

S T A D I A

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

ESITYSTAITEEN KENTÄLLÄ

Henkilökohtainen maastokartoitus

Esittävän taiteen koulutusohjelma
Opinnäytetyö
27.11.2007

Petra Päivärinne



Koulutusohjelma Esittävä taide		Suuntautumisvaihtoehto Teatteri-ilmaisun ohjaaja	
Tekijä Petra Päivärinne			
Työn nimi Esitystaiteen kentällä. Henkilökohtainen maastokartoitus.			
Työn ohjaaja/ohjaajat Soile Rusanen			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 27. marraskuuta 2007	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 69 + 2	
<p>Tiivistelmä</p> <p>Opinnäytetyöni tutkimustehtävänä on kartoittaa sijaintiani esitystaiteen kentällä. Oma käsitykseni ja lähtöoletukseni on, että työtapani ja teatterikäsitteeni ei edusta perinteistä katsantokantaa ja että esitystaiteella ja perinteisellä teatterilla on ontologinen ero. Kartoitusmateriaalina on kaksi opintoihini liittyvää esitystä: <i>Esitys ja video</i> -työpajassa toteuttamani soolo <i>Ikkuna, ensimmäinen ruutu: arki</i> sekä Reviiri-ryhmän projektityönä toteutettu <i>Rajoitetusti heilahteleva</i>.</p> <p>Avoin - Suljettu käsiteparin kautta hahmotan suhdettani työprosessiin, tilaan, dramaturgiaan ja katsojasuhteeseen. Peli - Leikki, Strategia - Taktiikka, Järjestys - Sattuma, Suppea - Laaja, Pinta - Syvä, Yksityinen - Yleinen sekä Valmis - Keskenäinen käsiteparit lähestyvät samoja teemoja eri näkökulmista, valottaen käsitteiden välistä ei-hierarkkista suhteiden verkostoa.</p> <p>Moderni - Postmoderni käsitepari kuljettaa edellisessä mainitut laajempaan kontekstiin ja kiinnittävät ne taiteiden traditioihin. Kaksoistietoisuus -käsitteen kautta käsiteparit laajenevat joko - tai jaottelusta sekä - että todellisuuteen. Tämä puolestaan mahdollistaa nykytaiteiden olemisen tavan: poikkitaiteellisuuden, intertekstuaalisuuden ja lajityyppien pehmeärajaisuuden. Sekä - että ajattelu viittaa jälkistrukturalistiseen filosofiaan ja dekonstruktioon.</p> <p>Maastokartoituksen avulla syntyy hahmotelma teatterin, esitystaiteen ja performanssitaiteen maisemasta, sekä omasta suhteestani näihin traditioihin ja olemisen tapoihin. Prosessi, aukinaisuus, henkilökohtaisuus, leikki ja tutkiva ote näyttäytyvät merkittävinä tapoina suhtautua työn alla olevaan.</p> <p>Taiteen tehtäväksi määritetty asioiden ja ilmiöiden näkyväksi tekeminen, niissä piilevien mahdollisuuksien paljastaminen, sekä ilmenevien suhteiden kiinnittäminen ympäröivään todellisuuteen. Tehtävää toteutetaan teosten ja taidepuheen kautta. Esityksissä yksi yhteinen kertomus korvautuu useilla erilaisilla tarinoilla. Yhteisöllisyys toteutuu, yhteisen tarinan jakamisen sijaan, tasa-arvoisella esiintyjä-katsojasuhteella sekä yhteisesti jaetulla ajalla ja tilalla.</p>			
Teos / Esitys /Produktio Ikkuna, ensimmäinen ruutu: arki; Rajoitetusti heilahteleva.			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus.			
Avainsanat Esitystaide, postmoderni, prosessi, leikki, sekä - että, aukinaisuus.			



Degree Programme in Performing Arts		Specialisation Drama Instructor
Author Petra Päivärinne		
Title In the Field of Performance Art. A Personal Domain Mapping.		
Tutor(s) Soile Rusanen		
Type of Work Final Project	Date 27. November, 2007	Number of pages + appendices 69 + 2
<p>My final project is about mapping my own place in the field of performance art. I believe that my working methods and understanding of theatre do not represent traditional points of view. My starting point is that performance art and traditional theatre are ontologically different. My mapping references are two performances included in my studies. In the Performance and video -work shop I made solo "The Window, First Pane: A Everyday Life" and "The Limited Fluctuation" was prepared as a project with the Reviiri-group.</p> <p>I perceive my relationship with the work process, to space, to dramaturgy and the spectator relationship through the open - closed dichotomy. Also game - play, strategy - tactic, order - chance, narrow - wide, surface - deep, private - common and completed - unaccomplished dichotomies approach the same themes from different points of view and shed light on the non-hierarchical relation network of the concepts.</p> <p>The modern - post-modern dichotomy introduces the abovementioned concepts to a wider context and links them to different art traditions. Through the metaxu concept, these dichotomies move from an ether - or distinction to a both - and reality. This enables the way of being of contemporary arts are: interarts, intertextuality and loose boundaries of genres. Both - and thinking refers to post-structuralist philosophy and deconstruction.</p> <p>By domain mapping I perceive the landscape of theatre, performance art and performance as well as my own relationship to these traditions and ways of being. Process, openness, personality, play and discipline touch present themselves as significant ways to deal with what lies beneath the work in progress.</p> <p>The tasks of art is to make things and phenomena visible, to uncover potential, and bring these issues to public and social discussion. This is carried out by performances and art speech. In the performances, one common story is substituted by many different stories. Feeling of community comes true, not by sharing the story, but by an equal performer - spectator relationship and by shearing common time and space.</p>		
Work / Performance / Project The Window: First Pane: Everyday Life; The Limited Fluctuation.		
Place of Storage Aralis Library and Information Center, Helsinki.		
Keywords performance art, postmodernism, process, play, both - and, openness		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO: KARTOITETTAVA ALUE.....	1
2	MAASTON KARTTARUNKO: AVOIN - SULJETTU.....	5
2.1	Työprosessista.....	5
2.2	Tilasuhteesta.....	9
2.3	Dramaturgiasta.....	15
2.4	Katsojasuhteesta.....	19
3	LISÄÄ MAASTOPISTEITÄ.....	23
3.1	Peli - Leikki.....	23
3.2	Strategia - Taktiikka.....	27
3.3	Järjestys - Sattuma.....	29
3.4	Suppea - Laaja.....	32
3.5	Pinta - Syvä.....	35
3.6	Yksityinen - Yleinen.....	37
3.7	Valmis - Keskenäinen.....	44
4	MODERNI - POSTMODERNI.....	50
5	KARTTA HAHMOTTUU.....	56
6	HAVAINTOJA - AJATUKSIA.....	61
	LÄHTEET.....	66
	LIITTEET	

1 JOHDANTO: KARTOITETTAVA ALUE

Opinnäytteessäni hahmotan omaa olemistani, olemisen tapaani. Teen jonkinlaista karttaa esitystaiteen ja teatterin kentältä. Mihin polku on tuonut, miltä siellä näyttää ja miten oma työ sijoittuu suhteessa teatterin perinteeseen, taiteiden perinteisiin? Opinnäytteeni tutkimustehtävänä on selvittää maastoa missä liikun sekä liittää omia havaintoja ja kokemuksia traditioiden ja teorioiden kehyksiin.

Minulla on voimakas pyrkimys pois lähtökohtaisesti kirjallisuuteen, valmiiseen tekstiin perustuvasta teatterin traditiosta ja suljetusta rakenteesta. Haluan etsiä muita lähestymiskulmia esityksen tekemiseen. Näin työskennellessä avautuu minulle jokin oma alue. Jonkun toisen tekstiä tehdessäni minulla on tuntuma, etten pääse sisälle teokseen vaan jään ulkopuolelle. Ryhdyn ratkaisemaan asioita jonkin tradition tai esityskonvention kautta: näin tämän kai kuuluu mennä koska muutkin niin tekevät. Kysymys on myös todellisuuden havaitsemisesta ja hahmottamisesta: miten maailma minulle näkyy ja mitä se ilmentää.

Esityksen tematiikan ja materiaalin kummutessa siitä todellisuudesta, arjesta, missä elän ja mitä havaitsen, pääsen mielestäni lähemmäksi asioiden ydintä. Näin en myöskään voi ratkaista asioita imitoimalla, vaan oivaltamalla ja keksimällä itse. Lähtökohtani työskentelylleni on henkilökohtainen.

Työskentelyni hakee suhdetta avoin - suljettu, järjestys - sattuma, peli - leikki, pinta - syvä, strategia - taktiikka, suppea - laaja, valmis- keskeneräinen ja yksityinen - yleinen käsittepareille. Nämä käsiteparit ovat valikoituneet opinnäytetyön lähtökohdaksi, koska ne ovat tuntuneet oleellisilta ja sanoina ne ovat esiintyneet taajaan muisti- ja työpäiväkirjojeni sivuilla. Näin ollen oletan, että ne ovat suhteessa tapaani työskennellä ja sitä kautta teoksen muotoon ja sisältöön. Tarkoitukseni on tavoittaa näiden käsitteiden juuria ja tutkia minkälaista ajattelua ne pitävät sisällään.

Opinnäytteeni lähtöoletuksena on perinteisen teatterin ja sitten jonkun muunlaisen teatterin erilaisuus. Erilaisuus ilmenee muun muassa työtavoissa ja -prosesseissa, esityksen tilasuhteessa, katsojasuhteessa ja dramaturgiassa. Onko tämä muunlainen teatteri sitten enää teatteria ollenkaan, on mielestäni määrittelykysymys ja sidoksissa puheen kontekstiin. Arkipuheessa sanon tekeväni teatteria. Tällä tiedolla kuulija saa riittävän täsmällisen kuvan alueesta millä toimin. Keskustelun edetessä voi täsmentää omaa olemisen tapansa nykyteatterin, esitystaiteen ja performanssin käsitteillä.

Pidän käyttökelpoisena Eero-Tapio Vuoren¹ muotoilemaa määritelmää. Hän on hahmottanut perinteiseksi teatteriksi kirjoitettua näytelmää, mitä esitetään teatterin näyttämöllä. Siellä näyttelijät näyttelivät uskottavasti roolissa ja puhuvat repliikkejä. Katsojat istuvat hiljaa penkeissä ja seuraavat tarinaa. Vuoren nykyteatterihahmotelmassa edellisen lauseen absolutismi on karissut pois ja korvautunut tietoisuudella lauseen sopimuksenvaraisuudesta. (Vuori, keskustelun alustus, 23.9.2006.) Vuori ehdottaa esitystaidetta² yläkäsitteeksi, jolla voidaan luonnehtia kaikkia esittämisen muotoja: teatteria, tanssia, musiikkia, performanssia, sirkusta (Hulkko 2007, 10).

¹ Vuori on ohjaaja, käsikirjoittaja ja erilaisten esityskonseptien laatija. Hän on toiminut Todellisuuden tutkimuskeskuksessa sen perustamisesta lähtien.

² Performing Arts tai Performance Arts. Performing Arts voidaan kääntää myös esittävät taiteet jolloin Performance Arts viittaa performanssi taiteeseen. Marvin Carlsonin kirjassa *Esitys ja performanssi* kääntäjä Riina Maukola on käyttänyt esitystaidetta vastaamaan Performance Arts sanoja. Performanssi taidetta tarkoittaa silloin Performance. Teatterikorkeakoulun esitystaiteen ja teorian koulutusohjelman englanninkielinen nimike on Programme in Performance and Theory. Samaisen koulutusohjelman opiskelija kertoo esitystaiteen englanninkielisen vastineen olevan Live Art ja että sen alle kuuluu performanssin, kuvataiteen, kokeilevan teatterin ja tanssin välimaastossa liikkuva olemukseltaan katoava taide (Huotari 2007, 8). Helena Sederholm (2002, 77) puhuu performatiivisesta taiteesta (Performative Art) tarkoittaen taidetta, joka korostaa toimintaa ja pyrkii muuttamaan vallitsevia käytäntöjä. Performatiivinen taide on sidoksissa aikaan, paikkaan ja tilanteeseen. Kaikki edellä mainitut käsitteet ovat konteksti- ja kulttuurisidonnaisia.

Tässä työssä puhun pääsääntöisesti katsojasta vaikka katsoja-kokija nimekkeen käyttö sisällöllisesti puolustaisikin paikkaansa ja on nykyteatteripuheessa paljon käytetty ilmaisu. Tällä halutaan korostaa katsojan mahdollisuutta kokea tapahtuma tai esitys omalla tavallaan ilman tekijän tai tekijöiden intentiopainetta. On olemassa monta mahdollista tapaa katsoa esitys,³ ”oikeaa” tulkintaa ei ole. Vaikka en jatkuvan johdonmukaisesti puhukaan tässä työssä katsoja-kokijasta, se ei kuitenkaan poista koko ajan mukana kulkevaa ajatustani katsojan kokija ulottuvuudesta.

Tutkimusmateriaalina käytän kahta opintoihini liittyvää esitystä.

Ikkuna, ensimmäinen ruutu: arki liittyi osallistumaani *Esitys ja video* -työpajaan⁴ keväällä 2006. Työpajan yhtenä tehtävänä oli valmistaa kymmenen minuutin soolo. Minulla soolon aiheeksi löytyi ikkuna, tarkemmin: ikkunoiden rytmi ja se mitä ikkunasta näkyy. Keskityin yhteen ikkunasta näkyvään aiheeseen: arkeen ja arjen rytmiin.

Työn lähtökohtana oli Kampin-keskuksen ja eduskuntatalon lisärakennuksen ikkunoiden stokastinen⁵ järjestelyperiaate. Tätä kautta ikkunasta tuli työn kehys mikä puolestaan avasi erilaisia ruutuja, tapoja katsella maailmaa. Keskityin tarkastelemaan arjen ja stokastisen rytmin välistä suhdetta. Arkea lähdin tutkimaan sen rutiinien kautta: miten arki minulle koostuu, miten se minulle näyttäytyy. Katsoin sen toteutuvan erilaisten toimintojen, siis liikkeen kautta. Tästä muodostui arkiliike.

Esitys haki suhdetta katsojiin reagoimalla katsojilta tullessiin impulsseihin sitten, että ne vaikuttivat esityksen kulkuun. Esitys toteutui *Esitys ja video* -työpajan demo-illassa Stadian Tavi-talon Esityslaboratorio-tilassa.

Rajoitetusti heilahteleva oli Reviiri-ryhmän⁶ tammikuussa 2007 toteuttama teos Ursan tähtitorniin. Ryhmä toimi jaetun ohjaajuuden periaatteella, missä teatteriohjaajuutta tarkasteltiin moniäänisenä ilmiönä. Ohjaajuus, kuten muutkin työroolit, oli jaettu kaikkien ryhmäläisten kesken. Konventioiden kyseenalaistamisen ja purkamisen kautta

³ Puhutaan tulkinta-avaruudesta.

⁴ Opettajana Riku Saastamoinen. Video-asiantuntijoina Jenni Valorinta ja Juha Huuskonen.

⁵ Arkkitehti Pekka Helinin käyttämä käsite.

⁶ Reviiri-ryhmään kuuluvat Sini Bask, Raisa Ekoluoma, Silja Heikkilä, Riitta Koukku, Petra Päivärinne ja Sini-Maria Tuomivaara. Rajoitetusti heilahteleva oli Reviiri-ryhmän toinen teos.

avautuivat myös dialogisuuden, omistajuuden ja osallisuuden kysymykset uudesta näkökulmasta.

Esityksen lähtökohtana oli etsiä jokin fysikaalinen tai matemaattinen kaava, joka jostain syystä viehättää, kiehtoo tai hämmentää. Näiden pohjalta syntyi esitys teorioista ja kaavoista, yrityksestä ymmärtää ja tarpeesta hallita sekä omista havainnoista ja kokemuksista.

Esityksen dramaturgia pyrki kuuntelemaan sattumanvaraisuutta. Tällä haluttiin pitää esitys prosessinsa ja aiheensa näköisenä: aukinaisena ja hengittävänä. Fokuksessamme oli tarkkailla mitä tapahtuu, kun valmistetut kohtaukset esitetään sattumanvaraisessa järjestyksessä: missä määrin esteettinen käsitys antaa myöden puhtaalle sattumanvaraisuudelle ja missä määrin sattumaa pyrkii kontrolloimaan.

Rajoitetusti heilahteleva oli paikkakohtainen esitys. Esityksen ja esiintyjien suhde esitystilaan ja sen ympäristöön oli erityisen tietoinen: tilan ilmaisu ja tilasta tiheä materiaali oli oleellinen osa esitystä. Lisäksi esitystilassa fyysiset etäisyydet olivat pienet niin esiintyjien, katsojien kuin esiintyjien ja katsojien välillä. Tila ei ollut lähtökohtaisesti organisoitunut näyttämöksi ja katsomoksi.

Tämä työ asettuu näille sivuille lineaarisesti ja on luettavissa perinteiseen tapaan: alusta loppuun. Mutta sitä on mahdollista myös lukea hyppelhtien ja epäjärjestyksessä. Monet opinnäytteessä esiintyvät asiat eivät minun kokemuksissani, havainnoissani ja ajatuksissani ole jäsennettävissä ainoastaan yhteen kohtaan vaan ne linkittyvät ja voivat siten toistua.⁷ Samaan paikkaan voi päätyä montaa eri reittiä pitkin. Tätä työtä on mahdollista lukea näitä ajatuspolkuja kulkien. Ja lukija voi omilla valinnoillaan tehdä niitä lisää.

⁷ Ks. liite 2.

2 MAASTON KARTTARUNKO: AVOIN - SULJETTU

Tämä käsitepari on avainkäsite, mitä muut käsiteparit täydentävät ja valottavat eri näkökulmista. Avoimen ja suljetun käsitteistö lävistävät koko tämän opinnäytteen. Puhdasta avointa tai suljettua ei mielestäni oikeastaan ole, vaan avoimen ja suljetun ominaisuuksia oleilee näiden ääripäiden väleillä muodostaen yhdistelmiä. Käytännössä kyse on erilaisten ratkaisuiden toisiinsa kietoutumisesta. Avoin ja suljettu näkyvät minulle erityisesti työprosessissa, tilaratkaisuissa, materiaalin järjestelyperiaatteessa ja katsojasuhteessa.

2.1 Työprosessista

Kirjoitan *Ikkunan* työpajaraportin ensimmäisessä kappaleessa *Minulle tärkeää on prosessissa oleilu ja asioiden aukinaisena pitäminen* (Työpajaraportti 2006, 2). Lause on minulle jonkinlainen työskentelyn lähtökohta, oman työskentelyni teesi. En väheksy ennakkosuunnittelua ja työskentelyn kehyksen hahmottamista, mutta minulle ne eivät edusta sääntöä vaan ehdotusta. Myöhemmin kirjoitan lisää antaen tarkentavia parametreja: *Pidän mielelläni prosessia avoimena, ratkaisuja aukinaisina, mutta aika ajoin on hyvä testata missä mennään. Miten hyvin on perillä omista ajatuksista ja miten hyvin tuntee materiaalinsa.* (Työpajaraportti 2006, 7.) Asiat ja työskentely eivät ole siten vain auki, liiku ainoastaan käsiteparin toisessa päässä, vaan aukinaisuuden mahdollistamiseksi tarvitaan jotain määrittäviä ja sulkevia elementtejä.

Oman työskentelyprosessin tuntemus on tärkeää avoimessakin työprosessissa. Minulle työpäiväkirjan⁸ pitäminen on ollut tässä hyvä työkalu:

Huomaan myös, että entistä ahkeramman työpäiväkirjan pito on ollut kannattavaa. Asiat eivät jää leijumaan vaan kiinnittyvät johonkin, ainakin sanoiksi paperille. Joskus ei ymmärrä kirjoittamaansa vasta kun hetken päästä, joskus ymmärtää heti kun on kirjoittanut ja joskus tietää ja ymmärtää jo valmiiksi mutta kirjoittaa silti ettei unohtaisi. (Ibid.)

Kirjoittaminen toimii kompassina mistä voi tarkastaa suuntia. Se pitää minut kartalla, mutta ei sulje mahdollisuuksia. Olen pyrkinyt pitämään kirjoittamista mahdollisimman

⁸ Tässä korostuu työpäiväkirjan kirjoitettu ja kirjallinen luonne, mutta kaikki ajatukset eivät suinkaan käännä sanoiksi. Työpäiväkirja voi (ja minulla pitää) sisältää myös muuta materiaalia, esimerkiksi kuvia, kaavioita ja karttoja.

vapaana ja tekstiä mahdollisimman suodattamattomana. Näin työpäiväkirjan pitämisestä ei synny suorittamisen kynnyistä ja teksti peilaa suuremmin omia ajatusliikkeitä.

Esimerkki työkalusta miten prosessi hahmottui, on *Esitys ja video* -työpajassa teetetyn välitehtävät. Näissä tehtävissä hahmotettiin kirjallisesti omaa lähtökohtaa prosessiin, omia tavoitteita: mistä tietää että on onnistunut sekä pyrkimyksiä suhteessa esitykseen (Ikkunan työpäiväkirja 22.3.2006 ja 18.4.2006). Kirjoittamisen avulla suhde prosessiin ja työstettävään esitykseen pysyi orgaanisena.

Kirjoittaminen on myös työskentelydokumentin tuottamista, mikä auttaa prosessin siinä vaiheessa kun kaikki tuntuu olevan hukassa. Kirjoitettu työpäiväkirjamerkintä on jotain konkreettista, siihen voi palata. Dokumentointi pitää vielä sisällään ajatuksen, että prosessi on osa teosta. Lisäksi se on osa teoksen notaatiota silloin, kun käsikirjoitus tai esityspartituuri syntyy toiminnallisesti ja prosessin aikana.

Suljettu edustaa minulle oikein tietämistä ja yhteen suuntaan etenemistä. Avoimen prosessin ja rakenteen ympärillä on mahdollisuuksien kenttä, missä liikkuminen tapahtuu jotenkin muuten kuin ulkoa käsin määriteltyjen sääntöjen ja konventioiden perusteella. Lauri Olavi Routila⁹ kirjoittaa, että mahdollisuuksien kentällä on kaksi periaatteellista olomuotoa: avoin ja sulkeutunut. Elämä on siten mahdollisuuksien toteuttamista tai niistä luopumista.¹⁰ Routila korostaa, että avoin ja suljettu ei ole toisiaan pois-sulkevia, vaan jokainen tilanne on johonkin suuntaan sulkeutunut ollakseen toiseen suuntaan avautunut. Kuitenkin avoimessa tilanteessa elämän rikkaus tulee esille toimintojen urautumattomassa monimuotoisuudessa, kun taas sulkeutuvissa tilanteissa elämä hakeutuu uomaan, joka vetää ihmisiä mukaansa yksipuolistuvaan ja vakioituvaan tapahtumiseen. (Routila 1986, 92–93.) Tällaisten valintojen tekeminen, kokemukseni mukaan, vaikuttaa väistämättä esityksen sisältöön ja ilmaisuun.

Eräs tapa hahmottaa avoimen ja suljetun olemusta on Mihail Bahtinin¹¹ tuomat käsitteet *karnevaali* ja *karnevalisaatio*. Karnevaalin aikana kiellot, lait ja rajoitteet on lakkautettu. Silloin karnevaalista tulee tila missä neuvotellaan tulevista säännöistä ja toimintatavoista tietoisena siitä, että on poikkeustila eikä toisin tekemisestä rangaista.

⁹ Taiteentutkimuksen emeritusprofessori.

¹⁰ Mahdollisuuksien avautumista ja sulkeutumista.

¹¹ Venäläinen kirjallisuudentutkija.

Karnevaali on siten rakenteeton ja avoin testitila, mikä avaa toisenlaisia mahdollisuuksia normitilaan verrattuna. Tällainen avoimuus ja rakenteettomuus mahdollistavat myös epäjärjestyksen, kaaoksen. (Carlson 2006, 42.)

Esityksentekoprosessin voi ajatella olevan karnevalistisen tapahtuman ainakin, jos ajattelee avoimuuden, etsimisen ja leikin ideaaleikseen, liittäen siihen myös mielikuvat ilosta ja vapaudesta, seikkailusta ja juhlasta. Päinvastoin kuin perinteiseksi mieltämässäni esityksentekoprosessissa, epäjärjestys ja kaaos ovat haluttavia ominaisuuksia ja mahdollistavat sellaisen tyhjänpäälle, tuntemattomaan heittäytymisen, mikä muuten ei olisi mahdollista. Koska normaalijärjestys ei ole voimassa, aiheuttaa tällainen uusi myös usein pelkoa. Tutun kadotessa ympäriltä olo muuttuu helposti epämukavaksi. Tästä on hyvä olla tietoinen, että pystyy tekijänä säilyttämään mahdollisuuksien tilan ympärillään, eikä poista sitä epämukavuuden takia.

Rajoitetusti heilahtelevan työskentelyn lähtökohtana oli aukinaisuus ja edellisen valossa voisi sanoa myös karnevalistisuus. Tämä tarkoittaa, että pyrkimyksenämme oli pitää asioita aukinaisina, mahdollisuuksia avoimina ja katsoa mitä tapahtuu. Konventioita ja lainalaisuuksia haluttiin haastaa, perusteita testata ja suhdetta traditioon kyseenalaistaa. Projektiraportissa kerron tapahtumista, käytännönsyistä ja erilaisista ratkaisuista, mitkä alkavat rajoittaa heiluntaa (Projektiraportti 2007).¹² Tämä mielestäni osoittaa Routilan esittelemän mahdollisuuksien pelitilan konstruktion toimivuuden: Avoin ja suljettu eivät ole toisiaan poissulkevia, vaan jokainen tilanne on johonkin suuntaan sulkeutunut ollakseen toiseen suuntaan avautunut. Ratkaisut tapahtuivat esityksen ja aiheen ehdoilla.

Suzanne Lacy¹³ kirjoittaa Tuffnelin ja Cricmayn kirjassa *Body, Space, Image*, että avoimessa prosessissa asioiden selkiytymisen hetki tulee usein yllättäen, välähdyksenä. Olennainen paljastuu, kun sille antaa mahdollisuuden. Se on luonteeltaan havaitsemista ja tunnistamista. Tätä hetkeä ei voi kiirehtiä ja vaadittavia ominaisuuksia tekijöiltä ovatkin kärsivällisyys ja luottamus prosessia kohtaan. Lacy jatkaa kirjoittamalla että elämisen muodot eivät ole koskaan täysin vakiintuneita. Ne sisältävät ennalta arvattavuuden ja muutoksen yhdistelmiä, joiden ansiosta ne ovat avoimia muutokselle.

¹² Tällaisia asioita olivat muun muassa käytettävissä oleva aika (harjoitus- ja esitys-), Stadian tuotantokoneiston toimintakulttuuri, valittu esityspaikka sekä tekijöiden henkilökohtaiset ja yhteiset mieltymykset, keksinnöt ja oivallukset.

¹³ Yhdysvaltalainen taiteilija: videoita, installaatioita, performansseja.

Lopuksi Lacy kirjoittaa, että hän ei tunne luovansa vaan havaitsevansa¹⁴ teoksensa. (Tufnell & Crickmay 1993, 196–203.) Myös Alison Oddey¹⁵ (1994, 1–23) painottaa prosessin aukinaisuutta ja ”tyhjän päälle” hyppäämistä. Prosessiin lähtiessä ei voi tietää minne se vie.¹⁶ Tällainen asioiden aukinaisena pitäminen on mielestäni työtavallinen kysymys ja siten sidottu tekijän henkilökohtaiseen rytmiin, tapaan havaita ja jäsentää tietoa, eikä siten välttämättä tunnu kaikille tekijöille mahdolliselta tai omalta.

Lacy kirjoittaa, että ennakkosuunnittelu ja avoin materiaali ovat aina jossain suhteessa ja toimiessaan muodostavat tasapainoisen komposition (Tufnell & Crickmay 1993, 198). *Rajoitetusti heilahtelevan* suhde aukinaisuuteen oli rajoitettu. Jokaiseen kohtaukseen muodostui oma käsikirjoituksensa. Käsikirjoitus oli kuitenkin niin väljä, että se mahdollisti monitulkintaisuuden ja hetkessä toimimisen, esimerkiksi jokin toimintaohje tai sanojen joukko, mikä esiintyisi kohtauksessa.¹⁷ Joissakin tapauksissa tekijä oli ennalta päätetty, mutta suurimmassa osassa kohtauksista kuka tahansa työryhmästä saattoi tarttua mihin tahansa tehtävään ja ottaa sen position tilanteessa mikä sillä hetkellä oli luontevaa tai jostain muusta syystä halusi niin tehdä. Kohtausten keskinäinen järjestys oli sattumanvarainen rakennetun säännösten puitteissa.¹⁸

Avoim muoto mahdollistaa minulle materiaalin ja sisällön mielekkäämmän tutkimisen, kun mikään ennalta lukkoon lyöty ratkaisu ei kahlitse tekemistä eikä erilaisia mahdollisuuksia tule rajatuksi pois. Avoimuus antaa prosessille mahdollisuuden kehittyä ja etsiä suuntansa ja löytää oman muotonsa. Tällainen työskentely mahdollistaa

¹⁴ Voidaan ajatella, että kaikki on jo tehty ja olemassa jolloin jäljelle jää havaitseminen. Toisaalta havaitseminen on ainakin joiltain osin keksimistä ja siten luova prosessi. Havaita jotain sellaista, mitä muut eivät tule havainneeksi. Fenomenologisesti ajateltuna havaitseminen on aktiivinen prosessi, jonka suunta on pikemminkin havaitsijasta (tiedostajasta) havaittavaan (tiedostettavaan) eikä päinvastoin. Havainnoija pakottaa omia käsitteitään ja skeemojaan havainnoitavan kohteen ominaisuuksiksi, vaikka ne ovatkin lähtöisin havainnoijasta itsestään.

¹⁵ Teatterin ja draaman professori, Loughborough University.

¹⁶ Kuvataiteilija, taiteen tohtori, Jyrki Siukonen toteuttaa teoksissaan heideggerilaista tavoitteetonta asioille antautuvaa ajattelua. Meditatiivinen ajattelu vaatii laskelmoivan ajattelun sijaan kahdenlaista asennetta: antautumista asioita kohden (silleen jättämistä) ja avoimuutta mysteereille. Teokset ovat visuaalista tai esineellistä ajattelua. Siukonen sanoo että ”kädet tietävät asioita, joita minä en pysty älyllistämään”. Vaisto ja tunne ovat teoksen lähtökohtia, vasta jälkepäin niihin sisältyvät merkitykset paljastavat itsensä. Ajattelu ja esineet muodostavat orgaanisen verkon. Tästä rihmastosta muodostuu teos ajatusten ja esineiden kohdatessa toisensa. (Sakari, 218–220.) Ks. 2.4: Entropiakohtaus, mandala -ajatus.

¹⁷ *Rajoitetusti heilahtelevan* kohtauskäsikirjoitukset ovat mielestäni sukua George Brechtin fluxus -partituureille.

¹⁸ *Rajoitetusti heilahteleva* liikkui ”Karhun tähdistöissä”, missä jokaista kohtausta/partituuria edusti numeroitu tähti. Tähtien välillä liikuttiin jaollisuusperiaatteen mukaisesti. Esimerkiksi kakkos-tähdeltä pystyi siirtymään kaikille parillisille tähdille sekä ykköstähdelle.esityksen aloitustähden valitsi yleisö minkä jälkeen työryhmän jäsenet valitsivat seuraavat tähdet (vuorot eivät olleet etukäteen päätetyt).

laaja-alaisen keinojen ja tyylien käytön, toisin sanoen: poikkitaiteellisuuden ja taiteiden välisyyden. Avoin työtapa kysyy ratkaisuja koko prosessin ajan, mikä kokemukseni mukaan edellyttää erityistä epävarmuudensietokykyä tekijöiltään. Tällainen avoin prosessi on luonteeltaan hitaasti rakentuva mihin kuuluu etsimistä, löytämistä, uudelleen lähestymistä ja pois heittämistä. Matka kulkee ennen kulkemattomia ja kuljettuja polkuja pitkin mutkitellen, myös takaisinpäin kääntyen.

2.2 Tilasuhteesta

Pyrkimykset käyttää tilaa ja tilan ilmaisua osana esitystä haastavat perinteisen teatterin katsomo - näyttämö asetelman, sekä mustan laatikon aseman näyttämönä ja teoksen tapahtumapaikkana. Kaikissa tapauksissa: esitystapahtumassa hahmottuu jonkinlainen tilallinen suhde esiintyjän ja katsojan välille sekä näyttämön ja katsomon välille (Arlander 1998,34). Tapa hahmottaa tila on sidoksissa tekijän tapaan hahmottaa maailma, ja on siten myös maailmankuvallinen ja -katsomuksellinen kysymys. Näyttämö - katsomo suhde on eri asia kuin katsoja - esiintyjä suhde, mutta mielestäni ne ovat linkittyneenä toisiinsa. Tilaratkaisu vaikuttaa niin esiintymiseen kuin esityksen vastaanottoprosessiin.

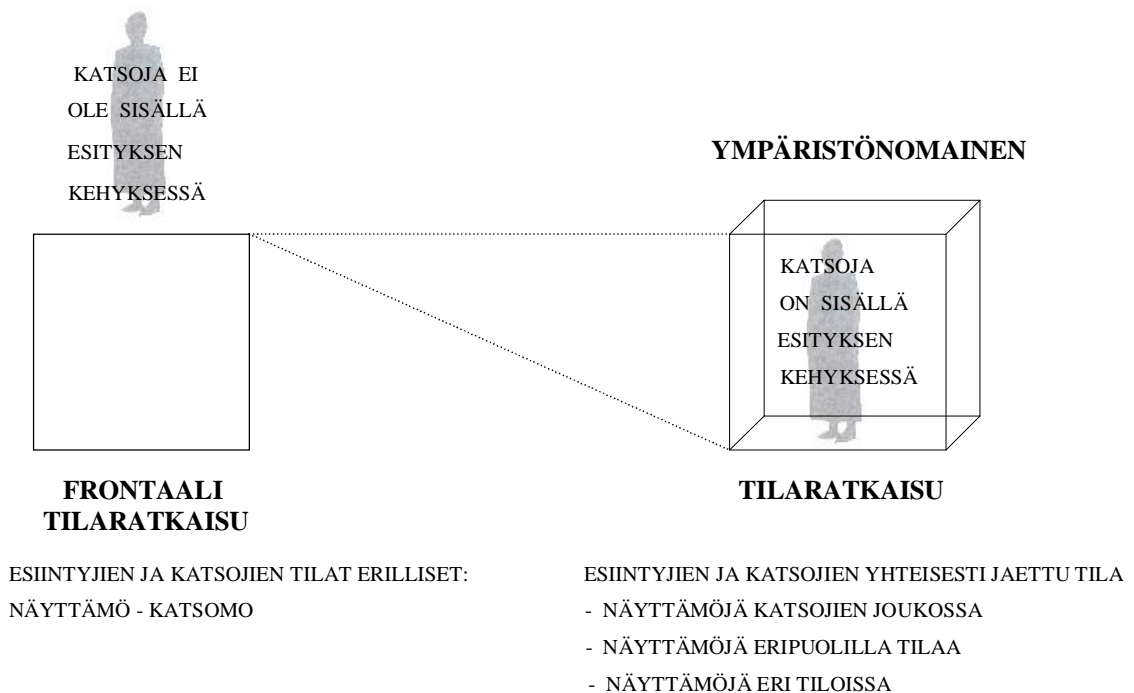
Arnold Aronson¹⁹, Annette Arlanderin²⁰ mukaan, käyttää työkaluna kaaviossa 1. kuvattua *esityksen kehys* -käsitettä selvittäessään ajatustaan esityksen ja yleisön välisestä suhteesta. Suoraan edestä katsottavaa esitystä kutsutaan tilaratkaisultaan *frontaaliksi*. Tässä katsomistavassa katsoja ei ole sisällä esityksen kehyksessä. *Ympäristönomaisessa* tilaratkaisussa katsoja on sisällytetty esityksen kehukseen. Tällöin tila voidaan hahmottaa yhteisesti jaetuksi. Esiintymisalueita esimerkiksi sijoitetaan katsojien joukkoon, eripuolille tilaa tai niitä muodostetaan useita erillisiä, siten etteivät ne ole nähtävissä samanaikaisesti²¹, eivätkä ne muodosta jatkumoa. Esityksen ympäristönomaisuutta vahvistaa se, että esittäjä tunnustaa katsojan läsnäolon. (Aronson 1981, Arlanderin 1998, 14 mukaan.)

¹⁹ Professori, Columbia University School of Arts, Division of Theatre.

²⁰ Professori; TeaK, esitystaiteen ja teorian koulutusohjelma. Tohtorintutkinnon kirjallinen osuus Esitys tilana, 1998.

²¹ Katsoja joutuu vähintään kääntämään päätään nähdäkseen, eikä esitys ole siten kerrallaan (jos laisinkaan) haltuun otettavissa. Katsojan osuus esityksen tekijänä kasvaa koska jokainen katsoja muodostaa annetuissa puitteissa oman kokonaisuutensa (mitä katsoo, missä järjestyksessä katsoo).

Ympäristönomainen esitys on luotu tilaksi eikä kuvaksi (Arlander 1998, 33). Tämä vertautuu minulla installaatioon²². Esitys ei ole silloin katsojan silmien editse liukuva tapahtumasarja vaan mahdollinen maailma, missä katsoja voi käydä. Itse hahmotan tilaratkaisun jatkumoksi, jolloin yksi esitys voi sisältää katsojien ja esiintyjien erillisiä sekä yhteisiä tiloja. Toisin sanoen tilallinen jäsenitys voi muuntua ja muuttua esityksen aikana. Näin tapahtui esimerkiksi *Ikkunan* esityksessä.



Kaavio 1. Hahmotelma Aronsonin *esityksen kehys* -käsitteestä

Nick Kaye²³ esittelee Michel de Certeau²⁴ pohdinnan *paikan ja tilan*²⁵ olemisen tapojen suhteesta sekä niiden välisestä erosta. Paikan ominaisuuksia ovat järjestys, pysyvyys, vakaus ja vakiintuneisuus, poissulkevuus, järkevyyt sekä asioiden lokerointi. Tila määrittyy moniselitteiseksi, alati liikkeellä olevaksi, odottamattomaksi, ristiriitaiseksi, nyt-hetkessä olevaksi sekä useita konventiota sisältäväksi. (de Certeau

²² Installaatio on tilaan tehtyä taidetta, joka käyttää tilan ominaisuuksia ja tilaan asetettujen materiaalien suhteita hyväkseen. Installaatio koostuu erilaisista esineistä, materiaaleista ja muusta aineistosta. Installaatiot vetoavat usein moneen aistiin ja osaset saattavat viitata moniin merkityksiin ja miellelyhtymiin. /teatteri.nyt -festivaaleilla 2007 oli nähtävissä kaksi esitysinstallaatiota: Todellisuuden tutkimuskeskuksen *Hiljaisuuden politiikka* ja Nora Lähtenmäen *Perhealbumi*.

²³ Professori, Performance Studies.

²⁴ Ranskalainen filosofi, arkielämäteoreetikko.

²⁵ Place, space.

1984, Kayen 2000, 1-7 mukaan.) Nämä kuvailut resonoivat, de Certeau'n hahmottelemien, taktiikan ja strategian²⁶ olemisatapojen kanssa. Minulle strategia edustaa paikkaa ja taktiikka tilaa.

Itse olen hahmotellut työpajaraportissa yleisön ja esiintyjän välistä tilaa seuraavasti: *Katsojan ja esiintyjän suhde voi perustua neljännen seinän konventioon tai sitten ramppi poistetaan kokonaan ja katsojat ovat esiintyjien tilassa (ja päinvastoin). Suhde voi olla myös jotain näiden ääripäiden väliltä.* (Työpajaraportti 2006, 7.)

Hahmotelmassani olen siten huomionnut tilojen erillisyyden tai yhteisyyden sekä katsojan läsnäolon tunnustamisen vaikutuksen.

Ikkunassa käytin fyysistä ramppia ja sen hälventämistä, toisin sanoen tilaratkaisu muuntui esityksen aikana. Katsojan ja esiintyjän tilat olivat aluksi selkeästi erilliset,²⁷ sekä katsojilla että esiintyjällä oli oma paikkansa esitystapahtumassa, mutta esityksen edetessä tila muuttui yhteisemmäksi. Esitystä seurattiin suoraan edestä, katsottiin kuten ikkunasta. Katsojien läsnäolo oli tunnustettua, erityisesti esityksen jälkipuoliskolla,²⁸ mikä lisäsi yhteisen tilan tuntua. *Ikkunan* yksi avainajatuksista oli, että esitys toimii rajapintana, missä kaksisuuntainen katsominen²⁹ on mahdollista niin tässä yksittäisessä tapauksessa kuin laajemmassakin esityskontekstissa.

Rajoitetusti heilahtelevassa katsojien ja esiintyjien tila oli ainakin jollain tavalla yhteistä ja sitä pyrittiin käyttämään ympäristönomaisesti sekä tavallisesta käyttötarkoituksesta poiketen, kuitenkin paikan ominaisuuksia kuunnellen. Kaikissa tilanteissa etäisyydet olivat selvästi pienemmät kuin tavallisessa teatteritilassa, mikä siten toi esitykseen oman tuntumansa. Esitys liikkui välimatkallisesti sosiaalisen, henkilökohtaisen ja intiimin alueiden välillä.³⁰ Esityksen katsojamäärää haluttiin rajoittaa tilan koon vuoksi, sekä henkilökohtaisen ja mutkattomaan kontaktin saavuttamiseksi katsojiin.³¹

²⁶ Ks. 3.2: Strategia - Taktiikka.

²⁷ Harso, katsojasuhteen laatu.

²⁸ Katsojilta saamani impulssit vaikuttivat esityksen kulkuun.

²⁹ Ikkunasta voi katsoa ulos, mutta siitä voi myös katsoa sisään.

³⁰ Reviiri-ryhmän ensimmäinen esitys *Mikä pitää maailman mahdollisena*, esityksellinen tutkielma *reviiristä käsitteli* mm. ihmisten välisiä etäisyyksiä. Intiimi etäisyys on 0-45 cm, henkilökohtainen etäisyys on 45-125 cm, sosiaalinen etäisyys on 125-300 cm ja julkinen etäisyys 360-750 cm.

³¹ Eero-Tapio Vuori kuvailee Teatteri-lehdessä 5/2007 (s. 8) Kallion teatterin aikoja ja toimintaperiaatteita. Hän mainitsee esitysten valmistusnopeuden (nopeasti), rosoisuuden, halvat liput, lyhyet esitykset, pieni tila ja katsojat lähellä. *Näyttelemistyylin tuli kuin itsestään sellaista mukavaa suoruuutta ja vilpittömyyttä.* Tunnistan samaa Rajoitetusti heilahtelevan yleisösuhteesta.

Katsojat hakeutuivat *Rajoitetusti heilahtelevassa* omaksi ryhmäkseen vaikka varsinaista katsomoaluetta ei ollut. Esiintyjät käyttivät esityksessä koko tilaa kuitenkin niin, että pysyivät pääsääntöisesti ”omalla” alueellaan. Esiintyjän kasvojen ollessa samaan suuntaan kuin katsojalla hän oli selkeämmin katsojan alueella kuin tilanteessa, missä katsoja esiintyjä oli kasvot vastakkain. Koska useimmat katsojat seisoivat, oli esiintyjän valitsemalla tasolla myös merkitystä. Katsojan seistessä ja esiintyjän istuessa alueet olivat erillisemmät kuin molempien seistessä. Minulle jäi vaikutelma³², etteivät katsojat kiusaantuneet tai tunteneet oloa vaivaantuneeksi vaikka esitystila ja -tilanne olivat perinteisestä asetelmasta poikkeavia.³³

Pysyvätkö kokijan ja tekijän tilat kuitenkin aina erillisinä vai onko mahdollista muodostaa tekijöiden ja kokijoiden yhteinen tila? Voiko ramppia ylittää? Tämä teema oli mukana jo *Ikkunaa* työstäessäni.

Fyysisen harjoitessession löytö: hyvästä kontaktista ja kontaktista nousevien impulssien seuraamisesta seuraa hieno suhde katsojiin. Katsomon ja näyttämön raja katoaa vaikka itse selkeästi toimiikin esiintyjänä. [Katsojasuhde tilanteessa lähestyy olemista installaatiossa: katsojat ovat esityksen kanssa, osa sitä; katsoja voi kokea, ei eläytyä; katsoja on subjekti. (Morse 1993.)] (Työpajaraportti 2006, 7.)³⁴

Rajoitetusti heilahtelevan projektiraportissa lisäksi pohdin:

Riittääkö saman tilan jakaminen rampin poistoon, jos kuitenkin on selvää ketkä ovat esiintyjä ja ketkä katsojia? Hotisen mielestä ramppi ei ole ylitettävissä millään tavalla: ei taiteen keinoin eikä yhteenkuuluvuuden tunteen avulla.[Hotinen 2002, 18-19. Ville Sandqvist puhui samasta asiasta ohjaajantyön ”jatkokurssilla” helmikuussa 2007: ”Katsojan ja näyttelijän välissä voi olla vain sentti ja näyttelijä istua katsomossa, mutta silti välissä on ramppi”. (muistinvarainen sitaatti)] (Projektiraportti 2007, 21.)

Lisäsikö pieni esitystila ja rajoitettu katsojajoukko yhteisyyden vai yksityisen kokemusta, tilan vai paikan tuntua? Arlanderin mukaan esityksissä jotka rakennetaan verrattain pienelle yleisömäärälle, on usein tavoitteena yksityisempi kokemus. Kuitenkin katsojajoukon kesken voi niissä korostua vahva kollektiivinen tunnelma. (Arlander 1998, 49.) Ursan tähtitorni kantaa voimakasta omaa identiteettiään: se on

³² Vaikutelma perustuu omiin huomioihin ja muutamiin katsojakommentteihin.

³³ Katsojien odotushorisonttia oli viritetty etukäteen, muun muassa esityksen julisteessa selittävänä alaotsikkona oli ”esitystaidetta tähtitornissa”.

³⁴ Ks. kaavio 1: Aronsonin esityksen kehys.

tähtitorni. Tämä tekee tähtitornista paikan omalakisena todellisuutena. Tilallisuutta korostaa paikan käyttöönotto esitystarkoitukseen.

Arlander huomauttaa, että esittäjän ja katsojan fyysisen etäisyyden häivyttäminen ei sinänsä merkitse ympäristönomaisuutta (Arlander 1998, 43). Hänen kokemuksensa on, että kun katsoja asetetaan esityksen kehyksen sisäpuolelle, toisin sanoen fyysisistä ramppia hälvennetään tai sekoitetaan, se lisää tarvetta psyykkisen rajan lisäämiseksi (ibid., 14). Fyysinen läheisyys saattaa siis lisätä psyykkistä etäisyyttä ja katsoja ikään kuin suojautuu rampin ylitykseltä. Kuulemistani *Rajoitetusti heilahtelevan* katsojakommenteista joillekin näin oli tapahtunut, mutta ei kaikille. Se minkälaisen mekanismin kokemus laukaisee kussakin katsojassa, liittyy mielestäni katsoja-kokijan odotushorisonttiin³⁵, teatterikäsitykseen ja kompetenssiin: minkälaisia esityksiä hän on tottunut katsomaan ja minkälaiset odotukset hänellä on kyseistä esitystä kohtaan.³⁶

Jos katsoja haluaa määrittää itsensä esityksen kehyksen ulkopuolelle: esityksen lähtökohtaisesti itsensä ulkopuolella tapahtuvaksi toiminnaksi, on ramppi käsittääkseni ylittämätön. Jos luovutaan paikka-ajatuksista: katsojien tarvitsee istua paikallaan ja katsoa eteenpäin seuratakseen esitystä, kuten perinteisessä teatterissa tapahtuu, avaa tämä uusia esityksen vastaanottotiloja. Katsojan on mahdollista tulla kokemaan ja oleilemaan jossain tilassa, esityksen kehyksessä, missä tapahtuu jotain. Katsojalle annetaan mahdollisuus asettua haluamaansa kohtaan tai vaellella teoksessa haluamallaan tavalla, hän ikään kuin installoi itsensä osaksi teosta. Rampin käsite alkaa liudentua.

Perinteisen teatterin tutkimus- ja käsiteapparaatteja käyttäen ramppi ei kenties ole poistettavissa, eikä siihen mahdollisesti ole tarvettakaan.³⁷ Varsinkin, jos halutaan pitää kiinni johdannossa esittelemästäni Vuoren perinteisen teatterin määritelmästä. Tämähän

³⁵ Hans Robert Jaussin mukaan odotushorisontti muodostuu kolmesta osa-alueesta: genren normeista (yleiset odotukset), implisiittisistä viittauksista (intertekstuaalisuus) sekä fiktion ja todellisuuden vastakohtaisuudesta (kaksoiskoodaus). (Ks. esim. Carlson 1990, Teatteriyleisöt ja esityksen lukeminen; teoksessa Teatteriesityksen tutkiminen, 2005, toim. Pirkko Koski, Helsinki: Like tai Jauss, Hans Robert 1983, Kirjallisuushistoria kirjallisuustieteen haasteena; teoksessa Kirjallisuuden tutkimusmenetelmiä, toim. Nevala, Maria-Liisa, Helsinki.)

³⁶ Kysymys on myös asenteesta, mikä mielestäni on sidoksissa maailmankuvaan ja teatterikäsitykseen. Minulla voi olla kaikki tarvittava tieto ja taito (kompetenssi) esityksen lukemiseksi, mutta jos en *halua* asettua esitykseen, kokemus jää luultavasti epätydyttäväksi.

³⁷ Kuitenkin, jos lainataan keinoja ja katsomisasennetta kuvataiteista (installaatiot, käsitetaide) ovatkin mahdollisuudet aivan toisen näköiset.

ei estä millään tavalla sitä, etteikö perinteisessä teatterissa voitaisi suhtautua ramppiin leikkisästi. Toisenlaisten mahdollisuuksien käyttäminen ei tarkoita paikoillaan olemisen ja eteenpäin katsomisen vaihtoehtojen poissulkemista. Mielestäni on mahdollista liikkua erilaisten tilaratkaisuiden ja esitysten kehysten väleillä.

Esityksiä, jotka tehdään muualle kuin valmiiseen teatteritilaan kutsutaan *Site-specific*³⁸ ksi. Rajoitetusti heilahtelevaa voidaan kutsua tällaiseksi esitykseksi siinä mielessä, että tilan ilmaisu on ollut osana esitystä.³⁹ Esitystä ei voisi siirtää toiseen paikkaan ilman, että se olennaisesti muuttuisi, olisi vaikuttanut sen olemisen tapaan.

Rajoitetusti heilahtelevan esityspaikalla, Ursan tähtitornilla, on oma esitystoiminnasta irrallaan oleva ja riippumaton käyttötarkoituksensa.⁴⁰ Olemuksellaan se vaikutti esitykseen ainakin kahdella tasolla: esityksen sisältöön ja katsomiskokemukseen (Projektiraportti 2007, 5). Tähtitorni ei ollut esityksen aihe mutta tähtitorni vaikutti esityksen materiaaliin. Esitystilana ei ollut ainoastaan tähtitornin sisätila, vaan esitys laajeni sen ulkopuolelle, ympäristöön. Rajoitetusti heilahteleva alkoi fyysisesti tähtitornin edustalta ja jatkui ylös torniin. Lopussa kattokupoli avattiin ja tila laajeni jälleen, vaikka maailmankaikkeuden kokoiseksi niin halutessaan. (Ibid., 4.) Lisäksi itse paikassa oli ominaisuuksia, joita olisi ollut äärimmäisen vaikea imitoida tai kopioida, kuten tähtitornin kupolissa kimpoileva ääni. Tästä syntyi vaikutelmia, että puhuja on aivan vieressä vaikka todellisuudessa ei ollutkaan. Paikan tuntu tilassa vääristyi. (Ibid., 16.)

³⁸ Paikkakohtaisuus, paikkalähtöisyys. Tällaista tilaa voidaan kutsua myös löydetyksi tilaksi. Vrt. ready-made.

³⁹ *Ikkuna* puolestaan ei ollut site-specific esitys koska se olisi ollut siirrettävissä toiseen tilaan ilman että esitys olisi olennaisesti muuttunut. Kuitenkin: *Esitys ja video* -työpaja ja siihen liittyvät demot järjestettiin Esityslaboratorio nimisessä tilassa. Tämä antoi tietoista tai tiedostamatonta liikkumavapautta esityksen muodon suhteen. Arvelen että katsojienkin odotushorisontti olisi ollut toinen jos demot olisi järjestetty esimerkiksi Teatterisalissa. /teatteri.nyt -festivaali 2007 avasi ovia laitosteattereihin. Esimerkiksi Maus & Orlovski ryhmän *Herra Tossavainen* esitettiin Kansallisteatterin Omapohjassa. Miltä Kansallisteatterin perinteinen ohjelma näyttäisi Kiasman näyttämöllä tai näyttelyn joukossa?

⁴⁰ Vaihtoehtotiloihin tehtyjä esityksiä on rinnastettu ready-made teoksiin. Marcel Duchamp on ready-made taiteen ”keksijä”. Ready-madeissa ei itsessään ole sellaisia arvoja, joiden perusteella niitä voisi arvioida hyväksi tai huonoksi taiteeksi. Ne olivat väline, tarkoitus oli saada aikaan keskustelua. Duchamp on merkittävä hahmo nykytaidetta ajatellen. Tunnetuin teos on Suihkulähde (1917), miesten pisaari minkä hän signeerasi nimellä R. Mutt ja vei taidenäyttelyyn. Hänen vaikutuksensa käsitetaiteeseen on ollut suuri. Käsitetaiteessa olennaista on teko tai teon idea, ei teos. Käsitetaide tuo esiin muuten näkymättömiä rakenteita, ajatuksia, maailmankäsityksiä, filosofisia kysymyksiä. (Sakari 2000, 49.)

Saapumisen kokemus *Rajoitetusti heilahtelevan* esityspaikalle oli käsitykseni mukaan erilaista kuin teatteriksi rakennettuun tai teatteriksi miellettyyn rakennukseen.⁴¹

Tähtitorni sijaitsee aavistuksen syrjässä, kävelytie tornille on pimeähkö eikä perillä ei ollut tavallisia kaupunkimukavuuksia⁴². Lisäksi tähtitornilla oli oma ominaisuutensa. Aavistuksen verran hankala tavoitettavuus ja paikan askeettisuus saattoivat vaikuttaa siihen, että katsojat olivat ”lämmenneet” esitykselle koska olivat panostaneet paikan päälle pääsemiseksi.⁴³

2.3 Dramaturgiasta

Dramaturgiat voi jakaa kahteen päätyyppiin suljettuun ja avoimeen. Suljettu rakenne on muodoltaan lineaarinen. Siitä löytyy alku, keskikohta ja loppu. Nämä perusvaiheet suurin osa katsojista tunnistaa vaistonvaraisesti (Dramaturgia eli kerronnan rakenneanalyysi 2003, 42). Siksi suljetun dramaturgian avulla kerrottu tarina tuntuu tutulta ja juonta on helppo seurata. Suljettu rakenne noudattaa kausaalisuhteita ja sillä on voimakas sisäinen koherenssi. Reitala ja Heinonen (2003, 28) kuvailevat suljetun draaman prototyyppiä probleeminäytelmää, jossa alussa esitettyihin kysymyksiin saadaan lopussa vastaus ja ristiriidat siten laukeavat. Suljetun dramaturgian klassisin rakennetyyppi on aristoteelinen draama. Hollywoodilainen elokuvakonsepti on puolestaan aristoteelisen draaman nykysovellus.

Avoin dramaturgia on nimensä mukaisesti avoimempi erilaisille ratkaisuille ja järjestelyperiaatteille. Usein avoimen dramaturgian kohdalla puhutaan fragmentaarisuudesta. Rakenne muodostuu palasista, ja se ei sisällä välttämättä yhtä huippukohtaa: kohtia ei ole tai niitä on useita, ongelman ratkaisua tai vastausta. Avoin

⁴¹ Susan Bennet listaa esityksen vastaanottoon vaikuttaviksi seikoiksi mm. tilan ominaisuudet: onko se pieni vai suuri, hieno vai nukkavieru, keskellä vai syrjäisessä paikassa, teatteri vai jokin muu tila (Bennet 1990, 127–128).

⁴² Tähtitornin sisälämpötila oli sama kuin ulkona, ei vessaa eikä juoksevaa vettä.

⁴³ Anne Bogart kertoo *Ohjaaja valmistautuu* -kirjassa samankaltaisesta ja hänelle mieleen painuneesta katsomiskokemuksesta. Esityksen kesto oli ainoastaan puoli tuntia, mutta sinne pääseminen oli hankalaa: Esitykseen oli vaikea saada lippua, esityspaikalle oli kuljetus, mutta linja-autossa joutui odottamaan joidenkin tuntemattomaksi jääneiden ongelmien vuoksi, linja-autosta pääsyä täytyi jälleen odottaa ja lopulta tuli kävellä mäki ylös esityspaikalle. Bogart kertoo, että tämän kaiken jälkeen hän tunsikin olleensa valmistautunut kuuntelemaan. Perille pääsemisen vastukset paransivat alttiutta asettua esityksen äärelle. (Bogart 2004, 162.) Tila ja sen ominaisuudet vaikuttivat myös esiintyjiin. Tilan saattaminen esityskuntoon ja näissä olosuhteissa ajan viettäminen yhdessä valmistivat, lämmittivät ja virittivät ainakin minut kohti esitystä, enkä kaivannut perinteistä lämmittelyä.

dramaturgia muodostuu siten tapahtumista, kohdista, tilanteista mitkä liittyvät ja linkittyvät toisiinsa jollain tavalla.

Avoimia rakenteita ovat kaikki ne rakenteet, mitkä eivät ole suljettuja. Mahdollisia rakenteita on siten lukemattomia. Joitain rakenneluokkia voidaan kuitenkin nimetä. *Näköiset dramaturgiat* peilaavat kohdettaan, kuten esimerkiksi aihetta, kysymystä, tekijää, työryhmää, aikaa tai maisemaa. *Metaforinen dramaturgia* on symboli tai kuva, joka esittää rakenteen toimintaa. Osat ovat itsenäisiä, mutta ne liittyvät toisiinsa linkittymällä: intertekstuaalisesti, assosiaatioiden kautta, miellekartan polkuja pitkin, temaattisesti, muistoista. *Löydetty rakenne* on lainassa joltain toiselta elämän osa-alueelta. (Dramaturgia eli kerronnan rakenneanalyysi 2003, 41–53.)

Dramaturgiat ovat hahmotettavissa myös janalle, missä aristoteelinen edustaa kaikkein suljetuinta mallia ja postmoderni dramaturgia kaikkein avointa. Näköiset dramaturgiat liikkuvat näiden päiden välissä. (Ikkunan työpäiväkirja 19.4.2006.)

Juha-Pekka Hotinen⁴⁴ puhuu avoimen ja suljetun dramaturgian sijaan vanhasta ja uudesta dramaturgiasta. *Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen* -artikkelissa Hotinen toteaa, että kaikenlaisia tekstejä, siis erilaisia esityksiä pyritään lukemaan vallitsevan, agonistisen⁴⁵ kulttuuriperinteen mukaisesti. Silloin esityksistä etsitään muun muassa ristiriitoja, käännteitä ja juonta. (Hotinen 2002, 210.) Nämä parametrit eivät kuitenkaan toteudu kaikissa esityksissä. Voi olla, että niitä ei ole tai jos on, niin ne eivät ole esityksen kannalta oleellisia. Voidakseen ymmärtää konventiosta poikkeavia esityksiä, tulisi irrottautua vanhoista lukutavoista ja käyttää performatiivisia⁴⁶ lukutapoja (ibid., 212). Hotinen hahmottaa bourdieulaisen kenttätaistelun kahden erilaisen teatterikäsityksen välisestä kamppailusta: kirjallisen ja esityksellisen (ibid., 217).

⁴⁴ Dramaturgi, ohjaaja, opettaja.

⁴⁵ Kilpailuun ja taisteluun perustuva, ks. Peli - Leikki.

⁴⁶ Performatiivisuus on toiminnallista ilmaisua, joka ikään kuin esittää tapahtumia. Performatiivit ovat riippuvaisia juuri siitä tilanteesta, jossa niitä käytetään ja ne itse muokkaavat tilannetta. Performatiivisuuden käsite linkittyy J.L. Austinin puheaktiteoriaan (myös puhumistoiminta, speech act), jonka mukaan puhetoiminnot ovat joko konstatiiveja (väitteitä) tai performatiiveja (esittää tapahtumia). Ks. esim. Carlson 2006, Sederholm 2000.

Perinteisessä lukutavassa lähtökohta on kirjallinen, fokuksessa on teksti, mille pyritään olemaan uskollinen ja minkä syvin olemus pyritään löytämään.⁴⁷ Ilmeisyys, loogisuus ja todennäköisyys sekä kirjailijan intention kuunteleminen ovat analyysin pohjalla.

Interrogatiivisen⁴⁸ luennan fokuksessa on esitys ja esityksellisyys. Nyt pyritään löytämään mahdollisten tulkintojen joukko⁴⁹ ja luenta rakentuu linkeistä, yhteyksistä, viitteistä ja assosiaatioista. (Ibid., 218.) Perinteinen lukutapa on sulkeva: on olemassa oikeita ratkaisuja ja kanonisoitu tieto korvaa henkilökohtaisen kokemuksen.

Interrogatiivinen luenta on avoin järjestelmä. Sopimuksenvaraisuus, henkilökohtainen tuntuma ja mahdollisuuksien avautuminen nousee pintaan.

”Vanhan” dramaturgian sanastoa on tarina, juoni, ristiriita, henkilöhahmo, toiminta, tilanne, kohtaus, aihe, teema, etenevä rakenne, dialogi, katharsis, tekijä, väite, kommunikaatio, eheys, valmis, peräkkäisyys ja säännöt. ”Uudessa” dramaturgiassa puhutaan fragmentista, kompositiosta, variaatiosta, vaihtoehtoisista olemisentavoista näyttämöllä, sattumasta, tapahtumasta, impulssista, virtauksesta, viittauksesta, assosiaatiosta, ”virheistä”, hypyistä, linkeistä, polylogista⁵⁰, fronesiksesta⁵¹, vastaanottajasta, kokemuksesta, häiriöstä, aukoista, katkoksista, ylijäämästä, keskeneräisyydestä ja rinnakkaisuudesta. (Ibid., 222–223.)

Hotinen toteaa, että tarkoituksena ei ole vastakkain asetella, kronologisoida tai arvottaa (ibid., 221–222). Tarkoituksena on hahmottaa kahden ajattelu- ja lähestymistavan olemisen tapoja. ”Vanha” ja ”uusi” oleilevat rinnakkain ja asettuvat limittäin toisiinsa nähden. Toista on hankala hahmottaa ilman toista. Listat eivät ole aukottomia ja käytännössä ne sekoittuvat toisiinsa. Ne antavat kuitenkin työkaluja keskustelulle. On eriasia perustaa ajattelunsa ja työskentelynsä lähtökohtaisesti esimerkiksi loogisesti etenevälle tarinalle kuin fragmenteille, jotka linkittyvät toisiinsa jollain tavalla.

Ikkuna-projektissa, materiaalia aiheeseen etsiessäni, löysin stokastisen⁵² -käsitteen, mitä sittemmin käytin esitykseni järjestelyperiaatteen lähtökohtana. Haastattelin arkkitehti

⁴⁷ Tähän mielestäni perustuu ns. ”lukutapa”.

⁴⁸ Kysyvä, epäilevä, ihmettelevä, ehdottava.

⁴⁹ Sekä - että.

⁵⁰ Moniäänisyys, vuoropuhelu johon osallistuu monta henkilöä.

⁵¹ Ajatella kahteen suuntaan, kyky nähdä kaikkien niiden perspektiivistä, jotka sattuvat olemaan läsnä. Haastaa päähenkilön aseman näkökulmana.

⁵² Satunnainen.

Pekka Heliniä, Kampin-keskuksen ja eduskuntatalon lisärakennuksen suunnittelijaa. Hän kutsuu näiden rakennusten ikkunoiden järjestystä stokastiseksi. (Työpajareportti 2006, 4.) Helin kertoi, että stokastisuus näissä ikkunaratkaisuihin oli pyrkimystä ottaa sattuma huomioon. Hänellä oli esteettisiä vaikutteita. Lisäksi suhde ympäristöön⁵³ ja rakennuksen käyttötarkoitus määrittivät ikkunoiden paikkaa. (Helin, puhelinhaastattelu, 5.4.2006.) Oli riemastuttavaa löytää tällainen näköinen ja lainautuva rakenne.

Stokastiset ikkunat seurasivat myös *Rajoitetusti heilahtelevaan* ja järjestelyperuste vaikutti osin myös nimen valintaan sekä temaattiseen kysymyksenasetteluun: missä määrin voimme antaa tapahtumien olla, missä tulee kontrolli vastaan? Projektiraportissa kirjoitan:

Nykyteatteria tehdessä joutuu usein selittämään miksi ja perustelemaan omia valintojaan aivan toisella tavalla kuin perinteisen teatterikentän tekijät. Olin riemuissani löytämästäni käyttökelpoisesta rakenteesta sekä ”säännöstä” mihin nojata, millä selittää ja havainnoida tekemistään.
(Projektiraportti 2007, 3.)⁵⁴

Valmistautuessani *Ikkunan* demoon, olin päättänyt ikkunan osien ominaislaadun ja pyrkimyksen sekä järjestyksen. Kuitenkin niin, että viimeisessä osassa oli mahdollista edetä kolmella eri tavalla riippuen katsojakontaktin laadusta ja impulsseista mitä tästä nousisi. Olin luonut itselleni kolme mahdollisuutta, joskin yksi linjoista oli todennäköisin ja toivottavin vaihtoehto. (Työpajareportti 2006, 8.) Kutkuttamaan jäi: entä jos esityksiä olisi ollut lisää, olisiko loppu muuttunut vai olinko hiljaa mielessäni kuitenkin päättänyt toimintalinja valmiiksi ja kaksi muuta vaihtoehtoa olivat siten vain näennäisiä?

Rajoitetusti heilahtelevan toimiessa stokastisella järjestelyperiaatteella, oli kysymystä mahdollista tarkastella ja havainnoida yhden esityksen sijasta viiden esityskerran jatkumona. Työryhmässä ja työryhmänä suostuimme pitämään esitykset niin aukinaisena kuin mitä olimme prosessin aikana suunnitelleet. Esityssarja ei lähtenyt kulkemaan mitään tiettyä uraa, eivätkä tekijöiden intentiot olleet määrääviä tai hallitsevia. Kuitenkin: mitä tietoisempia olimme kohtausten ominaisluonteesta, sitä tarkemmin piti miettiä, ettei lähde suosimaan jotain tiettyä kohtausta. En havainnut

⁵³ Konteksti.

⁵⁴ Ks. 3.2: toiseus.

minkään tietyn kohtausyhdistelmän olevan toista ”parempi”. Mikään kohtaus ei myöskään muodostunut erityiseksi suosikiksi. (Projektiraportti 2007, 24.)

Avoimessa dramaturgiassa fokus on jossain muussa kuin loogisessa tarinan kuljetuksessa. Tällainen fokus voi olla esimerkiksi toisto kuten *Ikkunassa* (Työpajaraportti 2006, 12). Toistosta muodostui siten yksi *Ikkunan* koossapitävistä voimista. *Rajoitetusti heilahtelevan Antimateria* -kohtauksessa⁵⁵ käytettiin häirintää viemällä kuvia katsojien luokse ja asettumalla ”varsinaisen” viestin ja vastaanoton väliin. Veimme kohtauksen fokuksen syrjään, pois alkuperäisestä, esiintyjän puheesta. Tässä esityksen tapahtumat ottivat suhteen todellisuuteen: elämme maailmassa, missä jatkuvasti häiritään ja keskeytetään. Ärsyketulva on niin valtava, että on vaikea käsittää mihin tulisi kiinnittää huomionsa. (Projektiraportti 2007, 21.)

Hans-Thies Lehmann⁵⁶ (luento, 10.2.2007) on sanonut, että ihmisellä on sisäsyntyinen tarve rakentaa tarinoita, muodostaa kokonaisuuksia, hallita kaaosta. Siksi hänen mielestään niitä ei tarvitse enää erikseen rakentaa esityksiin. Tähän viittaa myös samani katsojakommentti *Ikkunan* esityksestä: *Aluksi vain katsoin, mutta sitten oli pakko alkaa rakentaa tähän tarinaa* (Työpajaraportti 2006, 12).

Mielestäni käytettävä dramaturgia nousee käsillä olevan esityksen tarpeista käsin, suhteessa tekijän tapaan hahmottaa maailmaa. Lacy kirjoittaa, että materiaali näyttää antavan muodon itselleen. Muodon, joka tulee prosessin kautta eikä mistään ennakoita omaksutusta mallista. Tämä edellyttää jatkuvaa vuorovaikutusta tekemisen ja havainnoimisen välillä. (Tufnell & Crickmay 1993, 196.)

2.4 Katsojasuhteesta

Esityksen lukemisessa, sen vastaanotossa on mielestäni kysymys, jälkistrukturalistisessa hengessä, tulkinta-avaruudesta: lukemattomista vaihtoehtoisista tai useista

⁵⁵ Kohtauksessa Sini-Maria Tuomivaaran Ahmonen istui laatikon päällä ja kertoi materiasta ja antimateriasta, pimeästä aineesta ja -energiasta ja siitä kuinka nämä ilmiöt ovat verrattavissa taikinaan ja pikkuleipiin. Muut esittelivät kuvia leipomisesta ja piparin paistamisesta.

⁵⁶ Saksalainen teatteritieteen professori.

päällekkäisistä, jopa keskenään ristiriitaisista mahdollisuuksista tulkita teos.⁵⁷ Mahdolliset lukutavat, ja niiden myötä tulkinnat, ovat suhteessa vastaanottajan elämäkokemukseen⁵⁸ ja -tilanteeseen. Tekijä voi antaa mahdollisia lukuohjeita, ehdottaa avaimia, jolla esitystä voi katsoa, mutta tekijä ei voi tietää katsojan puolesta miten teos aukeaa katsojalle. Tekijä luovuttaa omistajuutta katsojalle.⁵⁹

Tällaisen olosuhteen avautuminen saattaa herättää katsojassa pelkoa ja epävarmuutta ja katsomiskokemuksesta voi siten muodostua epämiellyttävä.⁶⁰ Omistajuuden valuminen, osittainen tai kokonainen luovuttaminen, saattaa esimerkiksi aiheuttaa katsojassa tunteen, että hänen odotetaan tekevän jotain, osallistuvan interaktiivisesti tilanteeseen vaikka näin ei olisi tarkoitettu.

Katsojalle voi ehdottaa, tarjota mahdollista tapaa katsoa ja kokea esitys. Havaitsemisen tai havaitsemattomuuden vapaus jää hänelle itselleen. Lukuohjeet voivat olla ennen esitystä annettavia tai esitykseen sisältyviä, eikä niiden välttämättä tarvitse olla kirjallisia. On mahdollista antaa katsojalle lukuohjeet vasta esityksen jälkeen. Tätä tapaa on perusteltu sillä, että katsojan vastaanottoa ei haluta häiritä tekijöiden intentioilla. Katsojalla on kuitenkin aina mahdollisuus olla lukematta tarjottua käsiohjelmaa.

Ikkunan työpajaraportissa pohdin esityksen avaamista katsojille.

Miten puhun esityksestäni? Yritän kirjoittaa tekstiä [käsiohjelmaan], mutta ajatukset eivät taivu siihen. Päädyn avainsanoihin ja niiden selityksiin. Miksi sanoisin jotain suoranaista kun haluan säilyttää

⁵⁷ Umberto Eco on jaotellut tekstit (esitykset) avoimiin ja suljettuihin. Suljetut tekstit ovat sellaisia, jotka pyrkivät synnyttämään tietynlaisen reaktion suhteellisen tarkan lukijaryhmän piirissä, esimerkiksi opettava teatteri. Avoimessa tekstissä vastaanottoa rajaavat viittaukset ovat epätarkempia, esimerkiksi: avantgarde, nykysteatteri. Marco de Marinis huomauttaa, että avoimet teokset ovat paradoksaalisesti usein vaikeaselkoisempia kuin suljetut. Tarkan lukuohjeen puute (laaja tulkinta-avaruus) saattaa karsia näiden teosten yleisön harvoihin ”superpäteviin” katsojiin. De Marinis löytää myös mahdollisuuden tulkinnalliseen vapauteen, jolloin kaikki lukutavat ovat yhtä legitimejä. (Carlson 1989, 63.)

⁵⁸ Voidaan ajatella, että elämäkokemus muodostuu mm. erilaisten tekstien kentästä: kaikesta luetusta, nähdystä, kuullusta, katsotusta, ymmärretystä. Kaikki tekstit tulkitaan aina suhteessa edeltäviin teksteihin. Intertekstuaalisuus tarkoittaa tekstien välisyyttä, viitteitä muihin teksteihin.

⁵⁹ Internet filosofi David Weinberg puhuu siitä, miten ihmisten rooli on muuttunut passiivisesta aktiiviseksi internetin myötä: *Ihmiset eivät ole netissä ostaakseen tavaraa näppärämmin vaan siksi, että he voivat puhua omalla äänellään muiden kanssa.* Tämä on Weinbergin mukaan täysi vastakohta sata vuotta jatkuneelle joukkotiedottamiselle. Siinä vain harvat esiintyjät saavat puhua ja muiden osana on kuunnella. Ihmisten vastaanotto ja osallistumisasenteissa tapahtuu jatkuvasti muutoksia elämän eri osaluilla. Tämä kaikki vaikuttaa myös tapaan katsoa esityksiä. (Saksa, HS 13.4.2007.) Ronald Barthes julkaisi teoksen *Tekijän kuolema, tekstin syntyminen* vuonna 1968, jossa hän esitti, että tekstillä oli monia merkityksiä, eikä kirjailija ollut ensisijainen merkitysten tuottamisen lähde.

⁶⁰ Ks. banaali - originelli luvussa 3.7.

katsojalla mahdollisuuden nähdä esityksen omasta horisontista käsin. En halua ohjata ja määrittää vastaanottoa mutta kuitenkin tarjota avaimia jos niitä haluaa käyttää. (Työpajaraportti 2006, 9.)

Rajoitetusti heilahtelevan projektiraportissa pohdin *Entropia*-kohtauksen⁶¹ kahta mahdollista lukutapaa.⁶² Nimeän nämä performatiiviseksi⁶³ ja kriittiseksi lähestymistavaksi. Performatiivisessa tavassa katsoja vapautetaan arvoituksen ratkaisijan roolista, oikein tietämisestä. Kohtauksessa olisi mahdollista olla ja katsella kuvaa siinä hetkessä antaen ajatuksensa pujahtaa sisään ja ihmetellä, mitä sieltä löytyy. Jollain tavalla esitettävä video vertautui mielessäni mandalaan. Jung on tehnyt länsimaissa mandaloita tunnetuksi mieltä hoitavina rakenteina, alitajunnan tasoa ja sielua lähestyvänä kuvana. Kriittisessä lähestymistavassa suhtautuminen oli järkipäristä kysyen mihin tämä liittyy, mitä tämä tarkoittaa.⁶⁴ (Projektiraportti 2007, 16.)

Arlander esittelee Lars Klebergin⁶⁵, joka on analysoinut esityksen ja yleisön välistä suhdetta venäläisen teatterimodernismin viitekehyksessä. Hän on tutkinut esityksen ja yleisön välistä rajaa⁶⁶. Suhteeseen vaikuttaa yleisön ja esityksen maailmojen välisen *vastaavuuden odotus*: onko esityksen suunta *kohti katsojien todellisuutta* vai halutaanko *katsojat sisään esityksen todellisuuteen*. (Kleberg 1977, Arlanderin 1998, 35 mukaan.) Rampilla voidaan siten leikitellä tai se voidaan ottaa erityisen vakavasti.

Rajoitetusti heilahtelevan raportissa pohdin *Tuoko illuusio*[esitystä] *läheemmäksi vai viekö se* [sitä] *etäämmäksi? Antaako uskottelu tilaa katsojalle vai viekö se sen häneltä pois* (Projektiraportti 2007, 17)? Klebergin mukaan pyrkimys fiktion maailmaan, kohti

⁶¹ Kohtauksen pohjalla on tekemämme entropia-koee, missä asettauduimme tiiviiksi ryhmäksi silmät kiinni. Kymmenen minuutin aikana kuuntelimme omia impulsseja ja toimimme niiden mukaisesti. Koe videoitiin ja video käsiteltiin blurraamalla sekä määrittämällä kuvapisteet joko mustiksi tai valkoisiksi. Esityksissä käytetyssä videossa on amebamaisen olemuksen omaavia hahmoja, jotka kuitenkin ovat tunnistettavissa ihmisiksi.

⁶² Mahdollisia lukutapoja on varmasti enemmänkin, mutta nämä avautuivat minulle työprosessin ja esitysten aikana. Mahdollisia lukutapoja pohtiessa voi tekijänä yrittää lähestyä katsojan positiota ja hahmottaa niitä vaikutelmia mitä esitys tuottaa. Tämän vaikutelma- tai tulkinta-avaruuden kautta on kenties helpompi puhua omasta työstään. De Marinis on käyttänyt käsitettä mallikatsoja. Mallikatsojalla tarkoitetaan ohjaajaa, joka tarkkailee esityksen kehitystä oletetun katsojan paikalta ja muokkaa vaikutusta sen mukaisesti, miten tällaisen katsojan voi odottaa suhtautuvan (Carlson 1989, 63).

⁶³ Ks. 2.3: Dramaturgiaa/ *Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen*.

⁶⁴ Ajattelin, että illuusio, uskottelu voisi tuottaa tunnistettavan tilanteen mihin katsoja sitten samaistuisi. Samaistuminen ja tuttuus toisivat esityksen lähelle. Toisaalta: jos tunnistamista ei synny, mihin kohtaan katsoja sitten asettaa itsensä suhteessa esitykseen?

⁶⁵ Ruotsalainen professori, kääntäjä ja kriitikko.

⁶⁶ Rampin käsite.

illuusiota kasvaa, kun katsojat halutaan esityksen maailmaan sisään.⁶⁷ Kun ramppi häivytetään tai poistetaan ja esityksen suunta on kohti katsojien arkitodellisuutta, esitys muuttuu esittelyksi. (Arlander 1998, 35.) Tämä jaottelu taas resonoi Kirbyn roolimatriisin⁶⁸ kanssa.

Esitys minkä kokonaisuus ei muodosta kokonaisuutta perinteisessä mielessä saattaa aiheuttaa ahdistusta katsojassa. Hän voi kokea että hänen pitää⁶⁹ ”leikata oma elokuva”. Olen kuullut kommentteja esityksistä mitkä eivät perustu eheään rakenteeseen: jouduin itse tekemään ohjaajan työn, ohjaaja ei ollut tehnyt hommiaan. ”Leikata oma elokuva” on sikäli paljon puhuva ilmaus, että se kertoo katsomisasenteesta: asettua kuvan eteen, ulkopuolelle ja odotuksista: olisi oltava jokin valmis ratkaisu, tapa katsoa.⁷⁰ Mielestäni katsojaa pitäisi ohjata luottamaan siihen, että hän voi ja pystyy halutessaan tekemään itselleen oikeat valinnat suhteessa esitykseen.

Hans-Thies Lehmannin artikkelissa *Teatteri mahdollisen tilana* (Teak 2.02) esitys vertautuu puutarhaan. Lehmann kirjoittaa: ”Vesi, kasvit, puut, askelmat, kivet, ympäröivä muuri, itse polku - kaikki tämä esittäytyy aina eritavoin kehystettynä...” Ymmärrän tämän niin, että katsoja muodostaa omia kehyksiä ja katselee esitystä tavalla mikä on suhteessa fyysiseen istumapaikkaan, omaan mielentilaan, odotuksiin esityksestä ja esityskertaan. Lehmannin loppukaneetti on, että teatteri pitäisi ymmärtää *avoimeksi performatiiviseksi tai esitykselliseksi prosessiksi, joka ei sulje vaan avaa mahdollisuuksia*. Lehmann on kirjoittanut artikkelin katsojan näkökulmasta. Minulle kirjoitus resonoi lisäksi tekijyyteen liittyviä kysymyksiä. Loppulauseeni *Ikkuna-* raportissa on, että *aukinainen ja hengittävä prosessi avasi jälleen uusia mahdollisuuksia ja ikkunoita ennen näkemättömään*. (Työpajaraportti 2006, 12.)

⁶⁷ Tässä tarkoitetaan eri asiaa kuin Aronsonin esityksen kehystä.

⁶⁸ Ks. yksityinen - yleinen.

⁶⁹ Mielenkiintoinen kysymys on mistä tällainen pitää, täytyy, on pakko -vaatimus kumpuaa. Oma veikkaukseni on Runousopin normatiivinen asema lähes kaikessa teatteriin ja esitystaiteeseen liittyvässä: ajatellaan, että niin kuuluu tehdä.

⁷⁰ Ks. 3.2: Strategia - Taktiikka.

3 LISÄÄ MAASTOPISTEITÄ

Seuraavat käsiteparit lähestyvät samoja teemoja - työprosessia, tilallista hahmotusta, dramaturgiaa ja katsojasuhdetta - kuin edellä mutta eri suunnista katsellen. Näiden löydettyjen maastopisteiden avulla tutkin käsiteparien sisäistä dynamiikka sekä käsitteiden välistä suhteiden verkostoa.

3.1 Peli - Leikki

Kysyin lapsiltani mitä eroa on pelillä ja leikillä. Vastaus oli, että pelissä on voittaja, leikissä ei. Lisäksi vielä: pelissä voittaa yksi, leikissä voittajia voivat olla kaikki. Lehmann (luento, 10.2.2007) sanoi saman käyttäen akateemista puhetta: pelissä on aggressiivinen ja tosikkomainen ulottuvuus, kun leikki on luonteeltaan sosiaalista kanssakäymistä. Perinteinen dramaattinen teatteri perustuu kahden vastakkaisen voiman kohtaamiseen, siis kilpailulle ja konfliktille. Oma pyrkimykseni on pois tästä kilpailullisesta tilanteesta, missä on vain yksi voittaja. Toivoisin tekeväni esityksiä missä voittajia ovat kaikki: tekijä(t) ja katsoja-kokijat. Tällainen asetelma saattaa lisätä myös esitysten yhteisöllistä ulottuvuutta.

Leikki- ja pelikäyttäytymistä on tutkittu Johan Huizingan⁷¹ *Leikkivä ihminen* (1984) ja Roger Caillois' n⁷² *Man, Play and Games* (1954) -julkaisuissa. Molempien päämääränä on ollut analysoida leikin tehtävää inhimillisessä kulttuurissa. Caillois esittää pelin ja leikin kaaviossa 2. esitettyä jatkumona, mikä etenee spontaaneista ilmaisuista, *paidia*, institutionaalisempiin rakenteisiin, *ludus*, missä suunnitelmallisuus ja sääntöjen noudattaminen korostuu. Paidian eroavuus luduksesta on, että se ei ole pakottavaa. Sen sijaan paidia on ajan ja paikan rajaamaa, epämääräistä, materiaalisesti tuottamatonta ja koskee vaihtoehtoista todellisuutta. (Carlson 2006, 39.)

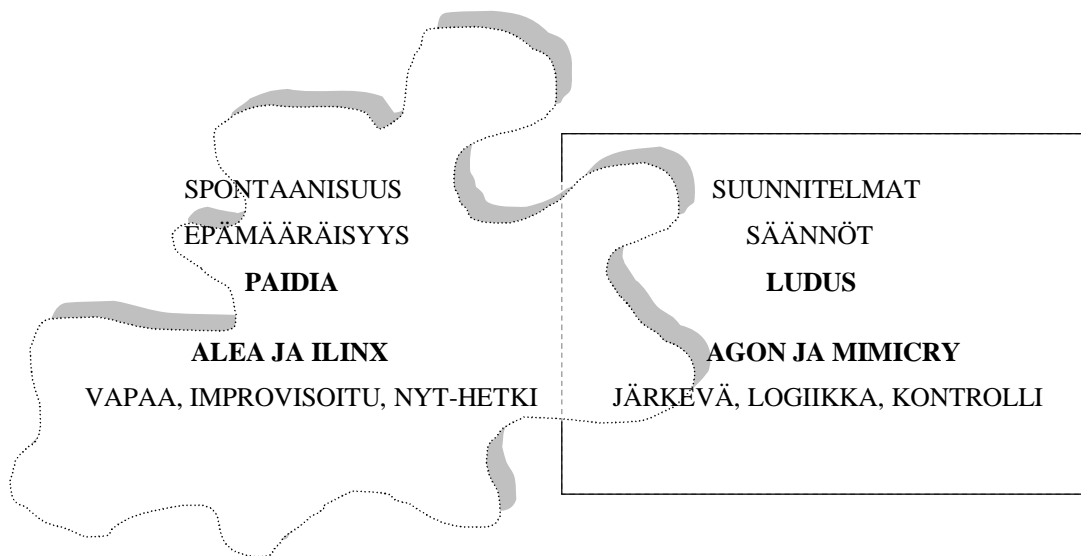
Näissä tutkimuksissa taisteluja tai kilpailuja pidetään kuitenkin leikin keskeisenä alueena.⁷³ Caillois käyttää niistä termiä *agon*. Toinen Caillois' n kategoria *mimicry*,

⁷¹ Hollantilainen historioitsija ja yksi nykyaikaisen kulttuurihistorian perustajista.

⁷² Ranskalainen leikkiteoreetikko.

⁷³ Ks. kaavio 2.

jäljittely, on myös keskeisempi käsite perinteisessä teatterissa kuin nykyteatterissa ja esitystaiteessa. Sen sijaan, esitystaidetta ja nykyteatteria ajatellen, mielenkiintoiset ja käyttökelpoiset käsitteet ovat *alea*, sattuma ja *ilinx*, huimaus ja aistimusten häirintä. Caillois näkee alean jossain määrin vastakkaisena agonin käsitteelle. Kun agon painottaa järkevää suunnittelua, logiikkaa ja kontrollia niin alean luonne on vapaa, spontaani ja improvisoitu, hetkessä oleva. Ilinx on keholle se, mitä alea on mielelle: osien ja rakenteen sekä aistimusten ja ilmaisuuden kudelman. (Carlson 2006, 40–41.)



Kaavio 2. Hahmotelma Caillois’ n pelin ja leikin jatkumosta sekä leikin keskeisten alueiden sijoittumisesta sille.

Rajoitetusti heilahtelevan projektiraportissa kirjoitan Poettinen pii -kohtauksen⁷⁴ rakentumisesta.

Tämä kohtaus - niin kuin muukin tekeminen tässä projektissa - rakentuu leikille: otetaan jokin fokus jossain kehyksessä ja lähdetään katsomaan mitä tapahtuu. Hotinen kuvailee uuden dramaturgian suhdetta aiheeseen seuraavasti: ”aihe tai aiheet saavat näyttäytyä – – viittauksia tai assosiaatioina, aihe ikään kuin ilmenee vain suuntana, jota kuljetaan hetki, jonka jälkeen matka katkeaa ja suuntaa vaihdetaan.” [Hotinen 2002, 223] Aiheen lisäksi tämä pätee käytettäviin tehtäviin. Niissä on joku lähtökohta mutta koskaan ei tiedä mihin tämä tehtävä sinua vie. (Projektiraportti 2007, 13.)

⁷⁴ Kohtauksen materiaalina olivat runot (jokainen työryhmän jäsen teki muutaman), missä kirjainten lukumäärä sanassa noudatti piin likiarvoa. Runot esitettiin kuorona.

Liitän leikin olemukseen lisäksi varioinnin⁷⁵ (Carlson 2006, 72–73). Väljä toimintakehys, toiminnan strukturoimattomuus, antaa varioinnille tilaa. Esimerkiksi nimellisesti samaa koti-leikkiä leikittäessä: leikin muoto muuttuu jonkin verran joka kerta, myös samoja piirteitä ja osia löytyy.⁷⁶ Prosessin pitäminen aukinaisena mahdollistaa asioiden ja toimintojen varioitumisen. Tämä synnyttää rikkautta tuottamalla uusia merkityksiä. *Ikkuna* -projektissa arkea tutkiessani tämä tuli esille niin sisältömerkityksenä kuin rakenteenakin. Alkuoletukseni oli, että arki toistuu samanlaisena ja on siten monotoninen ja tylsä. Tulin kuitenkin huomaamaan, että omaakin liikettä on vaikea kopioida ja toistaa tismalleen samanlaisena⁷⁷. Juuri tästä syntyy arjen vivahteikkuus⁷⁸. Asiat eivät ole juuri siten kuin ne ensi katsomalta näyttävät. Rytmien ja toiston variaatioiden tunnistaminen avaa mahdollisuuden leikittelyyn.

Täysin samaa, täsmällistä toistoa ei mielestäni ilmene teatterissa ja esitystaiteessa. On jollain tavalla paradoksaalista, jos teatteri ottaa tämän ideaalikseen. Ikään kuin merkityksellisiä merkityksiä saataisiin esiin ainoastaan toiston kautta. Jerzy Grotowski lähestyy toiston-käsitettä eri suunnasta ja kulttuurista. Hän on kirjoittanut, että ainoastaan järjestyksestä voi syntyä spontaaneita reaktioita.⁷⁹ Grotowski mainitsee Brechtin älyllisen lähestymistavan, Artaudin psyykkisten voimien liikkeellepanemisen ja erilaiset happeningit tekijöiden spontaanisuutta vapauttavina yrityksinä, mutta mitkä Grotowskin mielestä ovat matkittuja ja valheellisia tapoja toimia: *Todellinen, ei-matkittu spontaanisuus on mahdollista saavuttaa vain tarkan näyttelijän partituurin pohjalta.* (Grotowski 1993, 34–35.)⁸⁰

Peter Brook (1972, 125) puolestaan kirjoittaa, että *vain tällä tavoin, rakentamatta, voi rooli syntyä. Rooli, joka on rakennettu, on joka ilta samanlainen - paitsi, että se hitaasti kuluu. Jos syntynyt rooli tähtää pysyvyyteen, sen on aina synnyttävä uudestaan, minkä*

⁷⁵ Variointi, Erving Goffmanin mukaan, tarkoittaa kokemuksen otoksen sijoittamista uuteen kontekstiin, joka antaa sille erilaisen merkityksen (Carlson 2006, 310).

⁷⁶ Perustan käsitykseni omiin havaintoihini.

⁷⁷ Suunnitelmat, kontrolli, logiikka.

⁷⁸ Epämääräisyys, nyt-hetki, vapaus.

⁷⁹ Luen spontaanit reaktiot leikin alueeseen kuuluvaksi.

⁸⁰ On kuitenkin todettava että myös Grotowskin tavoitteena oli esityksen elävyys. Hänen ajatuksissaan ulkoinen tarkkuus mahdollistaa sisäisen spontaanisuuden ja leikin. Tämä aito spontaanisuus tulee harjoitellun partituurin läpi siten, että sattumaan on mahdollista reagoida ja silti jatkaa toimintaa. Grotowskin tapa puhua kuulostaa minulle hierarkkiselta ja säädellyltä. Siksi se aiheuttaa minussa vastustusta ja vaikuttaa tulkintaani Grotowskin teksteistä.

vuoksi se on alati erilainen. Brook siis näkee täsmällisen toiston mahdottomuuden. Toisto tuo työhön *kovettuneet kuoret* mitkä ovat, Brookin sanastoa käyttäen, kuolettavan teatterin ominaispiirre. (Ibid.) *Tyhjän tilan* loppukaneettina on: *Näytelmä on leikkiä, leikki näytelmää* (ibid., 152). Vaikka en itse koe tekeväni näytelmiä, vaan esityksiä, tunnistan Brookin leikillisen otteen ja pyrkimyksen yhdistää teatterin, esitysten ja taiteen maailma elämäntodellisuuden kanssa.

Leikillinen asenne mahdollistaa tekemään asioita, joita ei osaa, kokeilemaan. Muistan miten innoissani olin kun *Esitys ja video* -työpajassa käytin videokameraa ja kuvasin liikkuvaa kuvaa elämäni ensimmäisen kerran. Kuvattu materiaali oli monella tavalla kömpelöä, mutta sitä eivät myöskään rasittaneet osaamisen tuoma kaavamaisuus, johonkin konventioon nojaava suorittaminen. Asettamalla itsenä positiioon, missä ei ole varma tekemisistään tai osaamisestaan, on mahdollista avata itselleen uusia alueita. Tämä koskee myös katsomiskokemusta. Kirjoitan Ikkunan projektiraportissa tunnelmiani *Pikseliähky* -tapahtumasta.

Viikonlopusta jää päällimmäiseksi käsittämättömän kokemus. – – Tämä kokemus muistutti miltä tuntuu kun ei ymmärrä. Kun kulttuuri ja tapa jäsentää on vieras, kun ei tiedä miten ottaisi vastaan ja vastaanottaessa tuntuu ettei ole välineitä. Kaikesta nähdystä ja koetusta jää kuitenkin käteen ideoita – – . (Työpajaraportti 2006, 4.)

Kokemukseni mukaan esityksessä on kuitenkin läsnä, jollain tavalla, koko jatkumo kaikkine elementteineen. Esimerkiksi: olen havainnut että lähdän usein työskentelemään jonkin tutun kautta, siis jäljittelemään. Kuitenkin aiheen tai teeman hahmottuessa lähtevät ne kuljettamaan aluille mitä ei olisi tullut kontrollin kautta ajatelleeksi. Sattuma astuu kuvaan. Toinen esimerkki: minulle nyt-hetkeen perustuva näyttämöllä olemisen tapa, vapaus ja spontaanisuus, toimivat jonkinlaisessa kehyksessä mitä kuitenkin määrittävät jotkin säännöt tai suunnitelmat. Ne voivat olla olosuhteista johtuvia tai erityisesti tätä hetkeä varten asetettuja, tietoisia tai tiedostamattomia. Koko jatkumon läsnäolo näkyy myös *Rajoitetusti heilahtelevan* nimessä.

Ajatukset pelin ja leikin ympärillä ovat minulle maailmankuvallisia, ja siten vaikuttavat esitysten sisältöön ja etiikkaan.⁸¹ Minkälaista maailmankuvaa haluan välittää?

⁸¹ Jokainen valinta, ryhtyminen tai ryhtymättömyys, on kannanotto. Halu ja tarve harjoittaa omaa ammattia, tehdä esityksiä, valitsee joskus puolestani. Missä määrin työryhmässä on mahdollista vaikuttaa esimerkiksi välitettävään maailmankuvaan? Kokemukseni mukaan perinteisen työhierarkian mukaisesti

Sellaistako missä kilpailu on kova ja asiat ehdottomasti hallittavissa nojaten erilaisiin sääntöihin ja rakenteisiin, missä lasketaan kaikki ja jaetaan palkinnot erilaisten mittaustulosten perusteella? Kuka määrittelee säännöt? Minkälaiseen leikkiin haluan ryhtyä? Pelaanko pelejä mitä en halua?

3.2 Strategia - Taktiikka

Michel de Certeau erottaa tutkimuksessaan toisistaan *strategiat ja taktiikat*.⁸² Strategiat ovat toimintatapoja mihin on saatu ohjeet ja taktiikat käyttäytymisen ilmentymiä, joita käytetään spontaanisti. de Certeau'n taktiikat eivät vastusta strategioita, mutta niiden toimintalogiikka on toisenlainen, kuten esimerkiksi improvisointi tai elementtien uudenvuodenlainen yhdistäminen. Taktiikka on riippuvainen ympäristöstään: se tarkkailee mitä tapahtuu, etsii mahdollisuuksia ja tarttuu tilaisuuksiin nopeasti. Carlson mainitsee, että taktiikka on ollut suosittu nykyesiintyjien parissa sen tuoman näkökulman vuoksi. de Certeau'n taktiikka toimii hyvänä työkaluna muun muassa konventioiden olemuksen tarkastelussa. Modernistisen avantgarden ja performatiivisen nykytaiteen eroja voi hahmotella käsiteparin avulla. de Certeau'n ja muut sosiaaliset konstruktionistit⁸³ tarjoavat vetovoimaisen sovelluksen teatteriin sanoessaan, että teatteri⁸⁴ on tarpeellista, koska se vastustaa virallisia näkemyksiä todellisuudesta. (Carlson 2006, 71–72.)

Strategia edellyttää suunnitelmallisuutta, taktiikka nopeaa reagoitokykyä. Taktiikan käsitteeseen liittyy tietoisuus hetkellisyydestä ja katoavaisuudesta. Esimerkiksi: kuinka dokumentoida hetkeen tarttuvaa tapahtumaa? Strategia edellyttää rajatun paikan, josta tilannetta pystyy hallitsemaan. Perinteinen teatteri on ympäristöstä erotettua toimintaa⁸⁵ mikä vaatii erityistä taitoa⁸⁶, jolla on esteettiset reunaehdot ja taideobjekteilla tietty paikka. Se on asettumista aseisiin, kunkin tilanteen ulko- ja yläpuolelle. Tällaista toimintaa on myös vakiinnuttanut joidenkin käsitteiden ja puhetapojen merkitykset

organisointuneessa ryhmässä vaikutusmahdollisuudet ovat pienemmät kuin dialogisuuteen perustuvassa toiminnassa.

⁸² Lisäksi de Certeau mainitsee skriptit, millä tarkoitetaan vakiintuneita toimintatapoja. Ks. 2.2: paikka, tila.

⁸³ Sosiaalinen konstruktionismi tarkoittaa sitä, että sosiaalinen toimintamme (esitys) ei ole maailman määrittelemiä tai ennalta käsikirjoitettuja, vaan jatkuvasti rakennettavia, neuvoteltavia, muokattavia, luonnosteltavia ja järjestettyjä (ohje)tietoisuuden osia. Esitys voi siten luoda jatkuvasti uusia toimintatapoja ja muotoja. (Carlson, 70.) Tämä ajatus linkittyy minulla jälkistrukturalismiin.

⁸⁴ Teatteri tuntuu tässä varsin moniarvoiselta ja laaja-alaiselta, esitystaiteen osakseen hyväksyttävänä.

⁸⁵ Teatteria esitetään teatterirakennuksessa.

⁸⁶ Näyttelemisen uskottavasti.

yleispäteviksi.⁸⁷ Esimerkiksi: Aristoteleen Runousopilla on normatiivinen asema melkein kaikessa teatterikeskustelussa. Strategiset järjestelmät ovat luotu määrittämään, mittaamaan ja kontrolloimaan kohdetta. (Sederholm 2002, 79.)

Taktiikka on tietyn ajan, paikan ja tilanteen huomioon ottamista, kontekstuaalista ja usein pragmaattista. Se on toimintaa, jolla ei ole selkeästi omaa paikkaa. Niinpä sitä ei myöskään rasita konvention painolasti. de Certeau mukaan taktiikan tila on toiseuden⁸⁸ tila: se ei näy eikä tuo itseään esiin. Se tarttuu jokaiseen tilaisuuteen ja tekee yksittäisiä iskuja: yksilö manipuloi tapahtumia kääntäen ne mahdollisuuksiksi. Taktiikan voima on epävarmuuden sietämisessä. (Ibid.)

Tällainen taktikointi, ei siis valmiiksi laadittu strategia, kuvaa minun esityksentekoprosessia: alussa ei tiedetä minne ollaan menossa, päätöksiä pitää tehdä koko prosessin ajan, ja lopputulos on ”yllätys”⁸⁹. Liikutaan tuntemattoman ja epävarman alueella. Taktiikan saavutukset eivät ole pysyviä, vaan kysymys on häirinnästä, jonka tarkoitus on horjuttaa perinteistä tai totuttua asetelmaa ja sitä kautta laittaa liikkeelle uusia prosesseja. (Carlson 2006, 87.)

Työprosessin polkujen kulkemisesta ja aiheen jälkien seuraamisesta voidaan ajatella, että tekijä ”hukkaa” alkuperäisen ajatuksensa. Itse ajattelen, että materiaalin kautta prosessi, missä itse olen aktiivisena tekijänä, vie suuntaan mikä on tarkoitus, mikä ei ehkä ole lopullista, mutta missä on hyvä käydä. Ja aina voi muuttaa mieltään ja vaihtaa suuntaa, kääntyä tai perääntyä, jos arvelee olevansa eksyksissä tai väärässä paikassa.

Esityksiä katsoessa monet vimmatusti etsivät oikea tapaa katsoa ja tulkita teos. On tarve löytää jonkinlainen strategia, ohjetieto, minkä avulla jokainen esitys aukeaa

⁸⁷ Jälkistrukturalistiksi mielletty Derrida on kiinnostunut kieleen liittyvästä vallasta ja kielen avulla valta-asetelmien muodostamisesta. Hän käsittelee tätä teemaa esimerkiksi teoksessa *Positioita*, Helsinki: Gaudeamus, 1988.

⁸⁸ Toiseus on yhteiskuntatieteissä ja filosofiassa käytetty käsite, jolla viitataan toisten poislukeamiseen yhteiskunnasta tai yhteisöstä. Filosofi Simone de Beauvoir käytti termiä sukupuoleen liitettyä ja analysoi naista yhteiskuntamme toisena, eräänlaisena epähenkilönä tai puolivaltaisena jäsenenä. Tunnistan toiseutta teatteripuheessa. Kenellä on oikeus osallistua keskusteluun täysivaltaisena jäsenenä, ketä kuunnellaan, kenen sanoilla on painoarvoa: klassista teatteria tekevällä, teatterikorkeakoulun käyneellä, miesohjaajalla?

⁸⁹ Tim Etchells kuvaa tätä investoinnin tilaksi: kun ei aivan tiedä, kun ei voi aivan sanoa, missä tuntee osallisuutta, sitoutumista ilman, että turvautuu helppoihin ratkaisuihin (Etchells 1999, 49). Yllätystä pidän positiivisena asiana. Ks. myös 2.4: Lehmann, Teatteri mahdollisena tilana.

yleispätevästi. Toimintaehdotuksena voisikin olla henkilökohtaisen taktiikan käyttäminen: uskoa, että jokaisessa itsessä on vastaus, jos hellittäisi ja alkaisi katsella ja tunnustella teosta, kuunnella, miltä tämä teos minusta tuntuu. Fokus ei olisi silloin jossain edessäpäin, vaan nyt, hetkessä, tapahtumassa itsessään.⁹⁰ Teoksilta haetaan myös helppoutta ja miellyttävyyttä,⁹¹ että se olisi nopeasti pureskeltavissa. Tämä mielestäni linkittyy teatterin perustassa olevaan viihdytys-ulottuvuuteen. Esitysten ajatellaan olevan ajanvietettä ja niiden parissa on siten tarkoitus viihtyä. Jos esitys häiritsee jollain tavalla,⁹² tämä ulottuvuus ei toteudu. Esityksen ajatellaan olevan huono ja mahdoton katsottava. On mahdollista kysyä: miksi minusta tuntuu tältä, miksi tulen häirityksi? Tämän häirinnän kautta voi oivaltaa itsestään ja/tai ilmiöstä jotain uutta.

Pyrkimykseni on omien taktiikoiden löytäminen - niin tekijänä kuin kokijana - ja käyttäminen lukkoon lyödyn strategian noudattamisen sijaan. Oman käyttökelpoisen taktiikan käyttäminen saattaa tuntua pelottavalta koska se ei vastaa hegemonista strategia-ajattelua.

3.3 Järjestys - Sattuma⁹³

On maailmankuvallinen kysymys, missä määrin arvelee järjestyksen ja sattuman vallitsevan todellisuudessa. Haastatellessani (5.4.2006) Pekka Heliniä, *Ikkunan* prosessiin liittyen, stokastisten ikkunaratkaisuiden vaikuttamista, hän kertoi käsityksensä miten ajattelee ikkunoiden luovan todellisuuskuvaa. Esimerkiksi toimistorakennuksissa suorat ja säännölliset ikkunarivit antavat vaikutelman, että asiat ovat enemmän järjestyksessä kuin mitä ne todellisuudessa ovat.

Kokemukseni mukaan perinteisessä teatterissa sattumaa ei ole arvostettu, vaan sitä on pidetty kyseenalaisena tai huonona, koska tekijä antaa jonkin ei-hallinnassa olevan⁹⁴

⁹⁰ Ks. 3.4: Suppea - Laaja/ Feldenkrais.

⁹¹ Esitystaiteessa/nykyteatterissa ei vain kerrota tarinaa, vaan ollaan suhteessa esillä olevan ilmiön kanssa. Ote voi olla käsitteellisempi ja filosofisempi. Siksi katsominen/kokeminen saattaa tuntua työläältä. Richard Foreman pyrkii kiinnittämään yleisön huomion tässä ja nyt hetkessä olemiseen. Tätä kautta yleisö ymmärtäisi (havaitisi) mitä ympärillä on. (Carlson 2006, 203.)

⁹² Esimerkiksi antaa ymmärtää jotain sellaista, mitä ei itse hyväksy tai on itselle jostain syystä käsittämätön, ei aukea.

⁹³ Sattuman olemus minulle on jotakin ihmiselle ei-hallinnassa olevaa ja siten epäjärjestyksen (kaaoksen) olemassa olemisen muoto.

⁹⁴ Ks. 3.1: peli -leikki, Grotowski.

vaikuttaa työhönsä. Missä määrin ylipäättään voi hallita kaikkea? Oma tuntumani on, että mitä tarkemmin pyrin pitämään asiat järjestyksessä ja hallinnassa, sen varmemmin ne riistäytyvät käsistä tai tapahtuu jotain odottamatonta.⁹⁵ Jos maailma/todellisuus on rakentunut siten, että jonkinlainen sattuma, epäjärjestys ja hallitsemattomuus on läsnä kaikista pyristelyistä huolimatta, voisiko tämän olosuhteen ottaa vastaan mahdollisuutena?

On pohtimisen arvoista, missä määrin itsensä sattumalle altistamisen tuoma epäjärjestys luo mahdollisuuksia, milloin se ainoastaan hajottaa. Millä tavalla kiinnitän itseni johonkin kiintopisteeseen? Järjestyksestä irti päästäminen ei merkitse tuuliajolla olemista työprosessin suhteen. Avoin - suljettu luvussa kerroin tavastani pitää työpäiväkirjaa: kiinnitän itseni kirjoittamalla prosessin vaiheista. Toisena merkittävänä maadoittavana tekijänä pidän omaa perhettäni. Arkitodellisuus, kaikessa kaoottisuudessaan, on jotain hyvin konkreettista sekä tässä ja nyt tapahtuvaa. Arvelen tämän maadoituksen välittyvän töihini jollain tavalla. Varmaa on, että tällainen tapa työskentelyä vaatii suunnattoman määrän epävarmuuden sietokykyä, koska mikään ei ole varmaa ja melkein mitä tahansa voi tapahtua koska tahansa. En kuitenkaan halua edistää sellaista maailmankuvaa, että väittäisin kaiken aina olevan järjestyksessä. Kaaosta ei myöskään ole tarpeellista liioitella tai korostaa.

Sattumanvaraisuus tuo ainutkertaisuuden esityksen ominaisuudeksi. Esittävä taide on katoavaa ja siten ainutkertaista, mutta varsinkin sattumanvaraisuudelle rakennetut esitykset ovat hetkessä kiinni.

– – kyseessä on prosessi mikä tuottaa uusia kerroksia, assosiaatioita, polkuja ja linkkejä. Lopulta oleelliset ja itselle erityisen merkitykselliset polut tulevat esiin. – – En halua kontrolloida prosessia kovin tiukasti, mieluummin annan mennä. Tietämättömyyteen heittäytyminen tuo tietoa mitä ei muuten ole mahdollista saavuttaa. (Työpajaraportti 2006, 5.)

Victor Turner⁹⁶ toi esitystaiteen keskusteluun *liminaalisen* ja *liminoidisen* käsitteet⁹⁷ (Carlson 2006, 36). Turner kutsuu liminaalista toimintaa ”rakennetta”⁹⁸ vastustavaksi”

⁹⁵ Tämä linkittyy minulla 3.4: Suppea - Laaja/ Feldenkrais.

⁹⁶ Skotlantilaisyyntyisen antropologi tuli tunnetuksi rituaaliin ja erityisesti siirtymäriitteihin liittyvistä teorioistaan.

⁹⁷ Minulle liminaalinen on toisin tekemistä, tutkimista ja ehdottamista. Liminoidinen on Carlsonin kirjan sanaston mukaan, rajoitetumpi ja yksilöllisempi muoto liminaalisesta. Modernissa, yksilöityneessä yhteiskunnassa teatteri, leikki ja harrastukset ovat liminoidisia. (Carlson 2006, 308.)

siis toimintaa, mikä vastustaa tavanomaisia kulttuurisia toimintoja.

Leikinomaisuudessaan ja avoimuudessaan liminoidinen toimii kumouksellisesti tuodessaan, vahingossa tai tarkoituksella, vaihtoehtoisia rakenteita esiin. Näitä tarkastellessa voi kehittää vaihtoehtoja vallitsevalle tilanteelle. (Ibid., 37.)

Tästä jatkoi Brian Sutton-Smith⁹⁹ antirakenteellista näkökulmaa korostaen, nähden sen mahdollisuutena. Liminaalisen toiminnan epäjärjestys on reaktio liialliseen järjestykseen. Epäjärjestys tuo siten mahdollisuuksia katsoa asioita toisin. Mikäli ei ole mahdollisuutta tarkastella asioita kuin yhdestä näkökulmasta, yhdellä tavalla, yhdellä logiikalla edeten, jäävät monet vaihtoehtoiset mahdollisuudet piiloon. Sutton-Smithin mukaan normatiivinen rakenne edustaa toimivaa tasapainoa, minkä itse näen staattisena, helposti kuolevana, ja antirakenne edustaa piilevän järjestelmän mahdollisia vaihtoehtoja. Uusi syntyy näiden kahden järjestelmän kohdatessa. (Ibid., 36.)

Hallitsemattoman kautta valottuu todellinen, ei näennäinen, vaihtoehtojen joukko, mistä itselleen tarpeellisen tai oleellisen voi poimia. Liminaalinen esitys näkee, että kaaos on vaihtoehto tunnustetulle järjestykselle. (Ibid., 37.)

Kaksi esimerkkiä ei-hallinnassa olevan vaikutuksesta esityksen rakentumiseen:

Rajoitetusti heilahtelevan Konfessio-kohtauksen¹⁰⁰ materiaalina oli minulle Helsingin Sanomien juttu ”Tutkimustiedon aukot jättävät tilaa huhuille”(Jokisipilä, HS 1.12.2006). Juttu käsitteli sitä, miten huhut versovat historiallisen tiedon aukkokohtissa. Lähdin miettimään miten tärkeää ihmisille on ymmärtää ja olla varma. Kirjoitin työpäiväkirjaan (1.12.2006) *Kun ei tiedä tai ymmärrä täyttää aukon jollain tavalla, on ymmärtävinään. Miksi ei voi myöntää että ei tajua tai tiedä?* Jatkan myöhemmin samasta aiheesta: *Hallitsematon > häpeä. Korkean ja matalan yhdistäminen, törmäyttäminen. Arki. Oman äänen löytäminen* (Työpäiväkirja 13.12.2006). Häpeä oli avain. Hävettää kertoa jotain mitä ei käsitä (Projektiraportti 2007, 6). Järjestystä ja luutuneita asetelmia rikkoo sellaisten asioiden puheeksi ottaminen, mistä useimmiten

⁹⁸ Luen rakenteen tässä yleisesti hyväksytyksi järjestykseksi, konventioksi.

⁹⁹ Uusi Seelantilainen leikkiteoreetikko.

¹⁰⁰ Kukin esiintyjä sai halutessaan tunnustaa jonkin asian mikä tematiikaltaan liittyi esityksen aiheisiin. Tunnustusta edelsi ksylofonilla soitettu piini likiarvo. Tunnustaja seiso i kaukoputken edessä lähellä katsojia.

vaietaan. Kokemukseni mukaan se ei tuota sekasortoa ja kaaosta, vaan yhteisöllisyyttä ja vapautumista¹⁰¹.

Saman esityksen Katharos -kohtauksen¹⁰² materiaalia oli *Esillä ja piilossa. Kodin säilytysratkaisut* -kirjan arvio ”Kaaoksesta järjestykseen”, missä todetaan, että *järjestys parantaa kodin asumismukavuutta, helpottaa tavaroiden löytymistä ja lisää viihtyisyyttä ja estetiikkaa* (Forsström, HS 27.10.2006). Minua tämä pieni arvio viritti kommentoimaan sekä esityksen aihetta että muotoa. Aihetta siten, että miten hallinta ja hallitsemattomuus, kaaos ja järjestys, on läsnä ja tämä opas jälleen yksi yritys jäsentää, hahmottaa todellisuutta. Muotoa siten, että missä määrin asioita näytetään ja missä määrin piilotetaan näyttämöllä. (Projektiraportti 2007, 17–18.)

Järjestyksen ja hallitsemattoman käsitteet ovat suhteessa tietokäsityksiimme. Tiede-tieto on arvostettua, koska se on hallinnassa, haltuun otettua. Tunne- ja kokemustieto taas on vähemmän arvostettua sen ei niin konstruoidun luonteen vuoksi. Käsitteeni mukaan feministisessä kirjallisuudessa tiede-tietoa pidetään maskuliinisena, tunne ja kokemustiedon edustaessa feminiinistä suuntausta.¹⁰³ Esimerkiksi Ursa-kohtauksessa¹⁰⁴ pyrittiin tekemään näkyväksi tieteellisen tiedon ja henkilökohtaisen tunnetiedon, toisin sanoen objektiivisen havainnoinnin ja kokemuksen välistä suhdetta: *Kohtaus tapahtui lähes pimeässä alkaen saatesanoilla ”siirrymme nyt havainnoimaan tornia objektiivisesti sen ulkopuolelta”*. [Esiintyjä] Sini [Bask] puhui tekstin kaukoputken takaa, ikään kuin ei olisi ollut läsnä tai vähintään olisi piilossa. (Projektiraportti 2007, 17.)

3.4 Suppea - Laaja

Esitys ja video -työpajaan sisältyen tehtiin harjoite, missä haettiin katseella tiukkaa ja laajaa fokusta vuorotellen, samalla havainnoiden, mitä kehossa tapahtuu. Oma

¹⁰¹ ”Pelon sanominen ääneen vie sen voimat.” (Kari Väänänen Anna-lehdessä keväällä 2007, Muistikirja, 3.2.2007.)

¹⁰² Kohtaus koostui tekstifragmenteista ja sitaateista mitä olimme poimineet prosessin aikana. Materiaali järjestettiin tekstiksi missä esiintyi viisi hahmoa. Toiminnan tasolla hahmot siivosivat ja sisustivat.

¹⁰³ Esimerkiksi Nykyfeminismin teemat: Johdatus teemaan. Teoksessa *Feministejä, aikamme ajattelijoita* 2000. Toim. Anttonen, Lempiäinen, Liljeström, Vastapaino: Tampere.

¹⁰⁴ Kohtauksen tekstit syntyivät kun tutkimme tulevaa esityspaikkaa ja sen ympäristöä pääsemättä sisälle rakennukseen. Teksti puhuttiin pimeässä.

kokemukseni oli, että tiukan fokuksen kohdalla keho jännittyi ja sulkeutui; laaja katse avasi kehoa ja hengitystä sekä sisäinen tila avartui.

Tehdään fyysisiä harjoitteita [6.4.06]. Minulle avautuu fokus-tehtävän avulla tarkan ja laajan katseen ero. Tämä katsomistapa vaikuttaa havainnointiin ja siihen miten maailma minulle näkyy. Ja myös siihen miltä tuntuu olla maailmassa. Iso löytö: että meissä on tällaisia sisäänrakennettuja ikkunoita, kehyksiä. Tiedostamalla mahdollisuuden voin valita miten katselen [ja] sen myötä avautuvan näköalan. Merkityksellinen havainto suhteessa esitykseen.
(Työpajaraportti 2006, 5.)

Tämä kokemus linkittyy myöhemmin toiseen havaintoon, tiedonsirpaleeseen, ja sitä kautta laajempaan hahmotukseen.¹⁰⁵ Televisiosta tulee maaliskuussa (2.3.2007, TV2) liikuntaohjelma, minkä aiheena oli Feldenkrais.¹⁰⁶ Ohjelman asiantuntija, Pirkko Kantinkoski, puhuu mahdollisuudesta hahmottaa maailmaa: ei vain kulje kohti fokusta, edessä olevaa tavoitetta, vaan havainnoi ja aistii ympäristöä ympärillään. Tämä antaa tilaa ajattelulle ja hengitykselle. Harjoite liittyy minulla voimakkaasti siihen, miten maailma minulle näkyy ja miten haluaisin olla.¹⁰⁷

Kokemukseni mukaan ei-tekstilähtöisen teoksen mahdollinen materiaali-alue on lähtökohtaisesti valtavan laaja, koska se ottaa materiaalinsa mistä tahansa. Tämä kiinnittää esitykset, ei mihinkään tiettyyn traditioon, mutta koko historiaan ja todellisuuteen. Lainaamisen ideaan kuuluu, että lainata voi mistä tahansa mitä tahansa.¹⁰⁸

Lainaamista kutsutaan myös varastamiseksi, mitä käsitettä on käyttänyt ainakin Goat Island¹⁰⁹ -ryhmä julkaisemassaan *School Book* (1997) -kirjassa¹¹⁰. Ajatuksen

¹⁰⁵ Itselle merkityksellisen (asia)aiheen kohdalla alan kiinnittämään huomiota samantyyppiseen ajatteluun, asiaa sivuaviin seikkoihin. Tapahtuu linkittymistä.

¹⁰⁶ Ks. www.feldenkrais.fi

¹⁰⁷ En kuitenkaan tarkoita ettei välillä täytyisi katsoa erityisen tarkasti ja jännitteisesti. Kyse on asenteesta: on mahdollista toimia sekä - että. Suppea ja laaja eivät sulje toisiaan pois. Liittyy myös 3.3: Järjestys - sattuma sekä ajatukseen 'relaxed but not collapsed'.

¹⁰⁸ Hyvä työkalu tähän mitä tahansa mistä tahansa -tulvaan on Simo Routarinteen käyttämä mahdollisuuksien ympyrä -käsite. Ympyrän sisäpuolelle kuuluvat assosiatiiviset löydöt, ulkopuolelle ei-assosiatiiviset, asiaan/ aiheeseen liittymättömät keksinnöt (Routarinne, 136).

¹⁰⁹ Ks. www.goatlandperformance.org

¹¹⁰ Lecture 3: Stealing. Lainaamiseen/ varastamiseen liittyy myös intertekstuaalisuuden käsite. Intertekstuaalisuudella tarkoitetaan tekstienvälisyyttä, viitteitä muihin teksteihin. Tekijät tekevät esityksensä muiden esitysten, lukemiensa kirjojen, näkemiensä tv-ohjelmien ja elokuvien, elämäkokemuksensa pohjalta. Nämä lainaukset ovat tietoisia tai tiedostamattomia. Katsoja puolestaan tulkitsee esityksen/ tekstin suhteessa aiemmin näkemäänsä, kuulemaansa, lukemaansa, kokemaansa.

lähtökohtana on, että kaikki on jo olemassa, kaikki on jo nähty. Kysymys on siten materiaalin poimimisesta ja sen käyttämisestä omiin tarkoituksiin.¹¹¹ Materiaalin siirtyessä kontekstista toiseen se muuntuu, siitä tulee uusi ja toisenlainen. Kontekstista toiseen siirretty materiaali aiheuttaa eri ihmisissä eri assosiaatioita, impulsseja, muistiketjuja. Kollegalla tai kanssakatsojalla saattaa siten olla tapahtumista täysin erilainen ymmärrys. (Goat Island 1997, 71–74.)

Minun ajattelussani esitystaiteelle ja nykyteatterille ominaista on taiteiden, myös tieteiden, välinen luonne.¹¹² Poikkitaiteellisuudella ja taiteidenvälisyydellä tarkoitan ilmiöitä, ajattelutapoja, rakenteita ja keinoja mitkä siirtyvät eri taiteiden välillä.¹¹³ Tämä onkin käsittäkseni kaikille nykytaiteille ominainen piirre. Tekemisenkenttä laajenee, kun ei olla niin kiinni jossain yksityiskohtaisessa ja tarkasti rajatussa. *Ikkunassa ja Rajoitetusti heilahtelevassa* on lainauksia ainakin kuvataiteista, arkkitehtuurista ja musiikista.

Rajoitetusti heilahtelevan raportista yksi esimerkki mitä poikkitaiteellisuus ja taiteiden välisyys voi tarkoittaa.

Ajatus miltä pii kuulostaa sai ihan ensimmäisen idun kun tuln ulos esityksestä [Köyhyyden filosofia, o. Riku Saastamoinen. 5.12.2006] missä oli päätetty esitykseen kuuluva runo kirjaimiksi. Nyt siis numerot vastaisivat kirjaimia ja prosessi kulki päinvastoin: mitä tapahtuu kun käsittämättömältä (merkityksettömiltä) tuntuvat yksittäiset numerot muuntaa melodiaksi? Toinen itu soittamiseen syntyi muistikirjaan kirjatusta kysyvästä ajatuksesta: millä kaikilla tavoilla musiikkia voi tehdä tai miten musiikillinen ajattelu voi lävistä tekemistä. [Muistikirjamerkintä 27.8.2005: erilaisten musiikillisten rakenteiden käyttäminen esityksen rakenteena (Iiro Ollila). Kysymys on rakenteen lainaamisesta.] (Projektiraportti 2007, 6–7.)

Koska kenenkään kokemus- ja tietoavaruus ei ole samanlainen, mitään yhtä oikeaa tulkintaa ei voi olla olemassa Julia Kristeva määritteli intertekstuaalisuus käsitteen 1966. Intertekstuaalisuutta on pidetty dekonstruktion alalajina. (www.wikipedia.fi; intertekstuaalisuus.)

¹¹¹ Ajatus linkittyy konstruktionismiin, myös konstruktionistiseen oppimiskäsitykseen. Ks. 3.2: Strategia - Taktiikka

¹¹² Esimerkiksi Welfare State -ryhmän päämääriä ovat sekoittaa rajoja maalaustaiteen, kuvanveiston, teatterin ja musiikin väliltä (Carlson 2006, 274). Tähän listaan liitän omalta osaltani tanssin, sirkuksen ja arkkitehtuurin.

¹¹³ Tämä on myös intertekstuaalisuutta.

3.5 Pinta - Syvä

Pinta - syvä on laaja - suppean sisarkäsitepari. Kokemukseni mukaan pinnalla olevan ajatellaan olevan laajaa, syvän suppeaa. Ajatusketjun jatkuessa suppean ja syvän tiedon mielletään olevan laadultaan jotenkin arvokkaampaa. Laaja pintatieto antaa kuitenkin toisenlaisen tilan olla, tarttumapintaa monesta näkökulmasta sekä mahdollisuuden asettua tilanteeseen.

Perinteisessä teatterissa katsojat asetetaan penkeille katsomaan esitystä yhdestä kohdasta. Katsomisen suunta on selkeä: vain yhdessä kohdassa tapahtuu ja tässä asetelmassa toivotaan katsojan porautuvan mahdollisimman syvälle. Ajattelen, että esitystaide ja nykyteatteri tarjoilevat usein erilaisia näkökulmia. Itse ajattelen katsojajokokijan poimivan tapahtumasta ne asiat, jotka ovat hänelle jostain syystä merkittäviä, mitkä resonoiivat hänen elämäntodellisuutensa kanssa. Katsojalla on vapaus ja sen myötä vastuu valita hänelle sopiva katsomispositio: tilaa ja mahdollisuuksia on enemmän. Tällaisen kokemuksen katsotaan helposti jäävän pinnalliseksi, koska on niin paljon asioita mihin tarttua, mitä huomata ja havainnoida.

Edellä kuvattu ei poista tekijän pyrkimyksiä, mutta ne eivät ole samassa mielessä määrittäviä kuin modernistisessä perinteessä. Laajalle ja näennäisesti pinnalle asettuvan kokemuksen tapahtumat ovat kuitenkin rinnakkaisia, lomittaisia ja muodostavat siten rikkaan kudelman. Perinteisessä versiossa tapahtuma on mielestäni yksiulotteisempi.¹¹⁴ Omassa toiminnassani pyrkimyksenäni on muodostaa sellainen tilasuhde teoksen ja katsojien välille, että tapahtumassa säilyy vapaus katsoa ja kokea kuten haluaa.¹¹⁵

Clifford Geertz¹¹⁶ jakaa esitykset syvänäytelmään ja pintanäytelmään (Carlson 2006, 37).¹¹⁷ Syvänäytelmä herättää osallistujassa todellista huolta kulttuurissa olevista ideoista ja koodeista. Kuitenkin Bruce Kapfer¹¹⁸ on väittänyt, että syvänäytelmässä tekijät ja kokijat ovat niin sisällä toiminnassa, että pohdintaa ei synny (ibid., 38). Siten

¹¹⁴ Reviiri-ryhmän työskentelyssä tämä korostuu koska työskentelemme kollektiivina, jaetun ohjaajuuden periaatteella. Silloin moniäänisyyden ja -särmäisyyden ulottuvuus on läsnä prosessissa alusta loppuun asti.

¹¹⁵ Tehtävä on kenties mahdoton. Tämä ei kuitenkaan estä työskentelemästä kohti sitä.

¹¹⁶ Yhdysvaltalainen antropologian emeritusprofessori.

¹¹⁷ Carlsonin mukaan tämä jako muistuttaa Turnerin jakoa liminaaliseen ja liminoidiseen, vaikka itse en eroa aivan ymmärräkään.

¹¹⁸ Australialainen antropologian professori.

syvänäytelmä saattaa olla pinnallisempi kokemus kuin pintanäytelmä, missä esiintyy kulttuurisia heijastuksia. Tällaista riittävää etäisyyttä on haettu esimerkiksi eläintarinoilla. Liian lähelle tuleva on hankalasti käsiteltävissä, sitä ei voi myöntää olemassa olevaksi ilmiöksi. Keveys koetaan usein pinnalliseksi, mentaalinen raskaus syväksi.¹¹⁹ Ja tähän edelleen liittyen arvottava asetelma: syvä on hyvä, pinta huono. Kuitenkin teoksessa täytyy olla siinä määrin pintaa, että katsoja-kokija voi siihen tarttua.¹²⁰

Yksi syvälle menemisen ilmenemismuoto on illuusion luominen ja uskottavuuden hakeminen.¹²¹ Katsoja ikään kuin upotetaan esityksen maailmaan. Brecht halusi nostaa katsojan pinnalle illuusiosta ja tunteissa vellomisesta erilaisilla keinoilla. Brechtin ajatuksissa katsoja menettää ajattelukykynsä tunnekuohussa ja hänen pyrkimyksissään oli nimenomaan saada katsoja ajattelemaan. Eeppinen teatterimuoto tekee katsojasta tarkastelijan, mikä herättää aktiivisen otteen näyttämön tapahtumiin. Tämä asetelma pakottaa katsojan tekemään ratkaisuja. Ihminen nähdään muuttavana ja muuttavana. Eeppiselle teatterimuodolle esitetään vastapooliksi draamallinen teatterimuoto. Muodot eivät kuitenkaan ole toisilleen vastakkaisia, vaan kysymys on painopisteestä, tapahtuman erityisen huomion kohteena olemisesta. Samassa tapahtumassa voi siten olla elementtejä molemmista muodoista, mutta fokus on enemmän toisessa. (Brecht 1991, 84–85.)

Pinta-syvä käsiteparin voi mieltää lisäksi siten, että yksityinen ja intiimi on syvää, yleisesti tiedossa oleva pintaa.¹²² Rajoitetusti heilahtelevan projektiraportissa kirjoitan Poeettinen pii -kohtauksen sisällön tuottamisesta:

On mahdollista että jotain oleellista tulee vahingossa tai sattumalta esille. Sitten siitä voi ottaa kiinni. Runoissa tuli näkyviin esityksen aiheisiin liittyviä teemoja vaikka en niitä sinne tietoisesti rakentanut. Ajattelen niin, että mieleemme/sielumme/sisimpämme/alitajuinen kantaa valtavasti tietoa ja tämä tieto pulpahtaa ulos kun on sen aika ja kun sen antaa tapahtua. (Projektiraportti 2007, 13–14.)

¹¹⁹ Tangeeraa esityksen viihdyttämisen-olottuvuuden kanssa.

¹²⁰ Ks. 3.1: Valmis - Keskenäinen/ Routila: banaali - originelli.

¹²¹ Ajatus linkittyy näyttämöllä olemisentapaan ja Kirbyn roolimatriisiin. Ks. 3.6: yksityinen - yleinen.

¹²² Joku on sanonut, että täytyy odottaa sitä hetkeä, kun järki ei tule tielle. Tekijällä on harvoin odottaa inspiraation hetkeä. Siksi erilaiset keinot, harjoitteet ja tavat itsensä, sielunsa, sisimpänsä kanssa kosketuksiin pääsemiseksi ovat hyviä. Joku harrastaa liikuntaa, toinen meditaatiota ja rentoutumista, kolmas kirjoittaa ja keskustele. Eikä mikään estä harjoittamasta tätä kaikkea.

Arkisen ja ylevän rinnan eläminen, matalan ja korkean törmäyttäminen, on pinta-syvä käsitteistön yksi ilmenemismuoto. *Rajoitetusti heilahtelevan* Hypoteesi 3,14159¹²³ on tästä esimerkkinä.

Wikipediasta löytyi ”yksinkertainen” tulitikkukoe mihin ensisilmäyksellä humanistikin tohti tarttua. Välineet olivat yksinkertaiset ja toteuttaminen ei vaatinut erityisolosuhteita tai -osaamista. Kohtaus toi myös kokemuksen tekijöille ja katsojille, minkälaista on tehdä tieteellinen koe, vaikkakin yksinkertaistetussa (ohjeen väite) muodossa. Tehdään jotain sellaista mikä tiedemaailmassa on jokapäiväistä ja tuttua (oletus). – – Yksinkertaiset ohjeet muuttuivat käsittämättömiksi ja monitulkintaisiksi. Toteuttaminen ei ollut niin yksinkertaista kuin lähtöodotus oli. (Ibid., 19.)

3.6 Yksityinen¹²⁴ - Yleinen

Yksi tärkeä lähtökohta työskentelylleni on henkilökohtaisuus. Kirjoitan *Ikkunan* työpajareportissa (2006, 4–5): *Tämän näen pyrkimyksenä löytää oman suhteen aiheeseen, mitä se on juuri minulle, miltä se tuntuu sekä yleisemmän tiedon hahmottamisen että käsittäisin miten aihe on suhteessa muihin ja ympäröivään todellisuuteen yleensä. Olen kokenut tämän työskentelyasenteen hedelmälliseksi: itseni kautta itsestäni kiinni pitäen.*¹²⁵ *Itsessäni kontaktissa oleminen tuottaa merkityksellistä tietoa ja tapahtumia.*¹²⁶

En usko, että jos jokin asia jää minulle kylmäksi tai vieraaksi, ei henkilökohtaiseksi, voisin sitä tyydyttävällä tavalla esittää tai esitellä toisille. Tarve henkilökohtaisuuteen on osaltaan vaikuttanut siihen, että ainakin toistaiseksi olen luopunut valmiista teksteistä ja tekstilähtöisestä työskentelystä ja siirtynyt aihe- ja lähtöisyyteen, oman materiaalin keräämiseen ja esitysten työstämiseen prosessissa. Henkilökohtaisuus mahdollistaa myös itselleen ominaisten tapojen löytämisen. Esimerkiksi: henkilökohtaisen rytmin hakemisen ja käyttämisen. Minun henkilökohtainen rytmi on hitaus, mikä taas sopii oivallisesti keräilyyn, ympärille katselemiseen, kuljeskeluun ja oleiluun.

¹²³ Kohtauksen tarkoituksena oli konkreettisesti ilmentää miten piii on. Kohtauksen toiminta oli suorittaa ”yksinkertainen tulitikkukoe”. Koe herätti enemmän kysymyksiä kuin tuotti vastauksia.

¹²⁴ Yksityinen asettuu intiimin ja henkilökohtaisen välimaastoon edustamaan sekä kätettyä (intiimi) että näkyvämpää (henkilökohtainen).

¹²⁵ Tim Etchells kutsuu tätä investoinniksi (investment). Vaikka investointi on henkilökohtaista, se ei jätä katsojia ulkopuolelle. Koska tekijä on sitoutunut investointiin, se tarkoittaa että jotain tapahtuu. Tämä jotain on todellista ja siksi esiintyjä toimii ’riskillä’. Tämä lipsauttaa esiintyjän toiminnan yksityisestä yleiseksi. (Etchells 1999, 48.)

¹²⁶ Ks. 3.3: Järjestys - Sattuma/ maadoituskeinot

Soolotyöskentelyssä ja Reviiri-ryhmän jaetun ohjaajuuden periaatteella työskenneltäessä säilyy tietty tekemisen vapaus, henkilökohtainen ote siihen, mitä ja miten on tekemässä. Perinteisten työroolien¹²⁷ purkamisen kautta pääsee kokemukseni mukaan käyttämään kokonaisvaltaisemmin omaa ilmaisukapasiteettiaan sekä niitä taitoja¹²⁸ ja ominaisuuksia mitä katsoo esityksen ja ryhmän tarvitsevan. Prosessissa käytettävät keinot ja näkökulma sekä etenemisnopeus ovat omassa kädessä. Tällainen työskentely antaa mahdollisuuksia kuunnella itseään ja tehdä siten itsensä näköistä.

Elsa Saision *Katseen alaiset* (2005) kirjassa todetaan, että tehdessään esityksiä yksin, ilman ohjaajaa, näyttelijät tuntuvat pääsevän kaikkein lähimmäs itseään. Oman esityksen tekeminen näyttää siten vahvistavan näyttelijän valinnanvapautta ja itsenäisyyttä taiteilijana. Laura Malmivaara kertoo, että toisen ohjauksessa hän ei osaa käyttää kaikkea kapasiteettiaan, luovuutta, joka tulee esiin turvallisessa ympäristössä (Saisio 2005, 45). Elina Hurme puolestaan kertoo tuntemuksestaan, että on vapaa ihminen: *Mä en ole muiden käskettävä ihminen. Mutta näyttelijän ammatti ei voi sopia semmoiselle ihmiselle. Tai sitten se ihmisen pitää tehdä yksin töitä. Yhden naisen proggiksia.* Saisio kysyy mikä Hurmeen mielestä esti vapauden ja Hurme vastaa: *Esimerkiksi aikataulut ja se että harjoituksissa pitää tehdä, mitä käsketään.* (Ibid., 99.) Myös Seela Sella kertoo, että on ehdottomasti vapaampi silloin kun ei ole ohjaajaa.

Kun mulla on esimerkiksi omissa runoesityksissä suora kontakti ihmisiin, mä olen ehdottomasti enemmän niin pitkälle minä kuin mä voin olla. Kun siinä ei ole välissä sitä kontrollia. Ei niin, että mä haluaisin tehdä sille ohjaajalle mieliksi, mutta koska mä tiedän, että joku kontrolloi mua. Mua ärsyttää se kontrolli. Ohjaaja nyt on se joka kontrolloi. Se haluaa tietynlaisen roolin ja katsoo, toteutanko mä sen niin. (Ibid., 147.)

Ohjaajan alaisuudessa työskenteleminen tuntui *Katseen alaisten* puhujien kokemuksissa jotenkin rajoittavan omaa ilmaisua ja olemista. Tämän lisäksi puhuttelivat työtavat ja -prosessi. Harjoittelu tietyllä tavalla, jonkin ohjeiston mukaan, irti omista tunteista ja tuntemuksista, koettiin sulkevana ja pakottavana. Leea Klemola sanoo:

Se, minkälaisia ihmisiä näyttelijät saa olla harjoitusaikana, näkyy esityksessä näyttämöllä näyttelijöiden olemisesta ja keskinäisestä

¹²⁷ Asetelma käsikirjoittaja - ohjaaja - näyttelijä - skenografi... ja jokainen hoitaa vain oman tonttinsa.

¹²⁸ Kaikkea myöskään tarvitse osata, mutta työroolien aukinaisuus edesauttaa kokeilemaan asioita, jotka kiinnostavat jostain syystä. Oman vahvuusalueen ulkopuolella liikkuminen tuottaa minusta mielenkiintoista jälkeä: siinä on jotain uniikkia ja löytämisen riemua, leikinomaista, kun osaamisen kontrolli ei ole tullut vaistonvaraisen löytämisen esteeksi. Ks. 3.1: peli - leikki.

kommunikaatiosta. jos on pitänyt hirveästi piilottaa tai karsia pois itsestään kaiken maailman ominaisuuksia – se näkyy jonkinlaisena pelon tai hierarkian kunnioituksena näyttämöllä. (Ibid., 89.)

Lisäksi Klemola kertoo, mikä synnytti luottamuksellisen ja dialogisen suhteen ohjaajan kanssa: *Kun meillä ei ollut niitä määrittelyjä, vaan nainen saattoi olla sitä sun tätä* (ibid., 82). Klemolan kommentit kuulostavat tutuilta. Tuntemukseni ovat samankaltaisia Reviiri-ryhmän työskentelystä jaetun ohjaajuuden periaatteella.

Laura Mannilan¹²⁹ kirjoitus tuo kehopsykoterapeuttisen näkökulman aiheeseen. Mannila on pohtinut kehopsykoterapian ja esittävän taiteen suhdetta. Hänen mukaansa esiintyjän työhön teatterissa liittyy usein vastustusta.

Jos esiintyjä tekee väkisin, vastustustaan vastaan, hän saattaa kyllä selviytyä tehtävästään, mutta kehollisessa ilmaisussa näkyy kontrolli ja ilottomuus. Ja ihmiskeho reagoi yleensä niin, että jos se pakotetaan avautumaan nopeasti, se myös sulkeutuu hetken päästä yhtä nopeasti ja yhä tiukemmin. (Mannila 2007, 10–12.)¹³⁰

Jään ihmettelemään, miksi näyttelijät ja esiintyjät suostuvat työskentelemään olosuhteissa ja asetelmissa, mitkä ovat heidän mielestään epätyytyttäviä: lukitsevia ja jopa ahdistavia, missä itsestä täytyy luopua, ilmeisesti taiteen nimissä, kadottaen samalla kontaktin omaan instrumenttiinsa? Tämän lopputuloksena syntyy esityksiä, mitkä tuntuvat itsestä epämiellekkäiltä. Jonkinlainen tietoisuus tilanteesta on. Mikä estää muutoksen? Leimataanko näyttelijä/ esiintyjä hankalaksi, saamattomaksi ja taitamattomaksi, siis ammattitaidottomaksi, jos hän puuttuu tilanteeseen? Kenellä on valta? Kuka pitää teatterihierarkian linnaketta pystyssä?

Objektiivisuuden¹³¹ ja neutraaliuden ihanne sulkeistaa maailmasta aina jotain, ainakin aistimuksia, tunteita, ruumiillisuuden. Ilari Nummi on todennut väitöksensä verkkosivuilla, että henkilökohtaisuus on välttämätön, tutkimuksen liikkeelle paneva voima sekä yksi hyödyllisyyden ja totuudellisuuden tae. Henkilökohtainen hakeutuu tieteiden ja teorioiden luokse dialogiin. Yksityisen ja yleisen rinnakkaiselo mahdollistaa hedelmällisen kaksoisvalotuksen.

¹²⁹ Laura Mannila on esitystaiteilija. Hän ohjaa, kirjoittaa ja esiintyy. Lisäksi Mannila on valmistunut kehopsykoterapeutiksi.

¹³⁰ Ks. 3.3: Järjestys - Sattuma ja 3.4: Suppea - Laaja

¹³¹ Objektiivisuus tarkoittaa henkilökohtaisesta näkemystä tai asenteesta riippumatonta, puolueetonta, tasapainoista, yleispätevää. Objektiivisuus on eräs tieteen (kvantitatiivisen tutkimuksen) tunnusmerkki.

Mauri Ahola¹³² on sanonut, että hyvää aihetta¹³³ lävistää kolme kerrosta: *intiimin*¹³⁴, tekijän *suhteen muihin* sekä suhteen yhteiskuntaan ja *maailmankuvaan*.

Maailmankuvallinen taso käsittelee teorioiden suhdetta todellisuuteen: miten ne muokkaavat sitä. Minän suhde tulee näkyväksi omissa havainnoissa: miten kuulen, näen, tunnen ympärilläni liikkuvan materiaalin kuten keskustelut, lehtikirjoittelut, jokapäiväiset tapahtumat. Intiimi kerros porautuu itseen: mitä tämä merkitsee minulle, mikä on minun suhteeni käsiteltäviin asioihin, miksi tämä kiinnostaa minua, miksi tämä on tärkeää? Siri Kolu (luento, 19.4.2006) lisää, että vastaanottajalla on samat tasot, joita voi kutsua myös *tietoiseksi, esitietoiseksi ja tiedostamattomaksi*. Syvempi taidekokemus vaatii, että myös tiedostamaton taso liikahtaa.

Samalla, kun henkilökohtaisuus¹³⁵ luo mielekkään kentän työskennellä, se tuo läsnä olevaksi myös häpeän, epävarmuuden, jännityksen, pelon. Näistä joskus sietämättömissä olosuhteissa ja tunteissa on kuitenkin jotain universaalia, kaikkia ihmisiä koskettavaa. Tanssitaiteilija Sanna Kekäläinen sanoo: *On olemassa henkilökohtaisen, salatun ja aran taso, joka on loppujen lopuksi hyvin samankaltainen kaikilla ihmisillä* (Valtonen, HS 21.2.07). Esitystaiteilijan tehtävänä on kenties tuoda esille juuri näitä kokemuksia, kaikkineen. Avata jotain sellaista mikä muuten jäisi suljetuksi.

Ikkunan työpajaraportissa olen pohtinut henkilökohtaisuutta: henkilökohtaisen materiaalin käyttöä, itseni ja läheisten suojelemista sekä omia rajoja.

Kun olemisen näyttämöllä ei ole etäännytettyä, ei pääse roolin taakse piiloon. Ajattelen niin että teatterin suoma konteksti antaa kuitenkin mahdollisuuden siihen että tapahtumat/asiat näyttämöllä eivät ole totta. Asioiden todellinen tila jää verhotuksi. Näyttämön todellisuus rajautuu toisin kuin arkitodellisuus. Rajaa ei saa koskaan (ainakin on hyvin vaikeaa) täysin häivytettyä. Toisena perusteena on että ajatus ”äänen ja ruumiin antamisesta yhteisesti ja yleisesti ääneen lausumattomalle kokemukselle on hyvin tärkeää (Carlson 2006, 182). (Työpajaraportti 2006, 5.)

¹³² Yleisradion päädramaturgi.

¹³³ Ja aiheen kautta laajentuen hyväksi esitykseksi.

¹³⁴ Tekijä itse.

¹³⁵ Tässä haluan vielä tähdentää, että henkilökohtaisuus ei välttämättä tarkoita omien asioiden paljastamista, päiväkirjakerrontaa. Henkilökohtaisuutta voi olla myös esimerkiksi kiinnostuksen kohteet, rytmi, asenne, työtapana tai aiheen valinta ja suhde siihen.

Tässä työpajaraportissa puhun siten kaksoiskoodauksen¹³⁶ tuomasta suojasta: jokin on totta ja ei ole totta samanaikaisesti. Olen huomionnut myös esityksen symbolisena toimintana.¹³⁷ Tämä aiheuttaa sen, että tapahtumat näyttämöllä eivät ole ”aitoja” vaan ne ovat merkkejä jostain, eivät siis tosia. Kolmanneksi olen lainannut Marvin Carlsonin kiteytystä Laurien Andersonin sitaatista¹³⁸. Tämä on mielestäni yksi taiteilijan ja taiteen tehtävistä¹³⁹: sanoa jotain sellaista, mikä muuten jäisi sanomatta.

Toisin sanoen: vaikka jokainen olemme oma erillinen itsemme omine ajatuksinemme ja kokemuksinemme meitä yhdistää ihmisyyys ja siksi tällainen jakaminen on merkityksellistä.¹⁴⁰ Meillä on erilaisia tehtäviä tässä todellisuudessa ja yksi taiteen tehtävistä on mielestäni tehdä näkyväksi jotain sellaista mikä muuten jäisi sanomatta. Avoimuuden kautta on syntynyt ainakin itselle merkityksellisiä esityksiä. Kokemukseni mukaan suuren henkilökohtaisen panostuksen kautta myös vastaanottaja kokee olevansa jonkin merkittävän äärellä.

Samassamme palautteessa *Rajoitetusti heilahtelevan* kolmannen esityksen jälkeen oli palautteen antajalla tuntu, että esitys tapahtuu selkeästi yleisön kanssa. Jaamme samaa tapahtumaa mikä muodostaa yhteisöllisyyttä. Henkilökohtainen ote tuntuu ja tuo katsojia lähemmäksi. (Projektiraportti 2007, 25; työpäiväkirja 5.1.2007.)

Performanssitäiteessä omaelämäkerrallisuus on Carlsonin mukaan kaikkein tutuin ja saavutettavin performanssimuoto (Carlson 2006, 180). Henkilökohtaisen näkyminen, valitut keinot ja muodot vaihtelevat. Ytimessä on, että teos perustuu johonkin omaan, yksityiseen tai henkilökohtaiseen. Tämän painotuksen myötä ruumiillisuus (ibid., 181)

¹³⁶ Ks. 4: Moderni - Postmoderni.

¹³⁷ Mm. Hotinen on käsitellyt tätä *Tekstuaalista häirintää* kirjassa s. 107, 137, 224, 362.

¹³⁸ *Jos todellakin ilmaisisin vain itseäni, en ajattelisi, että ihmiset olisivat niistä kiinnostuneita. Yritän penkoa asioita, jotka saavat ihmiset sanomaan: ”Ajattelin juuri tuota pari päivää sitten; en muotoillut sitä tarkalleen noin, mutta mielessäni oli tuo ajatus”.* (Carlson 2006, 182.)

¹³⁹ Miksei myös esityksen tehtävä, vaikka ei mieltäisikään sitä taiteeksi. Yksi esitysten perusulottuvuus on yhteisöllisyys: että joku sanottaa kokemuksia, ajatuksia, tunteita, tunnelmia.

¹⁴⁰ Tässä kohtaa strukturalistinen ja jälkistrukturalistinen/ dekonstruktion maailmankuva. Strukturalistit väittävät että perusmyyttejä ja -tarinoita on kaikkialla. Taide on siten muiden aspektien heijastuma. Jälkistrukturalistinen väite on, että ei ole olemassa mitään yhteisiä tarinoita emmekä siten voi ymmärtää teoksia jos ymmärtämisellä tarkoitetaan yhden ainoan oikean tulkinnan saamista. Konteksti muuttaa aina sisältöä. Katselijoina emme kykene taiteilijan merkityksen rekonstruktioon. (Eaton, 116–119.) Itse ajattelen perustarinoiden olevan olemassa erilaisine variaatioineen kuitenkin niin, että ne ovat jollain tasolla tunnistettavissa. Ei kuitenkaan ole mahdollista rakentaa yhteistä tulkintaa perustarinoiden varaan vaan jokainen näkee ja kokee teoksen omasta todellisuudestaan käsin.

on vahvasti läsnä. Ja mikä olisikaan henkilökohtaisempaa kuin oma keho. Kehollisuus¹⁴¹, nimenomaan oman kehon käyttäminen esityksellisiin tarpeisiin, tuo mukaan jotain autenttisuutta¹⁴².

Näyttämöllä oleminen on perinteisesti mielletty toiminnaksi, missä näyttelijä tai esiintyjä ei ole läsnä omana itsenään, vaan hän on roolissa¹⁴³, näyttelee jotain toista. Esitystaiteessa näyttämöllä olemisen tapa on laveampi kuin perinteisessä teatteritaiteessa. Esitystaiteessa ja nykyteatterissa voidaan käyttää roolia mutta se on vain yksi vaihtoehto. Hotinen kuvailee tilannetta seuraavasti:

Fiktiivisen henkilön personifikaation ja kuvaamisen tai edustamisen eriasteet ovat värejä, joista esittäjä voi valita tarvitsemansa kuin maalari. Ei siis ole tarpeen kokonaan hylätä ortodoksinäyttelemistä, mutta jälkistanislavskilainen kybernetiikka ja Diderot'n insinööriteatteri ovat vasta kaksi väriä - valkoinen ja musta. (Hotinen 2002, 111.)

Esiintyjät voidaan jakaa Annabelle Melzerin mukaan kolmeen ryhmään: *kykyään esittäviin, roolia näytteleviin ja omana itsenään esiintyviin*. Kykyä esittelevän taiteilijan työskentelyssä näkyy jokin erityistaito kuten akrobaatilla tai tanssijalla. Näyttelevä taiteilija esiintyy roolissa mahdollisimman uskottavasti ja pyrkii saamaan katsojat uskomaan fiktion. Itsenään esiintyvä taiteilija vie näyttämölle tai estradille identiteettinsä ja itsensä, on itsensä mahdollisimman kokonaisesti. (Takala 1995, 219.)

Michael Kirby on hahmotellut kaaviossa 3. esitetyn roolimatriisin¹⁴⁴, näyttelemisen astetta kuvaavan jatkumon. Jatkumon toisessa päässä esiintyjä *ei näyttele* lainkaan, vaan on oma itsensä tai mahdollisimman neutraali.¹⁴⁵ Hän ei uskottele olevansa missään muualla tai muuta kuin tässä ja nyt. Siirryttäessä ei-näyttelemisestä, *matriisittomasta näyttelemättä olemisesta*, kohti näyttelemistä on seuraava kohta *matriisitön esittäminen* tai kuvaamisen vaihe. Siinä esiintyjä, vieläkin omana itsenään, suorittaa tehtäviä näyttämöllä, mutta hänen pukuunsa tai ympäristöönsä on liitetty kertovia tai hahmon

¹⁴¹ Kehomme elävät tässä todellisuudessa ja ovat sen asettamien paineiden alaisuudessa: koko-, paino-, muoto-, näkö-, jaksamisvaatimukset...seksuaalisuuden korostuminen, kehon muokkaus: ruokavaliot, jumput, kirurgiset toimenpiteet.

¹⁴² Hotisen mielestä esittäminen on aina symbolista toimintaa. Esityksen ”itse” fiktioituu tai symbolisoituu. (Hotinen, 224.) Siinä mielessä autenttisuus ja aitous on mahdotonta. Kuitenkin ruumiillisuus tuo läsnä olevaksi ulottuvuuden mitä muuten on hankala tavoittaa.

¹⁴³ Roolissa ollessa häivytetään oma itse mahdollisimman taka-alalle, pyritään muuttumaan joksikin muuksi. Asia ei tietenkään ole näin yksiuolotteinen. Monet näyttelijät sanovat että käyttävät itseään roolin rakennustarpeina. Jokaisessa roolissa on siten kappale omaa itseä.

¹⁴⁴ Matriisilla Kirby tarkoittaa näytelmiin ja rooleihin (usein) kirjoitettua kuviteltua aikaa ja paikkaa.

¹⁴⁵ Happeningit perustuvat puhtaaseen läsnäoloon (Carlson, 202), ne ovat siis matriisittomia.

symbolista merkitystä muuttavia elementtejä. Kun esiintyjään ja ympäristöön liitetyt viitteet lisääntyvät riittävästi, henkilön toiminta aletaan *nähdä näyttelemisenä*, vaikka siihen ei liittyisikään uskottelua, tekeytymistä tai teeskentelyä. *Yksinkertaiseen näyttelemiseen* siirrytään, kun esiintyjä joko fyysisesti tai emotionaalisesti alkaa esittää jotakuta toista ja pyrkii toiminnallaan antamaan vaikutelman jostain faktisesti epätodesta. Mitä enemmän esittäjä toteuttaa erilaisia uskottelevia elementtejä ja mitä monitahoisempia vaikutelmia hän synnyttää, sitä ”täydempää” *näyttelemisenä* on. Kirby painottaa lisäksi, että jatkumon tarkoituksena ei ole arvottaa. Kaikki kohdat matriisissa ovat itsessään yhtä hyviä. Riippuu käyttötarkoituksesta ja henkilökohtaisista mieltymyksistä millaista näyttämöllä olemisen tapaa suosii tai haluaa käyttää. (Kirby 1995, 43–58.)

EI-NÄYTTELEMINEN		NÄYTTELEMINEN		
MATRIISITON NÄYTTELEMÄTTÄ OLEMINEN	MATRIISITON ESITTÄMINEN, KUVAILU	OLETETTU NÄYTTELEMINEN	YKSINKERTAINEN NÄYTTELEMINEN	MONIMUTKAINEN NÄYTTELEMINEN

Kaavio 3. Kirbyn roolimatriisi

Näyttämöllä olemisen tavat voisi laittaa myös muotoon *olla - esitellä - esittää - näytellä*. Minulle näyttelemisen tarkoittaa esiintymistä jossain roolissa, esittämiseen ei tarvitse roolia, mutta on kuitenkin selvästi fiktion sisällä, esiteltäessä ollaan esiteltävän asian vieressä ja olemisessa pyritään mahdollisimman autenttiseen itsenä olemiseen. Janalla liikkuu siten myös ”itsen” näkyvyys. Näytellessä ”itse” on häivytetty, takalalla, esittäessä suhde itseen on tietoisempi, esitellessä se on selvästi läsnä ja olemisessa niin olemassa ja esillä kuin se näyttämökontekstissa on mahdollista.

Minkä varassa sitten olen, kun turvana ei ole roolia? Olen kirjoittanut *Rajoitetusti heilahtelevan* projektiraporttiin:

Minulla tämän tyyppinen ilmaisu, se miten olin ratkaissut olemiseni esiintyjänä tässä, vaatii rentoutta ja vapautta mitkä puolestaan auttavat läsnäoloon. Koska valmiiksi rakennettua on vähän, ei ole juuri mitään mihin turvata, minkä varassa itseään kannattelisi. On ajatus ja prosessi,

tässä ja nyt hetki, vapaus ja vastuu omasta tekemisestä sekä luottamus ja kunnioitus muihin esiintyjiin. Ja kuuntelu. [Olen ihan vakuuttunut että näitä samoja asioita esiintyy ja tarvitaan perinteisillä näyttämöillä. Tarkoitukseni ei ole vastakkain asetella. Olen kuitenkin sitä mieltä että koska esitys ei perustu samalla tavalla rakennettuun muotoon kuin käsikirjoituksen kanssa työskenneltäessä on tässä ja nyt hetkellä ja siinä hetkessä olemissa lähes fataali merkitys.] (Projektiraportti 2007, 25.)

3.7 Valmis - Keskeneräinen

Havaintoja keskeneräisyydestä: Minua on aina kiehtonut katsella ihmisiä, jotka harjoittelevat jotain fyysistä, kuten tanssijoita ja urheilijoita. Klassiset balettitanssijat ovat kauniita ja mielenkiintoisia harjoitus- ja repertuaaritunteja seurattaessa, silloin kun harjoittelu on kesken ja teos keskeneräinen. Mutta usein lopputulos näyttämöllä, se yleisölle esitettävä versio, on kuollut ja kliininen, teflonpintainen. Jotain, mikä ei minua enää kiinnostaa niin paljon. Harjoituksissa näkyy tekemisen taituruus, mutta myös aitous virheineen ja kömpelyyksineen. Valmis teos tuntuu liian aukottamalta ja sileältä. Esa Kirkkopelto on kirjoittanut sähköpostiviestissä syksyllä 2004 aloittaessaan *Toisissa tiloissa* esitykset: *Vuosikausien kokemus teatterityöstä on tuonut mukanaan havainnon, että se mitä näyttämöllä tehdään ja tapahtuu harjoitusaikana on monesti mielenkiintoisempaa kuin itse valmis esitys. Miten sisällyttää ja säilyttää aukinaisuuden ja hengittävyuden sekä rosoisuuden myös esitykseen?*¹⁴⁶

Tarinat ja kokemukset viimehetken paniikeista ja erilaiset hätäratkaisut esityksen valmiiksi saamiseksi juuri ennen ensi-iltaa kertovat kauhusta, mitä keskeneräisyyden ajatus saa aikaan. Keskeneräinen kantaa negatiivisen merkityksen taakkaa. Se kalskahtaa puolivillaiselta, keskinkertaiselta jopa huonolta. Toisesta näkökulmasta tarkastellessa keskeneräistä tilaa, olemisen tapaa, voidaan kuitenkin kuvailla myös positiivisen latauksen sisältävillä sanoilla kuten elävyys, syntymässä oleva, dynaaminen, muuttuva, rosoinen, kulmikas, tahallinen huonous. Näin ajatellen keskeneräisyys ei merkitse huonoa, vaan tekeillä olevaa hyvää. Tekeminen näkyy. Rosoisuus antaa tarttumapintaa, pintaa mihin katsoja voi kiinnittää itsensä. Ymmärrän myös ajatuksen, missä huono ja ”kökkö” näkyy kiusallisena katseltavana, myötähäpeää

¹⁴⁶ Esimerkki toiselta elämänalueelta: Vuoden 2006 presidentinvaalit ratkesivat erään tutkijan mukaan Halosen eduksi juuri aidon vaikutelman vuoksi. Esko Aho oli erinomaisen osaava, mutta häntä ei jaksettu enää kuunnella: hänen puheensa oli liian hiottua. (HS 15.1.2006.)

synnyttävänä. Tulisiko tahallisen huonouden tekijöillä olla taito tehdä myös oikein? Jos ei ole taitoa, voiko silloin tehdä tahallaan huonosti?¹⁴⁷

On määrittely kysymys mikä on huono ja hyvä, ruma ja kaunis. Mitkä kriteerit pitäisi täyttää? Esteettinen asenne sisältää mielipiteitä maailman havainnoinnista ja on sidoksissa makuun ja makuarvostelmiin (Sakari 2000, 42). Katsomistapahtuma on kulttuurinen kokonaisuus ja kontekstiinsa sidottu.¹⁴⁸ On merkityksellistä kuka katsoo, miten katsoo ja miten on opittu katsomaan (ibid., 119). Perinteisesti rumaksi mielletty voikin olla kaunista. Tahallisessa huonoudessa esityksen fokus voi olla jossain muualla kuin taituruuden näyttämässä. Esimerkiksi käsitetaiteessa teoksen suunnittelu, tekoprosessi tai pelkkä idea teoksesta voi olla tärkeämpi kuin varsinainen materiaallinen teos.

Helsingin Sanomissa ja Teatteri-lehdessä oli keskustelu Tuija Kokkosen *Valuma-alue* esityksestä. Hannu Harju (3.9.2001) aloitti keskustelun lehtikritiikillä ja arvio esityksen sirpaleiseksi ja hajanaiseksi, keskeneräiseksi. *Se on ajelehtiva, kohtaukset ovat sattumanvaraisen oloisia ja niistä puuttuu tiheyttä*. Lisäksi Harju arvioi kaikkien työryhmän jäsenten alisuoriutuneen tehtävistään. Kokkonen (12.9.2001) vastaa Harjulle ja kertoo, että teos on tietoisien valintojen ja ratkaisuiden tulos ja juuri sellainen kuin pitääkin.¹⁴⁹ Lisäksi Kokkonen sanoo, että *kaikella teatterilla ei ole enää nykypäivänä sanomaa; katsojalle voidaan esimerkiksi tarjota jokin tulkinta-avaruus*. Eero-Tapio Vuori (2/2002) jatkaa vielä Teatteri -lehdessä asian pohtimista ja toteaa, että Harju on katsonut esitystä *modernin teatterin paradigman kautta* eikä siten voi ymmärtää Kokkosen ja työryhmän esityksen ominaislaatua.

Keskeneräisyyden vastapooliksi rakentuu valmiin ja täydellisen esityksen modernistinen ideaali. Siis ajatus siitä, että täydellinen esitys on mahdollinen: että voi rakentaa

¹⁴⁷ Minulle tuntemattomaksi jääneen performanssitaiteilijan kommentti Arlanderin Z-score -luennolla Zodiakissa 1.10.2007: *Kun tehdään mitä ei osata, niin siinä on elämänmakuisuutta*. Huonoudesta voi olla tietoinen.

¹⁴⁸ Washington Post lehti halusi tutkia tunnistavatko ihmiset kauneuden. Maailmankuulu viulisti Joshua Bell soitti Washingtonin metrossa neljän miljoonadollarin stradivariuksellaan aamuruuhkan aikana ja sai ohikulkijoilta 34 dollaria. (Saksa, HS 11.4.07.) Koska konteksti oli ”väärä” tai ”outo”, korkeataidetta ei tunnistettu.

¹⁴⁹ Leea Klemola purkaa Saision Katseen alaisissa samaa problematiikkaa: ei nähdä sitä että ohjaaja ja työryhmä ovat tehneet valintoja, että he ovat tahallaan laittaneet näyttämölle joitain asioita. – *että miksi tehdä mitään, kun kukaan ei näe sitä tekoa. Tuli sellainen olo, että on väärin nähty*. (Saisio, 86–87.) Kyseessä oli Klemolan ohjaus *Jessika, vapaana syntynyt*.

esityksen mihin ei ole enää mitään lisättävää eikä pois otettavaa; mikä säilyttää olemuksensa jatkuvasti muuntuvassa todellisuudessa; muodostaa omalakisien olemuksen irrallaan kaikesta muusta, koska toteuttaa täydellisyyttä. Voiko tällainen esityksen ideaali olla orgaaninen, elävä ja koskettava? Mihin se koskee, kun sulkee kaikki huokosensa, miten se hengittää? Kirjoitan työpajaraportissa: *En usko siinä mielessä valmiiseen, että jokin asia olisi niin kokonainen etteikö siihen voisi vielä jotain lisätä tai ottaa pois. Ajattelen että jossain vaiheessa pitää vain päättää että esitän nyt tämä prosessin vaiheen, – –* (Työpajaraportti 2006, 2.) Tämä on työskentelyni yksi lähtökohdista.

Keskeneräisyyttä kohdatessa on pohdittava, minkä suhteen jokin on keskeneräinen. Omalla kohdallani vastaus on: omien odotusteni ja käsitysteni suhteen. Omasta taide ja teatterikäsitteestä katsoen jokaisella on joitain odotuksia suhteessa esitykseen. Tätä kutsutaan odotushorisontiksi.¹⁵⁰ Tuttuun on helpompi suhtautua. Routila on kuvaillut tätä banaalin, originellin ja esteettisen viihtyvyyden käsitteillä. Banaali on liian tuttu, originelli liian outo. Esteettisen viihtyvyyden kenttä muodostuu näiden välille, jolloin on jotain tuttua mihin kiinnittyä mutta myös jotain vierasta, mikä saa pitämään aistit auki. (Routila 1986, 60–61.) Katsojat haluavat pitää kiinni tutusta ja turvallisesta, se toimii turvarakenteena. Uuteen avaaminen voi johtaa epämuukavuusalueelle.

Missä määrin esityksen katsominen sitten pitäisi olla miellyttävää, turvallista, tuttua? Mitkä ovat tekijöiden keinot johdattaa katsojansa uusille alueille? Mikä on katsojan odotushorisontti: mitä hän odottaa, mihin on valmis. Konventionaaliset lukutavat varjelevat turvallisuudentunnetta sekä työryhmässä että katsomistottumuksensa turruttamassa katsojassa. Näennänsikin totuus tai selkeys tuottaa paremmin välitöntä mielihyvää kuin joku muu, hämäämpi tai tiedostamattomampi. (Hotinen 2002, 213.)

Keskeneräisyys ja kesken jääminen on tämän päivän ihmisten arkista todellisuutta ja siten erittäin perusteltu teema käytettäväksi esityksissä. Yhdysvaltalainen teatteriohjaaja Elisabeth LeCompten¹⁵¹ mielestä nykykulttuurissa kaikki jää kesken: omat työt, kontaktit ihmisiin, ihmissuhteet, eroprosessit, fiktioiden seuranta, puhelinkeskustelut,

¹⁵⁰ Ks. 2.2: Suhteesta tilaan

¹⁵¹ The Wooster Groupin perustaja jäsen, ohjaaja.

ruokailut. Elleivät jää kesken, niin limittyvät. Hotisen tulkinta on että LeCompte on päätyntä käsityksiinsä äidin ja naisen näkökulmasta.¹⁵² (Ibid., 247.)

Valmista ja ehyttä rikkovat myös erilaiset virheet. Anthony Howell perusti vuonna 1974 The Theatre of Mistakes'n. (Carlson 2006, 166; Hotinen 2002, 269-273.) Howell kokosi Lontoossa nuorten taiteilijoiden työpajan. Ryhmä käytti esitysten tekemiseen improvisaatioita, joita kuitenkin piti kurissa tiukka muoto tai rakenne. Tärkeää Virheiden Teatterille on aina ollut käsitteellinen lähestymistapa. Howell innostui harjoituksesta, jossa yksi esiintyjä esitti liikkeen, jonka muut pyrkivät kopioimaan. Aluksi virheiden teatteri käytti hyvin yksinkertaisia toimintoja, mutta vähitellen, he siirtyivät monimutkaisempiin liikesarjoihin. Virheiden tekemisestä tuli olennainen osa esityksiä. Joku on sanonut että Virheiden Teatterin esitys näyttää harjoitukselta. (Hotinen 2002, 269–273.) Virheiden teatteri asettaa valmiin ja keskeneräisen, ehyen ja virheellisen käsitteet ja normit jännitteeseen keskenään.

Toisaalla Forced Entertainmentin keulahahmo Tim Etchells on listannut Institute of Failuren verkkosivuilla epäonnistumisen kategorioita ja alueita.¹⁵³ Miten epäonnistuminen on suhteessa vallitseviin rakenteisiin? Tarvitaanko tunnustettu status quo ennen kuin virhe tai epäonnistuminen ilmenee?

Oma sovellukseni on muodostaa työkalu väärinymmärtämisestä - tahallisesti ja tahattomasti, itselleen vain oleellisen poimimisesta,¹⁵⁴ hyppelhtimisestä, kontekstien leikittelystä ja elementtien yhdistämisestä.

Keskeneräisyyden käsite pitää sisällään ajatuksen, että todellisuus ei ole täydellinen ja siten virheitä on mahdollista tehdä, myös näyttämöllä, sisältyen esityksiin. Esitykset voivat siten näyttää harjoituksilta, milloin perinteisesti ajateltuna asiat ovat vielä kesken, ei ole valmista. Keskeneräisen esittämisessä on kysymys kontrollin purkamisesta. Mutta sitten palataan jälleen estetiikkaan: kuka määrittää esitettäväksi

¹⁵² En osaa sanoa Hotisen puolesta, arveleeko hän tämän teeman olevan sukupuolisidonnainen, mutta tutulta kuulostaa minullekin.

¹⁵³ Tim Etchells on instituutin perustaja ja ohjaaja. Sivuilla on mainintoja ainakin Forced Entertainment ja Goat Island ryhmistä.

¹⁵⁴ Oleellinen voi olla sellaista minkä ymmärtää tai sitten sitä mitä ei ymmärrä. Oleellinen ei aina ole järkevää perinteisessä mielessä mutta itselle merkityksellistä aina. Poimiessaan itselleen oleellista voi jonkun toisen mielestä tai yleisen käsityksen mukaan jotain todella tärkeää jäädä poimimatta.

kelpaavan, milloin jokin on riittävän valmis esitettäväksi. Voiko kaiken tehdä valmiiksi? Entä jos valmis tarkoittaa pysähtynyttä tilaa, päätepidettyä? Jos pysähtyneisyys merkitsee kuolemaa, onko valmis työ kuollut teos?¹⁵⁵

Esitystaiteen ja nykyteatterin piirissä harrastetaan *work in progress* - ajattelua: Ajatellaan, että teos etenee, kehkeytyy ja löytyy erilaisten versioiden myötä. Välivaiheita voi esittää myös yleisölle ja heidän kanssa voi tehdä yhteistyötä. Työprosessi on tällöin avoin. Esitys ja video kurssilla tällaista toimintaa kutsuttiin ”labraamiseksi”. Omaan työn alla olevaa esitystä kokeiltiin ja näytettiin toisille kurssilaisille vaikka se ei ollut valmis. Välillä tuntui, että ei ole mitään näytettävää tai että siihen asti tavoitettu tuntui nololta. Olen kirjoittanut työpäiväkirjaan, että *ehkä idea ei toimi*, että se on banaali, mutta jo seuraavassa lauseessa: *eihän sitä tiedä mitä tämä synnyttää*. Näin jälkeempäin luen tilannetta siten, että olen rakentanut itselleni turvaverkkoa. Jos vaikka homma menisikin pieleen, olisi helpottavaa lukea päiväkirjasta että on ymmärtänyt (mahdollisen) epäonnistumisensa jo etukäteen, eikä näin ollen ole ”ihan tyhmä”. (*Ikkunan* työpäiväkirja 10.4.2006; Työpajaraportti 2006, 6.)

Reviiri-ryhmän toiminnassa omia ajatuksia altistetaan jatkuvasti yhteiselle keskustelulle ja materiaalin kehittäminen tapahtuu yhteisessä prosessissa. Oma kokemukseni on, että prosessin avaaminen muille kannattaa aina ja dialogiin¹⁵⁶ hakeutuminen ruokkii työtä. On omassa harkinnassa, miten laajalle yleisölle työtä haluaa avata työvaiheessa, minkä näkee hyödylliseksi. Kirjoitan työpajaraportissa:

Mitä tästä kaikesta välittyy? Kaipaen selvästi keskustelua, dialogia, ääneen ajattelua jonkun tai joidenkin kanssa. Onneksi siihen tarjoutuu mahdollisuus. Tuntuu mahdottomalta tai ainakin vaikealta ajatukselta että työskentelisin nykyään täysin ilman mitään keskustelua tai että en haluaisi avata työprosessia muille. (Ibid., 8–9.)

Auki jättämisenkin voi ajatella olevan keskeneräisyyttä: ei suostuta laittamaan pistettä. Jos oma kokemus todellisuudesta ei noudata aristoteelisen kaaren muotoa, miksi työskentelyn ja työn alla olevan esityksen pitäisi niin tehdä? Keskeneräisyys on minulle jonkinlainen todellisuuskuva, myös mahdollisuus millä voi venyttää totuttuja arvoja. Keskeneräisyys tuottaa jotain sellaista aukinaisuutta ja hengittävyyttä, mihin voi tarttua.

¹⁵⁵ Ks. luku 3.1: peli - leikki.

¹⁵⁶ Dialogilla tarkoitan kommunikaatiota kahden tai useamman ihmisen välillä ja mikä on luonteeltaan aktiivista, sitoutunutta, vastavaroista, kunnioittavaa, avointa ja vilpitöntä.

Ja on tämä myös maailmankatsomuksellinen kysymys: toistuuko minulle näkyvä todellisuus esityksissä vai luonko esityksilläni jotain sellaista mitä ei ole?

Kirjoitan *Ikkunan* työpajareportissa suhteistani harjoitteluun.

Varsinainen harjoitusmäärä jää pieneksi. Sen sijaan olen viettänyt runsaasti aikaa aiheen ja esitykseen liittyvien asioiden parissa. Itse ajattelen että kaikkia esityksiä ei ehkä voikaan harjoitella perinteisessä mielessä. Tärkeää on tietää mitä tekee ja miksi tekee, ymmärtää esitystänsä. (Ibid., 9.)

Rajoitetusti heilahtelevassa keskusteltiin Katharos -kohtauksen yhteydessä, missä määrin sitä pitäisi harjoitella. Tämä mielestäni johtui siitä, että kohtaaminen edusti esityksen kaikkein perinteisintä muotoa. Jos muoto siis olisi perinteinen, pitäisikö myös harjoitella perinteisesti? Ainakin se olisi turvallisin ratkaisu. Olisiko kuitenkin mahdollista että tarkoituksena oli tuottaa perinteinen muoto, mutta ei-perinteisin keinoin? Onko se mahdollista? Mitä edellytyksiä tällaisella on välittyä katsojalle? Saako siitä kiinni? Mitä, miten ja kuinka paljon pitäisi harjoitella?

Tehdessämme kohtausta olin sitä mieltä, että ajatus riittää. Tätä päätelmää tukivat myös ohjaustapa ja niukat aikaresurssit. Konteksti oli sellainen, että muut ratkaisut olivat jokseenkin tavoittamattomissa. Oliko tämä sitten luovuttamista? Olisiko pitänyt olla tinkimättömämpi? Vastakkain asettuvat perinteinen harjoittelu sekä kohtaamisen maiseman hahmottaminen ja sitä kautta sen olemuksen ymmärtäminen. Vastakkain asettelu sinänsä on virheellinen. Kokemukseni mukaan perinteiseen harjoitteluun liittyy valtavasti aivotyötä ja esityksen ajatuksin hahmottaminen on kehollinen kokemus.

Projektiraportissa olen kirjoittanut tunnelmia eri esityksistä:

– – tekeminen menee esittävämpään suuntaan. Luulen sen johtuvan siitä että kohtaukset alkoivat olla tuttuja ja niiden sisällöt aueta esityksellisessä tilanteessa. Alkoi ymmärtää monisäikeisemmin kohtausten sisäistä elämää ja ulottuvuuksia sekä oman tekemisen suhdetta niihin. [Nämä havainnot linkittyvät harjoittelu kysymykseen. Miten paljon voi/pitää harjoitella. Voiko kaikkea harjoitella valmiiksi? Miten paljon pitää osata? Onko se huono jos esitysten aikana tulee muutoksia, onko juttu silloin huonosti harjoiteltu? Millaisia tapoja on harjoitella? Tässä on myös teatterin paradoksi: pyritään kohti toistoa harjoituksilla ja samalla halutaan että esitys pysyy elävänä, uusiutuvana. Ks. Brook: Tyhjä tila.] (Projektiraportti 2007, 25.)

Otetta voi lukea niin, että lisäharjoitukset eivät olisi olleet pahitteeksi. Toisaalta, kokemukseni mukaan, esityskauden aikana tapahtuu aina tihentymistä ja kypsymistä. Asiat saavuttavat tapansa olla esitystilanteessa.

Pitääkö kaikki sitten jättää aina keskeneräiseksi, aukinaiseksi? Onko aukinainen aina parempi ja kauniimpi? Keskeneräisyys, kesken oleminen, näyttäyty minulle maailmankatsomuksellisenä kysymyksenä, myös esteettisenä käsityksenä, ja on siten läsnä tehdessäni esitystä koskevia ratkaisuja. Vasta rakenteilla oleva, myös rapistunut voi olla parempi kuin uusi, valmis, ehjä, steriili. Voi myös ajatella, että jokin asia tai tunnelma tai todellisuus välittyy vain tällaisen muodon kautta. Eheän ja valmiin ihanteet ovat saaneet rinnalleen tekotapoja, jotka vaalivat katkoksia, aukkoja, puutteita, ylijäämää ja keskeneräisyyden kauneutta, vasta rakenteilla olevaa (Hotinen 2002, 273).

Taide on muotoa niin, että esitys antaa muodon ajatuksille. Omaksi ihanteeksi voi sitten valita vaikka keskeneräisen muodon. Minulle keskeneräinen muoto hengittää enemmän, se on huokoinen mistä löydän tarttumapintaa minkä sisään voin mennä, niin tekijänä kuin kokijanakin. Aukinaisuus välittää enemmän kuin suljettu muoto, lukkoon lyöty rakenne. Ehkäpä väärinkäsityksien välttämiseksi voisin kutsua keskeneräisyyttä aukinaisuudeksi ja avoimuudeksi?

4 MODERNI - POSTMODERNI

Modernin ja postmodernin olemisen tapoja tarkasteltaessa on helpohko esittää karkeita yleistyksiä. Modernin voi sanoa edustavan järkeä, tehokkuutta, valmiita taide-esineitä, muodon ihannetta, tarinaa ja luonteeltaan suljettua järjestelmää, missä asioilla on pysyvä paikkansa. Postmoderni näyttäytyy sirpaleisena, kerroksellisena, lainauksina, jatkuvana liikkeenä, tapahtumana, prosessina, epälineaarisenä, rinnakkain asetteilla olevana.¹⁵⁷ Ainakin uuden ja vanhan dramaturgian, paikan ja tilan, strategian ja taktiikan, paidian ja ludus'n, valmiin ja keskeneräisen sekä suppean ja laajan käsitteistö asettuvat myös, kuin itsestään, modernin ja postmodernin otsikoiden alle.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Esittämäni jako perustuu *Esitys ja video* työpajassa käydyin keskustelun työpäiväkirjamerkintöihin, 6.4.2006.

¹⁵⁸ Ks. liite 1.

Kun modernistisessa mielessä fokuksessa on ollut taito ja jonkin tietyn spesifin alueen taituruus, postmoderni oleilee pehmeärajaisemmin monessa paikassa suostumatta lokerointiin. Ammatillisen identiteetti muotoutuminen moniosaajaksi, on näin ajatellen osa postmodernia ajattelutapaa ja elämäntodellisuutta. Työtavallisesti tämä merkitsee esimerkiksi pyrkimystä pois perinteisistä työrooleista, yhden työn tekijästä kohti liukumia ja muuntumia. Teatteri-ilmaisun ohjaajan työsarkaa ajatellessani, löydän itseni ainakin teatteriohjaajana, -tieteilijänä, opettajana, ryhmän vetäjänä sekä esiintyvänä taiteilijana.

Carlson kuljettaa *Esitys ja performanssi* kirjassa Josette Feralin artikkelin *Performance and Theatricality* (1982) avulla performanssin ja teatterin/teatterillisuuden ominaislaatuja äärelle. Teatteri liitetään diskursiivisuuteen¹⁵⁹, rakenteeseen¹⁶⁰, poissaoloon¹⁶¹ ja semiotiikkaan. Performanssi puolestaan libidinaaliseen¹⁶² virtaukseen, läsnäoloon ja jälkistrukturalismiin¹⁶³. Carlsonin mukaan 1980-luvulla performanssitaide miellettiin nimenomaan postmoderniksi ilmiöksi. Performanssin juuret voidaan kiinnittää myös modernismin formalismin perinteeseen. (Carlson 2006, 203.) Carlson kirjoittaakin, että tällainen kahtiajako ja määrittely-yritykset palvelivat tutkimusalueen¹⁶⁴ kehittymisen alkuaikojia. Alue ei ole selkeästi artikuloitavissa. Voi pohtia tulisiko sen olla ja olisiko se mielekästä. (Ibid., 89.)

Esitystaide ja nykyteatteri määrittyvät vastakkaiseksi perinteiselle teatterille näitä perusteita käyttäen. Esitystaide on puolustanut esitystilanteen sattumaa ja fyysisen tietoisuuden toimintaa konventionaalisen teatterin kontrollia ja jäljittelyn synnyttämää etäisyyttä vastaan. Postmodernin teatterin tunnusmerkiksi on nähty kieltäytyminen

¹⁵⁹ Esityksen ajatellaan olevan kuin arvoitus mihin on oikea ratkaisu. Ratkaisuun päädytään kun osataan oikeat johtopäätökset.

¹⁶⁰ Kaikessahan on jonkinlainen rakenne. Rakenne tässä tarkoittaa käsittääkseni ennalta määriteltyä rakennetta, konventiota seuraavaa (esim. aristoteelinen).

¹⁶¹ Ymmärrän poissaolon tässä siten, että näyttämöllä on läsnä joku muu kuin esiintyjä koska tämä on roolissa. Poissaolon sanastoa on kartuttanut Jacques Derrida (jälkistrukturalistisesti). Derrida esittää vastakkaiset käsitteet, läsnäolon ja poissaolon, jatkuvan vuorovaikutuksen kenttänä mikä on jatkuvassa prosessissa, välitilassa. Tällainen taide hylkää muodon, joka on liikkumaton ja valitsee epäjatkuvuuden ja liukuman. (Carlson 2006, 212.)

¹⁶² Viettienergiaan viittaava.

¹⁶³ Jälkistrukturalistien väite on, että kaikki asemat ovat suhteellisia, muuttuvia ja neuvoteltavissa. Tällainen ajattelu peilaa käsitystä esitystaiteesta mitä pidetään vaihtelevana ja liikkuvana. Perinteinen teatteritaide käsitetään siten teoreettisesti vakaampana.

¹⁶⁴ Performanssi- ja esitystaiteen.

narratiivisuudesta ja sen myötä teatteria hallitsevasta symbolisesta järjestelmästä.¹⁶⁵ (Hotinen 2002, 83.) Liitän esitystaiteen olemukseen poikkitaiteellisuuden ja taiteiden välisyyden. Siksi on paradoksaalista että perinteinen teatteri ja nykyteatteri hakevat vastakkainasetteluja ja lokeroita. Samankaltaista leireihin vetäytymistä ja kuppikunnissa oleilua esiintyy kyllä muissakin taidemuodoissa.¹⁶⁶

Modernin ja postmodernin ero ei ole yksiselitteinen ja helposti määriteltävissä, sillä jokainen toimija määrittää ne ominaisuudet mitkä katsoo ilmiöön kuuluvan omista käsityksistä ja tarpeista lähtien. Moderni ja postmoderni menevät limittäin. Ja koska olemme jatkuvassa muutoksen tilassa, puheessa liikkuu myös käsite transmoderni. Käsite sulauttaa yhteen modernia ja postmodernia ajattelua. Transmodernissa ajattelussa eri teoriat integroituvat ja se rakentaa oman hetkellisen arvosaarekkeen kaiken keskelle. Siten transmoderni edustaa yksilöllistä maailmankuvaa mutta se rakentuu tietoisuuden ja valintojen kautta.¹⁶⁷

Postmodernissa ajattelussa minulle arvokasta on huomion siirtäminen yleisistä rakenteista yksittäisiin tapahtumiin ja yleisen totuuden rajoittavuudesta kohti performatiivisuutta: toimintaan mikä sallii spontaanit kokeilut henkilökohtaisella otteella. Tällaiset kokeilut perustuvat läsnä olevassa tilanteessa havaittuihin tarpeisiin ja haluihin. (Carlson 2006, 216.) Käsitteellisinä apparateina tämän kaltaisissa ilmiöissä toimivat ainakin Bahtinin lausuma, Caillos' n alea ja ilinx ja de Certeau'n taktiikka.

¹⁶⁵ Kristevan mukaan kaikki taide jäsenyyt kahdenlaisen merkityksen varaan: symbolisen ja semioottisen. Symbolinen rakentuu konvention varaan. Symbolista toimintaa voidaan luonnehtia kommunikatiiviseksi sillä se on nimeämistä ja asettumista sovittujen merkkien valtapäiriin. Tämä mahdollistaa viestien välittymisen ja ymmärrettävyyden. Semioottinen (signifiance) merkitys puolestaan tarkoittaa yhteisöllisiä sopimuksia edeltävää ruumiillisuutta ja eriytymättömyyttä. Semioottisen välityksellä teokseen kulkeutuu tietoisuudesta torjuttuja mielensisältöjä. Se rikkoo puhtaan symbolisen järjestyksen. Raja symbolisen ja semioottisen välillä on tiedostamattoman raja. Semioottinen rinnastuu esikieleen, vietteihin ja rytmiseen tilaan. Tämä on merkitysten syntymisen paikka. Kun semioottinen on aikuisuudessa muuttunut tiedostamattomaksi, on taide väylä, jonka kautta semioottinen voi päästä symbolisen kahleista. (Sakari 2000, 130.)

¹⁶⁶ HS otsikoi Minne mennä -sivulla: ”Vanhalla ja uudella sirkuksella on eri areenat” (20.10.2007). Pekka Kuusisto ilmaisee mielipiteensä aiheesta Helsingin Sanomien haastattelussa: *Sanoisin että musiikin lokerointi vittuun* (Siren, HS 4.4.2007)!

¹⁶⁷ Ks. <http://www.dialogia.fi/fi/transmoderni.html>. Yhteiskuntatieteilijä Barbara Adamin lähestyy asiaa näin: Implisiittisen binaarikoodin synnyttämän post-alkuliitteen sijasta tarvitsemme yhdistelmiä, koodisynteesiä ja ei-eikä -lähestymistapoja, tarvitsemme tulevaisuuden -satunnaisen, moniselitteisen, epävarman ja moninaisen- hyväksymistä ja niiden ajallisesti avointen käsitteiden käyttöä, jotka eivät sulje meitä sisäänsä käsitteelliseen ”joko - tai” -valintojen maailmaan. (Carlson 2006, 222–223.)

Postmodernin olemisen tapa, kuten fragmentaarisuus ja lipsahdukset merkityksestä, eivät joidenkin mielestä tarjoa riittävää pohjaa taidepuheelle (ibid., 211). Kuitenkin: esteettistä ei voi määritellä, mutta voimme vertailla esteettisiä traditioita ja keskustella niistä. Modernistinen taidepuhe on korostanut perinteisten estetiikan teorioiden osuutta taiteiden vastaanotossa. Nykyaikaisessa on paljon sellaista, mitä ei voi ahtaa perinteisen estetiikan tulkintamalleihin. Postmodernin taidepuheen sanasto ja käsitteistö on toinen mutta niidenkin pohjalta voi keskustella. (Sederholm 2000, 191–192.)

Kun tekemisen materiaalina on erilaisia teorioita tai tekeminen liittyy niihin voimakkaasti, herää kysymys miten teos kykenee liikuttamaan myös emotionaalisesti. Merkitykset löytyvätkin ajatuksellisen ja emotionaalisen kokemuksen yhdistelmästä. Katsojan älyllinen osallistuminen teoksen tuottamiseen oli vähintäänkin yhtä keskeinen kuin taiteilijan ajatus. (Sakari 2000, 26.) Tekijän ja kokijan ajatukset, kokemukset ja muistot muodostavat yhdessä teoksen merkityksen. Merkitys on siten luonteeltaan muuntuva.

Charles Jencksille¹⁶⁸ yksi postmodernin avaintermeistä on ollut kaksoiskoodaus. Kaksoiskoodauksen¹⁶⁹ käsite, siis se että ymmärtää että jokin on totta ja ei-totta samanaikaisesti, on teatterileikin perustassa.¹⁷⁰ Katsojat mieltävät esitystilanteen sopimuksenvaraisuuden ja esiintyjät käsittävät, että eivät muutu ”oikeasti” keneksikään toiseksi. Vaikka tapahtuma ja toiminta näyttämöllä pyrkisi autenttisuuteen ja aitouteen, on se kuitenkin aina jossain määrin kehystetty arkitodellisuudesta. Kaksoiskoodauksesta käytetään myös ilmaisua esteettinen kahdentuminen¹⁷¹, mikä siis tarkoittaa kahden maailman todellisen ja fiktiivisen samanaikaista läsnäoloa. Pieta Koskenniemi¹⁷² (2007, 88) kuvaa tätä tilaa mahdollisuuksien tilaksi, välitilaksi, missä sosiaalinen ja fiktiivinen todellisuus hetkeksi katoavat ja olemme erityisessä mahdollisuuksien tilassa.

Jencks puhuu kaksoiskoodauksesta erityisesti tarkoittaessaan että taide¹⁷³ tietoisesti vetoaa sekä asiantuntijoihin että suureen yleisöön yhdistelemällä eri elementtejä

¹⁶⁸ Yhdysvaltalainen arkkitehti, maisema-arkkitehti ja postmodernin arkkitehtuurin teoreetikko.

¹⁶⁹ Myös kaksoistietoisuus.

¹⁷⁰ Willmar Sauter käyttää Hans-Georg Gadamerilta (hermeneutikko) löytämänsä leikin käsitettä tutkiessaan esitystapahtumaa ja sen ymmärtämistä. Leikin sanotaan olevan kaiken taiteen perusta: taiteen peruskokemus voidaan rinnastaa leikkiin. (Sauter 2000, 18.)

¹⁷¹ Metaxu, methexis.

¹⁷² Teatteriohjaaja ja opettaja.

¹⁷³ Jencks puhuu arkkitehtuurin viitekehystä.

leikkisästi ja itsetietoisesti (Carlson 2006, 207). Tämähän on vallankumous modernismin perinteitä ajatellen. Modernismissa on selkeästi käsittävä taide-eliitti mikä muodostaa taideinstituution mikä määrittää hyvän ja huonon. Taideinstituutiosta käsin ihmetellään mitä kadun mies nyt ehkä mahdollisesti saattaisi jostain ymmärtää. Myös Umberto Eco¹⁷⁴ painottaa postmodernismin edellytyksiä vedota sekä suureen yleisöön että korkeakulttuurin edustajiin (ibid., 208). Modernismista oli kehittynyt hyvin abstraktia taiteilijoiden ja asiantuntijoiden taidetta. Postmodernismi nähtiin siten taiteen palauttamisena laajemmalle yleisölle kuitenkin ”laadusta tinkimättä”.

Carlson toteaa, että jotkut teoreetikot ovat nostaneet performatiivisuuden postmodernin ominaisimmaksi piirteeksi ja ovat siten huolissaan satunnaisuudesta jonka valtaan teos joutuu vastaanoton prosesseissa (ibid., 217). Taidekokemus ei olekaan enää riittävän säänneltyä ja valta asiantuntijoilta, taidemaailman eksperteiltä, valuu katsoja-kokijoille.

Mielestäni nykytaiteekin ovat liukuneet, huolimatta postmodernista asenteestaan, kohti asiantuntijuutta. Arkipuheissa teokset tuntuvat oudoilta, hankalasti lähestyttäviltä ja mutkallisesti avautuvilta. Helposti ollaan tilanteessa missä ”kadunmies” ei käsitä, ei tavoita, ei ymmärrä ja tekijät viittilöivät, että ei ole riittävästi kompetenssia. Tässä kyllä osoittaisin tekijöihin, itseni mukaan lukien, että osattaisiin antaa lukuohjeita: mitkä ovat avaimet millä teosta luetaan, mihin kontekstiin se liitetään, mikä on esityserinne, johon esitys kytkeytyy.

Kaikki teokset eivät millään avaudu samoilla keinoilla.¹⁷⁵ Minulla on tuntuma, että nykyteatterin ja esitystaiteen teoksia yritetään usein käsittää ja ymmärtää perinteisen puheteatterin keinoin: löytää esimerkiksi näkökulmahenkilö, hahmottaa juonen kulku ja käsittää tarinan opetus. Teos jää käsittämättömäksi kun tuttuja kohtia ei löydy. Hotisen uuden ja vanhan dramaturgian listat voivat tarjota käsitteitä keskustelun pohjaksi.

Performanssitaiteilija Anna Krzystek, juuriltaan tanssija, sanoo nykytanssin maailman olevan avoin kaikille taidemuodoille, toisin kuin pitkän tradition omaavat taidelajit (Valtonen, HS14.8.2006). Onko kyse sitten konventioiden vankkuudesta vai tavasta katsoa, niin kokemukseni on että tanssiyleisö lämpenee notkeammin esitystaiteelle kuin

¹⁷⁴ Italialainen kirjailija ja semiotiikan professori.

¹⁷⁵ Ks. 3.7: Valuma-alue keskustelu

perinteinen teatteriyleisö. Tämän arvelen johtuvan siitä, että tanssi, kuten nykyteatteri ja esitystaide useasti, perustuu kehollisuudelle sekä ei-narratiivisuudelle. Puheteatterissa pääosassa on tavallisesti teksti, juoni ja puhe.

Genret ovat havaintoni mukaan nykyään pehmeärajisempia ja teoksissa käytetään niitä elementtejä mitä tarvitaan:¹⁷⁶ Tanssiesityksissä on usein jonkin verran tai paljon puhetta tai muuta tekstimateriaalia ja nykyteatteriesitykset voivat puolestaan olla sanattomia. Arvelen, että nykyteatterin ja esitystaiteen katsoja, omaa sellaisen odotushorisontin ja kompetenssin, että hän katselee sujuvasti eri taiteiden välisiä esityksiä. Nykytaiteet perustuvat mielestäni nimenomaan taiteidenvälisyyteen ja niiden väleillä liikkumiseen. Toisin sanoen: tanssitaiteen ja esitystaiteen teoksia katsotaan samankaltaisella otteella, lukutavat ovat samantyyppisiä.

Jälkistrukturalistiksi mielletty, dekonstruktiofilosofi Jacques Derridan mukaan länsimaisiin käsitejärjestelmiin kuuluvat binaariset vastakohtat ovat harhaanjohtavia.¹⁷⁷ Niiden myötä jokin käsite määrittyy perustaksi muille käsitteille. (Carlson 2006, 43.) Siten ajattelu, mikä pyrkii olematta vastakkain asettelematta ja selkeästi lokeroimatta ja rajaamatta, antaa avarammat mahdollisuudet tarkastella itse ilmiötä. Pyrkimyksenä ei näin ollen ole vastakkain asettelu, vaan rinnakkain oleilu, jolloin käsitteet ovat jossain suhteessa ja antautuvat toistensa vaikutuspiiriin. Tällaisesta näkökulmasta käsin leikki ja todellisuus muodostavat alati muuttuvan sarjan käsitteitä ja käytäntöjä, jotka kaikki liittyvät toisiinsa, ovat suhteessa toisiinsa. Derrida ajattelee edelleen, että inhimillisen toiminnan tutkijan päämääränä ei pidä olla jonkin termin erottaminen muista ja asettaminen toisten edelle, vaan sen sijaan selittää kuinka luonnon: valmiina olemassa olevan sekä kulttuurin: artefaktin, suhde ilmenee erilaisissa konteksteissa. (Ibid., 44.)

Rajoitetusti heilahtelevan esityssarjassa minulle mieleenpainuva hetki tapahtui kolmannessa esityksessä. Tapahtuma todensi minulle sekä - että tilanteen olemuksen esitystilanteessa, esiintyjänä.

¹⁷⁶ Mielestäni suurin osa Z-in-motion nykytanssifestivaalien (2006) ohjelmistosta olisi voinut olla /teatteri.nyt nykyteatterifestivaalin (2006, 2007) ohjelmistoa ja päinvastoin. Teos määrittyy nykytanssiksi Zodiakin tiloissa, esitystaiteeksi tai nykyteatteriksi Kiasmassa.

¹⁷⁷ Dekonstruktioistit pyrkivät purkamaan vastakkainasettelut ja osoittamaan, että ne eivät pohjimmiltaan ole pois sulkevia. Esimerkiksi orja/isäntä -dikotomia osoittaa purettuna että orja on riippuvainen isännästään mutta isäntä ilman orjaa ei ole isäntä. (Eaton 1994, 118–119.)

Tapahtui niin, että toteuttaessani koetta (tosissani) ja yrittäessäni seurata sääntöjä mahdollisimman tarkasti (vilpittömyys) ja kommentoidessani tilannetta mahdollisimman estoitta (avoimuus) repesin nauramaan. Hohotin lattialla ja samalla jatkoin toimintaa. Olin tietoinen naurusta, tehtävästä ja tilanteesta. Mikään näistä olosuhteista ei sulkenut tai pilannut toista. Hetkessä oli kaksoisvalotus: esityksellinen taso (rakennettu) ja tosi-elämän (autenttinen) taso. (Projektiraportti 2007, 19–20.)

Modernin ja postmodernin olemus tangeeraavat esittämieni käsiteparien kanssa.

Pyrkimykseni oli hahmottaa mitä esittelemieni käsiteparien väleillä ja päissä liikkuu.

Käsitepari asetelmana lähtökohtaisesti korostaa ääripäitä¹⁷⁸ ja päiden välinen tila¹⁷⁹ jää vähemmälle huomiolle. Kuitenkin, tila missä asiat ja ilmiöt tapahtuvat sekä resonoivat todellisuuden kanssa, on mielestäni juuri tämä välinen tila. Siitä voi olla hankalampi saada otetta liukuvan olemuksensa takia, mutta uskon että tarkoituksenmukaisempi ja oleellisempi ajatus tai idea on juuri siellä. Jollain tavalla tilanne on sukua taolaisesta filosofiasta tutuksi tulleen *jin ja jang* -merkin kuvaamalle ajatukselle. Jinin ja jangin suhde on alati vuorovaikutuksessa oleva ja muuttuva tila. Lisäksi molemmissa on aina hitunen toista.

5 KARTTA HAHMOTTUU

Esitys ja video työpajassa oheislukemistonamme oli kaksi lukua¹⁸⁰ Marvin Carlsonin *Esitys ja performanssi* (2006) kirjasta. Olen kirjoittanut työpäiväkirjaan – *essee oli hyvä, kuin olisi kotiin tullut. Lukee tavoittelemansa toiminnan juuria* (Ikkunan työpäiväkirja, 30.3.2006). Työpajaraportissa (2006, 3) olen jatkanut aiheesta hieman tarkemmin eritellen: *Jaan mm. Duchampin ja hänen aikalaistensa ja seuraajiensa kiinnostuksen kohteet: prosessi, havaitseminen ja olemassa olevan materiaalin paljastaminen*. Duchampin lisäksi kiinnostuin arjen taiteen keskuksesta, yksittäisten taiteilijoiden sooloista, omaelämäkerrallisesta tutkimuksesta, yhdistettyjen keinojen teatterista, Antony Howellista ja Laurie Andersonista. Lisäksi sellaisten ryhmien nimet kuten Goat Island, the Wooster Group ja Forced Entertainment esiintyivät sivuilla ja tuntuivat toimintatavoissaan tutunoloisilta ja mielenkiintoisilta. Mainitsemani nimet ja

¹⁷⁸ Joko - tai.

¹⁷⁹ Sekä - että.

¹⁸⁰ Luku 5: Performanssitaide ja luku 6: Esitys ja postmoderni.

ryhmät eivät olleet minulle entuudestaan kokonaan vieraita, mutta tuntui hienolta kun itselle hajanaiset nimet linkittyivät toisiinsa, oleillen esitys nimikkeen läheisyydessä. Olin löytänyt kirjallisuudesta sellaisen kohdan, mihin voisin aina palata ja perehtyä sellaiseen ajatteluun, mikä itselle tuntuu merkittävältä.¹⁸¹

Liitän yhden juuristani performanssin perinteeseen vaikka en olekaan siitä aina ollut tietoinen: tekemistäni siten nimennyt. Hahmotan performanssitaiteen esitystaiteen lähisukulaiseksi. Performanssitaide on moninainen ja poikkitaiteellinen ja siten hankalasti määriteltävissä ja vaikeasti lokeroitavissa. Sille on ollut alusta lähtien tyypillistä muodon muuttuvuus. (Carlson 2006, 124.) Teokset ovat laaja-alaisia ja vaihtelevia. Tutkijat ovat kuitenkin löytäneet performanssiteoksia määrittäviä piirteitä, määritelmiä pakenevasta luonteesta huolimatta. Teoksessa *Performance: Texts and Contexts* (1993) Carol Simpson Stern¹⁸² ja Bruce Henderson päätyvät kahdeksankohtaiseen listaan (Carlson 2006, 125). Listassa on sellaisia tekemisen suuntia mitkä tuntuvat minulle merkittävilä ja tutuilta, omilta.

Järjestäytymättömyys, provokatiivisuus, epäkonventionaalisuus, usein hyökkäävä puuttuminen asioihin tai toimintakeskeisyys;

Työni ja työskentelytapani eivät asetu perinteisen teatterin konventioon. Nykyteatterilla ja esitystaiteella on suhde performatiivisuuteen: toiminnalliseen ilmaisuun. Tämä on tapa ajatella ja työtapana. Ottaako luodut tavat ja rakenteet sellaisenaan vai tutkiiko miten itse asettuu mukaan, minkälaisessa suhteessa on ympäristönsä kanssa. Reviiri-ryhmän toiminnan yksi lähtökohta on ollut tutkia aihetta, työrooleja ja -tapoja. Tutkiminen on konventioita purkavaa, koska tutkimuksen kautta tulee tietoiseksi ja tietoisuus mahdollistaa muutoksen.

kulttuurin taiteeseen kohdistaman hyötysuhteen vastustaminen;

¹⁸¹ Ajatustensa, vastaustensa ja ratkaisujensa takana olevista vaikuttimista voi yrittää tulla tietoiseksi. Tietoiseksi tuleminen auttaa hahmottamaan omaa toimintaansa ja asettumaan sellaiseen kontekstiin minkä näkee itselleen mielekkääksi. On mahdollista että yhden juuren sijasta löytyy useita juuria. Zodiakin koreografikollektiivin, Z-scoren, avoimella luennolla 1.10.2007 Arlander näki oman juurensa (teatteriohjaaja) identiteetin rakentamiskysymyksenä. Kirsi Monni haastoi Arlanderia kysymällä, miten se vaikuttaa itse teoksen olemisen tapaan onko tekijä tanssija, teatteriohjaaja vai performanssitaiteilija. Hänelle kysymys oli ontologinen.

¹⁸² Professori, Performance Studies

Ajattelen, ettei mikään valtavirrasta poikkeava ole helppo tuote, siten hyötysuhdetta on helppo vastustaa. Tekemisen ja taiteen arvo ei mielestäni ole rahallinen vaan ajatuksellinen. Taide voi näyttää sellaisia mahdollisuuksien tiloja mitä rahalla ei saa. Teokseni ovat suorassa suhteessa minuun ja siten olen osa teosta. Minkä hinnan annan itselleni? Hyödyn hankala mitattavuus ei poista tekemisen arvoa.

multimediakoostumus, jossa ei ammenneta aineksia vain esiintyjien elävistä kehoista vaan tiedotusvälineiden kuvista, televisiomonitorista, heijastetuista kuvista, visuaalisista kuvista, elokuvasta, runoudesta, omaelämäkerrallisista aineistoista, kertomataiteesta, tanssista, arkkitehtuurista ja musiikista;

Töissäni on ollut läsnä nämä elementit elokuvia lukuun ottamatta. Vallankumouksellista minulle oli hylätä kirjoitettu teksti teoksen lähtökohtana ja sen sijaan käyttää kaikkea sitä materiaalia mitä ympärillä on: että minä voin tehdä näistä aineksista esityksen! Eri taiteista lainatut rakenteet ja ilmaisutavat ovat merkittävä ideavarasto. Tärkeää on, että mitään materiaalia, keinoa tai ideaa ei pois suljeta genreen kuulumattomana.

kiinnostus kollaasiin, joukkoon ja simultaanisuuteen;

Tämä näkyy töissäni kokoelmana asioita, jotka on kerätty, keräytyneet. Olen vapaa valitsemaan ja käyttämään sitä mikä tulee kohdalle. Intertekstuaalisuus on ajatuksellinen kollaasi. En ole käyttänyt joukkoja näyttämöllä, mutta olen työskennellyt joukossa, kollektiivisesti. Minä pidän simultaanisuudesta. Sillä tavalla saadaan esille moninäkökulmainen teos, mikä ei ole pois selitettävissä yhdellä tavalla. Tämä myös lisää katsoja-kokijan osuutta, koska hän viimekädessä päättää mitä haluaa katsoa ja millä tavalla. Muodostuu tilanne missä yhtä tapaa katsoa oikein ei ole.

kiinnostus käyttää ”löydettyjä” siinä missä ”tehtyjäkin” aineksia;

Työskentelyni lähtökohta, työtapani, on etsiä materiaalia ympäriltäni käsillä olevaan ja tuleviin, vielä nimeämättömiin töihin. Anthony Howell kutsuu tätä transferenssiksi¹⁸³: käyttää jotain mitä on uudelleen, mutta toisella tavalla. Harvoin löydetty siirtyy sellaisenaan teokseen. Kun löydetty siirretään teokseen, sitä aletaan käyttää teoksen osana, siitä tulee tehty.

¹⁸³ Transference: siirtäminen, luovutus; käytön transferenssi: käyttää jotain (asiaa, ajatusta, elementtiä, materiaalia, toimintoa) mitä on käyttänyt mutta eri tavalla (Howell 2000, xiii).

vahva luottamus yhteensopimattomiin ja näennäisesti epätavallisiin rinnakkain aseteluihin;

Töissäni on esiintynyt erilaisia korkean ja matalan törmäyttämisiä. Ne luovat maastoa mihin katsoja voi tarttua. Usein ne tuovat myös humoristisen sävyn tähän tosissaan olemiseen ja elämään ylipäättään. Kehystämisen¹⁸⁴ avulla kulmia voi tarkentaa ja jokin tuttu saattaa näyttäytyä uudessa valossa ja päinvastoin: jokin vieras ja outo tutulta ja tunnistettavalta. Ajattelen, että kaikki on jo jollain tavalla olemassa. Se miten asiat meille näyttäytyvät, riippuu näkökulmasta ja kontekstista. Asioiden, tekstien ja ilmiöiden liikettä sekä esiin tuomista uusissa yhteyksissä¹⁸⁵ erilaisten assosiaatioketjujen, mieleen tulemisten ja loogisten tiedonpolkujen avulla kutsutaan siteeraamiseksi, lainaamiseksi ja intertekstuaalisuudeksi¹⁸⁶. Lainauksen kautta päästään käyttämään parodiaa¹⁸⁷ ja pastissia¹⁸⁸ (Carlson 2006, 209). Tällaiset asetellut valottavat tilannetta monelta suunnalta, samalla siihen varjoja heittäen.

kiinnostus leikin teorioihin, jotka sisältävät parodian, pilan, sääntöjen rikkomisen sekä eriskummalliset ja voimakkaat muotojen rikkomiset;

Esityksen tekeminen on minulle leikkiä: vapautta, epämääräisyyttä, ihmettelyä, kokeilua, oivaltamista. Sääntöjen rikkomisessa on kysymys määrittelystä, kenen sääntöjä rikotaan ja kuka tekee säännöt. Voinko minä osallistua sääntöjen laatimiseen?

avoin loppu tai lukkoon lyömätön muoto.

Rajoitettusti heilahtelevassa jokainen esitys oli erilainen: aloituskohtauksen valitsivat katsoja-kokijat minkä jälkeen kohtaukset seurasivat tosiaan jaollisuusperiaatteen

¹⁸⁴ Kehystäminen, framing. Kehys on väline, joka tekee mahdolliseksi esityksen fiktiivisen maailman toiminnan. Esityksen kehyksessä kaikki sanomat ja merkit tunnistetaan jossain mielessä epätavalliseksi, koska sitä, mitä näillä merkeillä ilmaistaan, ei ole olemassa. (Carlson 2006, 58.)

¹⁸⁵ Materiaalisia ja ajatuksellisia uusyhdistelmiä kutsutaan kollaaseiksi ja montaaseiksi.

¹⁸⁶ Intertekstuaalisuudella tarkoitetaan tekstin suhdetta sitä ympäröivään kulttuuriseen kontekstin muihin teksteihin ja diskursseihin, nähden teoksen laajana merkitysviidakkojen tiivistymänä. Myös tekijä on kulttuurinsa viitekehysten varassa. Lukijan assosiaatioista riippuu, mitä tekstejä hän teoksesta poimii. Michael Riffaterren jakaa intertekstuaalisuuden aleatoriseen ja obligatoriseen. Aleatorinen viittaa lukijan omien assosiaatioiden kautta muodostuvaan, yksilöllisistä lähtökohdista kumpuavaan tekstien yhdistämisestä teokseen. Obligatorinen intertekstuaalisuus viittaa taas tekstin itsensä ohjaamiin alateksteihin. Alatekstien tarve ilmenee silloin kun itse teksti, teoksen sisäinen konteksti, ei selitä outoja ilmaisuja. Esimerkiksi käsitetaiteen tekoprosessi on luonteeltaan eksplisiittisesti intertekstuaalinen ja mielestäni samankaltainen kuin esitystaitteen ja nykyteatterin ei-tekstilähtöinen työskentely. (Sakari 83-85.)

¹⁸⁷ Ironinen lainaus.

¹⁸⁸ Ihaileva jäljitelmä.

mukaisesti. *Ikkunassa* minulla oli useita vaihtoehtoja esityksen etenemisestä. Esitys sai lopullisen muotonsa vasta yleisöltä saamistani impulsseista. Tämän kaltainen avoimuus, hengittävyys ja lukkoon lyömättömyys on pyrkimykseni.

Performanssi viittaa performanssitaiteeseen mutta myös esitykseen ja sitä kautta esitystaiteeseen.¹⁸⁹ Tätä polkua pitkin kulkiessa tunnistan itseni esitystaiteilijaksi. Toisessa kontekstissa titteli voisi olla performanssi-taiteilija. Miellän, että esitystaide liikkuu performanssitaiteen ja nykyteatterin välimaastossa. Performanssi, esitystaide ja (nyky)teatteri ovat eri asioita: jokaisella on oma olemisen tapansa ja tradition juuristonsa. Kuitenkin erilaisuus on mielestäni sopimuksenvaraista: määrittely- ja mieltämiskysymys. Voi myös kysyä mikä on mielekästä: tarvitaanko rajoja vai yhteistä kieltä puhua.

Eero-Tapio Vuori sanoo että esitystaide lähtee esityksen käsitteestä: jotain esitetään jossain (Hulkko 2007, 8). Esitystaiteelle on luonnollista lainata ja sekoittaa eri genrejä. Koska esitystaiteen olemus määrittyy tekijöistään käsin, eikä se noudata, ainakaan kovin tiukkaa kaanonia, miellän sen asettuvan otteeltaan tutkivaksi. Jokainen esitys on tutkimusta siitä miten esitys on, miten sitä esitetään ja miten katsotaan. Tutkimukseksi jäsenän myös esityksen aiheen suhteen teorioihin. Kokemukseni mukaan aihe on suhteessa sen omaan todellisuuteensa, mutta myös esitystaiteen teorian kysymyksiin.¹⁹⁰ *Ikkunassa* tällainen oli ikkunan kaksisuuntaisuuden ominaisuus: voin katsella ikkunasta ulos tai sisään. Myös näyttämöltä voi katsella yleisöä, vaikka pääsääntöisesti ajatellaankin, että yleisö katsoo esiintyjää. Tämä taas puolestaan liittyy ainakin rampin käsitteeseen sekä esiintyjän ja katsojien väliseen suhteeseen.¹⁹¹

Oma historiaani tarkastellessani havaitsen, että polkuni kulkusuunta on ollut suljetusta avoimeen, muodosta sisältöön, yleisestä henkilökohtaiseen, teatterista performanssiin, modernista postmoderniin. Tämän hetkisen maastokartoituksen mukaan olen esitystaiteen kentällä.

¹⁸⁹ Ks. Johdanto: Performing Arts, Performance Arts.

¹⁹⁰ Nämä seikat ovat taas suhteessa tekijään.

¹⁹¹ Henkilökohtaisella tasolla se tarkoittaa itsen näkyväksi tuleamista.

Henkilökohtainen maastokartoitus hahmottuu mind map'in muotoon.¹⁹² Mind map ei perustu matemaattisille säännöille tai hierarkkiselle logiikalle. Se mahdollistaa käsitteiden ja ajatusten, asioiden ja tasojen toisiinsa liittymisen mieltämisen. Kartta on alati muuntuva ja tässä esitetty edustaa hahmotusta päivätystä hetkestä.

Maastokartoitusta tehdessäni hahmottui kartta kahdeksi alustavaksi esityssuunnitelmaksi: Ensimmäinen on assemblaasi, missä opinnäytteen sivut asetetaan lattialle¹⁹³ ja yhdistetään lankojen ja nuppineulojen avulla avainsanat ja peruskäsitteet toisiinsa. Voi käyttää kahta erilaista lankaa. Toista käytetään ”järkevissä” yhdistelmissä, toista assosiatiivisissa reiteissä. Tila valaistaan siten, että langoista syntyy varjot. Varjoista ja langoista muodostuu tosimaailman ja käsitteellisen maailman kudelman. Jos mittakaavaa kasvattaa, katsojan on mahdollista mennä sisään teokseen. Toinen on esitysinstallaatio, missä luen opinnäytettäni ääneen. Esiintyjät valitsevat tekstistä itselleen merkityksellisen käsitteen, teeman tai avainsanan ja lähtevät kulkemaan tilassa tekstiä seuraten, etsien kohtia mihin liittyä. On mahdollista, että tilassa on joitain käsitteitä kiintopisteinä. Esiintyvät merkitsevät kuljetun polun jollain tavalla. Tilan pinnoille heijastetaan materiaalia kuvaamaan käsitteiden ja käsiteparien olemisen tapaa. Tilan pinnat voisivat olla harsoa tai jotain muuta hengittävää, mahdollisimman aineetonta materiaalia. Pyrkimyksenä on muodostaa kolmiulotteinen, ihmisen mentävä kudelman.

6 HAVAINTOJA - AJATUKSIA

Tämän opinnäytetyön hahmo on löytynyt työn edetessä, kuunnellen sisällön olemisen tapaa. Havaintoni on, että tapani tehdä tutkimusta ja esitystä on samankaltainen. Molempiin sisältyy keräilyä; keräilystä jäävää suodattamatonta materiaalia; aineiston ja materiaalin kanssa oleilua, ihmettelyä ja tunnustelua miten se liittyy itseen, muihin, ympäröivään todellisuuteen ja tietoon; materiaalista muodostuvia polkuja ja poluista muodostuvia kerroksia, sekä jossain vaiheessa: oleellisen tulemisen näkyväksi. Tämä hahmotus edustaa käsitystäni asioista nyt. Tilanteiden ja tiedon muuttuessa sekä

¹⁹² Ks. liite 2.

¹⁹³ Toisenlainen ripustus myös mahdollinen, erityisesti jos halutaan katsoja sisään teokseen.

kokemusten karttuessa myös hahmotus muuntaa muotoaan ja suhdettaan ympäröivään todellisuuteen.

Miellän esittelemäni käsiteparit siten, että jokainen niistä muodostaa alueen hahmottuen ääripäittänsä väliin. Ne eivät edusta joko - tai ajattelua vaan pyrkivät asettumaan osaksi sekä - että maastoa. Lisäksi parit ovat limittäin suhteessa toisiinsa muodostaen käsitteiden kudelman, eivätkä ne rakenna omia erillisiä totuuksia. Konkreettinen sekä - että todellisuuden ilmenemistapa on kaksoistietoisuus. Se ilmentää käsitteiden lomittaisuutta ja päällekkäisyyttä sekä toden ja ei-toden yhtäaikaista läsnäoloa. Filosofian kentässä tämä yhdistyy jälkistrukturalistiseen ajatteluun, erityisesti dekonstruktion käsitteeseen. Myös fenomenologisia ja feministisiä väreitä löytyy.

Sekä - että ilmenee myös työnkuvan ja ammatti-identiteetin moniroolisuutena ja -osaajuutena. Sekä - että pyrkii pois erilaisista lokeroinneista ja hierarkioista ja se hakee tasa-arvoisuutta, toisia mahdollisuuksia sekä monisärmäisyyttä.

Hahmotan maailmaa visuaalisesti, kaksi- ja kolmiulotteisesti. Sisällytän kuvamateriaalia ja tilallisen ulottuvuuden elementtejä mielelläni esityksiini. Työt ottavat suhteen kahteen näkyväksi asettuvaan tasoon: toteen ja kuvattuun. Arvelen, että tästä havainnoimisen tavasta johtuen löydän juuriani kuvataiteiden kentästä. Erityisesti käsitetaide ja installaatiot tuntuvat merkittäviltä. Myös performanssitaide, siten kuin se minulle hahmottuu, kuvataiteiden ja esittävien taiteiden rajapinnoilla, asettuu osaksi juuristoa. Lisäksi kannan itsessäni osaa perinteisen teatterin traditiosta. Sen kautta olen kulkenut esitystaiteen kentälle.

Ei-tekstilähtöisyys ja ei-roolissa oleminen ovat tämänhetkisen työskentelyni lähtökohtia. Nämä asiat erottavat tekemiseni ehkä konkreettisimmin teatterin traditiosta ja tekevät siitä esitystaidetta. Minulle ei-tekstilähtöisyys ja roolittomuus mahdollistavat toisenlaisen näyttämötodellisuuden kuin perinteisessä teatterissa: taiteen sekä elämän ja arjen sekoittumisen, rinnakkain oleilun ja vuotamisen toisiinsa. Ne antavat tilaa ihmisenä olemiselle.

Muita työskentelyni lähtökohtia on henkilökohtaisuus, aukinaisuus, prosessityöskentely, tutkiva ote, taktiikat, havaitseminen, keräily, tilan organisointi osaksi esitystä, leikki ja sattuman kuunteleminen.

Henkilökohtainen ote mahdollistaa itselle luontaisten työtapojen käyttämisen, itselle merkityksellisen materiaalin keräämisen sekä aiheiden käsittelyn ja on siten maailmankatsomuksellista: miten maailma minulle näkyy, mikä on merkityksellistä. Oman ominaislaadun hahmottaminen saattaa vaikuttaa provosoitumiselta kaikkea vakiintunutta kohtaan, myös rajattomuuden ihannoinnilta. Oma ajatukseni on, että vain perkaamalla totutun löytää sieltä itselleen käyttökelpoisen. Vanhat ja monesti koetellut työtavat ja muotoratkaisut ovat edelleen mahdollisuuksia muiden mahdollisuuksien joukossa, mutta ne eivät edusta tekemisen normistoa. Käyttökelpoisiksi ne muodostuvat kun niistä löytyy merkitys ja kun se nivoutuu luontevasti omaan toimintaan. Rajat ja rajoitukset hahmottuvat omien löytöjen kautta. Esitysten tekeminen on minulle yksi merkittävä tapa ajatella, olla tässä maailmassa. Pyrkimykseni on, että esitysteni ja mahdollisesti niiden synnyttämän taidepuheen, yksityisen tai julkisen, kautta osallistun yhteiseen keskusteluun.

Tilallisuus on minulle merkittävä elementti esityksiä tehdessä. Tilaan liittyvä kokemus on usein ensimmäinen minkä katsoja fyysisestä esityksestä saa. Pyrkimykseni on mahdollistaa katsojalle tilaulottuvuuden kokeminen. Sen sijaan, että katsojat saapuvat paikkaan ja paikoille katsomaan esitystä toivon, että syntyy tuntu tilaan saapumisesta ja tilassa oleilusta. Jotain asettuu tekeille. Tilallisuuden kokemuksen myötä tapahtumaluonne korostuu.

Työtapa nojaa prosessiin, millä on aukinainen luonne. Prosessin tapahtumat, itseni ja havaintoni siihen sisällyttäen, määrittävät mitä on tarpeellista tehdä, kuinka toimia. Toimintaa rajaavat tekijät eivät tule ulkopuolelta. Ote työskentelyyn on leikillinen ja mahdollistaa työprosessivaiheessa vapauden keksiä, havaita, yhdistellä ja varioida. Aukinaisuus ja leikillisuus vaativat aikaa tapahtuakseen. Prosessi ei ole sarja nopeasti toimitettavia suoritteita. Tällä työtapa ottaa kantaa kvartaalitalouteen ja kustannustehokkuuteen. Pitääkö olla tehokas ollakseen arvokas? Mitä pidämme arvokkaana? Mikä on tehokkuuden laatu? Maailmankuvallisesti leikki kutsuu kilpailun rinnakkain oleiluun.

Aukinaisuus pyytää parikseen sattumaa, ei-hallinnassa olevaa, mikä on tämän opinnäytteen aineiston puitteissa näyttäytynyt aiheena ja järjestelyperusteena. Aukinaisuus ja sattuma vievät kohti tuntematonta ja tuntemattomana kantavat ei-hallinnassa olevan ominaisuuksia. Prosessin alussa ei voi, eikä tarvitse, tietää minne polku vie. Matka kulkee keräten, ihmetellen, kierrellen, palaten, kerroksia luoden, yhdistellen, tutkien, hämärässä oleillen. Prosessi on luonteeltaan jatkuva ja virtaava, sillä ei ole selkeää alku- tai päätepistettä. Itse hahmotan prosessista tihentymän hetkiä, joita voi nimetä erilaisiksi kohdiksi tai pisteiksi. Esityksen hetki on valintakysymys: Esitän tämän nyt tässä vaiheessa tämän näköisenä. Sen olisi mahdollista olla toisinkin, mutta tällä hetkellä se on näin.

Jostain syystä aihelähtöiset esitykset tuntuvat järjestyvän pääsääntöisesti avoimeen muotoon. Tämä tapahtuu jos esityksen annetaan toteuttaa näköistä dramaturgiaansa. Aihe ja sen ympärille löytyvä esitys kuuntelee silloin olemisen tapaansa ja käyttää järjestelyperustetta, mikä on oleellinen tälle kyseiselle esitykselle. Ajattelen, että jollain tavalla esitys on myös hahmotus tekijänsä maailmankuvasta. Minulle asiat rakentuvat harvoin lineaarisesti ja/tai kronologisesti, vaan ne pikemminkin asettuvat moniulotteisiksi kudelmiksi. Kuitenkin niistä löytyy jokin koossapitävä voima. Kun esityksen rakennetta ei ole lukkoon lyöty etukäteen se mahdollistaa aiheen, aiheen ympärille kehkeytyvän prosessin kuuntelun sekä sen potentiaalin käyttämisen.

Työskentelyni pyrkimyksenä on tasa-arvoisuus. Se tarkoittaa hierarkioiden ja rajojen poistamista sekä siirtymistä kohti liukumia, valumia ja muuntuvuutta niin omassa työssä, työryhmässä kuin katsoja-esiintyjä suhteessakin. Tasa-arvoisuuden ajattelen lisäävän yhteisöllisyyttä. Postmoderni väite on, että sirpaloituneessa todellisuudessa ei ole olemassa yhteistä tarinaa. Perinteisesti on ajateltu, että tämä yhteisen tarinan jakaminen tuo yhteisöllisyyttä. Itse ajattelen, että mahdollisesti yhteisen tarinan poissaolo, ei-oleminen, on mahdollista korvata tekemisen asenteella ja sen tuottamalla olosuhteilla. Tällaisia olosuhteita ovat mielestäni ajan ja tilan jakaminen, kilpailun ja vastakkainasettelun minimoiminen sekä mahdollisuus ja vapaus tuottaa tekijänä ja kokijana omia merkityksiä.

Hahmotukseni katsojan ja esiintyjän sekä katsomon ja näyttämön välisistä suhteista perustuu ajatukseen millaisia esityksiä haluaisin itse katsoa, millaisessa suhteessa haluaisin itse olla esityksen ja esiintyjän kanssa. Avoimemmissa esityskonsepteissa tunnen pystyväni liikkumaan jossain ei-sanoitetun alueella, yhdistämään näyttämöllä nähtyyn omia muistoja, tietoja, kokemuksia. Tällaiset esitykset resonoivat oman maailmankuvani kanssa ja tunnen että oma käsitykseni todellisuudesta mahtuu niihin.

Taiteen tehtävänä on näkyväksi tekeminen, puheeksi ottaminen, äänitorvena toimiminen, tilanteiden luominen missä mahdollistuu toisin ja toisenkin kerran katsominen. Osana tätä näkyväksi tekemisen prosessia on taidepuhe ja taidekasvatus. On merkityksellistä miten ja millä käsitteillä työstään puhuu sekä mihin laajempiin ajatusrakennelmiin ja olosuhteisiin työnsä yhdistää. Vaikeuteen tai ”taidehiippailuun” kätkeytyminen antaa työstä ja työskentelystä eriskummallisen vaikutelman ja vie pois asiasta: itse aiheesta, käsiteltävästä ilmiöstä sekä siitä juontuvasta keskustelusta. Taidekasvatus tarjoaa tietoa esitystaiteesta, avartaa katsojien suhdetta esitettävään materiaaliin, antaa lukuohjearjouksia ja sitoo kontekstiin. Taidepuhe kehittää taiteen tekemistä, myötävaikuttaa ymmärtämään esitystaiteen ja yksittäisen esityksen ontologisia ja filosofisia perusteita sekä sitoo esityksen yhteyttä todellisuuteen.

Tekemäni maastokartoitus on hahmottanut minulle sitä taide- ja moraalifilosofista maastoa missä kuljen, sekä avannut sitä teorioiden ja traditioiden juuristoa mihin kiinnitän itseni. Omat rajat ja toimintakenttä piirtyy. Rajojen ei ole välttämätöntä olla poissulkevia, vaan ne voivat olla myös sekä - että: huokoisia ja hengittäviä, ehdottavia, tutkivia, kokeilevia, rinnakkain asettuvia ja jatkuvasti liikkeessä olevia.

LÄHTEET

Arlander, Annette 1998. Esitys tilana. Teatteritaiteen taiteellispainotteisen tohtorintutkiminnon kirjallinen osuus. Acta Scenica 2. Helsinki: TeaK.

Aronson, Arnold 1981. The History and Theory of Environmental Scenography.

Bennet, Susan 1990. Theatre Audiences: a Theory of Production and Reception. London: Routledge.

Bogart, Anne 2004. Ohjaaja valmistautuu: seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Helsinki: Like.

Brecht, Bertolt 1967/ 1991. Kirjoituksia teatterista. Helsinki: Vapokustannus.

Brook, Peter 1972. Tyhjä tila: nykyteatterista ja sen mahdollisuuksista. Porvoo: WSOY.

Carlson, Marvin 2006. Esitys ja performanssi, kriittinen johdatus. Helsinki: Like.

Carlson, Marvin 1989/2005. Teatteriyleisöt ja esityksen lukeminen. Teoksessa Teatteriesityksen tutkiminen, toim. Pirkko Koski. Helsinki: Like. 60–82.

de Certeau, Michel 1984. The Practice of Everyday Life. Berkeley, CA: University of California Press.

Dramaturgia eli kerronnan rakenneanalyysi. Teoksessa Käyttöliittymä elämään: ikkunoita draaman ja teknologian kohtaamiseen 2003, toim. Kolu Siri; Mehto, Katri. Helsinki: Helsingin AMK Stadia. 40–54.

Eaton, Marcia 1994. Estetiikan ydinkysymyksiä. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Etchells, Tim 1999. Certain Fragments, Contemporary Performance and Forced Entertainment. London: Routledge.

Forsström, Raija 2006. Kaaoksesta järjestykseen. HS 27.10.2006.

Goat Island 1997. School Book: Textbook of the 1996 Goat Island Summer School in Glasgow. Glasgow: Salsedo Press.

Grotowski, Jerzy 1993. Hän ei ollut kokonainen: tekstejä vuosilta 1965–1969. Helsinki: Painatuskeskus.

Harju, Hannu 2001. Valuma-alue ui vastarintaan. HS 3.9.2001.

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

Howell, Anthony 2000. *The Analysis of Performance Art, A Guide to its Theory and Practice*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.

Hulkko, Pauliina 2007. Tervetuloa huomina. *Teatteri-lehti* 5/2007. 8–11.

Huotari, Päivi 2007. Hypnoosilla Marokkoon. *NYT/ HS* 46/2007. 8.

Institute of Failure. [www-dokumentti] < www.institute-of-failure.com > (luettu 30.10.2007)

Intertekstuaalisuus. [www-dokumentti]
< <http://fi.wikipedia.org/wiki/Intertekstuaalisuus> > (luettu 30.10.2007)

Jokisipilä, Markku 2006. Tutkimustiedon aukot jättävät tilaa huhuille. *HS* 1.12.2006.

Kirby, Michael 1995. On Acting and Not-Acting. Teoksessa *Acting (re)Considered: Theories and Practices*, ed. Zarrilli, Phillip B. London: Routledge. 43–58.

Kleberg, Lars 1977. *Teatern som handling - sovjetisk avantgardeestetik 1917-1927*, Stockholm Slavic Papers 1. Stockholm.

Kokkonen, Tuija 2001. Valuma-alue virtaa minne pitääkin. *HS* 12.9.2001

Koskenniemi, Pieta 2007. *Devising, osallistava teatteri ja muita merkillisyyksiä*. Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.

Lehmann, Hans-Thies. Teatteri mahdollisuuksien tilana. *Teak* 2.02. [www-dokumentti] <www2.teak.fi/teak/Teak202/10lyhyt.html> (luettu 30.10.2007)

Mannila, Laura 2007. Miksi me sabotoinme omaa työskentelyämme? *Meteli* 2/2007. 10–12.

Morse, Margaret 1993. Videoinstallaation taide: ruumis, kuva ja välitila. Teoksessa *Video, taide, media: antologia*, toim. Tarkka, Minna. Helsinki: Taide. 107 - 121.

Nummi, Ilari. [www-dokumentti] <www.uta.fi/laitokset/naty/avdll/vaitos_kaskyt.htm>, taikalaatikko. (luettu 28.3.2007)

Oddey, Alison 1994. *Devising Theatre, a practical and theoretical handbook*. London: Routledge.

Reitala, Heta; Heinonen, Timo 2003. Dramatisoitua todellisuutta teoksessa *Dramaturgioita: näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*, toim. Reitala, Heinonen. Helsinki: Palmenia.

Routarinne, Simo 2004. *Improvisoi!* Helsinki: Tammi.

Routila, Lauri Olavi 1986. *Miten teen tiedettä taiteesta*. Keuruu: Clarion.

- Saisio, Elsa 2005. Katseen alaiset: ulkonäkö, identiteetti ja katseenalaisuus naisnäyttelijän näkökulmasta. Helsinki: WSOY.
- Sakari, Marja 2000. Käsitetaiteen etiikkaa: suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Saksa, Markku 2007. Stradivariuksella 34 dollaria metrosta. HS 11.4.2007.
- Saksa, Markku 2007. Verkossa tieto syntyy kaaoksesta. HS 13.4.2007.
- Sauter, Willmar 2000. Teatteritapahtuma. Uusia alkuja. Teoksessa Teatteriesityksen tutkiminen (2005), toim. Pirkko Koski. Helsinki: Like. 14–29.
- Sederholm, Helena 2000. Tämäkö taidetta? Helsinki: WSOY
- Sederholm, Helena 2002. Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen. Teoksessa Kauneuden sukupuoli: näkökulmia feministiseen estetiikkaan, toim. von Bonsdorff, Seppä. Helsinki: Gaudeamus. 76–106.
- Siren, Vesa 2007. Luova voi olla niin monella tapaa. HS 4.4.2007.
- Takala, Kimmo 1995. Ihminen merkinä ja teko taiteena. Teoksessa Esiintyjä: taiteen tulkki ja tekijä, toim. Raija Ojala. Helsinki: WSOY. 217–232.
- Tufnell, Miranda; Crickmay, Chris 1993. Body, Space, Image: Notes towards Improvisation and Performance. London: Dance Books.
- Valtonen, Anni 2007. Tanssija tuhlaa punaista. HS 21.2.2007.
- Valtonen, Anni 2006. Katso ja koe uudella tavalla. HS 14.8.2006.
- Vuori, Eero-Tapio 2002. Kuka paneutuisi nykyteatteriin? Metakritiikki, Teatteri-lehti 2/2002.
- Painamattomat lähteet:
- Helin, Pekka. Puhelinhaastattelu 5.4.2006. Muistiinpanot Esitys ja video -työpajan muisti- ja työpäiväkirjassa.
- Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic theatre. Luento 10.2.2007. Helsinki: TeaK.
- Kolu, Siri. Aiheensa näköinen dramaturgia. Luento 19.4.2006. Helsinki: Stadia.
- Päivärintne, Petra. Ikkuna, ensimmäinen ruutu: arki; prosessi ideasta demoon. Työpajaraportti 18.5.2006. Helsinki: Stadia.
- Päivärintne, Petra. Esitys ja video -työpajan muisti- ja työpäiväkirja 2006.

Päivärinne, Petra. Rajoitetusti heilahteleva. Projektiraportti 18.3.2007. Helsinki: Stadia.

Päivärinne, Petra. Rajoitetusti heilahteleva -esityksen työpäiväkirja 2006–2007.

Vuori, Eero-Tapio. Nykyteatterikeskustelu 23.9.2006. /teatteri.nyt -festivaali. Helsinki: Kiasma.

PAIKKA

JÄRJESTYS
VAKAUS
VAKIINTUNEISUUS
POISSULKEVUUS
JÄRKEVYYS
LOKEROINTI

STRATEGIA

OHJEET
SUUNNITELMAT
HALLINTA
KONTROLI
MITTAAMINEN

VANHA DRAMATURGIA

TARINA
JUONI
RISTIRIITA
HENKILÖHAHMO
TOIMINTA
TILANNE
KOHTAUS
AIHE
TEEMA
ETENEVÄ RAKENNE
DIALOGI
KATHARSIS

PELI

INSTITUTIONAALINEN
SUUNNITELMAT
SÄÄNNÖT
JÄRKEVÄ
LOGIIKKA
KONTROLI

VALMIS

TÄYDELLINEN
SÄILYTTÄÄ OMINAISUUTENSA
KOKONAINEN
STABIILI
EHYT
VARMA TIETO

SUPPEA

JÄNNITTÄNYT
SULKEUTUNUT
FOKUS
TAVOITE
GENRE-SIDONNAISUUS

TILA

MONISELITTEISYYS
ALATI LIIKKEELLÄ
ODOTTAMATON
RISTIRIITAINEN
NYT-HETKI
USEITA KONVENTIOITA

TAKTIikka

SPONTAANISUUS
IMPROVISOINTI
YHDISTELY
KÄYTÄNNÖNLÄHEISYYS

UUSI DRAMATURGIA

FRAGMENTTI
KOMPOSITIO
VARIATIO
VAIHTOEHTOISET OLEMISENTAVAT
SATTUMA
TAPAHTUMA
IMPULSSI
VIRTAUS
VIITTAUS
ASSOSIAATIO
VIRHE
HYPPY
POLYLOGI

LEIKKI

SPONTAANI
EPÄMÄÄRÄISYYS
TUOTTAMATON
EI-PAKOTTAVA
VAPAA
NYT-HETKI

KESKENERÄINEN

TEKEILLÄ OLEVA
ROSOINEN
MUUTTUVA
PROSESSI
HUOKOINEN
HENGITTÄVÄ
DYNAAMINEN

LAAJA

AUKINAINEN
HAVAINNOIVA
YMPÄRISTÖ
HENGITYS
INTERTEKSTUAALISUUS

