

Mikko Kauppila

KOLME ESITYSTÄ PERVOSTA

TIIVISTELMÄ

Mikko Kauppila: Kolme esitystä pervosta
Teatteritaiteen maisterin opinnäyte
Tampereen yliopisto
Teatterityön tutkinto-ohjelma
Maaliskuu 2019

Opinnäytteessäni käsittelen *pervoa*, sen dramaturgiaa ja mahdollisuuksia näyttämöllä kolmen esityksen kautta. Käytän Lasse Kekin tavoin sanaa *pervo* suomennoksena englanninkieliselle sanalle *queer*. Kekin mukaan *queer* ja suomenkielinen *pervo* merkitsevät tiettyyn identiteettiin paikantuvan identiteetikäsitteen ylittävää tai siihen sopeutumaton henkilöä, jonka toiminta, eleet, puheet ja liikkeet horjuttavat 'normaaliin' ankkuroituvaa seksuaali- ja sukupuolikulttuuria.

Opinnäytteessä käsittelemäni esitykset ovat *Rikko*, *Hevoseni Kvääri* ja maisterin tutkintoni taiteellinen opinnäyte *Siegfried*. *Rikko*-esitys syntyi Esiintyvä ruumis koreografiassa -kurssilla syksyllä 2017, ja siinä tutkin rikkinäisen sukupuolen esitystä. *Hevoseni Kvääri* -esityksellä osallistuin Veikko Sinisalo -kilpailuun vuoden 2018 keväällä. *Siegfried* on minun, Katariina Havukaisen ja Julia Jäntin yhteistyönä syntynyt esitys, jossa olen ainoa esiintyjä. Esitys sai ensi-iltansa Helsingin Kaupunginteatterin Studio Pasilan näyttämöllä maaliskuussa 2019.

Pohdintani tukena käytän sukupuolentutkimuksen teoriaa. Tutkin opinnäytteessäni *pervoa* myös suhteessa kirjoitettuun asiatekstiin ja kirjalliseen opinnäytteeseen.

Avainsanat: dramaturgia, esitys, näyttelijä, näyttelijändramaturgia, *pervo*, pervon taktiikat, *queer*, ruumiillisuus, subjektiviteetti, teatteri

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -ohjelmalla.

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	1
2. RIKKO	4
2.1. Vaikuttumisesta ja virittämisestä	4
2.2. Rikko kuudessa palassa	6
2.3. Rikkinäisestä	10
2.4. Rikkinäinen ja groteski	12
2.5. Pervo ruumis?	14
2.6. ”Plötsähdyksestä”, kasvoista ja parametreista	15
3. HEVOSENI KVÄÄRI	19
3.1. Uusmaterialismista	21
3.2. Tiikerisalva ja transruumiillisuus	22
3.3. Suomen leijona kehyksessä	24
3.4. Selkä näyttelee	25
3.5. Steppaava ruumis ja muita pervon taktiikoita	26
3.6. Muuntuva hevonen – Kajaanista Ateneumiin	31
4. SIEGFRIED	39
4.1. ”Residenssissä” Tukholmassa	39
4.2. Minä ja filosofian tohtoriopiskelijat Tekninen ihmisyyys -kurssilla	47
4.3. Työpajapäivä Teatterikorkeakoululla	48
4.4. Hetkiä harjoituskaudelta – esitys syntyy	50
4.5. Esityksen kulku	56
5. LOPUKSI: liite	58
LÄHTEET	63

1. JOHDANTO

Minua huvittaa. Eksyin selaamaan aikaisemmin viiden vuoden näyttelijän opintojeni aikana kirjoittamiani tekstejä ja vastaan tuli Nätyn ensimmäisenä vuonna kirjoittamani esse ”Miten naisia harmataan”. Esseessä tarkastelen kuuluisia naistenmiehiä, sekä fiktiivisiä että todellisia Mika Waltarin Gabrielista Casanovaan. Käsittelen tekstissä kovin pintapuolisesti ja nyt itseäni huvittavaan sävyyn, naistenmiehen esitystä: Mikä tekee miehestä naistenmiehen? Ja miten naistenmiestä tulisi esittää näyttämöllä? Esseessäni tulen loppupäätelmään, että naistenmiehen taktiikat ovat hyvin moninaiset ja että naisten tulisi olla siis varuillaan. (Kauppila 2015, 1–4.)

Esseen ongelmista ja huvittavuudesta viis, seksuaalisuuden ja sukupuolen teemat ovat selvästi kiehtoneet minua ja olleet läsnä jo ensimmäisen vuoden opintojeni aikana. Nyt, viidennen ja viimeisen opiskeluvuoden ollessa loppuillaan, nuo samaiset kysymykset, joskin hieman eri kulmasta, eivät lakkaa kiehtomasta minua. Jo ensimmäisen vuoden esseessäni olen tullut hieman kuin vahingossa jo sivunneeksi tulevan maisterin opinnäytteeni aihetta ”miten seksuaalinen ja sukupuolinen subjektiviteetti näyttämöllä syntyy ja millaisin keinoin?” Miten naisia harmataan - esseessä lähtökohtana oli ”naistenmies”, eli oletetusti heteroseksuaalinen mies, joka hurmaa naisoletettuja tiuhaan tahtiin. Naistenmieheen voisi liittää kysymyksiä erilaisista maskuliinisuuksista, pakkoheteroseksuaalisuudesta ja näiden vaikutuksista, mutta näiden asioiden käsittelyyn minulla ei vielä neljä vuotta sitten juurikaan ollut pohjaa.

Tässä opinnäytteessä aion käsitellä niin ikään sukupuolen ja seksuaalisuuden kysymyksiä ja erityisesti kysymystä niiden esittämisestä. ”Naistenmiehen” esityksen sijaan tulen keskittymään *pervon* esitykseen ja sen mahdollisuuksiin. Käytän Lasse Kekin (2010) tavoin sanaa *pervo* suomennoksena englanninkieliselle sanalle *queer*. Kekin mukaan *queer* ja *pervo* merkitsevät tiettyyn identiteettiin paikantuvan identiteettikäsitteen ylittävää tai siihen sopeutumaton henkilöä, jonka toiminta, eleet, puheet ja liikkeet horjuttavat ’normaaliin’ ankkuroituvaa seksuaali- ja sukupuolikulttuuria. Pelkän *pervon* olemassaolon tai läsnäolon voidaan katsoa horjuttavan normaaliksi luettua heteroseksuaalista kulttuuria. Käyttäessäni sanaa *pervo* en kuitenkaan viittaa ensisijaisesti *pervon* henkilöön, vaan ajattelen *pervon* pikemminkin jonakin omaehtoisena, itsenäisenä toimijana, joka ylittää yksittäisen ruumiin rajat ja näin vaikuttaa intersubjektiivisella ja materiaalisella tasolla. *Pervo*-sanan käyttöön liittyy myös sen taipumus väistää suvaitsevaisuuden toiseuttava logiikka sekä poliittisia mahdollisuuksia horjuttaa ja lävistää niin sanottuun normaaliin ohjaavia järjestelmiä (Warner 1994, 26).

Lähden oletuksesta, että näyttämöllä toimiessani tuotan aina jonkinlaisen ehdotuksen sukupuolesta, halusin sitä tai en. Sukupuoli ei siis tule ainoastaan kuvatuksi joka kerta, kun joku esiintyy, vaan nähdäkseni jokainen sukupuolen esitys on yhtä lailla todellinen sukupuolen tuottamisen tapahtuma kuin mikä tahansa muu sukupuolen toteuttaminen näyttämökontekstin ulkopuolella (ks. myös Hulkko 2013, 142). Jokainen esitys osallistuu siis sukupuolen ja sen merkitysten tuotantoon, ja näin ollen esityksen voidaan katsoa toimivan sukupuoliteknologiana (De Lauretis 2004, 37).

Sukupuoli ja sen esitys ovat vahvasti nivoutuneet oletukseen seksuaalisuudesta ja seksuaalisesta subjektiviteetista, jolloin sukupuolen ja seksuaalisuuden tarkasteleminen toisistaan täysin irrallisina kokonaisuuksina muodostuu hankalaksi. Monique Wittigin tavoin ajattelen, että binäärinen sukupuolijärjestelmä saa merkityksensä heteroseksuaalisen matriisin myötä, jolloin ei-normatiiviset tavat toteuttaa seksuaalisuutta asettavat normatiivisen sukupuolijärjestelmän kyseenalaiseksi ja sen kategorisoiva kuva pervoutuu. Wittig ehdottaa, että lesbo ei ole 'nainen', sillä nainen saa merkityksensä ainoastaan heteroseksuaalisessa järjestelmässä (Wittig 1992, 32). Tässä opinnäytteessäni pyrin etsimään ja artikuloimaan hetkiä, jolloin muotoutunut näyttämöruumis ei ole ollut 'nainen' tai 'mies', vaan mahdollisesti jotakin muuta, ehkäpä pervo *olio*. Tarkastelen siis sukupuolta ja seksuaalisuutta toisiinsa punoutuneina ja yhdessä rakentuvina ilmiöinä, jotka väistämättä ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa toistensa muotoutumiseen.

Opinnäytteeni keskeiset kysymykset ovat: Miten heteronormatiivista sukupuolijärjestelmää voisi näyttämöllä horjuttaa? Miten sukupuolen voisi tuottaa toisin? Miten minä voisin tuottaa näyttämöllä pervoja ja kumouksellisia sukupuolia, jotka eivät välttämättä olisi enää sukupuolia ollenkaan? Millaisia voisivat olla näyttämön pervon taktiikat? Millaista voisi olla pervo näyttelijändramaturgia?

Lähestyn kysymyksiä kolmen, maisterivuoteni aikana Tampereen yliopiston Nätyllä toteutetun esityksen kautta. Ensimmäinen on Esiintyvä ruumis koreografiassa -kurssin aikana syntynyt *Rikko*-esitys, joka sai ensi-iltansa Demo-teatterissa syksyllä 2017. Siinä tutkin muun muassa, millaiselta voisi näyttää rikkinäinen sukupuoli näyttämöllä. Esitys syntyi kolmen esiintyjän, minun, Saga Sarkolan ja Tuulia Soinisen yhteistyönä. Toinen käsittelemäni esitys on nimeltään *Hevoseni Kvääri*, jolla osallistuin Veikko Sinisalo -kilpailuun keväällä 2018. Tässä sooloesityksessä tutkin ei-normatiivisen halun ruumiillisuutta ja kuvia pyrkien löytämään ruumiillisia tekniikoita, jotka eivät ehdottaisi normatiivista sukupuolta. Kolmanneksi kirjoitan taiteellisesta opinnäytteestäni nimeltä

Siegfried. Koska *Siegfried* syntyi jossain määrin rinnakkain kirjallisen opinnäytteeni kanssa, tulen tässä työssä kirjaamaan esityksen syntyprosessin eri vaiheita ja ehdotuksia siitä, millaista voisi olla pervo työskentely ja materiaalin tuottaminen. Teimme esityksen yhdessä kurssitoverini Katariina Havukaisen ja valosuunnittelija Julia Jäntin kanssa, ja se sai ensi-iltansa maaliskuussa 2019 Helsingin Kaupunginteatterin Studio Pasilassa. Opinnäytteeni materiaalina on siis kolme erilaista esitystä, joiden tulokulma pervoon ja sen mahdollisuuksiin on hieman toisistaan poikkeava. Tarkastelen esityksiä suhteessa feministiseen teoriaan ja queer-teoriaan ja pyrkien löytämään niistä hetkiä, joina todentunut näyttämöruumis on ollut kokemukseltaan pervo.

Opinnäytteeni viimeisessä luvussa kokoan keskeisiä ajatuksiani yhteen ja hahmottelen oman ehdotukseni näyttämöllisestä pervosta. Yksi opinnäytteeni keskeisistä tavoitteista on tutkia myös tieteellis-taiteellisen asiatekstin pervouttamista, mikä näkyy erityisesti työn loppupuolella.

Varmaankin 'pervo' liittyy myös omaan murrosikäni näyttämötaiteilijana. Viimeisten viiden vuoden aikana on ollut hetkiä, jolloin näyttämöstä on muodostunut paikka, jossa normatiivisen sukupuolen ja ylipäänsä kuvittelemani ihannenäyttelijän vaateet ovat alkaneet rajoittaa ja ahdistaa minua. Näyttämöstä on muodostunut hetkittäin kilpailun, suorituksen, miellyttämisen ja selviytymisen paikka. Etsiessäni pervon todentumia olen kuitenkin löytänyt hetkiä, joina kokemukseni ei ole määrittynyt edellä kuvaamani kaltaiseksi. Ajattelenkin, että mahdollisesti pervo voisi mahdollisesti olla tapa horjuttaa tietynlaisen logiikan pohjalta syntyvää näyttelijäihannetta, joka suoriutuu annetuista rooleista taidokkaasti ja sujuvasti. Pervo voi olla kyseiseen logiikkaan tahallisesti kelvoton, ja siksi sen ehdotus ihannenäyttelijästä, jos se sellaista edes ehdottaa, ei paikannu tietynlaiseen ruumiiseen tai estetiikkaan. Kysynkin, mitä voisi tapahtua, jos asettaisin omaksi ihannenäyttelijäkseni pervon näyttelijän. Mitä, jos en haluaisikaan esittää Hamletia hyvin, vaan pervosti?

2. RIKKO

Syksyllä 2017 tein yhdessä kahden opiskelijakollegani, Saga Sarkolan ja Tuulia Soinisen kanssa esityksen nimeltä *Rikko*. Esitys syntyi Samuli Nordbergin pitämän Esiintyvä ruumis koreografiassa -kurssin aikana, joka oli osa minun ja Sarkolan maisteriopintoja. Kurssi sijoittui aivan maisteriopintojeni alkuvaiheeseen, jolloin vielä hahmottelin tulevia maisteriopintojani ja niiden tematiikkaa. Nätyllä jokaisen opiskelijan on tarkoitus valita jokin ilmiö, jota hän tutkii maisterivuosiensa aikana tavoitteenaan käsitellä sitä kirjallisessa ja taiteellisessa opinnäytteessään. Tuona syksynä olin juuri aloittanut ensimmäisen sukupuolentutkimuksen kurssini Tampereen yliopiston Gender Studies -maisteriohjelman puolella, ja kurssin teemat ja aiheet pyörivät kovasti mielessäni. Ei siis ole ihme, että kysymys sukupuolesta oli vahvasti läsnä myös Esiintyvä ruumis koreografiassa -kurssin aikana. Tässä luvussa tarkastelen *Rikko*-esityksessä synnyttämiämme sukupuolen ja subjektiviteetin esityksiä suhteessa pervoon. Rinnastan siinä syntyneitä ruumiillisia kehikoita ja koreografisia tehtäviä feministiseen teoriaan, muun muassa Rosi Braidottin ajatukseen nomadisubjektista.

Käsittelen kaikkia esseeni materiaaleja, niin valittuja tekstimateriaaleja kuin itse *Rikko*-esitystäkin, tasa-arvoisina tiedonlähteinä. Ajattelen, että ne kaikki sisältävät jonkinlaisia ehdotuksia sukupuolesta, subjektiviteetista ja seksuaalisuudesta. Toki tanssillisen esityksen tuottama tieto on luonteeltaan erilaista kuin esimerkiksi tieteellisen artikkelin – affektiivista, ruumiillista ja jossain määrin diskursiivista pakenevaa – mutta yritän silti parhaani mukaan eritellä ja muodostaa ymmärrettävän kuvan esityksen muodostamasta tilapäisestä todellisuudesta.

2.1. Vaikuttumisesta ja virittämisestä

Ennen kuin lähden kuvaamaan *Rikko*-esityksen ruumiillista kompositiota, koen tarpeelliseksi avata hieman käyttämäni näyttelijäntaiteen termistöä, jotta kuvaus esityksestä muodostuisi mahdollisimman tarkaksi. Tulen käyttämään termejä *vaikuttuminen*, *virittäminen* ja *virittyminen* myös tuonnempana opinnäytteessäni, joten niiden avaaminen tässä kohtaa on siitakin syystä tarpeellista.

Omassa koulutuksessani omaksumani näyttelijäntekniikka, virittäminen, pohjautuu Teatterikorkeakoululla vuosina 2008–2011 tehtyyn Näyttelijäntaide ja nykyaika -tutkimukseen, jossa pyrittiin analysoimaan Jouko Turkan 1980-luvulla toteuttamaa näyttelijänpedagogiikkaa ja selvittämään, miten Turkan ajatuksia näyttelemisestä voisi kehittää nykynäyttelijän tarpeisiin.

Tutkimusryhmän ehdottama uusi näyttelijäntekniikka, virittäminen, palautuu näyttelijän vaikuttuvaan ruumiiseen ja onkin tutkimusryhmän mukaan *vaikuttumisen tekniikkaa*. (Silde et alii 2011, 210–212.)

Virittämisen katsotaan jakautuvan kolmeen vaiheeseen: viritykseen, väliseen ja olotilaan. Tekniikassa viritys on psykofyysinen liike tai liikesarja, jolla otetaan käyttöön ruumiin psykofyysisiä voimavaroja ja avataan erilaisia *aistikenttiä*. Virityksen avaamaa aistikenttää, erityistä virittyntä aistimellista tilaa, kutsutaan väliseksi. Välinen on tila, joka seuraa aina väistämättä virittämisestä. Väliseen ei kuitenkaan sisälly vielä erityistä tulkintaa. Kun näyttelijä alkaa tulkita aistimellista välistä, syntyy *olotila*, joka on erityinen ja jokaiselle henkilökohtainen kokemuksellinen tulkinta. Olotila on kokijalleen tarkasti määrittynyt kuvitteellinen kokemus- ja havaintoavaruus, kokonainen pieni maailma. (Silde et alii 2011, 210–212.) Tämä kokemuksellinen tila vaikuttaa näyttelijän ruumiiseen ja sen ilmaisuun, eli se tuottaa *näyttelemistä*.

Tekniikassa viritys on näyttelijän tietoisesti tuottama psykofyysinen liike tai tuntemus, joka aiheuttaa tietynlaisen aistimellisen kokemuksen. Virittyä voi kuitenkin myös itsen ulkopuolisista materiaaleista ja suhteellisuuksista. Ehdotankin, että jokaista subjektin todistamaa tilannetta voisi ajatella tietynlaisena virittävänä aistimellisena tilana, *virityskenttänä*. Tilanteen materiaallinen virityskenttä aiheuttaa ruumiissa psykofyysistä liikehdintää, josta subjekti mahdollisesti tekee erilaisia tulkintoja, jolloin syntyy erityinen *kokemus* tilanteesta. Virittämisen tekniikan ytimessä on ajatus siitä, kuinka jokainen viritys ja välinen voi tuottaa loputtomasti erilaisia tulkintoja aistikentästä. Sama viritys voi saada äärettömän määrän subjektin erilaisia tulkintoja, ja sama viritys todennäköisesti tuottaa myös muissa subjekteissa erilaisia tulkintoja (Silde et alii 2011, 212).

Minulle edellä kuvatussa tekniikassa merkitykselliseksi on muodostunut näyttelemisen jäsentäminen viritysten kautta. Kirjoitin aiheesta myös kandidaatin opinnäytteeni. Minulle virittäminen on tietoista psykofyysistä liikehdintää, jossa näyttelijä pyrkii löytämään omasta psykofyysisestä kokonaisuudestaan liikkeitä ja tuntuja, joista virittyä. Virittymisellä ja vaikuttamisella viitataan keskenään samankaltaisiin prosesseihin, mutta niiden merkitys suhteessa aktiiviseen virittämiseen (huomaa yhden kirjaimen ero!) on minulle painotukseltaan hieman erilainen. Virittyessään ja vaikuttaessaan jostakin näyttelijä havaitsee jonkin materiaalin, tunnelman tai tunnun ja antaa tämän vaikuttaa omaan ruumiiseensa. Virittyminen ja vaikuttaminen eivät siis minulle tarkoita samalla tapaa aktiivista prosessia, toisin kuin virittäminen, jossa näyttelijä aktiivisesti hakee ja keksii materiaaleja, joilla virittää itsensä. Näiden kolmen termin kautta

hahmotan tällä hetkellä sen ruumiillisen prosessin, joka on jatkuvana käynnissä näyttelemisen hetkellä.

2.2. Rikko kuudessa palassa

Seuraavaksi kuvaan *Rikko*-esityksen ruumiillisen komposition pääpiirteissään. Kompositio muodostui kokeilun ja suunnittelun kautta, joita teimme yhdessä Sarkolan ja Soinisen kanssa. Koreografian etsimisessä oli toki mukana myös kurssin opettaja Samuli Nordberg, joka antoi ehdotuksia ja vinkkejä liikemateriaalin löytämiseksi.

Lopullinen kompositio muodostui kuudesta palasta. Jokaisella palalla oli oma ”identiteettinsä”, oma liikkeellinen teemansa ja logiikkansa, mutta joitakin yhteneviä motiiveja ja liikkeen tyyppisyyksiä oli löydettävissä jokaisesta palasta. Esityksen näyttämö oli rakennettu tilaan, joka oli neliön muotoinen ja jonka jokaista sivua reunustivat tuolit, joilla katsojat istuivat. Neliön ehdottamat merkitykset tiukasta ja symmetrisestä laatikosta assosioivat minulla myöskin pervon tematiikan ympärillä: tiukan ja symmetrisen näyttämön sisällä lähdimme tuottamaan liikemateriaaleja, jotka jossain määrin kontrastoituivat näyttämön selkeästi piirtyvää muotoa vasten. Esityksessä oli mukana muusikko, jonka musiikin saimme kuulla vasta itse esityspäivänä. Musiikin rakenne oli kuitenkin jo tiedossa esitystä harjoitellessamme, joten osittain esityksen muoto määräytyi sen vaikutuksesta.

PALA 1: Kun esitys alkaa, esiintyjät istuvat valmiina tuoleilla yleisön tullessa sisään. Jokainen esiintyjä istuu eri neliön reunalla, yksi neliön reunoista on siis vielä tyhjä yleisön tullessa sisään. Yleisö asettuu neliön reunoille, kukin haluamalleen paikalle. Istumapaikkoja on sen verran, ettei tuoleja jää juurikaan tyhjäksi, osa yleisön jäsenistä istuu siis myös tuoleilla istuvien esiintyjien viereen. Tässä kohtaa yleisö ymmärtää jo jossain määrin olevansa yhtä lailla esillä kuin esiintyjätkin, eli esityksen alku ehdottaa jo esiintyjä/katsoja-dikotomian horjumista. Alku on rauhallinen ja hiljainen, esiintyvät istuvat tuoleillaan ja tarkkailevat tilannetta, kunnes joku esiintyjistä päättää aloittaa koreografian. Ensimmäisen palan koreografia koostuu jokaisen esiintyjän omista reiteistä, jota he toistavat aina tilanteesta ruumiillisesti vaikuttuen ja virittyen. Ensimmäisen palan virittymisessä oli tarkoitus harjoittaa eriyttämistä, eli ruumiin vaikuttuessa esimerkiksi toisen esiintyjän tavasta liikkua, esiintyjä omaksuukin tämän liikemateriaalin aiheuttaman vaikutuksen vain osittain ja antaa sen vaikuttaa esimerkiksi oman lantionsa asentoon. Ruumiin reagoiminen tapahtuu siis osittaisesti ja

muu ruumis jatkaa liikettään entiseen tapaansa. Esiintyjien toteuttamat reitit johtavat aina yhdeltä tuolilta toiselle ja jos se tuoli, johon esiintyjän reitin on tarkoitus johtaa, on varattu, pyytää esiintyjä tuolilla istuvaa katsojaa siirtymään ja istumaan johonkin toiseen tuoliin. Viimeistään tässä kohtaa katsojan oletettu passiivisuus asettuu kyseenalaiseksi, kun katsoja joutuu liikkeelle ja näin ollen tulee vaikuttaneeksi teoksen syntyvään ruumiilliseen kompositioon. Palassa merkittävää on kohtaamiset niin esiintyjien kuin esiintyjien kuin katsojienkin välillä. Tarkoitus on tehdä näkyväksi, kuinka jokainen kohtaaminen ja tilanne vaikuttaa ruumiiseen ja näin jokaisen tilanteen myötä syntyvä ruumis on jollain tapaa uusi. Ruumis ja sen artikulaatio ovat jatkuvassa liikkeessä, muodostuu vaikutelma *nomadiruumiista*. Tärkeää palassa oli luoda kokemus siitä, että kohtaaminen katsojan ja esiintyjän välillä olisi tasa-arvoista, eikä katsoja kokisi tilannetta hyökkävänä. Tällaisen tilanteen tasa-arvon voi kuitenkin helposti kyseenalaistaa, sillä esiintyjän tieto siitä, mitä esityksessä tulee pääpiirteissään tapahtumaan, asettaa hänet jo eriarvoiseen asemaan katsojan kanssa.

PALA 2: Esityksen toinen pala alkaa, kun joku esiintyjistä tuo yhden reunoilla olevista tuoleista näyttämölle ja istuu tuolille. Esiintyjä jää istumaan tuolille ja kaksi muuta esiintyjää lähtee tanssimaan duettoja hakien kontaktia pääosin toisistaan. Tuolilla istuva esiintyjä vaikuttuu kahden muun duetosta ja antaa vaikuttumisen näkyä ruumiissa, kuitenkin niin, että esiintyjä edelleen istuu. Kahden muun esiintyjän dueton liiketemaattiset tehtävät, eräänlaiset esiintyjäntyölliset parametrit, ovat seuraavat: *linjat, plötsähdys ja irrottautuminen*. Nämä kolme teemaa löytyivät harjoittellessamme tämän palan kompositiota yhdessä ja toistaessamme palan muotoa uudelleen ja uudelleen. Linjat viittaavat esiintyjän ruumiin linjoihin ja niiden selkeyteen. Keskittyessään linjoihin esiintyjän on tarkoitus piirtää ruumiillaan mahdollisimman tarkasti, millaisia suuntia ruumiissa on kullakin hetkellä näkyvissä. Konkreettisesti tämä tarkoittaa esimerkiksi raajojen tarkkaa artikulaatiota. Plötsähdys oli koreografiaan tekemäni ehdotus, joka tosin tuntui olleen siellä läsnä jo harjoitusten alkuvaiheesta asti, mutta tuli sanallistetuksi vasta myöhemmin. Plötsähdys on mielestäni se hetki, kun esimerkiksi tasapaino pettää ja esiintyjä kaatuu näyttämöllä. Se on tietoisesta horjutuksesta seurausta. Plötsähdykseen pyrkiminen tarkoittaa siis epätasapainoon pyrkimistä ja ”luovuttamista” suhteessa hallittuun ja stabiiliin liikkeeseen. Sen voi ajatella eräänlaisena antiteesinä linjakkaalle liikkeelle. Tämä

kontrasti oli juuri se, mikä minua plötsähdyksessä kiinnosti: kaunis, linjakas liike päättyikin plötsähdykseen, josta kuuluu myös inhottava ääni. Irrottautuminen oli kolmas liikkeellinen teemamme. Siinä esiintyjän tuli aika ajoin tietoisesti irrottautua kontaktista toisen esiintyjän kanssa. Duetot perustuivat pitkälti fyysiseen kosketukseen toisen esiintyjän kanssa, joten irrottautuminen toi tähän selkeän muutoksen. Toisessa palassa duetto kesti aina yhden minuutin, kunnes tuli jokin isku musiikista ja näin dueton osapuolet vaihtuivat. Toinen dueton tanssijoista meni nyt tuolille ja tuolilla istunut esiintyjä tuli tanssimaan duettoa. Tämä vaihdos toistettiin neljä kertaa siten, että yksi esiintyjä istui tuolilla kaksi kertaa, jolloin tällä vuorolla duettoa tanssineet saivat myös tanssia toistensa kanssa myös kahdesti.

PALA 3: Kolmannen palan rakenteen saneli meille opettajamme Samuli Nordberg. Hän esitteli palan siten, että se koostuu tietyistä määrystä ”kaseja” (jokainen ”kasi” pitää sisällään kaksi tahtia musiikkia, eli kahdeksan iskua), ja nuo kasit jaettiin esiintyjille sooloiksi. Tarkemmin Nordbergin esittelemä rakenne oli seuraava: 3-1-4-2-2-5-3-2-1-1-3-5-1-3-5-2-3. Edellisessä numerosarjassa jokainen numero viittaa siihen, kuinka monta kahdeksan iskun jaksoa kullakin tanssijalla on käytössään kussakin hetkessä, eli soolojen ajalliseen keston. Osa soloista on siis huomattavasti pidempiä kuin toiset, osa vain yhden kasin mittaisia. Solojen seassa on myös kolme taukoa, joiden aikana esiintyjät pysyivät täysin paikallaan. Tauot näkyvät numerosarjassa alleviivattuina. Kolmannessa palasessa jokaiselle esiintyjälle on päätynyt tuoli näyttämölle, joten tuoleja on näyttämöllä nyt kolme. Jokaisen esiintyjän tuoli jakaa esiintyjille selkeät suorakulmion muotoiset tilat, joissa esiintyjien soolot tapahtuvat. Kolmannen palasen rakenne on hyvin tiukka, mutta loppua kohden tämä rakenne alkaa hapertua ja hajota. Se menee rikki. Aina kun yksi esiintyjä tekee omaa liikemateriaaliaan, muut esiintyjät istuvat. Tuoleilla istuvat esiintyjät saavat kommentoida näyttämöllä tapahtuvaa sooloa esimerkiksi katseellaan tai ruumiillaan, kuitenkin koko ajan paikallaan pysyen. Aluksi jokaisen soololle annetaan oma tila, mutta palan loppua kohden soolojen selkeärajaisuus häipyy, ja tuolilla sooloa seuraavat esiintyjät alkavat yhä enenevässä määrin vaikuttua sooloesiintyjän materiaalista. Istuminen alkaa käydä yhä vaikeammaksi ja oudommaksi. Lopussa sooloon liittyminen oman materiaalin kanssa on myös mahdollista. Omien soolojeni materiaalit tässä palasessa ovat seuraavat: kasvojen soolo, huonoryhtinen Kiira Korpi ja tuoleja nuuhkiva alpukka. Kasvojen soolo piti sisällään kasvojen liikehdintää eri suuntiin. Pyrkimyksenäni oli

tuoda kasvojen lihasten ja muiden kudosten materiaalisuus näkyväksi ja rikkoa kasvojen luettavissa olevia ilmeitä. Huonoryhtisessä Kiira Korvessa piirsin varpaankärjilläni lattiaan kaaria ja pyörin asennossa, jossa käteni olivat levitetyt ja selkä korostetun pyöristynyt. Tuoleja nuuhkiva alpukka hieroi nenäänsä tuoleihin ja aina välillä teki jalallansa viuhkamaisen ja laajan kaaren jalka suorana ja nilkka taitettuna flex-asentoon.

- PALA 4: Neljättä palasta varten jokainen ryhmän jäsen oli suunnitellut koreografian, jonka kaikki esiintyjät toistivat yhdenaikaisesti. Oma koreografiani lähti liikkeelle selän taipumisesta notkolle, joka sai suun aukeamaan ammolleen ja aiheutti taaksepäin suuntautuvan teputtavan liikkeen. Teputtava liike jatkui muodostaen näyttämöllä kaaren muotoisia liikeratoja, joista päädyimme Soinisen koreografiaan. Oman liikkuvan koreografiani jälkeen jäimme Soinisen koreografiassa seisomaan paikoillemme, ja liike siirtyi tilasta meidän ruumiisiimme. Soinisen koreografian liikemateriaali lähti vatsan kouristuksesta ja johti syvään plié-asentoon ja hampaiden liikehdintään. Siitä siirryimme Sarkolan koreografiaan, jossa lähdimme seuraamaan katsettamme. Katse johdatti sovitusti oikean olkapään yli yläviistoon ja lopulta kaatumiseen, jonka myötä ruumiit ajautuivat toistensa kanssa risteäville kaariradoille. Tässä palassa ruumiiden yhdenaikaisuus, yhteinen rytmikka ja yhteiset suunnat olivat keskeisessä osassa.
- PALA 5: Viidennessä palassa yksi esiintyjistä, joka olin yleensä jostain syystä minä, kävelee takaisin neliön reunustalle ja jää seisomaan selkä näyttämöä kohti samalla, kun kaksi muuta esiintyjää vielä tanssivat viimeisen dueton. Tämä duetto, jonka toteuttivat yleensä siis Soininen ja Sarkola, on dynamiikaltaan aikaisempia paloja rauhallisempi, ja siinä esiintyjät keskittyivät erityisesti keskinäiseen kontaktiinsa. Kontaktia on tarkoitus aistia ja arvostaa. Dueton tanssijat ikään kuin osittain luopuvat omasta liikkeen hallinnastaan ja antavat sen sijaan heidän välilleen syntyvän kontaktin viedä liikettä eteenpäin.
- PALA 6: Viimeisessä eli kuudennessa palassa näyttämölle jää ainoastaan yksi tuoli. Esiintyjät menevät neliönäyttämön reunoille seisomaan ja istumaan. Viimeisessä palassa musiikki soi edelleen ja katse kohdistuu esiintyvään tuoliin.

Esityksen puvustus muodostui kokeilemisen ja erehtymisen kautta, kun lähdimme Näтын puvustoon ekskursiolle ja päädyimme kokeilemaan erilaisia jo syntyneen liikemateriaalin kanssa mahdollisesti assosioivia vaatekappaleita. Aika pian puvuston perukoilta löytyi kolme vanhaa naisoletetuille tarkoitettua uimapukua. Uimapuvut olivat kaikki violetteja ja niiden kangas trikoota ja veluuria. Jokainen uimapuku oli kuitenkin uniikki, ne eivät olleet keskenään samanlaisia. Uimapukujen lisäksi minulle valikoitui puvustosta kookkaat sydämenmuotoiset muovikorvakorut, jotka kiinnitin korviini muoviklipsuilla ja liimalla. Soiniselle löytyi eläimen häntä (taisi olla ketun) ja Sarkolalle muovisia koruja. Kaikille yhteiset elementit olivat uimapuku sekä jokin muovinen tai liioitteleva asuste.

Esityksen läpimenon jälkeen kurssitovereilta saamastamme palautteesta minulle jäi erityisesti mieleen huomio, että puvustuksen takia minä erotuin esiintyjistä selvimmin. Kaikilla oli toki samankaltainen asu, mutta minun miesoletettu ruumiini violetissa uimapuvussa oli erottuvampi ja ”vähemmän neutraali” kuin Sarkolan ja Soinisen naisoletetut ruumiit samantapaisessa asussa. Ajattelen, että pervouden momentti omassa puvustuksessani ja ruumiissani oli siinä kontekstissa silmiinpistävä. Naisoletetut ruumiit naisille tarkoitetuissa uimapuvuissa eivät välttämättä näyttäyty ollenkaan pervoina. Ottaen huomioon länsimaiselle taiteelle tyypillisen tavan riisua naiset vähäpukeisiksi heidät näyttille asettaessaan, voi sen katsoa olevan jopa normatiivista. Nähdäkseni kuitenkin esimerkiksi Soinisen eläimen häntä, Sarkolan muu eksessiivinen ripustus ja ylipäänsä ruumiiden tapa liikkua olivat omiaan pervouttamaan tätä kuvaa ja rikkomaan tuota normatiivista tapaa katsoa naisoletettua ruumista. Voi kuitenkin olla, että heidän puvustustaan ja sen kautta muodostunutta subjektiviteettia luettiin eri tavalla juuri näyttämölle ulottuvista sukupuolittavista käytännöistä johtuen.

2.3. Rikkinäisestä

Esityksemme nimi oli *Rikko*, ja koin esiintyjänä näyttämöltä käsin, että toteuttamamme liikemateriaalit ja omaksumamme ruumiit olivat jollain tapaa *rikkinäisiä, kolhiintuneita ja hajanaisia*. Kummallisia muotoja toistava ruumiillisuus tuntui itselleni mielekkäältä ja tarpeelliselta. Aloin pohtia, millaisia merkityksiä tämänkaltainen ruumiillisuus tuottaa suhteessa sukupuoleen. Nähdäkseni rikkinäinen ruumiillisuus kyseenalaistaa yhtenäisen, johdonmukaisen ja selkeärajan subjektiviteetin todellisuutta. Rikkinäinen ruumiillisuus konkretisoi rikkonaisen ja fragmentaarisen subjektin ja myös hajottaa ruumiin sukupuolta ja sen esityksiä (ks. Butler 1990).

Kurssin aikana en vielä sen kummemmin analysoinut tuottamaamme liikemateriaalia ja sen merkityksiä, mutta nyt ajattelen ja tarkastelen rikkinäistä yhtenä pervon taktiikkana näyttämöllä. Rikkinäinen artikuloituu suhteessa ehjään ja kokonaiseen, joita pidän normatiivisen sukupuolen määreinä. Rikkinäinen subjekti on edelleen subjekti, mutta sen toimijuus on merkittäväällä tavalla toisenlaista. Rikkinäinen ei toimi odotetusti: esimerkiksi rikkinäinen radio esimerkiksi saattaa päästää odottamattomia ja vääristyneitä ääniä, toistaa oletettuja radiokanavia häiriintyneesti ja kummallisesti, välillä hiljetä täysin. Samoin rikkinäinen näyttämösubjekti voi olla rikkinäinen monella tapaa. Se voi olla kolhiintunut, naarmuuntunut, epämuodostunut, se voi vuotaa tai olla vaarallinen.

Rikkinäinen sukupuoli voi siis myös olla loputtoman monta, mutta se on kuitenkin jäsennettävissä suhteessa käsitettävissä oleviin ”ehjiin” ja normatiivisiin kokonaisuuksiin. Oma ehdotukseni on, että rikkinäinen toimijuus suhteessa johonkin normittavaan kategoriaan on pervoa. Vaikka en tätä vielä esiintyvä ruumis koreografiassa -kurssin aikana tunnistanutkaan, tuntui rikkinäisyyden etsiminen ja tutkiminen jo sen yhteydessä tarpeelliselta.

Rikkinäiseen sukupuolen toistoon pyrkiminen tuo nähdäkseni näkyväksi sukupuolen täydellisen toiston mahdottomuuden ja tekee tuosta toiston ”epäonnistumisesta” merkityksellisen. Pyrkimys hajottaa eheä ehdottaa myös omaehtoista työskentelyn etiikkaa, jossa rikkinäinen ja kolhiintunut nähdään itsessään arvokkaina, ei toissijaisina suhteessa ehjään ja kokonaiseen. Lasse Kekki viittaa kirjassaan *Pervo parrasvaloissa* Judith Butleriin, yhteen queer-teorian pioneereista, joka korostaa sukupuolen täydellisen toiston mahdottomuutta. Kekin mukaan heteroseksuaalisuuden ja sukupuolen toistaminen on jatkuvaa ja toistuvaa pyrkimystä jäljitellä näiden kategorioiden idealisaatiota, mutta samalla kuitenkin tuomittu epäonnistumaan. Siten juuri tämä toiston oma aksiomaattinen mahdottomuus, jonka mukaan normin voisi omaksua ja sisäistää – eli toistaa – normin, avaa tilan, jossa queer-identiteetit voivat syntyä ja tulla ymmärrettäviksi ja käsitteellistettäviksi. (Kekki 2010, 255 & 257.)

Cathy Griggers tarkastelee artikkelissaan “Lesbian Bodies in the Age of (Post)mechanical Reproduction” (1994) lesbisen ruumiin rakentumista ja sen poliittisia mahdollisuuksia. Hänen mukaansa postmodernin ajattelun, nykyaikaisen biotekniikan ja leikkaustekniikan myötä kuvitteellisen yhtenäisen ruumis *pirstaloituu*, ja näin ollen käsitykset eheästä ja kokonaisesta biologisesta sukupuolesta asettuvat vähintäänkin kyseenalaisiksi. Ruumiin ja identiteetin suhde monimutkaistuu ja fragmentoituu, kokonaisuun ja yksittäisiin kategorioihin palautuvat identiteetit

muodostuvat paradoksaalisiksi. (Griggers 1994, 182–183.) Griggers puhuu lesbisestä ruumiista disorganisoituna ruumiina (*dis-organ-ized body*), jossa ruumiin materiaalisuus, sen kokema seksuaalinen halu ja oletettu sukupuoli asettuvat poliittiseen epäjärjestykseen (Griggers 1994, 179). Ajatus lesbisestä ruumiista epäjärjestyksenä on mielestäni kiehtova, ja koen, että Griggersin ajatuksissa lesbisestä ruumiista on paljon samaa sen kanssa, miten havainnoin rikkinäistä ruumista Rikko-esityksessä. Jonkin olemassa olevan järjestyksen ja muodon rikkomisen ja syntyvään epäjärjestykseen kiinnittyminen ovat molempien muotoilujen ytimessä. Griggersin mukaan sosiaaliset ruumiit muodostuvat olemassa oleviksi ainoastaan historiallisen transformaation prosessien, joilla hän ymmärtääkseni viittaa esimerkiksi identiteettien historialliseen muodostumiseen. Prosessien myötä muotoutuvat ruumiit ovat hybridiruumiita, liikkuvia ruumiita, joksikin tulemisen tilassa olevia ruumiita. (Griggers 1994, 188.) Griggersin innoittamana ajattelen *Rikko-esityksen* ruumiita liikkuvina hybridiruumiina.

Jälkeenpäin ajatellen rikkinäiseen ja sen etiikkaan liittyy myös ongelmia, joita en kurssin aikana tullut ajatelleeksi. Sanana rikkinäinen yhdistyy helposti uhriin ja kärsimykseen, mikä voi osaltaan viitata myös rikkinäisen toiseuteen. Pervon ja kärsimyksen narratiivien toisiinsa limittyminen on historiallisesti harmittavan toistuvaa, mikä viestii siitä, että pervon toteutuminen näyttämöllä tai ylipäänsä elämässä on usein ollut mahdotonta ilman väkivallan ja toiseuden uhkaa. Myös Kekki (2010, 74) kirjoittaa, kuinka pervot hahmot päätyvät usein traagisen kohtalon uhreiksi, kuten esimerkiksi Tennessee Williamsin näytelmissä *Viettelyksen vaunu* ja *Kissa kuumalla katolla*. Rikkinäinen pervon taktiikkana saattaa siis helposti tulla vahvistaneeksi tätä jatkumoa. Rikkinäinen on hankala termi myös, jos sitä tarkastellaan suhteessa kykenevään ja ei-kykenevään ruumiiseen. *Rikko-esityksemme* kaikki esiintyjät olivat yleisön silmissä kykeneviä ruumiita, joten esiintyjien ruumiillisuuden nimeäminen rikkinäiseksi saattaa olla haltuunottava ele suhteessa vammaisuuteen ja crip-ruumiiseen. Rikkinäisellä en toki viittaa ruumiiseen itseensä vaan nimenomaan ruumiin toteutumiseen ja sen myötä muotoutuviin kuviin sukupuolesta, mutta rikkinäisen merkityksiä tuottaessa tietynlainen sensitiivisyys tässä suhteessa on tarpeen. Professori Hulkko huomautti myös, kuinka rikkinäinen asettaa aina väistämättä oletuksen ehjästä, jolloin nämä kaksi asettuvat toistensa vastakohtiksi muodostaen binääri-asetelman. Rikkinäisen mahdollisuudet rikkoa jo olemassa olevia binääri-asetelmia saattavat olla siis rajallisemmat kuin alun perin kuvittelin.

2.4. Rikkinäinen ja groteski

Huomaan pyrkiväni rikkinäisen sukupuolen esityksellä samankaltaisiin ruumiillisuuksiin, kuin mitä groteski hetkittäin ehdottaa. Hulkko kirjoittaa väitöstutkimuksessaan groteskin määritelmästä

seuraavasti: ”groteski on uudenlaisten, arvaamattomien ja epäolennaisten suhteiden ja yhteyksien näyttämistä asioiden ja olioiden välillä, niiden ’epäluonnollistamista’” (Hulkko 2013, 262). Hulkon mukaan groteskin avulla voidaan synnyttää sellaisia hyväksyttäviä ruumiillisuuksia ja sukupuolia, joita enemmistö ja vallalla oleva diskurssi eivät tarjoa (emt., 262).

Sirja Pohjonen kirjoittaa hybridiruumiista groteskin ilmentymänä. Hänen mukaansa groteski hahmo leikittelee eri kategorioilla ja yhdistää ne tavalla, joka rikkoo luonnonlakeja perustavanlaatuisesti. Hybridiruumis saattaa yhdistellä esimerkiksi eläintä ja kasvia, ja näin lähtökohtaisesti eri kategorioihin kuuluvat olennot yhdistyvät groteskiksi hybridiksi. Groteski rikkoo siis käsitystä eheästä ihmisruumiista. (Pohjonen 2018, 14 & 59.) Irma Perttulan mukaan groteskin pääpiirteeksi muodostuu normin rikkomus. Groteski kyseenalaistaa ja kääntää nurin normeja ja yhdistelee villisti asioita, jotka näennäisesti eivät kuuluisi yhteen. Groteskissa näkyvät sen ”myyttiset jäljet”, siis samat periaatteet, jotka näkyivät antiikin myyttisissä olioissa: hybridisaatio, epämuotoisuus, monistuminen ja muodonmuutos. Tyypillistä groteskille on erityisesti normia rikkova ruumiillisuus. (Perttula 2011, 62.)

Groteskiin liittyvää tapaa yhdistää sinänsä yhteen kuulumattomia elementtejä toisiinsa Perttula kutsuu groteskin *inkongruenssiksi*. Inkongruenssin myötä groteski jää aina jonnekin välille, se tutkii muun muassa samuuden ja toiseuden, tutun ja vieraan, ei-esittävän ja esittävän, mahdollisen ja mahdottoman rajaa. Näin ollen se tulee kyseenalaistaneeksi hierarkkisia luokituksia pyrkien hahmottamaan maailmaa toisin: ohi konventionaalisten kategorisointien, rationaalisen selittämisen ja totalisoivien systeemien. (Perttula 2011, 62 & 65.) Groteski operoi nähdäkseni siis samoissa välisyyksissä kuin rikkinäisen pervo, määrittelemättömän ja ei-identifikaation alueella.

Ajattelen kuitenkin, ettei groteski itsessään ole aina pervo, eikä pervo groteskia. Groteskissa nähdäkseni korostuu kahden jo tunnistettavissa olevan entiteetin välinen suhde ja näiden muodostaman hybridin tuottama groteski vaikutelma. Pervo olio ei minulle kuitenkaan ole yhdistelmä joistakin jo olemassa olevista kategorisoiduista materiaaleista, vaan pikemminkin se saattaa itsessään olla joksikin tulevaa. Pervon alkuperä ei siis välttämättä ole tunnistettavissa olemassa olevien kategorioiden puitteissa, toisin kuin groteskissa ruumiillisuudessa. Kun ajattelen esimerkiksi *Rikko*-esityksen ensimmäisen palan liikkuvia, toisistaan vaikuttavia ja jatkuvasti muuntuvia ruumiita, niin minulle ruumiiden mahdollinen pervous muodostuu nimenomaan ei-tunnistamisen myötä sen sijaan, että ruumiissa tunnistettaisiin esimerkiksi ihmisen ja eläimen muodostamia kuviteltuja hybridejä. Pervo on minulle myös jotakin groteskia yksityisempää ja

kokemuksellisempaa. Toisin kuin pervo, groteski voidaan tunnistaa jo laajemmin näyttämön tyyli-ilajina. Edellisen erityisyys piilee hetkissä ja hetkien muodostamisessa tilapäisissä horjutuksissa.

2.5. Pervo ruumis?

Syksyn 2018 Rakkautta ja Anarkiaa -festivaalin Queer Bodies-näytös käsitteli kysymystä pervosta ruumiista. Näytöksen oli kuratoinut kuvataiteilija J.A. Juvani, vuoden nuori taiteilija 2018. Näytöksen jälkeen WHS Teatteri Unionin tiloissa järjestettiin keskustelutilaisuus, jossa kuraattori ja osa esitettyjen elokuvien tekijöistä oli paikan päällä keskustelemassa näytöksen tematiikasta. Juvanilta kysyttiin, mikä on hänen mielestään queer-ruumis. ”Queer body is a political body”, vastasi Juvani. Minun mielestäni vastaus ei ole riittävä. Queerin poliittisuuden minä toki myönnän, mutta poliittisina pidän lähtökohtaisesti kaikkia ruumiita. Elokuvanäytöksen esittelytekstissä luki, että ”’queer bodies’ pitää sisällään kaiken sen, mikä ei mahdu normeihin, esimerkiksi lihavan kehon” (Queer Bodies -näytöksen esittelyteksti). Käsitys siitä, että jokainen ei-normatiivinen ruumis olisi itsessään pervo, on minusta hankala. Queerin tiukka kietoutuminen sukupuolen ja seksuaalisuuden kysymyksiin ei nähdäkseni mahdollista termin yleistämistä kaikenlaisen ei-normatiivisen ruumiillisuuden kattokäsitteeksi. Jos queer body -käsitteellä viitattaisiin kaikenlaisiin ei-normatiivisiin ruumiisiin, tulisi silloin myös esimerkiksi ei-kykenevät ja rodullistetut ruumiit nähdä pervoina, jolloin tämä pervouttava ele tulisi helposti vahvistaneeksi eksotisoivia ja toiseuttavia käytäntöjä. Lisäksi queerin ajattelu on olemuksellisenä ja ruumiiseen sidottuna ylläpitää nähdäkseni samankaltaista essentialismin logiikkaa, jota queer-teoria on alun perin pyrkinyt kritisoimaan.

Sen sijaan, että pervo nähtäisiin olemuksellisenä, ehdotankin, että pervo tulisi käsittää ennen kaikkea *toiminnallisena* terminä. Pervo muodostuu toiminnassa, ja pervo toiminta on materiaalien toimijoiden *intra-aktiota*. Termillä intra-aktio viitataan Karen Baradin ajatukseen toimijoiden välisistä suhteista, joissa subjektien välisen vuorovaikutuksen sijaan osapuolten ajatellaan toteutuvan toisensa kautta. Tällöin ne eivät ainoastaan ole vuorovaikutuksessa, vaan tämän erityisen vuorovaikutuksen myötä myös kollektiivisessa joksikin tulemisen tilassa (Lykke 2010, 51). Toteutuva intra-aktio muodostaa mahdollisia, hetkellisesti pervoja ruumiita. Pervo ruumis ja sen subjektiviteetti ovat aina suhteessa omaan tilalliseen-ajalliseen kontekstiinsä. Näin ollen pervon olion potentiaali ei välttämättä toteudu kontekstistaan irroitettuna, vaan se saattaa toisessa kontekstissa näyttäytyä jopa normatiivisena. Pervon sitominen ruumiiseen J.A. Juvanin ehdottamalla tavalla on mielestäni mahdollista siis ainoastaan hetkellisenä eleenä. Ei-normatiivisen kokemuksen hetkellinen essentialisointi voi toimia strategisena ja poliittisena taktiikkana, jolla voidaan perustella ei-

normatiivisen kokemuksen olemassaoloa. Esimerkiksi homoseksuaalisen ruumiin nimeäminen vastustaa ajatusta siitä, että seksuaalisuus olisi pelkästään ”kulttuurin tuottamaa”, ja tarjoaa näin mahdollisuuksia vastustaa heteroseksistisiä käytäntöjä (Sedgwick 1994, 78).

Jos ruumis nimetään pervoksi, tähän nimeämisen eleeseen liittyy sama problematiikka, mikä sisältyy myös identiteetin käsitteeseen ja sen mahdollistamaan identiteettipolitiikkaan.

Feministisessä kritiikissä identiteetit nähdään usein subjektin moninaista ja ei-yhtenäistä kokemusta tyypistäviksi ja normittaviksi (ks. esim. Braidotti 2011, 8). Identiteetin puolustuspuheenvuoroissa vedotaan kuitenkin siihen sisältyviin poliittisiin mahdollisuuksiin, kuten kykyyn luoda sosiaalisia kollektiiveja ja moraalisia siteitä (Seidman 1994, 134). Sen sijaan, että identiteetti ymmärrettäisiin pysyväksi ja yhtenäiseksi perustaksi, voi sen nähdä myös toisenlaisena taktiikkana; identiteetti operoi tekojen ja etiikan, ei olemisen alueella (Patton 1994, 149). Cindy Pattonin ehdotus identiteettikysymykseen on ymmärrys identiteetistä strategisena systeeminä, hetkellisenä työkaluna. Tällaisena se tarjoaa välineen eriarvoisuuden purkamiseksi. (Patton 1994, 175.)

Ajatus identiteetin, ja pervon, hetkellisyyksistä viehättää minua. Pervon ei voi sanoa olevan itsessään mitään. Sen ”oleminen” todentuu vain hetkittäin toiminnan kautta, ja seuraavassa hetkessä se onkin jo jotakin muuta. *Rikko*-esityksessä ruumiit olivat jatkuvassa toiminnassa, liikkeen ja transformaation tilassa. Tällainen ruumiillinen tila muistuttaa minua tavasta, jolla Braidottin kuvaama nomadisubjekti todentuu. Nomadisubjekti on moninainen, monimutkainen ja monikerroksinen olio (Braidotti 2011, 77), ja samanlaiseen representaatioon pyrin myös etsiessäni pervon todentumia. Braidotti kirjoittaa kirjassaan *Nomadic Theory* (2011) hyönteisten metamorfooseista queer-teorian valossa. Hänen mukaansa hyönteisten metamorfooseissa todentuu joksikin tuleva nomadisubjektiviteetti, jonka pohjalta voi hahmotella seksuaalisuuden ja sukupuolen mallia, joka väistää ruumiin koheesion ja eheyden. Tämän seurauksena käsitys ”luonnollisesta” seksuaalisesta järjestyksestä keinotekoistuu ja osaltaan pervoutuu. (Braidotti 2011, 111–112.) Braidottin nomadisubjekti ei siis keinotekoista ainoastaan sukupuolta, vaan myös itse ihmisen. Hänen ajatuksestaan innoittuneena mietinkin, onko *Rikko*-esityksen pervo subjekti enää ihminen laisinkaan? Muodostuuko esityksessä pervon ihmisen sijaan sittenkin pervo olio? Voisiko tällaisella oliolla olla erityisiä poliittisia mahdollisuuksia verrattuna ihmiseen?

2.6. ”Plötsähdyksestä”, kasvoista ja parametreista

Rikko-esityksessä oli monia hetkiä, joiden pohjalta voisi kysyä, minkälaista sukupuolta tai subjektiviteettia ne ehdottavat. Tässä alaluvussa keskityn hetkiin, jotka itse koin esityksessä

merkitykselliseksi ja aiheeni kannalta tuottaviksi. Tällaisia olivat ainakin jo edellä mainitsemani plötsähdyksen hetket sekä parametrisen koreografian hetket.

Rikko-esityksen toisessa palassa yhtenä liikkeen motiivina oli plötsähdys. Jälkeenpäin pohdin plötsähdystä suhteessa Sigmund Freudin ajatukseen homoseksuaalisesta putoamisesta. Kirjassa *The Fear Of A Queer Planet* olevassa artikkelissaan ”Freud’s Fallen Women” (1994) Diana Fuss tarkastelee Freudin ajatuksia homoseksuaalisuudesta sekä diskursiivisia valintoja, joita tämä käyttää kuvatessaan homoseksuaalista halua. Fussin mukaan Freud merkkää homoseksuaalisen ruumiin ”toiseksi” diskursiivisella eleellä, jonka myötä homoseksuaalisuus (ja etenkin naisen homoseksuaalisuus) piirtyy regressiiviseksi ja vähemmän kehittyneeksi seksuaalisuuden muodoksi kuin heteroseksuaalisuus (Fuss 1994, 49). Freudilla homoseksuaalinen ruumis on putoavassa liikkeessä, kun taas heteroseksuaalinen ruumis on nousevassa liikkeessä (Fuss 1994, 63). Tämä sanamuoto itsessään pitää Fussin mukaan sisällään homofobisen rakenteen, jossa homoseksuaalisuus katsotaan jossain määrin alkeellisemmaksi seksuaalisuuden muodoksi ”kehittyneemmän” heteroseksuaalisuuden rinnalla.

Freudin ajattelussa homoseksuaalinen putoaminen on subjektin ulkopuolelta käsin määräytyvää toimintaa: homoseksuaalinen putoaa, ei esimerkiksi tietoisesti pudottaudu. *Rikko*-esityksen plötsähdyksessä kysymys on kuitenkin tietoisesta valinnasta jatkaa liikkeen progressiivisuutta toisin: liike ikään kuin katkeaa, kohoava liike purkautuu ja hajoaa plötsähdykseen. Kun tämän pervoksi mieltämäni eleen rinnastaa freudilaiseen ajatteluun, kuva homoseksuaalisesta pudotuksesta pervoutuu. Homoseksuaalinen ruumis ei olekaan jatkuvassa putoamisen tilassa, vaan putoaminen on ruumiin hetkellinen teko, joka jo pian kohtaa jo päätöksensä: ruumis plötsähtää lattiaan. Jatkuva heteroseksuaalinen nousuliike ja jatkuva homoseksuaalinen putoamisliike muotoutuvat molemmat siis mahdottomiksi ruumiillistamassamme plötsähdyksessä. Freudin kuva normatiivisesta hetero- tai homoseksuaalisuudesta jatkuvana lineaarisena liikkeenä kyseenalaistuu, ja eheä seksuaalisuuden kuva horjuu. Jokainen plötsähdys konkretisoi jatkuvan ja pysyvän liikkeen mahdottomuuden.

Esiintyvä ruumis koreografiassa -kurssin aikana mietin paljon katsetta ja sen näyttämöllä saamia merkityksiä. Katseella tuntuu olevan valtava merkitys verrattuna siihen, kuinka pieni ruumiinosa katsetta toteuttaa. Silmät ovat pienet verrattuna esim. jalkaan, mutta silti, jos esiintyjän silmät ovat suunnattuina johonkin pisteeseen ja jalka kohdistettuna toiseen, olen minä katsojana paljon kiinnostuneempi tuosta ensimmäisestä pisteestä. Esiintyjän katse määrittää minun tapaani katsoa esiintyjän ruumista, ja se määrittää myös, miten minä tuota ruumiin tuottamaa informaatiota

tulkitsen. Katse antaa merkityksiä, jotka tuntuvat dominoivan muiden ruumiinosien ja niiden suuntien tarjoamia merkityksiä. Siksi esiintyjän tulisikin olla tietoinen siitä, millaisia valintoja tulee tehneeksi ja millaisia merkityksiä tuottaneeksi katseensa kautta. Katseen kohdistamisen tulee siis olla valinta, kuten sen kohdistamatta jättämisenkin.

Katseen kannalta pohdintaa aiheutti koreografiamme kohdat (esimerkiksi pala 3), jossa käytimme kasvojen ilmeitä esityksellisenä materiaalina. Erään kurssitoverimme muistinvarainen kommentti esityksestämmme oli, että katseemme olivat ikään kuin ”tyhjiä” (muistinvaraisesti). Kommentista minulle heräsikin kysymys, riisuuiko esityksessä toteuttamamme kasvojen ilmeily jollain tapaa kasvojen ja katseen merkityksiä. Kasvojen koreografinen ilmeily saattaa nähdäkseni tuoda erityisellä tapaa esiin kasvojen materiaalisuuden ja ilmeiden keinotekoisuuden. Kun tämä kasvojen materiaalisuus kasvojen liikehännän myötä korostuu, saattaa katse ilmeilyn jälkeen toden totta olla ’tyhjä’.

Kasvot ovat ruumiinosa, joka on usein hyvin organisoitu ja hallittu. Ekspressiivinen ilmeily ei ole kovin tavallinen tapa käyttää kasvoja arkipäiväisessä sosiaalisessa kanssakäymisessä. Kasvojen mahdolliset ilmeet ovat jossain määrin myös sukupuolittuneita, jos miettii esimerkiksi ”duck face”-ilmettä, jossa ilmeilijä asettaa huulensa suppuun ja siristää silmiään. *Rikko*-esityksessä kasvojen sosiaalinen järjestys jossain määrin hajotettiin ja tilalle tulivat disorganisoidut ja omaehtoiset kasvot. Myös Braidotti on kiinnostunut monenlaisista kasvoista, ja hänen mukaansa uudenlaisten kasvojen löytäminen ja kokeileminen on nomadisubjektin toimintaa (Braidotti 2011, 48).

Rikko-esityksestä voi tunnistaa erilaisia esiintyjäntyöllisiä parametreja (ks. Kanninen 2012), joiden kautta esiintyjät lähtivät tuottamaan liikkeellistä materiaalia. Liikkeelliset parametrit olivat yhteisesti jaettuina ja artikuloituina, jolloin kukin esiintyjä tiesi, mitä parametria hän missäkin hetkessä lähti toteuttamaan. Näin syntyvä liike ei ollut itsessään suunniteltua, vaan jaetut parametrit synnyttivät esiintyvissä ruumiissa monenlaista liikemateriaalia, ja syntyvä materiaali oli joka kerta hieman erilaista. Yhtenä esimerkkinä esityksen parametreista voi ajatella plötsähdystä. Plötsähdys oli parametri, jota jokainen esiintyjä lähti tulkitsemaan omalla ruumiillaan, ja jokainen ruumis tuotti parametrin myötä omanlaista liikettä. Plötsähdys ei itsessään ollut mikään ennalta määrätty liike tai toiminta, vaan se oli pikemminkin ajatus jonkinlaisesta liikkeen laadusta, joka lähti tuottamaan varsinaista liikettä.

Parametreihin liittyen palaan feministiteoreetikko Teresa De Lauretiksen ajatukseen sukupuolesta representaationa. Näkisin, että sukupuolen representaation voi ajatella muotoutuvan erilaisten parametrien kautta, joita ruumiit tietoisesti ja tiedostamattaan toteuttavat. Parametrien myötä syntyvä sukupuoli itsessään ei voi olla koskaan sama, tuottaahan jokaisen subjektin erityinen ruumis parametrin kautta omanlaista ilmaisuaan. Sukupuolen palauttaminen esityksellisiin parametreihin mahdollistaa myös sukupuolen poliittisen keinotekoistamisen, joka nähdäkseni vastaa Donna Harawayn (2003, 235) ajatusta kyborgisesta oliosta. Kyborginen, tai parametrinen, subjektiviteetti ei kaipaa perustakseen olemuksellista luontoa, vaan etsii sen sijaan muotoaan tekniikan, luonnon ja kulttuurin välisyyksistä. Näin ollen myös pervon tila mahdollistuu. Parametrit ovatkin minulle keino jäsentää *Rikko*-esityksen mahdollista pervoa oliota.

3. HEVOSENI KVÄÄRI

Hevoseni Kvääri on runoesitys, jolla osallistuin maaliskuussa 2018 järjestettyyn Veikko Sinisalo -runonlausuntakilpailun alkukarsintaan. Kilpailu on tarkoitettu alle 30-vuotiaille runonlausujille, ja siinä kilpailijat valmistavat noin 20 minuutin mittaisen runoesityksen, jonka tulee pitää sisällään kaksi kilpailun järjestäjien ennalta määräämää runoa sekä kilpailijan itse valitsemaa runo- tai tekstimateriaalia. Oman esitykseni lähtökohtana oli pyrkimys etsiä materiaaleja, jotka kuvaisivat ei-normatiivista halua joko eksplisiittisesti tai metaforisesti. Rakkausrunojen kontekstissa seksuaalisuuden ja halun kuvat käsittelevät lähtökohtaisesti miehen halua naiseen, ja siksi minun poliittinen valintani esiintyjänä oli tuoda näyttämölle materiaaleja, jotka eivät ole ”valkoisen heteromiehen” tuottamia. Tunnustan toki ajatukseni naiiviuden – ikään kuin valkoinen heteromies ei kykenisi kuvaamaan kokemuksia oman positionsa ulkopuolelta – mutta kyseisen position ollessa edelleen vahvasti yliedustettuna kaunokirjallisuuden ja teatterin ammattikentillä, pidin valintaani tärkeänä.

Tässä luvussa käsittelen *Hevoseni Kvääri* -runoesitystä ja pohdin, millaista tietoa sukupuolesta ja seksuaalisuudesta voin tuottaa törmäyttämällä esitystä feministisiin uusmaterialistisiin teorioihin. Pohdintani tukena käytän luentomateriaaleja ja artikkeleita Tampereen yliopiston Feminist Methodology and Research Design -kurssilta, jolle osallistuin alkuvuodesta 2018. Erittelen myös runoesityksessä käyttämiäni ruumiillisia tekniikoita ja puran kokemuksiani sen esittämisestä kolmessa eri esityskontekstissa.

Avatakseni runoesityksen merkityksiä tai – Donna Harawayn ehdottamaa termiä käyttäen – niitä *diffraktoidakseni* (ks. Lykke 2010, 154), valitsen feministisen uusmaterialistisen lähestymistavan. Ajattelen ja kuvittelen esityksessä toteuttamaani näyttämöä ensisijaisesti materiaalisena ja hahmotan sitä materiaalisista lähtökohdista käsin. Jäsentelen esitystä erilaisten materiaalien, kuten synnyttämäni liikemateriaalin, tekstimateriaalin ja esineiden, kompositiona. Nähdäkseni näyttämöllä toimii näyttelijän monikollinen ruumis, joka ei edusta eheää ja yhtenäistä subjektiviteettia, vaan omassa materiaalisuudessaan moninaista ja fragmentaarista joukkiota. Näyttelijän tekemä taide on ilmeisen ruumiillista, asetteleehan näyttelijä tietoisesti ja tiedostamattaan omaa ruumistaan ilmaisevaksi ja merkityksiä tuottavaksi kokonaisuudeksi. Nämä merkitykset eivät kuitenkaan ikinä ole täysin näyttelijän itsensä hallittavissa, sillä ruumiin oma materiaallinen toimijuus ja sen ennalta-arvaamattomuus ovat omiaan luomaan näyttämölle moninaisia ja muuttuvia merkityksiä, yleisön luomista merkityksistä puhumattakaan.

Koen, että runoesitys *Hevoseni Kvääri* rakentui nimenomaan materiaalisista lähtökohdista käsin. En valikoitunut esityksen materiaaleja niihin yleisesti liitettyjen kulttuuristen merkitysten vuoksi (ks. Tiainen, Kontturi & Hongisto 2015, 28), vaan pikemminkin sen takia, että niiden materiaalisuus itsessään tuntui minusta kiinnostavalta. Voisi myös sanoa, että materiaalit itse valikoituivat teokseeni oman oletetun toimijuutensa myötä, niiden osuttua sattumalta näkökenttäni tai niiden ruumiissani aikaansaaman vaikutuksen vuoksi. Esimerkiksi esitykseen päätynyt suruhuntu oli mielestäni kiinnostava olio sellaisenaan ja lisäksi hunnun tuntu ihoa vasten oli erityinen. Hunnun tunnusta saikin alkunsa viimeisen runon näyttämöllinen muoto: Esitän runoa siten, että painan suruhunnun voimakkaasti kasvojani vasten. Huntu tuntuu vahvasti kasvojeni iholla saaden kasvojen muodot vääristymään.

Hevoseni Kvääri -esitykseen valikoituneet ensisijaiset materiaalit olivat:

- tekstimateriaalit (17 runoa/tekstikatkelmaa 15:lta eri runoilijalta/kirjailijalta)
- yksi noin 23-vuotias näyttelijän ruumis
- vessapaperirulla
- permanenttitussi
- ”miesten” Calvin Klein -alushousut
- Suomen leijona -kaulakoru
- pitkä musta tanssisäärystin
- mustat sukat
- mustat kengät
- suruhuntu
- tiikerisalva

Materiaalit valikoituivat esityksen harjoitusprosessin kuluessa. Minulla oli mielessäni kummallinen hahmo, joka esittäisi runoesityksen runoja. Lähdinkin liikkeelle puvustuksesta, johon halusin saada mukaan kummallisia vaatekappaleita sekä vaatteita, jotka kantaisivat mukanaan paljon merkityksiä. En halunnut kuitenkaan liikaa miettiä kunkin esineen tai asian merkitystä esitykseni kontekstissa. Sen sijaan luotin siihen, että jos jokin aisa tuntuu minusta kiinnostavalta, on tämä riittävä syy sen valitsemiseksi esitykseen. Esimerkiksi Calvin Klein -alushousut yhdistyivät minulla Calvin Kleinin mainoskuvaan, jossa esiintyy Justin Bieber. Kuva on synnyttänyt monia pastisseja, ja on käyty paljon keskustelua esimerkiksi siitä, onko Bieberin alushousujen muotoja muokattu varsinaiseen

mainoskuvaan. Calvin Klein -alushousut tuntuivat jaloissani mukavilta, ja ne herättivät minussa monenlaisia ajatuksia suhteessa sukupuolen esityksiin, joten valitsin esiintyä ne jalassani.

3.1. Uusmaterialismista

Feministinen uusmaterialistinen teoretisointi voidaan nähdä eräänlaisena vastareaktiona feministiselle jälkistrukturalismille, jonka ensisijaisena kiinnostuksen kohteena oli sukupuolen ja muiden sosiokulttuuristen kategorioiden diskursiivinen ja kulttuurinen tuotanto, näiden analyysi ja dekonstruktio. Jälkistrukturalismia ja sen eräitä tärkeimpiä edustajia, Butleria ja Michel Foucault'ta, on kritisoitu, jos ei peräti ruumiin ja sen materiaalisuuden unohtamisesta, niin ainakin näiden asettamisesta toissijaisiksi sukupuolta tarkasteltaessa. Uusmaterialistinen feminisismi sen sijaan tarkastelee asioita toisin. Se pyrkii purkamaan postmodernin ajattelun ylläpitämää dikotomiaa kielen ja materiaalsen todellisuuden välillä (Alaimo & Hekman 2008, 2). Dikotomian kyseenalaistaminen ja möyhentäminen ehdottavat käsitystä todellisuudesta, jossa läsnä ovat sekä materiaalsen että diskursiivinen, toinen toistaan dominoimatta tai määrittämättä. (Alaimo & Hekman 2008, 3 & 6.)

Uusmaterialistisessa ajattelussa materiaalsuus käsitetään itsessään aktiiviseksi voimaksi, joka ei asetu alisteiseen asemaan suhteessa muihin toimijoihin, kuten ihmiseen (Alaimo & Hekman 2008, 4). Haraway käyttää termiä materiaalsdiskursiivinen, joka onkin yksi ehdotus materiaalsen ja diskursiivisen välisen kuilun purkamiseksi. Harawayn ajattelussa sukupuoli muotoutuu materiaalsdiskursiivisissa prosesseissa, joissa ruumiin materiaalsuus on itsessään aktiivista ja välillä jopa niskoittelevaa ja vastaan hankaavaa toimintaa. Uusmaterialismissa ilmiöt ajatellaan materiaalsina, diskursiivisina, inhimillisinä, enemmän-kuin-inhimillisinä (*more-than-human*), ruumiillisina ja teknologisina (Alaimo & Hekman 2008, 5). Harawayn kyborgin voi nähdä näiden kaikkien ulottuvuuksien ilmentymänä (Lykke 2010, 39–40).

Hevoseni Kvääri -esityksessä kiinnostuksenkohteenani olivat erilaiset ei-normatiivisen halun kuvaukset. Uusmaterialististen teorioiden innoittamana halusin käsitellä halua jonkinlaisena itsenäisenä ja omaehtoisena toimijana, joka noudattaa jossain määrin omaa tahtoaan. Halun muotoutumiseen vaikuttavat toki niin diskursiiviset kuin institutionaalisetkin tekijät, mutta oman kokemukseni mukaan halu on jossain määrin aina myös hankalaa, poukkoilevaa ja epäjohdonmukaista.

Feministisen uusmaterialismin lähtökohtana on tieteentekijän oman (materiaalisen) position tunnustaminen, mitä voidaan pitää kaikelle feministiselle epistemologialle ominaisena tunnusmerkkinä. Milla Tiainen, Katve-Kaisa Kontturi ja Ilona Hongisto (2015) kirjoittavat kehystämisen periaatteesta, joka rohkaisee tutkijaa oman positionaalisuutensa refleksiiviseen tarkkailuun suhteessa tutkittavan ilmiön rajaamiseen ja kehystämiseen. Ymmärrän kehystämisen tarkoittavan sitä, että tutkimuksen kohde asetetaan tiettyyn, esimerkiksi teoreettiseen, kontekstiin. Olennaista on myös tutkijan oma positio ja suhde valitsemaansa kontekstiin. Tämän kontekstin vaikutuksesta tutkittava ilmiö herää ”eloon” alkaen tuottaa jonkinlaista tietoa sekä itsestään että kontekstistaan. Tutkimuksen kohde ja sen toteutumiseksi valittu metodologia luovat näin yhdessä tutkittavaa tapahtumaa tai ilmiötä. Toinen kirjoittajien esittelemä uusmaterialistinen periaate on seuraamisen periaate. Nähdäkseni myös seuraaminen viittaa tieteentekijän positionaalisuuteen, sillä se kyseenalaistaa perinteisen tiedonmuodostukseen liittyvän asetelman, jossa aktiivinen ja liikkuva tutkija tutkii näennäisen stabiilia ja passiivista tutkimuksen kohdetta. Seuraamisen periaatteen mukaan sekä tutkijan että tutkimuksen kohteen ajatellaan olevan liikkeessä, jolloin tutkija yrittää parhaansa mukaan seurata tutkimuksen kohteen toiminnallista ja omaehtoista liikehdintää. Tutkija ei siis määritä tutkimuksen kohdetta vaan antaa pikemminkin sen määrittäytyä itse. (Tiainen, Kontturi & Hongisto 2015, 22 & 28.)

Jälkeenpäin ajattelen, että oma työskentelyni esityksen parissa on parhaimmillaan noudattanut edellä kuvattuja kehystämisen ja seuraamisen periaatteita. *Hevoseni Kvääri* -esityksessä tutkimukseni kohteena oli ei-normatiivinen halu, ja tutkimuksen erilaisia konteksteja olivat muun muassa runous, teatteri ja Veikko Sinisalo -kilpailu. Näiden kontekstien myötä halu alkoi toteutua näyttämöllä ja tuotti erilaisia näyttämöllisiä ilmentymiä, joita kuvaan seuraavaksi.

3.2. Tiikerisalva ja transruumiillisuus

Uusmateriaalisuuteen sisältyy ajatus ihmisen ruumiillisuudesta *transruumiillisuutena*. Tämä tarkoittaa, että ihminen avautuu ja altistuu enemmän-kuin-inhimilliselle maailmalle. Ajatuksessa korostuu se, miten ihmisen ruumiillinen substanssi on väistämättömässä ja erottamattomassa yhteydessä omaan ”ympäristöönsä”. (Tiainen, Kontturi & Hongisto 2015, 14.)

Transruumiillisuuden ajatus on mielekäs myös näyttelijän ruumiillisuuden kannalta. Oiva esimerkki eräänlaisesta transruumiillisuudesta on *Hevoseni Kvääri* -runoesityksen ensimmäinen kohtaus. Kohtaus etenee seuraavasti: Astun näyttämölle vessapaperirulla kädessäni. Varjelen vessapaperirullan ”liekkiä”, ikään kuin se olisi kynttilä, ja kävelen näyttämön etuosaan. Ennen näyttämölle astumista olen hieronut silmiini tiikerisalvaa, joka ensimmäisen kohtauksen aikana

alkaa kirvellä silmiäni niin, että silmät alkavat erittää kyyneliä. Olen pukeutunut mustiin puvunkenkiin, mustiin sukkiin, vasemmassa jalassani on musta tanssisäärystin, joka ylettyy hieman polven yläpuolelle, minulla on jalassa Calvin Kleinin mustat alushousut, kaulassa kultainen Suomen leijona -kaulakoru ja päässäni musta suruhuntu. Asetan vessapaperirullan varovasti maahan, otan palan vessapaperia alushousuistani ja alan lukea paperia ikään kuin se olisi muistokirjoitus. Alan puhua ensimmäistä runoani, joka on Langston Hughesin ”Cora”:

I broke my heart this mornin’,
Ain’t got no heart no more.
Next time a man comes near me
Gonna shut an’ lock my door
Cause they treat me mean—
The ones I love.
They always treat me mean.

(Langston Hughes, 1999.)

Runon loputtua niistäni voimakkaasti kädessäni olevaan vessapaperiin, joka hetki sitten oli vielä toiminut muistokirjoituksena. Taittelen niistopaperini kauniisti, heitän sen kynttilän läheisyyteen ja nyökkään. Otan suruhunnun pois kasvojeni edestä ja katson yleisöön. Tunnen, kuinka tiikerisalva edelleen kirvelee silmiäni, ja alan vaikuttua ruumiillisesti tästä kirvelystä. Tiikerisalvan vaikutus aiheuttaa kasvoissani eräänlaisen irvistyksen ja äänessäni vaikerointia. Kasvatan tätä vaikuttumista tietoisesti suuremmaksi, kunnes tuon kämmenet silmilleni ja siirryn seuraavaan kohtaukseen.

Oletan, että kohtaus luo katsojalle kuvan surevasta ihmisestä. Suruhuntu, kyneleet ja muistokirjoituksena toimiva vessapaperipala ovat ilmeisiä viitteitä suremiseen, hautajaisiin ja kaipaukseen. Myös kohtauksessa puhumani tekstimateriaali yhdistyy suruun, tarkemmin sydänsuruun. Siinä runon puhuja kertoo sydämensä särkyneen. Runo itsessään on melko melodramaattinen ilmaus sydämen särkymisestä, ja samaan melodramatiikkaan voi yhdistää myös tiikerisalvan aiheuttamat kyneleet. Keskeistä kohtauksessa on mielestäni kuitenkin se, etten millään tavoin yritä *näytellä* surua tai omaksua surevan ihmisen olotilaa tai puheen tapaa runoa puhuessani. Väitänkin, että syntynyt vaikutelma surusta on kokonaan materiaalisesti tuotettu. Olisi siis virheellistä sanoa, että vaikutelma aiheutuisi minun toiminnastani. Pikemminkin se syntyy minun ja kohtaukseen valikoituneiden materiaalien vuorovaikutuksesta, siis näyttämöllä tapahtuvasta transruumiillisuudesta. Kohtauksessa erittyvät kyneleet ovat tiikerisalvan ja silmiäni välisen vuorovaikutuksen tuotosta, niiden toiminta ei ole oman subjektiviteettini hallittavissa.

Tiikerisalva toimii siis yhtä lailla kohtauksessa näyttelijänä, se esiintyy, aivan kuten silmäni, suruhuntu ja niin edelleen. Kohtauksen eri materiaalit, oma ruumiini mukaan lukien, esiintyvät ja niiden merkitykset muodostuvat toistensa myötävaikutuksesta ja näin luovat mahdollisesti kuvan jonkinlaisesta eheästä kokemuksesta. Minulle tekijänä tämä kokemus palautuu kuitenkin erilaisten materiaaalisten toimijoiden keskinäisyyteen.

En voi muuta kuin olettaa, että ensimmäinen kohtaaminen tuottaa katsojalleen jonkinlaisen kuvan sukupuolesta ja/tai seksuaalisuudesta – sillä varmasti näyttämön antamat materiaaliset viitteet yhdistyvät jokaisella katsojalla aivan omanlaisiinsa assosiaatioihin. Yritän kuitenkin purkaa omaa kokemustani näyttämöllä. Näyttämöllä esiinnyn lähtökohtaisesti miesoletettuna, ja puhuessani runoa, jossa puhutaan miehistä ja sydänsurusta, esittämäni seksuaalinen halu näyttäytyy oletettavasti homoseksuaalisena. Puvustukseni saattaa kuitenkin pervouttaa tätä asetelmaa, sillä hahmoni ei sen kantamien vaatekappaleiden myötä välttämättä sukupuolitu yksiselitteisesti 'miehen' hahmoksi. Suruhuntu, ainakin oman historiallisesti määrittäneen kokemukseni mukaan, mielletään naisoletettujen asusteeksi. Lisäksi vasemmassa jalassani oleva pitkä musta tanssisäärystin outouttaa näyttämöhahmon oletettua sukupuolta. Haluaisin siis ajatella, että näyttämölle syntyvä subjekti ei määrity yksiselitteisesti 'naiseksi' tai 'mieheksi', vaan joksikin muuksi, ehkäpä pervoksi subjektiksi. Kohtausta näytellessä omaa kokemustani määrittää ennen kaikkea tiikerisalvan aiheuttama kirvely, enkä koe, että kokemus omasta sukupuolesta nousee minulle kohtauksessa millään tavoin merkitykselliseksi.

3.3. Suomen leijona kehyksessä

Palaan vielä edellä esittelemääni Tiaisen, Kontturin ja Hongiston ajatukseen kehystämisestä. Runoesityksessä *Hevoseni Kvääri* kehystämisen ele tapahtuu konkreettisesti esityksen kohtauksessa, jossa puhun Kaarina Valoaallon runoa. Runo alkaa sanoilla ”Hän seisoi alhaalla”. Kohtauksessa piirrän permanenttitussilla ruumiiseeni erilaisia symboleita ja merkkejä, kuten jättimäisen peniksen. Piirrän myös Suomen leijona -korun riipuksen ympärille pyöreän kehän, jonka keskelle riipus sillä hetkellä asettuu. Tämä on ensimmäinen kerta, kun kohdistan huomioni ensisijaisesti koruun, ja näin myös ensimmäinen kerta, kun kohdistan tietoisesti yleisön huomion koruuni. Koru valikoitui esitykseen oman poliittisen projektini myötä. Siinä tavoitteena on omia isänmaallinen symboli äärioikeistolaisilta ja uusnatseilta. Olen siis ikään kuin halunnut kehystää Suomen leijona -symbolin uudelleen.

Tiaisen, Kontturin ja Hongiston mukaan kulttuurinen objekti ei ole koskaan stabiili, vaan pikemminkin aina prosessissa ja alttiina muutokselle. Ajattelen, että näin myös runoesitykseni ele tuoda Suomen leijona -koru näyttämölle ja asettaa se erilaisten ei-normatiivisen halun kuvien kontekstiin, on sysäys saattaa koru tuollaiseen muutosprosessiin. Kehystämisen ele asettaa objektin (tässä tapauksessa korun) uuteen kulttuuriseen kontekstiin ja yhdistää sen uudensuomalaisiin narratiiveihin, jolloin objektin kulttuuriset merkitykset altistuvat liikkeelle ja horjutukselle. Näin syntyvä tapahtuma on episteeminen, eli tietoa tuottava. Se tuottaa tietoa sekä objektista että sitä ympäröivästä kulttuurista. (Tiainen, Kontturi & Hongisto 2015, 22.)

Heteroseksuaalisuuden voidaan katsoa muodostuvan yhteisymmärryksessä normatiivisen kansalaisuuden kanssa, jolloin toisen nytkäyttäminen tulee väistämättä vaikuttaneeksi myös toisen kuvaan. Robert Schwartzwald (1994, 278) kirjoittaa homoseksuaalisesta representaatiosta *kansallisena epämuodostumana*. Suomen leijona -korun käyttö runoesityksessä yhdistyy mielestäni tähän prosessiin, jossa kansallisen symbolin asettaminen pervon halun kontekstiin aiheuttaa liikettä sekä suomalaisuuden että seksuaalisuuden merkityksille. Näyttämölle muotoutuvaa suomalaista, Suomen kansalaista, voi Schwartzwaldin ajatuksen valossa tarkastella kansallisena epämuodostumana, koska sen tavat toteutua ja kokea halua poikkeavat normatiivisen kansalaisuuden ja ”synnytystalkoiden” (ks. Antti Rinne 2017) vaatimasta mallisubjektista. Myös esityksen ruumiilliset keinot pyrkivät konkreettiseen epämuotoon, muun muassa epäsymmetrian ja odottamattomien samastumisien myötä, jolloin kansallisen epämuodostuman mahdollisuus kasvaa.

3.4. Selkä näyttelee

Runoesityksen loppupuolella on kohta, jossa esitän Kaarlo Sarkian ”Jumala ihmisten kaupungissa”-runon. Esittäessäni keskittän tietoisuuteni selkään ja ajattelen, että ainoastaan selkäni esiintyy. Näyttelevän selän ajatus vertautuu nähdäkseni Tiaisen, Kontturin ja Hongiston ajatuksiin islantilaisen taiteilijan, Björkin *Biophilia Live* -videoteoksesta. Heidän mukaansa merkittävää ja huomiota herättävää teoksessa on erityisesti se, että Björk ei näyttäyty siinä yksittäisenä avainhahmona (*key figure*) ja toimijana. (Tiainen, Kontturi & Hongisto 2015, 33.) Runoesityksessä, jossa olen ainoa (ihmis)esiintyjä, yksittäisen toimijan häivyttäminen on toki hankalampaa. Joka tapauksessa koen, että artikkelin esimerkissä on samankaltaisuuksia oman runoesitykseni kohtaukseen. Edeltävässä kohtauksessa olen pyytänyt yleisön jäsentä piirtämään selkäni hevosen. Hevosen valmistuttua olen siirtynyt takaisin näyttämölle, tällä kertaa selin niin, että ihmisten katse oletettavasti kohdistuu hetkeä aiemmin selkäni piirrettyyn hevoseen. Tämän jälkeen esitän runon kokonaisuudessaan selin yleisöön ja liikutan selkäni erilaisin sykähävin liikkein.

Väitän, että ihmisen kuvitellun yhtenäistä ja eheää subjektiviteettia seurataan ja heijastetaan usein hänen kasvojensa kautta. Se, että runoesitykseni kohtauksessa kohdistan katsojan katseen selkään (ja siihen piirrettyyn hevoseen), on mielestäni ehdotus, joka rikkoo tällaista kasvokeskeistä, yhtenäisen subjektiviteetin illuusiota. Kohtauksessa ruumiin toimijuus voidaan tunnistaa missä tahansa ruumiin osassa, etenkin juuri selässä. Kuten Björkin *Biophilia Livessä*, jossa hänen hahmonsa hajautuu osaksi moninaista ympäristöään, myös runoesityksen kohtaaminen nähdäkseen hajauttaa esiintyjän subjektiviteettia sen sijaan, että esittäisi hänet valmiiksi rakentuneena ja tarkasti rajautuvana entiteettinä.

3.5. Steppaava ruumis ja muita pervon taktiikoita

Runoesityksessä *Hevoseni Kvääri* omaksun monenlaisia ruumiillisuuksia, joita seuraavaksi tarkastelen lähemmin. Hypoteesini on, että käsittelemäni ruumiillisuudet sisältävät pervon potentiaalin, ja näin ollen käyttämäni ruumiilliset keinot ovat mahdollisia pervon taktiikoita. Esityksessä käyttämäni taktiikat ovat mahdollisesti aiheuttaneet esitystilanteessa pervoja hetkellisyyksiä, mutta näiden taktiikkojen käyttäminen muissa konteksteissa ei välttämättä saa aikaan samanlaista vaikutusta. Näin on esimerkiksi steppitekniikan kohdalla, joka vaikkapa musikaalin kontekstissa saattaa olla hyvinkin normatiivinen ja tyypillinen ruumiillinen tila. Toki voidaan ajatella, että musikaalikontekstissakin steppitekniikka horjuttaa steppaavan ruumiin sukupuolta, mutta sen merkitykset ja pyrkimykset ovat kyseisessä kontekstissa joka tapauksessa erilaiset.

Nimeän keskeiset esityksessä käyttämäni ruumiilliset keinot seuraavasti: *larvae-ruumis*, *steppaava ruumis*, *epäsymmetrinen ruumis* ja *nomadiruumis*. Käsittelem josta ruumista tarkemmin, kerron niiden synnystä ja erittelen niissä käyttämäni tekniikkaa. Ruumiita voi ajatella myös eräänlaisina virityksinä tai parametreina, joista vaikutuin esityksessä mahdollisimman kokonaisvaltaisesti.

Larvae-ruumis

Larvae-ruumis on minun ja kurssikaverini Katariina Havukaisen käyttämä termi. Se on saanut alkunsa fyysisen teatterin kurssilla, jonka Taina Mäki-Iso piti ensimmäisenä opiskeluvuotenumme Nätyllä. Kurssilla teimme harjoitteita erilaisilla naamioilla, joista parhaiten jäi mieleeni Larval-naamiot. Larval-naamiot ovat sveitsiläisen kaupungin, Baselin, karnevaalinaamioista innoituksensa saaneita fyysisen teatterin naamioita. Naamiot esittävät epämuodostuneita oliota, jotka ovat

naiiveja, uteliaita ja haavoittuvaisia. Esimerkiksi Jacques Lecoqin koulu käyttää naamioita omassa opetuksessaan Ranskassa. (StrangeFace Masks -nettisivu.) Mäki-Ison kurssilla muistan Larval-naamioilla tekemiemme harjoitteiden olleen ilahduttavia, sillä naamiot vaativat tuekseen ekstensiivistä ja tarkasti artikuloitua fyysistä ilmaisua, joka tuotti monissa kurssitovereissani uudenlaista ruumiillisuutta. En tiedä, viittaako Larval-naamioiden nimi myös toukkaan, kuten englanninkielinen sana larva, mutta itse yhdistän naamioiden oudon muodon toukkamaiseen olemukseen.

Minulle ja Havukaiselle larvae-ruumis muistutti itsestään syksyllä 2017, jolloin vietimme Tukholmassa viikonlopun tulevaa esitystämme työpajaistaen. Havukainen oli tuolloin opiskelijavaihdossa Tukholman teatterikorkeakoululla (Stockholms Dramatiska Högskola), ja olin tullut hänen luokseen Tukholmaan vierailulle. Olimme sopineet, että laittaisimme tulevan produktiomme aluilleen tuona viikonloppuna. Työskentelymme virikkeeksi vierailimme taidenäyttelyissä, joista yksi oli Fotografiskan silloinen valokuvanäyttely. Jossakin näyttelyn valokuvista oli toukkamainen olio, josta ei täysin ottanut selvää, mikä se oli. Sen muoto muistutti toukkaa, mutta toukkakaan se ei varsinaisesti ollut, ainoastaan toukan kaltainen. Tulimme Havukaisen kanssa yhteistuumin loppupäätelmään, että kyseessä oli larvae-ruumis.

Larvae-ruumis tarkoittaa meille toukkamaista ruumiillisuutta, jonka muoto ei piirry täysin yksiselitteisesti. Ruumiin muoto ei pyri representoimaan varsinaisesti mitään, vaan se on pikemminkin jatkuvasti muotoaan hakeva, hitaassa transformaation tilassa oleva toukka. Larvae on eräänlainen *epäruumis*. Hyönteisillä toukkavaihe on usein pelkkä välivaihe, esimerkiksi perhosilla se edeltää koteloitumisvaihetta ja sen jälkeen tulevaa aikuisen perhosen vaihetta. Toukan voi siis ajatella olevan jatkuva joksikin tulemisen tilassa oleva olio, temporaalinen vaihe, jonka olemassaolo ei ala syntymästä ja lopu kuolemaan. Minulle toukan elämä ilmentää *pervoa ajallisuutta*, sillä se ei noudata reproduktiivista kaavaa, vaan saa merkityksensä erilaisten ruumiiden

välissä olost. Esiintyvässä ruumiissa tämä voi tarkoittaa esimerkiksi joksikin muodoksi tulemista, mutta kuitenkin määrittämättömässä vaiheessa olemista. Pervon ajallisuus viittaa ehdottomasti myös pervon dramaturgiseen luonteeseen. Itselläni toukkaan yhdistyy sellaisia sanoja kuin möngerrys, lima, pehmeä ja niljakas, joiden laatuja havaitsen ruumiistani, kun pyrin ilmentämään larvae-ruumista näyttämöllä.

Runoesityksessäni larvae-ruumis tulee ilmi esityksen alkupuolella, kun puhun Eeva-Liisa Mannerin runoa ”Peilikuvia”. Runossa puhutaan hevosesta, joka katsoo veden äärellä peilikuvaansa. Runossa kaadun selälleni jazz-tanssista tutulla hinge-liikkeellä, jossa koukistan polviani ja nojaan taaksepäin, kunnes yläselkäni koskettaa maata. Liu’utan yläselkääni lattiaa pitkin niin, että päädyn makaamaan selälleni ruumis pitkänä maata vasten. Tekstin edetessä alan nostaa rintakehääni ja polviani hitaalla liikkeellä, jolloin koko ruumiini lähtee taipumaan eräänlaiseksi jouseksi. Tämä nouseva liike jatkuu hitaana koko runon ajan, kunnes se huipentuu siihen, että nostan oikean jalkani koukussa ylös, eräänlaiseksi fallos-symboliksi. Runon aikana piirtyvän ruumiin muoto on epämääräinen larvae-ruumis, joka ei nähdäkseni esitä varsinaisesti mitään muuta kuin hidasta ruumiin muutosta kohti jotakin toista muotoa. Lopun symbolikin syntyi sattumalta: en ollut pyrkinyt esittämään jalallani mitään, mutta jälkepäin sain Havukaiselta kuulla, että hänellä jalka assosioitui falloksen.

Steppaava ruumis

Runoesitykseni loppupuolella käytän materiaalina Juha Mannerkorven runoa ”Ehtoollinen lasikkelossa”, joka oli yksi kilpailun pakollisista runoista. Runon puhuja kertoo kohoavasta kuusta ja kuoleman virrasta, siis mahdollisesti lähestyvistä kuolemasta. Runon tekstissä on jonkin verran toistoa, ja koska tekstin puhuja on virran läheisyydessä, minulle syntyi ajatus kaiusta, joka kuuluu veden yli. Tästä mieleeni tuli joidenkin artistien keikoillaan käyttämä kiusallinen ele, jossa artisti pyrkii saamaan yleisön toistamaan jotakin, mitä hän on itse juuri sanonut, siis huudattamaan yleisöä ja näin mahdollisesti korostamaan yleisön yhteisyyden tunnetta. Aloin pohtia runon toistoa suhteessa tähän

eleeseen ja kokeilin runon puhumiseen tapaa, jossa puhuja odottaa kuvitellun tuhatpäisen yleisön toistavan kunkin säkeen loppusoinnun hänen kanssaan. Vaikutelmaa korostaakseni nostin aina oikean käteni korvan taakse, ikään kuin merkiksi siitä, etten kuullut yleisön toistamaa fraasia tarpeeksi kovaa. Runoa toistaessani puheeni alkoi muuttua koko ajan hieman laulullisempaan suuntaan, ja pian keksinkin runolle kaksisävelisen melodian, joka vaihteli jatkuvasti kahden, suuren sekuntin päässä toisistaan olevan sävelen välillä. Runosta muodostui laulu.

Laulun tueksi aloin hahmotella itselleni jotakin koreografiaa, jotta runon muodosta tulisi entistäkin tiukempi. Tuossa vaiheessa olin käynyt jo jonkin aikaa Helsingin tanssiopiston steppitunneilla. Jostain syystä steppitekniikka kiehtoi minua, joten päädyin kokeilemaan laulun lomaan steppiaskelia. Pian valmiina oli koko runon kestävä yksinkertainen steppikoreografia, joka koostui toistuvista shuffle-askelista ja runon säkeistöjen väliin tulevista steppisooloista. Ratkaisu tuntui minusta varsin kummalliselta, mutta päätin pidättäytyä siinä, sillä se sai minut huvittumaan omasta tekemisestäni.

Näin runoesitykseeni muodostui steppaava ruumis, jonka esityksen kontekstissa miellän pervoksi ruumiillisuudeksi. Puhun steppaavasta ruumiista, koska minulle merkityksellistä on tässä kohtaa steppitekniikkaa suorittava ruumis, eivät sen synnyttämät merkitykset. Oletan, että henkilö, joka steppaa, laulaa runotekstiä kuolemasta ja odottaa vielä yleisönsäkin yhtyvän tähän lauluun, on vähintään kummallinen. Runoon syntynyt esittämisen tapa oli varsin poikkeava muiden runojen ruumiillisesta estetiikasta, joten ajattelin sen pomppaavan esityksestä esiin omana pienenä esityksenään isomman esityksen sisällä.

Kun nyt mietin steppitekniikkaa, minua kiinnostaa siinä esiin tuleva ruumiin niskoittelevuus. En ole valtavan taitava steppaaja, joten steppiaskelia opetellessani minusta usein tuntuu siltä, kuin ruumiini ei antaisi periksi jollekin steppiaskeleelle. Tuntuu, kuin ruumiillani olisi

oma tahto, jolla kestää hetki taipua uuden steppiaskeleen ehdottamaan liikkeeseen. Minulle tällainen ruumiin niskoittelevuuden näkyväksi tekeminen ehdottaa pervoa ruumiillisuutta.

Epäsymmetrinen ruumis Epäsymmetrinen ruumis pohjaa ajatukseen ruumiista ulkoapäin hahmottavana ruumiskappaleena. Tässä tekniikassa pyrin hahmottamaan näyttämöä ja näyttämöllä toimivia olioita symmetrian ja epäsymmetrian kautta. Epäsymmetrinen ruumis piirtyy näyttämöllä nimensä mukaisesti epäsymmetrisesti, ja se kohdistaa itseensä katseen ulkoapäin.

Ajattelen, että näyttämöllä uskottavaa ihmistä esitettäessä esiintyvä ruumis on aina jossain määrin epäsymmetrinen. Tällä tarkoitan paitsi ruumiin materiaalista epäsymmetriaa, myös tapaa, jolla ruumis liikkuu ja asettuu erilaisiin asentoihin. Täysi ruumiin symmetria kiinnittää erityistä huomiota näyttämöllä, eikä ole enää samalla tavalla ”luonnollista” kuin hienoinen epäsymmetria. Toisaalta taas liika epäsymmetria, epäsymmetrian vieminen ”tappiin”, aiheuttaa samankaltaisen efektin, jolloin ruumis ei näyttäydy enää uskottavana ihmisenä, vaan on jotakin muuta.

Runoesityksessäni keskityin tällaiseen korostettuun epäsymmetriaan useammassakin kohtaa. Pyrin läpi esityksen välttämään täysin symmetrisiä ruumiin asentoja ja korostamaan ruumiin epäsymmetriaa viemällä sen aina mahdollisimman pitkälle. Esityksen toiseksi viimeisessä tekstissä, Ronja Louhivuoren runossa ”Halusin eksyä metsään”, on kohta, jossa seison paikallani ja nojaan takaviistoon ottaen vasemmalla kädellä tukea kuvitellusta seinästä. Ruumiini on tässä korostetun epäsymmetrinen ja jännittynyt, mikä vaikuttaa myös puheeseeni. Teksti menee seuraavasti: ”yritin olla välinpitämätön / yritin suhtautua asioihin asioina, esimerkiksi / jäätelökioski on / kioski jossa myydään jäätelöä” (Louhivuori 2016.) Ruumiillinen tila syntyi tuohon kohtaan kokeilemalla erilaisia epäsymmetrisiä ruumiita siten, että katselin itseäni peilistä ja kiinnostuin epämukavilta ja luonnottomilta näyttävistä asennoista.

Nomadiruumiilla viitataan Braidottin innoittamana ruumiiseen, joka vaeltaa eri tavoin ympäri esitystilaa. Vaeltavassa ruumiissa keskeistä on, että se ei missään kohtaa asetu täysin paikoilleen, vaan on aina liikkeessä kohti jotakin. Jonkin saavutettuaan se jo jatkaakin matkaansa toisaalle, pois edellisestä ja kohti seuraavaa. Välillä vaellus on myös päämäärätöntä liikettä.

Runoesityksessä vaeltava ruumis todentuu esimerkiksi Helena Sinervon runossa ”Luomisen mysteeri”. Runossa puhutaan omaehtoisesta halusta, joka niin ikään vaeltaa ja karkaa omistajansa luota merelle. Runoa ennen olen asettanut alushousujeni sisällä olevan tussin pystyasentoon housuissani, ikään kuin erektion merkiksi. Pidän oikeata kättä tussilla, vasenta kiinni ruumiini vasemmalla sivulla ja lähden matalassa plié-asennossa kävelemään neliön muotoista reittiä esitystilassa, samalla Helena Sinervon tekstiä puhuen.

Myöhemmin esityksessä ruumiillistan toisenlaista nomadiruumista kohdassa, jossa puhun omaa tekstiäni ”Tulin näyttille”. Siinä tekstin puhuja on juuri saanut televisiossa mainostetun reikäjuuston käteensä ja kuvittelee olevansa Kiira Korpi, jolloin ruumiini olemus muuttuu tussin kosketuksesta liitäväksi taitoluistelijan ruumiiksi. Tämä ruumis liittää hetken tilassa, liukuu, tekee piruetteja, muuttaa muotoaan matadorin ruumiiksi jatkaen edelleen vaellustaan, kunnes lopulta päättyy taas epäsymmetriseksi Daavid-patsaaksi ”yliopiston ruokalaan, raastepöydän välittömään läheisyyteen” (Kauppila 2018). Nomadiruumis vaeltaa tekstin aikana laajasti pitkin tilaa, koko ajan omaa liikkumisen tapansa muuntaen.

3.6. Muuntuva hevonen – Kajaanista Ateneumiin

Olen esittänyt runoesitystä *Hevoseni Kvääri* monenlaisissa esitystiloiissa ja esityskonteksteissa, yhteensä vajaa kymmenen kertaa. Koen, että esitys on muokkautunut tilan ja yhteyden myötä, ja myös oma kokemukseni sen esittämisestä on tilan ja tilanteen vaihtuessa muuttunut. Erittelen tässä kohtaa kolmea kokemusta: esiintymiseni Veikko Sinisalo -kilpailun finaalissa Kajaanin

runoviikolla, Näтын Monttu auki -illassa Tampereella sekä UrbanApa X Ateneum -festivaalilla Ateneumin aulatilassa.

Sinisalo -kilpailun finaali järjestettiin Kajaanissa heinäkuussa 2018. Kilpailun alkukarsinnasta oli tuossa kohtaa kulunut jo muutama kuukausi, joten tekstit olivat ehtineet kypsyä ja oma ajatteluni esityksestä kirkastua. Harjoittelin kokonaisuutta alkukarsinnan ja finaalin välissä lähinnä yksikseni Suomen Kansallisteatterin harjoitussaleissa ja Kalasatamanpuiston laajalla nurmialueella silloisen kotini lähellä. Kokemukseni oli, että harjoitusten aikana löysin teksteistä uusia kuvia ja tuntuja, joista virittyä, ja näin ollen ruumiillinen kuljetukseni esityksessä tarkentui ja syveni. Finaalin lähestyessä harjoittelin tiiviimmin. Jälkeenpäin katsottuna kokemukseni esityksestä alkoikin muotoutua jo tuolloin: halusin harjoitella enemmän kuin muut, koska ajattelin, että harjoituksen määrä lopulta palkitsisi minut Vuoden nuori lausuja -tittelillä.

Matkustin finaalia edeltävänä päivänä junalla Kajaaniin, sain runoviikon logolla varustetulla pakettiautolla kyydin Kajaanin keskustaan ja saavuin lopulta Scandic Kajanukseen, jossa osallistujat yöpyivät. Oloni oli jännittynyt, ruumiini oli sekaisin; minua ummetti, olin rakastunut enkä saanut nukutuksi. Illalla lähdin vielä Kajaanin puistikkoihin juoksulenkille ja pysähdyin käymään esitykseni kertaalleen läpi löydettyäni sopivan metsäpläntin jostakin päin Kajaania. Juoksulenkin lopuksi ohitin muutamien Teatterikorkeakoulun opiskelijoiden vuokraaman asuntoauton, jossa heillä oli iltariennot meneillään. Minä halusin keskittyä kilpailuun enkä liittynyt porukkaan. Hotellille saavuttuani tarkistin vielä kaikki esitysmateriaalini ja niiden kunnon. Esityksessä käyttämäni permanenttitussin korkki ei meinannut aueta. Hätäännyin ja menin pyytämään hotellin vastaanotosta työkaluja, jotta saisin korkin irti: eihän esitys voisi toteutua, jos tussini korkki ei lähtisi irti. Itketti. Puukon, parin ruuvimeisselin ja puolen tunnin ponnistelun jälkeen korkki vihdoin irtosi. Veistin siitä sen mallisen, että seuraavan päivän esityksessä se varmasti lähtisi helposti irti, pakkasin materiaalit kangaskassiin ja nukahdin.

Aamulla hotellin aamupalalla näin Mikael Gabrielin. Hänelläkin oli keikka Kajaanissa. Otin keikkabussista kuvan ja paheksuin.

Kilpailuasetelma ahdisti minua. En halunnut ajatella sitä, mutta tietenkin ajattelin. Mieleeni tuli lapsuuden hiihtokilpailut, niihin liittyneet hengitysvaikeudet, epäonnistumiset ja häpeä. En halua voittaa, ajattelin, mutta samalla kuitenkin halusin. Spekuloisin finaalin asetelmaa ja pohdin, ketkä finaaliuusikosta olisivat pahimpia kilpakumppaneitani. Olin nähnyt ainoastaan yhden finalistin

esityksen aiemmin, mutta yksittäisiltä henkilöiltä kuulemieni kuvausten perusteella muodostin mielikuvia muiden finalistien esityksistä ja mietin niiden ansioita ja heikkouksia. Kärjistän, toisaalta en.

Nyt ajattelen finaalissa toteutunutta esitystä ensisijaisesti suorituksena. Usein suorituksella viitataan esitykseen ja esiintyjään, joka mekaanisesti toistaa esityksen. Hän ei ole esitystilanteessa ”läsnä”, jolloin esitys on jollain tapaa vähän keho. Esittävien taiteiden kontekstissa suoritukseen liittyy negatiivinen konnotaatio, joten monesti se ei ole tavoiteltava esiintymisen tila. En halua kuitenkaan arvottaa finaalin esiintymiskokemusta huonompana vaan ajattelen, että myös suorittamisen tila voi olla pervon tila ja hyvinkin mahdollinen tila esiintyä näyttämöllä.

Kajaanissa astuin näyttämölle, pelkäsin paniikkikohtausta ja aloitin suorituksen. Keskityin tekemään kaiken oikein, niin kuin olin harjoitellut, etenin ruumiillisesta tilasta toiseen ja runotekstistä seuraavaan. Esityksen piruetit eivät onnistuneet suunnitellusti, tasapaino ei oikein pysynyt yhdellä jalalla, yhdessä kohtaa sanoin sanan väärin. Ohjaavalta opettajaltani Tiina Syrjältä sain myöhemmin kuulla, että esiintymiseni oli ehkä ollut tavallista vaisumpaa, mutta esityksessä hän ei ollut huomannut mitään tavallisesta poikkeavaa. Raadin kommentit, jotka sain kuulla myöhemmin, korostivat etäisyyden kokemusta ja sitä, kuinka esiintyjä jäi hieman ”oman maailmansa sisään”.

En ihmettele, jos yleisön kokemus esityksestä on jäänyt etäiseksi. Näkisin kuitenkin, että etäisyys esitykseen ja esiintyjään mahdollistaa katsojalle kuitenkin erityisen vieraantumisen tilan, jolloin esityksen sisältö ja sen representoimat kokemukset eivät muodostu hänelle samalla tavalla samastuttaviksi kuin esimerkiksi psykorealisisessa tyyllilajissa. Sen sijaan katsoja voi tarkkailla näyttämön tapahtumia ikään kuin ulkoapäin reflektoiden. Näin esityksen kerronnallisen kokonaisuuden muodostaman ”fiktiivisen ruumiin” lisäksi merkityksellistyy myös esiintyjän faktinen ruumis ja sen kokemus esiintymisestä. Näiden molempien merkitykset limittyvät ja fiktiivisen ruumiin keinotekoisuus muodostuu näkyväksi. Ajattelenkin, että se, että esitykseen suhtautuu suorituksena, korostaa esitystilanteen keinotekoista luonnetta, jolloin tämä keinotekoistava operaatio muodostuu mahdolliseksi pervon taktiikaksi.

Vieraantumisen tila, jota kuvaan, muistuttaa väistämättä Bertolt Brechtin ajatuksia vieraannuttamisesta. Brechtin mukaan vieraannuttamisefektin tekniikan tarkoituksena on tarjota katsojalle mahdollisuus asennoitua tutkivasti ja kriittisesti näyttämön tapahtumiin.

Vieraannuttaminen on erityistä näyttelijän tekniikkaa, jonka päämääränä on vieraannuttaa kaikkien tapahtumien taustalla vaikuttava yhteiskunnallinen gestus. Brecht kirjoittaa, että näyttelijän on esitettävä tapahtumat historiallisina siten, että esityksen maailmaan vaikuttavat tekijät, kuten yhteiskunnallinen tilanne, muodostuvat näkyviksi. (Brecht 1965, 152 & 155.) Vieraannuttamisessa keskeistä on asioiden näkeminen uudessa valossa, ennestään tuttujen ja vaatimattomien asioiden leimaaminen epätavalliseksi (Brecht 1965, 159). Brecht kirjoittaa myös luonnon näkemisestä luonnottomana, mikä nähdäkseni rinnastuu pervouttamisessa keskeiseen keinotekoistamisen tapahtumaan. Yhtäkkiä, vieraannuttamisen myötä, luonnossa onkin luonnottomuuden momentti (Brecht 1965, 160), siis mahdollisesti jotakin ylimääräistä, kieroä tai vinoä, jolloin myös vaikkapa näyttämöllä esiintyvät sukupuolet saattavat muodostua luonnottomiksi. Brechtiä mukaillen voisin väittää, että kun ymmärrämme näyttämön tapahtumat jonakin vieraana, uutena, konstruktion saavutuksena, meidän on vieraantumisen kautta mahdollista muodostaa kriittinen suhde esitykseen sekä yhteiskuntaan (Brecht 1965, 160).

Brechttiläisessä vieraannuttamisessa näyttelijä ikään kuin irrottaa itsensä roolihahmosta ja tekee näkyväksi oman suhtautumisensa roolihahmon toimintaan. Tällainen teatterin ”metatasoksi” kutsumani keino on varsin käytetty esimerkiksi tämän ajan suomalaisissa teatteriesityksissä. Minulle metatasossa erityisen kiinnostavaa on kuitenkin se, miten siinä muodostuu roolihahmon lisäksi erityinen *näyttelijän hahmo*, joka on näyttelijän harjoiteltu ja hallittu esitys itsestään. Näyttelijän hahmo ei välttämättä siis muodosta yhtään sen vähemmän fiktiivistä esityksellistä tasoa kuin hänen esittämänsä roolihahmo, näyttelijän roolihahmo on yksi roolihahmo muiden joukossa. Näin ollen brechttiläisen vieraannuttamisen peräänkuuluttama esityksen luonnottomuus ja keinotekoisuus eivät muodostu esityksessä näkyviksi, sillä näyttelijän esittämä näyttelijä ei tänä päivänä enää nytkäytä esityksen todellisuutta samalla tapaa kuin Brechtin aikana, jolloin keino oli teatterissa vielä suhteellisen uusi.

Brechttiläisen vieraannuttamisen tarjoamat mahdollisuudet kumouksellisten sukupuolien synnyttämiseksi ovatkin nähdäkseni melko rajalliset, sillä se ei mahdollista samankaltaista esiintyvän ruumiin hallitsemattomuutta, kuin mihin itse pervolla vieraannuttamisella pyrin. Keskeinen ero näiden kahden välillä on myös tapa, jolla maailma niissä halutaan esittää. Brechtin eepinen teatteri pyrkii vain yhteen päämäärään: esittämään maailman sellaisena, että sitä voidaan käsitellä (Brecht 1965, 155). Sen sijaan pervouttaminen pyrkii esittämään maailman niin, että se näyttyy jokseenkin käsittämättömänä, sellaisena, ettei sitä välttämättä pysty edes käsittelemään.

Voisi myös sanoa, ettei pervouttaminen esitä maailmaa ollenkaan, vaan keskittyy pikemminkin ruumiiden esittämiseen niiden omassa ristiriitaisuudessaan.

Veikko Sinisalo -kilpailun finaalin jälkeen kokemukseni oli sekava. En tiennyt, miten esitys oli mennyt. Ainakaan en ollut nauttinut. Jälkeenpäin ajattelen, että esityksessä (tai ainakin omassa kokemuksessani) on todentunut hädässä oleva ruumis, joka pyrkii hallitsemaan omaa toimintaansa ja sen myötä muodostuvan esityksen. Ruumiin monenlaisen toimijuuden vuoksi esityksestä on kuitenkin muotoutunut jotain muuta, ehkäpä mekaanisena ja samalla epätäydellisenä näyttäytyvä suoritus. Keskeinen havaintoni finaalesityksestä oli kuitenkin seuraava: esiintyvä ruumis voi olla panikoiva ruumis, sillä voi olla paha olla, se voi keskittyä pelkästään suoritukseen, sen ei tarvitse nauttia, sen ei tarvitse olla ”läsnä”, mitä se aina väistämättä kuitenkin on. Kyseisenlainen, Veikko Sinisalo -kilpailun finaalissa omaksumani esiintymisen tila saattaa tuottaa merkityksellisyyttä, joka poukkoilee esiintyvän ruumiin ja fiktiivisen ruumiin rajamaastossa.

Samanlaisesta esiintyvän ruumiin monimerkityksellisyydestä kirjoittaa Pauliina Hulkko omassa väitöstutkimuksessaan. Hulkko lainaa David Graveria, joka esittelee seitsemän ontologisesti erilaista ja erillistä ruumiillisen läsnäolon tapaa, joista jokaisella on oma sisäisyytensä, ulkoisuutensa ja autonomiansa. Graverin mukaan näyttelijän ruumiillista läsnäoloa ei voida enää eritellä ainoastaan esiintyjä/roolihammo-jaon avulla, vaan näyttelijän ruumiista tulee eritellä vähintäänkin seitsemän erillistä ruumiillista tasoa, joita edellä mainittujen lisäksi ovat muun muassa kommentaattori, ryhmän edustaja ja liha (Graver 2003, 157–171). Erilaisten ruumiillisuuksien palauttaminen ontologiaan on vähintäänkin hankalaa, mutta monenlaisten ruumiillisuuksien mahdollisuus esiintyvässä ruumiissa on runoesitykseni kannalta kiinnostavaa. Toisin kuin Graver ajattelen, että näitä ruumiillisuuksia ei voi tarkastella toisistaan erillisinä, olemuksellisinä kokonaisuuksina, vaan Hulkon (2013, 109) tavoin minua kiinnostaa esiintyjän *monikollinen ruumis*. Näyttämöllä monenlaiset ruumiillisuudet lomittuvat toisiinsa, ovat päällekkäin ja vierekkäin samassa ruumiissa, jolloin esiintyvän ruumiin merkitykset eivät palaudu ruumiin yksittäiseen läsnäolon tapaan.

Kajaanista minulle jäi pettynyt olo, enkä sen jälkeen halunnut hetkeen ajatellakaan esitystä. Seuraavan kerran esitin runoesityksen Näтын Monttu auki -illassa syyskuussa 2018. Heinäkuisesta finaalista oli kulunut jo jonkin aikaa, ja aloin muistella esitystä uudelleen noin viikkoa ennen Monttu auki -iltaa.

Jännitin toki seuraavaakin esitystä. Minusta tuntuu, että Nätyllä esiintyessäni jännitän jopa tavallista enemmän, sillä kuvittelen tutut opiskelijatoverini ja opettajani muita yleisöjä kriittisemmiksi. Näyttämölle astuessani mieleni valtasi kuitenkin yllättävä rauhan tunne. Ehkä se johtui siitä, ettei esityksen tarvinnut enää olla tietynlainen, kuten olin kilpailutilanteessa kokenut. Nyt ei esimerkiksi enää tarvinnut totella kilpailun aikaraamia, joten päätin ottaa kaiken tarvitsemani ajan. Esitykseni rauhoittui huomattavasti. En usko, että muutos oli ajallisesti suurikaan, mutta omassa kokemuksessani se tuntui valtavalla.

Siirryin rauhallisesti runotekstistä seuraavaan, makustelin, miltä teksti sinä päivänä tuntui suussani, annoin ruumiini vaikuttua esitystilanteesta ja jo harjoitelluista liikemateriaaleista. Erityisen tärkeäksi kohdaksi minulle muodostui seuraava, esityksen alkupuolella oleva hetki, jossa olen juuri lopettanut Eeva-Liisa Mannerin runon:

Eeva-Liisa Mannerin runoa puhuessani mongerran maassa larvae-ruumiina ja sen loppua kohden jännitän ruumistani äärimmäiseen asentoon, jossa selkäni on kaarella ja oikea jalkani koukussa kohti kattoa. Kun teksti loppuu, pysyn hetken tässä asennossa, kunnes puran jännityksen ja lasken raajani maahan. Jään odottamaan seuraavan runon alkua.

Pidän pitkän tauon. Tauko tuntuu merkityksellistä. Merkityksellistyyköhän se katsojienkin kokemuksessa? Ajatteleeko joku, että unohdin tekstin. Hyvä, jos ajattelee.

Jatkaisinko nyt? En jatka vielä. Haluan maata tässä vielä hetken. Kierrän kädet yläruumiini ympärille ja hengitän syvään, tässä on hyvä. Haluan maata vielä hetken tai kaksi.

Ensimmäistä kertaa esityksessä minulla ei ole mihinkään kiire, päätän luottaa täysin omaan rytmitajuuni ja siihen, että tauko on täynnä merkitystä.

Lopulta jatkan seuraavaan runoon.

Jälkeenpäin, kun katsoin esityksen taltioinnin, laskin tauon pituuden olevan noin 50 sekuntia. Tauko tuntui voimaannuttavalta: tuntui että valta esityksestä ja sen kestosta oli nyt minulla, vaikka toki se oli ollut sitä koko ajan. Hevonen, joka oli vielä Kajaanissa vaukoontunut, rauhoittui nyt Montussa.

Haluaisin ajatella, että Monttu auki -illassa ilmaantunut pitkä tauko keskellä runoesitystäni oli mahdollinen pervon ajan ilmentymä, joka hetkellisesti muutti kokemusta ajasta ja sen käytöstä. Jack Halberstam kirjoittaa pervosta ajasta kirjassaan *In A Queer Time & Place* (2005). Hänen mukaansa pervo aika korostaa tämänhetkisyttä, ja sen toteutuminen on hetkellistä, ohikiitävää ja sattumanvaraista. Halberstamilla pervo aika viittaa tietynlaisiin ajallisuuden malleihin, jotka mahdollistuvat, kun subjekti väistää porvarillisen ajan raameja. Porvarillisen ajan raameilla hän tarkoittaa ajallisuuksia, jotka ovat reproduktion, perheen, pitkäikäisyyden, turvallisuuden ja perinnön sanelemia. Porvarillisen ajan yhteys kapitalistiseen talouteen ja tuotannon politiikkaan on Halberstamin mukaan ilmeinen, joten esimerkiksi Samuel Beckettin *Huomenna hän tulee* -näytelmän pysähtynyttä tunnelmaa voidaan pitää eräänlaisena pervon ajan ilmentymänä (Halberstam 2005, 2–7). Nähdäkseni pervo aika liittyy vahvasti esityksen dramaturgiaan, siis pervon dramaturgiseen luonteeseen, ja Montun esityksessä se muotoutui esiintyjän dramaturgisen työn myötä.

Viimeisen kerran esitin *Hevoseni Kväärin* UrbanApa X Ateneum -festivaalilla, joka järjestettiin lokakuussa 2018 Ateneumissa. Vuoden 2018 festivaalin teemana oli ”unknown”, ja tarkoituksena oli etsiä ja tutkia tuntemattoman käsitettä esityksien, luentojen ja työpajojen parissa. Ilmoittauduin festivaalin avoimeen hakuun runoesitykselläni, koska ajattelin sen käsittelevän jollain tapaa kokemusta, joka on tuntematon ainakin nykyisten vallalla olevien diskurssien piirissä. Lähetin hakemuksen festivaalin ohjelmistoon ja muutaman viikon kuluttua sain soiton festivaalin taiteelliselta johtajalta Sonya Lindforsilta.

Paria viikkoa ennen esitystä menin katsomaan mahdollista esitystilaani. Minulle ehdotettiin tilaksi museon toisen kerroksen ”siltaa”, joka kulki museon sisääntuloaulan yläpuolella ja josta oli näkymä Ateneumin portaille. Muutaman vaihtoehdon läpi käytyämme päädyimme yhteistuumiin siihen, että esiintyisin tässä tilassa. Silta poikkeaa tavanomaisesta teatteritilasta, sillä sen ensisijainen tarkoitus on toimia läpikulkuna museon toisesta näyttelysalista toiseen. Tila on myös akustiikaltaan erityinen, kaikuisa ja hälyisä, sillä se on osa Ateneumin suurta sisääntulohallia. Tämä muodosti esitykselleni kummallisen olosuhteen. Piti ratkaista, miten puhua tekstiä tilassa, jossa osa tekstistä väistämättäkin hukkuu muiden äänien sekaan.

Esityspäivänä oloni oli rauhallinen. Olin aamupäivällä käynyt Sokoksella ostamassa itselleni esitysmekit. Tein itselleni meikkipohjan ja rajasin silmäni, mikä tuntui tärkeältä siirtymältä kohti

esitystä. Samalla minua jännitti, tulisiko yleisöä paikalle, olisiko yleisössä lapsia, miten lapset reagoisivat esitykseen, mitä jos tekstistä ei saisi mitään selvää. Tilan outous ja olosuhde, jossa yleisö saattoi kävellä jopa näyttämön läpi, jäädä hetkeksi seuraamaan ja sitten lähteä, muodostuivat itselleni esiintyjänä kuitenkin vapauttaviksi tekijöiksi.

Esityksen aikana kokemukseni oli vahvan aistillinen. Puhumani runoteksti kaikui Ateneumin hallin seinistä ja sai aikaan kuulokuvan, joka haki jatkuvasti muotoaan. Keskityin erityisesti erilaisiin kuulokuviin, kaikuihin, värähtelyihin ilmassa, värähtelyjen aiheuttamiin tuntuihin ruumiissani. Ruumiini, museon rakenteet ja esiintymistilan ilma muodostivat yhdessä soivan komposition, jossa koin erilaisten materiaalisuuksien merkityksellistyvän vuorotellen: sana ja lause tuolla, kaikuva ääni toisaalla, esiintyvä ruumis sillalla. Puhuin tekstiä tavallista rauhallisemmin, jotta sen ymmärrettävyys ja kuuluvuus paranisivat, mutta samalla myös luovuin ajatuksesta, että kaikesta tekstistä tulisi saada selvää. Tekstistä muodostui esityksessä nyt tasa-arvoisempi tekijä muiden materiaalien rinnalla, eivätkä sen merkitykset enää dominoineet muita esityksen mahdollisia merkityksiä, kuten olin aikaisemmin kokenut tapahtuvan.

En tiedä, minkälaisen kokemuksen esitys Ateneumin yleisölle synnytti. Ajattelen kuitenkin, että museon toisen kerroksen välisillalla stepannut, laulanut ja äännellyt esiintyjä kenties tuotti hahmotelman pervosta oliosta, jonka synnyttämät merkitykset piirtyivät ja kaikuivat luonnosmaisesti tilaan. Pervoa oliota saattoi seurata tai sitä saattoi olla seuraamatta, oliosta saattoi kiinnostua tai olla kiinnostumatta. Joka tapauksessa olio jatkoi toteutumistaan omaehtoisena ja äänekkäänä.

4. SIEGFRIED

Siegfried on minun, Katariina Havukaisen ja Julia Jäntin yhteistyönä syntynyt esitys, joka sai ensi-iltansa Helsingin Kaupunginteatterin Studio Pasilassa maaliskuussa 2019. Havukainen toimi esityksen ohjaajana, Jäntti esityksen valosuunnittelijana ja minä esiintyjänä. Projekti sai alkunsa esitysideastani, jonka ensimmäinen työnimi oli *Yksiö*. Halusin tehdä esityksen, joka käsittelisi ei-normatiivisen halun kokemusta tavalla, jota en ollut ennen nähnyt teatterinäyttämöllä. Halusin, että kokemus olisi henkilökohtainen, moninainen, muuntuva, hämmäntävä, kaunis, likainen, epämiellyttävä, hauska ja niin edelleen, jotakin, jota en edes täysin osannut kuvailla. Esityksen syntyprosessiin liittyy monenlaisia vaiheita, esityksen nimikin vaihtui vähintään kolmeen otteeseen. Pyrin tässä luvussa kuvaamaan hetkiä, jotka koin esityksen syntymisen kannalta olennaisiksi. Tässä luvussa jätän teorian vähemmälle ja keskustelen pääosin omien muistiinpanojeni kanssa, jotka erottuvat tekstissä sisennettyinä.

4.1. ”Residenssissä” Tukholmassa

Heinäkuussa 2018 vietimme Havukaisen kanssa viikon Tukholmassa esitystä työstäen. Yövyimme paikassa, jota kutsuimme ”residenssiksemme”. Paikka oli Tukholman teatterikorkeakoulun lehtorin Tuija Liikkasen asunto. Liikkanen oli ollut opettamassa meitä Nätyllä opintojemme kolmantena vuonna. Hän piti meille kurssin, jonka nimi oli ”Sukupuolen esittämisen voileipäpöytä”. Kurssi oli mielestäni mahtava! Nyt tuntuu, että se on ollut oman opinpolkuni kannalta hyvinkin merkittävä.

Saavuin Tukholmaan muutamaa päivää ennen Havukaista. Ensimmäinen varsinainen *Siegfriediin* liittyvä muistiinpanoni Tukholmasta on perjantailta 20.7.:

laitoin päälleni lidlin mustat pitkät kalsarit, ne näyttävät mustilta trikoilta, viihdyn niissä. mielestäni ne ovat jossain määrin pervot, ovat niin ihonmyötäiset ja tiukat, että jos minulla olisi pelkästään nämä päällä minun alaruumiistani voisi nähdä tarkimmatkin yksityiskohdat. kellonaika on pervo 10:23, kukaan ei aloita työskentelyä klo 10:23. päälläni on myös bikbokin verkkopaita, jonka löysin pirkanmaan löytötavaratoimistosta.

POHDINTAA:

ehkäpä mikään materiaali ei välttämättä ole itsessään pervo, pervous syntyy kontekstista, materiaalin alkaessa vuorovaikuttaa jonkun toisen kanssa. kun materiaali ja materiaalin oletettu konteksti eivät kohtaakaan, syntyy jännite, liike, joka asettaa

molempien merkitykset liikkeelle. ajatellaan vaikka ostamaani torsoa, jonka löysin Ylöjärven Löytötavaratalon loppuunmyynnistä. Kaikki oli -90%, ja ostamani torso maksoi yhden euron. omassa materiaalisessa kontekstissään tuo muovinen torso oli täysin normi. sen olemassaoloa ei kyseenalaistettu, se ei kiinnittänyt erityistä huomiota. torson asettuessa johonkin toiseen kontekstiin, syntyy kuitenkin pervo jännite. PERVOUS ei siis ole mitään olemuksellista, essentiaalista, joka sisältyisi materiaan itsessään (olisi myös outoa eriarvoistaa materiaaleja, enemmän pervoiksi ja vähemmän pervoiksi) vaan pikemminkin pervous syntyy materiaalien intra-aktiossa (Karen Barad), pervous on materiaalisen toimijuuden tuottama ILMIÖ, joka ei kuitenkaan palaudu yksittäiseen materiaan.

minkä tahansa materiaalin voi siis ehkäpä queerittää. juhani tamminen on omassa kontekstissään normi, mutta toisessa kontekstissa (esimerkiksi Ähtärin eläinpuiston panda-aitauksessa) hän on pervo olio.

mitä työstämme? mihin pyrimme? mitä tuotamme?

ehkäpä residenssin tavoite olisikin etsiä näitä pervoja hetkellisyyksiä. PERVOUS ON HETKELLISTÄ, TEMPORAALISTA. ajatellaan pervoutta olosuhteena, kuten esimerkiksi radioaktiivista säteilyä. säteily puolittuu ajan mittaan ja jossain kohtaa se on olematonta. samoin käy myös pervoudelle. jos jokin asia, materiaali jne. on tässä spatiotemporaalisessa kontekstissään pervoa, ei se sitä todennäköisesti ole enää muutaman kymmenen vuoden kuluttua, vaan saattaa muuttua porvarilliseksi ja normittuneeksi käsitykseksi pervosta. residenssissämme voisimme etsiä näitä pervoja hetkellisyyksiä, liikkeen, äänen, tekstin keinoin ja yrittää pysähtyä noihin hetkiin, pitää niistä kiinni, yrittää laajentaa niistä kokonainen maailma. tilan puutteen takia ajattelin, että voisimme myös lähteä kaupunkitilaan etsimään pervoja, outoja ja vinoja tiloja, joissa tehdä harjoitteita ja työstää esitystä.

jokaisen päivän tavoitteena voisi olla tuottaa JOTAKIN konkreettista, oli se sitten tekstiä, liikettä tai musiikkia. jokapäiväinen reflektio tekstin muodossa tulee olemaan varmasti myös omista tavoitteistani. ajan queerittaminen tapahtukoon jossain määrin itsestään. en halua lyödä lukkoon tiukkoja työskentelyaikatauluja (esimerkiksi 10–18) vaan uskon, että työskentely ja ajatustyö ilmaantuu tai se laitetaan aluille, kun löydämme jonkin pervon hetkellisyyden. oli se sitten kello kolmelta yöllä tai aikaisin aamusta aamupalapöydässä. KOKO AJAN emme kuitenkaan voi työskennellä, vapaa-

aikaa ja lepoa tarvitsemme myös. ajatustyö toki jatkuu varmaan silloinkin, mutta näinä aikoina ajatukset ja havainnot voi kirjata ylös esimerkiksi muistikirjaan ja niihin voi palata seuraavan työskentelysession alkaessa.

Lauantai 21.7.

kirjoitin ympärileikkauskohtausta korkokengät ja calvin kleinin alushousut jalassa. söin aikaisemmin soijapyöryköitä. olivat todella pahoja hyi, tuli paha olo. ja aloin kirjoittaa.

huomaan kirjoittaessani pyrkiväni johonkin kliimaksiin, purkaukseen tai katharsikseen. mietin, voisinko väistää sen jotenkin. mitä jos purkaus menisikin väärin, se ei täyttäisikään odotuksia vaan olisikin tosi lattea. jos tajuaminen olisikin tylsä. jään pohtimaan tätä.

tuli vielä mieleen, että asiat kuten suru ja kipu voi kyllä mainita. mielestäni niitä ei tarvitse itsetarkoituksellisesti väistää. mutta että niihin ei jäisi kiinni. vaan ne olisivat hetkiä muiden joukossa.

Huomio kliimaksiin pyrkivästä dramaturgiasta oli keskeinen, ja puhuimme siitä myöhemmin myös Havukaisen kanssa. Olisiko pervo dramaturgia jotakin sellaista, joka väistäisi kliimaksin tai jonka kliimaksi olisikin pettymys? Saimme idean ympärileikkauksen dramaturgiasta, jossa aristoteelisen draamankaaren pystyssä sojottava penis ympärileikkattaisiin. Sue-Ellen Casen innoittamina keskustelimme myös syklisyydestä, joka jälkeensä ajateltuna yhdistyy myös ympärileikkaukseen. Ympärileikkaus toteutuu syklisesti sähköveitsen kiertäessä terskan ympäri. Casen mukaan perinteinen patriarkaalinen dramaturgia nojaa erilaisuuteen, konfliktiin ja ejakulatiiviseen kliimaksiin. Hänen ehdotuksensa feministisen dramaturgian etsimiseksi onkin naisisen orgasmin kuva: useat orgasmit, jotka eivät tähtää yhteen dramaattiseen kliimaksiin. (Case 1988, 80–81 & 129.) Tämä tuntui esityksemme kannalta kiinnostavalta, ja lopulliseen esitykseen päätyikin eräänlainen syklinen, monesti purkautuva dramaturginen rakenne. Esityksessä esiintyjä kiertää näyttämöllä konkreettista kehää, joka kulkee näyttämön etuosan pianolta näyttämön takaosan verhon taakse, verhon takaa takaisin näyttämön etuosaan lasikulhoille, lasikulhoilta viistosti tippatelineen luo ja tippatelineen luota takaisin pianolle. Tämä reitti toteutuu esityksessä kolmesti, joka kerralla kuitenkin hieman varioiden.

Sunnuntai 22.7.

laitoin päähäni kummallisen hunnun. kello on 23.19 sunnuntai-iltana ja päässäni on kummallinen huntu. alan pian kirjoittaa. tai kirjoitan jo, mutta kohta annan itselleni tehtävän.

nyt alan kirjoittaa pervosta lapsesta, joka leikki nakupelleä.

Tukholmassa hain pervoa tunnelmaa pukeutumalla pervolta tuntuneisiin vaatteisiin ja asusteisiin kirjoittaessani. Työskentelin myös aikoina, jotka eivät ole tavanomaisia työskentelyaikoja, kuten klo 23:19 sunnuntai-iltana. Muistiinpanot jatkuvat.

Tiistai 24.7.

10.15-10.45 uimista

11–11.18 selkäranka, tsaikovskin neljäs sinfonia, ensimmäinen osa

ajatuksenvaihto maauimalan nurmialueella

ajatuksia:

vedenalainen maailma, miten eroaa vedenpäällisestä?

eväsrasia, ydinperheen kiteymänä?

lapsi suihkussa?

suihkutila ja peilaaminen?

teri niitti veden alla?

Olimme useana päivänä uimassa Eriksdalsbadetin maauimalassa, sillä residenssimme haltijalla oli sinne sarjakortti. Uiminen tuntui minusta ja Havukaisesta mukavalta tavalta aloittaa päivä. Eriksdalbadetin ympäristö alkoi myös tuottaa esityksen sisältöä. Heti ensimmäisenä päivänä maauimalalla aloimme puhua vedenalaisesta maailmasta: miten se eroaa vedenpäällisestä? Myös maauimalan suihkutilat kiehtoivat minua, ja niistä inspiroituneena kirjoitin myöhemmin kohtauksen nimeltä ”suihkussa”.

lounas 12-13

gaspacho-keittoa ja hummusleipä (@blue lotus)

ajatuksia:

musta joutsen, tsaikovskin joutsenlampi, siegfried-prinssi halun kohteena

Kerroin Katariinalle lukeneeni mustajoutsenista, joiden keskuudessa samansukupuoliset pariskunnat ovat yleisiä. Wikipedian mukaan saman sukupuolisten pariskuntien adoptoidut jälkeläiset pärjäävät jopa muiden pariskuntien jälkeläisiä paremmin. Keskustelimme myös Pjotr Tšaikovskista ja hänen yhdeksän viikkoa kestäneestä avioliitostaan. Tšaikovski oli ollut niin onneton avioliitossaan, että oli yrittänyt hukuttautua jokeen.

13.30 leikkipuistoon kirjoittamaan

7 min, muistan-alkuiset lauseet

25 min, NOIN VUOSI(KAKSI TAI KOLME) SITTEN

IHANIN/KAMALIN/TAVALLISIN HETKI, JOSSA HALU OLI MAHDOLLISESTI
JOLLAIN TAVALLA LÄSNÄ, autofiktiivinen teksti

Havukainen laati meille molemmille kirjoitustehtäviä, joita suoritimme päivittäin eri paikoissa. Yksi esimerkki kirjoitustehtävästä oli 25 minuutin tehtävä, jossa jokainen virke tuli aloittaa muistan-sanalla. Toinen kiinnostavaa sisältöä tuottanut harjoitus oli seuraavanlainen: kirjoita noin vuoden takaa jokin tärkeä hetki, jossa halu oli mahdollisesti jollain tapaa läsnä. Olen kirjoittanut tehtävässä muun muassa seuraavasti:

Veden alla todellisuus oli toinen. Kun ui oikein pitkään, sen jälkeen on usein hankala kävellä, koska tasapainoelimet (ne jotka tuolla korvan sisällä porskuttavat) ovat sekaisin, ainakin minulla on. Minun on vähän hankala pysyä pystyssä kuivalla maalla, kun olen uinut pitkään. Minä väitän myös, että se johtuu siitä, että veden alla todellisuus on toinen. Painovoima vaikuttaa eri tavalla, koska ruumiiseen vaikuttaa myös veden noste, vaikuttaa siihen myös veden paine, ääni kulkee veden alla nopeampaa, jopa kolme kertaa nopeampaa, samoin valo. Valo taittuu veden pinnasta, vertikaaliakselia kohti, koska vesi on ilmaa tiheämpää. Kaikki näyttää siis myös veden alla hieman toiselta. Veden alla kotonaan on kala ja minä. Veden päällä kotonaan on lintu ja sinä. Tarvitsisin snorkkelin saatana, niin olisi helpompi hengittää.

Lopulliseen esitykseen päätyneitä asioita, kuten snorkkeli, lintu ja valon taittuminen, ilmaantui vahvasti jo ensimmäisissä kirjoitustehtävissä. Vedenalainen maailma oli alkanut virittää meille yhteistä aistikenttää, jonka sisällä voisi alkaa mielikuvitella.

ajatuksia:

valon taittuminen, miten taittuu spektrin väreiksi, ”what seems straight might be queer underwater”

15.00 sitten kirkkoon, Sofia Kyrka @Södermalma

kirkossa piirrä, mitä kuulet/näet

KOHTAUS: mahtipontinen kappale, joka keskeytyy yhtäkkiä jonkin triviaalin seikan vuoksi, esim. tulee jokin asia mieleen

Sofiankirkossa meitä kiinnosti konserttiharjoitus, jossa pianisti keskeytti jatkuvasti mahtipontisen soittonsa keskustellakseen kollegansa kanssa. Tästä sai alkunsa kohtaous, jossa Siegfried-prinssi keskustelee äitinsä kanssa avioliitosta. Äitiä esittää piano, jolla esiintyjä soittaa Oskar Merikannon *Kesäillan valssia*.

kirkon jälkeen moderna museettiin

16.30 dancing boys in front of the museum, and a weird guy wanted to challenge them with us

then to the museum

but first 15 minutes, SEMISUPIINI

Melkein koko Tukholman työskentelyviikon ajan minulla oli paha migreeni. Tukholmassa oli historiallisen kuuma, ja ympäri Ruotsia riehuivat laajat metsäpalot. Kuumuus ja migreeni tuskastuttivat minua. Vietin paljon aikaa varjossa Alexander-tekniikasta tutussa semisupiini-asennossa, jossa maataan selällään jalat koukussa ja kädet rentoina vyötärön päällä. Välillä työskentelin säärystin päässä, jotta valo ei olisi päässyt kiusaamaan silmiäni. Mietin jälkeinpäin migreeniä ja sen aiheuttamaa tukalaa olotilaa. Liittyikö migreeni jotenkin esitykseen ja sen maailmaan? Jälkeinpäin ajatellen minusta tuntuu, että ruumiini on ollut Tukholmassa hieman ylikierroksilla, koska esitykseen on liittynyt niin paljon kaikenlaista: epävarmuutta, jännitystä, intoa, häpeää ja henkilökohtaisuutta ainakin.

NÄYTTELYT:

NATHALIE DJURBERG & HANS BERG, EN RESA GENOM TRÄSK OCH FÖRVIRRING MED SMÅ GLIMTAR AV LUFT

- näyttelyn estetiikassa oli jotakin häiritsevää, mutta ruumiin rajallisuuden/rajattomuuden kuvat kiinnostivat (esim. inuiitti mursun sisään, ja lapset takaisin äitinsä sisään)
- mätäminen, toukat (LARVAE), nuoleminen, karvat
- persettävä nuoleva tiikeri oli yksi lemppareista, toisteisuus, miksi aina päädyn tähän?

SURREALISTISK SOMMAR

- Dalin teos, jossa pakara telineellä kiinnosti
- Henri Matisse oli kiva nähdä, koska klassikko
- tuli ajatuksia kaloista, merenneidoista ja akvaariosta
- KURKKUHIMMELI/MOBIILI, kuin lapsella

ART ET LIBERTÉ

- näyttely juosten läpi
- fragmentaarinen ruumis jäi mieleen, ja outo silmä

JOKU PONTUS OLI LAHJOITTANUT TEOKSIA MUSEOLLE -HUONE

- katalla aukikierto, pään rotaatio/isolaatio
- mikolla erilaisia yläruumiin kiertoja, vinossa käveleminen

Kävimme Tukholmassa paljon taidenäyttelyissä ja keskustelimme asioista, joista olimme näyttelyissä kiinnostuneet. Yritimme harjoittaa pervoja tapoja kokea taidenäyttely. Havukainen käveli yhden näyttelysalin läpi jalat auki kierrettyinä ja päätään käännellen. Minä sen sijaan keskityin yläruumiin kiertoihin ja vinossa kävelemiseen.

kotimatalla:

pervo ehdotus liikkuvalla näyttämöllä (lautalla), tankotanssi
oli ujo, esiintyjää alkoi hävettää

Havukainen kehotti minua aina välillä tekemään pervoja ehdotuksia julkiseen tilaan. Tämä ajatus on saanut alkunsa todennäköisesti lehtorimme Samuli Nordbergin oppitunneilta. Nordbergin kursseilla olemme monesti jalkautuneet julkiseen tilaan tekemään taidetta. Yksi pervo ehdotukseni oli tankotanssiesitys Stor-Stockholms Lokaltrafikin lautalla, joka loppui kuitenkin lyhyeen, sillä minua alkoi hävettää.

21.15 PÄIVÄN KOONTI

22.00 LUKUHETKI

Illalla luimme aikaisemmin päivällä kirjoittamamme tekstit. Teksteistä löytyi kiinnostavia kohtia.

katan tekstissä

- anustappi ja lapset leikkimässä niillä
- kraatteri ja niihin palautuminen

mikon tekstissä

- fysikaaliset ilmiöt
- valo haluna, valo vastaanäyttelijänä
- onko siegfried halun subjekti, prinssi raakku, musta joutsen halun kohde???
- olemmeko pinnan alla??? joutsenen perse yläpuolellamme, kaikki ovatkin raakkuja, yleisö makaa jossain kohtaa, ylhäällä olenkin minä mustassa liehumekossa

Tärkeältä tuntui alusta lähtien myös ajatus, että esityksen päähenkilö pitää itsestään. Itselläni on taipumusta melankoliaan näyttämöllä, joten tämä oli esitystä tehdessä hyvä pitää mielessä.

RESEARCH TUOKIO

katsoimme pätkiä joutsenlammesta

ja luimme baletista ja Pjotr Tsaikovskista

ja LÖYSIMME LUDVIG II BAIJERILAISEN

hänestä pitää lukea lisää

LUDVIGISTÄ TULEE MAHDOLLISESTI YKSI ESITYKSEN

PÄÄHENKILÖISTÄ

Jälkeenpäin ajatellen Tukholman työskentelymme tuntuu hyvinkin johdonmukaiselta suhteessa syntyneeseen esitykseen. Keskustelimme paljon, kiinnostuimme erilaisista materiaaleista ja hetkistä ympärillämme. Ne ovat johdattaneet meitä esityksen ääreen. Olimme alttiita vaikutuksille ja ideoille, emmekä liikaa yrittäneet hallita työskentelymme muotoja.

4.2. Minä ja filosofian tohtoriopiskelijat Tekninen ihmisyy -kurssilla

Marraskuun lopussa osallistuin Tampereen yliopiston Tekninen ihmisyy -kurssille. Professori Hulkko oli vinkannut kurssista minulle ja Havukaiselle, sillä hän arveli kurssin olevan esityksemme kannalta kiinnostava. Kurssi oli Susanna Lindbergin luennoima, ja siellä käsiteltiin eri filosofien ajatuksia tekniikan ja ihmisen välisestä suhteesta. Lähdimme liikkeelle posthumanistisista ja transhumanistisista ajattelijoista, kuten Donna Harawaysta ja Max Moresta, ja etenimme filosofiseen antropologiaan ja dekonstruktioon. Läpi kurssin pohdin, mitä tekninen ihmisyy voisi tarkoittaa näyttämön kontekstissa ja erityisesti sitä, tarjoaisiko se mahdollisia näyttelijäntyön taktiikoita *Siegfried*-esitykseen? Muutamia pätkiä kurssin aikana kirjoittamastani oppimispäiväkirjasta:

Jos jokin tapahtuu näyttämöllä teknisesti, se usein tarkoittaa, että siitä puuttuu jokin ”sielu”, ”henki” tai ”elämä”, ja että näyttelijä ei ole tehnyt työtään kovin hyvin. Minua ärsyttää tämä. Itse kiinnityn näyttelijän tekniikkaan tietoisesti lähes aina näyttämöllä, ja vaikka en kiinnittyisikään, uskon, että tämä tekniikka tapahtuu ruumiissani joka tapauksessa, väistämättä. Olen tekninen näyttelijä ja olen sitä itsetarkoituksellisesti.

Voisiko tällaista teknisyyttä korostaa näyttämöllä? Minua ei kiinnosta tällä hetkellä näyttämön realismi ja ”luonnollinen” näyttelijäntyö, sen sijaan haluan olla ilmiselvän tekninen, jopa mekaaninen esiintyjä. Millä keinoin tällaista näyttelijäntyötä voisi toteuttaa esimerkiksi *Siegfriedissä*. Erityistä ja näkyvää suhdetta elollisen ruumiin ja teknisen koneen välillä. Esityksessä tulee olemaan minun lisäksi ainakin looper-kone, jolla teen esityksen äänet näyttämöltä käsin. Miten voisin suhtautua looperiin tavalla, jossa korostuisi myös looper-koneen toimijuus ja omaehtoisuus. Voisiko näyttämöllä esiintyä välillä ainoastaan looper?

Tässä vaiheessa esityksemme äänet oli tarkoitus tuottaa ainoastaan näyttämöltä käsin hankkimallani looper-koneella, mutta lähempänä ensi-iltaa looper-kone karsiutui esityksestä pois. Tekniikan ajatus jäi kuitenkin elämään, ja ajattelen, että se toteutui esityksessä erityisesti erilaisten ruumiin tekniikkojen kautta. Esityksessä ruumiini toteuttaa erilaisia tekniikoita stepistä balettiin ja pianonsoitosta näyttelijän virittämiseen. Muistan minun ja Havukaisen välisen keskustelun, jossa keskustelimme siitä, voisiko sukupuolta ja identiteettiä ajatella jonkinlaisena ruumiin tekniikkana? Tästä saimme ajatuksen, että esityksessä voisimme hyödyntää erilaisia tekniikoita, joita olen elämäni aikana omaksunut. Oppimispäiväkirja jatkuu:

Harawayn ajatus osittaisuudesta tuntuu itselleni tärkeältä ja poliittiselta. Ajattelen, että kaikki identiteetit ovat jokseenkin osittaisia ja hetkellisiä, ihminen identifioituu esimerkiksi sukupuoleensa osittain. Identiteetti muodostaa joukon, jonka jäsenet jakavat jonkin yhteisen nimittäjän tai kokemuksen, mutta tämä nimittäjä ei koskaan määritä subjektia täysin vaan osittain. Haluaisin myös ajatella ruumista osittaisena tai ainakin osiensa summana. Osittaisuus ja fragmentaarisuus ruumiissa ehdottaa minulle ruumiin representaatiota (tai artikulaatiota), joka ei enää pyri esittämään jotakin, joka on yksi. Minusta ei esimerkiksi tällä hetkellä tunnu mielenkiintoiselta esittää ”miestä” näyttämöllä, oletettua, kokonaista ja eheää entiteettiä. Pauliina Hulkko puhuu väitöstutkimuksessaan *Amoraliasta Riitaan – ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi* (2013) esiintyjän monikollisesta ruumiista, jonka merkitykset eivät palaudu yksittäiseen ruumiin läsnäolon tapaan. Sen sijaan esiintyjän ruumis tuottaa esiintyessään moninaisia merkityksiä, jotka ovat ruumiissa päällekkäin, vierekkäin, limittäin ja erillään.

Osittaisuutta ehdottaa myös omasta koulutuksestani omaksumani näyttelijäntekniikka, jota kutsutaan virittämiseksi. Virittämisessä näyttelijä valjastaa käyttöön ruumiin psykofyysisiä voimia virittämällä ruumiinsa erilaisilla virityksillä, jotka voivat olla esimerkiksi jonkinlaisia ruumiin liikkeitä tai liikesarjoja. Virityksestä vaikuttuessaan ruumis alkaa tulkita omaa kokemustaan ja lopulta viritys tuottaa ruumiissa oman kokemuksellisen *olotilansa*, joka tuottaa ruumiissa erityistä esiintymistä. Viritykset voivat olla osittaisia, jolloin esiintyjä voi vaikuttua virityksestä esimerkiksi vain alaruumiillaan tai dynamiikaltaan hyvin pienesti. Esiintyjä voi tietoisesti myös tehdä valintoja ruumiinsa suhteen, mikä osa esiintyjän ruumiista esiintyy kullakin hetkellä.

Päätän sitoutua osittaisuuteen.

Osittaisuuden ajatus muodostui itselleni keskeiseksi, kun lähdin hakemaan esityksen ruumiillista ja dramaturgista muotoa. Minua kiinnosti ajatus siitä, että esityksen ehdottamat ruumiit, roolihahmot ja identiteetit olisivat kaikki osittaisia, eikä mikään niistä muodostuisi hallitsevaksi ja selkeästi rajautuvaksi entiteetiksi.

4.3. Työpajapäivä Teatterikorkeakoululla

Ennen varsinaisen harjoituskauden alkua järjestimme yhteensä neljä työpajapäivää Teatterikorkeakoululla. Tarkoituksenamme oli tutustua jo olemassa olevaan materiaaliin, keskustella ja tehdä harjoitteita, jotta esityksen yhteinen näyttämö alkaisi hahmottua koko työryhmälle. Minulla oli sattumalta mukana *niin & näin* -aikakauslehden kesännumero 2/2018, jossa käsitellään muun muassa värien filosofiaa ja Maggie Nelsonin tapaa kirjoittaa autofiktiota. Havukaisen ehdotuksesta luin Nelsonista kertovan artikkelin ääneen ja keskustelimme sen herättämistä ajatuksista. Myöhemmin harjoituskaudella palasimme kyseisen lehden muihin artikkeleihin ja ajatukset väreistä alkoivat tuottaa esityksen sisältöä. Värit liittyivät vahvasti myös esityksen henkilöihin Ludvig II:een ja Eugene Janssoniin, joille molemmille tärkeä väri oli ollut sininen. Esityksessämme halu vertautui ultramariinin siniseen, joka oli läsnä niin vedessä kuin esityksen valosuunnittelussakin.

Ensimmäisen työpajapäivän keskustelun jälkeen siirryimme ensimmäistä kertaa varsinaiseen lattiatyöskentelyyn. Havukainen ehdotti, että puhuisin käsikirjoituksen tekstiä ”halua kohti samaa”, jonka olin kirjoittanut joulukuussa 2018. Näyttämötyöskentelyyn siirtyminen ensimmäistä kertaa tuntui hurjalta, minulla ei ollut aavistustakaan, millä tavalla alkaisin tekstiä puhua. Hetken aikaa kokeiltuani aloin kiinnostua eri ruumiinosien tavasta puhua. Millä tavalla pakarani puhuisi tekstiä, entäpä korvani? Harjoittelin siis eräänlaista ruumiin osittamista. Olin työskennellyt samalla tavalla koulutukseni aikana aikaisemminkin, esimerkiksi Esa Kirkkopellon ja Minna Hokkasen Ruumiin dramaturgia -kurssilla tammikuussa 2018. Kurssilla teimme harjoitteita, joissa vain jokin osa ruumiista esiintyi ja puhui tekstiä. *Siegfriedin* ensimmäisenä työpajapäivänä kokeilin puhua tekstipätkää muutamaan otteeseen näitä harjoitteita soveltaen, minkä jälkeen keskustelimme työryhmän kanssa, mikä oli tuntunut kiinnostavalta. Eri ruumiinosiin keskittyminen oli ollut itselleni mielekästä, ja yhdistin sen ajatukseen identiteetin hajautumisesta. Voisiko hajautunut ruumis olla keskeinen esityksemme aihe? Muistiinpanoissani 09.01.2019 kirjoitan harjoittelusta:

kun puhuin ”halua kohti samaa”-tekstiä muovasin jatkuvasti puheen tapaa ja hahmoa syntyi kokemus jatkuvasti muotoaan hakevasta oliosta, joka on jatkuvassa itserefleksiivisessä liikkeessä

Keskustelimme myös identiteetistä. En kokenut mielekkääksi, että esityksemme tuottaisi kuvan yksittäisestä, selkeästi rajautuvasta identiteetistä, vaan pikemminkin halusin keskittyä identiteettien vuotoihin, ylijäämiin ja välisyyksiin. En halunnut, että *Siegfried* olisi identiteettipoliittinen esitys, mitä se ei minulle edelleenkään ole. Voi toki olla, että jollekulle esityksestä piiryy kuva jonkinlaisesta identiteetistä, ja identiteetti saattaa olla vaivaton työväline esityksen tarkastelemiseen.

Työryhmämme pyrkimyksenä oli kuitenkin tuottaa näyttämölle kokemus, joka ei asettuisi normatiivisten identiteettikategorioiden alle yksiselitteisesti. Näyttämöllä mahdollisesti esiintyvä identiteetti olisi siis aina hetkellinen, hajautunut ja siksi tietyllä tapaa mahdoton.

4.4. Hetkiä harjoituskaudelta – esitys syntyy

Tiistai 12.02.

teimme II-näytöstä

kohtauksia ”suihkussa”, ”olen varma että sinä olet tämä puutarha” ja ”klinikka osa II”

suihkussa

- ruumiin peilaaminen
- oma ruumis ja toinen ruumis
- peilin kanssa erilaisia olioita
- Swan Dive

pyrimme löytämään peilin kanssa muodostuvia kummallisia olioita. löytyi 3jalka, 4jalka, pääkäsi, käsijalka ja roikkuva pää. tuntuivat tarpeellisilta.

Kohtaus nimeltä Suihkussa sai alkunsa Eriksdalsbadetin maauimalalta. Muistan lukeneeni *Feministinen filosofia* -kirjasta (2017) väitteen, että toisin kuin heteroseksuaalinen halu, homoseksuaalinen halu on jossain määrin itserefleksiivistä, sillä homoseksuaalisessa halussa halu kohdistuu henkilöön, jonka sukupuoli on merkattu samaksi kuin halun subjektin sukupuoli. Väite on jäänyt häiritsemään minua – ikään kuin homoseksuaalinen halu kohdistuisi samaan, samaan kuin itse. Pohdimme Havukaisen kanssa tätä itserefleksiivisyyttä peilin avulla. Harjoittelimme Suihkussa-kohtausta seuraavasti: Esiintyjä näyttää olevansa suihkussa ja katselee muita suihkutilan ruumiita peilin kautta. Peilin avulla esiintyjä ruumiillistaa näkemänsä muut ruumiit. Tällä tavoin muodostuvat ruumiit ovat kuitenkin vieraan ja kummallisen muotoisia, eivät siis ollenkaan ’samoja’ kuin kohtauksen puhujan ruumis. Yksi esimerkki tällaisesta kummallisesta ruumiista on vanhan miehen ruumis, josta tekstin puhuja kertoo. Vanhan miehen ruumis muodostui peilin kanssa kolmijalkaiseksi olioksi, jolla on ainoastaan jalvoja, eikä ollenkaan yläruumista. Toistimme kohtausta tällaisenaan useaan otteeseen, mutta jossakin kohtaa alkoi tuntua, ettei se enää kertonut meille siitä, mitä olimme alun perin hakeneet. Tekstin puhuja tuntui ikään kuin tuomitsevan tai tarkkailevan asenteellisesti suihkuhuoneen muita ruumiita. Päädymme improvisoimaan kohtauksen tekstiä uudelleen, ja lopulta päätin omaksua muiden kuvittelemieni

peseytyjien ruumiita. Vanhan miehen ruumis muodostuikin nyt *puhuvaksi perseeksi* siten, että makasin maassa selälläni ja asetin jalkani niskan yli niin, että takamukseni oli ruumiin korkein kohta. Havukaisen ohjeistamana otin puhuvalle perseelle elehtivät kädet mukaan. Perse alkoi käsillään vilkkaasti elehtien kertoa siitä, miten hän käy maauimalassa maalaamassa erään tietyn uimahyppääjän ruumista. Oli muodostunut esitys taiteilijahahmosta, jonka aihe muistutti Eugene Janssonista.

puutarha

- puutarha on altaassa
- Joutsenlammen teema, balettia
- joutsen laulu

kuuntelimme youtubesta joutsenen laulua. yritin imitoida ääntä. nauratti ja tuntui pervolta. Siegfried tulee lammelle, huomaa joutsenen ja yrittää matkia sitä. sitten astuu altaaseen. ehkäpä toisen näytöksen alku?

Toisena harjoituspäivänäimme harjoittelimme kohtausta, jossa tekstimateriaalina oli kirjoittamani ”olen varma että sinä olet tämä puutarha”-teksti. Olimme yhteistuumin päätyneet siihen, että kohtausta tapahtuisi joutsenlammella, siis hankkimassamme akvaariossa, joka vielä tuolloin oli Jyväskylässä. Harjoittelimme lammelle tuloa Tšaikovskin tahtiin ja teimme löydön, jonka nimitimme *joutsenen lauluksi*. Löytö tuntui heti olennaiselta. Joutsenen laulussa esiintyjä pyrkii matkimaan mahdollisimman hyvin joutsenen ääntä, joka esiintyjän tulkitsemana kuulostaa kuitenkin enemmänkin murrosikäisen pojan temppuilevalta ääneltä. Tämä äänellinen tehtävä yhdistyi balettikoreografiaan, jota esiintyjä tanssii kohtauksessa Tšaikovskin musiikin tahtiin.

III näytöksen alku

steppikengät jalkaan ja esitelmä

tanssiaisdialogi

- äiti
- Siegfried
- Lordi Von Rothbart

kunnes ilmestyy Odile

- 32 fouettéta

Siegfried on lumoutunut

Tuukka-teksti

- kirjoita hieman lisää

Joutsenlammen tanssiaiskohtausta aloimme hahmotella nukettamisen kautta. Olin päättänyt jo aikaisemmin, että tanssiaiskohtauksessa haluaisin stepata. Olin harjoitellut Elina Haikan kanssa steppiä, ja *Joutsenlammen* kuuluisan fouéte-kohtauksen korvasi nyt 32 steppipyörähdystä. Meillä oli näyttämöllä noin kaksimetrinen sermi, joka oli vuorattu suihkuverholla. Kokeilin, millaista sermin kanssa oli stepata, ja kokeiluni sai Havukaisen huvittamaan. Päätimme kokeilla, että steppaava sermi olisi *Joutsenlammen* Lordi Von Rothbart. Siegfriediksi muodostui tässä kohtaa sairaalasta tuttu tippateline ja Odileksi kummallinen alien-maski, jonka olimme löytäneet Teatterikorkeakoulun tarpeistosta. Esitin eri esineiden avulla aina kutakin *Joutsenlammen* hahmoa ja samalla muuntelin ääntäni kullekin hahmolle sopivaksi. Myöhemmin jätimme kuitenkin kohtauksesta pois ylimääräiseltä tuntuneet esineet ja näyttelin kohtauksen ainoastaan snorkkelin kanssa.

tervetuloa

looper

- pitkät äänet
- melodiat
- sana
- paljon onnea vaan
- happy birthday

Siegfriedin ensimmäisessä kohtauksessa oli pitkään mukana looper-kone, jonka kanssa mukailin kaikille tuttua syntymäpäivälaulua *Happy Birthday*. Aloitin laulukuljetuksen pitkistä äänistä, minkä jälkeen etenin pieniin melodiapätkiin. Melodiapätkistä siirryin yksittäisiin sanoihin, kunnes lopulta päädyin laulamaan *Happy Birthdayn sävelmää*. Tämän jälkeen aloin puhua kirjoitettua tervetulopuhetta. Myöhemmin päätimme luopua looperista alkukohtauksessa, ja ohjaavan opettajani Hulkon ohjeistamana lähdin etsimään yhä kummallisempia tapoja tuottaa ääntä ja laulaa. Alun laulumelodia otti askeleen atonaalisempaan suuntaan.

YSTÄVÄKIRJA

Nimi: Siegfried

Harrastukset: haaveilu
Lempiväri: sininen
Ihastus: Wagner
Kuolintapa: hukkuminen
Terveiset:

Syntymäpäivälaulun jälkeen esityksessä oli vielä harjoituskaudella Siegfriedin tervetulo puhe, jossa hän esitteli itsensä yleisölle ja toivotti kaikki tervetulleiksi. Myöhemmin päätimme kuitenkin hylätä alun kirjoitetun puheen. Havukainen kehotti minua improvisoimaan puheen, jossa Siegfried kertoisi asioista, joista hän pitää. Aloin kokeilla erilaisia tapoja puhua ja virityin niistä ruumiillisesti siten, että ruumiini otti aina uudenlaisen muodon, kun puhetapa vaihtui. Puheen sisältö ajautui noudattamaan kummallisen ystäväkirjan rakennetta, jossa puhuja kertoo lempiväreistään, ihastuksestaan ja kuolintavastaan. Havukainen ja Jäntti innostuivat improvisoimastani puheesta, ja päätimme pitää alun puheen jossain määrin hetkessä synnyttynä. Myöhemmin päädyimme käyttämään Hulkon kehittämää koreofonia-tekniikkaa, joka niin ikään perustuu näyttelijän improvisaatioon. Koreofoniassa näyttelijä improvisoi tekstiä ja ruumiillista ilmaisua omien ruumiillisten tuntujensa pohjalta ja niistä virittyen. Näin syntyi esityksen alkupuolen improvisatorinen kuljetus, joka eteni syntymäpäivälaulusta koreofoniaan.

Keskiviikko 27.02.

Tänään Muhikoinen oli kumma PSYCHO. Katan ja Julian mielestä toimi. Itse en ihan varma. Puutarha-kohtauksessa kurkussa oli jotain. Se tuntui hyvältä!

Kohtauksissa, jotka olin nimennyt klinikkakohtauksiksi, oli eräänlainen jatkumo, jossa tekstin puhuja haaveilee ruumiillisista toimenpiteistä ja lopulta päättyy ympärileikkaukseen. Klinikkakohtaukset olivat siis jo alun perin esityksen dramaturgiassa toistuva elementti. Kohtauksiin muodostui perinteisempi tapa näytellä ikään kuin kokonaista henkilöä ja tunnistettavaa tilannetta. Kohtauksissa loin katseella ja reaktioilla illuusion samanlaisena pysyvänä tilasta sekä tilanteesta. Aloimme kutsua klinikkakohtausten puhujaa Muhikoiseksi, sillä yhdessä tekstin versiossa puhuja menee lääkärin vastaanotolle tekeytyen Muhikoiseksi. Kokeilimme yhdessä Muhikoiselle erilaisia puhetapoja, kunnes Havukainen ja Jäntti kiinnostuivat puhettavasta, jossa madalsin ääntäni ja puhuin ikään kuin yleisölle flirttaillen. Minulle tuosta puhettavasta tuli muistiinpanojeni mukaan ”psycho” olo. Toistojen kautta aloin kuitenkin tottua puhumisen tapaan, ja siinä tärkeäksi viritykseksi muodostui kurkunpään asentoon keskittyminen.

ulpukoiden laulu

lyriikat tuntuivat pateettisilta, mutta pianosävellys oli kaunis. sitä voisi käyttää ja erilaisia laulumelodioita. kiinnostuimme ANONHIsta. hänen tavasta laulaa. ehkä sitä voisi hieman matkia?

Loppukohtaukseen olin säveltänyt kappaleen nimeltä *Ulpukoiden laulu*. Kappale lyriikoineen tuntui aluksi kuitenkin kovin pateettiselta, joten päädyin lopullisessa esityksessä laulamaan kappaleen melodian ainoastaan vokaalein. Laulutapani inspiroitui jossain määrin ANONHIn tavasta laulaa ja käyttää vibratoa.

Keskiviikko 20.02.

Sekainen olo. Niin paljon materiaalia, joka on vielä epävarmaa. Mutta ehkä pervo syntyy juurikin epävarmasta. Jos tavoiteltava tila ei olisikaan se, että kaikki olisi hallittua. Vaan jos esityksessä olisi tila myös hämmennykselle, katkolle, poukolle.

Perjantai 22.02.

Asioita pidetään auki, tekstiä, dramaturgiaa. Se on varmasti hyvä, ajattelen, että se mahdollistaa myös tietynlaisen häilyvyyden, pervon, vaikka on toki myös kuluttavaa

Läpi harjoituskauden huomasin itselleni ominaisen tavan lähteä muodostamaan mahdollisimman toistettavaa rakennetta ja ilmaisua esitykseen. Havukainen ei kuitenkaan ollut samalla tavalla kiinnostunut toistettavuudesta, vaan rohkaisi minua kokeilemaan uusia tapoja ja rytmejä puhua tekstiä, jonka olin jo opetellut tietyllä tavalla. Esityksen dramaturginen muoto eli voimakkaasti vielä viimeiselläkin harjoitusviikolla, mikä oli itselleni esiintyjänä raskasta. Jälkeenpäin ajattelen, että se toi kuitenkin esityksen ilmaisuun erityistä laatua, joka ei välttämättä olisi löytynyt, jos esityksen rakenne olisi lyöty lukkoon aiemmin.

Lauantai 02.03.

Ajattelen tätä viikkoa. Torstaina olin väsynyt, Kata peräänkuulutti itsensä likoon laittamista: ”Mitä on ei-normatiivinen halu? Mitä se sinulle tarkoittaa! Teksti ei avaudu, sinä et päästä sitä tarpeeksi lähelle.” Purskahdin itkuun. Jotakin purkautui, väsymystä, kertymää, ainakin. Työryhmän edessä itkeminen osoitti myös oman epätietoisuuteni. En minä tiedä, missä esityksen pervo on? Voiko sen jäljittää. Puhuin

siitä, kuinka en voi tietää kenenkään muun pervosta, kuin omastani. Pervo on väleissä, suhteissa, ei välttämättä edes hetkissä, vaan siirtymissä, se on yksityinen singulariteetti, musta aukko, oma hetkellinen todellisuutensa. Seuraavana päivänä, eli perjantaina harjoittelimme suihkukohtausta, valmistauduimme läpäriin, Pauliina oli tulossa katsomaan. Löysimme puhuvan perseen, joka puhui maalaamistaan miesvartalosta. Improvisoin taiteilijan yksinpuhelun Katan kysymysten pohjalta. Iltapäivällä oli läpimeno. Alussa tuntui, että löysin hetkittäin pervon olion. Toisissa hetkissä olin siellä päin. Ehkäpä se onkin kiinnostavaa, että pervo läikähtelee.

Sunnuntai 03.03.

Mietin hallintaa, governance, itseen kohdistuvaa. Jos ajatellaan, että identiteetti on hallittu esitys itsesä tietoisesti tuotettu ja valittu. Pervo sen sijaan on hallinnan tuolla puolen, pervo olio horjuu ja sen yritykset hallita tuottavatkin aina jotakin ylijäämää. Voisiko tällaisesta hallinnan luopumisesta tehdä näyttämöllistä toimintaa? Jos Siegfriedin alun koreofonia, virittyminen ja luopuminen voisivat olla mahdollisia hallinnasta luopumisen tekniikoita. Luopuminen siitä, miltä ruumis näyttää, miten se esiintyy.

Maanantai 11.03.

Tänään oli ennakko. Kata sanoi, että käytin aikaa ja joitain kohtia voi nopeuttaa, huomenna tsekataan vielä. Nyt on aika väsy. Ajattelin nukkua niin pitkään kuin jaksan. Tänään Sh-Bam-ohjaaja oli varsin kummallinen. En edes tunne lajia. Sh-Bam-ohjaaja oli sekava ja vailla suuntaa, se ei juurikaan naurattanut yleisöä, mutta minua nauratti, se on tärkeintä. Yritän ajatella esitystä hetkellisenä emansipaationa minulle. Minä, joka saan olla näyttämöllä niin monta asiaa, esimerkiksi Sh-Bam-ohjaaja. Ehkä Sh-Bam-ohjaaja on hetkellinen identiteetti?

Tiistai 12.03.

Esitys alkaa altaasta ja päättyy altaaseen. Välissä tapahtuu asioita. Ensi-ilta!

Löysin näyttämöltä rauhan.

Ennen kuin astuin näyttämölle hoin itselleni mantraa:

Minun ruumiissani asuu turva.

Minun ruumiissani asuu turva.

Minun ruumiissani asuu turva.

Se on totta. Minun ruumiissani asuu turva ja voin luottaa siihen.

Keskiviikko 13.03.

Ajattelen värejä, ultramariinia, murrettuja värejä, prismaa.

Onko esitys emansipaatiota oletetun normittavan katseen alla?

Vaatiiko emansipaatio normittavan katseen, jotta se voisi toteutua?

Irti jostakin katseesta, tai emansipaatio katseen/rakenteen sisällä?

Jos rakenne on hetkellisesti sen verran väljä, että siellä löytää mieleisen muodon.

Sikiöasennossa akvaariossa löysin hetken, jossa olin pervo. Pieraisin akvaariossa ja samalla pidätin pierua.

4.5. Esityksen kulku

esitys alkaa altaasta minun ruumiissani asuu turva varpaat vedessä hidasta liikettä valaan laulu korkeat äänet uuuuu minun ruumiissani asuu turva matalalla möreä möö möö kili kili nenässä jotakin olio nousee lantiossa jotakin shake it valahdus lattialle sukien luo miltä sukat tuntuu verho aah diminuendo mikä kohta tää on tämmönen tulee rötkö rötkö rock'n'roll paidassa olen marilyn ja kosketan itseäni lattialle taas ja viimeinen fraasi happy birthday tervetuloa tuloa terve ja täältä lähtee koreofoniaa esiintyvät esimerkiksi ujo kotilo peruuttava meduusa tätä noin viiden olion verran kunnes käsi tippatelineelle haaveilen ruumiillisista toimenpiteistä kurkunpäätä alas flirtti kulmien alta poks ja leikkaus pianolle tristan-sointu pianolla kirjeet wagnerille pianolla joutsenlammen teema viides asento ja juoksu balettikoreografiaan mieti swan dive katse ylös nautinto joutsenen laulu kunnes altaan luo ensin nenäklipsi sitten snorkkeli vesi vaikuttaa ruumiiseen veden alle veden alla kuulokuva toinen hengitys ja alan kävellä puutarhassa ruumistasi pitkin yskittää yökintää snorkkelista kuuluu outo ääni olen varma että sinä olet tämä puutarha nousen seisomaan valuu valuu anna valua keskity muistoon kerputielle ja verhon taakse hitaasti verhosta vaikuttuen mikä kohta tää on sukella mitä te oikein teette märissä housuissa maa-uimalaan erilaiset asennot nauti katseesta hymyile muista hymyillä asennot ja keveys suihkuun suihkun peilistä itse ja muut vieressä puhuva perse moikkaa kunnes muutun perseeksi kädet tärkeät miten piirtävät ruumiin linnun kar kar karvaviiva välillä yskittää ääni sortuu ylös ja uimahyppyyn kastele hiukset seitsemännellä swan dive katse ylös kädet pitkinä sukellus maljojen alle ylös hiukset märeksi toinen swan dive vesileikit ja maljojen alle mikä kohta koreofonia lähtee snorkkelin kanssa snorkkeli vieras osa minun ruumistani johtaa mahdollisesti lantion liikkeeseen tulee sh bam sh bam millainen on tänään vai onko bikinibody kunnes käsi taas tipalle vuoronumero 73 täällä leikkaus

pianolle tristanista kesäillan valssiin dialogi äitin kanssa duoriosassa kerää raivoa räjähdys altaalle
pese kasvot anteeksi takaisin tanssiaisit käänös yleisöön pue paita rauha sukat steppikengät ta tap
musiikki alkaa keskity steppiin maadoita katseet lordilla tampereen murre ja hallitsematon kieli
katseen suunnat ylös alas kunnes odile tulee naamioon piiloutuneena käsi lanteella anteeks
voisitteko laskea ääneen 32 menee nopeasti hengitys jää hengästyttää steppikengistä ei saa kuulua
ääntä catfish verholla hidas verho vaikuttaa miltä tuntuu etenee maljoille tietty kuiskaus tässä
kohtaa hukkuu ja äänetön koreofonia tunne saa tulla tuleeko silmissä tuntuu hengitys vaikuttaa
salpaantuu rauhoittuu laskeutuu joo se ei mee siihen terskan päälle annie hatut hyllyllä swan dive ja
hukkuminen pianolla tristan ja pian ulpukoiden laulu keskity puhuminen ja soittaminen hankalaa
samaan aikaan aaaceooo miten anonhi laulaa hihihihii ja jotakin pianolla anna aikaa miltä piano
kuulostaa taustalla valas otan kylpypommin matkin valasta altaalle hitaasti veteen nenäklipsu ja
makaa tässä taas esitys päättyy altaaseen valot sammuvat

5. LOPUKSI: liite

ehdotus pervon kieliopiksi

Esiintyjä näyttämöllä.

Näyttämö ovat lovinäyttämöä, esimerkiksi lovi jalkalistan ja lattian välissä.

Ruumis panikoivat.

Käsi ei ole puutuneet, ovat tulossa puutuneiksi

Rosi Braidotti ja hyönteiset (ks. Braidotti 2011).

Steppikoreografia tähän väliin

Esiintyjä tiedostavat olevansa kalteva taso, jolta valuu:
pisaroita, jotka ovat auki.

PIIRRÄ KUVA!

Valuu, valuu, valuu (ks. Vilja-Tuulia Huotarinen 2011).

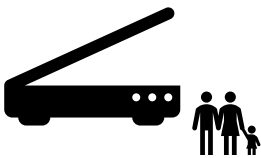
bzzz.

Paniikki.

Ruumis nauttivat

””

Disorganisaatio ruumiissa.



Kuva, joka sisältää kohteen tatuointi, kakku, sisä

Kuvaus luotu automaattisesti

Napanuora agentoituvat, **fissio (!)**.

Epätarkkuusperiaate tähän väliin.

Ruumis pirstaloituvat

Disorganisaatio varpaassa.

Näyttämöllä genitaalialue.

$$\Delta x \Delta p \geq \frac{\hbar}{2}$$

Esiintyjä suhtautuvat.

Ruumis rauhoittuvat.

Keuhkot hengittävät eri tahtiin (laulu: esimerkiksi ”Hämähämähäkki”)

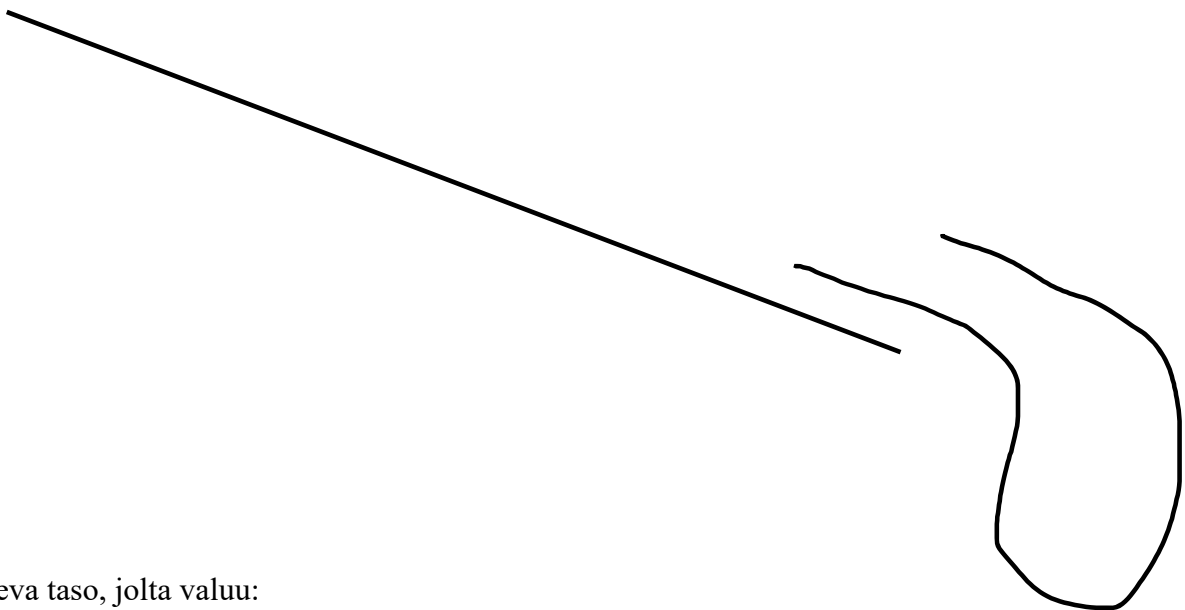
Tähän kohtaan jokin yleinen ja keskiluokkainen havainto.

Fagottisoolo toisaalla.

(Maatuvat hiljalleen, hajottajat tanssivat.)

KUVIA FAGOTISTA :




ja



(kalteva taso, jolta valuu:
pisaroita, jotka ovat auki)

Kysymys on ehdottomasti sen kaltainen, joka ei kirjoittamalla tyhjene. Opinnäytteessäni olen pyrkinyt löytämään hetkellisyyksiä, jossa pervo subjektiviteetti ja sitä kautta pervo ruumis ovat molemmat todentuneet näyttämöllä saaden aikaan pervoja väliintuloja näyttämötaiteen kontekstissa.

Pervo?

-  pieni oma todellisuus toisen sisällä
-  solmukohta
-  aika-avaruuden poimuuntuma, tihentymä, liikaa merkitystä

rakenne voi olla normatiivinen, jopa fobinen
pervo kuvittelee itsensä ilman suhdetta rakenteeseen
akvaariossa on mahdollista heittää kärrynpyörä ja valmistaa *vegaaninen brunssi*

MIETI OLIOTA!

pervo olio on sekä poliittisen fiktion että eletyn todellisuuden olio

pervo olio hylkää ihmisen esittämisen

sen sijaan toteutuu toiminnassa

pervon olion todentumiseen voi viitata teosanoilla, jotka vaativat todentuakseen moninaisen subjektin

ESIMERKIKSI

pervo olio hajautuu

pervo olio fragmentoituu

pervo olio dispersoituu

pervo olio järjestäytyy

pervo olio pirstaloituu

esiintyjäntyyön jäsentäminen pervon olion toiminnan kautta mahdollistaa minulle

todellisuuden, joka ei palaudu normatiivisten identiteetikategorioiden piiriin

pervo olio ei ole mies, homo, valkoinen, keskiluokkainen

pervo olio on hajautuva joukkio

pervo olio soluttautuu normatiivisiin konteksteihin

pervo olio on catfish, joka omaksuu valeidentiteettejä, kuten ”miesnäyttelijä”

pervo olion toimintaa:

ODOTTAMATTOMAT SAMASTUMISET

esim. olen kaikki rekka-autot.

lounaalla olin fagotisti suomen kansallisoopperassa: en tietenkään osannut käsitellä fagottia, se oli aina tuntunut minulle vieraalta, vieraalta osalta minun ruumistani.

näen itseni lusikassa väärinpäin

tulee paha olo

siinä vaan roikun

pää alaspäin

vai olenko se minä

kenties joku muu

kenen hahmo nyt

lusikasta heijastuu

Keskeisin teesini pervosta on sen hetkellisyys, joka vertautuu vahvasti Braidottin käsitykseen liikkuvuudesta. Braidottin subjekti on jatkuvassa liikkeessä, joksikin tulemisen tilassa, kuten on pervokin: sen merkitykset ja keinot muuttuvat alati ja hakevat mahdollisuuksiaan häiritä normittavia käytäntöjä ja mekanismeja.

ihmisen ovat kasvot

muoto ja luut

mutta kahdesti piirtyvät

rinnat ja suut

kuka on hän

joka tuijottaa

vaatii nyt

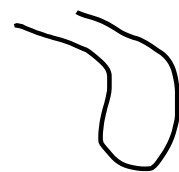
mua katseellaan

jumala ei

tuskin pirukaan

nyt katosi jo

syljin lusikkaan



LÄHTEET

Alaimo, Stacey & Hekman, Susan. 2008. "Introduction: Emerging Models of Materiality on Feminist Theory in Material Feminisms". Teoksessa *Material Feminisms*. Bloomington: Indiana University Press, 1–19.

Braidotti, Rosi. 2011. *Nomadic Theory*. The Portable Rosi Braidotti. New York: Columbia University Press.

Brecht, Bertolt. 1965. *Aikamme teatterista*. Suomentanut Max Rand. Helsinki: Tammi.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism, and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Case, Sue-Ellen. 1988. *Feminism and Theatre*. New York: Palgrave Macmillan.

De Lauretis, Teresa. 2004. *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuoliesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Tampere: Vastapaino.

Fuss, Diana. 1994. "Freud's Fallen Women". Teoksessa Michael Warner (toim.). *The Fear of A Queer Planet. Queer Politics And Social Theory*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 42–68.

Graver, David. 2003. "The Actor's Bodies". Teoksessa Philip Auslander (toim.). *Performance. Critical concepts in Literary and Cultural Studies*. New York: Routledge, 157–171.

Griggers, Cathy. 1994. "Lesbian Bodies in the Age of (Post)mechanical Reproduction". Teoksessa Michael Warner (toim.). *The Fear of A Queer Planet. Queer Politics And Social Theory*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 178–192.

Halberstam, Jack. 2005. *In a Queer Time and Place*. New York: New York University Press.

Hughes, Langston. 1999. *Cora. Selected poems of Langston Hughes*. London: Serpent's Tail.

Hulkko, Pauliina. 2013. *Amoraliasta Riittaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Acta Scenica 32. Taiteellisen väitöstutkimuksen kirjallinen osa. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Huotarinen, Vilja-Tuulia. 2011. *Valoa valoa valoa*. Hämeenlinna: Karisto.

Kanninen, Mikko. 2012. *Teatteri kehon projektina. Taiteellinen tutkimus nykynäyttelemisen teoreettisista ja toiminnallisista mahdollisuuksista*. Taiteellisen väitöstutkimuksen kirjallinen osa. Tampere: Tampereen yliopisto. <http://mikkokanninen.com/new/fi/> (viitattu 12.10.2018).

Kauppila, Mikko. 2015. ”Miten naisia hurmataan”. Esseesuoritus Tampereen yliopiston teatterityön tutkinto-ohjelmassa.

Kauppila, Mikko. 2018. ”Tulin näyttille”. Teksti *Hevoseni Kvääri* -runoesityksestä. Ensi-ilta Turun Linnateatterissa 17.03.2018.

Kauppila, Mikko. Työpäiväkirjat ja muistiinpanot vuosilta 2017–2019.

Kekki, Lasse. 2010. *Pervo parrasvaloissa. Queer-draamaa Teksasista Kokkolaan*. Turku: Eetos.

Louhivuori, Ronja. 2016. ”Halusin eksyä metsään”. Teksti Teatterikorkeakoulun *Kärpäset ja herrat* -esityksestä. Ensi-ilta Teatterikorkeakoulun Teatterisalissa 21.9.2016.

Lykke, Nina. 2010. *Feminist Studies: A Guide to Intersectional Theory, Methodology and Writing*. London and New York: Taylor & Francis.

Patton, Cindy. 1994. ”Tremble, Hetero Swine!” Teoksessa Michael Warner (toim.). *The Fear of A Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 143–177.

Perttula, Irma. 2011. ”Groteski normin rikkomuksena ja inkongruenttina yhdistelynä.” *Avain. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti*, 06/2011, Numero 2. Helsinki: Kirjallisuudentutkijain seura, 58–67.

Pohjonen, Sirja. 2018. *Ihmisyyden rajat. Groteski hybridiruumiillisuus kaunokirjallisuudessa*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. Viestintätieteiden tiedekunta.

Queer Bodies -näytöksen esittelyteksti. <https://hiff.fi/elokuvat/queer-bodies/> (viitattu 04.10.2018).

Rinne, Antti. 2017. Uutinen. ”Antti Rinne, 54, kehottaa suomalaisia ’synnytystalkoisiin’ – sanavalinta tyrmistyttää ja hävettää demareitakin”. <https://www.hs.fi/politiikka/art-2000005337384.html> (viitattu 19.03.2019).

Schwartzwald, Robert. 1994. ”’Symbolic’ Homosexuality, ‘False Feminine,’ and the Problematics of Identity in Québec”. Teoksessa Michael Warner (toim.). *The Fear of A Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 264–299.

Sedwick, Eve Kosofsky. 1994. ”How To Bring Your Kids Up Gay”. Teoksessa Michael Warner (toim.). *The Fear of A Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 69–81.

Seidman, Steven. 1994. ”Identity And Politics In A ’Postmodern’ Gay Culture”. Teoksessa Michael Warner (toim.). *The Fear of A Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 104–142.

Silde, Marja (toim.). 2011. *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki Oy.

StrangeFace Masks. Naamiokuvasto. <https://strangefacemasks.com/product-category/larval/> (viitattu 17.01.2019).

Tiainen, Milla, Kontturi, Katve-Kaisa & Hongisto, Ilona. 2015. ”Framing, Following, Middling: Towards Methodologies of Relational Materialities”. *Cultural Studies Review*, Vol 21, No. 2. Melbourne: UTSePress, 14–46.

Warner, Michael. 1994. ”Introduction.” Teoksessa Michael Warner (toim.). *The Fear of A Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 7– 31.

Wittig, Monique 1992. *The Straight Mind And Other Essays*. Boston: Beacon Press.

Esitykset:

Hevoseni Kvääri. Käsikirjoitus mm. Pentti Holappa, Eeva-Liisa Manner ja Mikko Kauppila. Ensi-ilta Linnateatterissa Turussa maaliskuussa 2018.

Rikko. Ensi-ilta Demo-teatterissa Tampereella syyskuussa 2017. Esiintyjinä Mikko Kauppila, Saga Sarkola ja Tuulia Soinen.

Siegfried. Käsikirjoitus Katariina Havukainen ja Mikko Kauppila. Ensi-ilta Studio Pasilassa Helsingissä maaliskuussa 2019. Esiintyjä Mikko Kauppila, ohjaaja Katariina Havukainen ja valosuunnittelija Julia Jäntti.