



**ANU KOSKINEN**

# KAHDEKSANKYMMENTÄLUKU

## RUUMIISSANI

Turkka, Linkola, Foucault ja minä

### Tiivistelmä

Pohdin artikkelissani ruumiillista muistia tietyn ajallis-paikallisesti rajatun prosessin kautta. Tämä prosessi käynnistyi taiteellisen post doc -tutkimukseni aikana. Havaitsin tuolloin itsessäni yllättäviä ruumiillisia kokemuksia ja muistoja, jotka liittyivät kahteen nuoruuteni voimakkaaseen maskuliiniseen auktoriteettiin, Jouko Turkkaan (1942-2016) ja Pentti Linkolaan (1932-2020). Artikkelissa pyrin ymmärtämään näitä muistoja ja tapahtumia käsitteellisellä tasolla. Lähdän liikkeelle tutkimuskysymyksestä: ”Kuinka purkaa ruumiillisen tutkimustyötavan kautta esiin tulleita henkilökohtaisia ruumiillisia muistikokemuksia?” Kuvaan ensin mahdollisimman havainnollisesti ruumiillista työskentelytapaa, jonka myötä tein artikkelin kannalta tärkeät havainnot. Sen jälkeen selvitän, millaisin ajatuskuluin olen muistoja purkanut ja eritellyt. Työskentelyni ja ajatteluni ankkuroituu vahvasti Michel Foucault’n (1926-1984) teksteihin, erityisesti niihin, jotka käsittelevät itsekäytännön käsitettä, panopticon-vertausta sekä ruumista ja ruumiin kokemusta. Artikkelin lopuksi pohdin vielä erilaisia merkityksiä, joita ruumiini sai projektini aikana, sekä vapauden mahdollisuuksiani suhteessa maskuliinisiin auktoriteetteihin - Turkkaan, Linkolaan sekä tutkijuuteni aikana poikkeuksellisen keskeiseen asemaan nostamaani Foucaultiin.

## Abstract

In this article, I investigate the concept *embodied memory* in the context of a certain, temporally and locally specific process which took place during my artistic post-doctoral research project. In this project, I experienced sensations and embodied memories which came as surprises for me. These embodied memories were connected to certain, strong masculine authorities who influenced me when I was young, namely Jouko Turkka (1942-2016) and Pentti Linkola (1932-2020).<sup>1</sup> In this article, I aim to understand this process on a conceptual level. My research question is: “How to deconstruct personal embodied memories which emerged from the corporeal research method?” I start by describing my corporeal working method during which I made the relevant perceptions for this article. After that, I explain how I have deconstructed and analyzed those perceptions. I focus on the concepts of *body* and *memory*. Furthermore, I consider it inevitable to connect them with the concept of *experience*. My thinking is strongly embedded in the work of Michel Foucault, especially his texts about technologies of the self, panopticon and experience. I conclude the article by pondering different meanings of my body which manifested themselves during the project. Also, I reflect my possibilities of freedom in relation to these masculine authorities - Turkka, Linkola and Foucault, the last-mentioned having an exceptionally central position in my research.

## Aluksi

Tämä artikkeli kertoo tapahtumasarjasta taiteellisen post doc -tutkimukseni aikana. Tutkimusprojektilla oli minulle voimakkaita henkilökohtaisia merkityksiä. Minussa heräsi tuolloin itseni yllättäneitä ruumiillisia kokemuksia ja muistoja, jotka saivat minut kysymään: ”Mitä tämä on, mitä tämä merkitsee?” Nämä ruumiilliset muistikokemukset liittyvät nuoruuteni voimakkaisiin maskuliinisiin auktoriteet-

---

<sup>1</sup> Jouko Turkka was a Finnish director, who also was a professor and a rector in the Theatre academy Helsinki in 1980's. Pentti Linkola was a Finnish biologist, deep ecological thinker and writer.

teihin, Jouko Turkkaan (1942-2016) ja Pentti Linkolaan (1932-2020). Artikkelissa kuvaan, mitä tein ja mitä tapahtui silloin, kun tulin näistä muistoista tietoiseksi. Sen jälkeen selvitän, millaisin ajatuskuluin olen muistoja purkanut ja eritellyt. Keskityn tekstissä ruumiiseen ja muistiin, joiden näen väistämättä kiinnittyvän myös kokemuksen pohdintaan. Työskentelyni ja ajatteluni ankkuroituu vahvasti Michel Foucault'n (1926-1984) teksteihin, erityisesti niihin, jotka käsittelevät itsekäytännön käsitettä, panopticon-vertausta sekä ruumista ja ruumiin kokemusta.

### **Tapahtumien konteksti: *Foucault'n kanssa näyttämölle* -tutkimusprojekti**

Kuvaamani ja purkamani muistot nousivat esiin taiteellisen post doc -projektini aikana. Projekti oli nimeltään *Foucault'n kanssa näyttämölle - Kuinka ruumiillistaa ekokatastrofi?* ja työskentelin sen parissa vuosina 2015-2019.<sup>2</sup> Käytän projektista lyhennettä FKN. *FKN*-tutkimuksen sisällöt eroavat tämän artikkelin sisällöistä. Käsiällä oleva artikkeli ei ole *FKN*-projektin raportti. Projekti ja tämä artikkeli kytkeytyvät kuitenkin toisiinsa vahvasti. Käsittelemäni ruumiilliset muistot tulivat esiin tilanteissa, joissa tutkimusprojektin käytäntö ja henkilökohtainen historiani yhdistyivät minulle yllättävällä tavalla. Aloitan tiiviillä projektin kokonaisuuden kuvauksella, jotta tapahtumien konteksti avautuu lukijalle.

*FKN*-projekti sai alkunsa halustani yhdistää minua kiinnostavia temaattisia alueita tavalla, jota en tiennyt muiden käyttäneen. Ensiksikin minulla oli metodologinen idea: halusin jatkaa väitöstutkimuksessani aloittamaani Foucault-vaikutteista tutkimusta. Minua

---

2 Projekti rahoitti Koneen Säätiö kolmivuotisella apurahalla. Se sijoittui Taideyliopiston Teatterikorkeakouluun, Esittävän taiteen tutkimuskeskukseen Tutkeen.

kiinnosti aivan erityisesti itsekäytännön käsite.<sup>3</sup> En kuitenkaan halunnut jatkaa työskentelyä ainoastaan tuolin ja pöydän välissä, kuten olin aiemmin tieteellispainotteisessa väitöstutkimuksessani tehnyt. Post doc -projektia suunnitelllessani olin jo pitkään kokenut pöydät ja tuolit turhauttaviksi ja ruumistani rajoittaviksi, ja minulla oli ollut niiden rajaamassa asetelmassa keskittymisvaikeuksia.<sup>4</sup> Näin mahdollisuuden kehittää post doc -projektin myötä ruumiillisempaa foucault'laisen tutkimuksen tapaa ja fokusoiduin tähän ajatukseen intohimoisesti. Tämä oli minulle myös mahdollisuus kääntää tutkimuksellinen suuntani selkeästi taiteelliseen tutkimukseen.

Toinen minua kiinnostanut temaattinen alue oli ekologisen kriisin, erityisesti ilmastonmuutoksen, esityksellinen käsitteleminen. Halusin yhdistää sen metodologiseen ajatukseeni: kehittäisin ruumiillista työtapaani ja erittelisin sen avulla ihmisten toimintaa ekologisessa kriisissä.

Ajatus yhdistää Foucault'n ajattelu ekokatastrofin tutkimukseen ei ollut itsestään selvästi mielekäs. Foucault ei ollut eläessään ehtinyt ottaa kantaa esimerkiksi ilmastonmuutokseen. Lisäksi hän oli joissain yhteyksissä painottanut itsekäytännön käsitteen historiallisuutta. Hän oli kehittänyt käsitteen tarkastellakseen aivan tiettyjä antiikin Kreikan ja Rooman sekä varhaiskristillisyyden tekniikoita ja varoitti ymmärtämästä sitä universaalina, kaikkeen sopivana työkaluna. Suhtauduin tähän kuitenkin samoin kuin niin moni muukin tutkija minua ennen, eli päätin käyttää käsitettä joka tapauksessa. Otin vastuun siitä, että pystyisin perustelemaan näiden

---

3 Uransa loppupuolella, 1980-luvulla, Foucault keskittyi tutkimaan, kuinka ihmiset rakentavat itseään erilaisten tekniikojen kautta moraaliksi subjekteiksi (Foucault 1998, 132–137; Rabinow 2000, 223–251). Tällöin hän puhui itsekäytännöistä (*pratique de soi*). Foucault esitteli itsekäytännön käsitteen ensimmäisen kerran *Seksuaalisuuden historia*-trilogiansa toisessa osassa *Nautintojen käyttö*. (Foucault 1998, 132–137.) Itsekäytännöt "antavat yksilölle mahdollisuuden suorittaa, joko toimimalla itse tai muiden avustuksella, joukko ruumiisiinsa ja sieluihinsa, ajatuksiinsa, käytökseensa, olemisensa muotoon kohdistuvia toimia voidakseen muuttaa itseään päämääränä saavuttaa jokin onnellisuuden, puhtauden, viisauden tai kuolemattomuuden tila." (Alhanen 2007, 156, suomennos Alhasen). Itsekäytäntöjä voidaan eritellä jakamalla ne neljään osa-alueeseen: muokattavaan substanssiin, alistumisen muotoon, käytännön tekniikoihin ja toiminnan moraaliseen telokseen (Foucault 1998, 133–134). Itsekäytännöllä on voimakkaita subjektiviteettia rakentavia merkityksiä niitä toteuttaville yksilöille.

4 Kirjoitin näistä lähtökohdista esseessäni "Nämä kaikki Koskiset – Dialogi ekologiasta, ruumiista ja taiteellisen tutkijan positiosta" julkaisussa *Näyttämö ja tutkimus 6: Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta* (Koskinen 2017).

ensi näkemältä toisilleen etäisten elementtien yhdistämisen. Näin selvästi, kuinka ekokatastrofiin liittyvät diskurssit risteilivät yhteiskunnassa ja tuottivat erilaisia subjektiviteettien mahdollisuuksia ruumiillisine ja eettisine juonteineen. Luotin tähän näkyyn.

Tutkimukseni eteni useassa, osittain päällekkäisessä vaiheessa. Niillä oli erilaisia tavoitteita sekä ekologisten teemojen varioinnin että työskentelyn esityksellisyyden ja julkisuuden suhteen. Aloitin projektin kehittämällä ruumiillista tutkimustyötapaani, jonka avulla tuotin ruumiillista, äänellistä ja sanallista materiaalia. Tämä työskentely ei ollut esitettäväksi tarkoitettua, eikä tuottamani materiaalikaan sellaisenaan ollut ensisijaisesti sitä. Tein kuitenkin tästä työvaiheesta joitakin lyhyitä työskentelydemonstraatioita muille tutkijoille. Projektin keskivaiheilla tiivistin tuottamani materiaalin pohjalta seitsemän pientä (muutaman liikkeen, eleen ja lauseen mittaista) esitystä mahdollisista ekologisista itsekäytännöistä.<sup>5</sup> Niiden pohjalta valmistin useita julkisia, ruumiillisia demonstraatioita erityyppisille yleisöille. Viimeisenä tutkimusvaiheena tein ryhmän kanssa suhteellisen populaaristi avautuvan teatteriesityksen *Tältä planeetalta*.<sup>6</sup> Aiemmin tuottamani seitsemän itsekäytännön esityksen pohjalta kehitimme draamallisia tilanteita, joissa esiintyivät fiktiiviset henkilöhahmot sekä puolifiktiivinen Tutkija Koskinen, jota itse esitin. Viimeisessä kohtauksessa mukana oli myös kolmeksi jakautuneen Michel Foucault'n hahmo keskustelemassa Tutkija Koskisen kanssa.<sup>7</sup>

Olen nyt kuvannut sen tutkimuksellisen kontekstin, jossa tämän hetkisen kiinnostukseni kohteena olevat asiat tapahtuivat. Terävöit-

---

5 Nimesin ne 1.suoran toiminnan, 2.yksilöllisen vastuun, 3.vihreän kasvun, 4.survivalismin, 5.uhriutumisen, 6.denialismin ja 7.luontomystisismin itsekäytännöiksi.

6 Sitä esitettiin KokoTeatterissa, kevätkaudella 2017, 16 kertaa. Koolle kutsumaani esityksen työryhmään kuuluivat Kristian Ekholm (valo- ja äänikonsultointi), Riku Korhonen (näyttelijä), Elina Lifländer (skenografi), Mikko Orpana (koreografi), Jaana Pesonen (näyttelijä) ja Nora Rinne (näyttelijä). Oma roolini oli pääkirjoittajan, ohjaajan ja esiintyjän (Tutkija Koskisen hahmo). Esitystä rahoittivat minun työni osalta Koneen Säätiö, muilta osin SKR:n Uudenmaan rahasto ja Taike.

7 Hahmottelemani seitsemän itsekäytäntöä tai *Tältä planeetalta* -esitys eivät ole tämän artikkelin keskiössä. Niitä ja *FKN*-projektin kokonaisprosessia olen käsitellyt muualla ja tulen käsittelemään projektin tuloksia myöhemmin lisää muissa yhteyksissä.

tääkseni tämän artikkelin fokusta tarkennan vielä FKN-projektin ja tämän artikkelin välisen suhteen.

*FKN*-projektilla oli kaksi tutkimuskysymystä: 1. ”Kuinka hyödyntää Foucault’laista tutkimusotetta esityksen tekemisessä?” 2. ”Kuinka näin tehtävien esitysten avulla voi käsitellä ekokatastrofia?” Tutkimuksen aineistona toimi kaikki sen alkuaikoina tuottamani ruumiillinen ja kielellinen materiaali. Tutkimusmetodi oli kehittämäni versio Foucault-vaikutteisesta tutkimuksesta. Tutkimustuloksena olivat sekä tämä synnytetty metodi itsessään että sen myötä materiaalista erottamani eleelliset ja sanallistetut esitykset ekokatastrofista. Tällä artikkelilla taas on oma tutkimuskysymyksensä: ”Kuinka purkaa ruumiillisen tutkimustyötavan kautta esiin tullutta henkilökohtaista ruumiillista muistiaainesta?” Tutkimusaineistona toimii osa työskentelyni myötä syntyneestä ruumiillisesta materiaalista. Metodina on keskustelu tiettyjen Foucault’n ajatusten kanssa.

## Ruumiillinen tutkimustyötapani

Tämän artikkelin kannalta tärkeä on ruumiillinen tutkimustyötapani, jota kehitin *FKN*-projektin alkupuolella. Ruumiillisen sijasta voisoin hyvin luonnehtia sitä psykofyysiseksi tutkimustyötavaksi. Ymmärrän nimittäin ruumiillisen toimintani yhdistyneen koko ajan vahvasti kielelliseen ajatteluun ja puheeseen sekä esimerkiksi emotionaaliin merkityksiin. Olen valinnut ilmaisun ”ruumiillinen” ilmaisun ”psykofyysinen” sijasta, koska ilmeisen fyysinen, liikkuva, lihastyötä vaativa ja ruumiintuntemukset vakavasti ottava toiminta oli toimintani keskiössä. Ruumiillisuudesta puhuminen on mielekäs tapa luoda etäisyyttä pöydän ja tuolin välissä tapahtuvaan työskentelyyn, jonka pääasiallinen tavoite on tuottaa tekstiä.

Työskentelin mahdollisimman tyhjissä tiloissa. Oleellista oli, että ulottuvillani oli runsaasti vapaata lattiatilaa. Parhaita olivat tanssi- tai voimistelutilat, joissa saattoi juosta. Yleensä varasin itselleni jonkun Teatterikorkeakoulun tiloista, tosin ensimmäiset kerrat olin Näyttelijäliiton Ilmaisuverstaan tiloissa. Pukeuduin niin, että vaatetus haittasi liikettä mahdollisimman vähän. Jaloissa-

ni oli joskus urheilutossut, joskus olin paljain jaloin. Alkuaikoina tein varsin perusteelliset fyysiset lämmittelyt tavallisesti juoksemalla, tekemällä nopeita, spontaaneja suunnanvaihdoksia, hyppyjä ja kyykkyjä. Myöhäisemmässä vaiheessa, kun työtapa oli minulle jo arkipäivää, lämmittelyjen merkitys väheni ja tulin lämmittäneeksi ruumiini varsinaisen työskentelyn myötä.

Työskentelylläni oli yksinkertaisuudessaan kaksi pääsääntöä: liiku keskeytyksettä, puhu keskeytyksettä. Liikkumiseen liittyi lisäksi seuraavia sääntöjä: liike sai olla laadultaan millaista vain, missä tahansa ruumiin osissa tai tilan tasossa tapahtuvaa, laajaa tai suppeaa, nopeaa tai hidasta, pyöreää tai kulmikasta ja niin edelleen. Kiellettyä oli ainoastaan itsensä ja ympäristönsä vahingoittaminen. Alkuvaiheessa noudatin sääntöä, jonka mukaan erityisen merkittävältä tuntuvalla hetkellä voi pysähtyä paikoilleen tutkimaan sen herättämiä ajatuksia ja jatkamaan puhetta niistä. Muistiinpanoja tein vain hyvin vähän, ja minulla oli sääntö, jonka mukaan sain tehdä niitä vain kyykkyasennossa, jotta en unohtuisi muotoilemaan lauseita ja unohtaisi liikettä.

Liikkeen lisäksi toinen työskentelyn perustekijä oli puhe. Se, mistä puhuin, kehittyi työskentelyvaiheen aikana yleisestä mieleen tulleiden ekologisten kysymysten sanoittamisesta täsmällisempien kysymysten pohtimiseen. Annoin itselleni virikesanoja tai -lauseita ennen liikkumisen ja puhumisen aloittamista. Kysymysmuotoiset lauseet virittivät erityisen hyvin. Ne liittyivät joko suoraan itsekäytännön aspekteihin tai laajemmin ekologisiin kysymyksiin ja valintoihin. Esimerkkejä kysymyksistä alkuvaiheessa olivat vaikkapa ”mitä söisin tänään?” tai ”miltä ruumiissa tuntuu, kun menen junalla Berliiniin?” Pikkuhiljaa virituskysymykset tarkentuivat ja muuttuivat käsitteellisimmiksi. Päivän kysymys saattoi tuolloin myöhemmin olla esimerkiksi: ”Mikä on juuri tämän itsekäytännön moraalinen tulos?” Kuten liikkeelle, en asettanut mitään sääntöjä myöskään puheen laaduille tai sille, mihin suuntaan puhe annetun tehtävän pohjalta lähti kehittymään. Toisinaan se karkasi hyvinkin kauas, vaikkakin usein palasin jossain vaiheessa takaisin alkuperäiseen kysymykseen. Puheessa oli paljon toistoa, onomatopoeettista ääntelyä, laulumaisuutta ja vaihtuvia rytmejä. Huusin ja mutisin, höpisin ja änkytin. Toisaalta saatoin muodostaa pitkiä, jäsenneltyjä lauseita.

Ainoa asia, johon minun oli hankalaa puhuessani taipua, oli kielien vaihtaminen. Demonstroin työskentelyäni useaan kertaan tutkijakollegoille, jotka eivät ymmärtäneet suomea, ja joka kerran tulin kuitenkin puhuneeksi isolta osalta suomeksi. Työskentelyn intuitiivisuus ja ennalta-arvaamattomuus häiriintyivät siitä prosessista, jossa reflektoin ajatukseni pystyäkseen pukemaan ne englanninkieliseen asuun. Häiriintymistä aiheutti toki jo se, että henkilökohtaiseksi tarkoitettua, hetkittäin varsin intiimiäkin työskentelyäni oli ylipäänsä seuraamassa muita ihmisiä. Minulla on taipumus ottaa tuonkaltaisissa tilanteissa tarpeetonta vastuuta siitä, että katsojat viihtyvät eivätkä pitkästy. Tällä on luullakseni suora yhteys näyttelijänammattiini.

## Työtavan kehitysaskelaita

Kun olin noudattanut rutiiniani joitakin viikkoja, huomasin, että työskentelyn kannalta oli rikastuttavaa pyrkiä välillä yllättämään itsensä liikeratojen, -laatuojen, -tempojen ja -rytmien suhteen. Kehotus yllättää itsensä saattaa tuntua paradoksaaliselta ajatukselta: jos yllätyksiä tietoisesti toivoo ja odottaa, miten todellinen yllätyminen on mahdollista? Löysin joitakin tapoja, jotka mahdollistivat tätä. Niitä olivat esimerkiksi jatkumon katkaisut sekä ensimmäiseen tai toiseen vaihtoehtoon tarrautumattomuus. Toisaalta myös itsensä sekoittaminen hämmentävällä liikkeellä tai väsyttäminen liikettä pitkään jatkamalla tuottivat kiinnostavia ja odottamattomia asioita. Lisäksi huomion kiinnittäminen puheen ja liikkeen suhteeseen auttoi itsensä yllättämisessä.

Jatkumon katkaisulla tarkoitan, että jos huomasin liikkeen muuttuvan erityisen ennalta-arvattavaksi, loogiseksi ja symmetriseksi, tai tunsin tekeväni tietoisesti jonkinlaista koreografiaa, katkaisin liikkeen ja muutin sen selkeästi toisenlaiseksi. Oli tärkeää, että tein katkaisun useammin kuin yhden kerran peräkkäin ja mieluiten eri tavoilla. Pyrin olemaan tarttumatta aina ensimmäiseen tai toiseenkaan liikkeelliseen vaihtoehtoon. Olen kiinnostunut periaatteesta, jonka mukaan improvisoidessa ei kannata valita ensimmäistä mieleen tulevaa



liikettä, joka usein on itsestään selvä, eikä vielä toistakaan, joka usein on niin ikään itsestään selvästi vastaliike ensimmäiselle, vaan vasta kolmas. Koen sen lisäävän mielenkiintoa työskentelyyn. Tämä ei toki toimi mekaanisena toimintatapana läpi koko työskentelysession, vaan vaistonvaraisesti sovellettuna sopivien hetkien tullen. Valintojen tekemisestä tällä "ei-näin-eikä-näin-vaan-näin"-logiikalla täytyy tulla intuitiivista rytmiä, ei tunnollista liikkeiden järjestyksnumeroiden laskemista. Tämän voi omaksua runsaiden toistokertojen ja rentoutumisen myötä.

Itsensä hämmäntäminen tai väsyttäminen mahdollistavat itsensä yllättämistä ymmärtääkseni siksi, että psykofyysisen hämmennyksen tai väsymisen myötä refleктоiva mieli menettää aktiivisimman toimintatetränsä eikä ylikontrolloi ja arvota työskentelyä estävässä mielessä. Hämmäntämisellä viittaa nopeaan, tempoilevaan ja monimutkaiseen liikkeeseen, joka on itselleni jollain tavoin vieraan tuntuista ja/ tai vaikeaa toteuttaa, ja jonka aikana on hyvin vaikeaa kontrolloida ajatteluaan ja puhevirtaansa. Itsensä yllättämistä auttoi myös puheen yhdistyminen liikkeeseen. Niiden suhde voi olla monenlainen. Tietoinen ruumiillinen työskentely ja toiminta (yleensä liike) voivat edeltää verbalisointia, jolloin liike kulkee edellä ja puhe purkaa sen tuottamaa mielletä tai olotilaa. Liike voi kulkea myös puheen jäljessä, jolloin se helposti muodostuu juuri puhutun kuvittamiseksi. Oma lähtökohtani oli, että ruumiillinen toiminta olisi yhtäaikaista verbalisoinnin kanssa, eikä kumpikaan selkeästi ohjaisi toista. Työskentelyn edetessä huomasin kuitenkin, että yhtä kiinnostavaa oli, jos pyrin antamaan liikkeen kulkea edellä ja virittää puhuttua. Tällöin itsensä yllättämisestä tuli helpompaa.

Työskentely vei usein hyvin paljon energiaa. Puolikin tuntia saattoi tuntua pitkältä rupeamalta. Tutkimuksen alkuvaiheen aikana käytinkin paljon aikaa myös lukemiseen ja erilaisissa tutkimukseen ja ekologisiin aiheisiin liittyvissä tilaisuuksissa käymiseen. Imin itseeni mahdollisimman paljon lisätietoa ekokatastrofin eri osa-alueista, erityisesti ilmastomuutoksesta. Seurasin tarkalla korvalla ajankohtaisia keskusteluja aiheesta, ja pohdin omaa suhdetani niihin. Kutsuin sitä diskursseissa uimiseksi. Huomasin olevani ruumiillisesti herkistyneessä tietoisuuden tilassa. Ei-urbanissa ympäristössä liikkeessäni ja esimerkiksi puita katsellessani olin ai-

empaa tietoisempi jakamastamme yhteisestä ekologisesta verkostosta. Ajattelin paljon puiden juuria. Minulle kehittyi uudenlainen tarve: halusin usein painaa rintakehäni vasten erilaisia pintoja, mieluiten juuri puita tai muita orgaanisia aineksia. Liikkeen avulla ajattelu normalisoitui minulle niin, että vaikkapa paikallani maatessani ja työni teemoja miettiessäni aloin usein puolihuomaamattani heilua ja vääntelehtiä. Tutkimusotteeni kehittyi kokonaisvaltaisena elämisen tapana. Se erosi huomattavasti väitöstutkimukseni aikaisesta, laadulliseen tutkimukseen painottuvasta tutkijuudestani ja lähestyi näyttelijäminäni tapaa hahmottaa maailmaa ja oppia asioita. Koen synnyttäneeni tuolloin itsessäni taiteellista tutkijaa.

Olen edellä esitellyt mahdollisimman havainnollisesti ruumiillista työskentelytapaa, jonka myötä tein tämän artikkelin kannalta oleelliset havainnot. Seuraavaksi pyrin kuvaamaan ja purkamaan näitä havain-  
toja: esiin nousseita ruumiillisia muistoja.

## Juosten ajassa taaksepäin

Työtapani avulla sain siis työstettyä *FKN*-tutkimussuunnitelmani mukaisia aiheita. Sen tuotteena syntyi kuitenkin myös muita minut yl-  
lättäneitä kytköksiä. Jotkut työsesioissa tekemäni asiat tuntuivat erottuvan muusta työskentelystä erityislaatuisina.

Kehänjuoksuksi kutsumani toiminta sai alkunsa, kun spontaanisti juutuun juoksemaan ympyrää pienehkössä luokkatilassa. Jostain syystä en muuttanut tai katkaissut liikettä, vaan jatkoin niin kauan, että väsyin fyysisesti. Väsymys olotilana alkoi kiinnostaa minua enkä kokenut voivani lopettaa. Ennen pitkää tajusin, että en enää puhunut, kenties en vain jaksanut, juoksin vain askelten ja huohotuksen säestyksellä. Juoksemiseen liittyi turhautumisen ja raivon tunne. Ajattelin jossain vaiheessa juoksevani koko sen ajan, jolle olin luokkatilan varannut. Halusin nähdä mitä silloin tapahtuisi. Aikaa oli jäljellä pari tuntia. Yksinäinen ympyrän juokseminen pienehkössä tilassa oli valtavan pitkästyttävää. Puoli tuntia juostuani minusta tuntui kuin pari tuntia olisi jo kulunut. Kamppailin jonkin aikaa itseni kanssa miettiessäni, voinko lopettaa vai onko minun lunastet-

tava ajatukseni kahden tunnin juoksusta. Sitten aloin voida huonosti ja lopetin. Tunsin epämääräistä huonouden tunnetta, syyllisyyttä ja jopa epätoivoa siitä, että en ollut ”jaksanut loppuun asti”. Kokemus oli voimakas sekä fyysisesti että henkisesti.

Tämä ei ollut ensimmäinen kerta, jolloin ruumiillisesta uuvutuksesta tuli työskentelykerran keskeinen sisältö. Raskas ja hengästyttävä liikekieli tuntui vievän minua helposti mukanaan, ja niissä tilanteissa saatoin tuntea, että itseni väsyttäminen oli jollain epämääräisellä tavalla velvollisuuteni. Usein päädyin tekemään paljon kyykkyliikkeitä. Erityisesti projektin alkuvaiheessa liikkumiseni oli usein pumppaavaa jumppausta, voimistelullista ja urheilullista ahkerointia. Ajan myötä tämä väheni, kun kehitin itseni yllättämiseen ja jatkumoiden katkaisemiseen liittyviä tekniikoitani. Toisaalta kehänjuoksukokemus tapahtui vasta loppuvuodesta 2016. Viimeistään kehänjuoksun myötä tajusin, että työskentelyn myötä minusta pyrki esiin ainesta, joka ei suoranaisesti liittynyt tutkimusprojektini kysymyksiin, vaan jossa oli kyse jostain muusta. Tutkiva ruumiini oli myös ruumis, joka oli yli 40 vuotta elänyt elämäänsä, kokenut paljon, oppinut paljon ja sulauttanut paljon erilaista liikkeellistä ja tuntemuksellista itseensä. Se oli ehtinyt harjaantua erilaisissa ruumiillisissa harjoituksissa baletista murtomaahiihtoon ja akrobatiaista pulpetissa istumiseen. Se osasi poseerata ja ilmentää aggressiota, tuottaa itselleen tai muille niin kipua kuin nautintoakin. Hyvin voimakas ruumiillinen harjaantumisvaihe oli sijoittunut aikaan murrosikäni ja 23. ikävuoteni välille, jolloin opettelin näyttelemistä.

Vuosien 1988-1992 aikana, ollessani 15-18-vuotias, olin tutustunut niin sanottuun turkkalaiseen/jälkiturkkalaiseen<sup>8</sup> (harrastaja) näyttelemiseen. Olin näytellyt kahdessa tamperelaisessa harrastajateatterissa, joissa oli käytetty joko suoraan tai erilaisten dokumenttien kautta Turkalta omaksuttuja harjoitteita. Osa niistä oli toki ollut lähinnä turkkalaisuudesta saadun vaikutelman pohjalta

---

8 Olen aiemmin määritellyt turkkalaisen teatteritoiminnan sellaiseksi, jota tekemässä Jouko Turkka on itse ollut mukana joko tekijänä tai opettajana. Jälkiturkkalaisella olen viittannut toimintaan, johon Turkka on vahvasti vaikuttanut olematta itse fyysisesti läsnä. (Koskinen 2013, 163-164.) Samaa logiikkaa noudatan tässä artikkelissa.

kehitettyjä, kvasiturkkalaisia harjoituksia. Niitä olivat luonnehtineet ruumiillinen uuvutus, vahvat tunnetilat, tietoisuuden vaikutelman häivyttäminen ja tunnistettava ulkoinen ele. Minulla oli ollut myös lyhyt kokemus Turkan itsensä ohjauksessa olemisesta. Olin kesällä 1991 ollut muutaman illan ja yön Turkan *Kiimaiset poliisit* -televisiosarjan kuvauksissa avustamassa sekä kaksissa kuvauksia pohjustaneissa harjoituksissa. Minulla oli tuolloin, harrastajanäyttelijäaikoinani ollut voimakkaasti sellainen käsitys, että turkkalaisella/jälkiturkkalaisella eleellä näyttelemine oli ainoa oikea tapa näytellä. Kaiken muun olin oppinut olevan enemmän tai vähemmän vanhanaikaista ja mielistelevää teeskentelyä. Sellaista Turkkalain olisi kuvannut pieneksi ja mitättömäksi, aivan mahdottomaksi, niin vastenmieliseksi ja typeräksi kuin kuvitella saattaa.<sup>9</sup>

Vuosina 1992-1996 opiskelin Teatterikorkeakoulussa silloisella näyttelijäntöön laitoksella. Osa harrastaja-aikoina omaksumastani opista oli opiskeluaikana yhä käytössä aktiivisesti, osa varmasti tiedostamattani. Näyttelijäntöön laitoksella ei tuolloin varsinaisesti opetettu jälkiturkkalaisesta työtavasta. Suuri osa opetuksesta oli kuitenkin senkaltaista, että jälkiturkkalaisesta eleestä muistuttava näyttelemine hyväksyttiin. Tein siitä itselleni selviytymiskeinon tilanteisiin, joissa tunsin epävarmuutta. Itselleni tärkeimpiä keinoja olivat voimakkaisiin tunnetiloihin hakeutuminen sekä fyysinen uuvutus, esimerkiksi lenkkeily ja hyppiminen ennen harjoituksia ja esityksiä. Minun oli helpointa työskennellä melko autoritääristen ohjaajien kanssa, koska koin silloin tilanteen selkeämmäksi ja tutummaksi. Mitä autoritäärisempi opettaja tai ohjaaja oli, sitä todennäköisemmin hän antoi minun pitäytyä jälkiturkkalaisissa selviytymiskeinoissani.

Kun nyt keski-ikäisenä tutkijana työskentelin Teatterikorkeakoulun luokissa, 1980-1990-luvuilla ruumiiseen omaksumani ainekset alkoivat tulla esiin. Tunnistin niissä jälkiturkkalaisen kaiun. Muistin lukuisat kerrat, jolloin olin juossut ympyrää harjoitusten lämmittelyissä, kädet ylhäällä hieman koukussa, sormet harallaan,

---

<sup>9</sup> Kyseessä ei ole suora sitaatti, vaan itse koostamani lause, jolla pyrin demonstroimaan Turkalle tyyppillistä puhetavasta.

hartiat alhaalla. Välillä en ollut ollut varma, jaksaisinko enää hetkeäkään, mutta aina olin jaksanut, koska uupuminen olisi tuottanut häpeää ja epäonnistumisen tunnetta.

Kukaan ei ollut kutsunut jälkiturkkalaista näyttötelemisen tapaan mukaan projektini työskentelysessioihin. *FKN*-projektilla ei pitänyt olla mitään tekemistä Turkan kanssa. En ollut enää pitkään aikaan tietoisesti näytellyt jälkiturkkalaisella eleellä. Väitökseni myötä olin päässyt eroon paineesta uskoa paljoakaan siitä, mitä Turkka oli sanonut, tai ainakin olin kyennyt täysin rauhallisesti erottamaan kaikesta hänen sanomastaan sen, minkä koin mielekkääksi. Nyt projektin päätyttyä ymmärrän, että jälkiturkkalainen aines pääsi livahtamaan sisään työskentelyyni Pentti Linkolan myötä.

## Turkka ja Linkola

Linkolan biologistiseen ajatteluun olin tutustunut 1990-luvun alussa körttiläisessä nuorten ympäristönsuojelutapahtumassa Nilsiänsä Aholansaareissa, jossa olin tavannut siitä inspiroituneen biologian opiskelijan nuoren miehen. Hänen kauttaan minulle oli auennut aivan uusi näköala maailmaan: ympäristöongelmat kuten kasvihuoneilmiö, kuten ilmastonmuutosta silloin vielä nimitettiin, eivät olleetkaan ainoastaan harmillisia pulmia, vaan äärimmäisiä ja koko maailmaa koskevia uhkia. Aholansaaresta palattuani olin lukenut Linkolan tuolloin vähän aiemmin ilmestyneen kirjan *Johdatus 1990-luvun ajatteluun*.<sup>10</sup> Olin ostanut sen Tampereen Akateemisesta kirjakaupasta paikalla olleen Linkolan omistuskirjoituksella varustettuna: ”Puoli kiloa maailman todellisuutta Anulle, kirjoittajalta.” Olin ollut liioittelematta kauhuissani kirjan sisällöstä. Kauhuni oli koskenut sekä ekokatastrofia että sitä, mitä ekoterroristinen vallankumous saattaisi tuoda tullessaan. Lisäksi kirjan pessimistinen ihmiskuva järkytti ajatteluani. (Ihminenhan olikin *aivan mahdoton, niin vastenmielinen ja typerä kuin kuvitella saattaa!*) Tuolloinen tunnekokemus on vaikuttanut koko elämäni ja moniin valintoihini.

---

<sup>10</sup> Linkola 1989.

Vaikka Linkola tai hänen edustamansa ajattelu ei missään nimessä ollut ainoa ekologinen asennoitumistapa, jota *FKN*-prosessissa käsittelin, on sen läsnäolo projektissa ilmeistä. Yksikään esiintuomastani seitsemästä itsekäytännöstä ei suoraan ollut ”linkolalaisuuden itsekäytäntö”, mutta aineksia siitä oli useammassakin. Itse asiassa aivan projektini alussa tämä aines oli ensimmäisiä, joita päädyin käsittelemään. Niiden kanssa työskentely herätti minussa liikekieltä, jonka nyt ymmärrän muistuttaneen jälkiturkkalasta elettä. Ensimmäisessä työskentelysessiossa linkolalasta ainesta työstäessäni konttasin lattialla itkien ja ölisten hyvin saman tapaan kuin olisin saattanut tehdä teatteriharjoituksissa 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa. Jälkeen päin on helppoa nähdä, että turkkalainen/jälkiturkkalainen ja linkolalainen asennoituminen sekoittuivat minussa työskennellessäni. Myös nämä autoritaarista maskuliinisuuksia edustavat henkilöt, Turkka ja Linkola, yhdistyivät mielessäni kuin yhdeksi auktoriteetiksi. Turkkalaisen/jälkiturkkalaisen eleen lisäksi tunnistan nyt myös linkolalaisen eleen - toiminnallisine ja eettisine piirteineen.<sup>11</sup>

Voin eritellä aiemmin kuvaamieni tapahtumien merkityksiä yhtäältä jälkiturkkalaisen, toisaalta linkolalaisen eleen näkökulmasta. Kehänjuoksu merkitsee jälkiturkkalaisessa eleessä lämmittämistä, virittäytymistä, fyysistä väsyttämistä ja höykkyä sekä hyvän kunnon, sisun ja kestämissen ihannetta. Linkolalaisessa eleessä taas askeettista oman (ruumiillisen) väsymyksen ja kivun kokemuksen vähätteleminen, kestävyyttä ja yksinkertaisuuden sietoa. Nämä merkitykset ovat osin päällekkäisiä. Suurin ero tietenkään on, että jälkiturkkalainen ele suuntautuu näyttämöön ja teatterikenttään ja linkolalainen ele ekologiseen elämäntapaan. Toinen ero - joka tulee esiin muualla kuin kehänjuoksussa - on, että jälkiturkkalainen ele kutsuu esiin ekspansiivisuutta ja röyhkeää tilanottoa, linkolalainen taas itsensä pienentämistä, luopumista ja vähään tyytymistä.

---

11 Käytän ilmaisuja ”turkkalainen/jälkiturkkalainen” ja ”linkolalainen” tietoisena siitä, että henkilöiminen saattaa yksinkertaistaa ja banalisoida sisältöjä. Voimakas henkilöiminen on perusteltua, koska kummassakin tapauksessa olen omaksunut ajattelun hyvin vahvasti nimenomaan näiden tunnettujen, vahvojen maskuliinisten karaktäärien kautta.

Jälkiturkkalaisuuden ja linkolalaisuuden sekoittumista työskentelyssäni edesauttoi myös käyttämäni lämmittelymusiikki. Asiaa projektin alussa sen kummemmin analysoimatta käytin lämmittelyyn usein Sielun veljien musiikkia, erityisesti kappaleita *Aina nälkä*<sup>12</sup> ja *Säkenöivä voima*<sup>13</sup>. Sielun veljien post-punkilla oli 1980-luvun Suomessa samantapaisia kulttuurisia merkityksiä kuin turkkalaisella teatterintekemisellä: rajuus ja autenttiseksi ja alkuvoimaiseksi mielletty esiintymistapa. Myös Esa Kirkkopelto on sisällyttänyt 1980-luvun mullistuvan kulttuurikentän kuvaukseensa Turkan ja ekoterrorismin lisäksi ”leppoisan sosiaalidemokraattisen Hassisen koneen muuttumisen synkiksi ’Sielun veljiksi’.”<sup>14</sup> Olin kuunnellut tätä musiikkia nuorempana paljon muun muassa teatterin tekemisen yhteydessä. Hurmoksellisen heittäytymisen, huutavan äänenkäytön, pitkään jatkuvan hyppimisen ja hikoilun kokemukset Sielun veljien keikoilla muistuttivat itse asiassa paljonkin 1980-1990-lukujen teatterintekemisen tunnelmia. Linkolaan liittyvien teemojen lisäksi siis myös lämmittelymusiikkivalintani oli tehnyt tietä jälkiturkkalaisen eleen livahdamiselle projektiin.

## Vertailukohtana *Vihreän liikkeen synty*

Linkolalaista ja turkkalaista/jälkiturkkalaista elettyä yhteen tuodessani löydän tietynlaisen vertailukohdan *Näyttelijäntaide ja nyky aika* -tutkimushankkeesta.<sup>15</sup> Sen yhteydessä valmistettiin esitys nimeltä *Vihreän liikkeen synty - erään hankkeen allegoria*, jossa tuotiin esiin rinnakkain vihreää liikettä ja Turkan vaikutusta 1980-luvun suomalaisessa teatterissa. Muistan, että nähdessäni esityksen otin hyvin luontevana ja lähes itsestään selvänä vastaan tämän rinnastuksen, allegorisuuden. Vaikka vihreä liike syntyineen ei varsinaisesti

---

12 Alanko, 1984.

13 Alanko, 1986.

14 Kirkkopelto 2017, 12.

15 Hanketta rahoitti Suomen Akatemia ja se toteutettiin Teatterikorkeakoulussa vuosina 2008–2010. Hankkeen johtaja oli Esa Kirkkopelto. *Vihreän liikkeen synty* -esityksessä oli mukana tutkijoita, Turkan kouluttamia tutkivia näyttelijöitä ja tuolloisia teatteriopiskelijoita.

palaudukaan Linkolaan - itse asiassa Linkola on kritisoinut Suomen Vihreää puoluetta varsin antaumuksella<sup>16</sup> - henkilöityi ekologinen ajattelu, ”vihreys”, omassa kokemushistoriassani vahvasti juuri häneen. Kuvaavalta tuntui, että näkemääni esitystä olivat katsomassa sekä näyttelijä, jonka vetämässä harrastajateatterissa olin Turkan harjoitteisiin tutustunut, että kórtiläisen ympäristötapahtuman biologian opiskelija.

*Vihreän liikkeen synty* -esityksen tekijät eivät - yllättävää kylä - ole itse juuri julkisesti eritelleet rinnastustaan. Nora Rinne esittää artikkelissaan ”Jouko Turkan viitoittamalla luontopolulla - vihreän liikkeen synty” *Näyttelijäntaide ja nykyaika* -hankkeen ja vihreän liikkeen premissien välisten yhteyksien löytyvän ainakin 1980-luvusta, suuresta mediahuomiosta sekä luonnon ja Turkan biologisen ihmiskäsityksen yhteydestä.<sup>17</sup> Kummankin lähtökohtana näytti olevan oletus ihmisen autenttisen perusminän olemassaolosta. Tämä oletettu autenttisuus kytkeytyi vahvasti biologiaan ja biologian ihmiskuvaan. Kuten Marja Silde huomauttaa, biologinen ihmiskuva tulee tällöin vielä tulkituksi sivilisaatioon kriittisesti suhtautuvan, Rousseau-vaikutteisen romanttisen kehyksen kautta.<sup>18</sup> Kuten Janne Tapper tuo väitöskirjassaan esiin, biologinen ja korostetun ruumiillinen, autenttinen ihmiskuva nähtiin vastatendenssinä kapitalismille. Toisaalta sekä Linkolan että Turkan ajattelussa korostuivat vahvasti myös muun muassa yksipuolisesti ymmärretty evolutiivinen luonnonvalinnan merkitys, kaikkien yksinäinen kilpailu kaikkia vastaan.<sup>19</sup>

Autenttisen ihmisolemuksen etsimisessä keskeinen oli *kulttuurivamman* käsite. Kulttuurivammalla tarkoitetaan opittuja ja yhteiskunnan hyväksymiä, vieraantuneita ruumiillisen(kin) olemisen tapoja, jotka tekevät näyttelijän toimimisesta estoista, sovinnaisista, varovaista ja rajoittunutta. Petri Tervo luonnehtii kulttuurivammalla tarkoitettavan ”nykyaikaista kinesteettistä identiteettiä,

---

16 ”- maailma on järkyttävä, ja Vihreä liike on järkyttävä. Järkyttävintä on se, että Vihreä liike ei vähääkään liikuta maailmaa” (Linkola 1989, 70).

17 Rinne 2011, 225-226.

18 Silde 2011, 159.

19 Tapper 2012.



lihaksistoon ja liikuntaan ruumiillistunutta elämänpelkoa”<sup>20</sup>. Niin kutsumassani turkkalaisessa tunteen itsekäytännössä kulttuurivammat pyritään murtamaan suurilla ja intensiivisillä ruumiillisilla ja mielikuviin perustuvilla emotionaalisilla toiminnoilla<sup>21</sup>.

## Kädet ylös: turkkalainen ja linkolalainen panopticon

Kerran *FKN*-projektin aikana tulin liikkumisen myötä kiivenneeksi ikkunalaudalle. Olin Teatterikorkeakoulun luokassa, jonka ikkunat avautuivat Sörnäisten Haapaniemenkadulle. Ikkuna oli niin korkea, että mahduin hyvin seisomaan ikkunalaudan ja kehysten muodostamassa nelikulmiossa. Liikutin raajojani niin, että lopulta seisoin avoimessa, rastimaisessa asennossa, kuin näyteikkunassa. Ulkona oli hämärää. Tajusin, että valaistun huoneen ikkunassa seistessäni minut näkee hyvin ulkoa ja vastapäisen talon ikkunoista. Ajatus oli yhtä aikaa sekä häiritsevä että kiinnostava. Poikkeuksellisesti lopetin liikkeen ja annoin itselleni tehtävän seistä hiljaa paikoillani. Seisoin verrattain kauan ja olin tietoinen siitä, että joku saattoi nähdä minut. Tunne oli kiinnostavan ristiriitainen. Yhtäältä tunsin itseni suojattomaksi, toisaalta ajatus siitä, että minua saatettaisiin katsoa, tuotti kihelmöintiä, joka sisälsi ehdottomasti myös nautintoa.

Ehdotan ruumiillistaneeni tuolloin variaatiota Foucault’n panopticon-vertauksesta, jonka avulla hän on eritellyt tarkkailtavana olemista ja (itsen) kontrollia. Panopticon oli filosofi Jeremy Benthamin 1700-luvulla kehittämä vankilarakennuksen malli. Se koostui keskelle sijoitetusta tornista ja sitä ympäröivästä kehämäisestä rakennuksesta, joka oli jaettu valaistuihin selleihin. Keskitornista valvojat saattoivat tarkkailla vankeja, jotka olivat koko ajan näkyvillä, mutta jotka eivät vastavalosta johtuen itse voineet nähdä vartijoita. Näin vallasta tuli anonymia: vangit eivät tienneet, kuka heitä milläkin hetkellä mahdollisesti katsoi. Seisomiseni valaistuksessa ikkunassa mahdollisen tarkkailun kohteena muistutti symbolisesti

---

20 Tervo 2011, 59.

21 Koskinen 2013, 181–182.

tätä asetelmaa. Tietoisuus jatkuvasta potentiaalisesta tarkkailun kohteena olemisesta sai ennen pitkää vangit itse tarkkailemaan itseään ja kontrolloimaan käytöstään.<sup>22</sup> Panopticon-ajatusta voi vertauskuvana soveltaa monenlaiseen yhteiskunnalliseen valvontaan, joka potentiaalisesti tuottaa kohteidensa itsekontrollia.

Minua kiehtoo pohtia, millaisia merkityksiä panopticon-vertaus saa turkkalaisessa ja linkolaisessa eleessä. Turkkalaisen eleen ja panopticonin yhteydestä kirjoitin aiemmin väitöstutkimuksessani, kun käytin panopticon-vertausta kuvaamaan joitakin turkkalaisesti koulutetun näyttelijän olosuhteita näyttämöllä. Kiinnitin huomiota näyttelijän olemiseen yksilöimättömän ja nimettömän katseen alla. Näyttelijä ymmärtää, että katsojat näkevät hänet ja saattavat millä hetkellä tahansa tarkkailla juuri häntä. Katsoja voi periaatteessa olla kuka tahansa. Turkkalaisessa/jälkiturkkalaisessa itsekäytännössä näyttelijän omaa, konkreettista näkemistä taas voivat vahvastikin rajoittaa kirkkaat valot, kyyneleet ja/tai silmiin valuva hiki ja katseen tarkoituksellinen samentaminen. Näiden mekanismien kautta tarkkailusta ja siihen liittyvästä arvioinnin ja kritisoinnin vallasta tulee anonyymiä.<sup>23</sup> Nostin esiin myös sen, että Turkkala painotti yksilöiden keskinäistä kilpailua, jolloin yhteinen oppiminen ja ryhmän tuki eivät välttämättä olleet opiskelijoiden turvana.<sup>24</sup> Tässä on analogia panopticon-vankilan vankeihin, jotka ovat eristyksissä toisistaan ja tarkkailun alla nimenomaan yksilöinä.

*FKN*-projektissa panopticonin ajatus taas tiivistyi nimenomaan kuvaamaani asentoon, jossa seison kädet ilmaan nostettuina. Ruumiillista työskentelyäni seurannut esitystaiteilija-tutkija Annette Arlander totesi kerran minulle: ”Sinä tarvitset Foucault’a selvitääksesi, miksi aina nostat käsivartesi ylös.” Käteni olivat kerran toisensa jälkeen ylhäällä, kyynärpäistä hieman koukussa. Sormeni olivat hieman harallaan, eivät suorassa, mutta niissä oli kuitenkin hieman kannatusta. Tavallisesti tällaiseen asentoon päätyessäni hartiani olivat alhaalla ja rintakehäni aavistuksen ulkona. Arlanderin

---

22 Foucault 1980, 225–231.

23 Koskinen 2013, 176–177.

24 Koskinen 2013, 178.

mainittua asiasta huomasin itsekin, että tämä asento oli minulle hyvin tavallinen. Itse asiassa vuonna 2016 CARPA4 -konferenssissa olin jopa aloittanut demonstraationi eräänlaisella panopticon-leikkillä side silmilläni ja kädet ylhäällä. Puheenaiheenani oli ollut oma ruumiini ja ilmastomuutoksen merkitykset minulle. Sillä kertaa potentiaalisina katsojina olivat konkreettisesti konferenssin yleisö ja symbolisesti Michel Foucault.<sup>25</sup> Tämä oli selvästi varhainen vaihe samassa ajatusprosessissa, jota jatkan nyt tässä artikkelissa.

Turkkalaisessa eleessä käsivarsien nostaminen ylös tai ainakin selvästi erilleen kyljistä ("Ilmaa kainaloihin!") ei ollut harvinaista. Ajattelen sillä olleen kaksi erisävyistä merkitystä: toisaalta ihminen on kädet ylhäällä suojatton, tärkeät sisäelimet ovat alttiina vähivallalle ja intiimit kehon osat kajoamiselle. Avoimet kämmenet paljastavat aseettomuuden. Turkkalaisessa eleessä näyttelijä on kädet ylhäällä antautuva ja valmis heittäytymään sinne, minne käsketään.

Toisaalta sekä kädet ilmassa -eleen että panopticoniin liittyvän tarkkailun alla olemisen voi nähdä myös toisin. Käsivarsien nostaminen irti kyljistä ja ylös ilmaan on aktiivinen liike: "Katsokaa minua, katsokaa miten auki ja isona olen!" Sen avulla voi suurentaa itseään, ottaa tilaa, pysäyttää tilanteen, uhata, päästää kainaloistaan ilmaan feromonien ryöpyn. Sellaisesta asennosta on hyvä paukuttaa rintakehänsä auktoriteetin merkiksi.

Tarkkailtavana oleminen voi olla kielteinen mutta myös nautittava kokemus. Näyttelijän positioon hakeutuneille ihmisille katseen ja ohjaavan toiminnan kohteena olo pitää potentiaalisesti sisällään vahvan ristiriidan. Se voi herättää huolta omasta toimijuudesta, kapinointia ja suojautumisen halua. Toisaalta kohteena ja katsottavana olo on haluttavaa ja tyydyttävää. Jatkuvaan tarkkailuun antautuminen, heittäytyminen ja tilanotto yhdessä merkitsevät rohkeutta, keskipisteeksi asettumista ja häpeästä irtautumista. Tämä sopii hyvin turkkalaiseen eleeseen.

Linkolalaisessa eleessä tarkkailuun antautuminen voisi tarkoittaa jonkinlaista elämäntavan läpinäkyvyyden ja tunnustamisen ihannetta; sitä, että olisin valmis asettamaan itseni omine tuhoisine tapoineni

---

25 Demonstraation score ja valokuvia ks. Koskinen 2016.

ja toisaalta hyveineni esille ja kenen tahansa katsottavaksi ja arvioitavaksi milloin vain.<sup>26</sup> Tällainen näkyvillä olemisen armottomuus merkitsisi yksilöllisyyden ja henkilökohtaisen yksityisyyden arvosta luopumista, joka sopii hyvin yhteen muun linkolalaisuuden kanssa: ”Jäsenen perusvaatimuksena on henkilökohtaisen elämän uhraaminen. Hänen on ruumiinharjoituksilla hankittava hyvä terveys ja fyysinen kunto, oltava raitis ja elämäntavoiltaan esimerkillinen. Hänen on opittava kovettamaan itsensä tarvittaessa”.<sup>27</sup> Yksilön arvo mitataan ainoastaan sen mukaan, mitä hänen elämäntapansa aiheuttaa ekosysteemille. Tunnistan tässä kuvauksessa jotain siitä sitoutuneisuudesta, elämyshakuisuudesta ja vaativasta, kurittavasta ruumissuhteesta, johon ehdin kasvaa 1980- ja 1990-lukujen taiteessa. Turkan väite ihmisen arvosta teatteria tehtäessä kuului: ”Lähtökohtani on se, etteivät kaikki voi olla tasa-arvoisia, vaan ihminen on sen arvoinen mitä hänellä on tuotavaa”<sup>28</sup>.

## Näyttelijäntaide ruumiillisena muistamisena

Päällisin puolin käsitin mitä työskentelyni aikana tapahtui. Minusta tuottui esiin maailmaan liittyvää ruumiillista sisältöä, jolla on selkeä, suurelta osin menneisyyteen sijoittuva ajallinen ulottuvuus. Kyse oli siis selvästikin ruumiillisesta muistiaineksesta. Miten voisin paremmin ymmärtää tätä ainesta käsitteellisellä tasolla?

Ruumiillinen muistiaines on vahvasti kokemuksellista. Se ensinnäkin pohjautuu ruumiin kokemukseen ja toisaalta työskentelysessioisani ilmensi itsensä sen hetkisinä ruumiin kokemuksina. Ajallista

---

26 Esimerkki tällaisesta arvioitavaksi asettumisesta oli vihreän politiikan Leo Straniuksen vaalikampanjan aikana pitämä blogi, jossa hän julkisesti kertoi hiilijalanjälkensä ja avasi elämäntapaansa ja omaksumiaan itsekäytäntöjä ruokavalioineen, työmatkapyöräilyineen ja kylmine suihkuineen kaikille kiinnostuneille. ([www.leostranius.fi](http://www.leostranius.fi)) Blogiesimerkissä kohtaavat kiinnostavasti sekä projekti, jossa tuotetaan omaa imagoa ja erottaudutaan muista poliittisista ehdokkaista, että julkinen ele, jossa asetetaan ekologista elämää määrittävä, yhteiseen hyvään tähtäävä mittari, hiilijalanjälkilaskuri, vaikkapa oman lämpimästä suihkusta saatavan nautinnon edelle. Tässä, kuten niin usein muulloinkin, yhteisöllisten arvojen korostus toimii samaan aikaan individualistisena projektina.

27 Linkola 1989, 83.

28 Ollikainen 1988, 88.

ainesta maailmasta on jäänyt ruumiin muistiin kokemuksen kautta, ja myöhemmässä ajassa tämä aines tulee havaituksi ja tulkituksi sen hetkisen kokemuksen myötä. Ruumiin kokemus onkin nähdäkseni välttämätön pohdinnan kohde, jos halutaan päästä kiinni ruumiillisen muistamisen kysymyksiin. Kun vastaan tutkimuskysymykseeni ”Kuinka purkaa ruumiillisen tutkimustyötavan kautta esiin tulleita henkilökohtaisia ruumiillisia muistikokemuksia?”, minun on välttämätöntä pohtia myös kokemuksen käsitettä.

Teatterissa ruumis on usein ymmärretty perustavana ja autenttisenä elementtinä, joka siellä on aina kaikista muista muuttuvista tekijöistä huolimatta paikalla ja joka on arvokas omassa essentiassaan. Toki suhde näyttelijän ruumiin kokemukseen on usein ristiriitainen: yhtäältä nämä kokemukset on usein ohitettu ja näyttelijän ruumiiseen on voitu kohdistaa jopa suoranaista fyysistä ja seksuaalista väkivaltaa. Toisaalta reflektioivammassa työskentelyssä tai vähintään juhlapuheissa näyttelijän ruumiin kokemus on usein otettu lähtökohtaisena ja itseoikeutettuna totuutena. Ruumis on ikään kuin aina oikeassa. Tällöin puhe ruumiista lähestyy hyvinvointipuhetta: ”keho tietää”, ”kuuntele kehoasi!”. Erityisesti koreografioimatonta liikettä pidetään usein autenttisenä liikkeenä. Nämä oletukset ruumiista ja ruumiin kokemuksesta kytkeytyvät laajempiin näkemyksiin ihmisen autenttisen ja aidon, perimmäisen minän tai itsen olemassaolosta. Tällöin mukana on yleensä myös väite siitä, että autenttisuuden ilmituloa estää kulttuurinen, keinotekoinen kuona, kulttuurivammaksikin kutsuttu aitouden turmeleva teeskentely.

Tällainen lähtökohta on eri tavoin läsnä niinkin erilaisten teatterintekijöiden ja -teoreetikoiden kuin Konstantin Stanislavskin (1863-1938)<sup>29</sup>, Antonin Artaudin (1896-1984)<sup>30</sup> ja Jerzy Grotowskin (1933-1999) ajattelussa. Kenties tunnetuin esimerkki on Grotowski, jonka koko teatterinäkemyskeskiössä on autenttisen ihmisyyden esiin hakemisen projekti. Hän peräänkuuluttaa näyttelijässä mah-

---

29 Ks. esim. Stanislavski 2011, 53-77; Auslander 2002, 54-55.

30 Ks. esim. Artaud 1983, 9-17.

dollisimman suurta vilpittömyyttä ja henkilökohtaisuutta, joka voi johtaa äärimmäiseen totuuteen ja paljastumiseen.<sup>31</sup>

Philip Auslander esittää esseessään ”’Just be yourself’: Logocentrism and difference in performance theory”, että Stanislavskin ja Grotowskin lisäksi jopa Bertolt Brechtin (1898-1956) näytteleminen näkemys sisältää ajatuksen näyttelijän todellisen, perustavan minän läsnäolosta. Auslanderin mukaan Brechtin teoria esittelee näyttelijän minän auktoritettina, joka pystyy vieraannutusefektin myötä astumaan ulos fiktiosta osoittamaan yleisölle havaintojaan yhteiskunnasta.<sup>32</sup> Jo tämä esimerkkiluettelo autenttisuuden etsijöistä paljastaa, että kyseessä on hyvin yleinen, laaja ja monimuotoisesti ymmärrettävä peruspremissi. Keskenään perin erilaisia teatterintekijöitä yhdistää usko ja kiinnostus näyttelijän aitoon ja pysyvään minään, joka on mahdollista kuoria esiin osuvien harjoitusmenetelmien avulla ja saada taiteelliseen käyttöön.

Aitouden diskurssi on vahva myös suomalaisessa teatterissa<sup>33</sup>. Siihen ovat - jälleen hyvin eri tavoin - sitoutuneet niin Stanislavskiin pohjaavat ”kuolleesta teatterista” esiin pyrkijät kuin hahmometodin avulla aitoon läsnäoloon tähtäävät tekijät<sup>34</sup>. Tämän artikkelin kannalta oleellinen on tietysti Turkan variaatio aitouden ja autenttisuuden ajatuksesta kulttuurivamman purkamiseen liittyvine tavoitteineen. Oman näyttelijänhistoriani pohjalta tunnistan hyvin pyrkimyksen autenttiseksi ymmärrettyyn olemiseen ja olemukseen, tuntemiseen, liikkumiseen ja äänenkäyttöön.

Väitän, että kaikissa tapauksissa oletettu autenttisuus sisältää näyttelijän ruumiiseen liittyviä oletuksia. Näyttelijän autenttisuudelta ruumiillisuudelta toivotaan psykofyysistä herkkyyttä ja alttiutta, välitöntä kykyä tuntea, haluta, nauttia, vaistota, reagoida ja vuorovaikuttaa.<sup>35</sup> Voi hyvällä syyllä olettaa, että kosketus omiin

---

31 Grotowski 1993, 37.

32 Auslander 2002, 54-58.

33 Koskinen 2013, 135-163.

34 Koskinen 2013, 208-210.

35 Toki yksi merkitys ruumiilliselle muistille on myös lihasten taitomuisti, josta esimerkkinä ruumiin muistitieto siitä, kuinka polkupyörällä ajetaan. Tällainen ruumiillisen muistin laji on oleellisessa osassa silloin, kun tavoitteena on oppia ja painaa mieleen liikunnallisia taitoja, kuten akrobatiaa tai tanssikoreografoita.

rumiillisiin muistoihin ja niiden yhdistäminen näyteltäviin sisältöihin on näyttelijän oletetussa autenttisessa ruumiillisuudessa oleellinen tekijä. Rumiilliset muistothan tarjoavat ihmiselle tulkintapohjan ja -kehykset kaikkiin myöhempisiin kokemuksiin. Esimerkiksi näyttelijäntaiteeseen usein yhdistettyjä tunteita on vaikeaa edes kuvitella ilman ruumiin tuntemuksia ja jonkinasteisia kokemuksen pohjautuvia tulkintoja tuntemusten merkityksistä.

Rumiillisella muistilla voidaan tarkoittaa joko tiedostettuja tai tiedostamattomia muistoja. Sillä voidaan viitata yksilön historiallisiin elämäntapahtumiin liittyviin muistoihin, tai laajempiin kollektiivisiin muistin ilmiöihin.<sup>36</sup> Rumiillisen muistiaineksen tuottamista voisi tarkastella myös ruumiillisen ajattelun prosessina. Tämän aineksen voi hyvin perusteiden todeta olevan myös eräs tiedon laji, jollaisena se ilmenee esimerkiksi Diana Taylorin repertuaarin käsitteessä<sup>37</sup>. Omien havaintojeni mukaan ruumiillista tietoa ja ruumiillisia repertuaareja arvostetaan taiteellisen tutkimuksen ja taiteen tutkimuksen alalla paljonkin. Säveltäjä ja ohjaaja Julian Klein kirjoittaa:

Olipa taiteellinen tieto hiljaista tai verbalisoitua, kuvailevaa tai proseduraalista, implisiittistä tai eksplisiittistä, se on kaikissa tapauksissa aistillista ja fyysistä, 'rumiillistunutta tietoa'. Tieto, jota taiteellinen tutkimus tavoittelee, on tunnettua (felt) tietoa.<sup>38</sup>

Tällainen on hyvin pitkälti myös oma näkemykseni taiteessa ja taiteellisessa tutkimuksessa tuottuvasta tiedosta. Tutkivana näytte-

---

36 Hans-Thies Lehmann (2009, 321) kirjoittaa teatterista kollektiivisen muistin paikkana. Anne Bogart (2004, 31) kirjoittaa: "Me esitämme näytelmiä muistaaksemme tärkeät kysymykset: muistamme kysymykset ruumiissamme [- -]". Tulkitseen sekä Lehmannin että Bogartin yhdistävän kollektiivisen muistin kollektiiviseksi ajateltuun, yhteiseen, yhteiskunnalliseen ruumiiseen. Tämä näkökulma siirtää koko kysymyksen ruumiin muistista ulos yksilöstä. Tämän artikkelin näkökulma on toisenlainen: lähestyn kollektiivisia merkityksiä oman yksilönruumiini kautta.

37 Taylor 2003, 16–33.

38 Klein 2017. Alkuperäinen teksti: "Whether silent or verbal, declarative or procedural, implicit or explicit, artistic knowledge is, in each and every case, sensual and physical, 'embodied knowledge'. The knowledge for which artistic research strives is a felt knowledge."

lijänä olen kokenut nimenomaan ruumiillista tietämistä ja muistamista käsitteleviin ajatuksiini suhtauduttavan arvostavasti ja kiinnostuksella. Itse asiassa pohdin jopa, olisiko minun syytä suhtautua kriittisemmin ruumiiseeni ja sen kokemukseen ja muistiin liittyvään tietoon. Olisi houkuttelevaa antaa ruumiille ja sen kokemukselle autenttisuuden status. Voisin kiinnittyä ruumiillisen ajattelun tai tiedon käsitteeseen ja kuvailla työskentelyäni ja sen tuloksia vaikkapa fenomenologisesti ja pitäytymällä jo hyödyntämässäni autoetnografisessa otteessa. Epäilen kuitenkin, että tällaisen valinnan myötä saatan huomaamattani mystifioida aihetta tarpeettomasti. Haluankin asettaa tehtäväni hieman toisin ja palata hetkeksi koko projektia motivoineeseen Foucault'hon. Miltä kysymykset ruumiista ja kokemuksesta näyttävät Foucault'n poststrukturalistisesta näkökulmasta?

## Foucault ja ruumiin kokemus

Jos seuraan tyyppillistä tapaa jaotella Foucault'n työ arkeologiseen, genealogiseen ja etiikkaan liittyvään vaiheeseen, löydän hänen tuotannostaan karkeasti kolme ruumiiseen liittyvää lähestymistapaa. Arkeologisessa vaiheessa Foucault tarkastelee ruumista ihmistieteiden rakentaman tiedon kohteena. Genealogisessa vaiheessa taas ruumis näyttäytyy muokkaavan vallan kohteena. Tässä vaiheessa Foucault oli kiinnostunut instituutioihin - kuten vankiloihin, kouluihin ja sairaaloihin - kiinnittyneen vallan suhteesta ruumiiseen. Instituutioissa valtakäytännöt toteutuivat konkreettisten, tilallisten, ajallisten ja toimintaa organisoivien, usein tiukan hierarkian kautta muodostettujen järjestelyiden kautta. Foucault kirjoittaa kurin kautta rakentuneista kuuliaisista ruumiista (*les corps dociles*).<sup>39</sup> Yksi kuuliaista ruumista rakentavista mekanismeista on aiemmin kuvaamani panopticon.<sup>40</sup> Työni kannalta ehkä kaikkein kiinnostavimmassa etiikkavaiheessa Foucault näkee ruumiin huolen kohteena ja itsekäytäntöihin kuuluvan ruumiillisen ja ihmisten välisen toiminnan

---

39 Foucault 1980, 155–162.

40 Foucault 1980, 225–231.



yhtenä oleellisena osa-alueena. Ymmärrykseni mukaan hän näkee tässä vaiheessa yksilöllä enemmän toiminnan vapauksia kuin arkeologisessa ja geneologisessa vaiheessa, mutta ei suinkaan unohda rakenteellisen vallan yksilöön kohdistamia voimiakaan.

Jos pitäytyy näissä ilmeisissä esiin tulevissa foucault'laisissa ruumiin tarkastelutavoissa, ruumis tuodaan esiin lähinnä toisten tai itsen toiminnan kohteena. Ruumiin kokemuksellisuus on ollut vähemmän tarkasteltu alue Foucault'n työtä sovellettaessa. Sen on kenties nähty olevan ristiriidassa poststrukturalististen peruslähtökohtien kanssa, joihin Foucault omasta vastahakoisuudestaan huolimatta on tavattu yhdistää<sup>41</sup>. Itse kuitenkin kiinnityn Johanna Oksalan ja Kevin Thompsonin näkemyksiin Foucault'n kokemuskäsityksestä. Kummankin mukaan kokemus on Foucault'lle itse asiassa hyvin oleellinen käsite. Hän vain katsoo sitä eri tavoin kuin esimerkiksi fenomenologiassa, eksistentialismissa tai hermeneutiikassa on totuttu. Oksala huomauttaa, että Foucault itse on esimerkiksi *Seksuaalisuuden historian* (Foucault'n kolmannen, "etiikkavaiheen" pääteoksen) toisessa osassa, *Nautintojen käytössä*, ilmoittanut tutkivansa juuri kokemusta. Oksalan mukaan Foucault'lle ruumis on kokemuksellinen ja sillä on vapauden ulottuvuus<sup>42</sup>. Esimerkiksi itsekäytännöissä ihminen käyttää vapauttaan rakentaakseen itsestään moraalista subjektia<sup>43</sup>. Tällainen käsitys ruumiin kokemuksesta vastaa omaa ajatustani siitä, millaisen ruumiin kanssa olen tutkimusprojektissani työskennellyt.

Foucault'lle kokemus ei merkitse mitään tietoa konstituovaa, vaan hän näkee tiedon ja vallan päinvastoin konstituoivan kokemuksen<sup>44</sup>. Tämä käsitys eroaa jyrkästi autenttisen, aina oikeassa olevan ruumiinkokemuksen ajatuksesta. Foucault'n mukaan tieto ja valta määrittävät kokemuksen rajat, sen mitä on mahdollista kokea. Siksi esimerkiksi foucault'laisessa diskurssianalyysissä oleellinen kysymys on, minkälaista kokemista ja tuntemista tietty analysoitavana

---

41 Oksala 2003, 67; Thompson 2001, 147.

42 Oksala 2003; Oksala 2005.

43 Foucault 1998.

44 Oksala 2003, 67; Thompson 2011, 148.

oleva diskurssi mahdollistaa.<sup>45</sup> Kokemus saa muodon historiallisissa ja genealogisissa jatkumoissa<sup>46</sup>. Tämän tunnistan vahvasti tavassa, jolla aiempi tieto eli muistikokemus ohjasi kokemuksellista työskentelyäni *FKN*-projektissa. Kokemukseni konstituoitumisen suhteen valta on ollut selkeästi itseni ulkopuolella.

Kun katson kokevaa ruumista Foucault'n ajattelun kautta, näen sen historiallisesti ja kulttuurisesti rakentuneena, diskursiivisena ruumiina. Diskursiivisen ruumiin käsite aiheuttaa helposti hämmennystä, koska itse diskurssin ja diskursiivisuuden voidaan tulkita tarkoittavan monenlaisia asioita. Niiden voi nähdä viittaavan ainoastaan kieleen, kuten esimerkiksi diskursiivisessa psykologiassa, tai sitten diskurssin voidaan katsoa pitävän sisällään myös ei-kielellistä, eri tavoin materiaalista, kuvallista, äänellistä, tilallista ja ruumiillista ainesta. Näin diskurssi ymmärretään foucault'laisessa diskurssianalyyssissa.<sup>47</sup> Tällöin kaikki ruumiissa nähdään kulttuurisesti ja historiallisesti rakentuneeksi esimerkiksi kulttuuristen rytmien, ruokavalioiden, tapojen ja normien kautta. Oksala itse asiassa ehdottaa, että jako diskursiiviseen ja ei-diskursiiviseen on lähinnä metodologinen valinta. Diskursiivinen ja ei-diskursiivinen muodostavat yhdessä dispositiiveja, ja tämä koko kokonaisuus on ehto subjektiviteetin muodostumiselle.<sup>48</sup>

Itse ymmärrän diskursiivisen ruumiin enemmän tai vähemmän vasta-kohtana ajatukselle autenttisesta ruumiista, jossa kokemukset ilmenisivät jossain puhtaassa, alkuperäisessä ja luonnollisessa muodossa. Diskursiivinen tulisi siis tarkoittamaan suunnilleen samaa asiaa kuin historiallisesti ja kulttuurisesti konstituoitunut. Tämä ajatus on ollut minulle merkittävä oman ruumiillisen työtapani tarkastelukulma.

---

45 Willig 2003, 179.

46 Thompson 2011, 148.

47 Parker 1992, 8-19; Willig 2003, 171-179.

48 Oksala 2005, 96-97.

## Ruumiini merkityksiä

Palaan tutkimuskysymykseeni: ”Kuinka purkaa ruumiillisen tutkimustyötavan kautta esiin tullutta henkilökohtaista ruumiillista muistia aineesta?” Olen vastannut siihen ensin havainnoimalla tätä niin sanottua ainesta, kuvaamalla sitä sanallisesti, tunnistamalla siitä tiettyjä kulttuurisia merkkejä (turkkalainen aines) ja assosioimalla niiden yhteyksiä toisiin merkkeihin (linkolalainen aines). Viimeistään tämän prosessin myötä olen luopunut ajatuksesta, että ruumiillinen toimintani ja muistini edustaisivat jotain autenttista ja perimmäiseen itseyteeni pohjaavaa totuudellisuutta. Ruumiillista muistia aineesta voisi epäilemättä purkaa paljon pidemmällekin, jos sitä lähestyisi tiedonarkeologisin ja genealogisin näkökulmin. Kokonaan sitä tuskin saisi tyhjennettyä. Ihmisen ruumista ja sen muistoja rakentaneita tahoja ja tapahtumia on loputon määrä, myös ilmeisimpien auktoriteettien kautta tulleita. Lisäksi on huomattava, että vaikka ruumiini ja sen muisti ovat konstruoituneet valtasuhteissa, jäljelle suodattanut aines on myös jossain määrin oma konstruktio noiden suhteiden tuloksista. Ruumiini saattaa muistaa myös väärin! Kovin luotettava dekonstruktio ruumiillisen muistitiedon sisällöistä tai kertymisprosesseista on mahdottomuus.

Alkuperäisen tutkimuskysymyksen rinnalle nostan kysymyksen siitä, millaiseksi ajatus omasta ruumiistani on näiden ajatusprosessien aikana kehkeytynyt. Tutkimukseni on erimerkityksisten ruumiiden vyyhti. Lisäksi ymmärrän tässä hetkessä ruumiini erilaisten merkitysten vyyhtenä. Ruumiini on diskursiivinen koostuma, ei pelkkä luonnon-ilmio eikä missään tapauksessa autenttinen. Foucault’laisen logiikan mukaisesti minäkään en usko olevan olemassa luonnollista ruumista, joka olisi puhdasta materiaa ilman siihen liitettyjä kulttuurisia merkityksiä<sup>49</sup>. Tämä ei silti tarkoita, että ruumiin materiaalisuus ja lihallisuus olisivat pelkkiä näköharhoja. Protevi ehdottaa, että kulttuurin ulkopuolisen luonnollisen ruumiin sijasta kyse on ruumiin plastisesta biologisuudesta. Tällöin ruumis ei olisi puhtaasti his-

---

49 Oksala 2003. Tätä väitettä ovat kritisoineet muun muassa Judith Butler ja Elizabeth Grosz, joiden mukaan Foucault kuitenkin implisiittisesti olettaa esimerkiksi seksuaalisuutta edeltävän luonnollisen ruumiin. Heistä kumpikin itse kieltää tällaisen ruumiin mahdollisuuden (Oksala 2005, 120).

toriallinen ja kulttuurinen konstruktio, mutta ei myöskään raakaa, ei-kulttuurista luontoa. Ruumis ei ole vallan ulkopuolella mutta ei täysin sen sisäpuolellakaan.<sup>50</sup> Tällainen ruumis ajattelen olevani, sekä näyttelijänä että tutkijana. En puhtaasti mitään.

Pohdin vielä lopuksi, millaisista merkityksistä tämä epäpuhdas ruumiini ainakin on koostunut tämän tutkimusprojektin aikana. Merkitykset ovat erilaisia sekä suhteessa ruumiin kokemukseen että ruumiin esitykseen.

Ensiksikin ruumis on ollut työskentelyn toteuttaja. Läsnä on ollut oma tutkijan ruumiini, jonka tärkeäksi sisällöksi on muodostunut muistaminen, muistajuus. Minulla on muistava ruumis, joka on sekä elänyt tietyissä tutkimuksen tekemisen hetkissä että rakentunut monimuotoisesti vuosien aikana. Ruumiini on myös liikkumaan koulutettu ja siihen tottunut, toimintakykyinen ja suhteellisen hyväkuntoinen ruumis. Tämä on pitkälti mahdollistanut sen, että projektistani tuli juuri tällainen.

Toiseksi ruumis on ollut tutkimuskohteeni. Olen kohdistanut kiinnostukseni ihmisruumiiseen itsekäytännön osana. Käytännössä olen välittömässä mielessä tutkinut omaa ruumistani ja kaikkia teemojani oman ruumiini kautta. Olen toki pyrkinyt ylittämään oman yksilöllisen ruumiini ja pääsemään kiinni kollektiivisiin ruumiin merkityksiin. Voihan ilmastomuutoksessa eläviä ruumiita ajatella niiden muodostamana kollektiivisena ruumiina. Siksi oli hyvin tärkeää, että myöhemmässä vaiheessa työskentelin yhdessä muiden esiintyjien ruumiiden sekä koreografian kanssa. Tällöin läsnä voi ajatella olleen myös Lehmannin<sup>51</sup> ja Bogartin<sup>52</sup> painottama kollektiivinen muistitieto siitä, mitä ilmastomuutos ja ekokatastrofi ovat kulttuurisesti merkinneet.<sup>53</sup>

Kolmantena tärkeänä ruumiin merkityksenä on esiintyminen ja esityksellisyys. Esiintyminen on ollut sekä konkreettista, perinteisessä mielessä ymmärrettyä näyttämöesiintymistä, että laajemmin ym-

---

50 Oksala 2003, 70; Protevi 2011, 54–55.

51 Lehmann, 2009, 321.

52 Bogart 2004, 31.

53 Pauliina Hulkko (2010, 120–121) on tuonut esiin kollektiivisen ruumiin ajatusta käydessään läpi erilaisia ruumiin ymmärtämisen mahdollisuuksia teatterin kontekstissa.

märrettyä sosiaalista itsen esitystä. Oma ruumiillinen työtapani ei ollut varsinaisesti esitettäväksi tarkoitettua, mutta demonstroin sitä kuitenkin muille tutkijoille joissain tilanteissa. Tein myös esitettäväksi tarkoitettuja, pidemmälle suunniteltuja demonstraatioita. Kolmas, populaarein esitysvariaatio oli *Tältä planeetalta*-teatteriesitys. Esitettäväksi tarkoitettut demonstraatiot ja useamman esiintyjän esitys sisälsivät lukuisia erilaisia ruumiin esityksiä. Esiintyvä ruumis oli siis oleellisessa mielessä myös taidolla operoiva ja taidostaan nauttiva ruumis.

Toisenlainen esityksellisyuden merkitys *FKN*-projektissa oli sosiaalinen ja kulttuurinen itsen esitys, jota toin esiin itsekäytännön käsitteen kautta. Ekologisia itsekäytäntöjä voi hyvin perusteiden tarkastella esityksinä: moraalisubjektin rakentamista toteutetaan muiden kanssa ja muiden silmissä, ja sillä on selvät yhteydet sekä omaan imagoon että haluan vaikuttaa ja käydä yhteiskunnallista keskustelua. Itsekäytäntö on myös ruumiillisen ja samalla eettisen muistamisen tapa, koska se tallentaa ja siirtää eteenpäin kollektiivisia, kulttuurisia sisältöjä. Sama pätee myös jälkiturkkalaisen esiintymisen tapoihin: myös niillä on haluttu ilmentää ”oikeanlaista”, tiettyjen auktoriteettien hyväksymää elettä. Lisäksi niissä on siirtynyt eteenpäin tunnistettavia kulttuurisia merkkejä siitä, millaiselta tietyn suomalainen teatterisuuntauksen näyttelemisen näyttää, minkälainen ruumis siinä esiintyy, millaisissa asennoissa ja minkä näköisissä psykofyysisissä tiloissa. Jälkiturkkalaisen eleen ruumis on suurelta osin palannut viittaamaan itseensä ja esittänyt itseään.

## **Kenen silmissä?**

Kun pohdin sitä, millaisia ruumiin esityksiä olen saattanut ilmoille, minun on mietittävä myös sitä, kenen silmissä ja kenen (symbolisille) silmille olen näitä esityksiä tehnyt? Jos kaikki nämä päällekkäiset ruumiit ja esitykset olisivat esillä panopticonissa, kenen olettaisinkin voivan katsoa niitä? Kuinka vapaa olen voinut olla noista oletetuista katsojista?

Esiintyjä ja tutkija tekevät aina työtään jollekin ainakin hämähästi oletetulle yleisölle. Ketkä tahansa tämän yleisön jäsenistä,

erityisesti ammatillisissa hierarkioissa korkealla olevat, voivat herättää halun esiintyä juuri heitä miellyttävällä tavalla. Tämän projektin yhteydessä on ollut selvääkin selvemmin läsnä kolme henkilöä, joiden symbolisille silmille olen esiintynyt, eri vaiheissa eri tavoin - esimerkiksi juuri nyt jo vahvasti eroa tehden. Olen tässä artikkelissa näyttänyt, että valta, joka on voimakkaasti konstituoinut kokemuksiani projektini ruumiillisen työtavan vaiheessa, on henkilöitynyt kahteen vahvaan vaikuttajaan - siitäkin huolimatta, että en ole suoraan ollut paljoakaan heidän kanssaan tekemisissä. He ovat olleet juuri sellaisia auktoriteetteja, joiden puheen ja toiminnan ympärille saattaa muodostua itsekäytäntöjen ja itsen esitysten kaltaisia kokonaisuuksia. On selvää, että nämä vaikuttajat edustavat hyvin autoritääristä, ehdotonta maskuliinisuutta, tai ainakin sellaisen esitystä, representaatiota. Vertailussa heihin olisin itse sijoittunut vääjäämättä jollain tavoin Toiseksi; merkittävästi nuoremmaksi, fyysisesti hennommaksi naiseksi tai suoraan tytöksi. Siinä vaiheessa, kun tutustuin näiden auktoriteettien ajatuksiin, minulla ei myöskään ollut vielä minkäänlaista todennettavaa asemaa teatterikentällä, en ollut vielä Teatterikorkeakoulussa, saati ammattilainen. Tietoni sekä teatterista että ekologiasta olivat varsin vajavaisia. Olen kiihkeästi omaksunut kaiken tiedon heiltä, ja antanut kritiikkittä sen rakentaa kokemustani maailmasta, ihmisistä, taiteesta sekä itsestäni toimijana, myös sukupuolestani. Heidän määrittelyn valtansa on siis ollut mittava. Tämän vallan takia olen myös ajoittain vähätellyt omaa arviointikykyäni siitä, mikä on minulle hyväksi. Vielä *FKN*-projektin aikana olen kohdellut ruumistani huonosti esimerkiksi lyömällä kyynärpääni (luultavasti lattiaan, minulla ei ole muistikuvaa tuosta hetkestä). Minulla oli kuukausien ajan inhottavia kipuja. Tämä taipumus laiminlyödä ja kurittaa ruumistani osaltaan kertoo omasta historiastani ja auktoriteettisuhteistani. En noudattanut omaa sääntöäni, jonka mukaan en olisi saanut vahingoittaa itseäni harjoitussessioissa. Itse asiassa totuin kyynärpään kipuun niin, että vasta nyt verbalisoidessani näitä asioita ensimmäistä kertaa huomaan sen kadonneen.

Millaisia voisivat olla välipäätelmäni henkilökohtaisesta vapaudestani suhteessa tähän tutkimusprojektiin? Onko vapaudestani ollut näissä auktoriteettisuhteissa mitään jäljellä? Itsekäytäntö-

jen erittely on saanut minut näkemään erilaisia vapauden käyttämisen tapoja sekä suhteessa ekologisiin elämäntapoihin että esitysten tekemiseen. Koen myös venyttäneeni varsin paljon omia aiempia rajojani tutkijana: olen luonut itselleni uudenlaista taiteellisen tutkijan itsekäytäntöä.

Mitä auktoriteetteihin ja henkilöitymiseen tulee, on päivänselvää, että ottaakseni etäisyyttä vanhoihin auktoriteetteihin olen etsinyt uuden. Tämä projektin kolmas keskeinen vaikuttaja ja symbolinen silmä on tietenkin omanlaistaan maskuliinisuutta toteuttanut Michel Foucault. Projektini on sisältänyt jopa konkreettisen esityksen hänestä, kun esittämäni Tutkija Koskisen hahmo keskusteli kolmeksi jakautuneen Foucault'n hahmon kanssa *Tältä planeetalta* -esityksessä (kolmijakoisena Foucault'na Riku Korhonen, Jaana Pesonen ja Nora Rinne). Lisäksi olen useimmissa demonstraatioissani ja muissa esiintymisissäni heijastanut hänen kuvansa valkokankaalle ja puhunut hänelle. Voi siis sanoa, että Foucault'lla henkilönä on ollut projektissani poikkeuksellinen asema, jota olen korostanut tekemällä hänestä itselleni lähes fetissin. Ymmärrän tilanteen ironian ja olen käyttänyt sitä tietoisesti hyväkseni monissa esiintymisissäni. Toisaalta voin sanoa kiinnittymiseni Foucault'hon tapahtuneen huomattavasti tietoisemmän valinnan kautta kuin aiemmat leimautumiseni Turkkaan ja Linkolaan. Samalla, kun hän on valtavasti minuun vaikuttanut ajattelija, olen myös tehnyt hänestä itselleni välineen ja rakentanut omaa tutkijankuvaani hänen avullaan. Tämä on ollut aikuisen taiteellisen tutkijan ratkaisu. Voinee myös sanoa, että Foucault-esitysteni myötä kuljetan eteenpäin tiettyä kulttuurista muistiainesta: esitystä 1980-luvulla etiikasta kirjoittaneesta ja vuonna 1984 kuolleesta Foucault'sta. Sama koskee Turkkaa ja Linkolaa, jotka molemmat ovat kuolleet projektini aloittamisen jälkeen. He kaikki kolme ovat pois. Minä olen edelleen täällä.

## Lähteet

- Alanko, Ismo. 1984. "Aina nälkä" [levyttänyt Sielun veljet]. Albumilla *Hei soturit*. Tampere: Poko Records
- Alanko, Ismo. 1986. "Säkenöivä voima" [levyttänyt Sielun veljet]. Albumilla *Kuka teki huorin*. Tampere: Poko Records.
- Alhanen, Kai. 2007. *Käytännöt ja ajattelu Michel Foucault'n filosofassa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Arlander, Annette & Gröndahl, Laura & Silde, Marja (toim.) 2016. *Näyttämö ja tutkimus 6: Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta*. Teatterintutkimuksen seuran julkaisusarja.
- Artaud, Antonin. 1983. *Kohti kriittistä teatteria*. Suom. Ulla-Kaarina Jokinen. Helsinki: Otava.
- Auslander, Philip. 2002. "Just be yourself: Logocentrism and difference in performance theory" teoksessa Philip B. Zarrilli (toim.) *Acting (re)considered*. London & New York: Routledge, 53–60.
- Bogart, Anne. 2004. *Ohjaaja valmistautuu – Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista*. Suom. Annette Arlander. Helsinki: Like.
- CARPA4 -symposiumin proceedings -julkaisu. <http://nivel.teak.fi/carpa4> (15.5.2020).
- Foucault, Michel. 1998. *Seksuaalisuuden historia*. Suom. Pia Sivenius. Tampere: Gaudeamus.
- Foucault, Michel. 1980. *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.
- Grotowski, Jerzy. 1989. *Hän ei ollut kokonainen*. Suom. Martti Puukko. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Hulkko, Pauliina. 2010. "Lihaa tiskiiniin ja ruumiita permannolle". Teoksessa Annukka Ruuskanen, (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like 117–134.
- Kirkkopelto, Esa. 2007. *Nuori kaarti – Esa Kirkkopellon 1990-luvun teatteri*. Helsinki: Like.
- Klein, Julian. 2017. "What is artistic research?" [jar-online.net](http://jar-online.net). doi:10.22501/jarnet.0004. (16.10.2020).
- Koskinen, Anu. 2016. "Embodied Experience – Some Technologies of the Self in Climate Change". CARPA4 -symposiumin proceedings -julkaisu. <http://nivel.teak.fi/carpa4> (15.5.2020).
- Koskinen, Anu. 2017. "'Nämä kaikki Koskiset' – Dialogi ekologiasta, ruumiista ja taiteellisen tutkijan positioista". *Näyttämö ja tutkimus 6: Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta*. Teatterintutkimuksen seuran julkaisusarja, 301–310.
- Koskinen, Anu. 2013. *Tunnetiloissa – Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Acta scenica.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.
- Linkola, Pentti. 1989. *Johdatus 1990-luvun ajatteluun*. Helsinki: WSOY.
- Oksala, Johanna. 2003. *Foucault ja kokemuksellinen ruumis*. Niin & Näin 4/2003, 67–71.
- Oksala, Johanna. 2005. *On Foucault and freedom*. Cambridge/New York/Melbourne/Madrid/Cape Town/Singapore/Sao Paolo: Cambridge University Press.
- Ollikainen, Anneli. 1988. *Lihat ylös!* Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Parker, Ian. 1992. *Discourse dynamics*. London: Routledge.
- Protevi, John. 2011. "Body." Teoksessa Leonard Lawlor & John Nale (toim.) *The Cambridge Foucault Lexicon*. Cambridge: Cambridge University Press, 51–56.



- Rabinow, Paul. 2000. (toim.) *Essential Works of Foucault 1954-1984, Volume 1, Ethics*. London: Penguin Books.
- Rinne, Nora. 2010. "Jouko Turkan viitoittamalla luontopolulla –Vihreän liikkeen synty." Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like 219–230.
- Ruuskanen, Annukka. 2010 (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like.
- Silde, Marja. 2011. "Modernin murrosta ruumiillistamassa." Teoksessa Marja Silde (toim.) *Nykynäyttelijän taide – horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 153–171.
- Marja Silde (toim.) 2011. *Nykynäyttelijän taide – horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 153–171.
- Smith, Jonathan A. 2003. (toim.) *Qualitative psychology – A Practical guide to research methods*. London/Thousand oaks/New Delhi: Sage.
- Stanislavski, Konstantin. 2011. *Näyttelijän työ*. Toim. ja suom. Kristiina Repo. Helsinki: Tammi.
- Tapper, Janne. 2012. *Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun kauden yhteiskunnallinen kontekstuaalisuus vuosina 1982–1985*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire – Performing Cultural Memory of the Americas*. Durham/ London: Duke University Press.
- Tervo, Petri. 2011. "Verta käsiin ja naama löysänä". Teoksessa Marja Silde (toim.) *Nykynäyttelijän taide – horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 59–83.
- Thompson, Kevin. 2001. "Experience". In Leonard Lawlor & John Nale (toim.) *The Cambridge Foucault Lexicon*. Cambridge: Cambridge University Press, 147–152.
- Willig, Carla. 2003. "Discourse analysis". Teoksessa Jonathan A. Smith (toim.) *Qualitative psychology – A Practical guide to research methods*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, 159–184.
- Zarrilli, Philip B. 2002. (toim.) *Acting (re)considered*. London & New York: Routledge.
- [www.leostranius.fi](http://www.leostranius.fi) (1.6.2020).