

**STADIA**

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

---

# **UUDEN DRAMATURGIAN PIRSTALOITUNUT KOKONAISUUS**

Mitä ja miten ilmaisen

Esittäväntaiteen koulutusohjelma  
Teatteri-ilmaisun  
suuntautumisvaihtoehto  
Opinnäytetyö  
16.4.2007

---

Aino Inkeri Eskelinen



## TIIVISTELMÄSIVU

|   |                   |   |
|---|-------------------|---|
| Koulutusohjelma<br>Esittävän taiteen koulutus ohjelma   |                   | Suuntautumisvaihtoehto<br>Teatteri-ilmaisu    |
| Tekijä<br>Aino Inkeri Eskelinen   |                   |   |
| Työn nimi<br>Uuden dramaturgian pirstaloitunut kokonaisuus, mitä ja miten ilmaisen  |                   |   |
| Työn ohjaaja/ohjaajat<br>Siri Kolu  |                   |   |
| Työn laji<br>Opinnäytetyö   | Aika<br>16.4.2007 | Numeroidut sivut + liitteiden sivut<br>34 + 5 |
| <p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Opinnäyte tutkii mitä tapahtuu kun ajan, paikan ja tapahtuman ykseys poistuu ja astutaan niin sanotun uuden teatterin maailmaan. Miten esityksen kokonaisuus muodostetaan silloin? Opinnäytteessä käytetään pohjamateriaalina kahta liki sanatonta esitystä (nimetön esitys ja Jälkikirjoitus köyhyyden filosofiaan) ja teatteri-ohjaaja/teoreetikko Juha-Pekka Hotisen ja Avant Gard taiteilija/teoreetikko Marcel Duchampin ajatuksia taiteesta (sen rajoista ja katsojista), sekä kirjoittajan omia käsitteitä.</p> <p>Opinnäyte esittelee perhedramaturgia-käsitteen, joka kokoaa avoimen fragmentaarisen dramaturgian erottamalla mitä ja miten esitys ilmaisee. Perhedramaturgiaan kuuluu kaksi ns. ulompaa kehää (käsitettä): assosiativisuus ja aika. Opinnäytteessä selitetään perhedramaturgian, assosiativisuuden ja ajan suhde toisiinsa ja se miten ne ilmenevät teatterissa.</p> <p>Opinnäytteessä käsitellään myös miten avoin dramaturgia on muuttanut esityksen ja teoksen eroa, rajaa eri taidemuotojen välillä ja miten katsoja suhde on muuttunut. Näitä tutkitaan Hotisen ja Duchampin käsityksiä vasten.</p> <p>Opinnäyte loppuu kuuteen esimerkkiin yrityksestä ilmaista aikaa taideteoksessa.</p> |                   |   |
| Teos/Esitys/Produktio<br>Nimetön esitys, Jälkikirjoitus köyhyyden filosofiaan   |                   |   |
| Säilytyspaikka<br>Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus   |                   |   |
| Avainsanat<br>uusi dramaturgia, Hotinen, Duchamp, kuvataide, assosiativisuus, aika, sanaton esitys  |                   |   |



|  |                        |   |  |
|--|------------------------|---|--|
| Degree Programme in<br>Performing Arts   |                        | Specialisation<br>Bachelor of Drama Education   |  |
| Author<br>Aino Inkeri Eskelinen  |                        |   |  |
| Title<br>Shattered Unity of New Dramaturgy. What and How to Express.   |                        |   |  |
| Tutor(s)<br>Siri Kolu  |                        |   |  |
| Type of Work<br>Final Project  | Date<br>16 April, 2006 | Number of pages (report + appendices)<br>34 + 5 |  |
| <p>ABSTRACT</p> <p>The present thesis focuses on what happens when one forgets the concepts of time, place and story and steps into the world of new drama. How is unity created in a performance then? This study uses two performances (an untitled performance and “Jälkikirjoitus Köyhyyden Filosofiaan” performance) and thoughts of Juha-Pekka Hotinen (theatre director and theorist) and Marcel Duchamp (avant gard artist).</p> <p>This study introduces the concept called family dramaturgy, which unifies open dramaturgy by defining what and how the performance is communicating. Family dramaturgy is defined by two outer concepts: associations and time. This study explains how family dramaturgy, associations and time work together and how they appear in theatre.</p> <p>Furthermore, the thesis focuses on how open dramaturgy has changed the difference between performance and work of art, the boarder between different art forms (theatre and visual arts in principle) and how the relation to audience has changed. These questions are studied with thoughts and concepts from Hotinen and Duchamp. Finally, the study ends in six examples of attempts to try and show time in a piece of art.</p> |                        |   |  |
| Work / Performance / Project<br>Nimetön Esitys, Jälkikirjoitus Köyhyyden filosofiaan   |                        |   |  |
| Place of Storage<br>University of Art and Design Library, Aralis Library and Information Centre, Helsinki  |                        |   |  |
| Keywords<br>new dramaturgy, Hotinen, Duchamp, visual art, associations, time, speechless performance   |                        |   |  |

## SISÄLLYS

|     |  |    |
|-----|--|----|
| 1   | JOHDANTO.....                                      | 1  |
| 2   | KAKSI SANATONTA ESITYSTÄ.....                      | 4  |
| 2.1 | Nimetön esitys -taustaa.....                       | 5  |
| 2.2 | Valmis esitys.....                                 | 6  |
| 2.3 | Jälkikirjoitus köyhyyden filosofiaan -taustaa..... | 7  |
| 2.4 | Valmis esitys.....                                 | 8  |
| 3   | ”PERHEDRAMATURGIA”.....                            | 9  |
| 3.1 | Vanhemmat, eli mitä?.....                          | 10 |
| 3.2 | Lapset, eli miten?.....                            | 12 |
| 4   | ASSOSIATIIVISUUS DRAMATURGISENA KERTOJANA.....     | 14 |
| 5   | MITÄ AIKA ON JA MITEN?.....                        | 15 |
| 5.1 | Katsoja.....                                       | 16 |
| 5.2 | Kesto.....   | 17 |
| 5.3 | Kokemus.....                                       | 18 |
| 5.4 | Toisto.....  | 20 |
| 6   | PIRSTALOITUMISESTA NOUSSEITA KYSYMYKSIÄ.....       | 21 |
| 6.1 | Mikä on teos?.....                                 | 22 |
| 6.2 | Katsoja, vastaanottaja vai esteettinen kaiku?..... | 23 |
| 7   | KUUSI ESIMERKKIÄ AIKAA TUTKIVISTA TEOKSISTA.....   | 26 |
| 8   | LOPPUSANAT.....                                    | 29 |
|     | LÄHTEET.....                                       | 32 |

*Mitä ennen sanottiin näytökseksi, 'showksi', muuttuu pikemminkin vain osittain esi-strukturoiduksi peliksi tai leikiksi [Spiel], esitykseksi tai performanssiksi ja avoimeksi aktioksi, uus-situationistiseksi 'dérive' -tilanteeksi tai matkaksi, installaatioksi, audioretkeksi ja virtuaaliseksi toiminnaksi. Lyhyesti sanoen: teatterista tulee mahdollisen tila, jossa katsojien eleet ja teot yhä enemmän täyttävät kaikki ne kohdat, jotka aiemmin osoitettiin näyttelijöiden roolityölle.*

*Lehmann*

## 1 JOHDANTO

Käsittelen opinnäytteessäni hajonnutta, fragmentaarista dramaturgiaa ja teatteriteoriaa. Päädyin aiheeseen tehtyäni kaksi esitystä joiden kokonaisuuden rakentaminen pakotti minut etsimään käsitteitä ja työkaluja hallitakseni esitysten kokonaisuutta ilman psykologista tai juonellista tasoa.

Esittelen opinnäytteessäni muodostamani käsitteen: perhedramaturgia, ja ajatuksiani ajan ja assosiaation käytöstä. Sen jälkeen käyn läpi käsitteestä nousseita kysymyksiä teoksen ja katsojan käsitteestä. Loppua kohti opinnäytteeni pirstaloituu useaksi teoskuvaukseksi pyrkimyksistä kuvata ajan läsnäoloa taiteessa. Teokset eivät pysytele yhdellä taidealueella, vaan ne ovat näytelmiä, maalauksia ja installaatiota.

Aristoteles puhuu ajan, paikan ja tarinan ykseydestä. Käsittääkseni näytelmän tuli tapahtua yhden päivän aikana, yhdessä paikassa ja yhtäjatkoisesti. Perhedramaturgia kokoaa esityksen kun juonen tilalla on pirstaloitunut ja fragmentaarinen kokonaisuus. Juonen hävitessä muuttuu se mitä ja miten esitys ilmaisee. Ajan hajotessa tapahtuu samoin, ajan ilmaiseminen muuttuu. Aika ei ole enää yksi tapahtumasarja, vaan se on ajan ilmaisemista ja kokemista.

Ajan ja juonen hajoaminen muuttaa myös sitä, mikä on esityksen pääasiallinen kerronnan tapa. Puheen merkitys muuttuu tarinan hälvetessä, se ei enää koeta välittää väitettä tai aukaista tarinassa olevaa tilannetta. Puhe muuttuu kuvauksen omaiseksi, jos sitä on lainkaan. Koko esitys muuttuu kuvauksen omaiseksi. Opinnäytteessäni pohdin

sitä miten sirpaleinen esitys toimii, millä se välittää ja miten. Puran auki kaksi esitystä, valotan tekoprosessia ja sitä miten valmiit teokset ilmaisivat itseään ja olemassa oloaan.

Esitykset joita käsittelen: video installaatio (Stadian videokurssin päätösdemo) ja Ateneum-salissa esitetty *Jälkikirjoitus köyhyyden filosofiaan*, jonka tein käsikirjoittaja-ohjaajaparina ohjaaja Riku Saastamoisen kanssa ollessani hänelle työharjoittelussa.

Valitsin nämä kaksi esitystä siitä syystä, että ne käsittelevät teatteria hyvin samankaltaisesti. Esitykset ovat lähes minimalistisia ja liki sanattomia. Ne käyttävät tilaa ja kuvaa yhteneväisesti ja asettavat katsojan kokijan rooliin. Ne eivät esitä jotain, vaan ne antavat ilmi ja siten kyseenalaistavat teatterin rajoja. Tarinan pirstaloituminen muutti esitysten esittävyys taso, esitykset eivät toista todellisuutta, vaan näyttävät sen kokemista (eräänlaista realismia).

*Perinteisen taiteellisen teatterin kyseenalaistuminen voidaan päätellä siitä, että esittävyys (representaatio) nyt näyttäytyy vain marginaalisena ulottuvuutena tapahtumasta tai tietystä läsnäolosta.*

(Lehmann, Arlanderin käännös, [www.teak.fi/teak/Teak202/10.html](http://www.teak.fi/teak/Teak202/10.html))

En kuitenkaan koe esitysten kyseenalaistavan teatteria, vaan sitä mikä on teatterin raja, milloin jokin lakkaa olemasta teatteria. Keskustelijoinani ovat Juha-Pekka Hotinen ja Marcel Duchamp. Valitsin heidät koska molemmat ovat tutkineet omissa töissään samankaltaisia kysymyksiä esittävydestä ja taiteen suhteesta todellisuuteen ja siitä missä taidekentän rajat kulkevat. Vertaan omia käsitteitäni Hotisen ajatuksiin mm. uudesta dramaturgiasta ja nykyteatterista, sekä Marcel Duchampin ajatuksiin mm. teosluonteesta ja katsojasta.

Hotinen (1957- teatteriohjaaja ja –teoreetikko, dramaturgian ja esitystaiteen lehtori Teatterikorkeakoulussa) tulee teatteriin kuvataiteen maailmasta ja hän testaa mielestäni monia teatterin itseäänselvyyksiä (mm. mitä on näytellä ja mitä näyttää, mitä on näytelmä ja mitä näyttäminen). Hotinen on toiminut kriitikkona, perinteisen ja vähemmän perinteisen teatterin, oopperan, käsitetaiteen ja videotaiteen tekijänä, teatterin johtajana, näyttelykuraatorina ja opettajana (Hotinen, 2002, 9).

Marcel Duchamp (1887-1968, ranskalainen avantgardisti ja **ready made** -taiteen keksijä). Duchamp tutki taiteen rajoja ja kritisoi taidetta mm. teoksellaan La Fontaine (1917/1964) eli suihkulähde. Suihkulähde on ensimmäinen ready-made teos, Duchamp toi galleriaan urinaalin. Suihkulähde on valittu nykytaideteokseksi joka on eniten vaikuttanut jälkipolviin. Duchamp on myös suuresti vaikuttanut käsitetaiteen syntyyn. (Taidehistorian luentomuistiinpanot 2000, wikipedia). Minuun Duchamp vaikutti taiteilijana (ks. Liite 1: Kirje herra Duchampille). Käsitin, että taiteilijana minun on lupa jatkuvasti etsiä sitä mikä on mahdollista, kysyä voiko sen tehdä näin?

Hotinen ja Duchamp molemmat yhdistävät teoksissaan taiteen, teorian ja kritiikin. Olen valinnut nämä kaksi herraa myös siksi, että he molemmat kulkevat nimenomaan esittävän- ja kuvataiteen välisellä rajalla omalla tavallaan. Tämä oli minulle merkityksellistä siksi, että minulla on vahva kuvataiteellinen tausta ja taustani näkyy teoksissa joita käsittelen opinnäytteessä. Käsittelem asioita pitkälti kuvataiteen kautta tai sen avulla. Esitykset eivät ole kuvia tilassa, mutta niiden esittävyys toimii usein enemmän kuvataiteen määritteiden mukaan kuin teatterin.

Minä en ole kriitikko, mutta olen taiteilija ja teoreetikko. Esitykseni kuvaavat enemmän kuin sanovat. Teatteriin tulin kuvataiteen ja kirjoittamisen läpi ja tutkin teatteria niin kuvataiteen kuin sanan läpi. Ehkä tämä monialaisuus on suurin syy miksi valitsin Duchampin ja Hotisen. Ei ole valmista taiteen kenttää jota vasten voisin peilata esityksiäni, on se ristiaallokko jossa kaikki taiteen kentät sekoittuvat ja on vain nimeäjästä kiinni onko kyseessä esitys, performanssi, runo vai kuva.

Esitys on aina monisäikeinen. Se sisältää runsaasti. Muotona sen on vaikea saavuttaa minimalismia, sillä se käyttää hyväkseen ihmistä, valoa, sanoja, tiloja, ääniä, liikkeitä, värejä, muotoja. Paljouden rajaaminen jonkinlaisiin ryhmiin auttaa näkemään mitä tapahtuu. Perhedramaturgia tutkii tätä ryhmittämistä. Se vastaa toisenlaiseen maailmankuvaan kuin ajan, paikan ja tapahtuman ykseys.

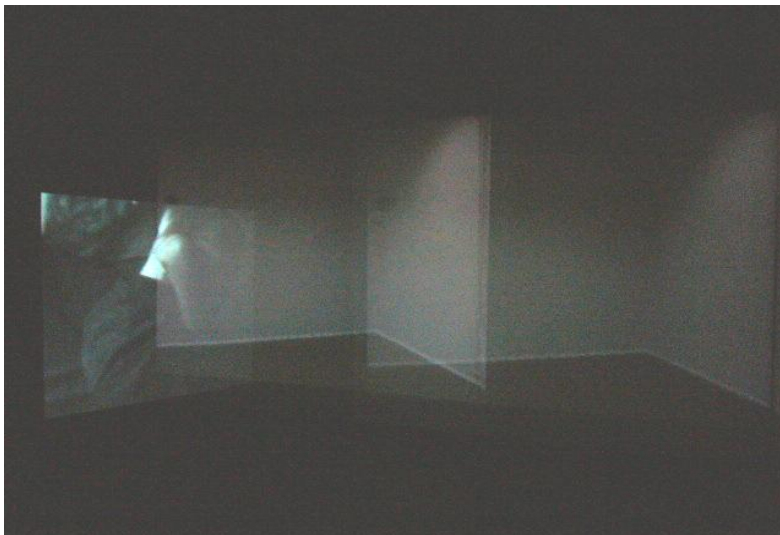


## 2 KAKSI SANATONTA ESITYSTÄ

Esittelen seuraavissa luvuissa kahden edellä mainitsemani esityksen taustoja ja valmiit teokset. Minulle esitysten tekemistä yhdistävät aiheen syvä tunteminen ja tiedostaminen. Teokset ovat molemmat dramaturgialtaan hyvin pirstaleisia ja niitä tehdessäni jouduin miettimään paljon miten sellainen draama toimii ja miksi sen tulee tapahtua tällä tavalla?

Elämä ei näyttäydy minulle suorana tapahtumaketjuna, vaan päällekkäisinä katkelmina. Ikään kuin minulla olisi useampi elämä, yksi puolisoni kanssa, yksi tuon asian kanssa, kolmas tuon. Jokaisen asian ja olennon kanssa koen yhden elämän joka saattaa jossain vaiheessa jatkua tai olla jatkumatta. Sinkoilien kaikkien elämäni välillä, olen niistä tietoinen silloinkin kun en juuri elä siellä. En koe elämäntarinaani juonen omaisena, koen sen jalkapallona, jossa jokainen nahkapala on yksi kokonaisuus.

Nämä esitykset koettavat kuvata maailman kokemista silloin kun sitä katsoo linjan sijasta osina tai kerrostumina, jotka lomittuvat ja eriytyvät samanaikaisesti toisistaan. Molemmat esitykset rikkovat näytelmän perinteistä ajan ja tapahtuman kokonaisuutta.



Kuva 1: nimettömästä esityksestä (video-installaatio)



Kuva 2: Köyhyyden filosofia- trilogian puffikuva

## 2.1 Nimetön esitys -taustaa

Keväällä 2006 tein Stadian esityslaboratorioon videokurssin päätösmon: (sillä ei ollut nimeä- kutsun sitä tässä tekstissä *nimettömäksi esitykseksi*). Esitys on minulle tärkeä, se oli ensimmäinen tietoisesti ilman sanoja, mielikuvien kautta rakennettu esitys. Tehdessäni esitystä olin hyvin tietoinen siitä mitä tuon ulos ja mitä en, olin tietoinen aiheen ja rakenteen suhteesta.

Olin jo ennen kurssin alkua löytänyt aiheen jota halusin käsitellä. Minua kiinnosti asioiden hukkaaminen, sen huomaaminen, hetki jolloin koettaa muistaa missä piti esinettä viimeksi kädessä. Tutkin aihetta haastattelujen, muistolistojen ja henkilökohtaisen tasoni kautta.

Haastatteluista ensimmäiseksi minun huomioni kiinnittivät asennot jotka ihmiset ottavat koettaessaan muistella. Koetin työstää niistä koreografiaa jota käyttää esityksessä. Samanaikaisesti ymmärsin että olen hukannut lopullisesti, takaisin löytämättä hyvin vähän asioita ja ettei muistelemine ole aktiivinen tila. Haastatteluissa ihmiset kertoivat minulle tarinoita löytämisestä, ne olivat aktiivisia seikkailukertomuksia. Ymmärsin, ettei niistä saanut työstettyä sellaista koreografiaa joka olisi käsitellyt minun aihettani, hukkaamista.

Syy miksi aihe kiinnosti minua, oli oma kokemukseni hukkaamisesta, menettämisestä ja kuolemasta. Tullessani tietoiseksi tästä, esitys alkoi löytää muotoaan. Muoto perustui

ajatukselle siitä voiko tulla itsensä viereen nukkumaan, ikään kuin suojella itseään tai palata ajassa takaisin. Aiheen ollessa henkilökohtainen tunsin tärkeäksi keskittyä sen muotoon ja rakenteeseen jotta siitä tulisi esitys. Koin epävarmuutta siitä miten katsoja voi ottaa esityksen vastaan sen ollessa niin henkilökohtainen. Etäännytin aihetta itsestäni puhumattomuudella ja visuaalisuudella. Esitin aiheesta tilan, en tilannetta tai väitettä.

Ilmaisutapani oli pientä, yksinkertaista, toistavaa ja itselleni uutta. Toivoin sen tuottavan tarpeeksi avoimen tilan katsojan muodostaa esitys itselleen, ymmärtää se kokemuksena. Esityksessä käytin musiikkia, videoprojisoiteja ja ihmistä tilassa. Avasin teosta käsiohjelmassa kirjoittamalla: ”Aloitin siitä että hukkaa jotakin. Hukkasin jotakin.”

Uskon, että työskentely kohti mahdollisimman vähäistä ja konkreettista (tekijälleen suhteessa aiheeseen) ilmaisua tuottaa katsojalle hyvin henkilökohtaisen ja kokonaisen kokemuksen esityksestä. Luulen, että silloin ihmisen on mahdollista tuntea se mitä esitys välittää, sen aihe.

## 2.2 Valmis esitys

Työ muodostuu näyttelijän saapuessa esitystilan lavalle. Lavalla on valkeat pikkuhousut vasemmalla ja pieni videotykki oikealla lattialla, muuten lava on tyhjä. Ohut tylli jakaa näyttämön ja katsomon, ainoa valo tulee isosta videotykistä katsomon keskellä (tilassa on siis kaksi videotykkiä). Valo osuu tylliin ja menee sen läpi takaseinään. Isosta videoheittimestä tulee kuva näyttämönä toimivan huoneen tyhjistä nurkasta.

Näyttelijä astuu tylliin taakse oikean puoleisen seinän viereen ja laittaa lattialla olevan pienen videotykin päälle, kuva osuu katsomosta katsottuna vasempaan sivuseinään. Kuvassa on sänky ylhäältä kuvattuna, siihen käy nainen (sama kuin näyttelijä) nukkumaan. Kuva heijaa vähän. Laitettuaan laitteen päälle näyttelijä nousee ja musiikin alkaessa käy lattialle istumaan katsomoon selin, katsoen takaseinään. Takaseinään tulevan projisoinnin päälle ilmestyy (sama video kuin pienestä tykistä) video sängystä, johon käy nainen nukkumaan. Kuva on suurempi kuin sivu seinään osuva. Suuri video elää musiikin mukana, tyhjän tilan kuva välähtää hitaasti naisen päällä (video ajetaan

tykkiin Resolume-ohjelmalla, jolloin on mahdollista mm. näyttää päällekkäin useampaa kuvaa).

Tilassa oleva elävä näyttelijä istuu paikallaan selin yleisöön. Samanaikaisesti kuin nainen videolla näyttelijä nousee ja poistuu esitystilasta. Tilaan jää vasemmalla sivuseinällä hitaasti liikkuva projisointi nukkuvasta naisesta, suureen videoon jää tyhjä sänky, lavalle pikkuhousut. Musiikki loppuu hetki näyttelijän poistumisen jälkeen. Esityksen kesto oli noin kymmenen minuuttia.

### 2.3 Jälkikirjoitus köyhyyden filosofiaan -taustaa

Vuonna 2006 tein työharjoitteluni Riku Saastamoisen ohjauksessa, joka ohjasi Pentti Saarikosken köyhyyden filosofia-trilogian Ateneum-saliin. Työnkuvani vaihteli trilogian osissa, ensimmäisessä toimin apulaisohjaajana, toisessa assistenttina ja kolmannessa osassa ohjaaja- käsikirjoittajaparina. Trilogian kaksi ensimmäistä osaa perustuivat perinteiseen käsikirjoitukseen, viimeinen osa ei. Kirjoitimme kolmannen osan Saastamoisen kanssa, pitäen yhtenä lähtökohtana Saarikosken kirjoitusta Maria ja Methodius. Aloittaessamme kirjoittamisprosessia keväällä Saastamoisen mielikuvia trilogian kolmannelta osasta olivat hengitys, yksi nainen ja ulkona oleva kaupunki. Kesän aikana työskennellessämme yhdessä, päätimme rakentaa esityksen Saarikosken kuunnelman kolmen repliikin varaan ja hyljätä tekstin muuten:

*-Kolme asuntoa on ihmisellä: ruumis, vaatteet ja talo. Kun ihminen tulee vanhaksi, puretaan ensin talo pois häneltä, sitten riisutaan vaatteet, ja lopuksi otetaan ruumis pois häneltä, niin että jäljelle jää vain luuranko, joka on ihmisen sielu.*

*-Hengittääkö luuranko.*

*-Kun ihmisellä on ruumis, vaatteet ja talo, se tarvitsee voimaa hengittääkseen, mutta kun se on pelkkä luuranko ja sielu, maa hengittää sen puolesta.*

(Saarikoski 1987, 165 -166)

Kolmannen osan nimeksi muodostui: *Jälkikirjoitus köyhyyden filosofiaan* -Maria ja Methodius.

Ilmaiskeinoillaan tämä esitys on hyvin samankaltainen kuin *Nimetön esitys* jonka esittelin edellä. Näyttelijän työ on esinemäistä, tehtävien suorittamista ilman minkään edeltä sovitun ilmaisemista. Käytimme videoita ja ääntä suuressa osassa. Esityksen kehittyessä tunsin tietäväni enemmän ja enemmän miten se ilmaisee. Koin käsittäväni

mitkä asiat muodostavat kokonaisuuden ja esitys tuntui avartuvan edessäni. Alussa puhuimme paljon Saastamoisen kanssa, mutta lopussa kommunikaatio välillämme oli lähinnä esityksen rytmiin liittyviä ehdotuksia.

#### 2.4 Valmis esitys

Katsoja saapuu saliin jossa hänen oikealla puolellaan roikkuu katosta kolme kehystä jotka on järjestetty kokonsa mukaan siten, että suurin on lähimpänä katsomoa (katsomon yllä) ja pienin kauimpana (lähellä takaseinää). Kehyksiin heijastetaan videokuvaa jossa on yksinkertainen kuva laatikosta jonka halkaisee viiva. Kuva piirtyy kehysten sisään, kunnes valmistuttuaan katoaa ja alkaa piirtymään uudelleen. Kehyksistä viimeinen ja suurin nousee katsomon ylle. Kehysten oikealle puolelle takaseinään heijastuu kuva valkeasta pakettiauton perästä. Lavan vasempaan takaseinään heijastuu mykkää videokuvaa minusta ja Saastamoisesta keskustelemassa salin katsomossa. Lavalla, melkein keskellä, on tiilistä rakennettu suorakulmio. Lava on muuten tyhjä.

Näyttelijöitä alkaa saapua pikkuhiljaa yksitellen tilaan ja he jäävät seisomaan ympäriinsä. Näyttelijöitä on 15, heistä yksi on mies. He saapuvat vuorotellen omassa tahdissaan lavalle. Viimeisen saavuttua jokainen käy omalla tahdillaan lattialle selälleen makaamaan. Lattialla näyttelijät alkavat päästää oman hengityksensä mukaan pitkiä A- tai AU-ääniä. Äänet muodostavat sattumanvaraisia harmonioita. Vähitellen näyttelijöiden äänet hukkuvat musiikkiin, joka muodostuu juuri hetkeä aikaisemmin äänitettyjen äänten käsittelystä efektilaitteella ja äänitysohjelmalla. Tilassa olevat näyttelijät makaavat paikoillaan. Näyttelijöiden ja ääninauhan muodostama äänimassa elää ja kasvaa. Tilan oikealle peräseinälle heijastetussa kuvassa näkyvän pakettiauton luo saapuu kaksi ihmistä (minä ja Saastamoinen). He avaavat auton takaovet ja alkavat lastata auton kyytiin pieniä kuusia. Nostettuaan kuuset autoon, he laittavat takaovet kiinni ja auto lähtee pihasta. Sen poistuminen näytetään hidastettuna.

Tehostetun äänimassan loputtua näyttelijät nousevat ylös ja asettuvat seisomaan kuoromuodostelmaan tiilisuorakulmion päälle. He ottavat taskuistaan paperilaput ja niistä lukien alkavat sanoa yksittäisiä kirjaimia (A, K, L...) kunnes hitaasti kirjaimet alkavat muodostaa sanoja. Aluksi sanat muodostuvat kollektiivisesti, kukin sanoo yhden

kirjaimen sanasta (esimerkiksi I, H, M, I, S, E, L, L, Ä lausutaan niin, että jokaisen kirjaimen lausuu eri ihminen). Seuraavassa vaiheessa sanoja lausutaan tavuittain ja sitten kokonaisina sanoina. Lauseet jotka muodostuvat kuoron ääneen lausumista kirjaimista, tavuista ja sanoista on siteerattu Pentti Saarikosken köyhyyden filosofian kolmannesta osasta, Maria ja Methodius. Saatuaan viimeisenkin sanan kasaan, kuoro lausuu tekstin kokonaisena yhteen ääneen. Sitten sanat hajoavat taas, ensin näyttelijät sanovat erillisiä sanoja tekstistä, sitten pelkkiä kirjaimia.

Sanojen kokoontumisen aikana vasemmalle takaseinälle heijastettu video keskustelusta pysähtyy ja jää stilliin. Sanojen hajotessa oikealle takaseinälle heijastettu pakettiauto-video muuttuu videoksi jossa kaatopaikan tela (iso, metallinen, piikikäs murskain) murskaa puujätettä ja vasemmanpuoleinen keskustelu-video häviää.

Kirjaimien loputtua näyttelijät laittavat paperilaput taskuihinsa ja nousevat tiilisuorakulmiolta ja alkavat purkaa tiiliä asettaen niitä pystyyn kaikkialle pitkin lavaa. Kaatopaikka-video häipyy pois. Saatuaan kaikki tiilet laitetuksi, näyttelijät seisovat lavalla hetken katsellen tiiliä ja toisiaan ja poistuvat sitten yksitellen omaan tahtiinsa lavalta ja salista. Tilassa ollut ainoa valotilanne alkaa sammua ja samaan aikaan koko esityksen ajan aina vain uudestaan ja uudestaan kehyksiin piirtynyt viivapiirros piirtyy viimeisen kerran valmiiksi. Viimeisen kerran piirryttyään kuva ei häviä kehyksistä, vaan se alkaa saada väriä kehystensä sisään. Viivapiirustus muuttuu kuvaksi missä meri ja taivas kohtaavat. Sitten kuva sammuu pois. Esityksen kesto oli noin 45 minuuttia.

### 3 ”PERHEDRAMATURGIA”

Näitä esityksiä rakentaessa minua vaivanneita kysymyksiä olivat esityksen elementtien (osien, joista esitys rakentuu) väliset suhteet, suhde katsojaan ja se mikä mielestäni on ylipäätään teos. Tämä pohdinta synnytti minulle oman käsitteistöni siitä miten avoin draama voidaan järjestää ja käsitellä -perhedramaturgian. Seuraavaksi esittelen sen.

Keskustellessani ja rakentaessani Saastamoisen kanssa esitystä *Jälkikirjoitus köyhyyden filosofiaan* aloin etsiä tapaa ymmärtää esitys kokonaisuutena muutoin kuin juonen kautta. Esitys tuntui hakevan tasa-arvoisempaa muotoa, muotoa jossa ei ole yhtä

pääasiaa mitä seurata tai ymmärtää. Jätettyämme Saarikosken kirjoittaman alkuperäisen tekstin liki kokonaan pois, jäi jäljelle elementtejä jotka eivät toimineet keskenään lineaariseen, tarinalliseen tapaan. Jäsensimme niitä ja usein saimme hetkellistä tyydytystä niiden muotoutuessa koskettavaksi tarinaksi. Tarina tuntui kuitenkin sulkevan pois sen mikä tuntui tärkeältä, vapaus katsojana tulkita ja kokea esitys omalla tavallaan. Tämä näkökulma oli tärkeä myös ohjaajan- ja käsikirjoittajan työssä ja se näkyi myös siinä millaista ilmaisua näyttelijöiltä haettiin. Esiintyjät eivät olleet sidottuja tiettyyn ilmaisuun. Heistä jokainen pääasiallisesti suoritti vain tietyt toimet.

*Näin kesällä unen. Olin Ateneum-salin lavalla, en kotona. Ympärilläni oli perhe, jotain tapahtui yhdelle tuolla ja toinen tiskasi toisaalla ja välillä joku kolmas tuli minun luokseni. En nähnyt vanhempiani. Itse seisoin ruokapöydän vieressä ja ymmärsin äkkiä näkeväni perusasiat. Tajusin äkkiä unen keskellä, että esityksen dramaturgian voi nähdä perheenä. (Työpäiväkirja 2006, kesäkuussa)*

Esityksessä jokainen elementti on niin kuin perheenjäsenet unessani. Kaikki elementit voivat olla toisiinsa nähden aivan erinäköisiä, sijaita eri paikoissa, ne voivat ilmaista aikaa, niiden kestot voivat poiketa toisistaan ja toiset voivat olla keskeneräisempiä kuin toiset. Elementtien ei tarvitse olla kontaktissa toisiinsa, mutta niiden täytyy olla TIETOISIA toisistaan, niin kuin unessani perheen jäsenet olivat toisistaan tietoisia. Kaikkia perheenjäseniä yhdistää vanhemmat joita en unessa nähnyt.

### 3.1 Vanhemmat, eli mitä?

Perhedramaturgia-uni vapautti minua, en koettanut enää etsiä esitykseen syy-yhteyksiä vaan tajuta mitkä ovat sen niin sanotut vanhemmat, ne jotka liittävät elementit yhteen. Esimerkiksi *nimettömässä esityksessä* vanhemmiksi voisi nimetä kuoleman ja lohdutuksen. Tai esityksessä *Jälkikirjoitus Köyhyyden filosofiaan* ne voisivat olla kuolema ja moneus. Perinteisessä dramaturgiassa syy ja seuraus liimaavat juonen tilanteet toisiinsa kiinni, tuottaen toisiinsa merkityksiä ja vaikuttaen siihen miten juoni ymmärretään. Mitä ovat vanhemmat, miten ne toimivat, näkyvät ja vaikuttavat?

Vanhemmat ovat minulle äärimmäisen henkilökohtaisia ja äärimmäisen analyttisiä. Ne ovat käsitteet jotka sisältävät sielullisen ja yhteiskunnallisen tarpeeni tehdä teos. Vanhemmat muodostuvat pitkän intuitiivisen ja analyttisen aihepiirin tutkimisen jälkeen. Mikä koskettaa minua ja miksi? Mikä on minusta kiinnostavaa? Mikä on

minusta tärkeää? Esimerkiksi aihepiiri *Jälkikirjoituksessa* sisälsi Saarikosken tekstin (ja sen sisältämät teemat), Ateneum-salin, taiteelliset toiveet, mahdollisen ja mahdollottoman tekniikan ja Saarikosken. Keskustellessamme Saastamoisen kanssa eteenpäin, nousi piiristä ylös taiteelliset toiveet ja Saarikosken tekstin sisältämä hajoaminen, purkautuminen, rakentuminen ja kuolema. Ensimmäisiä konkreettisia ilmentymiä esitykselle olivat tiilet, jotka nousevat myös tekstistä (nainen rakentaa ja purkaa kivistä tornia).

Keskustelu tiilien merkityksestä ja aiheen sisällöstä johti kuoleman käsitteeseen, sillä tiilet assosioivat meille hautausmaata. Toinen vanhempi, moneus, muodostui taiteellisten toiveiden kautta pyrkimyksestä hajottaa teatterissa olevia ykseyksiä (esimerkiksi juoni, paikka, aika). Jokaisen elementin joka esityksessä oli, tuli sisältää assosiaatio kuolemasta ja moneudesta. Saastamoinen saattaisi käyttää sanan kuolema asemesta sanaa purkautuminen.

Taulukko 1: Miten vanhemmat näkyvät lapsissa esityksessä *Jälkikirjoitus köyhyyden filosofiaan* (tekijän näkökulma)

|        | KUOLEMA   | MONEUS  |
|--------|---|---|
| Liike  | näyttelijät makaavat  | tulevat lavalle ja käyvät makaamaan yksitellen                                |
| Puhe   | hajoaa ja loppuu  | teksti muodostuu kollektiivisesti   |
| Video  | kuvia kaatopaikasta, pakkaamisesta, poistumisesta, merestä, mykästä keskustelusta joka jää stilliin, toistuva viivapiirros joka tulee ja häipyy | projisointeja on monta ja niiden toiminta on toistuvaa                        |
| Tiilet | ensin suorakulmiossa -hauta, sitten hajoavat levälleen tilaan -hautausmaa   | tiiliä on paljon  |
| Ääni   | laulu, kohina   | mahdotonta tietää kuka laulaa, ihmisten äänet ja käsitellyt äänet sekoittuvat |
| Valo   | häviää pois esityksen aikana  | valo sisälsi kaikki valon ”sävyt”, yksi valotilanne läpi koko esityksen       |



Vanhemmat vaikuttavat toisiinsa muodostamalla näkökulman. Kuolema ja lohdutus muodostavat erilaisen kokonaisuuden kuin kuolema ja moneus, erilaisen kokemuksen. *Jälkikirjoitus köyhyyden filosofiaan* ei ollut mielestäni yhtä surullinen esitys kuin *nimetön esitys*. Kuoleman yhdistäminen moneuteen tuotti laajemman kentän missä toimia. Jossain vaiheessa ajattelin vanhempien olevan suhteessa toisiinsa siten, että on aihe ja näkökulma siihen on se mitä haluan sanoa aiheesta itselleni. Tämä on totta varsinkin *nimettömässä esityksessä*.

Vanhemmat eivät liimaa esityksen elementtejä yhteen, vaan jäsentävät ja rajaavat kokonaisuuden. Ne ikään kuin sijaitsevat kaiken alla, tehden elementeistä läpinäkyviä, näkyvät esityksen läpi. Ne jäsentävät esityksen fragmentaarisuutta. Avoin dramaturgia on hankala hallita. Usein valintojen perustelun löytäminen on vaikeaa, jos ei tiedä mitä kohti työstää intuitiotaan, on vaikeaa valita mikä kuuluu juuri tähän esitykseen. Esityksen ajattelu tiukasti aiheparina ja niitä heijastavina osina auttoi minua.

*Esityksen idea, olemassaolon syy ja oikeutus on sanotun ja näytetyn ero, katsojan näkökulmasta kuullun ja nähdyn ero. On siis tarpeen tarkastella tätä eroa vertaamalla esityksiä ja näytelmiä. Esityksessä Othellolla voi olla flunssa, vaikka näytelmässä ei mikään viittaa siihen, eikä varsinkaan määrää.*

(Hotinen 2002, 209)

Samoin kuin sanotun ja näytetyn ero toimii myös sisällön ja elementtien ero. Esitys voi kertoa kuolemasta, ilman että mikään todella viittaisi tai määräisi ajattelemaan niin. Elementit muodostavat assosiativisen kentän joka viittaa kuolemaan, mutta ei määrää itseään ymmärrettäväksi vain kuolemaksi. Suurin oivallus jonka perhedramaturgia-uni antoi, on se että ymmärsin eron siinä mitä ilmaisee ja millä ilmaisee.

### 3.2 Lapset, eli miten?

Lapset eli esityksen elementit (ne asiat joista esitys muodostuu) tuovat julki vanhempansa ja siten muodostavat perheen eli esityksen merkityksen. Heidän kauttaan voi aavistaa ja kokea vanhemmat. Esimerkiksi *Jälkikirjoitus köyhyyden filosofiaan* -esityksessä elementtejä olivat esiintyjät, tiilet, äänet, videot, sanat ja kirjaimet.

Jokainen niistä kuvasivat moneutta ja kuolemaa omalla tavallaan, ilman että yksikään oli sitä. Tiilet pystyssä hajallaan lavalla voivat muistuttaa hautausmaata ja siten kuolemaa, mutta eivät ole sitä. Ne antavat kokemuksen kuolemasta. Tiilet ovat tiiliä, mutta vasta kun kaikki loputkin esityksen palat ovat paikalla, niiden merkitys tarkentuu ja muuttuu. Esityksen osat ovat niin kuin kirjaimia, joista muodostuu sanoja. Tässä on samaa ajatusta kuin juonessa, sillä ei juonikaan ole sellaisenaan lavalla, vaan toimintoina ja reaktioina.

TAULUKKO 2: Miten lapset tuovat julki vanhempansa ja muodostavat perheen merkityksen, *nimettömässä esityksessä* (tekijän näkökulma)

|                 | KUOLEMA   | LOHDUTUS                            | MERKITYS   |
|-----------------|---|-------------------------------------|--|
| Esiintyjä       | poistuu kesken esityksen                                | rakentaa itselleen tilan jossa olla | elämässä vierailevat ihmiset                     |
| Videot          | näyttelijä näkee menneen itsensä videossa, mennyt aika  | pyrkii itsensä lähelle, uni, pesä   | jakamaton uni                                    |
| Sänky           | hauta   | pesä, lämpö, turva                  | läheisyys  |
| Nukkuminen      | kuolla  | nukkua                              | menettää   |
| Pikkuhousut     | intiimi, seksuaalisuus, syntymä                         | seksuaalisuus, läheisyys            | yksinäisyys                                      |
| Tylli           | raja  | turva                               | jakamisen pinta                                  |
| Musiikki        | rajasi esityksen keston, lyhyt                          | tunne                               | suru   |
| Suhde katsomoon | katsomoon ollaan selin, tyllin takana ikään kuin poissa | katsomo on turvassa                 | jokainen on omassa tilassaan (ollessaan yhdessä) |

Elementin ollessa esine sen tietoisuus on sen suhde esityksen tilaan ja aikaan. Onko esine lavan keskellä vai reunassa, kasassa toisten samanlaisten alla? Onko se esillä lavalla vain sekunnin vai seisooko se siellä läpi esityksen? Muuntuuko esine? Esineen tietoisuus tulee sen suhteesta kokonaisuuteen. Kun katselen näyttelijöitä, ajattelen joskus tauluja ja niiden tilallisuutta. Miten voi esittää illuusiota ja kuitenkin olla vain objekti tilassa. Uskomattomia temppuja tekevä objekti, se hengittää ja liikkuu.

#### 4 ASSOSIATIIVISUUS DRAMATURGISENA KERTOJANA

Perhedramaturgian sydämessä on vanhemmat ja lapset, jotka muodostavat toisensa.

Niitä ensimmäinen ympäröivä taso se millä ne ilmaisevat, assosiaatio.

Perhedramaturgia tuottaa assosiativisia esityksiä. Esityksillä ei ole yhtä oikeaa tulkintaa ja niiden työstäminen perustuu assosiaatioiden älylliseen tutkimiseen. En ihmettele taiteilijoita teostensa edessä jotka eivät halua sanoa mistä teos kertoo, sillä usein saattaa kokea rajoittavansa liiaksi vapautta kokea teos. Tässä kappaleessa puran tarkemmin kahta voimakkaasti assosioivaa elementtiä, kuvallisuutta ja rytmiä, sitä miten niitä voi käyttää ilman että joutuu liiallisen rajaavuuden sudenkuoppaan.

Ensimmäinen voimakas assosioija on kuva. Assosioiva kuva (eli näissä tapauksissa koko esitys) on realistinen ilman että se on lainkaan naturalistinen. Esityksen tulisi näyttää siltä miltä sisältö tuntuu, ilman että se viittaa siihen miltä sisältö näyttää. Miltä esimerkiksi kuolema näyttää tässä luterilaisessa hyvinvointiyhteiskunnassa jossa elän? Minulle kuoleman ulkonäköön todellisuudessa kuuluu ambulanssi, sairaala, potta, vaipat, hengitys, alastomuus, kukat, kulkueet, hiekkainen maa ja virret kesäpäivänä ulkona.

Kuolema ei **tunnu** vaipoilta tai alastomuudelta. Kuvia ei voi etsiä suoraan todellisuudesta, mutta todellisuus voi assosioida niitä. Tämä tekee esityksestä hyvin henkilökohtaisen, joten omia assosiaatioita on hyvä kunnioittaa. Henkilökohtainen assosiaatio vaikuttaa usein herättävän yhtäläillä henkilökohtaisia tulkintoja.

Kuvataiteessa voi teoksen mitä (sisältö) olla sama kuin miten (se on tehty), teokselle riittää värien ja muotojen dynamiikka sinällään. Rytmii ja jännitteet ovat olemassa teoksessa itsenään, eivät jonkin korvikkeena tai symbolina. **Konkretistisessä maalaustavassa** käytetään hyvin yksinkertaisia elementtejä, jotta esittävyys pysyisi poissa -ihminen alkaa helposti tulkita vaikka aaltoviivan mereksi. (Nykytaiteen museon opas 1993, 105 -106.) Kuva on äärimmäisen suuri merkitys, tuhat sanaa. Assosiaatio ei tapahdu ainoastaan kuvan sisällä, vaan kuvasta kuvaan jolloin kuvien välinen rinnasteisuus on tärkeä huomioida.

Esittelemäni perhedramaturgia on lähellä konkretistista maalaustapaa. Maalauksissa ei keskitytä kuvan symboliseen arvoon vaan siihen miten kuvan rakenne toimii, millaiset jännitteet siinä on. Tilalliset ja sanattomat esitykset ovat mielestäni esillepanotavoiltaan tässä lähempänä kuvataidetta kuin perinteistä teatteria. Tehdessäni *nimetöntä esitystä* ja *Jälkikirjoitusta* koin usein pyrkiväni kohti tilannetta jossa esityksen keinot ilmaista olisivat sen sisältö. Tämä tuotti miltei minimalistista esillepanoa, yksinkertaisia elementtejä.

Toinen suuri assosioija on rytmi. Kun esityksen elementit ovat löytyneet ja ne ovat saaneet itsensä riisutuksi mahdollisimman epäesittäviksi, pelkistetyiksi, alkaa jo niiden silkka yksinkertaisuus pakottaa tutkimaan niiden välistä rytmiä. Rytmii on myös assosiatiivinen. Sitä rakentaessani hämmennyin pelkän rytmin sisältämästä esittävästä voimasta. Pelkästään esityksen rytmin muutos saattaa tuottaa vaikutelman tarinasta. Rytmii ja siten taas aika on assosiatiivinen. Sanattomassa esityksessä rytmii (osien kestolliset suhteet) muodostaa mielestäni rakenteen. Eli ajan.

Kuvasta kuvaan rinnasteisuus tuottaa assosiaatioita ja elementtien välinen rytmii tuottaa assosiaatioita. Mitä enemmän elementti on irti esittävydestä, sitä helpompi on sen tuottamia jännitteitä ja rytmillisiä muutoksia tutkia. Jos elementit ovat kirjaimia, rytmii on lauserakenne. Jos esitykseen jää osia kerronnallisuudesta (mutta vain osia), rytmii ei saa riittävää tilaa muodostaa lauseitaan ja katsojana minä jään silloin ärtyneenä hämmennyksen tilaan, saanko kokea vai tuleeko minun seurata jotakin?

## 5 MITÄ AIKA ON JA MITEN?

Perhedramaturgiaa ja assosiatiivisuutta kannattelee aika. Aika lävistää molemmat kehät, se ei vain sulje niitä sisään, vaan se on ikään kuin vanhempi perhedramaturgialle ja assosiatiivisuudelle, se on jotain mitä ne molemmat esityksessä heijastavat. Samalla aika on myös lapsi, muodostaen tasoja assosiaatioiden tulla ja perhedramaturgian tapahtua. Seuraavaksi tutkin miten ajan kaksineuvoisuus, sen mitä (sillä välitetään) ja miten (sillä välitetään) -luonne toimii.

## 5.1 Katsoja

Taulukko 3: Ajan mitä ja miten suhteessa katsojaan

|         | MITÄ                             | MITEN        |
|---------|----------------------------------|--------------|
| KATSOJA | elämän katsomus,<br>maailmankuva | katsojasuhde |

Ajan, paikan ja tarinan ykseyden poistuminen muunsi ajatteluani ajasta ja sen kokemisesta. Kokemus, että elämä on sarja tapahtumia minulle, tarinan sankarille, vaihtui kokemukseen, että elämä tapahtuu ympärilläni. Minulla on monia eri aikoja eri ihmisten ja paikkojen luona, aika on suhteessa siihen missä olen ja mitä minulle tapahtuu.

*Installaatiota teoksena, rytminä ja kestona, --- , ei ole lainkaan olemassa, tai on olemassa vain siinä määrin kuin minä katsojana toteutan ja täydennän sen katseellani ja läsnäolollani. Jokainen tekee sen, mutta kukin eri tavoin. Erityinen katseen ja ajan suhde on siten yksittäinen; minun esteettinen elämykseni tietyistä hetkeistä ja katseeni kohteesta toteutuu yksinomaan minun kauttani.*

(Lehmann, Arlanderin käännös, [www.teak.fi/teak/Teak202/10.html](http://www.teak.fi/teak/Teak202/10.html))

Nämä kaksi ajatusta muuntavat myös katsojan suhdetta aikaan. Aika ei ole jotain millä suhteutetaan tapahtumaketjun tilanteiden välisiä kestoja tai jolla sidotaan tapahtuma illuusioon aikakaudesta (konseptiin), vaan se on katsojan minäkeskeinen teosaika. Katsoja kokee esityksen keston. Ei katsoja, eikä liioin näyttelijä ole esityksen sankari, vaan esitys tapahtuu heidän ympärillään. Katsojan kokema aika ja hänen oma henkilökohtainen suhteensa siihen muodostavat hänen kokemuksensa esityksestä. Aika on siten esityksen rakenne, jonka katsoja kokee. Teatteri lipuu kohti installaatiota ajan hajoamisen yhteydessä, esitystä voisi kutsua **liikkuvaksi installaatioksi** tai **näytetyksi installaatioksi**, jos haluaa.

## 5.2 Kesto

Taulukko 4: Ajan mitä ja miten suhteessa kesto

|       | MITÄ       | MITEN |
|-------|------------|-------|
| KESTO | kompositio | kesto |

Miten aikaa voi käyttää? Millä se ilmaisee? Miten se on esityksessä läsnä? Ajalla on kesto. Esityksellä on kesto. Tapahtumalla on kesto. Elämällä on kesto. On tärkeää erottaa kuitenkin toiminnan ja keston ero esityksessä.

*Aika on ihmisen luoma käsite tapahtumahetkien suhteista.*  
(Wikipedia)

Howell näkee esityksen ajan kumulatiivisena: alkaa tyhjästä, enenee ja vähenee (näyttelijä tulee, alkaa tehdä jotain, toistaa sitä, sitten toistoa voidaan rikkoa, muuntaa tai vähentää). Howell perustaa ajatuksensa siihen allegoriaan, että ihmisen muisti täyttyy kumulatiivisesti, kunnes vanhetessaan ei pysty ottamaan enää vastaan. (Howell 1999, 173 -174).

Mielestäni Howell käsittelee tässä tekoa ja toimintaa, ei aikaa. Miten näyttelijät tulevat lavalle ja miten heidän toimintansa muuntuu, on tekemisen käsite, ei ajallinen, vaikkakin sillä on ajallinen luonne. Tässä nähdään selkeästi ajan mitä ja millä -suhde. Toiminta ilmaisee ajasta jotain kestollaan, mutta ei ole itse aika. Teosta ei tulisi puhua aikana, teon kestosta kylläkin.

Howell on siis mielestäni oikeassa käsitellessään esityksen aikaa myös kestona. Kuinka kauan jokin kestää? Kuinka kauan esiintyjä on lavalla? Millaisia kestollisia suhteita tilanteilla on kokonaisuuteen nähden? Howell määrittää ajan pitkälti esiintyjäkeskeisesti, se alkaa esiintyjän saapuessa ja loppuu hänen poistuessaan. Esityksen kokonaiskeston määrittää näyttelijäryhmän erilaiset tavat saapua ja poistua lavalta (kokoontuen, vähentyen, alkaen yhdessä – vähitellen poistuen – palaten taas yhteen) (Howell 1999, 165-180). Minulle näyttelijä on yksi elementti muiden kanssa, eikä siten yksin määritä esityksen kestoa.

Aika on teon kesto. Minusta ajan käsitteleminen pelkkänä kestona poistaa ajan esityksellistä symboliikkaa ja pakottaa suhtautumaan esitykseen kompositiona. Kompositiolla tarkoitan ajan rytmillistä rakennetta, ja sen näkemistä osien erillisinä linjoina rytmissä. Kompositio tekee ajasta teon, konkreettisen asian, siitä tulee jotakin jota voi aistia ja kokea, ilman että sitä tarvitsee tulkita. Ajasta tulee osa esityksen rakennetta joka siten antaa kaiken mahdollisuuden käyttää sitä assosiativisesti tai symbolisesti. Bussin odottaminen tuntui pitkältä. Se voi kestää kauimmin.

### 5.3 Kokemus

Taulukko 5: Ajan mitä ja miten suhteessa kokemiseen

|           | MITÄ    | MITEN                       |
|-----------|---------|-----------------------------|
| KOKEMINEN | kokemus | hahmottaminen, katse, liike |

Ajan mitä (vanhemmat) on sen kokeminen. Mitä kokemusta ajasta haluaa välittää? Ajan millä (lapset) on keston lisäksi muut asiat joilla sen voi tehdä. Mikä tuntuu siltä miltä aika tuntuu? Ajan perusluonteeseen kuuluu sen eteneminen, jokainen asia kestää jonkin aikaa. Ajan kokemiseen vaikuttavat siten kestoja ympäröivät elementit, jotka yhdessä muodostavat uuden kuvan. Seuraavaksi pureudumme niihin.

*Suppean suhteellisuusteorian mukaan aikaa ei voi esittää muuten kuin aika-avaruuden osana. Tapahtumien välinen etäisyys riippuu tapahtumia tarkkailevien havainnoitsijoiden suhteellisesta nopeudesta tapahtumaan nähden.*

(Wikipedia)

Minulle esityksen ajan muodostavat esityksen sisäisten kestojen välisten suhteiden lisäksi liike ja hahmottamisen mahdollisuus. Vaikka näyttämöllä ei olisi liikettä, minulle on katsojana olemassa ”katsojan sisäinen liike”. Annetaanko silmälle yksi vai monta pistettä jota seurata? Tapahtuuko paljon vai hyvin vähän?

Ajan kokemista lyhentää se jos tarkastelemisen kohteita (kutsun niitä myös pisteiksi) on paljon (tuntuu paljon pidemmältä ajalta katsella viisi minuuttia yhtä ihmistä joka istuu,

kuin katsella 20 minuuttia viidentoista ihmisen olemista). Ajan lyhenemisellä tarkoitan kokemusta siitä, että mennyt aika ei tuntunut niin pitkältä kuin se oli.

Lavalla olevaa tilannetta voi jakaa useaan pisteeseen muutenkin kuin lisäämällä sinne ihmisiä. Teatterissa valon voimakkuutta säätelemällä voidaan määrittää mihin ihmisen silmä hakeutuu, ihminen katsoo automaattisesti sinne missä valo on kirkkain (valotekniikan luentomuistiinpanot 2002). Jos tasavoimaisia kirkkaita pisteitä on useita (tuolissa, ihmisessä, tyhjässä tilassa) saadaan aikaan ajan piteneminen. Ajan pitenemisellä tarkoitan sitä aikaa jonka tilanne voi viedä muuntumattomana esityksessä.

*Ajan mittausta perustuu jonkin muutoksen havaitsemiseen: analogisen kellon viisarit kääntyvät, tiimalasin hiekka valuu kuvusta toiseen, vesikellon vesi valuu astiasta tai astiaan ja aurinko liikkuu taivaalla. Jos mikään ei muutu, ei aikaakaan voi havaita. (...) Aika on vain määritelmä liikkeelle joka on ympärillämme.*  
(Wikipedia)

Liikkeen rytmi muuttaa ajan tuntua. Jos liike on monotonista, rauhallista ja jatkuvaa, aika pitenee. Jos liike katkeaa, aika alkaa alusta. Jos liike katkeaa jatkuvasti ja samoin, ajasta tulee taas yksi. Ajan alusta alkaminen tarkoittaa kokemusta siitä, että jokin kokonaisuus tuli loppuunsa, ajan oleminen yksi tarkoittaa, että tilanteet ja asiat kuuluvat vielä samaan kokonaisuuteen.

*Jälkikirjoitus köyhyyden filosofiaan* esityksessä oli yksi 20 minuutin kohta. Teknisesti kohtauksen pituus kesti keston pituuden sillä, että tilanteessa oli yksi pysyvä muuntumaton elementti (lavan tapahtumat), yksi kasvava elementti (ääni) ja monia erillisiä katseen pisteitä. Muuntumaton elementti piti ajan ja tilanteen samassa kokonaisuudessa, kasvava elementti antoi tilanteen syvetä ja erilliset pisteet antoivat vapauden katsojan omaan katsomisen ja ajan kokemisen rytmiin. Katsojana ehdin seurata ja valita mitä seuraan, ehdin syventyä tilaan ja tunnelmaan. Tietysti asiaan vaikutti se, että kohta oli sisällöllisesti merkittävä.

Harjoittellessa huomasimme, että kohtauksella oli hyvin tarkka rytmi, joka mahdollisti syventymisen tilaan. Jos käsitelty ääni alkoi ja kasvoi liian nopeasti, tilanne (ja aika) hajosi. Jos pisteissä tapahtui liikaa, se vei liikaa huomiota ja hajotti tilanteen (ja ajan) kokonaisuuden. Kaikkea tuli saada katsoa yhtenevänä, kaiken tuli avautua.



Robert Wilson työntää varsinaisen teatteritapahtuman katsojan päähän, katsojan tietoisuuteen ja tajuntaan. Kyseessä on elämyksen aiheuttaminen virtaavien kuvien ja katsojan henkilökohtaisen ajan yhdistämisen kautta. Wilson tuottaa objektiivisen ajan tai ajattomuuden esityksiinsä. (Hotinen 2002, 98). Kenties ajattomuuden kokeminen on juuri sitä mitä tarkoitan ajan havaitsemisella, katsojan ei tarvitse tiedostaa aikaa ja sen merkityksiä, vaan kokea se.

#### 5.4 Toisto

Taulukko 6: Ajan mitä ja miten suhteessa toistoon

|        | MITÄ           | MITEN       |
|--------|----------------|-------------|
| TOISTO | ajan kuluminen | toistuminen |

Ajan kokeminen paljastuu myös salakavalla tavalla, keston ja hahmottamisen lisäksi toiston kautta. Howell (2002, 37 -38) näkee toiston ihmisen kuoleman vietin ilmaisuna, Schechner (2002, 28 -30) taas näkee toiston ilmentävän ihmisen elämän rituaalimaisuutta. Kaikki toistuu, mitään ei tehdä ensimmäistä kertaa, vaan aina uudestaan.

Molemmat, Howell ja Schechner viittaavat siihen, onko kuitenkaan mahdollista toistaa todella, aivan samoin. Itse koen, ettei ole. Minusta toisto tapahtuu elämää ympäröivissä rakenteissa (keittiö on aina sama astioineen), ei toiminnoissa itsessään. Joka kerta kun tulen keittiöön aamulla, edellisestä kerrasta on kulunut aikaa ja vaikka rakenteet ovatkin samat, jokin on perustavasti muuttunut. Minä koen, että toisto teatterissa tuo esiin sen kuinka paljon aikaa on tapahtunut toistojen välillä. Mielestäni toisto rakentaa esityksessä aikaa, paikallistaa tämän hetken ja paljastaa muutoksen.

Juuri tästä muutoksen (toistojen välisen ajan) syystä käytin toistoa *nimettömässä* esityksessä. Esityksessä toistuu ihminen. Käytin hyväkseni sitä, että jokin toistuu ja on kuitenkin eri, koska halusin painottaa toistojen välistä aikaa, eroavaisuutta samankaltaisuudessa.

Taulukko 7: ihmisen toisto *nimettömässä* esityksessä

|         |   |            |         |
|---------|---|------------|---------|
| IHMINEN | tulee tilaan ja laittaa laitteet päälle | istuu      | poistuu |
| IHMINEN | käy videolla nukkumaan                  | nukkuu     | nukkuu  |
| IHMINEN | käy videolla nukkumaan                  | tyhjä tila | poistuu |

Toisto voi olla myös merkityksen toistamista, siinä mielessä käytin *nimettömässä esityksessä* sängyn ja tyllin toistamaa suojan teemaa. Toistoon en syvenny kuitenkaan tässä opinnäytteessä tämän enempää.

Pohdittaessa aikaa avoimessa, fragmentaarisessa dramaturgiassa (muutoksena, toistona, liikkeenä ja rytminä) alkaa mieltää todeksi Jouko Turkan ajatuksen siitä, ettei aikaa ole teatteriesityksessä olemassakaan (Hotinen 2002, 88). Teatteriesityksen aika on katsomossa, lavalla on vain toimintoja, ihmisiä, hiljaisuutta –elementtejä ajan näkyä.

## 6 PIRSTALOITUMISESTA NOUSSEITA KYSYMYKSIÄ

Ajan ja tapahtuman yhteyden poistaminen nostatti minulle kysymyksiä siitä missä menee raja kuvataiteen ja esittävän taiteen välillä, mikä on teos? Samalla kun raja taidemuotojen välillä heiluu, heiluu myös raja katsojan ja teoksen välillä. Onko katsojan ja teoksen välillä raja?

*Jälkikirjoitus köyhyyden filosofiaan ja nimetön esitys* kulkivat eroavaisuuksien, kontrastien ja niistä syntyvien toistumien kautta itsestään ulos (ei eteenpäin). Sanallisen, lineaarisen juonen poistaminen tuotti uuden intuitiivisen juonen, jokaisen kokijan itse tuottaman. Esitykset tapahtuivat siellä täällä pitkin katsomoa ja näyttämöä. Ne käyttivät hyväkseen kuvataiteen katsojasuhdetta ja huvittelen mielessäni kutsumalla niitä **teatterimaalauksiksi**, tai **teatteriteoksiksi**.

## 6.1 Mikä on teos?

Tässä luvussa avaan teoksen käsitettä Duchampin kautta suhteessa kuvataiteeseen ja Hotisen kautta teatteritaidetta vasten. Tutkin mikä on kuvataiteen teoksen ja esityksen ero ja päädyn määrittelemään esitystä musiikillisin termein kompositioksi.

Kuvataiteilijat, kuvanveistäjät, käsityöläiset tekevät esineitä, jotka voivat olla teoksia. On olemassa performanssi teos, se ei ole esine. *Nimetöntä esitystä ja Jälkikirjoitus köyhyyden filosofiaan* –esitystä tehdessäni ymmärsin esitysten olevan taidetta, mutta en ollut varma voiko niitä kutsua teoksiksi. Kuvataiteilijana mielsin tekeväni teoksia, teatterissa miellän tekeväni esityksiä. Mikä on teoksen ja esityksen ero? Duchamp (1887-1968, ranskalainen avantgardisti ja **ready made** -taiteen keksijä) dekonstruoi teoksen käsitteen seuraavalla tavalla:

*Teoksella ei ole välitöntä yhteyttä ulkonäköön ja esineeseen. Teos ei ole sitä, mikä hivelee silmää, se on pikemminkin teko. Teos ei ole liioin kuori, johon verbaalisesti lauseeksi puristettava merkitys tai sisältö viittaa. Teos on teko, joka siirtää asioita mielessä, miellyttävällä, yllättävällä tavalla. (Hautamäki 2005, 37-38)*

Teosta määrittää Duchampin mukaan eniten teko (EMT). Teko on ajallinen ja rajallinen. Jos teko on teoksen sydän, esitys on teos. Hotinen (1957–, teatteriohjaaja ja –teoreetikko, dramaturgian ja esitystaiteen lehtori Teatterikorkeakoulussa) taas ehdottaa että teos olisi paikka (ks. Liite 2: ”uuden dramaturgian perusteet”). Esityksessä teko ja paikka muodostavat mielestäni toisensa.

Teko tehdään mielestäni suhteessa siihen missä se tehdään. Teko paljastaa suhteensa paikkaan, näkymän siihen. Paikka viittaa teon sisältämään konseptiin, se viittaa suoraan teon ulkopuolelle. Tätä kautta teko paljastaa tekijän maailmankuvan. Siitä tulee teos.

Kuvataiteessa teonomainen teos on mielestäni lähellä esitystä, ajallisesti rajattu toimintojen sarja paikassa. Mutta mielestäni esitys tarvitsee jotain vielä, se ei ole pelkästään tekoja, ärsykeitä ja suuntia paikassa.

Hotinen (2002, 223) ajattelee esityksen kompositiona ja se pakottaa minut ajattelemaan esityksen elementejä tekoina, tai teonomaisina. Jokainen elementti, oli se sitten esine tai sana, on kompositiota ajatellen teko. Tämä johtuu siitä, että elementit ovat

merkityksellisiä vasta ollessaan aktiivisessa suhteessa toisiinsa. Esityksen osat ovat myös ajallisesti rajattuja ja paikkaan sidottuja. Itsessään ne eivät pyri välittämään mitään. Vasta esityksen kokonaisuus ja sen sisältämien osien suhteet välittävät jotain.

*Nimetöntä esitystä* tehdessäni ajattelin tekeväni musiikkivideota. Esityksen sisältö välittyy sen osien rytmin ja elementtien järjestyksen kautta. Soivatko kaikki elementit yhtä aikaa, miten ne ovat suhteessa toisiinsa, mikä antaa tilaa mille? Muistan kuulleen Mozartin teoksen jonka alussa yksi ainut pitkä ja kirkas oboen sävel teki laahaavasta alusta merkityksellisen ja kauniin. Esitys on kompositio: ajan, kestojen ja suhteiden käsittelemistä. Teos on teko.

## 6.2 Katsoja, vastaanottaja vai esteettinen kaiku?

Tehdessäni *Jälkikirjoitus köyhyyden filosofiaan-* ja *nimetöntä esitystä*, ymmärsin, miten merkittävä dramaturginen valinta tai määrittäjä oli suhde katsojaan. Katsojasuhteeseen minulle liittyy se, miten katsojan päästää esitykseen sisään ja millainen ihmiskuva minulla tekijänä on. Tutkin tässä luvussa kolmea toisistaan poikkeavaa ja toisiaan tukevaa tapaa määritellä katsoja. Hotisen, Duchampin ja omaani.

Hotinen liittää ”uudessa” dramaturgiassaan assosiaatiot ”vanhan” dramaturgian aiheen vastapariksi. Minä koen, että hänen katsoja suhteensa perustuu tähän ja siihen, että Hotinen määrittää myös rakenteen vuorovaikutukseksi, eläväksi massaksi tai hypyiksi (ks. Liite 3: ”uuden dramaturgian perusteet”). Jos aihe on assosiativinen ja rakenne vuorovaikutuksellinen, täytyy katsojan olla enemmän myös tekijä, kuin pelkkä katselija.

Hotisen tekijä luo rakenteen, muodon ja paikan jossa vastaanottaja kokee esityksen (ja täyttää sen sisäisellä puheellaan). Katsoja ei ole teoksen muodostaja, vaan tulkitsija. Hän ikään kuin saa teoksen, kuin lahjan ja suhtautuu siihen subjektiivisesti, mutta on olemassa selvä raja esityksen tuottajien ja katsojien välillä. Katsoja ei aktiivisesti luo itse teosta, hän aktiivisesti luo sen tulkinnan, aiheen ja sanoman. Tämä on minusta lähellä kuvataiteen katsojamääritelmää. Hotinen ikään kuin määrittää katsojansa galleriassa kierteleväksi vieraaksi, ei pimeästä katsomosta lavalle tähyileväksi katsojaksi.

Hotisen katsoja on mielestäni lähellä kuvataiteen saralla toimivan Duchampin katsojaa. Duchamp määrittää katsojan puoliksi tekijäksi. Tekijä/katsoja on aktiivisesti mukana muodostamassa teosta, tasavertaisena taiteilijan kanssa. Duchamp kokee, että teos jää taiteilijalta aina keskeneräiseksi, siihen jää aukkoja ja katsojan tehtävä on täyttää ne (Hautamäki 1995, 37, taidehistorian luentomuistiinpanot 2000).

*Uusi tekijä/katsoja, josta Duchamp käyttää nimitystä "esteettinen kaiku", on erilainen kuin tietoinen, "dominoiva" katsoja. Jälkimmäinen sanelee, "mistä hän pitää ja mistä ei" ja kääntää sen "kauniiksi" tai "rumaksi". (Linde, 91) Duchamp on verrannut taiteilijan ja yleisön suhdetta uhrin ja kaiun suhteeseen. Tietämättä miksi taiteilija uhrautuu luopuen "vaativasta egostaan ja antautuu ihmeelliseen siveelliseen pakkoon". (ibid.) "Kaiku" on tekijä/katsoja, joka vastaa teoksen materian aiheuttamaan paineeseen samalla tavoin intuitiivisesti.*  
(Hautamäki 1995, 37)

Erona näillä kahdella on se, että Duchampin tekijä/katsoja ei tulkitse teosta, vaan tekee sen. Esimerkiksi **ready-made** teos ei ole itsessään vielä taidetta vain sillä että Duchamp löytää sen ja tuo galleriaan (**ready-made** teokset olivat tavallisia arkipäivän esineitä, usein toaletti tavaroita, esimerkiksi kampa, pisuaari, pullon kuivausteline) vaan ne muodostuvat taiteeksi vasta sitten kun katsoja ne siksi laskee. Katsoja ei saa lahjaa, vaan kutoo sen omista langoistaan kunnes on tyytyväinen ja paketoi sen Duchampin antamiin papereihin.

Tutustuessani Duchampin teoksiin, minusta oli mielenkiintoista se, että hän määrittelee katsojan melkein esiintyväksi elementiksi (esimerkiksi, erään hänen teoksensa nimessä kehoitettiin katsojaa tuijottamaan kuvaa nenä lasissa kiinni puoli tuntia). Teokseen *Suuri lasi* (1912-23) kuuluu kirjallista materiaalia, jotka Duchamp julkaisi vuonna 1936 nimellä *Vihreä laatikko*. Lukiessani niitä, koin niiden olevan eräänlainen käsikirjoitus maalauksen katsomiskokemukseen. Useisiin Duchampin teoksiin kuuluu kielellinen osio. Mielestäni hän tutkii niissä kielen poeettisuutta ja ihmisen suhdetta ympäristöön, väärin ymmärtämisen ja sananmuunnoksien avulla.

Duchampin tapa käyttää sanoja, tilaa ja tilanteita on minusta hyvin teatterillista. Galleriassa kävelevästä katselijasta muodostuu yllättäen näyttelijä (esimerkiksi tilanteessa jossa teoksen nähdäkseen katsojan täytyi kurkistella pienestä ikkunasta) jonka katsojia ovat muut galleriassa kävijät. Toisinaan katsoja/esiintyjälle on kirjoitettu

ohjeet miten toimia ja ajatella esityksen (eli katsomisen) aikana. Katsoja on tilassa suhteessa toisiin katsojiin ja heidän keskinäinen toimintansa tuottaa Duchampin esityksen rytmin. Onko kaikki taide lopulta esitystä?

Kuvataiteen ja esittävän taiteen ero on häilyvä. Duchampin katsoja/tekijää voisi ehkä paremminkin kutsua katsoja/esiintyjäksi. Duchamp asettaa katsojansa esiintyjämäiseen rooliin ja itsensä käsikirjoittaja/ohjaajaksi. Hotinen on luonut tilan ja tekstin ja esittää toiveen jotta vastaanottaja tulkitsisi ne kuin taulun.

Minun katsojani on hybridi Hotisen ja Duchampin katsojasta. Esityksen ollessa käytännössä sanaton, voimakkaan visuaalinen ja assosiatiivinen, on minulle katsojana tärkeää ajatellun ja nähdyn ero. Katsojana en vain tarkastele lavalla olevia eroavaisuuksia (sanotun ja näytetyn), vaan astun kokemaan esitystä, astun ajattelemaan.

*Nimetön esitys ja Jälkikirjoitus köyhyyden filosofiaan* käyttivät molemmat hyväkseen assosiaatioita. Rakenteeltaan ne olivat lähellä ”elävää massaa”, lähempänä fragmentaarista rakennetta kuin tarinaa. Niiden katsoja suhde eroaa kuitenkin Hotisesta siinä, että teosten rakenteiden selkeä säännönmukaisuus (*nimettömässä esityksessä* näyttelijä tulee, rakentaa tilan ja jättää sen, *Jälkikirjoituksen* rakenne perustui purkautumisen ja rakentumisen vuorovaikutukselle) asettaa katsojan lähemmäksi kokijaa, kuin vastaanottajaa tai tulkitsijaa.

Duchampin näkemyksestä katsoja suhteeni eroaa siinä, että pyrin taiteilijana tekemään teokseni valmiiksi. Keskeneräisyys on mielestäni taiteesta keskusteltaessa hämmäntävä käsite. Jos teos tuottaa ihmiselle hämmennystä tai välittää kokemuksen jostain mahdollisuudesta, silloin teos on valmis ja se puhuu. Keskeneräisyyttä osuvampi sana olisi ehkä avonainen, kysyvä, häviävä tai kaikuva. Henkilökohtaiset kokemukseni kipuristuvat usein kysymyksiksi ja olotiloiksi, ehkä vastustan sanaa keskeneräisyys tästä syystä. Vastaus näihin kysymyksiin on jokaisella erilainen. Se että jättää tilaa vastata, ei välttämättä ole keskeneräisyyttä.

Mielestäni tekijäkään ei voi välttyä siltä, että on oman teoksensa kokija. Koen teoksen tietysti tekijän näkökulmasta, mutta en koe pystyväni olemaan teokseni ulkopuolella ja tarkastelemaan sitä objektiivisesti, vaan koen teoksen ja siten täytän sen kuten katsoja.

Tietoisesti vertaan teoksen tuottamaa kokemusta omaan henkilökohtaiseen tietooni ja ajatteluuni ja koetan muokata sitä itselleni ymmärrettäväksi/koettavaksi.

Katsojaani voisi kutsua **mykäksi vastajaksi**. Hän katsoo esityksen, hänen ei tarvitse tulkita, valmistaa tai jakaa sitä. Hän jakaa esityksen ajan ja hän kokee jotakin.

## 7 KUUSI ESIMERKKIÄ AIKAA TUTKIVISTA TEOKSISTA

Aika on jatkuvasti läsnä. Käsittelet sitä rytminä, kompositiona, jaettuna hetkenä, toistona tai siinä ehditkö bussiin. Kuvataidetta tehdessäni rakensin itselleni kuusi erilaista tapaa käsitellä aikaa. Seuraavaksi esittelen nämä tavat ja kerron miten olen koettanut käyttää niitä teoksissani. Teokset ovat näytelmiä, maalauksia ja tekemiäni installaatioita. Tavat ovat joskus olleet teoksen lähtökohtia, toisinaan intuitiivisempia pyrkimyksiä tai tuloksia.

Usein tunsin, ettei kuvalla voi lainkaan ilmaista aikaa, tai että sillä on vaikea vangita aika. Näin teoksia joissa sitä oli yritetty, mutta esimerkiksi öljyvärimaalaus on jo tekniikaltaan muodostunut ikuiseksi (maalit, kankaat ja pohjustukset tehdään kestävästi vuosisatoja). Koetin soveltaa ajan kokeilemisen tapoja kirjoittamiseen, mutta jokin siinä liitti minut pelkästään aikaan ÄSKEN.

Jotta voisin kertoa ajasta todella, halusin saada mukaan myös hetken nyt. Teatteri liikkuu ajan ulottuvuuksien välillä, sisältäen myös määreet äsken, ikuisuus ja nyt. Minusta nyt hetki sisältää kaiken ajan. Olen koettanut löytää tavan ilmaista, joka liikkuisi nimenomaan siinä mahdollisuuksien kentässä joka on ominaista tälle hetkelle.

Seuraavaksi esittelen määrittelemäni kuusi tapaa käsitellä aikaa (esimerkkeinä olevat kuvat voi löytää kirjasta Nykyaikaisen taiteen museon opas, lukuun ottamatta Duchampin teosta, joka löytyy mm. wikipediasta).

1. Viittaamalla toiseen aikaan (mennyttä, tuleva), esimerkiksi Marjatta Ojan teos *Ajattelen maalausta*, 1991.

Ajan käsitteleminen viittaamalla toiseen aikaan tuo esille ne eroavaisuudet ja samankaltaisuudet jotka ajalla on tähän hetkeen. Viitattaessa toiseen aikaan täytyy olla hyvin selvillä motiivistaan verrata aikoja. Mitä niistä kaipaa? Mitä varoo? Miksi valitsi juuri ne kaksi hetkeä? Kahdessa ajassa tulee mielestäni olla jotain toisiinsa verrattavaa, joka herättää muiston tai pakenemisen toivon. Viittaaminen menneisyyteen on sama asia kuin toisto.

Näytelmässäni *Marko* (2002) viitataan toiseen aikaan: lapsuuteen. Näytelmässä Marko vie tyttöystävänsä Sadun ensi kertaa lapsuuden kotiinsa. Vierailun aikana asiat kääntyvät absurdeiksi ja selviää, että Markon perhe asuu samassa talossa missä Satu asui lapsena (vaikka talot sijaitsevat eri paikkakunnilla). Käsitelin yllättävää lapsuuden palaamista, mitä tehdä jos menneisyys tunkee tähän päivään?

2. Kuvasarjalla, esimerkiksi Francis Baconin teos *Omakuva*, 1980.

*Nimettömässä esityksessä* käsitelin aikaa kuvasarjan ajatuksella. Esityksessä on kaksi videoprojisointia joissa kulkee sama kuva eri tahtiin (kaanonissa). Ensimmäinen kuva on niin sanotusti normaali, sitä ei ole käsitelty mitenkään. Toisessa projisoinnissa kuvaa käsitellään, sen päälle heijastetaan tyhjä tila ja videosta näytetään pätkiä alusta ja lopusta. Kolmannen kuvan muodostaa tilassa oleva näyttelijä, sama kuin videoissa. Kuvasarjan osien toisistaan poikkeavat muodot (ihminen- videokuva ja videokuvien erot toisiinsa) ja suhteet muodostavat yhdessä esityksen aikatasot. Tavallaan käytin esityksessä toiston mekanisme, mutta painottaen sitä, mikä ei toistu.

3. Kuvaamalla liikettä, esimerkiksi Marcel Duchampin teos *Alaston laskeutuu portaita*, 1912.

Maalaustaiteessa tutkittiin miten pysähtyneeseen pintaan saadaan kuvattua liike (taidehistorian luentomuistiinpanot 2000). Itse olen tutkinut liikettä videokameralla ja



esityksissäni pysähtymisen kautta. Täytetty eläin on minusta ajaton, alati lähdössä liikkeelle. Minua kiinnostaa mahdollisuus tuottaa tämänkaltainen illuusio.

Ihminen tai normaalisti liikkuva asia (vaikka juna) joka ei liiku, tuo julki mahdollisuutta ajasta tai aikaa ilman suuntaa. Juna joka ei lähde liikkeelle on ikään kuin vangittu kohta lähtemään. Se ei liiku kenties siksi, ettei sillä ole suuntaa minne mennä. Ihminen joka ei liiku, on poissaoleva ja koen sen usein uhkaavaksi. Liitän liikkumattomuuden kuolemaan (toisinaan myös syntymään), ajan pysähtymiseen.

Liikkumattomuus on minulle myös meditatiivinen tila, se on ikään kuin odottamaan pysähtymistä. Merkillistä sinänsä on se, että pysähtyminen on rytmillistä. Katsojana juutun odottamaan liikettä hengitykseni luomassa rytmissä.

Installaatiossani *Somewhere over the rainbow / Flying money / Stalker* käytin liikkumattomuutta. Installaatiossa oli yksi näyttelijä, joka nukkui tyhjällä lattialla installaation auki olemisen ajan. Liikkeen pysäyttäminen tuottaa minulle hyvin nopean ajan tunteen, niin kuin se virtaisi tuhatkertaisella vauhdilla installaation ohi, ehkä se paljastaa ajan liikkeen.

4. Sitomalla teos voimakkaasti paikkaan ja rajaamalla sen olemassa olemisen aika, esimerkiksi Daniel Burenin teos *Lippujen aukio*, 1991.

Voimakkaasti aikaan ja paikkaan sidottu oli installaatioteos: *Suunnitelma takahuoneeksi* (Tue uupunutta- yhteisnäyttely 2003, Koetila). Teos käsitteli aikaa muistina ja muistin tapaa pysäyttää muutos. Rajasin installaation keston. Paikan rajaamisesta voisi sanoa, että puskin sitä rajaa kohti mikä oli paikka.

Muodostin installaatioon muiston paikasta, kaipuun toisaalle. Installaatio ikään kuin tapahtui näyttelyhuoneessa ja toisaalla, kaivatussa huoneessa. Osa teosta oli se, mitä teokselle tapahtuu sen jälkeen kun installaatio suljetaan. Mikä on ajan ja paikan välinen suhde? Onko se muisti?

Teoksessa oli nojatuoli, takan suunnitelma, kaksi taulua ja suunnitelma siitä, mitä nojatuolille tapahtuisi. Pitkin näyttelyä nojatuoliin piirtyi ja maalautui se huone jossa se halusi olla -muisto jostain muusta paikasta. Näyttelyn suljettua koetin saada nojatuolin

siihen paikkaan mistä maalaus oli, jotta se voisi jatkaa toimimistaan muistina läpi paikan jokaisen muutoksen. Valitettavasti se ei onnistunut.

5. Asettamalla katsoja aktiivisesti valmistamaan teos, esimerkiksi Kai Cavénin teos *Tee se itse*, 1990.

Kirjoitin näytelmän *Tök, ikkunaan lensi nainen* (2003) joka jaettiin Anni Relmanin *Äidit lähtevät* (Koetila 2003) teatteri-esityksen käsiohjelmanä. Tavoitteenamme oli tutkia tekstin ja esityksen suhdetta erottamalla ne toisistaan.

Esitys tapahtuu aina nyt, niiden ihmisten kanssa jotka ovat tulleet katsomaan. Teksti on jo kirjoitettua, se viittaa menneeseen jo teko tapansa takia. Korostimme tekstin viittaamista menneeseen. Esitys ja käsikirjoitus tehtiin erillisesti ja annettiin yleisölle erillisinä. Tutkimme sitä hetkeä kun käsitys jostain muuttuu, kun näkee jotakin toisin. Näytelmän tekstissä päähenkilöt katoavat ymmärrettyään elämästään jotain, esityksessä kauan sitten kadotettu henkilö palaa. Näytelmä ”valmistui” niille katsojille jotka lukivat tekstin silloin kun he sen lukivat. Koetimme tutkia muuttuuko menneisyys jos ymmärtää jonkin toisenlaiseksi nyt.

6. Teos näyttää samanaikaisesti asian/aiheen kaksi erillistä puolta, esimerkiksi Kimmo Pyykön teos *Idoli*, 1974.

Öljyvärimaalauksessani *Valkea* (2001) käsittelem olemassaolon ja ei- olemassaolon eroa. Miten teko ja havainto muodostavat aikaa? Teos on maalattu valkean eri sävyillä niin, että se oli liki näkyvä ja liki ei näkyvä. Se on tehty, mutta sitä on vaikea hahmottaa tai huomata. Onko se silloin olemassa? Onko sillä aikaa? Milloin aika alkaa?

## 8 LOPPUSANAT

On kolme asiaa joita en ole käsitellyt opinnäytteessäni, jotka jäivät hiukan kuin yli. Ne paljastuivat minulle tämän ajatusprosessin aikana. Ne jäivät kaiheartamaan mieltäni ja haluaisin pohtia niitä enemmän tulevaisuudessa. Nämä asiat ovat lomittaisia keskenään.

Ensimmäisenä sanat. Olen kirjoittanut melkein koko ikäni, mutta koen sen tällä hetkellä kovin vaikeaksi. Sanat ovat minulle ikään kuin liian raskaita. Jokainen sisältää maailmallisen viittauksia, näen jokaisesta sanasta kaikki muut sanat mitä tunnen. Opinnäytteenikin tiivistyisi mielestäni kätevästi sanaan teatteri. Siinä on sana jossa on kaikki mitä ajattelen asiasta. Sanat eivät siis ole minulle informaatiota, vaan jotain muuta. Haluaisin miettiä sanojen virkaa maailmassa ja teatterissa. Haluaisin miettiä mitä esityksessä tulee puhua. Ja miten.

Deleuze viittaa taiteen olevan ei informatiivista, hän sanoo taiteen olevan yhteydessä vastarintaan. Huomaa sana vastarinta, ei vastustus.

*Taideteos ei ole kommunikaatioväline. Taideteoksella ei ole mitään tekemistä kommunikaation kanssa. Taideteoksessa ei ole pienintäkään määrää informaatiota. Sen sijaan taideteoksen ja vastarinnan välillä on perustavanlaatuinen läheisyys.*

(Deleuze, 2005, 71)

Kieli on minulle enemmän prosessi kuin kommunikaatiota. Prosessilla tarkoitan sitä, että kieli kuvaa jonkin kehittymistä, jonkin vakiintumista ja viimein jonkin katoamista. Me opimme puhumaan, nimeämään ja unohtamaan. Kalevalassa maailma syntyy, Väinämöinen nimeää kaiken, maailmassa eletään ja kuollaan. Kirjoittaessani kehitän omia ajatuksiani ja omaa nimeämisen taitoani. Olen tässä opinnäytteessäni nimennyt katsojia mykiksi, esityksiä maalauksiksi ja teatteria installaatioksi.

Me puhumme sanoilla, mutta silti me puhumme enemmän ajatuksilla. Mielestäni kommunikointi tapahtuu enemmän ajatuksilla joita kuuntelija sattuu ajattelemaan samalla kun toinen puhuu, kuin sanoilla. Sitä kutsutaan ymmärtämiseksi.

Toinen asia on Samuel Beckett (1906-89). Beckett oli irlantilainen kirjailija, joka sai Nobelin kirjallisuuspalkinnon 1969. Hänen romaaninsa, näytelmänsä ja runonsa ovat minimalistisia. Beckettin myöhemmät työt ovat aiempia yhä absurdimpia. Hänen tunnetuin työnsä on näytelmä ”*Godot- huomenna hän tulee*”. Beckett asui suurimman osan elämästään liikkuen Irlannin ja Ranskan välillä ja vuonna 1953 hän alkoi kirjoittamaan ranskaksi, kääntäen teoksensa kuitenkin itse englanniksi. Kielen vaihdosta hän perusteli halulla kirjoittaa ”ilman tyyliä”.

Kirjoittamisessa Beckett on minulle suuri innoittaja (ks. Liite 3: kirje herra Beckettille). Beckettin sanat ovat tyhjiä, mutta ne luovat ja nimeävät ympäristöä. Teoksessa *Huonosti sanottu, huonosti nähty* kirjoittajan sanat määrittävät missä ympäristössä teoksessa esiintyvä nainen elää. Sanat luovat ympäristön.

*Eläimistä vain lampaat saattaisivat käydä. Pitkän harkinnan jälkeen. Ne ovat valkoisia ja tyytyvät vähään. Mistä yhtäkkiä tulivat täysi mysteeri ei tietoa minne menevät. Paimenetta harhailevat halunsa mukaan. Kukkia? Varovasti nyt. Korkeintaan joku satunnainen krookus lampaiden jäljiltä.*  
(Beckett 2002, 8)

Havaitessaan ihminen sanoo, sanoessaan määrittää ja rakentaa ja sitten taas luopuu. Teoksessa *Huonosti nähty, huonosti sanottu* jää ihminen luopuessaan odottamaan. Pysähtyy.

Beckett saattaa jättää teoksissaan pois ajan, paikan ja tapahtuman ykseyden. Jäljelle jää vain henkilöitä ja puhetta. Tai ei niitäkään. Tämä on minusta mielenkiintoista, mitä silloin jää ja miten? Beckett ei käytä perhedramaturgiaa, hän käyttää jotain tilan venymisen kaltaista. Minusta se on mielikuva ihmisestä toistojen välissä. Haluaisin selvittää mitkä ovat ne kalterit joiden taakse Beckett katsoo. Luulen, että kaikki ihmiset ovat selvillä siitä mitä on elämä, mutta jokaisella on erilaiset esteet.

Kolmas kysymys lomittuu kahteen edelliseen: Aristoteleen ykseydessä oli aika, tapahtuma ja paikka. Olen tässä opinnäytteessäni tutkaillut aikaa ja tapahtumaa, mutta en lainkaan paikkaa. Kuitenkin jokainen esitys tapahtuu jossain.

Mitä on paikka?

## LÄHTEET

Beckett, Samuel 2002. Huonosti sanottu, huonosti nähty. Otavan Kirjapaino Oy: Keuruu

Bogue, Ronald 2003. Deleuze on literature. Routledge: New York ja Lontoo

Deleuze Gilles 2005. Haastatteluja. Tutkijaliitto: Helsinki

Hautamäki, Irmeli 1995. Artikkelit: Marcel Duchamp vuosisadan anarkisti. Taide-lehti 6/1995, 35-40. Forssan kirjapaino: Forssa

Hotinen, Juha-Pekka 2002. Tekstuaalista häirintää. Gummerus Kirjapaino Oy: Jyväskylä

Howell, Anthony 1999. The Analysis of performance art. Harwood Academic publishers: Amsterdam

Lehmann, Hans-Thies. Teatteri mahdollisen tilana. Arlander, Anette kääntäjä. WWW-dokumentti, luettu 15.3.2007 [<http://www.teak.fi/teak/Teak202/10.html>]

Nykytaiteen museon opas 1993. Julkaisutyöryhmä: Arkio Tuula, Laitala Susanna, Levanto Marjatta, Lindgren Liisa, Mäkelä Asko, Manda Livia. Nykytaiteen museon julkaisuja 23/1993. Frenckelin Kirjapaino Oy: Espoo

Saarikoski, Pentti 1986. Köyhyyden filosofia- trilogia. Otava: Helsinki

Schechner, Richard 2002. Performance studies. Routledge: London

Wikipedia

Muut:

Taidehistorian luentomuistiinpanot 2000, Karjaan kansanopistosta useita luennoitsijoita, tekijän hallussa

Valotekniikan luentomuistiinpanot 2002, Stadian AMK:n opettaja Jyrki Sinisalo, tekijän hallussa

Työpäiväkirja 2006, Köyhyyden filosofia-prosessista, tekijän hallussa

Litterointi:

Hyvä Herra Duchamp,

Toivoisin voivani kutsua teidät katsomaan muutamaa esitystä joita olen purkanut mielessäni. Toivoisin etenkin että voisitte olla niiden esitysten ”esteettinen kaiku” kuten itse katsojaa nimitätte, ”kaiku” joka vastaa esityksen tapahtuman, sen materian, tuottamaan paineeseen yhtäläillä intuitiivisesti kuin tekijä.

Minä olen etsinyt tasa-arvoista katsojaa, tilaa jossa teos, tekijä ja katsoja ovat samalla tasolla ja kohtaavat. Te olette sanoneet että teos jää aina keskeneräiseksi, siihen jää erotus taiteilijan intention ja realisoin välille ja että se erotus on katsojan työnsarka. Jotenkin pidän siitä sillä se antaa teoksen muotoutua yhä uudelleen ja uudelleen, tuottaa taiteen merkityksen kohtaamisessa eikä päämäärätietoisuudessa.

Teidän merkityksenne minulle tällä hetkellä on eniten siinä mitä taiteilija voi olla, ei niinkään siinä mitä taide voi olla. Ajatus siitä, ettei koeta luoda omaa tyyliään, toistaa itseään ja luoda oma traditio, vaan käyttää itseään hyväksi sen etsimisessä joka ei ole minua. En käsitä teitä siinä mielessä, että koetatte jatkuvasti määrittää sitä mitä on taide, mutta vastustatte määritelmiä. Teillä ei ole makua, eikä suuntaa jota muodostaisitte. Eikä ammattiakaan lopulta. Ja kuitenkin juuri tätä minä ihailen.

Ihailen työskentelyenne leikillisyyttä samalla kun se on täysin älyllistä ja filosofista. Kyseenalaistatte kaiken, jopa metrin määreen tiputtamalla metrin pituisen nauhan metrin korkeudelta ja nimeämällä sen uudeksi metrimitaksi. Einstein sanoo että aika ja avaruus eivät ole hallitsevia tiloja vaan meidän keksimiämme määreitä ja te, Duchamp nauratatte itseänne sillä miten määreet voisivat olla. Olette ikäänkuin liian kiinni tai liian irti teitä ympäröivästä maailmasta ja kysytte onko se todella näin?

Tapaanne tutkia sanaa ja kuvaa on kutsuttu poeettiseksi. Minä toivoisin osaavani ranksa, sillä runosi ja teostenne lisäykset eivät käänny kielelleni. Luuletteko olleenne vaikuttaja Herra Beckettille ja hänen sanaleikeilleen? Te käytätte virhetoimintoja, lipsahduksia ja kielellistä assosiatiivisyyttä hyvänänne

toteuttaaksenne omaa kieltänne. Tekin, niinkuin Beckett ja varmaan useat muut, pyrkivät totuuteen jossain olemassaolevien ilmaisumuotojen ulkopuolella.

Tunnen töitänne ja elämäännne verrattaen vähän, mutta minusta tuntuu, että teiltä voin oppia paljon suhteessa itseäni kiinnostavaan teatteriin.

Toivoo Aino



”Uuden” dramaturgian perusteet:

**”Vanha”**

tarina  
juoni  
ristiriita  
henkilöhahmo  
toiminta  
tilanne  
kohtaus  
aihe  
teema  
(etenevä) rakenne  
dialogi  
katharsis  
tekijä  
väite, sanoma  
teos on teksti  
kommunikaatio  
eheys  
valmis  
peräkkäisyys  
säännöt

**”Uusi”**

fragmentti  
kompositio  
ero, kontrasti, variaatio  
rooli, ”oma itse”, ”ohikulkija”  
teko, tapahtuma, sattuma  
ärsyke, impulssi  
virtaus  
suunnat, viittaukset, assosiaatiot  
poikkeamat, ”virheet”  
vuorovaikutus, ”elävä massa”, hypyt, linkit  
polylogi  
fronesis  
vastaanottaja  
tulkinta, kokemus  
teos on paikka  
häiriöt, hiljaisuus  
aukot, puutteet, katkokset, ylijäämä, meta-  
keskeneräinen  
rinnakkaisuus  
ainoa sääntö: ei pysyviä sääntöjä

(Hotinen, s.222-223)

Litterointi:

Hyvä Herra Beckett,

Olen lukenut joitain teoksianne, lyhyitä näytelmiä, novelli kokoelmia ja yhden elämäkertateoksen teistä. Olette vaikuttanut minuun suunnattomasti. Jo pelkät valokuvat teistä ovat pelottaneet minua, niissä on jokin uhka ja kovuus. Tuijotatte, aina keskittyneen näköisenä. Haluan nyt kirjoittaa teille kirjeen ja purkaa sitä kasaa ajatuksia joita teoksenne ovat minuun tehneet.

Teillä, Herra Beckett, tuntuu usein kieli muodostavan ensin tarkoituksen, josta myöhemmin muodostuu viittaus, muisto. Kielen kautta meistä tulee se mitä näemme, paikka ja kertoja ovat aina toisiinsa yhteydessä.

Luin kirjanne: 'Huonosti nähty, huonosti sanottu'. Ensimmäisellä lukukerralla en nähnyt kirjaimia joita luin, sivut muuttuivat jatkuvasti valkeiksi. Luin sen toistamiseen, kun ymmärsin, että kirjassa on nainen joka elää elämänsä viimeisiä päiviä, tietäen sen. Sitten luin uudestaan ja ymmärsin että kirjassa on kirjoittaja-henkilö, joka keksii kirjan sisällön, elää elämänsä viimeisiä päiviään, ei ainoastaan hänen keksimänsä nainen. Nainen katoaa häneltä, kirjoittaja jää ja odottaa yksin kohisevassa päässään kuolemaa. Sitten kuvittelee jopa viimeiset sekunttinsa. Jokainen lukukerta on ollut eri kirja ja siinä haluaisin oppia teiltä.

Tapanne kirjoittaa ei ole kielellinen, vaan jotain muuta, se on minulle kokemuksellista. Ette kirjoita maailmasta, vaan maailman kokemisesta. Oletteko kuunnelleet näitä kappaleita Janne Tuomi: *Aproaching* ja Albert Ayler: *Live in Greenwich village?* He tekevät samaa, Ayler säveltää niin kuin kokisi maailman liikkeenä ja Tuomi niin kuin maailma olisi ääntä. Teille se tuntuu olevan kyvyttömyyttä. Luuletteko, että kaikki totaaliset teokset ovat kirjoitettu tekijänsä maailmankuvaksi? Voiko mielestänne tehdä taidetta ilman maailmankuvaa, kokemusta maailmasta?

Tapanne käyttää pistettä on vaikuttanut minuun. Ymmärsin lukiessani kirjaa 'Deleuze on literature' (Bogue, 2003,177) miten yksinkertainen kielileikki pisteyttämiseen ja

lauseen toisenlaiseen keskeyttämiseen, lauserakenteen rikkomiseen, liittyy (tarkoitaa niitä ajatuksen keskeyttäviä lauseen sisäisiä pieniä sanoja, mutta, ei, varo...).

Leikkimäisyys tuo ulos sen hiljaisuuden mikä sanojen välillä on, miten paljon saattaa ajatella tai olla ajattelematta kahden sanan välillä. Kirjoittamisenne ilmaisee enemmän kuin sanoo.

Piste, joka tuo ajatuksen käänteeseen tai lauseen rikkominen, jotta kokonaisuuden sisältö (tai sisällöttömyys) paljastuisi, nämä tuovat minulle ajatuksia jotka avaavat ovia tyhjyyden ja liikkumattomuuden käyttöön teatterissa. Voisiko kirjoittamanne kielellisen katkonaisuuden tai epäröinnin muuttaa liikkeeksi? Ihminen vailla suuntaa tai jatkuvassa liikkeen katkamisen tilassa. Deleuze (Bogue, 2003, 177) kertoo kirjeestä, jossa te kirjoitatte koettavanne repiä kielen auki, repiä ja hapristuttaa se reille paljastaaksenne sen mitä kieli harsomaisesti peittää. Minulle se epätodellisuuden ja totuuden häilyys jonka taakse haluaisin päästä on ihminen huoneessa.

Koen, että tarina peittää sen mitä se koettaa sanoa. Kieli alkaa hiljaisuudesta sanotaan. Mielestäni myös havainnosta, halusta yrittää sanoa jotain. Howell (1999, 6) väittää teatterin nousevan liikkumattomuudesta, jonka venymiä saattaa olla esityksen sisällä ja joka katkoo sen toiminnan. Niin kuin pisteet ja kielenrakenne. Voiko esityksen fyysistä rakenetta tai näyttelijän olemista alkaa rakentaa niin kuin te rakennatte kieltä?

Esitys alkaa kahdesta asiasta, liikkumattomuudesta ja tyhyydestä, mielestäni. Alkaako esitys siitä kun katsoja saapuu sisään, vai siitä kun hän istuu alas ja alkaa tuijotella eteensä? Vai siitä kun ensimmäinen esiintyjä astuu esiin? Voi valita, valinta sitoo erillaisen kielen alun, erillaisen määrän hiljaisuutta ja tyhyyttä valua esityksen sisään. Jos aloittaa esiintyjästä, hyppää tyhjyyden yli, niin kuin sitä ei olisikaan olemassa. Ehkä sitä ei jokaiseen esitykseen tulekkaan tuoda, ehkä sen poissaololla voi leikkiä.

Olet minulle vielä liian konkreettinen jotta ymmärtäisin teitä täysin.

Toivoo, Aino