

Tanja Turpeinen

Katseiden polttama ruumis

Metropolia Ammattikorkeakoulu
Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Esittävä taide
Opinnäytetyö
18.5.2012

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Tanja Turpeinen Katseiden polttama ruumis 60 18.5.2012
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävä taide
Suuntautumisvaihtoehto	Teatteritoiminnan suuntautumisvaihtoehto
Ohjaaja	Ohjaajantyyön lehtori Pieta Koskenniemi
<p>Opinnäyteytyön keskiössä on ruumiillinen näyttelijä. Työ esittelee kolmen eri filosofin; René Descartesin, Edmund Husserlin ja Maurice Merleau-Pontyn ajatuksiin nojautuen kolme erilaista tapaa käsittää katsominen sekä näyttelijäntyössä että laajemmin osana ihmisen maailmassa olemista.</p> <p>Työssä pyritään tuomaan esille, miten erilaiset tavat katsoa maailmaa myös aktiivisesti muokkaavat käsitystä ruumiillisuudesta. Ruumiillisuutta analysoimalla työ tuo esille laajempia yhteiskunnallisia ja taiteellisia muutoksia, jotka vaikuttavat ajatteluamme ja tapamme nähdä itsemme ja ruumiimme</p> <p>Työssä Merleau-Pontyn ajattelu edustaa holistista ihmiskuvaa, jossa ruumis on merkitysten keskus ja näkeminen on maailman ruumiillista kohtaamista. Ruumiillisen näkemisen vastapainoksi työ esittelee myös René Descartesin ajatuksista johdettu kartesiolaista dualismia, jossa mieli ja ruumis eriytyvät toisistaan ja näkeminen on ajattelevan subjektin objektiivisuuteen pyrkivää todellisuuden tarkkailua.</p> <p>Fenomenologi Edmund Husserlin ajatusten avulla työ pyrkii ottamaan huomioon myös nykyteatterissa ja yhteiskunnassa tapahtuneen muutoksen, jossa näyttelijä on jatkuvasti itseään reflektioivassa suhteessa ympäröivään yhteiskuntaan ja yksi tekijä muiden tekijöiden joukossa.</p> <p>Työssä kulkee löyhänä dramaturgisena rakenteena ja fiktiivisenä sivujuonteena salapoliisitarina, joka johdattelee lukijaa mysteerin pariin ja luo hennon fiktiivisen vivahteen tutkimuksellisen tekstin ylle.</p> <p>Opinnäyte ei tarjoa selkeitä vastauksia tai konkreettisia apuvälineitä näyttelijälle itse esiintymistilanteeseen, vaan keskittyy enemmän purkamaan filosofisista lähtökohdista näyttelijän ruumiillisuutta toisen ja näyttelijän omassa katseessa.</p>	
Avainsanat	Katse, ruumis, näyttelijä, liike, toinen

Author Title	Tanja Turpeinen Eyes that Burned the Body
Number of Pages Date	60 18.5.2012
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	Drama Instructor
Instructor	Pieta Koskenniemi, Lecturer of Directing
<p>The thesis focuses on the corporal being of the actor. With the help of the three philosophers, namely René Descartes, Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty the present thesis presents three different ways how to perceive the action of looking and being looked at in the actor's work. More widely looking is extended into something that defines us as human beings.</p> <p>The present thesis attempts to bring up how the body conceptualizes and takes on different forms in the action of viewing the world. The analysis of the body expands to a larger analysis of social and artistic changes that influence our thinking and create new frames for how the human body is seen.</p> <p>The philosophy of Maurice Merleau-Ponty brings forth the holistic approach to humanity, where the human body is seen as the center of meanings and where the seeing is something that happens in a bodily encounter with the world. The Cartesian dualism that originates from the philosophy of René Descartes offers another perspective to the concept of seeing, where the mind and body are seen separate from each other and seeing is controlled by the conscious subject.</p> <p>Thoughts of the phenomenologist Edmund Husserl work as a link connecting the thesis to the ongoing change in the society and modern theater, where the actor's role is being reconsidered and an actor is constantly reflecting him/herself from the eyes of the society.</p> <p>The broad dramatic structure of the thesis and a fictive subplot in addition to the formal text create a detective story. It leads a reader in the realm of mystery and leaves a subtle fictive trace to the work. The thesis walks on the philosophical ground, as it does not offer any concrete tools or create any practices. Its main focus is on the body of the actor, in the eye of the other, and in the actor's own eye.</p>	
Keywords	actor, body, motion, gaze, the other

Sisällys

1	Prologi	5
2	Ruumiin paljastuminen	10
	Katsova ruumis	12
	Tutkiva katse	17
	Objektoiva katse	21
	Yhteiskunnallinen katse	25
3	Kolme mahdollista skenaariota	26
	Katseen alainen näyttelijä	26
	Katsova näyttelijä	31
	Katseen kietoutuminen havaintoon	35
4	Todisteiden uudelleen arviointi	38
	pakkomielteenä Minän sulkeistaminen	38
5	Huomion kiinnittäminen ruumiiseen	44
	Tekninen ruumis	45
	Somaattinen ruumis	47
	Tilallis-ajallinen ruumis	52
6	Epilogi	53
7	Lähteet	57

1 Prologi

Henry oli valmistautunut. Häntä jännitti. Hän odotti tuon esiripun nousua kuin lapsi uutta leluaan. Hän ei ollut koskaan aikaisemmin ollut näin suuressa teatterissa.

Opinnäytteeni käsittelee näyttelijäntyötä. Työn keskiössä on katsottu ja katsova ruumiillinen näyttelijä. Työni painopiste on näyttelijän ruumiissa, mutta tarkoitukseni tai pyrkimykseni ei ole luoda kuvaa näyttelijästä pelkkänä mykkänä ruumiin akrobaattina, vaan piirtää kokonaisvaltaisemman ruumiillisen näyttelijän ääriviivoja.

Työtä tehdessäni minulle pikkuhiljaa alkoi valjeta, että monet teatterintekijät ovat tehneet elämäntyönsä opinnäytteeni aiheen parissa pyrkien niin teoriassa kuin käytännössä ratkaisemaan ruumis-mieli-yhteyttä näyttelijäntyössä. Tajusin, että oma ajatteluni oli tiukemmin, kuin olin tietoisesti ymmärtänyt, sidoksissa länsimaiseen psykofyysiseen näyttelijäntyön perinteeseen. Aloin myös hahmottaa psykofyysisen näyttelijäntyön laajempia yhteiskunnallisia sidoksia. Tulin tietoiseksi siitä, että länsimainen teatteri on jo pitkään, kenties Stanislavskista lähtien, pyrkinyt eroon dualistisesta, mielen ja ruumiin toisistaan erottavasta, näyttelijäntyön perinteestä, ja varsinkin viimeaikainen tutkimus on korostanut ruumiillisempaa, itsenäisempää sekä holistisempaa tai monistisempaa lähestymistä näyttelijäntyöhön (Kirkkopelto 2011, 190; Silde 2011 209-220; Hulkko 2011, 118). Intuitiivisesti valitun aiheeni myötä olen siis osa laajempaa yhteiskunnassa ja teatterissa tapahtuvaa murrosta, jossa pyritään avoimempaan esittämiseen ja subjektin ja objektin suhteella leikittelyyn.

Edellä mainitusta huolimatta opinnäytetyöni ei kuitenkaan suoranaisesti keskity länsimaisen psykofyysisen näyttelijäntyön perinteen avaamiseen. En työssäni esittele mitään yksittäistä metodologiaa tai keskity yhteen teatterintekijään. Keskityn katseen ja näyttelijän ruumiin välisen yhteyden tutkimiseen, ja tulen sitä kautta avanneeksi satunnaisesti psykofyysistä näyttelijäntraditiota pyrkimättä kuitenkaan sen tarkkaan analysointiin sellaisenaan. Yritän työssäni miettiä keinoja näyttelijän ruumiillisuuden monipuolistamiseksi, puran katseen vaikutusta näyttelijän ruumiilliseen läsnäoloon ja analysoin katseen merkitystä laajemmassa yhteiskunnallisessa kehityksessä ja osana havaintoprosessia.

Työni alussa esittelen kolme erilaista tapaa katsoa maailmaa. Käytän tässä kehyksellisenä ja teoreettisena apuna kolmea eri filosofia; René Descartesia, Edmund Husserlia sekä Maurice Merleau-Pontyä. Näiden kolmen filosofin ajatukset toimivat minulle lähinnä viitteellisinä kehyksinä, joiden avulla pyrin hahmottamaan subjekti-objektisuhteen monisyisyyttä ja katsomisen ruumiillisuutta. Työn ensimmäisen osion lopussa esittelemäni yhteiskunnallisen katseen tunnistan omaksi tendenssiksi yhdistää näkemäni asiat osaksi laajempaa kokonaisuutta. Tämän takia työssäni esittelemäni neljäs katse, yhteiskunnallinen katse, on luultavasti lähimpänä omaa katsettani.

Descartes, Husserl ja Merleau-Ponty johdattelevat ajatuksiani myös työn toisessa osiossa, jossa esittelen miten erilaiset tavat käsittää subjekti-objektisuhte, tässä tapauksessa katsoja-katsottavasuhde, vaikuttavat näyttelijäntyöhön ja siihen, minkälaiseksi ja miten näyttelijä käsittää ruumiillisuutensa. Laajennan tätä osiota teosesimerkillä, josta muodostuu oma lukunsa. Omaa taiteellista lopputyötäni *pakkomielteenä Minää* esimerkkinä käyttäen, käsittelen näyttelijän ruumiista osana esitysruumista ja analysoin hiukan oman ohjaajan katseeni vaikutusta näyttelijöiden ruumiillisuuteen. Viimeisessä kappaleessa ruodin ruumiillisuutta kolmesta eri näkökulmasta ja yritän näin syventää käsitystä näyttelijän ruumiillisuudesta. Epilogissa puolestaan palaan niin sanotusti takaisin ruohonjuuritasolle, omaan ajatteluuni, ja sidon hiukan lankoja yhteen.

Dramaturgisena välineenä työssäni kulkee pitkin matkaa salapoliisitarina. Salapoliisitarinan kehkeytyminen työn dramaturgiseksi rakenteeksi oli pitkälti päähänpiston tulosta ja toimi aluksi vaikean ja laajan aiheen jäsentämisen apuvälineenä. Työn edetessä tutkimuksellinen teksti ajautui kuitenkin erilleen fiktiivisestä tarinasta. Tarinasta tuli rinnakkainen sivujuonne sen sijaan, että se olisi aktiivisesta vinyt tutkimuksellista tekstiä eteenpäin. Päätin tästä huolimatta jättää rakenteen työhöni, sillä myös minulla on edessäni mysteeri: Miten näyttelijänä, yleisön edessä, kyetä vastaanottamaan impulsseja niin yleisöltä, vastaanäyttelijältä kuin itseltäänkin ja olla kykenevä vastaamaan näihin impulsseihin kokonaisvaltaisesti toiminnalla tai vaihtoehtoisesti toimimatta jättämisellä. Työni ei anna mitään selkeää vastausta tähän kysymykseen, mutta se lähestyy sitä avaamalla katsomisen käsitettä ja tutkimalla näyttelijän ruumiillisuutta. Toinen syy, miksi halusin säilyttää

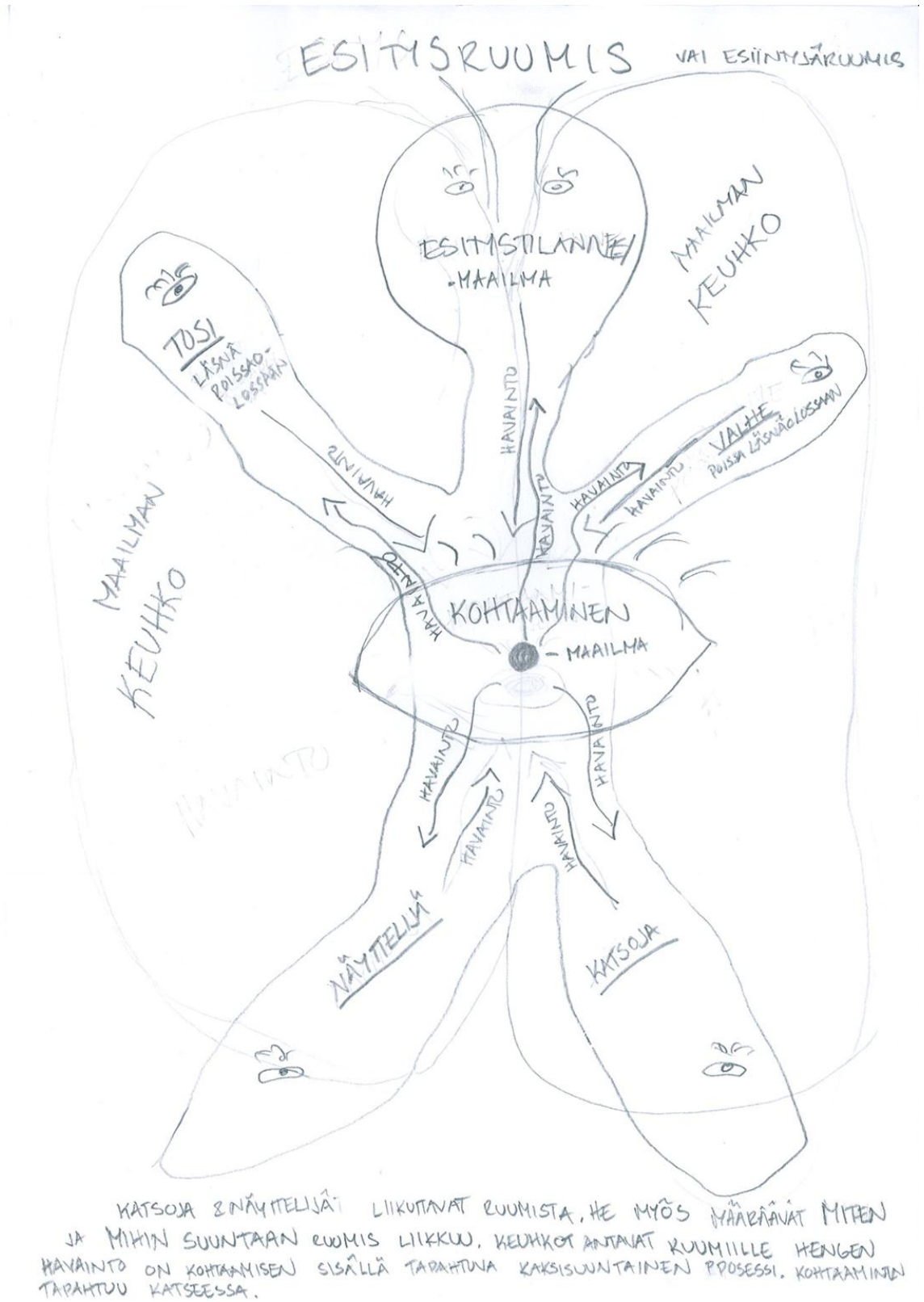
salapoliisitarinan osana työtäni, on sen kautta syntyvä mahdollisuus ujuttaa fiktiota käsittelemiini asioihin, ja hetkeksi vapautua niin sanotun tutkimuksellisen, virallisen, tekstin vaativasta pyrkimyksestä totuudellisuuteen. Huolimatta siis suunniteltua vaatimattomammasta roolista salapoliisitarina on oleellinen osa työtäni ja sen henkeä.

Salapoliisitarinan päähenkilön Henryn voisi lukea omaksi alteregoksi. Tarinan kolmen epäillyn inspiraatioina ovat puolestaan toimineet työni kolme filosofia, niin että laihan miehen esikuva on René Descartes, pyylevän naisen Edmund Husserl ja kryptisen kolmannen henkilön Maurice Merleau-Ponty. Kyseessä on kuitenkin fiktiivinen tarina, jonka henkilöhahmot ovat täysin mielikuvitukseni tuotteita.

Olen valmistumassa teatteri-ilmaisun ohjaajaksi soveltavaan teatteriin erikoistuneesta koulusta. Näyttelijäntyö tai laajemmin esiintyisyys on vain yksi osa laajempaa tutkintokokonaisuuttani. Kuitenkin työni käsittelee lähinnä näyttelijäntyötä ja vielä suhteellisen perinteisessä kontekstissa. Kyseessä ei ole pelkästään tietoinen valinta, vaan myös opintojeni aikana tekemieni valintojeni luontainen seuraus. Kyseessä ei myöskään ole kannanotto omaan koulutukseeni, jota arvostan monilta osin. Opinnäytteeni tällaisenaan palvelee kuitenkin kaikkein parhaiten omaa oppimistani ja uskoakseni myös tulevaa ammatinkuvaani. Lisäksi esiintyisyys ja katseen alaisuus on olennainen osa myös teatteri-ilmaisun ohjaajan työtä, joten varsinaisesti tutkintoni ulkopuolelta en ole aihettani metsästänyt.

En ole työssäni kokenut tarpeelliseksi korostaa teatteri-ilmaisun ohjaajuutta, mutta haluan tuoda lähtökohtani esille tässä prologissa myös siitä syystä, että koen koulutukseni muokanneen tapaan ajatella ja lähestyä esiintyjyyttä. Perinteinen ohjaajalähtöinen näyttelemine ei ole minulle vierasta, mutta olen myös ollut mukana monissa ryhmälähtöisissä projekteissa ja tehnyt teatteria monista eri positioista käsin. Osittain myös tämän takia suhteeni esimerkiksi Stanislavskiin, tai niin sanottuun perinteiseen realistiseen puheteatteriin, ei ole henkilökohtainen, vaan ennemminkin utelias ja kyseenalaistava. Minun ei ole tarvinnut tehdä henkilökohtaista pesäeroa tähän perinteeseen, vaan olen lähestynyt sitä laajemmin yhteiskunnallisesta näkökulmasta. Oma luonnollinen lähestymistapani näyttelijäntyöhön on fyysinen, ja tämä heijastuu myös työssäni.

Yrittäessäni hahmottaa opinnäytetyötäni tulini piirtäneeksi kuvan. Yllättäen tajusin sen olevan jonkinlainen opinnäytteeni pohjapiirros. Olen kirjoittaessani pyrkinyt sanallisesti ja teoreettisesti pitkälti avaamaan tätä piirrosta



kuvio 1 opinnäytteeni pohjapiirros

Piirros kiteyttää esitietoista ymmärrystäni. Piirsin kuvan huhtikuun 2012 alussa, juuri ennen aktiivista kirjoitusprosessia. Yritin piirtämällä kiteyttää ja ymmärtää sitä, mistä työni ja ajatukseni juontavat juurensa. Piirroksesta käy ilmi opinnäytteeni olennainen rakenne, jossa esitys ja esiintyjä ovat ennen kaikkea ruumiillisia maailmassa olevia olentoja.

Kuvassa näyttelijä ja katsoja liikuttavat esitysrumiista ja määräävät, miten ja mihin suuntaan se liikkuu. Keuhkot antavat ruumiille hengen ja mahdollistavat hengityksen kautta tässä ja nyt tapahtuvan olevan avautumisen, maailman kokemisen (ks. Monni, 2004, 2225). Havainto on kohtaamisen sisällä tapahtuva kaksisuuntainen prosessi, joka kulkee navan (ruumiin sisällä olevan maailman) kautta kaikkialle ruumiiseen. Havainto on ikään kuin ruumiin verenkierto, joka aktiivisella liikkeellään ruokkii ruumista ja kuljettaa keskustan kautta informaatiota ruumiin eri jäsenistä toisiin. Kohtaaminen tapahtuu katseessa, suuren silmän sisällä ruumiin keskustassa, joka sisältää myös maailman. Katsominen ei siis ole vain tietoista pääsidonnaista toimintaa, vaan ruumiillista maailman kohtaamista. Yläruumis käsittää pään, joka sisältää esitystilanteen ja -maailman, ja kädet, toden ja valheen. Totuus ja valhe muodostavat ruumiin kädet, sillä omassa ajattelussani totuus ja valhe kulkevat käsi kädessä, ovat saman ruumiin kaksi eri puolta. Myöhemmin tässä työssäni kutsun esitystilannetta Annette Arlanderin määritelmän mukaisesti esittämistilanteeksi (Arlander 1998, 60).

En ole piirtäessäni osannut päättää nimeäkö kuvan esitysrumiiksi vai esittäjäruumiiksi. En vielääkään oikein osaa enkä koe tarpeelliseksi tehdä tuota päätöstä. Syy lienee siinä, että itse lähestyn esityksen tekoa luonnollisesti esiintyjän näkökulmasta, mutta minulle esiintyjä on myös aktiivinen esityksen luoja ja tekijä (Arlander 2011, 86–88).

Puhun paljon näyttelijän ruumiista ja näyttelijän ruumiillisuudesta. Olen tietoisesti valinnut käyttäväni työssäni sanaa ruumis enkä esimerkiksi tee erottelua näyttelijän kehon tai ruumiin välille. Esimerkiksi Jaana Parvainen kirjassaan *Meduusan liike – Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofia*, johon useasti viitataan, tekee selvän erottelun kehon ja ruumiin välille. Ruumis hänen työssään tarkoittaa orgaanista, biologista ja fysiologista kokonaisuutta, joka toimii myös ihmisen tietoisesta mielestä riippumatta.

Keho on Parviaiselle se osa ruumiista, joka kykenee muodostamaan tietoa toiminnastaan. (Parviainen 2006, 70.) Itse löydän heimolaisuutta enemmän Pauliina Hulkon ajatuksista. Hulkko sanoo suosivansa ruumis-sanaa, koska se hänen mukaansa kantaa mukanaan sekä mennyttä että tulevaa, sisältää sanana sekä elämän että kuoleman läsnäolon, ja on raskas, kokonaisvaltainen ja tunteenomainen. (Hulkko 2011, 119.) Vierastan myös jakoa tietoisuuden ulottumattomissa olevaan ruumiiseen ja tietoisuuden alaiseen kehoon, vaikka ymmärränkin Parviaisen motiivit tämän erottelun taustalla, sillä haluan juuri korostaa näyttelijän ruumista paikkana, jossa sekä tietoinen että tiedostamaton ovat läsnä. Käytän kuitenkin keho-sanaa, jos kirjoittaja, jonka ajatuksia lainaan, on valinnut käyttää sanaa keho omissa kirjoituksissaan.

Käytän työssäni toisinaan kenties hiukan epämääräisesti näyttäytyvää termiä näyttelijän ruumiillisuus. Ruumiillisuudella tarkoitan pääosin näyttelijän ruumiillista läsnäoloa. Itse käsitän näyttelijän ruumiin Esa Kirkkopellon ajatuksia mukaillen ”ainoana todennettavana kohtana universumissa, jossa kieli ja aistimellisuus kohtaavat” (Kirkkopelto 2011, 118). Näyttelijän ruumiillisuus pitää siis sisällään myös kielen ja puheen. Tästä huolimatta joudun tunnustamaan, että työni ehkä hiukan kevein perustein niputtaa kielen ja ruumiin yhdeksi ja samaksi ruumiillisuudeksi. Kyseessä on kuitenkin osin tietoinen valinta, sillä kielen ja ruumiin välisen suhteen syvälinen analysointi osana näyttelijäntyötä paisuttaisi jo ennestään aika muhkeaa opinnäytteen aihetta. Sana ja kieli laajemmassa merkityksessä ovat kuitenkin minulle tärkeitä niin arjessa kuin teatterissakin enkä niitä halua pyyhkiä pois, vaan lunastamaan ne osaksi elävää ruumista.

Työni keskiössä on ruumiillinen näyttelijä, ei esimerkiksi esiintyjä tai esittäjä. Olen valinnut käyttää sanaa näyttelijä, koska se mielestäni sisältää selkeämmän viittauksen fiktion ja rooliin kuin esimerkiksi sana esiintyjä.

2 Ruumiin paljastuminen

Esirippu aukesi. Henryn katseen horisonttiin avautui näyttämö. Näyttämöllä Henryn silmien edessä oli ruumis, katseiden polttama ruumis. Sen ääriviivat hahmotuvat liikkumattomina vasten tummaa taustaa. Henryn salapoliisivaistot heräsivät välittömästi. Tätä hän ei ollut osannut odottaa. Hän tajusi tuijottavansa mysteeria, selvittämistä vaativaa mysteeria. Kuka oli syyllinen, Henry ajatteli. Pian hänen katseensa kuitenkin jo kiinnittyi kolmeen henkilöön, joista jokainen tuijotti intensiivisesti ruumista. Lähinnä Henryä oli pitkä, laiha mies, jonka arvioiva katse

tuntui nauliutuneen ruumiiseen kuin silmä mikroskooppiin. Miehen vieressä istui pyylevä nainen. Nainen liikehteli hermostuneesti. Hänen katseensa tuntui kuorivan ruumiista kerroksia kuin sipulista. Kauempana taustalla seisojia vielä yksi henkilö. Tämän katseesta Henryn oli vaikea ottaa selvää. Hän tuntui sekä katsovan ruumista että olevan tuo ruumis. Kuka tahansa heistä saattoi olla syyllinen, Henry ajatteli mielessään.

Tässä ensimmäisessä osiossa esittelen kolme erilaista tapaa katsoa maailmaa. Aloitan esittelemällä ranskalaisen filosofin Maurice Merleau-Pontyn ruumiillista maailmassa olemisen filosofiaa, jossa katse ja katsominen ovat tärkeässä osassa näkyvän ja näkymättömän maailman paradigmaa, jonka keskiössä on kokeva subjekti. Merleau-Pontyn ajatukset ovat vaikuttaneet eniten omaan ajatteluuni. Uskon tämän työn tarjoaman olevan vasta ensimmäinen pysäkki pitkällä matkalla tämän filosofin seurassa. Merleau-Pontyn kautta siirryn fenomenologi Edmund Husserlin ajatuksiin havaitsevasta subjektista. Edmund Husserlin ajatuksia käsittelem lähinnä filosofi Jaana Parviaisen avulla. Kolmannessa kappaleessa valotan hiukan filosofi, monitieteilijä René Descartesin ajatuksista johdettua kartesiolaista dualismia. René Descartesin ajatukset linkittyvät, ja ehkä osin sekoittuvatkin, matemaattis-luonnontieteelliseen maailmasuhteeseen, jota avaam myöhemmin työssäni tarkemmin. Viimeisen kappaleen nimi on Yhteiskunnallinen katse, ja nimensä mukaisesti se lyhyesti tuo esiin katseen sidoksia laajempaan yhteiskunnalliseen kontekstiin.

Itse olen löytänyt esittelemäni kolmen filosofin ajatuksista tukea nimenomaan näyttelijän ja katsojan välisen subjekti-objektisuhteen tarkasteluun. Omissa ajatuksissani nämä kolme filosofia muodostavat helposti lineaarisen mallin, jossa kartesiolainen jyrkän dualistinen malli edustaa menneisyyttä ja Merleau-Pontyn eron kautta yhdistävä filosofia tulevaisuutta. Husserlin ajatukset asettuvat tällä janalla Merleau-Pontyn ja Descartesin välille. Lineaarinen ajattelu saattaa kuitenkin yksipuolistaa ja yksinkertaistaa asioiden tarkastelua, sillä todellisuudessa, kuten vuoden historian opiskelu Tampereen yliopistossa opetti, muutos on usein edestakaisin saavaa, aaltomaista, limittäistä ja usein ajateltua hitaampaa. Olen pyrkinyt vähintäänkin tiedostamaan tämän, jos en sitä täysin pystykään välttämään, ja haluan myös tuoda sen tiedoksi lukijalla.

Jokaisen esittelemäni katsomisen tavan voi edelleen löytää teatterista, jopa samasta esityksestä. Näyttelijä voi samassa esityksessä, tahtomattaan tai tietoisesti, leikitellä subjektiviteetillaan ja täten muuttaa tapaansa itse katsoa tai vaikuttaa siihen, miten

hän tulee katsotuksi. Merleau-Pontyn ajatukset ovat innostaneet eniten omia ajatuksiani, mutta en tietoisesti halua väittää, että sellainen näyttelijä, joka Merleau-Pontymaisesti katsoo koko ruumiillaan, näyttelisi aina paremmin, kuin itseään ulkopuolelta tarkkaileva näyttelijä. Näyttelemisestä, ainakin itselleni, jotain jää aina mysteeriksi ja henkilökohtaiseksi. Jokaisen on aina jossain määrin löydettävä oma tiensä. Uskon kuitenkin, että se miten näyttelijä käsittää katsomisen ja katsotuksi tulemisen, vaikuttaa konkreettisesti hänen työskentelyynsä ja ruumiillisuutensa. Tämän takia siihen on hyvä kiinnittää huomiota.

Katsova ruumis

Ensimmäisenä Henryn katse kiinnittyi juuri salaperäiseen henkilöön taustalla. Hän takertui Henryn tajuntaan, kuin sillin tuoksu popliiniin. Henryllä oli vaikeuksia päästä perille tuosta salaperäisestä henkilöstä, mutta hän veti Henryä puoleensa. Vaisto, johon Henry oli oppinut vuosien varrella luottamaan, sanoi hänelle, että henkilön katseessa piili mysteerin avain.

Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) oli ranskalainen filosofian tohtori, joka pyrki kehittämään uudenlaista mielen filosofiaa. Hänelle oleellista oli ”ihmisen yhteys maailmaan, aikaan ja paikkaan sidonnaisena, ei-käsitteellisenä ja vastavuoroisena suhteena” (Pasanen 1993, 80). Kimmo Pasanen nimittää, Merleau-Pontyiltä suomentamansa esseen *Silmä ja mieli* jälkipuheessa, häntä aistivan minän filosofiksi (Pasanen 1993, 76). Tietämykseni Merleau-Pontyn filosofiasta perustuvat juuri tuohon, hänen viimeiseksi elässään valmiiksi kirjoittamaansa, esseeseen *Silmä ja Mieli*, Pasanen siihen kirjoittamaan jälkipuheeseen ja Claude Lefortin siihen kirjoittamaan esipuheeseen, Jyväskylän yliopiston julkaisemaan Jarmo Lintusen kirjoittamaan artikkeliin *Maurice Merleau-Ponty -kehollisuuden filosofi* sekä Filosofi Jaana Parviasen kirjassaan *Meduusan liike* esittämiin huomioihin.

Maurice Merleau-Pontyille näkeminen on kohtaamista maailman ja itsensä kanssa. Silmät ovat ”maailman prosessoreita, joilla on näkemisen lahja.” Tällä Merleau-Ponty käsitykseni mukaan tarkoittaa, että oppimalla näkemään koko näkemisen potentiaalissa ihmisellä on mahdollisuus tehdä näkyväksi myös häneen itseensä kätkeytyvä näkeminen. (Merleau-Ponty 1993, 23–26.) Taitelijalla, Merleau-Pontyn (1993, 57–58) kirjoituksissa kuvataitelijalla, on mahdollisuus ruumiillistaa näkeminen, ja ylittää näin pelkkä ”fyysis-optinen” suhde maailmaan. Näkemään oppiminen ei siis vaadi vain

ulkopuolisen maailman intensiivistä objektiivista tarkkailua, vaan altistumista näkyvälle maailmalle ja tämän avautumiselle ihmisessä. Näkemään ihminen oppii vain näkemällä (Merleau-Ponty 1993, 26,66).

Näkeminen kuten koko olemisemme on Merleau-Pontyille ruumiillista. Ruumiimme on sekä "olemassaolomme väline että sen keskus" (Lintunen, 2001, 93). Ruumiimme kautta olemme dialogissa maailman kanssa. Emme kuitenkaan koskaan voi päästä täysin kärryille tästä dialogista, sillä "olemassaolomme luo merkityksiä jo tasolla, josta emme itse ole vielä tietoisia". (Pasanen 1993, 85.)

Merleau-Ponty murentaa kirjoituksissaan filosofi René Descartesin muotoileman tietoisien ajattelevan subjektin ylivaltaa olemassaolomme varminpana auktoriteettina. Hänelle subjekti on merkitysten keskus ja tietoisuus vain yksi subjektin ominaisuuksista. (Pasanen 1993, 85.) Merleau-Ponty (1993, 21,36) kyseenalaistaa descarteilaisen näkemyksen todellisuudesta subjektista irrallisena kuvana. Näkeminen ei ole todellisuuden katsomista pysähtyneinä kuvina, joita mieleemme meille maalaa, vaan näkeminen tapahtuu liikkeen varassa. Näemme sen, mitä katselemme. Toimintamme on siten luonnollista seurausta näkemisestä, ei tietoisuuden antamien käskyjen seuraamista.

Toiminnan käsittäminen luonnolliseksi seuraukseksi näkemisestä tarjoaa mielestäni vaihtoehdon lähestyä liikettä eri näkökulmasta. Liikkuminen ei ole vain seurausta tietoisesta syy-seuraussuhteesta, vaan orgaanista, alati elävää maailman kokemista. Ihminen ei liiku tilassa, koska hänen mielensä on käskennyt häntä liikkumaan, vaan koska hän on nähnyt jotakin, joka on johtanut liikkeeseen. Liikkuminen puolestaan säätelee näkemistä, ja näin ollen kyseessä on toisiinsa sidonnainen ja toisiaan kehämäisesti ja aktiivisesti ruokkiva prosessi. (Merleau-Ponty 1993, 21.)

Näkemisen käsittäminen aktiivisena olemista ja liikkumista ruokkivana prosessina saattaisi auttaa näyttelijää tulemaan paremmin tietoiseksi omasta ruumiistaan spatio-temporaalisena, eli tilallis-ajallisena, kokonaisuutena. Tämä puolestaan ohjaisi kohti hetkessä olemista ja luonnollista, reaktiivista toimintaa tilanteeseen juurtuneena, mutta ei jähmettyneenä. Katseen ruumiillistaminen ja maailmasidonnaisuus aktiivisesti

suuntaavat katsetta sisältä ulospäin ja herkistävät näyttelijää näkemisen seurauksena ympäristöstä ja itsestä tuleville impulsseille. (Merleau-Ponty 1993, 26-27.)

Kokonaisvaltainen näkeminen on lähellä itämaista teatterikäsitystä, jossa mieltä ei eroteta ruumiista, vaan ruumis on kohtaamispaikka, hengen ja materian ilmentymä (Zarrilli 1995, 79). Teatteriteoreetikko ja professori Phillip B. Zarrilli purkaa esseessään *“On the edge of a breath, looking”*: *Disciplining the actor’s bodymind through the Martial Arts in the Asian/Experimental Theatre Program* omia kokemuksiaan intialaisen tanssin Kathakalin ja intialaisen taistelulajin Kalaripayattun (molempien sanojen kirjoitusasu länsimainen) parissa. Zarrilli kuvailee, kuinka harjoittamalla Kathakalia ja Kalaripayattua hänen onnistui saavuttaa sisäisen energian vahvistama tila, jossa hän oli tietoinen sekä omasta hengityksestään, ruumiistaan ja mielestään että välittömästä ympäristöstä (Zarrilli 1995, 180). Zarrilli kuvaa tätä tilaa teatteritutkija A.C. Scottin lausahduksella; *standing still while not standing still* (Seisoa paikallaan seisomatta paikallaan) (Zarrilli 1995, 177). Kyseessä on täydellisen liikkumattomuuden, rentouden ja valmiuden tila, joka on vahvistettua sisäisellä energialla ja liikkeellä. Zarrillin mukaan tilan saavuttaminen vaatii näyttelijältä pitkäjänteistä harjoittelua, joka on sekä ruumiillista että henkistä. Fyysisen harjoittelun avulla näyttelijä pyrkii löytämään oman hengityksensä ja keskustansa ja laajentamaan tietoisuuttaan itsestään ja ympäristöstään. (Zarrilli 1995, 180–190.)

Zarrillin kuvaama ruumiillinen virtaavuuden tila, jossa ruumista ei pyritä alistamaan päämäärähakuisesti, vaan vapauttamaan siinä piilevä kokemuksellinen voima, on hyvin lähellä Merleau-Pontyn maailmaan avautuvan subjektin filosofiaa (Zarrilli 1995, 178-181, Merleau-Ponty 1993, 20-21). Merleau-Pontyn filosofiaa ei kuitenkaan tietääkseni juuri ole käytetty teatteriteorian apuna, vaikka esimerkiksi Zarrilli mainitseekin lyhyesti hänet toimittamansa kirjan *Acting (Re)Considered* ensimmäisen osan esittelyosiossa (Zarrilli 1995, 14-15). Sen sijaan tanssissa Merleau-Pontyn filosofiaa on sovellettu, mihin se ruumiillista maailmassa olemista korostavana, on kenties soveltunut paremmin kuin teatteriin.

Uskon kuitenkin, että syy, miksi Merleau-Pontya ei ole käytetty teatteriteorian tukena, liittyy enemmän siihen, miten teatteri on nähty osana ympäröivää yhteiskuntaa, kuin Merleau-Pontyn filosofian ja teatterin yhteensopimattomuuteen. Teatteri on

historiallisesti liitetty vahvasti osaksi kansansivistyksellistä ja kielellistä projektia (Kallinen 1987, 84). Näyttelijän ruumis on käsitetty lähinnä ajatusten ja tunteiden välittäjänä. Näyttelijän tehtävä on ollut lihallistaa sana, ruumiillistaa ja tuoda läsnä olevaksi poissaoleva teksti (Numminen 2011, 32). Näyttelijän huomio harjoituskauden aikana on kiinnittynyt siihen, miten ruumiillistaa teksti mahdollisimman hyvin. Näyttelijän ruumis läsnä olevana on jäänyt usein poissaolevan tekstin varjoon.

Mitä hyötyä sitten voisi olla Merleau-Pontyn filosofiasta teatteriteorian apuna? Mielestäni se asettuu omalta osaltaan haastamaan teksti- ja rationaalispainotteista teatteriperinnettä, joka, on ollut murroksessa ja kriisissä jo 1900-luvulta lähtien, ja etsinyt itselleen monin erilaisin tavoin uusia tekemisen muotoja, kuten korostanut ruumiillista näyttelijää tai esitystä osiensa summana (Numminen 2011, 22–29; Kirkkopelto 2011, 183–205). Merleau-Pontyn filosofia peräänkuuluttaa luonnon ja ihmisen välistä aktiivista, vuorovaikutukseen perustuvaa, suhdetta, ja ympäristön havaitsemista kokonaisvaltaisena ruumiillisena tapahtumana. Se korostaa katsomisen syvyyttä. Merleau-Pontyn katsomisen filosofia voisikin auttaa näkemään läpi näennäisten objektiivisten pintojen. Terike Haapoja näkee teatterin tarvitsevan tätä nyky-yhteiskunnassa, jossa dualistiset rakenteet murtuvat, kaikella on esityksellinen puolensa ja ei-inhimillisen ja inhimillisen välinen suhde on uudelleenmäärittelyn alainen. Merleau-Pontyn (1993,70) filosofiassa ihmisten välinen kohtaaminen ei tapahdu materian autuudessa, vaan näkeminen on kohtaamista olevan kaikkien ominaisuuksien kanssa. Näkeminen on siis lihallista, aistillista. (Haapoja 2011, 79–80.)

Merleau-Pontyn ruumiillisuutta ja aistisuutta korostava filosofia on hyvin ajankohtaista tässä ajassa, jossa pinnan ja syvyyden välinen suhde on tapetilla, myös teatterissa. Visuaaliset mediat ja verkostot, tuotteistaminen sekä teknologia tuottavat paljon pintoja, jotka limittyvät ja sekoittavat toisiinsa. Niiden avaama syvyys on porrastunutta ja usein irrallaan alkuperäisestä kohteestaan. Se on vaikeasti jäljitettävissä olevaa, kokemuksellista syvyyttä, kenties itse itseään esityksenä tuottavaa. Koen, että Merleau-Pontyn näkemisen filosofia tarjoaa näkemisen syvyydessään jonkinlaisen kiinnekohdan erilaisten liukuvien pintojen keskellä.

Merleau-Pontyn ajattelun soveltaminen käytännön näyttelijäntyöhön ei ole yksinkertaista. Merleau-Pontyn filosofia on abstraktia ja toisinaan vaikeasti käsitettävää.

Maailmassa olemista korostava filosofia koettelee käsityskykyni rajoja. Se siirtää järjen rajoja kieltäytymällä asettumasta täysin järkeistettäväksi. Tämän hetkinen tietämykseni onkin enemmän ajattelun suuntaviivoja maalailevaa kuin konkreettista näyttelijäntyön metodia tuottavaa. Itselleni Merleau-Pontyn filosofian konkreettisin anti on tällä hetkellä ruumiillisuuden ja liikkeen, ei vain fyysisen liikkeen, vaan maailmassa olemiseen liittyvän muuttuvan eksistenssin, korostamisessa osana näyttelijäntyötäni. Tällainen liike on lähellä Zarrillin kuvaamaa standing still while not standing still -olotilaa tai toisaalta Lecoqin kuvaamaa hiljaisuutta ennen sanaa. Lecoqille hiljaisuus ennen sanaa on tila, jossa on mahdollista kohdata maailma puhtaimmillaan ennen sanan syntyä. (Zarrilli 1995, 180 ;Lecoq 2003, 51-52.) Itselleni kyse on irtiotosta kaksikulotteisesta ja visuaalispainotteisesta maailmasuhteesta, jossa ulkopuolinen katse arvottaa tekemisiäni, ja ruumiini välineellistämistä. Konkreettisesti se on ohjannut ajatuksiani hengittämiseen, kohti somaattisempaa ruumiinkäsitystä, josta puhun viimeisessä luvussa enemmän, ja aktiivista maailman havainnointia. Se on saanut etsimään uudenlaista balanssia heittäytymisen ja kontrollin välille omassa näyttelijäntyössäni.

Merleau-Pontyn mukaan ihminen jää aina itselleen vieraaksi. Kaikkea ei voida palauttaa tietoisuuteen, sillä toisella on aina jotain tietoja minusta itsestäni, jota minulla itselläni ei voi olla. Myös ihmisen ruumis on aina tälle itselleen jollain lailla vieras. (Parviainen 2006, 152–153.) Käänteisesti tämä itsessä ja maailmassa oleva toiseus on kuitenkin myös yhdistävä tekijä. Se tekee itseni ja maailman aina itselleni jollain lailla vieraaksi, mutta samalla itsessäni asuvan toiseuden kautta tavoitettavaksi. Kysymys on alituisesta kohtaamisesta, yhteydestä, jota Merleau-Ponty kutsuu käänöksessä, joka samanaikaisesti mahdollistaa toiseuden olemassaolon ja kutoo meidät yhteen. (Parviainen 2006, 154.) Itse koen tämän ajatuksen vapauttavana, sillä se vapauttaa minut jatkuvasta tietoisuuden kontrollista. Koen sen mahdollistavan jonkinlaisen ekstaattisen, itsen ylittävän, tilan, joka ei ole ruumiista irtautumista, vaan ruumiillista maailman kokemista. (vrt. Tuisku 2011 97–98) Se tarkoittaa, että näytellessäni voin jatkuvasti yllättää itse itseni, olla dialogissa esitietoisuuteni ja minussa asuvan käänöksen toiseksi kanssa. Voin itse koskettaa itseäni ja tulla näin myös itse itseni kautta kosketetuksi.

Tutkiva katse

Sitten oli tuo pyylevä nainen, joka tuntui olevan joka puolella. Minne tahansa Henry katsoikin, nainen oli jo siellä. Nainen tuntui täyttävän Henryn pään kuin turistit Piccadilly Ciruksen. Nainen puhui niin paljon, että sanat tuntuivat hukkuvan omaan paljouteensa. Kaikesta huolimatta Henry kuitenkin tajusi, ettei naista sopinut ohittaa, jos halusi ratkaista mysteerin.

Edmund Husserlia (1859–1938) pidetään fenomenologian pioneeria ja hän on tehnyt laajan tutkimustyön fenomenologian saralla ja sen kehittämiseksi. Husserl on vaikuttanut niin Maurice Merleau-Pontyn, Martin Heideggerin kuin monen muunkin kuuluisan länsimaisen filosofin ajatteluun. (Himanka 1995, 9-12.) Fenomenologian käsitän Parviaisen mukaan ilmiöoppina, joka tutkii ilmiötä sellaisina kuin ne meille ilmenevät (Parviainen 2006, 43). Olen lukenut Husserlilta hänen teoksensa *Fenomenologian idea*, mutta käsittelen Husserlia työssäni lähinnä Jaana Parviaisen kirjassaan *Meduusan liike* esittelemien huomioiden kautta. Syy tähän on, että Husserlin oma teksti on suhteellisen vaikealukuista, eikä oma ymmärrykseni, ilman minkäänlaisia aiheeseen valmistavia opintoja, vielä oikein täysin kierry Husserlin ajatusten ympärille.

Edmund Husserlille näkeminen on havaintojen tekemistä. Havaitsemisessa olennaista on havaittajan, näkijän, tiedon subjektivisuuden ja omakohtaisuuden huomioon ottaminen. Totuuden jäljille ei voi päästä ilman, että käsittää havainnon olevan täysin subjektin oma elämys. (Husserl 1995, 37.) Husserlin fenomenologisen asenteen ero matemaattis-luonnontieteelliseen tapaan havainnoida ulkoista todellisuutta onkin juuri subjektin oman kokemuksen, niin sanotun minä-näkökulman, mukaan ottaminen havaintotapahtumaan (Lintunen 2001, 93). Husserlin mielestä ainoa tapa vapautua tästä subjektivisuudesta on ilmiön sulkeistaminen fenomenologisen reduktion avulla (Husserl 1995, 97–101).

Fenomenologinen reduktio on monimutkainen prosessi, jota en itse täysin ole vielä sisäistänyt. Kyseessä on kaiken ulkoisen (transsendentin), mikä ei ole sinulle sisäisesti (immanentisti) annettu, nollaaminen ja asettaminen epäilyksen alaiseksi (Husserl 1995 101). Reduktiota on siis tarkoitus jatkaa siihen saakka, kunnes ilmiö näkyy puhtaana objektiivisesti annettuna, ”tämä-tässä-ilmiönä”. (Husserl 1995, 48.) Ilmiön sulkeistamista voi hahmottaa perinteisen sipulinkuorimisesimerkin mukaan. Kuorimalla pois kerros kerrokselta ilmiöstä siihen liittyviä, subjektin tietoisuudessa olevia,

kulttuurisia ja subjektiivisia ennakkoasetelmia ja ennakkoluuloja ilmiö on mahdollista nähdä puhtaana. (Parvianen 2006, 60–61.)

Husserlille subjektin kokemuksellinen tieto oli lähtökohta havaitsemiselle, joten siitä tuli lähteä liikkeelle ilmiötä tutkittaessa (Parviainen 2006, 74). Toisin kuin Merleau-Ponty Husserl korosti kuitenkin tietoisuuden merkitystä havaintoprosessissa. Husserlille asiat olivat loppujen lopuksi erillisiä itse subjektista, sillä Parvianen mukaan Husserlille ”tietoisuus on aina tietoisuutta jostakin asiasta tai esineestä”. Merleau-Pontyille havaitseminen puolestaan, Parvianen mukaan, on yhteyttä maailman kanssa, ei vain jonkun havaitsemista jonakin. Husserlin absoluuttisesti annettu ilmiö onkin monessa mielessä läheistä sukua Descartesin ajattelevalle subjektille ja näin ollen lähempänä dualistista maailmankuvaa, kuin Merleau-Pontyn monistinen käsitys maailman ”lihasta”, joka yhdistää kaikkia maailman elollisia ja elottomia olentoja. (Husserl 1995, 47; Parviainen 2006, 142–150.)

Parvianen mukaan maailman hahmottaminen tiedollisesti ei olisi mahdollista, ilman kykyämme amodaaliseen havaitsemiseen, eli ilman kykyä siirtyä yhdestä aistimodaliteetista toiseen (Parviainen 2006, 129-130). Parviainen kuvaa, kuinka Edmund Husserlin mukaan aistit toimivat samanaikaisesti, mutta ikään kuin eri kerroksissa, toisiinsa palautumatta. Tämä tarkoittaa, että esimerkiksi tuntoaisti on aina erillinen näköaistista, ja että ihminen yhdistää nämä aistit toisiinsa siirtymällä yhdestä aistimodaliteetista toiseen. Parviainen tuo ilmi, kuinka Husserlin mukaan aistit eivät koskaan sulaudu toisiinsa, mutta saattavat parhaimmillaan nähdä yhdessä. Tämä mahdollistaa sen, että voimme tarvittaessa korjata havaintoamme. Esimerkiksi tunnistamme muovikukan oikeasta kukasta koskettamalla sitä, vaikka kaukaa katsottuna saatoimmekin erehtyä luulemaan sitä oikeaksi kukaksi. Tuntoaisti toimii siis tässä esimerkissä näköaistin tukena kukan elollisuutta puntaroidessamme. (Parvianen 2006, 139.)

Havaitseminen ei ole vain seurausta siitä, mitä näkee, vaan myös siitä, mitä ei näe. Osa havaitsemisesta siis tapahtuu aina havainnon poissaolona. Husserl käyttää tästä termiä appresentatiivinen havaitseminen ja Maurice Merleau-Ponty negation käsitettä. Merleau-Pontyn mukaan huomaamme monet asiat vasta niiden poissaolona. Asioiden poissaolo leimaa siis vahvasti omaa läsnäoloamme. (Parviainen 2006, 140–141)

Havaitseminen poissaolon kautta tulee esiin esimerkiksi roolin ja näyttelijän oman itsen välisessä suhteessa, jota esimerkiksi Juha-Pekka Hotinen käsittelee artikkelissaan *Rooli ja identiteetti* kirjassaan *Tekstuaalista Häirintää – kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Näyttelijä ei Hotisen mukaan koskaan pääse roolia rakentaessa pakoon itseään, ja paradoksaalisesti, mitä vahvempi eläytyminen rooliin on, niin sitä selkeämmin näyttelijän oma persoona murtautuu roolin alta esiin (Hotinen 2002, 125). Erika Fischer-Lichte lähestyy samaa asiaa, eri näkökulmasta, artikkelissaan *Sense and Sensation: Exploring the Interplay Between the Semiotic and Performative Dimension of Theatre*. Fischer-Lichten mukaan yleisö näkee näyttelijän semioottisen ruumiin, joka edustaa roolihahmoa, lisäksi aina näyttelijän oman, fenomenologisen ruumiin, koska semioottinen ruumis ei voi olla koskaan läsnä ilman fenomenologista ruumista (Fischer-Lichte 2008, 76–77).

Näyttelijän oma ruumis tulee näkyväksi siis myös poissaolossaan. Fenomenologisen ruumiin ja semioottisen ruumiin välinen suhde ei kuitenkaan ole kiinteä, vaan sillä voi leikitellä. Näyttelijä voi siis leikitellä performatiivisuudellaan, oman ruumiillisuutensa ja äänensä läsnäolon voimalla ja volyymillä ja merkkien poissaolon ja läsnäolon volyymillä. Näyttelijä voi tietoisesti korostaa jompaakumpaa suhteessa toiseen. (Fischer-Lichte 2008, 76–77) Näyttelijä voi siis näytellessään tietoisesti hyödyntää performatiivisen ja semioottisen ulottuvuuden välistä liikettä. Käytännössä tämä vaatii tietoisuutta molempien läsnäolosta, ja ylipäänsä tämän liikkeen olemassaolon ja jatkuvan muutoksen hyväksymistä. Kyseessä on eräänlainen vakava leikillisuus, jossa muoto on leikittelevä, mutta tarkoitus on täyttä totta (Heikkinen 2002, 68). (Ks.Heikkinen 2002, 54–72.)

Vakavan leikillisyyden voisi nähdä myös tutkimuksellisena lähestymisenä roolin rakennukseen. Teatteri-ilmaisun ohjaaja Petri Winckel sanoo opinnäytetyössään, että tutkiva ote voisi korvata perinteisen läsnäolon vaatimisen näyttelijältä (Winckel 2011, 45). Näyttelijän ei tarvitsisi keskittyä läsnäolon saavuttamiseen tarpeeksi uskottavan, valmiiseen määränpään tähtäävän, eläytymisen avulla, vaan läsnäolo tulisi itse tutkimisesta, joka on aktiivista liikettä tutkittavan ilmiön ympärillä. Tutkivan otteen ulottaminen näyttelijäntyöhön voisikin tuoda siihen läpinäkyvyyttä, joka ei pyrkisi peittämään näyttelijän läpikäymää työprosessia, vaan ennemmin ammentaisi siitä myös

itse esityksessä. Lisäksi tutkiva ote näyttelijäntyössä yhdistäisi sen selkeämmin ympärillä tapahtuvaan maailman- ja ihmiskuvan muutokseen, joita myös Hotinen artikkelissaan peräänkuuluttaa (Hotinen 2002, 126). (Winckel 2011, 45.)

Muutos yhä tutkivampaan otteeseen näyttelijäntyössä ja näyttelijänpedagogiikassa on selkeästi vireillä. Tästä on oivana esimerkkinä Suomessa *Nyky näyttelijän taide* -kirjan ympärillä toteutettu tutkimushanke, ja sen lopussa esitelty uusi nykynäyttelemisen kielioppi, joka korostaa avointa, tutkimuksellista ja itsenäistä oman tekemisen opiskelua (Silde 2011, 209224). Muutos tulee näkyviin myös vertaillen Hotisen ja Fischer-Lichten artikkeleita toisiinsa. Hotinen on kirjoittanut artikkelinsa fragmentaarisesti vuosina 1987, 1990, 2001 ja vaikka Fischer-Lichte ja Hotinen käsittelevätkin poissaolon ja läsnäolon tematiikkaa hyvin erilaisista näkökulmista, niin teksteistä rinnakkain asetettuina, heijastuu myös ajassa ja teatterissa tapahtunut ja tapahtumassa oleva muutos. Hotinen lähtee terävänäköisesti purkamaan dualistista eheyteen pyrkivää roolin ja näyttelijän oman itsen suhdetta, mutta jää jaottelussaan vielä joko–tai-ratkaisuun, kun taas Fischer-Lichten ratkaisu on sekä–että. (Hotinen 2002, 120–134; Fischer-Lichte 2008, 69–81.)

Rooleja ja minuuksia tuntuu, ainakin näennäisesti, olevan näyttelijällä, että ihmisellä ylipäänsä, yhä useampia. Niitä yhdistäväksi tekijäksi vaikuttaa nousseen teatterissa näyttelijän ruumis, ja tarkastelun alaiseksi entistä selkeämmin tilallis-ajallinen, hyvinkin abstrakti ja leimallista muotoa pakeneva siirtymä. Teatterintekijä Tim Etchells on sanonut, että hän ei tiedä onko ”sellaista kuin yksinkertainen ”oleminen”, sitä, että on vain läsnä. Läsnäolo on aina jonkinlainen konstruktio. Läsnäoloa voisi ehkä ajatella jonakin, joka tapahtuu, kun yritetään tehdä jotain, ja kun yritetään tehdä jotain, tullaan näkyväksi, näkyväksi siten, ettei ihan onnistuta siinä mitä tehdään, näkyväksi halkeamien tai aukkojen kautta.”(Tim Etchells, Helavuoren 2011 mukaan, 101).

Jonkinlaisen pysyvän ja ehjän läsnäolon saavuttaminen, tai siihen ylipäänsä pyrkiminen, tuntuisi olevan Etchellsin ajatusten ja Husserlin appresentatiivisen havaitsemisen valossa vähintäänkin vaikeaa, ellei mahdotonta. Läsnäolon voisikin ajatella roolissa olemisen sijasta syntyvän juuri tutkivasta ja kuuntelevasta asenteesta roolin ja oman itsen väliseen liikkeeseen. Sen voisi nähdä reaktiona näkyvään, toimintana, joka ei koskaan saavuta määränpäättään, vaan ottaa uuden suunnan aina

tullessaan näkyväksi. Jos läsnäolo nähtäisiin tältä kantilta, itse matkasta tulisi tärkeämpi kuin määränpäästä.

Yhdistän intuitiivisesti monia piirteitä Husserlin fenomenologiasta nykyteatteriin, jossa kuten Husserlin fenomenologiassakin, korostetaan havaitsevan subjektin, nykyteatterissa usein katsojan, osuutta havaintoprosessissa. Lisäksi Husserlin amodaalinen aistiminen muistuttaa monella tapaa nykyteatterin eri osa-alueiden yhdistymistä toisiinsa. Nykyteatterissa valo, ääni, näyttelijä, teksti toimivat usein toisistaan erillisinä; toisiaan stimuloivina, riitauttavina tai tukevinä elementtejä. Ne eivät kuitenkaan välttämättä palaudu yhteiseen alkuun, kuten tekstiin tai tarinaan. (Numminen 2011, 26.) Fenomenologinen reduktio ja havaitseminen poissaolona avaavat nykyteatterin maailmaa, jossa ”keskeisiksi ovat tulleet poissaolon rakenteet ja teosmuodon purkautuminen” (Heinonen 2011, 44). Merleau-Ponty on avannut minulle jotain ovia omaan olemiseeni, mutta Husserlin filosofia on toiminut konkreettisempänä työkaluna näyttelijän ruumiillisuuden hahmottamisena osana muuttuvaa teatterikenttää.

Objektoiva katse

Pitkän laihan miehen katse tuntui poraavan reikiä Henryn sieluun. Henrystä tuntui kuin siivistään kiinnitetystä perhosesta. Miehen katse naulasi Henryn paikoilleen. Jos mies oli katsonut ruumista samoin kuin Henryä, niin Henry oli varma, että miehellä oli näppinsä pelissä tuon jähmettyneen ruumiin taustalla.

René Descartesin (1596–1650) katsotaan olevan monessa mielessä eurooppalaisen järkeen ja kriittisen epäilyyn perustuvan ajattelun vakiinnuttaja. Descartes itse asetti epäilyn ulkopuolelle ainoastaan oman olemassaolonsa. Descartesilaisella ajattelulla, ja siitä paljon ammentavan luonnontieteellis-matemaattisen ajattelun korostumisella, on ollut suuria merkityksiä ihmisen arkipäivään ja tämän ruumiillisuuteen. (Saarinen 1994, 90–94.)

Descartesilaisessa filosofiassa mielellä on ylivalta Materiaan. ”Ajattelen siis olen olemassa”, on Descartesin kuuluisin lausahdus. (Saarinen 1994, 94.) Descartesin filosofinen tutkimusmenetelmä oli epäileminen. Virittämällä älyllisen epäilyn äärimmilleen Descartes tuli siihen tulokseen, että hän voi olla varma ainoastaan oman henkensä, sielunsa, liikkeistä. Kaikki aisteihin perustuva, ruumiillinen tieto, voi olla harhaanjohtavaa ja harhaanjohdettua. Ruumis, toisin kuin mieli, ei pysty

irrottautumaan sitä ympäröivästä todellisuudesta ja on mielivaltaisten luonnonlakien alainen. Mieli ja ruumis on näin eroteltu erillisiksi substansseiksi, jotka eivät palaudu toisiinsa. (Saarinen 1994, 90-101.) Descartesin filosofiasta johdettu ajattelu johtaa helposti siihen, että ruumis käsitetään sokeaksi ja sidotuksi, ja mieli puolestaan näkeväksi ja vapaaksi. Tämä puolestaan korostaa näköaistia muiden aistien kustannuksella.

Pelkän näköaistin avulla on kuitenkin mahdotonta käsittää tilallisuutta tai esineiden ulottuvuutta ja ulkoisuutta itsestämme (Parviainen 2006, 28). Maailman kolmi- tai pikemmin moniulotteisuus ja kokemuksellisuus eivät siis avaudu meille pelkällä näköaistilla, vaan siihen tarvitaan myös muita aistejamme. Näköaistia korostava maailmankuva on, visuaalisten medioiden kehittymisen, ohella saanut meidät kohtelemaan maailmaa kuvana ja itseämme maailmaa etäisyyden päästä katsovina katsojina. Näköaistin ylikorostuessa, ja sen yhdistyessä lähinnä ajattelevaan mieleen, tapamme hahmottaa maailmaa yksipuolistuu ja jätämme vähemmälle huomiolle muiden aistien vaikutuksen kokemukselliseen tietoomme. Tietoisesti siis suljemme silmämme osalle itseämme. (Parviainen 2006, 160–168.)

Descartesin ajatukset ovat vaikuttaneet matemaattis-luonnontieteelliseen maailmasuhteen kehittymiseen ja ne ovat toisiinsa monin tavoin kietoutuneet. Oma tietämykseni Descartesista ei ole niin perusteellista, että pystyisin erottamaan kaksi edellä mainittua aina toisistaan. Lisäksi matemaattis-luonnontieteellinen maailmasuhde voi tarkoittaa monenlaisia asioita. Itse yhdistän sen pitkälti käsitykseen maailmasta jonakin mitattavissa olevana, objektiivisesti tarkkailtavana ja subjektista riippumattomana. Olen työssäni kiinnostunut enemmän matemaattis-luonnontieteellisen maailmasuhteen epäsuorista vaikutuksista ajatteluuni ja ruumiillisuuteeni, kuin sen suorista vaikutuksista arkeeni.

Kirjassaan *Meduusan liike – Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa* Parviainen tuo esiin teknologian, modernin fysiikan ja mekaniikan vaikutuksia käsityksiimme liikkeestä ja kinestesiasta, eli kokemuksestamme oman kehomme liikkeistä. Ajattelemme, että liikkeemme ovat mitattavissa ja arvoitettavissa erilaisten objektiivisten mittausten välityksellä. Liikkeen matematisoiminen kiinnittää huomiota liikkeen muotoon ja itse liikkeeseen ja häivyttää liikkeessä syntyvät kokemukselliset tekijät, niin sanotut

aistilliset kvaliteetit tutkimuksen ulkopuolelle tai taka-alalle. (Parviainen 2006, 9,1522.) Arkiliikunnassa tämä näkyy siinä, että seuraamme liikuntasuorituksen aikana sykemittarin antamia lukemia omien tuntemustemme sijaan. Sykemittareissa ei liikkumisen tukivälineinä sinänsä ole mitään pahaa, kuten ei teknologiassa ylipäänsä, mutta, kuten Parviainen kirjassaan pyrkii osoittamaan, liikkeen matematisoimisella ja teknologiasidonnaisuudella on laajempia ja usein tiedostamattomia vaikutuksia, siihen miten koemme itsemme, miten näemme oman ruumiimme, ja miten siihen suhtaudumme (Parviainen 2006, 202–203).

Ruumiin muodon ja liikkeen korostaminen ei johda vain erilaisiin kehonmuokkausoperaatioihin, kuten dieetteihin, kauneusleikkauksiin tai säärikarvojen vahauksiin, vaan se vaikuttaa laajemmin siihen, miten näemme ja koemme ruumiimme arjessa. Tälläkin hetkellä ajattelen sormieni näppäilevän tietokoneeni näppäimiä, koska aivoni käskevät minua tekemään niin. Samanaikaisesti näen itseni ulkopuolelta kirjoittamassa tätä kyseistä tekstiä. Lisäksi tekstiä kirjoittaessani tähtään lineaarisesti tiettyihin päämääriin, valmiiseen työhön ja valmistumiseeni, joita kirjoittamiseni palvelee. Jos ruumiini olisi kone, olisivat sormeni koneiston (ruumiini) osaset, jota keskustietokone (pääni) ohjailee valmiin tuotteen (opinnäytetyöni) saattamiseksi, ostajien (työni lukijoiden) piiriin

Edellinen esimerkki koneellisesta ajattelusta on kenties hiukan yksinkertaistettu ja provosoiva, mutta tarkoitukseni on osoittaa, että matemaattis-luonnontieteellinen ajattelu heijastuu elämäämme muutenkin kuin saavutusten, esimerkiksi teknisten laitteiden, lisääntymisenä. Arkiajattelussa se mielestäni näkyy päämäärähakuisuutena ja suunnitelmallisuuden korostumisena (Parviainen 2006, 203). Asioiden on mentävä koko ajan eteenpäin ja mielellään jotain hahmotettavaa kaavaa noudattaen, jotta optimaalinen lopputulos olisi saavutettavissa.

Nykyteatteri on kritisoinut dualistista asetelmaa ja pyrkinyt etsimään sille vaihtoehtoja monin eri tavoin. Artikkelissaan *Tilan politiikka – kuvataiteen ja teatterin vastaliikkeistä* kuvataiteilija ja teatterintekijä Terike Haapoja purkaa dualistista maailmakuvaa esittelemällä erilaisia tapoja hahmottaa tilallisuus teatterissa. Haapoja käsittelee erilaisia teatteritiloja katsojan positiosta käsin. Haapojan tilakäsityksen keskiössä on katsoja, tämän sijoittuminen ja sijoittaminen teatteritilaan, ja tästä syntyvä erilainen

subjekti-objektisuhde. Haapojan artikkeli lähtee liikkeelle erilaisten esitystilojen esittelystä, mutta laajentaa käsittelyään hyvin pian myös abstrakteihin ja yhteiskunnallisiin tiloihin. Haapoja peräänkuuluttaa tarvetta toisiin tiloihin teatterissa, jotka kykenisivät haastamaan vakiintuneita, ”näkyvistä kadonneita rakenteita”, ja jotka muodostaisivat uudenlaisen kokemisen ja kanssakäymisen tiloja. (Haapoja 2011, 77, 80.)

Haapojan artikkelissa tulee hyvin ilmi nykyteatterille ominainen esityksen eri osa-alueiden tasa-arvoistaminen ja toisaalta pyrkimys eräänlaiseen koheesioon, joka pitää esitystä kasassa. Yksi tätä koheesiota ylläpitävä voima on liike. Kyseessä ei kuitenkaan ole pelkästään frontaalisuuntainen ja lineaarinen kahden kiinteän kohteen välinen liike, esimerkiksi esittäjän ja katsojan, vaan dualistista jaottelua kaihtava, kokemuksellisuutta, kokonaisuuteen sulautumista ja kokonaisuuksia synnyttävä liike. (Haapoja 2011, 76–79.). Kuten Terike Haapoja sanoo teos ”näin enää asetu löydettyihin tiloihin, vaan myös löydettyihin tilanteisiin” (Haapoja 2011, 75).

Teoria on toisaalta hyvin eri asia kuin käytäntö, kuten Haapojakin korostaa (Haapoja 2011, 70). Dualismi tuskin käytännössä on kadonnut teatterista, edes nykyteatterista, jos siihen edes on tarvettakaan. Tästä huolimatta koen, että subjekti-objektisuhteen kyseenalaistaminen haastaa teatterin tekijöitä ajattelemaan laajemmin suhdetta ympäröivään todellisuuteen, ja sitä kautta tuottaa kenties uusia näkökulmia myös teatterin tekemiseen (Haapoja 2011, 80). Yksi tapa haastaa tätä pysyvyyttä on nimenomaan asioiden siirtäminen pois totutuilta paikoilta, kuten nykyteatterissa on monesti tehty. Yksi tällainen siirto on ollut näyttelijän siirtäminen pois esityksen keskiöstä. Tämä on hiukan ristiriitaisesti vapauttanut näyttelijän ruumiillisuutta, raivannut näyttelijälle uutta roolia tekijänä, pakottanut uudelleen arvioimaan näyttelijän positiota ja näyttelijän ruumiin ja kielen välistä suhdetta.

Suhtautumiseni Descartesin ajattelevan subjektin filosofiaan on minulle jotenkin vastahakoista. Tunnistan itsessäni selkeästi analyyttisen, epäilevän ja rationaalisen puolen, jollaiseksi usein käsitän ajattelevan subjektin. Kenties ruumiillisuuden korostaminen onkin juuri sen vuoksi minulle tärkeää, koska olen niin helposti taipuvainen rationaaliseen ja dualistisesti erottelevaan ajatteluun. Lisäksi vastahakoisuuteni johtuu luultavasti myös siitä, että liitän selkeän dualistisen

maailmankuvan patriarkaaliseen ja hierarkkiseen maailmaan, jossa katsottuna oleminen liitetään naiseuteen, objektiin, ja katsojana oleminen miehisyyteen, subjektiin (Silde 2011, 168–169).

Yhteiskunnallinen katse

Henryn päässä surisi, hänen ajatuksensa harhailivat syrjäpoluille. Nuo kolme henkilöä olivat hämmentäneet häntä. Nyt oli tärkeää, että Henry teroittaisi oman mielensä teräväksi. Katsoisi tilannetta juuri niin, kuin hän oli oppinut katsomaan kaikkien salapoliisivuosiensa aikana.

Kuten edellä esitellyistä tavoista katsoa maailmaa käy ilmi, on katsominen aina jollain sidoksissa toiseen, eikä itseä siis kenties koskaan voi täysin irrottaa toisesta. Itsen suhde toiseen tai toisen katseeseen on sen sijaan osa alati muuttuvaa ihmisen kehitysprosessia ja ihmisessä tapahtuvaa muutosta. Se, miten ihminen maailmaa katsoo ja havainnoi, on osa ihmisen maailmassa olemista ja näin koko ihmisyyden historiaa. Katsomisen tapahtuma ei ole irrallaan yhteiskunnallisista valtarakenteista. Yhteiskunta käyttää valtaa siinä, miten ja minne se ohjaa ihmisen katsetta. Sama toistuu teatterissa. Teatteri ei ole irrallaan yhteiskunnassa vallitsevista vallan rakenteista ja on päinvastoin usein yhteiskunnallisten asioiden käsittelyfoorumi. Yhteiskunta ja ideologiat eivät kuitenkaan esiinny teatterissa vain käsiteltävinä aiheina, vaan vaikuttavat aktiivisesti tekemisen tapoihin ja esimerkiksi siihen, miten katseen alaisuus ja näyttelijän ruumis käsitetään osana näyttelijäntyötä. Näyttelijän ruumis on puhututtanut eri teatterintekijöitä ja teoreetikkoja eri aikakausina. Se on ollut enemmän tai vähemmän tietoisien teatterikentän sisäisen ja teatterin ulkopuolisen yhteiskunnan politisoinnin kohde. Luultavasti näin on ollut siitä hetkestä lähtien, jolloin ihminen on asettanut ruumiinsa mediumiksi, välittäjäksi, jollekin toiminnalle tai sanomalle. Esimerkiksi Esa Kirkkopelto kirjoittaa Nykynäyttelijän kirjassa, että koko modernissa länsimaisessa psykofyysisen näyttelijäntyön traditiossa on ollut kyse porvarillisen subjektiruumiin vapauttamisesta esittävien taiteiden mediumissa (Kirkkopelto 2011, 183).

Joseph R. Roach korostaa esseensä *The Player's passion* alkupuheessa, ettei teatteria sitä tutkittaessa saisi erottaa laajemmasta yhteiskunnallisesta kehyksestä, jos halutaan todella ymmärtää kyseisen aikakauden teatterin terminologiaa, käsitteitä ja rakennetta (Roach 1985, 11–17). Se, miten näyttelijää katsotaan, ja miten ja millaisena näyttelijä

ja hänen ruumiinsa nähdään, ja se miten näyttelijä itse kokee katsomisen tapahtuman, ei ole suoraan fysiologisen näkemisen tulosta ja sellaisenaan annettua, vaan yhteiskunnallista, sidoksissa käsityksiimme ruumiillisuudesta ja vallalla olevista konventioista ja normeista. Laajemmin sanottuna, kuten edellä annetuista esimerkeistä on käynyt ilmi, katsominen on osa maailmassa olemistamme.

3 Kolme mahdollista skenaariota

Henryä vaivasi ajatus, että hän oli jättänyt jotain huomioimatta. Koska epäiltyjä oli kolme, hän päätti tarkastella asiaa kolmesta eri vinkkelistä. Henrylle oli jo selvinnyt, että jokaisella kolmella epäillyllä oli oma erityinen suhteensa ruumiiseen. Laiha mies oli paljastunut ruumiin isäksi. Henry oli huomannut, kuinka tämän arvovaltainen ja turvallinen silmä oli valvonut ruumiin ympärillä tapahtuvaa toimintaa lakkaamatta. Pyylevä nainen oli puolestaan tarjoutunut auttamaan mysteerin selvittämisessä esittämällä erinäisiä havaintojaan ja huomioitaan tilanteesta. Nainen oli kuulemma aikoinaan ollut ruumiin opettaja. Mystinen henkilö oli esitellyt itsensä ruumiin ystäväksi hyvin seikkaperäiseen sävyyn. Hän oli arvoituksellisesti vihjannut, että näkyvän salaisuus piilee näkymättömässä. Kyseinen huomautus oli ärsyttänyt Henryä suunnattomasti. Mutta mitä näillä kolmella oli todellisuudessa ruumiin kanssa tekemistä?

Tässä osiossa pyrin Descartesin, Merleau-Pontyn ja Husserlin avulla käsittelemään näyttelijän ruumiin ja katseen välistä suhdetta kolmesta eri perspektiivistä. Tarkoitukseni on esitellä katseen ja näyttelijän välistä suhdetta näistä kolmesta eri näkökulmasta tarkastella erilaisten katsomistapahtumien mukanaan tuomia vaikutuksia näyttelijän ruumiilliseen ilmaisuun. Descartesin, Husserlin ja Merleau-Pontyn ajatukset toimivat laajempina viitekehyksinä, jotka auttavat minua lähestymään katsomisen tapahtumaa eri näkökulmista. En pyri esittämään yhtä ainoaa tai oikeaa tapaa näyttelijälle suhtautua toisen katseeseen tai katsotuksi tulemiseen, vaan yritän tarkastella asioita mahdollisimman monipuolisesti, jotta ne hahmottuisivat minulle laajemmassa kontekstissa, ja täten palvelisivat parhaiten omaa ymmärrystäni ja oppimistani.

Katseen alainen näyttelijä

Pitkä mies lähestyi ruumista hiljalleen. Hän asettui ruumiin ylle ja hänen olemuksensa loi varjon ruumiin päälle. Pikkuhiljaa ruumis hävisi kokonaan näkyvistä. Jäljelle jäi vain pitkän miehen arvovaltainen katse ja tuon katseen pitkät jäljet Henryssä.

Jos katsomisen tapahtumaa tarkastellaan kartesiolaisen dualismin kautta, voidaan siinä selkeästi erottaa toisistaan kaksi erillistä substanssia, perusainesta. Koska nämä kaksi substanssia eivät palaudu yhteiseen alkuun, nousee mielenkiinnon kohteeksi, miten kaksi toisistaan poikkeavaa substanssia voivat olla vuorovaikutuksessa keskenään. Useimmiten tilanne johtaa jonkinlaiseen valtataisteluun ja siihen, että toisesta tulee alistettu objekti ja toisesta dominoiva subjekti. Tämä puolestaan kasvattaa kahden eri substanssin välistä välimatkaa ja aikaansaa helposti konflikteja. (Saarinen 1994, 99, 106.)

Substanssi on filosofinen käsite, josta Esa Saarinen käyttää nimitystä perusaines. Saarinen nimittää erillisiksi substansseiksi esimerkiksi hengen ja aineen. (Saarinen 1994, 99) Omassa tarkastelussani tuon esiin, miten edellä kuvaamani, dualistinen erottelu kahteen eri substanssiin katsomisen tapahtumassa korostaa käsitystä toimivasta subjektista ja passiivisesta objektista.

Dualistisessa katsomisen tapahtumassa katsominen käsitetään usein etäisyyden päästä katsomisena (Haapoja 2011, 70). Kyse ei kuitenkaan ole vain konkreettisen fyysisen välimatkan aiheuttamasta etäisyydestä, vaan välimatkasta kahden eri substanssin välillä. Näkeminen on objektiivista tarkkailua, joka muuntuu subjektiivisiksi muistoiksi, ajatuksiksi, tunteiksi ja kokemuksiksi katsojan mielen välityksellä. (Saarinen 1994, 99–101.) Katsojan ruumiillinen ulottuvuus näkemisessä on lähinnä vain ruumis, jonka katsoja tuo mukanaan tullessaan katsomaan esitystä.

Näyttelijän ruumis on usein asettunut tarkkailun, katseen, alaiseksi, ja näyttelijälle itselleen välineeksi, instrumentiksi, jota harjoittamalla pyritään kuroma umpeen sisäisen impulssin ja ulkoisen toiminnan välinen ero. Näyttelijän ruumiissa siis manifestoituu yritys kuroa umpeen kartesiolainen sielu-ruumisjaottelu. Tätä jakoa Esa Kirkkopellon mukaan moderni Stanislavskipohjainen näyttelijän pedagogiikka on pyrkinyt erilaisilla tekniikoilla sovittamaan yhteen. Kyse on kuitenkin laajemmassa yhteiskunnallisesta ilmiöstä kuin näyttelijäntyön teknisistä lähtökohdista, kuten myös edellisestä osiosta käy ilmi. Esa Kirkkopelto sanookin osuvasti artikkelissaan *Psykofyysisen kriisi*, että teatterissa ”kriisin aiheena on näyttämön suhde yhteiskuntaan, ja sen panttina on näyttelijän ruumis”. (Kirkkopelto 2011, 190191.)

Elsa Saision toimittama kirja *Katseen alaiset*, jossa eri-ikäiset naispuoliset näyttelijät avaavat omaa suhdettaan katsottuna olemiseen, on nimensä mukaisesti hyvä teos lähestyä katseen alaisuutta. Kirjassa näyttelijät kertovat halustaan paljastaa itsensä toiselle, ja tulla sitä kautta määritellyksi, sekä toisaalta tästä määritellyksi tulemisen pelosta. Kirjassa esiintyvä ulkopuolinen katse toimii näyttelijöille eräänlaisena peilinä, joka ohjaa näyttelijöiden toimintaa. Tästä katseesta heijastuvalla hyväksynnällä tai torjunnalla on suuri vaikutus näyttelijöiden työn laatuun ja heidän tekemiseensä. Näyttelijän oma katse on usein alisteinen ulkopuoliselle katseelle jopa siinä määrin, että näyttelijän oma katse muuttuu usein ajan kanssa osaksi tätä katsetta. (Saisio 2005, 166–167.) Se, miten asiat näyttäytyvät arvotetaan korkeammalle kuin se, miltä asiat tuntuvat.

Näyttelijän työväline Saision kirjassa on hänen persoonansa, hänen tuntemuksensa ja ajatuksensa. Hän operoi sisäisestä käsin, mutta on koko ajan tietoinen ulkokuorestaan, ulkonäöstään ja olemuksestaan. Näyttelijä samanaikaisesti janoaa toisen katsetta ja pelkää tulewansa näkyväksi tavalla, joka ei ole hänen kontrolloitavissaan. (Saisio 2005, 9–17, 2425.) Katsomisesta tulee usein korostetun yksipuolista, näyttelijän oma katse jää ulkopuolisen katseen varjoon, kuten näyttelijä Laura Malmivaara sanoo Saision haastateltavana: ”mä en halunnut nähdä sitä, että mua katsotaan” (Malmivaara 2005, 36). Toisen katsetta on vaikea kohdata, koska oma katse on alisteinen tälle katseelle ja usein riippuvainen siitä. Katseen alaisuus synnyttääkin usein valta-asetelman, jossa katsojalla on enemmän valtaa suhteessa katsottavaan. Jos näyttelijän työvälineeksi käsitetään hänen persoonansa, niin usein katsomisessa tapahtuva vallankäyttö kohdistuu suoraan näyttelijän persoonallisuuteen, siihen onko hän tarpeeksi hyvä tai pidetty (Härkönen 2005, 70).

Katseen alaisuudessa ruumiista tulee objekti subjektiiviselle mielelle. Ruumis on descartesmaisesti osa hallitsematonta luontoa, jota mielen on yritettävä kontrolloida, sillä sitä kautta se tulee näkyväksi (Saarinen 1994, 99–101). Ruumista on opittava kontrolloimaan myös, jotta siihen eletyn elämän aikana kirjautuneet tavat ja tottumukset, eleet ja ilmeet, eivät asettuisi näytellessä poikkiteloin subjektiivisuuden pyrkimysten kanssa. Näyttelijän päämäärä tässä ruumiin kontrollissa on usein pyrkimys ruumiin unohtamiseen, sen emansipaatioon. (Silde 2011, 158–160.)

Näyttelijä pyrkii siis saavuttamaan tilan, jossa tietoinen subjekti pystyy vapaasti toteuttamaan itseään ilman, että ruumis asettuu tietoisensa subjektin tielle.

Olennaista tässä ruumiin emansipaatiossa on nimenomaan toisen katseesta vapautuminen. Kuitenkin paradoksaalisesti emansipaatio toisen katseesta voi tapahtua vain toisen katseen kautta. (Silde 2011, 161.) On annettava vastuu oman ruumiin toimintojen määrittämisestä esimerkiksi ohjaajan katseelle tai omalla, mahdollisimman objektiiviseen tarkasteluun pyrkivälle, katseelle. Parhaimmassa tapauksessa tällainen katse luo hyväksynnällään turvasataman, tai sitten kyllin vahvan ja luotettavan auktoriteetin, joka kohottaa ja vapauttaa näyttelijää esitys- ja/tai harjoitustilanteessa. Näyttelijästä saattaa näin tulla vastaanottavaisempi muiden impulsseille ja yleisön katseelle. Vahva ulkoinen auktoriteetti myös vapauttaa näyttelijää vastuusta. Näyttelijä ei välttämättä edes kaipaa itseohjautuvuutta (Härkönen 2005, 69). Näyttelijän on kenties helpompi unohtaa ruumiinsa, vaikuttua, tai olla vaikuttumatta, sen mukaan, mitä tilanne ja esimerkiksi ohjaaja on häneltä vaatinut. Näyttelijän on mahdollista päästää irti itsensä tarkkailusta ja arvostelusta (Silde 2011, 159).

Toisaalta näyttelijä saattaa mennä niin sanotusti lukkoon, jos hän kokee tullessaan väärin nähdyksi. Tällaisessa tilanteessa näyttelijä ei pysty unohtamaan katsottuna olemistaan tai kääntämään yleisön katsetta positiiviseksi voimavaraksi toimintansa tueksi. Kyseessä on usein nimenomaan kokemuksellinen, ruumiillinen tila. Näyttelijän ruumis ja mieli eriytyvät toisistaan, ikään kuin kieltäytyvät yhteistyöstä. Ratkaistakseen pattitilanne näyttelijän pitäisi löytää joko mielestänsä tai ruumiistansa oikeat työkalut tilanteen korjaamiseksi. Jompikumpi on aina toisen käynnistäjä ja toiminnan moottori. Jos ruumis ja mieli käsitetään toisistaan erillisiksi osioiksi, jotka pitäisi sulattaa yhteen, ongelmaksi muodostuu juuri osien ajoittainen yhteensopimattomuus.

Marja Silde tuo esiin kuvauksessaan 1980-luvun futuristiklubbaajista, että nyky-yhteiskunnassa yhä useampi vapaaehtoisesti antautuu katseen alaiseksi niin esittäjän kuin tarkkailijankin positiossa. Nykyihminen peilaa, muiden ihmisten katseiden lisäksi, itseään kuvista, mainoksista ja monista muista erilaisista visuaalisista ja materiaalisista presentaatioista ja leikittelee yhä tietoisemmin omalla objektivisuudellaan, alisteisuudellaan. Hän rakentaa arjestaan esitystä itsensä ja muiden katsottavaksi. Silde kutsuu tällaista itsensä reflektiota mimeettiseksi reflektioksi. (Silde 2011, 162–167.)

Ihminen on tiedostamattaan ja tiedostaen entistä vahvemmin mimeettisessä, jäljittelevässä, suhteessa ympäristöönsä ja tulee näin entistä tietoisemmaksi eron ja samankaltaisuuden merkityksestä suhteessa toiseen (Winckel 2011, 11).

Jos ajatellaan näyttelijää ja tämän ruumista osana entistä performatiivisempaa ja katseen läpäisemää yhteiskuntaa, tuntuu hullulta ajatella, että näyttelijän pyrkimys olisi vieläkin sellaiseen ruumiilliseen emansipaatioon, joka tapahtuisi toisen katseesta vapautumisena. Tuntuu luonnollisilta, että nyky-yhteiskunnassa elävällä näyttelijällä olisi vapaus leikitellä objektivisuudellaan ja rehellisesti nauttia katseen alaisuudesta, myös teatterin lavalla. Jos ihminen tämän lisäksi nykyaikana entistä taitavammin vaihtelee katsojan ja katsotun rooleja keskenään, muokkaa yhä selkeämmin ympäristöönsä omalla ruumiillaan ja päinvastoin kokee tarvetta muokata omaa ruumistaan ympäristönsä kaltaiseksi, niin myös näyttelijän, esiintyvänä taiteilijana ja ruumiin taitojen harjoittajana, tulisi olla tietoinen tästä nykyihmisen aktiivisesta suhteesta omaan ruumiiseensa ja katsotuksi tulemiseen, ja kenties käyttää sitä tietoisesti hyväksi työssään.

Mielestäni se tarkoittaisi, että näyttelijän olisi laajennettava omaa käsitystään ruumiillisuudestaan ja käsitettävä ruumiinsa, kuten Kirkkopelto artikkelissaan sanoo, "äinoana todennettavana kohtana universumissa", paikkana, jossa kohtaavat kieli ja aistimellisuus, luonto ja järki (Kirkkopelto 2011, 188). Tällainen muutos näyttelijän ruumiillisuudessa muuttaisi väkisin myös näyttelijän suhdetta katsotuksi tulemiseen, sillä näyttelijä ei kohtaisi katsojaa enää välillisesti ruumiinsa kautta, vaan ruumiissaan, katsoen maailmaa koko ruumiillaan.

Näyttelijän ei myöskään lähtökohtaisesti tarvitsisi pyrkiä pyyhkimään omaa itseään pois ruumiistaan. Hän voisi ammentaa omista eleistään, niin sanotuista maneeereistaan, materiaalia tai, vastavuoroisesti, tietoisena maneeereistaan, olla ammentamatta niistä. Jos näyttelijän oma itse olisi olennainen ja tarvittava osa esimerkiksi roolin rakennusta, eikä roolin tulisi suhtautua niin vakavasti jonakin muuttumattomana, se uskoakseni vähentäisi paljastetuksi tulemisen pelkoa toisen katseessa.

Laitan liitteenä tässä Pdf:nä työn abstrakteineen. En ollut tajunnut, että abstrakti pitää lähettää myös opettajille. Laitan liitteenä tässä Pdf:nä työn abstrakteineen. En ollut tajunnut, että abstrakti pitää lähettää myös opettajille. Katsova näyttelijä

Mitä Henry oikein katseli? Kenen tuo ruumis oli? Henry yritti kaikin voimin ymmärtää mystisen, ystäväksi esittäytyneen, henkilön lausahdusta, että näkyvän salaisuus piilee näkymättömässä. Hänestä tuntui, että se paljasti jotain oleellista ruumiin mysteeristä. Hän olisi tivannut vastauksia, mutta mystinen henkilö tuntui hävinneen jonnekin.

Maurice Merleau-Ponty kiteyttää sanan nähdä seuraavanlaisesti: ”näkeminen ei ole minulle jokin ajattelun muoto tai läsnäoloa itselleen; se on minulle annettu keino olla poissa itsestäni, olla sisältäpäin mukana Olevan avautumisessa, jonka päätteeksi vasta sulkeudun itseeni” (Merleau-Ponty 1993, 66). Merleau-Pontyille näkeminen muodostaa eräänlaisen kehän. Samalla, kun ihminen näkemisessään tekee maailmaa itselleen näkyväksi, maailma myös tulee näkyväksi hänessä. (Merleau-Ponty 1993, 69–71.)

Kirjassaan *Silmä ja Mieli* Merleau-Ponty (1993, 57) maalaustaidetta analysoiden pyrkii avaamaan lukijalle kuvaa maailmasta, joka ei asetu ihmisen hallintaan, vaan ennemminkin ihmiseen itseensä. Merleau-Pontyn ajatuksissa on mielestäni paljon yhtymäkohtia Grotowskin tekstin *Performerin* esiintyjään (performer). Grotowski maalaa tekstissään esiin esiintyjän, joka on tekijä, toimija (man of action) ei esittäjä (man who plays another). Grotowskin esiintyjä (performer) ei ole tullut mistään, ei ole menossa mihinkään, vaan hän on sitä, mitä hän on, siinä hetkessä, missä hän on. Hänessä yhdistyvät ulkoinen katse ja sisäinen katsoja, ja kuten Merleau-Pontyllä tämä on jotain ruumiillista, esiintyjän ruumiillistamaa (body of essence). (Grotowski 2006, 258–262.)

Grotowskin kirjassaan *Kohti köyhää teatteria* kuvaama näyttelijä on totaalinen näyttelijä. Näyttelijän on alistettava ruumiinsa tarkan teknisen suorittamisen välineeksi, vain voidakseen lopulta vapautua tekniikasta, paljastaakseen itsensä ja tehden ruumiinsa täten jollain lailla läpinäkyväksi. Näyttelijän tulee harjaannuttaa ruumiistaan kyetäkseen totaaliseen tekoon tai toimintaan. Totaalinen teko on teko, jossa näyttelijä ei ole puolittunut. Hänen sielunsa ja mielensä ovat yhtä, hän on vapautunut arjen dualistisesta, harkitsevaisesta, ruumiista. Tällaista totaalista tekoa myös katsoja voi katsoa analysoimatta, alistamatta näyttelijää objektiksi. Kuitenkin saavuttaakseen

totaalisen teon, näyttelijä tarvitsee toisen katsetta. Grotowskin mielestä ilman ulkopuolista katsetta toiminta olisi muodotonta. (Grotowski 2006, 98–104).

Myös Grotowskin pyrkimys on siis vapauttaa näyttelijän ruumis dualistisesta kahtia jaottelusta, mutta myös hän pyrkii tähän dualistisesta lähtökohdista käsin. Grotowskille ruumis on loppujen lopuksi este, joka on ylitettävä kokonaisen teon nimissä katseen alaisena. (Grotowski 2006, 44–46.) Tässä onkin suurin ero Merleau-Pontyn ja Grotowskin välillä, jos vertaa Grotowskin kirjoituksia köyhästä teatterista Merleau-Pontyn kirjoituksiin kuvataiteesta. Myös Merleau-Ponty (1993, 5960) puhuu taiteesta jonakin, joka läpäisee ihmisen. Silmä on Merleau-Pontyille sielun ikkuna, ja kuten Grotowski, myös hän näkee taiteessa mahdollisuuden läsnäoloon ja ajan seisauttamiseen, tai kuten sen käsitän, tila-aikasidonnaisuuden ylittämiseen, tavoittamalla ruumiillisesti ajallisesti kaikkialle yltävä läsnäolo. Lisäksi molemmat pyrkivät ikään kuin palauttamaan luonnon ihmiseen, ja toisaalta ihmisen luontoon, korostamalla ruumiillisuutta, orgaanisuutta ja jonkinlaista ajattomuutta yli analyyttisen ja älyllisen. (Merleau-Ponty 1993 64–70; Grotowski 2006, 258–262.) Merleau-Pontyille kaikki kuitenkin palaa ruumiiseen: ”Sen millä ei ole mitään sijaintipaikkaa, tulee sisältyä ruumiiseen, ja vielä enemmänkin, sen tulee ruumiin kautta saavuttaa yhteys muihin ruumiillisiin olioihin ja luontoon yleensä” (Merleau-Ponty 1993, 67). Ruumis on se ykseys, joka sisältää myös eron. Taitelija ruumiillistaa näkemäänsä. Ruumiin kautta olemme sitoutuneita tähän maailmaan sekä ajallisesti että avaruudellisesti. (Lintunen 2001, 93.)

Jerzy Grotowski oli teatterintekijä, joka tutki teatteria sekä teorian että konkretian kautta. Maurice Merleau-Ponty puhuessaan taiteesta puhui lähinnä kuvataiteesta. Merleau-Pontyn *Silmä ja mieli* luokin sanastoa ruumiillisen maailmassa olemisen hahmottamiseen, mutta ei ole mikään käytännön opus, josta voisi helposti lähteä rakentamaan uudenlaista ruumiillisempaa ja aktiivisempaa katsomista korostavaa näyttelijäntyön metodia. Kirja on filosofiaa ja kuvataiteen analyysi. Se ei esimerkiksi juurikaan keskity, näyttelijän kannalta hyvinkin oleelliseen, elävien ihmisten väliseen suhteeseen, joka Grotowskille oli teatterin ydin, vaan enemmän luonnon ja ihmisen väliseen yhteyteen (Merleau-Ponty 1993, 70–71; Grotowski 2006, 51). Kuitenkin Merleau-Pontyn kirjoitukset viivan ja värin suhteesta kuvataiteessa tarjoavat mielestäni

mahdollisuuden tarkastella myös näyttelijän suhdetta katsomiseen ja omaan ruumiillisuuteensa.

Merleau-Pontylle taide kolkuttelee esiolemisen, ihmisyyden, ja ennen kaikkea näkyvän maailman, salaisuuksien ovia. Taide on syvyyttä, joka ei muodostu objektien välisestä välimatkasta, vaan niiden välisestä yhteydestä. Syvyyden arvoituksellisuus tulee esiin nimenomaan objektien välisessä suhteessa, siinä, miten ne voivat olla ulkoisia, kosketettavissa olevia, täysin autonomisia, mutta silti toisistaan riippuvaisia. Syvyys muodostuu siis kokemisen syvyydestä, tilallisuudesta, siitä että jokin on siinä, ei mitattavasta välimatkasta. (Merleau-Ponty 1993, 54–55.)

Merleau-Pontyn ajatusten lukeminen herättää minussa halun nähdä. Jos maailma on ”perspektiivini mukainen ollakseen minusta riippumaton...minua varten ollakseen ilman minua”, niin asettuminen vain katseen alaiseksi tuntuu jollain lailla turhautavalta, litistävältä ja yksipuoliselta (Merleau-Ponty 1993, 68). Maailma on olemassa sekä suhteessa minuun, että ilman minua. Jos en myös näe maailmaa itsessäni, kuivuu syvyys silloin objektien väliseksi välimatkaksi ja asioiden väliset yhteydet jäävät minulle kokemuksellisesti vieraksi. Jos näen maailman vain objektina, niin maailma, joka sisältää myös minut, ei sinänsä lakkaa olemasta, mutta se köyhtyy kuvaksi. Minusta tulee itselleni ulkoinen, tai pikemminkin maailmasta tulee minulle ulkoinen, mutta ei kuitenkaan minusta erillinen.

Koen, että jos näyttelijänä käsitän olevani katseen alainen, pyrin tekemään kaikkeni liittääkseni itseni osaksi maailmaa ja tilaa, jossa näyttelen, mutta samalla usein tulen sulkeneeksi tilan pois minusta. Näin syntyy etäisyyksiä minun ja objektien, myös muiden ihmisten, välille. Näistä etäisyyksistä tulee välimatkoja, jotka pitää kuroa yhteen. Tässä kuromisessa ruumis tulee väistämättä tielle, sillä se muodostaa ulkoisen rajan minun ja maailman välille. Ruumis tekee minusta autonomisen ja maailmasta minusta erillisen. Samanaikaisesti se kuitenkin sitoo minut maailmaan ja tekee välttämättömäksi minun maailmassa olemisen. (Merleau-Ponty 1993, 54–55.)

Ruumiistani tulee vankila, josta mieleni yrittää murtautua ulos, tai jonka se yrittää muuntaa vankilasta vapaudeksi, pelkällä tahdon voimalla. Ruumis muodostaa sokeat ja kiinteät kalterit, joiden raoista näkevä mieli kurkkii maailmaa.

Merleau-Ponty (1993, 52–64) kirjoittaa värien ulottuvuuksista ja viivasta, joka ei vain rajaa objekteja ja tee niistä toisistaan erillisiä, vaan luo tilaa. Merleau-Pontyn (1993, 63) sanoin ”viiva ei ole enää olevan ilmestymistä taustan tyhjyyteen..., vaan viivaa edeltävän avaruudellisuuden rajoittamista”. Jos edelliseen lauseeseen vaihtaisi viivan tilalle näyttelijän ruumiin, voisi se auttaa hahmottamaan uudella tavalla näyttelijän sokeaksi käsitetyn ruumiin ja katsovaksi käsitetyn mielen suhdetta. Näyttelijä ei ruumiineen rajaa tyhjää taustaa, tai itselleen tilaa jo hyvin täydestä taustasta, vaan hänessä tiivistyy kaikkialle säteilevä ruumiillinen maailma. Hän on osa tätä maailmaa, ei sen tarkkailija. Hänen ei tarvitse aktiivisesti ruumiillistaa olemassaoloaan, sillä hänen olemassaolonsa ruumiillistuu hänessä. Näyttelijän ruumis tekee näkymätöntä näkyväksi, mutta näkymätön ei ole näyttelijän sisäinen mieli, vaan katseen avaruus. Näyttelijän ruumiillisuus tuo näkyviin katseessa aukeavan siirtymän menneen ja tulevan välillä sekä muodon ja sisällön välillä. (Merleau-Ponty 1993, 55, 68–71)

Miten edellinen pohdinta sitten voi muuttua käytännöksi onkin toinen kysymys. Olen koettanut miettiä Merleau-Pontysta innostuneena käytännön harjoitteita katsovan näyttelijän avuksi. En ole vielä kovin aktiivisesti kerinnyt syventyä tähän työhön, mutta oma alustava kokemukseni on, ettei Merleau-Pontyn ajatuksista löydy oikotietä onneen, ainakaan kovin helposti. Yritin lähteä pohtimaan harjoituksia pelkästään oman käytännön kokemukseni ja Merleau-Pontyn filosofian avulla, mutta en päässyt juuri puuta pidemmälle, joten otin avukseni Mia Pätsin kirjan *Näyttelijän tekniikoita* toisen osan nimeltä *Harjoitukset*.

Pätsin kirjaa lukiessani tuntui, että melkein jokaisesta harjoituksesta olisi muokkaamalla saanut itselleen omaa osaamistaan kehittäviä harjoitteita. Oma mielenkiintoni kuitenkin keskittyi kenties enimmäkseen ruumiin rentoutta ja dynaamisuutta ja hengitystä ja rytmitajua kehittäviin harjoitteisiin. Pätsin harjoitteiden pohjalta suunnittelin kaksiosaisia harjoituskertoja, joiden ensimmäinen osa keskittyi ja kehitti jotain edellä mainitsemaani ominaisuutta näyttelijäntyössä, kuten hengitystä, rytmitajua tai liikkeen elastisuutta. Toinen osa puolestaan keskittyi katseen ja näyttelijän suhteeseen. Mietin erilaisia käytännön harjoitteita, jotka asettivat näyttelijän erilaisiin katsomistilanteisiin. Yritin näissä katsomistilanteissa asettaa sekä näyttelijän että katsojan erilaisiin katsomispositioihin ja miettiä erilaisia tapoja, joilla näyttelijä voisi ruumiillistaa katsetta.

Tarkoitukseni oli alun perin toteuttaa työpajojen sarja suunnittelemini harjoituskertojen pohjalta, mitä analysoisin tässä opinnäytteessä. Aika tuli kuitenkin vastaan ja kerkesin toteuttamaan vain kaksi työpajaa, joissa oli molemmilla kerroilla vain yksi osallistuja.

Ensimmäinen työpaja oli yhdestä osallistujasta huolimatta toimiva kokonaisuus, jonka suurin anti oli huomata, että työpajani kaksiosainen rakenne oli toimiva. Ensimmäinen osio viritti tulevaan ja raamitti myös niin sanottua esiintymisosiota. Ensimmäinen osio, joka keskittyi ensimmäisessä työpajassa hengitykseen, lähinnä Pätsiltä ja Grotowskilta lainaamieni harjoitusten avulla, suuntasi ajatuksia hengitykseen myös esiintymistilanteessa, ja näin antoi näyttelijälle jotain konkreettista, jonka kanssa työskennellä ja vapautti näyttelijän olemista myös itse esitystilanteessa.

Toinen työpaja oli jonkinlainen luovutustappio. Kun paikalle ei taaskaan päässyt kuin yksi ihminen, niin annoin omalle väsymykselleni vallan, hylkäsin suunnitelmat ja teimme erilaisia rentoutumisharjoituksia. En siis koe, että pääsin kunnolla alkuun työskentelyssäni enkä voi sanoa pystyneeni soveltamaan Merleau-Pontyn filosofiaa vielä sen kummemmin käytäntöön. Minun on tarkoitus kuitenkin jatkaa työpajatoimintaa kesällä. Koen työpajatoiminnan hyvin tärkeänä, koska näyttelemisen on niin kokonaisvaltaista, monisyistä ja käytännönläheistä, että kokeilematta on vaikea sanoa, mikä harjoitus tai teoria toimii ja mikä ei.

Oleellisinta itselleni on kuitenkin vapautua katseen alaisuudesta ja itseni ulkopuolisesta arvottamisesta, jonka koen omaa toimintaani lukitsevana. Aktiivisen katseen korostaminen näyttelijäntyössä on mielestäni prosessi, joka laajenee harjoitussalien ulkopuolelle omaan maailmassa olemiseen. Näyttelemisen, ja ihmisenä olemisen ylipäänsä, käsitetään niin selkeästi katseen alaiseksi toiminnaksi, että vaikka muutosta toiseen suuntaan onkin tapahtumassa, on itseni toistaiseksi jollain lailla, siedättämisen ja kärsivällisyyden avulla, selätettävä muiden ja ennen kaikkea oma arvottava katseeni.

Katseen kietoutuminen havaintoon

Asiat alkoivat pikkuhiljaa loksahdella kohdalleen. Henry tunsu mielensä pohjukoilla, ettei ratkaisu ollut enää kaukana. Sitä ennen hänen oli kuitenkin vielä kerran

palautettava mieleensä koko tuo kokonaiskuva, jota pyylevä nainen niin innokkaasti oli kehottanut häntä tekemään, ennen katoamistaan kuin tuhka tuuleen.

Näyttelijän ruumista voi ja tuleekin tarkastella myös osana laajempaa esityskokonaisuutta, tai toisin sanottuna esitysruumista. Apunani tässä tarkastelussa käytän väljästi Husserlin lanseeraamaa fenomenologista sulkeistamista suhteessa omaan taiteelliseen lopputyöhöni Metropoliasta nimeltään *pakkomielteenä Minä*, jonka ohjasin keväällä 2010. Fenomenologisen sulkeistamisen avulla yritän porautua *pakkomielteenä Minän* näyttelijöiden ruumiillisuuteen ja siihen, miten ne katseessani koin osana esitysruumista. Keskityn nimenomaan näyttelijöiden ruumiillisuuden ilmenemiseen omassa katseessani. En siis ruodi analyttisesti yksittäisten näyttelijöiden näyttämösuorituksia. Ote tarkasteltavaan asiaan on minulle lähinnä ilmiön kuorimista eri osiin ja oman subjektiivisen ennakoasenteeni kyseenalaistamista. Työni analyysiä voisi siis aivan yhtä hyvin nimittää itsereflektioksi. Tämän takia en oleta tutkimuksessani pääseväni fenomenologisen reduktioon asti tai tavoittavani ilmiötä ”puhtaana”, mutta toivon näkeväni jotain uutta vanhassa. (Husserl 1995, 61; Parviainen 2006, 46–50.) Fenomenologinen sulkeistaminen on kuitenkin toiminut ajatteluni innoittajana, joten koen tarpeelliseksi tuoda sen myös ilmi. Ennen paneutumista *pakkomielteenä Minään* esimerkkinä, koen tarpeelliseksi avata hiukan lisää lähtökohtia tulevalle tarkastelulle ja käyttämiäni käsitteitä.

Esitysrumiilla tarkoitan esityskokonaisuutta, itse esitystä, joka sisältää sekä esity maailman että esittämistilanteen. Suosin esitysrumis termiä esityksen, esityskokonaisuuden tai -tilanteen sijaan, sillä ruumis-sana tuo hyvin esiin teatteriesityksen eron esimerkiksi elokuvaesitykseen, jossa kaksi- tai kolmiulotteinen kuva kohtaa katsojan elävän ihmisruumiin sijasta. Esitysrumiin sisältämän esity maailman ja esittämistilanteen puolestaan määrittelen teatteriohjaaja Annette Arlanderin tohtorintutkimnon kirjallisessa osuudessaan *Esitys tilana* esittämän kuvauksen mukaisesti. Arlanderia mukaillen käsitän esity maailman fiktiiviseksi aistimussommitelmaksi, yhdessä koetuksi esity maailmaksi, joka sisältää niin sanotut esityksen pelisäännöt. Esittämistilannetta määrittävät puolestaan reaalityodellisuuden, katsomistilanteen lainalaisuudet. (Arlander 1998, 60–61.)

Itselleni nämä kaksi esityksen todellisuutta määrittävät nimenomaan faktan ja fiktion välisen eron ja erilaisen aikakäsityksen mukaan. Esity maailma on fiktiivisyyteen

kallellaan ja sen suhde aikaan saattaa olla hyvin leikkisä. Aika esitysmaailmassa sisältää kuoppia, mutkia, takautumia, luuppeja, ajan venytyksiä ja pysähdyksiä. Se ei siis välttämättä etene lineaarisesti. Esittämistilanne on puolestaan tiukemmin kiinni reaalisessa todellisuudessa ja sen lineaarisessa aikakäsityksessä. Toisaalta näin ei ole välttämättä aina. Esitysmaailma ja esittämistilanne useimmiten sekoittuvat toisiinsa, vuorottelevat ja ovat rinnakkain läsnä. Niitä on vaikea erottaa toisistaan eikä se aina ole edes tarpeellista. Niiden toisiinsa sekoittumisesta muodostuu teatterillinen kaksoistietoisuus. (Arlander 1998, 69, 250.)

Annette Arlander määrittelee teatterillisen kaksoistietoisuuden katsojan tietoisuudeksi siitä, että jokin on sekä totta että epätotta yhdellä kertaa (Arlander 1998, 250). Teatterillisen kaksoistietoisuuden käsittäminen ja sen hyväksi käyttäminen on olennaista miettiessä esitysmaailman ja esitystilanteen suhdetta toisiinsa sekä näyttelijän suhdetta näihin molempiin. Teatterillisella kaksoistietoisuudella leikkittelyn voisi sanoa muodostavan oikeastaan koko oman teatterikäsitykseni ytimen. Koen, että teatterillinen kaksoistietoisuus mahdollistaa fiktion avulla voimaannuttamisen ja arjen vahvistamisen. Minulle se on totuuden ja valheen välisen vuorottelun mahdollistama leikki. (ks. Heikkinen 2002, 97–103) Husserlia vapaasti lainaten kyseessä voisi olla jopa se teatterin taustalla vaikuttava, absoluuttisesti annettu ilmiö (Husserl 1995, 53–55). Näyttelijä voi nähdä tämän kaksoistietoisuuden mahdollisuuksien tilana, jossa näyttelijällä on mahdollisuus tarkastella maailmaa hetkellisesti sekä roolin että oman itsensä kautta. (Heikkinen 2002, 98)

Erika Fischer-Lichte lähestyy fiktion ja faktan välistä vuorottelua esittelemällä kaksi erilaista katsomisen tapaa tai moodia, joita näyttelijä voi toiminnallaan ohjailla. Husserlkin tavoin hän korostaa, että havaintomme on aina havaintoa jostakin (Fischer-Lichte 2008, Husserl 1995, 46–47). Emme siis Fischer-lichten mukaan havaitse jotakin, johon myöhemmin jälkijunassa liitämme tulkinnan, vaan havaitsemme aina jotakin jonakin, eli havaitsemisen ja merkityksenannonprosessi on samanaikainen. Teatterissa tämä tarkoittaa sitä, että näyttelijä ruumiineen havaitaan aina jonakin. Hänen ruumiillinen läsnäolonsa jo itsessään synnyttää merkityksiä. Fischer-Lichte käsittelee havaitsemista kaksijakoisesti. Tämä tarkoittaa sitä, että esimerkiksi näyttelijä voi tulla, kuten jo aiemmin esitin, havaituksi sekä fenomenologisena itsenään että semioottisen merkkikielen muokkaamana roolinaan. Katsomistapahtumassa yleensä nämä kaksi

havaitsemisen tapaa vuorottelevat ja Fischer-Lichte näkeekin niiden vuorottelussa mahdollisuuden liminaaliseen, välilliseen, tilaan, jossa ei vallitse kumpikaan ja toisaalta molemmat ovat läsnä. Liminaalinen tarjoaa mahdollisuuden suunnan vaihteluun eri havaitsemistapojen välille, mahdollisuuden katsojalle tulla tietoisesti tästä vuorottelusta ja sitä kautta omasta itsestään havaitsevana subjektina. Se siis tarjoaa katsojalla mahdollisuuden tulla tietoisemmaksi omasta subjektiudestaan, mikä voi toimia omaa maailmassa olemista voimaannuttavana tekijänä.

Erika Fischer-Lichte avaa lähinnä katsojan kokemusta, jossa näyttelijänä toimii kokemuksen eräänlaisena stimulaattorina, käyntiin panijana. Yhtälailla asiaa voi kuitenkin katsoa myös näyttelijän näkökulmasta, jossa tietoisuus semioottisen ja performatiivisen esitysulottuvuuden vaihtelusta kokonaisvaltaisena ruumiillisena kokemuksena, voi toimia näyttelijää voimaannuttavana prosessina. Fiktion ja faktan välisen leikin hyödyntäminen näyttelijäntyössä ei tarkoita, että olisi pyrittävä mitätöimään jompi kumpi, vaan liikuttamaan niitä totutuilta paikoiltaan, elämään niiden välistä eroa ja täten haastamaan niiden pysyvyyttä ja erillisyyttä.

4 Todisteiden uudelleen arviointi

Se iski Henryyn kuin salama kirkkaalta taivaalta. Hän oli nähnyt tämän ennenkin. Hän oli elänyt tämän ennenkin. Kyseessä oli kopio, kopio vanhasta jo kauan sitten sattuneesta rikoksesta. Hän kelasi ajatuksiaan edestakaisin kuin rikkiäistä kasettia. Oli unohdettava kaikki tämän hetkinen tieto ja palattava alkuun. Millään muulla tavalla hän ei voinut saada selville asioiden todellista laatua.

pakkomielteenä Minän sulkeistaminen

Husserl korostaa, että intuitiolle, välittömälle kokemukselle, uskollisena pysyminen on tärkeä osa fenomenologista asennetta, ja että fenomenologin on pyrittävä aina palaamaan alkuun (Parviainen 2006, 59). Yritän siis nyt tarkastella lopputyötäni *pakkomielteenä Minää* uusin silmin. Aivan uusin silmin en tosin usko esitystä pystyväni tarkastelemaan, sillä omat muistini retentiot, kokemukset esitys- ja harjoituskaudelta sekä *pakkomielteenä Minän* ensi-illasta, 22.5.2010, kulunut aika tulevat väkisinkin vaikuttamaan reflektiooni.

Henryn ajatukset jauhoivat kuin myllynkivet. Hänen päässään soi tasaisena sama mantra: hyvä salapoliisi näkee muutakin kuin oman takapihansa.

Koen tarpeelliseksi aloittaa avaamalla hiukan omaa subjektiivista kokemuspohjaani *pakkomielteenä Minään*. *pakkomielteenä Minä* oli ensimmäinen oma ohjaukseni. Kyseessä oli fyysisellä ja visuaalisella ilmaisulla ja objekteilla leikittelevä sanaton läpimusoitu esitys. Esityksessä oli minulle ohjaajana monta uutta, vierasta ja haastavaa osa-aluetta, jotka minun oli otettava haltuun. En ollut koskaan aikaisemmin ollut mukana tekemässä sanatonta esitystä, enkä siihen aktiivisesti pyrkinyt *pakkomielteenä Minässäkään*, josta tuli sanaton esitys vain, koska sanojen lisääminen esitykseen tuntui alusta asti päälle liimatulta. Koen jossain määrin hiukan mystisesti, että esityksen oma luonto oli sanaton. Olisi kuitenkin helpottanut työprosessia, jos olisin heti tämän seikan minulle valjettua ottanut enemmän selvää sanattoman esityksen vaatimista erityispiirteistä.

Kaikkein konkreettisemmin kokemattomuuteni sanattoman esityksen tekemisestä tuli esiin musiikin osalta, jonka roolin tärkeyttä sanattomassa esityksessä en täysin sisäistänyt harjoituskauden aikana. Olin siis jälkepäin ajateltuna huonosti varautunut ja tieto-taitoni puute heijastuikin työskentelyssäni epävarmuutena ja huonona ajan organisointina. Epävarmuus tarttui etenkin näyttelijöihin ja näkyi lopputuloksessa. Kaikesta tästä huolimatta koen, että työryhmä luotti minuun ja esitykseen loppuun saakka.

Esitys jäi kesken monella eri tapaa ja esityskauden päätyttyä työnsin sen aktiivisesti pois mielestäni, enkä halunnut palata esityksen pariin. Esitys ei kuitenkaan kadonnut minusta tai muististani. Lähestyn *pakkomielteenä Minää* usein henkilökohtaisena epäonnistumisena, joka toisinaan sensuroi minua ammatillisesti. Katsomalla työtäni nyt uusin silmin pyrin hahmottamaan työn minussa aiheuttavien subjektiivisten tuntemusten ohella sitä myös itsenäisenä esityksenä sekä omaa työskentelyä ja motiivejani paremmin.

Henry tuijotti paikkaa, jossa ruumis oli ollut. Hän yritti kuvitella ruumiin eteensä juuri sellaisena, kuin se oli hänelle ensimmäisen kerran ilmennyt.

Halusin luoda vahvan fiktiivisen, kuvitteellisen ja hyvin visuaalisen esityksmaailman, joka olisi irrallaan arkitodellisuudesta. Katsoja-esiintyjä suhteessa halusin kuitenkin korostaa arkitodellisuutta. Kannustin näyttelijöitä ottamaan kontaktia yleisöön ja näin aktiivisesti

tunnustamaan yleisön olemassaolon. Halusin, että näyttelijät esiintyisivät yleisölle, ja saisivat nauttia avoimesti katsottuna olemisesta, jos niin halusivat. Tämä oli pyrkimykseni. Vasta jälkikäteen olen tajunnut oman ohjaajan katseeni merkityksen esitystä tehdessä. Olin ohjaajana aika autoritaarinen, asetin näyttelijät tiedostamatta ulkopuolisen, tietävän, katseen alaisiksi. Ajattelin ottavani parhaiten vastuuta olemalla se, joki näki parhaiten, ja jolla oli viime kädessä tarvittavat vastaukset. Ajoin takaa ruumiillista, tilaa haltuun ottavaa näyttelijää, mutta tässä takaa-ajossa tulin ahdistaneeksi näyttelijät nurkkaan. Myöhemmin katsoessani esitystä DVD -tallenteena minusta jotkut näyttelijöiden teot vaikuttivat ulkokohtaisilta ja irrallisilta, aivan kuin näyttelijä ei olisi niitä sisäistänyt, ottanut omakseen. Uskon, että näin olikin, ja ainakin osaksi johtuen juuri edellä mainitsemastani syystä.

Oliko Henryn oma katse johtanut häntä harhaan, vai mistä oli kysymys?

pakkomielteenä Minässä toimin ohjaajan roolissa. Katseeni oli koko harjoitusprosessin ajan työtä ulkopuolelta arvottava enkä esityksissäkään juuri kyennyt päästämään irti ohjaajan omaa työtään kriittisesti arvottavasta katseesta. Elin ja hengitin esityksen fiktiivistä maailmaa monta kuukautta sekä pyrin tietoisesti ohjaamaan esittämistilannetta ja näyttelijöiden ruumiillisuutta haluamaani suuntaan. Esityskaudella esityksiä katsoessani lähestyin näyttelijän ruumiillisuutta hyvin tutusta esitysruumiista käsin, mutta kuitenkin myös sen ulkopuolelta. Näyttelijöiden ruumiit näyttäytyivät minulle enemmän roolihahmojensa ruumiina kuin ominaan. Tarkemmin sanottuna ajattelin näyttelijöiden esittämiä fiktiivisiä ruumiita oman itseni jatkeina. Koin, että he ruumiillistavat olemuksellaan jotakin minusta. Vasta nyt todella huomaan kuinka paljon *pakkomielteenä Minän* roolihahmot ovat näyttelijöidensä näköisiä, kuinka paljon näyttelijöiden oma ruumiillisuus vaikuttaa roolihahmojen fysiikkaan ja olemukseen.

Katsoin esityksiä myös selkeästi ulkopäin esittämistilanteesta käsin. Teoksen yhtenä tekijänä katsoin teosta sekä ideaalikatsojan että hyvin kriittisin silmin. Näin mielessäni esityksen sellaisena, kuin olisin halunnut sen näyttäytyvän katsojalle. Toisaalta katsoin esitystä myös äitini, siskoni, isäni, opettajani eli minussa olevan toimintaani arvottavan katseen, ylikriittisen lävitse. Keskivertokatsoja ei luultavasti katso esitystä yhtä subjektiivisesti latautuneista lähtökohdista kuin minä omaa työtäni, mutta yhtäläillä hänenkin katsomiskokemuksensa on subjektiivisuuden lävistämä. Nyt arvioidessani työtäni minun on edelleen vaikea päästää irti omasta subjektiivisuudestani ja työni

katsominen on edelleen hyvin latautunutta, kenties jopa aika primitiivisten hyväksytyksi tulemisen tunteiden värittämää.

Yksi seikka oli ainakin varma. Ruumis oli ollut todellinen, sitä Henry ei ollut voinut kuvitella, vai oliko?

Edellä kuvatusta huolimatta olin ja olen edelleen ylpeä *pakkomielteenä Minän* näyttelijöiden ruumiillisesta läsnäolosta esityksessä. Lasken tästä suurimmaksi osan näyttelijöiden omaksi ansioksi, mutta pidän tärkeänä seikkana myös ruumiillisen läsnäolon korostamista harjoituskauden aikana. Tähän vaikutti tietysti myös esityksen sanattomuus. Lisäksi Näyttelijät eivät loppujen lopuksi asettuneet vain katsottaviksi, vaan myös katsoivat takaisin. Koin tämän tuovan näyttelijöiden olemukseen moniulotteisuutta. Lisäksi se mahdollisti mielestäni näyttelijöiden oman ruumiillisuuden selkeämmän ja rehellisemmän esiintulon.

Se, että näyttelijät selkeästi huomioivat yleisön läsnäolon, auttoi myös yhdistämään katsomon ja näyttämön yhdeksi tilaksi, rikkomaan lavan ja katsomon välistä rajaa. Tähän vaikutti myös tietoinen, sekä osin intuitiivinen, esitysmaailman ja esittämistilanteen selkeä toisiinsa sulauttaminen heti katsojien tullessa sisään esitystilaan. Katsomorakenne itsessään noudatteli hyvin perinteistä tirkistysluukkuratkaisua. En pyrkinyt mitenkään radikaalisti rikkomaan katsojien ja esiintyjien välistä tilaa, katsojat olivat selkeästi vain katsojia eivätkä sinänsä osallistuneet esityksen kulkuun aktiivisina toimijoina. Katsomon ja näyttämön välistä rajaa oli kuitenkin pyritty rikkomaan ulottamalla fiktiivinen esitysmaailma valon, lavastuksen ja ääneen avulla katsomoon ja esittämistilanteeseen.

Katsojien tullessa sisään varsinaiseen esitystilaan he astuivat heti suoraan visuaaliseen, auditiiviseen, kinesteettiseen esitysmaailmaan, jonka yksi osa oli itse katsomo rakenteineen. Katsojia ei ollut mitenkään erityisesti opastettu olemaan hiljaa tai heti luomaan katseensa kohti näyttämöä ja asennoitumaan esitykseen. Eri aisteille tarkoitetut ärsykkeet, valot, lavastus, äänimaailma, savu, helpottivat kuitenkin, oman kokemukseni mukaan, suurinta osaa katsojia, kohdistamaan sekä katseensa että olemisensa kohti tulevaa esitystä ja siihen luotua esitysmaailmaa.

Jos Henry olikin vain johdatettu uskomaan ruumiiseen, vaikka mitään ruumiista ei ollut ollut olemassa.

Luotin esitystä rakentaessa ohjaajana pitkälti siihen, että se mitä, miten ja missä ympäristössä näyttelijä toimii rakentaa fiktiivistä esitysmaailmaa. Luotin siis vahvasti semioottisen merkkikieleen itsessään. En vaatinut näyttelijöiltä eläytymistä fiktiiviseen tilanteeseen, vaan tarkkuutta tekoihin. Tosin rehellisyyden nimissä näin jälkikäteen ajateltuna psykologia oli se, mihin toisinaan turvauduin kiperässä tilanteessa, ja mitä myös näyttelijät minulta pyysivät. Tarkoitin tässä psykologialla tunteiden kautta ohjaamista ja näyttelijän toiminnan ohjaamista, esimerkiksi pyytämällä tätä esittämään rakastunutta, tai tekemään niin tai näin, koska roolihahmo on sellainen tai tällainen.

Esitys käsitteli identiteettiä ja minuutta ja halusin leikitellä maskuliinisuuden ja feminiinisuuden ilmentymillä osana ihmisen identiteettiä. Molemmat näyttelijöistä olivat naisia, mutta toinen näyttelijöistä oli pukeutunut mieheksi ja esitti siis miestä. Miehen esittäminen syntyi lähinnä miehen fysiikan kopioimisesta ja naisnäyttelijän maskeeraamisesta mieheksi. Tarkoitukseni ei ollut saada yleisöä uskomaan, että kyseessä oli mies, vaan ennemminkin halusin tuoda molemmat sukupuolet esiin samassa ruumiissa. Näyttelijän oma ruumis oli naisen ruumis ja se sai näkyä, jos oli näkyäkseen. Toinen naisnäyttelijöistä esitti puolestaan selkeästi feminiinistä naista. Näyttelijöiden oli tarkoitus edustaa saman minuuden eri puolia ja luonnon ja tekniikan ilmentymiä ihmisessä. Pyrkimykseni oli näin jälkikäteen, opinnäytteeni valossa katsottuna, kuroa umpeen dualistinen jako ihmisessä ja havaitsemisessa, tosin dualistisista lähtökohdista käsin.

Yhdistin ohjauksessani hyvinkin stereotyyppisesti feminiinisuuden luontoon ja lämpöön ja maskuliinisuuden tekniikkaan ja analyttisyyteen. Tämä näkyi myös valomaailmassa ja lavasteissa ja käytetyissä objekteissa. En kuitenkaan uskaltanut leikitellä täysin näillä stereotyypioilla, varsinkaan feminiinisuuden stereotyypialla. En itse naisena halunnut korostaa omasta mielestäni yksipuolista kuvaa naiseudesta pehmoisena, kauniina ja viettelevänä. Uskon pelkoni kunnolla revitellä erilaisilla stereotyypioilla vaikuttaneen näyttelijöiden ruumiillisuuteen. Jos olisin selkeämmin kannustanut leikkimään feminiinisillä ja maskuliinisilla ruumiillisuuksilla, niin olisi se voinut vapauttaa näyttelijöiden omaa ruumiillisuutta ja saattanut auttaa heitä löytämään itsestään uusia ja erilaisia feminiinisuuden ja maskuliinisuuden ilmentymiä.

Voi pyhä Sylvi, Henry ajatteli. Olenko minä ollut vain hyväuskoinen hölmö?

Esityksen taustalla vaikuttavana voimana oli pyhyiden kokemuksen tutkiminen ja sen avaaminen osana teatteriesitystä. Itse ohjaajana yhdistin pyhyiden läsnäolon teatteriesityksessä alitajuisesti Erika Fischer-Lichten kuvaamaan liminaalisuuden kokemukseen, jossa katsoja voi fiktiosta voimaantuneena palata arkeen (Fischer-Lichte 2008). Liitin sen myös vahvasti esityksen aikakäsitykseen. Halusin esityksen irrottavan katsojat lineaarisesta aikasidonnaisuudesta, ja fiktion ja faktan sekoittumisen seurauksena kokea jonkinlaisen ajattomuuden tilan. Halusin, että esitys nousisi henkilökohtaisuuden tasolta kollektiiviselle tasolle ja uskoin Grotowskimaisesti tämän tapahtuvan näyttelijöiden ja katsojien ruumiillisessa välittömässä kohtaamisessa fiktion raameissa (Grotowski 2006, 103–106).

Jälkikäteen ajateltuna, jotain tästä on nähtävissä nimenomaan näyttelijöiden ruumiillisuudessa, heidän habituksessaan. Habituksella tarkoitan tässä jonkinlaista näyttelijöistä aistittavaa olemista. Marja Silde avaa habitusta käsitteenä muun muassa sosiologi Pierre Bourdieun avulla. Silden mukaan Bourdieulainen habitus on jotain eitietaista, hiljaista yksilö-, yhteiskunta- ja sivilisaatiohistorian ruumiillistamista. Lisäksi Silde laajentaa habitusta vetoamalla Marcel Maussin näkemykseen, että habitukset ovat ruumiintekniikoita, mikä tarkoittaa käänteisesti, että ruumiintekniikat myös muokkaavat habitusta. (Silde 2011, 154-155.) Koin, että *pakkomielteenä Minässä* oli hetkiä, jolloin Maussia vapaasti soveltaen esitys- ja harjoitusprosessin aikana muokattu roolihahmon habitus sulautui yhteen ja eli rintarinnan näyttelijöiden oman, Bourdieulaisittain käsitetyin habituksen, kanssa, ja jopa liittyi osaksi juuri siinä hetkessä laajenevaa *pakkomielteenä Minän* esitysrumiin habitusta. Yksinkertaistettuna asian voisi kai sanoa, että näyttelijät olivat roolihenkilöinä uskottavia sen hetkessä fiktiivisessä maailmassa, että myös näyttelijöinä uskottavia faktisessa esittämistilanteessa.

Toisaalta esityksessä oli myös hetkiä, jolloin tämä ei onnistunut. Hetkiä, jolloin koin, että minun ohjaaja-katsojana oli kannatettava esitystä. Hetkiä, jolloin esitys hajosi ja upotti alleen ruumiilliset näyttelijät. Näin tapahtui varsinkin esityksen keskiosassa, jossa oli suuria vaikeuksia esityksen rytmin kanssa, johtuen pääosin ongelmista esityksen musiikillisessa rytmittämisessä ja harjoitusajan loppumisesta kesken. Rytmilliset vaikeudet tarkoittivat, että eri kohtauksien ja kuvien väliset luonnolliset yhteydet

katosivat. Näyttelijä saattoi joutua pitkittämään toimintaansa tai lopettamaan sen kesken musiikin asettamien ehtojen mukaisesti. Toisaalta ohjaajana tein, ajan ja kokemuksen puutteen takia, äkkipikaisia ja kerronnallisesti tyypistäviä ratkaisuja päästäkseni tilanteesta toiseen. Näyttelijät joutuivat toimimaan ulkokohtaisten ohjeiden perusteella, enkä pystynyt antamaan aikaa tai mahdollisuutta heille ikään kuin hengittää tilannetta sisään ja ruumiillistaa toimintaansa. Esitystä DVD:ltä katsoessani se näyttäytyi minulle siten, että näyttelijät vuorottain roikkuivat esityksessä tai vetivät sitä perässään. He joutuivat kannattelemaan esitystä omalla roolityöllään, mikä paradoksaalisesti, kuten kappaleessa Tutkiva katse Hotisen avulla toin esiin, etäännytti minua katsojana fiktiivisestä esitysmaailmasta (Hotinen 2002, 124–125). Itse aloin tällöin katsomaan työtä analyyttisesti, kiinnittäen huomiota sen puutteisiin.

Näin jälkiviisaana voin todeta että näyttelijöiden ruumiillisuuteen vaikutti luultavasti paljonkin oma ohjaajan katseeni ja ruumiillinen olemiseni. Uskon, että nimenomaan katseestani ja ruumiillisuudestani heijastunut pyrkimys kontrolliin, oman epävarmuuteni peittäminen ja hinku lyödä asioita lukkoon mahdollisimman nopeasti, vaikuttivat näyttelijöiden kykyyn kokeilla omia rajojaan ja vaikeuttivat näyttelijän oman taiteellisen luovuuden esiin tulemistä. Sanomiseni ja olemiseni saattoivat viestittää toisistaan ristiriitaisia viestejä näyttelijöille, ilman että kunnolla sitä tiedostin. Teatteri-ilmaisun ohjaaja Katri Mäkelä käsittelee juuri tätä ohjaajan oman ruumiillisen olemisen vaikutusta ohjaustilanteeseen hyvin mielenkiintoisesti opinnäytetyössään. Mäkelän työstä käy hyvin ilmi kuinka paljon vaikutuksia ohjaajan omalla ruumiillisuudella ja katseella on näyttelijöiden ruumiillisuuteen. (Ks. Mäkelä 2011.)

5 Huomion kiinnittäminen ruumiiseen

Henry oli typertynyt. Kaikki oli vain huijausta, illuusiota. Ruumis oli vain huijausta. Miten Henry olikaan saatu uskomaan moiseen valheeseen. Mitään ainutkertaista rikosta ei ollut tapahtunut. Kaikki oli toisintoa, kopiota, Mise-en-scène. Vielä viimeisen kerran Henry päätti suunnata katseensa kohti tuota ruumiista, tuota viheliäistä ruumista.

Näyttelijän ruumiiseen keskittyminen konkreettisella tasolla jää tässä työssäni todelliseksi pinnan raapaisuksi. Kyseessä on tärkeä näkökulma työni aiheeseen ja se ansaitsisi siksi tulla tarkemmin käsitellyksi, mutta en siihen tässä työssäni tilan ja ajan puutteen vuoksi voi paneutua tämän enempää. Haluan kuitenkin vetää hiukan lankoja

yhteen ja konkreettisesti miettiä erilaisia tapoja lähestyä näyttelijän ruumiillisuutta. En edellisiin työni osioihin poiketen aio käsitellä näyttelijän ruumiillisuutta niin selkeästi Descartesin, Merleau-Pontyn ja Husserlin kautta, mutta jatkan kolmijakoa myös tässä viimeisessä kappaleessa. Käsitelen näyttelijän ruumista teknisenä ruumiina, somaattisena ruumiina ja tilallis-ajallisena ruumiina. Ajatuksissani yhdistän teknisen ruumiin Descartesiin, somaattisen ruumiin Merleau-Pontyyn ja tilallis-ajallisen ruumiin Husserliin. En kuitenkaan lähde avaamaan ja tukimaan näitä yhteyksiä sen enempää, vaan tuon tämän lukijalle tiedoksi, ja jätän ne ajatuksieni suuntaviivoiksi.

Tekninen ruumis

Henryn oli nyt turvaututtava tekniikkaan. Hän päätti käsitellä ruumista kylmän teknisesti. He eivät häntä selittäisi. Hän selittäisi heidät ja tuon viheliään ruumiin. Hän kumartui ruumiin ylle ja otti siitä kiinni.

Tekniikka sanana juontuu kreikan sanasta Tekhné, joka tarkoittaa taitamista, 'osata tehdä jotain'. Jaana Parviaisen mukaan esisokraatit tarkoittivat tekhnéllä ihmisellä olevaa taitoa tuntea fysis (luonto). Luonnon ajateltiin vain olevan itsessään, ja kun sitä muokattiin, tai sitä sovellettiin johonkin, niin tarvittiin taitamista, tekhnéä. Luontoa ei kuitenkaan pystynyt edes tekhnén avulla tuntemaan täysin, vaan jotain jäi aina vieraaksi ja ulkopuoliseksi, transsendentiksi. (Parviainen 1994, 55.)

Parviaisen mukaan teknologiseen ja manipulatiiviseen ajatteluun siirryttiin silloin, kun tekhnén ymmärrettiin tarkoittavan samaa kuin luonto. Tämä on johtanut Parviaista tulkiten tekhnén ylikorostumiseen ja siihen, että kaikki sen ulkopuolelle jäävä käsitetään vääräksi, huonoksi tai taitamattomuudeksi. Tässä ajattelussa ei Parviaisen mukaan oteta huomioon, että sama tekniikka tuottaa erilaisia tuloksia sitä sovellettaessa erilaisiin ihmisiin. Tietty tekniikka ei siis kaikkien kohdalla automaattisesti johda haluttuihin tuloksiin, ja tämä ei välttämättä johdu taitamattomuudesta, vaan itse tekniikasta. Parviainen tuokin esiin, että tavoiteltaessa tekniikan avulla jotain tiettyä kohdetta saadaan usein aikaiseksi enemmän kuin haluttiin tai alunperin oletettiin. Parviaisen (1994, 55–56) sanookin että "tekhnén olemuksen pohdinta edellyttää taustalle jäsentynyttä kokonaisnäkemystä ihmisestä". Kirjoittaessaan tanssin tekhnéstä Parviainen päätyy tulokseen, että koska ihminen on aina jossain määrin itselleen transsendentti, ulkoinen, ja koska tekhné paljastaa ihmiselle aina jotain uutta hänestä

itsestään, ei tekhné voi koskaan olla ohjelma, jota noudatetaan yksilöstä riippumatta. (Parviainen 1994, 56–57.)

Toisenlaisen lähestymisen tekniikkaan tarjoaa Juha-Pekka Hotinen kirjassaan *Tekstuaalista häirintää*. Hotinen päättää artikkelinsa tekniikasta toisenlaiseen johtopäätökseen kuin Parviainen. Hotinen kuten Parviainen vastustaa ajatusta, että tekniikka olisi vain ilmaisun väline, mutta toisin kuin Parviainen, jolle tekniikka toimii eräänlaisena itsen avaajana, haluaisi Hotinen erottaa tekniikan ihmisestä, kokonaan itsenäiseksi asiaksi. (Parviainen 1994, 55–57; Hotinen 2002, 320.) Hotinen yhdistää tekniikan osaamiseen ja taiteilijan taitoon; hänelle tekninen osaaminen on laaja käsite, joka tarkoittaa lähinnä oman alan laaja-alaista tuntemista. Hän käyttää esimerkkinä kuvataiteilijoita Pablo Picassoa ja Piet Mondriania, joiden uudistustyöhön perustekniikan hallinta toi uskottavuutta. Hotinen on sitä mieltä, että kyetäkseen keksimään jotain uutta ja toimivaa on tunnettava hyvin perusteet, joista ponnistaa. (Hotinen 2002, 310–313.)

Itse olen lähestynyt tekniikkaa näyttelijäntyössä hyvin pitkälti samoista lähtökohdista kuin Hotinen. Hän kirjoittaa artikkelissaan, että tekniikka voi vapauttaa näyttelijän nauttimaan harjoittelusta ja vapauttaa esityksissä (Hotinen 2002, 320). Parhaimmillaan tekniikka voikin mielestäni luoda turvaa ja antaa valmiuksia luoda ja synnyttää taidetta. Itse olen asettanut teknisen osaamisen, nimenomaan lähinnä fyysisen teknisen osaamisen, yhdeksi oman ammattitaitoni kulmakivistä. Olen harrastanut sirkusta vuodesta 2006 ja pyrkinyt opinnoissani hakeutumaan fyysisen teatterin pariin. Olen kokenut teknisen osaamisen raamittavan tekemistäni ja antavan minulle valmiuksia tulevaan työelämään. Olen asiaa juuri sen enempää kyseenalaistamatta pitänyt tekniikan hallitsemista tärkeänä osana ammattitaitoani. Vasta opinnäytteeni myötä olen pysähtynyt pohtimaan tarkemmin, mitä kaikkea tämä tekninen harjoittelu ruumiissani tuottaa.

Fyysisen harjoittelun päämäärä on aina muokata kehoa johonkin suuntaan (Parviainen 1994, 54). Se jättää väistämättä minuun fyysisiä jälkiä niin hyvässä ja pahassakin, mutta sen lisäksi myös ohjaa ajatteluani. Näyttelijäntyössä tekniikka mielletäänkin usein hiukan kapea-alaiseksi ulkoiseen, ruumiilliseen, jonka ulkopuolelle ajattelu suljetaan. Ruumis mielletään instrumentiksi tai näyttelijän työkaluksi, ja tekniikka

joksikin, jonka päämääränä on saada jokin katsojan silmissä mahdoton tai vaikea näyttämään helpolta. (Hotinen 2002, 311,319.) Usein unohdetaan kuitenkin, että tekniikka myös tuottaa tiettyä normia ja yksipuolistaa tekemistä. Tekniikka sekä tuottaa meille uutta että hävittää vanhaa niin ruumiillisuutta kuin ajatteluakin. Kuten Jaana Parviainen kirjoittaa, ”vaikka tekniikka näennäisesti kohdistuu vain osaan ihmistä, tekniikan vaikutukset ihmisessä ovat kokonaisvaltaiset”(Parviainen 1994, 55).

Olenkin osin Hotisen kanssa samoilla linjoilla siinä, että tekniikkaan tulisi suhtautua itsenäisesti ja ammattitaitoa rakentavana elementtinä monien muiden elementtien joukossa. Toisaalta, kuten Parviaisen ajatusten kautta olen tuonut ilmi, ei tekniikka voi koskaan alistua täysin hallittavaksi välineeksi, sillä tekniikka vaikuttaa ruumiiseemme tasolla, josta emme aina ole tietoisia. Puhtaasti tekninen harjoittelu on hyväksi omalle ammattitaidolleni näyttelijänä. Se auttaa minua ymmärtämään paremmin omaa ruumiillisuuttani ja antaa minulle työvälineitä taiteen tekemiseen. On kuitenkin tarpeellista kyseenalaistaa aika ajoin tämän harjoittelun motiivi ja katsoa teknistä taituruutta pidemmälle.

Somaattinen ruumis

Ruumis yllätti Henryn. Se tuntui niin todelliselta, yhtä todelliselta kuin hänen omansa. Aivan kuin se olisi pakottanut Henryn kuuntelemaan itseään. Syteen tai saveen, Henry ajatteli ja herkistyi kuuntelemaan.

On vaikea yksiselitteisesti analysoida somaattista ruumista, sillä somatiikka on tutkimuksen alana – kylläkin koko ajan kasvavissa – lapsenkengissä. Somatiikka juontaa juurensa kreikankielisestä sanasta soma eli ruumis. Leena Rouhiainen tuo artikkelissaan *Mitä somatiikka on?* esiin, kuinka kreikassa sana soma tarkoitti lähinnä materiaalista ruumista jopa kalmoa, mutta myöhemmässä länsimaisessa käytössä soma ja somatiikka on yhdistetty nimenomaan elävään ensimmäisen persoonan eli minän kokemukselliseen kehoon (Rouhiainen 2006, 13–15).

Somatiikan kehittymisen voi karkeasti ottaen nähdä jonkinlaisena uudenaikaisen luontosuhteen etsimisenä, vastaiskuna rationaaliselle ruumiinkontrollille ja yhteiskunnan teknologisoitumiselle, sekä osana yleistä jo 1800-luvulta pikkuhiljaa alkanutta ruumiillisuuden korostamista. Somaattiset menetelmät ovat saaneet paljon

vaikutteita itämaisista kehojärjestelmistä, jotka tarjosivat vaihtoehdon dualistiselle länsimaalaiselle ruumiinkulttuurille. (Rouhiainen 2006, 18–21.)

Leena Rouhiainen aloittaa somatiikan käsittelyn artikkelissaan esittelemällä yhdysvaltalaisen tutkijan Thomas Hannan ajatuksia aiheesta. Hannan ajatuksia referoimalla Rouhiainen pyrkii avaamaan monia somatiikan yleisiä käsityksiä ja purkaa joidenkin käsitteiden ongelmallisuutta. Rouhiaisen mukaan Hannan työssä keskeisiä periaatteita ovat holistinen orientaatio ihmiseen ja näkemys ihmisestä alati muutoksessa elävänä, tasapainoon pyrkivänä ja autonomiaa tavoitteleva olentona. Rouhiainen sanoo, että Hanna näkee somatiikassa mahdollisuuden yhteiskunnan mullistamiseen ja ennen kaikkea ihmisen hyvinvoinnin tukemiseen. Somatiikka yhdistetäänkin usein nimenomaan yksilön hyvinvoinnin paranemiseen yksilön itseymmärryksen ja kehotietoisuuden syventämisenä. (Rouhiainen 2006, 13–15.)

Somaattista ruumista voi lähestyä useista eri näkökulmista ja toisistaan hivenen erilaisista teorioista, kuten Rouhiaisen artikkelistakin tulee ilmi. Peräänkuuluttaessaan menetelmien kehittämiseksi tarkempaa analyysia inhimillisen tietoisuuden, kehon, itseyden ja muutoksen suhteesta toisiinsa, tulee Rouhiainen mielestäni samalla kiteyttäneeksi hyvin somaattisen työskentelyn lähtökohtia. (Rouhiainen 2006, 24–26.) Somaattinen ruumis ponnistaa siis eräänlaisen holistisemmän, mielen ja ruumiin yhteyttä painottavan, itseymmärryksen alustalta kohti uudenlaista ruumiintietoutta.

Kirsi Monni esittelee tohtoritutkintonsa liiteosassa *Alexander-tekniikka ja Autenttinen liike -työskentely – kaksi kehontietoisuuden harjoittamisen metodia* kahta somaattista liiketekniikkaa Alexander-tekniikkaa ja Autenttinen liike -työskentelyä. Yritän Monnin ajatuksiin nojautuen, näiden kahden liiketekniikan avulla, hahmottaa somaattista ruumista hiukan paremmin ja lyhyesti käsitellä, omiin kokemuksiini nojautuen, näiden kahden liiketyöskentelyn mahdollisuuksia näyttelijäntyössä.

Alexander-tekniikan kehitti Frederick Matthias Alexander kärsittyään itse pitkään näyttelijänä ja lausujana ääniongelmista, joihin lääketieteestä ei löytynyt apua. Alexander-tekniikka on Monnin mukaan eräänlainen koulutuksellinen prosessi, jossa keskitytään siihen, miten ihminen reagoi impulsseihin ja miten hän käyttää itseään toiminnassa. Eryistä huomiota kiinnitetään niska-kaula-alueeseen, niskan

piteneeseen ja pään ja niskan suhteen vapaana pysymiseen. Alexander-tekniikka ei tekniikka-liitteestään huolimatta varsinaisesti pyri opettamaan uutta tekniikkaa, vaan se opettaa yksilöä tulemaan tietoiseksi totutuista, itsen käyttöä toiminnassa rajoittavista, tavoistaan reagoida tilanteisiin esimerkiksi niskaa lyhentämällä. (Monni 2011, 13–15.) Alexander-tekniikka pyrkii vapautumaan päämäärähakuisesta teknisestä ajattelusta korostamalla ei-reagoinnin tärkeyttä havaintoprosessissa. Ei-reagointi mahdollistaa itsen hyvän käytön toiminnassa. Se korostaa reagoimatta jättämistä, tietoisuutta kehosta ja kehon yhteydestä painovoimaan ja anti-painovoima refleksiin, joka edesauttaa liikkumista suhteessa painovoimaan. (Monni 2011,16–27.) Korostamalla ei-reagointia Alexander pyrki Monnin mukaan ohjaamaan ajatuksia pois välineellisestä kehosuhteesta, jossa kinesteettinen tuntemus jää usein syrjään (Monni 2011,24–25).

Alexander-tekniikka korostaa ihmistä ei-dualistisena kokonaisuutena, maailmaa asuvana subjektina itsensä objektivoimisen sijaan. Alexander-tekniikka on Monnin mukaan ” jatkuvaa oivaltamista kuinka oppii”. (Monni 2011, 28-33.) Alexander-tekniikka ja Autenttinen liike -työskentely on jatkuvassa dialogissa olemista itsensä ja olemisensa kanssa.

Itse kävin osana opintojani lyhyen kurssin Alexander-tekniikasta, jossa sitä käytettiin nimenomaan apuna äänenmuodostuksessa. Pidin kovasti kurssista, ja joitakin ääntä avaavia harjoituksia sieltä on jäänyt hihaani ja olen kokenut ne käytännössä hyödyllisiksi. Monnin lyhyen esittelyn lukeminen kuitenkin avasi minulle uusia ovia Alexander-tekniikkaan. Yritin kaupungilla kävellessäni tulla tietoiseksi omista reflekseistäni, ajatella niskaani aktiivisesti ylös ja eteenpäin ja sallia selkäni pidentyvän (Monni 2011, 42). Yritin myös tulla tietoiseksi omasta suhteestani painovoimaan sekä antipainovoimaan, eli tulla tietoiseksi sekä ruumiini kannatuksesta että maadoittaa ruumiini maahan.

Ei-reagoimisen toteuttaminen käytännössä oli minun tiedoillani hyvin hankalaa. On vaikea tulla tietoiseksi omista totutuista tavoistaan, sillä suurin osa niistä on muokkaantunut osaksi persoonallisuuttani vuosien varrella, enkä niihin enää kiinnitä minkäänlaista huomiota. Kuitenkin jo lyhyellä kokeilullanikin oli konkreettisia seurauksia. Esimerkiksi portaiden nousemisesta tuli minulle kevyempää, kun entisen maahantuijottelun sijasta kohotin katseeni ja ajattelin omaa liikettäni tilallisena

olemisena suhteessa painovoimaan. Yritin hyödyntää niin sanottua primäärefleksiä eli suoriutua liikkeestä mahdollisimman orgaanisesti ja vähällä rasituksella (Monni 2011, 1516). Huomasin myös kokeiluni aikana tarkastelevani maailmaa ja ympäristöäni enemmän, ja myös itseäni suhteessa tähän ympäristöön. Uskonkin, että Alexander-tekniikka voi nimenomaan auttaa näyttelijää suuntaamaan katseensa ulospäin havainnoimaan ympäristöään, ja sitä kautta omaa olemistaan siinä. Se voi myös kuten porrasesimerkistäni kävi ilmi luoda orgaanisempaa ja efektiivisempää liikekieltä.

Autenttinen liike -työskentely on tanssija-koreografi Mary Starks Whitehousen kehittämä ”prosessimainen, kehontietoisuuden syventämisen väljä metodi” (Monni 2011, 4142). Sen ytimessä on improvisaatio, eletyn kehon kokemukset ja reflektio toisen ihmisen, niin sanotun silminnäkijän, läsnä ollessa (Monni 2011, 45). En lähde tässä työssäni avaamaan Autenttisen liike -työskentelyn synty- tai työprosessia sen tarkemmin. Sen sijaan avaan hiukan autenttisuuden käsitettä ja näkijän ja nähdyksi tulemisen kokemista, sillä ne ovat nousseet minulle kokemuksellisesti merkittävimmiksi kysymyksiksi omassa, tosin hyvin alkuvaiheessa olevassa, Autenttinen liike -työskentelyssäni.

Kirsi Monni kirjoittaa, että ”autenttisuuden taju on se lähde, josta havaittu muoto voi ylipäänsä saada merkityksiä”. Hänen mukaansa autenttisen muodontajumme takia meillä ylipäänsä voi olla yhteinen käsitys muodon merkityksestä. Hän avaa autenttisuuden käsitystä Jaana Parviaisen avulla kiinnittämällä huomiota nimenomaan näkyvän pinnan ja sen tuottaman prosessin suhteeseen. Autenttisuuden taju siis auttaa meitä ymmärtämään pinnan ja syvyyksien suhdetta. Pystymme siis muodon avulla tekemään johtopäätöksiä ja tulkintoja sisällöstä. Monnin mukaan tämä kyky on synnynnäistä, mutta myös kulttuurillista ja historiallista. Juuri tähän ymmärrykseeni mukaan Autenttinen liike -työskentely perustuu. Sen tarkoituksena ei ole varsinaisesti metsästä autenttisia, jollain lailla alkuperäisiä, puhtaita tai manipuloimattomia muotoja, vaan tutkia kehontietoisuuteen havainnoituvan ennakoimattoman liikkeen maailmayhteyttä. Tällä tarkoitetaan eräänlaista sisäistä dialogia ennakoimattoman liikkeen ja egon reaktion välillä, tietoista liikkeellistä ja ajatuksellista itsereflektiota suhteessa ympäröivään maailmaan. (Monni 2011, 42–44.)

Autenttinen liike -työskentely tapahtuu usein pareittain, niin että toinen parista on liikkuja ja toinen on näkijä. Useimmiten liikkujalla on silmät kiinni hänen liikkueessaan. Näkijän merkitys Autenttinen liike -työskentelyssä on oleellinen. Monnin mukaan juuri näkijän läsnäolo synnyttää reflektiivisen tilan ja herkistää liikkujaa havainnoimaan omaa yksilöllistä ja kehollista maailmasuhdettaan (Monni 2011, 55). Monni avaa näkemisen taitoa ja nähdyksi tulemisen kokemusta yhden Autenttinen liike -työskentelyn kehittäjän Jane Adlerin työtä purkamalla. Monnin referoima käsitys Adlerin näkemisen taidosta on hyvin mielenkiintoinen ja kokonaisvaltainen. Monni tuo esiin, kuinka yksi tapa tarkastella minuuden kehittymistä on nähdyksi tulemisen ja näkemisen vastavuoroinen suhde. Monni kirjoittaa, kuinka lapsi sisäistää vanhempien katseen hyvin varhain omaksi sisäiseksi näkijäkseen. Hän tuo psykologi Carl Gustav Jungin avulla esille, kuinka tärkeä osa ihmisen kasvuprosessia on näkemisen ja nähdyksi tulemisen projektiomallien tuominen tietoisuuden alaiseksi. (Monni 2011, 60–61.) Monnin mukaan Autenttinen liike -työskentelyssä ulkoisen näkijän hyväksyvä ja salliva asenne johtaa siihen, että voimme helpommin seurata liikkeellisiä impulssejamme, ilman sitä estävää kritiikkiä tai kommentointia. Tämä puolestaan johtaa siihen, että pikkuhiljaa liikkuja alkaa hahmottaa itseään kehollisena kokonaisuutena ja omaa liikkumistaan tilallisesti suuntautuneena ja ajallisena tapahtumisena kaksikulotteisen, pysähtyneen kuvan sijaan. Autenttinen liike -työskentely voisi siis mahdollistaa itsensä uudelleen näkemisen historiallisessa ja kollektiivisessä kontekstissa. (Monni 2011, 63–65.) Monnin mukaan Adlerille autenttisen liikkeen syvyys liittyy juuri kaipuuseen tulla nähdyksi ilman arvostelua ja pelkoon nähdä itsemme selvästi (Monni 2011, 61).

Autenttinen liike -työskentelyn yhteydessä käsitelty näkemisen problematiikka on ollut itselleni mielenkiintoisinta sekä teorian että käytännön tasolla. Oma kokemukseni Autenttinen liike -työskentelystä on aika pintapuolista, enkä ole vielä kokenut oman ruumiillisen tietoisuuteni sen myötä mitenkään erityisesti muuttuneen. Sen sijaan se on saanut minut pohtimaan toisen katseen merkitystä liikkeemme muodostumiselle ja liikkeen muotoa, virtaavuutta ja rentoutta ylipäänsä. Olen kokeillut Autenttinen liike -työskentelyä sekä silmät auki että kiinni. Ero niiden tuottamassa ruumiillisuudessa on yllättävän suuri.

Oman kokemukseni mukaan Autenttinen liike -työskentely silmät kiinni on auttanut minua antautumaan paremmin liikeimpulsseille ja herkistänyt minua kuuntelemaan

omaa liikekieltäni ja sen tuottamia tuntemuksia. Olen kokenut, että näkijän läsnäolo on Monnin mukaisesti antanut minulle luvan tiettyyn itsereflektointiin ilman toimintani jatkuvaa ulkopuolista arvottamista (Monni 2011 s.55). Toisen läsnäolo on ollut eräänlainen toimintani moottori ja lisenssi toiminnan luovallisuudelle. Silmien aukaiseminen on tuottanut välittömän muutoksen liikkeessä ja suhteessa toiseen. Vaikka liikkeet silmien aukaisemisen jälkeen ovat säilyttäneet itsereflektiivisen ja osin yllätyksellisen luonteen, on liikkeiden tekemisen motiivi selkeästi ollut toisen katseen määrittelemä. Silmien aukaiseminen on pakottanut minut määrittelemään kantani näkijään uudelleen. Minun on ollut valittava jätänkö toisen katseen tietoisesti huomioimatta vai huomioinko näkijän katseen osana toimintaani, esitänkö hänelle. Autenttinen liike -työskentely silmät auki on johdattanut minut avoimen esittämisen haasteen äärelle ja hyvin konkreettisesti tuonut läsnä olevaksi toisen katseen. Olen tullut tietoisemmaksi peloistani kohdata tarkkailijan katse ja sen aiheuttamista vaikutuksista omaan ruumiillisuuteeni. Itse olen kokenut vapauttavampana toisen katseen avoimen kohtaamisen kuin tämän huomioimatta jättämisen, vaikka molemmat vaihtoehdot ovat olleet yhtä sallittuja kyseisessä tilanteessa, ja mitään niin sanottua esittämisenpakkoa ei ole ollut. On ehkä turhan suoraviivaista vetää tästä suorita johtopäätöksiä näyttelemiseen, mutta yhtälailla näytellessäni koen tekemistäni helpottavana seikkana avoimen esittämisen sallimisen.

Tilallis-ajallinen ruumis

Ruumiin kuunteleminen saattoi Henryn sijoiltaan. Hän tiesi nyt, että heitä oli kaksi, tai oikeastaan yksi, hän ja ruumis, ruumis ja hän. Oli tapahtunut siirtymä ajassa ja paikassa. Henry tajusi sen nyt. Hän oli yhtä kuin tuo liikkumaton ruumis.

Parviainen kirjassaan *Meduusan liike* tekee erottelun kehon ja ruumiin välille. Yhtenä erottelun kriteerinä on nimenomaan ruumiin ja kehon erilainen tilallisuus. Ruumis on Parviaisen mukaan tilallinen ja ulottuvainen ja sillä on tilallinen keskipiste, josta voidaan laskea etäisyyksiä muihin ihmisiin ja esineisiin kolmiulotteisessa tilassa. Keholla taas ei ole tällaista geometristä ja matemaattisesti laskettavaa keskipistettä. Parviaisen mukaan kehon tilallisuus on aina kokemuksellista tilallisuutta. Keho on Parviaiselle se osa ruumiista, joka on tietoinen itsestään, ja jota voi myös kutsua minäksi. Parviainen Edith Steinin kirjoituksiin nojaten käsittää kehon keskipisteen eräänlaiseksi perspektiiviksi,

josta keho hahmottaa tilallista maailmaa aina uudestaan, ja joka mahdollistaa eläytymisen esimerkiksi toisen tilanteeseen, toisen kinesteettiseen kokemukseen. (Parviainen 2006, 102–103.) Kehon ja ruumiin yhteys ja erilaisuus tekee siis tilallisuudesta sekä konkreettista matemaattisesti mitattavissa olevaa että kokemuksellista, elävässä suhteessa toisiin olevaa.

Vaikka en omassa työssäni tee jaottelua ruumiin ja kehon välille, on edellä kuvattu Parviaisen tilallisuuden kuvaus kuitenkin mielestäni oiva esimerkki lähestyä tilallisuuden ja ajan voi käsittää sekä laskettavissa olevina määreinä että kokemuksellisenä tapahtumisena. Itse näytellessäni lähestyn ruumiistani molemmista näkökulmista. Tunnistan Parviaisen määritelmän mukaisesti ruumiini geometrisen ja materiaalisen ulottuvuuden ja tunnistan suhteeni mitattavissa olevaan aikaan. Teen tiettyjä tekoja tietyssä tilassa tietyssä ajassa. Usein myös ajattelen, että katsoja näkee ruumiini juuri tästä ulottuvuudesta, mitattavissa ja objektiivisena. Unohdan helposti näytellessäni, että kokemuksellinen ulottuvuus on aina läsnä sekä omassa ruumiillisuudessani että katsojan ruumiillisuudessa, ja täten myös osa katsetta. Sivuutan helposti Parviaisen mainitseman kehollisen kokemuksellisen tilallisuuden ruumiistani erilliseksi älylliseksi tai tuntemukselliseksi kokemukseksi.

Tunnistamalla ja tulemalla tietoiseksi Parviaisen kuvaamasta kehon kokemuksellisesta tilallisuudesta voin näyttelijänä paremmin hahmottaa omaa tilallisuuttani myös kolmiulotteisesti. Mitä paremmin olen tietoinen omasta kokemuksellisesta ja ruumiillisesta tilastani, sitä herkemmin tunnistan katsojien ruumiillisen katseen aiheuttamat kinesteettiset impulssit omista impulsseistani. Kykenen siis paremmin erottamaan toisen kinestesian, liikkeellisyyden, omasta kinestesiastani. Tulen tietoisemmaksi oman ruumiini rajoista. (Parviainen 2006, 104–105.) Käsitän oman ruumiillisuuteni laajemmin ei vain ruumiiksi, joka liikkuu tilassa ja ajassa, vaan myös osaksi tilaa ja aikaa, jossa liikun (Parviainen 2006, 134).

6 Epilogi

Henry hengitti hiljalleen ja sulatteli tapahtunutta. Hän tunsu kuinka hänen raajansa alkoivat jälleen liikkua. Hän tuijotti ruumista, joka olikin hänen omansa, ja ruumis tuijotti takaisin. Kolme epäiltyä olivat kadonneet ja jäljelle oli vain jäänyt

heidän katseensa jäljet tuossa ruumiissa, jossa Henry nyt eli. Esirippu oli edelleen auki ja monta katsetta oli kohdistunut odottavasti Henryyn. Hänen oli nyt otettava askel, se ratkaiseva askel itseksensä. Henry tiesi, että nyt ei auttanut perään-tyä. Hän oli selvittänyt ruumiin mysteerin tällä kertaa, mutta hänellä oli tunne, että kaikki ei ollut laisinkaan selvinnyt. Ei laisinkaan. Tästä se vasta alkaisi.

Olen opinnäytetyössäni yrittänyt hahmottaa eri tapoja, miten näyttelijän ruumista katsotaan ja miten näyttelijä itse voisi sitä katsoa. Halusin työssäni lähestyä katsomisen tapahtumaa eri näkökulmista, voidakseni siten paremmin ymmärtää katseen vaikutuksia näyttelijän ruumiillisuuteen. Halusin löytää keinoja siihen, miten pystyisin näyttelijänä kohtaamaan katsojan ja olemaan ruumiillisesti läsnä. Ajatuksissani kohtaaminen ja ruumiillinen läsnäolo olivat tie reaktiiviseen tilaan, jossa pystyisin vastaanottamaan impulsseja ympäristöstäni ja itseltäni.

Mitä pitemmälle työni eteni, sitä paremmin tajusin konkreettisten tekniikoiden tai käytännössä toimivien harjoitteiden etsimisen sijaan käsitteleväni omaa maailmasuhdetta suhteessa näyttelemiseen. Huomasin tekeväni jonkinlaista laajempaa kartoitusta omasta suhteestani katsotuksi tulemiseen ja tapaani katsoa maailmaa. Eräässä kahvipöytäkeskustelussa huomasin, kiteyttäessäni ystävälleni omia pelkojani, ja tapaani nähdä itseni ja muut ihmiset maailmassa, yllättäen puhuvanikin opinnäytetyöni perimmäisistä kysymyksistä.

Asetan itseni usein muiden ja itseni, todellisen ja kuvitellun, arvostelevan katseen alaiseksi. Tällaisen katseen alla tunnen oloni toisinaan voimattomaksi ja todellisuuden muuttumattomaksi, toisaalta toisinaan tunnen oloni mahtavaksi ja hyväksytyksi enkä koe mitään tarvetta muuttaa ympäröivää maailmaa.

Hyvin pitkään maailma näyttäytyi minulle valmiiksi annettuna todellisuutena, johon minun oli raivattava oma paikkani. Kuitenkin pikkuhiljaa oman itsetuntoni ja itsellisyyteni vahvistuessa aloin huomaamaan, että muuttamalla vain omaa subjektiivista näkökulmaani tunsin muuttavani koko tilannetta. Tajusin siis, että se, miten katsoin maailmaa, tuntui konkreettisesti muuttavan sitä maailmaa, jossa elin.

Tutustuminen Maurice Merleau-Pontyn kirjoituksiin sai minut näkemään maailman minussa. Rupesin miettimään itseni suhdetta maailmaan ja muihin ihmisiin uudestaan. Maailma ei siis välttämättä muutu vain tarkastelemalla sitä eri perspektiivistä, vaan

perspektiivini maailmaan on siinä olemista. Maailma, siinä olevat ihmiset ja asiat, vaikuttavat minuun ja minä vaikutan niihin. En ole mikään oman onneni seppä, mutta en myöskään oman elämäni sivustakatsoja. Yksinkertaisesti elän elämääni.

Opinnäytteeni käsittelee siis pitkälti ruumiillista maailmassa olemista, jonka keskiössä on kohtaaminen sekä toisen ihmisen että ympäröivän maailman kanssa. Ruumiillisuus minulle on vahvasti sidoksissa toiseen ja katseen aiheuttamaan toiseuteen ruumiisamme. Ymmärtääkseni ruumista minun on avattava katseessa ruumiillistuvaa toiseutta.

Motiivini työni tekemisen taustalla ovat kuitenkin konkreettisesti sidoksissa teatteriin. Haluan ymmärtää teatteria ja esiintyjyyttä paremmin pystyäkseen löytämään oman paikkani ammattikentältä. Hanna Helavuori kirjoittaa artikkelissaan *Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa?*, että esiintyjä ei enää representoi, esitä jotakin, vaan hän presentoi, on esillä. Helavuori määritellesään uutta esiintyjyyttä kirjoittaa, että ”uusi esiintyminen tarkoittaisi jotain sellaista kuin esittäjän ruumiin, ruumiillistetun havainnoin, tilan ja ajan ja yhteisen ajattelun yhteensulautumista”. (Helavuori 2011, 108; Numminen 2011, 35.) Helavuoren artikkelin uusi esiintyjä on aistimellinen, ruumiillinen ja kokemuksellinen esittämisen ”tutkija”. Uusi esiintyminen on aktiivista tilallista ja aistimellista suhdetta toisiin, ennemminkin virittäytymistä ja reagointia ympärillä olevaan, kuin roolin rakentamista tai todellisuuden reasetointia. Helavuori nostaa artikkelissaan esiin monia asioita, jotka nousevat esiin myös omassa työssäni, ja joita olen pyöritellyt päässäni miettiessäni omaa näkemystäni esiintyjyydestä. Näitä ovat subjektiviteetin ja näyttelijän ruumiillisuuden korostaminen, relaation (suhde toiseen) nostaminen esiin, tekijäroolien ja esityksen eri osa-alueiden tasa-arvoistaminen, esiintyjän näkeminen jatkuvassa erilaisia pintoja ja uudenlaista syvyyttä muovaavassa liikkeessä sekä todellisuuden ilmiöiden esityksellistyminen. Helavuoren esiintyjyys on moniääninen, monimuotoinen, epävakaa ja jatkuvan itsensä uudistumisen sisältämä tapa lähestyä taidetta, joka mielestäni lähtökohtaisesta monistisuudestaan huolimatta pyrkii jonkinlaiseen holistiseen konsensukseen, eron kautta yhteneväisyyteen. (Helavuori 2011, 101–115; Numminen 2011, 35.)

Tunnistan edellisestä paljon omalle näyttelijäntyölleni ja tekijyydelleni läheisiä piirteitä. Ehkä suurin ero omassa ajattelussani Helavuoreen on kuitenkin suhtautumiseni rooliin

ja näyttelijän tietotaitoon roolin rakentamisessa, minkä uskon heijastuvan työssäni, ehkä suurimmaksi osaksi rivien välistä. Minua kiinnostaa roolityöskentely, fiktiivisen hahmon luominen erilaisin keinoin. Näyttelijällä on mielestäni moninaisia keinoja rakentaa roolihahmoa. Perinteinen psykologinen eläytyminen on vain yksi työväline, eikä itselleni ainakaan tähän asti se toimivin. Minulle uusi esittäminen (lainaan tässä yhteydessä Helavuoren termiä, mutta en peilaa ajatuksiani pelkästään Helavuoren ajatuksiin, vaan käytän termiä yleisemmin) ei ole pelkästään esittäjän tai näyttelijän oman ruumiillisuuden esillepanoa. Ruumiillisuus on minulle lähtökohta niin tutkimukselle kuin roolin rakentamiselle. Analysoimalla näyttelijän ruumiillisuutta en halua riisua näyttelijää roolista, vaan ennemminkin pureutua niihin seikkoihin, jotka ovat onnistuneen roolin rakentamisen taustalla. Se, mikä on lopullisessa esityksessä näyttelijän esittämisen fiktiivisyyden aste, on erillisen pohdiskelun alainen asia (Ks Kirby 1995, 4358).

Olen valmistumassa teatteri-ilmaisun ohjaajaksi, mutta ajatukseni ovat pyörineet esittämisen haasteiden, eivät niinkään teatteripedagogiikan tai ryhmätyöskentelyn problematiikan ympärillä. Teatteri-ilmaisun ohjaaja on suhteellisen nuori ammattinimike ja hakee vasta varsinaista ammatti-identiteettiään. Opinnäytteeni näyttelijäkeskeisenä asettuu varmaankin jonnekin tutkinnon rajamaille ja omalta osaltaan muokkaa tulevaa ammattikenttää, kenties vain asettumalla sen ulkopuolelle. Itselleni teatteri-ilmaisun ohjaajaksi valmistuminen on osa pikkuhiljaa muovautuvaa taitelijaidentiteettiäni, jota koen myös opinnäytteeni rakentavan. (vrt. Jalkanen 2011.) Opinnäytteeni ei anna minulle vastauksia tulevaa varten, eikä tee valmistumisen jälkeisestä elämästäni vähemmän epävarmaa. Se kuitenkin kiteyttää jotain olennaista siitä suunnasta, johon olen matkaamassa tällä hetkellä.

Kesällä 2011 tein työharjoitteluni poikkitaiteellisessa esityksessä nimeltään Quantum Circus. Kyseessä oli sirkusopiskelijoiden ja fyysikoiden yhteistyöprojekti. Esitys käsitteli kvanttifysiikkaa, ja fyysikot olivat aktiivisesti mukana taiteellisessa prosessissa ja osa heistä päätyi myös lavalle. Keskustelut fyysikoiden kanssa ja tutustuminen kvanttifysiikan maailmaan sai minut tajuamaan, että muutokset fysiikan saralla muistuttavat hyvin paljon muutoksia teatterin saralla. Toisin kuin klassinen fysiikka kvanttifysiikka kyseenalaistaa tutkijan kyvyn kuvata todellisuutta itsestään ulkopuolisena ja korostaa sen sijaan tutkijan todellisuuden kanssa käymää dialogia. Subjektin havainto vaikuttaa konkreettisesti lopputulokseen. Rinnakkaiset todellisuudet, teleportaatio ja kvanttihiipyt

ovat mahdollisia kvanttifysiikassa. Atomit ovat toisiinsa sitoutuneita ja yhden toiminta vaikuttaa toiseen. Jonkinlainen mysteeri on läsnä. Kaikki ei ole niin yksinkertaisesti selitettävissä ja mitattavissa tieteen keinoin kuin klassisessa fysiikassa. Yksiselitteistä totuutta tai metodologia ei välttämättä ole löydettävissä.

7 Lähteet

Arlander, Annette 1998. Esitys tilana. Helsinki: Teatterikorkeakoulu

Arlander, Annette 2011. Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.): Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like, 86–98

Fischer-Lichte, Erika 2008. Sense and Sensation: Exploring the Interplay Between the Semiotic and Performative Dimension of Theatre. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Spring 2008, 69–81

Grotowski, Jerzy 2006. Kohti köyhää teatteria. Helsinki: Like

Haapoja, Terike 2011. Tilan politiikka – kuvataiteen ja teatterin vastaliikkeistä. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.): Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like, 69–81

Heikkinen, Hannu 2002. Draaman maailmat oppimisalueina – Draamakasvatuksen vakava leikillisuus. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto

Heinonen, Timo 2011. Näyttämön, teknologian ja ihmisen keskeneräinen kysymys. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.): Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like, 40–55

Helavuori, Hanna 2011. Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa?. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.): Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like, 101–116

Himanka, Juha 1995. Esipuhe. Teoksessa Husserl, Edmund: Fenomenologian idea. Helsinki:Loki-Kirjat, 9–23

Hotinen, Juha-Pekka 2002. Tekstuaalista häirintää – kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta. Helsinki:Like

Hulkko, Pauliina 2011. Liha tiskiin ja ruumiita permannolle. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.): Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like, 117–130

Husserl, Edmund 1995. Fenomenologian idea. Helsinki: Loki-Kirjat

Härkönen, Anna-Leena 2004. Anna-Leena Härkönen. Teoksessa Saisio, Elsa: Katseen alaiset. Helsinki: WSOY, 61–77

Jalkanen, Eija 2011. Ai mikä? Teatteri-ilmaisun ohjaaja? – teatteri-ilmaisun ohjaaja käsitteenä. Opinnäytetyö. Verkkodokumentti, pdf. Helsinki: Metropolia Ammattikorkeakoulu. Saatavuus >
https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/32341/jalkanen_teatteri-ilmaisunohjaaja.pdf?sequence=1 (luettu 16.5.2012)

Lintunen, Jarmo 2001. Maurice Merleau-Ponty – kehollisuuden filosofi. Teoksessa Ostern, Anna-Leena (toim.): Laatu ja merkitys draamakasvatuksessa – Draamakasvatuksen teorian perusteita. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 91–97

Lefort, Claude 1993. Esipuhe. Teoksessa Merleau-Ponty, Maurice: Silmä ja Mieli. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide

Malmivaara, Laura 2004. Laura Malmivaara. Teoksessa Saisio, Elsa: Katseen alaiset. Helsinki:WSOY, 33–46

Numminen Katariina 2011. Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.): Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki:Like, 22–39

Kallinen, Timo 1987. Diderot, valistus ja teatteri. Teoksessa Diderot, Dennis: Näyttelijän paradoksi. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 81–96

Kirby, Michael 1995. On Acting and Not Acting. Teoksessa Zarrilli Phillip B. (toim.): Acting (Re)Considered. London&New York: Routledge, 43–58

Kirkkopelto, Esa 2011. Psykofyysisen kriisi. Teoksessa Silde, Marja (toim.): Nykynäyttelijän taide – horjutuksia ja siirtymiä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 183–205

Merleau-Ponty, Maurice 1993. Silmä ja mieli. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide

Monni, Kirsi 2011. Alexander-tekniikka ja Autenttinen liike -työskentely – Kaksi kehontietoisuuden harjoittamisen metodia. Helsinki: Teatterikorkeakoulu

Monni, Kirsi 2004. Olemisen poeettinen liike. Teatterikorkea - Teaterhögskolan, 2/2004, 21–25

Mäkelä, Katri 2011. Kehollinen läsnäolo ohjaajan työssä. Helsinki: Metropolia Ammattikorkeakoulu

Lecoq, Jacques 2003. El Cuerpo Poético. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u.

Parvainen, Jaana 1994. Tanssi ihmisen eksistenssissä – filosofinen tutkielma tanssista. Tampere: Tampereen yliopisto

Parviainen, Jaana 2006. Meduusan liike – Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa. Helsinki: Gaudeamus

Pasanen, Kimmo 1993. Maurice Merleau-Ponty – Aistivan minän filosofi. Teoksessa Merleau-Ponty, Maurice: Silmä ja mieli. Helsinki:Kustannusosakeyhtiö Taide

Pätsi, Mia 2010. Näyttelijän tekniikoita. Helsinki:Avain

Roach, Joseph R. 1993. *The Player's Passion – Studies in the Science of Acting*. London&New York: Routledge

Rouhiainen, Leena 2006. Mitä somatiikka on? Teoksessa Pia Huoni – Johanna Laakkonen – Heta Reitala – Leena Rouhiainen (toim.): *Liikeitä näyttämöllä*. Verkkodokumentti, pdf Helsinki: Yliopistopaino Kustannus/Helsinki University press. Saatavuus < http://www.teats.fi/teats_kirja2006.pdf (luettu 7.5.2012)

Silde, Marja 2011. Ehdotus nykynäyttelemisen uudeksi kieliopiksi. Teoksessa Silde, Marja (toim.): *Nykynäyttelijän taide – horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 209–220

Silde, Marja 2011. Modernin murrosta ruumiillistamassa. Teoksessa Silde, Marja (toim.) 2011. *Nykynäyttelijän taide – horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 153–170

Saarinen, Esa 1994. *Filosofia*. Helsinki: WSOY

Saisio, Elsa 2004. *Katseen alaiset*. Helsinki: WSOY

Tuisku, Hannu 2011. Ek-staattiset tilat näyttelijän pedagogisessa prosessissa. Teoksessa Silde, Marja (toim.): *Nykynäyttelijän taide – horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 95–116

Zarrilli, Phillip B. 1995. "On the edge of a breath, looking" : Disciplining the actor's bodymind through the Martial Arts in the Asian/Experimental Theatre Program. Teoksessa Zarrilli, Phillip B. (toim.) : *Acting (Re)Considered – theories and practices*. London&New York: Routledge, 177–196

Winckel, Petri 2011. *Esitys ja mimesis – Kaksi näkökulmaa teatterin jakautuneisuuteen*. Opinnäytetyö. Verkkodokumentti, pdf. Helsinki: Metropolia Ammattikorkeakoulu.

Saatavuus<

[https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/32967/Winckel_Petri.pdf?](https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/32967/Winckel_Petri.pdf?sequence=1)

sequence=1 (luettu 29.4.2012)

