

VALEASE JA DIONYSOKSEN NÄNNI

Teatterin, performanssin ja esityksen metaforisuudesta

Sivullinen havaitsi "miehen" kädessä "pitkän aseensa" Halisten sillan kohdalla. Paikalle hälytettiin nopeasti useita poliisipartioita. Kohteessa poliisi suoritti kiinnioton käskyttyä, eli poliisi käski kuuluvaan ääneen oletettua asema-aseen käsistä. Selvisi, että asema-ase olikin nuori poika, joka oli matkalla kouluun. Aidolta näyttänyt ase oli muovikuulapyssy. Poika ei ollut uhanut leikkiaseella ketään. [...] Kun tilanne oli lauennut, poliisi piti pojalle lyhyen puhuttelun. Poikaa ohjeistettiin pitämään leikkiaseet piilossa julkisilla paikoilla. Sen jälkeen poliisi takavarikoi väliaikaisesti muovikuula-aseen, jota poika tarvitsi kertomansa mukaan joulujuhlanäytelmää varten.¹

Kirjoitin Esitys-lehden kolmanteen numeroon (2/2008) tekstin nimeltä *Entinen katsoja*, jossa väitin muun muassa, että teatteri on historiaa. Kyseinen iskulause sisälsi ajatuksen siitä, että antiikin Kreikassa keksitty katsomo (*théatron*) ja sen myötä kehittynyt esitystapahtumasta erillinen katsoja ovat esityksen taiteen lähtökohtina jo aikansa eläneitä. Koin, että esitysten kenttä oli jo niin moninainen tavoissaan kohdata yleisönsä, että teatteri ei enää käsitteenä vastannut todellisuutta, tai ainakaan sitä mikä oli poliittisesti tai esteettisesti ajankohtaista. Mielestäni teatterin käsitteestä seurasi aistirajoitteinen (miksi juuri katsominen?), tilarajoitteinen (miksi juuri penkkirivit?) ja tylsä konventioiden rypäs. Tarkennan, jatkan ja vastustan nyt tuota väitettä ajatuksilla teatterin ja laajemmin esittävän taiteen metaforisuudesta.

Metaforalla tarkoitetaan jonkin asian käsittelyä toisen asian kautta. Sanan etymologinen tausta viittaa siirtymään: sananmukaisesti ”ylitse kantamiseen” (kr. *meta* = yli, *pherein* =

kantaa). Se kytkee yhteen kahta eri käsitteistyksen alaa ja tekee siten mahdolliseksi esimerkiksi abstrakteista asioista puhumisen konkreettisten ilmiöiden avulla.²

Teatteri on varsin käytetty kielellinen metafora. Tunnetuin muotoilu teatterin metaforisuudesta lienee **Shakespeare** *Kuten haluatte* -komediassa: ”Koko maailma on näyttämö, ja miehet sekä naiset siinä vain näyttelijöitä”.³ Kun elämää, organisaatiota, leikkaussalia tai maailmaa kutsutaan teatteriksi, ajatellaan teatterina, ollaan kielellisen teatterimetaforan piirissä. Tätä voisi sanoa teatterin käsitteelliseksi soveltamiseksi, jota tekevät ennen kaikkea muut kuin teatterin tekijät: filosofit, sosiologit, organisaatioteoreetikot, kielen- ja kirjallisuuden tutkijat.

Teatterin tekijälle ominaisempaa on ajatella teatteria ei-kielellisenä metaforana. Tällöin teatterin muoto tai teatteritilanne on asia, jonka kautta käsitellään toista asiaa, ympäröivää todellisuutta - riippumatta esityksen tai näytelmän sisällöstä. Metaforisuus kantaa teatterin ja todellisuuden välisen kynnyksen yli, antaa syyn astua teatteriin. Ei-kielellinen metafora voi aueta vain ruumiillisena kokemuksena teatterin tilassa: katsomon, näyttämön, läsnäolon ja poissaolon välisissä jännitteissä.

Mistä teatterimetafora tarkemmin ottaen muodostuu? Jos palaamme teatterin juurille antiikin Kreikkaan ja heijastelemme teatterin alkuvaiheita, tilan(teen) ja kielen risteymässä, oli *theatron* paikka, jossa katsotaan. Katsomoon liittyi olennaisesti myös näyttämö, *skene*. Teatteritilaksi rakennettiin amfiteattereita, joissa katsojat asettuivat puolilympyrään näyttämön eteen. Jossain vaiheessa näyttämön taakse rakennettiin seinä, joka katkaisi näyttämön ja maiseman, maailman, välisen suoran yhteyden. Näyttämöllä esitettiin tarinoita, joiden henkilöiksi nousi näyttelijöitä kuorosta. Sittemmin teatterin muoto on muokkautunut, mutta perusasioiden voisi nähdä edelleen olevan kohdallaan: on maailmasta erotettu tila, on katsomo, on näyttämö. Mahdollisesti myös fiktio, jonka kuorosta esiin nousevat yksilöt esittävät.

2 ”Metafora on jotakin tarkoittavan sanan käyttäminen tarkoittamaan toista asiaa”. **Aristoteles** 1997, s.181. Metaforasta kielitieteessä ks. esim. <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:metafora> sekä Onikki 1992.

3 Shakespeare 2010, s.76.

Se kyllästymisen teatteriin, jota ilmaisin *Entinen katsoja* -tekstissä, ei jälkeinpäin katsoen liittynyt teatterin metaforaan vaan tuon metaforan luentaan. Koin, että se mitä teatteriksi kutsutaan, oli jäänyt kulkemaan paikallaan, ja sikäli historiaan ajattelun kulttuurisessa kehityksessä. Voisi sanoa siis, että mielestäni vallalla ollut teatterin metaforan tulkinta oli teatterin historian tulkintaa, ei itse teatterin. *Teatteri* ei ole historiaa, mutta teatteri-sanaa käytetään siitä, mikä on teatterin historiaa.

*

*Luoti meni käsivarteni sisään ja ulos toiselta puolelta. Se oli todella inhottavaa, ja käsivarressani oli savuava reikä.*⁴

Sekä teatteri että performanssi tuntuvat lähestyvän erilaisin metaforisin rakentein samoja taiteen ja elämän tai todellisuuden suhdetta käsitteleviä kysymyksiä, jotka jo Aristoteles nosti esiin. **Philippe Lacoue-Labarthe** lainaa **Jacques Lacan**ia: ”Onko taiteen päämääränä jäljitellä vai olla jäljittelemättä? Jäljitteleekö taide sitä mitä se esittää?” Lacoue-Labarthe jatkaa: ”[...] vaikka taide tietysti jäljittelee sitä, mitä se esittää, sen päämääränä ei nimenomaan ole esittää kohdettaan. Jäljitellessään se tekee kohteesta jotain muuta. Jäljittely on ”teestenneltyä”. Lacanin mukaan ”objekti on asetettu tiettyyn suhteeseen Asian kanssa, samalla kertaa kiertämään ja saattamaan sekä läsnä- että poissaolevaksi”⁵. Teatterin metaforan tulkinnassa jäljittely ja mimesis ovat tuttuja työkaluja. Näyttämö kuvaa ja toistaa maailmaa, sen maisemasta erottava takaseinä erottaa sen maailman piiristä. Performanssitaiteen piirissä taas on lähestytty samaa asiaa vastakkaisesta suunnasta: teos ei pyri jäljittelemään mitään vaan nähtäville halutaan tuoda puhdas, usein harjoittelematon luomisen teko.

Performanssin historiaa selaillessa käy selväksi, että se syntyi maalaustaiteen kautta. Maalauksen aktin merkitys haluttiin nostaa esiin, ja taiteilijat **Jackson Pollockista Yves Kleiniin, Allan Kaprowiin, Carolee Schneemaniin ja Ana Mendietaan** esityksellistivät maalauksen teon, luomisen hetken. Teatterin metafora ei sopinut tähän, vaikka kyseisiä teoksia olisi ehkä voinut halutessaan teatterinakin katsoa. Jos teatterin metafora korostaa

4 Chris Burdenin haastattelu, W Magazine 2008.

5 Lacoue-Labarthe 2001, s.31.

läsnä- ja poissaolevan samanaikaisuutta, performanssin metafora tuntuu nimenomaan väittävän, että jäljittelyä ei ole, että on vain läsnäoleva - samaan aikaan eristäen itsensä maailmasta teoksellisen kehyksen sisään.

George Lakoffin ja **Mark Johnsonin** mukaan metaforilla on kokemuksellinen tausta, ne syntyvät havainnoista ja ruumiillisista kokemuksista. Ne perustuvat pohjimmiltaan ruumiillisten perussuhteiden havainnointiin, muun muassa orientoivina metaforina, jotka antavat käsitteille tilallisen suunnan.⁶ Esimerkiksi onnellinen on ylös, surullinen alas: pää pilvissä, mieli maassa. Metaforiset suunnat eivät ole satunnaisia, vaan syntyvät kehollisista kokemuksistamme: iloisen ihmisen keho tyypillisesti suoristuu, masentunut keho nuokkuu. ”Lakoffin mukaan abstraktimpi ajattelu voidaan suurelta osin käsittää metaforisiksi siirtymiksi havaintoon suoremmin kytkeytyviltä käsitteistyksen alueilta”, tiivistää Tiina Onikki.⁷

Vastaavanlaista metaforisuutta on nähty ei-kielellisessä muodossa muun muassa musiikissa. **Mark L. Johnson** ja **Steve Larson** kirjoittavat siitä, kuinka musiikin liike liittyy metaforisesti tilalliseen liikkeeseen: tapahtumat musiikissa koetaan esimerkiksi nousevina tai laskevinä, sävelkorkeutena. Harmonisen⁸ laulun opettaja **Igor Reznikoff** tuo esiin sen, kuinka tälläkin metaforalla on fyysinen perusta: kun tunnustelee asteikkoa ylös ja alas laulavan ihmisen selkää, huomaa kuinka resonanssi nousee ja laskee pitkin selkärankaa.⁹ Sävelkorkeus löytyy kehosta. Myös esityksen muodoissa on ruumiillisuudesta nousevaa metaforisuutta. Samaan tapaan kuin sävelasteikon laulaminen resonoi kehossa ja antaa aivan erilaisen suhteen nousemiseen ja laskemiseen kuin sanat nouseminen ja laskeminen, katsomoon istuminen antaa kehollista ja tajunnallista ymmärrystä teatterin metaforasta tavalla, jota katsomo sanana ei voi tarjota. Vastaavasti näyttämölle astuminen on teatterin perustaa paljastava teko, joka tehtynä avaa sellaisen suhteen elämään, jota ei millään muulla keinoin pysty tavoittamaan.

Jos performanssi syntyi teatterin läsnäolevaksi vastaliikkeeksi, liikkuva kuva teki saman poissaolon kautta. Videoteoksissa alkuperäinen tilanne on poissa, yleensä sekä ajassa että

6 Lakoff & Johnson 2003, s.16.

7 Onikki 1992, s.33.

8 Johnson & Larson s.71.

9 Reznikoff 2004/2005.

paikassa, ja jäljellä on vain tilannetta toistava pinta. Toisaalta videoteosten ja elokuvien aikaansaama toden illuusio on usein voimakkaampi kuin näyttämöteosten: fiktio saadaan vaikuttamaan faktiselta helpommin, toden tuntu on ristiriidattomampi, eivätkä näyttelijät vaikuta näyttelijöiltä. Elokuva jäljittelee elämää aivan ilmiselvästi ja avoimesti, mutta voi silti saada aikaan voimakkaan elämän läsnäolon tunnun.

*

Tämä on valease. Siispä, tämä ei ole ase.

[...] määrite VALE säilyttää tietynlaisia ASEIDEN ominaisuuksia ja kieltää toisia.

Summaten:

VALE säilyttää:

Havaittavia ominaisuuksia (valease näyttää aseelta)

Motorisia ominaisuuksia (sitä käsitellään kuten asetta)

Päämäärän ominaisuuksia (se palvelee osaa aseiden tarkoituksista)

VALE kieltää:

Toiminnallisia ominaisuuksia (valease ei ammu)

Funktion historian (jos se valmistettiin aseeksi, se ei ole valease)¹⁰

Lakoff ja Johnson käyttävät yhtenä esimerkkinään valeasetta. Lause ”tämä on valease” muuntaa aseiden käsitettä. Valease ei ole ase, mutta sen täytyy muistuttaa asetta riittävästi, Lakoffin ja Johnsonin sanoin valeaseen täytyy säilyttää aseiden motoris-aktiiviset ominaisuudet (sitä pitää voida pidellä kuten asetta) ja lisäksi sen täytyy täyttää tiettyjä aseiden tarkoituksia (esim. sillä pitää voida uhata). Valeaseesta tekee valheellisen se, ettei se toimi kuten ase - jos se voi ampua sinut, se on oikea ase.

Valeasetta voi käyttää metaforana teatterin tai esityksen metaforisesta suhteesta elämään. Teatterissa se on myös konkreettista: mikäli näytelmässä ammutaan joku, se tapahtuu valeaseella, tai jos oikeaa asetta käytetään, sillä ei ainakaan ammuta oikeasti. Jos näytelmässä

10 Lakoff & Johnson 2003, s.121.

mennään naimisiin, näyttelijät eivät ole esityksen jälkeen naimisissa. Performanssi taas haastaa tämän jäljittelyn ja poissaolon rakenteen. **Chris Burdenin** teoksessa *Shoot* avustaja ampuu oikealla aseella Burdenia, jonka käsivarressa on esityksen jälkeen luodinreikä. Burden itse kommentoi teoksiaan jälkeensä, viitaten taiteilija **Marina Abramovichin** pyyntöön saada toistaa hänen *Trans-fixed*-performanssinsa: ”En koskaan ajatellut juttujani teatterina. Ne olivat kuin tieteellisiä kokeita. Ei ole toista kertaa.”¹¹

Silti, vaikka *Shootissa* ammutaan oikeasti, se myös jäljittelee oikeaa ampumista. Jos Burden olisi terroristiryhmän vankina, hänet laitettaisiin seisomaan huoneeseen ja häntä ammuttaisiin käsivarteen, eikö se olisi vielä oikeampaa, vielä vähemmän poissaolevaa? Eikö *Shoot* jäljittele elämää, jossa käsivarren läpi ampuminen ei ole taidetta vaan väkivaltaa? Tai, jos kaksi lasta rekonstruoi *Shootin* niin, että toinen ampuu toista nallipyssyllä ja esittää sen performanssifestivaaleilla, eikö edelleen ole kyse performanssista, vaikka jäljitelläänkin häikäilemättä? Minusta tuntuu, että performanssikin jäljittelee aina, että performanssissakin poissaolo ja valease ovat läsnä, oikeaksi aseeksi naamioituneena.

Kuten valease säilyttää osan aseiden ominaisuuksista ja kieltää osan niistä, esitys säilyttää osan elämän ominaisuuksista ja kieltää osan niistä. Esitys muuntaa elämän käsitettä. Sen täytyy muistuttaa elämää riittävästi, mutta se ei voi toimia kuten elämä, se ei ole kuolemaksi.

*

*Ajattelin tuolloin, että teatterikin on tavallaan ase. Arvelin, että kerromme totuuden, että meillä on oikeat vastaukset. 1990-luvun puolivälissä aloin miettiä asioita uudelleen, ja nyt koen, että teatteri on ase, jolla osoitan itseäni.*¹²

Teokset, joita Suomessa nykyään kutsutaan esitystaiteeksi tai nykyteatteriksi, asettuvat paljolti näiden metaforisten mallien välimaastoon. Ne ottavat käyttöönsä niin teatterin, performanssin kuin videotaitteenkin tarjoamia esityksellisiä rakenteita. Esitystaiteellisten teosten valmistamisen prosessissa ja/tai näyttämöllepanossa on usein varsin paljon teatterillisiä elementtejä: katsomorakenteita, harjoittelua, dramaturgista ajattelua, valoajoja,

11 W Magazine 2008.

12 Libanonilaisen teatteriohjaaja Rabih Mrouénin haastattelu. Turun Sanomat 2008.

ohjaajia. Toisaalta korostetun jäljitteleviä elementtejä usein vältetään ja läsnäoloa korostetaan: fiktiiviset hahmot, näytelmätekstit ja epookkilavastukset ovat harvinaisia. Kuten performanssissa, esitystaiteessakin on tapana olla näyttämöllä ”omana itsenä” roolihahmon sijaan.

Vuonna 2010 katsoin ruotsalaisen Institutetin ja suomalaisen Nya Rampenin nykyteatteriesityksen *Conte D'amour*. Istuin katsomoon, ja esityksen alussa kerrottiin että sen aikana saa tulla mennä kuten haluaa: käydä vessassa, tupakalla tai hakemassa juomista baarista. Näyttämöllä oli rakennusteline, jonka alakerros oli peitetty meiltä läpikuultavalla harsolla. Esiintyjät olivat lähes koko esityksen ajan harson takana, ja kuvasivat tapahtumia siellä kahdella videokameralla, joiden kuvaa projisoitiin ylemmän kerroksen seinään. Esitys kertoi perheensä 24 vuodeksi kellariin sulkeneen **Joseph Fritzlin** perheestä; harsolla peitetty tila vastasi heidän elintilaansa.

Esityksen luoma metaforinen rakenne oli sekä teatterillinen että videoteoksellinen. Esiintyjät sekä olivat läsnä että eivät olleet. He olivat kellarissa, alamaailmassa, ja samaan aikaan kanssamme samalla tasolla. Näimme vain pintaa, mutta tunsimme ja kuulimme sen alle jäävät syvyydet. Väkivalta oli mediasta johtuen etäännytettyä, mutta samalla tunnistettavissa omassa kehossa. Teatteri ei ollut historiaa, se oli häiritsevästi läsnä.

Vuonna 2011 kävin **Risto Santavuoren** ja **Eero-Tapio Vuoren** *The Wall* -esityksessä. Useammankin kerran. Esityksessä istuttiin ikkunan ääreen asetetuissa tuoleissa ja katsottiin sen läpi näkyvää valtavaa tiiliseinää. Istuin siellä tunnin toisensa jälkeen, joskus Riston kanssa kahdestaan, kerran poikani ja parin muun isän ja lapsen kanssa. Esitys luotti paljon katsojaan ja jätti myös teatterillisuutensa katsojan arvioitavaksi. Istuin ja katsoin, olin nimenomaan katsojan roolissa. Kuten *Conte D'amourissa*, näyttämö ei ollut yksinkertaisen tunnistettava: ei ollut vaakasuoraa lavaa vaan pystysuora seinä, ei ollut esiintyjä liikkumassa sen pinnalla, eikä seinällä tapahtunut mitään muuta kuin valon ja mieleni liike. Esitys loi pelkistetyn teatterillisen tilanteen, jossa katsoin tapahtumia näyttämöllä, mutta tuo näyttämö sijaitsi suurelta osin omassa tajunnassani. Määrittelin esityksen tajunnalliseksi teatteriksi. Se osoitti teatterin metaforalla minua suoraan päin naamaa. *The Wall* ei kuitenkaan luonut illuusiota vaan tarjosi katsojalle läsnäolevan teon, seinän katsomisen. Sikäli se käytti hyväkseen performanssin metaforaa, mutta koska se käsitteli tuota tekoa vain välineenä, jonka avulla katsoja saattoi avata sisäisen näyttämönsä, sijoitan teoksen lähemmäs teatteria. Kun kysyin Santavuorelta, onko *The Wall* teatteria, hän vastasi kysymyksellä: ”jos

Kansallisteatterissa olisi eräänlaisena **Cage**-variaationa näytelmä, jossa lavalle ei tulisi 4'33 minuuttiin yksikään näyttelijä, olisiko se teatteria?"¹³

Lokakuussa 2014 astuin Kiasmassa **Markus Kähren** installaatioon *Nimetön*. Huoneessa oli pöytä, tuoli, penkki, pöytälamppu ja peili. Menin peilin eteen, mutta siihen ei heijastunut ketään. Katsoin peilistä heijastuvaa seinää siinä kohtaa, jossa oman kuvani olisi pitänyt olla. Jäin katsomaan seinää. Miten *Nimetön* eroaa *The Wall* -esityksestä? Onko *The Wall* teatteria, mutta *Nimetön* ei? Santavuori viittaa kollektiiviseen katsojuuteen: yhdessä katsomaan asettuminen ”vähintäänkin tutkii teatteri-ilmiötä katsomosta käsin”.¹⁴ Mietin tulisiko Kähren teoksesta teatterillisempi, jos katsoisin sitä jonkun toisen kanssa. Ei oikein tunnu siltä. Entä, jos tekijä olisi määritellyt ajan, joka teoksen kanssa vietetään, tai ehdottanut jollain tavoin sitä, että teoksen äärellä on tarkoitus viettää pitemmän aikaa? Minusta tuntuu, että se yhdistettynä yhteiseen katsojuuteen muuttaisi jo tilanteen. Silloin teos olisi suhteessa teatteri-ilmiöön, vaikka toteutettaisiinkin kuvataidekontekstissa.

*

*Beetlehemissä oli aika monella Kalashnikov. En tullut kysyneeksi, mikä näytelmä oli menossa.*¹⁵

Nostin *Conte D'amourin* ja *The Wallin* esiin, koska ne mielestäni vastaavat kysymykseen siitä, onko teatteri historiaa, kahdesta eri suunnasta: videon ja performanssin metaforien kautta. Vastaus on *ei*. Ei, mikäli teatterin metafora otetaan vakavasti ja arvioidaan uudelleen. *Conte D'amour* ja *The Wall* arvioivat sitä uudelleen tavalla, joka on tämänhetkiselle historialliselle tilanteelle olennainen - luomalla tangentteja, jotka lävistävät useita metaforisia malleja samanaikaisesti; jotka puhkaisevat yhtä aikaa sekä läsnäolevia että poissaolevia, sekä tosia että kuvitteellisia ruumiita.

13 Santavuori 2013.

14 Santavuori 2013.

15 Aamulehden blogin keskustelupalsta 2010.

Länsimaisen teatterin (tai ainakin tragedian) juuret juontavat Aristoteleen mukaan Dionysoksen, viinin ja ekstaasin jumalan, palvontamenoihin.¹⁶ Aloin kirjoittaa tätä tekstiä siksi, että palasin ensin omassa taiteellisessa praktiikassani teatterin metaforan luo. Olin vuonna 2013 mukana valmistamassa mysteerinäytelmää nimeltä *Platonin Pidot*, joka pohjasi paitsi kyseiseen **Platonin** dialogiin, myös noihin teatterin juuriin: rituaalisiin juhliin, jotka muuntuivat taideteoksiksi. Nietzscheäisesti muotoiltuna teoksemme on apollonisen ja dionyysisen voiman kamppailusta syntyvää teatteria. Apollon ja Dionysos jopa esiintyvät teoksessa inkarnoituneina hahmoina.

Syyskuussa vierailimme New Yorkissa teoreettisen teatterin konferenssissa, joka tiedotteensa mukaan ”alkoi yksinkertaisesta ajatuksesta ”teatterista” julkisena oivaltamisen tai näkemyksen paikkana [...], joka on olennaisesti sidottu teoriaan, ”näkemisen tapoihin”. Konferenssin lähtökohta on, että esitys ei ole vain taiteellinen väline vaan myös valtava ja monimutkainen käsitteellinen / filosofinen rakenne¹⁷ [...]”. Käytimme teoksessamme teatterin kieltä: kyseessä oli näytelmä (mystery play), yleisö oli joukko protagonisteja, näyttösten nimissä mainittiin mimesis ja anagnorisis. Teoksen taustarakenne oli rituaalinen, mutta se oli myös, jopa eksplisiittisesti, teatteria. Teosta voisi kutsua myös teatterihistorialliseksi: sen puitteissa teatteri ei ollut historiaa, mutta teatterin historia oli läsnä. Ei painajaisena, josta pitäisi herätä, vaan kivijalkana, johon tukeutua.

Esityksen rituaalinen pohja toi sen lähelle performanssin tai happeningin tapaa hyväksyä vain läsnäoleva. Työryhmässä lähestyimme rituaalin ja teatterin suhdetta korostamalla teon merkitystä sen kustannukselta, millaisena teko näyttäytyy. Yleisö oli toiminnassa mukana aktiivisesti: se esimerkiksi söi, tatuoi itseään ja suuteli antaumuksella. Nämä olivat paitsi esityksellisiä, myös todellisia tekoja, kuten performanssin perinteeseen sopisi. Reznikoff kirjoittaa paitsi musiikin liikkeestä ruumiissa, myös sen vaikutuksista ”sielun liikkeeseen”: ”Se viittaa pysyviin muutoksiin tietoisuudessamme, joka kulkee läpi tilojen, kuten onnen, ilon, riemun, surun, kyynelten, ahdistuksen, vihan, pelon, rohkeuden, rauhan ja niin edelleen: tunteiden, jotka vastaavat erilaisia psykofyysisiä sisäisiä tiloja ja erilaisia ihmisäänen ilmauksia”.¹⁸ Samaa tapaan performanssin perinteessä on läsnä teatteria haastava väite siitä, että esityksen jälkeen siihen osallistuneet ihmiset ovat peruuttamattomasti muuttuneet, eikä

16 Aristoteles 1997, s.162.

17 Theatre as Theory 2013.

18 Reznikoff 2004/2005.

käsivarren reikää voi pyyhkiä pois. Ampuminen, ammutuksi tuleminen ja sen todistaminen ovat muuttaneet kokijoidensa sielut, eikä entiseen voi palata. Reznikoffin laulu saa tämän aikaan hienovaraisesti, tatuointineula alleviivaten.

Metaforisesti *Platonin Pidot* kulminoituivat hetkeen, jona Dionysoksen nänni lävistettiin. Dionysoksen ruumiina toimi rituaalitaiteilija **Jani-Petteri Olkkonen**. Nännin lävistäminen oli kirjaimellisesti teatterillinen ja teatterihistoriallinen kohtaus, jossa teatterin isäjumaluuden hahmo käy läpi oman katharsiksensa. Samaan aikaan se oli ruumiillisesti totta: veri valui ja ihmisen ruumiissa oli peruuttamaton reikä. Olkkoselle se oli ennen kaikkea henkilökohtainen rituaali. Dionysoksen luonnetta heijastaen kaikki alkoi virrata: veri, viini, oksennus, tuntemukset. Pari päivää esityksen jälkeen yksi protagonisteista kuvasi minulle esityksen vaikutuksia: ”Se sai minut menstruomaan”. Kohtaus ravisteli yleisöä syystä ja kirvoitti olennaisia jälkipuheita väkivallan kysymyksistä. Oliko kyseessä väkivaltainen teko? Näytelmän näkökulmasta ei, se oli osa näyttelijän työtä. Teatterin valesekonvention näkökulmasta kyllä, linjakkaampaa olisi näytellä lävistys, esittää se mimeettisesti. Performanssin näkökulmasta ei, koska arvokasta on nimenomaan teko. Eikä myöskään tekijän tai rituaalin näkökulmasta, koska kyseessä oli tietoisesti valittu, tarkkaan harkittu, ammattitaidolla toteutettu ja tekijälleen tärkeä teko. Visuaalisesti - ehkä, katsojasta riippuen, sillä valuvan veren viittaussuhteet ovat moninaisia.

Hetki oli merkittävä, koska se tapahtui metaforien leikkauspisteessä: teatterillisen, rituaalisen ja performanssillisen. Neula puhkaisi reiän paitsi Dionysoksen nänniin, myös esityksellisyyden metaforisten rakenteiden läpi. Kuten taidehistoriassa: rituaalista tuli teatteria, teosta performanssi, teatterista esitystaidetta ja lopulta kaikki sekoittuivat toisiinsa. Tämän jälkeen väitteeni siitä, että teatteri olisi historiaa, tuntuu yhä enemmän yliolkaiselta heitolta. Toki sillä on provokaationa taidepoliittista merkitystä: on kyseenalaista, millainen teatterin määritelmän tulisi olla. Mutta merkitystä teatterilla joka tapauksessa on; ei tosin lävistämisen hetkellä, mutta joka hetki sitä ennen ja sen jälkeen. Teatteri on metaforana merkityksellinen esityksellisten lävistysten kautta; yllä kuvatut teokset tarjoan esimerkkeinä niistä. Mikäli esitykset eivät ole kiinnostuneita olemaan teatteria, tai nimitään ”teatteriksi” vailla suhdetta teatterin metaforisuuteen, on käsite menettänyt voimansa. Mikäli ne ottavat teatterin metaforan vakavasti, on tuolla metaforalla syytä elää.

*

Lähteet

Aristoteles: *Retoriikka ja runousoppi*. Gaudeamus 1997.

Institutet & Nya Rampen: *Conte D'amour*. Esitys Theaterszene Europa -festivaaleilla Kölnissä 2010.

Johnson & Larson: "Something in the Way She Moves" - *Metaphors of Musical Motion*. *Metaphor and Symbol*, 18, No. 2 (2003): 63-84.

Koulupojan leikkiaseesta poliisioperaatio. Teksti Olli Waris. Iltalehti 20.12.2010.

Kåhre: *Nimetön*. 1996. Teos esillä Kiasma Hits -näyttelyssä 2013.

Lacoue-Labarthe: *Etiikasta: Lacan ja Antigone*. Loki-Kirjat 2001.

Puhelinkeskustelu Lea Laitisen kanssa 6.11.2013.

Laitinen: *Entinen katsoja*. Esitys 2/2008.

Lakoff & Johnson: *Metaphors we live by*. University of Chicago Press 2003, ensipainos 1980.

Miksi muovikuula-ase yläasteen joulujuhlanäytelmässä? Aamulehden blogi, keskustelu, nimim. pekka saarinen 21.12.2010.

Onikki: *Paljon pystyssä*. Teoksessa *Metafora. Ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin*. Toim. Harvilahti, Kalliokoski, Nikanne, Onikki. SKS 1992.

Public offering. Chris Burdenin haastattelu. W Magazine 2008.

www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2008/05/chris_burden/

Reznikoff: *On primitive elements of musical meaning*. JMM: Journal of Music and Meaning 2004/2005. www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=3.2

Santavuori & Vuori: *The Wall*. Esitys Todellisuuden tutkimuskeskuksen tilassa Helsingin Punavuoressa 2011.

Tekstiviestikeskustelu Risto Santavuoren kanssa 8.11.2013.

Shakespeare: *Kuten haluatte*. WSOY 2010. Suom. Kirsti Simonsuuri.

Siikala: *Myyttiset metaforat ja samanistinen tieto*. Teoksessa *Metafora. Ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin*. Toim. Harvilahti, Kalliokoski, Nikanne, Onikki. SKS 1992.

Teatterikin on ase. Libanonilaisen teatteriohjaaja Rabih Mrouénin haastattelu. Teksti Irmeli Haapanen. Turun Sanomat 7.8.2008.

Theatre as Theory 2013. Konferenssin esittely verkkosivuilla:

theatreastheory.wordpress.com/home/

Todellisuuden tutkimuskeskus: *Platonin Pidot. Esitys Theorems, Proofs, Rebuttals, and Propositions: A Conference of Theoretical Theater* -konferenssissa New Yorkissa 2013.