

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävä taide

Nukketeatteri

2013

Alma Rajala

# IHMEELLINEN OLENTO

– Ihmetys ja välitila näyttämöllisinä metaforina



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU  
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävä taide | Nukketeatteri

24.5.2013 | 37 sivua

Ohjaaja Ari Ahlholm

Alma Rajala

## IHMEELLINEN OLENTO

Opinnäytetyöni tutkii ruumiinfenomenologista filosofiaa teatteriesityksen inspiraationa, mutta myös laajemmin teatteriajattelun välineenä. Kirjoitelma kietoutuu taiteellisen opinnäytetyöni *Unicornis – Ihmeellinen olento* ympärille, ja esityksen teema, kohtaaminen, antaa teeman myös kirjoitelmalle.

Esittelen ensin Edmund Husserlin ja Maurice Merleau-Pontyn ajattelua havaitsemisesta ja toisen kohtaamisesta. Tämä fenomenologinen filosofia etsii puhdasta havaintoa ja puhdasta havaitsevaa minää purkaen systemaattisesti kaikki väitteet ja arvostelmat, joiden varassa tieteellinen käsitys maailmasta yleensä on. Merleau-Ponty tuo fenomenologiaan ruumiillisuuden osoittaen, että puhdas kokija on itse asiassa ruumiillinen subjekti, ei pelkkä tietoisuus.

Luce Irigaray, jonka filosofia on ollut erityisenä inspiraationa taiteelliselle opinnäytetyölleni, kehittää fenomenologiaa sukupuolen näkökulmasta. Irigaray hahmottelee sukupuolieron etiikkaa, joka perustuisi kahden eri sukupuolen tunnistetulle erilaisuudelle, ja niiden tasavertaiselle kohtaamiselle. Kohtaaminen vaatisi toteutuakseen ihmettelyn asennetta sekä kunnioittavaa välitilaa kahden subjektin välissä.

Käytän näitä käsitteitä näyttämöllisinä metaforina nukketeatterissa, eli rajaan tästä työstä pois esiintyjien todelliset kokemukset. Samalla hahmottelen omaa teatterinäkemystäni, jolle fenomenologinen filosofia antaa uusia käyttökelpoisia ilmauksia. Pohdin nukketeatteria välitilojen taiteena, jossa ihmetys on ominaista, ja jolle ihmetys voisi luoda jopa taiteellisen perustan. Sitä luonnehtisi kunnioittava välitila, ennakoita määrittelemättömyys ja uutta luova näyttämökieli.

Lopuksi kuvaan muutaman kohtauksen taiteellisesta opinnäytetyöstäni. Tarkastelen niitä rinnakkain Luce Irigaraylta siteeraamieni tekstikatkelmien kanssa avatakseni sitä, miten filosofia tätä esitystä inspiroi, ja miten filosofiset tekstit saivat näyttämöllisen muodon.

ASIASANAT:

Nukketeatteri, fenomenologia, ruumiinfenomenologia, feminismi, sukupuoliero, kohtaaminen, ihmetys, toiseus, välitila

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts | Puppet Theatre

24.5.2013 | 37 pages

Instructor Ari Ahlholm

Alma Rajala

## MIRACULOUS CREATURE

My thesis explores phenomenological philosophy as an inspiration for a theatre performance, but also more widely as a tool for theatrical thinking. The essay is built around my artistic diploma work *Unicornis – Miraculous Creature* whose theme of meaningful engagement also provides the impetus for this work.

I present first Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty's ideas on perception and engagement. This philosophy of phenomenology searches for a pure perception and a pure self, by systematically deconstructing all the arguments and assertions upon which the scientific understanding of the world depends. Merleau-Ponty brings the notion of body to this phenomenology. He shows the pure perceiver as, in fact, a bodily subject, and not merely as consciousness.

Luce Irigaray, whose philosophy gave special inspiration to my artistic diploma work, develops phenomenology from the point of view of gender. Irigaray outlines an ethics of sexual difference that would be founded on the recognized difference between the two sexes and on an equal encounter between them. This encounter would demand the realization of both an attitude of wonder and a space of respect between the two subjects.

Since I use these philosophical concepts as stage metaphors in puppet theatre, the presumed 'real experiences' of the performers are left out. I also outline my own vision of theatre, for which phenomenology provides useful new expressions. I propose puppet theatre as an art form of 'the space between', of which wondering is a quality, which in itself could also create an artistic foundation. It would be characterized by the respectful space between, an absence of pre-conceived definitions and the creation of a new stage language.

Finally I describe a few of the scenes of my artistic diploma work. I examine them alongside quotations from Irigaray's text to reveal how the philosophy inspired the performance and how the philosophical text found its form on stage.

### KEYWORDS:

Puppet Theatre, phenomenology, body phenomenology, feminism, sexual difference, engagement, wonder, otherness, space between

# SISÄLTÖ

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>5</b>
<b>2 KOHTAAMINEN</b>	<b>8</b>
2.1 Fenomenologia havaitsemisen teoriana	8
2.2 Ruumiillinen kohtaaminen	9
<b>3 ERO, IHMETYS JA VÄLITILA</b>	<b>11</b>
3.1 Kosketus	13
3.2 Tyyli ja virtaavuus	14
<b>4 FILOSOFIA KOHTAA NÄYTTÄMÖN</b>	<b>16</b>
4.1 Tunnistaminen ja outous	18
4.2 Nukketeatteri välitilojen taiteena	21
<b>5 KOHTAUSESIMERKKEJÄ ESITYKSESTÄ</b>	<b>24</b>
5.1 Nainen häiritsee miehen näkökulmaa	26
5.2 Alkuperäinen oleskelupaikka	27
5.3 Yhteen painetut kädet	28
<b>6 PÄÄTELMIÄ</b>	<b>31</b>
<b>7 KUVAT</b>	<b>33</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>37</b>

# 1 JOHDANTO

Mutta tätä eläintä ei voida lukea kesyjen kotieläinten joukkoon, sitä ei ole helppo löytää eikä sitä voida helposti määritellä mihinkään joukkoon kuuluvaksi. Se ei ole kuten hevonen, härkä, susi tai hirvi. Koska näin on asian laita, voisimme hyvin joutua kasvatusten yksisarvisen kanssa, emmekä silti voisi olla varmoja siitä, että meillä on edessämme juuri tuo eläin. (Borges 1995, 219.)

Kirjoitelmani perustana ja innoittaja on taiteellinen opinnäytetyöni *Unicornis – Ihmeellinen olento*, joka sai ensi-iltansa 11.4.2013 Turun Kaupunginteatterin Pikkolossa ja toteutui siis Turun Taideakatemia sekä Turun Kaupunginteatterin yhteistuotantona. Ohjasin esityksen ja vastasin myös sen dramaturgiasta. Skenografina toimi Jessica Kangasniemi, valosuunnittelijana Perrine Ferrafiat, musiikista vastasi Lau Nau ja esitykseen runotekstit kirjoitti Reetta Niemelä. Esiintyjinä olivat Ilja Mäkelä (Eläintieteilijä), Riina Tikkanen (Nainen nimeltä Clara Obscura) sekä Nanna Mäkinen (Yksisarvinen).

Esitys perustuu myyttiin yksisarvisen olemassaolosta, jota on länsimaissa tutkittu myös tieteen näkökulmasta. Keskiajan tiedemiehet kuvailivat antiikin asiantuntijoihin sekä omiin havaintoihinsa perustuen yksisarvisen käyttäytymistä ja väittivät olennon olevan niin villi, ettei sitä voi pyydystää kuin yhdellä keinolla: vain viaton neito voi sen kesyttää, neidon luokse yksisarvinen tulee lauhkeana ja painaa päänsä tämän syliin. Tarina on saanut niin uskonnollisia kuin maallisia versioita, joissa neito on edustanut milloin Neitsyt Mariaa, milloin eroottisesti houkuttelevaa naista. (Leikola, 2002)

Tutkielmani kietoo yhteen esitykseni teemoja sekä näyttämöestetiikkaani yleensä tarkastellen niitä ruumiinfenomenologian ja siitä johdettujen sukupuolen teorioiden käsittein. Käyttämäni käsitteet eivät ole vain teoreettinen tapa käsitellä esityksen maailmaa, vaan ne olivat myös tärkeä esityksen inspiraation lähde.

Nyt jälkikäteen prosessiin palatessani kysyn, mitä itse asiassa välitila ja ihmetys voivat teatterissa merkitä. Miten ne muuntuivat näyttämöillisiksi kuviksi ohjaamassani esityksessä, ja millaisia mahdollisuuksia ne avaavat tuleville töille.

Sovellan Maurice Merleau-Pontyn ja Luce Irigarayn filosofiaa näyttämöllisten metaforien synnyttämiseen, kuvailuun ja osin vastaanottoonkin. Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologia on kiinnostava kuvaus havaitsevan subjektin suhteesta havaittuun ja edelleen samalla tavalla havaitsevaan toiseen. Fenomenologinen käsitys maailmasta perustuu reduktioon, kaikkien ennakkokäsitysten sulkeistamiseen, kunnes jäljellä on puhdas, ensimmäinen havainto vieraasta objektista. Merleau-Pontyille, toisin kuin Descartesille ja Edmund Husserlille, joiden työhön hän oman teoriansa pitkälti perustaa, havaitsija on ensisijaisesti ruumiillinen olento, ei pelkkä tietoisuus. (Heinämaa, 1996.)

Irigaray jatkaa ruumiillisuuden pohdintaa purkaen vielä pidemmälle mieli-ruumis- sekä luonto-kulttuuri-jakoja, jotka hän näkee myös miehen ja naisen välisen eron keinotekoisena perustana. Irigaray rakentaakin radikaalin sukupuolieron filosofiaa. Hänelle toinen (mies tai nainen) on perustavanlaatuisella tavalla Toinen. Toiseus on jotakin, joka ei ole minusta lähtöisin eikä käsitettävissä vain minun omista lähtökohdistani. Kohtaaminen, ollakseen kunnioittava, vaatii ihmettelevää asennetta, toisen näkemistä kuin ensimmäistä kertaa. Ihmettely avaa minän ja toisen välille kaikista ennakko-oletuksista vapaan välitilan. (Irigaray, 1996)

Otan nämä filosofiset käsitteet teatterin käyttöön ja käytän niitä omiin tarkoituksiini soveltaen. Esittelen teorioita ja niiden taustoja niin paljon kuin se on käsitteiden ymmärtämisen kannalta välttämätöntä. Tässä apunani on kaksi Sara Heinämaan (1996 & 2000) kirjoittamaa suomenkielistä esitystä aiheesta.

Erityisesti minua kiinnostaa ihmetys ja välitila juuri nukketeatterissa, jossa ihmisruumiit kohtaavat konkreettisen toisen, nukken. Nukke asettuu luonnostaan monenlaisiin välitiloihin ja kyseenalaistaa ennakkokäsityksiä ollessaan yhtä aikaa eloton ja elävä, aktiivinen ja passiivinen. Nukken on tiettyyn rajaan asti oltava tunnistettava, mutta hahmottelen myös tunnistamisen ylittävää estetiikkaa. Siihen metaforia löytyy ennen kaikkea Irigarayn uusia ilmaisutapoja etsivistä teksteistä. Nukketeatteri on kuviin ja illuusion perustuva taidemuoto, jonka tekemisessä ja vastaanotossa olisi mahdollisuus luoda toisenlaista todellisuutta, uutta maailmaa, joka ei noudata olemassa olevan logiikkaa.

Ihmetyksen ja välitilan käsitteet auttavat minua avaamaan tulkinnallista tilaa sekä esityksen valmistusprosessiin että sen mahdolliseen vastaanottoon. Tulkinnallisella tilalla tarkoitan sitä tilaa, jossa esityksen merkitykset syntyvät, sillä ne eivät kokemukseni mukaan siirry yksisuuntaisesti ohjaajalta näyttelijöille eivätkä varsinakaan esityksestä katsojalle. Hyödynnän siis käsitteitä hahmottaakseni sellaisia merkitysten syntyprosesseja, joita ei objektiivisesti ole edes mahdollista tai mielekästäkään täydellisesti tallentaa ja kuvailla. Löytöni on, että tämä kohtaamisen filosofia soveltuu erityisen hyvin nukketeatterin alueelle ja yhdistää esitykseni sisällön ja muodon kiinnostavasti yleiseen pohdintaan nukketheaterista.

## 2 KOHTAAMINEN

Esityksen tärkeimpiä teemoja oli ja on kohtaaminen. Etsin sen mahdollisuuksia lähinnä esityksen sisäisessä maailmassa, jossa kolme entuudestaan toisilleen tuntematonta olentoa tutkistelee toinen toisiaan eri tavoin. Työni alaotsikossa olen nimennyt välitilan ja ihmetyksen näyttämöllisiksi metaforiksi. Esitys siis keskittyy kuvaamaan kohtaamista teatterin konvention sisällä, näyttämötapahtumissa. Ajattelua olisi toki mahdollista viedä eteenpäin ja radikalisoida tuomalla kohtaaminen konkreettisemmin, ruumiillisemmin, katsojan ja esityksen väliin. Näin aion jatkossa tehdäkin, mutta tämän kirjoitelman aiheena olevan esityksen keskeinen tavoite oli siis fyysistä ja kuvallista näyttämölle kohtaamisen teema ja valottaa sitä eri tavoin.

Kohtaamiseen kietoutuvat työni keskeiset käsitteet, joten tutkiakseni tarkemmin, miten ja millaisessa näyttämöllisessä maailmassa kohtaamisen teema rakentui, käyn seuraavassa tarkemmin läpi nämä fenomenologisen filosofian käsitteet.

### 2.1 Fenomenologia havaitsemisen teoriana

Fenomenologian perustajana pidetään saksalaista Edmund Husserlia (1859–1938), jolle oppi tietämisestä merkitsi jatkuvaa projektia, objektiivisten tosiasioiden hylkäämistä ja katseen suuntaamista havaintoon jatkuvassa yhteydessä havaitsijaansa. Fenomenologia tutkii maailmaa sellaisena kuin se meille ilmenee erilaisissa kokemuksissa. Tutkimuksen kohteena on samanaikaisesti sekä koettu että kokemus itsessään. (Heinämaa, 1996, 17-18).

Tämä ei kuitenkaan johda epätieteelliseen arkihavaintojen tutkailuun, vaan päinvastoin haastaa eksakteimmankin tieteen kysymällä miten tarkalleen ottaen



ilmenevät ne tieteelliset yksiköt, joilla tiede yleisesti operoi. Fenomenologi ei vaadi maailmaa ja sen ilmiöitä välittömästi aistittavaksi ”uskoakseen” sen todeksi, vaan etäännyty tuosta arkihavainnosta ja kysyy, millaisin ehdoin kokemus maailmasta rakentuu, miten rakentuvat esimerkiksi vakaumukset, uskomukset ja väitteet siinä kokemusten virrassa, joka maailma meille ja meissä on. (Mts. 19-21). ”Fenomenologia tutkii siis kokemuksia, muun muassa havaintoja, uskomuksia, kuvitelmia, muistoja ja kosketuksia, mutta samalla se tutkii myös maailmaa havaittuna, uskottuna, kuviteltuna, muistettuna ja kosketettuna.” (Mts. 17-18.)

Puhtaan kokemuksen löytämiseksi kaiken arkiajattelun ja tieteellisen tiedon alta vaaditaan epäilevää metodologia, jota Husserl nimittää reduktioksi. Siinä maailman ja sen ilmiöiden olemassaoloa koskevat väitteet asetetaan sulkeisiin tai kytetään irti ja pidättydytään minkäänlaisista arvostelmista. Se koskee myös sulkeistavaa subjektia ja ulottuu myös kaikkiin minän olemassaoloa koskeviin väittämiin. (Mts. 21-23.)

Epäily, reduktio ja kokemus edellyttävät kuitenkin jonkinlaista subjektia – ja tästä havainnosta Husserl ylistää René Descartesin epäilyn metodologia. Hän päätyy siihen, että reduktion jälkeen jäljelle jäänyt puhdas kokemus edellyttää myös puhdasta Minää, joka on kokemuksen virran subjekti (Mts. 23-24). Tämä puhdas minä ei kuitenkaan ole esimerkiksi sielu, mieli tai aivot tai mikään muukaan osa ihmistä. Siksi ihmistieteet tai luonnontieteet eivät pysty sanomaan fenomenologian minästä juuri mitään (Mts. 28).

## 2.2 Ruumiillinen kohtaaminen

Miten sitten puhdas Minä voi kohdata toisen, jos hänen oma havaintonsa säilyy maailman perusrakenteena? Husserlin mukaan toisen kohtaamista varten puh-

das Minä ikään kuin konstituoisi itsensä ruumiilliseksi ja maailmalliseksi ja kykenee sen jälkeen havaitsemaan toisen myös samalla lailla havaitsevana ja konstituoivana. (Mts. 33-34). Tässä kohden Husserlia on aiheellisesti kritisoitu siitä, että hän näyttää johdattavan kokevan subjektin ikuiseen yksinäisyyteen, sillä puhtaimmillaan subjekteja ei voi olla kuin yksi – kaksi subjektia väistämättä konstituoivat toinen toisensa, jolloin aina jompikumpi on kohtaamisen päähenkilö, kun taas toinen on olemassa vain tämän havainnossa. Ranskalainen Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) esittää vaatimuksen siitä, että kokevan minän on lähtökohtaisesti oltava ruumiillinen. Jotta kohtaamisessa toinen ei jäisi vain ensisijaisesti kokevan minän aikaansaannokseksi, täytyy molempien ilmetä toisilleen yhtäaikaaisesti. ”Tämä edellyttää, että meillä molemmilla on ruumis, ja enemmän: ’minun täytyy olla tämä ulkopuoleni, ja toisen ruumiin täytyy olla toinen itse’” (Mts. 34. Lainauksen sisäinen lainaus: Merleau-Ponty 1945/93).

Merleau-Pontyn työtä voidaankin luonnehtia ruumiinfenomenologiaksi. Edelleen kokemus maailmasta on tärkein, mutta nyt kokija on ennen kaikkea ruumiillinen kokonaisuus, joka aistii ja ojentautuu kohti maailmaa sekä toista kaltaistaan. Merkitykset eivät ole olemassa ennen kokijaansa, vaan ne syntyvät niissä yhteen kietoutumisissa, joita maailmassa eläminen ja toisten kohtaaminen ruumiillisesti ovat.

”[R]uumis on subjekti, sekä merkitysten antaja että niiden kantaja” (Heinämaa 1996, 145). Tietoisuus tai ajattelu eivät nyt ole ihmisen ydin, vaan ihminen muotoutuu liikkeissään ja suhteessaan maailmaan ja muihin ruumiillisiin ihmisiin. Ruumis ei ruumiinfenomenologisen ajattelun mukaan jää objektiruumiiksi, jota tiede tutkii ikään kuin ulkopuolelta, vaan keskiössä on eletty ruumis. Tärkeää on se, että eletyt ruumiit kohtaavat ja havaitsevat toinen toisensa samanlaisina, samanarvoisina, kosketuksen kautta.

### 3 ERO, IHMETYS JA VÄLITILA

Ranskalaisen Luce Irigarayn voi nähdä jatkavan ruumiinfenomenologian perinnettä, mistä ei kuitenkaan vallitse mitään suurta yksimielisyyttä, eritoten kun Irigarayn kirjoitustyyli on kerroksellista ja salaperäistä. Hän kuuluu niin sanottuihin ranskalaisiin feministeihin, joiden runollisen kirjoituksen tyyli on toisaalta inspiroivaa, toisaalta hämmentävää. Akateemisessa naistutkimuksessa ja varsinkin tasa-arvon näkökulmasta kyseenalaisena on nähty Irigarayn radikaalin sukupuolieron vaatimus, ajatus siitä, että nainen ja mies, feminiininen ja maskuliininen, poikkeavat toisistaan olennaisesti. Tätä eroa ei saisi Irigarayn mielestä häivyttää, vaan päin vastoin siitä tulisi tehdä uudenlaisen etiikan perusta.

Ero on olemassa jo nyt, mutta vallalla on sen tuhoisa versio, ajatus toinen toisensa pois sulkevista vastakkaisuuksista, jotka muodostavat suorastaan länsimaisen filosofian perustan. Näitä ääripäitä, joihin feminiinisyys ja maskuliinisuus asettuvat, ovat esimerkiksi valo–pimeys, kulttuuri–luonto, sielu–ruumis, aktiivisuus–passiivisuus, elämä–kuolema... Näistä ensimmäinen on usein maskuliini (myös monissa kielissä) ja jälkimmäinen feminiini. Erityisesti valistuksen ajasta lähtien sielun ja ruumiin erottaminen toisistaan on johtanut vääränlaiseen etiikkaan ja jättänyt naisen ruumiillisuuden materiaan ja kiskaissut miehen hengelliseen transsendenssiin ja yhteyteen Jumalan kanssa. Näin sielusta ja ruumiista, miehestä ja naisesta on tullut toistensa kääntöpuolet, tai pikemminkin naisesta on tullut miesnormin kääntöpuoli, miehisen kulttuurin tiedostamaton. Jotta aito kahden ruumiin välinen kohtaaminen olisi mahdollinen, lihan ja hengen tulisi hedelmöittää toisensa uudelleen ja luoda kokonaan toisenlainen suhde ruumiillisuuteen. Irigaray käyttää myös metaforaa lihan taivaaseenottamisesta. (Irigaray, 1996)

Irigarayn esitelmistä kootussa kirjassa *Sukupuolieron etiikka* (1996) miehen ja naisen välinen suhde näyttäytyykin ennen kaikkea meidän aikamme metaforana

ja suurena ratkaisemattomana kysymyksenä. Irigarayn strategiana on lukea uudelleen filosofeja ja haastaa heidät dialogiin. Miehin filosofian traditio on usein unohtanut kysyä mitä sukupuoli merkitsee subjektille. Tai pikemminkin filosofian historia on ollut miessubjektin luomisen historiaa. Irigaray kääntyy myös Descartesin puoleen ja kysyy, mihin sukupuoliero tämän filosofiassa asetuu. Enemmän kuin solipsistinen epäilijä Irigarayta kiinnostaa Descartesin viimeinen ensimmäinen mielenliikutus, ihmettely, joka näyttäisi viitoittavan tietä kahden subjektin tasavertaiseen kohtaamiseen.

Kun ensi kerran jotain kohdatessamme yllätymme ja pidämme sitä uutena, tai aivan toisenlaisena kuin mikään aikaisemmin tuntemamme, tai siitä, mitä olemme otaksuneet sen olevan, suuresti poikkeavana, niin tästä johtuu, että ihmettelemme sitä ja hämmästyimme. Koska näin voi käydä ennen kuin ollenkaan tiedämme sopiiko se, mitä kohtaamme, meille vai ei, minusta näyttää siltä kuin ihmettely olisi kaikkein ensimmäinen mielenliikutus. Sillä ei ole vastakohtaa; jos näet tuossa eteemme ilmaantuneessa ei ole mitään yllättävää, se ei meitä mitenkään liikuta vaan me tarkastelemme sitä kylmästi. (Descartes, *Mielenliikutukset*, artikla 53, suom. J. A. Hollo)

Irigarayn mukaan tämä ensimmäinen mielenliikutus pitäisi sijoittaa sukupuolieron paikalle. Ihmettely ei sulauta itseensä eikä käytä valtaa. Yhtä aikaa aktiivisena ja passiivisena se häivyttää subjektin ja objektin vastakkainasettelua. Se on ”tanner, jota pitkin kulkee väylä kahden suljetun maailman välissä, kahden määritellyn universumin, kahden tila-ajan tai kahden identiteetiltään määrätyn toisen välillä – – ” (mts. 94). Mies ja nainen eivät palaudu toisiinsa, vaan ihmettelyn ja välitilan kautta muodostavat kiasman, jossa he lakkaamatta tulevat toisiaan kohti palautuen taas itseensä. Näin nainen hahmottuisi itsensä kautta, ja olisi Toisen Toinen, eikä enää miehen itseään varten luoma Saman Toinen.

### 3.1 Kosketus

Siinä missä Merleau-Ponty korostaa näköaistin tärkeyttä ja kuvaa maailmaan asettumistamme havaitsemisena, tavoitteluna ja tarttumisena, Irigaray purkaa vielä pidemmälle ihmisen (ja erityisesti naisellisen) alkuperäistä suhdetta maailmaan. Hänelle alkuperäiset eleet ovat painautumisia, kosketuksia ja viipyvää rinnallakulkemista. (Heinämaa 1996, 167–168.) Ihmetys on myös hyväilevän eleen perusta. Irigaray (1996, 205–238) kirjoittaakin hyväilystä, joka ”saavuttaa täyttymyksen toisen rajoja kunnioittaen” (mts. 206). Juuri hyväily parhaimmillaan murtaa sukupuolittuneita dikotomioita. Rakastajat, kaksi erillistä rakastajaa – ei vain rakastaja ja rakastettu – koskettavat toisiaan tavalla, joka luo heidän välilleen uuden etiikan mahdollisuuden.

Solmimissaan liitoissa rakastajat eivät jakaudu korkeampaan ja matalampaan tai päivän ja yön ääripäihin, vaan he haastavat nämä ääripäät silläkin uhalla, että ne yhtyisivät ja hedelmöittäisivät toinen toisensa. (Mts. 228.)

Pidättäytyminen, mahdollisesti tervehdys etäisyydestä ja pysähtyminen kynnykselle ovat eleitä, jotka jättävät kohdatessa tilaa kahden ihmisen välille. Luce Irigarayn mukaan välitila, tai väliaine, on välttämätön, jotta kaksi subjektia voisivat säilyä subjekteina, antaa toisilleen tilaa ja välttyä putoamasta tuhoisaan subjekti–objekti-asetelmaan, jossa kaksi ei koskaan voi aidosti kohdata, vaan toinen aika väistämättä määrittelee toisen. Välitila on miehittämätön, säilyttää kunnioituksen, mutta voi toteutua painautuvissa ja hyväilevissä eleissä. Välitila on ennen kaikkea metafora, ei konkreettisen tilalottuvuuden vaatimus, vaan kohtaamisen asenne.

Hyväilyäkin pidättyvämpi ele. Hyväily, joka edeltää kaikkea hyväilemistä ja avaa toiselle tilaa hengittää ja hedelmöittää. Toista tervehditään toisena ja lähestyttäessä kunnioitetaan hänen ympäristöään, sillä meistä jokaisella on ympärillään herkkä

mutta tunnusteltavissa oleva piiri, pidättäytymiselle välttämätön kehys. Säteilemme ympärillemme läsnäoloa, joka ylittää ruumiin rajat. Se on voimakkaampaa kuin varsinainen ”minä kykenen”. (Irigaray 1996, 228)

Toinen on siis tarpeen nähdä aina uudestaan, aina kuin ensimmäistä kertaa, jotta kohtaaminen olisi eettisesti kantavalla pohjalla. Ennakkoasenteet ja ennakkoluulot kuihduttavat välitilan pois, ja toisesta on jo tehty objekti asettamalla häneen määritelmiä, jotka eivät synny välittömässä kokemuksessa kohtaamisesta.

### 3.2 Tyyli ja virtaavuus

Mutta miten sitten olla ilman määritelmiä, miten Irigaray voi edes puhua maskuliinisesta ja feminiinisestä astumatta omaan ansaansa nimeämällä kaksi toisistaan poikkeavaa olentoa? Tutkija Sara Heinämaa ymmärtää Irigarayn kuvaaman sukupuolen *tyylinä*. Tyyli ei ole ”oliomainen”, eli sillä ei ole selkeää alkupeurää, vaan se kulkee tekojen, ominaisuuksien ja elinten välillä ja niiden muodostamassa kokonaisuudessa. Sukupuoli on olemisen tapa, ei ominaisuus. ”Se ei sijoitu fyysisen ja psyykkisen eikä luonnollisen ja kulttuurisen rajoihin, vaan kulkee niiden poikki.” (Mts. 145–157).

Irigaray etsii kirjoituksissaan eri metaforin erityisesti naisellisen käsitteen kehkeytyvää ja keskeneräistä luonnetta. Se on kulttuurimme kuvastossa jäänyt jonkin, lähinnä miehen kääntöpuoleksi, puutteeksi. Tuodakseen naisellisen tyylin uudelleen päivänvaloon, pitää hyväksyä sen virtaava luonne. Feminiininen ei siis ilmene missään eleessä, vaan tapahtuu eleissä, jotka sitä kautta myös tulevat feminiinisiksi. Feminiininen ei siis tässä yhteydessä myöskään ole adjektiivi, määre jollekin oliolle. Feminiinisen ajattelemisen substantiivina taas ei tekisi oikeutta sen olemuksellista vastustavalle luonteelle.

Irigaray siis käyttää naisellisen käsitettä kahdella eri tavalla: yhtäältä naisellinen ilmenee siinä mikä viipyy, painautuu ja hyväilee, toisaalta meidän on palattava juuri näihin eleisiin voidaksemme raivata tilaa naisellisen *mahdollisuudelle*. (Heinämaa 1996, 172.)

Ajatus väistää myös erilaisia ruumista ja sukupuolta koskevia teorioita, joille ominaista on nähdä sukupuoli joko ruumiillisena, essentiaalisena, jopa biologisena ominaisuutena tai vastakkaisesta näkökulmasta pelkkänä kulttuurin tuotteena, ruumiiseen ulkoapäin sijoitettuina ja sijoittautuvina merkityksinä. (Mts. 110–122.) Tyyli ei etsi sukupuolen essentiaa kummastakaan, vaan näkee sen virtaavana, uutta luovana. Näin feminiininen on ennen kaikkea feminiinistä liikettä ja eleitä. Irigaray myös käyttää kieltä uudella tavalla, uhmaten kielioppia ja luoden feminiinistä ilmaisun tapaa. Tyylin käsite luonnehtii feminiinistä erityisen hyvin, sillä se vastustaa vakiintuneita muotoja ja käsitteitä. (Mts. 167–168.)

Entä jos yllä kuvatun siirtäisi suoraan teatteriajatteluun: millaista silloin olisi luonteeltaan virtaava visuaalinen kieli, joka vastustaisi vakiintuneita muotoja ja käsitteitä?

## 4 FILOSOFIA KOHTAA NÄYTTÄMÖN

Tämä fenomenologinen jatkumo aina Edmund Husserlin vielä kovin päänsisäisestä kokemuksen teoriasta Luce Irigarayn virtaavaan ruumiillisuuteen liittyy teatteriin heti kahdella tavalla: se on filosofiaa teatterin keskeisestä elementistä, *ruumiillisuudesta*, ja lisäksi se esittää merkitysten syntyvän *toiminnassa*, joka on teatterin perusta. Eivätkö minkä tahansa esityksen henkilöt synny ennen kaikkea toiminnassa? Ja emmekö me katsojina ymmärrä ruumiillisuutta lavalla oman kehomme kautta?

Tässä kohtaa on huomautettava, että teatterintutkimuksessa fenomenologiaa on yleensä hyödynnetty toisin. Kokemus on nähty esiintyjän tai yksittäisen katsojan subjektiivisena kokemuksena, todellisena kohtaamisena. Teoksessaan *Theory/Theatre* Mark Fortier (1997) nostaa fenomenologisen teatterin esimerkiksi Konstantin Stanislavskin äärimmäiseen eläytymiseen perustuvan naturalistisen näyttelemismetodin.

Tämän työn alaotsikossa olen kuitenkin tehnyt valinnan: ihmetystä ja välitilaa tutkaillaan näyttämöllisinä *metaforina*, mikä oikeastaan voisi sijoittaa koko työn semiotiikan alueelle. Semiotiikan alueella olisi mahdollista etäännyä teatterin ruumiillisesta todellisuudesta kohti kuvallisuutta, tutkia juuri merkitysten syntyä ja sijoittamista esityksessä. Varsinkin, kun visuaalisessa teatterissa keskiössä on kuva, ei sen todellisuusvaikutus. Steve Tills huomauttaa, että koska teatterinukelta puuttuu lihallinen ruumis, se on itse asiassa puhdasta merkitystä (Tills, 1997).

Ymmärrän näyttämöllisen metaforan tässä työssä kuitenkin laajemmin kuin esityksen merkkijärjestelmänä. Koska työn tarkoitus on tutkailla filosofiaa esityksen *inspiraationa*, liikkuu taustalla käytetty filosofia vapaasti merkitysten alueel-



la, toisinaan se kuvaa näyttämöllä nähtyjä kohtauksia, toisinaan se kuvastaa omaa suhdettani esitykseen, toisinaan hahmottelen sen kautta tulkinnallista tilaa esityksen ja katsojan väliin. Semioottisessa ajattelussa minulle kiehtovinta ja tätä työtä lähinnä olevaa teoriaa edustaakin niin sanottu ”unlimited semiosis”, termi joka kuvaa merkitysten ikuista kontrolloimatonta ja alati muutoksessa olevaa ketjua. (Fortier, 1997, 18–29.)

Totta kai ohjaajana operoin merkityksillä, luon niitä näyttämölle ja odotan, että yleisö niitä lukee. Teatterissa ”unlimited semiosis” ei nähdäkseni tarkoittaisikaan käsittämätöntä taidetta, vaan kuvaisi sitä virtaa, jossa merkitykset myös alati uusiutuvat, ja jossa on mahdollista luoda uutta, ennennäkemätöntä teatterillista kieltä.

Jo Edmund Husserl korostaa taiteiden mahdollisuutta uusien, ennen kokemattomien kokemusten mahdollistajana. (Heinämaa 1996, 36–37.) Fenomenologin työ on hänelle kuin geometriaa: mahdollisimman monenlaisten kokemusten kirjoa tutkitaan mielikuvituksen avulla, ei empiirisesti kokemuksia keräämällä. Husserl puhuukin ”kokemuksen vapaasta muuntelusta mielikuvituksessa” (mts. 37). Tässä taide on erityisen hyödyllistä:

Jos pidämme paradokseista ja jos ymmärrämme hyvin monimielisen merkityksen, voimme siis todella sanoa ja pysyä tiukasti totuudessa, että ”fiktio” muodostaa fenomenologian ja kaiken olemuksia koskevan tieteen perusaineksen, että fiktio on lähde, josta kaikki ”ikuisia totuuksia” koskeva tieto saa ravintonsa. (Husserl 1913/50, 163 / lainaaja Heinämaa 1996, 37.)

Husserlin ajatus siis on, että fiktio kartuttamalla ennen kokemattomien kokemusten kirjoa on perustavaa materiaalia varsinaiselle tietämiselle. Yksinkertaisen sanottuna: mitä uutta siis voidaan sanoa esimerkiksi sukupuolista, jos nii-

den esittäminen perustuu tunnistamiseen sen sijaan, että se voisi perustua ihmetykseen?

Omassa teatterinäkemyksessäni pidän fenomenologian mahdollisuuksia rajattomana leikkikenttänä, joka nimenomaan edellyttää uudenlaista ilmaisua, uusien merkitysten luomista ja merkitysten sekoittelua. Ja mitä kokemuksiin tulee, teatterin ei siis tule olla vain omien kokemusten tutkimista, vaan kokemusten kommunikointia. Ja tällöin kokeva subjekti voi yhtä hyvin olla nukke kuin ihminen.

#### 4.1 Tunnistaminen ja outous

Kohtaaminen, uudenlainen ruumiillisuus, avoimuus toisen edessä, ihmetyys... Kaikki nämä ideat ja käsitteet puhuvat itse asiassa nukketeatterin kielellä. Miten esitys voisi luoda ympärilleen tulkinnallisen välitilan, ihmetyksen auran, tanteen jota pitkin vaivihkaa lähestyä, siirtyä ja vaihtaa paikkaa?

Tämä on äärettömän monimielistä teatterissa, joka on alkujaan ollut nimenomaan jäljittelevä taidemuoto. Myös teatterinuken on jäljiteltävä tullakseen eläväksi. Kohtaamme siis nukkehahmon tunnistamisen hetkissä, silloin, kun hän on jotakin, mitä ennalta tiedämme. Nukke on kuitenkin toinen suhteessa meihin, hän on toisesta maailmasta, eläväksi muuttunut eloton olento. Tällöin hän aidosti voittaa puolelleen ihmetyksen tunteen, ja tämä on tärkeää uutta luovan liikkeen, uusien hahmojen ja uuden toiminnan aikaansaamiseksi näyttämöllä: nuken pitäisi muistaa, että jäljittely on hänelle vain työkalu tehdä oudosta meille ymmärrettävä. Mutta ihmetyks ei koskaan saa loppua, sillä sen avulla näyttämön maailma voi avata jotakin aivan uutta, saada näkemään uudella tavalla.

Erika Ruonakoski soveltaa artikkelissaan (2002) Merleau-Pontyn ruumiin-fenomenologiaa ihmisen ja toislajisen eläimen väliseen havaitsemiseen. Merleau-Pontyn mukaan havaitsemme toisen ennen kaikkea havaitsevana ja maailmaan intentionaalisesti asettuvana olentona. Tämä koskee mitä tahansa elävää olentoa, josta on aistittavissa sen eleitä, suuntautumisia, intentioita, olemisen tyylejä. Meidän ei kuitenkaan tarvitse tietoisesti analysoida toisen olennon käyttäytymisen elementtejä yhdistelläksemme niistä esimerkiksi ymmärryksen siitä, että eläin saalistaa ja syö tai että se kiertää esteen. Ymmärrämme tämän kaiken välittömästi omalla ruumiillamme.

Ruumis on meille enemmän kuin osiensa summa, se on kokonainen ruumiinhahmo, joka järjestyy erilaisten intentioiden mukaan, se on valmis pakenemaan vaaran uhatessa, se ojentautuu nauttimaan ruuasta kun sitä on tarjolla ja niin edelleen. Toinen samanlainen ruumiinhahmo herättää meissä ruumiillisen ymmärryksen sen intentioista. (Ruonakoski 2002, 224–225.)

Tässä on eräs selitys sille, miksi mikä tahansa materiaali tai esine voi herätä henkiin tuntevana ja ajattelevana, intentionaalisena ruumiina, kun sitä nuketetaan edessämme. Tämä selittää myös sen, miksi nukella on tärkeää olla huomiopiste, fokus, joka ilmaisee, missä nuken katse on. Merleau-Pontyn mukaan havaitsemme toisen havaitsevana, joten nukke, joka kykenee havaitsemaan, herättää ruumiidenvälisen ymmärryksen. ”Ei ole tarpeen todistaa toista ajattelevaksi oleneksi, jotta häntä voisi pitää subjektina: havaitsemme toisen havaitsevana ennemmin kuin ajattelevana” (mts. 225).

Ruonakoski ei kirjoita suoraan nukeista, mutta ottaa esimerkkejä eri eläinlajeista, joista vaikkapa simpanssit ovat ruumiiltaan ja eleiltään jo valmiiksi lähellä ihmistä. Toisaalta kuitenkin vaikkapa pakeneva merivuokko, jolla ei ole edes silmiä saati inhimillisiä raajoja, herättää ihmisen ruumiinhahmossa välittömiä

mielikuvia. Sen uiminen on tyyliltään outoa, jopa hullunkurista, koska sen poikkeaa ihmisen, havaitsijan omasta tyylistä. Toisaalta pakeneminen on ruumiillisesti välittömästi ymmärrettävä ja jaettu reaktio. Havainnot siis perustuvat havaitsijan omaan tapaan elää ruumistaan, joka ilman tietoisuuden väliintuloa havainnoi ja arvioi ympärillä olevia hahmoja. Emme siis ole turvassa väärinkäsityksiltä, emmekä välttämättä osaa kommunikoida toislajisten kesken kirkkaasti. Mutta se ei estä meitä jakamasta samaa maailmaa erillisinä subjekteina. (Mts. 229–230.)

Nukke, kuten eläinkin, on siis (millä tahansa aisteilla) havaitseva, elävä ruumis, joka herättää omassa ruumiissamme mielikuvia sen intentioista. Tämä on kokonaisvaltainen edellytys onnistuneelle nukkehahmolle, mutta se jättää silti huomattavia vapauksia. Tunnistaminen tapahtuu välittömästi, jos vain hahmossa on ruumiidenvälistä tarttumapintaa. Jos lisäksi ajatellaan, että ihminen havainnoi ympäristöään antropomorfismin periaatteen mukaan eli etsii automaattisesti elävästä olenosta ihmisenkaltaisuutta, niin nukke oudosta muodostaan tai ominaisuuksistaan huolimatta suorastaan tarjoutuu inhimillisenä katsojalle. Esimerkiksi antropologi Steward Guthrie mukaan antropomorfismi on ihmisen keskeisin kognitiivinen ominaisuus, ja se itse asiassa mahdollistaa havaitsemiseen perustuvat kulttuurisen käyttäytymisen muodot, kuten taiteen. Ihmisen mieli ei siis kategorisoi ihmistä ja eläintä tiukasti erilleen, vaan kuten uskontojen eläinsymboliikka ja hybridien ja mielikuviutusolentojen vahva sija mytologioissa osoittavat, inhimillisen ja eläimellisen yhteenkietoutuminen on inhimillisessä kulttuurissa suorastaan perustavanlaatuaista. (Anttonen 2002, 76–77.)

Outous on siis jotakin, joka poikkeaa omasta olemisen tavastamme, muttei tee olenosta edessämme välittömästi epäuskottavaa. Päinvastoin outous vetää meitä puoleensa, on aina vetänyt. Shamaani puoliksi ihmisen, puoliksi eläimen hahmossa on luonut sillan toiseen todellisuuteen. Rituaali on välitilan taidetta mitä konkreettisimmin. Ei ole myöskään sattumaa, että Yksisarvinen oli *Unicorn-*

*nis* -esityksessä naamiopäinen ihminen, siis kumpaakin, ihminen ja eläin. Hänen tehtävänään oli olla välittäjä, sanansaattaja toisesta todellisuudesta, matkaopas.

Näyttämöllä oleva olento, nukkehahmo tai muuten ihmisen rajat ylittävä olento, on edessämme opastaja, joka voi johtaa millaiseen todellisuuteen vain. Me katsomme teatteria ruumiillamme, joka kyllä hyväksyy outouden, jota aivomme välttämättä eivät. Siksi minun teatterini on unen lailla yhdistelevää, intuitiivisesti tajuttua, välitilan taidetta.

#### 4.2 Nukketeatteri välitilojen taiteena

Irigaray ajattelee, että välitila syntyy ihmetyksen ja toisen vaivihkaisen tunnustelun kautta. Hän kuvaa kauniisti sitä, miten rakastajat syntyvät uudestaan saadessaan toinen toistensa kosketuksesta uudet rajat. Ne kahtiajaot, jotka naisen ja miehen välissä vaikuttavat, voivat sulaa pois jos toinen ajatellaan uutena, ihmeellisenä, kuin ensi kertaa nähtynä. Toinen on todella Toinen, ei minun jatkeeni, enkä voi väittää tietäväni hänestä ennakolta mitään.

Tämän ihmetyksen ja uusien mahdollisuuksien väsymättömän aukomisen voi tuoda myös teatteriin, näyttämöestetiikan alueelle. Filosofia, joka korostaa vanhoihin merkityksiin ja kaavoihin jähmettymisen vaarallisuutta sekä uusien, hämärrien, vielä kehkeytymässä olevien olemisen tapojen tärkeyttä, puhuttelee suoraan minun teatteriajatteluani.

Uskon, että esitys kommunikoi parhaimmillaan, kun se luo oman maailmansa, omat sääntönsä ja rikkoo niitä itse. Tämä tarkoittaa sitä, että jokainen näyttämöhahmo, oli se sitten nukke tai ihminen tai jotakin siltä väliltä, ajatellaan aina

alusta, kuorimalla pois ennakko-oletukset. Tämä koskee myös sukupuolta, sillä se on sitkeästi istuva kuori, joka usein jätetään kyseenalaistamatta ja jonka odotetaan olevan jaettu ymmärrys kahdesta erilaisesta olemisen tavasta. Näin ei kuitenkaan tarvitse olla. Sukupuoliin ei tarvitse viitata olemassaolevina, esimerkiksi abstraktin visuaalisen maailman alla olevana kiinteänä pohjana, joka ankkuroi abstraktiuden arkitodellisuuteemme. Esimerkiksi siten, että feminiininen muoto esineessä suoraan viittaa feminiiniseen hahmoon. Toki näin voi olla, mutta omassa teatteriajattelussani vaadin, että se on ajateltua, päätettyä. Sukupuoliin liittyvillä ennakko-oletuksilla sopii myös leikitellä, vihjata väärin ja osoittaaakin toisaalle. Muuttaa feminiinisen ja maskuliinisen paikkoja.

Mutta sekään ei vielä riitä. Feministisen filosofian termein se olisi vasta performatiivisuuden alleviivausta, sukupuolen näkemistä imitaatioina, lainailuna ja toistoina. Tässä mielessä Irigaray menee ”pidemmälle”, jos tällainen tilallinen metafora lainkaan sopii tähän yhteyteen. Hän näkee naisellisen tyylinä, joka sekoittaa jo-ollutta ja vasta tulemassa olevaa. Se on jotakin tunnetun tyylivaraston reunoilta ja ulkopuolelta tulevaa, vielä eriytymätöntä ja analysoimatonta. Teatteritermein kyseessä on ehdottomasti abstrakti ilmaisu. Mutta se voi olla myös abstraktiin johdatteleva ilmaisu, katsojan mukaan ottava, kommunikoiva abstraktius, joka uutta luodessaan näyttää, minkä logiikan se purkaa.

Näin Irigaraykin tekee kirjoittaessaan. Hänen tekstissään on runsaita visuaalisia näkyjä siitä, miten subjekti–objekti-asetelma kuolettaa sukupuolten elävän suhteen. Näyt vuorottelevat pehmeän, uuden kohtaamisen mahdollisuuden jaksosten kassa. Nämä jaksot ovat kysyviä, ehdottavia ja pohtivia. (Ks. esim. Irigaray 1996, 227–228.) Myös teatteriesitys voi rakentaa itselleen oman logiikan niille katvealueille, joita se avaa jähmettyneessä, helposti annettuna otetussa sukupuolten välisessä logiikassa. Tämä oma logiikka, oma visuaalinen kieli voi olla alati kehkeytyvää ja vihjauksenomaista, se kutsuu katsojan tunnustelemaan tulkinnallisen välitilan maaperää.

Kohtaaminen ja ihmettely voivat tapahtua

- 1) Tarinan hahmojen välillä
- 2) Näyttämön materiaalien (ihmisruumiin ja nukken) välillä
- 3) Nukettajan ja nukken välillä
- 4) Ohjaajan ja teoksen/esiintyjien välillä
- 5) Esityksen ja katsojan välillä

Kaikkiin näihin on sovellettavissa sama välitilan käsite, idea kunnioituksen tilasta, jota ei koskaan täysin valloiteta tai suljeta. Välitila on, paitsi minän ja Toisen hellävarainen kohtaamispaikka, myös se tulkinnallinen tila, jossa merkitykset syntyvät ja elävät ja jäävät hedelmällisellä tavalla ratkaisematta.

Tämän työn otsikko ja taiteellisen opinnäytetyöni nimi *Ihmeellinen olento* viittaa paitsi tarujen yksisarviseen myös Toiseen yleensä. Yllä olevaa jäsennystä käyttäen myös nukke ja ihmisruumis ilmenevät toinen toisilleen ihmeellisinä olentoina, ja nukettaja tarttuu nukkeen kunnioittaen ja tutkien sen ihmeellisyyttä. Ohjaaja ajaa takaa esityksensä olemusta kuin keskiajan eläintieteilijä yksisarvista ja viimeiseksi katsojalle esitys kaikkineen on vieras, uusi maailma, täynnä ihmeellisiä olentoja.

Tässä en kuitenkaan yritä kuvata mitään todellisia prosesseja, joita tapahtuu ohjaajan, esiintyjän tai katsojan mielessä, vaan painotan käyttämieni filosofisten käsitteiden metaforista luonnetta. Sitä, miten niillä voi kuvata esityksen merkitysten syntyä sekä sitä, miten ne toimivat inspiraationa esityksen tekemisessä ja kiteytyvät näyttämöllä. Otan seuraavassa luvussa muutaman konkreettisen esimerkin siitä, miten ja millaisina käsitteet näyttämölle tulivat ja miten inspiraatiotani käytännössä sovelsin.

## 5 KOHTAUSESIMERKKEJÄ ESITYKSESTÄ

Luce Irigarayn kieli on visuaalista, ja käytän sen teatterillisiä mahdollisuuksia varsin vapaasti. Teoria on minulle tärkeä inspiraation lähde, mutta se ei ole valmiiksi teoriaa teatterista, vaan otan sen teatterin käyttöön. Tämä on toimintatapani yleensäkin. Kiinnostavinta keskustelua näyttämöestetiikan kanssa käyvät aivan eri tarkoitukseen kirjoitetut teoreettiset tekstit.

Omissa ohjaustöissäni olen pyörittänyt samoja kysymyksiä kohtaamisesta, väli-tilasta ja toiseudesta eri näkökulmista. Ensimmäistä kertaa Irigarayn tekstit olivat inspiraationani jo kauan ennen nukketeatteriopintojani esityksessä *Anna Liisa* (Tukkateatteri 2002).

Naisellisesta kehittyi silloin näyttämöllinen toinen tila, todellisuus, joka merkittiin näyttelijän kehollisella ilmaisulla. Siinä Anna Liisan henkilöahmo saattoi poistua näytelmän muiden henkilöiden todellisuudesta, muuttaa ilmaisuaan ja olla tottelematta muun todellisuuden logiikkaa. Anna Liisalle se oli erityisesti pako-keino, ja se näytti hänestä jotakin sellaista, mitä kukaan ympärillä oleva ei halunnut tai osannut nähdä. Tähän esitykseen perustuen kirjoitin myös pro gradu -tutkielmani Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksen sekä nais-tutkimuksen oppiaineisiin (Rajala 2008).

*Unicornis – Ihmeellinen olento* on kuitenkin ensimmäinen esitys, jonka yhtenä tavoitteena on tietoisesti näyttämöllistää Irigarayn ajatuksia, ei vain käyttää sitä inspiraationa. Huomattavaa on, että esityksen aihe, myytti yksisarvisesta ja neidosta, oli ollut mielessäni jo kauan ennen kuin tajusin, että se puhuu itse asiassa samoista kohtaamisen teemoista kuin Irigaray kirjoituksissaan. Nämä kaksi esityksen maaperää löysivät toisensa ja sen jälkeen konsepti alkoi kehittyä niiden ympärille. Työtapa oli improvisatorinen, näyttelijät tuottivat valtavan määrän



materiaalia, ja lähes jokainen kohtaus on syntynyt alun perin muutaman sanan ohjeistuksella toteutettujen improvisaatioiden pohjalta.

esityksen dramaturginen perusta oli kolmen toisilleen tuntemattoman kohtaaminen. Eläintieteilijä etsii Yksisarvista, ja löytää naisen, joka mahdollisesti voisi olla se ”Virgo in optima forma”, jota hän tarvitsee saadakseen Yksisarvisen kiinni. Yksisarvinen on kuitenkin koko ajan läsnä, se on vain aina tieteilijän näkyvättömissä. Myös nainen on aluksi pelkkä mekko, kuori. Esiytyksen aikana Yksisarvinen lähestyy sekä miestä että naista ja saa aikaan erilaisia muutoksia näissä, erityisesti naisessa, jonka uteliaisuuden Yksisarvinen herättää siihen mittaan saakka, että nainen lopulta kuoriutuu ulos mekostaan.

Mies koettaa hallita sekä naista että Yksisarvista, asetella heitä omiin tarkoituksiinsa sopivilla tavoilla, mutta nämä eivät muotoudu hänen mukaansa. (Kuva 1.) Miehen kieli on latina, nainen taas puhuu tunnistamatonta runollista kieltä. He eivät ymmärrä toinen toisiaan. Miehen laukusta kurottaa välillä nukkehahmo, jokin miehen osa, jota mies toistuvasti koettaa painaa piiloon. (Kuva 2.) Lopulta mies itse joutuu muodonmuutoksen kouriin, hän löytää itsensä suitsitun yksisarvisen asemasta ja naisen korsettimekosta. Myös nukkehahmo lentää vapaasti johdattaen nyt miestä. Aivan lopuksi miehen ja naisen kuoriuduttua omista olomuodoistaan tapahtuu tanssillinen kohtaaminen, vihjaava alku jollekin, jonka Yksisarvinen on saanut aikaan. Yksisarvisen on aika poistua näyttämöltä.

Tällainen tiivistys ei tietenkään tee oikeutta esityksen visuaaliselle kielelle, jota pitäisi itse asiassa kuvata vain pelkkinä teknisinä tapahtumina, vailla merkitysten sanallistamista. Ohjaajan oma tulkinta kun kaventaa tulkinnallista tilaa, jota työssäni erityisesti halusin vaalia. Päästäkseni kuvaamaan kolmea valitsemaani kohtausta päätin kuitenkin nopeasti luonnehtia esityksen tarinallista tasoa. Seu-

raavat esityksen kohtaukset liittyvät kukin suoraan johonkin Irigarayn teemaan tai tekstikatkelmaan.

### 5.1 Nainen häiritsee miehen näkökulmaa

Mies määrittelee naisen ja luo oman identiteettinsä naisesta käsin tai naisesta antamaansa määritelmää vastaten. Jäljelle jäävällä vähäisellä elinvoimallaan nainen mitätöi jatkuvasti miehen aikaansaannoksia erottaen niistä sisällyttäjistä kuin asiastakin. Niiden tilalle hän lakkaamatta rakentaa jonkinlaista välitilaa tai leikkiä, jota-kin liikkuvaa ja rajoittamatonta, joka häiritsee miehen näkökulmaa, maailmaa sekä miehen ja maailman rajoja. (Irigaray 1996, 27.)

Tämä vuosia mukanani kulkenut sitaatti sai konkreettisen muodon esityksessä. Rakensimme kohtauksen, jossa tiedemies tutkii naista, hänelle näkyvänä olentona pelkkää mekkoa, kuorta. Katsoja tietää, että mekon sisällä on itse asiassa joku, ja tämä joku konkreettisesti häiritsee miehen työtä. Jo lähtökohtaisesti mies on valinnut tutkimusvälineikseen viivaimia, harppeja ja muita esineitä, jotka eivät tietenkään sovellu elävän ihmisen tutkimiseen. Mekon sisällä oleva näyttelijä alkaa manipuloida ja varastaa tutkimusvälineitä mielensä mukaan jättäen tiedemiehen todellisuutensa ulkopuolelle. Näin itse asiassa näkymättömissä operoiva näyttelijä, josta näemme korkeintaan hanskoilla verhotut kädet, kommunikoi yleisön kanssa suuremmin kuin täysin näkyvissä oleva tiedemies-hahmo. Varsin konkreettisesti siis mekko elää omaa elämäänsä, rakentaa leikkiä ja häiritsee tiedemiehen näkökulmaa.

Kuten edellä kirjoitin, tämäkin kohtaaminen syntyi improvisoiden, eikä tämä kyseinen tekstikatkelma ollut eksplisiittisesti osana improvisaation tehtävänantoa. Monessa kohtauksessa intuitiivisesti valitut kuvat ja yhdessä näyttelijöiden kanssa rakennettu toiminta kohtasivatkin inspiraatioteoriaansa yllättäen vasta valmiissa esityksessä. Vaikka teoria oli ollut mukana aivan harjoitusten alkuvaiheissa, se

jättäytyi alitajuisen vaikuttajan osaan virraten näyttämölle niistä logiikan halkeamista, joissa intuitio ratkaisi toiminnan suunnan. Tämä on nähdäkseni paras tapa käsitellä filosofiaa näyttämöllä: otetaan se ensin haltuun näyttämöllisen maailman maaperäksi ja horisontiksi, ja jättäydytään sitten intuition vietäväksi. Toki inspiraation lähde voi tankata työn aikana silloin tällöin ikään kuin tarkastukseen materiaaliaan ja ruokkiakseen alitajuntaansa.

## 5.2 Alkuperäinen oleskelupaikka

Oikeastaan oli melko itsestään selvää, että halusin naisen ja Yksisarvinen kohtaavan kosketuksella. Esityksessä Yksisarvinen seuraa, miten nainen pikku hiljaa kuoriutuu näkyviin mekossaan, mutta kun nainen havaitsee Yksisarvisen, hän haluaakin pois mekkonsa rajoista kurottuakseen tätä kohti. Yksisarvinen pakenee ja lähestyy, kohtaamisessa on lähentymisen ja erottautumisen pulssi.

Kun nainen lopulta löytää reitin ulos mekostaan, he lähestyvät toisiaan edelleen lähentyen ja erkaantuen. He tervehtivät toisiaan etäältä, painautuvat ja viipyvät levossa toinen toisiaan vasten, kunnes erkaantuvat taas kohdatakseen uudelleen. (Kuva 3.) Tämä kohtaus oli eksplisiittisesti inspiroitunut Irigarayn välitilan ja painautuvan kosketuksen teemoista.

Loppupuolella myös mies ja yksisarvinen kohtaavat vaivihkaisesti, miehen sitä välttämättä edes tajuamatta. Hän jahtaa Yksisarvista sahan kanssa yksin, mutta nainen ja yksisarvinen ovat koko ajan läsnä väistäen ja piilotellen. Lopulta Yksisarvinen painaa selkensä vasten miehen selkää, he liikkuvat hetken ajan yhdessä näin, ja sitten Yksisarvinen häviää jälleen.

Tämän jälkeen miehessä tapahtuu muutoksia; ensimmäistä kertaa hän avoimesti näkee laukustaan ilmestyvän pienen nukan, joka muistuttaa häntä. Nukke lentää kohti naisen mekkoa ja sukeltaa sen sisään. Mies seuraa nukkea ja tulee nielaistuksi mekon sisään. Seuraavassa kuvassa nukke kelluu mekon vatsan seuduilla sisäpuolella, ja ulkopuolelle näkyy varjokuva, jossa nukke selällään kippurassa muistuttaa sikiötä. (Kuva 4.) Tämän jälkeen nukke nousee jälleen mekon sisältä kaula-aukon kautta ulos vetäen miehen mukanaan – miehen, joka huomaa nyt olevansa puettuna naisen korsettimekkoon.

Tämä kuva herätti paljon keskustelua ja tulkintoja katsojien keskuudessa. Se on esimerkki kuvasta, jota ei tarvitse selittää, se koskettaa jotakin ja herättää ajatuksia ja tunteita joka tapauksessa. Tässä paljastan kuitenkin, että kohtaaminen inspiroitui eräästä Irigarayn teemasta, mutta muotoutui näyttämölle lopulta ihan toisenlaisena kuin alun perin ajattelin. Nyt alkuperäinen inspiraatio kohtaukselle on oikeastaan enää vain yksi pyörre tulkinnan virrassa:

Miehisen itsensä rakastamisen muotona tai äänilajina on usein nostalgia, jota tunnetaan ainaaaksi kadotettua maternaalis-feminiinistä kohtaan. Tehdäkseen itseaffektio mahdolliseksi mies tai miehet etsivät aina alkuperäistä oleskelupaikkaa. Mies vaikuttaa itseensä naisen ansiosta, nainen on antanut olemisen ja syntyvän, kantanut häntä, kietonut sisäänsä, suonut lämpöä ja ravintoa. Itsen rakastaminen tulee täten esiin ikään kuin pitkänä *paluuna* toiseen, toisen avulla. Kyseessä on ainutkertainen feminiininen toinen, ainaaaksi kadotettu. (Irigaray, 1996, 78–79.)

### 5.3 Yhteen painetut kädet

Ainoastaan yhden kerran palasin Irigarayn tekstiin harjoitusprosessin loppuvaiheessa, kun esityksen oma maailma ja logiikka olivat jo syntyneet filosofiselle kasvualustalleen. Olin epävarma siitä, näkykö eläintieteilijässä tarpeeksi muutosta sen myötä, että hän operoituaan tutkimusvälineillä uskaltaa lopussa kos-

kettaa kädellään. ”Irigaray esittää, että näkevän ja operoivan subjektin perustana on hyväillen koskettava subjekti.” (Heinämaa, 1996, 171.)

Loppupuolella on keskeinen kohtaaminen, jossa mies ja nainen kohtaavat ikään kuin ensimmäistä kertaa: ensin he katsovat toinen toistensa käsiä ja lopulta olentoa kokonaan. Olimme tehneet siitä version, jossa he kiertävät ympyrää katsoen toisiaan. Vaikka kaunis välitilan ajatus ja kohtaamisen hitaus vaikuttivatkin toimivilta, päätin kokeilla seuraavissa harjoituksissa kosketukseen perustuvaa kohtaamista. Loppu muotoutuikin siten, että ensin Yksisarvinen tarjoaa eläintieteilijälle läpi esityksen miehen matkassa kulkenutta sahaa, mutta eläintieteilijä ei saa siitä otetta tai jää tunnustelemaan ilmaa sen ympärillä. Tämän jälkeen Yksisarvinen laskee sahan pöydälle miehen ulottumattomiin ja kutsuu naisen miehen luo. Kohtaaminen jatkuu entisellä idealla käsien tutkimisesta, mutta se jatkuu tanssillisessa kosketuksessa toisen kanssa, käsien punoutuessa ja painautuessa toisiaan vastaan jatkuvassa liikkeessä.

Näyttelijöiden improvisaatiossa tanssillisen osan loppukuvaksi löytyivät yhteen painautuneet kädet, mies ja nainen nojaamassa koko painonsa yhteen liittyneiden käsiensä varaan.

Yhteen painetut kädet, kämmenet vastakkain, sormet ojennettuina muodostavat hyvin erityisen kosketuksen. Tämä ele (joka ainakin länsimaissa on usein varattu naisille) palauttaa mieleen tai toistaa toisiaan vasten ääneti painautuneiden huulten kosketuksen. Kosketus, joka on vielä läheisempi kuin toisiinsa tarttuvien käsien kosketus. Siinä on kyse sisä- ja ulkopuolen välisen siirtymisen fenomenologiasta. (Irigaray, 1996, 181.)

Toisen varaan nojautuminen ja käsien yhteen painuminen oli näyttämöllä lyhyt kuva kuvien virrassa, ja kuten jokainen näistä kohtaamisista, sekin oli itsessään

useiden elementtien kohtauspaikka. Filosofinen tekstikatkelma on vain yksi tekijä siinä virrassa, jonka muodostavat ainutkertainen yhdistelmä eri taiteilijoiden työtä sekä aina mukana virtaava sattuman elementti. Esitys kuitenkin heijastelee edelleen taustallaan vaikuttavaa ajatusmaailmaa ja luo siitä alati uusia mielleyhtymiä. Juuri niin teatteri parhaimmillaan hengittää – sisään inspiraatiota (!) ja ulos uutta, rikastunutta kuvastoa.

## 6 PÄÄTELMIÄ

Jäljittelevä taidemuoto, joka luo uusia olemisen tapoja. Teatterin paradoksi on siinä, että se voisi olla uuden tapahtumisen ihmeellinen näyttämö, mutta sitä varjostaa vanha vaatimus peilin pitelemisestä katsojansa edessä. Minulle itselleni kiinnostavinta teatteria ei näyttäisi olevan se, joka viiltävästi ja taitavasti avaa jotakin uutta meistä – konventionaalisiin keinoin, jäljitellen. Toki viihdyn hyvien tekstien ääressä hyvästä naturalistisesta näyttelemisestä nauttien. Mutta oma teatterini, jota olen jo useiden ohjaustöideni kautta etsinyt, on ennen kaikkea jotakin uutta, omalakista maailmaa luovaa, visuaaliselle kerronnalle perustuvaa näyttämörunoutta.

Anne Lindholm-Kärki (2007) kirjoittaa unia ja arkkityyppejä käsittelevässä kirjassaan unien ”tulkinnasta” hämmästyttävän samankaltaisesti, kuin ajattelen teatteriesityksen kokemista:

...voi vain heittäytyä unen maailmaan ja antaa sen virrata itsessään! Tulkitseminen ja kaikkietäminen ei koskaan tuo sitä luovan leikin tunnelmaa, minkä omakohtainen eläytyminen ja unelle antautuminen mahdollistaa. (Lindholm-Kärki, 2007, 103).

Uni on nerokkaassa kuvakielessään vaativa esikuva esitykselle, mutta juuri unen tavoin hyvä esitys toimii. Se voi ammentaa yhteisestä jaetusta symboliikasta ja sekoitella kuviaan kutsuen katsojaa omaan tulkintaan. Itse asiassa se puhuu myös runouden kielellä, taidemuodon, jota vaatimus ”ymmärrettävyydestä” on rasittanut paljon vähemmän kuin teatteria. *Unicornis* sai kuitenkin positiivista palautetta arvoituksellisuudestaan ja unenomaisuudestaan. Turun Sanomien kritiikissä Irmeli Haapanen antaa suorastaan katsomisohjeen: ” *Unicorniksen* maailmaan voi heittäytyä ja antaa tunnelmien ja kuvien virrata mieleen esiintyjien (...) johdattamana” (Haapanen/TS, 13.4.2013).

Avoimuuden ja abstraktiuden kautta hahmottuva todellisuus heijastaa jotakin olennaista, pohjimmaista meistä ihmisistä. Muutenhan se ei kiinnostaisi. Mutta miten luoda jotakin, joka säilyy avoimena eikä kangistu itsestäänselvyykseen? Nukketeatteri näyttäisi olevan se maaginen alue, jossa mitä vain voi tapahtua, jossa stereotypit eivät pääse pätemään, ja jossa sukupuolistakin voisi kertoa uudenlaisen tarinan. Fenomenologian perusta, reduktio, eli kaiken itsestään selvän sulkeistaminen, pidättäytyminen arvostelmista ja väitteistä voisi sopia esityksen tekemisen metodiksi. Tai esityksen dramaturgiseksi muodoksi.

Myös esityksen *Unicornis – Ihmeellinen olento* henkilöhaamot pysyttelivät alussa omilla saarekkeillaan, tunnistettavissa olomuodoissaan, feminiininä ja maskuliininä. Mutta matkan varrella näistä hahmoista kuoriutui jotakin uutta, ei vielä nähtyä. Tämän tarinan hahmottelussa apunani ja inspiraationani oli ennen kaikkea Luce Irigarayn filosofia, joka purkaa runollisesti ja älykkäästi filosofian historian suuria näköharhoja siitä, mikä on mies ja mikä nainen. Mutta tämä ajattelu ei vain pura vanhaa vaan myös rakentaa uutta maaperää, joka perustuu ei-vielä-tunnetun ihmettelyyn, joka jättää kunnioittavan välitilan minän ja toisen väliin. Silloin kumpikaan meistä ei ole kohtaamisen subjekti toisen jäädessä objektiksi.

Samalla tavalla visuaalisessa teatterissa on uudenlaisen kerrontatavan ja uusien ihmeellisten olentojen luomisen mahdollisuudet. Tämä työ on yksi välietappi matkalla, jolla etsin uusia olemisen tapoja vielä jostain paljon syvempää kuin nyt kuvaamassani esityksessäkin tapahtui. Filosofia on oivallinen matkakumppani ja dramaturgi esitykselle, varsinkin silloin, jos se itse on utelias, kunnioittava ja avoin kohtaamaan näyttämön.



## 7 KUVAT



Kuva 1. Mies asettelee naista (kuva: Jenny Mansikkasalo, kuvassa: Ilja Mäkelä ja Riina Tikkanen).



Kuva 2. Miehen laukusta kurottaa välillä nukkehahmo, jokin miehen osa (kuva: Jenny Mansikkasalo, kuvassa: Ilja Mäkelä)



Kuva 3. Nainen ja Yksisarvinen painautuvat ja viipyvät toinen toisiaan vasten (kuva: Jenny Mansikkasalo, kuvassa: Riina Tikkanen ja Nanna Mäkinen).



Kuva 4. Nukke kelluu mekon vatsan seuduilla sisäpuolella (kuva: Jenny Mansikkasalo).

## LÄHTEET

BORGES, JORGE LUIS 1995: *Kuvitteellisten olentojen kirja* (suom. ), Jyväskylä: Teos

FORTIER, MARK 1997: *Theory/Theatre*, London/New York: Routledge

HAAPANEN, IRMELI 2013: *Ihastuttava näyttämöruno toisen kohtaamisesta*, (lehtiartikkeli), Turun Sanomat 13.4.2013

HEINÄMAA, SARA 1996: *Ele, tyyli ja sukupuoli, Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*, Tampere: Gaudeamus

- 2000: *Ihmetys ja rakkaus, Esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta*, Helsinki: Nemo

ILOMÄKI, HENNI & LAUHAKANGAS, OUTI (toim.) 2002: *Eläin ihmisen mielenmaisemassa*, Helsinki: SKS

IRIGARAY, LUCE 1996: *Sukupuolieron etiikka* (suom. Pia Sivenius), Helsinki: Gaudeamus

LEIKOLA, ANTO 2002: *Seireenejä, kentaureja ja merihirviöitä: Myyttisten olentojen elämää*, Helsinki: Tammi

LINDHOLM-KÄRKI, ANNE 2007: *Unet ja arkkityypit, Naisen sisäiset tiennäyttäjät*, Tallinna: Rasalass

MERLEAU-PONTY, MAURICE 2012: *Filosofisia kirjoituksia* (suom. ja toim. Miika Luoto ja Tarja Roinila), Keuruu: Nemo

RAJALA, ALMA 2008: *Anna Liisan Space-off, feministinen välitila teatteriesityksessä ja sen tutkimuksessa*, Tampereen Yliopisto

TILLS, STEVE 1992: *Towards an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, New York: Greenwood Press