

**Elina Salmi**

**LIKAMINN - KEHO**

**Matka orgaaniseen esiintyjyyteen fyysisen teatterin  
devising-prosessissa**

**Opinnäytetyö**

**KESKI-POHJANMAAN AMMATTIKORKEAKOULU**

**Esittävän taiteen koulutusohjelma**

**Toukokuu 2012**

**TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ**

<b>Yksikkö</b> Hyvinvoinnin ja kulttuurin yksikkö	<b>Aika</b> Toukokuu 2012	<b>Tekijä/tekijät</b> Elina Salmi
<b>Koulutusohjelma</b> Esittävä taide		
<b>Työn nimi</b> LIKAMINN – KEHO, Matka orgaaniseen esiintyjyyteen fyysisen teatterin devising-prosessissa		
<b>Työn ohjaaja</b> Sarah Nelson		<b>Sivumäärä</b> 43 + 4
<b>Työelämäohjaaja</b> -		
<p>Tämä opinnäytetyö on laadullinen tutkimus orgaanisen esiintyjyyden etsimisestä. Opinnäytetyö on Keski-Pohjanmaan Ammattikorkeakoulun hankkeistama ja taiteellisena osuutena opinnäytetyön tekijä työsti Likaminn-teatteriesityksen devising-työtavalla Kokkolan Talviharmonikka-festivaaliin kahden muun teatteri-ilmaisun ohjaaja-opiskelijan kanssa.</p> <p>Opinnäytetyön lähtökohtana oli tekijän kiinnostus näyttelijän orgaaniseen ilmaisuun, sen määrittämiseen, ymmärtämiseen ja soveltamiseen, keholliseen työskentelyyn ja fyysiseen teatteriin. Tavoitteena oli löytää puhdasta, aitoa ja autenttista ilmaisua, näyttelijän mielen ja kehon toimiessa yhtenäisenä, toisistaan erottamattomana organismina. Tekijä halusi löytää orgaaniseen esiintyjyyteen kiinteästi liittyviä sanallisesti vaikeasti määriteltäviä, katsojien ja esiintyjien välisiä värähteleviä hetkiä. Tekijän kiinnostus painottui myös sanattoman viestinnän merkitykseen ryhmätyöprosessissa ja fyysisen teatteriesityksen lopputuloksessa orgaanisen esiintyjyyden, sekä taianomaisten hetkien löytymisen kannalta.</p> <p>Fenomenologiseen filosofiaan pohjaten tavoitteena oli tutkia kolmen näyttelijän subjektiivisia kokemuksia orgaanisesta esiintyjyydestä sekä devising-prosessin sisällä, että esityskauden aikana. Tutkimusmateriaalia ovat alitajunnan ja aistihavaintojen synnyttämät kokemukset orgaanisuudesta ja hetkistä tekijän omiin työpäiväkirjoihin ja työryhmäläisten teemahaastatteluihin perustuen sekä alan kirjallisuus.</p> <p>Aineiston analyysin perusteella voidaan todeta orgaanisen esiintyjyyden olevan yksilöllinen kokemus, joka on saavutettavissa kehon matkan ja kehollisen läsnäolon kautta. Hetkeen liittyy kiinteästi onnellisuuden kokemuksen jakamisen tunne.</p>		
<b>Asiasanat</b> fyysinen teatteri, keho, Ma-hetki, orgaaninen esiintyjyys, sanaton viestintä		

**ABSTRACT**

<b>CENTRAL OSTROBOTHNIA UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES</b> Unit of Health, Welfare and Culture	<b>Date</b> May 2012	<b>Author</b> Elina Salmi
<b>Degree programme</b> Performing Arts		
<b>Name of thesis</b> LIKAMINN – THE BODY, a journey into the organic performing during the devising process of a physical theatre		
<b>Instructor</b> Sarah Nelson		<b>Pages</b> 43 + 4
<b>Supervisor</b> -		
<p>This thesis is a qualitative research about searching for organic performing. It is the project commissioned by the Central Ostrobothnia University of Applied Sciences. The artistic part of this thesis was Likaminn devised theatre performance and it was performed during Kokkolan Talviharmonikka festival with two other drama instructor students.</p> <p>The starting point of this thesis was the writer's interest for defining, applying and understanding organic expression, bodily working and physical theatre. The aim was to find pure, genuine and authentic expression, the actor's body and mind working as a one undistinguished organism. The writer wanted to find moments closely related to organic performing, which are difficult to verbalise, moments which vibrate between the audience and the performers. The writer's interest was also in the research the significance of non-verbal communication in the group work-process and in the performance of physical theatre piece, reflecting it to the appearance of organic performing and magical moments.</p> <p>Using phenomenological philosophy, the aim was to investigate three actress' subjective experiences about organic performing in the devising process and in the performance. The research material consists of experiences by subconscious and sense perception from the writer's working diary, theme interviews of other group members and the literature of this field.</p> <p>From the basis of material analysis, it can be concluded that organic performing is a subjective experience, which can be established through a physical journey and an actor's bodily presence. The moment relates to sharing an experience of catharsis or joy.</p>		
<b>Key words</b> Body, Ma-moment, non-verbal communication, organic performing, physical theatre		

**TIIVISTELMÄ**  
**ABSTRACT**  
**SISÄLLYS**

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>1</b>
<b>2 HETKI KUISKAA KUTSUN KEHOONI</b>	<b>3</b>
2.1 Fyysisen esiintymiseni perusta	3
2.2 Taide-, tieto- ja ihmiskäsitykseni	6
<b>3 KÄSITTEET EI-SANALLISUUDEN APUNA</b>	<b>8</b>
3.1 Orgaaninen esiintyisyys	8
3.1.1 Teatterin ja tanssin rajapinnat ja idän ykseysajattelu	8
3.1.2 Butoh ja Ma	11
3.2 Hetki	14
3.3 Maurice Merleau-Pontyn fenomenologinen filosofia	15
<b>4 KEHON MATKA</b>	<b>17</b>
4.1 Fyysinen teatteri	17
4.2 Prosessikeskeinen devising-työtapa	18
<b>5 DEVSING –PROESSIN HARJOITUSKAUDEN VAIHEET</b>	<b>20</b>
5.1 Alku, ennakkoajatukset ja tavoitteet	20
5.2 Orgaaniseen esiintyisyyteen pyrkiminen tekniikoiden kautta	21
5.3 Likaminn synty ja kootaan eri näköisistä paloista	24
5.4 Esteet orgaanisen esiintyisyyden synnylle	25
5.4.1 Roolit työprosessissa	26
5.4.2 Sanallisen ja sanattoman viestinnän vuorovaikutussuhde	27
<b>6 LIKAMINN</b>	<b>28</b>
6.1 Avoimet harjoitukset	28
6.2 Esitysmuoto	31
6.2.1 Keho kertojana, liike kielenä	31
6.2.2 Makkarapaketin tarina, Öljypallot, Kasvin elämä	32
<b>7 POHDINTA</b>	<b>37</b>
7.1 Tavoitteiden toteutuminen	37
7.2 Ajatuksia orgaanisesta esiintyisyydestä	40

**LÄHTEET**  
**LIITTEET**

## 1 JOHDANTO

Minulle ihminen, maailma ja elämä ovat ikuisia mysteereitä, joista taide tarjoaa tietoa ja oivalluksia. Tämä tieto on mielestäni ymmärrettävissä vain kokemuksen kautta. Ymmärrys, josta puhun, ei kuitenkaan ole yksiselitteistä, vaan perustuu fenomenologisen filosofian mukaisesti subjektiivisiin havaintoihin, aistikokemuksiin ja tulkintoihin, sekä holistiseen ihmisenäkemykseen, jonka mukaan ihminen todentuu kehon, tajunnan ja elämäntilanteen saumattoman yhteyden kokonaisuutena. Tämän kokonaisvaltaisuuden ja läsnäolon saavuttaminen lavalla on minulle orgaanista esiintyjyyttä, jonka syntyä lähdin opinnäytetyössäni tutkimaan. Katarttiset, eli vapauttavat puhdistumisen tunneperäiset kokemukset niin esiintyjänä kuin katsojanakin ovat syntyneet minulle selittämättömästi, kuin sattumalta. Käytän orgaanisen esiintymisen ei-sanallistettavasta, värähtelevästä kokemuksesta nimeä ”Ma-hetki”, jonka avaamiseksi luvussa 3.1.2. Loputon kiinnostukseni tätä mystiikkaa, ihmistä, esittävää taidetta ja maailmaa kohtaan ajoivat minut metsästämään näitä hetkiä, etsimään orgaanista esiintyjyyttä ja pohtimaan ihmisen mielen ja kehon oletettua ontologista erillisyyttä.

Tutkimukseni pyrkii laajentamaan käsityksiä siitä, mistä orgaaninen esiintyjyys ja esiintyjän hetki syntyvät. Miten olla läsnä kokonaisvaltaisesti? Tutkin ruumiin ja hengen välisiä rajapintoja kyseenalaistaen niiden olemassaoloa. Reflektoin valitsemamme työtavan ja ei-sanallisen kommunikaation merkitystä orgaanisuuden syntymiselle. Pohdin, miten kehon tietoa voidaan hyödyntää fyysisen teatterin devising-prosessissa. Henkilökohtaisina tavoitteina halusin kehittää orgaanisuutta esiintymisessäni ja laajentaa ymmärrystäni ihmisen ja

maailman olemassaolon olemuksesta. Halusin luoda fyysiseen ilmaisuun perustuvan esityksen, jonka kanssakokija on tulkitseva katsoja.

Valitsin orgaanisen esiintyjyyden etsimisen, kehon tiedon ja sanattoman kommunikaation merkityksen tutkimisen tutkimusalustaksi fyysisen teatteriesityksen prosessin ryhmätyölähtöisellä uuden teatterin devising-menetelmällä, jota avaan tarkemmin luvussa 4.2. Opinnäytetyön taiteellinen osuus, Likaminn-fyysinen teatteriesitys syntyi yhteistyössä kahden muun teatteri-ilmaisuuden ohjaaja-opiskelijan, Anni Paalasen ja Mari Pitkäsen kanssa Kokkolan Talviharmonikka-festivaaliin 25.2.2012.

Peilaan tutkimuksessani ajatuksiani filosofi Maurice Merleau-Pontyn fenomenologiseen kehofilosofiaan ja heijastan omia kokemuksiani tanssitaiteen tohtori Kirsi Monnin tutkielmaan Olemisen poeettinen liike. Heijastan kokemuksiani orgaanisuudesta idän taide- ja estetiikkakäsityksiin, joita avaan luvussa 3.3.1 ja nostan esiin japanilaisen esittävän performanssin muodon, buton, orgaanisen esiintymisen tekniikkana.

## 2 HETKI KUISKAA KUTSUN KEHOONI

Subjektiiiviset kokemukseni tanssista ja ilman puhetta ilmaisevasta kehosta ovat saaneet minut uskomaan fyysisen tekemisen merkitykseen orgaanisen ilmaisun löytämisessä ja sanoin tavoittamattoman tiedon tai kokemuksen vastaanottamisessa. Orgaanisesta esiintyjyydestä puhuessani tarkoitan esiintyjän kokemusta kokonaisvaltaisesta läsnäolosta yleisön edessä, johon sisältyy vahva onnellisuuden tai olemassaolon kokemus. Kiinnostukseni kehon läsnäolon tutkimiseen Likaminn-fyysisen teatteriesityksen kautta nousee henkilökohtaisesta historiastani tanssin ja teatterin parissa, sekä arvo- ja näkemysmaailmastani, joita käsittelen tässä kappaleessa. Pysin tutkimuksessani kuvaamaan teatteri-ilmaisun ohjaaja-opiskelijan matkan hetkeen ja orgaaniseen esiintyjyyteen, yrittämättä häivyttää subjektiivista todellisuuttani tai ajatteluuni vaikuttavaa historiaa.

### 2.1 Fyysisen esiintymiseni perusta

Matkani tanssin ja teatterin rajapinnoilla tasapainottelevaksi esiintyjäksi alkaa lapsuudesta, kun hyvin nuorena kiinnostuin taitoluistelun ja rytmisen voimistelun estetiikasta. Viehätykseni tietynlaista liikekieltä kohtaan johtivat minut 6-vuotiaana rytmisen voimistelun harrastajaksi, josta olen saanut ensimmäiset esiintymiskokemukseni ei-orgaanisena esiintyjänä. Muistan ajatelleeni lavalla seuraavaa liikettä peläten unohtavani harjoitellun koreografian, olematta lainkaan läsnä hetkessä. Rytmisen voimistelun jälkeen harrastin lajeja kansantanssista show-tanssiin, mutta vasta 13-vuotiaana löytämäni kilpa-aerobic, pystyi tarjoamaan jotakin sellaista, mitä olin hakenut. Muistan euforiset tunteeni ja

ajatukseni oikean paikkani löytämisestä ensimmäisten harjoitusten jälkeen, jotka olivat olleet fyysisesti sietokykyäni ääri rajoilla. Kilpa-aerobic kaikessa strukturoidussa luonteessaan sai minut tuntemaan orgaanisen esiintyjän kokemukseen linkittämääni onnellisuutta ja yhteyttä suurempaan olemassaolon kokonaisuuteen, vaikka en määrittäisi olleeni silloin orgaaninen esiintyjä. Syy siihen, ettei orgaanisuus mielestäni toteutunut kilpaurheilijana, liittyy kokemukselliseen taidekäsitykseeni, jota avaan luvussa 2.2. En kokenut merkityksiä. Myös kokonaisvaltaisuuden tunteen puuttuminen vaikuttaa silloiseen orgaanisuuden syntymättömyyteen. Koin kehoni ja mieleni irrallisina työvälineinä, jossa mieleni näytteli suorittavan kehoni kannustajan roolia. Samoja tunteita on synnyttänyt baletti äärimmäisenä kehon kurin tanssimuotona. Teknisen taituruuden tavoittelu sekä lavalla, että harjoituksissa sisälsi kehollisuuden tuottaman positiivisen energian synnyn siemenen, mutta jälkepäin ajateltuna kysymys oli myös suhtautumisesta kehoon pelkkänä instrumenttina. Ajatukseni tekniikan ensisijaisuudesta tanssissa on kokenut muodonmuutoksen lukion alkaessa, teatteritaiteeseen suuntautumiseni ja nykytanssin löytämisen myötä. Syksyllä 2011 Likaminn-produktiossa tutustuin butoh-tanssilajiin, jossa tunnen kehotietoisuuteni kautta pääseväni helposti käsiksi orgaaniseen esiintyjyyteeni ja ei-sanallistettaviin kokemuksiin olemassaolosta.

Näyttelijäntyöni juuret ovat Voionmaan opistossa, elokuvanäyttelijälinjan opinnoissa. Perusta rakentuu useiden eri opettajien, näyttelijä Pauli Porasen, ohjaaja Ville Kurjen ja näyttelijä Tiina Karvisen opetusten, eri tekniikoiden kuten hahmometodin ja elokuvanäyttelijäntyön ja teatteriteoreetikoiden kuten Yoshi Oidan, Stanislavskin ja Grotowskin näkemysten yhteensulautumisen varaan. Kehollisen teknisyyden sijaan koen näyttelijäntyöni lähteneen rakentumaan täysin vailla tekniikkaa. Sirpaleisuus näyttelijäntyön opinnoissani on tehnyt minusta



oppien, filosofioiden ja ideologioiden poimijan ja soveltajan. Jerzy Grotowski puhuu tekniikastaan termin *via negativa*, eli poistamisen prosessin kautta (Grotowski 1968, 14, 115). Prosessi merkitsee jokaiselle näyttelijälle sovellettavia harjoitteita, joiden tulisi poistaa näyttelijää estävät ja rajoittavat ominaisuudet, eli tukkeumat. Myös Tiina Karvisen opettama hahmometodi on luonteeltaan ennemminkin metodien poistamista. Lavalle astutaan siitä tunteesta käsin, joka näyttelijällä henkilökohtaisesti sillä hetkellä on. Mielestäni kyse hahmometodissa on lavalla olon *via negativasta*, jossa mitään ulkokohtaista ei lisätä sumentamaan aitoa reaktiota.

Me mieluummin vähennämme, puhdistamme ja tislaamme merkit eliminoimalla puhdasta impulssia vääristävät, "luonnollisen" käyttäytymisen elementit. (Grotowski 1968, 15)

Grotowski painottaa myös kehon merkitystä.

Olennaista on, että kaiken on tultava kehosta ja sen kautta. Ennen kaikkea, kaikkeen meihin vaikuttavalla on oltava fyysinen reaktio. (Grotowski 1968, 177)

Hän kuvaa näyttelijän totaalista tekoa, vilpittöntyä paljaaksi ja alttiiksi asettamista askeleena kohti näyttelijän organismin huipentumaa, jossa tietoisuudesta ja vaistosta tulee yksi (Grotowski 1968, 183). Grotowskin kuvaa näyttelijän henkilökohtaista matkaa näyttelijän kliimaksiin, näyttelijän soveltamien tekniikoiden kautta, joka on tulkintani mukaan matka orgaanisen esiintymisen hetkeen. Kuvaus on jotakin, mihin oman näyttelijäntyöni filosofiani perustan.

Hetkiä, joita opinnäytetyöni taiteellisessa osuudessa olen lähtenyt etsimään, olen itse kokenut näyttelijäntyössäni erilaisten palasten lokshtaessa kohdalleen kuin sattumalta. Keskittyminen vastaanäyttelijöihin, kirkkaaseen mielikuvaan tai

yksinkertaiseen läsnäoloon auttaa kokemukseni mukaan hetken synnyssä, mutta keskittyneen olotilan saavuttamisen vaatimukset ovat olleet minulle vaikeasti hahmotettavissa. Fyysisessä tekemisessä, tanssissa ja teatterissa kehollinen läsnäolo, jonka ymmärrän aistien, havaintojen ja tuntemusten varaan heittäytymiseksi, on johtanut minut toistettavalle, sattumasta riippumattomalle matkalle orgaanisen esiintyjyyden luo.

## **2.2 Taide-, tieto- ja ihmiskäsitykseni**

Taidenäkemykseni kaikessa monimuotoisuudessaan kiteytyy melko hyvin Josef Albersin runoon (LIITE 1). Runo kertoo taidekäsityksen muuttuvasta luonteesta itselle ja muille, mutta ennen kaikkea se puhuu taiteesta kokemuksena ja merkityksinä. Runo perustaa taiteen ymmärtämisen vaatimukseen ottaa taide vastaan. Minulle taide perustuu nimenomaan taiteen tekijän tai katsojan, toisin sanoen taiteen kokijan kokemukseen teoksen merkityksellisyydestä.

Käsitykseni ihmisestä mukailee filosofi ja psykiatri Lauri Rauhalaan holistista ihmiskäsitystä, joka sisältää aiempien ihmiskäsitysten olennaisimmat piirteet lähestyen yhä täydellisempää käsitystä ihmisestä kokonaisuutena. Käsityksen mukaan ihminen todentuu kokonaisuutena, jossa keho, tajunta ja elämäntilanne kuuluvat saumattomasti yhteen. Rauhala vertaa ihmisen eri olemisen muotoja sävelen reaalistumiseen ainakin korkeutena, kestona ja sointina, jossa erilaisuudet luovat ykseyden (Rauhala 2005, 54). Ihminen todentuu maailmassa kehona ja on kehollisten järjestelmiensä kautta välittämän tiedon kokija ja tulkitsija. Mielen ja kehon oletettua ontologista erillisyyttä voidaan pitää vanhentuneena myös filosofi Evan Thompsonin monitieteisesti rakennetun väitteen myötä, jossa dualistisen

keho ja mieli-problematiikan sijaan voidaan tarkastella kehon ja eletyn kehon välistä suhdetta. Keho tarkoittaa biologista kehoamme, jonka orgaaniset tapahtumat välittävät kaiken tiedon maailmasta. Kun kehon järjestelmien välittämä tieto muuttuu subjektiiviseksi, käsitteiksi, ajatuksiksi ja kieleksi, eli koetuksi tiedoksi, kehoa voidaan pitää tietämisen, eli mielen perustana. (Anttila 2009, 86.) Ihminen moniulotteisena olentona tarkoittaa minulle kehonsa kautta todentuvaa ja ympäristöään kehonsa kautta tulkitsevaa yksilöä, jonka käsityskyky rajoittuu aistikokemusten ja havaintojen tulkinnan varaan. Ymmärrys ihmisestä ja ihmisen käsityskyky säilyvät uskomukseni mukaan puutteellisina. Mielestäni kuitenkin länsimainen ajattelu ihmisen dualistisesta eli kaksijakoisesta, mieleksi ja kehoksi jakautuneesta luonteesta tulee purkaa ja käsittää ihminen kokonaisuutena. Lähtökohtani opinnäytetyöni taiteelliseen osuuteen on ollut keho-mieli yhteyden löytäminen, mutta jo harjoituskauden alkuvaiheessa huomasin ajatuksen ihmisen dualismista olevan puutteellinen.

Juuri äsken minulle kirkastui, että nimesimme teoksemme vajavaisesti. Likaminn. Kroppen. Keho. Ei keho ole yksin. Mieli on seurana. Keho ilman mieltä on ruumis. Joten ehkä nimesimmekin sen oikein? Likaminn. Minun kehoni etsii yhteyttä mieleen, vaikka se on yhteydessä koko ajan. Mutta milloin yhteydestä tulee näkyvä, keskittyessämme? Keskittyvä ihminen on kaunis. (Työpäiväkirja, 20.10.2011)

Lainaus työpäiväkirjastani kuvastaa ajatustani kokonaisvaltaisesta ihmisestä ja siitä, kuinka harhaileva ajatus ja läsnäolon puute vaikuttavat kehon ja mielen erillisyyden kokemiseen. Fraasi "keskittyvä ihminen on kaunis" sisältää ehkä ajatuksen siitä, että keskittyvä ihminen on orgaaninen olemisen eri muotojen, ruumiin ja mielen toimiessa yhtenäisenä organismina ja synnyttäen näin jotakin esteettisesti kiinnostavaa.

### **3 KÄSITTEET EI-SANALLISUUDEN APUNA**

Sanaton kommunikaatio ja sen merkitys liittyy tiiviisti sekä Likaminn-esityksen harjoituskauteen, että esitysmuotoon. Tässä luvussa avaan ajatuksiani kehon merkityksestä orgaanisen esiintyjyyden kokemukselle ja hetkelle, sekä puhun filosofi Maurice Merleau-Pontyn kehofenomenologisesta ajattelusta.

#### **3.1 Orgaaninen esiintyjyys**

Puhuessani orgaanisesta esiintyjyydestä, puhun tajuntani ei-kielellisen sisällön, havaintojen, aistimuksien ja mielikuvien johdattamana. Näkemystäni orgaanisesta esiintyjyydestä tukee idän taide- ja estetiikkakäsitykset, joita avaan luvussa 3.3.1. Tutkimukseni kohdistuu subjektiiviseen kehon tuottamaan tietoon orgaanisuuden kokemisesta eli orgaaniseen esiintyjyyteen esiintyjän näkökulmasta. Idän ja lännen taide- ja estetiikkanäkemyksien lisäksi esittelen tässä kappaleessa japanilaissyntyistä tanssilajia butoa, jonka tekniikat johdattelevat orgaanisen esiintyjyyden ja orgaanisen liikkeen kokemisen matkalle.

##### **3.1.1 Teatterin ja tanssin rajapinnat ja idän filosofian ykseysajattelu**

Tanssitaiteen historiassa, länsimaalaisen modernin tanssin murroksessa 1970-luvulla syntyi uusi tanssin tekemisen käsitystapa, jossa hylättiin esteettis-teknillisen liikkeen muodostaminen tanssin lähtökohtana. Liikkeen synnyn perustaksi muodostui toiminnan suunnan ja eletyn kehon tiedon seuraaminen.

Käsitystavan muutoksen myötä tanssitaide on muuttunut strukturoidusta liikkeen ja tekniikan suorittamisesta tanssijan toiminnaksi ja toiminnan merkityksiksi, vaikka kehon esteettinen muoto ei ole jäänyt merkityksettömäksi. Ulkoinen estetiikka ei vain ole enää liikkeen lähtökohta. (Monni 2004, 177-180.) Omasta näkökulmastani murros on vaikuttanut tanssin ja teatterin rajapintojen häilyvyyteen merkittävästi, eikä näitä taidemuotoja ole välttämätöntä aina enää erotella. Fyysinen teatteri, jota avaan luvussa 4.1, tasapainottelee näiden taidemuotojen välissä, olematta puhtaasti kumpaakaan. Merkityksellistä minulle näiden taidemuotojen sulautumisessa esimerkiksi fyysiseksi teatteriksi on kehollisen ja kertovan esittävän taiteen muodon tarjoamat mahdollisuudet orgaanisen esiintyjyyden etsimiselle.

Modernin tanssin ajattelun murroksessa idän ajattelun vaikutteet ovat näkyvät. Kirsi Monni kuvaa lain ja filosofian emeritusprofessori F.S.C. Northropin näkemystä idän ja lännen estetiikkakäsityksien eroista. Northropin mukaan länessä estetiikka rakentuu teoreettisena periaatteena ja taideteos määrittyy objektina, joka on havaittavissa aistein. Länsimaisessa ajattelussa taideteos saa arvon, kun se abstraktion kautta välittää järjellä käsiteltävää tietoa. Lännen taide voitaisiin näin ajatellen tulkita representaatioksi maailmassa havaitusta, näin ollen esitetyksi toisinnoksi ympäröivän maailman havainnoista. Idän estetiikkakäsitys pohjaa käsitykseen todellisuuden määrittelymisen mahdottomuudesta ja ainoastaan kehollisen todellistumisemme antamasta olemassaolon kokemuksesta. Määrittelemättömän kuvaamisen mahdottomuuden vuoksi taide ei ole väylä esittää mitään todellisuudestamme, vaan väylä osallisuuden kokemisen oivaltamiseen olemisen kokonaisuudessa, eli kaiken olevan olemisen ykseyden oivaltamiseen. Idän taide korostaa prosessia, ei lopputulosta. (Monni 2004, 180-187.)

Belgialainen dramaturgi, teatterin- ja tanssintutkija Marianne Van Kerkhoven kertoo kolmesta esiintymiseen liittyvästä asiasta vertaillen tanssijoita ja näyttelijöitä ja puhuen teatteri- ja tanssitaiteen rajapinnan häilyvyydestä. Hän määrittää esiintyjän vaatimukseksi ihmisen näkemisen kokonaisuutena, joka ei ole vain puhuva ääni tai koukistuva jalka. Toiseksi hänen mukaansa ihmisen ruumis, jota hän vertaa lapseen, ja henki, jota hän vertaa valvovaan äitiin, on saatettava sopusointuun. Kolmanneksi hänestä ”tyhjän pään” lähestymistapa saattaa sisältää keinon päästä toivottuun yhteyteen. (Kerkhoven 1993, 22.) Idän ajattelu mielen tyhjentämisestä taiteilijana, tavoitteena saavuttaa olemassaolon kokemus on ymmärrettävissä mielestäni teatteri- ja tanssitaiteessa Kerkhovenin tyhjän pään vaatimuksena. Kokemukseni mukaan kehotietoisuuden vahvistaminen ei niinkään tyhjennä päätä, vaan täyttää koko kehon olemassaolon kokemuksella, puhdistaa ajattelun epäolennaisesta. Mielestäni ”tyhjä pää” on samanaikaisesti ”tyhjä keho”, joka tyhjyydessään on ”täysi”, ”täysi keho” tai ”koko keho”. Butoh-tanssija ja -kouluttaja Osku Leinonen kuvaa mielestäni samaa kokemusta puhuessaan yksilöä korostamattomasta, kuitenkin yksilöstä kumpuavasta buton liikekielestä.

Butossa, butoh harjoituksissa, sinulla ei ole ‘mitään’ ja et ole ‘kukaan’. Tätä ajatusta ei kannata pelästyä. Tämä nimittäin oman kokemukseni mukaan vain tarkoittaa, että sinulla on päinvastoin ‘kaikki’ ja olet ‘rajaton’, olet siis kykenevä ‘kaikkeen’; olet kykenevä ihmisyyteen, itseesi, omuuteesi. (Leinonen 2012a)

Monni kuvaa buddhalaisen ajattelun ankaruutta ja uskonnollisfilosofisen taiteen funktiota, olemisen kärsimyksestä vapautumista ykseys- eli tyhjyysajattelun kautta ääriesimerkkinä taiteen tyhjyydestä (Monni 2004, 181-182). Oma kehollinen tyhjyysajatteluni perustuu idän filosofiasta poimittuun minä-maailma-suhteen

tavoittamiseen itseään korostamatta, kehollisen läsnäolon kautta, jossa saavutetusta olemassaolon kokemuksesta tulee itselle ja muille merkityksellinen.

Kerkhovenin ajatus lasta, ruumistamme vahtivasta mielestä, äidistä, voisi mielestäni nimetä myös egoksi. Mielestäni silloin kun ego ei dominoi tietoisuuttamme, luo kehollisen läsnäolon kokemus perustan, eräänlaisen hiljaisuuden taustan esiintyjälle toimia virtaavana, impulssien vastaanottajana ja luovuttajana. Ohjaaja Raila Leppäkoski kuvaa sekä teknistä taitamattomuutta, että äärimmilleen vietyä virtuositeettia näyttelijäntyössä egon aiheuttamaksi, yhden ja saman ilmentymän, pelon ja itsekeskeisyyden ilmenemismuodoiksi, jossa taitamattomuus näyttää ja virtuoosimaisuus peittää nämä ominaisuudet. Ainoaksi keinoksi estää minää eli egoa tuhoamasta taiteilijan kehitystä ja luovuutta hän määrittää tunnesuhteen säilyttämisen alati muuttuvaan ulkopuoliseen maailmaan. (Vänttinen 1997.) Näkemys yhtyy tulkintani mukaan idän ajatteluun olemisen ykseydestä. Näkemykseni orgaanisesta esiintyjästä poimii idän ajattelusta juuri tämän ykseyden ajattelun. Rauhalan ihmiskäsityksen mukaisen kokonaisvaltaisen ihmisyyden kokeminen yhtäaikaisesti olemisen kokonaisuuteen kuulumisen kokemuksen kanssa, kehotietoisuuteen keskittymisen ja läsnäolon kautta mahdollistavat tavoittamaan kokemuksen olemassaolosta, jonka näyttäminen katsojalle on mielestäni orgaanista esiintyjyyttä. Näen tanssi- ja teatteritaiteiden mahdollisuuden näyttäytyä nimenomaan olemisen kokemuksen ja merkityksellisyyden tuottajana. Myös 1950-luvulla vaikuttanut koreografi Eric Hawkins näkee tanssin nimenomaan eksistenssin eli olemassaolon metaforana, ei elämän metaforana. (Monni 2004, 189.)

### 3.1.2 Butoh ja Ma

Toisen maailmansodan jälkeisessä Japanissa syntynyt nykytanssimuoto butoh on performatiivinen, tanssin ja teatterin rajamailla tasapainotteleva tanssimuoto, joka nuoresta iästään huolimatta ei ole sisällöltään uusi. Yksinkertaisimmillaan butoh on yhteyden etsimistä kehoon, mieleen ja maailmaan, tavoitellen kokemusta yksinkertaisesta ja siksi rikkaasta olemisen kokemuksesta, elämästä. (Leinonen 2012b.) Tanssitaiteen professori Sondra Fraleigh kertoo buton käyttävän liikettä tietoisesta ja tiedostamattoman elämän läpikäymiseen, kuten toisaalta mikä tahansa tanssilaji. Hän esittelee kiinteästi butohon liittyvän japanilaisen termin ”Ma”, joka tarkoittaa väli tilaa, jonka läpi kulkemalla butoh-tanssija herättelee itse-reflektioivia hetkiä itsessään ja katsojissaan. Ma ei ole vain havainnon ja avaruudellisen tilan käsite, vaan se merkitsee myös avaraa mielentilaa. (Fraleigh 2010, 6-7.) Fraleighin kuvaama Ma on mielestäni nimi sille esiintyjän tilalle, jossa orgaaninen esiintyisyys syntyy.

Leinonen avaa keskustelua butosta blogissaan ja pohtii, mitä ja miksi butoh on. Hän listaa neljä keskeistä buton olemassaoloa leimaavaa piirrettä. Ensimmäiseksi hän mainitsee buton olevan kehon ja mielen harjoittamista liikkeen ja liikkumattomuuden avulla. Butoh tasapainottaa teennäistä dualismia ihmisessä, tuoden harjoittelussa mielen ja kehon yhteyteen. Toiseksi butoh on esitysmuoto, jossa yhdistyy vaikutteita fyysisestä teatterista, rituaaleista, performansseista, tanssiteattereista, tanssin lajeista, sekä perinteisistä japanilaisista taidemuodoista, noo- ja kabukiteattereista. Kolmanneksi Leinonen nostaa buton olemassaolon merkitykseksi mahdollisuuden Dalai Laman määrittämän elämän tarkoituksen täyttymiseen ”tulla onnelliseksi”. Henkisen kasvun menetelmänä butoh on väylä kasvaa kohti onnellisuutta niin, että löydetty onni on vuorovaikutuksessa muun



maailman kanssa ja sitä halutaan jakaa ja välittää. Leinosen mukaan ihmisen sosiaalinen taso rauhoittuu ja hän saa tilaa hengittää ja kasvaa kohti eheää minää.

Butoh on taito nähdä asiat rauhallisemmin ja selkeämmin, sisäisellä tiedolla. Kuuntelemalla koko keholla ja mielellä. (Leinonen 2012a.)

Neljänneksi Leinonen määrittää buton syyksi ”ei-syy”, ihmisen löytämän merkityksellisyyden ja tärkeyden, joka vain on. Leinosen mukaan yhteiskunnassamme vallalla oleva suorituskeskeisyys, työrytmi ja yksilölle kasautuvat vaatimukset asettavat tavoitteita ja syitä, joista butoh on vapaa. Syy katsoo tulevaisuuteen ja vie siksi jotakin läsnäololta. (Leinonen 2012a)

Tärkeää minulle butossa näiden neljän ominaispiirteen lisäksi on sen rauhaan ja itsenäisyyteen pyrkivä luonne. Leinonen kuvaa buton vievän sisäisen oman maailman luo, pitäen yhteiskuntaa hyvänä naapurina, mutta pitäen myös huolen siitä, etteivät yhteiskunnan määritteet ja asettamat rajat rajoita minuuden ilmenemistä. Luonto ja luonnon estetiikan mukailu ovat buton ominaispiirteitä ja tyypillistä on kauneuden ja rumuuden rajojen häilyvyys. (Leinonen 2012a.) Fraleigh kuvaa buton olevan muotoaan muuttava, metafyyminen filosofia, joka on syntynyt vastaiskuksi homogenisoituvalle materialistiselle maailmalle, kehollista todellisuutta etsien. Sen ideologia on kuoleman hyväksymisessä, muutoksessa ja uuden syntymisessä. (Fraleigh 2010, 4, 76)

Leinonen kuvaa hänen ja butoh-tanssija Masha Salanginan opettaman buton olevan sellaista, kuin he buton ymmärtävät.

Meille butoh on ihmisen kokonaisvaltaista kauneutta, estetiikkaa, joka kypsyy etiikkaan, inhimilliseen elämän kokemisen tapaan. (Leinonen 2012b.)

Butoh on suuri käsite. Se on filosofia, taidemuoto, eheyttävä kehotietoisuusmenetelmä, tanssi ja harjoitus, mutta ennen kaikkea minulle se on, orgaaninen esiintymisen ja olemisen tapa. Kokemukseni butosta perustuu Leinosen ja Salanginan opetukseen, lukemaani kirjallisuuteen ja Likaminn-prosessiin. Buton oppien mukaan minun käsitykseni butohsta on muotoutunut omanlaisekseni ja puhuessani butosta, puhun siitä niin kuin minä buton ymmärrän ja koen.

Butoh on läsnäolon ja vuorovaikutuksen taidetta, muun muassa.  
(Leinonen 2012.)

### 3.2 Hetki

Hetki tarkoittaa minulle orgaanisen esiintyjyyden tilan, buton "Ma"-tilan toteutumista lavalla, jonka kokijoita ovat esiintyjät ja katsojat yhdessä. Hetken syntyä edeltää matka. "Ma"-tilaa ei mielestäni ole mahdollista harjoitella, mutta siihen on mahdollista päästä uudelleen toistamalla tietty kehon matka. Mielestäni Grotowski puhuu mahdottomuudesta harjoitella "Ma":ta puhuessaan näyttelijän kliimaksin toistamisen mahdottomuudesta. Näyttelijä saattaa harjoituksissa saavuttaa kliimaksin, mutta itse kliimaksia harjoittamalla hän voi vain imitoida eleitä ja asentoja, pystymättä saavuttamaan samaa henkilökohtaista huippuhetkeä. Mahdollista Grotowskin mukaan on harjoitella valmistelevia vaiheita prosessissa, joka johtaa huipentumaan. (Grotowski 1968, 177.) Henkilökohtaiset kokemukseni hetkistä ovat useimmiten olleet ainutlaatuisia, aika- ja paikkasidonnaisia. En kuitenkaan halua jättää näyttelijäntyön orgaanisuutta pelkän sattuman varaan. Kokemukseni mukaan kehon kuuntelu ja katseen kääntäminen kehon sisäiseen

kokemukseen erilaisten fyysisten harjoitusten tai toimintojen aikana mahdollistaa matkan toistamisen näyttelijän kliimaksin saavuttamiseen ja mahdolliseen hetkeen.

Jotta hetki ei jää näyttelijän yksityiseksi kokemukseksi, vaatii hetken jakamisen onnistuminen näyttelijältä ja katsojalta läsnäolon lisäksi mahdollisesti muita kohdalleen loksahavia muuttujia. Kuitenkin perustan yhteisen hetken löytymisen ensisijaisesti näyttelijän orgaanisuuden kokemuksen löytymiseen, sillä yksityisyydessään kokemus muuttuu yleiseksi inhimillisen empatiakyvyn ansiosta, jolle on löytynyt tieteellistä perustaa esimerkiksi ihmisen peilisolujärjestelmän löytymisen kautta. Peilisolulöydökset osoittavat ihmisen kyvyn ymmärtää toista olevan pohjimmiltaan hermostollinen. Peilisolut auttavat ymmärtämään, tulkitsemaan ja konkreettisesti tuntemaan, mitä toinen ihminen fyysisesti tai emotionaalisesti tuntee. (Bråten 2007, 89-98; Kinnarinen, 2005.) Buton ajatusten mukaisesti katoava hetki jaetaan esiintyjän ja katsojan välillä. Katsojaa pidetään kanssaluojana. (Leinonen 2012b.)

### **3.3 Maurice Merleau-Pontyn fenomenologinen filosofia**

Ranskalaisen filosofi Maurice Merleau-Pontyn fenomenologinen filosofia perustuu ajatukseen kehollisesta täälläolosta. Merleau-Pontyn hermeneuttinen ruumiin fenomenologia näkee ihmisen kehollisena olentona, kumoten kehon instrumenttina näkemisen. Samoin olemassaolosta puhuu filosofi Martin Heidegger sanoen, ettei ihmisellä vain ole kehoa, vaan hän on olemassa kehollisesti (Monni, 2004, 190). Keho vastaanottaa tiedon ympäröivästä maailmasta aistimien kautta. Merleau-Pontyn fenomenologiassa keho on subjekti,

minuus ja sen tekemä havainto tiedon lähde. Hän korvaa ajattelun ensisijaisuuden havainnon ensisijaisuudella olemassaolon määrittäjänä. Kirsi Monni tulkitsee Merleau-Pontyn teosta *Phenomenology of Perception* kuvaten kehon, havainnon ja kokemuksen luovan kietoutuneen suhteen maailmaan ja olemassaoloon (Monni, 2004, 190). Hermeneutiikka viittaa sellaiseen ajattelun lähtökohtaan, ettei puhdasta ymmärtämistä ole olemassa. Ymmärrys on tulkinnan ja esiyymmärryksen sävyttämää ja etenee spiraalinomaisesti (Eronen, Syrjäläinen & Värri 2007, 64-65). Merleau-Pontyn ajattelussa lähtökohta fenomenologialle on filosofian itsensä kyseenalaistaminen ja uudelleenmäärittäminen. Merleau-Pontyn mukaan itsestään selvän kontaktin minän ja maailman välillä tutkiminen, sekä oppiminen maailman näkemiseen uudelleen ovat fenomenologian tavoitteita. (Rouhiainen 2003, 86-89.)

## 4 KEHON MATKA

Likaminn-teatteriesityksen tavoitteena oli luoda tutkimusalusta tanssin ja teatterin rajapintojen, fyysisen ilmaisun ja orgaanisen esiintyjyyden tutkimiselle. Teos luotiin tavoitteena lähteä matkalle omaan kehoon ja saavuttaa hetkiä lavalla. Tässä luvussa esittelen opinnäytetyöni taiteelliseen osuuteen, Likaminn-esitykseen kiinteästi liittyvät teatterin alalajit, fyysisen teatterin, devising-teatterin ja sen, kuinka työryhmämme näitä lajeja ymmärsi, sovelsi ja muovasi prosessin sisällä.

### 4.1 Fyysinen teatteri

Fyysisestä teatterista voidaan puhua silloin, kun näyttelijä ilmaisee tarinan kehollaan, jolloin visuaalisuus korostuu.

Mayerholdin mukaan ”puheteatterissa” katsojan tärkein aisti on kuuloaisti, fyysisessä teatterissa sen sijaan näköaisti. (Pätsi 2010, 191.)

Fyysisen teatterin tarkoitus on harjoittaa näyttelijää käyttämään kehoaan monipuolisesti ja esityksen pääosassa on näyttelijän liikesarjat. Esityksen lähtökohtana voi olla kirjoitettu, valmis tai eri lähteistä koottu, fragmentaarinen tai tarinan muodostava teksti. Puheen tai tekstin sijaan lähtökohta on liikekielen harjoittaminen. Liikekieli on ennalta määriteltyä ja näyttelijä hallitsee yhtäaikaaisesti kehollisen ilmaisun ja tekstin tulkinnan. Juoni tulee ymmärtää ilman puhetta ja tunneilmaisu nojaa liikekieleen. (Pätsi 2010, 191.)

Likaminn on fyysistä teatteria siinä määrin, että se nojaa ilmaisuun puhutun kielen ulkopuolella – kehossa. Fyysisuus on teoksen lähtökohta ja suurin osa

liikemateriaalista on ennalta määriteltyä. Rytmi on harjoiteltua. Kuitenkaan teoksen anti ei ole näyttelijöiden virtuositeetti kehonhallinnassa tai tanssissa, vaan syntyvien impulssien kuuntelu ja kehollinen reagointi. Tekstiä ei ole, vaan kohtaukset ovat syntyneet ja rakentuneet harjoituskauden aikana tehtyjen keholähtöisten harjoitteiden, matkan varrella inspiroineiden tarinoiden ja teemojen, ja työryhmän keskustelujen kautta. Likaminn on muodostunut mielikuvina, kuvakäsikirjoituksina ja harjoitteina poimien fyysisen teatterin orgaanista esiintyjyyttä poimivan annin: nojaamisen kehon kuunteluun.

#### **4.2 Prosessikeskeinen devising –työtapa**

Ohjaaja Pieta Koskenniemi puhuu devising –termin määrittelyn vaikeudesta, mutta jakaa mielestäni hyvin taiteen prosessit karkeasti kahteen kategoriaan: jo tunnetun varioimiseen ja esittämiseen eri näkökulmista tai tuntemattoman, ei-vielä-hahmollisen hahmottamiseen. Jaossa jälkimmäisessä on kyse devising-prosessista. Koska taiteellinen prosessi sisältää väistämättä elementtejä molemmista kategorioista, Koskenniemi puhuu painopisteestä jommassakummassa. (Koskenniemi 2007, 22.) Devising-teatterin voisi määritellä ryhmälähtöiseksi prosessiksi, jossa valmista käsikirjoitusta ei ole. Ryhmän yhteiset intressit ajavat tavalla tai toisella yhteisen aiheen, teeman, ajatuksen tai minkä tahansa lähtökohdan äärelle, jonka jälkeen erilaisten työtapojen kautta lähdetään tutkimusmatkalle, tavoitteena synnyttää jonkinlainen esitys. Esityksen muoto löytyy prosessin aikana. Devising-työtapa korostaa ryhmän ja erilaisten näkökulmien, sekä prosessin merkitystä. Sana devise tulee englannista tarkoittaen luomista, tekemistä ja keksimistä, eikä sen merkitys muutu taiteen yhteydessä käytettynä. Termin häilyvyys, monimuotoisuus ja ajatus siitä, että tekijät

määrittävät omat tekniikkansa ja tekemisen muotonsa kertovat ehkä nykyteatterin murrosvaiheesta ja muutoksesta, mutta myös siitä, miten devising-teatteriesityksen tekeminen on todellakin löytöretki, matka ja seikkailu, jossa määränpää ei ole valmiiksi tiedossa.

Prosessikeskeisyys työtavassa kuvaa tilan antamista muutokselle. Tilan antaminen merkitsee työryhmän sisällä vallitsevaa kuuntelua, läsnäoloa ja aistikkuutta, sekä intuition varassa toimimista, siis ominaisuuksia, joita taiteellinen prosessi aina mielestäni tarvitsee. Nykyteatterissa prosessia korostetaan, koska aihe syvenee tai todellinen aihe löytyy vasta prosessin aikana. Devising-teatteriprosessi vaatii usein pidemmän harjoitusajan kuin perinteinen puheteatteri, koska ohjaajan sijaan solidaarisesti kuultavia mielipiteitä on useita ja mitään konkreettista ei vielä ole. Devising-teatteriprosessin haasteita ovat esimerkiksi päämäärän unohtuminen, kaoottinen työprosessi ja epävarmuuden ja keskeneräisyyden sietokyvyn koitokset. (Koskenniemi 2007, 47-50.)

Likaminn-teatteriesitys luotiin prosessia korostaen, erilaisia työtapoja käyttäen. Osa harjoitusprosessista mukaili perinteisen puheteatterin, osa fyysisen teatterin tai tanssin ja osa vaikeasti määriteltävän prosessin harjoituskautta. Koska devising-käsite on vielä melko laaja ja se käsittää sisäänsä lopputulokseltaan selkeästi jotakin teatterin lajia mukailevia esityksiä, toisaalta osallistavan teatterin ja yhteisöteatterin prosesseja, olennaiseksi määrittäjäksi nousee aiemmin mainitsemani Koskenniemen karkea kuvaus ei-vielä-hahmollisen hahmottamisesta taiteellisessa prosessissa. Oman devising-prosessimme sisällä loimme omat toiminnan sääntömme ja työtapamme, joiden avulla ei-vielä-hahmollisesta syntyi keholähtöinen teatteriesitys, Likaminn.

## 5 DEVISING-PROSESSIN HARJOITUSKAUDEN VAIHEET

Tässä kappaleessa kuvaan Likaminn-esityksen harjoituskauden kulun alkuideasta avoimiin valmistaviin harjoituksiin asti. Prosessin kuvaus perustuu työpäiväkirjoihini prosessin aikana ja sen jälkeen, sekä työryhmäläisille tekemiini teemahaastatteluihin. Käyn läpi harjoituskauden aikana ilmenneitä huomioita orgaanisen esiintyjyden ilmenemisestä ja esteistä sen synnylle.

### 5.1 Alku, tavoitteet ja ennakkoajatukset

Likaminn-teatteriesityksen alkuidea syntyi keväällä 2011 kolmen teatteri-ilmaisun ohjaaja-opiskelijan yhteisestä kiinnostuksesta fyysistä teatteria, tanssia, kehollista ilmaisua, näyttelijäntyötä ja esiintyjyyttä kohtaan. Lyöttäydyimme yhteen Anni Paalasen ja Mari Pitkäsen kanssa tavoitteenamme valmistaa fyysinen teatteriesitys tutkivalla otteella, voidaksemme tehdä esityksen opinnäytetöidemme taiteellisena osuutena. Lähdimme hahmottelemaan yhteisiä tavoitteitamme ja lähtökohtiamme produktion suhteen. Tärkeältä meistä kaikista tuntui oman tekemisen lähtökohdaksi fyysisen ilmaisun ja näyttelijäntyön kehittäminen ja sen tutkiminen. Produktio täytyi rakentaa niin, että se soveltuisi tutkimusalustaksi kolmelle erilaiselle tutkimuskysymykselle. Määritimme matkan määränpäättä, eli harjoitusprosessin lopputulosta keskeisemmäksi lähtökohdaksi produktiossamme, jotta se palvelisi tavoitteitamme fyysisestä kehitymisestä ja mahdollisten tekniikoiden tutkimisesta ja harjoittamisesta.



Hajanaiset ajatuksemme fyysisestä tanssiteatteriesityksestä saivat varmuuden sen toteuttamisesta loppukeväällä 2011, Keski-Pohjanmaan Ammattikorkeakoulun hankkeistaessa opinnäytetyömme Kokkolan Talviharmonikan tilattua esityksemme Kokkolan Talviharmonikka-festivaaliin, joka sijoittuisi helmikuuhun 2012. Yhteistyön vahvistuttua esityspäivämäärä 25.2.2012 lyötiin lukkoon ja harjoitusaikataulumme sai konkreettisen aikarajansa.

Likaminn –produktion työmuodoksi valittiin devising-työtapa myös olosuhteiden määräämänä, työryhmäläisten kiinnostuksen kohdistuessa ensisijaisesti tutkimuskysymyksiin esiintyjän näkökulmasta. Tiedostimme tavan tarjoavan meille runsaasti mahdollisuuksia työtapojen ja menetelmien kokeiluun, itsemme määrittämiseen ja tutkimuksen tekemiseen, mutta myös runsaasti haasteita ryhmädynaamisissa, teatterin hierarkisissa ja henkilökemiallisissa kysymyksissä. Kokemuksemme devising-työtavasta olivat kirjavia ja suurimpana uhkakuvana näimme työtavan kaoottisuuden ja epävarmuuden. Henkilökohtainen luottamukseni työtapaa kohtaan perustui oletukseen teatteri-ilmaisun ohjaaja-opiskelijoiden omaamasta hiljaisesta tiedosta, eli opiskeluaikana kertyneestä ryhmätyöskentelyn ja teatteriproduktion etenemisen ymmärtämisestä. Luotin yhteisten intressiemme ja estetiikantajumme ohjaavan meidät turvallisesti perille työmuodon kaoottisuudesta huolimatta. Suurimpana uhkakuvana koin läheiset ystävyyssuhteet työryhmäläisten välillä, peläten niiden vaikuttavan työtahtiin.

## **5.2 Organiseen esiintyjyyteen pyrkiminen tekniikoiden kautta**

Peruslähtökohtamme, kiinnostus oman fyysisen osaamisen kartoittamiseen, erilaisten tekniikoiden, menetelmien ja metodien harjoitteluun, sekä

valitsemamme devising-työtapa muodosti syksyn 2011 harjoituskauden tiiviiksi fyysiseksi kokeilujaksoksi, jossa kolmen esiintyjän työryhmämme kierrätti vastuuta ryhmän ohjaamisesta. Avaan ryhmäläinen, käsikirjoittaja-, ohjaaja-, esiintyjä- ja tuottajaroolien vaihtumisen vaikutusta orgaanisuuteen luvussa 5.4. Kerron lyhyesti harjoituskauden aikana harjoittamistamme työtavoista ja syvennyn tiiviimmin niihin, jotka selkeästi vaikuttivat esityksen lopputulokseen.

Aloitimme fyysisen harjoittelun jo kesällä 2011 tanssin opiskelija Joel Alalantelan Likaminn-työryhmälle räätälöimällä tiiviskurssilla nykytanssista ja jazz-tanssista. Viikonloppukurssin parasta antia olivat kokemukset fyysisen tekemisen voimaannuttavuudesta ja kokonaisvaltaisen olemassaolon kokemuksista, joita silloin vielä nimitin ”mielen ja kehon yhteyden” kokemuksiksi.

Tämän kurssin kokemus nykytanssista lisäsi vakaata uskoani siihen, että nykytanssin estetiikassa, liikelaadussa ja ajatuksessa on jotain todella oikeaa, sitä, minkä vuoksi tanssi on mielen ja kehon kokonaisvaltaista taidetta, joka tekee hyvää tanssijalle ja katsojalle, kaikille tanssin kokijoille. (Raportti, 13.12.2011.)

Syyskuun lopussa 2011 aloitimme säännöllisen harjoittelun. Kokeilemiamme tekniikoita oli lukisia: jooga, butoh, luova tanssi, mimiikka, 5Rhythms, bollywood, Grotowskin elementtityöskentely, baletti, autenttinen liike, isolaatiot ja rituaalit. Lisäksi teimme improvisaatioharjoituksia esityksen estetiikkaa virittävässä ympäristössä (LIITE 3) ja juoksuharjoitusta kaupunki- ja metsäympäristössä. Tekniikoiden kokeileminen jäi usein pinnalliseksi. Sirpaleisuutta aiheutti ohjaajan vaihtuminen joka harjoitukseen, kunkin ohjaajan edetessä oman ohjaussuunnitelmansa mukaisesti. Tuntui kuin olisimme harjoittelemassa kolmessa eri produktiossa. Harjoituksiamme leimasi kauttaaltaan holismi niin tekniikoiden haalimisessa, kuin produktioanalysoinnissakin.

Butoh kulki alusta asti Likaminn-prosessin mukana. Itse pääsin osallistumaan myös butoh-tunneille Tampereella, syksyllä 2011. Likaminn-työryhmässä koimme, että butoh tarjoaa jotakin sellaista, jonka estetiikka palvelee tavoitteitamme. Kokemukseni mielikuvalähtöisistä harjoitteista, kuten kasvin elämä, öljypallot tai esine elementissä, joita avaan luvussa 6.2.2, tuntuivat synnyttävän yhteyden itsen ja ympäristön välille, jonka myöhemmin määrittelin orgaaniseksi esiintyjyydeksi, mikäli sama kokemus toistuu yleisön edessä. Buton harjoitteet määrittyivät minulle kehon matkaksi esiintyjän hetkeen.

Orgaanisuutta synnytti myös esimerkiksi autenttisen liikkeen menetelmä, joka on spontaania liikeimprovisaatiota käyttävä tekniikka, tavoitteenaan löytää ulkoapäin ohjattujen liikkeiden sijaan tanssijan omaa persoonallisuutta ilmaisevaa, sensuroimatonta liikettä, joka kumpuaa tanssijan tiedostamattomasta (Pätsi 2010, 258-259). Autenttisen liikkeen synnyttämää liikemateriaalia päätyi myös Likaminn-esitykseen sovelletun fyysisen teatterin harjoitteen kautta, jossa tekijät saavat teeman tai lähtökohdan liikkeelle ja tanssivat silmät suljettuina. Tilassa on tarkkailija, joka kirjaa syntyneitä liikemateriaalia ylös. Likaminn-harjoituksissa 14.11.2011 toistimme harjoituksen kolmesti tekijöitä vaihtaen. Jokainen kirjoitti vuorollaan syntyvää liikemateriaalia ylös muiden tanssiessa. Likaminn-esitykseen suoraa siirtynyt liike tallennettiin työpäiväkirjaan seuraavasti:

Villi pää (unissapuhuja), välillä ojentaa kaulan ja huutaa, pitää nukkujaa kädestä. (Työpäiväkirja, 14.11.2011.)

Yhteistä näille ja muillekin näkemykseni mukaan orgaanisuutta harjoituksissa tuottaville tekniikoille on kehollisen läsnäolon kautta syntyvä, vapauttava ja sisältä kumpuava improvisatorinen liike ilman tavoitteita muodosta.

Ajatus rituaalista kulki buton ohella mukana läpi prosessin. Harjoittelimme rituaalinomaista aamurutiinia miimisesti 5.11.2011, jolloin tavoitteena ei vielä ollut luoda rytmillisesti katsojaa kiinnostavaa tarinaa, vaikka tarkkailija havainnoikin ja kirjoitti huomioitaan ylös. Myöhemmin Anni Paalanen rakensi aamurutiinista dramaturgisesti kiinnostavan ja liikekieleltään tanssillisen Riittämättömyyskohtauksen Likaminn-esitykseen. Toinen esitykseen päätynyt rituaalinomainen, hengitykseen ja rytmiin perustuva kohtaus, ”Er tu vakandi?”, syntyi yhteistyössä teatteri-ilmaisun ohjaaja-opiskelija Jessica Riipan kanssa, joka hyppäsi Likaminn-produktion muusikoksi marraskuussa 2011.

### **5.3 Likaminn syntyy ja kootaan eri näköisistä paloista**

Aloitimme syksyllä estetiikkamme ja kiinnostuksien kohteidemme kartoittamisesta paperille (LIITE 2). Rumuus ja kauneus tulivat esiin estetiikan kaipuussamme, ajatuksissamme siitä, mikä meitä liikuttaa, sekä buton ideologiassa. Marraskuussa aloimme luoda konkreettista materiaalia hajanaisten ajatustemme ympärille fyysisestä esityksestä, jonka tavoitteena oli orgaanisen kehollisen ilmaisun löytyminen. Estetiikan lähtökohdaksi oli keskusteluissa valikoitunut rumankaunis Islanti. Pian rakenne muodostui sidostariksi kolmesta nuoresta naisesta, jotka tempautuvat omaan muistonsa, kipukohtaansa vuorotellen. Jokaisen työryhmäläisen vastuulla oli ohjata yhden naisen kohtaus itseä kiinnostavan teeman ympärille, ja yhteistä vastuualueitamme oli sidostarina. Fragmenttidramaturginen, eli erilaisista paloista muodostuva kerronta koko esityksessä noudatti tiettyä periaatetta, Likaminn-esityksessä sidostarinan jatkumoa ja esteettisenä periaatteena sisällön ja ulkoisen kokonaisuuden lähtökohtaa, rumankaunista Islantia, joiden vuoksi teoksesta on ymmärrettävissä

tietty kerronnan logiikka, jossa katsoja luo omia syy-seuraussuhteita. Tällöin kyse on montaasin luomisesta, eli montaasidramaturgiasta (Koskenniemi 2007, 80-81).

Likaminn voidaan jakaa kronologisesti näihin kahdeksaan kohtaukseen: Er tu vakandi?, Saattajat 1, Makkarapaketin tarina, Saattajat 2, Nainen, joka tappoi parhaan ystävänsä, Saattajat 3, Riittämättömyys ja Kasvin elämä. Saattajat 1, 2 ja 3 -kohtauksissa, kaksi naista riisuu yhden näyttelijän sosiaalisesta kuorestaan, lavalla konkreettisesti naisia yhdistävästä samanlaisesta mekosta, saattaen hänet näin kipeään muistonsa. Mekon alta paljastuu yksitellen erilainen, haavoittunut keho, jonka verhona on herkkiä kankaita ja muistoa eli kipupistettä kuvaava side.

Ohjaamamme kohtaukset rakentuivat teoksen fragmenttidramaturgian sisällä myös fragmenttidramaturgisesti eri palojen kokoelmina. Makkarapaketin kohtaukseksi nimeämäni kohtaus rakentui buton liikemateriaalin, tekemäni koreografian, autenttisen liikkeen synnyttämän materiaalin ja muusikon tekemän musiikin ympärille. Mari Pitkäsen kohtauksen, Nainen, joka tappoi parhaan ystävänsä, lähtökohtana oli Pitkästä inspiroinut satu kuninkaasta, joka päätyi tappamaan haukkaystävänsä. Kohtaus syntyi Pitkäsen rakentaman kuvadramaturgian, ohjatun tarinan ja Riipan säveltämän musiikin palasista. Riittämättömyys-kohtaus oli Anni Paalasen aamurutiinin dramatisoinnin, buton öljypalloharjoitteen, Paalasen tekemän koreografian ja Riipan säveltämän musiikin kokonaisuus.

#### **5.4 Esteet orgaanisen esiintyjyyden synnylle**

Tässä luvussa puhun orgaanisen esiintyjyyden synnyn esteistä Likaminnharjoituskauden aikana oman kokemukseni ja työryhmäläisille tekemiäni teemahaastattelujen perusteella.

#### 5.4.1 Roolit työprosessissa

Likaminn-ydintyöryhmä, Anni Paalanen, Mari Pitkänen ja Elina Salmi muodostivat kolmen hengen käsikirjoittaja-, ohjaaja-, esiintyjä-, tuottaja-, puvustus-, lavastus-, valo-, ääni-, ja ryhmänohjaaja-tiimejä, joissa kaikki lopulliset päätökset päätettiin ryhmäläisten kesken, eikä varsinaista ohjaajaa ollut. Ainoastaan äänimaailmasta päävastuu oli muusikolla. Vastuu käsikirjoittamisesta ja ohjaamisesta oli selkeä vain omia kohtauksia ohjattaessa ja ryhmän ohjaamisesta silloin, kun ohjaamisvuoro oli itsellä. Läpi prosessin tehtäviä jaettiin ja delegoitiin kaikilla osa-alueilla ryhmäläisten kesken ja mielestäni prosessia leimasi alusta lähtien devising-tekniikalle tyypillinen kaoottisuus.

Valitsemamme tekniikan vuoksi esiintyjän orgaanisuuden tutkiminen sekä vaikeutui, että monipuolistui. Koska ei itse päässyt keskittymään ainoastaan esiintyjyyteen läpi prosessin, syvempi kokemus orgaanisen esiintyjyyden synnystä ja ymmärryksestä jäi rakentumatta. Pitkänen kuvaa esteeksi orgaaniselle esiintyjyydelle työtapa ja kapasiteettinsa kohdentumista väärässä suhteessa.

Esti työtapa. Se meininki, keinot. Devising-työtapa. Ja työtavasta johdettuna se, että mulla ei vapautunu kapasiteettia siltä ohjaajantyöltä ja tuotannolliselta työltä ja semmosilta vastuutöiltä siihen näyttelijäntyöhön. (Haastattelu, 29.3.2012.)

Virittäytyminen roolista toiseen jokaisissa harjoituksissa vaati aikansa ja tulkintani mukaan vaikeutti orgaanisuuden synnylle vaadittavan keskittymisen ja läsnäolon syntymistä. Vastuu kaikista osa-alueista, ja päätöksenteon haasteellisuus kolmen hengen ryhmänä veivät myös huomiota orgaanisuuden kokemusten etsimiseltä. Toisaalta orgaanisen ilmaisun tutkiminen ohjaajan näkökulmasta antaa mielestäni mahdollisuuden laajentaa käsitystä siitä, mitä orgaaninen esiintyvyys katsojalle on tai kenelle ja miten se missäkin tilanteessa ilmenee.

#### **5.4.2 Sanallisen ja sanattoman viestinnän vuorovaikutussuhde**

Koin, että suurimpana esteenä oman orgaanisen esiintyvyyteni syntymiselle oli työryhmäroolien vaihtumisen lisäksi puhe. Työryhmäläisten toisistaan poikkeavat tarpeet sanallistaa vaikeuttivat kehollisen työskentelyn syvyyteen pääsemiseen. Koin etenkin esityksen ulkopuolisella puheella olevan radikaaleja vaikutuksia orgaanisen esiintyvyyden kokemuksiini. Mielestäni ideaali harjoitus ei olisi täysin puheeton, vaan mielestäni vaadittavaa keskittyneisyyttä palvelee tekijän keskittynyt hiljaisuus ja ohjaajan vähäeleinen puhe, joka koskee ainoastaan läsnä olevan tilanteen ohjaamista. Likaminn-produktiossa taiteellista harjoitusta ei mielestäni edesauttanut koko prosessin kannattelu harjoituksen yhteydessä, joka liittyy myös työtavan haasteisiin. Sanattomuus helpottaa orgaanisen esiintymiseni perustan, kehotietoisuuden syntymää. Yhdymme työryhmänä kokemukseen siitä, kun viimeisten viikkojen aikana uskalsimme luottaa pelkkää fyysiseen läsnäoloon ja irrotimme puhumisen tarpeesta, jotakin alkoi todella syntyä.

Ollaan niin riippuvaisia siitä sanallisesta kommunikaatiosta. Musta tuntu, et mä aistin teistä paljon enemmän kun oltiin vaan hiljaa. (Haastattelu, 2.4.2012.)

## 6 LIKAMINN

Tässä luvussa käyn läpi orgaaniseen esiintyjyyteen vaikuttavia seikkoja esityskauden ajalta avoimista harjoituksista ainoaan esitykseen Kokkolan Talviharmonikka-festivaalilla 25.2.2012 sekä omien muistiinpanojeni, että työryhmäläisten teemahaastattelujen pohjalta.

### 6.1 Avoimet harjoitukset

Alusta lähtien olimme sopineet avaavamme keskeneräistä työtämme katsojille, tavoitteenamme pehmentää katseen alla olemisen vaikutuksia itsessämme. Esityskaudemme kattaessa ainoastaan yhden esityksen, emme halunneet kaiken jännityksen ja latauksen vaikuttavan esiintymiskokemukseemme esityspäivänä, vaan pyrimme totuttelemaan keskeneräisyyden sietämiseen ja sen näyttämiseen jo harjoituskauden aikana. Lisäksi läpimenojen alkaessa tammikuun 2012 lopussa pyrimme saamaan jokaiseen läpimenuun katsojan paitsi esiintymistilanteeseen totuttautumisen vuoksi, myös ulkopuoliseksi silmäksi, kaikkien kolmen ohjaajan ollessa koko esityksen ajan yhtäaikaisesti lavalla.

Ensimmäisessä karkeassa läpimenossa tammikuussa katsojana oli jo aikaisemmin harjoituksia seurannut muusikko Jessica Riippa imemässä myös tunnelmaa äänimaailmaa varten ja antamassa palautetta meille esiintyjille. Varsinaiset avoimet läpimenot alkoivat reilua viikkoa ennen ensi-iltaa, torstaina 16.2.2012, vaikka jo tätä ennen meillä oli ollut lähes aina katsoja yleisössä. Yleisön merkitys orgaaniseen esiintymiseen tuntui valtavalta. Läpimeno, jossa ei ollut yleisöä tuntui voimattomalta, puhdittomalta ja teennäiseltä.



Kolmas läpimeno. Miksi ei tuntunut miltään? Pokka ei pitänyt. Ei draivia, ei orgaanisuutta. Laimeaa ja teennäistä. Ei ketään katsomassa, ei edes ohjaajaa. Olenko lavalla aina jollekin? (Työpäiväkirja, 14.2.2012.)

Vielä avoimien läpimenojenkin aikana yleisön ollessa paikalla orgaanista esiintyjyyttä esti näyttelijäntyötä nakertava alitajuinen ohjaajantyö, jota yleisön läsnäolokaan ei saanut täysin pysäytettyä. Esiityksen ollessa keskeneräinen, vastuuni ei ollut vain näyttelijäntyössä, vaan läpimenon aikana ohjaaja kantoi pitkään tiedostamattani huolta siitä, miten teosta tulisi viedä eteenpäin, eikä keskittyminen kehotietoisuuden ja läsnäolon saavuttamiseen näyttelijänä ollut täysipainoista. Orgaaninen esiintyjyys ei voi kokemukseni mukaan toteutua, ellei näyttelijä pysty keskittymään täydellisesti yksinkertaiseen olemassaolon kokemukseen aistiensa ja havaintojensa kautta.

Vasta luopuminen kaikista analyttisista ajatuksista: ohjaajantyöstä, vaatimuksista itseä kohtaan näyttelijänä tai tanssijana, sekä yleisön katseen alle tottuminen palvelivat orgaanisen esiintyjyyden syntyä. Henkilökohtaisesti orgaanista esiintyjyyttä avoimien harjoitusten aikana koin edesauttavan kaiken tapahtuvan hyväksyminen ja yhdenaikaisesti jonkin uuden löytäminen tai jonkin uuden vastaanottaminen. Tämä ”jokin uusi” saattoi olla esimerkiksi äänen, valon, puvustuksen, jonkin näyttelijäntyöllisen impulssin, katsojan tai tilan mukaantulo, joka edesauttoi hetkessä elämisen kokemusta. Näistä elementeistä useita saattoi olla yhdenaikaisesti läsnä. Kaiken tapahtuvan hyväksyminen tarkoittaa minulle kehotietoisuuden kautta saavutetun läsnäolon edesauttaman havainnointikyvyn herkistymistä impulsseille, vastavuoroisuudelle ja kuuntelulle, mutta ennen kaikkea hetkelle, jossa kaikki tapahtuu. Ajatuksista, menneestä ja tulevasta hetkestä irti päästäminen ja konkreettisesti hengittäminen luovat mahdollisuuden

tälle hiljaisuuden perustalle, josta orgaaninen esiintyisyys syntyy. Pitkänen yhtyy tulkintani mukaan kokemukseeni orgaanisen esiintymisen syntymisestä kaiken tapahtuvan hyväksymisen kautta, puhuessaan esityksen lopun syntymisestä.

Tai sit jos vaan yhtäkkiä luopu kaikesta. Et nyt ollaan avomerellä. Niinku vähän mun mielestä se loppu meni silleen, että sit vaan hyväksyttiin se tila missä ollaan ja siitä sitten yhtäkkiä lähti syntymään. (Haastattelu, 29.3.2012.)

Avoimet harjoitukset muuttivat harjoitteluilmapiirin konkreettisesti sellaiseksi, joka koko harjoitusprosessin ajan olisi palvellut orgaanisen esiintyjyyden syntyä.

Koyleisö! Niinku siihen, et pölinät pois. Autto keskittymään siihen näyttelijäntyöhön. Ylipäätänsä. (Haastattelu, 29.3.2012.)

Harjoituksissa vallitsi silloin mielestäni keskittynyt, sanattomaan kuunteluun perustuva tunnelma ja kaikille harjoitusten sisältö oli selvää. Vuorossa oleva ohjaaja oli vastuussa lämmittelystä, mahdollisten kohtausten harjoittelusta ja siitä, että läpimeno alkaisi ajallaan. Harjoitusilmapiirin muutoksella oli merkittävä vaikutus orgaaniseen työskentelyyn niin läpimenon aikana kuin sen ulkopuolellakin. Mielestäni havaintoni taiteellisessa prosessissa oppimisesta ja kehittymisestä perustuvat kognitiivisen psykologian oppimiskäsitykseen, jossa ihmisen sisäiset prosessit, muisti, ajattelu ja havaitseminen liittyvät oppimiseen ja kasvuun ja ihminen nähdään omaa kasvuaan ohjaavana subjektina, sekä sosiokonstruktivistiseen oppimiskäsitykseen, jonka mukaan subjekti aktiivisesti käsittelee saamaansa tietoa ja kokemukset ja uusi tieto ovat aktiivisessa vuorovaikutuksessa. (Ventola 2008) Merkittäväksi orgaanisen esiintyjyyden löytymiselle koin kokemuksellisen oppimisen toiston ja aktiivisen kehollisen

läsnäoloo keskittymisen ja kokeilemisen kautta, ja kokemusten reflektion vasta läpimenon jälkeen, selkeästi aktiivisesta orgaanisuuden kokemuksesta erillään.

## **6.2 Esitysmuoto**

Olosuhteiden saneleman työmuodon vastakohtana esitysmuoto valikoitui työryhmän kiinnostuksien ja intohimojen kohteiden mukaisesti meidän tulkitsemamme fyysisen teatterin esitykseksi. Koska lähtökohtaisesti oletin kehotietoisuuden vahvistamisen palvelevan orgaanisen esiintyjyyden syntyä, oli kehotietoisuuteen perustuvan esitysmuodon valinta ilmeinen ja tutkimusta automaattisesti tukeva. Tässä kappaleessa kerron valitun esitysmuodon yhtymäkohdista taidekäsitteeseen sekä tarkastelen sisällön tuottamia tai tuottamatta jättämiä orgaanisen esiintyjyyden synnyn ilmentymiä harjoituksissa ja esityksessä. Rajaan orgaanisen esiintymisen tarkasteluni kolmeen butoh-harjoitteen pohjalta rakennettuun, esitykseen päätyneeseen kohtaukseen, Makkarapaketin tarina, Öljypallot ja Kasvin elämä, jota analysoin luvussa 6.2.2.

### **6.2.1 Keho kertojana, liike kielenä**

Kuvasimme Likaminn-esitystä usein kehon matkaksi, joka minulle tarkoittaa väylän etsimistä olemassaoloon kehotietoisuuden kautta. Kehon matkan lisäksi Likaminn on minulle matka johonkin, jota emme vielä tunne. Fyysinen teatteri ja useimmat harjoitusmenetelmät tulivat meille tutuksi vasta prosessin aikana, mutta työtapojen vierauden lisäksi vierasta oli päämäärä, se mitä kohti me olemme menossa, joka tekee Likaminnistä Koskenniemen määrittelemän devising-prosessi.

Se, mistä tuotimme tietoa tai ymmärrystä selvisi meille myös vasta prosessin aikana. Kirsi Monni avaa Heideggerin käsitystä kielestä, joka mielestäni sopii hyvin ajatukseeni siitä, miten Likaminn toimi matkana ja tienä vieraaseen.

Heidegger tarkoittaa kielellä ”kaikkea, minkä kautta ihmiskunta tuo merkityksiä päivänvaloon artikuloidulla tavalla, riippumatta siitä, onko se tehty konkreettisesti, kielen lauseiden kautta sanan suppeassa merkityksessä, tai taideteoksen tai sosiaalisen tai uskonnollisen instituution avulla jne.” (Monni 2004, 46.)

Heideggerin näkemys taiteen olemuksesta yhtenä ihmisen kielistä, mukailee näkemystäni siitä, miksi taidetta on. Likaminn on tässä viitekehyksessä työryhmän puhetta yleisölle, ikään kuin ei-sanallinen tieto. Kehon näkeminen kertojana on mielestäni keskeinen tanssin ja teatterin rajapinnan häilyttäjä ja suhteessa orgaaniseen esiintyjyyteen, mahdollisesti olennainen sisäisten lukkojemme avain. Kyse on mielestäni perustavanlaatuisesta totutun ajattelun mullistamisesta. Kun näemme kehomme paitsi havaitsijana, aistijana, impulssien vastaanottajana ja lähettäjänä, mutta myös kertojana, yksinkertaiseen keholliseen läsnäoloon keskittyminen on fyysisen teatterin produktiossa ainut teko, millä on merkitystä. On uskottava siihen, että se riittää. Kun ulos ei tarvitse tulla narratiivia eli tarinaa, vaan jaettava kokemus, tarjoaa kehotietoisuus ainoan kielen, joka on Heideggerinkin mukaan ymmärrettävissä yhtenä ihmisen olemisen asumuksista (Monni 2004, 46-47.)

### **6.2.2 Makkarapaketin tarina, Öljypallot, Kasvin elämä**

Makkarapaketin tarina syntyi butoh-harjoitteen inspiroimana, jossa jokin esine on joutunut vieraaseen elementtiin, ilmaan, veteen, tuleen tai maahan. Harjoituksissa

jokainen työryhmäläinen kokeili kolmen eri esineen matkan eri elementeissä. Päädyin ohjaamaan näyttelijän harjoituksissa löytämän matkan tyhjästä makkarapaketista nuotiossa. Harjoitteen myötä asetuiimme perustavanlaatuisen kysymysten äärelle olemassaolosta, synnystä, kuolemasta ja muutoksesta, tavoitteenani tuottaa lavalle metafora olemassaolon kokemuksesta, esittämättä varsinaisesti länsimaiselle taidekäsitteelle tyypillistä oivallusta tai havaintoa maailmasta, joka olisi älyllisesti tulkittavissa. Pyrkimykseni mukaili F.S.C. Northropin kuvaamaa idän estetiikkakäsitystä, jossa taide on väylä olemassaolon kokemukseen. (Monni 2004, 181.)

Painottaessani esiintyjän kokemusta orgaanisen esiintyjyyden ilmenemisestä tutkimuksessani, käännyin tarkastellessani Makkarapaketin tarina-kohtausta ensisijaisesti näyttelijän havaintojen puoleen. Näyttelijä kuvaa orgaanisen esiintyjyytensä esteiksi kohtauksessa sitä, ettei siinä ollut hänelle mitään teatterissa totuttua ainesta, tahdonsuuntaa, roolihahmon pyrkimystä tai hahmoa ylipäätään. Kokemusta hän kuvaa tuuliajolla oloksi, päällimmäisenä tunteenaan hakeminen loppuun saakka.

Mä hain sitä kauheesti, että onko kupla tai tarviiko mun löytääkään sitä vuorovaikutusta, vai oonksmä vuorovaikutuksessa itteni kanssa tai tän lattian kanssa tai jotain. Mutta mä en koskaan pääteny mihinkään. (Haastattelu 29.3.2012.)

Näyttelijä huomioi, että joku voisi vapautua tästä tuuliajon kokemuksesta ja lähteä tuottamaan orgaanista esiintyjyyttä, mutta oman kokemuksensa mukaan hänelle kävi ennemminkin päinvastoin. Näyttelijä päätyi miettimään, onko kyse enää teatterista lainkaan, vai onko kyse nykytanssista, mikä tulkintani mukaan viittaa pyrkimykseni teatterin ja tanssin rajapintojen häivyttämisestä onnistuneen ainakin

osittain. Vuorovaikutus itseän kuitenkin näyttelijän mukaan löytyi harjoituksissa, kun hän teki Makkarapaketin tarinan ensimmäisen kerran.

Ohjaajan näkökulmasta Makkarapaketin kohtauksessa orgaanisen esiintyjyyden syntymisen haasteita olivat kehotietoisuuden kokemuksen sivuuttaminen, joka ilmeni esimerkiksi ohjaajan ja näyttelijän vaikeuksina luopua länsimaisen teatterikäsitteistämme itseäänselvyyksistä, vaatimuksesta narratiivista tai hahmoa kohtaan esityksessä. Ohjaajan haasteita olivat pyrkimyksen kirkastamisen puute väylän etsimisestä ja siitä, ettei muodolla ole vaatimuksia. Uskoisin idän taidekäsitteiden avaamisen auttaneen näyttelijää löytämään matka orgaanisen esiintyjyyden kokemukseen lavalla.

Öljypallot-kohtaukset Riittämättömyys-kohtauksen sisällä syntyivät butoh-harjoitteesta, jossa kuumaa öljypalloa liikutellaan kehossa. Harjoite siirtyi paloiksi Riittämättömyys-kohtausta, kuvaten naisen päivärytmiä, sen kaoottisuutta ja mahdottomuutta. Esiintyjän näkökulmasta orgaanisen esiintyjyyden kokemukset Öljypallot-kohtauksissa liittyivät minulla satunnaisesti rytmiin, musiikkiin, valon, kontaktin vastaanäyttelijöihin tai jonkin löytämisen kokemukseen. Öljypallot-kohtaus on tyypillinen kokemukseni esiintyjänä sattuman vaikutuksesta orgaanisuuteeni. En kokenut, että olisin löytänyt toistettavissa olevaa matkaa näyttelijän hetkeen, mutta saatoinkin hetkittäin, ikään kuin vahingossa löytää jotakin, joka johdatti minut orgaanisen esiintyjyyden äärelle.

Kasvin elämä-kohtaus syntyi kuin itsestään. Yhdymme työryhmäläisinä näkemykseen kohtauksen orgaanisesta synnystä, devising-työtavan orgaanisesta hetkestä. Harjoite tehtiin ensimmäistä kertaa alkusyksystä noin tunnin mittaisena harjoitteena, jossa kasvoimme siemenestä kasvin täyteen loistoon ja kuolemaan. Kohtaus syntyi Likaminn-harjoitusprosessin loppuvaiheessa, kun olimme

työskennelleet pitkään loppua ideoiden, kuitenkin synnyttämättä mitään materiaalia ja läpimenon päätteeksi päätimme vain kokeilla mitä syntyy. Jaan Pitkäsen kokemukseen synnystä.

Se eka kerta, mä muistan et me vaan jäätiin siihen ja sitten kun ei oo käsikirjotusta ja kun ei oo kukaan ohjannu sitä, ei oo tavallaan mitään varmuutta, ei oo mitään turvaa, ei oo kukaan taustalla, vaan vaan me kolme. Mut me oltiin jotenkin kumman tasa-arvosia, tai jotenkin toisillemme läsnä ja siinä oli jotain semmosta lämpöä siinä hetkessä. (Haastattelu 29.3.2012.)

Esitykseksi päätyi jokaisen esiintyjän matka siemenestä kasvin täyteen loistoon, josta muutuimme takaisin omaksi itseksemme, tavalliseksi tytöksi. Henkilökohtainen matkani siemenestä tytöksi oli kokemukseni mukaan sellainen toistettavissa oleva matka orgaaniseen esiintyjyyteen, jota vertaan Grotowskin ajatukseen näyttelijän kliimaksista luvussa 2.1. Se, miltä Kasvin elämä-kohtaus sain minut tuntemaan, on vahva olemassaolon ja onnellisuuden kokemus, jonka koin jakavani yleisön ja vastaanäyttelijöideni kesken. Kokemukseni vahvistui ensimmäisestä harjoituskerrasta avoimiin harjoituksiin ja oli vahvimmillaan ainoassa Likaminn-esityksessä. Koen, että jaoimme värähtelevän hetken tilassa olleiden ihmisten kesken. Oma ajatukseni oli kirkas, tunteeni virtaavat ja tuntui, ettei mikään lukinnut minua. Muuttuessani täydestä loistosta tytöksi, koin virtaavani onnellisuutta, energiaa ja käyväni läpi ei-sanallistettavaa kokemusta olemassaolosta.

Tunnen, että kaikki on oikein. (Työpäiväkirja, 27.2.2012.)

Paalanen jakaa kokemukseni kuvatessaan kasvin elämä-kohtausta esityksessä.

Siis sehän on yks mun hienoimmista hetkistä lavalla. Siihen täytyi kulkea se matka, olla valmis siihen hetkeen. Tuntu, kun yleisön ja meidän välillä olis ollu jotain... Niin, en mä osaa sanoa mitä se on. Sitä värähtelyä. (Haastattelu 2.4.2012.)

Pitkänen jakaa myös kokemuksen puhuessaan siitä, kun teimme kasvin elämäharjoitetta ensimmäisen kerran.

Musta tuntu jotenkin semmoselta et se onnellisuus tulee jotenkin sitä kautta et mun niinku täälläolo on perusteltua eikä mun tarvi kyseenalaistaa sitä, että miten, ja saanko mä olla olemassa ja tässä maailmassa tämmösenä kun mä oon, vaan jotenkin niinkun tuntu että on tiiviimmin kiinni maailmankaikkeudessa, niinku sen hetken. (Haastattelu 29.3.2012.)



## 7 POHDINTA

Likaminn on ollut minulle kokonaisvaltainen matka. Olen matkustanut orgaanisen esiintyjyyden synnyn lähteille, taidefilosofisiin pohdintoihin ja estetiikkakäsityksiin. Olen oppinut orgaanisesta esiintyjyydestä keskustelemalla, lukemalla ja kirjoittamalla, esiintymällä ja harjoittelemalla, eli orgaanisuutta kokonaisvaltaisesti kokemalla. Olen laajentanut ymmärrystäni itsestäni, ympäristöstäni ja kokemisesta. Yhdyn Paalasan sanoihin taiteen merkityksestä.

Taide on tapa kommunikoida. Maailman kanssa. (Haastattelu 2.4.2012.)

Taittamani matka saa minut tuntemaan jotakin, jota en osaa täysin pukea sanoiksi. Tunnen uupumusta, ylpeyttä työryhmästämmme, valtavaa onnea, vapautuneisuutta ja haikeutta. Tunnekokemus on katarttinen ja se kuvastaa jotakin olennaista siitä, miten suuri merkitys yksinkertaisella olemassaolon kokemuksen saavuttamisella taiteen avulla mielestäni on ihmiselle. Kokemus minä-maailma suhteesta on niin merkityksellinen, että sen ajattelemisenkin liikuttaa minua syvästi. Tässä kappaleessa asetan kokemukseeni pohjautuvia havaintoja syvällisemmin teoreettiseen viitekehykseen ja pohdin tavoitteideni toteutumista prosessissa.

### 7.1 Tavoitteiden toteutuminen

Kun tarkastelen Likaminn-työryhmän ensimmäisten yhteisten tavoitteiden toteutumista, fyysisen osaamisen kartuttamista ja prosessin asettamista keskiöön, näkisin tavoitteiden toteutuneen osittain. Keräsimme kokemusta ja tietoa

erilaisista harjoitusmenetelmistä ja tekniikoista useita kuukausia, ja ajallisesti tämä ei niin suoraa esitykseen tähtäävä, fyysisten harjoitusten ajanjakso on koko harjoituskaudestamme yli puolet. Korostimme ainakin ajallisesti prosessia. Kuitenkin syvälinen ymmärrys kaikista tekniikoista jäi kerryttämättä. Harjoituskauden anti oli ennemminkin tekniikoihin tutustumisessa. Poikkeuksena pinnallisesti kokeilemiemme tekniikoiden joukosta nostaisin buton syvemmän tarkkailun kohteena, sillä se kulki mukana läpi harjoituskauden, päätyen esitykseenkin useisiin kohtiin. Henkilökohtaisesti buton tarjosi minulle filosofian ja estetiikan, joihin taidekäsitykseni kiinteästi liittyy. Buton kaari ei pääty minussa Likaminn-prosessin päätyttyä. Tavoite fyysisen osaamisen kehittämistä muuttui minulle prosessin aikana tavoitteeksi fyysisen ymmärryksen kasvattamisesta, eli kokonaisvaltaisen kehossani olemisen käsittämiseen. Koen ymmärrykseni kehollisesta olemassaolosta laajentuneen, joten tämän tavoitteen koen toteutuneen.

Prosessin alussa määrittämäni uhkakuvat devising-menetelmän kaoottisuudesta ja epävarmuudesta, ryhmädynaamisista, teatterin hierarkisista ja henkilökohtaisten suhteidemme mahdollisesti tuottamista haasteista tuntuvat näiden kaikkienkin toteutuessa silotellulta kuvaukselta todellisuudesta. Luottamukseni keskinäisten normiemme syntyyn kuin itsestään, usko yhteisten kiinnostuksenkohteiden tuesta ja osaamisestamme toimia ryhmänä kariutuivat prosessin myötä. Devising-prosessi ilman ohjaajaa muuttui kolmen ohjaajan perusteatteriharjoituksista tuotantopalaveriksi tai taiteellisten visioiden pallotteluksi mielivaltaisesti. Turhautumisen, innostumisen, tyrmätyksi tulemisen, oivaltamisen ja kaoottisuuden sietämisen puuroutuneet tunteet peittivät alleen helposti sen, mikä meitä kaikkia olisi palvellut eniten: keskittyminen harjoituksissa yksinkertaisesti läsnäoloon. Ystävyyssuhteiden vaikutukset työrytmiin olivat hyvin pienet

verrattuna erilaisten työroolien sekoittumisen vaikutuksista. Kolmen ystävän tai esiintyjän sijaan työryhmässä oli aina läsnä kolme ohjaajaa, ryhmänohjaajaa, käsikirjoittajaa, lavastajaa, puvustajaa ja tuottajaa. Ehkä meitä olisi auttanut tiukemmin määritellyt roolit, ehkä yhteen tekniikkaan keskittyminen läpi harjoituskauden tai ehkä olisimme tarvinneet harjoitusta sille, kuinka juuri me kolme muodostamme ryhmän. Taiteellinen prosessi on kuitenkin aina yksilöllinen ja se, mitä tällä työtavalla ja näissä puitteissa synnytimme, oli jotakin täysin uutta ja vierasta meille. Kaikessa epävarmuudessaan juuri tämä matka oli kuljettava, jotta syntyi juuri tämä esitys, juuri tämä kokemus. Kaunista on, että uskon meidän esityksessä päätyneen sinne, minne halusimmekin. Orgaanisen esiintyjyyden synty ei ole tulkintani mukaan työtavasta tai työryhmän rakenteista riippuvainen.

Kasvin elämä-kohtaus kiteyttää oppimiskokemukseni orgaanisesta esiintyjyydestä. Kasvina luovun kaikesta määritteistä, teatteriteoreettisista ajatuksistani, siitä, miten minun tulisi olla, miltä minun tulisi näyttää tai miltä minun tulisi kuulostaa. Kasvan, kuuntelen, tunnen ja olen. Koen olevani hetkessä, joka kantaa minua. Kaikessa yksinkertaisuudessaan olen olemassa. Olemiseni merkitys on yksinkertaisessa olemassaolon kokemuksessa, joka tuntuu onnellisuutena. Onnellisuus tuntuu yhteiseltä. Tutkimustyössäni olen kasvattanut esiintyvän minän juuret, joiden päällä orgaaninen esiintyjyys saa mahdollisuuden syntyä. Juuret ovat eletty kehoni, kaikki sen vastaanottamat ja tulkitsemat ajatukset, kokemukset ja näkemykset eli Maurice Merleau-Pontyn ensisijaiseksi olemassaololle määrittäjäksi nostamat havainnot.

Kehoni kasvoi puuksi

Kehoni kasvoi puuksi/ohuissa juurissaan katkeamia/eivät pysy maassa/Kehoni kerällä/Kaipaan kohti aurinkoa/ja valoa/Runkoni vahva ja vakaa/kasvatti puuni suoraan/Latva hengittävä/oksat etsivät uutta/Vai olenko vähän vinossa?/Kuitenkin muiden keskelle/Äiti

katsoi/Kehoni kasvoi puuksi/minä sen mukana (Työpäiväkirja, 27.2.2012.)

## 7.2 Ajatuksia orgaanisesta esiintyjyydestä

Likaminn-produktion aikana löysin toistettavan matkan hetkeen, orgaanisen esiintyjyyteeni esimerkiksi Kasvin elämä-kohtauksessa. Näin tai tunsin orgaanisen esiintyjyyden kokemuksia muissakin työryhmäläisissä prosessin eri vaiheissa. En kuitenkaan voi rakentaa tutkimukseni pohjalta valmista kaavaa orgaaniseen esiintyjyyteen, vaan uskon siihen, että jokaisen esiintyjän on löydettävä tiensä itse. Grotowskin puheet poistamisen prosessista, via negativasta, jossa kunkin näyttelijän on paikannettava omat esteensä ja tukkeensa ja pystyttävä poistamaan ne (Grotowski 1968, 115), tukee mielestäni näkemystäni tien löytämisestä orgaaniseen esiintyjyyteen. Tukkeiden etsimisen ja poistamisen sijaan näen kuitenkin orgaanisuuden ikään kuin kaikesta luopumisena ja keskittymisestä siihen, mikä vain on läsnä, kutsuttakoon sitä kehoksi, hetkeksi, tunteeksi, olotilaksi, yhteydeksi, tai näiden kaikkien yhteenkietoutuneisuudeksi. Tutkimukseni vahvistaa käsitystäni siitä, kuinka tärkeää läsnäoloa vahvistava kehotietoisuus orgaanisuuden kokemuksen syntymiselle on.

Sondra Fraleigh puhuu butoh-tanssijan suhtautumisesta tanssiin itsensä pyyhkimisen prosessina. Hänen mukaansa yleinen vastaus tanssijalta kysyttäessä mitä tanssi hänelle merkitsee, olisi "itseilmaisu", kun taas butoh-tanssijalle se on jotakin vastakkaista. (Fraleigh, 2010, 49.) Mielestäni ne tarkoittavat jollain tasolla samaa. Esiintyjä toimii aina oman kehonsa läpi, ollessaan parhaimmillaan läsnä kehollisesti. Ollakseen olemassa esiintyjä tarvitsee kehollista todellistumistaan, mutta keskeistä ei ole pyrkimys representoida itseään tai maailmassa koettua.

Esiintyessä on tärkeää vapautua sosiaalisista normeista ja yhteiskunnan asettamista oman itsen määreistä, joiden pyyhkimisen lavalla käsitän Fraleighin viittaamaksi itsensä pyyhkimisen prosessiksi. Itseilmaisu mielestäni tapahtuu, vaikkei se orgaanisessa esiintyjyydessä ole keskiössä.

Se, miten keskeiseksi onnellisuuden kokemus on minulle muotoutunut suhteessa orgaanisen esiintyjyyden käsitteeseen, kertoo mielestäni taiteen merkityksestä hyvinvoinnin lisääjänä minulle tekijänä. Riittämättömyyden tunteet teatteri-ilmaisun ohjaaja-opinnoissani, taiteellisissa töissäni ja henkilökohtaisessakin elämässäni ovat saaneet minut tuntemaan epätoivoa ja ahdistusta. Jokainen taiteellinen prosessi tuntuu tasapainottelevan jaksamiseni äärirajoilla ja ristiriitaista onkin, kuinka jokaisen työn jälkeen eheydyn, voimaannun ja kasvan. Aikaisemmin olen ajatellut kehittyväni esiintyjänä harjoittelemalla kokonaisvaltaisesti fysiikkani ja ääntäni, lukemalla kaiken, osaamalla kaiken ja tulemalla sen jälkeen lavalle olemaan läsnä tilanteessa. Nyt uskon, että luopumalla kaikista vaatimuksista itseäni kohtaan, on mahdollista olla orgaaninen esiintyjä ja saada kokemuksia siitä, että se riittää.

Ehkä suurin löytöni kehoni matkalla, Likaminn-prosessissa on ollut taidekäsitteiden juurien tarkastelu ja hyvinvoinnin näkökulman keskeiseksi asettaminen. En välttämättä pysty tulevaisuudessa taiteellisissa prosesseissa olemaan aina läsnä, saatan hukkoa prosessiin, aikataulujen ja vaatimusten alle tai uuvuttaa itseni. Silti tiedän kokemukseni perusteella, että minun on mahdollista löytää väylä olemassaolon kokemukseen ja onnellisuuteen. Saamani kokemukset ovat niin vahvoja, että voisi puhua jopa elämän tarkoituksen hetkellisestä löytymisestä. Minulla on tahto ja kehossani on kaikki valmiudet kokea elämää. Kehoni on valmis puhumaan, minun täytyy vain malttaa kuunnella sitä.

## LÄHTEET

### Kirjallisuus

Anttila, E. 2009. Mitä tanssija tietää? Kehollinen tieto ajattelun ja oppimisen perustana. Aikuiskasvatus 2.

Bråten, S. 2007. On Being Moved: From Mirror Neurons to Empathy. John Benjamins Publishing Company.

Eronen, Syrjäläinen, Värri. 2007. Avauksia laadullisen tutkimuksen analyysiin. Tampere University Press.

Fraleigh, S. 2010. Butoh. Metamorphic Dance and Global Alchemy. University of Illinois Press.

Grotowski, J. 2011. Towards a Poor Theatre –teatterin uusi testamentti. Laboratoriateatteri Fennica.

Heidegger, M. 1989. Nietzsche I-II. Aufl.. Neske. Pfullingen.

Kerkhoven, M. 1993. Silta ruumiin ja hengen välillä. Teatterikorkeakoulun täydennyskoulutus.

Koskenniemi, P. 2007. Osallistava teatteri Devisnig ja muita merkillisyyksiä. Opintokeskus Kansalaisfoorumi.

Merleau-Ponty, M. 1945. Phenomenology of Perception. Routledge, 1996. London.

Monni, K. 2004. Olemisen poeettinen liike. Tanssitaiteen taiteellinen tohtorintutkinto, kirjallinen osio. Teatterikorkeakoulu.

Northrop, F.S.C. 1979. The Meeting of East and West. An inquiry concerning world understanding. Ox Bow Press Woodbridge, Connecticut.

Pätsi, M. 2010. Näyttelijän tekniikoita. Helsinki, Avain.

Rauhala, L. 2005. Ihmiskäsitys ihmistyössä. Yliopistopaino.

Rouhiainen, L. 2003. Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artist Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology. Theatre Academy.

Thompson, E. 2007. Mind in life: Biology phenomenology, and science of mind. Cambridge: Belknap Press

Ventola, M. 2008. Oppimiskäsityksiä. Esittävä taide. Osallistava draama.

### **Sähköiset julkaisut**

Leinonen, O. 2012a. Luettu 21.3.2012.

[http://www.butoh.name/butoh.name/butoh.name\\_Blog/Entries/2012/3/3\\_Mita\\_butoh\\_voisi\\_olla.html](http://www.butoh.name/butoh.name/butoh.name_Blog/Entries/2012/3/3_Mita_butoh_voisi_olla.html)

Leinonen, O. 2012b. Luettu 18.3.2012.

<http://butoh.name/butoh.name/Butoh.html>

Leinonen, O. 2012c. Luettu 18.3.2012.

<http://www.sovellataidetta.fi/tyokalu/butoh>

Kinnarinen, T. 2005. Peilisolut auttavat ymmärtämään muita. Luettu 9.3.2012.

[http://www.tiede.fi/artikkeli/508/peilisolut\\_auttavat\\_ymmartamaan\\_muita](http://www.tiede.fi/artikkeli/508/peilisolut_auttavat_ymmartamaan_muita)

Vänttinen, P. 1997. Näyttelijän ego ilmaisun esteenä. Luettu 17.3.2012.

<http://www2.teak.fi/teak/Teak297/ego.html>

### **Työpäiväkirjat, haastattelut**

Paalanen, A. Teemahaastattelu. 2.4.2012. Kokkola. (LIITE 4)

Pitkänen, M. Teemahaastattelu. 29.3.2012. Kokkola. (LIITE 4)

Salmi, E. 2011. Raportti. Liike ja ääni. Kokkola.

Salmi, E. 2012. Työpäiväkirja. Likaminn. Kokkola.

TAITO NÄHDÄ

Taidetta ei tehdä katseltavaksi  
taide katselee meitä  
Se mikä on taidetta muille  
ei välttämättä ole sitä minulle  
eikä liioin samasta syystä  
ja päinvastoin

Se mikä oli tai ei ollut  
taidetta minulle jokin aika sitten  
on aikaa myöten saattanut menettää  
sen arvon ja saada sen  
tai kenties menettää ja saada sen taas

Taide siis ei ole esine  
vaan kokemus

Kyetäksemme tajuamaan sitä  
meidän täytyy ottaa se vastaan

Sen vuoksi taide on siellä  
missä se tarttuu meihin kiinni

Josef Albers  
(Levanto, Marjatta: 1998. Nykyaide suurin piirtein. Otava, Helsinki)











TEEMAHAASTATTELU

Määritellään käsite orgaaninen esiintyisyys.

Toteutuiko orgaaninen esiintyisyys Likaminn-prsessissa esiintyjän näkökulmasta?

Makkarapakettina?

Kasvin elämä-kohtauksessa?

Muualla?

(Teemahaastattelu 29.3.2012)

Kasvin elämä-kohtauksessa?

Muualla?

(Teemahaastattelu 2.4.2012)

Toteutuiko orgaaninen esiintyisyys mielestäsi Likaminn-prosessissa katsojan tai ohjaajan näkökulmasta?

Öljypalloissa?

Jossain muualla?

(Teemahaastattelu 29.3.2012)

Makkarapaketissa?

Jossain muualla?

(Teemahaastattelu 2.4.2012)

Mikä esti orgaanisen esiintymisen syntymistä?

Mikä edesauttoi orgaanisen esiintymisen syntymistä?