

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävä Taide

Sirkus

2015

Elina Sirkä

VAIKUTTAVA VÄLINE

– objektin ilmaisupotentiaali nykysirkuksessa



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävä Taide | Sirkus

2015 | 48

Minna Karesluoto

Elina Sirkiä

VAIKUTTAVA VÄLINE

Jokaisella esittävän taiteen lajilla on omat erityispiirteensä ilmaisulle. Näyttelijä ilmaisee pääasiassa puheen ja kehon eleiden avulla, viulistin ilmaisuväline on viulu ja siitä lähtevä ääni, tanssija kertoo kehon ja liikkeen keinoin. Sirkuksen ilmaisu perustuu kehon ja objektin liikkeeseen, sekä niiden välisiin suhteisiin. Objektit ja sirkuksessa käytettävät välineet tuovat semiotiikkansa ja niille annetun liikkeen kautta ilmaisuun uniikin ulottuvuuden.

Objektien luomia mahdollisuuksia ei aina osata nähdä ja ne jäävät siksi käyttämättä. Tässä työssä lähestytään sirkusilmaisun erikoispiirteitä havaitsemisen, liikkeen ja objektien merkityksellistymisen kautta.

Työssä hyödynnetään sirkuksen, tanssin, nukketeatterin ja havaintopsykologian aineistoja. Kirjoittajan vuosien varrella keräämä tieto mittavista keskusteluista eri esittävän taiteen kentän toimijoiden kanssa, sekä omat havainnot ja muistiinpanot muodostavat suuren osan työn pohjaa. Tutkielmaluontoinen työ on alkusysäys liikkeen, objektin ja kehon muodostaman toimintakentän tutkimiselle.

ASIASANAT:

Nykysirkus, sirkus, ilmaisu, objekti, keho, esiintyjä, havaitseminen, liike

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing arts | Circus

2015 | 48

Minna Karesluoto

Elina Sirkiä

EXPRESSIVE EQUIPMENT

Every performing art form has own specific feature what comes into expression. Actor expresses by using spoken text and body signs, violinist has his violin and the voice of it, dancer tells with the body and the movement. Expression in circus is also based on movement and the body but also and significantly on objects and their movements. And before all on the relations between the every mentioned elements. Objects are giving the special and unique scope for circus by their semiotic and the movement they are given.

The opportunities created by objects is rarely noticed which leads to the inoperativeness of the possibilities. This work approaches the special features of circus expression via perception, movement and objects importation.

This work is done by referring the literature from the circus, dance, puppetry and object manipulation. Together with the literature source, the collected information from the conversations with the colleges from the field of performing arts, notes and perceptions from the past years of the writer herself forms remarkable base for the work. This thesis is the initiator for the more thoughtful research in the field build by the movement, object and the body in circus.

KEYWORDS:

Contemporary circus, circus, expression, object, body, performer, perception, movement

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 ILMAISU	6
2.1 Mitä tarvitsemme ilmaistaksemme?	6
2.2 Sirkusilmaisun erikoispiirteet	8
2.2.1 Perinteisestä ja nykysirkuksesta	8
2.2.2 Väline osa sirkusilmaisua	10
3 HAVAITSEMISEN INDIVIDUAALISUUS	12
3.1 Liikkeen globaaliudesta	12
3.2 Havaitsemisesta ja liikkeen havainnoinnista	13
3.3 Peilisolujärjestelmä	15
3.4 Keho elää ja oppii	18
3.5 Objektin havaitseminen	20
4 OBJEKTIT MERKITYKSELLISTYY	22
4.1 Keho ja objekti	24
4.2 Subjekti - objekti	26
4.3 Objektin tarkastelun tasot ja freeplay	27
4.4 Miten liike saa objektin ilmaisemaan - Labanin liiketeoria pohjana objektin manipuloinnille	29
4.4.1 Liiketekijät ja niiden liike-elementit	30
5 TEKNIIKAN JA SIRKUKSEN SUHTEESTA	34
5.1 Sirkuksen määritelmä	35
5.1.1 Väline, esiintyjä, liike	37
6 ESIINTYJÄ – KATSOJA SUHDE	41
7 POHDINTA	42
7.1 Köysi, sen rajat ja ominaisuudet	42
7.2 Köyden mahdollisuuksista	43
8 LOPUKSI	46
LÄHTEET	47

1 JOHDANTO

Sirkusilmaisun palat: esiintyjä ja objekti, kehon ja välineen liike, sekä niiden vuorovaikutus luovat perustan tälle työlle. Lähestyn aihetta havainnoinnin periaatteiden kautta, sillä koen teoreettisen pohjan tarpeelliseksi, jotta näiden elementtien mahdollisuuksia sirkusilmaisussa voisi ymmärtää paremmin.

Päätin kirjoittaa tästä aiheesta, sillä näen sirkusvälineet ja erilaiset objektit merkittävänä mahdollisuutena syventää ja merkityksellistää ilmaisua sirkuksessa. Välineiden todellista potentiaalia ja niiden luomia merkityksiä ei usein nähdä, eikä siksi osata hyödyntää. Aivan kuin oksat jäisivät rungon ja lehtien välistä huomamatta. Mitä objektit itsessään viestivät ja miksi ne ylipäänsä ovat näyttämöllä? Koen aiheen tutkimisen arvoiseksi.

Tahdon avata, omia ja muiden, näkemyksiä välineiden ilmaisun mahdollisuuksista, sillä aiheesta ei juuri puhuta edes sirkustaiteilijoiden kesken. Toivon, että työni toimisi jonkinlaisena avaavana puheenvuorona, sekä auttaisi aiheesta kiinnostuneita syventämään omaa näkemystään välineiden ja ilmaisun yhtälöstä. Pohdintani ovat auttaneet minua syventämään oman välineeni, vertikaaliköyden, luonteen ja ominaisuuksien tuntemista. Olen löytänyt uusia tapoja käyttää köyttä ilmaisuni osana, sekä tarkastella objektia. Myös ymmärrykseni objektien ja esiintyjän suhteista ja niiden käyttömahdollisuuksista on avartunut.

Aloitan määrittelemällä käsitykseni ilmaisusta ja avaan sirkusilmaisun erikoispiirteitä. Lähdän liikkeelle liikkeestä, tarkastelen liikettä kehossa ja objektissa sekä tutkin objektin havaitsemista. Syvennyn objektin tarkasteluun ja sen suhteeseen niin kehoon kuin ympäröiviin asioihin. Pohdin vielä tekniikan ja sirkuksen suhdetta ja pyrin sitä kautta löytämään määritelmän sirkukselle ja asettamaan kulmakivet sirkusilmaisulle. Esiintyjän ja katsojan suhde, sekä kurkistus ajatuksiini vertikaaliköydestä ja sen mahdollisuuksista pyöräyttävät työni pakettiin.

2 ILMAISU

Ilmaista, ilmentää, tuoda ilmi, tuoda esille, kertoa, selittää, valottaa, välittää, selittää, selventää, näyttää. Ilmaisua pitää jo itsessään sisällä lukuisia termejä. Yksinkertaisimmillaan ilmaisu on valitun sanoman kertomista halutulla tavalla. Keinoja ja tapoja tuoda sanoman kannalta merkittävät asiat esille on lukuisia. Tarkoituksenmukaisin menetelmä löytyy konseptin yhteydestä. Kaikki mikä meistä välittyy ulospäin, se miten puhumme, tunnemme, elehdimme, liikumme, olemme, käsittelemme esineitä tai reagoimme ärsykkeisiin luovat arkipäivän ilmaisun. (Kinnunen 2010, 7-9) Lisäksi apuna on erilaisia järjestelmiä, kuten teksti, kuvat ja niin edelleen. Viestiminen sosiaalisissa tilanteissa perustuu muiden ilmaisun tulkitsemiseen, kykyyn ymmärtää toisen näkökulmaa ja siihen vastaamiseen. (HUS 2015) Fyysisen ilmaisun ytimessä on kehon liike ja sen suhde ympäröiviin elementteihin. Lisäksi ilmaisuun vaikuttaa alati muuttuvat ja toisaalta määrittävät ja pysyvät tekijät tilassa, kulttuurihistoriassa, sekä semiotiikassa.

Taide on yksi ilmaisun kanava herättä ajatuksia ja reaktioita ja ottaa sitä kautta kantaa erilaisiin ympärillämme tapahtuviin ilmiöihin ja asioihin. Sirkus taas voidaan nähdä ilmaisumuotona muiden joukossa, tuoden omat erikoistyökalunsa pakkiin. Ilmaisutavan mahdollisuudet lisääntyvät joiltain osin, mutta saattavat rajoittua toisaalta. Tärkeintä on, että katsojassa herää jotakin ja valittu ilmaisun tapa on tekijänsä omaksuma.

2.1 Mitä tarvitsemme ilmaistaksemme?

Jotta on mahdollista ilmaista jotakin, tarvitaan päämäärä eli se mitä halutaan sanoa ja läsnäolo tilanteessa, jonka avulla sanottava asia ilmenee mm. reaktioiden, eleiden ja liikkeen kautta. Ilmaisun katsotaan lähtevä ihmisen sisimmästä. (Raappana, 2013, 10) Suomalaisen sirkustutkijan Tomi Puurovaaran mukaan sirkuksen lähtökohtana on ihminen ja tämän tarve ja kyvyt koetella fyysisien ilmaisun rajoja, jolloin kaikki on lähtöisin esiintyjästä. (Puurovaara, 2005, 14-15) Sirkuksessa näyt-

tämöllä nähdään usein esiintyjä itsenään, jolloin ilmaisu pohjaa pitkälti itseilmaisuuun. Itseilmaisuus taas perustuu itsensä tuntemiseen, kontaktiin itseen, sekä omiin tunteisiin. (Yle, 2015) Läsnäolo auttaa näiden asioiden esiintuomisessa.

Läsnäolo tilanteessa avaa mahdollisuudet käyttää kulloisessakin kontekstissa kaikki mahdolliset keinot tuoda haluttu asia toiselle osapuolelle mahdollisimman selväksi. Hyvän läsnäolon kautta on helpompi tunnistaa omia sisäisiä ja ulkoisia impulsseja. Laboratoriotilanteeseen laitetun henkilön kaikki ilmaisukeinot ja taidot ovat käytössä, mitä useampi kehollinen, suullinen tai visuaalinen keino ilmaisijalla on hallussaan, sitä moninaisempi tämän ulosanti voi olla. Kaikessa yksinkertaisuudessaan asia muuttuu sitä monimutkaisemmaksi, mitä enemmän näitä ilmaisun kanavia on käytössä. Mahdollisuudet kasvavat ja yhä useampia asioita on otettava huomioon. Jokaisella taiteenalalla on omat lajityypilliset ilmaisukeinot, joiden kautta ilmaisu tapahtuu niin, että ala on tunnistettavissa, ainakin jossain määrin. Musiikki ei olisi musiikkia ilman ääntä, eikä lyhytelokuva elokuva, ilman kuvaa. Nämä alatyypilliset erikoisuudet vaativat tekijältään alakohtaista tietoutta, jotta ilmaisu välittyy tai on ylipäänsä mahdollista.

Läsnäolon merkitys näyttämöllä korostuu entisestään. Näyttämölle pyritään lähtökohtaisesti luomaan oma maailma, jonka on oltava vahva, jotta katsoja ostaa näkemänsä. Arkiympäristössä luontevasta ilmaisusta tulee helposti päälle liimatua tai alleviivaavaa, kun se tuodaan lavalle. Kokemukseni mukaan syy on useimmiten siinä, että kehosta, näyttämöllä olevista suhteista ja liikkeestä näkyviin asioihin ei luoteta riittävästi. Esiintyjä alkaa markkeeraamaan ja korostamaan tunteita ja eleitä, jotta katsoja varmasti ymmärtää sen mistä on kyse. Keho kyllä kertoo ja näyttää, mikäli asian takana voi seistä.

Ymmärtääkseen ne mahdollisuudet ja lainalaisuudet, joita sirkus ilmaisulle asettaa tulee taiteilijan tuntea oma laji ja väline läpikotaisin. Sama pätee eri taiteenlajien yhdistämiseen. Esimerkiksi sirkuksen ja tanssin yhdistäminen saumattomasti niin, ettei lopputulos ole raidallinen, vaatii mielestäni sirkuksen syvän tuntemisen lisäksi myös tanssin luonteen mahdollisuuksien ja rajojen ymmärtämistä. Työskentelyvälineiden ja lajien tunteminen mahdollistaa niiden hyödyntämisen ilmaisussa ja auttaa tekijöitään näkemään mahdolliset sudenkuopat ja yhteiset tekijät,

joita hyödyntämällä syntyy uusia ja toimivia kombinaatioita. Kokatessakin voi yhdistää eri ruokalajeja, suolaista ja makeaa, jos tietää miten ne reagoivat toisiinsa. Rohkenen välittää, että keitetty peruna ei välttämättä ole omiaan jäätelön kanssa, mutta suolapähkinät sen sijaan saattavat toimia pehmiksen joukossa hyvinkin.

Tekniikkaakin pitää osata. Jos puheteatterissa näyttelijä ei osaa puhua lavalla oikein, on lopputulos helposti irstas. Sama pätee sirkusvälineiden käyttöön, on hallittava tietty määrä tekniikkaa, jotta välineen kanssa on mahdollista toimia tarkoituksenmukaisella tavalla. Käyttääkseen tekniikkaa on ymmärrettävä sen päämäärä, mitä varten se on siinä, missä se on? (Purovaara: Rong, 2014, 31)

Kerrontaan käytettävien elementtien (sirkus, teksti, projisoinnit...) tuntemisen ja hallinnan lisäksi on ilmaisun kannalta oleellista ymmärtää miten näitä elementtejä käytetään. Mitä asioita alleviivata ja mitä jättää kertomatta. Minkä asian esiin tuominen riittää kertomaan katsojalle tarpeeksi ja mikä on parempikin jättää jokaisen oman tulkinnan ja täydentämisen varaan. Katsoja on viisas ja osaa kyllä tehdä tulkinnat, vaikei risuja aina väännetä vihdaksi asti.

2.2 Sirkusilmaisun erikoispiirteet

2.2.1 Perinteisestä ja nykysirkuksesta

Sirkus on kulkenut pitkän matkan pisteeseen, jossa se tänä päivänä on. Ranskan johtava sirkustutkija Jean-Michel Guy kuvailee kirjassaan Sirkuksen vallankumous (Cirko – uuden sirkuksen keskus, 2005), muutoksen kuvaavan osuvasti sirkusta, sillä juuri muutosta sirkuksen historia on täynnä. Jatkuvasta muutoksesta johtuen sirkus ei ole yksiselitteinen käsite, vaan vaatii pienen pohjustuksen, ennen aiheeseen syventymistä.

Tällä hetkellä vallitseva sirkuskäsitys voidaan jakaa karkeasti termeihin perinteinen sirkus ja nykysirkus. Perinteisen sirkuksen painoarvo on näyttää taitoa ja tekniikkaa ja herättää niiden kautta katsojassa välittömiä reaktioita, mitä suurempi

reaktio sen parempi. (Komaro, Purovaaran 2005, 218) Nykysirkuksessa päämäärä voi olla myös ajatusten, tunteiden tai sisällön välittäminen, reaktiot eivät välttämättä ole välittömiä, vaan tarkoitukset ja yhtälöt aukeavat katsojalle myöhemmin. (Komaro, Purovaaran 2005, 218) Eri taiteenlajien sekoittuminen ja yhteiskunnallisiin asioihin kantaa ottaminen ovat nykysirkukselle tyypillisiä piirteitä. (Guy 2005, 15,27) Lyhyesti eroteltuna nykysirkuksella on useimmiten jokin sanoma kerrottavana, perinteisen sirkuksen päämäärä on herättää välittömiä reaktioita ilman suurempia merkityksiä.

Perinteinen sirkus ja nykysirkus ovat toisistaan erilleen ajautuneina sirkustaiteen muotoja, joilla on omat vahvuutensa ja heikkoutensa, mutta silti vahva linkki toisiinsa. (Guy 2014, 15-29) Ne edustavat molemmat osaltaan sirkuksen eri aikakausia, joita kumpaakin on mahdollista nähdä vielä nykypäivänäkin. Perinteisen sirkuksen muoto, joka käsittää yltäkylläisen estetiikan koristamana muun muassa värikkään teltan, sahanpurun ympyrän muotoisella areenalla, punanenäiset pellet kengän rähjineen sekä temppuilevat eläimet (Guy 2014, 22), vakiintui 1960-luvulla, jolloin taide ja maailma elivät keskellä murrosta. Suojellakseen olemassaolonsa sirkus kääntyi sisäänpäin nojaten entistä enemmän perinteeseen, sulki ulkopuolisen maailman pois piiristään. (Purovaara 2005,62-63, Mitch, Purovaaran 2014, 14,40) Ulkoisten paineiden kasvaessa 1970-luvun lopulla, paine muutokseen oli välttämätön, jonka seurauksena sirkus jatkoi kehitystään yhteiskunnan hermoilla, avasi ovensa uudestaan ja teki itsestään saavutettavan kennale tahansa. (Purovaara, 2005, 63, Mitch, Purovaaran 2014, 40) Sirkus jatkoi kehityskulkuaan uusien tekijöiden ja suuntausten kannattelemana kohti tämän päivän nykysirkusta. Sirkus on yhä edelleen historiansa tavoin alati suuntaa vaihtavassa muutoksessa. Muutos on sirkuksen pysyvä tila.

Henkilökohtaiset mieltymykseni ja toiminta-alueeni ovat nykysirkuksen puolella. Kaipaen esitykseen sisältöä ja merkityksiä, joten se kiinnostaa minua sirkuskentän kehityshaarana perinteistä enemmän. Saatan olla hieman suorasukainen, ja tässä asiassa valikoiva, sekä ennakkoasenteinen, mutta minua ei kiinnosta tekniikkapainotteinen "temppusirkus", jossa päämääränä on näyttää toinen toistaan vaikuttavampia liikkeitä. Tämä ei tarkoita, että asettaisin perinteisen sirkuksen ja

nykysirkuksen eriarvoiseen asemaan. Arvostan silti suuresti perinteisen sirkuksen tekijöitä ja ympäristöä, eihän nykysirkusta olisi ilman perinteistä sirkusta. Tässä työssä keskityn pääasiassa nykysirkuksen näkökulmaan.

2.2.2 Väline osa sirkusilmaisua

On ilmeistä lähteä ajatuksesta, että sirkusilmaisun ytimenä on kehon liike, aivan kuten tanssissakin. Melkein jokaiseen sirkuslajiin kuuluu jokin lajityypillinen ja keskeisessä asemassa oleva väline. Köysiakrobaatilla se on vertikaaliköysi, jonglööriellä manipuloitava esine ja nuorallatanssijalla tiukkavaijeri, akrobaatin välineen voidaan tässä yhteydessä katsoa olevan lattia. Väline tuo oman, mielestäni merkittävän osuutensa ilmaisuun, olisi sokeaa väittää, ettei se vaikuttaisi kerrontaan millään tapaa, saati sitten ilmaise objektina itsenään. Palaan tähän aiheeseen vielä useaan otteeseen.

Köysi on alalajinsa keskiö ja asettaa lajille tyypilliset rajat ja mahdollisuudet niin teknisesti, fyysisesti kuin ilmaisullisesti. On eri asia suorittaa erilaisia ja eriasteisia tekniikoita, eli niin sanottuja temppuja, perätysten jotakin välinettä hyväksi käyttäen, kuin luoda teos välineen erityislaatuiset mahdollisuudet huomioiden, ehkä jopa lähtökohtaisesti niistä käsin työskennellen. Tämä on uniikkia ja sirkuksessa mahdollista. Välinelähtöisellä työskentelyllä ja sen huomioimisella tarkoitan muun muassa välineen asettamien lainalaisuuksien, semiotiikan ja liikkeen ymmärtämistä ja niistä käsin toimimista.

Kun puhutaan taiteesta, jonka tarkoituksena on ilmaista jotakin, ei mielestäni voida hyväksyä välineen olemassa oloa vain olemassaolon vuoksi, ellei se ole kontekstissaan perusteltua. Tämä taas on oikeutettua esimerkiksi telinevoimistelussa, jossa voimistelijan päämääränä on suorittaa tarkoin määrätty, tyylipuhdas ja linjakas fyysinen suoritus eritasonojapuilla. Tällöin käytetylle välineelle ei ole tarvetta olla muuta kuin mitä se on, teline toimittamassa olemisen ja paikan virkaa.

Yhdessä välineen, on se sitten itsessään ilmaiseva objekti tai välineen ja olemissen paikan virkaa suorittava objekti, kanssa ilmaisun luo esiintyjän keho ja liike,

sekä semioottiset viitteet. Keho on kokeva, havaintoja tekevä sekä niitä välittävä yksikkö ihmistä, joka kertoo liikkeen avulla. (Parviainen 2006) Tämän vuoksi, tutkiessa sirkusilmaisun mahdollisuuksia on mielestäni hyvä aloittaa tarkastelemalla liikettä ja sen havainnointia. Liike on alati läsnä niin sirkusilmaisussa, kuin muissakin fyysisen ilmaisun lajeissa.

3 HAVAITSEMISEN INDIVIDUAALISUUS

3.1 Liikkeen globaaliudesta

Usein kuullaan puhuttavan liikkeestä omana kielenä, jonka ymmärrys olisi globaali. Olen viimeaikoina kuitenkin tullut usein kyseenalaistaneeksi väitteen. On totta, että ihmiskehon liikkeet, liikkeen laadut ja laajuudet ovat ympäri maailmaa näköhavainnoin tarkasteltuna samanlaisiksi tunnistettavia ja fyysisiltä ominaisuuksiltaan samoja. Ihmiset ympäri maailman pystyvät toistamaan samanlaisten fyysisten ominaisuuksiensa vuoksi samanlaisia fyysisiä toimintoja. Liikkeet, eleet ja toiminnot ovat kulttuurisidonnaisia seikkoja ja niin ollen samat fyysiset toiminnot eri kulttuureissa ja ympäristöissä viestivät ihmisille eri asioita. Etenkin arkipäiväisten eleiden ja toimintojen, kuten ruokapöytätapojen, merkityksissä on valtavia kulttuurisidonnaisia eroja, joista lähes kaikki on ympäristöstä opittuja. Esimerkiksi pään nyökkäyksellä on täysin päinvastainen merkitys eri kulttuureissa, siinä missä britti tarkoittaa nyökkäyksellä hyväksyvää vastausta, tulkitsee intialainen eleen kielteisenä. Ja esimerkiksi hymyily liittyy Japanissa positiivisten tunteiden lisäksi myös pettymyksen ja sunniltaan olon näyttämiseen. (Milonoff&Rantala 2012)

Ranskalaisen sosiologi, etnologi Marcel Mauss näkee eri kansojen ja kulttuurien ruumiillisten erityispiirteiden ilmentävän yksilön sosiaalista asemaa ja yksilöllistä viiteryhmiä. (Hartikainen 2005, 68) Ajatuksen mukaan ruumiillisuuden keskeinen kysymys on millä tavalla eleet ja toiminta opitaan kulttuurillisesti. Jokaisella kulttuurilla ja yhteisöllä on omanlainen tapa olla ja liikkua ja juuri siitä tavasta tulee vaikutusalaansa kuuluville yksilöille luonnollista. Tämä kulttuurinen oppiminen tapahtuu kasvu ympäristöstä kehollistamisen kautta, jonka jälkeen opitusta on vaikea päästä eroon. (Aho 2011, 7)

3.2 Havaitsemisesta ja liikkeen havainnoinnista

Vaikka kulttuuriympäristöt vaikuttavat ihmisten tapaan liikkua ja tulkita liikettä, sekä mitä tahansa muuta aistihavaintoihin perustuvaa tulkintaa, on saman ympäristön vaikutuksen alaisten ihmisten liikkeen tulkinnassa henkilökohtaisia eroja. Ihmisen havainnot ympäristössä tapahtuvista asioista ovat eri aistien yhdessä synnyttämiä mielikuvia (aisti-informaation tulkinta), jotka rakentuvat aisti-informaation ja henkilön aiempien kokemusten, eli muistojen pohjalta. (Peromaa 2008) Tämä tarkoittaa sitä, että jokaisen yksilön havainnot mistä tahansa asiasta ovat uniikkeja sekä kulttuurisidonnaisista seikoista, että erityisesti henkilökohtaisista muistoista johtuen. Havaitsemisen omaperäisyys korostuu aina, kun havaitsemisen kohde on abstrakti tai mitä vähemmän siinä on tiettyjen ennalta määrättyjen ja opittujen sääntöjen mukaisia lainalaisuuksia.

Puhutut kielet ovat ihmisten itsensä kehittämiä kommunikaation välineitä. Niissä on aina yhdessä sovitut säännöt ja lainalaisuudet, jotka mahdollistavat esitettyjen asioiden yhdenmukaisen ymmärryksen. Tämä ei tarkoita, etteikö kielten tulkitseminen peilaisi kuulohavaintoa muistoihin, vaan päinvastoin tutkijat arvioivat kielten kehityksen pitkälti matkimiseen perustuvien peilisolujen varaan. (Kinnarinen, 2005) Mutta toisin kuin liikkeen muodoilla, sanoilla on tarkat ennalta määrätyt merkityksensä, jotka ovat pääpiirteittäin samoja kontekstista riippumatta. Nämä merkitykset opitaan, puhumaan opettelun tai uuden kielen opiskelun yhteydessä, merkityksiin ehdollistuen. Liike taas on asia, joka jokaiselle yksilölle kehittyy kokeilun, löytämisen, kehon rakenteen, fyysisten ominaisuuksien ja henkilökohtaisen, sisältä tulevien impulssien kautta. Tämä tarkoittaa sitä, että on mahdotonta saavuttaa tilaa, jossa merkitykset välittyisivät absoluuttisen samoina esiintyjältä katsojalle. Toisaalta pidän juuri tästä syntyvää avoimeksi jättämisen mahdollisuutta rikkautena, joka luo taiteen kerronnallisille mahdollisuuksille omat oikunsa.

Toisin kuin liikkeen, ihmisen evolutiivisen kehityksen kautta syntyneiden eleiden ja reaktioiden voidaan katsoa oleva globaaleja. Äkillistä kipua tuntiessaan ihminen irvistää ja pyrkii suojareaktioilla lopettamaan kivun, heti tunnistettuaan sen

aiheuttajan. Ihminen peräänny kokiessaan olonsa epämiellyttäväksi ja höristää korvia kuullakseen paremmin.

”Ihmiset ympäri maapalloa ovat ällistytävä samanlaisia ja ymmärtävät heti toistensa tarkoitusperiä. Merkitykset syntyvät muun muassa symbolisaation kautta, mutta se on vain osa laajempaa intersubjektivistä, yksilöiden välistä, systeemiä. Kieli ja abstrakti ajattelu ovat esimerkkejä, joissa merkityksien oppiminen pohjautuu symbolisaatioon: merkkeihin ja käsitteisiin. Intersubjektiviin, yksilöiden välisiin, tilanteisiin liittyvien monimutkaisten sääntöjen oppimiseen ei kuitenkaan tarvita tietoisuutta tai tietoisuuden tavoittamaa muistia.” Pursiainen: Tuohimetsä, 14)

Tämä tiedostamaton ymmärrys onnistuu peilisolujärjestelmän ansiosta, jonka avulla toisen yksilön tilanteeseen samaistutaan ikään kuin suoraan kehollisesti, ilman tiedostettua analyysia. Näin ollen sovittuja merkkejä tai symboleita ei tarvita toisin kuin kielellisessä kommunikaatiossa. (Hari, 2007) On myös selvää, että toisten toimien ymmärtämistä helpottaa katsojan ja toimijan kehollinen samankaltaisuus. Samankaltaisuuteen liittyy hyvä käsitys liikkeiden fysikaalisista rajoituksista. (Hari, 2007)

Tanssija, tanssinopettaja Nella Turkki kirjoittaa, tanssin näkökulmasta, mielestäni kauniisti ja osuvasti liikkeellisen ilmaisen mahdollisuuksista parhaimmillaan.

”Tanssi antaa mahdollisuuden tutkia todellisuuttamme liikkeen keinoin, sekä jakaa ainutkertaisen hetken katsojan kanssa. Näyttämöllä oleva keho on parhaimmillaan jotain inhimillistä, joka edustaa sellaisia primitiivisiä olotiloja sekä todellisuuden tutkimusta, jota arjen sosiaalisissa tilanteissa emme pysty ilmaisemaan, mutta joka todellisuudessa yhdistää meitä kaikkia. Moni kommunikaatiomme tänä päivänä perustuu sanalliseen viestintään, jolloin kehollinen viestintä jää vähemmälle huomiolle. Kehomme kuitenkin kertovat paljon ja pystyvät parhaimmillaan yhdistämään meitä myös tiedostamattomalla alueella, johon sanat eivät aina ylety” (Turkki 2014, 13)

Sirkus voi itsessään yltää tähän täysin samaan, kunhan lähtökohdat teoksen luomiselle ovat jotakin muuta kuin tempullähtöiset. Sirkuksen ja tanssin lähtökohdat luoda jotakin, tuntuvat olevan kaukana toisistaan. Siinä, missä sirkus on tottunut lähtemään tekniikasta, jonka päälle lisätään usein hataria merkityksiä, lähtee tanssi liikkeelle esimerkiksi mielikuvista tai ilmiöistä, joiden pohjalta syntyy liike. Lähentämällä näitä lähestymistapoja voidaan päästä kohti rehellisempää ja ilmaisuvoimaisempaa sirkusta.

3.3 Peilisolujärjestelmä

“Mirror neurons are a class of neuron that modulate their activity both when an individual executes a specific motor act and when they observe the same or similar act performed by another individual. -- Thus, the key characteristics of mirror neurons are that their activity is modulated both by action execution and action observation, and that this activity shows a degree of action specificity.” (Kilner&Lemon 2013)

Ihminen kykenee siis peilisolujärjestelmän ansiosta asettamaan itsensä toisen asemaan ja sitä kautta ymmärtämään tämän aikeita. Ymmärtäminen toimii aivoissa tapahtuvan liikessimulaation kautta, joka perustuu näköhavainnon ja kokemusperäisen liikemuistin yhteistyöhön. (Hari, 2007) Tarkoittaen sitä, että nähdessään ihmiskehon liikkeen sitä alkaa refleктоimaan omaan kinesteettiseen (kinesio eli liike, kinestesia – liikkeen kokemiseen liittyvä, kineettinen energia, eli liikeenergia) muistoon siitä, miltä sama liike tai sen pienet osat ovat tuntuneet omassa kehossa samanlaista liikettä tehdessä. Sama tapahtuu, vaikka havaittua liikettä ei olisi aiemmin konkreettisesti suorittanut. Peilisoluverkosto muovautuu elämän aikana jatkuvasti, joka aiheuttaa myös tulkintojen vaihtelun ja kehittymisen samastakin havaitusta asiasta. Toronton yliopiston professori, emeritus Paul Bousiacin mukaan geneettiset muistot luonnollisista ääritilanteista ja selviytymistaidoista, kuten taistele-pakene-reaktio tai hengenvaaratilanteen yliluonnollisilta tuntuvat toiminnot aktivoituvat ja osaltaan mahdollistavat katsojan samaistumisen

liikkeen kineettisen empatian kautta. (Bouissac 2010, 177-179) Näköhavainto ja liikemuisto aiheuttavat aivoissa samankaltaisen aktivaation, jolloin syntyy liikehavainto.

” Peilisoluverkostossa tuntuu olevan yksinkertaisten liikekuvioiden muisti, jonka havaittu liike (aistinärsyke) liipaisee. Katsoja voi tällöin sen enempiä ajattelematta tai pääättelemättä, »automaattisesti» ja vieläpä liikespesifisesti ymmärtää toisen ihmisen liikkeiden merkityksen. Systemi ei tietenkään ole aukoton, vaan ihmiset tulkitsevat toistensa aikeita helposti väärin, riippumatta siitä, onko käytössä ollut kielellisiä vai ei-kielellisiä vihjeitä.” (Hari 2007)

Sama tapahtuu tietysti havainnoissa näyttämöllä tapahtuvaa liikettä. Herää mielenkiinto siitä, miten katsoja, joka ei ole esimerkiksi koskaan kiivennyt köyteen, katsoo köysinumeroa ja reflektoi tämän liikettä omaan muistiinsa verrattuna toiseen köysiakrobaattiin, jolla on oma konkreettinen liikekokemus asiasta.

Harin mukaan peilisoluverkoston luoman reaktion voimakkuus riippuu siitä, paljonko katsojalla on kokemusta nähdystä toiminnasta. Kokemuksen voimakkuuteen vaikuttaa myös se onko katsojan kokemus motorinen vai visuaalinen. Hari esittelee Lontoossa vuonna 2006 toteutetun tutkimuksen, jonka kohteena oli balettitanssijoiden sukupuolisidonnaiset liikkeet ja niiden havainnointi nais- ja miestanssijoiden välillä. Tutkimuksessa todettiin, että näköhavainnon perusteella syntävä reaktio ja aivoissa tapahtuva aktivaatio oli voimakkaampi, jos tanssija oli myös itse suorittanut näkemänsä liikkeen sen sijaan, että oli nähnyt liikkeen tuhansia kertoja toisen tekemänä. (Hari 2007)

Kuten edellisessä kappaleessa mainitsin, ihmiset ymmärtävät suhteellisen helposti toistensa toimia kehollisen samankaltaisuuden ansiosta, joka taas auttaa ymmärtämään ja käsittämään liikkeiden fyysisiä rajoituksia. Tämän takia eläinten toiminnan ymmärtäminen on verrattain vaikeaa, on mahdotonta hahmottaa miltä tuntuu olla täysin toisen mallisessa ja toiminnoiltaan erilaisessa ruumiissa. Tämä kehollinen samuus mahdollistaa samaistumisen, eli ykseyden kokemisen. Katsoja samaistuu esiintyjän liikkeeseen, tällöin itsen ja toisen minuus ovat näennäi-

sesti sama. Samaistuminen on eri asia, kuin eläytyminen. Eläytyminen on mahdollista, kun katsoja tekee eron oman ja toisen kokemuksen välillä ja asettaa itsensä kokijan paikalle. (Parviainen 2006, 104) Tällöin katsoja peilaa sekä omia tuntemuksiaan, että oman kehonsa liikemuistia esiintyjään, joka vaatii liikekokemusta suoritettusta liikkeestä.

Kehon eroavaisuudet ovat toisaalta mielenkiintoinen näkökulma havainnoidessa sirkusesitystä. Sen lisäksi, että liikkeen laadut ja ulottuvuudet ovat suurimmalle osalle yleisöä fyysisesti vieraita, saattaa esiintyjän kehon harjoitellut ominaisuudet tuntua vieraille ja jopa epäluonnollisille. Esiintyjän ja katsojan topografiat eivät siis kohtaa. Se ei kuitenkaan estä katsojaa havaitsemasta ja täydentämästä niitä. Uskon tämän olevan yksi suurimmista tekijöistä sen välillä miten eritavoin ilma-akrobaatti näkee ilma-akrobaatin liikkeen verrattuna niin sanottuun peruskatsojaan.

Peilisolujärjestelmä, ja miten ihminen sen kautta pystyy täydentämään havaitsemaansa aistikokemusta, on mielenkiintoinen ja taidekentän kannalta merkittävä ilmiö. Ilman peilisolujärjestelmää koko esittävän taiteen tulkitseminen, kuten havaintojen tekeminen ympäristöstä ylipäänsä, olisi mahdotonta. On myös huomioitava, että ihmisen liikkeet ja esimerkiksi rytmiiikan vaihtelu eivät välitä samantaisia viestejä arkielämän tilanteissa, kuin mitä ne näyttämöllä viestivät. Näyttämö jo itsessään luo paikkana sellaisen kontekstin, että katsoja on tavallista herkemässä tilassa luomaan merkityksiä. Tällöin myös kulttuurisidonnaiset seikat ottavat automaattisesti enemmän valtaa havainnoinnissa.

Kaiken kaikkiaan, kun ilma-akrobaatti esimerkiksi roikkuu köydessä, se synnyttää katsojissa juuri niin monta havaintoa ja mielikuvaa, kun on silmäpareja. Se, miten ja mitä ilmaisusta välittyy ja paljonko katsoja siihen lisää tai on lisäämättä kuviteltua liikemuistoa luo kulttuurisidonnaisten seikkojen lisäksi äärimmäisen paljon erilaisia tulkintamahdollisuuksia.

Jotta on mahdollista ymmärtää, millaisiin seikkoihin kehon ja objektin liikkeen havainnointi perustuu, on ymmärrettävä ensin, miten nämä voidaan käsittää.

3.4 Keho elää ja oppii

Kehoa voidaan tarkastella eri näkökulmista ja vasta niiden kaikkien yhdistelmä tekee siitä olevan, kokevan, ilmaisevan ja toimivan, kokonaisvaltaisen yksikön. Yksinkertaisin tapa on jakaa keho objektikehoon (ruumis) ja subjektikehoon (keho). Tässä tapauksessa ruumiilla, eli objektikeholla, tarkoitetaan somaattista kokonaisuutta, joka toimii ihmisen tahdosta, ajattelusta ja tunteista riippumatta. (Parviainen 2006, 70) Ruumis on siis se konkreettinen käsite, jota tarkastellaan esimerkiksi biologian tunnilla. Keho taas on se osa ruumista, joka on tietoinen itsestään ja identifioituu itseksi tai minäksi. Keho muistaa ja havaitsee, se voi tulla taitavaksi ja kykenee muodostamaan tietoa toiminnastaan. (Parviainen 2006, 102) Kehon tietoisuus itsestä edellyttää aina havaitsijan ja havaitun. Keholla on kyky toimia samanaikaisesti, kaksipuoleisesti, molempina osapuolina, jolloin sen on mahdollista kääntää kokemuksensa havaitusta havaitsijaksi ja toisin päin. Tämä käännettävyyden periaate tunnetaan termillä kiasma. (Parviainen 2006, 70) Käytännön esimerkkinä raaputtaessaan korvaansa ihminen on sekä koskettaja, että kosketettu, tällöin tuntoaistimus tapahtuu sekä keholla, että kehossa samanaikaisesti. Koskettaminen ei ole täysin sitä, mitä kosketus on, mutta toisaalta kosketusta ei voisi olla ilman koskettamista.

Keho kartuttaa kokemusta ja hyödyntää sen kautta oppimaansa tietoa, näin elämä muokkaa ja opettaa kehoa, voidaan puhua eletystä kehosta. Eletty keho on ymmärryksen ja olemassa olon käsittämisen perusta. (Parviainen 1998, 33. Hämäläinen 1999, 33) Tätä kautta nimenomaan eletty keho on taiteen kannalta merkittävä tarkastelun kohde, sen kautta ikään kuin rekisteröi automaattisesti sellaisia primitiivisiä asioita, joita on lähes mahdoton selittää sanallisesti.

Eletty keho liittyy myös henkilökohtaisen topografian ja sitä kautta kinesteettisen kartan muodostumiseen. Kinesteettinen kartta auttaa selvittämään miten liike etenee kehossa. Kinesteettinen kartta on luonteeltaan yksilöllinen, eletyn kehon ja topografian kautta muodostettu käsitys. Topografia tarkoittaa kehoon kerros- tuksellisesti elämän aikana rakentuneita, ja sieltä esiin nousevia, opittuja kineet-

tisiä, eli liikkeellisiä, taitoja ja tekniikoita. (Parviainen 2006, 87) Topografia rakentuu nimenomaan, aiemmin mainitsemani, kehollisen oppimisen kautta. Näin ollen kulttuuriset tavat ja tottumukset ovat niin ikään suoraan kytköksissä topografiaan. Osa kehollisista taidoista tallentuu topografiaan kuin huomaamatta ja osa on opeteltu päämäärätietoisesti. (Parviainen 2006, 88) Tämä on mielenkiintoinen aspekti tarkastellessa sirkustaiteilijoiden topografiaa, joka rakentuu huomattavissa määrin juuri opetelluista taidoista. Keholliset taidot kulkevat sekä päälletysten, että rinnakkain, siten että uudet taidot tukevat ja korvaavat vanhoja. (Parviainen 2006, 89) Tämä taas vahvistaa oman topografian tuntemisen tärkeyden, jotta sitä on mahdollista muokata ja kehittää jatkuvasti kerros kerroksen päälle ja sen kautta oppia hahmottamaan omaa ja muiden liikettä entisestään.

Erittäin mielenkiintoista on se, miten paljon liikkeellistä hiljaista tietoa topografiaan on mahdollista tallettaa. Liikkeen hiljainen tieto viittaa esimerkiksi liikesarjojen keholliseen muistamiseen ja sen kautta liikkumiseen, niin sanottuun autopilotti-moodiin, ilmiötä on tutkittu myöskin termillä kehoskeema. (Aho 2011, 8) Tämän autopilottivaihteen päälle on mahdollista rakentaa liikkeen päälle yhä useampia ulottuvuuksia ilmaisu ajatellen, sillä aivojen aktiivinen työteho on vapaana liikkeen muistelusta. Tämä selittää myös ilmiön, joka on konkreettisimmillaan näytämöllä: juuri lavalle astuessani saatan unohtaa miten köysinumeroni alkaa, kehoni kuitenkin muistaa sen satojen toistojen seurauksena ja toimii ajattelemattani oikein, juuri oikeaan aikaan. Tämän mahdollistaa myös henkisen läsnäolon tilanteessa, kaikki ajatus ei kohdistu seuraavan asian muisteluun.

Osa kinesteettisestä taidosta on luonteenomaisesti pysyvää, kuten uimataito, osa vaatii vastaavasti jatkuvaa altistamista ja harjoittamista pysyäkseen yllä. Nämä ikuisemmat taidot voivat kuitenkin järkkäytyä ruumiiseen kohdistuvan muutoksen, kuten vamman tai nuorten nopean pituuskasvun, kautta. Tällöin oman topografian tuntemus vieraantuu ja aiemmin hallitut kinesteettiset taidot, kuten kävely, on opeteltava uudestaan. Tällaisessa tapauksessa kinesteettinen tieto siitä, miten liike tehdään, on edelleen olemassa, mutta se on mahdoton suorittaa kinesteettisen taidon katoamisen vuoksi. (Parviainen 1999, 91-98)

Yhdistämällä teorian kulttuurisidonnaisesta kehollisesta oppimisesta, sekä typografiasta ja kinesteettisestä kartasta avaavat lisää sitä, miksi liike havaitaan ja tulkitaan eri tavoin eri maailman kolkissa ja eri henkilöiden lähtökohdista. Näyttämöllä näkemämme liike ei siis millään voi viestiä samoja asioita globaalisti. Luin Anne Jämsän tekstin, Miten esineen liike merkityksellistyy, joka sai minut sekä vakuuttuneeksi päätelmästäni, että toi toisaalta paljon uusia näkökulmia tarkastella objektia ja sen liikettä.

3.5 Objektin havaitseminen

Kuten olen jo aiemmin todennut, sirkuksessa kehon liikkeen lisäksi välineen havainnointi on lajityypillisen ilmaisun kannalta olennaista. Ihmiskehon liikeilmaisua on tutkittu eri näkökulmista melko paljon, objektien ilmaisumuotoja ei niinkään. Lähestyn objektin havaitsemista samasta näkökulmasta liikkeen kanssa, aistien kautta. Objektin havainnointi perustuu liikkeen tavoin näköaistin ja muistojen varaan, mutta kineettisen liikeaistin sijaan mukana on tuntoaisti ja siihen perustuvat aiemmat havainnot ja muistot. (Peromaa 2008) Alamme hahmottaa esineitä sen perusteella mitä olemme aiemmin nähneet ja millaisina olemme ne tunteneet. Esiintyjän ja objektin luomaa yhteiseloä tulkitaan jokaisen omaan historiaan ja kokemukseen perustuvan näköaistin, kineettisen liike-aistin ja tuntoaistin perusteella, aivan kuten mitä tahansa mutakin tapahtumaa tai yhtälöä.

Tämänhetkisen näkemykseni mukaan reseptorimme havainnoivat joko yksittäisinä yksiköinä liikkuvaa ihmiskehoa ja liikkuvaa tai staabiilia objektia tai samanaikaisesti näiden kahden muodostamaa yksikköä. Kehon ja objektin hahmottaminen samana vaatii aivojen tuottaman mielikuvan kehon ja objektin yhteen liittyvyydestä. Tämä tarkoittaa esimerkiksi objektin hahmottamisen raajan jatkeena, uutena kehonosana tai esimerkiksi selkärangan palana. Illuusiota voidaan vahvistaa huijaamalla katsojan näköaistia erilasten aistiharhoja aiheuttavien elementtien, kuten virtaviivaisen liikkeen, valon, varjojen ja etäisyyksien avulla. (Jämsä 2009)

Objektin ja elollisen esiintyjän liikkeellä on havaittu olevan erilainen luonne. Tämä pohjautuu filosofi Edith Steinin näkemykseen ruumiin ja kehon erilaiseen tilallisuuteen ja ulottuvuuteen. Steinin mukaan ruumiille, joka vastaa tässä tapauksessa elotonta objektia, on laskettavissa tilallinen keskipiste, jolloin se voidaan sijoittaa maantieteellisesti ja geometrisesti tiettyyn paikkaan suhteessa muihin objekteihin ja olentoihin. (Parviainen 2006, 102) Esiintyjälle (keho), tietoisena ja identiteetin omaavana olentona, ei sen sijaan voida määrittää samanlaista keskipistettä. Tällöin kinesteettinen empatia ja eläytyminen ovat kunnolla mahdollista vain elolliseen olentoon, jolloin eroavaisuudet ja yhtälöt katsojan ja esiintyjän tytopografioiden välillä on havaittavissa. (Parviainen 2006, 103) Eloton objekti on meille siis tapauksesta riippumatta ruumiiseen verrattavissa oleva objektuaalinen käsite, vaikka se näyttämöllä toimisikin subjektin asemassa. Elottomasta ei siis ole mahdollista tehdä elollista, mutta elottomaan objektiin on kuitenkin mahdollista samaistua peilisolujärjestelmän kautta, mikäli objektissa tai sen liikkeessä on tarpeeksi ihmiselle tunnistettavia ominaisuuksia. Ja juuri liike tuntuu olevan keskeinen samuuden kokemisen piirre, jonka vuoksi ihminen pystyy samaistumaan myös elottomiin ja omasta ruumiillisuudesta poikkeaviin objekteihin. Reagoimme ensisijaisesti liikkeeseen ja tunnistamme asiat, eleet ja olennot niiden tuottaman liikkeen kautta. (Parviainen 2006, 119)

4 OBJEKTIT MERKITYKSELLISTYY

Objekti kantaa mukanaan aina erilaisia tarinoita, samoin kuin esiintyjä. Esiintyjän kehoon, kuten objektin pintaan on painunut jälkiä elämän aikana tehdyistä toiminnoista. Nämä jäljet saavat meidät luomaan nopeasti pieniä tarinoita menneestä. Naulakon nupit tai kolhiintunut kattila näyttää ihmisestä helposti kasvoilta. Kasvojen lisäksi tunnistamme elämättömissä asioissa helposti muita elollisia asioita, kuten eläimiä. Alamme maalata mielessämme kuvia, ehkä jopa suhteita ja tarinoita tarkastelemiemme esineiden välille. Tähän perustuu objekteilla luodut illuusiot elollisuudesta ja toiminnasta. Kahvikuppi auttaa lusikkaa pysymään pysyissä, sillä omin voimin tämä kaatuisi.

Ihmiset ovat luonnostaan lahjakkaita lukemaan semioottisia merkkejä, symboliikkaa ja antamaan asioille merkityksiä, sekä elollistamaan objekteja ja sen jälkeen lukemaan niitä kuin eläviä esiintyjä (Ferrafiat 2013, 10) Lavalla tapahtuva liike ja siellä havaittu semiotiikka eroavat kuitenkin arkielämän havainnoista objekteista ja liikkeestä. Tämä johtuu siitä, että kehoa käytetään arkiaskareissa ilman tietoista ajattelua, jolloin unohdetaan mahdollisuus katsoa kehoa ilmaisevana, käsitteitä muodostavana välineenä. (Hämäläinen 1999, 34) Sama pätee esineisiin. Näyttämö ympäristö herkistää meidät yhä helpommin luomaan yhtälöitä siellä olevien elementtien, objektien, henkilöiden ja toimintojen välille. Vaikka lusikka kahvikupissa näyttäytyy aamukahvipöydässä vain lusikkana kahvikupissa, saa se uusia merkityksiä jos se tuodaan näyttämölle. Objektit toimivat myös sosiaalikultuurisen tuotteenä, jolloin esimerkiksi materiaali voi ilmentää omaa alkupeleistä materiaalia, kuten yksinkertaisimmillaan paperi, voi ilmentää puuta. (Jämsä 2009, 75-78)

Tähän asti olen ajatellut, että liike on tärkeä, ellei jopa välttämätön elementti, jotta objekti voisi ylipäänsä ilmaista jotain. Ilman liikettä ja sen luomia merkityksiä objekti olisi vain objekti. Aloin kuitenkin epäillä liikkeen välttämättömyyttä tutustuessani nukketeatterin ja objektimanipulaation lainalaisuuksiin.

Objektit ilmaisevat ja luovat merkityksiä näyttämöllä kahdella, toisensa kohtavalla tavalla. Ne alkavat joko ilmaista itsessään, kun ne nostetaan lavalta ylös tai ne ilmaisevat niille annetun liikkeen kautta. Objektin liike voi olla joko tunnistettava tai abstraktia, jonka lisäksi objekti voi ottaa elävän olennon roolin sen kautta, miten sitä liikutetaan. (Jämsä 2009, 12) Näistä ensimmäinen on siis suoraan yhteydessä objektin semiotiikkaan, siis siihen mitä symbolisia ja tilannesidonnaisia merkityksiä se objektina antaa. Liike puolestaan antaa objektille enemmän persoonaan ja toiminnallisiin tekijöihin viittaavia merkityksiä, joiden kautta on mahdollista syventää objektein olemista ja ilmaisua entisestään.

Tarkasteltaessa objektin ilmaisua on huomattava, että semioottiset ja kulttuurilliset seikat ovat erityisessä arvossaan. Objekti on aina jo itsessään vahva symboli. Objekteihin yhdistetään selkeästi tunnistettavaa liikettä ja tilanteita, jonka ansiosta toinen objekti voi ilmentää toista objektia tehdessään jotakin kutakuinkin samankaltaista, kuin alkuperäinen objekti. (Jämsä 2009, 42) Tästä johtuen on mahdollista käyttää samaa esinettä monen eri esineen roolissa, sateenvarjo voi olla ihan vain sateenvarjo tai siitä voidaan tehdä ankkalampi tai vaikka kärpässieni. On kuitenkin aina olemassa tasapaino sen välillä, mitä esine itsessään ilmaisee ja miten sitä käytetään. Objektin ilmaisullinen voima muodostuu, liikkeen tulkinnan tavoin, aaltoilevan fyysisen tulkinnan pohjalta. Tämä tulkinta on jokaisen katsojan henkilökohtainen ja se voi vaihdella suuresti, jopa yksittäisen liikefraasin sisällä. (Jämsä 2009, 25)

Kaikkeen havainnointiin liittyy ja sekoittuu aina yhteisölliset ja henkilöhistorialliset muistot, tämä pätee myös tarkastellessa henkilön ja objektin suhdetta. Aiempaan, omaan ja muiden, kokemushistoriaa arvioimalla identifioimme ja jäsenämme objekteja ja voimme arvata miltä niistä tuntuu, vaikkemme koskisi niihin itse. (Jämsä 2009, 35) Tätä kautta luomme objektien semiotiikan tai liikkeen perusteella merkityksiä.

4.1 Keho ja objekti

Työskennellessämme objektin kanssa olemme jatkuvassa vuorovaikutuksessa sen kanssa, peilaamme kehoamme objekteihin ja päinvastoin. Alitajunta pyrkii luomaan elottomasta asiasta elävän, jolloin objektistakin muodostuu helpommin subjekti. Subjektista taas pyritään välistä luomaan objekti. Jos tarkastellaan identiteettien muodostumista nykyisessä kulutusyhteiskunnassa, voidaan huomata, että ihmisestä itsestäänkin on tullut objekti. (Parviainen 1998, 23) Olemme alkaneet hahmottaa identiteettiämme objektien kautta ja suhteessa niihin. Tämä tekee ihmisestä tasa-arvoisia objekteja objektien rinnalla. (Jämsä 2009, 85) Esineellä ei ole omaa valtaa tehdä tai vaikuttaa asioihin, niihin kohdistuneet asiat ovat ulkoisten tekijöiden sanelemia. Yksilöllisyys massatuotettujen tuotteiden kautta näkyy tavassa, jolla tuotteita käytetään ja on käytetty aiemmin, jolloin objekteissa on suora suhde myös yhteiskunnallisiin arvoihin.

Käytännössä identiteetti muodostuu tehtyjen kulutustottumusten ja hankintojen perusteella, sekä tietoisesti, että tiedostamatta. Massateollisuus ja sen ympärillä oleva kulutuskulttuuri myös tuottaa ihmisistä kuluttajaobjekteja. Esineet ja niihin liitetyt kulttuurisidonnaiset mielikuvat saavat ihmiset tekemään hankintapäätöksiä, perustuen rakentuvaan identiteettiin. Itsellemme tai omaan identiteettiimme lukemiemme tuotteiden käyttäminen tai omistaminen vahvistavat käsitystä itsestä kulutushyödykkeiden kautta, jolloin itse yhdistyy entistä vahvemmin objektiin. (Jämsä 2009, 85) Herää kysymys subjektin ja objektin rooleista, kumpi sanelee säännöt ja kummalle.

Tietyn tuotemerkin tai esineen käyttö brändää, eli asettaa käyttäjänsä tiettyyn ihmisryhmään ja osoittaa näin sosiaalista asemaa, sekä ennalta oletettuja käytös ja ajatusmalleja. Maailman arvostetuimpana pidetty yritysbrändi Apple toimii tästä mielestäni loistavana esimerkkinä, sen tuotteiden omistamisesta ja käyttämisestä on muodostunut jo lahkoon verrattavissa olevaa ihmisryhmää. Apple-fanit haluavat erittäin tietoisesti identifioida itsensä Applen käyttäjäksi ja sitä kautta viestiä arvoja ja ajatusmalleja, joita Apple brändinä pyrkii välittämään. Identiteetit raken-

tuvat suoraan ja vahvasti objektin kautta. Kulutuskulttuurissa itse toimii muita objekteja esittelevänä objektina. Kehollisella suhteellamme massatuotettuihin objekteihin on merkittävä arvo keneksi hahmotamme itsemme ja muut. (Jämsä 2009, 85)

“The body enchanted by industrially produced objects forms a prosthetic self, defined by the object-aided technologies of self control and interaction (with the world and others). The addition of commodified prosthetics to the self causes a shift in the mental center of gravity of embodied mind and thus produces a prosthetic identity, in which the self is strongly associated with the object. Identifying with the commodity objects is not just a passive, subordinate commercialization of personal life (or not only that), it is also a creative tactic of embedding individual identity in personal actions with common objects, leaving almost no trace on the object, but yet enabling physical exercise of creative independence. “ (Jämsä 2009, 85)

Jämsän kuvaama hahmotustapa ruumiillistumisesta (embodiment) ja identiteetin upottamisesta objektiin mahdollistaa objektien ajoittaisen yhdistymisen kehoon esimerkiksi lisäraajana tai elävän olennon siirtymisen videokuvaan ja sitä kautta fiktiivisenä hahmona fiktiiviseen maailmaan. Tämä yhtälö ikään kuin sekoittaa subjektin ja objektin sijaintia esiintyjän kehon ja manipuloitavan objektin fyysisen olemuksen välillä.

“So the subject is associated with the manipulator and the self with the object, extra limb or projected reflection. The subject is the locus of consciousness, reason and will whereas the self (or here the manipulated object) is one’s body, social roles, histories, past actions, ad future plans all the possible selves.” (Jämsä 2009, 90-91)

Opimme todella varhain yhteyden itsekontrollin ja objektin kontrollin välillä. Itse nähdään tässä yhteydessä jonain subjektin ulkopuolisena niin, että subjekti voi

joko omata tai menettää kontrollin itsestään. Ajatuksen taustalla on aiemmin esittelemani ihmisen kokemus kehosta käänteisenä, eli kiasmaattisena ilmiönä, jossa esimerkiksi oman käden nostaminen voidaan nähdä joko käden nostamisena toisella kädellä, ikään kuin se olisi objekti, tai niin, että nosto tapahtuu sisäisten impulssien kautta nostaa käsi. Tämä on mielenkiintoinen ilmiö, jota voidaan käyttää näyttämöllä hyväksi. Subjektin ja objektin paikka on kyseenlaistettu. Ja juuri sirkuksessa näen subjektin ja objektin roolin erittäin keskeisenä, niiden perusteella ja suhteilla määräytyy esimerkiksi fokuksen paikka.

4.2 Subjekti - objekti

Ero esineen tarkastelussa nukketeatterin ja sirkuksen välillä on tapa, jolla esinettä katsotaan. Nukketeatterissa esine on usein hyvin selvästi subjekti, eli objekti, jolle on annettu tarkoitus, joka tekee ja kokee myös itse. Sirkuksessa välineen rooli vaihtelee kohteena olevan objektin ja toiminnallisen subjektin välillä. Perinteisessä nukketeatterissa nukettajasta, sirkuksesta puhuttaessa käyttäisin termiä manipuloija, pyritään tekemään mahdollisimman näkymätön. Sirkuksessa esiintyjä manipuloijana on yhtäläillä objektin kanssa esillä. Roolia voidaan vaihdella, välillä valokeilassa on esiintyjä ja tämän oma maailma, välillä keskitytään katsomaan vain ja ainoastaan esinettä ja sen kautta luotuja illuusioita. Fokus voi olla vaikea kohdentaa, jos päähuomio on molemmissa, sekä subjektissa, että objektissa samaan aikaan. Tällöin on vaarana, että katsojan fokus harhailee, eikä tämä pysty kohdentamaan huomiotaan mihinkään. Katsoja turhautuu, eikä jaksakaan keksittyä. Fokuksen kanssa pelaamista voidaan käyttää hyväksi, mutta on hyvä tiedostaa hiuksen hieno raja, milloin lopputulos on tarkoituksettomasti blurria. Etenkin kokematon katsoja voi kokea epätietoisuutta, jos fokus esiintyjän ja välineen välillä vaihtelee jatkuvasti ja vähänkään harhailevasti.

Väline voi joskus toimia samanaikaisesti sekä objektina, että subjektina. Tämän ymmärsin sattumalta työstäessämme erästä näyttämökohtausta. Kohtauksessa trapetsi toimittaa objektin virkaa esiintyjän paikkana toimia, mutta samalla se on subjekti, joka saa esiintyjän käyttäytymään tietyn kaavan mukaisesti. Tällöin

esiintyjästäkin tulee subjektin ohella objekti. Sirkus on kuin subjektien ja objektien välistä vuoropuhelua, samanaikaisesti kaksoisrooleissa.

Objekti ei välttämättä tarvitse liikettä ilmaistakseen, mutta sen ilmaisu jäisi toisaalta hyvin vajaaksi ilman liikettä. Liikkeen avulla on mahdollista laajentaa ja avata objektin ilmaisullisia seikkoja entisestään ja tuoda eloton objekti lähemmäs elollista. Hahmottaakseni näitä mahdollisuuksia lähestyn objektia nukketeatterin ja tanssin näkökulmista.

4.3 Objektin tarkastelun tasot ja freeplay

Esitykset, jotka pohjautuvat objektimanipulaatiolle, on luotu fyysisten prosessien ja käytännön kokemuksen kautta. Kokemus ja käyty prosessi välittyvät objektin liikkeestä tilassa, ajassa, rytmissä ja suhteessa manipuloijaan. (Jämsä 2009, 25) Itse toivoisin tämän lähtökohdan olevan nykyistä totuttua enemmän merkittävämpi osa sirkusteoksia tehdessä. Työkaluja objektin, tai tässä tapauksessa sirkusvälineen, kanssa työskentelyyn ilmaisun kannalta saa etsiä muiden alojen alta. Lähestyin asiaa jälleen tanssin näkökulmasta ja löysin mielenkiintoisen jaotteluesimerkin siitä, miten objektia on mahdollista tarkastella ja miten työskennellä annetuista tarkastelun lähtökohdista.

Tanssija, tanssinopettaja, Nella Turkki tuo opinnäytetyössään (Turkki 2014) esiin, alun perin tanssi-improvisaatioon keskittyvässä kirjassa *Body Space Image* (Tufnell&Crickmay 1990), esitetyt kolme tapaa tarkastella ja hahmottaa objekti. Esimerkissä tarkastellaan kahvikuppia puhtaana objektina, ilman että sille on annettu liike-impulssi tai näyttämöllinen merkitys, toiminto tai että se olisi fyysisesti kosketuksissa kehoon. Turkki on nimennyt nämä tarkastelun tasot visuaaliseksi, merkitykselliseksi ja materiaaliseksi tasoksi, joita avaan alla hieman.

Visuaalinen eli käsitteellinen taso määrittää objektin; kyseessä on posliininen kahvikuppi ja pyrkii tunnistamaan objektin asiayhteyden; kahvikupista juodaan kahvia.

Merkityksellisesti tarkasteltuna pyritään refleктоimaan objektia itseän ja omiin muistoihin. Täällaisesta kupista join ensimmäisen aamukahvini ikinä. Merkityksellinen tarkastelu etsii vastauksia siihen, mitä objekti merkitsee itselle, mitä muistoja se herättää, ketä henkilöitä objektista tulee mieleen ja määrittää näiden assosiaatioiden kautta lopulta sen, millainen tunneside objektiin muodostuu.

Materiaalinen taso tarkastelee objektia, kuin pieni lapsi esinettä ensimmäistä kertaa. Tutkimuksen alla on materiaali. Minkä muotoinen kahvikuppi on? Millaisista viivoista se piirtyy, miltä se tuntuu? Miten se reagoi ympäristöön, heijastaako se valoa ja niin edelleen. Materiaalisen tarkastelun pohjalta voidaan tutkia, mitä mahdollisuuksia objekti tarjoaa. Luoko kupin korvan kaari muodon liikkeelle? Entä jos koko nyrkki mahtuukin se sisään, voisiko kuppi toimia tumpuna?

Materiaalisesta tarkastelusta päästään kohti, minulle niin ikään Turkin esittelemää, freeplay-metodia, joka on eräänlaista impulssilähtöistä esineen liike-improvisaatiota. Freeplayn ideana on tutkia ja analysoida objektista lähtevää liikemateriaalia antamalla sille erilaisia, päämäärätiedottomia liike-impulsseja. Oleellinen kysymys freeplayssa on mitä objekti haluaa tehdä. Tämän kysymyksen kautta päästään käsiksi tutkittavan objektin maailmaan, jonka jälkeen esiintyjän liike on mahdollista sovittaa objektin liikkeeseen. Tämä on oikeastaan täysin päinvastainen lähestymiskulma, mitä sirkuksen parissa on totuttu käyttämään. Monet sirkuslajit perustuvat objektin täydelle hallinnalle, useimmiten ennalta päätetylle toiminnalla, jossa välineelle ei ole totuttu antamaan valtaa. Siksi uskon, että nimenomaan tällä lähestymisellä objektia kuunnellen on mahdollista löytää jotakin uutta ja mielenkiintoista, pureutua suoraan sirkuksen ytimeen välineen kautta. Olen viime-aikoina työskennellyt paljon improvisaation kanssa, jolloin pyrin päästämään irti kaikesta totutusta. En pakota köyttä ennalta suunniteltuihin muotoihin, vaan pikemminkin katson ja tutkin, mitä köyden luontainen liike ja oman kehoni liike keksivät. Tämä on tuonut omaan työskentelyyni mielenkiintoisia näkökulmia ja avartavia havaintoja. Joka tapauksessa tämän kaltainen työskentely auttaa hahmottamaan myös monia uusia mahdollisia suuntia kehittää ennalta määrättyäkin objektin käsittelyä.

Improvisaatio objektin kanssa kyseenalaistaa aika-ajoin sen, kumpi manipuloi kumpaa; esiintyjä objektia vai objekti esiintyjää? Objektit voivat antaa keholle ohjeita toimia, samoin kuin keho objektille, mutta jottei lopputuloksesta tulisi raidallinen, on vastapainoisuus esiintyjän ja objektin välillä oltava tasapainossa. Tärkeintä tässä on mahdollisuuksien aistiminen ja monipuolinen tarkkailu. Kun huomion osaa keskittää objektiin, sen antamiin impulsseihin, kuten liikkeeseen ja ääneen, on niihin helpompi reagoida. Reagointi tekee vastanäyttelijän, tässä tapauksessa objektin, impulssit merkityksellisiksi. Tätä toimintoa kutsutaan motivoimiseksi. Objekti ja esiintyjä pysyvät samoissa saappaissa, kun rytmi on sama. Tähän pätee samat periaatteet kuin paritanssiin. Kun pari on samassa rytmissä ja liikkeellisesti samassa ajassa, he tanssivat yhdessä viemättä huomiota toisiltaan. Kun köyden ja esiintyjän kiertoliike on synkronissa, kumpikaan ei kiilaa toisen edelle.

4.4 Miten liike saa objektin ilmaisemaan - Labanin liiketeoria pohjana objektin manipuloinnille

Pystymme kuvittelemaan objektin liikkeen tai sen miten sitä voi mahdollisesti liikuttaa. Tämä mahdollistaa erialisten illuusioiden tai aistiharhojen luomisen. Kuvitellun liikkeen ja siitä syntyvien assosiaatioiden kautta pystytään esimerkiksi saamaan jokin esine näyttämään todella kevyeltä tai erityisen raskaalta, vaikkei se sitä todellisuudessa olisi. (Jämsä 2009, 70) Kuinka objektin sitten saa ilmaisemaan tunnetiloja liikkeen avulla. Lähestyn asiaa Labanin liiketeorian kautta. Rudolf Labanin mukaan liike voidaan jakaa pienempiin elementteihin (the basic efforts and the basic effort actions), joiden yhdistelmä muodostaa liikkeen kielen, samoin kuten puhutussa kielessä kirjaimista muodostuu sanoja ja niistä taas lauseita. (Laban 1975, 26)

Labanin liiketeoriassa liikkeen laadun kertoo neljä liiketekijää (the basic effort elements), jotka ovat aika, paikka, paino ja virtaus. Jokainen liiketekijä sisältää liiketekijälle ominaisen, ääripäästä toiseen ja vastustavasta myötäilevään, yltävän liike-elementin (the movement element). (Laban 1975)

4.4.1 Liiketekijät ja niiden liike-elementit

Liiketekijä	elementtien ääripäät
WEIGHT (PAINO)	firm (luja) – light (kevyt)
TIME (AIKA)	sustained (pitkäjänteinen) – sudden (yhtäkkinen)
SPACE (TILA)	direct (suora) – flexible (epäsuora)
FLOW (VIRTAUS)	bound (sidottu) – free (vapaa)

Liiketekijöiden yhteisvaikutuksesta muodostuu liikelaatu. Perusliikelaadut (the basic effort actions) ovat painon, ajan ja tilan liiketekijöiden yhdistelmiä, jotka Laban on nimennyt seuraavasti; wring (vääntää), press (painaa), glide (liukua), float (leijua/kellua), flick (pyyhkäistä), slash (veistää/viiltää), punch/thurst (naputtaa/näppäillä) ja dab (painella) (Laban/Ullman 2011, 69). Liikelaatujen rakentuminen hahmottuu alla olevan taulukon avulla. Yksikään liiketekijä ei ilmene täysin ilman toista, mutta jokin niistä on aina dominoivassa roolissa (Laban/Ullman 2011, 71) Virtaus nähdään liikkeen perusvoimana ja liikkeet toisiinsa yhdistävänä tekijänä. (Perttula 2011, 23) Virtaus ikään kuin vastaa jatkuvasti meneillään olevien liikkeiden motivaatiosta ja kehittyy jatkuvasti muiden liiketekijöiden kehittyessä. (Laban/Ullman 2011, 75) Siksi sitä ei mainita erikseen taulukossa

action = voima + tila + aika

Wring (vääntää)= voimakas + epäsuora + pitkittyvä
 Press (painaa)= voimakas + suora + pitkittyvä
 Glide (liukua)= kevyt + suora + pitkittyvä
 Float (kellua)= kevyt + epäsuora + pitkittyvä
 Flick (pyyhkäistä)= kevyt + epäsuora + pikainen
 Slash (veistää/viiltää)= voimakas + epäsuora + pikainen
 Punch/Thurst(naputtaa)= voimakas + suora + pikainen
 Dab (painella)= kevyt + suora + pikainen

”Yleensä käytössä on useampi kuin yksi liiketekijä, mutta myös kaikkien neljän liiketekijän yhtäaikainen käyttö on harvinaista. Liiketekijät ja niiden elementit vaihtelevat käytössämme volyymiltaan ja määrältään jatkuvasti. Ne liukuvat toisensa kanssa päällekkäin eikä mikään niistä sulje toistaan ulkopuolelle. Toisaalta jokaiselta ihmiseltä löytyvät itselle syntyneet liiketavat, mieluisimmat efortit. Näistä pystyy harjaantunut tarkkailija näkemään ihmisen persoonallisuustyypin hyvinkin nopeasti” (Eloranta 2011, 12)

Ihmisen persoonallisuuden piirteitä on mahdollista määritellä tarkastelemalla maneereja ja liikettä peilaten niitä liiketeoriaan. Sama toimii tiettyjen lainalaisuuksien alla myös objektia tarkasteltaessa. Näin ollen liikkeen kautta on siis mahdollista luoda objekteille persoonallisuuksia, sekä välittää tunteita. Näyttämötyössä tämä on oleellinen asia. Perehtymällä tunnetiloja, toimintoja ja persoonallisuuden piirteitä välittäviin kehon viesteihin ja liikkeeseen ja pilkkomalla ne Labanin liiketeorian mukaisiin pienempiin elementteihin on mahdollista luoda näyttämölle ilmaiseva objekti ja ennen kaikkea ymmärtää sitä paremmin. Tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että köyden voi saada ujostelemaan tai pakoilemaan tiettyjä liiketekijöitä- ja liiketoimintamalleja hyväksi käyttäen. On kuitenkin syytä muistaa, että annetun liikkeen on oltava päämäärätietoinen tai haettu tavoite ei tule esiin. Sama pätee esiintyjään, tämän ei tarvitse alleviivaten ja esimerkiksi ilmeiden kautta elehtiä tunnetta, se kyllä välittyy kehon kautta, jos konteksti ja liike tukevat toisiinsa.

Objektilla on liikkeellisiä ominaisuuksia, joiden kautta objektin liikkeellinen ilmaisu on mahdollista ja jotka on otettava liiketekijöiden kanssa huomioon, jotta objektiin saadaan eloa. Nämä ominaisuudet ovat impulssi, biitti eli hengitys, massa, muoto, suunnat ja fokus. Impulssi käsittää sisälleen sekä sisäisen-, että ulkoisen impulssin, sisäinen impulssi tarkoittaa käytännössä ennen varsinaista liikettä havaittavaa vastaliikettä ja ulkoinen impulssi kaikkea ympäristössä tapahtuvaa muutosta, joka saattaa aiheuttaa rektion. Objektin rytmi, eli biitti, eli hengitys ilmentää objektin tunnetilojen muuttumista biitin keston, voimakkuuden ja määrän mukaan. Aaltoileva hengitys luo illusion objektin elollisuudesta, sillä jokainen

elollinen olento elää hengityksen kautta. Massa tarkoittaa fyysisen painon jakautumista ja painopisteen sijaintia, joka luo objektille ominaisen olemuksen. Muoto, suunnat ja fokus ovat toisiinsa näennäisesti sidoksissa. Objektin fyysinen muoto antaa liikkeelle suuntaimpulsseja, sekä vinkkejä fokuksen, eli objektin katseen suunnasta. (Turkki 2014, 26-30) Ennen kuin objektille voidaan antaa spesifejä liiketekijöihin perustuvia liikemuotoja on liikkeellisten ominaisuuksien oltava selvillä, jotta objekti säilyy tunnistettavana hahmona.

Näen, että varsinainen ilmaisu lähtee ihmisen sisältä tulevista tarpeista, kehossa näkyvien muistojen, henkilökohtaisten tarpeiden ja mieltymysten kautta. Liikkeen etenemisen muodot tai liiketekijät eivät ole suorassa yhteydessä ilmaisuun, vaan ne ovat pikemminkin työkaluja löytää eri tapoja reagoida ja tuoda sisäiset tarpeet esiin. Esimerkiksi torjuva reaktio on aina erisävyinen tilanteesta riippuen. Ei-samalla on erilainen sävynsä kun lasta kielletään tiputtamasta lusikkaa lattialle tai kun anotaan aviomiestä olemaan hyppäämättä rotkon reunalta. Laban antaa mielestäni hyvän esimerkkikaavion siitä, miten ei-sanan erilaisen merkityksen voi ilmaista liikkeellisesti. Kaavio kuvaa, millaisten liike-elementtien avulla mikäkin liikekehti sanoo ein. Esimerkeistä on helppo kuvitella millaisiin tilanteisiin kyseinen liikekompositio voisi soveltua.

the basic effort action	elements in
“No” with Pressing	– firm, sustained, direct
“No” with Flicking	– gentle, sudden, flexible
“No” with Wringing	– firm, sustained, flexible
“No” with Dabbing	– gentle, sudden, direct
“No” with Thursting/punching	– firm, sudden, direct
“No” with Floating	– gentle, sustained, flexible
“No” with Slashing	– firm, sudden, flexible
“No” with Gliding	– gentle, sustained, direct “

(Laban/Ullman 2011, 94)

Näiden esimerkkien avulla on mahdollista vaikuttaa niin esiintyjän kuin objektin liikkeeseen. Ilma-akrobatiassa pelikenttä on armottoman suuri, kun objektin ja esiintyjän liike yhdistyy. Näiden kahden suhteen voi mielestäni nähdä yhtä suppeana tai laajana kuin kahden elävän esiintyjänkin. Köysi olemisen tai paikan objektina on päätös antaa esiintyjälle ja tämän ilmaisulle enemmän tilaa.

Asetelmaa voidaan katsoa myös siitä näkökulmasta, että mitä tapahtuu, jos elottoman objektin tilalle tuodaan elollinen. Helpoiten ja naiivimmin tämä toteutuu, kun elotonta objektia, vaikkapa lyhtytoppaa, esittää ihminen, eikä metallista valmistettu lavaste. Tällöin lyhtytolpan mahdollisuudet toteuttaa erilaisia tehtäviä, voidaan nähdä moninaisimpina. Itse en näe tätä mm. teatterista tuttua tapaa elollistaa objekti tarpeelliseksi kuin harvoissa konsepteissa. Nukketeatteri on elottomien objektien elollistamisen erikoisalaa. Sieltä opittujen ehtojen, manipulointitekniikoiden ja metodien avulla tolppa voi reagoida ja toimia kerronnallisesti, sekä liikkeellisesti samanarvoisessa asemassa, kuin elävä esiintyjäkin. Jopa vaikuttavammin elottoman objektin ollessa itse itsenään.

5 TEKNIIKAN JA SIRKUKSEN SUHTEESTA

Toimiessani välineen kanssa tulen väistämättä tehneeksi jotakin sirkustekniikaksi tunnistettavaa. Tekniikka on liikettä mutta hyvin lajispesifiä sellaista. Lähdin pohtimaan tekniikan tarpeellisuutta, lähtökohtanani toimii seuraava ote sirkustaiteilija Maksim Komaron Tomi Purovaaralle antamasta haastattelusta.

”Tekniikka on sirkuksen omin ydin, sitä ei voi paeta.”
(Komaro, Purovaaran 2005, 220)

Onko sirkusta ilman tekniikkaa? Mitä tekniikka oikeastaan on? Mikä tekee sirkuksesta sirkusta? Jokaisella lajilla on oma tekniikkaansa, joka mahdollistaa lajille tyypillisten elementtien toteuttamisen. Tämä pätee sirkuslajien tapaan yhtä hyvin niin taitoluisteluun kuin vaikkapa jousisoitinten soittoon. Viulua soitetaan eri tekniikalla kuin selloa, jotkin piirteet pysyvät samana, mutta perustekniikka on molemmilla soittimilla omanlaisensa. Perusluistelutekniikan osaaminen mahdollistaa luistelijan etenemisen jäällä, hyppytekniikat taas erilaiset hypyt ja niin edelleen. Keskustelu tekniikasta nykysirkuksen parissa on käynyt vilkkaana viime vuosina. Onko sirkus sirkusta ilman vaikeita temppuja, jotka vaativat huippuunsa hiotun teknisen taidon? Pohditaan onko esityksessä tekniikkaa, jos ilma-akrobaatti kiipeää ylös köyteen ja lähinnä oleskelee ilmatilassa muutamassa asennossa ja tulee lopulta alas. Täyttääkö edellä kuvattu toiminta sirkusesityksen piirteet ja toisaalta miksei täyttäisi? Tilassa on esiintyjä ja (sirkuksen parista tuttu) väline, joilla on liike, sekä suhde itseensä ja toisiinsa. Voisiko näillä tekijöillä määrittää sirkuksen vai tarvitaanko vielä jotain?

Miten tekniikka pitäisi määritellä? Väitän, että esimerkissäni oleva ilma-akrobaatti ei pääsisi lattian rajasta mihinkään ilman köysitekniikka. Tekniikka lähtee perusteista. Ilman minkäänlaista teknistä osaamista ilma-akrobaatti tuskin pystyisi ilmassa ollessaan vaihtamaan asentoa putoamatta. Kun sirkustaiteilijat puhuvat tekniikasta, sillä tarkoitetaan usein, ja nyt hieman yleistäen, vain äärimmäistä koordinaatiota ja taitoa vaativia liikesuorituksia. Köydessä kiipeämistä tai perustekniikoita, kuten haarataittoa, joiden pohjalta teknisesti haastavimmat liikkeet lähtevät, ei tahdota edes nähdä tekniikkana. Makrotasolle pilkottuna suurin osa

haastaviksi miellettyistä tekniikoista ovat oikeastaan kahden tai useamman perustekniikan yhdistelmiä. Voisiko tekniikka tällöin olla nimenomaisesti erilaiset perusliikkeet, joita voidaan muokata ja yhdistellä eri tavoin.

Lajityyppillinen tekniikka syntyy niissä puitteissa, jotka väline ja fysiikan lait, niin ihmiskehossa, kuin ympäristössäkin antavat myöden tai millaiseen liikkeeseen ne itsessään kannustavat. Nuoralla voi pienten ja matalien hyppyjen lisäksi hypätä korkealle, vaijerin toisessa päädyssä oleva jousi mahdollistaa sen. Köysi on pitkä ja taipuisa, voin kiivetä, sitoutua, tai tiputtautua sen varaan. Joka puolelta ympäröivä avaruudellinen ilmatila mahdollistaa asentoja ja liikettä, jotka lattialla toimiessa olisivat mahdottomia. Tällä haluan todentaa sen, että tekniikka on siinä mielessä tärkeää, että se mahdollistaa ilmaisun juuri haluttua välinettä hyödyntäen, sirkuksen keinoin ja ominaisin piirtein. Suoranaista taiteellista arvoa en sillä niinkään näe olevan. Mutta juuri näiden seikkojen perusteella näen tekniikan harjoittelun sirkustaiteen ilmaisun ja olemassa olemisen kannalta tärkeäksi. Vain todellisella asiantuntijuudella tekniikan suhteen, joka tulee käytännön tekemisen kautta, on mahdollista ymmärtää sirkustaiteen syvintä olemusta. Sitä kautta on mahdollista lähteä rikkomaan totuttuja kaavoja, sekä tehdä valintoja ja päätöksiä tekniikan tarpeellisuudesta ja muodosta.

Ehkä tekniikkaa ei tosiaan voi paeta, mutta se miten sitä käytetään ja millaisissa määrin, on mahdollista hallita. Tekniikan ymmärtämisen ja sijoittelun tärkeys, siis se vastaus kysymykseen miksi jokin tekniikka on juuri siinä kohtaa ja sellaisessa muodossa kuin se on, korostuu entisestään kun sirkus nähdään kantaa ottavana ja ajatuksia herättävänä taiteen alana. Tähän olisi mielestäni syytä kiinnittää huomiota muutenkin, merkitykset luovat esitykselle mielenkiinnon.

5.1 Sirkuksen määritelmä

Yhdessä nämä mahdollisuudet ja rajoitteet, joita sirkusvälineet luovat antavat mielestäni sirkukselle sen omintakeisen leiman, josta se on tunnistettavissa. Huolimatta siitä, mitä nimenomaisia tekniikoita, tuttavallisemmin temppuja, välineellä tehdään. Vertikaaliköysi on sirkusväline niin kauan, kuin se on tunnistettavassa

muodossa. Köydessä tai sen kanssa tehtävät toiminnot voidaan mielestäni lukea sirkukseksi huolimatta teknisistä seikoista, kunhan linkki asiayhteyteen löytyy. Asiayhteydellä tarkoitan tässä sitä, että kyse ei ole vain välineen olemassa olosta tai sen vain jonkinlaisesta käytöstä. Lavan takanurkassa roikkuva, sateenvarjotelineen virkaa toimittava, trapetsi tai trapetsin käyttö esityksessä lapsen keinu-
lautana ei vielä yksinään mielestäni yllä määrittelemään sitä, mitä esitys on. Esimerkissä trapetsi toimittaa rekvisiitan virkaa, se vain sattuu olemaan samalla sirkuksessa käytettävä väline. Tarkoitan esiintyjän liikkeen ja välineen välistä, sirkukselle ominaista yhteiseloä. Köysiteos, jossa esiintyjän keho ei nouse kertaakaan maasta ei riistä teokselta sen oikeutta olla ilma-akrobatian keinoin toteutettu teos, saati olla sirkusta.

Ei ole erikseen määritelty sitä, mitä esityksen tulisi sisältää tai olla sisältämättä voidakseen olla sirkusta tai jotain muuta. Ongelma genren luokittelusta tuntuu pikemminkin olevan ihmisen tarve järjestää asiat lokeroihin ja näin ollen pyrkiä parempaan ymmärrykseen maailmasta ja sen ilmiöistä. Asiat, joiden luokittelu ei ole yhtä selvää kuin vaikkapa jalkineen erottaminen päähineestä, aiheuttavat sisäisiä ristiriitoja, jotka ihminen pyrkii luonnostaan ratkaisemalla erilaisin määritelmien. Tämä ei vain tunnu olevan kovinkaan kauaskatseista sirkusmaailmassa tai ylipäänsä esittävän taiteen kentällä.

Kaiken kaikkiaan koen tarpeettomaksi väkisin määrittää sitä, mitä taiteenmuotoa mikäkin teos ilmentää. Esittävän taiteen kenttä on todella moniulotteinen ja poikitaiteellisia teoksia tehdään yhä enenevässä määrin. Kankeimpana tahona tuntuvat olevan rahoitusjärjestelmät. Etenkin Suomessa, nämä tahot yrittävät pakonomaisesti tunkea kentän toimet tiukkojen alaotsikoiden alle, huolimatta taiteen tekijöiden (tai ainakin soveltuvilta osin) halusta luopua osin tarpeettomasta luokittelusta. Sen sijaan on virkistävää havaita, että kansainvälinen suuntaus teattereissa tai festivaaleilla on tuntunut kallistuvan kuukausi kuukaudelta etsimään pikemminkin makuunsa sopivia teoksia, eikä niinkään enää tarkasti totuttuun genreen kuuluvia esityksiä. Enkä nyt tarkoita tällä sitä, että edes suurin osa tämän hetkisestä esitystuotannosta olisi luonteeltaan erityisen vaikeasti vai mahdotto-

masti määriteltävää. Valtaosa teoksista, taiteen kuin taiteen saralla, ovat rehellisesti ja hyvin jonkin taiteenalan alle luettavia, joka sekkin on hyvä asia. Huomion arvoista on se, että poikkitaiteellisten teosten määrä on verrattain kasvussa ja asia tarvitsee oman huomionsa. Jonkinlainen määrittelemättömyys tuntuisi kaikesta huolimatta olevan toivottu ja tarpeellinen vaihtoehto tiukkoihin, silti tarkemmin määrittelemättömiin, raameihin istuttamisen vaihtoehdoksi. Uskon, että moni nykysirkusteos löytäisi sijansa näin ollen helpommin. Tässäkin on hyvä muistaa sirkuksen muihin taiteisiin nojaava historia ennen perinteisen sirkuksen vahvistumista, tässä tilanteessa ei olla ensimmäistä kertaa. Ainoana erona on sirkuksen nykyinen vakiintunut asema omana taiteenalananaan. Ehkä sirkuksen määrittelemisen taustalla on vain tarve paikallistaa tämän hetkinen tilanne alati muuttuvassa kentässä.

Tämä ikuinen sirkuksen määrittelemisen ei ole itselleni varsinaisesti kovin mieluinen aihe. Uskon jonkinlaisen määritelmän kuitenkin auttavan sekä itseäni, että toivottavasti jotakuta tämän työn lukijaa, ikuisen ongelman kanssa.

5.1.1 Väline, esiintyjä, liike

Suomalainen sirkustutkija Tomi Purovaara määrittelee sirkuksen kirjassaan Ihmeen väkeä seuraavasti:

”Viimevuosina olen eri yhteyksissä asemoinut sirkuksen esittävän taiteen muodoksi, jossa taiteilijan ilmaisun välineenä on kehon tarkka, sirkustekniikkaan perustuva liike, johon liitetään sirkuslajin mukaan esineitä tai välineitä.” (Purovaara 2008, 13)

Aiemmin kirjoittamassa kirjassaan Nykysirkus – aarteita, avaimia ja arvoituksia (2005) Purovaara avaa aihetta lisää ja toteaa sirkuksen perusyksikön olevan kehon sirkustekniikkaan perustuva liike, joka saa uusia ulottuvuuksia siihen liitettyjen esineiden ja välineiden kautta. (Purovaara 2005, 14-15) Tämän lisäksi sirkus on hänen mukaansa yksilön fyysistä taidetta, Purovaara näkee sirkuksen lähtökohdan olevan esiintyjän, eli ihmisen tarve ja kyvyt koetella fyysisen ilmaisun rajoja. (Purovaara 2005, 15)

Kuten olen tässä työssä ja aiemmissa pohdinnoissani useasti jo todennut, näen välineen merkityksellisempänä mahdollisuutena kuin vain ilmaisun uutena ulottuvuutena. Väline tuo ilmaisulle juuri sille lajityypilliset ominaisuudet ja paljon muutakin, jos välineen mahdollisuuksia vain kuunnellaan. Näkemykseni mukaan sirkusilmaisun perustan luo kehon ja välineen, sekä niiden liikkeiden väliset suhteet.

Sirkusteoksessa käytettyjen välineiden ei missään nimessä tarvitse olla juuri sirkukselle perinteisesti tunnistettavia sirkusvälineitä. Käytössä oleva väline voi olla lähes mikä tahansa objekti tai sen osa, vain taiteilijan oma mielikuviutus ja kokeilujen lopputulokset ovat rajana. Hyvänä esimerkkinä tästä toimii mielestäni Ilona Jäntin teos *Gangrewifre*, jossa lavalla oleva välineistö koostuu eri korkeuksilla olevista puisista, noin 25 cm halkaisijaltaan olevista rinkuloista. Puurinkulat yhdistetään kulttuurissamme pääasiassa koulun jumppasalin voimistelurenkaiksi, ei niinkään sirkusvälineiksi. Katsojana en kuitenkaan epäröi hetkeäkään, etteikö teos olisi nyky sirkusteos, tarkemmin ajateltuna ilma-akrobatia soolo. *Gangrewifressa* yhdistyy sirkusilmaisulle tyypilliset piirteet. Toisaalta teos voisi tavallaan olla myös nykytanssiteos. Kaikki riippuu katsojan näkökulmasta ja tulkinnasta, millaiset kiikarit kenelläkin on silmillään.

Palataanpa tekniikkakysymykseen. Mihin huippuunsa hiottua tekniikkaa enää tarvitaan, jos pelkkä liike ja suhde väliseen ja sen liikkeeseen riittää tekemään sirkuksesta sirkusta ja ilmaisemaan asiat sirkuksen keinoin? Toinen ote samasta, jo kerran lainaamastani Komaron haastattelusta, toimii sysäyksenä pohdintoihini.

”Sirkustemppu voi välittää tunteita. Tekniikan lisäksi välittyä muuta-kin, se on osa katsojan tulkintaa. Minä olen nähnyt paljon sirkusta ja näen sen tekniikan läpi. Tekniikka ei häviä, vaan se on osa kokonaisuutta: sirkus on aina suhteessa tilaan, esiintyjä seisoo jossain kohdassa lavasteisiin nähden, hänellä on tietty musiikki. Esiintyjä tekee tietyllä hetkellä suorituksen siihen musiikkiin – on tapahtunut jotakin ennen sitä. Kaikkien näiden summana voi herätä tunne, jota ei heräisi ilman sitä teknistä suoritusta. Ja jos se tapahtuma olisi pelkkä voltti ilman muita ilmaisun osasia, ei sitä tunnetta myöskään heräisi:

joka tapauksessa taito tai tekniikka eivät sinällään tee mahdottomaksi välittää tunteita.” (Komaro, Purovaaran 2005, 220-222)

Alan epäillä tekniikan merkitystä entistä enemmän. Mitä kierre voltti köydessä itsessään kertoo? Jos ympärillä olevat ilmaisun osatekijät ovat kohdillaan, onko enää välttämätöntä tehdä vaativa, yleisön taitoon perustuvaa ihastusta herättävä tekniikka temppu vai saisiko kerrottavan asian sanottua, jonkin muun liikkeen kautta? Kierteessä köysiakrobaatin kädet irtoavat köydestä, samalla hetkellä hän pyörii ilmassa akselinsa ympäri ja tarraa otteensa takaisin kiinni köyteen. Liikkeen muoto saattaa herättää katsojassa mielikuvan esimerkiksi putoamiselta pelastautumisesta. Saman mielikuvan voisi saada aikaan esimerkiksi pelkällä käsien irtottamisella, puolen metrin putoamisella ja kiinni otolla, ilman kierretekniikkaa. Onko kierre siis halutun sanoman kannalta välttämätön? Ehkei. Jos sanomaan halutaan lisätä jotain muuta, kuten ajatus ihmismielen syöksykierteestä, voi kierretekniikka irti päästön ja kiinnioton välillä olla perustellumpi. Tapoja tuoda tarkoituksen mukainen mielikuva ilmi sirkuksen keinoin on useita muitakin. Tässä kohdin valinta on mielestäni lähinnä tyyllillinen; halutaanko mukaan laittaa vaativia tekniikoita vai pysyä yksinkertaisessa. Nämä eivät mielestäni saisi arvottaa sirkusta sirkuksena. Perinteisen sirkuksen näkökulmasta katsottuna asia on tietysti eri, mutta tällöinkin asiaan vaikuttaa se, millaisten lasien läpi esitystä katsotaan. Onko päämääränä yksi voltti tai puolikas kierre enemmän vai se mitä todella halutaan sanoa?

Zero Gravity Companyn keväällä 2015 ensi-iltansa saanut teos Toisin Sanoen vie yksinkertaistamisen mielestäni mielenkiintoiselle tasolle. Lavalla on vaijereita ja esiintyjä, yhtäkään vaijeria ei käytetä suoraan vaijerin sirkukselle tavanomaisimmassa tarkoituksessa, viitteitä tosin löytyy. Tekniikka on karsittu minimiin, teos on suorastaan tekniikasta riisuttu. Ilmaisun perustuu välineen ominaisuuksiin ja luonteeseen, fokuksen keskiössä on väline. Vaijeria väännetään ja solmitaan, siitä roikutaan, siihen kietoudutaan ja sitä kiristetään, ripustetaan ja sillä kuristetaan, keinutaankin. Käytössä on sirkukselle ominaisen ilmaisun elementit; kehon ja välineen liikkeen vuorovaikutus. Vaijerin syvin olemus pääsee oikeuksiinsa. Se

on vahva, lievästi taipuisa, luja ja periksi antamaton, armoton. Näiden ominaisuuksien kautta esiintyjät pyrkivät sanomaan sanottavansa; mitä kipu ja rakkaus on. Välineen olemuksen ja sirkusilmaisun kautta.

Pidän objektilähtöisyyttä merkittävänä tekijänä sirkuksen parissa. Näen objektin yhtenä perustana koko sirkuksen ilmaisulle, keho, ja liike, sekä niiden väliset suhteet, jotka luovat kerronnalle kontekstin yhdessä muiden ilmaisun elementtien kanssa, muodostavat loput kulmakivet. Puhun juuri samasta kontekstista, johon Komaro viittaa aiemmin lainaamassani otteessa. Tiedän, että asia on kiistelty, ja moni voi olla kanssani eri mieltä. Taas ollaan määritelmäkysymyksen äärellä.

6 ESIINTYJÄ–KATSOJASUHDE

Katsoja on yhtä oleellinen osapuoli ilmaisua tarkastellessa kuin esiintyjäkin. Esittäviä taiteita ei olisi ilman yleisöä, eikä ilmaisumuodot olisi päässeet kehittymään siihen muotoon, joka niillä nyt on, jos ei olisi ketään kelle ilmaisuta.

Esiintyjän ja katsojan välinen suhde on samalla tavalla kiasmaattinen kuin kosketettu keho on koskettava. Näkevä keho tulee nähdyksi. Esiintyjän kehon eletty liike on siis näkyvä katsojalle, vaikka esiintyjän liikekokemus poikkeaa katsojan kokemuksesta.

”Liikkeen muuttuminen tanssijan kinesteettisetä kokemuksesta toiselle ihmiselle aistein havaittavaksi ja merkitystä välittäväksi kokemukseksi sisältää aina kuilun, joka aukeaa itsen ja Toisen välille, vaikka liikkuvan ja havaitun kiasma luo juuri yhteyden ja kommunikaatiosuhteen.” (Parviainen 1998, 194)

Esiintyjä ei voi koskaan nähdä omaa liikettään tai itse itseään, ei täysin edes peilin tai videon avustuksella. Tällöin katsoja on paras tiedon lähde, jonka kautta esiintyjä voi saada tietoa siitä, mitä liikkeestä ja itsestä välittyy ulos. Esiintyjän peilinä toimiessaan katsoja tulee tavallaan samalla osaksi teosta ja teos elää esiintyjän ja katsojan välillä. (Parviainen 1998, 196) Tästä johtuen näyttämöltä välittynyt ilmaisu luo ristiriitaisia mielipiteitä ja ottaa kantaa. Ollaan taiteen ja ilmaisun päämäärien ytimessä. Jokainen esityskerta on sekä esiintyjälle, että katsojalle uniikki. Vaikka esitys menisi suorituksellisesti katsottuna samalla tavalla ja lavalla olisi niin kutsuttu neljäs seinä, eli yleisön läsnäoloon ei näennäisesti kiinnitetä lavalta huomiota, on se joka ikinen kerta erilainen. Jokainen yleisö saa teoksen näyttämään erilaiselta samoissakin puitteissa, yleisön ja esiintyjän ilmaan piirretty suhde on jotain uskomattoman hienoa ja taianomaista. Liike merkityksellistyy katsojan kautta, tämän havainnoidessa asioita. Katsoja siis tulkitsee esiintyjää, joka puolestaan ilmaisullaan tulkitsee tunnetilaa, ajatusta tai muuta sellaista.

7 POHDINTA

Olen saanut valtavasti ajatuksia ja uusia näkökulmia tutkia, tarkastella ja työkennellä vertikaaliköyden kanssa. Lopuksi pohdintojani vertikaaliköydestä ja näkemistäni mahdollisuuksista sen kanssa.

7.1 Köysi, sen rajat ja ominaisuudet

Inspiroiduin suomalaisen nykysirkustaiteilija Ville Walon antamasta haastattelusta Tomi Purovaaralle.

”-- siinä vaiheessa, kun jongleeraus voi itsessään ilmaista jotain, tai välittää jonkun viestin, niin se on saavuttanut esittävän taiteen kentässä sen aseman, mikä sen pitää pitääkin saavuttaa.” (Walo, Purovaaran 2005, 200)

Sirkusilmaisun lähtökohtana on sanoa sanottava sirkuksen keinoin. Ilma-akrobaattina kerron haluamani köysiakrobatian keinoin ja siinä keskeinen elementti on vertikaaliköysi. Miten löytää köyden ilmaisumahdollisuudet ja ottaa ne sitten käyttöön? Apunani toimii erilaisten liikelaatujen, olemisen tavan, tyylien, fokuksen, kirkastamisen, tiedostamisen ja tekniikan tasojen valtaisa kirjo. Tämän lisäksi on tunnettava köyden symbolisia ja kulttuurisidonnaisia merkkejä, siis semotiikkaa. Esitystä luodessa on tietysti mahdollista käyttää ilmaisun tukena mitä tahansa mahdollista elementtiä, kuten vaikkapa tekstiä, projisointeja tai valoja, joiden avulla on mahdollista tuoda uusia ulottuvuuksia ilmaisun kerroksiin. Ennen kuin esimerkiksi näitä edellä mainittuja ”apu”keinoja on mahdollista käyttää mahdollisimman tarkoituksen mukaisimmalla tavalla, on määriteltävä mitä köysiakrobatia oikeastaan on ja mitkä ovat sen rajat, mahdollisuudet ja lain-alaisuudet.

Voin roikkua köydestä lukuisissa asennoissa erinäisistä kehonosista, joko pitämällä kiinni tai kietomalla solmun, josta ripustautua. Maan vetovoima on alati vaikuttava tekijä, joka pyrkii vetämään kohti lattiaa, sitä vastaan on joko taisteltava tai antauduttava sen valtaan, joka useimmiten tarkoittaa hallitusti putoamista.

Köyttä voi solmia ja se taipuu muutenkin helposti moneen asentoon, joka mahdollistaa mm. kietomisen ja kietoutumisen. Vertikaalinen suunta ei sinänsä ole kirjoihin painettu, voinhan halutessani kiinnittää välineeni vaikka seinästä seinään horisontaalisesta tai pingottaa sen katon ja lattia pisteen väliin diagonaalisesti. Voin kiinnittää valitsemani pituisen köyden korkeaan tai matalaan tilaan, seinään, diagonaalisesti tai miten ikinä keksin. Kiinnitystapani rajaa leikkikenttäni muodon ja koon, sekä antaa puolestaan rajat sille mitä voin ja mitä en voi tehdä. Pysyvä seikka on se, että minun on jatkuvasti joko pidettävä kiinni tai ripustauduttava, jotten putoa. Putoamisellakin voi pelata. Köysi on pitkä ja taipuisa, eikä se juuri jousta. Näihinkin ominaisuuksiin voin vaikuttaa johonkin pisteeseen asti. Kiinnittämällä köyden molemmista päistä tarpeeksi tiukalle, sen taipuisuus rajoittuu tai laittamalla yläpäähän pätkän kumiköyttä, saan välineestäni näennäisesti joustavamman, tai ainakin ihmisystävällisemmän tippuessani sen varaan.

7.2 Köyden mahdollisuuksista

Pelikenttäni köydellä on todella moniulotteinen ja kirjava. Se avaa valtavan paljon mahdollisuuksia. Tiedostaessani köyden käytön historian tuhansien vuosien takaa ja tuntiessani sen monia käyttötarkoituksia minun on mahdollista antaa kulttuurisidonnaisia viitteitä välineeni suhteen. Näin saattaa tapahtua myös vahingossa. On varmaa, etten pysty näkemään kaikkia merkityksiä, ei kukaan pysty.

Köyden avulla on mahdollista irrottautua maanpinnasta ja näin ollen taistella maan vetovoimaa vastaan. Ajatus lentämisestä tai illuusio painottomasta tilasta tulee lähemmäs todellisuutta, kun kehoa ympäröi joka puolelta avaruudellinen ilmatila. Ilmaan pääseminen ja siellä oleskelu vaatii kuitenkin voimaa ja kestävyttä, jotka tuntuvat usein olevan suurin rajoittava seikka luonnonvoimien vastaan taistelussa. Voima ja kestävyys loppuvat väistämättä jossain vaiheessa ja vetovoimalle on taas annettava periksi. Voiman tarvetta voi toki vähentää teknikalla, jolloin lisävoimaa voi esimerkiksi saada heilurin liike-energiasta, mutta sekin ei kestä loputtomiin. Kun jalat eivät ole sidottuna lattiaan, on sellaiset liike-

radat ja suunnat mahdollisia, joita ei muuten pystyisi toteuttamaan. Hyvä avaruudellinen hahmotuskyky on ilma-akrobaatille välttämätön ominaisuus, jotta suunnien vapauden pystyy ilmassa hyödyntämään. On oikeastaan mielenkiintoista, miten hahmotuskyky muokkautuu sitä mukaan, mitä enemmän ilmassa viettää aikaa. Tiedostin tämän tehdessäni lattialla erästä perinteistä tanssin kentältä tuttua improvisaatioharjoitusta, jossa pyrimme hahmottamaan ympärillä olevan tilan jokaista lattianrakoa myöten. Pysähdyin aina huomaamattani ajattelemaan lattiaa jalkojeni alla, joka aiheutti minussa pienen ärsyyntymisen tunteen, miksen pääse tästä läpi, ei tämä tila voi loppua tähän. Ajattelin tuntemusteni johtuvan vain kiipeistä ja väsyneistä jaloistani. Harjoitus oli osa Reija Tapanisen johdolla pidettyä sirkusimprovisaatio työpajaa kesällä 2015. Teimme harjoituksen seuraavana päivänä uudestaan, tällä kertaa sirkusvälineellä. Ilmassa toimiessani ymmärsin asian. Olen tottunut, että tila jatkuu itsestäni katsottuna kolmiulotteisesti joka puolelle, myös jalkojeni ja kiinteän rakenteen välissä on useimmiten tyhjää tilaa. Avaruudellinen tilanhahmotukseni tuntuu muokkautuneen tilaan, jossa ainoa kiinteältä tuntuva piste on väline, josta käsin toimin. Siis useimmiten köysi, joka sekin elää ja liikkuu jatkuvasti. Tätä on edesauttanut se, että olen kehostani ja ympäröivästä tilasta kaikkein tietoisimmillani juuri ilma-akrobatiaa tehdessäni, maassa en pääse läheskään yhtä syvään tietoisuuden tilaan, vaikka yritän. Ilmassa minun on tiedettävä täsmälleen, mitä teen, mihin voin asettaa jalkani, mistä seuraavaksi otan kiinni ja missä köysi kulkee. Näiden lisäksi havainnoin ympäröivää tilaa välttääkseni vaaratilanteen ja yhteen törmäykset liian lähelle tulevien kanssa treenaajien kanssa. Ilmatilaan pääsyn ohella taipuisuus on keskeinen mahdollistaja köyden kanssa toimiessa.

Köydestä voi muodostaa suhteellisen helposti muita tunnistettavia objekteja, jo tämä avaa loputtoman kirjon viitata symbolisesti erinäisiin asioihin. Voin solmia köydestä esimerkiksi köysiukkelin. Ukkelin asento ja ulkomuoto kertovat jo itsessään jotakin sen suhteesta esiintyjään. Saan ukkelin kävelemään ihmiselle tunnistettavalla tavalla tai reagoimaan kuten ihminen. Tai vastaavasti voin manipuloida sen liikkumaan täysin tunnistamattomasti ja ilmentämään vaikkapa korkkiruuvia tai jotakin täysin abstraktia liikkeellisesti. Mitä taas kertoo se, että ukko on

tehty samasta objektista tai materiaalista, jolla fyysisesti toimin tehdessäni ilma-akrobatiaa.

Köysi avaa valtavasti mahdollisuuksia upottaa se osaksi omaa kehoa. Köyden kinestiikka on yllättävän lähellä kehon kinestiikkaa. Köysi on usein fyysisesti tiiviisti kiinni kehossa, joka jo sinällään mahdollistaa köyden uppoutumisen ruumiiseen ja sitä kautta identiteettiin. Näin voin luoda köydestä esimerkiksi käden jatkeen tai yhdistää vaikka edellisen esimerkin köysiukkelin osaksi omaa kehoani. Täytyy kuitenkin muistaa, että köysi ja keho ovat erilliset käsitteet ja tämä hetkellinen yhdistyminen ei tapahdu automaattisesti jokaisen fyysisen kontaktoitumisen yhteydessä, vaan vaatii syntyäkseen muitakin viitteitä. Köysi voi siis ihan yhtä hyvin edelleen toimia ulkoisena subjektina tai olemisen paikkana, vaikka olisikin tiukassa kontaktissa esiintyjän kehoon.

Nämä yhtälöt ja mahdollisuudet antavat mielenkiintoisen työskentelykentän esitysten luomiselle vertikaaliköysilähtöisesti. Olen vielä tutkimusteni alussa. Selvittävää, uusi suuntia ja löydettävää riittää. Tästä on kuitenkin hyvä jatkaa kohti tulevaa.

8 LOPUKSI

Sirkus on taiteen alana ollut kautta historiansa, ja on yhä edelleen, muutoksessa. Moniulotteisuutensa vuoksi sirkusta on mahdotonta määrittää tarkasti, sitä voidaan lähinnä kuvata erilaisin termein ja käsittein. Ymmärtääksemme alaa ja sen mahdollisuuksia paremmin on välillä pysähdyttävä tarkastelemaan sen sisältämiä elementtejä tarkemmin. Silmät aukeavat paremmin ja lähinäkö tarkentuu.

Väline on yksi sirkuksen keskeinen ja merkittävä elementti, johon on kiinnitetty hämmästyttävän vähän huomiota. Sirkuksen sisältämä välineen ja kehon vuorovaikutus on jotain todella uniikkia ja arvokasta, mitä ei löydy mistään muualta. Ilmaisuuksien menee havaitsemisen primitiivisten ominaisuuksien kautta suoraan ytimeen.

Tämä työ on yksi näkemys sirkusilmaisusta muiden joukossa. Olen kirjoittanut sirkuksesta, ilmaisusta ja sen välineistä vilpittömästi omista lähtökohdistani ja mielenkiintoni kohteista käsin. Teoriaan pohjaten olen pyrkinyt löytämään uusia näkökulmia aiheeseen, sekä avaamaan ja vahvistamaan sen ja aiemman kokemukseni pohjalta tekemiäni havaintoja. Toivon tämän työn herättäneen lukijassa ajatuksia objektien merkityksestä sirkuksessa ja avaavan sirkusilmaisun mahdollisuuksia itsessään. Ajatusten herätessä haluan kannustaa keskustelun lisääntymiseen ja totuttujen tapojen ja näkemysten kyseenalaistamiseen. Sirkus muuttuu tekijöidensä ja kokijoidensa, ympäröivän maailman mukana, mutta vain jos muutoksesta uskalletaan pitää kiinni.

LÄHTEET

Aho, O. 2011. Keho Tilassa – Fenomenologinen tutkielma liikkeestä ja tilasta tanssiesityksessä. Pro gradu –tutkielma. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto.

Bouissac, P. 2010. Semiotics at the Circus. Berlin: Walter de Gruyter.

Eloranta, T. 2011. Labanin liikeanalyysi näyttelijäntyylin koulutuksessa. Teemaseminaari. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Ferrafiat, P. 2013. Does it make sense? – A semiotic approach to the analysis of the signs and their signification in puppetry and visual theatre. Bachelor's thesis. Performing arts puppetry. Turku: Turku University of applied sciences.

Guy, J. 2005. Sirkuksen vallankumous. Suom. Paavilainen, M. Helsinki: Cirko – Uuden sirkuksen keskus.

Hartikainen, P. 2005. Ihminen liikkeen virrassa. Pro gradu –tutkielma. Musiikintutkimuksen laitos. Tampere: Tampereen yliopisto.

Hari, R. 2007. Ihmisaivojen peilautumisjärjestelmä. Julkaisussa: Lääketieteellinen Aikakauskirja Duodecim 121. vuosikerta. Helsinki: Kustannus Oy Duodecim.

HUS. 2015. Sosiaalinen havaitseminen. Viitattu 1.12.2015 http://www.hus.fi/sairaanhoito/sairaanhoitopalvelut/foniatria/lapsen_neuropsykologinen_arvio/sosiaalinen_havaitseminen/Sivut/default.aspx

Hämäläinen, S. 1999. Koreografian opetus- ja oppimisprosessista – kaksi opetusmallia liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi. Tanssi- ja teatteripedagogiikan laitos. Väitöskirja. Helsinki: Teatterikorkeakoulu

Jämsä, A. 2009. Objects of Manipulation – Interpreting the Expressive Potential of Object Manipulation. Final thesis. master of Arts. Helsinki: University of Art and Design

Jämsä, A. 2009. Miten esineen liike merkityksellistyy? Julkaisussa: Gröndal, L. & Paavolainen, T.; toim. Thuring, A. Näkyvää ja näkymätöntä. Helsinki: Teatterin tutkimuksen seura.

Kilner, J.M. & Lemon, R.N. 2013. What We Know Currently about Mirror Neurons. London: Elsevier Inc. Viitattu 8.11.2015 [http://www.cell.com/current-biology/fulltext/S0960-9822\(13\)01326-2](http://www.cell.com/current-biology/fulltext/S0960-9822(13)01326-2)

Kinnarinen, T. 2005. Peilisolut auttavat ymmärtämään muita. Viitattu 4.8.2015 http://www.tiede.fi/artikkeli/jutut/artikkelit/peilisolut_auttavat_ymmartamaan_muita

Kinnunen, A. 2010. Neljä käskyä – Ilmaisulusuus tanssissa – tunnetilat ja eleet. Opinnäytetyö. Tanssinopettajan koulutusohjelma. Oulu: Oulun seudun ammattikorkeakoulu.

Laban, R. 2011. The Mastery of Movement. Fourth edition. Revised by Ullman, L. Alton, Hampshire: Dance Books Ltd.

Laban, R. 1975. Modern Educational Dance. Third edition. London: McDonald & Evans Ltd.

Milonoff, T. & Rantala, R. 2012. Mad Manners - Seikkailijan etiketti – Opas maailman tapoihin. Helsinki: WSOY.

- Parviainen, J. 1998. Bodies moving and moved – A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical values of Dance Art. Doctoral dissertation. The department of Mathematics, statistics and Philosophy. Tampere: Tampere University Press.
- Parviainen, J. 2006. Meduusan liike – Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa. Helsinki: Gaudemus Kirja.
- Peromaa, T. 2008. Kognitiivisen ja psykologian ja havaintopsykologian perusteet - Havaintopsykologian perusteita. Luentomateriaali. Helsingin yliopisto. viitattu 1.11.2015. http://www.helsinki.fi/science/visci/Peromaa_johdanto_havaintopsykologiaan.PDF
- Perttula, K. 2011. Taidetanssin ammattilaisten käsityksiä nykytanssin ilmaisusta Pro gradu –tutkielma. Liikuntatieteiden laitos. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Purovaara, T. 2005. Nykysirkus – aarteita, avaimia ja arvoituksia. Helsinki: Cirko – Uuden siruksen keskus
- Purovaara, T. 2008. ihmeen väkeä! – suomalaisen nykysirkuksen sankaritarinoita. Helsinki: Sirkuksen tiedotuskeskus.
- Purovaara, T. 2014. Conversations on circus teaching. Zagreb: Mala perforerka skena.
- Raappana, H. 2013. Ilmaisun opetus balettitunnilla. Opinnäytetyö. Tanssinopettajain koulutusohjelma. Oulu: Oulun seudun ammattikorkeakoulu.
- Sirkiä, E. 2015. Henkilökohtaiset muistiinpanot.
- Yle. 2015. Peilikuva-sarja opetti ilmaisun iloa ja tekniikkaa. Viitattu 1.12.2015 <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/10/30/peilikuvia-sarja-opetti-ilmaisun-iloa-ja-tekniikkaa>