

Julkaistu kirjassa Annukka Ruuskanen (toim.): *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Teatterikorkeakoulu & LIKE Kustannus. 2011.

KATSOJA ESITYKSEN TEKIJÄNÄ

Jos katsomo määrittä antiikin Kreikassa teatterin (kr. *theatron* = katsomo), niin myös uuden esitystaiteen keskeinen tekijä on katsoja. Katsoja on nykyajan esityksissä yhä enemmän nimenomaan tekijä, yksi osatekijä teoksen luomisen prosessissa. Kokemus esityksen vastaanottamisesta muodostuu katsojassa, esityksen valmistaneen taiteilijan vaikutuspiirin reunamilla, lähes ulottumattomissa. Ja katoavan taiteen ollessa kyseessä tuo kokemus on teoksen ainoa varsinainen esiintymispaikka (kuten vesi on kalojen ainoa esiintymispaikka), ja sen jättämät muistot teoksen ainoa suoranainen jäännös.

Vaikka teatterin uusista muodoista on jo kirjoitettu melko paljon, katsojuutta tai esityksen vastaanottoa on käsitelty suhteellisen vähän, ja syystä – katsojan kokemus jää tekijöille aina arvoitukseksi. Esitysten tekijät eivät ikinä pysty kunnolla samaistumaan siihen, miten yleisö teoksen vastaanottaa. Tekijät viettävät teoksen maailmassa pitkiä aikoja, kun taas yleisö vieraillee siellä vain hetkisen. Kiinnostus katsojuuteen on kuitenkin Suomessa selvästi kasvussa: teattereihin palkataan yleisötyöntekijöitä, esityksiin kehitetään jatkuvasti uusia osallistumisen tapoja ja katsojan kokemusta huomioonottavia muotoja, ja jotkut jopa kehittelevät teorioita esityksen vastaanotosta, kuten Eero-Tapio Vuori esityksen ja kokemuksen (performance + experience) yhdistävän *experimanssin* käsitteen kautta¹.

Esityksen vastaanoton merkityksen korostumisen voi myös nähdä osana laajemman näkökulman hahmottumista, jonka myötä politiikan keskiössä on poliitikon sijaan kansalainen, koulutuksen keskiössä opettajan sijaan oppilas tai terveydenhoidon keskiössä lääkärin sijaan potilas. Kaikilla näillä aloilla tällaista näkökulmaa usein puheissa korostetaan, mutta vallalla oleva käytännön toteutus on suurimmaksi osaksi päinvastainen. Kansalaisen vaikutusmahdollisuudet politiikkaan ovat marginaaliset, samoin oppilaan mahdollisuudet vaikuttaa koulutukseen. Tässä mielessä nykyteatterissa näkyvä katsojan merkitystä kasvattava trendi on rakenteen tasolla tapahtuva yhteiskunnallinen kokeilu ja kannanotto. Yleisön ja esittäjien suhde on yhä ilmeisemmin neuvottelun alainen seikka.

¹ Vuori: *Experimanssin teoria*, julkaisematon artikkeli.

Rakenteellisen kannanoton lisäksi nykyteatteriesitysten kenttä tarjoaa käytännön ehdotuksia ja tekniikoita sekä yksilönä että yhdessä (yhteiskunnassa) elämistä varten. Esitys on usein esteettisen muodostelman lisäksi hyvinkin voimakkaasti käytännöllistä ja elettyä filosofiaa tai yhteiskunnallinen kokeilu. Poliittisessa keskustelussa todellisten yhteiskunnallisten vaihtoehtojen määrä tuntuu pienevän ja markkinat määrittelevät arkisten valintojemme spektrin. Uusia mahdollisuuksia voisikin etsiä esimerkiksi taiteen parista. Niitä nykyesitykset tarjoavat jo muotojensa kautta.

Hans-Thies Lehmann näkee näyttämön ja yleisön välisen prosessin erityisesti performanssin kentästä nousevana painotuksena. Performanssin tekijät ovat olleet teatterin tekijöitä kiinnostuneempia siitä, mitä esityksen ja yleisön välillä tapahtuu, ja yleisö saapuu performanssiin erilaisessa roolissa kuin teatteriin. Performanssi määrittyy hänen mukaansa vain taiteilijan toimesta: ”performanssi on sitä, miksi esittäjät sen ilmoittavat”². Juha-Pekka Hotinen puolestaan nostaa esiin kysymyksen teatterista ja funktiosta, tai siitä mitä käytetään teatterina³. Yleisö käyttää teatterina, tai esityksinä, sitä minkä esittäjät sellaiseksi määrittelevät. Funktio on käytön kautta syntyvä merkitys: leipäveitsiä ovat kaikki, joita leipäveitsinä käytetään. Veitsessä heijastuu tällöin yhteiskunnassa syntynyt tarve välineeseen, jolla leivän voisi siivuttaa. Esine on funktion aineellistuma. Sillä on syynsä. Kuten leipäveitsellä, myös yleisön paikalla on syynsä, funktiona ja käyttötapaansa. Yleisö käyttää jotain esityksinä katsomon kautta, tai jotain katsomona esityksiä nähdäkseen. Vastaanottajan näkökulmasta esity(skokemu)ksen keskus on kreikkalaisittain katsomo. Mutta mikä on katsomon syy ja käytännössä syntyvä merkitys? Miksi katsoa esityksiä? Miten katsoa niitä?

1. Vastaa ottaminen

Kun astun sisään teatteriin ja istun katsomon tuolille, ensimmäiseksi minusta tuntuu, että olen vastaanottamassa jotakin. Odotan, että minulle tarjotaan ja reagoin siihen jotenkin. Ottaminen on ilmeistä, esityksen tekijät ovat valmistaneet annettavaa, ja minä otan. Mutta en vain ota, otan ”vastaan”. Useimmiten tilanne esityksissä onkin sellainen – katsomo on vasten näyttämöä, yleisö vasten esiintyjä. Kuten keskustellessa, taistellessa tai suudellessa. Lisäksi samalla kun otan, vastaan. Vastaa katseella, naurulla, ilmeettömyydellä, joskus jopa teolla.

Nykyesitysten kentässä jäykkää vastakkaisuutta ja hierarkiaa on usein venytetty eri tavoin. On kiinnitetty huomiota siihen, että kaikki, niin esiintyjät kuin yleisökin, ovat tilassa läsnä yhtä lailla.

² Lehmann, s.236-7.

³ Hotinen, Teatterikorkea-lehti 2.06.

Tai siihen, että yleisö on ryhmä moniaistisesti kokevia kehoja, joita ei tarvitse ohjata aina samaan staattiseen asetelmaan. Tai siihen, että esitys on vuorovaikutustilanne ja yleisökin osallistuu siihen. Esitykset ovat dialogisempia ja sen myötä tekijän ja vastaanottajan roolit lähentyvät toisiaan. Vallan perusrakenne kuitenkin säilyy – esityksen tekijät ovat ensisijaisesti antajia ja aloitteen tekijöitä, me katsojat taas otamme vastaan ja vastaamme.

2. Jaettu läsnäolo

Sitä elämä on. Se on sarja huoneita. Ja elämämme koostuu siitä, kenen kanssa juutumme noihin huoneisiin.

House M.D. -televisiosarja

Olen kiinnostunut lähinnä siitä, mitä huoneessa tapahtuu.

Tim Etchells⁴

Istuessani Kaapelitehtaalla katsomassa Deborah Hayn suomalaisille tanssijoille koreografioimaa teosta *Lightening*, minusta alkaa tuntua siltä, että olemme kokoontuneet tähän huoneeseen ilman syytä. Tai syystä, jota emme ymmärrä. Moni ajatus on toki vaikuttanut siihen, että nämä ihmiset ovat päätyneet tänne. Esimerkiksi: katsoja voi haluta kehittää itseään, olla älykäs, olla esitykseen kutsuneen ystävän seurassa, viihtyä, olla ajattelematta oman elämän jokapäiväisiä ongelmia. Esiintyjä voi haluta myös kehittää itseään, työskennellä kehonsa kanssa, tienata leipänsä tai olla ihailtu. Mahdollisia syitä voisi luetella pitkään.

Silti näyttämön tapahtumat saavat minut tuntemaan, että olemme täällä ilman syytä. Esitystaiteen kenttä on kehittynyt nykyiseen muotoonsa tanssin, teatterin, performanssin, sirkuksen ynnä muun välisten raja-aitojen hämärtyessä. Nykytanssin tuoma panos ei ainakaan ole korostanut järjen merkitystä vastaanottamisessa. On vaikea ymmärtää, mitä ja miksi tanssijat Pannuhallin lavalla oikein tekevät. Samalla se koskettaa ja muuttaa minua. Tuntuu että on olennaista, että olemme tulleet tähän huoneeseen, ja jotain tapahtuu, jotain jonka vastaanottamiseksi ymmärtäminen ei ole olennaista.

Seuraavana päivänä valitsen huoneen, jossa on ihmisiä ja menen sen sisään. Yritän olla, ja tarkkailla mitä oleminen samassa huoneessa noiden ihmisten kanssa on. Jo tämä tuntuu riittävän. Katsojan position ottaminen muuttaa suhdettani tilanteeseen, enkä enää oikeastaan hahmota, miksi ihmiset

⁴ Tim Etchells Helsingissä Stage-festivaalilla järjestetyssä keskustelutilaisuudessa 21.8.2010.

pohjimmiltaan tekevät mitä tekevät. Mutta minulle on olennaista olla siellä.

Ludwig Wittgenstein oli sitä mieltä, että filosofia ei ole edistynyt koko kahden ja puolen tuhannen vuoden pituisen historiansa aikana, koska filosofisten kysymysten ei ole tarkoituskaan etsiä vastauksia vaan merkityksiä. ”Niin kauan kuin käytämme olla-verbiä, joka näyttää käyttäytyvän kuin 'syödä ja 'juoda' [...] ihmiset tulevat törmäämään yhä uudelleen samoihin hämmentäviin vaikeuksiin ja juuttuvat johonkin sellaiseen, mitä mikään selitys ei näytä pystyvän poistamaan”⁵. Esitys tuntuu olevan luonteva keino keskittyä tuohon olemiseen, jota Wittgensteinin mukaan ei pystytä käsittelemään kuten toimintaa – ja on saanut selityksiä janoavan esitystaiteilijoiden joukon hamuamaan käsiinsä olemista selittämään pyrkineen Martin Heideggerin teoksia. Luulen, että selitykset kiinnostavat enemmän tekijöitä, kun taas katsojia kiinnostaa itse tilanne. Katsojana odotan esitystaiteilijoilta olemisen estetiikkaa.

Nykyteatterintekijöiden tarve purkaa esitystilannetta pienimpiin osatekijöihinsä alleviivaa usein sitä tosiasiaa, että yleisö on tullut paikalle nimenomaan jakaakseen tietyn taiteilijoiden konstruoiman ajan taiteilijoiden kanssa, sen sijaan että olisivat kuluttaneet ajan vain teoksen kanssa, kuten taidenäyttelyssä tai elokuvateatterissa. Teatterikorkeakoululla esitetyssä opinnäytetyössään *Exercise of Freedom #19* Kristina Junttila jäi kotiin nukkumaan ja antoi ääninauhan ja tekniikka-ajajien hoitaa esityksen puolestaan. Yleisön jaettu läsnäolo poiki yhdessä tuumin soitettun puhelun hänelle. Junttila vastasi unisena ja tuli läsnäolevaksi sekä heräämällä että puhelimen kautta. Kiinnostavaa on, että puhelu ei ollut tarpeen läsnäolon tuottamiseksi. Esiintyjä oli poissaolonsa kautta läsnä jopa kotona nukkuessaan, ja antoi samalla yleisön keskinäisen läsnäolon nousta esiin. Jaettu läsnäolo onkin esiin tuotuna mitä ilmeisintä: hetkestä toiseen, päivästä toiseen ja vuodesta toiseen me olemme toistemme kanssa, oli tuo oleminen sitten auvoista, raastavaa, kiusallista ja tylsää.

3. Ruumiillisuus

Missään toisessa taidemuodossa ei ihmisruumis, sen haavoittuva, väkivaltainen, eroottinen tai ”pyhä” todellisuus ole yhtä keskeisessä asemassa kuin teatterissa [...] Teatterin ruumis on aina kuoleman ruumis.

Hans-Thies Lehmann⁶

Seuraa pohdintaa siitä, millä pohditaan, kun pää on irronnut.

⁵ ”Big Typescript”, Wittgensteinin kirjallinen jäämistö, lainattu kirjassa Hacker, s.17.

⁶ Lehmann, s.333.

Minut herätetään uuden tanssin keskus Zodiakin katsomosta. Olen osallistumassa Sivuaskel-tanssifestivaaleilla järjestettyyn yön yli kestäväan esitykselliseen Yökylässä-tapahtumaan. Illalla järjestetyssä arvonnassa voitin paikan Janina Rajakankaan yölliseen esitykseen Uni, johon otettiin mukaan vain kymmenkunta ihmistä. Nyt nousen ylös unenpöpperöisenä ja lähdän seuraamaan esiintyjää Kaapelitehtaan yläkerroksiin. Minut johdatetaan saliin, ja istumaan siellä olevan pöydän ääreen. Kun esitys on ohi ja minut saatetaan takaisin alakertaan ehkä puolen tunnin päästä, olen yhä tokkurassa ja menen takaisin nukkumaan. Näin jälkepäin muistikuvat esityksestä ovat jokseenkin sumuisia – omituinen musiikki soi, kauniilla naisesiintyjällä on suuret silmälasit, syön jotain lautaseltani ja tanssin nauraen. Mutta toisin kuin kuva, kehollisena tuntemuksena tallentunut muisto esityksestä on selkeä. Vain sen kääntäminen sanoiksi tuntuu mahdottomalta.

Ruumiillisuus on ollut aina teatterin ytimessä, ja sekä nykyteatteri että performanssi ovat korostaneet ruumiin merkitystä. Keskiössä on ollut lähinnä esiintyjän ruumis. Esitys on kuitenkin aina ruumiillinen kokemus myös katsojalle, muodosta riippumatta. Esitykset lähestyvät yleisöään toki useimmiten ennen kaikkea ryhmänä *katsojia*, mutta se on silti samaan aikaan ryhmä kokonaisvaltaisesti kokevia ruumiillisia olentoja. Niin esitystila, katsomorakennelma, katsojien rooli esityksessä, kesto kuin moni muukin tekijä määrittelee sen, millaiseksi esityskokemus muodostuu. Lisäksi monet esitykset ja tekijät käsittelevät yleisön kehollisia kokemuksia tietoisesti – mm. Todellisuuden tutkimuskeskus kehollisen kokemuksen ja kokemusesityksen lajityypin tutkimuksissaan, Toisissa tiloissa -ryhmä ei-inhimillisyyden harjoituksia yleisölle jakavissa esityksissään ja Zodiak sosiaalisessa koreografiassaan.

Tutkiessamme vuoden 2008 ajan Todellisuuden tutkimuskeskuksessa ”katsoja-kokijan kehoa esityksessä” tulimme siihen tulokseen, että mahdollisuus ottaa esitys vastaan kokonaisvaltaisena ruumiillisena olentona, mikä monissa esityksissä tarjotaan yleisölle kuin ohimennen, ei ole vain esityksellisyyden sivutuote vaan esitykseen taidemuotona sisältyvä perustavanlaatuinen ominaisuus. Katsoja on aina myös paitsi kuulija, myös tuntija, haistaja, maistaja, hengittäjä ja liikkuja. Kaikki, minkä hän vastaanottaa, voidaan *esittää*. Ja jos *teatteria* ei ymmärretä kirjaimellisesti, se voi myös olla teatteria, varsinkin heijastettuna vasten teatterillisuuden ritualistisia juuria.

Syödessäni pitaleipää kebabravintolassa mieleeni palaa Baltic Circle -festivaaleilla vuonna 2009 esitetty Dinner in the Dark, jossa säkkipimeässä syöty ravintolaillallinen oli yhdistetty Kimmo Modigin ääniteoksen kuuntelemiseen. Esityksessä en pystynyt löytämään makuaistimuksista samaa

7 Esityksessä Maallisten ilojen puutarha, Teatterikorkeakoulu 2010.

maailmoja avaavaa käsitteellisyttä, jonka helposti yhdistän taidekokemuksiin. Nämäkään suupalat eivät saa sitä aikaan. Suolaista, rakeista, kosteaa, hiukan tulistakin. Ei himpun vertaa Wittgensteinia tai Etchellsia. Toisaalta, katsoessani Sixfingers Theaterin Prometheus-esitystä ja kehoni alkaa reagoida näyttämöllä käsiteltävän nuken liikkeitä imitoiden, eläytyen nuken kehoon, en käsitteellistä silloinkaan. Enkä pysty selittämään kokemuksesta mitään oleellista tämän paremmin. Kehollinen tapa vastaanottaa ei vain yksinkertaisesti taivu tämän käsitteinä polveilevan tekstin tarpeisiin.

Ja silti - ruumis on suoraan yhteydessä ajatteluun. Se mitä koemme ruumiillisesti luo olosuhteet sille, mitä ajattelemme. Performanssi- ja kehotaiteilija Stelarc menee jopa niin pitkälle, että ”meidän tulisi ehkä harkita sitä vaihtoehtoa, että vain suunnittelemalla keho radikaalisti uudelleen voimme päätyä merkittävästi erilaisiin ajatuksiin ja filosofioihin.”⁸ Esityksissä näkyvä suuntaus kohti katsojan kehoa aktivoivia muotoja luo mahdollisuuksia johonkin tämänsuuntaiseen – kun urheilu, jooga, hoitomuodot ja pornografia keskittyvät ihmiskehoon tietyn agendan kautta, mahdollistaa taide vapaamman tilan kehollisuuden mahdollisuuksille. Koska esitys on elettyä aikaa, on se yleisölle mahdollisuus paitsi saada uusia ajatuksia ja käsitellä tunteita, myös kokea uusia ruumiintiloja. Esteettisiä, kokeellisia ja kriittisiä (sic!) ruumiintiloja.

4. Osallisuus

Maailma kokemuksena kuuluu perussanaan Minä-Se. Perussana Minä-Sinä aikaansaa yhteyden maailman

Martin Buber⁹

Astun pimeään tilaan. Kehoni hidastaa automaattisesti tahtia, mutta jatkan rohkeasti eteenpäin ja asetun seisomaan jonnekin. Kuulen ihmisten valuvan sisään ja sipsuttavan ympärilläni. Ovi suljetaan. Jonkin ajan kuluttua alan nähdä välähdyksiä valosta. Mekkoon pukeutunut esiintyjä tulee lähelle, katsoo minua silmiin. Olemme yhdessä täällä, mutta hänellä on salaisuus. Hän tulee pimeydestä, joka on yhtä aikaa kaukana ja lähellä. Kehoni on hereillä ja varuillaan, mutta rauhallinen.

Esityksen jatkuessa esiintyjä, Satu Palokangas, alkaa kuljettaa tilannetta ja meitä katsojia piirtämällä lattiaan liidulla ympyröitä. Minun pitäisi mennä uuteen ympyrään aina jos myönnän että

8 Atzori&Woolford

9 Buber, s.28.

Palokankaan mainitsema ominaisuus pätee minuun. Yleisö maleksii ja kiirehtii ympyrästä toiseen. Osallistumme sosiaaliseen peliin, jossa muodostamamme väliaikainen yhteisö luo itseään. Jokaisella liikkeellä tai sen tekemättä jättämisellä määrittelen itseni sekä itselleni että muiden silmissä.

Jos esityksessä on mahdollista olla samassa aika-tilassa tai kokea asioita ruumiina, on kolmas luonteva tapa ottaa esitys vastaan osallistuminen sen tapahtumiseen. Perinteisessä näyttämökatsomo-asetelmassa osallistuminen tapahtuu pääasiassa piilossa: katsojat ovat kohteliaita esitystä kohtaan ja harvemmin puhkeavat puhumaan, vaihtavat paikkaa tai varsinkaan astuvat näyttämölle. Päinvastoin esitys, jossa katsoja vedetään näyttämölle, on useimpien katsojien painajainen ja myös oletusarvo, kun puhutaan osallistavasta esityksestä. Performanssin piirissä yleisön avoin osallisuus tilanteeseen on ollut teatteria yleisempää (ja ehkä yksi syy sille, että suuri yleisö ei ole ottanut performanssia omakseen).

Martin Buberin filosofiassa ihmisen suhde maailmaan rakentuu kahdella tavalla: Minä-Se-suhteina ja Minä-Sinä-suhteina. Minä-Se-suhteessa Minää leimaa itkeskeisyys ja kokemuksellisuus, Minä-Sinä-suhteessa persoonallisuus ja yhteyteen asettuminen muiden persoonien kanssa. Analogisesti esityksen voi ajatella avautuvan vastaanottajalle subjektin kokemuksena tai yhteyteen asettumisena, osallisuutena. Ensisijaisesti kokemuksena avautuessaan esitys seuraa individualistista ja minäkeskeistä ihmiskäsitystä, ensisijaisesti yhteistyönä avautuessaan se seuraa suhteisiin perustuvaa ihmiskäsitystä.

Nykyään esitykset tarjoavat yhä useammin yleisölle osallistumisen mahdollisuuksia. Satu Palokankaan esitys *Game of Desire* tekee sen pelirakenteen kautta, kutsuen katsojat pelaajiksi. Toisissa tiloissa -ryhmän esitykset antavat ajoittain osallistujan liittyä harjoituksen muotoisiin kohtauksiin esiintyjien lailla, jolloin katsojan rooli muistuttaa työpajaan osallistujaa. Maus&Orlovskin Muistio-esityksissä käytetyt installatiomaiset rakenteet ottavat katsojan sisäänsä kuin taidenäyttelyn vieraan. Jouni Partasen *La Margarina und Les Heterosexuales* antaa yleisön miehille mahdollisuuden riisuuntua ja tulla lavalle margariinilla voideltavaksi, mikä tekee katsojasta esiintyjän.

Katsojan korvaaminen katsoja-kokijalla jättää yhä yleisön passiiviseksi, *osallistuja* taas vaikuttaa itse teoksen muotoutumiseen. Vasta osallistuminen antaa vastaanottajille valtaa muutenkin kuin oman kokemuksensa tasolla ja tuo heidät avoimesti mukaan taiteen syntymisen prosessiin. Esitystapahtuman luomiseen osallistuminen vertautuu poliittiseen toimintaan. Kun menen esitykseen osana yleisöä, voin ottaa huomioon, että oma roolini tulevassa tilanteessa on poliittinen,

että se miten osallistun tapahtumaan (ja että ylipäätään osallistun siihen), on yhteiskunnallinen kannanotto.

5. Etäisyys

Kun häneltä on riistetty näyttämö ja hänen lävitsensä kuljetaan esteettä, skitsofreenikko ei enää voi tuottaa olemisensa rajoja eikä itseään peilinä. Hänestä tulee pelkkä ruutu, vaikutusverkostojen imu- ja imeytymispinta.

Jean Baudrillard¹⁰

Menen katsomaan suomenruotsalaisen Nya Rampenin ja ruotsalaisen Institutetin yhteisproduktiota Conte D'amour. Yleisö seuraa lähes koko esityksen ajan näyttelijöiden toimintaa videoheijastuksena, vaikka kaikki tapahtuukin elävänä ja näyttämöllä. Näyttämölle on pystetty kaksikerroksinen rakennusteline, jonka alempi kerros on peitetty yleisöltä sen eteen pingotetulla harsolla. Näytelmän hahmot liikkuvat suurimman osan esityksestä ”kellarissa”, harson läpi kuultavina hämärinä hahmoina. Ylemmän kerroksen seinään projisoidut live-videot taas näyttävät kellarin tapahtumat ”suoraan”. Esitys kertoo perhettään kellarissa vankina pitäneen Josef Fritzlin tapaukseen perustuvaa tarinaa. Fritzlin tapauksen kulusta paljastumisensa jälkeen on vastannut etäisyyden päästä intiimeille alueille tirkistelevä media.

Videoprojisointien käyttö esityksissä on ollut viime vuosikymmeninä suosittu keino laajentaa näyttämön ulottuvuuksia. Conte D'amourissa videon käyttö tuo esiin etäisyyden monikerroksisen läsnäolon niin itse esitystilanteessa kuin mediatodellisuudessa, jonka hyökyaallon pyörteissä pullikoimme päivästä toiseen. Se on tositelevisiion aikakauden teatteria, jonka muoto heijastaa sekä mediamaailmaa että nykyteatterin muotorakenteita, mutta jonka ytimessä ovat silti esiintyjät ja heidän tapansa olla näyttämöllä.

Baudrillard kirjoitti jo 80-luvulla, että ”elämäämme ei enää leimaa vieraantumisen draama vaan kommunikaation ekstaasi”¹¹. Hänelle yhteiskunta oli sairas kadottaessaan etäisyyden, näyttämön ja teatterin. Jatkuva informaation ja kommunikaation vapaa virta patologistoitui skitsofreenikoksi, joka ei enää pysty suojelemaan itseään ”ylivalottumiselta maailman läpinäkyvyydelle”¹². Katsoja joutuu nykyesitysten kentässä kohtaamaan monimuotoisen kirjon erilaisia rampeja ja rampin kumoamisia, jotka venyttävät tai kutistavat katsomon ja näyttämön välimatkaa. 80-luvun jälkeen läpinäkyvyyden taudinkuva on levinnyt räjähdysmäisesti ja tuonut samalla Baudrillardin kritiikille paitsi

10 Baudrillard, s.17.

11 Baudrillard, s.13.

12 Baudrillard, s.17.

konkreettisemmat puitteet, myös nostalgisen auran, kun kommunikaation ylitsevuotavuus ei enää näyttäydy yhteiskunnallisena valintana vaan luonnonvoimana.

Etäisyyden ottaminen on tietysti kauas massamedian taakse ulottuva ominaisuus. Kun näyttelijät Conte D'amourissa pudottavat videokameran edessä roolinsa, ajattelen että esitys varmaankin loppuu. Sen sijaan alkaakin hidas liukuminen takaisin kellarin kieroutuneeseen tunnelmaan. Nyt näyttelijöiden omat persoonat tuntuvat esittävän samaa, mitä äsken esittivät roolihahmot. Jotain muljahtaa mielessäni. Videokuvan etäisyys onkin läheisyyttä ja näyttelijän persoonan läheisyys etäisyyttä. Vaikka niin Buberin Minä-Sinä-suhde kuin jaetun läsnäolon korostaminen esityksissä pyrkivät kutistamaan ihmisten välistä etäisyyttä, perustuu niidenkin olemassaolo etäisyyden välttämättömyydelle kohtaamisissa. Kohtaaminen on etäisyyden kutistumista, kahden erillisen saapumista samaan kohtaan. Rampin purkaminen esityksissä tuntuu usein kaipuulta todelliseen kohtamiseen teknistyvän maailman keskellä. Esitysten voima ei kuitenkaan perustu siihen, että ne opettaisivat meitä kohtaamaan toisemme ”todellisemmin”, vaan jännitteeseen, jonka katsojuuden luoman etäisyyden ja samassa huoneessa olemisen välille muodostuu. Conte D'amour ei ole hyvä esitys siksi, että näemme esiintyjät ihmisinä suoraan, vaan siksi että samaan aikaan näemme ja emme näe.

Esitysten jälkeen arkikin väritty uudenlaisina suhteina maailmaan. Katselen alas kadulle viidennen kerroksen ikkunasta. Jalkakäytävää kävelee nainen tummissa housuissa, valkoisessa paidassa, sininen reppu selässä. Hän vetää kävellessään paitaansa alemmas takapuolen peitoksi. Parkkipaikalta astelee tupakoiva mies ja tervehtii vastaantulevaa autoa heilauttaen kättään pätevästi terhakkaasti. En voi olla tuntematta olevani teatterissa. Katsojuus kuplii esiin sisältäni. Etäisyys tekee ihmisistä hahmoja, jotka ilmaisevat elämänkohtaloitaan jokaisella pienellä liikkeellään.

Menen ruokakauppaan ja otan kassaneidin vastaan ihmisenä. Huomaan, että tapa, jolla normaalisti käyttäydyn kaupassa, toteuttaa ääneen lausumatonta sopimusta asiakkaan ja myyjän rooleista, ja etäännyttää meidät toisistamme. Sivuutan nuo roolit ja otan kassaneidin yhtä vakavasti kuin ottaisin hänet, jos hän olisi rakastettuni. Ajattelen häntä sanalla ”sinä”. Tai sama toisinpäin – kun suutelen naisen kanssa esineellistän hänet. Ajattelen, että hän on ”se”, objekti. Katselen televisiodraamaa ja huomaan suhteeni sen henkilöhahmoihin. Heidän elämänsä koskettavat minua. Alan jopa itkeä, kun joku on kuolemaisillaan. Aivan kuten liikutun näyttelijäntyöstä Conte D'amourin videokuvassa. Varsinkin kun en enää tiedä onko välissämme roolin luomaa etäisyyttä.

Etäisyys luo myös mahdollisuuden kriittiseen ajatteluun. Katsojan paikka on tila, jossa sosiaalista tilannetta saa tarkastella kriittisen etäisyyden päästä samaan aikaan kuin on tuossa tilanteessa. Se on

tarjous elää hetki kriittistä ajattelua. Taiteilijoiden uuttera innokkuus konkretisoida suuria ajatusrakennelmia näyttämöillisiksi hetkiksi on sekä pateettinen että vilpittömydessään viehättävä piirre. Kuten Akahiljane runoilee:

*mut musiikin rakenteet, arkkitehtuuri ja filosofia on jo läpiesitetty
niin ja ekologia, varmaan ekonomiakin jossain päin Saksaa tms
mitä näitä vielä olis
isoja kokonaisuuksia mitä vois muuttaa
käsien hitaaksi liikkeeksi puolipimeässä tilassa¹³*

6. Luominen

Kohtele ihmisyyttä sekä itsessäsi että toisissa ihmisissä aina suurena arvoituksena
Jukka Hankamäki¹⁴

*Filosofit ja taiteilijat ovat ainoastaan selittäneet tilanteita; nyt tehtävänä on niiden muuttaminen.
Koska ihminen on läpikäymiensä tilanteiden luomus, on elintärkeää luoda inhimillisiä tilanteita.*
L'internationale Situationniste¹⁵

Ottamalla esityksiä vastaan luon jaettua todellisuutta. Jos tieteen avulla luomme kykyä ymmärtää maailmaa järkiperaisesti, politiikan avulla luomme tapoja säännöstellä ja sovitella törmäyskurssilla olevia tarpeitamme ja viihteen avulla luomme lepopaikkoja, on taide alue, jolla voimme luoda luomista. Lähisukulainen uskonto säestää taiteen käsittämättömyyttä. Taide tarjoaa aivoillemme tilan, jossa luoda vailla tarvetta ymmärtää.

Esitys tai teatteri on paikka, jossa voimme ottaa vastaan arjesta poikkeavan luomisen tilan; osallistua tilanteen luomiseen vastaanottajina, kehollisina olentoina ja neuvottelun alla olevan etäisyyden päästä. Se on myös mahdollisuus muuttaa arkea tuon poikkeustilan kautta. Esityksen suhde arkeen muistuttaa leipäveitsen suhdetta leivän leikkaamiseen. Siinä toteutuu vähintäänkin vastaanottamisen, jaetun läsnäolon, ruumiillisuuden, osallisuuden, etäisyyden ja luomisen merkitys. Nykyesitykset tarjoavat moninaisia valtasuhteiden ja etäisyyksien variaatioita, jotka pohjimmiltaan kuitenkin perustuvat tekijän ja vastaanottajan roolien erilaisuuteen. Kokeilemalla uusia tapoja rikkoa ja muokata tuota roolijakoa sen itsensä sisällä ne asettavat vastaanottajan tilanteeseen, joka

¹³ Akahiljane, Esitys-lehti 4/2009.

¹⁴ Hankamäki, s.17.

¹⁵ Questionnaire IS # 9, 1964. Knabb: Situationist International Anthology, lainattu kirjassa Pyhtilä, s.31.

on samaan aikaan sekä turvallinen että arvaamaton. Turvan luo sopimus esityksellisyydestä ja sen mukanaan tuomasta roolijaosta, arvaamattomuuden taas taiteen uutta luova luonne. Tässä tilanteessa vastaanottajan rooli on yhä herkullisempi.

Esitykset

Dinner in the Dark. Ensi-ilta 20.11.2009. Tuotanto: Baltic Circle ja Radioteatteri. Esityspaikka: Ravintola Farang. Ruokailun taustalla kuultiin Kimmo Modigin ääniteosta Kutsumaton vieras.

Lightening. Ensi-ilta 20.8.2010. Tuotanto: Zodiak – Uuden tanssin keskus, Karttunen Kollektiv, Helsingin Juhlaviikot ja the Deborah Hay Dance Company. Esityspaikka: Zodiak. Koreografia ja ohjaus: Deborah Hay^[1]. Tanssi: Joonas Halonen, Satu Halttunen, Anne Hiekkaranta, Jyrki Karttunen, Jenni-Elina Lehto, Vera Nevanlinna^[2]. Valosuunnittelu: Heikki Paasonen. Äänisuunnittelu: Tuomas Norvio. Puvustus: Monika Hartl. Kuvat: Uupi Tirronen^[3].

Exercise of Freedom #19. Ensi-ilta 9.6.2009. Tuotanto: TeaK. Esityspaikka: Teak (Inter-auto-presence-turbance-docu-formativity festival and symposium). Ohjaus, esiintyminen ym.: Kristina Junttila.

Kronopolitiikkaa - III muistio ajasta. Ensi-ilta 19.3.2010. Tuotanto: Maus&Orlovski yhteistyössä Kiasma teatterin ja Teatterikorkeakoulun kanssa. Esityspaikat: Luonnontieteellinen museo, Ursan observatorio, Maus&Orlovskin työhuone. Maus&Orlovski: Sirkka Turkka (runous), Kauko Uusoksa (qigong), Tuija Kokkonen (konsepti, teksti, ohjaus), Pekka Sassi (eläinvideot), Riku Saastamoinen (äänisuunnittelu), Sini Haapalinna (live video), Pinja Kokkonen (eläinrobotiikan ohjaus), Mika Aalto-Setälä (graafinen suunnittelu), Johanna Tirronen (tuotantokonsultointi), Ville Saarivaara (verkko-ohjelmointi), Karita Blom (tuotantoassistentti).

Conte D'amour. Ensi-ilta 14.5.2010. Tuotanto: Nya Rampen & Institutet. Esityspaikka: Ballhaus Ost. Näyttelijät: Rasmus Slätis, Elmer Bäck, Jakob Öhrman^[4] ja Anders Carlsson. Ohjaus ja lavastus: Markus Öhrn. Käsikirjoitus: Anders Carlsson. Musiikki: Andreas Catjar. Puvustus: Pia Aleborg. Valoteknikko: Daniel Goody. Tuottajat: Alexandra Hill (Institutet)^[5] ja Elin Westerlund (Nya Rampen).

La Margarina und Les Heterosexuales. Ensi-ilta 1999. Esitys: Jouni Partanen.

Game of Desire. Ensi-ilta 26.10.2007. Tuotanto: Teatterikorkeakoulu. Esityspaikka: Teatterikorkeakoulu. Ohjaus ja esiintyminen: Satu Palokangas.

Prometheus. Ensi-ilta 15.12.2006. Tuotanto: Sixfingers Theatre. Esityspaikka: TEHDAS teatteri. Ohjaus: Ishmael Falke^[SEP] Käsikirjoitus: Ishmael Falke ja työryhmä. Sävellys: Henri Kivistö. Nuket: Elina Putkinen, Maiju Tainio, Ishmael Falke ja Johanna Latvala^[SEP]. Lavastus: Johanna Latvala. Valosuunnittelu: Antti Helminen. Esiintyjät: Elina Putkinen, Maiju Tainio and Ishmael Falke^[SEP].

Toisissa tiloissa: lukuisat esitykset eri paikoissa. Koollekutsuja: Esa Kirkkopelto. Esiintyjät: Ville Ahonen, Noora Dadu, Heikki Herva, Aune Kallinen, Anna-Mari Karvonen, Jaakko Kiljunen, Elina Kilku, Lauri Kontula, Elina Latva, Mikko Lehtonen, Kaisa-Liisa Logrén, Marja Mikkonen, Veikko Nuutinen, Piia Peltola, Ilmari Säävälä, Anni Tani, Miikka Tuominen, Ilona Valkonen, Sami Vehmersuo. Valosuunnittelu: Janne Björklöf.

Uni. Ensi-ilta 8.2.2009. Tuotanto: Zodiak (Sivuaskel-festivaali). Esityspaikka: Zodiak. Koreografia: Janina Rajakangas. Esiintyjät: Kamel Moussaoui, Jarkko Partanen, Pälvi Salminen, Saara Töyrylä.

Kirjallisuus

Akahiljane: *Neljä runoa*. Esitys-lehti 4/2009.

Atzori, Paolo & Woolford, Kirk: *Extended Body: Interview with Stelarc*. Academy of Media Arts, Cologne. [www.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html. Vierailtu 2010.]

Baudrillard, Jean: *Rivous ja ekstaasi*. Gaudeamus, 1987.

Buber, Martin: *Sinä ja minä*. WSOY, 1993.

P.M.S.Hacker: *Wittgenstein: ihmislunnonsta*. Otava, 1999.

Hankamäki, Jukka: *Dialoginen filosofia*. Yliopistopaino, 2003.

Lehmann, Hans-Thies: *Draaman jälkeinen teatteri*. Like, 2009.

Numminen, Katariina ja Hotinen, Juha-Pekka: *Hot spot: nykyteatteri*. Teatterikorkea 2.06.

Pyhtilä, Marko: *Kansainväliset situationistit – speaktaakkelin kritiikki*. Like, 2005.

Vuori, Eero-Tapio: *Experimancen teoria*. Julkaisematon.