma> (19.6.2023).

Jäänni, Klarissa. 2023. ”Kustannusyhtiö veti kehitysvammaisista ker-
toneen kirjan pois markkinoilta kohun takia – kirjassa käytetty kieli
koettiin loukkaavana”. <https://yle.fi/a/74-20036983> (19.6.2023).

Kehitysvammaliitto. Ei pvm. Kehitysvammaisuus. <https://www.kehitysvammaliitto.fi/kehitysvammaisuus/> (22.2.2024).

Kehitysvammaisten tukiliitto. 2017. ”Miltä sana ’kehitysvammainen’
tuntuu? Mikä sanan voisi korvata? (osat 1+2)”. https://www.youtube.com/watch?v=-k_qOXOgVCU&t=3s. 2017 (19.6.2023).

Kuusi, Tuire. 2021. ”Keskustelulle taiteellisen tutkimuksen arvioin-
nista on tarvetta”. Suomen Akatemia, <https://www.aka.fi/suomen-akatemian-toiminta/ajankohtaista/blogi/2021/keskustelulle-taiteellisen-tutkimuksen-arvioinnista-on-tarvetta> (19.6.2023).

Merriam Webster. 2023. Convivial. ”<https://www.merriam-webster.com/dictionary/convivial>” (19.6.2023).

Merriam-Webster. 2023a. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/able-bodied> (19.6.2023).

Merriam-Webster. 2023b. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/able> (19.6.2023).

MOT Sanakirjat. 2023a. <https://www-sanakirja-fi.libproxy.tuni.fi/english-finnish/able> (19.6.2023).

MOT Sanakirjat. 2023b. <https://www-sanakirja-fi.libproxy.tuni.fi/english-finnish/able-bodied> (19.6.2023).

MOT Sanakirjat. 2023c. <https://www-sanakirja-fi.libproxy.tuni.fi/english-finnish/convivial> (19.6.2023).

National Theatret. Ei pvm. The International Ibsen Award. <https://www.nationaltheatret.no/international-ibsen-award/winners/back-to-back/>(19.6.2023).

Pirha. 2023. ”Wärjäämö, Tampere”. <https://www.pirha.fi/palvelupaikkahakemisto/warjaamo-tampere> (19.6.2023).

Planningtorock. 2018. *Much to Touch*. https://www.youtube.com/watch?v=s_Wr1A7NY38 (19.6.2023).

Urhonen, Amu. 2021. ”Dis/ableismi”. <https://ajatuspajavisio.fi/ajankohtaista/vierasblogi-dis-ableismi/> (19.6.2023).

The Why Not Institute. Ei pvm. <https://thewhynotinstitute.com> (19.6.2023).

Vihmanen, Liisa. 2018. ”Siivotaanko Islannissa Down-vauvat pois ennen syntymää?” <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2018/10/28/siivotaanko-islannissa-down-vauvat-pois-ennen-syntymaa-down-raskauksien> (19.6.2023).

Zhang, Sarah. 2020. ”The last children of Down syndrome”. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2020/12/the->

last-children-of-down-syndrome/616928/ (22.2.2024).

Taiteelliset lähteet

8 esitystä elämästäni, käsikirj. Mervi Papunen, dram. Mervi ja Riikka Papunen, ohjaus Mervi ja Riikka Papunen, 2017. Tallenne Riikka Papusen hallussa ja katsottavissa Tampereen yliopiston kirjaston arkistokokoelmassa sekä pyydetessä osoitteesta riikka.papunen@gmail.com.

Chair woman, Jenni-Juulia Wallinheimo-Heimonen, 2017.

Flying walker, Jenni-Juulia Wallinheimo-Heimonen, 2018.

I det stora landskapet - en sagolik familjekrönika, käsik. DuvTeaternin ensemble, ohj. Mikaela Hasán, DuvTeatern, Svenska Teatern, Resonaari-group ja Wegelius Kamarijouset, 2019.

Kinetic Light Ensemble, 2023, <https://kineticlight.org/> (22.2.2024).

Kun on Tunteet, käsik. ja ohj. Inke Koskinen ja Sofia Smeds, alkuperäisteksti Maria Jotuni, Teatteri Jurkka, 2022.

Mat "Seal boy" Fraser Burlesque Performance, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=XMO9VR6y6BI&list=PLx5r5sl4uQX2Buc5ldTlZrhycnDShABYQ> (14.2.2023).

Niin kuin Taivaassa, käsik. Pollak, Pollak, Kempe (2018), suom. Piirola ja Vilkkumaa, ohj. Jakob Höglund, Helsingin kaupunginteatteri 2021.

Nukkekot, dram. ja ohj. Riikka ja Mervi Papunen, alkuperäisteksti Henrik Ibsen, 2016.

Ruma ankanpoikanen, ohj. Anu Hagman, Kasvupaikan teatteriryhmä, 2002.

There were more prostheses on the streets than legs, Jenni-Juulia Wallinheimo-Heimonen, 2021.

Toinen katse, käsik. Aino Kivi ja työryhmä., ohj. Aino Kivi, Teatteri Siperia 2016. Tallenne Riikka Papusen hallussa ja katsottavissa Tampereen yliopiston kirjaston arkistokokoelmassa sekä pyydettyessä osoitteesta riikka.papunen@gmail.com.

Julkaisemattomat lähteet

Esitarkastajille 2017, lähde kirjoittajan hallussa.

Lehtonen 2017, Esitarkastuslausunto, lähde kirjoittajan ja Tampereen yliopiston hallussa.

Kotus, sähköposti 2021, lähde kirjoittajan hallussa.

Papunen, Riikka konferenssipaperi 2016, ”*Näyttelijä kahden kulttuurin välissä*”, Teatterin tutkimuksen seuran syyspäivät, 2016, lähde kirjoittajan hallussa.

Papunen, Riikka kurssimuistiinpanot 2018, *How to be a Stupid?* -kurssi tammiukuussa 2018, The Why Not Institute, lähde kirjoittajan hallussa.

Papunen, Riikka työpäiväkirja 2014–2021, lähde kirjoittajan hallussa.

Työryhmän haastattelut 2016, kirjoittajan suorittamat *Toinen katse* -esityksen työryhmän loppuhaastattelut, lähde kirjoittajan hallussa.

Videotallenne 2014–2018, *8 esitystä elämästäni* -harjoitukset ja esitykset, lähde kirjoittajan hallussa.

Äänitallenne, 20.10. 2016, kirjoittajan suorittama Mervi Papusen haastattelu, lähde kirjoittajan hallussa.

LIITE 1: TOINEN KATSE -KÄSIKIRJOITUS

TOINEN KATSE

Käsikirjoitus: Aino Kivi ja työryhmä

Kantaesitys: Teatteri Siperia, 2016

PROLOGI

RIIKKA:

Minä olen näyttelijä. Olen 30-vuotias nainen. Minulla on koulutus, työpaikka Teatteri Siperialla, jatko-opiskelupaikka Tampereen yliopistolla, ja perhe. Elämäni on ollut aika tavallista. Minulla ei ole ollut merkittäviä toiseuden kokemuksia. Vain hyvin ohimeneviä ulkopuolisuuden hetkiä. Suurin kehollinen vammaani tähän mennessä on ollut skolioosi, jonka vuoksi olin teininä korsettihoidossa. Minulla on kuitenkin täti, jolla on Downin syndrooma.

Erään kerran, kun olimme suvun voimin olleet yhdessä teatterissa, mieheni kysyi minulta, huomaanko, kuinka aina ohitat keskusteluissa tätini? Väitän aluksi vastaan, mutta sitten huomasin asian. En katsonut tätiani koskaan oikeasti silmiin, vaan aina hieman ohi. Minun oli vaikea katsoa tai koskea häntä. Kuuntelin häntä välinpitämättömästi tai en ollenkaan, en ottanut hänen juttujaan todesta.

Kun olin lapsi, tädilleni puhuttiin samalla tavalla kuin minulle. Nyt hänelle puhutaan samoin kuin minun lapsilleni. Koetin joskus kysyä tädiltäni, häiritseekö se häntä, mutta en saanut silloin vastausta. Kun yritin udella lähipiiriltäni, miksi tädilleni puhuttiin niin kuin puhuttiin, sain vastaan hämmennystä. Niin oli tehty aina, miksi horjuttaa yhdessä luotua tasapainoa. Sehän oli kaikille ihan ok? Kipeintä olikin huomata, kuinka minun itseni oli lähes mahdotonta muuttaa omaa tapaani kohdata täti.

Missä kohtaaminen sitten olisi mahdollista? Voisiko näyttämön olla paikka, jossa kohtaisimme samalla viivalla?

TIINA:

Mutta toisaalta, näyttämö on myös valtavan fasistinen paikka. Kauniiden, lahjakkaiden ja virheettömien yli-ihmisten paikka, jossa kaikelle poikkeavalle nauretaan.

SARI:

Mitä tarkoittaa aito tasa-arvo? Onko se vain esteiden puutetta vai tarvitaanko erityistä tukea?

MARIKA:

Aina jollakulla on enemmän valtaa. Onko todellinen tasa-arvo koskaan edes mahdollista? Tarvitsisiko sen olla? Eikö se ole utopia?

AK:

Kyse ei ole vain kehitysvammaisista, ei vain liikuntavammaisista, tai aistivammaisista. Kyse on kaikista tavoista kokea toisin, olla toisin. Toisin oleminen on radikaalia. Se kyseenalaistaa koko yhteiskunnan tavan olla, sen että kaikki edes voisivat sopia samaan muottiin.

KIMMO:

Voinko koskaan ymmärtää toista ihmistä?

TUOMAS:

Hänen kipuaan?

KIMMO:

Sitä, mistä lähtökohdista hän toimii?

JANICA:

Kuinka edes viestiä ihmisen kanssa, jos ei ole yhteistä kieltä tai kokemusmaailmaa?

RIIKKA:

Tuntuu, että tässä ajassa jokainen kilpailee omalla radallaan.-Kuinka pitkälle yhden ihmisen myötätunnon pitäisi riittää, kun jokaisella on omakin elämä hoidettavana?

KOHTAUS 1: KAUNEUS ON KATSOJAN SILMÄSSÄ

Esiintyjät tekevät naisvoimistelua muistuttavan koreografian Finlandian soudessa taustalla. Koreografian lopuksi Kimmo ja Riikka jäävät näyttämölle. Katsovat toisiaan. Sitten yleisöä. Ottavat askeleen lähemmäs toisiaan ja katsovat taas toisiaan. Sitten yleisöä.

MARIKA:

Ihminen voi hengittää rauhassa, ajattelematta miten hengittää. Kun ihminen katsoo toista hyvin mielin, hän yleensä hengittää. Kun ei hengitä, silloin pidättää paitsi hengitystään, myös jotain muuta. Jotain tunnetta tai tietoa, sanoja. Kun haluan piilotella itseäni, en hengitä vapaasti. Tätä tapahtuu valitettavan usein. Ehkä 75% ajasta. Silloin en voi myöskään kohdata muita ihmisiä rehellisesti, totuudenmukaisesti. Vain hengittämällä syvään voin antaa jotain itsestäni ja näin vastaanottaa jotain toisesta.

Riikka sitoo Kimmon silmät liinalla. Kimmo alkaa tanssia. Riikka pitää huolta hänestä. Kimmo tanssii kappaleen loppuun, sitten Riikka ottaa liinan hänen silmiltään. Sari, Janica ja Kimmo tulevat riviin, Sari kuiskaa ”Avaa silmät.” Janica antaa lapun. Katsovat yleisöä.

KOHTAUS 2: VAIKKA HE NÄKEVÄT RIKAN SILMÄSSÄNI, HE EIVÄT NÄE KÖYTTÄ KAULALLANI

KIMMO:

Toista ihmistä voi katsoa uteliaasti, ihmetellen, mielenkiinnolla. Joskus tekisikin mieli

saada katsoa oikein rauhassa, mutta se on kiellettyä.

Menevät yleisöön sanomaan kolme asiaa katsojista. Palaavat. Riikka. Tiina ja Marika tulevat myös riviin.

MARIKA:

Tuntematon töllää koko ajan niin kauan kun mä jään bussista pois

Ei hymyile

Mä oon törkeä sellaiselle, joka ei hymyile takas

Alkaa suututtaa kun kattellaan koko ajan

Mä saatan sanoa et eiks sulla oo kyttäkorttia kun niin tölläät

Tarvisiko sitä töllöttää ja kääntyä ihan katsomaan

RIIKKA:

Toista ihmistä voi myös katsoa tuomiten. Kun tietää, että nyt ei saa tai ei kannata sanoa mitään ääneen voi katsoa merkittävästi, tuomiten toisen.

TIINA:

Usein jään kuitenkin kiinni tällaisista tarkkailevista, uteliaista katseista. Kun istun bussissa tai kahvilassa yksin ja jään seuraamaan jotain henkilöä tai keskustelua jään katsomaan pitkään ja sitten kun katsomisen kohde huomaa katseeni ja vilkaisee minua, minä käänän äkkiä katseeni pois. Me olemme kuitenkin nähneet toisemme ja se hetki on aina minusta kiusallinen. Joka kerta sanon itselleni ”miksi en voinut näyttää katsoneeni, antaa katseen olla hänessä vielä hetken ja hymyillen osoittaa, että oli kiinnostavaa katsoa sinua”.

MARIKA:

Ei saa puhua, ei saa nauraa, ei saa itkeä bussissa, ei saa edes katsoa toisiin vaan olla omissa oloissa ja katsoa ikkunasta ulos, se menee siihen et vaikka jää omiin ajatuksiin ja jää katsomaan toista, niin sanotaan pahasti. Ei sitä tajua että mihin ajatuksiinsa

katsoo. Ei mun pään päällä lue mitään puhekuplia mun ajatuksista.

RIIKKA:

Katse itseään kohtaan voi olla myös hellä, mutta se on vaikeampaa. Itseään peilistä katsominen on todella vaikeaa. Lähes aina liikuttuu. Mutta itseään kohtaan on helppo olla ankara ja tuomitseva, itseään voi katsoa halveksuen.

Toista ihmistä silmiin katsoessa ei voi olla itselleen puhtaasti vihainen.

Muut lähtevät, Marika ja Janica jäävät. Sitten Janicakin lähtee.

Ja sitten jotain ihan muuta...

KOHTAUS 3: INSIDE ACTORS' STUDIO, OSA 1

LIPTON:

Hyvät katsojat, tervetuloa Inside Actors' Studioon. Minä olen isäntänne James Lipton, ja tänään meillä on kunnia saada vieraaksemme moninkertaisesti Oscar-palkittu näyttelijätär, armoitettu taiteilija ja elävä legenda! Nainen, jolle mikään lava ei ole liian suuri, eikä mikään rooli liian vaikea. Toivotetaan hänet tervetulleeksi, hyvä yleisö – Meryl Streep!

Meryl Streep astuu sisään.

LIPTON:

Tervetuloa Meryl.

Mielettömät aplodit. Meryl ottaa ne vastaan fiilistellen.

MERYL:

Kiitos. Ihanaa olla täällä. Kiitos James. Kiitos kaikki. Siitä on aikaa.

LIPTON:

Niin on.

MERYL:

Ihana nähdä.

LIPTON:

Olen kutsunut sinut tänne keskustelemaan erityisesti viimeisimmästä työstäsi, josta sait juuri parhaan naispääosan oscar-palkinnon.

Opiskelijat taputtavat.

LIPTON:

Aivan oikein, puhun elokuvasta Jeg heter –

MERYL:

(korjaa ääntämyksen) Jaag Hater –

LIPTON JA MERYL: Sammy!

MERYL:

Halusimme säilyttää ruotsalaisen nimen, vaikka tuottaja oli vahvasti sitä vastaan.

LIPTON:

Ja myyntitilastot ovat osoittaneet, että päätöksenne on ollut aivan oikea. Ensimmäisellä viikolla 30 miljoonaa katsojaa.

Opiskelijat taputtavat.

LIPTON:

Katsoimme juuri elokuvan opiskelijoiden kanssa ja olimme hyvin vaikuttuneita siitä, kuinka onnistuit vangitsemaan tämän herkän ihmisen sielun. Kerrotko hieman,

kuinka sen teit?

MERYL:

Kiitos, James. Elokuvahan perustuu tositapahtumiin. Se kertoo nuoren, herkän Annikan tarinan. Annika sairasti vaikeaa reumaa mutta koki, että hänen sairauttaan ei otettu todesta. Hän kärsi vaikeista kivuista, mutta koska hänen sairautensa ei juuri näkynyt ulospäin, hän ei saanut apua eikä hoitoa. Kun Annikan molemmat vanhemmat kuolivat samassa auto-onnettomuudessa, ja Annika jäi yhtäkkiä täysin yksin. Hän kehitti sivupersoonan, jolla vamma oli näkyvämpi. Tämän sivupersoonan nimi oli Sammy – siitä elokuvan nimi. Tilanne meni niin pitkälle, että Sammy eli Annika suljettiin lopulta laitokseen vaikean cp-vamman vuoksi, missä Annika joutui lopulta tunnistamaan petöksensä.

LIPTON:

Tarina on erittäin vaikuttava, ja on hätkähdyttävää että se on todella tapahtunut.

MERYL:

Kun sain tietää saaneeni roolin, varasin heti lentolipun Ruotsiin, jossa Annika asuu. Minulla oli paljon kysymyksiä – missä kipusi tuntuu, miltä se tuntuu, kuinka ihmiset katsovat sinua Annikana, kuinka Sammyna, miltä kehosi tuntui sen jälkeen, kun olit ollut koko päivän Sammyn ruumissa, ja niin edelleen. Halusin tehdä hahmosta mahdollisimman toden, ja se voi tapahtua vain niin että minulla on tarkka mielikuva siitä, miltä Annikana oleminen *tuntuu*.

LIPTON:

Luin, että jopa liikut Annikana Göteborgissa.

MERYL:

(korjaa ääntämyksen) Gothenbörgissä. Pitää paikkansa. Liukuin Gothentebörgin keskustassa sekä Sammynä että Annikana. Oli hämmentävää havaita, kuinka muiden ihmisten katse muuttui sen mukaan, kuinka liukuin. Kun kävelin kaupungilla omana itsenäni, ihmiset katsoivat näin. *(demonstroii: antaa katseensa liukua ensin välinpitämättömästi, vilkaisee sitten uudestaan silmät suurina, katse jää seuraamaan ja sen jälkeen kuiskaa*

kovaäänisesti vierustoverilleen ihastuneena:) Herrajesta, se oli Meryl Streep! Kun liikuin kaupungilla Annikana, eli pystyin kävelemään lähes tavanomaisesti mutta huomattavasti hitaammin ja kömpelömmiin, jouduin esimerkiksi bussista noustessani ottamaan tukea, ihmiset katsoivat näin: *(katsoo tylysti ja ylimielisesti, mulkaisee oikein kunnolla ja kohtotelee kulmakarvoja, kuiskaa ohimentyä:)* Retard. Mutta kun liikuin keskustassa Sammynä, tapahtui jotain hämmästyttävää. Muutuin täysin näkymättömäksi. Sammyn vamma oli niin invalidisoiva että olisin usein tarvinnut apua. Mutta vaikka yritin sitä pyytää, kaikki vain katsoivat ohitseni, kuin olisin ollut pelkkää ilmaa.

LIPTON:

Siitä pääsemmekin kiinnostavaan kysymykseen, eli kuinka vammaisyhteisö on ottanut roolityösi vastaan?

MERYL:

Osa on ollut sitä mieltä, että upeaa että Annikan tarina on päässyt valkokankaalle, osa taas, että vammattomien näyttelijöiden ei pitäisi esittää elokuvissa vammaisia, samoin kuin nykyään ei esitetä aasialaista poskityynyillä.

LIPTON:

Mitä sinä ajattelet?

MERYL:

Mielestäni näyttelijän tehtävä on tuoda esiin inhimillisen kokemuksen koko kirjo. Minulle näyttelemine ei lähde kehon ulkoisesta muodosta, vaan katseesta: silmien kautta voi löytää, mitä ihmisen sielussa tapahtuu. Näyttelijän tehtävä on välittää se yleisölle. Jos se koskettaa heitä, sen on mahdollista muuttaa heitä niin, että he ymmärtävät jotain syvempää ihmisenä olemisesta. Katse ei ole vain silmillä näkemistä, vaan se on myös kuuntelemista, aistimista – se on kaikki!

LIPTON:

Vanity Fairin haastattelussa sanoit, että näyttelijällä on vastuunsa siinä, miten vammaisuus nähdään yhteiskunnassa.

MERYL:

Kyllä, James. Jos esimerkiksi Yhdysvaltain presidenttiehdokas voi esittää vammaisuutta näin: (*esittää halventavia eleitä siitä, miten stereotyyppinen cp-vammaisen voisi olla*), minun tehtäväni on tuoda näkyviin jokin toinen katse siihen, mitä roolihenkilöni voisi olla – kokonaisena ihmisenä.

LIPTON:

Hyvä yleisö, Meryl Streep! Nyt, jos suot, olemme opiskelijoiden kanssa odottaneet kärsimättömästi, että pääsisimme näkemään elokuvan ehkä tärkeimmän kohtauksen.

MERYL:

Mielelläni.

Menee valmistautumaan.

LIPTON:

Eli tässä on kyse tietenkin kuuluisasta peilikohtauksesta, jossa Annika on yksin kotona vanhempiensa kuoleman jälkeen ja löytää ensimmäisen kerran Sammyn hahmon. Hyvä yleisö, Meryl Streep!

Meryl esittää saman peilikohtauksen. Romahtaa sen jälkeen lattialle.

KOHTAUS 4: KUNPA MINULLA OLISI KAKSONEN

Seuraava pari, Tiina ja Janica tulevat näyttämölle ja katsovat toisiaan silmiin.

RIIKKA:

Kunpa minulla olisi kaksonen. Hän tuntisi aina samoin kuin minä. Tietäisi, mitä koen, silloinkin kun olen yksin ja häpeän tai kadun. Hänellä olisi sama keho, sama mielen-tila. Hän löytäisi sanat silloin kuin minä epäröin, hän osaisi aina puolustaa minua. Ja minä seisaisin hänen rinnallaan, silloinkin kuin olisimme kaksin maailmaa vastaan.

Tekevät harjoituksen, jossa istuvat vuorotellen tuolille ja toinen ottaa toisen hahmon.

KOHTAUS 5: JOLLE ON PALJON ANNETTU, SILTÄ PALJON VAADITTAAN

TIINA:

Olen 29-vuotias nainen. Elämäni on ollut pitkä sarja toiseuden kokemuksia. Minulla on avopuoliso, koira ja vaikea pitkäaikaissairaus. Vieroittauduin viime syksynä panacodista, ja nyt olen pikkuhiljaa palaamassa opintojeni pariin.

Tähän alkuun todettakoon, että se mitä selviytyminen on, on minulle epäselvää. Olkoon se nyt hengittämistä ja aivotoimintaa ja edes yhtä toivomusta, vaikka kuinka syvälle hautautunutta, mutta kuitenkin selviytynyttä toivoatomia.

Mä olen puolitoistavuotiaasta kokenut kipua vaihtelevasti kehossani tai koko kehossani, opittuani kävelemään jäinkin aamuisin kiinni sängynjalkaan ja itkemään. Mä oon kolmevuotiaasta saakka ollut viikkoja poissa kotoa satojen kilometrien päässä sairaalassa ja jakanut huoneeni viiden itselleni entuudestaan tuntemattoman lapsen kanssa. Sairaalajaksoja oli vähintäänkin neljä vuodessa ja aina mulle tehtiin kivuliaita toimenpiteitä, piikitettiin, vaihdeltiin lääkitystä. Hoitojen keskellä kävin sairaalan koulua ja toimenpiteiden jälkeen kouluun kuskattiin, vaikka sängyllä. Olin ihan saatanan reipas ja lapsen ajatuksenjuoksulla tein kaikkeni ollakseni helppo potilas ja helppo lapsi, ettei kukaan vaan hylkäisi minua, tällaista sairasta lasta. Kävin jumpassa, uin aina, kun siihen tuli mahdollisuus, ruokin sorsat, ojensin milloin kättä ja milloin jalkaa tutkittavaksi tai malliksi pohjallisiin ja millon mihinkin lastoihin, käytin sormilastaa, vaikka nolotti, olin mukava kaikille ja jos näin jonkun jolla ei ollut mukavaa, tein kaikkeni että hänellä olisi mukavaa. Mun ensimmäinen leikkaus tehtiin, kun olin neljä. Olen syönyt varmaan kaikkia mahdollisia eri reumalääkkeitä ja kärsinyt, kärsinyt todella paljon niiden sivuvaikutuksista. Mua kiusattiin koulussa pahimmilla mahdollisilla tavoilla, eikä se jäänyt vaan koulun alueelle, vaan kotiin saakka kannettiin haukkumakirjeitä ja tultiin ilkkumaan ikkunan taakse. Pahinta ei oikeastaan edes ollut se, että jotkut mulkut käyttäytyy mulkusti, vaan se yleinen koko kouluun leviävä malli siitä, että minä olen huono ja kamala ja ruma ja minun ystäväksi ei kukaan halua. Kuiskuttelu käytävällä, naurut kun kävelen ohii, luokan uusi istumajärjestys kun kukaan ei halua istua minun viereeni. Pyysin opettajilta apua, mutta he kehottivat menemään kiusaajien luo ja pyytämään heitä pyytämään anteeksi minulta. Vanhemmilleni en halunnut kertoa, aiheutinhan heille jo muutenkin niin paljon huolta sairauteni takia. Kokeilin järjestelmällisesti ja oma-aloitteisesti erilaisia keinoja kiusaajien hiljentämiseksi. Pidin esitelmän reumasta, huusin takaisin, asetuin kusipäitten yläpuolelle,

olin kuin en kuulisikaan, mitä nyt ikinä saatoin pahuuteen törmänneen lapsen aivoilani keksiä. Ja minä selvisin. Olin saatanan reipas ja selvisin. Selvisin ysin keksiarvolla, ei sillä, että sillä olisi mitään väliä, mutta se kertoo jotain.

Välivuoden aikana päätin, mitä haluan opiskella. Valitsin logopedian. Olin työharjoittelussa omalla vanhalla ala-asteellani ja luin pääsykokeisiin. Pääsin opiskelemaan logopediaa kahteen eri kaupunkiin, joista valitsin Tampereen. Tampereella kaikki alkoi hyvin, opiskelin ja bailasin ja sairastuin postraumaattiseen stressihäiriöön, mutta opiskelin ja bailasin. Kunnes. Kunnes sain eräästä lääkkeestäni helvetin vaarallisen ja helvetin harvinaisen syndrooman. Sen jäljiltä hommat ei enää luistanut ja masennuin tosi pahasti. Vastoinkäymiseni olivat liikaa yliopistolla saamilleni ystäville ja he hylkäsivät minut erään erityisen naismulkun johdolla.

Koko elämäni ajan olen tehnyt todella paljon töitä ja uhrauksia ollakseni onnellinen ja säilyttääkseni toimintakykyäni sairaudestani ja muusta niskaani sataneesta paskasta huolimatta, Olen pyytänyt, vaatinut, taistellut, purrut hammasta, kestänyt kipua kipua kipua kipua kipua, ottanut vastaan vähättelyä, vittuilua, ylimalkaisuutta, opetellut kävelemään, noussut puolustamaan oikeuksiani vaikka sairaalan henkilökunta on jättänyt minut heitteille useita kertoja, pudonnut kaveriporukastani, puhunut, analysoinut, vittu reflektoinut, käynyt terapiassa, täyttänyt anomuksia, jonotanut apteekissa, ollut ryönässä kun ei ole voimia peseytyä, laskenut senttejä ja ollut nälässä, kun kelan mielestä olen työkykyinen, vaikka minulla on kahden lääkärin lausunnot työkyvyttömyydestäni, jäänyt jälkeen opinnoistani, kestänyt, taistellut, kipu kipu kipu, ollut vahingoittamatta niitä jotka niin saatanan apahasti ovat vahingoittaneet minua, valmistellut itseni kerta toisensa jälkeen uuteen leikkaukseen, ehkä tällä kertaa, itkenyt, huutanut, vaatinut apua ja hakeutunut oma-alotteisesti vieroitukseen ja koko tänä aikana olen ollut läheisten käytettävissä, jos he ovat tarvinneet apua.

Nyt mä en enää jaksa. Mä en pysty tähän yksin. Kaikki tämä taistelu, kaikki, kaikki on ihan turhaa, jos mua ei nyt auteta. Enää mä en selviä yksin.

Janica ja Tiina katsovat toisiaan. Janica tulee halaamaan Tiinaa. Kimmo ja Marika ja Riikka ja Tuomas tulevat eteen, tekemään tuoliharjoitusta.

SARI:

Kunpa minulla olisi kaksonen. Hän tuntisi aina samoin kuin minä. Tietäisi, mitä koen, silloinkin kun olen yksin ja häpeän tai kadun. Hänellä olisi sama keho, sama mielen-tila. Hän löytäisi sanat silloin kuin minä epäröin, hän osaisi aina puolustaa minua. Ja minä seisaisin hänen rinnallaan, silloinkin kuin olisimme kaksin maailmaa vastaan.

Musiikki vaihtuu B3-ilta-musaksi.

KOHTAUS 6: SAAKO TÄLLE EDES NAURAA?

JUONTAJA:

Tervetuloa tänne B3-ohjelman suureen Asiattomuus-iltaan, jossa tänäkin iltana rasittavat ääripäät rähisevät. Mutta ennen kuin mennään asiaan niin muistutan teitä studiokatsojiamme siitä, että käytössä täällä ovat live-emojit, eli tunteita voi pitkin lähe-tystä näyttää nostamalla peukkuja ylöspäin (*näyttää*) tai alaspäin. Ja sitten meillä on myös käytössä tällainen hiljaisuuden laama (*näyttää*), joka tarkoittaa että toivoisi että toinen sulkisi suunsa. Ja sitten jos näitä on koko yleisö täynnä niin se tarkoittaa että on aika vaieta... B3-ilta!

Tänään käsittelyssämme on erittäin ajankohtainen aihe, nimittäin Tampereen seudun vammaiset ry on jakautunut kahtia. Meillä on täällä paikalla Tampereen seudun Ai-tovammaisten edustaja, kerrotko sinä, kuinka tämä jakautuminen tapahtui?

AITO:

No, meitä oli joukko yhdistyksen jäseniä, jotka koimme ettei yhdistys aja asiaansa niin kuin sen pitäisi. Yhdistyksenhan pitäisi olla jäseniään varten eikä toisin päin...

OPTIMISTI:

Haluaisin tarkentaa tuohon että tilannehan meni niin että me Tampereen seudun vammaiset ry:ssä koimme, että eräs tietty porukka --

AITO:

Meitä on valtaosa.

OPTIMISTI:

Alkoi toimia yhdistyksen nimissä tavalla, jota suurin osa jäsenistä ei hyväksynyt, ja kun useista huomautuksista huolimatta muutosta ei tapahtunut –

AITO:

Me emme hyväksy näitä huomautuskäytäntöjä!

JUONTAJA: *(vaihtaa)*

Juu, täällä saa viittaamalla puheenvuoron, odottakaa ihan rauhassa siellä.

OPTIMISTI:

Niin jouduimme valitettavasti lopulta erottamaan nämä jäsenet ---

AITO:

Me kyllä erosimme ihan itse!

OPTIMISTI:

Ja vaihtamaan nimen Tampereen seudun Optimisteiksi, koska vanha nimi herätti vääriä mielikuvia.

AITO:

Optimistit! Että kun hymyilette vaan niin kaikki järjestyy!

OPTIMISTI:

Sinä et taida siitä tietää mitään kun et ole ikinä kokeillut.

JUONTAJA:

No niin, pannaanpas tästä poikki tämä vilkas ja monipuolinen keskustelu. Te Aito-vammaiset ette siis kokeneet, että vammaisyhdistys olisi ajanut asiaanne riittäväällä tehokkuudella.

AITO:

Juu ei.

JUONTAJA:

Mitä asioita te olisitte halunneet heidän edistävän?

AITO:

Lähdetään ihan siitä, että kuka asioistamme päättää. Nythän meillä on se tilanne, että eduskunnassa ei ole yhtään vammaista. Me Aitovammaisissa ajamme sitä, että jatkossa tilanne olisi 50/50.

JUONTAJA:

Siis puolet eduskunnasta vammaisia?

AITO:

Monelle saattaa tulla yllätyksenä, että sitä se tasa-arvo tarkoittaa.

JUONTAJA:

Mutta eikö se ole enemmän kuin mitä vammaisia on yhteiskunnassa?

AITO:

Tässä tullaan taas näihin samoihin kysymyksiin joihin joutuu näköjään joka paikassa vastaamaan. Ensinnäkin, vammainen ihminen ei ole mikään pyörätuolissa työnnettävä vamma. Hän on kokonainen ihminen, jolla on mielipidettä siinä missä muillakin edustajilla. Faktahan on se, että sillä yhdellä kiintiövammaisella ei ikinä saada mitään muutetuksi. Mutta jos unohdettaisiin se koko suvaitsevaisuus-sana ja keskityttäisiin tasa-arvoon.

JUONTAJA:

Mitäs te Optimisteissa olette tästä mieltä?

OPTIMISTI:

Meidän mielestämme tämän hetken edustus on riittävä.

JUONTAJA:

Tarkoitatte vammaisten edustusta eduskunnassa?

OPTIMISTI:

Meidän jäsenemme eivät mielellään käytä tätä v-sanaa.

AITO:

Puhukaa asioista niiden oikeilla nimillä!

OPTIMISTI:

Meidän mielestä nykyinen edustus on ihan riittävä. Meidän jäsenillähän on jo käytössä kaikenlaisia etuuksia, joista tietysti pitää nyt säästää kun muustakin karsitaan. Me optimistit osallistumme mielellämme talkoisiin. Minulle esimerkiksi riittää yksi taksikytyt vuodessa; kun säilykkeitä ostaa niin kyllä sillä pärjää.

Aitovammainen ähkäisee kärsimyksestä.

AITO:

No eihän se nyt ihan riitä.

JUONTAJA:

Miksi ei?

AITO:

Meidän tavoitteemme on, että jokainen vammaainen voisi elää ihan normaalia elämää.

JUONTAJA:

Mitä tämä tarkoittaa?

AITO:

Lähdetään ihan siitä liikkeelle että kuka meidän asiaamme ajaa. Vammaisjärjestöissä hän on silmiinpistävä, että niissä saa sitä enemmän valtaa, mitä vähemmän vammaisen on. Sehän on aivan nurinkurista kun vertaa minkä tahansa muun järjestön toimintaan. Samoin sekä palkkaa että yhteiskunnan tukia pitäisi saada sitä enemmän, mitä vammaisempi on – esimerkiksi vaikeasti neliraajahalvaantuneelle kuuluisi korkein tuki, jotta hän pystyisi elämään normaalia elämää: mieluiten kahdesta neljään ympärivuorokautista avustajaa. Lisäksi normaalit prostituutiopalvelut kaksi pilkku seitsemän kertaa viikossa ja lauantai-illan saunajuomat eli tässä tapauksessa viinatippa suoraan suoneen ja tasoittavat sunnuntain puolella.

JUONTAJA:

Niin tää liittyy tähän: Känni on perusoikeus – kampanjaan. (katsojalle) Onko tää sulle tuttu kampanja? Mitä olet mieltä? (Optimistien edustajalle:) Entä mitäs te Optimistit olette tästä mieltä?

OPTIMISTI:

No, me ei sillä lailla enempää tarvita kun meillähän on jo tämä elämän lahja. Oikeastaan voitaisiin ottaa enemmänkin mallia noista kehitysmaista. Niissähän vammaiset on sillä lailla luonteva osa yhteiskuntaa että heitä näkyy joka kadunkulmassa kerjäämässä. Siinä sitä ihmiset oppii auttamaan heikompaa ja kaikille tulee hyvä mieli. Nämä nykyiset tuethan aiheuttaa ihan turhaan kateutta. Kun jokainen voi itse päättää, haluaako auttaa, vai ei, niin tilanne on sillä lailla reilu.

JUONTAJA:

Niin te olette puhuneet tästä säälivän katseen voimasta.

OPTIMISTI:

Me ollaan käännetty se voimavaraksi. Kun tavikselta tulee tätä säälivää katsetta niin me yritetään hyödyntää tämä kohtaaminen niin että tavis saa myönteisen vammaiskokemuksen ja antaa sitten ehkä jatkossa vähän enemmän vielä rahaa.

JUONTAJA:

Niin te olette kehittäneet vaihtoehtoisen rahoituksen väylän nyt kun hallitus on leikannut nyt monesta kohtaa...

AITO:

Tämä hallitus on leikannut lääkkeiden omavastuuosuuksista, taksikuljetuksista, vammaisen asumislisästä, nostanut terveystieteiden maksuja, jäädyttänyt indeksikorotukset tukiin, ilmoittanut säästävänsä vammaisilta 61 miljoonaa euroa uudella vammaislailla eikä edelleenkään ole ratifioinut YK:n vammaisten oikeuksia kokevaa sopimusta, vaikka allekirjoitti sopimuksen jo 2007...

OPTIMISTI:

Niin meillä on tämä kummihanke, että jokainen tavis voi adoptoida kummivammaisen, jolle lahjoittaa kuukausittain rahaa.

AITO:

Kummitoimintaa kun hallitus tuhoaa ihmisten mahdollisuudet elää! Kuunnelkaa nyt itseänne!

OPTIMISTI:

Me sentään toimimme emmekä vaan valita. Tältä kummivammaiselta saa tavis sitten välillä tällaisen kivan kirjeen (*kaivaa kirjeen*) ja piirustuksen.

JUONTAJA:

Onpa kiva keksintö!

OPTIMISTI:

Eikö olekin!

JUONTAJA:

Teillä on ollut haaste siinä, että joidenkin meidän jäsenten on ollut helpompi saada näitä kummitaviksia kuin toisten –

OPTIMISTI:

Niin, tässä ikä, vamman laatu ja oma luonne on siinä ihan ratkaisevassa asemassa, esimerkiksi tällaiselle aurinkoiselle down-lapselle on hirveän helppo löytää kummitavis, mutta jos vaikka tuollaiselle keski-ikää lähestyvällä aikuisella on useampia vammoja ja vielä haastava luonne päälle, niin ei se niin kovin helppoa ole. Me ollaan keksitty sitten että näitä esittelykuvia varten meidän jäsenen kannattaa laihduttaa semmoiset viidestä kymmeneen kiloa ja olla nousematta sängystä pariin viikkoon niin saadaan hyödynnettyä tämä säälivän katseen voima. Esimerkiksi mahatauti on kauhean hyvä, me ihan tartutetaan sitä tarkoituksella näihin joilla kuvien ottaminen lähestyy. Nämä kun sieltä kummikirjeestä katsoo niin kuka sitä kehtaa olla auttamatta!

JUONTAJA:

(yleisön jäsenelle): Onko sinulla jo oma kummivammainen? Aiotko hankkia?

JUONTAJA:

Sitten voitaisiinkin puhua työstä. Meillä on täällä tällaisia pahvilaatikoita. (ottaa yleisön jäsenen:) Otatko sinä vaikka tällaisen ja kokoat. Kiitos. Tämä on siis sellaista työtä, jota monessa paikassa tarjotaan vammaisille. Teillä Aitovammaisilla on tähän asiaan sanottavaa, eikö vaan?

AITO:

Juu, me olemme kyllästyneet siihen, että vammaisille tarjottavat työt ovat näitä pahvilaatikon kasaamisjuttuja. Samoin olemme kyllästyneet elämään yhteiskunnan tukien varassa: kuka nyt haluaisi elää muiden armopaloista? Ongelma on rakenteellinen ja niin iso, että siihen ei auta muut kuin pakkotoimet. Kannatamme säätelyä siinä, että vammattomille asetettaisiin työntekoon samanlaisia rajoitteita kuin vammaisille – esimerkiksi meillä on näitä jalka- ja käsiesteitä. *Kaivaa esille.* joilla voidaan rajottaa ihan normaalien ihmisten elämää niin että ollaan sitten samalla viivalla työnhaussa. Me ajamme sellaista lakia, että jokaisen pitäisi käyttää näitä niin että kaikilla työntekijöillä olisi sama vammaisuuden aste. *Sitonut jalat ja kädet selän taakse.* Tässä kun yrittää tehdä kirurginhommia suulla niin tajuaa mitä se todellinen tasa-arvo on.

OPTIMISTI:

Montako leikkausta sullekin on tehty? Olisitko siinä jos olisi suulla leikattu?

JUONTAJA:

Twitterissä kysytään että eikö tämä mielestänne rajoita elinkeinoelämää?

AITO:

Tätä kutsutaan sääntelyksi, ja se on ihan normaali osa yhteiskunnan toimintaa. Vammaisuuttahan ei ole olemassa muuten kuin suhteessa normaaliin. Jos kaikki rappuset räjäytettäisiin, niin paljonko vähemmän tässäkin maassa olisi liikuntavammaisia!

OPTIMISTI:

Pitäskö sitten räjäyttää se Sikstuksen kappeli kun siinä on portaat?

JUONTAJA:

Teillä on myös ollut näitä vallatun tilan kampanjoita.

AITO:

Juu, meillä on tätä kamikaze-vammaistoimintaa.

JUONTAJA:

Kerrotko vähän siitä.

AITO:

Eliikkä me valtaamme erilaisia tilaisuuksia ja täytämme ne vammaisilla.

OPTIMISTI:

Juu, minä olin Cheekin konsertissa tässä eräänä päivänä, oli aika yllättävää kun yhtäkkiä lavalle rynni joukko aitolaisten edustajia.

AITO:

Se oli meidän kampanjatapahtumamme. Siellä oli kuutisenkymmentä vammaista, siinä lähti Sokka irti, me oltiin Liekeissä ja laulettiin yhdessä Jos mä oisin sä.

JOUSTO:

Siitä syntyi sellainen hälinä, että lavalta tippui yksi pyörätuolissa istuva ja kuoli siihen.

AITO:

Meidän joukkomme ovat valmistautuneet siihen, että uhrauksia saattaa tulla.

JOUSTO:

Me Optimistit tuomitsemme näiden kamikaze-joukkojen käytön.

AITO:

Me taas olemme päättäneet laajentaa toimintaa. Tässä ei nyt mikään muu auta. Me olemme aseistaneet parinkymmenen vammaisen joukot. Aiomme vallata suuria ja pienempiä tilaisuuksia, niin pitkään että saamme asiamme läpi. Ja siitä puheen ollen – (avaa paitansa, jonka alla on pommivyö)

Tämä tila on vallattu.

KOHTAUS 7: VIIMEISET TULEVAT ENSIMMÄISIKSI: ALTAVASTAAJIEN VALLANKUMOUS

Janica nousee tuolille seisomaan.

JANICA:

Minä olen keisari Wilhelm Wammaisen.

KAIKKI:

Ja hän hallitsee nyt tätä maata.

Tuomas, Sari ja Kimmo tuovat paperit Tiinalle, Marikalle ja Riikalle.

TIINA, MARIKA, RIIKKA:

Tästä lähtien te olette meidän panttivankejamme. Suomen hallitus on kumottu, ja samoin on kumottu kaikki rajat, lait ja hallitukset. On enää yksi maa, meidän maamme, ja se on altavastaaajien valtakunta.

JANICA:

KV –

TIINA:

Tästä lähtien ei enää ole sanaa kehitysvammainen, sillä sille ei ole tarvetta. Jokainen on sellainen kuin on, ja häntä kutsutaan omalla nimellään.

JANICA:

ALKOHOLI –

MARIKA:

Vastedes alkoholi on kokonaan kielletty. Se korvataan niittyvedellä. Mutta ei hätää – Suomi ei mene konkurssiin! Vettä verotetaan.

JANICA:

RAHA –

MARIKA:

Kaikki raha heitetään kuoppaan. Kaupasta voi jokainen hakea sen, mitä tarvitsee.

TIINA:

Kiusaamisen kaikki muodot on kielletty. Kiusaajat heitetään myös kuoppaan.

JANICA:

Tiina kuoppaan!

TIINA:

Minä?

Tiina heitetään kuoppaan.

RIIKKA:

Eläinten tappaminen on ehdottomasti kiellettyä. Lihapullantekijät heitetään myös kuoppaan!

JANICA:

Riikka kuoppaan!

Janica heilauttaa ruoskaa ja Riikka viedään kuoppaan.

KIMMO:

Ja pressu päälle!

SARI:

Saako hyttysen tappaa?

JANICA:

Ei. Sari kuoppaan!

Sari heitetään kuoppaan.

KIMMO:

Entä tain?

JANICA:

No mieti nyt jos joku liiskaisi sut. Edes täitä ei saa tappa. Kimmo kuoppaan!

MARIKA:

Lapsen hankkimista varten on läpäistävä erityinen kurssi. Lapset otetaan pois niiltä, jotka eivät vietä niiden kanssa tarpeeksi aikaa. Porno ja seksikaupat ovat ehdottomasti kiellettyjä, mutta omassa huoneessaan jokainen saa tehdä mitä haluaa. Playboyn lukijat heitetään kuoppaan.

JANICA:

Marika,kuoppaan!

Marika heitetään kuoppaan.

TUOMAS:

Miksi se heitettiin kuoppaan?

JANICA:

Turhista asioista mäkättävät lentävät myös kuoppaan. Tuomas kuoppaan!

Tuomas heitetään kuoppaan.

AK:lle viedään lappu, jossa lukee:

Hömppää saa tehdä, mikäli siinä on opetus, mutta väkisin hauskoja ohjelmia ei saa olla.

JANICA:

AK kuoppaan!

AK menee myös kuoppaan.

JANICA:

Minä olen 20-vuotias nainen. Olen asumisharjoittelussa. Minulla on kissa ja

poikaystävä. Kissan nimi on Vellu ja se on paras ystäväni. Poikaystäväni on autokou-
lussa. Mä en tykkää kun mua sanotaan kehitysvammaiseksi. Esimerkiksi viimeksi kun
oltiin Subissa äiti sanoi niin kun mä en osannut laskea rahaa. Samoin pankissa se
sanoo niin välillä. Se sanoo että se pitää sanoa kun musta ei muuten välttämättä hu-
maa. Mut miksei vois sanoa ihan vaan kv? Vai tarviiiko sanoa ollenkaan?

KOHTAUS 8: AAVAN MEREN TUOLLA PUOLEN

Meryl! The Musical

MARK:

God kväll kaikille. Minä olen Mark Levengood ja tämä ohjelma on Med Mark, på
Allvar. Tänä iltana meillä on ilo saada vieraaksemme upea näyttelijä, Thespis-palkittu
Stina Larssen!

Aplodeja. Stina Larssen astuu lavalle. Hän on lievästi cp-vammainen, vamma näkyy
lihasjäykkyytenä etenkin alavartalossa. Stinalla saattaa olla myös jokin puhevamma,
mutta sitä ei ole kirjoitettu tähän litteraatioon.

MARK:

Välkommen Stina, ja onnea palkinnosta!

STINA:

Kiitos.

MARK:

Miltä nyt tuntuu, olla siinä kaikkien katsottavana.

STINA:

Ihan hyvältä se tuntuu, tämä on minulle tuttua.

MARK:

Niin, sinä varmaankin olet tottunut olemaan katseen alla.

STINA:

Niin, se on ammattini. Mitä sinä siitä tykkäät?

MARK:

Katsottavana olemisesta?

STINA:

Niin, tuttuahan se on meille molemmille.

MARK:

Juu, no, 80-luvulla mehän olimme Jonas Gardellin kanssa Ruotsin ensimmäinen homopari. Silloin siihen piti tottua, nautti siitä tai ei. Enää ei sentään tule tappouhkauksia.

STINA:

Niiltä minä olen säästynyt. Mutta viime viikolla yksi kaveri bussissa käski ottaa vaipat pois pöksyistä. Minä sanoin että tämä (*demonstroï kävelemistä*) on perustyylini, koska en koko ajan jaksa kuunnella niitä vislauksia, joita sexy walkini (*kävelee sexy walkia, jossa lantio keikkuu voimakkaasti puolelta toiselle*) aiheuttaa.

MARK:

No huh, se tosiaan on sexy. Stina, olit ensimmäinen liikuntavammainen, joka koskaan on päässyt Dramatiska Institutetin näyttelijäkoulutukseen. Nyt olet Tukholman kaupunginjohtaja ainoa liikuntavammainen näyttelijä, ja teet heti suuren musikaalin pääosan. Onko edelläkävijänä oleminen rankkaa?

STINA:

Jos puhut näyttelijäkoulutuksesta niin olet ymmärtänyt väärin – en koskaan käynyt edellä vaan aina viimeisenä. Kun muut juoksivat lenkkiä stadionin ympäri, köpöttelin

rollaattorin kanssa perässä ja vilkutin aina kun he ohittivat. Ajattelin että okei, heille ehkä tulee timmimmät reidet mutta minä sentään saan enemmän harjoitusta kuningasrooleihin (*vilkuttaa näkymättömille ohjuoksijoille*): Hei hei! Niitä odotellessa... (*katsojille*;) Numeron saa tuolta kaljulta jatkältä. Varmaan tätä joku teatterinjohtaja katsoo?

MARK:

Tuskin katsoo, kolmoselta tulee Bond-leffa.

STINA:

Damn it, sekin vielä. Hävisin kuningasroolit Daniel Craigille, mikä kohtalo. No joo, vakavasti ottaen kyllä tämä tietynlaista luonnetta vaatii. Siinä muuten onkin mahtava paradoksi: vammaiset lapset kasvatetaan mahdollisimman kilteiksi. Ei saa näkyä, ei saa kuulua, ei saa valittaa, ei saa olla vaivaksi. Vanhemmat yrittävät siloittaa lastensa tietä sillä, että heistä kasvaisi mahdollisimman reippaita ja huomaamattomia. Mutta sitten kun kasvaa aikuiseksi – nii-in, sitä huomaa että ainoa keino muuttaa asioita on tehdä itsestään numero. Pitää nostaa äläkkä, sanoa vastaan, kysyä että miksi näin, ja sitten pitää kestää paljon kritiikkiä ja haukkua ja olla aina valmis nauramaan itselleen. Ehkä seuraavalla sukupolvella on helpompaa, mutta nyt asiat ovat näin. Olisi mahtavaa jos vammaiset saisivat olla samalla tavalla inhimillisiä kuin kaikki muutkin –

MARK:

Kusipäisiä...

STINA:

Niin joo, ja ilkeitä. Inhottavia ja pikkumaisia, katkeria idiootteja tai sitten ihan vaan hiljaisia hissukoita, mutta ei voi mitään, vammaisena sitä aina edustaa koko joukkoa – ”hei kaikki, minä olen vammainen ja me kaikki olemme aina tosi kivoja ja reippaita, tulkaa milloin vaan halailemaan, meistä on tosi ihana halailla kaikkia tuntemattomia!” – niin on pakko yrittää olla niin positiivinen kuin vain osaa. Minäkään en aina jaksaisi olla näin hauska.

MARK:

Stina, teit upean roolityön Meryl Streepin elämästä kertovan Meryl-musikaalin

pääosassa Tukholman kaupunginteatterin suurella näyttämöllä. Minkälaista palautetta sait katsojilta?

STINA:

Hyvin kaksinaista. Toiset olivat sitä mieltä, että tein hienon roolityön. Toiset taas kokivat, että spasmit häiritsivät. Oli myös voimakkaita mielipiteitä siitä, että vammainen ei saisi esittää ”normaalia ihmistä”, ainakaan ”normaalien ihmisten” teatterissa. Painu takaisin vammaisteatteriisi, kirjoitettiin teatterin facebook-sivuilla, ja jotkut vaativat rahoja takaisin, kun Meryl Streep ei heidän mielestä näyttäneenkään kylliksi Meryl Streepiltä.

MARK:

Miten itse koet?

STINA:

No, on vuosi 2016. Minä olen ammattinäyttelijä. En minä saanut roolia sen vuoksi, että olen söpö ja vammaisille pitää olla kiltti. Sain sen siksi, että olen hyvä ja osasin näyttellä Meryl Streepiä parhaiten. Teatteri toimii illuusiolla. Kuka vaan voi olla mitä vaan, naiset esittää miehiä ja ihmiset kaniineja. Miksi siis se, että näyttelijällä sattuu olemaan liikuntavamma, olisi sen isompi asia kuin että brunetti esittää blondia?

MARK:

Sinulla kuitenkin on roolissa peruukki.

STINA:

Juu, sitä en saanut muutettua. Ehkä siis hiustenväri on vammaisuutta isompi asia?

MARK:

Musikaalissa sinulla on kohtaus, jossa pääset myös esittämään cp-vammaa. On kyse kohtauksesta, jossa Meryl näyttlee Jag heter Sammy –elokuvassa cp-vammaista Annikkaa...

STINA:

Vaikeaa reumaa.

MARK:

Anteeksi?

STINA:

Vaikeaa reumaa sairastavaa Annikaa, joka tekeytyy cp-vammaiseksi Sammyksi.

MARK:

Näinhän se olikin. Sammylla on siis myös cp-vamma. Miltä tuntui näytellä sitä?

STINA:

Minulle oli tärkeää että se on erilainen cp-vamma kuin minulla. Sammylla oli tic-liikkeitä (*näyttää*) ja käsi joka puristui rinnalle (*näyttää*).

MARK:

Mitä kautta löysit roolisi?

STINA:

Minä lähdin aina ulkoisen kautta, ensin piti ihan vaan opetella että millainen on Merylin tapa käyttää kehoa, sitten Annikan, sitten Sammyn... Minä en ole mikään metodinäyttelijä, uskon enemmän konkretiaan. Meryl Streephän oli niin kova metodinäyttelijä, että näytti kuvauksissa selkäänsä oikealla nitojalla.

MARK:

Jos saan nyt pyytää sinua, Stina, nousemaan näyttämölle. Olet luvannut esittää tämän kerrassaan kerroksellisen kohtauksen, jossa näyttelet Meryl Streepiä, joka näyttelee Annikaa, joka löytää ensimmäistä kertaa Sammyn hahmon. Hyvä yleisö, Stina Larsen!

STINA:

Elämäni haaste –sain vihdoin vammaisroolin! Äh, taas uusi oscar. Pitää laittaa assari kirjoittamaan puhe. Annika, paljasta sielusi minulle!

Stina esittää saman peilikohtauksen, joka nähty jo aiemmin. Kohtauksen lopussa

Stina puhkeaa laulamaan Winner Takes it All.

KOHTAUS 9: WINNER TAKES IT ALL

Tuomas tulee nostamaan Marikan ylös lattialta. Ottaa kädestä kiinni, Tuomas tanssii, Marika katsoo. Sitten Marika alkaa matkia Tuomaksen tanssia. Lopulta tanssivat yhdessä. Menevät katsomoon istumaan, koko työryhmä laulaa lopussa a:ta yhdessä.

KOHTAUS 10: EIKÄ RAJOJA ENÄÄ OLE

ANNA-KAISA:

Tässä vaiheessa esitystä meillä on tapana aina kysyä Bernard Pivot'n kymmenen kysymystä.

Anna-Kaisa kysyy työryhmältä seuraavat kysymykset satunnaisessa järjestyksessä:

1. Mikä on suosikki sanasi?
2. Mistä sanasta et pidä?
3. Mikä sytyttää sinun intosi?
4. Mikä sammuttaa innon?
5. Mikä on suosikki kirosanasi?
6. Mitä ääntä rakastat?
7. Mitä ääntä vihaat?

8. Mitä työtä (muuta kuin omaasi) haluaisit tehdä?

9. Mitä työtä et haluaisi tehdä?

10. Jos Taivas on olemassa, mitä haluaisit Jumalan sanovan sinulle saapuessasi taivaan porteille?

TIINA:

Ihan hyvin sä vedit! Monta kertaa meinasit jo luovuttaa, mut tajusit sit että kylhän se kannatti! Sillon kun mulla on ollut vaikeeta, mä oon usein kuvitellut että olis toinen minä, joka näkis mut ja sanois: Mä tiän että sulla on nyt tosi raskasta, mut sä oot jaksanut tosi hienosti ja selvinnyt jo niin monesta että mä tiän että sä selviit myös tästä.

Sari alkaa laulaa biisiä Sulle silmäni annan. Tiina käy hakemassa yleisöstä jotakuta tanssiin. Kaikki muutkin esiintyjät käyvät hakemassa jonkun yleisöstä tanssiin. Yhteiset lavatanssit.

LIITE 2: 8 ESITYSTÄ ELÄMÄSTÄNI KÄSIKIRJOITUS

8 esitystä elämästäni

Näyttelijät: Mervi Papunen ja Riikka Papunen

Muusikko: Azra Topcu (tai paikkaaja Mammu Koskelo)

Esitystila: esitystä esitettiin monissa erilaisissa tiloissa. Kuvailu perustuu Tampereella järjestettyyn esitykseen ja sen taltiointiin.

Esitys alkaa, kun Mervi astuu yleisölämpöön ja ilmoittaa esityksen alkavan.

M: Tervetuloa katsomaan 8 esitystä minun elämästäni!

Yleisö ohjataan esitystilaan, jossa Riikka ottaa vastaan yleisöä ja ohjaa heidät katsoon. Näyttämöllä on kahdeksan eri kokoista taulutelinettä, joista jokaisella lepää taulu tausta yleisöön päin käännettynä. Joidenkin telineiden juurella tai päällä näkyy esineitä, kuten pehmolelunalleja, sinivalkoinen airutnauha ja hattu sekä huivi. Maa-laustelineet on aseteltu niin, että näyttämön keskelle jää tyhjä tila. Katsomosta katsoen näyttämön vasemmassa takareunassa on pöytä, jolla läppäri ja kulho. Pöydän ääressä istuu Mammu. Azran sylissä on sähköbasso ja vieressä mikrofoniteline sekä mikrofoni. Tilassa kuuluu linnunlaulua.

Kun yleisö on istunut paikoilleen, Mervi ja Riikka asettuvat yleisön eteen.

M: Olette kaikki lämpimästi tervetulleita tänne istumaan ja nauttikaa tästä ihanasta näytelmästä. Teknilliset asiat – kännykät ja kamerakännykät suljetaan näytöksen ajaksi ja sitten kun annetaan lupa näytöksen jälkeen vasta kuvata. Yksityssuojan takia. Näinikkään jos joku kuorsaa niin jos vierustoverin katsomista häiritsee. Joten, näin

olkaa hyvät.

R: Tässä on Mervi Papunen, minä olen Riikka Papunen ja täällä on Mammu Koskelo.

M: Talvikki.

R: Mammu Talvikki Koskelo, näin on. Tämä esitys koostuu kahdeksasta Mervin elämästä kertovasta esityksestä. Ennen kuin me lähdemme tutustumaan noihin esityksiin me haluaisimme jakaa teidän kanssa jotain, joka on ollut meille tärkeää ihan harjoitusten alusta saakka.

M: Ei tarvii säikähtää.

Mervi ja Riikka kääntyvät toisiaan päin. He katsovat toisiaan ja nostavat kädet eteensä auki, etusormet ojennettuina. Samanaikaisesti he tuovat omat molempien käsiensä etusormet yhteen, niin että oikea ja vasen sormenpää koskettavat hellästi toisiaan. Kun sormenpäät koskettavat, muut sormet napsauttavat kuuluviin terävän napsahduksen. Ikään kuin napsauksen voimasta kädet erkanevat toisistaan ja kaikki sormet oikenevat. Kädet päätyvät aloitusasentoon, kuitenkin nyt kaikki sormet ojennettuina, kämmenet ylöspäin käännettyinä.

Mervi ja Riikka toistavat liikesarjan niin, että tällä kertaa napsahdusta ei kuulu.

Seuraavaksi he kääntyvät kohti yleisöä ja sanatta kehottavat yleisöä nostamaan kätensä eteensä levälleen ja ojentamaan etusormensa. He tekevät molemmat liikesarjat kannusten yleisöä seuraamaan perässä.

Tämän jälkeen Mervi kaartaa näyttämön toista sivua kulkien syvemmälle näyttämölle Riikan tehdessä näyttämön toisella sivulla samoin. Azra alkaa soittaa bassolla rauhallista äänimaisemaa. Mervi ja Riikka liikkuvat maalaustelineiden välissä ja katsovat telineitä tarkkaillen. Näyttämön keskellä he kohtaavat toisensa. Mervi ojentaa vasemman kätensä sekä etusormensa eteen suoraksi ja Riikka asettaa oman oikean kätensä etusormen Mervin sormen päälle. Mervi lähtee kulkemaan tilassa etusormi edellä ja Riikka seuraa Mervin liikettä pitäen omaa sormeaan koko ajan Mervin sormen päällä. He kulkeutuvat ensimmäisen maalaustelineen ja sillä lepäävän taulun luo.

Mervi tarttuu tauluun ja kääntää sen ympäri. Taulussa on oranssi sävyinen maalaus, jossa on ihmishahmo sekä rikkaimuri. Mervi näyttää taulua yleisölle näyttämön

etuosassa.

R: Saanko esitellä Rikkaimuri ja nainen.

Mervi vie taulun takaisin maalaustelineelle, nyt kuvapuoli yleisöön päin käännettynä ja asettuu sitten muusikon pöydän eteen. Riikka on poistunut katsomon taakse.

M: Tässä on se ovi valkoinen, tästä minä sen aukasen ja suljen perääni.

Mervi piirtää näyttämölle eleillään huoneen huonekaluineen ja yksityiskohtineen. Taustalla soi radiota muistuttava äänimaisema.

M: Tässä vastapäätä on vaatekaappini ja yksityistavaroitani. Joten, yleensä tässä on peti. Ja seinät on tehty tapetista, jonka minä tunnen sen. Peilipöytä on tässä vaatekammeron vieressä, sitten on peti ja tässä myös on ikkuna ja mun tekemiä tauluja yli 21 työvuoksen ajalta seinillä muutama. Joten, tästä voi sulkee ja avata, tuulettaa ikkunan ja toisella puolella on pakkasmittari, sammakon näkönen. Sitten tästä voi sulkee ja avata sälekaihtimet, on keltaset värit. Sitten sen jälkeen on sähköjohto. Kuten, työpöytä, johon kuuluu työtuoli ja sänky myös ja mattokin on kato punanen jotta en liukastu. Joten, työpöydässä on televisio, työlamppu, tietokone ja sitten on vielä kynäkotelo tietenkin. Sitten mennään alaspäin kolmas viimeinen laatikossa on, olen ris-tinyt kotitoimistoni, padi-Papunen. Työpöydän ja kirjahyllyn välissä, on tässä, erittäin virallinen salkku, se täynnä on omia tavaroitani. Sitten kirjahyllyssä on kollegoiden, työtovereiden, työnantajan kuvia ylhäällä ja posliinikissoja ja sun muita, kolme näitä ja se on radio. Kahvimaidon värinen on ovet ja vetolaatikat.

Mervi istuu keskelle näyttämöä, huonetta.

M: Tässä minä istun. (Huokaisee). Harrastan kirjoittamista, muistuinpanoja juuri tätä varten tarkoitan, aika paljon. Joten, virkkaan, neulon, katon padia. Jotain piestä purtavaa joskus, sun muita. (Huokaisee) Näin ihan hiljaisuudessa on hyvä olla rauhassa.

Katsomon takana Riikka alkaa päästää imurimaista ääntä suullaan. Hän astelee suristen näyttämön etuosaan, kiertää näyttämön taakse Azran pöydän luo, siihen kohtaan, jossa Mervi juuri oli esitellyt olevan huoneen ovi. Riikka koittaa päästä kuvitteellisesta ovesta sisään, mutta ovi ei aukea. Hän nostaa kätensä ylös, nostaa toisen jalkansa ja iskee sen maahan astuen samalla ovesta sisään huoneeseen. Musiikki muuttuu voimakkaaksi kirkonkellojen kuminaksi. Mervi laittaa näyttämön keskiosassa kädet

korvilleen ja painuu pieneen kippuraan. Riikka, edelleen suristen, kävelee näyttämön etuosaan ja katsoo ulos kuvitteellisesta, Mervin juuri kuvailemasta ikkunasta. Hän jatkaa matkaansa ohi Mervin kuvaileman sängyn Mervin viereen. Hän kyykistyy surisemaan Mervin korvaan. Mervi nousee ylös ja kävelee mikrofonin luokse. Riikka nousee ylös ja jää surisemaan näyttämölle katse yleisöön päin. Mervi puhuu mikrofoniin.

M: Sota. Alkoholi. Poliitikkojen takin kääntö ja jakkujen kääntö. Luonnonraiskaus. Laahaavat askeleet. Pakkaset. Sähköiskut. Sota. Alkoholi. Syöpä. Poliitikkojen takin kääntö ja jakkujen kääntö. Luonnonraiskaus. Laahaavat askeleet. Pakkaset ja sähköiskut.

Mervi kävelee takaisin Riikan luo ja alkaa työntää tätä kohti kuvitteellista huoneen ovea. Riikka laittaa vastaan, mutta antaa hetken kuluttua myöten ja poistuu huoneesta. Kirkonkellojen kumina lakkaa ja jäljelle jää sydämen iskujen ääni.

Mervi on yksin näyttämöllä ja huohottaa hengästymistä, iskee sydämen iskuja rintansa, silmät ovat suljetut. Taustalla kuuluu sydämen sykkeen ääni, joka muuttuu lintujen lauluksi.

Riikka kävelee toiselle maalaustelineelle ja ottaa sillä lepäävän taulun käteensä. Hän kääntää taulun yleisöön päin. Taulussa on sinivihreä maalaus, jossa on vettä, tiheä kuusikko ja aurinko. Riikka näyttää taulua yleisölle.

R: Luonto.

Riikka kävelee takaisin mikrofonille. Hän ottaa vihon käteensä ja lukee ääneen.

R: Kun katson moni ikkunoista

ja mietin ulkona onhiljainen

siellä saan kuunnella omaa ajattuksiani

samalla oma korviani soi hiljaisuuden tuulet

luonnonääniä

kun nään ja ihailen samalla taivaan jylhän maisemia

välillä pakkaneen ja talvi varjää taivaan

ja joet ja järvet, puunoksat

ne ovat kuin taideteokset

ulkona ajatukseni ja korvani lepää

se minua vetää ulos lenkille

vie kesästä talveen myös

se minua autaa minua ajattelemaan järkemmin

se minua saada voimia tehdä jotain

tehdä ja jotain pieniä arjen hommia.

Mervi, minkälainen valo tässä esityksessä on?

M: Purppura, hohtava purppura, juuri se lämmin, niin se pitää olla.

R: Missä se tuntuu?

M: Ihon alla, ihon alla tässä sydämessä, pum pum pum pum.

R: Miltä se tuntuu?

M: Lämpimältä.

Riikka laittaa vihon pois kädestään ja astelee Mervin viereen ja ottaa Merviä kädestä. Hänkin sulkee silmänsä ja hengittää syvään. Mervi avaa silmänsä ja halaa Riikkaa.

Sitten Mervi ojentaa taas kätensä sekä etusormensa, Riikka asettaa sormensa Mervin sormen päälle ja he lähtevät kulkemaan mutkitellen kohti seuraavaa taulua. He pysähtyvät kolmannen telineen luo ja Riikka ottaa taulun käteensä. Paljastuu maalaus,

jossa harmaalle, värillisillä pilkuilla täytetylle taustalle on maalattu kellotaulu. Riikka näyttää taulua yleisölle.

R: Ajankulku

Riikka vie taulun takaisin telineelle, siirtyy näyttämön takaosaan ja riisuu jalastaan kengät. Mervi asettuu keskinäyttämölle istumaan.

M: Minäpä kerron pieni pala historiasta, ajankulkusta. Eräs faarao keksi, monien monien vuosien takkaa on keksiny mutta siihen aikaan ei ole almanakkaa, joten aurinkokunta tekee sen. 60 sekuntia pyörii kellotaulu niin kuin lautaset, tämmönen vertauskuva. Näin se on. Joten, patterit on jo vetästy jo ajat sitten. Parin viikon päästä sunnuntaina siirretään kelloja kesäaikklaan, lokakuun loppuun, viimeeseen päivään asti. Sillon siirretään taas valoa kohti. Eli 26.3. alotetaan kesäaikkaan, kannattaa olla tarkkana. Joten, tässä ois niin ku lautasmalli, terveellinen ruokalautasmalli. Joten viisarina toimii niinku nuo haarukka, ruokaveitsi, ruokalusikka ja teelusikka. Ne toimii viisarina, kolme mustaa ja yksi harmaa. Joten, pieni pala siitä tiedosta, joten patterit jo ajat sitten, nii mie paan nyt ajan käynnistymmään, toivottavasti järki vaikka vähän aikaa juoksis edes vähäsen, noin.

Mervi lyö kädet yhteen. Riikka lähtee liikkeelle. Hitaasti ja tiettyä askelten rytmiä noudattaen hän kiertää Mervin ympärillä kehää. Azra soittaa askelentahtisesti bassolla toistuvaa sävelkuviota. Hiljalleen vauhti kiihtyy. Mervi nousee ylös ja osoittaa kehän tiettyihin kohtiin juhlapyhien ajankohtia. Oikeassa reunassa on pääsiäinen, alhaalla juhannus ja ylhäällä jouluku. Kun vauhti kiihtyy, myös Mervin vauhti kiihtyy. Lopulta vauhti on niin nopea, että Mervi lakkaa sanomasta juhlapyhii, Riikka ja Azra jatkavat niin pitkään, että rytmi hajoaa ja lopulta Mervi tarttuu kiinni Riikasta.

M: Keskikesä. Jouluku. Pääsiäinen. Ja keskikesä joka viuhdottaa ne juhlapyhät ne on ne ajankulussa, se osa tätä homma. Keskikesä. Jouluku. Pääsiäinen. Keskikesä. Jouluku. Pääsiäisenloma. Helluntai. Kirkolliset pyhät myös. Häät ja merkkipäivät, syntymäpäivät. Lokakuu on Riikan synttärät, Larin synttärät ja mun ja monen muun naisen, juhlapyhät, päiväkodit päivystävät paitsi minä olen lomalla. Joko hengästyttää? Pakkaset kuluu, kuuma, helteet. Noni noni noni noni. Takana on tämmönen, patterit tästä mie vetäsen pois. Huh huh.

Mervi näyttää kuin irrottaisi paristot Riikan selästä.

Mervi tarjoaa sormensa ja Riikka asettaa sormensa Mervin päälle. Tie vie seuraavan taulun luo. Riikka tarttuu tauluun, josta paljastuu maalaus, jossa on sänky, ikkuna, josta paistaa aurinko, sydän ja kyynel.

R: Tämän esityksen nimi on Äidin viimeinen kyynel.

Mervi ottaa maalaustelineen juurella olleet pehmolelunallet syliinsä ja käy nallejen kanssa istumaan keskinäyttämölle. Nalleja on neljä, joista yksi on suurempi toisia, loput kolme samankokoisia. Mervi asettelee nallet huolella syliinsä ja pajaa nalleja. Riikka käy näyttämön takasosasta jakkaran ja astelee näyttämön etuosaan istumaan jakkaralle.

R: Olipa kerran kolme pikku nalle. He asuivat pienessä kylässä aivan joen rannalla. Nyt heidän oli kuitenkin lähdettävä pitkälle matkalle, kohti joen toisella puolella sijaitsevaa lahdenpoukamaa. Tuolla lahden poukamassa nimittäin nukkui iso nalle. Iso nalle oli nukkunut siellä jo monta monituista päivää ja pikku nalleilla oli kova ikävä omaa isoa nalleaan. Niinpä he lähtivät matkaan ja pääsivät pian perille. Jo pelkkä nukkuvan ison nallen näkeminen lämmitti pikku nallejen sydäntä kovasti. He kerääntyivät ison nallen ympärille, ottivat häntä tassusta kiinni, suukottivat kuonoa ja karvaisia poskipäitä. Iso nalle ei kuitenkaan hievahtanutkaan ja pikku nallet tulivat surullisiksi, kun ymmärsivät että vielä tälläkään kerralla iso nalle ei avaisi silmiään, ei katsoisi heitä ja näkisi kuinka paljon he rakastavat ja kaipaavat omaa isoa nalleaan. Yhtäkkiä he kuitenkin huomasivat, että ison nallen silmäkulmassa oli kyynel. Hitaasti se valui pitkin poskipäätä ja vierähti lopulta sammalmättäälle. Samaan aikaan lahden poukaman ylle alkoi kohota punainen hehkuva sydän.

Riikka kohottaa kädessään olevaa pientä tikun päässä olevaa sydäntä korkealle ilmaan.

R: Se kohosi kohoamistaan taivaalle ja aina avaruuteen saakka. Pikku nallet riemasuivat, heidän sydämensä täyttyivät hehkuvan sydämen valosta ja he ymmärsivät, että kyöneen avulla iso nalle kertoi heille, kuinka paljon hän rakastaa heitä ja kuinka paljon hän arvostaa sitä, että he nyt puolestaan huolehtivat hänestä. Ja vaikka iso nalle ei enää koskaan avaisi silmiään, taivaalla hehkuva sydän seuraisi heidän matkaansa ja katsoisi heitä aina. Niin pikku nallet lähtivät takaisin, kohti omaa pikku kyläänsä ja jättivät ison nallen lahden poukamaan nukkumaan iskuista untaan.

Riikka nousee ja kävelee Mervin luo. Hän ojentaa sydämen Merville ja ottaa nallet

syliinsä. Rauhassa ja nalleja pajaten Riikka vie nallet takaisin telineen luokse ja jakkaran näyttämön takaosaan. Sitten hän palaa vielä Mervin luo ja yhdessä he katsovat Mervin korkealle ojentamaa sydäntä. Sitten he nousevat ylös, Mervi vie sydämen telineelle ja ojentaa etusormensa. Riikka asettaa oman sormensa Mervin sormen päälle, ja he lähtevät taas liikkeelle kohti seuraavaa taulua. Riikka tarttuu tauluun ja kääntää taulun yleisöä kohti. Taulusta paljastuu punasävyinen maalaus, jossa on kaksi maalattua taulua.

R: Kuvataide

Telineen takana maassa on hattu ja huivi. Mervi ottaa hatun, asettaa sen päähänsä ja kävelee yleisön luo.

M: Päivää, olen Matti Meikäläinen.

Hän kättelee joitakin katsojia. Samaan aikaan Riikka on asettanut huiivin päähänsä ja solminut sen leuan alta kiinni. Hän hakee näyttämön takaosasta kaksi jakkaraa ja asettaa ne vierekkäin keskinäyttämölle. Riikka istuu toiselle tuoleista ja alkaa heijata ruumistaan jakkaralla eteen ja taakse kuin keinutuolissa istuen. Riikan jalka korostaa heijauksen tuomaa rytmiä: edessä yksi kopaus päkiällä lattiaan, takana kannalla kaksi. Riikka näyttää eleillään neulovan kuvitteellista neuletta. Mervi tulee takaisin näyttämölle. Hän kulkee näyttämön takaosaan. Mervi näyttää eleillään pinoavan halkoja ja tulee sitten istumaan tuolille Riikan viereen.

Mervi esittää nyt roolihahmoa nimeltä Matti ja Riikka hahmoa nimeltä Liisa.

Matti seuraa Liisan neulomista ja taputtaa tätä sitten kahdesti reiteen ja pyytää käsi-
liikkein Liisaa kääntymään häntä kohti. Liisa hämmästelee. Matti esittää lankkaavansa Liisan kengät. Liisa hämmästelee ja murahtaa, jatkaa sitten keinumistaan ja neulomista. Matti siirtyy nyt Liisan taakse seisomaan ja alkaa hieroa Liisan harteita. Liisa nauttii hieronnasta, mutta säikähtää ja paheksuu, kun Matti alkaa kutitella. Matti lopettaa hieronnan ja istuu takaisin tuolilleen. Liisa keinuu ja neuloo hänneen. Matti alkaa keinua Liisan tahdissa.

L: Mikä siulla on?

Matti näyttää sumuttavan suuvettä suuhunsa.

L: Minkä tähän sie et sano mittään?

M: Elä oo huolissaan, kyllä mie puhun. Elä oo huolissaan. Tämmönen juttu, elä sitten vaan hykerrä vatsa kippurassa.

L: Niin?

M: Rautatie. On Lapinlahdella.

L: Mikä?

M: Rautatie. Pitteekö toistoo?

L: Kyllä, kyllä kiitos.

M: Jos sallin, sanopa perästä: rauta-

L: Rauta-

M: - tie.

Liisa purskahtaa nauruun.

M: Sano, sano. Ei kuulu...

L: Mikä rautanen tie Lapinlahella.

M: Nen pois. Sanopa vielä kerran, sano kunnolla. Nen pois.

L: No?

M: Elä nyt hykerrä siinä, vatsakippurassa, Liisa.

L: Voi hyvänen aika Matti. Kuka siulle on menny tuommosta sanomaan ja minkä tähän sie oot menny sitä uskomaan? Herranen aika, hulluna pitävät kun tuommossi satuja uskot. Rautanen tie Lapinlahella.

M: Nen pois.

L: Rauta tie Lapinlahella.

M: Siinähan sie kuulit!

L: Ettei vaan ollu puutie? Taikka vestie? Ei siun kanssa tylsää päivää tule.

M: Ei niin, sano mitä sanoneen. Menikö ne langat sutturraan, häh?

L: Saattaapi männä.

M: Silmukat sun muut vierrii silkkinauhana. Niinpä tietysti, juu juu. Kyllä se hymy hyytyy vielä Liisalla. Kuulemma pehtori ja ruustinna ovat käyneet Lapinlahella rautatietä kahtomassa j nähneet.

L: Ruustinna?

M: No ni! Sainhan mie vakavaks.

L: Mitä sanot?

M: Rautatie, ovat käyneet.

L: Ruustinna ja. Mistä kuulit?

M: Kerronko? Juupa juu. Elikä kampaamossa.

L: Kampaamossa?

M: Niin. Kahvia ryystettin ja juttelivat rautatie on kuulemma Lapinlahella. Mitä siihen sanot, miten suu laitetaan häh? Sano pois.

L: Mikä se on?

M: Rautatie.

L: Niin, niin vaan mikä se on?

M: Tsuku-tsuku-tsuku. Tsuku-tsuku-tsuku. Niin ku kuulet tuolta.

Matti viittaa näyttämön takaosassa pöydän ääressä istuvaan muusikkoon, joka alkaa soittaa shakeria junan ääntä muistuttaen.

L: Nii?

M: Tsuku-tsuku-tsuku. Tsuku-tsuku-tsuku.

L: Onko se vaarallinen?

M: Lapsille ehkä. Kyllä ne on viisaita.

L: Herranen aika.

M: Ei syytä pelekkoon. Kyllä ne aikuiset kato pittää selän takana.

L: Höh, no kaikkee ne männöö tekemään. Voi Lapinlahtelais parat. Minkätähän ne semmosen pdon sinne?

Liisa jatkaa keinumista ja neulomista.

M: Sanotaanko näin, että jos mie kysysin siulta jotain. Lähetäänkö talvella reellä kah-
tomaan Lapinlahelle rautatietä?

L: Myökö?

M: Juu.

L: Keskellä talvee?

M: Pakkasella!

L: Elä hulluja puhu, minnuu ei vois vähempää kiinnostaa semmoset pedot.

M: Anteeks mitkä?

L: Pedot.

M: Mitkä?

L: Vaan kerran jos se sinnuu niin hirveesti kiinnostaa, niin ehän mie sinnuu sinne yksin voi laskee.

M: En muuten minäkään laske, yksin muihen miehiin luokse.

L: No, nyt piä suus.

M: On siinä mulla silmäteriä. Mitenkä sanot, pikkulinnut livertelis ja kukat kukkis. Mitä? Haistelisti niitä kukkia ja aurinko mukavasti helottaa taivaalla. Sovitaanko ke-sällä mentäs Lapinlahelle?

L: No sovittu.

M: Sovittu.

Matti ja Liisa paiskaavat kättä päälle.

Mervi ja Riikka ottavat päähineet päästä pois. He vievät päähineet takaisin telineen taakse ja jakkarat takanäyttämölle. Sitten Riikan sormi Mervin sormen päällä he läh-tevät kohti seuraavaa taulua. Riikka ottaa taulun käteensä ja kääntää sen kohti yleisöä. Taulu on violettiharmaa pohjainen ja siinä on monenlaisia ja monen värisiä muotoja.

R: Hyvä yleisö, nyt meillä on erinomainen mahdollisuus päästä Mervi Papusen pään sisään. Mervi on kuvaillut hänen pään sisäisen maailmansa koostuvan väylistä ja nii-den varrelta löytyvistä muistoista, asioista, tapahtumista. Sekä jääkalikoista sekä kir-jastosalista, joka on kokonaan valkoinen ja jota johtaa valkoinen kirjastotäti, luuran-komainen hahmo...

Mervi yrittää rykien keskeyttää Riikan tai saada hänen huomionsa.

R: ...hetki vielä... jolla on valkoiset hiukset. Minä olen käynyt noilla väylillä kerran jo vuonna 2014 ja täytyy sanoa, että se matka oli mielettömän mielenkiintoinen. Meillä kaikilla on mahdollisuus päästä tuonne väyliin sisään. Te voitte olla siellä aivan omilla paikoillanne ja minä menen tuonne Mervin matkaan. Mervi on täällä jo aivan valmiina. Noin, jes.

Riikka menee Mervin luo. Mervi alkaa johdattamaan Riikkaa taulujen väliin. Sitten hän pysähtyy. Hän esittää eleillään ottavansa neulottavana olevan neuleen käsinsä ja

alkavansa neuloa. Riikka toimii samoin. Sitten he laskevat neuleen alas ja jatkavat matkaa. Jonkin aikaa käveltyään he seisahtuvat ja Mervi opastaa edelleen sanatta eleillään Riikkaa esittämään kangaspuilla kutomista. He jättävät tämän toimen ja siirtyvät seuraavaan, joka on perunan kuoriminen. Tämän toimen jälkeen Mervi ja Riikka jatkavat matkaa, kunnes yhtäkkiä Mervi kirkaisee. Hän näyttää Riikalle, että edessä on jotain pelottavaa. He menevät tuon pelottavan toiselle puolella, näyttämön takaosaan. Mervi osoittaa tuotta pelottavaa ja kirkuu, Riikka alkaa myös kirkuu. He hengittävät nopeasti. Sitten Mervi tasaa hengityksensä ja menee pelottavan luokse. Hän piirtää käsillään ilmaan suuren möhkäleen.

R: Jääkalikka. Valtavan suuri jääkalikka. Tuo samainen jääkalikka oli täällä väylillä silloin vuonna 2014, kun kävimme täällä viime kerran. Se on aivan valtavan suuri, kylmä, hohtaa kylmyyttä ja sen läpi on erittäin vaikea päästä.

M: Auts, auts.

Mervi on satuttanut sormensa jääkalikkaan. Riikka menee ja puhalttaa sormesta pipin pois.

R: Me menimme silloin viimeksi tuosta läpi ja kun pääsimme toiselle puolen siellä oli pelkkää tyhjiyttä. Hiljaisuutta ja tyhjiyttä. Mervi kertoi silloin, että tuo jääkalikka edusti yksi asumista, pois kotoa muuttamista ja muutosta ylipäätänsä. Nyt...

Mervi on mennyt hieman etäämmälle jääkalikasta ja esittää eleillään nostavansa käteensä seipään. Riikka ottaa kuvitteellisen seipään käteensä myös. He alkavat murtaa jääkalikkaa seipäillä. Sitten alkaa kuulua tippuvan veden ääntä. Mervi ja Riikka laittavat seipäät pois ja hengittävät syvään. Kuuluu myös kuikan ääntä. Mervi ja Riikka katsovat kohti jääkalikkaa. Merviä naurattaa. He menevät jääkalikan läpi. Heitä naurattaa ja he tanssivat.

R: Hyvä yleisö, täytyy sanoa, että täällä jääkalikan toisella puolen on nyt kyllä aivan erilainen tunnelma kuin silloin vuonna 2014. Mervi mitä on tapahtunut?

Mervi tanssii vastaukseksi. Mervi ja Riikka halaavat. Mervi äänтелеe ilosta. Mervi tarjoaa sormensa Riikalle ja he lähtevät kohti seuraavaa taulua. Mervi tarttuu tauluun ja seitsemännestä taulusta paljastuu maalaus, jossa on seteleiden ja kolikoiden kuvia.

M: Saanko esitellä, yksi lempiaiheista tässä: eurot eli rahat on aiheena.

Alkaa soida musiikki, joka muistuttaa uutislähetysten alkua. Maalaustelineen takana on kaksi huulipunaa. Mervi ja Riikka laittavat kiireisesti toisilleen huulipunaa. Sitten Riikka hakee näyttämön takaosasta kaksi jakkaraa. Molemmat istuvat tuoleille. Musiikki muuttuu peliautomaattien ja kassakoneiden ääntä muistuttavaksi äänimaisemaksi.

R: Hyvää iltaa pörssiutisista.

M: Minunkin puolesta erittäin hyvää iltaa.

R: Tänään pörssirintamalla pörssit ja kurssit ovat menneet huimaa vauhtia ylös ja alas.

M: Niin kuin jojomainen liike. Ulkomaan kuin kotimaassa.

R: Näin on, näin on.

M: Näin sanoo KOP.

R: Lisäksi tänään olemme kuulleet pörssirintamalla talousrintamalta olemme kuulleet uutisia päivähoitorintamalta.

M: Näin on. Joten varhaiskasvatus, kotihoito, maahanmuuttajat, perhepäivä ja erittäin erittäin tärkeä asia että erityis puolelle myös.

R: Näin on. Näille viidelle osa-alueelle on kuulunut erittäin hyviä uutisia, sillä monta prosenttiyksikköä on luvassa ensi hallituskauden aikana.

M: Totta kai, totta kai.

R: Näin on.

M: Joten, Timo Soini, Juha Sipilä. E-ei, ei hyvä tule siitä mitään.

R: Tähänpä hyvin sattuen korvanappiini tulee juuri tietoa eduskuntatalolta.

M: Arkadianmäeltä.

R: Arkadianmäeltä tulee päivän polttavia uutisia sillä YT neuvottelut ovat kohdanneet myös eduskuntaa.

M: Erittäin kuumia aaltoja sieltä löytyy.

R: No näin on.

M: Varmasti jotkut liput heiluvat siellä hallituksessa.

R: Näin on, sillä irtisanottavien listalla on ainakin, hetkinen.

M: Vasemmistoliitto ja SDP aivan roimasti ovat ylhäällä.

R: Kyllä, siis kaikki muut puolueet paitsi Vasemmistoliitto ja SDP ovat irtisanomisuhan alla. Kokonaisuudessaan nämä puolueet siis.

M: Näinpä näin. Menevät alas niin kuin pulkkamäki.

R: Siinä kaikki tällä kert-

M: E-e-ei. Joko tökkii taas korvanapissa.

Riikka heittää kuvitteellisen korvanappinsa pois.

M: Siis yhdeksäs päivä huhtikuuta on kuntavaalit siis kannattaa käydä äänestämässä joten sormienvälistä ei palvelut valo joten kannattaa pittää nyörit ja kukkarot kiinni tiukasti mitä työ tarviitte.

R: Sijoittaminen ja äänestäminen kannattaa aina, sitä me täältä pörssiuutisista toivottamme tämän illan päätteeksi.

M: Ja jatkan tästä vielä. Korvanappiini kuuluu vielä Joensuun kaupungin ja Tampereen myös. Kuuluuko sinne?

R: Ei, minun korvanappini on jo tuolla käytävän puolella, se ei toimi tänään näköjään lainkaan.

M: Tampereen kaupungin johtaja rouva ja herra kaupunginjohtaja myös Joensuusta.

Tämmösiä asioita kuuluu näin.

R: Näin on.

M: Ja, kannattaa olla viisaita. Erittäin, erittäin vakavissanne kannattaa palvelut pysäyttää. Se on meidän kuntalaisten käsissä, että ei vaan tipu Juuri siksi jaloilla, jaloilla ja lapsiperheitäkin myös.

R: Tunnari alkoi jo, nyt pitäis...

M: Ja seuraavat pörssi uutiset on vasta-

R: Lauantaina klo 14. Oikein hyvää illan jatkoa pörssi uutisista.

M: Minunkin puolesta oikein hyvää illan jatkoa!

Mervi ja Riikka lopettavat lähetyksen kättelemällä. He vievät jakkarat pois ja kulkevat viimeiselle maalaustelineelle. Nyt Riikka tarttuu koko taulutelineeseen ja tuo sen keskinäytämölle. Azra soittaa bassolla Sibeliuksen sävellystä Finlandia.

M: Eikun suut makeaksi.

Riikka pujottaa Mervin päälle telineellä roikkuneen sinivalkoisen airutnauhan ja kävelee Azran pöydän luo. Hän hakee sieltä kulhon ja kävelee se kädessään yleisön luo. Riikka ojentaa ensimmäisille katsojille kulhosta Fazerin sininen suklaa konvehdin ja sinivalkoista serpentiiniä. Hän pyytää, että kulho laitetaan kiertämään yleisössä niin, että jokainen saa suklaata sekä serpentiiniä. Sitten hän palaa pöydän ja mikrofonin luo. Samaan aikaan Mervi on paljastanut kahdeksannen taulun, joka on sinivalkoinen maalaus kahdesta Suomen lipusta sinisessä ämpärissä. Lippujen välissä lukee ”Suomi Finland 100 v.”

M: Saanko esitellä Suomi Finland 100. Noin 1917 Suomi itsenäistyy kuudes päivä joulukuuta. Lotta swärdille ja veteraaneille muistamme. Omasta puolesta luonto on tärkeä. Sitä varten juhlimme. Koko Suomen suomalaisille on tarkotettu on järjestetty tapahtumia pitkin Suomee. Joten, näillä sinivalkoisin – maestro ole hyvä.

Sitten Riikka alkaa laulaa Finlandian mukana ja Mervi tanssii taulun ympärillä. Tanssin liikkeet muistuttavat erilaisia suomalaisia urheilulajeja, mutta myös muun muassa

flamenco tanssia. Kun ensimmäinen kaksi säettä on laulettu ja tanssittu, Riikka ja Azra siirtyvät Mervin luo, Azra yhä soittaen. Mervi ottaa maalaustelineen reunalta pienen kepin päässä olevan Suomen lipun. Hän kääntyy lippu kädessään kohti yleisö ja pyytää heitä nousemaan ylös.

M: Joten, olen Mervi Johanna Papunen. Toimin kapellimestarina. Olette tervetulleita laulamaan kanssamme. Nouskaa olkaa hyvät.

Mervi johtaa kapellimestarina, Suomen lippua heiluttaen yleisön muodostamaa kuoroa. Lauletaan yhdessä seisten Finlandian ensimmäinen säe. Viimeisen nuotin kohdalla Riikka puhalttaa yhden serpentiineistä Mervin päälle ja kietoo sen Mervin kaulalle.

Kaikki kolme kumartavat.

R: Kiitos oikein paljon. Kun poistutte, me olemme tässä näyttämöllä. Tervetuloa juttelemaan, vaihtamaan sana.

M: Vaikka jokaisen kanssa.

R: Vaikka jokaisen kanssa. Meillä on aikaa. Kiitos teille vielä.

M: Kiitos.

