

Marja Silde

IHMISHAHMON TÄRÄHDYKSESTÄ

TIIVISTELMÄ

Viirus-teatterin esityksessä *Toinen luonto* ihmisen tunnistettu muoto on hajotettu erottamalla ääni/ puhe ruumiista ja peittämällä ihmisesiintyjien kasvot valkoisen, eurooppalaisen ihmisen naamiolla. Tässä esseessäni tarkastelen *elävän, ei-elävän ja läsnäolon* kokemusta ja tuotantoa rinnastamalla ja vertaamalla ihmishahmon eheyden rikkomista aiempiin avantgardistisiin kokeiluihin. Läsnäolon tuotannon ja purkamisen tarkasteluun sovellan poststrukturalismin näkemyksiä puheen ja kirjoituksen suhteesta. Lisäksi pohdin katsojan kokemusta ihmishahmosta ei-elävänä etupäässä Philip Auslanderin ja Steve Wutzlerin kirjoitusten sekä Annette Arlanderin esittämän *esitystilanne/esitysmaailma* -jaon avulla.

ABSTRACT

In Viirus theatre's performance *Toinen luonto* the recognizable human form is destructed by separating one's speech from the body and covering the face by the human like mask of white European. In this essay, I analyze the experience and the production of live, non-live and presence by comparing the destruction of the human form with the experiments of the earlier avant-gardists. I also apply the postructuralist view concerning the relationship between speech and writing to explore the production and deconstruction the presence. Finally, I think over the experience of the human figure as non-live through the writings by Philip Auslander and Steve Wutzler and with the help of the division between the performance situation and the performance world suggested by Annette Arlander.

Havahduin kysymykseen *läsnäolon, elävän tai elävyyden* kokemuksen ja käsitysten merkityksellisyydestä ja kompleksisuudesta, kun keskustelimme Helsingin yliopiston teatteritieteen opiskelijoiden kanssa Viirus-teatterin *Toinen luonto* -esityksestä (2018). Kyseisessä esityksessä ihmisesiintyjillä on valkoisen, eurooppalaisen ihmisen kasvoinen silikoninaamio peittämässä yksilöllisiä piirteitä ja näyttelijät ”puhuvat” tekstiä taidokkaasti playbackina eli yleisön kuulema puhe on näyttämöllä näkyvissä olevista kaiuttimista kuuluva tallenne. Esityksen ilmeisintä tematiikkaa on ihmisen suhde muihin eläimiin. Keskustelussamme nousi esiin havaintojamme siitä, kuinka esityksen ihmishahmot vaikuttivat ei-eläviltä ja mekaanisilta ja eräs opiskelija kertoi havainnoineensa kaiutinkaappeja elävämpinä ja ihmismäisempinä kuin ihmisesiintyjä.

Kun esiintyjä ja/tai tämän luoma representaatio ihmishahmosta koetaan ei-elävänä, jonkinlainen katkos ja nyrjähdys tuntuisi ensinnäkin tapahtuvan katsojan havainnossa suhteessa näyttämöllä esitettyyn ihmismuotoon ja sen teatterilliseen representaatioon, joka on oletettu tutuksi ja tunnistettavaksi. Patrice Pavis on tuonut esiin, kuinka porvarillisen individualismin myötä henkilöahmosta kehittyi psykologinen ja moraalinen kokonaisuus, jossa henkilöahmon etäisyys näyttelijään kaventuu siten, että hahmosta tulee tunnistettavasti samankaltainen kuin näyttämön ulkopuolisistakin ihmisistä. Sen tehtäväksi tulee tuottaa identifikaation efekti katsojassaan.¹ Eurooppalaisessa draamateatterissa henkilöahmon tunnistettavaksi, edustavaksi muodoksi alkoi viimeistään 1700-luvulta lähtien kehittyä itse itsensä maailmaan asettava, itsestä käsin ohjautuva, autonominen ihmisyksilö, joka määrittäytyy suhteessa inhimillisiin ja ei-inhimillisiin toiseuksiinsa saaden huipennuksensa realismissa. Minkälaisena *Toinen luonto* -esitys tuo esiin ihmishahmon ja minkälaisena se näyttäytyy suhteessa muihin eläimiin ja ’eläimyyteen’? Tätä ihmisyyden määrittelyä tarkastelen länsimaisen sivilisaatioprosessin näkökulmasta, johon esityksen nimi *Toinen luonto* yhdellä tasollaan viittaa.

Toinen luonto -esityksen kontekstissa ei-elävän kokemus on yhteydessä niihin esteettisiin ja teknologisiin keinoihin, joiden avulla ihmishahmo esitetään jonkinlaisena, sekä joilla estetään katsojan identifikaatio ja ihmishahmon kokeminen tuttuna/tunnistettavana, välittömästi läsnä olevana. Teatterin- ja esitystutkimuksen piirissä *elävän* ja *elävyyden* (liveness) termit ja niihin liittyvä keskustelu – joka sivuaa myös käsityksiä läsnäolosta – on liitetty medioituihin esitystapoihin. Tässä analyysissä tukeudun esitystutkimuksen piirissä käytyyn keskusteluun elävyydestä sekä poststrukturalismin ja postmodernin teatterin näkemyksiin läsnäolon purkamisesta. Analysoin, kuinka äänitallenne ja äänen medioiminen sekä äänen ja puheen, kuin myös puheen ja kirjoituksen erottaminen toisistaan vaikuttavat siihen, miten ja minkälaisena ihmismuoto koetaan ja miten käytetyt keinot yhdistyvät kokemukseen ja teoreettiseen keskusteluun elävyydestä (liveness) sekä läsnä- tai poissaolosta. Tuon kirjoituksessani esiin myös joitain avantgarden varhaisia kokeiluja, joissa ihmisruumiin eheyden rikkominen rinnastetaan kielen eheyden kyseenalaistamiseen. Toisekseen kiinnitän huomiota kasvojen ja kasvonilmeiden sekä niiden peittämisen merkitykseen ihmishahmoon identifioitumisen kannalta, esiintyjän ja katsojan vastavuoroisen vaikuttumisen kannalta sekä teen huomioita, mitä merkityksiä silikoni/muovi-naamio kantaa esityksen teemallisessa kontekstissa.

Erilaiset etäännyttävät ja toiminnan odotuksen, identifikaation sekä läsnäolon tai elävän kokemuksen keskeyttävät esteettiset keinot ovat olleet viime vuosisadan alusta lähtien teatterin poliittis-eettisten kamppailujen välineitä. Lopuksi nostan esseessä esiin joitain huomioita siitä, onko ihmishahmoa tuottavilla näyttämön esteettisillä keinoilla *Toinen luonto* -esityksessä jonkinlaista

¹ Pavis 1998, 47.

artikuloitavissa olevaa poliittista tai eettistä agenda. Tuleeko elävän ja läsnäolon käsitteistä paitsi esteettisiä myös moraalisia arvoja, kun niitä havainnoidaan suhteessa identifiikaatioon tai identifiikaation keskeyttämiseen?

Kuvailen esitystä niiltä osin, kuin se tarkasteluni kannalta tämän esseen puitteissa on tarpeellista. En siis pyri kattavaan esitysanalyysiin, jossa kokonaisuutta hahmotetaan analysoimalla esityksen eri osatekijöitä suhteessa toisiinsa. Keskityn pääasiallisesti ihmishahmon representaatioon fiktiivisessä *esitysmaailmassa* ja ihmisesiintyjän ruumiiseen *esitystilanteessa*.²

TOINEN LUONTO -ESITYS

Viirus-teatterin esitys (2018) perustuu Pipsa Lonkan tekstiin *Toinen luonto*.³ Esitys, kuten tekstikin koostuu erillisistä, minimalistisista kohtauksista tai tilanteista. Niissä katsojalle sukupuolta tai ammattia lukuun ottamatta anonyymiksi jäävät, ihmiseksi merkityt hahmot, kohtaavat näyttämön maailmassa, mielikuvissaan tai unissaan pääasiallisesti muita eläimiä. Näkymättömiä muurahaisia maassa, lintuja puussa, tuotantoeläimen lihaa lautasella ja pakastealtaassa, kaikenlaisia eläimiä suussaan. Muiden kuin ihmiseläinten representaatiot syntyvät katsojan mielikuvissa tekstin ja näyttämötoiminnan yhteistuotoksena. Yksi poikkeus kuitenkin on; videokuva, jossa hevonen katsoo kameraan eli yleisöön. Esityksessä kuten tekstissäkin toistuu varioituna tilanne, jossa ihmisiä kuljetetaan liukuhihnalla kohti kuolemaa. Kohtaus kuullaan esityksessä tallenteelta kertojaäänien puhumana.

Esityksen kaikki äänet, dialogi ja kertojan ääni, joka lukee tekstin kuvailevat, kolmannessa persoonassa kirjoitetut parenteesit, tulevat tallenteelta. Äänen ja toiminnan, puheen ja ruumiin, puheen ja tekstin/kirjoituksen erottaminen toisistaan, äänen volyymin suhde toimintaan ja tilaan sekä naamioidut kasvot ovat minulle katsojana esityksen merkityksellisiä esteettisiä keinoja, jotka tärähdyttävät havaintoa näyttämön ihmismuodosta. Näyttelijöiden taidokas playback herättää pohdintoja elävästä, elottomasta, animoidusta, läsnäolosta, poissaolosta ja niiden suhteesta ihmisyyden ja eläimyyden esitykseen ja keskinäiseen suhteeseen.

Esitys etenee episodimaisesti vailla juonen tai tarinan kulkua, vailla identiteetin omaavia henkilöihahmoja. Näyttämökuvat vaihtuvat toisistaan irrallisten tilanteiden ehdoilla. Edestäpäin katsottavan näyttämön skenografia edelleen korostaa näyttämön tehtyä, keinotekoista, myös näyttämökuvallista luonnetta. Muoviset, läpinäkyvät verhot rajaavat esitystilaa, valot värjäävät muovia, esiintyjien muovinen tai silikoninen, näyttelijän yksilölliset piirteet häivyttävä valkoisen ihmisen naamio, muovisen oloiset peruukit, muovilaatikossa kasvava puun tai oksan käkkyrä. Viitteelliset esineet kuljetetaan osaksi kohtauksia ja kohtauksista pois. Näyttämöllä, osana kaikkia kohtauksia pienet kaiuttimet seisovat näkyvissä yleisön suuntaan jalustoillaan läpi esityksen.

Esityksen läpikäyvä temaattinen juonne on siis ihmisen suhde muihin eläimiin. Toisistaan erillisissä kohtauksissa suhde saa erilaisia sävyjä; kuten näyttämön ihmishahmon kokemaksi yhdistyviä tuntemuksia kaipauksesta, yhteydentunteesta, myötätunnosta, hämillään olosta. Kiinnitän

² Käytän Annette Arlanderin (1996, 60) jakoa *esitysmaailmaan* ja *esitystilanteeseen* käsitteiden suppeassa merkityksessä, missä ensin mainittu viittaa fiktion tapahtumapaikkaan ja jälkimmäinen reaaliseen esitystilanteeseen.

³ Viirus-teatteri 2018. Teksti Pipsa Lonka, dramaturgia E. L. Karhu, ohjaus Anni Klein, skenografia ja puvut Laura Haapakangas, äänisuunnittelu Heidi Soidinsalo, valo- ja videosuunnittelu Jani-Matti Salo ja Mark Niskanen. Näyttämöllä Maria Ahlroth, Martin Bahne, Iida Kuningas ja Oskar Pöysti.

suhteen kuvaamisessa huomiota väkivallan aspektiin, sillä pohdin, onko sillä yhtymäkohtia niihin esteettisiin keinoihin, joilla myös ihmishahmon vieraannutettu, mekaaninen representaatio on rakennettu. Tekstin tasolla väkivaltainen suhde tuodaan esiin muun muassa siten, että ihminen vertautuu ruohon; nyljettyyn, suolistettuun, veriseen eläinruumiiseen. Lonkan teksti toistuvasti kuvaa, kuinka ”ihmiset seisovat liukuhihnalla ja kaatuvat kuolleina maahan ja jatkavat matkaa ruhoina toista hihnaa pitkin”. Kuulemme tämän esityksessä tallenteelta, kertojaäänänen puhumana. Liukuhihna yhdistyy katsojan mielessä todennäköisesti paitsi teollisen tuotannon liukuhihnoin, myös tuotantoeläimiä varten suunniteltuihin mekaanisiin, väkivaltaisiin kuvin ladattuihin teurastuslinjoihin sekä holocaustin ja muun (poliittisen) väkivallan kuvastoon. Kuulemamme J.S Bachin *Matteuspassion* osat – *Erbarme dich* ja *Sarabande* – alleviivaavat esityksessä toistuvaa lihan kärsimyksen teemaa.

TUTTU IHMISMUOTO JA SIVILISAATIOPROSESSI

Tuttu, tunnistettu ja tunnustettu ihmismalli on rakentunut autonomisen, itse itsensä maailmaan asettavan⁴ ja itsensä omistavan⁵, suljetun ihmisen ideaalille, jota vasten sen hallitsemattomat toiseudet määrittyvät. Ihmismallin ideaalin muotoutumiseen ovat vaikuttaneet lukuisat keskiajan lopulla tai viimeistään uudella ajalla alkunsa saaneet tai voimistuneet eurooppalaiset kehityskulut, jotka ovat osoittaneet yksilöllistymistä ja yksityist(ä/y)mistä kohden; kuten sivilisaatioprosessi ja keskiaikaisen karnevalikulttuurin kuihtuminen/kuihduttaminen⁶, uskonpuhdistus, alkuperäinen kasautuminen ja kapitalismin kehittyminen, porvariston/ keskiluokan nousu määrääväksi yhteiskunnalliseksi ryhmäksi – joitain mainitakseni. Edellä luetellut prosessit ovat lujittaneet käsitystä ihmisestä itseriittoisena, itsestä ammentavana, itsestä ohjautuvana. Yksilöityminen edellä kuvatun tutun ihmismuodon merkityksessä on tarkoittanut yksilön väkivaltaista leikkaamista irti kollektiiveista, väenjoukoista, karnevalismin groteskista ruumiista, kuten Petri Tervo on esittänyt.⁷ Tässä kirjoituksessa sivilisaatioprosessi toimii karkeana näkökulmana tähän representaatioissa toistuvaan ja tunnistamaamme ihmismalliin.

Norbert Elias (1939/1994) mukaan ne sivistyneet käytöstavat, joita sisäistämme lapsuudestamme lähtien, ovat Euroopassa kehittyneet asteittain vuosisatojen aikana. Sivilisaatioprosessi on johdattanut aluksi aristokratian, myöhemmin porvariston ja muut yhteiskuntaluokat tarkkailemaan ja huomioimaan käyttäytymistään, tapojaan, ruumiillisia tuntemuksiaan, aggressiivisia impulssejaan ja ruumiin aukkojen toimintoja objekteina, joita

4 Decartesista lähtöisin olevassa ajattelussa vakiintuu subjekti-objekti -jako ja ”ihminen käsittää itsensä representoivana tietoisuutena, ja näin itsestään varmana varmuuden ja totuuden arvioijana, olioiden olemassaolon ja olemattomuuden määrittäjänä.” Gylén 2014, 150. Kts. lisäksi myös Esa Kirkkopelto (2004) *Yleistetynt antropomorfismin manifesti* [Yleistetynt antropomorfismin manifesti | Eurozine](#).

5 Kyseessä on niin sanottu possessiivisen individualismin mukainen poliittinen ajattelu, joka syntyi 1600-luvulla. Itse itsensä omistava yksilö oli/on henkilö, joka määrittyy omistamastaan kyvystä kerryttää itseensä inhimillistä pääomaa. Juuri omistussuhde on tärkein itsensä toteuttamista ja vapautta riippumattomuutena muista ja yhteiskunnasta määrittävä suhde. Ihmisen oikeudet muodostuvat hänen oikeudestaan omistaa itsensä. (MacPherson 1962). Beverly Skeggs (2006, 75-76) on tuonut esiin, kuinka keskeistä possessiivisen individualismin uusintamiselle ovat olleet erityiset tekniikat, kuten narratiiviset tekniikat, joita on käytetty legitimoimaan ko. ideologian intressejä ja auktoriteettia suosimalla näkökulmia, jotka vakiinnuttavat possessiivisen individualismin ideologian hyvän ja kunnollisen ihmisen normiksi ja moraaliseksi arvoksi.

6 Burke 1978; Kts. myös Graeber 2007; [MANNERS, DEFERENCE, AND PRIVATE PROPERTY: OR, ELEMENTS FOR A GENERAL THEORY OF HIERARCHY – David Graeber Institute](#)

7 Tervo 2006 väitöskirjassaan *Kirurgisen operaation teatteri: teatterillinen kuva ja ihmismuodon esitettävyyden avantgardistisen väkivallan näkökulmasta* käsittelee muun muassa radikaalia avantgardismia figuratiivisena väkivaltana ihmismuotoa kohtaan osana avantgardistisen tekijän maskuliinista autogenesisistä. Tämä vaatii ihmismuodon hajottamisen, eräänlaisen massoitamisen ja uudelleen muotoilemisen taiteilijan oman vision ja kokemuksen malliksi. Ihmisruumista kohtaan suunnatun väkivallan teon on tarkoitus shokeerata katsoja.

tulee säädellä ja kontrolloida. Toisilta suljettu ruumis, *homo clausus*, kehittyi Eliasin mukaan sivilisaatioprosessissa affektikontrollin lujittumisen ja sisäistämisen sekä ruumiin ulkoisilta vaikutuksilta suojautumisen tuloksena. *Homo clausukselle* on luonteenomaista ”an attitude of being alone with an inner, true self and with a pure “I” and an outward costume”.⁸ Sivilisaatioprosessi vaati yksilöltä jatkuvaa itsereflektiota ja sisäistettyä kontrollia. Sisäisen tietoisuuden myötä kehittyi psykologinen asenne ja diskurssi, joiden kautta pyrittiin ymmärtämään omia ja toisen ’sisäisiä’ tunteita, jotka ovat piilossa kohteliaan maskin takana. Ruumiillinen kokemus yksityistyi ja tunnevaltaistui ja löysi ilmaisukanavan porvarillisessa kirjallisuudessa, draamassa ja teatterissa esitetyissä ihmishahmoissa.⁹

Teatterintutkija Erika Fischer-Lichte (1997) on tuonut esiin artikkelissaan ”Theatre and the Civilizing Process. An Approach to the History ” kuinka 1600-luvulta lähtien eurooppalainen draamateatteri on toteuttanut sosiaalista funktiotaan representoimalla nousevan porvariston ja sivilisaatioprosessin arvojen ja ideaalien kanssa sopusoinnussa olevaa ihmishahmoa, *homo claususta*, toisilta ja ympäristöltään suljettua, affektikontrollin sisäistänyttä ruumista. Tästä tuli draamateatterissa ihmisruumista määrittävä käsitys sekä esitettyjen henkilöahmojen malli aina 1800–1900-lukujen vaihteen avantgarden kokeiluihin asti¹⁰. Suljetun ruumiin avoimia toiseuksia ovat näyttämöllä edustaneet muun muassa hullujen, rikollisten, juoppojen, muiden addiktoituneiden, maagikoitten, ei-eurooppalaisten, vammaisten, hysteeristen naisten, naismaisten miesten, köyhien ja väenjoukkojen representaatiot, muun muassa. Edellä mainittujen ruumiiden avoimuus vastakohtana säädyllykselle suljetulle ruumiille, on yhdistetty vietti-impulssien hillittömään ja tahdottomaan seuraamiseen, itsekontrollin, itseohjautuvuuden ja reflektointikyvyn puutteeseen.

Kuten Erika Cudworth on tuonut esiin, suljettu, sivilisoitunut ruumis on asettunut kaikkia ”eläimellisyydeksi” arvoitettuja käyttäytymistapoja vastaan, sillä sivilisaatioprosessi on tarkoittanut tietyille ihmisryhmille erottautumista ja tulemista riippumattomaksi luonnosta. Myös oletus muista eläimistä luontona, sisäsyntyisten vaistojen ohjaamina mekaanisina automaateina, korostaa ihmisen autonomista toimijuutta ei-eläimenä. Sivilisaatioprosessi on lujittanut ja uusintanut inhimillisen ja ei-inhimillisen luonnon kahtiajakoa pitämällä sivilisoitunutta ihmistä eroavana sekä ylivoimaisena ei-sivilisoituneeseen nähden, mikä puolestaan on oikeuttanut ensin mainituille jälkimmäisten dominoinnin tavalla, joka on Cudworthin mukaan rinnakkainen ihmisen ja muiden eläinten suhteelle.¹¹ Ihmisyys ei siis ole luonnollinen kategoria, vaan, kuten useat tutkijat ovat osoittaneet, se paikannetaan ja määritetään kulttuuris-historiallisesti aina jonnekin ja jonakin.

’TOINEN LUONTO’

Kun ihmishahmo koetaan esityksessä ei-elävänä, yhdistyy se jonkinlaiseen mekaaniselta tuntuvaan toimintaan. Ihmisen mekaanisuus liitetään usein sellaiseen inhimilliseen käyttäytymiseen,

⁸ Elias 1939/1994, 472.

⁹ Esimerkiksi David Hillman (2005) tuo esiin artikkelissaan ”Homo Clausus in Theatre”, kuinka Shakespearen aikaisessa teatterissa ympäristölle ja toisille avointa käsitystä ruumista ei enää otettu annettuna positiivisena asiana. Sen sijaan voimistui käsitys ruumiista, jota tuli puolustaa mielikuvilla selkeästi määritetyistä rajoista sisäpuolen ja ulkopuolen suhteen. Ruumiin rajojen puolustamisen Hillman rinnastaa mm. kansallisten rajojen puolustamiseen sekä yksityistettyjen yhteismaiden rajojen sulkemiseen.

¹⁰ Fischer-Lichte 1997 teoksessa *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. On huomattava, ettei suljetun ihmisruumiin ideaalin kultivoiminen ja esittäminen ole tietenkään pysynyt vuosisatoja samanlaisena, vaan sitä ovat ohjanneet kullekin aikakaudelle tyypilliset affektien, passioiden ja tunteiden kokemisen, kontrollin ja vapauttamisen ympärille muotoutuneet tieteelliset näkemykset, kuten Joseph Roach on *The Player’s Passion* -teoksessaan (1985) osoittanut.

¹¹ Cudworth 2014. [Civilisation and the Domination of the Animal - Erika Cudworth, Stephen Hobden, 2014 \(sagepub.com\)](#)

joka on rutiininomaista toistoa vailla toimintaa edeltävää harkintaa. Sosiaalisten tapojen, kuten sivilisaatioprosessin, muokkaamaa habitusta itseän ja ympäristöön kohdistuvine havainnon-, luokittelun ja arvottamisen tapoineen voidaan nimittää eurooppalaisen ihmisen 'toiseksi luonnoksi', kuten Elias ehdotti.¹² Näin tulkittuna säädyllinen käyttäytyminen sisäistettynä, automaattisena ja totunnaisena toimintana ja sen tuottamat suhtautumistavat ja ajattelun mallit ovat eurooppalaiselle ihmiselle niin 'luonnollisia', että niihin sisältyvä hierarkisuus ja dominoinnin oikeutus, niiden historiallinen rakentuneisuus ja niihin treenauksen ja tapojen sisäistämisen kautta sosiaalistuminen ovat unohtuneet. Sivilisaatioprosessin näkökulma siis ehdottaa, että me katsojat emme jaa vain luokittelevaa käsitystämme siitä, mitä ihmisyyteen kuuluu, minkälainen ihmishahmo on ja ei ole, vaan jaamme myös havainnon ja kokemuksen sen tunnistamisesta. Teatteri ja myöhemmin elokuva ja televisio ovat olleet representaatioineen 'luonnollistamassa' tietynlaisen ihmishahmon tunnistamista.

'Tavallisella sivistyneellä ihmisellä' – jota esityksen ihmishahmot fiktiivisessä esityksessä maailmassa representoivat – on tavanmukainen suhtautuminen itseensä ja toisiin; kuten ihmisiin ja eläimiin, jotka hän totunnaisesti kategorisoi ja hierarkisoi ja arvottaa. Mekaanisuus näyttäisi siis esityksen mukaan olevan ihmisen 'toiseen luontoon' eli akkulturaatioon kuuluva piirre sen sijaan, että olisi itsestään selvästi muihin eläimiin luontokappaleina ulotettava attribuutti.

Näyttämöllä representoitujen ihmishahmojen liike ja toiminta pysyvät naamioista ja peruukeista huolimatta tunnistettavasti ihmismäisinä, tavanmukaisina ja tunnistettavina. Äänen ja ruumiin erottaminen toisistaan luo kuitenkin outouttavan efektin, samoin kuin muoviset/ silikoniset eurooppalaisen ihmisen ihmiskasvoiset naamiot ja peruukit. Näemme samanaikaisesti tutun, tunnistettavan, 'tavallisen' ihmishahmon mutta myös tästä outoutetun, ikään kuin eurooppalaista, sivilisoitunutta, hyvätapaista ihmistä tarkasti jäljittelevän tai siteeraavan representaation, joka vertautuu toiminnan mekaanisuudessa ja ulkoapäin ohjattavuudessaan lähinnä animoituun esineeseen.

KASVOT

Näkemyksistä kasvoista yksikkönä, johon tutun ihmismuodon kyseenalaistaminen keskittyy – kuten *Toinen luonto* -esityksessä naamion käyttö sekä playback-tekniikka – löytää tietynlaista vastaavuutta viime vuosisadan dadan ja laajemminkin 1900-luvun alun avantgardetaiteilijoiden hyökkäyksestä sellaista teatteria kohtaan, joka yhdisti ihmisruumiin ja sanan mimeettisenä artikulaationa. Esimerkiksi dadaisti Hugo Ballin sanallinen hyökkäys ihmisen fyysistä eheyttä vastaan ensimmäisen maailmansodan keskellä, kun ihmisruumis kirjaimellisesti hajosi sodan kauhuissa, rinnastui kieleen eheänä lingvistisenä representaationa.¹³ Avantgardistit kohdistivat hajottamistyönsä niin eheää ihmismuotoa kuin kieltäkin kohtaan. Tämän kaltaisen hajottamistyön myötä avantgardistinen

12 Nick Crossleyn (2006, 27) mukaan Elias määritteli sivilisoitumisprosessin muokkaaman habituksen "toiseksi luonnoksi", joka säätelee primääriä biologista luontoa. Säädyllisyyttä edellyttävät toiminnantavat ovat hetken aikaa olleet tietoisien ja tarkoituksellisesti ylläpidetyn kontrollin alaisia mutta ovat pitkällä aikavälillä sisäistyneet autonomiseksi itsesääteilyksi ja muuttuneet ei-tietoisiksi. Sivilisoituneet käyttäytymisen kuviot on ennen pitkää otettu annettuina ja ymmärretty luonnollisiksi ja muuttumattomiksi – toiseksi luonnoksi.

13 Avantgardetutkija Mike Sell (2011, 103-121) kirjoittaa, kuinka ihmismuodon fragmentoituminen ensimmäisen maailmansodan aikaan kuvataiteessa oli Hugo Ballin mielestä todiste siitä, kuinka luotaantyyntävät ihmisen kasvoista oli tullut. Sell tarjoaa esimerkiksi vastaavasta hajotustyöstä teatterin puolelta Tristan Tzaran draamalliset tekstit, kuten *Le Couer à Gaz*, jossa kaikki näytelmän hahmot ovat ihmiskasvon osia. Tällainen osajako on Sellin mukaan mahdoton näyttämöllä kääntää (translate) ihmisruumiin toiminnaksi. Dadan mukaisesti teatterin tuli muodostua riippumattomassa tai antagonistisessa suhteessa elävään ihmisruumiiseen.

taiteilija on usein riistänyt myös esittäjältä ilmauksellisen, improvisatorisen funktion, kuten Tervo on tuonut esiin analysoidessaan avantgardistiseen taiteeseen ja sen miehiseen tekijyyteen liittyviä väkivaltaisia elementtejä.¹⁴

Patrice Pavisin mukaan kasvojen ilmaisu on teatterin kontekstissa voinut tarkoittaa tietynlaisia koodattuja ilmeitä, joilla on alleviivattu puhutun tekstin merkityksiä. Näin kasvot ovat väline kommunikoida lausuman keskeinen sanoma yleisölle. Yleisimmin ihmiskasvot yhdistyvät kuitenkin teatterin tuttuun, eheään ihmismuotoon yksilöllisen persoonan kuvana, jossa yksilön sisäisen ja ainutkertaisen maailman ajatukset, aikomukset ja tunnetilat saavat ilmauksensa. Katsojan kyky tulkita välittömästi kasvojen ilmeitä on ollut tärkeää psykologisessa ja naturalistisessa näyttelemisen tavassa. Kasvojen mimeettisyys tarkoittaa Pavisilla ennen muuta sisäisen maailman heijastamista, osana kasvojen ilmaisun psykologisoitua¹⁵. *Toinen luonto* -esityksen ihmishahmojen naamiot sen sijaan tekevät mahdolliseksi sisäisten mielenliikkeiden heijastumisen kasvoihin. Ne silottavat pois kasvoilta kaiken ilmeikkyyden ja tekevät myös mahdolliseksi kasvojen mimeettisyyden eli osallisuuden yhteisölliseen tilanteeseen.¹⁶ Naamion käyttö näyttäisi avaavan kaksi näkökulmaa ihmisen esitykseen: yhtäällä naamio näyttäisi estävän ihmishahmon tunnistamisen tuttuna ja estävän identifikaation siihen, toisekseen naamio korostaa ihmishahmon *homo clausus* -muotoa sekä fiktiivisessä esitysmaailmassa että esitystilanteessa.

Naamio alleviivaa ihmishahmojen sulkeutuneisuutta, sillä silikoni kasvojen päällä eristää kasvojen lihan irrallisen orgaanisesta ympäristöstään. Naamio on kuin hengittämätön iho, suojakalvo, joka estää ulkoisten vaikutusten pääsyn ruumiin sisäiseen. Toisilta ja ympäristöltä sulkeutuneen ruumiin rajojen vartiointi toistuu myös näyttämön esitysmaailman fiktiivisessä toiminnassa. Näyttämöllä lapseksi merkitty ihmishahmo rajaa kepillä ruumiinsa ympärille tilan, johon muu elollinen, kuten muurahaiset, ei saa tunkeutua kepin murskaavan iskun suojellessa piirrettyjä rajoja. Ruumiin rajojen tiukka vartiointi on nähty sivilisaatioprosessin tuotoksena ja sen diskurssi linkittyy yksityistymiseen, tilalliseen yksityistämiseen sekä (kansallis)valtioiden rajojen väkivaltaiseen puolustamiseen. Lisäksi ruumiin rajojen vartioinnin diskurssi laajenee luokitteluihin, asioiden ja olioiden erillään pitämiseen, kuten *Toinen luonto* -näyttämöllä ihmisen ja muurahaisen elintilojen väkivaltaiseen erottamiseen toisistaan.

Toisilta suljetun ruumiin tematiikka yhdistyy lihan kärsimyksen teemaan, johon viittasin aiemmin, ja se toistuu muun muassa kohtauksessa, jossa papin hahmo siunaa supermarketin pakastearkkujen lihapakkauksia. Papin lausumaksi yhdistyvä laulu kuuluu kaiuttimista. Ihmishahmon ja eläimen representaatiot näyttäytyvät tässä kumpikin muoviin pakattuna lihana. Muovinaamioinen, ympäristöltään suljettu ihmishahmo vertautuu katsojan mielessä elottomaan lihaan.

Edelleen lihan kärsimyksen tematiikka näyttäytyy kohtauksessa, joka avaa näkymän ihmisruumiin sulkeumaan ja sen väkivaltaiseen avaamiseen. Kohtaus rinnastetaan tuotantoeläinten kiduttavaan ja väkivaltaiseen kohteluun. Näyttämöllä miehennaamioinen ihmishahmo leikkaa ravintolapöydän ääressä sivistyneesti liha-annosta ja vie sen haarukalla suuhun pureskeltavaksi. Pitkän pöydän toisessa päässä istuu niin ikään miehennaamioinen ihmishahmo. Kaiuttimista kuuluva huuto yhdistyy tämän avoimeen suuhun, kivun ja kiduttamisen kuvaan. Mieshahmo nousee

¹⁴ Tervo 2006.

¹⁵ Pavis 1998, 143.

¹⁶ Petri Tervo on väitöskirjassaan *Kirurgisen operaation teatteri: teatterillinen kuva ja ihmismuodon esitettävyyttä avantgardistisen väkivallan näkökulmasta* (2006) tuonut esiin kasvot mimesiksen lihaksistona, jotka toimivat ennen muuta toisen ilmeen kuvaamisen mediumina, eivät sisäisen lajityypillisen tunnetilan ulkoisena ilmauksena. Tällöin mimeettiset kasvot merkitsevät osallisuutta yhteisölliseen tilanteeseen.

pöydän päälle vaikertamaan ja kouristelee tuskasta, kun veitsi uppoaa lautasen lihapalaan. Lopulta hahmo hiljenee ja makaa pöydällä elottomana. Sivilisoitunut ihminen ei ole niin sulkeutunut, etteivätkö kipu ja väkivalta avaisi sen panssaria, paljastaisi sen haavoittuvuuden ja kääntäisi sen sisälmyksellisyyden ulkoiseksi.

Suljetun ruumiin skeema ohjaa kiinnittämään huomion myös kasvojen aukkoihin; kuten silmiin ja suuhun. Esityksessä toistuu kohtauksia, joissa keskiössä on eläimen katse kohdistuneena ihmiseen. Ihminen siirretään näin pois tutulta paikaltaan itse itsensä maailmaan asettavana subjektina, jolla on ainoana valta objektivoida muita ja maailmaa. Suu yhdistyy esitysmailmassa syömiseen, pureskelemiseen, nielemiseen. Kuulemme kaiuttimista tallenteelta naisoletetun äänen kertovan unestaan, missä hän joutui nielemään erilaisia eläimiä ”nahkoineen karvoineen kaikkineen. Se oli painajainen”. Ääni toteaa: ”Suu, ihmisen suu, se on hautausmaa.” Suu on kuolleen ja anonyymin, siistiksi paloittelun lihapalan portti kohti hajoamistaan ruumiin sisätilassa. Mutta suu on esitysmailmassa myös spontaanin puheen, sisäisen, identiteetin ja läsnäolon hautausmaa, enää muisto tai jälki näistä ihmisistä määrittävistä käsityksistä.

Naamion peittämät, ilmeettömät kasvot eivät siis manifestoi yksilöllistä ainutkertaisuutta, sisäistä tunnemaailmaa tai yksilöllisiä aikomuksia. Kasvot eivät kuitenkaan ole eleettömät, sillä niiden ilmeettömyys toki on esityksen ele: Silikonikasvoinen naamio irrottaa erilleen tuttuun ihmishahmoon oletetun sisäisen ja ulkoisen yhteyden, rikkoo psykologisoidun todellisuusefektin sekä estää katsojaa identifioitumasta esitettyyn ihmisruumiiseen. Lisäksi se on näkyvä osa ihmishahmon ympäristöltä ja toisilta suljettua representaatiota esitysmailmassa. Pyrkimyksellä kyseenalaistaa kasvot sisäisen heijastuspintana on nähdäkseni yhteys paitsi avantgardistien haluun leikata ihmishahmo irti mimeettisestä ulottuvuudestaan, myös postmodernin teatterintekijöiden haluun nihiloida sellainen draamallinen teksti ja sen näyttämöllinen esittäminen, joka ymmärretään roolihahmon spontaanina puheena, joka assosioidaan läsnäoloon.

PUHE JA KIRJOITUS – POSTMODERNI POISSAOLLO

Elinor Fuchsin mukaan postmoderni poissaolon teatteri erottaa näyttelijän äänestään ja/tai yhdistää näyttämön kirjoittamiseen keskeyttäessään läsnäolon tuotannon. Läsnäolon keskeyttämisestä ja poissaolosta, tai läsnäolon tutkimisesta tuntuisi olevan kyse myös *Toinen luonto* -esityksessä. Fuchs (1985) valottaa poissaolon teatteria muistuttamalla, että draama on renessanssista lähtien ollut kirjoituksen muoto, joka luo illuusion siitä, että se on henkilöhahmojensa spontaania puhetta. Lisäksi draamateksti on kirjoituksen muoto, joka näin paradoksaalisesti väittää puheen olevan suora kanava Olemiseen (Being). Teatterillisen läsnäolon käsitteellä on Fuchsin mukaan kaksi perustavaa komponenttia; ensimmäisen mukaan draamallinen narratiivi ruumiillistuu totaalisenä mise en scéneinä ja tulee läsnäolevaksi, kuin se tapahtuisi juuri nyt. Toisen komponentin mukaan läsnäolo viittaa näyttelijältä katsojalle ja takaisin virtaavaan kohotetun tietoisuuden kehään, joka yllä pitää edellistä komponenttia eli teatterillista maailmaa. Jälkimmäiseen liittyy myös ajatus näyttelijästä säteilevästä vetovoimasta, jolloin Fuchsin mukaan puhumme siitä, että näyttelijällä on läsnäoloa. Komponentteihin yhdistyy kaksi ”nyt”-hetkeä; draaman näytetty ’nyt’ sekä näyttelijä-yleisö-

tilanteen 'nyt'.¹⁷ Kuten tunnettua, Derrida ja poststrukturalistit haastoivat oletuksen, että juuri ihmisluonnolla olisi valta astua Nyt-hetkeen ja tulla täysin läsnäolevaksi itselleen. Ei ole olemassa mitään itsensä kanssa samaa tai yhteen sattuvaa (self-same) läsnäoloa, johon jo jälki – ero, eli se mikä ei ole yhteen sattuva itsensä kanssa – ei olisi tunkeutunut. Derridan mukaan ero ja läsnäolo eivät ole mitään muuta kuin käsitteellinen vastakkainasettelu, jolle länsimainen metafysiikka on perustanut logosentriset väitteensä Läsnäolosta. Derridalle kirjoittamisen ja puheen välinen vastakkaisuus edustaa oppositioparia, johon muut vastakkaisuudet sisältyvät. Puhe on länsimaisessa filosofiassa ollut etuoikeutettua kirjoittamiseen verrattuna. Ihmisen äänestä on tullut metafora totuudelle ja lähde ”elävälle ” puheelle, joka on vastakohtainen ”elottomalle” kirjoitukselle. Puhuessaan ihminen kykenee oletetusti kokemaan intiimin yhteyden äänen ja aistimisen välillä. Sen sijaan kirjoittaminen tyrkyttää esiin vieraan, depersonalisoitun mediumin, varjon, joka lankeaa lausuman ja ymmärtämisen väliin. Kirjoittaminen on uhka perinteiselle näkemykselle totuudesta itselleen läsnäolevana. Mutta Derridan mielestä kirjoittaminen on aina jo tunkeutunut puheeseen, ei vain graafisina merkkeinä, vaan kielellisenä systeiminä. Jos ei ole olemassa mitään vakuutusta puheen ja ajatuksen välillä, ei ole olemassa mitään yksittäistä hetkeä, jossa lausuma saisi alkunsa. Ja jos mitään alkuperäisen prinssiippiä ei voida identifioida, silloin myös sellainen asia kuin itsensä kanssa yhteensattuva Läsnäolo on itsensä tarjoava illuusio.

POISSAOLO JA TEKIJYYDEN KYSYMYS

Erottaessaan puheen ruumiista, *Toinen luonto* -esitys edelleen kyseenalaistaa tuttua ihmismuotoa ja alleviivaa siihen liittyvää läsnäolon oletuksen illusorista luonnetta. Puheella ei näkyvästi ole intiimiä yhteyttä aistivaan, ruumiilliseen apparaattiin. Läsnäolo, joka Fuchsin mukaan kiinnittyy illuusion henkilöhaamon spontaanista puheesta, keskeytetään. Vieras ja depersonalisoitu mediumi, joka tunkeutuu lausuman ja ruumiin väliin on tällä kertaa äänitallenne Pipsa Lonkan kirjoittamasta draamallisesta tekstistä *Toinen luonto*. Oletus puheesta ihmishahmon sisäisen spontaanina ilmauksena näyttäisi nyt olevan ilmausta sisäisen – ajattelun, psyyken – poissaolosta.

Poststrukturalistit kytkevät läsnäolon kritiikin tekijyyden, eli tekstin tekijä-luojan, kritiikiksi. Draamakirjailija on yhtäällä poissa mutta draamallisen mise en scénén (läsnäolon fiktionaalinen komponentti) kautta läsnä määrittämässä teoksen intention, idean ja ajattelun. Postmodernit teatterintekijät esteettisin keinoin¹⁸ kyseenalaistivat sekä draamalliseen mise en scèneen liittyvän tekijyyden että näyttelijän ja katsojan välillä kiertävän kohotetun tietoisuuden kehän (läsnäolon auraattinen komponentti). Sekä kirjallisen tekijän valta että näyttelijän valta karismaattisena vaikuttajana yleisönsä haluttiin nihiloida. Näyttää siltä, että *Toinen luonto* -esitys ikään kuin kääntää poststrukturalismin läsnäolon ja vallan kritiikin näkyväksi tutun ihmishahmon kritiikiksi esityksen fiktionaalisisessa esityks maailmassa. Lisäksi esitys näyttää läsnäolon ja tekijyyden vallan kritiikin myös näyttelijän karismaan perustuvaan itseilmaisuuksiin kohdistuvana kritiikkinä esitystilanteessa (näyttelijät-katsojat).

Näyttämön ihmiset näytetään mekanisoituina, jonkin ulkoisen voiman liikuttamina. Olen

¹⁷ Fuchs 1985 artikkelissaan "Presence and the Revenge of Writing: Re-thinking theatre after Derrida". Muun muassa Power Cormack teoksessaan *Presence in A Play: A Critique of Theories of Presence in Theatre* (2008) nimeää nämä kaksi läsnäolon muotoa fiktionaaliseksi ja auraattiseksi läsnäoloksi. Ensin mainittuun liittyy siis draaman läsnäolevaksi tekeminen, jälkimmäiseen mystisempi kohotetun tietoisuuden kehä.

¹⁸ Kts. esim. Auslander 1997; Lehmann 1999/2005, 148-186.

ehdottanut, että fiktiivisessä esitysmaailmassa ihmishahmoa liikuttavat sivilisoituneet, totunnaiset tavat eli 'toinen luonto' ja esitystilanteessa playback-tekniikka. On tunnettua, että kartesiolaisperustaisessa ajattelussa juurikin muiden eläinten, ja tietysti koneiden, ymmärretään olevan vailla tietoisuutta eli ajattelua, joka edeltäisi toimintaa. *Toinen luonto* -esityksessä sen sijaan ihminen naamion ja äänitallenteen avulla representoidaan mekanisoituna ja ulkoapäin animoituna. Näin tulee esille muun muassa se, että ihmishahmo ei olekaan alullepanija, luoja, tekijä, itsensä maailmaan asettaja, itsensä omistaja, merkitysten takaaja eikä maailman mitta. Eikä ihmisruumis ole niin suljettu, etteivätkö ulkoiset voimat voisi siihen vaikuttaa.

Itseriittoisuuden illuusioluonne ulottuu myös kokemukseen näyttelijästä; hän ei näyttäyty karismaattisena, säteilevänä. Fuchsiin edellä viitaten voisi todeta, että hänellä ei ole (hän ei omista) tai häneltä on estetty läsnäolo auraattisessa merkityksessä. Tässä esityksen aikaansaama ihmishahmon tunnistettavuuden katkos ja läsnäolon tuotannon keskeytys mainituin esteettisin keinoin estävät näyttelijältä ilmaisullisen ruumiin ja kasvot, jotka voisivat kommunikoida, reagoida, jäljitellä tai kaltaistua toisiin kasvoihin. Kuten aiemmin toin esiin, avantgardistisille taiteilijoille on ollut ominaista rikkoo ehyttä ihmismuotoa ja rinnastaa tämä kielen eheyden koettelemiseen sekä/ tai ruumiin ja sanan mimeettisen yhteensattumisen haastamiseen. Tämän kaltaisen hajottamistyön myötä avantgardistinen taiteilija on usein riistänyt myös esittäjältä ilmauksellisen, improvisatorisen funktion. Näyttelijän mukanaan tuoma likimääräisyys, ramppikuume, halu loistaa, vaikuttaa katsojaansa ja ilmaista itseään on ollut uhka tekijän visiolle tai idealle. On huomattava, että vaikka näyttelijän improvisatorinen liikkumatila, sattuma, katsojan kanssa kommunikointi ja katsojaan reagointi on pitkälti estetty, on näyttelijän taito kuitenkin keskeisessä osassa siinä, miten esitys rikkoo tutun ihmishahmon tunnistamista. Näyttelijöiden playback-tekniikka sekä lumoo taidollaan, että tuottaa kognitiivista ja aistista tärehdystä silloin, kun huulten liikkeet, eleet ja ääni eivät ole yhteensattuvia keskenään. Näyttelijän taidollisella elementillä, jota havaitaan esitystilanteessa, on esityksessä merkittävä funktio. Tekijyyden kritiikki ei tämän esityksen kohdalla voi kohdistua yhteen tekijään (esimerkiksi ohjaaja, äänisuunnittelija, valosuunnittelija, pukusuunnittelija, ääni- ja valoteknikot, näyttelijät), joka alistaisi muut tekijät totaalilla visiollaan ja merkityksen takaamisellaan. Jokainen edellä mainittu esityksen tekijä ohjaa ja liikuttaa esitystä ja sen merkityksiä.

EI-ELÄVÄN KOKEMUS

Elävyys (Liveness) -käsitteellä on teatterin- ja esitystutkimuksen kontekstissa viitattu ennen muuta esityksiin, joissa käytetään medioivaa teknologiaa. Philip Auslander on tehnyt elävyyden käsitettä tunnetuksi *Liveness* (2010) teoksessaan, jossa hän kyseenalaistaa medioidun ja ei-medioidun tai pikemminkin medioidun ja välittömän (immediacy) välisen eron. Elävä esitys on historiallisesti määrittynyt, Auslander muistuttaa. Tämä koskee niin kokemustamme elävyydestä, että näkemystämme siitä, mikä kulloisenakin aikana lasketaan eläväksi esitykseksi. Ymmärryksemme tästä muuttuu uusien mediateknologioiden kehityksen myötä. Esityksen elävyys tulisi määritellä Auslanderin mukaan pikemminkin fenomenologisesti kuin ontologisesti, sillä Auslanderin mielestä kyse on pikemminkin kokemuksesta kuin esitykselle ominaisista tai olemuksellisista piirteistä. Teatteria katsoessamme havaintoomme vaikuttavat elokuvan tai television muokkaamat vastaanottamisen tavat ja etenkin teknologisesti medioitujen draamamuotojen konventiot. Teatteri tai esitys on myös itsessään medium eli välittävä alusta tai tekniikka. Toisin sanoen, Auslanderin

mukaan ei-medioitua, välitöntä (im-mediacy) esitystä ei ole olemassa.¹⁹

Jos elävyys on kokemuksen asia, niin miten *Toinen luonto* -esityksen playback-tekniikka, käytettyjen naamioiden lisäksi, on luomassa kokemusta näyttämön ihmisestä ei-elävänä? Ja onko mahdollista kokea myös esiintyjä, ei vain ihmishahmon representaatio, ei-elävänä? Auslanderin siteeraaman Steve Wutzlerin mukaan kokemus elävästä on yhteydessä esiintyjien ja katsojien ajalliseen ja tilalliseen järjestelyyn. Nick Couldrya seuraten Auslander selventää, että kun olemme yhteydessä toisiimme jonkin teknologian kautta reaaliaikaisesti, ja vaikka emme jaakaan samaa tilaa, koemme vuorovaikutuksen, yhteyden ja tilanteen eläväksi, ikään kuin tässä ja nyt tapahtuvaksi. Wutzlerin esittämässä nelikenttämallissa playback-tekniikka sijoittuu esiintyjien ja katsojien yhteisesti jakamaan tilaan mutta näiden ajalliseen epäsynkroniaan.²⁰ Wutzlerin mukaan siis katsojan ja esiintyjän *eläväksi kokemaa yhteyttä* estää playback-tekniikan mukanaan tuoma eri aikaisuus. Oman näkemykseni mukaan Wutzlerin soveltaminen suoraan *Toinen luonto* -esityksen elävyyden kokemuksen analyysiin on problemaattista. Wutzlerin esimerkissä laulaja-artisti esiintyy suoraan yleisölleen playbackina, *Toinen luonto* -esityksessä näyttelijän, tekstin, playback-tekniikan, naamion ja toiminnan luoma representaatio kuuluu ensisijaisesti fiktiiviseen esityksmaailmaan. Siinä missä laulaja-artistin ja tallenteen välisen tahattoman epäsynkronian havaitseminen aiheuttaa mahdollisesti yleisölle kokemusta ei elävästä tilanteesta, *Toinen luonto* -esityksessä epäsynkronia on tehty havainnoitavaksi. Wutzlerin esimerkissä elävyys on siis ennen muuta *esitystilanteessa* esiintyjän ja katsojien välillä koettu yhteyden (tai sen menetyksen) kokemus. Havainto esiintyjän peitetyistä kasvoista sekä visuaalisen (puhuvat suu) ja auditiivisen (puhe tallenteena kaiutinkaapista tulevana) epäsynkroniasta kuuluvat kyllä esitystilanteeseen mutta luovat merkityksiä esityksmaailmassa. *Toinen luonto* -esityksessä ei-elävän kokemus tuntuisi kiinnittyvän ainakin *esityksmaailmaan* (fiktiivinen maailma) ja siihen, että ihmismuodon representaatio koetaan ei-elävänä, mekaanisena.

Naamio, playback sekä hahmojen tiukka näyttämöllinen koreografointi estävät kuitenkin näyttelijältä improvisatorisen eleen, sattuman, katsojien ja esiintyjien toisiinsa reagoimisen mahdollisuuden ja näin katsojan osallisuuden esitystapahtuman muotoutumiseen. Esitystilanne tässä merkityksessä on häivytetty taka-alalle. Kokemus ei-elävästä yhteydestä tai pikemminkin yhteyden puutteesta näyttelijään on mielestäni mahdollinen.

Tämä herättää kysymyksiä siitä, onko esityksessä kuitenkin kyse eräänlaisesta mise en scène ja representaation perustuvan teatterin tai näyttämön uudeltaisesta tulemisesta nykykontekstissa? Vaikka tutun ihmismallin representaatiota ja siihen liittyvää käsitystä läsnäolosta puretaan ja myös erilaisia länsimaiseen metafysiikkaan liittyviä vastakohtapareja saatetaan liikkeeseen; kuten kognitiivinen/sensorinen, sisäpuoli/ ulkopuoli, subjekti/objekti, psyyke/ruumis, kirjoittaminen/ puhe, näyttäisi ihmishahmon representaatio kuitenkin olevan esityksen keskeinen elementti. Representaatio sisältää ajatuksen, että näyttämö re-presentoi, palauttaa jonkin poissaolevan läsnäolevaksi (present). *Toinen luonto* -esityksen näyttämö on tässä merkityksessä mise en scèneen tapaan tekijäkollektiivin tuottama omalakinen sulkeuma, jota esitys ei näyttäisi purkavan ja jossa katsojan osa on olla todistaja. Tämän esseen puitteissa pystyn nostamaan asiasta esiin vain nämä huomioni ja kysymykseni, mutta esityksen suhde mise en scèneen, representaatioon ja katsojan osaan kaipaisi mielestäni lisäanalyysiä ja arviointia, tällöin myös esitystilanteen ”katoaminen”

¹⁹ Auslander 1999, 2009.

²⁰ Muut Wutzlerin kentät ovat klassinen esitystilanne, jossa esiintyjät ja katsojat jakavat saman tilan ja ajan sekä suoran tv-lähetksen kaltainen tilanne, jossa katsoja ja esiintyjät jakavat saman ajan mutta eri tilan. Neljännessä kentässä katsojat ja yleisö eivät jaa yhteistä tilaa eivätkä aikaa ja siihen kuuluvat tallenteet. Wutzler Auslanderin (2009) mukaan artikkelissa ”Technologically mediated performance”.

pitkälti katsojan kokemuksesta ja esiintyjän kokeminen ei-elävänä saisi lisävalaistusta ja tulisi perustelluksi esityksen konteksti ja sen taiteellis-esteettiset pyrkimykset huomioiden.

Se, että kaiutinkaappi koetaan elävämpänä kuin ihmishahmo, kuten kirjoitukseni alussa toin esiin, liittyy nähdäkseni antropomorfismiin ylettyvään ajatukseen tutusta, itselleen identtisestä ihmishahmosta, joka on siis yhtä puheen kanssa. Kaiutinkaappi toimii muotona, johon katsoja voi heijastaa antropomorfisen kuvitelmansa ihmisen sisäisyydestä ja puheen ja aistisen intiimistä yhteydestä eikä kaiutinkaapin ja siitä kuuluvan puheen välillä ole havaittavaa ajallista viivettä.

LOPUKSI

Sellaisilla esteettisillä keinoilla, joilla on keskeytetty katsojan identifikaatio ihmishahmoon ja sen toimintaan sekä purettu tekijän läsnäoloa teoksen ennalta määrättyjen merkitysten takaajana tai efektiivisyyden lähteenä, on nähty voimaa haastaa vallalla olevia arvoja sekä katsojan havainnon-, arvottamisen- ja luokittelun tapoja.²¹ Nähdäkseni myös *Toinen luonto* -esitys käyttää identifikaation ja läsnäolon tuotannon keskeyttäviä keinoja kuvatussa merkityksessä mutta lähinnä posthumanistisessa kehyksessä, joka uudelleen arvioi ihmisyyttä, ihmisen paikkaa ja mittaa maailmassa, ihmisen ja muiden eläinten suhdetta. Teatterin kontekstissa läsnäolon ja elävyyden käsitteet ovat olleet esityksen ontologisia käsitteitä mutta myös esteettisiä arvoja. *Toinen luonto* -esityksessä käsitteet ja niihin liittyvät käsitykset ja kokemukset ovat menettäneet fundamentaalien ja arvoon sidotun luonteensa ja muuttuneet enemmänkin pelimerkeiksi, joilla katsojan totunnaista kokemusta maailman esittämisestä voidaan koetella ja haastaa.

LÄHTEET

Arlander, Annette 1996. *Esitys tilana*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Auslander, Philip 1999. *Liveness. Performance in a Mediated Culture*. London, New York: Routledge.

Auslander, Philip 2009. "Live and technologically mediated performance". In *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Ed. Tracy C. Davis. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 107-119.

Crossley, Nick 2006. *Reflexive Embodiment in Contemporary Society*. New York: Open University Press.

Cudworth, Erika 2014. "Civilisation and Domination of the Animal". *Millenium: Journal of International Studies*. [Civilisation and the Domination of the Animal - Erika Cudworth, Stephen Hobden, 2014 \(sagepub.com\)](#)

Elias, Norbert 1939/1994. *The Civilizing Process. Sciogenetic and Psychogenetic Investigations*. Trans. by Edmund Jephcott. Blackwell Publishing.

²¹ Gormac Powerin (2010; 127) mukaan: "Both Philip Auslander and Fuchs see presence as a fundamental problem for contemporary theatre, and suggest that the deconstruction of presence is vital for theatre's continuing viability as an art form with the capacity to subvert and challenge prevalent ideologies."

- Fischer-Lichte, Erika 1997. "Theatre and the Civilizing Process. An Approach to the History of Acting. In E. Fischer-Lichte *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. University of Iowa Press
- Fuchs, Elinor 1985. "Presence and the Revenge of Writing: Re-thinking theatre after Derrida". *Performing Arts Journal* 1985, Vol. 9, No. 2/3, 10th Anniversary Issue: The American Theatre Condition (1985), pp.163-173.
- Gylen, Marko 2014. "Ammottava kuva. Martin Heideggerin representaatio-kritiikistä ja taiteen haastavuudesta" teoksessa Ilona Hongisto & Kaisa Kurikka (toim.) *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*. Turku: Suomen yliopistopaino oy.
- Hillman, David 2005. "Homo Clausus in Theatre" teoksessa (Bryan Reynolds & William N. West (toim.) *Rematerializing Shakespeare*. London: Palgrave MacMillan, 161-185.
- Lonka, Pipsa 2019. *Toinen luonto*. Helsinki:NTAMO.
- McCormack, Power 2010. *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in Theatre*
- MacPherson, C.B 1962: *The Political Theory of Possessive Individualism. Hobbes to Locke*. Oxford: Oxford University Press.
- Roach, Joseph R. 1985. *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*. Newark: University of Delaware Press.
- Sell, Mike 2011. "Translation, Typography and Text" teoksessa Mike Sell (toim.) *Avantgarde Performance and Material Exchange. Vectors of the Radical*. New York: Palgrave MacMillan.
- Skeggs, Beverly 2004. "Exchange, value and Affect: Bourdieu and 'the self'" teoksessa Lisa Adkins and Beverly Skeggs (toim.) *Feminism after Bourdieu*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Tervo, Petri 2006. *Kirurgisen operaation teatteri: Teatterillinen kuva ja ihmismuodon esitettävyyden avantgardistisen väkivallan näkökulmasta*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Viirus-teatteri 2018. *Den andra naturen*. Esitystaltiointi. Vimeo.