

Laura Gröndahl – Teemu Paavolainen – Anna Thuring (toim.)

Näkyvää ja näkymätöntä

TEATS
TEATTERIN-
TUTKIMUKSEN
SEURA

näyttämö&
TUTKIMUS 3

Teatterintutkimuksen seura
Helsinki 2009
ISBN 978-952-99580-4-7

Sisältö

.....

Lukijalle	5
-----------------	---

I Teoreettisia avauksia visuaalisuuteen

Teemu Paavolainen:

On Spectatorship, Objecthood, and the Enaction of Visual Experience	10
---	----

Anne Jämsä:

Miten esineiden liike merkityksellistyy?	35
--	----

Annette Arlander:

Huomioita hiekassa –

maisema, esitys, liikkuva kuva ja liike kuvassa	49
---	----

Maiju Loukola:

Virtuaalisen piirtymisestä –

se mikä on esillä ei paljasta kaikkea	69
---	----

Laura Gröndahl:

Mitä lavastuksen tekniikka sanoo?	91
---	----

II Näkymättömät tekijät

Hanna-Leena Helavuori:

Intelligentit varastonhoitajat ja scenografian politiikat	117
---	-----

Laura Gröndahl:

Ai siitä tuli sitten tuollainen...

Käytännön näkökulmia lavastusten syntyprosessiin	149
--	-----

Joanna Weckman:

Puku ja tutkimus	172
------------------------	-----

III Kuvia ja kokemuksia

Heli Ansio & Pia Houni:

Satyyrin visuaalinen esittäminen Euripideen *Kykloopissa* –

Esimerkkinä Hannu Raatikaisen ohjaus Turun kaupunginteatterissa 2006. 201

Pirkko Koski:

Kansannäytelmän popularisointi 228

Anne Makkonen:

Elsa Puolanne (1906–1996) –

Liikuntakoulun tytär, tanssijapersoonallisuus, vapaan tanssin valkyyria 247

Tapio Toivanen:

Teatterilähtöiset menetelmät ja nuoren identiteetti 271

IV Kirja-arvioita 289

Abstracts 306

Kirjoittajat ja toimittajat 311

Lukijalle

Visuaalisuuden teeman suosio yllätti meidät vuoden takaisilla teatterintutkimuksen syyspäivillä. Osin se selittyy sillä, että kuvallisen kerronnan merkitys on voimakkaasti lisääntynyt kaikilla yhteiskunnan ja kulttuurin alueilla viime vuosikymmeninä. Meillä on tarve tutkia meneillään olevia visuaalisen teknologian muutoksia, jotka vaikuttavat sekä arkielämäämme että teatterin taiteellisiin ja teknisiin käytäntöihin.

Toinen syy lienee aiheen laajuus: visuaalisuuden sateenvarjon alle mahtuu loputtomasti erilaisia ilmiöitä ja sanaa voi tulkita eri tavoin. Yhtäältä näkeminen on konkreettinen aistimus, jonka avulla olemme vuorovaikutuksessa ympäristömme kanssa. Toisaalta miellämme sen tietämisen ja ymmärtämisen metaforaksi. Katsominen ja katsotuksi tuleminen liittyvät myös vallankäyttöön ja niihin tapoihin, joilla ilmiöt yhteiskunnassa esitetyvät. Teatterin – ja ehkä koko kulttuurin – voi ajatella näkyväksi tekeväenä koneistona, jonka näkymättömät käytännöt muokkaavat visuaalisia tottumuksia ja ajattelun skeemoja..

Sekä taide että tiede pyrkivät tekemään näkyvää näkymäksi, saattamaan ennen havaitsemattomia asioita huomion kohteeksi ja laajentamaan ymmärrystämme niistä. Kaikille näkemisen tavoille on ominaista rajallisuus. Jotain jää aina katveeseen. Tulemme helposti sokeiksi omille vakiintuneille havaitsemisen ja tulkinnan tavoillemme ellemme pysähdy tutkimaan itse näkemisen prosessia ja sen rakentumista. Tämänkin voi ymmärtää sekä konkreettisenä havaintopsykologisenä kysymyksenä että metaforisena haasteena laajentaa niin tieteellisen kuin taiteellisen ajattelun horisonttia.

Tämän numeron kirjoittajien joukossa on ilahduttavan paljon tekijätaustaisia tutkijoita, viisi kahdestatoista. Se kertoo taiteentutkimuksen paradigmassa parhailaan tapahtuvasta muutoksesta. Taiteilijan tai katsojan kokemusperäinen, hiljaisen tieto on nousemassa hedelmälliseen keskusteluun perinteisten tieteellisten diskurssien kanssa. Käytännön toiminnassa on aina läsnä teoreettista ajattelua ja päinvastoin. Haluamme nostaa juuri tämän yhteen kytkeytymisen ja vuorovaikutuksen näkyväksi tutkimus-

kohteeksi, emme asettaa taidetta, tiedettä ja tekniikkaa erillisiksi tai vastakkaisiksi ilmiöiksi.

Uusien tutkimusparadigmojen muotoutuminen edellyttää laajakatseista ja monialaista keskustelua, jopa ”teoreettista ja metodologista kurittomuutta”, kuten Hanna-Leena Helavuori artikkelissaan kuvaa kokemustaan teatterin ilmiöiden ymmärtämisestä. Kurittomuus toimii parhaiten yhdistettynä kriittisyyteen, analyyttisyyteen ja hyvään, avoimeen keskusteluilmapiiiriin. Olemme pyrkineet tarjoamaan foorumin, jossa nämä kaikki voisivat toteutua.

Vuosikirja koostuu kolmesta osasta, joista ensimmäinen sisältää viisi teoreettista avautusta visuaalisuuteen. Niitä kaikkia yhdistää kiinnostus visuaalisten havaintojen, esitysten ja merkitysten rakentumiseen. Artikkelit nostavat esiin asioita ja ilmiöitä, jotka helposti unohtuvat pitäessämme näkemistä suorana ja välittömänä kokemuksena maailmasta.

Koko julkaisun johdantona toimii Teemu Paavolaisen ”On Spectatorship, Objecthood, and the Enaction of Visual Experience”. Siinä näkemistä ja havaintokokemusta pohditaan toiminnallisuuden ja yksilön ympäristösuhteen kautta. Visuaalisuuden ilmiötä käsitellään näin ollen aktiivisena ja dynaamisena tapahtumana, mikä antaa hedelmällisen näkökulman esimerkiksi lavastustaiteen tutkimiseen.

Anne Jämsän artikkeli ”Miten esineiden liike merkityksellistyy?” jatkaa luontevasti Paavolaisen avaamaa teemaa tarkastelemalla esinemanipulaatiota merkityksiä tuottavana ilmaisuna. Hän käyttää esimerkkinä keilojen liikettä jonglöörin esityksessä ja yhdistää niiden tulkinnan ruumiillisten kokemusten jaettavuuteen.

Ehkä selkeimmin tekijälähtöistä taiteellista tutkimusta edustaa Annette Arlander, joka kirjoittaa paikkasidonnaisen videoteoksensa herättämistä kysymyksistä. ”Huomioita hiekassa – maisema, esitys, liikkuva kuva ja liike kuvassa” on dokumenttielokuvaa vertailukohtana käyttävä tutkielma elävien havaintojen tallentamisen mahdollisuuksista ja rajoista.

Maiju Loukola tarkastelee puolestaan voimakkaasti yleistyvän videon käytön problematiikkaa näyttämölavastajan taiteellisessa tutkimuksessaan. Artikkelin ”Virtuaalisen piirtymisestä – se mikä on esillä ei paljasta kaikkea” on teoreettinen pohdinta virtuaalisuuden luonteesta, joka osoittautuu monisyiseksi ja vaikeasti määriteltäväksi ilmiöksi. Eronteko kuviteltuun ja materiaaliseen kyseenalaistuu, kun aihetta lähestytään fenomenologian välineillä.

Visuaalisen esittämisen teknologiat ovat aiheena myös Laura Gröndah-

lin tekstissä ”Mitä lavastuksen tekniikka sanoo?”. Siinä lähestytään lavastustaidetta sen käyttämän tekniikan kautta ja tutkitaan, miten toteuttavien välineiden valinta tulee kielen tavoin osaksi taiteellista ilmaisua.

Seuraavassa osiossa keskitymme tekijöihin, jotka tutkimuksen perinteessä ovat paljolti jääneet näkymättömiksi. Hanna-Leena Helavuori kirjoittaa viime vuosikymmenten lavastustaiteesta poliittisena toimijana otsikolla ”Intelligentit varastonhoitajat ja scenografian poliitikat”. Hän tarkastelee Kalle Holmbergin ja Jouko Turkan näyttämökieltä suhteessa kansainvälisiin ilmiöihin ja analysoi lavastustaiteen merkityksiä esitysten keskeisenä osana.

Käytännön näkökulmia lavastusten syntyprosessiin tarjoaa Laura Gröndahlin toinen artikkeli ”Ai siitä tuli sitten tuollainen... Käytännön näkökulmia lavastusten syntyprosessiin”. Kirjoituksen tarkoituksena on tehdä näkyväksi lavastustaidetta toteuttavaa koneistoa, joka kirjallisiin lähteisiin nojautuvassa tutkimusperinteessä usein pidetään neutraalina, ongelmattoman välineenä taiteellisten ideoiden esittämiseksi.

Joanna Weckman on laatinut kattavan kartoituksen pukusuunnittelun alalta tehdystä tutkimuksesta. ”Puku ja tutkimus” paitsi osoittaa aiheita käsittelevien kirjoitusten ilahduttavan suuren määrän, myös pohtii pukusuunnittelua tutkimuskohteena ja sen aseman marginaalisuutta.

Viimeiseen osioon olemme koonneet joukon artikkeleita joita yhdistää väljästi kuvallisuuden ja kokemuksellisuuden teema. Jokainen esitys tekee näytelmän tekstiin piiloutuvat mahdollisuudet omalla ainutkertaisella tavallaan näkyväksi.

Heli Ansio ja Pia Houni tarkastelevat yhteisessä kirjoituksessaan antiikin satyyrihahmon esittämistä sekä historiallisen tiedon valossa että tutkimmalla nykypäivän esitystä: ”Satyyrin visuaalinen esittäminen Euripideen *Kykloopin* tulkinnoissa. Esimerkkinä Hannu Raatikaisen ohjaus Turun kaupunginteatterissa 2006”.

Pirkko Kosken artikkeli ”Kansannäytelmän popularisointi” käsittelee Kurt Nuotion ohjaamaa tulkintaa näytelmästä *Herra Puntila ja hänen renkinsä Matti* Helsingin Kaupunginteatterissa 2001. Tarkastelun kohteena ovat esityksen käyttämät strategiat, kansanteatterin hengen ja brechtiläisten tavoitteiden toteutuminen ja muokkautuminen sen yhteydessä.

Tanssi on näyttämötaiteen lajeista ehkä visuaalisin. Anne Makkonen käsittelee Elsa Puolanteen vuonna 1933 sommittelemaa soolotanssia *Loitsu*, jossa näyttäytyy tanssin ja naisvoimistelun yhteen kietoutuminen nationalismiin ja modernismiin kanssa. Artikkelin otsikko on ”Elsa Puolanne (1906–1996) – Liikuntakoulun tytär, tanssijapersoonallisuus, vapaan tanssin valkyyria...”

Myös inhimillinen identiteetti on näyttäytymistä ja näkyväksi tekemistä. Tapio Toivasen ”Teatterilähtöiset menetelmät ja nuoren identiteetti” paneutuu tapaustutkimuksen avulla kysymykseen, voidaanko teatterilähtöisillä opetusmenetelmillä osaltaan tukea nuoren identiteetin kehittymistä ja eheytymistä.

Julkaisun päättää pieni kirja-arvio-osio.

Kirjoittajien ohella lämmin kiitos kuuluu kolmelle nimettömälle referee-lukijalle heidän arvokkaasta ja pyyteettömästä työpanoksestaan, sekä julkaisun taittotyön kiireisestä aikataulusta huolimatta ansiolla hoitaneelle Lauri Hurstille.

* * *

Helsingissä ja Tampereella
joulukuussa 2009
Toimituskunta

I Teoreettisia avauksia visuaalisuuteen

Teemu Paavolainen

On Spectatorship, Objecthood, and the Enaction of Visual Experience

The essay sets out to question some grounding assumptions of conventional visual theory, along the “ecological” or “enactive” lines of inquiry proposed by perceptual psychologist J. J. Gibson and cognitive philosopher Alva Noë. As opposed to the detached, passive, spectatorial stance – deeply rooted in Western forms of aesthetic theory and scientific practice, alike – it will be argued that visuality cannot be reduced to static “images,” either in the brain or on the retina. Instead, perception itself is a way of acting: while often suspended, in the theatre, what such reciprocity of perception and action implies is also a fundamental continuity between “everyday” and “theatrical” ways of perceiving the world around. Accordingly, theatrical spectatorship should rather be addressed in terms of ecological resonance, than in terms of reading, response, or reaction, for example. That the content of perception is not given all at once, finally, but can only be achieved through perceptual exploration, over time, makes the enactive position intriguingly similar to that severely opposed by art critic Michael Fried, in his famous attack on the “theatricality of objecthood,” in the 1960s.

In his in/famous essay “Art and Objecthood” (1967), art critic Michael Fried attacks what he dubs the *theatricality* of some “literalist” tendencies in the visual art and sculpture of his time, apparent in what he calls their imposing *objecthood*. Indeed, the two terms appear interchangeable, in embodying the utter “negation of art”: theatre, as that which “lies *between* the arts” – without any proper, interior “essence” to the effect that art, famously, “degenerates” in approaching such a liminal condition – objecthood, as the artwork’s reaching beyond its “own terms” toward its literal or

theatrical setting. Of course, this is a familiar theme in antitheatrical writing: “Since antiquity,” as Thomas Postlewait and Tracy Davis sum up, the critique of theatre has focused on its “excess and its emptiness, its surplus as well as its lack” (think only of such common metaphors as *making a scene* or *social masks*). Add what Marvin Carlson calls its “rigidity,” and clearly the metaphorical logics we’re recruiting come down those of containment and material objects: tangible forms the very *surfaces* of which may *obstruct* such direct, unselfconscious “absorption” in their allegedly immaterial content as Michael Fried would come to value as the positive opposite of theatricality.¹

If, then, *vision* is often metaphorically related to *understanding* – see what I mean? – “theatricality” in its Friedian guise poses a downright obstacle for seeing: the visual aspects of a performance, say, may still afford “absorption” in so far as they remain *transparent* (rid of “the fourth wall” and obedient in embodying but the Text), the threat of the theatrical, posed by the *occluding opacity* of their “objecthood” – excess of rigid form, masking over emptiness of content. In the specific terms of Fried’s critique, what he considers to be so “corrupted,” in the “theatricality of objecthood,” can be divided into three, interrelated aspects. For one, he finds it (1) “infectious,” as concerns the *inclusiveness* of the beholder’s situation (“Everything counts”): not of something “strictly within” the work, the experience is “of an object *in a situation* – one that, virtually by definition, *includes the beholder*.” (2) Thus, apart from their being “experienced as nothing more than objects,” literalist works “project [their] objecthood” in such a way as to make the beholder conscious of herself as a viewing subject. Given their “hollowness,” moreover – “the quality of having an *inside*” – their presence is “a kind of *stage presence*,” “blatantly anthropomorphic” and “incurably theatrical”: instead of treating her “as if [s]he were not there,” they themselves appear to be aware of the spectator. Finally, this experience is (3) “inexhaustible,” “not because of any fullness” but because of the “endlessness” of its indefinite *duration*: that it takes place in time is “paradigmatically theatrical,” for Fried, as opposed to the proper modernist work’s being “*wholly manifest*,” “*at every moment*.”²

What we seem to have here is thus an *expansion* of artistic “objecthood,” its becoming *inclusive* of an audience yet *unbound* in time; qualify but bits of his argument, however, and what I suggest Fried’s critique amounts to is an inadvertent primer to what I would call the *enactive ecology of action in perception*. In terms I am to outline, below, what he hails as direct absorption in pictorial content would be a mode of *indirect* awareness, conversely,

as distinct from the *direct* perception of an environment-in-relation-to-oneself – tantamount to Fried’s “literalist sensibility.” Secondly, such an “ecological” or “enactive” experience is not really one of (2’) ontologically distinct subjects and objects, but indeed of (1’) a *situation* that affords (3’) *exploration over time* – not of objecthood at all, that is, but of a performative event from which such categories will only emerge as metaphorical, post-hoc abstractions.

Finally, this experience is not really specific to the theatre or to theatricality, either, but rather, *continuous* to what we might dub the “aesthetics of the everyday.” What this is not to say, of course, is that our mundane habits of perception and cognition could not be significantly *intensified* when it comes to our attending to the arts: in reflecting “theatricality,” as Erika Fischer-Lichte puts it, “the spectators reflect on the conditions underlying and guiding the process by which they construct reality.” For philosopher Alva Noë, likewise, what such “theatrical” sculptures as Fried criticized enable us to *do* is “to catch [our]selves in the act of perceptual exploration,” and for another, Mark Johnson, our *suspending* such practical engagements stands out as “directly proportional” to the artwork’s “ceas[ing] to speak to our human situation.”³ Conversely, while such conventions as darkened auditoria do indeed serve to *suspend* it, to a degree – the Friedian principle of “nobody out there” – the dependence of perception on action is too fundamental to ever be fully undone, even by the more determined appeals to an art form’s (e.g., of the theatre) “autonomy” or self-containment.

Specifying “Objecthood”: On Direct Perception and Visual Ecology

While I will introduce more recent theories, in due course, the basic ground on which this essay will attempt to untangle “visuality,” in the theatre, comes down to the “ecological” approach developed by American perceptual psychologist James J. Gibson (1904–79). Having discussed his central concept of *affordances*, elsewhere – “what the environment *offers* the animal, what it *provides* or *furnishes*” – the thread I will follow, in this essay, concerns the ecological complementarity he suggests it implies (in the simplest of terms, for an environmental surface to “afford” sitting, it has to be about “knee-high” for an animal whose body bends backward at the knees). The very term, “ecology,” grounded in this idea of *reciprocity* – e.g., of the visual aspects of a theatrical performance and the perceptual systems of its audiences – we cannot think of the “environment,” either, in the abstract or “objective” terms of physics or geometry, but only in terms of the organism it surrounds and the interactions their relationship affords:

just as “[n]o animal could exist without an environment surrounding it,” an environment necessarily implies an organism to be surrounded.⁴

The most important complementarities in this context, then, arise in the study of *perception*, that of actors and audiences included. Human vision, for one, is not a matter of the eyes and the brain alone, according to Gibson, but of the eyes in a head on a body, moving about on the ground that supports it – defined *functionally* rather than anatomically, the “visual system” also has legs, in a very important sense. Different “perceptual systems” considered as complementary, an ecologically valid overall account must concern not only (passive) seeing or hearing – let alone seeing fixed representations in a laboratory or in a modernist artwork in Fried’s sense – but “the looking, listening, touching and sniffing” that goes on when they are all simultaneously at work. Each system tuned to a different aspect of physical reality, vision tells us where things are located, while hearing tells us when they move; as turning to a sound will reciprocally sharpen visual perception, these diverse aspects are always also intimately connected. Most importantly, there is a fundamental complementarity between *perception* and *action*, the sensory and the motoric: as Gibson suggests, “[w]e must perceive in order to move, but we must also move in order to perceive.” Finally, perceiving the environment “involves the coperceiving of the self”: for Gibson, perception is the continuous awareness of both the environment and of oneself, and especially of the affordances of their ongoing functional relationship.⁵

Now, understanding perception as “continuous awareness” – which is different from *conscious* awareness (just try and suspend attending to your environment at *any* level, whatsoever) – implies the epistemological position of direct realism. For Gibson, “meaning” or “value” is not something added, deduced, or inferred from raw stimuli, but *directly perceived* – affordance, in fact, being his substitute for such burdened terms: “What a thing *is* and what it *means* are not separate, the former being physical and the latter mental as we are accustomed to believe.” Indeed, incidental “stimuli” or “sensations” are altogether secondary to the actual features of our environments: insects and rabbits get by in theirs perfectly well, so it cannot merely be a matter of eye structure, either (lenses or compounds, eye orientation, etc.). Rather, whatever perceptual systems a given species has evolved will *resonate* with an environment *rich in structured information to begin with* – no assumptions are needed about innate capacities, mediation or interpretation, indeed of the complex processing or “decoding” known to constructionist or communication-based information theories. And nei-

ther does the world “speak to the observer”: “information” is not communicated or transmitted but directly detected; the perception of meaning is as immediate as that of color, say, the world itself, overdetermined rather than underdetermined.⁶

Instead of meaningless stimuli, what Gibson suggests we *do* perceive are then the natural units of an ecologically meaningful environment, “specified” by what he calls the *invariants* of stimulus *information* (in light, sound, odor, taste, or contact). Most fundamentally, on an ecological/perceptual level of description that hypothetically goes for all species, he suggests this environment consists of *substances*, *surfaces*, and the *medium* that divides them – air for humans, water for fish – while the kinds of objects, places, events, and so on that animals pay attention to will depend on whether these features afford them something or not. (To get an idea of the centrality of surfaces and their “layouts,” for perception, just consider the navigational strategies of bats and blind persons.) Invariants are aspects of their actual structure, “higher-order information” that is preserved across transformations such as perspective change, that of illumination, and local events: picked up over time, the structural proportions of an object remain invariant whether you observe it from different angles or distances, only feel it out in a darkened room, or have it occluded from view, altogether (in this sense, the perception of objecthood is not at all dependent on the persistence of stimulation: even in the latter case, that of the object “need not be inferred”).⁷

Normally, of course, perspective change would involve the free movement in space of the observer, but *persistence* and *change* are what we will directly perceive from a fixed point of view, as well – say, from a proscenium theatre auditorium; in fact, Gibson conceives of “space” and “time” as but conceptual abstractions of the direct perception of surface *layouts* and ecological *events*. Moreover, the hypothesis that “what there is to be perceived” are substances, surfaces, layouts, and events, suggests not only a fundamental continuity between “everyday” and “theatrical” perception, but one that basically dissolves the kind of codification characteristic of some semi-otic approaches: in and out of the playhouse, and unlike abstract “space,” visual layouts come with colors and lighting conditions (whether intended to “signify” something or not), while all linguistic and musical “signs” have to be perceptually specified by some corresponding event in the “acoustic array.” And in both cases, what the observer/spectator *pays attention to* are the affordances of these realities, whether for her own action or for her understanding of the performance: in a way, the aesthetic tendency to value

formal qualities over the functional may partially be explained by how the usual reciprocity of perception and action is often *suspended*, for the spectator. As Bert States suggests, “art is a certain perspective on substance”: in normal conditions, the formal side of visual perception only erupts, or becomes “present-at-hand,” when one’s usual resonance with her environment is somehow disrupted.⁸

From Reading to Resonance: Naturalizing Spectatorship

Drawing together insights from earlier “ecological approaches” to film (Joseph D. Anderson), music (Eric F. Clarke), and to a lesser extent, the theatre (Rush Rehm, Howard Mancing), these initial remarks on spectatorship need not, as yet, posit much further neural architecture for visual experience. With their different emphases, the above studies all agree about the necessarily *perceptual* grounding of all the symbolic, cultural and ideological components their respective art forms are capable of communicating. According to Clarke, the Gibsonian framework helps understand *together* “attributes of music that have previously been regarded as poles apart.” For Anderson, “[t]he movie is not ours to ‘read,’” nor is it a matter of “suspending disbelief” – theatre scholars Howard Mancing and Bruce McConachie would agree, by the word. In a recent article, the former takes issue with the poststructuralist tendency to collapse all seeing into the “reading” of signs, bringing out instead the very *differences* of perceptual and symbolic cognition.⁹ As summarized by McConachie and F. Elizabeth Hart,

theatre differs from reading in that it allows for the *direct perception* – by a community of spectators, in irreversible time – of specific sights, sounds, textures, climate, etc. (allowing for some degree of individual difference); and that the range of possible interpretations of a theatre event will therefore be much narrower than that for readers of the same novel whose isolated [–] symbol-driven reconstructions of narrative worlds will allow for greater diversity.¹⁰

What’s more, in order to process symbols at all, humans must first be able to *perceive* them – in his musical hermeneutics, likewise, Eric Clarke finds the most abstract and social of musical values to be “directly specified in the sounds themselves to a suitably attuned perceiver,” whether she conceives of what she hears as “over-the-top singing” or as “Verdi’s Rigoletto.” Given Willmar Sauter’s influential distinction between the sensory, artistic, and

symbolic modes of communication, in *The Theatrical Event*, an ecological approach would thus emphasize the first one, the rest being perceptually specified as the event unfolds. In Małgorzata Sugiera's cognitive criticism, it is indeed the *only* level that "really matters" in contemporary performance art, and for Sauter himself, "sensory communication [--] is of utmost importance for all other communicative processes": nothing is symbolic unless "perceived as such by the observer."¹¹

To get at the ontological stakes this kind of ecological epistemology implies, however, we might want to turn to J. J. Gibson, himself. While admitting that humans have altered the very face of the earth (to change what it affords them, basically) and done so in radical and often disastrous ways, he would deny any sharp distinction between "nature" and "culture" as misleading: "There is only one world," laid out in substances and surfaces whether these be natural or modified. A related dichotomy he wishes to unpack is that between "material" and "non-material" culture, implying as it seems that "language, tradition, art, music, law, and religion are immaterial, insubstantial, or intangible, whereas tools, shelters, clothing, vehicles, and books are not." From a perceptual point of view, as he quite convincingly argues, "[n]o symbol exists except as it is realized in sound, projected light, mechanical contact, or the like." Emphasizing "the interaction between presentation and perception," on his part, Willmar Sauter seems in full agreement: "the spectators do not perceive 'signs' which they describe and interpret for a scholar; they perceive 'meaning' – and they have fun!"¹²

This said, an ecological perspective may help us refine some early Prague School insights into the very nature of the "theatrical sign." Take the *economy* of the sign: as Petr Bogatyrev suggests, theatrical costume or scenery rarely have "as many constitutive signs" as the real thing would. In so far as at least some of these signs bear information about invariants and affordances, one *could* indeed propose that their compound is "a sign of a sign and not a sign of a material thing" – fully aware that a door is merely painted on canvas, for instance, we may perfectly well "perceive" what it affords, in the make-believe reality on stage. More importantly, many aspects of what Jindřich Honzl famously called the "dynamics" or the "mobility" of the sign could in fact be explained by the adaptive interchangeability of our perceptual systems. In the theatre, "space need not be indicated by a space, sound by a sound, light by lights, human activity by an actor's acting" – just as Honzl proposes. From an ecological point of view, however, this is not because the *sign* "changes its material and passes from one aspect

into another” but rather, because of the very mechanisms of *information pick-up* we have evolved.¹³ As Eric Clarke explains:

It is the objects and events that are specified in perception that are important: whether people notice a fire because they see the flames, hear the crackle, smell the smoke, or feel the heat is of little importance compared to the fact that they detect the event (the fire). When perception proceeds in an unproblematic way, we are usually unaware of the sensory aspect of the stimulus information, and are only attuned to the events that are specified by stimulus structure.¹⁴

What this comes down to, again, is an understanding of *information* that differs from the stimulus-response models of perception which Gibson criticized, amounting to our traditional “conduit” models of communication (with senders and receivers encoding and decoding messages). As for spectatorship, we should of course also note the difference between perception and reception, as Sauter rightly attests – not only in that they belong to different traditions (say, phenomenology and cultural theory), but in that reception “describes the process [–] after a performance” while perception is an integral aspect of the event itself.¹⁵ In an *ecological* metatheory, however, it should also be considered “in a natural context,” as Joseph Anderson puts it, theatrical or filmic or musical perception understood as but subsets of *perception in general*. For Anderson, motion pictures are a matter of “ancient biology interfacing with recent technology” – replace film with theatrical performance, and mine as well is an attempt

to define the interface [–] not in terms of stimuli and sensations nor as cues for constructing meanings, but in terms of the meanings inherent in the very interaction of a creature with its environment – or more specifically the interaction of a creature with its *surrogate* environment.¹⁶

Sitting Still, Take 1: The Reality of Illusion

What there is *to be perceived*, in the “surrogate environment” that is the theatre, is of course case-specific and historically contingent; the question is little short of absurd. At a basic level of perception, however, the Gibsonian answer would be that we perceive *surface layouts* – to “shed light” on their primary importance, let us consider but two historical examples. First, take

what Gibson calls “occlusion”: at the very dawn of Western theatre, we find the simple dramatic device of actors going in and out of sight, behind occluding surfaces and back. Under the invariant Athenian sky, as Classic scholar Rush Rehm has it in his ecological account of the Theatre of Dionysus, characters would “enter and exit (move in and out of occlusion) with different degrees of audience perception” – arrival and departure being the basic dramaturgical affordances of the *skēnē* door and the *eisodoi*, as discussed at length by Oliver Taplin.¹⁷

At a very different moment in history, we might consider theatrical perceivables in terms of the lighting conditions of 19th century indoor theatres. Quite simply, the amount of light afforded by electricity *specified* the scenic layout so much better that painted scenery could not but appear unreal; new solutions had to be sought. Better regulation of light allowed for the darkening or dimming of the auditorium, while gas already had made it possible to use the rear part of the stage you virtually couldn’t see in the time of tallow candles and oil lamps. Beyond vision, and more importantly in terms of human lives, renouncing the use of gas would not only free both actors and spectators from its odor (and sets and costumes from being polluted), but reduce the loss of oxygen, the amount of heat and smoke produced, the number of lighting staff required, and indeed the ubiquitous risk of fire – witness the negative affordance of gas lighting in the amount of theatres that actually burned down during its use.¹⁸

As for the ensuing rivalry between painted illusion and “authentic” naturalism, then, the convenient analogy comes again from motion pictures. In *The Reality of Illusion*, Joseph Anderson propounds that “illusion” is what occurs when perceptual systems, in following their internal rules, come up with “nonveridical perceptions.” In the cinema, “there is information in the visual array for both a three dimensional fictional world and for a flat screen”; because the perceptual system “cannot tolerate ambiguity,” it will rapidly alternate between these “incompatible sets of information.”¹⁹ In the theatre, two-dimensional surfaces will of course be much further embedded in real three-dimensional layouts, but as we know, they do indeed afford a variety of alternative perceptions for the audience: “indirect” as pictorial perception is, for Gibson, on a basic level we cannot help perceiving the invariants and affordances suggested – take, the illusionary affordance of the painted door. In ecological optics, René Magritte’s famous picture of a pipe, wittily entitled *Ceci n’est pas une pipe*, could quite as well be named in the affirmative: “This is a pipe,” because the object depicted affords us more information than does the painted surface of its representation.

Given but these simple examples of what spectators may perceive or *choose* to perceive, in the theatre, we have to agree with Fried that its alleged “objecthood” can only be audience-involving and never “wholly manifest,” in any single moment or aspect. In a sense, histories of the theatre “centered” on the actor may in fact tell us more about the embodied nature of thinking than of historical sequence: the surrounding world was always there, full of potential affordances whether they were framed as “theatre” or not. (I’m thinking of Richard Southern “peeling off accretions” until he gets at “what Theatre really is,” or of Stephen Kaplin, suggesting that *puppetry* only emerges when “the performing object reaches the limits of the human body’s anatomy” and develops “a physical presence of its own.”)²⁰ Gibson sums it up, neatly:

One may consider the layout of surrounding surfaces with reference to a stationary point of observation, a center where an individual is standing motionless, as if the environment were a set of frozen concentric spheres. Or one may consider the layout of surrounding surfaces with reference to a *moving* point of observation along a path that any individual can travel. This is much the more useful way of considering the surroundings, and it recognizes the fact that animals do in fact move about. The animal that does not move is asleep – or dead.²¹

Then again, the one “point of observation” that stands out as relatively “stationary,” in any conventional proscenium theatre, is that afforded for the single *spectator* – and yet, only very exceptionally will we find that she is “asleep” or “dead.” Thus, we come to the *emotional* side of the equation – how it is that we become engaged with the actions and affordances onstage despite we most often only perceive them “at second hand,” rather than through direct egocentric involvement. In light of recent neurophysiological research, at least, much of the involvement that ensues could perhaps be explained through a mechanism of neural “resonance” or “simulation.” With shades of Stanislavski, the evidence is usually summarized along these kinds of lines: while observing an object – or *someone else* interact with it – the neural system is activated “as if” the observer were interacting with it, herself. More specifically, this relates to the discovery of two kinds of “bimodal visuomotor neurons” (originally in macaque monkeys) called *canonical* and *mirror neurons*, respectively – the first fire for objects, the second, for intentional actions. That they do not seem to distinguish between

the visual and the motoric appears to dismantle the dualism of incoming and outgoing nerve impulses which Gibson already criticized in standard terminology.²²

This, again, may shed some new light on Stanton B. Garner's phenomenological account of the audience as "the individual/collective 'third body' (along with character and actor) of the stage's intercorporeal field," and on the "experiential duality" of the latter as it is simultaneously "perceived and inhabited." If indeed there is a neural correlation between perceptual and motor activity, no wonder we often seem to *feel* theatrical performances in our bodies; as Bert O. States suggests, things on stage often "resist being either signs or images," i.e., retain a degree of "interest" that is not exhausted by their aesthetic function. Moreover, the ability to "mirror" other people's actions and intentions provides a considerable clue as to the motoric roots of empathy and emotional involvement, which we need to understand as crucial to theatrical spectatorship. As Bruce McConachie and F. Elizabeth Hart argue, the usual distinctions between "passive" and "active" spectators, as related to realistic versus overtly theatrical productions, are differences "of degree, not of kind" – "all viewing, even of a television soap opera, involves active cognition." In a way, the grounding idea of what we could dub *ecologies of spectatorship*, is summarized in McConachie's notion that "the 'response' of the audience was never separated or divorced from the 'reality' on stage," and that the two must instead be considered as a "single phenomenon."²³

Out of Our Heads: Visuality Is Not a Function of the Brain (Alone)

The state of the art in *neurocognitive* approaches to theatrical spectatorship is indeed convincingly and accessibly outlined by Bruce McConachie, especially in his 2008 book *Engaging Audiences*. His general emphasis "on spectator action and interaction – what audiences do to engage with and become engaged by a performance" is in utter agreement with my brief, ecological considerations, here; however, the way the book seems to equate perception, mind, and cognition, with the neural workings of the *brain*, rather exclusively, does call for substantial debate, from the sort of perspective being developed. Just to outline the basic points of controversy, I will cite but two representative takes on what most directly concerns us here: as for *visuality*, in general, McConachie refers to Pierre Jacob and Marc Jeannerod's theory of "visual intentionalism," according to which there are two distinct systems, in the brain, for the perception of objects and actions, respectively. In line with the mirror neuron hypothesis, it is on the basis of

human intentions, then, and not on the basis of what is looked at, that it chooses which one of these to use, in a given situation.²⁴ The second example reflects what seems to be the general consensus, in much of cognitive science, over *perception* – illustrated here with a theatrical example from Chekhov’s *Uncle Vanya*:

To construct only one sound-sight image of Yelena’s stage cross at the [beginning of the play], a spectator’s mind/brain must process separately the color of her dress, the sound of her walk, the expression on her face, and perhaps a dozen other perceptions about her. In a few milliseconds, the [--] brain creates an integrated percept of these pieces that is more than the sum of its parts.²⁵

Brainwise, much of this may very well be correct; the problems – of which I will briefly outline four – relate to the phenomenology of our actual visual experience. For one, (1) whether our brains work this way or not, we do not feel we choose which neural apparatus to “use,” especially on a millisecond-by-millisecond basis: as Gibson has it, the ecologically relevant time scale is that of *events*, “measured only in years and seconds,” as opposed to such durations as befit cosmic and atomic processes. (2) Secondly, neither is there any independent agency in the brain, to do the choosing – all in all, as philosopher Alva Noë reiterates Gibson’s position, “perception is not a process in the brain, but a kind of skillful activity on the part of the animal as a whole”: “It is not the brain, it is the animal (or person), who sees.” (3) Third, we might want to question – or at least modify – the lingering idea of “images” in the brain: indeed, Gibson’s very notion of *direct perception*, as Alan Costall notes, was “to counter what he took to be the starkest manifestation of dualism within psychology, the representational theory of perception” (and we have already seen him put into question such dichotomies as that of culture and nature).²⁶ In Noë’s words, again, what we “ought to reject” is the idea “that perception is a process *in the brain* whereby the perceptual system constructs an *internal representation* of the world”:

If the animal is present *in* the world, with access to environmental detail by movements – that is, if it is active, embodied, environmentally situated – then why does it need to go to the trouble of producing internal representations good enough to enable it, so to speak, to act as if the world were not immediately present? [--] In many situations, we need only move our eyes, or move our head,

or turn around, to get whatever information we need about the environment. [--] Instead of having to ground ourselves by sheer cognition – constructing a representation [--] – we take advantage of the fact that we have more immediate links to the world because we are in the world from the start, and that we have the sorts of bodily skills to exploit those linkages.²⁷

The fourth (4) problematic assumption follows directly from the above: often referred to as the “poverty of the stimulus” hypothesis, the idea that the brain must separately “process” and then “integrate” a vast array of chaotic stimuli (as for Yelena) runs counter to our phenomenological experience of actually being in the world; in effect, many such discussions treat the latter as but a “grand illusion.” Interestingly, the sorts of experiments used to demonstrate this alleged gap between ourselves and our world – which the brain is in the business of bridging, that is – have often been inherently theatrical, in setup: the phenomena of concern would be referred to as *change blindness* (as when a testee fails to notice that the person who just asked her for directions, briefly occluded from her view, has been switched into a completely different one) and *inattentional blindness* (as when the testee, primed to count bounces in a basket-ball game, fails to notice a gorilla-suited gentleman walk in, thrum his chest, and walk off). On the “grand illusion” explanation, then, we do not experience the world as it is, but a picture fabricated by the brain – on the “poverty of the stimulus” assumption, however, we should thus get “more than the sum” of what we are given. But do not these examples actually demonstrate that we see less than we think we do (in the mind’s eye), confident as we are that there *is more* at hand, as and when we need it? In the neat phrase of philosopher Andy Clark, “[t]he visual brain is thus *opportunistic*,” while “overestimating the amount and quality of information it makes available”: “letting the world serve as its own best model” (as Rodney Brooks has put it), it “just do[es]n’t bother” to create, maintain, and update rich inner images of the scene.²⁸

Finally, as Alva Noë propounds, this fact that “[o]ur perceptual access to the world is robust, but fallible and vulnerable” has of course long been understood by “artists, magicians, stage designers, and cinematographers – people who [he suggests] live by the maxim that the hand is quicker than the eye.” To summarize his basic hypothesis, perceiving is “a way of acting,” just as it was for Gibson – “not something that happens to us, or in us,” it is something we actively *do* or accomplish, together with the world around us: “we *enact* our perceptual experience; we act it out.”²⁹

Beyond Gibson, Noë's enactive or "sensorimotor" understanding of perception builds on the approach first outlined by Francisco Varela and his colleagues that (1) *cognition* is "not the representation of a pregiven world by a pregiven mind but is rather the enactment of a world and a mind on the basis of a history of the variety of actions that a being in the world performs"; and that (2) *perception*, accordingly, is "not simply embedded within and constrained by the surrounding world [but] also contributes to the enactment of this surrounding world." (Notably, some of this work has already been touched on by Phillip Zarrilli and Erika Fischer-Lichte, in theatre studies.) As my further discussion will revolve around more observable aspects of "action in perception," consider here only the example of *color* – indeed "a paradigm of a cognitive domain that is neither pregiven nor represented but rather experiential and enacted," for Varela *et al.*, insofar as "the vastly different histories of structural coupling for birds, fishes, insects, and primates have enacted or brought forth different perceived worlds of color." In a nutshell, while the color vision of humans is *trichromatic* (i.e., three dimensions suffice for the kinds of color distinctions we are able to make), other animals are *dichromats*, *tetrachromats*, or even *pentachromats*: thus, a feline experience of black light theatre, say, would be vastly different from ours, and would probably not afford the cat much specific interest.³⁰ As George Lakoff and Mark Johnson summarize, colors, too, are fundamentally *interactional*:

they arise from the interactions of our bodies, our brains, the reflective properties of objects, and electromagnetic radiation. Colors are not objective; there is in the grass or the sky no greenness or blueness independent of retinas, color cones, neural circuitry, and brains. Nor are colors purely subjective; they are neither a figment of our imaginations nor spontaneous creations of our brains [--] [but] a function of the world and our biology interacting.³¹

Sitting Still, Take 2: Action in Perception

In strictly Gibsonian terms, much of the spectatorial involvement touched upon could thus be considered as functions of perception and action and their reciprocity: for Gibson, the "shared environment" of social affordances is perceived according to the same principles as apply to inanimate objects. Thus, the fact that we can see things from another person's standpoint comes down to our ability to move around and turn our heads and pick up invariants over time: although two people cannot occupy the same point

of observation simultaneously, they can at different moments. Whether we think of direct perception or neural activation, however, what we attend to most immediately is movement and action – and action, again, was generally “recognized as the very essence, or foundation, of theatricality,” by the Prague School scholars, already. On like bases, the early reviewers of motion pictures would perceive in them “a world that lives and moves altogether as it does in reality,” even if did so at the ontological cost of lost color, tangibility, and spatial depth. As Joseph Anderson puts it, “there is more motion in the three-dimensional array of a motion picture than in the two-dimensional one” – so we continue to concentrate on the filmed narrative more than on the screen as an object or our neighboring spectators eating their popcorn.³²

On the other hand, it is this “dual nature of the film viewing experience” that not only keeps us involved in the events but prevents us from taking action upon them; even if you momentarily reached out to see behind an occluding surface on the screen, you will sit back as nothing there would change in consequence. Following Eric Clarke, such reactions could in fact be considered as a “residue of the more usual relationship between perception and action, as [could] the specific conventions that regulate these reactions,” such as the darkened auditoria we’ve occasionally touched upon; while they do serve to obstruct or suspend the “perception–action cycle,” to an extent, we need to remember such conventions are culturally specific. Given the reciprocity of perception and action, we could thus consider the difference between “picture-frame” and “environmental” scenography, for instance, in terms of how they regulate the affordances available for the spectator: as Laura Gröndahl puts it, “environmental and site-specific staging celebrates [a] holistic and embodied way of experiencing” utterly distinct from the fourth wall tradition. Along similar lines, the experience of a Futurist “tactile dinner party” – in which the “script” would consist of the participants having a spectacular meal – is very different from focusing on a late Beckettian mouth delivering its monologue in darkness; no wonder such “foveal vision” is reported to dissolve the spectators’ sense of time and space.³³ Or consider Rush Rehm’s comparison of what Gibson called the “natural” and “artificial” perspectives, as afforded the audience at the ancient Theatre of Dionysus, and by a modern proscenium stage:

From their different perspectives, members of the audience viewed one another and the common world before them. The ground of the theater was both the location of the performance (the or-

chestra floor, where the actors played) and also part of the larger perceptual layout, the continuous surface (real ground) that lay beneath the audience and extended past the city and the surrounding landscape to the horizon. We may contrast this sense of theatrical ground with our experience in a contemporary indoor theater, visually cut off from the earth and most of the natural world, where we confront a raised stage, artificial lights, and a completely constructed environment.³⁴

However, even the most formalizing impulses of modernist scenography, aiming for the wholly disembodied perception of an autonomous work of art, could not dissolve each individual spectator's *proprioceptive* possibilities, as has been implied before (and this applies to Michael Fried's discussion of modernist art, more generally). Given that a proscenium stage basically affords but a 45 degree angle within which to turn one's head or focus one's eyes in the audience, it *does* afford that – and it does so from just as many points of observation as there are spectators. As something of a counter-notion to Drew Leder's account of our "phenomenological anatomy," as characterized by zones of invisibility or experiential "disappearance" ("lined by a multiplicity of absences" in the sense that the eye, for instance, can never see itself seeing), we only need to consider the ever-present invariants of "[o]ne's nose, hands, feet, heart, and stomach," which Gibson reminds are always potentially co-perceived, just as are "one's ideas, insights, fantasies, dreams, and memories of childhood." Finally, even if a degree of immobility was physically *imposed* on the spectator – as most intrusively through the use of clamps and headrests, in psychological laboratories – there would still be "action" to her perception, in the so-called *saccades* (sharp, ballistic movements) that the eyes of normal perceivers engage in several times a second. As Alva Noë explains, immobilized eyes will soon "lose their receptive power," altogether – "[i]n particular, it has been shown that images stabilized on the retina fade from view"; more generally, Gibson states as a rule that the perceived "invariants are weaker and the ambiguities stronger when the point of observation is motionless."³⁵

On Noë's enactive account, finally, such variables of action-in-perception as the above would also be deeply implicated in the phenomenal "qualities" we experience ourselves to perceive in our environment: instead of there being *sensations* of roundness or distance, for example, "[w]hen we experience something as a cube [--] we do so because we recognize that its appearance varies (or would vary) as a result of movement" – that it exhibits

what he calls “a specific sensorimotor profile.” With this intriguing concept, “there is a sense, then, in which *all* objects of [perception] are affordances”: to experience an object as “on the left,” for example, is to experience it as affording “various possibilities of sense-affecting movements.” (For Noë, it is altogether “unclear what one’s experience of a sound’s coming from egocentric right, say, could consist in apart from the perceiver’s practical understanding that to move the eyes to the right is to move them to the source of the sound”; consider also the sorts of sensorimotor profiles a frontal proscenium stage would afford a horse or a rabbit, in the auditorium, as contrasted to us front-eyed, easy-sitting humans.) On such an account, then, the visual field is essentially *unbounded*: given “the unboundedness of our sensorimotor capacities,” “there is a sense in which there is no limit to it.” Relatedly, as Rush Rehm sums up the Gibsonian notion of environmental *nesting*, we see “things as components of other things, due to the fact that our vision is ambient and continuous, not static, broken, or abstracted” – which brings us to a final, fundamental assumption of conventional visual theory, the enactive or ecological questioning of which might also bear implications on the very practice of scenographic design.³⁶

Conclusion: Visuality Is Not a Matter of Images and Spectators

First, just as it cannot be reduced to images in the brain, we cannot explain visual experience away by reference to images on the *retina*; in J. J. Gibson’s words, “[t]he static picture [just] is not the basic element of visual perception.” As Alva Noë nicely puts it, perceivers “aren’t confined to their retinal images,” nor is the *content* of perception anything like that of a picture: in particular, our sense of environmental detail “is not given to consciousness all at once in the way detail is contained in a picture,” but can only be achieved through perceptual exploration, over time – in terms, again, “of our *access* to detail thanks to our possession of sensorimotor skill.” Significantly, reducing visual perception to the mental reconstruction of retinal optics brings us back to the alleged *poverty* of stimuli and the challenges, thereof – neatly summarized, again, by Noë: “Somehow, on the basis of two, tiny, discrepant, distorted, jumpy, upside-down, gappy, unevenly resolved, only partially color-sensitive, time-delayed pictures in the eyes, we manage to enjoy a unified and stable scene of objects and properties spread out around us in full color and volume in three-dimensional space.” Only when we refrain from trying to explain “how the brain accomplishes this seeming miracle” (Noë) and understand perception as “an experiencing of things rather than the having of experiences” (Gibson) – e.g., experiences

of individual stimuli, sensations, or reactions – do we stand a chance of tackling the more or less *shared* range of perceptions the visual aspects of a theatrical performance, say, usually afford its varied audiences.³⁷ As the ecological psychologist Edward Reed clarifies,

[o]ne can track a moving object by moving one's eyes with a stationary head, or by moving one's head and keeping one's eyes steady, or by combining these two procedures. In each case there are very different stimuli and responses, but the awareness of the moving object can be the same if the information picked up is the same [-].³⁸

In more ontological terms, the sort of “ocularcentrism” (Martin Jay’s expression) inherent in purely retinal explanations of visuality often presupposes that vision and cognition alike take place in what has been dubbed a “Cartesian theatre” – with disembodied *subjects* (from Descartes’s *res cogitans* to its present-day incarnations as essentially neural homunculi in the brain) enjoying a detached experience of an ever uncertain world (Descartes’s *res extensa*), reduced to a theoretical *object* of contemplation and further distorted by the twin proscenium arch at the eye and the retina. Essentially, it is with this “spectator theory of knowing” – as philosopher John Dewey called it – that “knowing” becomes a matter not of engagement but of representation: standing apart from the world much as a spectator, or perhaps, a photographer, would, the individual can only confront the world as *spectacle*, not as something of which she takes herself to form an intimate part. Combining the insights of psychologists Harry Heft and Alan Costall, such a detached, passive, spectatorial stance has been pervasive not only in Western aesthetic theory, but in much of modern scientific practice: the natural sciences, having “abstracted for themselves a ‘material world’ set apart from human concerns,” and the human sciences, “a world of actors devoid of things,” a basic underlying dualism – realism vs. constructionism – seems indeed “institutionalized within the [very] structure of our academic disciplines.”³⁹ As ecological anthropologist Tim Ingold notes, however, this is “an impossible foundation, for in order to turn the world into an *object* of concern,” science as it stands “has to place itself above and beyond the very world it claims to understand”⁴⁰ – in the broadest terms, to cite the enactive position of Francisco Varela and colleagues, what we need to recognize is again the *ecological reciprocity* of world and mind, visuality and perception:

It is precisely this emphasis on mutual specification that enables us to negotiate a middle path between the Scylla of cognition as the recovery of a pre-given outer world (realism) and the Charybdis of cognition as the projection of a pre-given inner world (idealism). These two extremes both take representation as their central notion: in the first case representation is used to recover what is outer; in the second case it is used to project what is inner. Our intention is to bypass entirely this logical geography of inner versus outer by studying cognition not as recovery or projection but as embodied action.⁴¹

However, there is a sense in which our embodied experience, itself – and this is in line with Drew Leder’s account of our “phenomenological anatomy” – may lead us to define “objecthood” in its negative, Friedian valence as something essentially obtrusive on the proper workings of artistic vision: “insofar as it depends on the reflection of light from the outer surface of things, [visual perception] implies both the opacity and inertia of what is seen and the externality of the perceiver,” as Tim Ingold notes – “an opaque and impenetrable surface of literal reality *upon which* form and meaning are overlain by the human mind.” As he continues, however, the sort of life we may imagine ourselves to be living, along such perimeters, “appears to be lived upon the outer surface of the world rather than from an experiential centre within it”: conflicting with the basic Gibsonian understanding of the ecological *environment*, this world “does not surround us [but] lies beneath our feet.” Ecologically, as we have seen, any experience of objecthood can only emerge as we track permanence *within change* – implying just the kind of temporal exploration Michael Fried deemed “incurably theatrical”: for Gibson, “[t]he identity of a thing, its constancy, can emerge in perception only when it is observed under changing circumstances in various aspects. The static form of a thing, its image or picture, is not at all what is permanent about it.”⁴²

To conclude, then, while “the dialectical interaction between the subjective forms of vision and the objective exterior world” has indeed “been one of the most central issues for the modern theatre,” as Freddie Rokem argues, all of the above points toward philosopher Mark Johnson’s neat formulation that “what we call subjects and objects are really just abstractions from the interactive flow of organism-environment transactions” or enactions⁴³ – and of course, this dichotomy has been undermined by phenom-

enological accounts of perception since Merleau-Ponty and, in effect, Husserl, already. As the former has it, such an ontological division is irrelevant to our achieving what he calls a “maximum grip” on reality – and I think you already have a “grasp” of the basic argument: having now described various aspects of visual experience, in and out of the theatre, as a matter of ecological *resonance* (rather than of reading, response, or reaction), let Alva Noë but once more recapitulate his founding metaphor for *perceptual understanding* – shared, as is the beginning example, by James J. Gibson, Maurice Merleau-Ponty, and Gregory Bateson, before him:

Think of a blind person tap-tapping his or her way around a cluttered space, perceiving that space by touch, not all at once, but through time, by skillful probing and movement. This is, or at least ought to be, our paradigm of what perceiving is. The world makes itself available to the perceiver through physical movement and interaction. [--] The central claim of what I call *the enactive approach* is that our ability to perceive not only depends on, but is constituted by, our possession of [--] sensorimotor knowledge. [--] We gain content by looking around just as we gain tactile content by moving our hands. [--] We bring content to experience, by action. *We enact* content [in and out of the auditorium].⁴⁴

ENDNOTES

- ¹ Fried 2003, 170, 179–180; Postlewait & Davis 2003, 4; Carlson 2002, 240–1; Fried 1980. *Metaphor*, here, refers to a cognitive tendency of understanding abstract phenomena in terms of more literal experiences, often of human embodiment; for elaboration, see Lakoff & Johnson 2003, Paavolainen 2005.
- ² Fried 2003, 168, 170–2, 176–7, 180–2; 1980, 5 (“not there”)
- ³ Fischer-Lichte 1995 (note 24 already referring to what I will be calling the enactive approach, though terming it “Radical Constructivism”); Noë 2002 (cf. 2000, 2004, 175–9); Johnson 2007, 74–5
- ⁴ Gibson 1986, 127, 8; cf. Paavolainen (forthcoming). See also the website of The International Society for Ecological Psychology, at <http://www.trincoll.edu/depts/ecopsyc/isep/index.html> (Dec 11th 2009).
- ⁵ Costall 2007, 66–7 (“legs”); Gibson 1982, 397–8; Anderson 1996, 26–7, Gibson 1986, 1, 223, 240
- ⁶ Gibson 1966, 5, 285; 1986, 52–62, 127, 242; 1982, 407–8; Clarke 2005, 4–5, 17–8; Anderson 1996, 19, 29, 41

- ⁷ Gibson 1986, 7–44, 76–9, 128, 140–1, 187, 248
- ⁸ Gibson 1986, 12–15, 100; 1982, 416–7; States 1985, 37–8
- ⁹ Clarke 2005, 46–7; Anderson 1996, 48, 53; Rehm 2002, 13; Mancing 2006
- ¹⁰ McConachie & Hart 2006, 16 (italics added)
- ¹¹ Ibid.; Clarke 2005, 45–6; Sauter 2000, 6–8; Sugiera 2002, 230–1. For Sauter (2000, 7), the *sensory* level describes the “personal relationship” that more or less spontaneously develops between performer(s) and spectator(s); the *artistic* level “makes the theatrical event different from everyday life,” while only the *symbolic* would attribute “meaning” to the artistic actions – note here the difference to Gibson’s *perceptual* meaning.
- ¹² Gibson 1986, 129–30; 1966, 26; Sauter 2000, 6–8
- ¹³ Bogatyrev 1976, 33; Honzl 1976, 81–5
- ¹⁴ Clarke 2005, 32
- ¹⁵ Lakoff & Johnson 2003, 10–3, 206; Sauter 2000, 5–6
- ¹⁶ Anderson 1996, 10, 28, 22
- ¹⁷ Rehm 2002, 17–9
- ¹⁸ Bergman 1977, 252–63, 286–92, 298–300. “According to the author Fitzgerald,” cites Bergman (p. 363), “no less than 385 theatres burnt down between 1801 and 1877.” In Gibsonian terminology, “motivating” and “motivated” light could be discussed as representing “radiant” and “ambient” light.
- ¹⁹ Anderson 1996, 14–5, 45–8
- ²⁰ Southern 1968, 21; Kaplin 1999, 32–4
- ²¹ Gibson 1986, 43
- ²² Garbarini & Adenzato 2004; Gibson 1986, 225. See also McConachie 2008, or any number of articles by Giacomo Rizzolatti or Vittorio Gallese you can download from their homepages at the University of Parma (<http://www.unipr.it/arpa/mirror/english/>, checked Dec 11th 2009).
- ²³ Garner 1994, 3, 36; States 1985, 29–32; McConachie & Hart 2006, 20; and McConachie 2003, 19, rephrasing Lakoff and Johnson’s (1999, 93) denial of any “ontological chasm between ‘objects’ which are ‘out there’ and subjectivity, which is ‘in here’” – “as embodied, imaginative creatures, we never were separated or divorced from reality in the first place.”
- ²⁴ McConachie 2008, 3 (cited), 56–9 and *passim*. (on visuality, cf. Jacob and Jeannerod 2004)
- ²⁵ Ibid., 26
- ²⁶ Gibson 1986, 11; Noë 2004, 2, 29; Costall 1995, 468
- ²⁷ Noë 2004, 2, 22, 24
- ²⁸ Noë 2009, 129–30, 137ff.; Clark 2003, 65–6, 68
- ²⁹ Noë 2004, 59, 1
- ³⁰ Varela *et al.* 1993, 9, 171, 174, 181, 183; cf. Zarrilli 2007, 2009, and Fischer-Lichte 2008
- ³¹ Lakoff & Johnson 1999, 24–5
- ³² Rehm 2002, 15–6; Gibson 1982, 411–2; Veltruský 1981, 231; Sandberg 2003, 9–10; Anderson 1996, 48–9
- ³³ Anderson 1996, 47–8; Clarke 2005, 20; Gröndahl 2004, 35. On the “futurist

- banquet,” see Berghaus 2001, on visuality in the late works of Samuel Beckett, see e.g. Garner 1994, 52–86.
- ³⁴ Rehm 2002, 16
- ³⁵ Gibson 1982, 418; Noë 2004, 13; Costall 2007, 66; Gibson 1986, 1, 303. On Drew Leder, see e.g. Garner 1994, 33.
- ³⁶ Noë 2004, 101–2, 106, 86–7, 94–5, 71; Rehm 2002, 15
- ³⁷ Gibson 1982, 416; Noë 2004, 20, 33; 2009, 136; Gibson 1986, 239
- ³⁸ Reed 1987, 147
- ³⁹ Heft 2007; Costall 1995, 468 (citing the “world of actors devoid of things,” from Joerges 1988, 220); on “ocularcentrism,” see e.g. Gröndahl 2004, 44ff.
- ⁴⁰ Ingold 2006, 19
- ⁴¹ Varela *et al.* 1993, 172
- ⁴² Ingold 2000, 210, 213, 215; Gibson 1982, 178
- ⁴³ Johnson 2007, 67; Rokem quoted in Gröndahl 2004, 32 (p. 29 in his “From One-Point-Perspective to Circular Vision: Some Spatial Themes and Structures in the Modern Theatre,” in *Forum Modernes Theater*, Bd. 12:1/1997, 29–36)
- ⁴⁴ Noë 2004, 1–2, 73, 100; on the “maximum grip,” see e.g. Dreyfus 1997.

WORKS CITED

- Anderson, Joseph D. 1996. *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville.
- Auslander, Philip (ed.) 2003. *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. [Four Vols.] Routledge, London and New York.
- Bateson, Gregory 2000/1972. *Steps to an Ecology of Mind*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Berghaus, Günter 2001 “The Futurist Banquet: Nouvelle Cuisine or Performance Art?” *New Theatre Quarterly* 17:1 (February), 3–17.
- Bergman, Gösta M. 1977. *Lighting in the Theatre*. Stockholm studies in theatrical history. Almqvist & Wiksell, Stockholm.
- Bogatyrev, Petr 1976/1938. “Semiotics in the Folk Theater.” Translated by B. Kochis. In Matejka & Titunik (eds.), 33–50.
- Carlson, Marvin 2002. “The Resistance to Theatricality.” *SubStance* 31:2&3 (#98/99), 238–50.
- Clark, Andy 2003. *Natural-Born Cyborgs. Minds, Technologies, and the Future of Human Intelligence*. Oxford University Press, Oxford and New York.
- Clarke, Eric F. 2005. *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford University Press, Oxford.
- Costall, Alan 1995. “Socializing Affordances.” *Theory & Psychology* 5, 467–81.
- 2007. “Bringing the body back to life: James Gibson’s ecology of embodied agency.” *Body, Language and Mind. Volume 1: Embodiment*, 55–84. Eds. Tom Ziemke, Jordan Zlatev, and Roslyn M. Frank. Mouton de Gruyter, Berlin and New York.

- Dreyfus, Hubert L. 1997 "The Current Relevance of Merleau-Ponty's Phenomenology of Embodiment." http://www.focusing.org/apm_papers/dreyfus2.html (Checked Dec 11th 2009.)
- Fischer-Lichte, Erika 1995. "From theatre to theatricality – how to construct reality." *Theatre Research International* 20:2 (Summer), 97–105.
- 2008. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. Routledge, London and New York.
- Fried, Michael 1980. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. University of California Press, Berkeley and London.
- 2003/1967. "Art and Objecthood." In Auslander (ed.) Vol. IV, 165–87.
- Garbarini, Francesca and Mauro Adenzato 2004. "At the root of embodied cognition: Cognitive science meets neurophysiology." *Brain and Cognition* 56, 100–6.
- Garner, Stanton B., Jr. 1994. *Bodied Spaces. Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Cornell University Press, Ithaca and London.
- Gibson, James J. 1966. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Houghton Mifflin, Boston.
- 1982. *Reasons for Realism. Selected Essays of James J. Gibson*. Edited by Edward Reed and Rebecca Jones. Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale (N.J.) and London.
- 1986/1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale (NJ) and London.
- Gröndahl, Laura 2004. *Experiences in Theatrical Spaces. Five Scenographies of Miss Julie*. University of Art and Design, Helsinki.
- Heft, Harry 2007. "The participatory character of landscape." Conference paper, find and download at <http://www.openspace.eca.ac.uk/conference2007/start.htm>. (Checked Dec 11th 2009.)
- Honzl, Jindřich 1976/1940. "Dynamics of the 8Sign in the Theater." Translated by I.R. Titunik. In Matejka and Titunik (eds.), 74–93.
- Ingold, Tim 2000. *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. Routledge, London and New York.
- 2006. "Rethinking the Animate, Re-Animating Thought." *Ethnos* 71:1 (March), 9–20.
- Jacob, Pierre and Marc Jeannerod 2004. *Ways of Seeing. The Scope and Limits of Visual Cognition*. Oxford University Press, Oxford and New York.
- Joerges, Bernward 1988. "Technology in Everyday Life: Conceptual Queries." *Journal for the Theory of Social Behavior* 18:2 (June), 219–37.
- Johnson, Mark 2007. *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*. University of Chicago Press, Chicago and London.
- Kaplin, Stephen 1999. "A Puppet Tree. A Model for the Field of Puppet Theatre." *The Drama Review* 43:3, 28–35.
- Kershaw, Baz 2007. *Theatre Ecology. Environments and Performance Events*. Cambridge University Press, Cambridge and New York.
- Lakoff, George and Mark Johnson 1999. *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. Basic Books, New York.
- 2003/1980. *Metaphors We Live By. With a new afterword*. University of Chicago

- Press, Chicago and London.
- Leder, Drew 1990. *The Absent Body*. University of Chicago Press, Chicago and London.
- Mancing, Howard 2006. "See the Play, Read the Book." In McConachie & Hart (eds.), 189–206.
- Matejka, Ladislav and Irwin R. Titunik (eds.) 1976. *Semiotics of Art. Prague School Contributions*. MIT Press, Cambridge (MA).
- McConachie, Bruce 2003. *American Theater in the Culture of the Cold War. Producing and Contesting Containment, 1947–1962*. University of Iowa Press, Iowa City.
- 2008. *Engaging Audiences. A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. Palgrave Macmillan, New York.
- McConachie, Bruce and F. Elizabeth Hart 2006. "Introduction." In McConachie & Hart (eds.), 1–25.
- McConachie, Bruce and F. Elizabeth Hart (eds.) 2006. *Performance and Cognition. Theatre studies and the cognitive turn*. Routledge, New York and London.
- Merleau-Ponty, Maurice 1986/1962. *Phenomenology of Perception*. Translated from the French by Colin Smith. Routledge & Kegan Paul, London.
- Noë, Alva 2000. "Experience and Experiment in Art." *Journal of Consciousness Studies* 7:8–9, 123–35.
- 2002. "Art as Enaction." <http://www.interdisciplines.org/artcog/papers/8> (Checked Dec 11th 2009.)
- 2004. *Action in Perception*. The MIT Press, Cambridge (MA) and London.
- 2009. *Out of Our Heads. Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness*. Hill and Wang, New York.
- Paavolainen, Teemu 2005. "Nukketeatteri ja kognitiotiede. Ekologinen näkökulma esiintyviin esineisiin." *Esiitys katsoo meitä. Näyttämö & tutkimus 1*, 108–138. Ed. Pia Houni, Pentti Paavolainen, Heta Reitala and Hanna Suutela. Teatterintutkimuksen Seura and Ylipistopaino, Helsinki 2005.
- (forthcoming). "From Props to Affordances. An Ecological Approach to Theatrical Objects." *Theatre Symposium 18. The Prop's the Thing: Stage Properties Reconsidered*. Ed. J. K. Curry. University of Alabama Press.
- Postlewait, Thomas and Tracy C. Davis 2003. "Theatricality: an introduction." In Davis and Postlewait, eds., *Theatricality*, 1–39. Theatre and Performance Theory. Cambridge University Press, Cambridge and New York.
- Reed, Edward 1987. "James Gibson's ecological approach to cognition." In *Cognitive Psychology in Question*, 142–74. Edited by Alan Costall and Arthur Still. Harvester Press, Brighton.
- Rehm, Rush 2002. *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton University Press, Princeton and Oxford.
- Sandberg, Mark B. 2003. *Living Pictures, Missing Persons. Mannequins, Museums, and Modernity*. Princeton University Press, Princeton and Oxford.
- Sauter, Willmar 2000. *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*. University of Iowa Press, Iowa City.
- Southern, Richard 1968. *The Seven Ages of the Theatre*. Faber and Faber, London.
- States, Bert O. 1985. *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London.

- Sugiera, Malgorzata 2002. "Theatricality and Cognitive Science." *SubStance* 31: 2&3 (#98/99), 225–35.
- Thompson, Evan 2007. *Mind in Life. Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*. Belknap: Harvard University Press, Cambridge (MA) and London.
- Varela, Francisco J., Evan Thompson, and Eleanor Rosch 1993. *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*. MIT Press, Cambridge (MA) and London.
- Veltruský, Jiří 1981. "The Prague School Theory of Theater." *Poetics Today* 2:3 (Spring), 225–35.
- Zarrilli, Phillip B. 2007. "An Enactive Approach to Understanding Acting." *Theatre Journal* 59:4 (December), 635–47.
- 2009 *Psychophysical Acting. An Intercultural Approach After Stanislavski*. Foreword by Eugenio Barba. Routledge, London and New York.

Anne Jämsä

Miten esineiden liike merkityksellistyy?

Esinemanipulaatio on taidemuoto, jossa esiintyjän käsittelemien esineiden liike koetaan jollain tavoin merkityksellisenä ilmaisumuotona. Miten havaitsemme esineiden ja ihmisruumiin liikkeen, ja miten liikkeen merkityksellistyminen tapahtuu? Tässä artikkelissa katsojan ja esitystapahtuman suhdetta avataan konkreettisen esimerkkitapauksen kautta: keiloja manipuloivan jonglöörin muutamia perättäisiä liikkeitä taipuvat valottamaan liikehavainnon eri puolia ja liikkeen merkityksellistymisen monisärmäisyyttä. Liikekokemuksen merkityksellistymisen biologisia ja kulttuurisia, jaettuja ja yksilöllisiä, piirteitä tarkastellaan Carol-Lynne Mooren ja Kaoru Yamamoton liikehavaintoteorioiden kautta. Erilaisia liikkeen luomisen ja kokemisen näkökulmia sekä havaintotapahtuman vuorovaikutteisuutta kartoitetaan myös Valerie Preston-Dunlopin ja Ana Sanchez-Colbergin tanssitutkimuksen käsitteistöä hyödyntäen. Per Aage Brandtin taiteenteoria viitoittaa tietä kohti sitä erityistä havainnon virittäytymistä ja esitystilanteessa tapahtuvaa merkitysten haarautumista, lomittumista ja väreilyä, joka tekee esineiden liikkeestä taidetta.

Kohtaus alkaa: varjosta erottautuva hahmo poimii lattiaan hetki sitten paiskautuneet esineet käsiinsä, ja saman tien ne lokahtelevat kohdilleen. Valkoisista pitkänomaisista keiloista syntyy nivel, joustava kulma, joka liikkuu askeltavan jalan mukana. Käsivarsi jatkaa ja ohjaa ulokkeen kulmikkaasti taipuvaa etenemistä. Toisessa kädessä kiepahtaa kaarena kolmas keilauloke, löytäen lattiasta tukipisteen eteenpäin hivuttavalle voimalleen. Askel vielä, keilan pää jalkapöydältä lattialle, sitten kulma käännähtää sivunsa akselin ympäri ja laskeutuu kolmannen keilan varaan neliömäiseksi portiksi käsin väliin. Portti pyöriähtää jalkansa ympäri, vielä ja vielä, muuttaa sitten



taas muotoaan. Nyt nousee ylös; portti kasvaa valkoiseksi vertikaaliksi. Musiikki voimistuu hitaasti, kuva terävöityy ja tila avautuu, kohtauksen liike ponnahtaa vauhtiin.

Esineiden liike niitä manipuloivan jonglöörin käsissä näyttäytyy meille näyttämöllä. Pääsemme osalliseksi sen kokemisesta jotenkin merkityksellisenä, merkityksellistyvänä ilmaisuna. Juuri tämän katsomossa sirpaloituvan ja jaettavan kokemuksen tuottaa meissä havainnoiva vuorovaikeutus juuri tämän liikkeen, näkymän ja tilanteen kanssa. Ei tunnu liioitellulta sanoa, että jos liike olisi toinen, myös sen tuottama vaikutus meissä olisi toisenlainen. Silti esineiden liikeilmaisun merkityksellistymistä on vaikeata sanallisesti kuvata.

Yritys on paradoksaalinen: esineiden liikettä ei voi kääntää sanalliselle kielelle, vaan se on koettava suoraan ruumiillisessa muodossaan. Sekä liikkeen kokemus esitystilanteessa, että sen merkityksellistävä tulkinta ja mahdollinen sanallinen kuvailu ovat jokaiselle katsojalle henkilökohtaisia, erilaisia prosesseja, vaikka jaettu tilanne herättääkin meissä katsojissa, saman lajin ja sosiaalisen ryhmän edustajissa, myös samanlaisia kokemuksia, tulkintoja ja sanojen ja kokemusten välisiä yhteyksiä.

Alussa kuvailemani tilanne on nyky sirkusryhmä WHS:n eli Ville Wallon ja Kalle Hakkaraisen esityksestä Odotustila (ensi-ilta 2003). Tilanne kestää vain kymmenisen sekuntia. Se

on pidemmän keilakohtauksen alku, eräänlainen kohtauksen syntymän hetki, muutama tunnusteleva askel, ennen kuin musiikin rytmi ja melodia puhkeavat kuultaviin, ennen kuin videoprojisoinnin rakeinen kuva terävöityy esittäväksi, ennen kuin keilojen liikkeeseen tulee jongleerausheittojen vauhdikkuutta. Käytän tässä näitä muutamia askeleita, muutamia silmänräpäyksellisiä alun hetkiä, esimerkkitilanteena yrityksessäni purkaa esineiden liikkeen merkityksellistymistä. Tämä ajallisesti pieneksi rajattu tilanne tarjoaa kimmokkeen siitä renkaina laajenevalle merkityksellistymistä pyydystävälle tekstille, joka myös on rajallinen, tunnusteleva ja alussa.

Tämä kivi minulla oli taskussa. Esinemanipulaatio on minulle itseleni läheinen ilmaisumuoto, ja olen itse ollut tämän esityksen tekemisessä mukana. Renkaat laajenevat kuitenkin myös muiden taiteiden alueelle. Samankaltaiset merkityksellistymisen prosessit liittyvät yhtälailla teatteri-ilmaisuun, tanssiin, muuhun esittävään taiteeseen, ja jopa taiteen ja kulttuurin vuorovaikutukselliseen kokemiseen ylipäätään. Meri on näitä taiteita ja ilmiöitä kauempaan tutkineiden ajatuksia täynnä. Vain kivi ja sen jättämä pieni väreily on minun.

Niin houkuttelevaa kuin onkin puhua liikekielestä, liike ei ole kieli. Carol-Lynne Moore ja Kaoru Yamamoto purkavat yleisesti liikkeen tulkinassa ilmenevää metaforaa ”Liike on kieli” osoittamalla, että samalla kun se mahdollistaa liikkeen hedelmällisen tarkastelun kieleltä lainatusta kommunikaation ja merkityksen näkökulmasta, tämä metafora myös estää meitä havaitsemasta liikkeen toisenlaisia, kielimetaforaan sopimattomia piirteitä.

Moore ja Yamamoto tunnistavat kielimetaforasta kolme erilaista alalajia, jotka kaikki avaavat erilaisen kommunikatiivisen näkökulman liikkeeseen. Jos liike ymmärretään universaalina kielenä, jota kaikki ihmislajin edustajat synnynnäisesti ymmärtävät biologisten ominaisuuksiensa pohjalta, liike näyttäytyy maantieteelliset ja sosiaaliset kielimuurit ylittävänä vuorovaikutuksen mahdollisuutena, jonka tulkinta ei edellytä mitään erityistietoja tai kokemusta. Merkitys sisältyy tällöin liikkeeseen itseensä. Se ei ole liikkeen ja kontekstin yhteisvaikutus. Tällainen näkemys liikkeen merkityksellisyydestä perustuu ihmisen biologiseen rakenteeseen, tunnereaktioihin, jotka tapahtuvat tahdosta riippumatta, ja jotka tunnistamme synnynnäisesti, sekä sisäsyntyiselle samaistumiselle liikkujan ja havaitsijan välillä. Ilmiön puolesta puhuu esimerkiksi raivoon ja iloon liittyvien ilmeiden ja liikkeiden yhteneväisyys ja tunnistettavuus myös syntymästään kuurosokeilla lapsilla.¹

Voidaan ajatella, että keilakohtauksen askeltaminen on universaalisti tunnistettavaa, koska ihmisen jaettu rakenne ja toiminta perustuvat ni-

vellettyjen raajojemme mahdollistamalle pystyasennossa liikkumiselle. Tasapainon ja sen menettämisen kokemus on yhteinen. Ymmärrämme mil-
tä tuntuu ottaa juuri tuollaisia askeleita tuolla nopeudella, minkälaiseen
ruumiilliseen tunneilmastoon ne meillä itsellämme liittyisivät. Tätä kautta
voisi kuvitella, että myös keilojen muodostama nivelletty jalka ja kättä jat-
kava tukikeppi olisivat yhteisesti ymmärrettyjä, jopa samanmerkityksisiä
meille kaikille.

Keilojen samaistuminen raajaan ei kuitenkaan välttämättä ole mikään
automaattinen biologinen reaktio. Toinen liikkeen kielimetaphoran alalaji
on liike vieraana kielenä, joka vaatii kulttuurisesti ja sosiaalisesti opeteltua
hallintaa. Tällä tasolla tulevat esille eri kulttuurien väliset eroavaisuudet
liikkeen tulkinnassa. Liikkeen merkitystä on opittava tulkitsemaan samoin
kuin lapset opettelevat puhumaan tai kuten opettelemme vieraita kieliä.
Samaa merkitystä ilmentävät eri kulttuureissa erilaiset liikkeet. Liikkeet
ovat myös tilannesidonnaisia, ja niiden merkitys vaihtelee tilanteesta riip-
puen niin, että samalla liikkeellä voi eri tilanteissa olla eri merkityksiä.
Vaikka osa liikkeistä tai ilmeistä on lähes kaikissa kulttuureissa samoja,
niiden käyttöä säätelevät käytöskoodistot ja niin ollen myös niiden tilanne-
sidonnainen tulkinta vaihtelevat paitsi kulttuuripiireittäin myös pienempi-
en sosiaalisten ryhmien välillä.

Keilojen muodostama raaja on syntymisen ja hajoamisen kynnyksel-
lä, valmis ymmärryksemme rakennettavaksi ja samalla milloin tahansa
hajotettavissa osikseen: kolmeksi jongleerauskeilaksi. Keilaraajan ruumis
kantaa sisällään hajoamisen mahdollisuutta sekä suhteessa katsojan tulkin-
taprosessiin että näyttämötoiminnan tasolla konkreettisenä esinerakennel-
mana joka voi irtaantua osikseen ja rakentua uudelleen joksikin muuksi.

Liikkeen ja muotojen havaitseminen on jo itsessään opeteltua ja kult-
tuurisidonnaista. Vaikka valoisuuden ja värisävyjen erojen havaitseminen
on näkökyvyn leikkauksen kautta saaneilla sokeilla tehtyjen tutkimusten
mukaan synnynnäistä, geometrinen muotojen erottaminen toisistaan vaa-
tii kuukausien harjoittelua. Kaikki aiemmat aistihavaintomme muodosta-
vat adaptaatio-tason, johon kaikki uudet havainnot vertautuvat, ja johon
suhteutettuina ne tulkitaan.² Aistihavainnot ovat muutenkin aistielinten
ulkomaailmasta saamien impulssien ja aivoissa tapahtuvan tulkinnan, täy-
dennyksen, korjauksen ja poissulkemisen lopputulosta, ei pelkkää viesti-
en passiivista vastaanottamista. Esimerkiksi näköaistimus syntyy silmien
välittämien reunoiltaan sumeiden ja näkökulmaltaan erilaisten kuvien
yhdistelmänä niin, että tarkkana, yhtenäisenä, kolmiulotteisena ja laajana
havaitsemamme näkökenttä muodostuu vasta aivoissa.³

Liikkeen havaitseminen tapahtuu näköaistin ja kinesteettisen liikeaistin yhteistyönä. Suhteutamme näkemäämme aistimukseen raajojen asennosta ja lihasten jännittyneisyydestä. Toisen liikettä seurattaessa tämä kinesteettinen aistiminen perustuu peilineuronien kautta tapahtuvaan samaistumiseen ja aiempien aistihavaintojen muistiin.⁴ Liikehavainto siis jo itsessään muodostuu yksilöllisen elämäkokemuksen pohjalta. Havaintomme esineistä puolestaan perustuu näköaistin ja tuntoaistin yhteistyöhön niin, että aiempien näkö- ja tuntoaistimusten muistia hyödynnetään kaukaisten esineiden muodon tunnistamisessa ja niiden ominaisuuksien havaitsemisessa.⁵

Yksilöllinen aistimusvarantomme siis aktivoituu sekä suhteessa liikkuvaan ihmishahmoon, että hänen käsittelemiinsä esineisiin. Näemme tai pikemminkin aistimme ihmisen liikkeen ja liikutettavien esineiden muodon omien aiempien liike-, näkö- ja tuntokokemustemme kautta. Niinpä raajojen ja keilojen ottamien askeleiden muodot, hitaus, taipuisuus, rytmi ja toimintaperiaate tuskin välittyvät meille kaikille samanlaisina, vaikka olisimmekin saman kulttuurin ja sosiaalisen ryhmän edustajia. Ruumiillinen rakenteemme sekä aivojemme ja aistiemme toimintaperiaatteet asettavat näille yksilöllisesti poikkeaville havainnoille fyysiset reunaehdot, mutta eivät tee niistä identtisiä.

Kolmantena kielimetaforan lajikkeena Moore ja Yamamoto ottavat esiin kielen yksityisenä koodina. Tämän metaforan mukaan jokainen yksilö luo oman yksityisen liikekielellisen sanastonsa. Liikkeen merkityksen ymmärtäminen vaatii liikkuvan henkilön ja tilanteen henkilökohtaista tuntemista.⁶ Toisen ihmisen liikkeen havaitsemisen ja tulkinnan kannalta tämän voidaan ajatella tarkoittavan myös sitä, että jokaisen yksilön havainto ja tulkinta liikkeestä poikkeaa sekä liikkujan itsensä että muiden tulkitsijoiden aistimista merkityksistä.

Erilaiset elinympäristöt ja elämänhistoriat heijastuvat yksityisissä merkityskoodissa. Keilaraajan askellus ja kävelykeppimäinen tukikeila saattavat näyttäytyä ihmisen luuston, haurauden ja vanhenemisen kautta ihmisiä yhdistävänä eliniän ja toiminnan rajallisuutena. Proteesijalka ja kävelykeppi asettuvat tällöin ikääntyvän, ajallisesti rajallisen ruumiin jatkeiksi ja tukijoiksi. Toisaalta abstrahoitu ja proteesia muistuttava rakenne voi yhtä hyvin linkittyä mekaaniseen toiminnallisuuteen, robotiikkaan ja ihmisen ymmärtämiseen liikkuvista osista koostuvana koneistona. Abstrahoitu duplikaatti tuo esiin jalan liikkeen mekaniikan elottomaan materiaan peilattuna toiminnallisena koneena. Inhimillisyyden ja esineellisyyden välinen raja-aita väreilee näkökulman mukana molempiin suuntiin, tuottaen liikkeestä samansuuntaisia, mutta silti erilaisia tulkintoja.

Yksityisen koodin metafora ei kuitenkaan edellytä, että havainnot ja merkitykset olisivat täysin vailla yhteisiä piirteitä. Kolme erilaista näkökulmaa kielimetaforaan onkin mahdollista tulkita Mooren ja Yamamoton tavoin rinnakkaisiksi ja toisiaan täydentäviksi liikekommunikaation tasoiksi pikemmin kuin toisensa poissulkeviksi vaihtoehtoiksi.⁷ Osittain liikettä voidaan pitää yleisinhimillisesti havainnossa merkityksellistyvänä kommunikaationa, osittain kulttuurisidonnaisena tilannekäyttäytymisenä, jonka ymmärtäminen edellyttää tradition ja tilanteen tuntemusta, osittain yksityisenä koodina, joka on jokaiselle yksilölle ainutkertainen maailman kokemisen tapa.

Äskeisistä näkökulmista poikkeavasta kolmannesta kulmasta katsottuna keilojen jonglöörin jalan ja käden välille jännittyvä kulmassa taipuva muoto ei lainkaan assosioidu jalan representaatioksi. Jalka työskentelee keilojen liikuttamiseksi, mutta keilat pysyvät keiloina, säilyttäen muovisen välineidentiteettinsä ruumiillisen hallinnan ja taidon kohteina, tai muuntuen pikemminkin abstraktin kuvapinnan liikkuviksi siveltimenvedoiksi kuin ylimääräiseksi raajaksi. Välinekeilat säilyttävät yhteyden ihmishahmoon syy-yhteyden, taidon ja kontrollin kautta, kun taas itsenäisen kuvapinnan keilojen takaa ihmishahmo liukenee, sulkeistetaan havainnon lähes näkymättömäksi osaksi.

Musiikki ja kuvataide muodostavat kielimetaforalle vaihtoehtoisia metaforanäkökulmia. Moore ja Yamamoto nostavat yhtenä kielimetaforan keskeisenä sokeuttavana pisteenä esille sen lineaarisuuden. Kielessä äänet, sanat ja lauseet seuraavat toisiaan. Niiden on mahdotonta olla samanaikaisia ja rinnakkaisia keskenään. Liikkeen tutkimuksessakin on pyritty löytämään merkityksellisen liikkeen pienimpiä rakennosia, joita peräkkäin järjestämällä voitaisiin muodostaa liikelauseita. Jossain määrin tämä onkin mahdollista, mutta tällöin liikkeen yhtäaikaisuuden mahdollisuudet jäävät huomiotta.⁸

Musiikin kautta voidaan lähestyä liikkeen moniäänisyyttä, useita yhtäaikaista vartalon eri osissa tapahtuvia liikkeitä, jotka ovat toisiinsa nähden esimerkiksi harmonisessa, rytmisessä, dynaamisessa tai riitasointuisessa suhteessa niin kuin yhtäaikaiset sävelet ja instrumentit musiikissa. Nämä erilliset äänet voidaan havaita yhtä aikaa, ymmärtää erillisiksi ja silti muodostaa niistä kokonaismelodia. Toisena vaihtoehtoisen metaforaluennan esimerkkinä Moore ja Yamamoto käyttävät kuvataiteen kuvapintaa, jota ei yleensä lueta aloittamalla yhdestä reunasta ja etenemällä siitä kohti toista reunaa, vaan koko kuvapinta nähdään kerralla hetkellisenä vaikutelmana. Liikettä ei myöskään lueta lähtien jostain tietystä näköhavainnon pisteestä,

vaan kokonaisuus havaitaan kerralla.⁹

Kulmassa liikkuvien keilojen ja kaaressa heilahtavan, lattiasta tukea potkaisevan keilan liike on yhtäaikaista, vaikkakin rytmiltään lomittuvaa, eriaikaisesti lattiaa lähestyvää. Molemmat keilaryypät ovat yhtäaikaisessa jatkuvassa liikkeessä, jonka myös havaitsemme yhtäaikaisesti, ei perättäisenä lauserakenteena. Keilojen liikkeen lisäksi havaitsemme samalla jonglöörin ruumiin liikkeen ja sen sidoksen keilojen liikkeeseen toisaalta keiloja liikuttavana voimana, toisaalta keilojen kanssa yhteisen ruumiin muodostavana kokonaisuuden osana.

Vaikka liike sisältääkin perättäisiä, kuvattavissa ja kuvailtavissa olevia hetkellisiä asentoja, ei se ole katkottavissa pysäytyskuviksi ilman, että kadotamme liikkeelle ominaisen ajassa virtaavan luonteen. Kuten Henri Bergson tunnetusti on todennut, aika ja liike eivät ole perättäisten, jatkuvasta kestosta irrotettujen hetkien ja asentojen sarja. Aika ja liike ovat jotain muuta kuin perättäisiä sirpaleita, ne eivät ole olemassa keston kokemuksesta irrallisina.¹⁰ Samoin kuin musiikki sävelien yhtäaikaisuudesta huolimatta on sarjallista, ajassa avautuvaa, näyttämöllisessä esityksessä liike järjestyy lineaarisesti perättäiseksi tapahtumasarjaksi. Harjoitusprosessissaan esiintymisen liike kuitenkin pitää sisällään myös lukuisien toistojen syklisen ajan.¹¹ Jokainen esityskerta on sekä lineaarinen ajassa avautumisen tapahtuma, että syklinen ruumiin liikemuistiin perustuva toisto.

Eri kielimetaphoran muodot sekä vaihtoehtoiset tulkintametaphorat ovat sidoksissa erilaisiin esityksellisiin liikeideoihin, joiden kautta liikkeellisiä taideteoksia sekä luodaan että tulkitaan. Valerie Preston-Dunlop ja Ana Sanchez-Colberg ovat jakaneet tanssissa vaikuttavat liikeideat karkeasti viiteen eri kategoriaan. Kerronnalliset liikeideat, esitysmuodon perinteisiin sidoksissa olevat genre-liikeideat ja yhteiskunnan kulttuurisiin konventioihin liittyvät kulttuuriset liikeideat¹² edellyttävät liikkeen ymmärtämistä ainakin kulttuuriryhmän sisällä tunnetuksi, jaetuksi kieleksi, jonka ilmaisusäännöstöä voidaan osittain rikkoa, mutta jonka yhteistä tunnistamista rikkominen samalla sekä vahvistaa että edellyttää.

Keila-askelluksen kerronnalliset liikemerkitykset ovat koettavissa ajalliseen ja paikalliseen kulttuuriin liittyvien samaistuttavien ja assosiaatioita tuottavien aiempien havaintojen ja kokemusten kautta. Kehollisen toiminnan ja sen aiemman havaitsemisen tuottamat muistijäljet mahdollistavat keilojen ja vartalon yhteistoiminnan kokemisen jonkin muun ilmiön tai kokemuksen kautta: luurangon paljastumisena tai ylimääräisinä hyönteisraajoina, rampana vanhuksena tai puolisynteettisenä kyborgina. Tarinallinen kerronta tuo esiin henkilöhahmoja esineessä ja esiintyjässä, luoden

sillan keilojen käsittelyn ja nukketeatterin välille. Keilaraaja muodostuu esiintyjän rinnalle tai osaksi, nukenkaltaiseksi kertovaksi roolihahmoksi.

Esitystaiteen perinteessä keilojen käsittely kytkeytyy jongleerauksen esityskonventioihin ja sen traditionaalisiin esityspaikkoihin: sirkuksiin ja varietee-näytöksiin, joiden esityskoodiston katsojassa tuottamia odotuksia tämä keilaliike rikkoo sekä muodollaan että esittämisen tavallaan. Askellusliike itsessään ei sisälly perinteisen jongleerauksen temppurepertuaariin, joka koostuu keilojen osalta etupäässä heittämisestä. Keilan heilauttaminen kaarena kuitenkin kytkeytyy sekä keilojen alkuperään aasialaisina sotilastaitojen harjoitusvälineinä, joita liikuteltiin juuri kaarena pyörittämällä eli svingaamalla, että myöhempään keilojen svingaamista sisältävään rytmisen voimistelun lajiin. Esitystavan puolesta esiintyjän liike poikkeaa sirkuksen ja varieteen virtuoosisesta, taitoa esittelevää yleisökontaktia korostavasta asenteesta. Esitystapa on pikemminkin keskittynyt, taitoa korostamaton ja hiukan sisäänpäin kääntynyt, ennemmin katsojan katseelle altistava kuin sille esittelevä.

Havaittuna ja tulkittuna suhteessa kulttuurisiin liikeideoihin keilako-reografian katkelma näyttäytyy eri havaitsijoiden tai havaitsemistapojen näkökulmista osittain samankaltaisena ei vain yhtenevän eläinlajirakenteemme vuoksi, vaan myös johtuen havaintojen sosiaalisesta yhdenmukaisuudesta. Todellisen ja illusorisen, huomaamattoman ja huomionarvoisen väliset rajat ovat pitkälti riippuvaisia sosiaalisesti hyväksytyistä havaitsemisen tavoista. Sosiaalipsykologisissa kokeissa on todettu, että ryhmässä toimiessaan ihmiset määrittävät havainnolleen yhteisen asteikon ja vertailupisteen niin, että yksilöiden havainnot esitetään yhteisön hyväksymällä skaalalla.¹³ Kulttuuriset liikeideat perustuvat yhteiskunnan konventioiden noudattamiseen tai osittaiseen rikkomiseen. Ne ovat liitoksissa laajempiin kulttuurisiin murroksiin, joissa yhteisön normit määritellään uudelleen. Kulttuurisen liikeidean kautta esityskokemus osallistuu tähän uudelleenmäärittelyn prosessiin.¹⁴

Kertovuudesta irtisanoutuvat taiteenlajin ilmaisukeinoihin liittyvät medium-liikeideat ja katsojan havaitsemisprosessia etualaistavat havaintoliikeideat¹⁵ puolestaan vetoavat erityyppiseen liikkeen ymmärtämisen tapaan, jossa liikkeen muodon jossain määrin yhtenevä havaitseminen asetuu kulttuurisia käytöskoodeja ja representaation kulttuurisia konventioita keskeisempään asemaan. Nämä kaksi jälkimmäistä liikeideatyyppeä sitoutuvatkin pikemmin ihmisen biologisiin ominaisuuksiin samankaltaisilla aistielimillä, ruumiinrakenteella ja aivoilla varustettuna eläimenä, kuin kulttuurisiin valmiuksiin tunnistaa jokin liikemuoto jonkin ilmiön repre-

sentaationa tai tunnistaa jotakin esityksellistä tai käyttäytymiseen liittyvää koodistoa noudattavat ja rikkovat teot. Medium-liikeideat ja havaintoliikeideat tuntuvat olevan myös läheisessä suhteessa liikkeen havaitsemiseen musiikin tai kuvapinnan kaltaisena moniäänisenä, simultaanisena kokonaiskuvana. Sitä kautta mukaan tulevat kuvallisen ilmaisun ja musiikillisen komposition havaitsemiseen liittyvät sosiaalisesti jaetut ymmärrysmuodot.

Elävän ruumiin abstrahointi esitetään tilapäisesti tuon ruumiin osana. Raajamekaniikka taipuu puolikkaaksi suorakulmioksi, suorakulmaiseksi jalkarakenteeksi, jonka jalat ovat säännölliset kuin tuolissa, pientä porttia kannattelevaksi kaareksi. Lattia integroituu plastiseen rakenteeseen, jonka voi kuvitella jatkuvan sitä pitkin tai sen sisällä. Jalkaportti kävelee kääntyen pystysuorien osiensa ympäri, vetäen sitä käsittelevän ruumiin mukaansa värillisten palkkien liikkuvien sommitelmien maailmaan, jossa ruumiin-osiin liittyvä inhimillisuus alkaa hiljalleen taka-alaistua.

Keilan liikuttamisen ele laajenee askellukseksi, tai askelluksen geometriaa ja ihmiskehon ulottuvuuksia laajennetaan keilojen pitkittäisillä linjoilla vastaavasti kuin valkoisten keppien kiinnittäminen tanssijan kehoon toi nivellettyjen raajojen liikkeestä esille abstraktimman geometrisen tilasommitelman tason Oscar Schlemmerin 1920-luvun tanssiteoksessa.¹⁶ Liike laajenee tilallisesti ulottuvammaksi keilojen kasvattaessa esiintyjän raajojen liikeratoja ja hänen liikkeensä täyttämään henkilökohtaisen tilan vyöhykettä. Liikeratojen kaaret ja kulmat jäsentävät tilallista sommitelmaa, joka siirtyy ja laajenee näyttämöllä keiloja liikuttelevan hahmon edetessä, käännähtäessä, perääntyessä ja noustessa. Keilojen ja ruumiin liikkeen kulmat ja kaaret säilyvät vielä hetken katsojan mielessä tapahtuman jo kadottua näkyvistä, tuottaen näin tilaan yhtäaikaisesti syntyvän ja katoavan suorien, kaarevien ja kiertyvien polkujen kuvioinnin.

Askelluksen lopun pystysuora liike ylöspäin laajentaa kumaraisen liikujan vaikutusalueen ylemmäs ja nostaa hänen katseensa huomiokentän lattiaan päin kääntyvästä keilojen suunnasta ylös kohti näyttämötilan ääriä. Samalla alaviistoon suuntaava kapeana etenevä keskittynyt liike tuntuu vapautuvan sidotussa liikevirtauksessaan ja kiihtyvyyden odotuksessaan, antaen tilaa suurempien ja nopeampien liikekaarien avautumiselle kohtauksen lähtiessä kasvamaan halki näyttämön.¹⁷

Liikeilmaisun mahdollisuuksista ja liikkeestä itsestään liikunnallisena, kuvallisena ja rytmisenä elementtinä lähtevät liikeideat liittyvät taiteenlajin ilmaisukeinon mahdollisuuksiin itseensä viittaavana ilmiönä. Toistoon, eroihin ja yhtäläisyyksiin pohjaavat liikevariaatiot, esineen ja ruumiin yhteistoiminnan rajoja venyttävät liiketekniset innovaatiot, liikkeen ja esi-

neen abstrahointi sekä ruumiin visuaalinen mielikuvituksellistaminen, kertovuudesta irrottaminen ja abstrakti fantasia ovat tämäntyyppisen esittämisen tai havaitsemisen keinovalikoimaa. Kun liike syntyy ja havaitaan suhteessa materiaalin (ruumis ja esine) rajoihin, sen vaikeuksiin ja ääripisteisiin, astuu kuvaan myös virtuositeetin näkökulma. Esiintyjä on tällä virtuoosisuutta sivuavalla tasolla läsnä itsenään, keskittyvänä ja hikoilevana ruumiina, katsojan kanssa samalla todellisuustasolla toimivana inhimillisenä olentona. Hänellä on mahdollisuus suoraan kontaktiin katsojan kanssa ohi roolien ja kertovuuden, ja hänen kineettinen ruumiillisuutensa myös vetoaa suoraan katsojan liiksesamaistumiskykyyn. Kaksoisidentiteetissään liikkeen ilmentymänä ja sitä suorittavana ja luovana ihmisenä esiintyjä tuo ilmi sekä taitoaan, rajallisuuttaan että liikkeellistä kekseliäisyyttään. Liike rakentuu teknisesti innovatiivisena sommitelmana, joka virittää katsojan havaintokyvyn uudentyypoiseen herkkyyteen, havaitsemaan eroja ja yhtäläisyyksiä, joita tämä ei aiemmin ole aistinut.

Katsomiskokemus toimii esitetyn liikkeen merkityksellistäjänä, kun katsoja havaitsee havaitsevansa tilanteissa, joissa esimerkiksi äärimmäiset kestot ja ylitsepursuava yksityiskohtien määrä ylikuormittavat hänen havaintokykynsä, tai näennäinen tapahtumattomuus virittää hänen tarkkaavaisuutensa arjesta poikkeavaan mittakaavaan, tai lamauttaa ja turruttaa hänet hetkellisesti tavallista vähemmän virikkeitä vastaanottavaan, sisäänpäin kääntyvään tilaan. Paul Bouissac on tulkinnut, että perinteisessä sirkuksessa katsojaa aktivoivat hänen geneettiseen muistiinsa vetoavat ääritilanteet, nykyihmisen elinympäristössä harvinaistuneet äärimmäiset selviytymistaidot, joissa katsoja osallistuu omat kykynsä ylittävään liikkeeseen kineettisen empatian eli peilineuronien mahdollistaman samaistumisen kautta.¹⁸

Ehkäpä perinteisen sirkuksen liikeilmaisusta irtautuvassa nykyirkuksessa voitaisiin ajatella katsojan osallistuvan kineettisen empatian, havaintonsa ja kokemuksensa kautta esitystilanteeseen osallistujien kokemuspiirin laajentamiseen kohti uutta, ennen kuvittelematonta maailmaa, eräänlaista maailman havaittavan osan laajennusta, joka asettaa meidät kaikki erilaiseen, ennalta arvaamattomaan näkökulmaan suhteessa liikemahdollisuuksien äärirajoihin ja niiden laajenemisen suuntaan. Kun kyse ei olekaan enää hypystä korkeammalle, yhä useamman esineen hallinnasta ja olympiahenkisestä *citius, altius, fortius* (nopeammin, korkeammalle, voimakkaammin) -ideologiasta, voimme laajentaa yleisön kanssa jaettua kokemusmaastoa yhtä hyvin kohti esineiden liikkeen äärimmäistä hitautta, mataluutta, heikkoutta tai jotain ihan muuta, jotain jota ei vielä ole tultu kokeilleeksi, harjoitelleeksi ja jaetuksi.

Nämä erityyppiset liikkeen olemuksiin ja liikeideoihin liittyvät käsitteet, kulttuurisesta kertovuudesta katsojan havaintoa aktivoivaan liikevariaatioon, vaikuttavat esityksen kokemiseen sekä liikkeen havaitsemisen tai impression, merkityksellistämisen tai interpretaation että luovan pyrkimyksen tai intention kautta. Impressiolla Preston-Dunlop ja Colberg-Sanchez tarkoittavat kaksisuuntaista aistihavaintojen vuorovaikutusta, jonka kautta esiintyjät ja katsojat voivat jakaa vaikutelmia. Interpretaatio on heille vuorovaikutuksellinen ihmisten välinen jatkuva prosessi, johon kuuluu sekä esityksen harjoitusprosessin aikana tekijöiden harjoittama tulkitseva toiminta että esitystapahtuman kautta jaettu ymmärtämisen ja kokemuksen prosessi, johon katsoja osallistuu. Intention he määrittelevät kaikkien tilanteeseen osallistujien jakamaksi osallistumisen tahdoksi pikemmin kuin vain koreografin pyrkimykseksi ”sanoa” liikkeellä ”jotain”.¹⁹ Erilaiset liikeideat tuovat kukin omanlaisensa näkökulman liikkeeseen.

Katsoja on siis esitystilanteessa luova osapuoli siinä missä esittäjäkin. Hän merkityksellistää näyttämöliikkeen kokemuksessaan, havaitsemisessaan, tiedostamisessaan, arvioimisessaan ja luovassa tulkinnassaan. Per Aage Bradtin mukaan esteettisessä taiteen kokemisessa yhdistyvät hyperhavainto, eli epätavallisen suuri virittäytyminen teoksen muodon yksityiskohtaiselle havaitsemiselle, ja hyper-abstraktio, eli epätavallisen suuri virittäytyminen vaikeasti ilmaistavissa olevan merkityksellisyyden, moniaistisen olemisen asenteen ja luonteeltaan metafyyminen ajattelun ja tuntemisen tyylin, kokemiselle. Taidekokemus yhdistää nuo kaksi erilaista havaitsemisen ja kokemuksen tasoa niin, että yksi tarjoaa reitin toisen luo. Hyper-havaittu teoksen muoto siis ikään kuin merkitsee tai ilmaisee koki-jalle hyper-abstraktia teoksen ymmärrystapaa. Brandt korostaa, että kyse ei kuitenkaan ole merkityksestä semioottisessa mielessä, sillä mentaalinen etäisyys konkreettisen, hyper-havaitun, usein yksiaistisen merkitysijän ja hyper-abstraktin, usein monimuotoisen, määritelmiä pakenevan merkityn välillä jäisi tiukan semioottisessa mielessä liian suureksi.²⁰

Keilojen heilahdukset ja niveltymiset näyttämöllä askeltavan jonglöörin käsissä altistavat ja virittävät katsojan havainnoimaan niitä arkikokemukseltaan poikkeavalla tavalla, ikään kuin valmistaen mielen maaperää tulevan keilakohtauksen avoimelle ja luovalle kokemiselle. Samalla kun liike aktivoi havaitsemisen tavan muutosta toimintahakuisesta pragmatismista keskittyneeseen hyper-havaintoon, se herättää katsojassa muuntuvan ja eläväräjaisen vaikutelmien verkoston. Keilojen liike saa moninaisia, hetkellisiä ja ilmes-tyksenomaisia, epästabiileja merkityksiä, jotka sekä suuntaavat katsojan havaintoa että kasvavat sen pohjalta kaksisuuntaisessa vuorovaikutuksessa.

Brandt esittää, että taiteen ja muiden sosiaalisten esteettisen kommunikaation muotojen (esimerkiksi mainonta ja muotoilu) arvostus ja tulkinta on mahdollista paitsi hyper-havainnoinnin, myös epäröivän, päättämättömän hypo-havainnoinnin vuoksi. Hypo-havainnointi mahdollistaa kohteiden (*objects*) havaitsemisen samanaikaisesti sekä konkreettisina esineinä (*things*) että tulkittavina merkkeinä (*signs*). Kausaalisyysiset aistivirikkeet ja intentionaaliseksi ymmärretty informaatio käsitellään ilmeisesti samojen aistimisneuronien kautta, mutta intentionaaliseksi viestiksi ymmärretty esikategorisoidaan ilmaisuksi, mikä valmistaa kokijan vastaanottamaan ylivuotavia ja aukkoisia aistihavaintoja, joita hän havaitsijana yrittää kompensoida, tasapainottaa, redusoida ja täydentää, ja tämän pohjalta tiedostajana olla intentionaalisisessa vuorovaikutuksessa viestin lähteen kanssa. Taiteessa viestin katkonainen elliptisyys ja ylivuotava liiallisuus on maksimaalista niin, ettei se ole kompensoitavissa. Tämä tuottaa vastaanottajassa tunteen, että hän on kosketuksissa jonkin arkitodellisuuden ulkopuolisen (arkielämän mittakaavaa suuremman tai pienemmän, arkitodellisuudelle syynä olevan, kielellisen ilmaisun saavuttamattoman) tilallisen ja ajallisen ulottuvuuden kanssa. Juuri tulkitsemisprosessin moninaisuus ja horjuvuus tuottaa kokemuksen taiteen taiteudesta.²¹

Näyttämötapauhtuma herättelee katsojassa useita mahdollisia, epäröiviä reittejä tai kartastoja esineiden liikkeen merkityksen kokemiselle, mutta jättää ne samalla irtonaisiksi ja aukkoisiksi, päällekkäisiksi ja monikerroksisiksi. Havaitsemisen ja kokemisen prosessi ei lukkiudu yhteen merkityksellistymisen maantieteeseen, vaan suodattuu useiden erityyppisten reittikarttojen lävitse. Näin liike ei tyhjene yhdeksi käsitteelliseksi käännökseksi, vaan säilyttää monisärmäisen, selitystä pakenevan ja osin peittoon jäävän luonteensa, jonka ymmärrämme liikkeen muotoon intentionaalisesti sisältyväksi viestiksi. Merkitysten haarautuminen on tärkeä tekijä keilojen liikkeen kokemisessa taiteellisesti ja ruumiillisesti ilmaisevaksi esitysmuodoksi, sen sijaan että kyse olisi urheilusta tai jonkinlaisesta viittomakielestä.

Ja mikä kaikkein oleellisinta: Brandtin mukaan taiteen kokijan on mahdollista johtaa havaintotilanteissa saamistaan virikkeistä useita rinnakkaisia ymmärryksiä ja kuvitelmia. Näin voimme luoda, ylläpitää ja jakaa kokonaisuuksia imaginaaristen kokonaisuuksien tai mentaalisten tilojen verkostojen. Erilaiset merkityksellisyyskokemukset voivat kartoittua toistensa ylitse, näyttäytyä toistensa lävitse, sekoittua ja tiivistyä toisiinsa. Aistivirkemateriaalin tulkinta ei kuluta sitä loppuun, vaan saattaa sen vain hetkellisesti sidoksiin syntyvän tulkinnan kanssa niin, ettei se juuri sillä hetkellä ole käytettävissä vaihtoehtoisten tulkintojen muodostamiseksi. Kahden men-

taalisen tilan välinen sekoittuminen (*blending*) mahdollistaa eritasoisten tilannehavaintojen kokemisen toistensa lävitse niin, että ne sekoittuvat paradoksaalisiksi, epätosiksi ja luoviksi sekoituksiksi, joissa muotokuvamaalariin sivellin voi kutitella mallin ihoa maalauskanakaan lävitse.²²

Keila-askelien erisuuntaiset merkityksellistymiset eivät siis edusta eri henkilöiden tulkintoja, vaan ovat eri suuntiin kallistuvia särmiä yhden katsojan, minun, kokemuksen mosaiikissa. Niin saman havaintoprosessin sisällä kuin saman katsojan eri katsomiskerroillakin merkityksellistymisen kokemukset kerrostuvat ja hajautuvat eri suuntiin teoksen aistiärsykkeestä. Ja silti ne yhdessä muodostavat kokonaisen, vaikeasti sanallistettavan merkityksellisyyden kokemuksen, johon kuuluu näitä särmiä ja vielä jotain muuta, jotain joka jää kiven pimeälle puolelle tai sen tiiviiseen keskusta, katseeni ja kieleni ulottumattomiin. Katsomiskokemuksessa senkin paino kuitenkin tuntuu.

VIITTEET

- 1 Moore ja Yamamoto 1988, 105-126.
- 2 Ibid, 31.
- 3 Ibid, 29-30.
- 4 Ibid, 50-54.
- 5 Ibid, 43.
- 6 Ibid, 124.
- 7 Ibid, 116-118.
- 8 Ibid, 120. Semioottiset tavat lukea liikettä kielenkaltaisina merkkeinä voivat olla hyödyllisiä työkaluja liikkeen merkityksellistymisen tarkastelussa, mutta niissä on vaarana merkitysten moninaisuuden, ruumiillisen kokemuksellisuuden, henkilökohtaisuuden, muuttuvuuden ja määritelmiä pakenevan luonteen kadottaminen näkyvistä.
- 9 Ibid, 121-123.
- 10 Ibid, 55.
- 11 Ibid, 59.
- 12 Preston-Dunlop ja Sanchez-Colberg 2002, 19-20.
- 13 Moore ja Yamamoto 1988, 36.
- 14 Preston-Dunlop ja Sanchez-Colberg 2002, 20.
- 15 Ibid, 19-20. Medium-liikeidea perustuu ihmisruumiin ja esineen fysiologisiin liikemahdollisuuksiin. Havaintoliikeidea perustuu ihmisen (katsojan) aistijärjestelmän mahdollisuuksiin vastaanottaa ja käsitellä ärsykeitä.
- 16 Ibid, 20.

- ¹⁷ Soveltaen käytetyt labanilaisen liikeanalyysin käsitteet: Moore ja Yamamoto 1980, 181-202.
- ¹⁸ Bouissac 2006.
- ¹⁹ Preston-Dunlop ja Sanchez-Colberg 2002, 16-17.
- ²⁰ Brandt 2006, 171-186.
- ²¹ Ibid.
- ²² Ibid.

LÄHTEET

Kirjalliset lähteet:

- Bouissac, Paul 2006. *Timeless Circus in Times of Change*. University of Toronto.
<http://www.semioticon.com/people/articles/Timeless.htm>
- Brandt, Per Aage 2006. ”Form and Meaning in Art.” Teoksessa Turner, Mark (toim.) 2006. *Artful Mind*. Oxford University Press, New York.
- Moore, Carol-Lynne ja Yamamoto, Kaoru 1988. *Movement Observation and Analysis*. Gordon and Breach Publishers, Amsterdam.
- Preston-Dunlop, Valerie ja Sanchez-Colberg, Ana 2002. *Dance and the Performative, a choreological perspective – Laban and beyond*. Verve, London.

Painamattomat lähteet:

- Ville Walo ja Kalle Hakkarainen 2003. *Odotustila*. Kiasma-teatteri, Helsinki.
<http://www.w-h-s.fi> <http://www.youtube.com/watch?v=HFcp2y0nX6c&hl=fi>

Annette Arlander

Huomioita hiekassa

– maisema, esitys, liikkuva kuva ja liike kuvassa¹

Tekstissä kirjoittaja pohtii liikettä ja liikkumattomuutta maiseman esityksellistämisen keinona liikkuvassa kuvassa, keskittyen kysymyksiin, jotka heräsivät kahta eri versiota videoteoksesta "Sitting in Sand – Istun hiekassa" editoidessa. Ihmishahmon ja maiseman suhde muuttuu liikkeen myötä. Esimerkkien perusteella hän hahmottaa kaksi lähestymistapaa maiseman esityksellistämiseen: maisemaan sulautumisen ja siitä erottautumisen.

”Kuolleitten kapina on oleva maisemien sota, aseitamme metsät, vuoret, maailman aavikot. Silloin minä olen metsä, vuori, meri, aavikko.”²

Pieni tutkielma dramaattisessa dyynimaisemassa tarjoaa mahdollisuuden pohtia liikettä ja liikkumattomuutta maiseman esityksellistämisen keinona liikkuvassa kuvassa. Se toimii samalla esimerkkinä visuaalisesta esityksestä, taiteellisen tutkimuksen mahdollisuuksista, jos ajatellaan että ”taiteilija ei tutki omia teoksiaan, vaan omilla teoksillaan”³, yksittäisen kokemuksen merkityksestä⁴ ja kasvavasta kiinnostuksesta esiintyjän ja ympäristön suhteen pohdintaan.⁵ Otsikko ”Huomioita hiekassa” on sikäli hiukan harhaanjohtava, että seuraavassa painottuvat erityisesti ne kysymykset jotka heräsivät hiekasta palattua, kahta eri versiota videoteoksesta editoidessa. Voidaan sanoa että ensimmäinen, liikkumaton versio näyttää ”konstruoidun kuvan” ja toinen, liikkeeseen perustuva versio näyttää ”kuvan konstruoinnin”. Ihmishahmon ja maiseman suhde muuttuu liikkeen myötä. Ehdotan esimerkkieni perusteella kahta lähestymistapaa maiseman esityksellistämiseen: maisemaan sulautumisen ja siitä erottautumisen.

”Perinteisesti eurooppalaisen teatterin lähtökohtana on ollut, että esiintyjän uskottavuus tai vakuuttavuus saa katsojan näkemään uskottavana kaiken epäuskottavan hänen ympärillään”⁶, totesin aikoinaan kirjoittaessani esiintyjän ja ympäristön suhteesta ja lisäsin omana toiveenani: ”Ihanetapauksessa sekä esiintyjän että katsojan suhde ympäristöön esityksessä on mielestäni lähes saumaton.”⁷ Samalla totesin esiintyjän kokemusteni perusteella tavoitteen ongelmallisuuden sillä ”pyrkimys elävään suhteeseen esiintyjän ja ympäristön välillä, saumattomasta suhteesta puhumattakaan, on käytännössä usein hankalaa ja haasteellista, joskus lähes mahdotonta. Tottumus nähdä esiintyjä erillisenä ympäristöstään, pyrkimys nimenomaan irrottaa ja nostaa hänet siitä esiin, on vahva niin esitysten tekijöillä kuin katsojillakin.”⁸ Tuolloin ajattelin ensisijaisesti näyttämölle tai ainakin katsojien kanssa yhteiseen tilaan luotuja esityksiä.

Työskenneltäessä tallennetun liikkuvan kuvan kanssa esitys jakautuu kahtia – ensin esitykseksi kameralle ja sitten (uudelleen-) esitykseksi katsojalle. Tämä asettaa kysymyksen esiintyjän ja ympäristön suhteesta hiukan toisin. Esitys tehdään yhtäällä ja esitetään toisaalla. Paikkakohtaisen (site-specific) ja tilannesidonnaisen nykytaiteen kohdalla tätä jakautumista on pohtinut mm. Miwon Kwon.⁹ Vaikka taiteellisen toiminnan tai intervention fyysinen paikka ja vaikutusten tai vastaanoton diskursiivinen paikka edelleen mielletään jatkumoksi, ne ovat venymässä erilleen.¹⁰ Epäilemättä myös esityksen esittämisen ja toteuttamisen näyttämö ja esityksen vastaanoton ja vaikutuksen näyttämö ovat monilta osin eriytyneet toisistaan, kuten kansainvälisissä kiertue-esityksissä, ääriesimerkkinä vaikkapa Hollywood-elokuvat.¹¹

Performanssissa, kuten teatterissa, ennakko-oletuksena on useimmiten, että esitys tapahtuu samassa tilassa katsojien silmien edessä. Performanssia on pidetty nimenomaan katoavana taiteena¹² ja sen dokumentoimisen ongelmia on pohdittu.¹³ Toisaalta on myös esitetty, että performanssi ei ole niinkään katoava ja ruumiillinen, vaan ”erityisen hyvin dokumentteina elävä, käsitteellinen taidemuoto.”¹⁴ On jopa väitetty, että nimenomaan esityksen dokumentoiminen tekee siitä performanssin.¹⁵ Liikkuvaa kuvaa käytetään valokuvan ohella performanssien dokumentointiin, mutta performansseja tehdään myös suoraan videokameralle. Kari Yli-Annala toteaa performanssivideoiden antologiaa esitellessään: ”Performanssi on esitys, joka saavuttaa varsinaisen muotonsa vasta tapahtuessaan. Performanssivideo luo eleitä, jotka kääntyvät kohti katsojaa tuoden esiin mediumin elävään tilanteeseen aiheuttaman muutoksen.”¹⁶

Jouko Aaltosen väitöstutkimuksessaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*¹⁷ referoima do-

kumenttielokuvan piirissä käyty keskustelu havaitsemisen ja esittämisen strategioista avaa mielestäni kiinnostavan näkökulman näyttämöesitysten, performanssien ja julkiseen tilaan tehtyjen interventioiden yhteydessä käytyihin keskusteluihin esityksestä ja sen dokumentoimisesta.¹⁸ Se yhdistyy myös edellä mainittuun kysymykseen toiminnan ja vaikutuksen paikan eriytymisestä. Seuraavassa käytän Aaltosen huomioita apunani. Todettakoon silti heti aluksi, että esimerkkityöni *Sitting in Sand – Istun hiekassa*¹⁹ ei pyri olemaan dokumenttielokuva, eikä elokuva ensinkään, vaan esitystaitteen keinoin²⁰ tehtyä liikkuvaa kuvaa kuvataidekontekstiin.



Kuva 1. Pysäytyskuva videolta Sitting in Sand – Short.

Istun hiekassa

Esimerkkinä toimiva työ syntyi yksittäisenä kokeiluna tai leikkinä, reaktiona erityiseen maisemaan, Maspalomas -alueen hiekkadyyneihin, Kanarialla jouluna 2007. Kyse on liikkuvasta kuvasta – työ on kuvattu videolle – vaikka kamera on liikkumatta jalustalla. Samasta materiaalista on editoitu kaksi versiota. Ensimmäisessä versiossa *Sitting in Sand – short*, (15 min.) ihmishahmo istuu maisemassa, eri etäisyyksillä staattisesta kamerasta. Liikkumaton ihmisfiguuri istuu selin kameraan harmaaseen huiviin kietoutuneena hiekkadyyneillä tai kivikossa. Liike kuvassa on minimoitu. Kuvien välille tosin syntyy jonkinlainen liike, kun kameran paikka vaihtuu kutakin kuvaa varten viisitoista kertaa. Toisessa versiossa *Sitting in Sand* (27 min.) samat kuvat kertautuvat, kuitenkin siten että ihmishahmo

astuu kuvaan kameran sivusta, kävelee maisemaan, istuu hetken, ja palaa takaisin kameran taakse. Sama kuvio - liike pois päin, istuminen ja liike takaisin - toistuu kaikissa kuvissa, mutta matka vaihtelee, hahmon koko muuttuu ja kuvan kesto venyy ja tiivistyy, riippuen hahmon sijaintipaikasta maisemassa, sen etäisyydestä kameraan.



Kuva 1a. Pysäytyskuva videolta Sitting in Sand, meno kuvaan.



Kuva 1b. Pysäytyskuva videolta Sitting in Sand, paluu kuvasta.

Videoteos *Sitting in Sand – Istun hiekassa* oli esillä ensi kertaa Harakan lennättimessä, elokuussa 2008, näyttelyssä *Sian vuosi*²¹, lähinnä koska se on kuvattu Sian vuonna 2007 käyttäen samaa harmaata huivia kuin muut näyttelyssä esillä olleet työt. Kun työ oli esillä ensi kertaa, molemmat versiot esitettiin peräkkäin ja niitä edelsi kolmas, samassa maisemassa kuvattu työ, *Weather vane variation – Tuuliviiri variaatio* (3 min.)²² Siinä ihmishahmo pyörii kivikossa harmaan huivin kanssa taivasta vasten, ja jää seisomaan selin kameraan. Nämä kolme työtä vuorottelivat jatkuvana syklinä – ensin *Weather vane variation*, sitten lyhyempi hiekassa istuminen *Sitting in Sand – short* ja lopuksi pitempi versio *Sitting in Sand*, jossa kävelyt mukana. Ne esitettiin monitorista yhdessä kuuden, samassa tilassa esillä olevan, suurin piirtein monitorin kokoisen (30 x 40 cm) alumiinille tulostetun pysäytyskuvan kanssa. Siten näytteillä oli paitsi liikkumattomuuteen ja liikkeeseen perustuvan videokuvan, myös liikkuvan kuvan ja liikkumattoman, staattisen kuvan rinnastus.

AV-arkkiin, suomalaisen mediataiteen levityskeskukseen, toimitin *Sitting in Sand* videosta vain pidemmän version – joka mielestäni toimii paremmin nauhateoksena juuri liikkeen takia. Sen jälkikäteen kirjoitettu synopsis on simppele: ”Istun hiekassa ja kivillä harmaaseen huiviin kietoutuneena Maspalomasin alueella Kanarialla vuoden 2007 viimeisinä päivinä, eri etäisyyksillä kamerasta.” Kuvaukseen on lisätty lyhyt kommentti: ”Työstä on olemassa myös installaatioversio. Siihen sisältyy lyhyempi versio videosta (15 min.), jossa liikkuminen kuvaan ja kuvasta on leikattu pois, sekä videokuvia tulostettuna alumiinille.”²³ AV-arkin tyyppivaihtoehtoista²⁴ valitsin tapani mukaan luonnehdinnaksi ”dokumentaari” (documentary), sillä työ ei ole kokeellinen elokuva eikä fiktio. Turvauduin tietämättäni arkiseen ja alkeelliseen dokumentaarin määritelmään, ”ei fiktioelokuva”, tai ”not a movie”.²⁵ Toki työ on läpeensä konstruoitu, mutta se ei leikittele fiktiivisillä tai kerronnallisilla elementeillä siten, että tässä tapauksessa voisi puhua rajatapauksesta fiktiivisen ja dokumentaarisen välillä, joita Susanna Helke on tutkinut.²⁶ Varsin laajasta lajityyppi- tai genre-vaihtoehtojen listasta²⁷ valitsin yksinkertaiset maisema (landscape) ja performanssi tai esitys (performance), vaikka tietysti muitakin vaihtoehtoja voisi ajatella, kuten luonto (nature) tai tutkielma ajasta ja tilasta (study of time and space), tai jopa henkilökohtainen kertomus (personal narrative). Henkilökohtaisuus ei tässä kuitenkaan ole siten olennaista kuin päiväkirjanomaisissa videoteoksissa, joita on tehnyt ja pohtinut esim. Pekka Kantonen.²⁸ ’Maisema’ ja ’esitys’ liittyvät läheisimmin tutkimusaiheeseeni, maiseman esityksellistämiseen.

Havaita ja esittää

Jouko Aaltosen mukaan dokumenttielokuvantekijän strategiat jakaantuvat havaitsemisen ja esittämisen peruskysymyksiin. ”Jokainen tekijä joutuu ottamaan tietoisesti tai tiedostamatta kantaa näihin molempiin kysymyksiin: *Miten havaita ja kohdata maailma ja miten kertoa siitä muille.*”²⁹ Hänen mielestään myös kaikki dokumenttielokuvaa koskeva teoreettinen keskustelu kiertyy näiden kahden peruskysymyksen ympärille. Aaltosen kiinnostuksen kohteena ovat suomalaisten dokumenttielokuvan tekijöiden käsitykset dokumenttielokuvasta ja sen tekemisen prosesseista. Oma kiinnostukseni kohdistuu tuohon yksinkertaiseen kahtiajakoon, joka ensi näkemältä vaikuttaa ongelmalliselta (miten ne muka voisi erottaa?), mutta joka esimerkkityöni kannalta toimii hyvinkin valaisevana. Sen avulla voin erotella yhtäältä esityksen kokemuksellisen ulottuvuuden itselleni esitys- ja kuvaushetkellä (maailman havaitseminen ja kohtaaminen) ja toisaalta materiaalin editoimisen videoteokseksi yleisölle ja sen esillepanon installaationa tai nauhateoksena (miten kertoa siitä muille).

Toisin kuin dokumentaristit mahdollisesti ehkä tekevät, en sinänsä pyri kertomaan maailman havaitsemisen tai kohtaamisen kokemuksesta, vaikka useimmat työni kieltämättä siitäkin tulevat kertoneeksi, ainakin välillisesti, vaan lähinnä näyttämään sen. Pikemminkin nuo kaksi ulottuvuutta jakautuvat kahdeksi erilliseksi alueeksi – yhtäältä yksityiseksi sfääriksi, esiintyjän omaksi iloksi (maailman kohtaaminen) ja toisaalta julkiseksi sfääriksi, yleiseksi, yleisölle esitettäväksi teokseksi (muille kertominen). Tämä jako rinnastuu myös Kwonin pohtimaan intervention (fyysisen) paikan ja vaikutuksen (diskursiivisen) paikan irtautumiseen toisistaan paikkakohtaisessa (site-specific) ja paikkaan suuntautuneessa nykyaikaisessa.³⁰ *Sitting in Sand* ja sen kaksi versiota ovat esimerkkejä vastaavasta kahtiaajaosta. Maiseman kohtaamisen tasolla oli kyse yhdestä ja samasta tapahtumasta. Kiinnostavat valinnat tapahtuivat vasta esittämisen tasolla, editointivaiheessa. Keskeinen valinta tässä tapauksessa oli, leikkaanko liikkeen, ihmishahmon yksilöllisyyden ja kuvan rakentumisen pois näkyvistä, vai jätänkö inhimilliset yksityiskohdat ja henkilökohtaisuuden paljastavan, mutta myös reaaliaikaa ja maiseman mittakaavaa korostavan liikkeen näkyviin.

Työ poikkeaa tässä suhteessa toistuvasti samaan paikkaan palaamiselle rakentuvista töistäni Harakan saarella.³¹ Pieni tutkielma harmaasta huivista ja hiekassa istumisesta syntyi lomamatkalla, reaktiona visuaalisesti kiihottavaan maisemaan, parin päivän puitteissa toteutettuna luonnoksena erityisestä ympäristöstä, mielijohdeena pikemminkin kuin tietoisesti rakennettuna teoksena, eli maiseman kohtaamisena. Koska kyse oli päänäp-

tosta, ei minulla ollut editointivaiheessa mitään loogista periaatetta jota noudattaa. Niinpä sovelsin ensin samaa logiikkaa kuin aiemmissa töissäni. Useimmiten hyödynnän jalustalle asetetun videokameran tarjoamaa mahdollisuutta ja toimin sekä kuvaajana että esiintyjänä sitä korostamatta, eli leikkaan kuvaa edeltävät ja sen jälkeiset siirtymiset pois lopullisesta työstä.³² Tässä tapauksessa kiinnostuin kuitenkin myös liikkeestä kuvaan ja kuvasta pois, valmisteluvaiheesta, jonka en ajatellut kuuluvan varsinaiseen kuvaan, ja päädyin poikkeuksellisesti editoimaan materiaalista kaksi erilaista versiota.



*Kuva 2. Pysäytyskuva videolta *Sitting in Sand – Short**

Ensimmäinen, liikkumaton versio on editoitu eräänlaiseksi pysähtymisten (still-act)³³ sarjaksi, jossa vähäinen liike muodostuu tuulen liikkeestä huivissa ja hiuksissani. Töissä joissa sama kuva toistuu samassa paikassa vuoden tai vuorokauden ajan tällainen editointitapa luo vaikutelman henkilöhahmon liikkumattomuudesta ja ajan kulumisesta, samalla kun se korostaa liikettä ja muutosta ympäristössä.³⁴ Tässä tapauksessa, kun jokainen kuva on otettu hiukan eri paikasta samantyyppisessä ympäristössä, joka itsessään on melko liikkumaton³⁵, variaatio syntyy pikemminkin erilaisista suhteista ihmis-hahmon ja ympäristön välillä. Liikkumattomana henkilöhahmo sulautuu maisemaan, muuttuu visuaalisesti sen osaksi. Huivin harmaa eroaa hiekasta mutta rinnastuu kivikon harmaan sävyihin. Huivin laskeutuva muoto toistaa hiekkadyynien kaartuvia rinteitä. Kuvat ovat asetelmallisia, asetelmia suorastaan ja sellaisina vailla erityistä kestoja, periaatteessa ajattomia.

Toisessa, liikkeeseen perustuvassa versiossa otin mukaan kuvaan astumisen (kameran takaa sen eteen tulemisen) ja kuvasta poistumisen (kameran edestä sen taakse siirtymisen). Liikkeen myötä moni seikka muuttuu. Ensiksi kuvaan astuminen ja siitä poistuminen paljastaa kuvien rakentuneisuuden, kuva (tai kuvaaja) näyttää näyttävänsä, mistä lisää tuonnempana. Toiseksi liike paljastaa ihmishahmon henkilöllisyyden, liikkumisen tavan, ruumiinrakenteen, kasvopiiirteet ja muut tilannesidonnaiset yksityiskohdat ja kiinnittää huomion persoonaan. Esiintyjä näyttäytyy inhimillisenä yksilönä, ei pelkästään figuurina, ja vetää myös huomion itseensä, pois ympäristöstä. Kolmanneksi liike luo kuvaan tai maisemaan syvyyden ja mittakaavan. Käveleminen kameran luota istumaan lähemmäksi tai kauemmaksi hiekkaan tai kivikkoon havainnollistaa maiseman kolmiulotteisuuden ja koon. Kun ihmishahmo asteittain loittonee ja pienenee tai lähestyy ja kasvaa, maiseman mittasuhteet korostuvat. Juuri liikkeen avulla ihmishahmo esityksellistää tai toimeenpanee maiseman. Neljänneksi (tai ehkä ensimmäiseksi) liikkeen mukaan ottaminen tuo kuvaan reaaliaikaisuuden. Maisemaan kulkeminen ja sieltä kameran luo palaaminen vie aikaa. Kuvattu toiminta näytetään alusta loppuun, juuri sen kestoisena kuin mitä se on tapahtumahetkellä niissä puitteissa ollut. Reaaliaikaisuus tuo mukanaan vahvemman indeksikaalisuuden, todistuksenomaisuuden ja vähentää imaginaarista, kuvitteellista, ja ajatonta tasoa. Reaaliaikaisuus viittaa performanssin dokumentointiin, jossa usein käytetään reaaliaikaista kuvaa vahvistamaan todistusaineiston vaikutelmaa. Ja myös videoperformanssiin, kameralle tehtyyn esitykseen, vaikkei toimintaa tässä kohdistetakaan kameralle (tai katsojalle) suoraan.

Konstruoitu kuva ja kuvan konstruoiminen

Edellä kuvatut kaksi eri versiota hiekassa istumisesta – kaksi eri tapaa kertoa samasta maailman havaitsemisen ja kohtaamisen tapahtumasta muille – houkuttelevat pohtimaan valintoja myös suhteessa Aaltosen esille nostamaan kysymykseen refleksiivisyydestä.³⁶ Hän erottaa toisistaan näkyvän ja näkymättömän kerronnan. ”Tekijä joutuu aina ottamaan kantaa kerrontansa näkyvyyteen, onko se perinteistä, mahdollisimman huomaamatonta vai näkyvää ja refleksiivistä”³⁷ Valtavirtaelokuvan näkymättömässä kerronnassa katsojan on tarkoitus keskittyä kuvattuun maailmaan ja sen henkilöihin. Refleksiivisyydellä hän viittaa niihin tekniikoihin, joilla muistutetaan katsojaa siitä, että elokuva on konstruoitu esitys, ja luettelee mm. kuvaamisen näyttämisen elokuvassa, puheessa tapahtuvan viittaamisen elokuvaan, filmin tai videon materiaaliluonteen korostamisen ja kaikki keinot, joilla



*Kuva 2a. Pysäytyskuva videolta *Sitting in Sand*, meno kuvaan.*



*Kuva 2b. Pysäytyskuva videolta *Sitting in Sand*, paluu kuvasta.*

elokuvakerronnan yhtenäistä aikatilaa rikotaan.³⁸

Vaikka ns. suoran elokuvan perinne on edelleen elinvoimainen, kysymys refleksiivisyydestä on keskeinen uudelle dokumenttielokuvalle. Sitä perustellaan Aaltosen mukaan sekä ideologisesti että käytännöllisesti. Elo-kuvantekijällä on moraalinen velvollisuus muistuttaa elokuvan lumeluon-

teesta. Dokumenttielokuva tuottaa ja konstruoi todellisuutta esittämällä asiat luonnollisina. ”Kieli on valtaa, ja elokuvan kieli todellisuuden kaltaisena näyttäytyessään on sitä erityisesti.”³⁹ Refleksiivisyyttä on ehdotettu ratkaisuksi dokumenttielokuvan legitimizeettikriisiin, kun digitaalisen kuvan aikakausi on muuttanut dokumenttielokuvan indeksisen statuksen. Aaltonen näkee refleksiivisyyttä perustelevien teoreettisten tekstien taustalla myös myytin tyhmästä katsojasta, joka sekoittaa elokuvan ja todellisuuden, ja jota suojellakseen teoria pyrkii tekemään elokuvan näkymättömän apparaatin näkyväksi.

Kerronnan näkyvyys tai näkymättömyys riippuu kuitenkin pikemminkin elokuvan ja lajityypin katsomiskonventioista. Näkymättömän kerronta on edelleen suosittua, mutta esim. henkilökohtaisissa dokumenttielokuvissa kerronta on lähes aina näkyvää, usein vielä sisäisesti refleksiivistä. Elokuvantekijä on kuvassa mukana konkreettisesti.⁴⁰ ”Refleksiivisyys on uudessa suomalaisessa dokumenttielokuvassa yleisesti käytössä oleva kerronnallinen strategia, kyse ei ole vain tyylistä tai muodista,”⁴¹ Kysymys tekijän näkymisestä voi olla periaatteellinen, kuten halu kertoa katsojalle kenen äänellä elokuva puhuu tai miksi elokuva on tehty. Sekä antropologinen dokumenttielokuva että henkilökohtainen dokumenttielokuva ovat alkaneet muistuttaa humanistista tai yhteiskuntatieteellistä tutkimusta siinä mielessä, että niihin sisältyy vahva refleksiivinen elementti. Aaltosen mukaan ”refleksiivisyys on todellisuusaspektin ja esittämisaspektin väliseen jännitekenttään sijoittuvalle dokumenttielokuvalla olennaisempaa kuin fiktiolle. [-] refleksiivisyys näyttäytyy kerronnallisena keinona, jossa todellisuussuhde, todellisuusaspekti, tuodaan näkyväksi esittämisen välineeksi teokseen.”⁴²

Entä miten refleksiivisyys voisi ilmetä esimerkkitapauksessani, visuaalisessa tutkielmassa hiekassa istumisesta? Ehkä ensimmäinen, liikkumaton versio voidaan rinnastaa näkymättömään kerrontaan – kuvien rakentumista ei näytetä, ne esitetään sellaisinaan, peräkkäin. Katsojan oletetaan unohtavan kameran läsnäolon, ja mahdollisesti samaistuvan maisemassa istuvaan ihmishahmoon. Toinen, liikkuva versio puolestaan näyttää miten kuvat on tehty ja tuo esiin kameran olemassaolon ihmishahmon astuessa sen näköpiiriin ja poistuessa siitä. Ensimmäinen versio näyttää ”konstruoidun kuvan” ja toinen versio näyttää ”kuvan konstruoinnin”.

Voidaan ajatella, että astuminen kameran eteen ja palaaminen sen taakse näyttää tekoprosessin, toisin sanoen on refleksiivistä ainakin alkeellisessa mielessä, ja toimii samaan tapaan kuin kuvaamisen näyttäminen muistutuksena siitä, että kyseessä on tehty teos. Mutta liikkeen myötä näytetään myös yhtenäinen tapahtuma ja sen kokonaiskesto, toisin kuin liikkumat-

tomissa kuvissa, joissa tapahtuman keston voi kuvitella jatkuvan, ja korostetaan samalla kerronnan yhtenäistä aikatilaa. Liikkeen näyttäminen ”luonnollistaa” tilanteen ja vahvistaa vaikutelmaa, että kyseessä on tallenne, todistusaineisto tapahtuneesta. Joidenkin katsojien mukaan kokemus istumisen kestosta muuttuu liikkeen myötä suhteellisesti paljon lyhyemmäksi.⁴³ Ei ehkä olekaan niin, että ensimmäinen versio näyttää ”konstruoidun kuvan” ja toinen versio näyttää ”kuvan konstruoimisen”, vaikka näin itse haluaisin ajatella. Yhtä hyvin voidaan väittää, että ensimmäinen versio



Kuva 3. Pysäytyskuva videolta Sitting in Sand - Short.

näyttää katkelman tapahtumasta kun taas toinen versio näyttää kokonaisen toiminnan, ja muistuttaa siten näkymätöntä kerrontaa – tai miksei myös videoperformanssia, vaikkei ihmishahmo otakaan kontaktia kameraan. Asettaessani työt näytteille enimmäistä kertaa (kesällä 2008) päädyin esittämään molemmat versiot. Asettaessani versiot järjestykseen, jossa liikkumattomat asetelmat nähdään ensin ja vasta sen jälkeen näytetään liikkuminen kuvaan ja siitä pois kokonaisuudessaan, tulin tehneeksi myös työprosessiin liittyvän näyttämisen tai ”paljastamisen” eleen ja siten ehdotuksen eräänlaiseksi refleksiivisyydeksi.

Sulautua tai erottautua

Entä maiseman tasolla? Entä jos versioita vertaa maiseman esityksellistämisen kannalta? Totesin alussa pohtivani liikettä ja liikkumattomuutta maiseman esityksellistämisen keinona liikkuvassa kuvassa. Onko liikkeen otta-



Kuva 3a. Pysäytyskuva videolta Sitting in Sand, meno kuvaan.



Kuva 3b. Pysäytyskuva videolta Sitting in Sand, paluu kuvasta.

minen mukaan tehokkaampi tapa esityksellistää maisema, koska se näyttää mittakaavan ja etäisyydet? Houkutteleeko se samaistumaan liikkujan aistimuksiin ja tuo siten maiseman koettavammaksi? Vai onko pelkistetty liikkumattomuus ja liikkeen rajoittaminen tuulen liikkeeseen sittenkin otollisempi keino esityksellistää nimenomaan maisema? Tarjoaako se mah-

dollisuuden kuvitella inhimillisen toiminnan mittakaavasta ja ajallisuudesta tai henkilökohtaisen kokemuksen ulottuvuudesta irtoava maiseman ulottuvuus?

Asettuessaan osaksi maisemaa, jakamaan sen liikkumattomuutta ja hidasta liikettä, istumaan paikallaan kivien ja hiekkadyynien tapaan, niiden kanssa, hahmo osallistuu maiseman olemiseen, jopa sulautuu siihen jossakin määrin. Häivyttäessään ihmisfiguurin ja maiseman eroa liikkumattomuudella, hämärtäessään rajaa esiintyjän ja ympäristön välillä, liikkumattomuuteen perustuva versio ehkä havainnollistaa Gregory Batesonin kuuluisaa väitettä, että eloonjäämisen perusyksikkö on yksilön ja ympäristön yhdistelmä, “organism plus environment (action plus context)”, väite jota Baz Kershaw kehittää edelleen imaginaarisen ekologiaksi, “ecology of the imaginary”.⁴⁴ Ensimmäinen versio voidaan nähdä estetisöituna ja melko abstrahoituna, ja siten kuvitteellisena tutkielmana maisemasta, jossa ihmishahmo sulautuu osaksi maisemaa. Sen sijaan jälkimmäinen versio toimii liikkeen myötä selvemmin esityksenä, performanssina. Korostaessaan toiminnallisuutta ja asettaessaan maiseman esityksen taustaksi ja tapahtumapaikaksi se samalla erottaa ja nostaa ihmishahmon esiin, irti ympäristöstään.

Näiden kahden esimerkin perusteella voisi hahmottaa kaksi erilaista maiseman esityksellistämisen strategiaa: Ensinnä maiseman esityksellistämisen siihen sulautumalla – häivyttämällä eroa esiintyjän ja maiseman välillä, tässä liikkumattomuuden avulla, mutta periaatteessa yhtä hyvin värin, muodon tai muun kaltaisuuden kautta. Ja toiseksi maiseman esityksellistämisen siitä erottautumalla, osoittamalla maiseman ominaisuudet kontrastin keinoin. Tässä se tapahtuu korostamalla esiintyjän liikkeen avulla maiseman mittakaavaa, liikkumattoman maiseman ja liikkuvan ihmisfiguurin ristiriidan kautta. Periaatteessa se voisi tapahtua myös muodon, värin tai liikkeen laadun eroa hyödyntäen. Näitä kahta strategiaa tai lähestymistapaa voisi kutsua yhtäältä esiintyjän ja ympäristön välisen eron häivyttämiseksi ja toisaalta esiintyjän ja ympäristön välisen kontrastin korostamiseksi. Tai miksei vain maisemaan sulautumisen ja maisemasta erottautumisen tekniikaksi.

Sulautumisen ja erottautumisen tekniikka ei ole sidottu liikkeen ja liikkumattomuuden käyttöön. Esimerkkitapauksessa etäisyys ihmishahmon ja kameran välillä vahvistaa sulautumista. Kadotessaan kaukaisuuteen ihmisfiguuri muuttuu hiekanjyväksi hiekanjyvien joukossa. Lähempänä kameraa ihmisfiguuri erottautuu maisemasta, ääritapauksessa peittää siitä pääosan. Tämä etäisyyksiin perustuva ero näyttäytyy pysäytyskuvin



Kuva 4a. Pysäytyskuva videolta Sitting in Sand.



Kuva 4b. Pysäytyskuva videolta Sitting in Sand.

keskeisenä, kun liikkeen vaikutusta on hankala hahmottaa. Periaatteessa liike, vaikkapa tuulen mukana, voisi toimia ympäristöön sulautumisen keinona, kun taas liikkumattomuus voisi olla keino tuottaa kontrastia. Monien maisemien kohdalla pätee kuitenkin sama kuin esimerkissäni. Liikkumattomuus tai hyvin hidas liike on keino osallistua maiseman paikallaan

pysyvän osan, kivikunnan ja kasvikunnan, olemisen tapaan, kun taas liike muuttaa maiseman taustaksi toiminnalle.

Voisiko sulautumisen ja erottautumisen lisäksi löytyä muita jossakin määrin yleisesti hyödynnettävissä olevia periaatteita maiseman esityksellistämiseksi tai esiintyjän ja ympäristön suhteen konkretisoimiseksi – sen selvittäminen jää tulevaisuuteen tehtäväksi.



Kuva 4. Pysäytyskuva videolta Sitting in Sand - Short.

VIITTEET

- ¹ Teksti perustuu alustukseen Teatterintutkimuksen seuran syyspäivillä 20-21.11.2008 Taideteollisessa korkeakoulussa.
- ² Müller 1992, 170. Hiekka yhdistyy mielessäni lauseeseen Heiner Müllerin näytelmässä *Tehtävä*. Muistan sen muodossa: ”Kun ihmiset eivät enää kykene taistelemaan, alkaa maisemien sota.” Tosiasiassa Sasportas sanoo: ”Kun elävät eivät enää pysty taistelemaan niin kuolleet taistelevat. [-] Kuolleitten kapina on oleva maisemien sota, aseitamme metsät, vuoret, maailman aavikot. Silloin minä olen metsä, vuori, meri, aavikko.”
- ³ Tuomas Nevanlinna (2008) toteaa taiteellisen tutkimuksen mahdollisuuksia

ja ongelmia pohtiessaan kiinnostavasti: ”Usein sanotaan, että taiteellisessa tutkimuksessa taiteilija tutkii omia teoksiaan. On ainakin kaksi vaihtoehtoa tulkita, mitä tämä tarkoittaa: joko taiteilija tutkii teoksiaan ikään kuin ne eivät hänen tekosiaan olisikaan tai sitten pohtii täysin subjektiivisesti niiden taustoja ja tavoitteita. Nämä ovat huonoja vaihtoehtoja. Omien teosten tutkimisesta ei pitäisi ensinkään puhua. Taiteilija ei tutki omia teoksiaan, vaan omilla teoksillaan. Kirjoitetun osan ja teosten suhde ei liioin ole sama kuin tiedeyliopiston opinnäytteistä tutun puheenparren mukainen jakautuminen yhtäältä teoreettiseen ja toisaalta empiiriseen osaan. Pikemminkin tutkimuksen kirjoitettu osa ja siihen kuuluvat teokset tutkivat samaa asiaa, kumpikin omalta kannaltaan, mutta toinen toistaan valaisten.”

- ⁴ Tästä esimerkkinä Juha Varron teos *Tanssi maailman kanssa* (2008)
- ⁵ Esimerkkinä Baz Kershaw'n teos *Theatre Ecology* 2007.
- ⁶ Arlander 1998, 86.
- ⁷ Arlander 1998, 87.
- ⁸ Arlander 1998, 218.
- ⁹ Kwon 2002.
- ¹⁰ ”Consequently, although the site of action or intervention (physical) and the site of effects/reception (discursive) are conceived to be continuous, they are nonetheless pulled apart.” Kwon 2002, 29
- ¹¹ Arlander 2004, 35. Olen pohtinut Kwonin ajatuksia suhteessa lavastukseen ja esitystilaan tekstissä ”Performing Landscape – Many Places, Many Patrons”, Arlander 2006.
- ¹² Katso esimerkiksi Phelan 1993, Erkkilä 1999 ja 2008.
- ¹³ Esim. Tate Liverpoolin (George 2003) ja John Mansard Galleryn (Maude-Roxby 2007) näyttelyluettelot.
- ¹⁴ Mäki 2005, 369.
- ¹⁵ Auslander esittää, että performanssidokumentoinnit ovat performatiivien kaltaisia: “the act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such.” Auslander 2006, 5.
- ¹⁶ Yli-Annala, Kari 2008.
- ¹⁷ Aaltonen 2006.
- ¹⁸ Katso esim. Phelan 1993, Schneider 2001, Auslander 2006. Olen referoinut keskustelua lyhyesti artikkelissa ”Dokumentaatio ja performanssi” *Esitys-lehden* dokumentaatiolle omistetussa numerossa *Esitys* 2/09.
- ¹⁹ *Sitting in Sand* esittelyversio AV-arkin sivuilla <http://www.av-arkki.fi/web/index.php?id=25&wtitle=3428> (30.4.2009)
- ²⁰ Esitystaiteen keinona voi tässä yhteydessä pitää esiintyjän käyttöä ja sitä performanssille ja esitystaiteelle tunnusomaista seikkaa, että taiteilija ja esiintyjä ovat sama henkilö, toisin sanoen tekijä esiintyy itse.
- ²¹ Näyttelyn esittely, katso Harakan taiteilijoiden sivut <http://www.harakka.fi/arlander/sianvuosi/sianvuosi.html> (30.4.2009)
- ²² Synopsis AV-arkin esitteessä: Seison ja pyörin harmaaseen huiviin kietoutuneena

- rinteessä Maspalomasin alueella Kanarialla vuoden 2007 lopulla. Esittely AV-arkin sivuilla <http://www.av-arkki.fi/web/index.php?id=25&wttitle=3431> (30.4.2009)
- ²³ Arlander, Annette 2008. Sitting in Sand (video, 27 min.) esittelyversio AV-arkin sivuilla <http://www.av-arkki.fi/web/index.php?id=25&wttitle=3428> (30.4.2009)
- ²⁴ Vaihtoehdot ovat: animation, documentary, experimental, fiction, installation, music video. AV-arkki, Suomalaisen mediataiteen levityskeskus <http://www.av-arkki.fi/web/index.php?id=1> (30.4.2009)
- ²⁵ Aufderheide 2007, 1.
- ²⁶ Helke toteaa mm.: ”Fiktio ja dokumentaarisen rajapinnassa syntyneet elokuvat – niin näytellyt dokumentaarit kuin puolidokumentaariset fiktiot – ansaitsevat paikkansa elokuvan lajien historiassa.” Helke 2006, 205
- ²⁷ Vaihtoehtoja ovat: “architecture and cityscape, art on art, body image and culture, cultural interaction, dance, family, female point of view, gay lesbian bisexual transgender, human relations, humour, interactive, landscape, love, male point of view, media, nature, performance, personal narrative, political commentary, portrait, science, still life, study of time and space, violence” AV-arkki, Suomalaisen mediataiteen levityskeskus <http://www.av-arkki.fi/web/index.php?id=1> (30.4.2009)
- ²⁸ Kantonen 2008.
- ²⁹ Aaltonen 2006, 10.
- ³⁰ Kwon 2002, 29.
- ³¹ Muut samassa näyttelyssä esillä olleet työt olivat kaikki tehty palaamalla samaan paikkaan Harakan saarella vuoden ajan viikoittain tai vuorokauden ajan kahden tunnin välein. Esimerkiksi työssä *Sian vuosi – istun kalliolla I ja II* (video 2 x 41 min) istun harmaaseen huiviin kietoutuneena kalliolla Harakan saarella hiukan yli vuoden ajan viikoittain 6.1.2007 – 3.2.2008. Työssä *Sian vuosi – tuuliviiri* (video 2 x 41 min) seison ja pyörin harmaaseen huiviin kietoutuneena kalliolla Harakan saaren luoteisosassa hiukan yli vuoden ajan viikoittain 6.1.2007 – 3.2.2008. Työssä *Sian vuorokausi* (video 2 x 8 min) seison ja pyörin harmaaseen huiviin kietoutuneena kalliolla Harakan saaren luoteisosassa vuorokauden ajan kahden tunnin välein syyspäivän tasauksen aikaan 22.9 klo 16.00 – 23.9. klo 14.00. Kolmiosaisessa työssä *Kuusen alla* (video 3 x 28 min) istun Harakan saaren ainoan kuusen juurella hiukan yli vuoden ajan viikoittain 6.1.2007 – 3.2.2008. Työt ovat jatkoa vuosien sarjalle, jota olen työstänyt vuodesta 2002, esittänyt vuosittain ja nimennyt kiinalaisen kalenterin mukaan: *Hevosen vuosi* (2002/2003), *Vuohen vuosi* (2003/2004), *Apinan vuosi* (2004/2005), *Kukon vuosi* (2005/2006) ja *Koiran vuosi* (2006/2007). Kalenterin sykli on kaksitoista vuotta. Näyttelyn esittely Harakan taiteilijoiden sivuilla <http://www.harakka.fi/arlander/sianvuosi/sianvuosi.html> (30.4.2009)
- ³² Olen kuvannut työtapaani ja myös editointiperiaatteitani tarkemmin artikkelissa ”Miten maisema minua liikuttaa”, Arlander 2007.
- ³³ André Lepecki, joka on tutkinut liikkumattomuuden estetiikka nykytanssissa

- lainaa käsitteen ”still-act” antropologi Nadia Seremitakikselta, joka käyttää sitä kuvaamaan hetkiä jolloin subjekti keskeyttää historiallisen virran ja esittää kysymyksiä. Lépecki korostaa pysähdyksen ja seisahtumisen merkitystä vastareaktion modernin jatkuvan liikkeen vaatimukseen. (Lepecki 2006, 6-16)
- ³⁴ Muutamista aiemmista töistäni, jossa liikkumattomuus on keskeistä, katso esittelyt AV-arkissa, <http://www.av-arkki.fi/web/index.php?id=25&artist=2064> (30.4.2009)
- ³⁵ Maiseman liikkumattomuus on suhteellista. Esimerkiksi tuuli liikuttaa hiekkadyynejä välillä voimakkaastikin, mikä käy ilmi pitemmällä aikavälillä tarkasteltaessa.
- ³⁶ Aaltonen 2006, 229-234.
- ³⁷ Aaltonen 2006, 229.
- ³⁸ Aaltonen 2006, 229.
- ³⁹ Aaltonen 2006, 230.
- ⁴⁰ Aaltonen 2006, 233.
- ⁴¹ Aaltonen 2006, 234.
- ⁴² Aaltonen 2006, 234.
- ⁴³ Keskustelu alustuksen jälkeen Teatterintutkimuksen seuran syyspäivillä 20-21.11.2008 Taideteollisessa korkeakoulussa.
- ⁴⁴ Kershaw 2007, 249.

LÄHTEET

Kuvat

Kuvat 1, 2, 3, 4 - pysäytyskuvat videolta *Sitting in Sand – Short* (2008)

Kuvat 1 a ja b, 2 a ja b, 3 a ja b, 4 a ja b - pysäytyskuvat videolta *Sitting in Sand* (2008)

Aineisto

Arlander, Annette 2008. *Sitting in Sand* (video, 27 min.) esittelyversio AV-arkin sivuilla <http://www.av-arkki.fi/web/index.php?id=25&wtitle=3428> (30.4.2009)

Arlander, Annette 2008. *Sitting in Sand – short* (video, 15 min.) tekijän arkisto

Arlander, Annette 2008. *Weather vane variation* (video 3 min.) esittelyversio AV-arkin sivuilla <http://www.av-arkki.fi/web/index.php?id=25&wtitle=3431> (30.4.2009)

Arlander, Annette 2008. *Sian vuosi – näyttely*, esittely Harakan taiteilijoiden sivuilla <http://www.harakka.fi/arlander/sianvuosi/sianvuosi.html> (30.4.2009)

Kirjallisuus

Aaltonen, Jouko 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Like, Keuruu.

Arlander, Annette 2009. ”Dokumentaatio ja performanssi”. *Esitys* 2/09

----- 2007. ”Miten maisema minua liikuttaa”. Teoksessa Olli Mäkinen & Tiina Mäntymäki (toim.) *Taide ja Liike*. Vaasan Yliopiston julkaisuja, Tutkimuksia 282, Kulttuurintutkimus, 143-181.

----- 2006. ”Performing Landscape – Many Places, Many Patrons”. Teoksessa Irene Eynat-Confino and Eva Sormova (eds.) *Patronage and the Stage*. Theatre Institute

- Prague, printed in Czech republic by PB Tisk, Pribram, 167-179.
- 2004. "Näyttämökohtaisuudesta". *Nuori Voima* 2/04, Nuoren voiman liitto ry. Tampere, 32-35.
- 1998. *Esitys tilana*. Acta scenica 2, Teatterikorkeakoulu, Vantaa.
- Aufderheide, Patricia 2007. *Documentary Film – A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York.
- Auslander, Philip 2006. "The Performativity of Performance Documentation". *PAJ: A Journal of Performance and Art* – PAJ 84 (Volume 28, Number 3), 1-10.
- Erkkilä, Helena 2008. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Valtion taidemuseo, Kuvataiteen keskusarkisto 15, Helsinki.
- 1999. "Performanssitaiteen monimielinen ruumis" teoksessa Erkkilä, Haapala, Johansson, Sakari *Katoava taide – Förgänglig konst – Ephemeral Art*, Valtion taidemuseon museojulkaisu, Ateneum, Helsinki 33-57.
- George, Adrian (ed.), 2003. *Art, Lies and Videotape: exposing performance*, Tate Liverpool.
- Helke, Susanna 2006. *Nanookin jälki – Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajamailla*, Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65, Jyväskylä.
- Kershaw, Baz 2007. *Theatre Ecology – Environments and Performance Events* Cambridge University Press, Cambridge.
- Kwon, Miwon 2002. *One Place after Another – Site-specific Art and Locational Identity*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts – London, England.
- Lepecki, André 2006. *Exhausting Dance – Performance and the Politics of Movement*. Routledge, New York.
- Maude-Roxby, Alice (ed.) 2007. *Live Art on Camera: Performance and Photography*, John Hansard Gallery, University of Southampton.
- Mäki, Teemu 2005 *Näkyvä pimeys – esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta*, Kuvataideakatemia ja Like, Jyväskylä.
- Müller, Heiner 1992. "Tehtävä" (orig. Der Auftrag 1981). Teoksessa Riitta Pohjola (toim.) *Germania kuolema Berliinissä – näytelmiä ja muita tekstejä*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja no 15, VAPK-kustannus Helsinki, 155-171.
- Phelan, Peggy 1993. "The Ontology of Performance: Representation without Reproduction", teoksessa *Unmarked* Routledge, New York, 146-166.
- Schneider, Rebecca 2001. "Archives Performance Remains", *Performance Research* vol 6. no 2. 100-108.
- Varto, Juha 2008. *Tanssi maailman kanssa – Yksittäisen ontologiaa*. Eurooppalaisen filosofian seura / Niin & Näin, Tallinna.

Painamattomat lähteet

- Arlander, Annette, teokset AV-arkissa,
<http://www.av-arkki.fi/web/index.php?id=25&artist=2064> (30.4.2009)
- AV-arkki, Suomalaisen mediataiteen levityskeskus
<http://www.av-arkki.fi/web/index.php?id=1> (30.4.2009)
- Kantonen, Pekka 2008 "Generational Filming. Experimental and participatory research on video diary." *Mustekala*. Taiteellinen tutkimus no 5/08 Volume 30.
<http://www.mustekala.info/node/835> (30.4.2009)

Nevanlinna, Tuomas 2008 ”Mitä ’taiteellinen tutkimus’ voisi olla?” *Mustekala*.

Taiteellinen tutkimus no 5/08 Volume 30. <http://www.mustekala.info/node/835>
(30.4.2009)

Yli-Annala, Kari 2008 (teksti ja kruatointi) ”Reversed Gestures – käännettyjä eleitä, antologia performanssivideoista ja taiteilijoiden performatiivisista videoteoksista Suomessa.” Ensi-ilta MUU ry:ssä ma 26.5. 2008.

<http://www.av-arkki.fi/web/index.php?id=599> (30.4.2009)

Maiju Loukola

Virtuaalisen piirtymisestä

– se mikä on esillä ei paljasta kaikkea

Teatterintekijöiden työkalupakkiin viime vuosisadan alussa livahtaneet ja edelleen kehittyvät kuvantamisen teknologiat palauttavat yhä uudelleen kysymään erilaisten tekniikoiden mieltä ja suhdetta kehollisuuteen, läsnäoloon, esittävyys-teen, materiaalisuuteen ja havaitsemiseen. Artikkeliki käsittelee virtuaalisuutta niin teknologiseen kuvantamiseen liittyvänä kuin ontologisen kysymisen näkökulmasta. Aihe liittyy kirjoittajan tekeillä olevaan tutkimukseen, joka käsittelee niin sanottujen uusien medioiden näyttämöllepanoa ja medioidenvälisyyttä esittävien taiteiden skenografian tekijälähtöisen tutkimuksen näkökulmasta. Asettamalla rinnakkaiseen tarkasteluun teknologiseen kuvantamiseen liittyvä ja itse virtuaalisen kysymisen, pyritään tarkastelemaan tämän monitulkintaisen käsitteen piirtymistä erilaisiksi hahmoiksi. Virtuaalisuuden käsitettä on hahmoteltu moni eri tavoin, muun muassa sen nimeämän mahdollisen ulottuvuuden ja erilaisten teknologisten käyttöyhteyksiensä kautta. Tässä artikkelissa virtuaalisen todellisuutta tarkastellaan tilallisiin ja ajallisiin murtumiin asettuvana tapahtumana, jonka rajoja kohti käydään tekijän kokemuksellisesta ymmärryksestä käsin, dialogisessa suhteessa lavastustaiteen käytäntöihin, muun muassa kinesteettisen havaitsemisen ja haptisen visuaalisuuden käsitteitä vasten. Nähdyn ja koetun yhteen kietoutuneena suhteena ja kehollisen havaitsemisen problematiikkana virtuaalisen tuntu laajenee edelleen kysymyksenä näkemisen ja kosketuksen suhteesta, optisen ja haptisen kohtaavuudesta ja yhteismitattomuudesta. Artikkeliki on ehdotus tämän laajan keskustelun yhdeksi poimuksi.

”Kun lapsi katseli Celinan kättä, hän tunsi, että koko Celina oli tuossa kädessä.”¹

Näyttämön elävät kuvat

Lavastajan todellisuus on olemista tekemisissä näyttämöllisen kaksoistodellisuuden², tilassa ja ajassa ilmenevän illuusion ja esiin tulemisen yhteispelin kanssa.³ Skenografi, näyttämölle-kirjoittaja, -kuvitteliija tai -piirtäjä⁴, käy yhä uudelleen tähän kuvittelukyvyyn ja esiin tulemisen keskinäiseen leikkiin, joka piirtyy esiin aina jollakin tavoin edeltävästä poiketen. Sanat kuten virtuaalisuus, näyttämö tai kuvallisuus eivät putoa puhuttavaksemme valmiina, annettuina. Ne pyytävät meitä kertomaan miten ja suhteessa mihin niitä kussakin yhteydessä käänteleimme. Pysin rajaamaan tehtävänantoani siten kuin sitä alustavasti tässä yhteydessä hahmotan; ”skenografian näyttämön” kuvallisuuteen ja erilaisiin virtuaalisuuksiin liittyvänä. Tavoitteenani on hahmottaa, millä tavoin medioidenvälisyys ilmenee näyttämöllisen, tässä ja nyt tapahtuvan, ja mediaalisesti välittyvän, aikaan ja tilaan kiinnittymättömän tapahtuman suhteena? Millä tavoin esimerkiksi videoprojisoitien näyttämölliseen kaksoistodellisuuteen osallistuva ja samalla siitä radikaalisti eroava tilallinen ja ajallinen omalakisuus voisi olla tematisoitavissa ”skenografian näyttämöksi” nimetyllä tutkimusalustalla? Entä millä tavoin materiaaleihin juurtuneen lavastajan tulisi huomioida niin sanottuihin havaitsemisen teknologioihin liittyvä etäläheisyyden, asymmetrian ja välitteisyyden problematiikka?

Kimmoke tutkia lähemmin aineetonta kuvatilaa nousi pintaan kiinnostuttuani lavastajantyössäni videosta, tuosta notkeasta teknologisen kuvantamisen välineestä.⁵ Halusin selvittää, mitä sähköiset kulissimaisemat tuovat esiin ja mitä oikein on ilmetäkseen, kun projisoituja kuvia tuodaan näyttämölle. Aloin tehdä erilaisia kokeiluja ”teatterillisen” ja ”elokuvallisen” kohtaamisista ja tutkia mistä muusta erilaisille näyttämöille heijastetuissa aineettomissa kuvissa voisi olla kyse kuin simulaatiosta, toistettavuudesta, nopeista kuvan vaihdoista, tilan laajentumista toisiin ajallisiin ja tilallisiin ulottuvuuksiin tai dokumentoivan tallennusvälineen tuomisesta samaan tilaan elävän esityksen kanssa.⁶ Alkuvaiheen kysymys ”mitä sähköiset kulissit tuovat mukanaan näyttämölle?” on sittemmin muotoutunut erilaisten virtuaalisuuksien hahmottamiseksi.

Olen hakenut kosketuspintoja virtuaalisen tuntuun keskittymällä käytännön kokeiluihin erityisesti videon ja videoprojisoitien kanssa toimiesani lavastajana ja/tai videoiden tekijänä.⁷ Välineen tarjoamien teknologis-

ten mahdollisuuksien maksimoinnin sijaan minua on houkuttanut niitä vastaan käyminen tai niiden rajojen koetteleminen; hitaus ennemmin kuin välineen ehdottamat nopeat siirtymät ja leikkaukset, ”matalateknologisuus” ennemmin kuin uusimpien sovellusten kokeilu. Tutkimukseni kannalta sovelias koeolosuhde voisi olla yhtä hyvin taskulampun valossa tehty varjoteatteridemonstraatio, kuin liikkeenkaappausteknologiaa hyödyntävä ruumiiden siirtely tai erilaisten kosketustunnistimien käyttöön perustuva digitaalisten jälkien piirto tilassa. Alkuun vetovoima hitaaseen ilmaisuun ja matalateknologiseen työtapaan tuntui intuitiivisena kohti menona, jonka pohjalta valintoja taiteellisen työn eri vaiheissa tuntui olevan perusteltua tehdä. Esimerkiksi tavoitellessani *Bodies are no good* -esityksen videoihin tietynlaista, mahdollisimman vähäeleistä, ilmaisemattoman rajoilla olevaa kuvallista ilmaisua, pohdin muun muassa seuraavanlaisia kysymyksiä: Koska väline jo tuo mukanaan katkoksen tässä ja nyt -läsnäoloon, haluanko lisätä katkoksen kierroksia, vai olla ikään kuin huomioimatta tätä ilmeistä välisyyttä; kuvatako erilaisten pintojen, väliin tulevien kalvojen läpi vai mahdollisimman suoraan? Koska haluan kuvallisen ilmaisun olevan mahdollisimman vapaata tunnistettavista figuureista; annanko hahmojen piirtyä kuvattaessa ja käsittelenkö figuureja tarvittaessa tunnistamattomaksi jälkikäteen? Vai leikinkö sumuisuudella jo kuvattaessa antamalla sateen kastella linssin ja kuvaamalla jo lähtökohtaisesti epätarkasti? Koska haluan tutkia liikkuvassa, aineettomassa kuvassa tapahtuvan liikkeen havaittavuutta suhteessa tilaan ja tilassa liikkuviin esiintyjiin; hidastanko editoidessani kuvattua videomateriaalia, ja jos, niin teenkö sitä 3-kertaisesti vai 10-kertaisesti? Esimerkiksi juuri kyseisen *Bodies are no good* -esityksen yhteyteen tekemissäni videoissa en kokenut tarpeellisena erityisesti tuoda esiin välineen suomaa kuvamanipuloinnin lähes rajattomia ulottuvuuksia, joskin toki näitä hyödynsin esimerkiksi edellä kuvatulla tavalla aikaa ja kuvaa montaa logiikalla pilkkoen. Halusin minimoida, mennä kohti yhä hitaampaa, pienempää, kuvassa juuri ja juuri havaittavaa liikettä, ja tunnustella tätä kautta erilaisia havaittavuuden rajapintoja. Päätin ottaa huomioon kerroksellisuuden, antaa ”välisyyden” tulla esiin, ja kuvata löytämiäni läpikuultavien materiaalien läpi; sateen kasteleman lasin, auton nuhrusen tuulilasin ja aikaisemmin löytämäni lasilevyllä siirretyn, valoa läpäisevän maisemakuvan lävitse. Muutoin kuvaamisen asenteeni oli amatöörikuvaajan taitojeni sallimissa rajoissa enimmäkseen perustallenteena kuvaaminen.

Läsnäolon tihentymiä

Liikkuvan kuvan käyttö nykypäivän teatterissa nousee satavuotisesta perinteestä, mutta kuvantamisen teknologioiden käyttömahdollisuudet ovat nykypäivän esittämissä taiteissa perin toisenlaiset kuin tiensä alussa 1920-luvulla eepin teatterin näyttämöillä. Videota, jo joka kodin optista, talentavaa, reaaliaikaista ja taltioitua kuvaa välittävää, lähes rajattoman kuvamanipuloinnin mahdollistavaa apparaattia, käytetään esityskontekstissa lukuisissa rinnakkaisissa rooleissa. Sen tuottama ja välittämä kuvavirta on esitettävissä ja toistettavissa melkein missä ja milloin vain. Videon elokuvallinen läsnäolo voi osallistua näyttämölliseen toimintaan visuaalisena, kerronnallisena, informatiivisena, dokumentaarisenä, rakenteellisena, reaaliaikaisena tai itsenäisenä osana esityksen kanssa. Kuvavirrat voivat toimia vastaanäyttelijän roolissa tai näyttämön tapahtumien taustoina ja loimottaa kuin ikkunoina näyttämön tila-ajallisuudesta poikkeaviin ulottuvuuksiin. Reaaliajassa kuvaa välittäviä videokameroita voi olla näyttelijän käsissä samaan aikaan kun hän liikkuu ympäri teatteritaloa tai osallistuu esitykseen etä-läsnäollen toiselta puolen maapalloa.

Jos nyt alustavasti hahmotellaan ”teatterillisen” ja ”elokuvallisen” eroja ja suhdetta toisiinsa, ensimmäinen eteemme asettava kysymys kuuluu: onko sitten olemassa jotakin implisiittisesti ”teatterillista”, jotakin perustavalla tavalla ”elokuvallisesta” eroavaa? Eläviä live-esityksiä aina niin sanotusta perusteatterista erilaisiin performansseihin, live-happeningeihin, tanssiesityksiin, sirkukseen ja muihin tässä-ja-nyt -aktioihin, sekä koko joukon eläviä kuvia elokuvateatterin hämyssä, festivaaleilla, mediataiteen ja kokeellisen elokuvan areenoilla nähneinä ymmärrämme, että näin toki ainakin osin on. Elävä läsnäolo, samaan aikaan, samassa paikassa olo, tuntuu olleen aina teatterillisuuden ehtona. On kuitenkin huomioitava, että läsnäolon merkitys ei ole merkityksiltään paikoilleen kiinnittynyt ja muuttumaton. Mitä tarkoitamme, kun puhumme teatterillisestä tässä ja nyt -läsnäolosta? Onko se jotakin muutakin, kuin sitä että esiintyjä tarttuu minua kädestä ja vaatii huomiotani esitystilanteessa? Jos asia on näin, niin miten tuo elävä läsnäolo poikkeaa kuvan läsnäolosta? Kun katson Olivia de Havillandin itseni korkuista kasvokuva-posteria, edesmenneen filmitähden auraattisuus välittyy ilman pientäkään epäilystä. Jo tuo mekaanisesti tuotettu printti saa aikaan Olivian (etä-)läsnäolon tihentymisen, jaamme Olivian kanssa saman tilan. On myös niin, että videoprojisoidut kuvat osana esitystapah- tumaa eivät (siinä tilanteessa) pysäytä minua pohtimaan elävän läsnäolon kokemuksen kerrostumista ja välittymistä – sen sijaan ne saattavat stimu- loida, kiihdyttää ja tihentää läsnäolon kokemustani. Medioidenvälisyyden

kautta voi ajatella katsoja-kokijan olevan aististimulaatio-vyöryn kohteena, joka tuottaa kohotettua läsnäolevuuden tässä ja nyt -tuntua. Havaintomateriaalista ei ole pulaa – niin laajalti ja erilaisissa muodoissa teknologiseen kuvantamiseen perustuvia menetelmiä on esittävien taiteiden erilaisilla näyttämöillä on esiintynyt jo hyvän aikaa. Video on lahjoittanut käyttöömmekyvyin, nopein vedoin kuvannettavia kuva-, tila- ja aikasiirtymien mahdollisuuksia. Se pilkkoo näyttämöllä esiin tulevaa yhtäaikaisen läsnä- ja poissaolon katkoksellista, alati uudelleentulemisensa ja -murtumisensa tilassa olevaa eheyttä ja suhdettaan näyttämön taikapiiriin ulkopuoliseen maailmaan eri tavoin kuin näyttämön tilaa asuttavat ja sitä eri tavoin puhkovat materiaaliset elementit ja esineet. Teknologinen virtuaalikuvallisuus (esimerkiksi videoprojisoinnit) epäilemättä puhuttelee käsikosketeltavaa, kouraan tuntuva materiaalisuutta lähenevässä mielessä näyttämökuvallisenä illusionismina, mutta eroaa tästä samalla radikaalisti. Tuota radikaalia eroa voidaan lähestyä useaa reittiä pitkin.

Onko sitten virtuaalisuudessa kyse – kun sitä tarkastellaan paitsi siihen jo arkikielelemmekin juurtuneen simulaation tai jäljittelyn mielessä – jonkin vielä aktualisoitumattoman, ei-vielä-olevan tulemista, joka tulee havaintotietoisuutemme piiriin tulossa olemisestaan todistavana efektinä, ennenaikaisen painauman tai jäljen piirtävänä? Ja minkälainen suhde tällaisella efektinä näyttäytyvällä ilmiöllä voisi olla materiaalisuuteen? Mitä materiaalia, maalipigmenttiä, erilaisia pintoja ja struktuureita, sävyjä, kyläisyysasteita, raudan kylmää painoa ja puun tajua ilmaisunsa välineinä käyttämään tottuneella skenografilla, näyttämölle-kirjoittajalla tai -piirtäjällä, nyt sitten on käsillä, kun erilaiset materiaalisuudet tulevat havaittaviksi immateriaalisessa muodossa ja erityisellä tavalla välillisinä, laitteistojen ja virtapiirien takaisina? Materian vastus ja arkitaso ovat toki edelleen teknologisen kuvantamisen maailmassa vahvasti läsnä: johtoröykkiöinä, matriiseina, projektoreina, ajureina, ohjelmistojen käyttönä, kaatuvina tietokoneina ja niin edelleen. Teknologia ei näyttäydy avaimena onneen sen enempää kuin lavastajan perinteinen työkaluarsenaali kynästä ja vasarasta aina kookkaampiin elementaarisiiin asioihin. Pikemminkin laitteiden kanssa pelaaminen etäännyttää käyttäjänsä jo lähtökohtaisesti käden jatkeestaan, käyttämässään välineestä; tekijän ja välineen väliin mahtuu jo yksin pienen armeijan verran erilaisia käytettävyyden kannalta välttämättömiä huolto-, neuvonta- ja päivityshenkilöitä, puhumattakaan edellä mainitusta johdoista, ohjelmistoista ja muusta laitteiden käyttöön liittyvästä infrastruktuurista.

Seuraavassa hahmottelen käsityksiäni siitä, millä tavoin hahmotan materiaalien tunnun kietoutuvaksi lavastajan työmaahan, tilaan ja visuaali-

suuteen. Pohdin myös skenografin näkökulmasta piirtämisen tapahtumaan liittyvää kehollisuutta suhteessa tilan prosessuaalisuuteen ja tilallistumiseen.

Maadoittuneisuuksia

Hahmotan matalateknologisuuteen viehtyneen lähestymistapani taustaksi maadoittuneisuuteni materiaaleihin; materiaalien tunnun huomioon ottamisen käsitän osaksi toimintani kontekstia, yhdeksi sitä määrittävistä kursseista. Nämä tunnut ovat ja vaikuttavat niin käsitteellistämistä edeltävänä kuin käsitteellisenäkin maailman hahmottamisen ja jäsentämisen asenteena. Pidän erilaisten pintojen koettelusta, tiedän metallin kuumotuksen kylmänä ihoa vasten, tunnen sen painon. Tiedän, että puun pinta on ystävällinen mutta ei kuitenkaan yksioikoisen pehmeänä antautuva; siitä voi saada tikun sormeen, se voi halkeilla tai napsahtaa poikki hyvinkin herkästi jos en huomaa kuunnella sen asettamia ehtoja. Puusta lähtee omalaatuisia ääniä sen elinkaaren eri vaiheissa. En usko olevani materiaaliehtoni kanssa lavastajakunnassa yksin; uskon myös useita kollegojani asuttavan vastaa- van kaltaisen haptisuuden. Tässä mielessä voitaisiin sanoa, että (lavastajan-) katseeni silmänä toimii koko kehoni. Minulle on tärkeää jollakin itsestään selvällä ja intuitiivisena tuntuvalla tasolla, että taiteellisissa prosesseissa tapahtuvat valinnat tapahtuvat kehollisen tiedon ja ymmärryksen pohjalta. Oma kehollinen ymmärrykseni suodattuu – bergsonilaisittain sanoen: kaiken kokemani kautta – mutta yhtä kaikki kehoni muistiin tallentuneen varannon kautta; opitun, koetun, nähdyn, kuullun, haistetun, muistetun ja muistista tipahtaneen, sen läpi mitä tiedän tietäväni ja sen mitä en tiedä tietäväni, ja niin edelleen.

Lavastajan työprosessi etenee ajattelun liikkeenä, eri työvaiheissa eri välinein. Piirtäminen on yksi paitsi ilmaisun, myös ajattelun apuvälineistä, tapa hahmottaa ympäröivää maailmaa. Piirtäminen on kuin joko olemassa olevan tai vielä tulossa olevan kohteen tunnustelua, joka tapahtuu paperilla ja tilassa, käden välityksellä. Anne Sunila kirjoittaa kehollisuuden merkityksestä piirtäjälle; hän huomauttaa, että katse voi kyllä näyttäytyä piirtämisessä tilanteen herrana, mutta aistimusten yhtäaikaista lomittaisuudesta – siitä mitä Husserl kutsuu amodaalisuudeksi – johtuen tuo näkevä silmä ilmenee myös osin oman luonteensa kadottaneena.⁸ Piirtäjän käsi ei myöskään liity tähän prosessiin saumattomasti. Piirrettäessä esimerkiksi elävää mallia, tuo malli on eräänlainen raja ja rajapinta, jolla tapahtuu kääntymisen materiaalisesta joksikin muuksi.

Tässä tapauksessa mallin ihon pinta, liha, kääntyy piirtäjän kehollisuudesta käsin ja käden kautta paperille, piirroksi. Käsi pyrkii välittämään

piirtäjän piirtäessään mittailemaa kehollista havaintoa, ja jälki jonka se kykenee paperille siirtämään, on aina vain yksi monesta mahdollisesta yrityksestä pysäyttää ja kääntää tuo tunnusteleva mielikuva toiseen (ilmaisu-) kieleen. Se jää aina vajaaksi, mutta kuitenkin se on edellytys tuolle havaitsemisen tapahtumalle tulla kommunikoinnin piiriin. Piirtäjän kehoa voi ajatella Sunilan mukaan paikkana, jossa hän prosessoii omaa ulottuvaisuuttaan ollen jatkuvasti tietoinen tunnistamattomuudesta jonka kanssa on samanaikaisesti tekemisissä. Kyse ei ole tiedostamattomasta tai ei-tiedostamisesta; ”tietoisuus ei yllä keholliseen paikkaan eikä ymmärrä sitä rationaalisesti, mutta luonnollisesti tajuaa sen olevan olemassa”.⁹ Keho on siis kuin prosessinomainen väline, joka toimii erilaisten harjaantumisen kautta kehkeytyvien, muuttuvien kykyjen ja taitojen säilyttäjänä Käydessään yhä uudelleen puhtaan paperin äärelle, nuo kyvyt hiljalleen tulevat ”osaksi piirtäjän verenkiertoa”.¹⁰

Materiaaliystävyydessä, siinä, että avaruudelliset kappaleet ja erilaiset tilat tuntuvat kehollisena ymmärryksenä, joka on samalla sekä sisä- että ulkopuolisena tunnistettavaa tietoa, voitaneen tunnistaa sukulaisuutta animistiseen tapaan suhtautua käsillä olevaan materiaaliseen ympäristöön. Julio Cortázarin, Latinalaisen Amerikan neofantastiseksikin kutsutun kirjallisuuden lajin unen logiikalla kirjoittavan kirjailijan mukaan todellisuus on jotakin kielen ja määrittelyjen ulkopuolella olevaa; se ei ole alue, johon voitaisiin asettua asumaan, sillä se on olemukseltaan jotakin jatkuvasti pakenevaa. Todellisuuden voi kuitenkin tunnistaa, ja sen olemassaoloon voi osallistua, kuten Cortázar vihjaa lainatessaan englantilaisen romantiikan runoniekka John Keatsia: ”Kun varpunen lennähtää ikkunalleni, osallistun sen olemassaoloon ja ryhdyn nokkimaan hiekkaa.” Niin Cortázarin kuin maanmiehensä Felisberto Hernándezin kirjoituksista välittyy ”unen irrationalinen todellisuus, joka nousee järjen hallitseman maailmakatsoimuksen rinnalle”.¹¹ Mainittujen kirjailijoiden tuotosten tai vaikkapa Luis Buñuelin Andalusialainen koira -elokuvan kohdalla on kotoisaa puhua kuvan ja sanan runoutta ja musiikkia lähenevistä kehollisuuteen palautuvista, kokemuksellisista kohtaamisista tai niiden tiivistymistä. Tai tiedostamattomassa olevasta, siitä, kuinka nahkojen alainen, se, mikä meissä on, mutta josta emme (vielä) tiedä, pyrkii monin tavoin puhkomaan tietoisuutemme pintaa. Buñuelin liikkuvat kuvat resonoivat tällaisten sanallistamisten kanssa, avaavat niille vastaanottavaista maaperää tulla puntaroitaviksi kokemuksen kuvina – elleivät sitten ”freudilaisina lipsahduksina”.

Minkälaisista kokemuksen kuvista oikein puhumme, kun puhumme teknologisen kuvantamisen keinoin eteemme avautuvista kuvista?

Liikuttavia metaforia ja muita virtuaalisen hahmoja

Jos liitämme virtuaalisuuden yksinomaan teknologisiin keksintöihin palautuvana ilmiönä, emmekö tule juuri silloin tulkinneeksi virtuaalisuutta jonakin tuonpuoleisena, uskon asiana? Termi virtuaalitodellisuus on kielevinään siitä, että todellisuus olisi luonteeltaan virtuaalista. Arkipuheessa ja -toimissa toteamme liikkuvamme ja majailevamme varsin luontevasti milloin missäkin virtuaalisissa todellisuuksissa, tiloissa ja maailmoissa. Puhuessamme teknologisesta virtuaalitalasta tai -ympäristöstä tilan metaforiin liittyvin termein, emme kuitenkaan puhu subjektiivisesta, eletystä, kokemuksellisesta tilasta. Teknologisesta virtuaalitodellisuudesta puhuminen palautuu lopulta aina puheeksi kuvasta – joskin tilallisin metaforin. Saatamme tunnistaa näiden kuvien havaitsemiseen liittyviä kehollisia tuntemuksia eräänlaisina haamurajakokemuksen kaltaisina tuntuina. Kuten Jaana Parviainen huomauttaa, teknologian ”tila” on optinen, useimmiten myös auditiivinen ja haptinen eli kosketusaistiin liittyvä tai kinesteettinen tilan illuusio.¹² Virtuaalitodellisuudessa olemme siis kuin suljettuina kuvasimulaation sisään, kuvakuoreen. Erona esimerkiksi maalauksen katsomiseen on se, että teknologisen kuvantamisen välittämien maisemien havaitsemiseen vaikutamme oman ruumiimme ja sen liikkeiden kautta. Kuvat ovat lakkaamatta suhteessa kehomme liikkeisiin ja sijaintiimme tilassa, kuvakulma muuttuu mukamme. Näin on huolimatta siitä, istummeko tietokoneruudun ääressä tai olemmeko keskellä teknologisen kuvantamisen keinoja käyttävää esitystapahtumaa tai videoinstallaatiota. Käyttöliittymänä voi siis toimia kätemme liikuttama tietokoneen hiiri, jokin nappien painalluksin osallistava interaktiivinen teos tai oma liikkuva kehomme. Vuorovaikutteisuuden tuntu voi synnyttää tunteen kuviin uppoamisesta, immersioista, virtuaalisessa tilassa, maisemassa tai maailmassa upoksissa olemisesta ja näin kokemuksen tilallisuudesta ja huoneesta toiseen liikkumisesta – siitä, että (fyysinen) tila reagoi katsojan liikkeisiin. Usein tuntuukin siltä, kuin olisi saanut tartuttua kiinni jostakin tuonpuoleisesta.

Millaisia määritelmiä virtuaalisuudesta ja virtuaalisesta on kulttuurintutkimuksen, mediateoreettisen tarkastelun ja taiteenfilosofian eri suuntauksien kautta tarttunut? Käyn seuraavassa läpi joitakin tutkimukseni kanalta keskeisiksi katsomiani käsityksiä, alkaen aina sanakirjamääritelmästä sekä virtuaalisen etymologian sivuamisesta.

Virtuaalisuutta on siis hahmoteltu muun muassa sen nimeämän mahdollisen ulottuvuuden, mihin tahansa – ja erityisesti illuusion mahdollisuuden viittaavan tulkinnallisuuden sekä kommunikaatioteknologioihin kytkeytymisen kautta.¹³ Mitä sitten sanakirjamääritelmä kertoo virtuaa-

lisesta? Sanakirjamääritelmän mukaan virtuaalinen tarkoittaa kuvitteellista, jotakin mielessä olevaa, tietokoneella luotua tai muutoin simuloitua. Englannin ja ranskan kielessä virtuaalisuudella on arkinen, teknologioista riippumaton mahdollisen merkitys. Virtuaalisen kantasana *virtualis* juontuu latinan miehekästä voimaa ja rohkeutta tarkoittavasta sanasta *virtus*.¹⁴ Skolastisen filosofian määritelmien mukaan virtuaalista on jokin, mikä on olemassa vain kykyinä – ei tekona; tätä kykyä on tulkittu heikossa merkityksessä mahdollisuutena ja toisaalta vahvassa mielessä ennalta määräytyneenä, vaikkakaan ei vielä ulkopuolelta havaittavana.¹⁵ Jälkimmäinen käsitys lähestyy Gilles Deleuzen purkamia käsityksiä virtuaalisesta jonakin oman aktualisoitumisensa edellyttämät ominaisuudet tai ehdot sisältävänä.¹⁶ Tässä mielessä puhdasta paperia piirtäjän edessä, ennen ensimmäistäkään piirtoa, voitaisiin ajatella alustana piirtäjässä piilevien kykyjen aktualisoitumiselle. Tuota kykyä voitaneen ajatella harjaantumisen kautta piirtäjän ihon alle varastoituneena ja yhä edelleen kertyvänä taitona, joka on alati muuttuvassa suhteessa piirtäjän keholliseen maailmasuhteeseen. Aktualisoitumisessa keskeisessä roolissa toimisi tällöin piirtäjän käsi; käden herkkyyttä voitaisiin ajatella eräänlaisena laadullisena ominaisuutena, jonka mukaan kyky sitten aktualisoituisi piirtämisessä, käden välittämänä.

Empiirisenä ja populaarisena käsitteenä virtuaalisuus viittaa teknologian keinoin simuloituun toiminta- tai elinympäristöön, virtuaalitodellisuuteen.¹⁷ Virtuaalisuus on liitetty ajatukseen jostakin erityisestä todellisuuden tasosta tai muodosta, jota on kutsuttu muun muassa nimellä lumetodellisuus.¹⁸ Tämän käsityksen vakavasti ottaminen epäilemättä sinkoaisi meidät ensimmäisen luokan virtuaalimatkalle Platonin luolaan. Luolavertauksen viesti on, että kuvat ovat aina jonkin oletetun alkuperäisen kopiota. Nietzsche puolestaan käänsi Platonin käsityksen nurin todeten, että todellisuus ei suinkaan piileksi missään kuvien takana, vaan se on kuvien lumetodellisuutena.

Virtuaalisuus siis hyvinkin liittyy havaitsemisen teknologioihin, mutta nämä teknologioihin palaavat tulkinnat eivät kuitenkaan yksistään ole riittäviä. Teknologinen virtuaalitodellisuus voidaan nähdä joidenkin eittodellisten asioiden mahdollisesti todellisiin vastaavuuksiin tai esikuviin liittyvänä kuvitteluna, jotka teknologisten välineiden välittämänä, piuhoja pitkin, simuloidaan ulottuville, havaitsemisemme piiriin. Teknologisen virtuaalikuvallisuuden havaitseminen ei ole mahdollista ilman erilaisia aistimuksia sähkömagneettisin impulssein stimuloivia mekaanisia välittämiä. Mutta jos sähköt katkaistaan tai aggregaatista loppuu virta, ei se suinkaan tarkoita sitä että virtuaalisuus menisi pois päältä Turo-Kimmo Lehtonen

huomauttaakin, että sitomalla virtuaalisuuden käsite ainoastaan (digitaali-) teknologioista riippuvaiseksi, todellisuutta mallintavaksi virtuaalitodellisuudeksi, jää avoimeksi kysymys siitä, miksi tai miten ihmisen aikaansaama ympäristö kaikessa keinotekoisuudessaan sitten olisi vähemmän todellinen kuin jotkin muut ympäristöt.¹⁹ On pyrittävä etenemään yhtä aikaa useampaa reittiä ja pyrittävä pikemminkin otoksiin, hetkellisiin pysäytyskuviin, kuin ottamaan kiinni ja saamaan virtuaalisuutta satimeen.

Teknologiset laitteet eivät myöskään sinänsä avaa porttia mihinkään enempään tai vähempään kuin teknologiasta vapaana tapahtuva, mutta ne ovat vaikuttaneet käsityksiin havaintotietoisuudestamme. Kyse ei ole siitä, että piirtoheittimen kautta johonkin pintaan heijastuvien hahmojen, filmi- tai videoprojisointien tai motion capture -teknologioiden myötä kohtaisimme jotakin enemmän tai todemmin virtuaalista. Valaistuksen ja kuvantamisen teknologioiden ja muiden, analogisten tai digitaalisten teknologismekaanisten näyttämörobotististen laitteiden osallistuminen teatteri-leikkiin tuo mukanaan jollakin tavoin toisenlaisen havaitsemisen tapahtuman, kuin vaikkapa antiikin tragedian näyttämö, ”kosminen paikka, jossa todistaminen ja tuomio tapahtuvat taivaiden alla”.²⁰ Teknologisten laitteiden välittämät optiset valoheijasteet, tilan ja ajan ulokkeet, aineettomat kuvat, ovat myös etä-läsnäolossaan läsnäolevia tavalla, joka tuottaa paitsi mahdollisia rinnakkaisia maailmoja, myös samanaikaisia, kerrostuneita katsomisen ja esityksen ”lukemisen” tapoja.

Pierre Lévyyn mukaan teknologiat ulkoistavat havaitsemista ja ihminen ulottuu uudella tavoin entistä laajemmalle. Kuulemista välittävä puhelin, näkemistä välittävä televisio tai koskettamista välittävä telemanipulaatio virtualisoivat aistimista, ja voimme kokea niiden kautta erilaisia etäläsnäolon ja samaan aikaan monessa paikassa olon kokemuksia. Esimerkiksi television katsojuutta voidaan Lévyyn mukaan ajatella yhden suuren kollektiivisen silmän toimintana.²¹ Ruumis ei tässä ulkoistumisessaan suinkaan menetä materiaalisuuttaan tai katoa, vaan monistuu sekä tässä että tuolla olevaksi.²²

Mitä taas tulee ”elokuvalliseen”, verrattaessa sitä ”teatterilliseen”, Erwin Panofsky esittää, että elokuva on teatterillisuuden rajoitteista ja epäpuhtauksista vapaa ilmaisukeino. Tällä hän viittaa elokuvan vapauteen olla rajautumatta tiettyyn tilaan ja aikaan, sekä siihen, ettei katsojan näkökulma ole kiinnitettynä tiettyyn katsomon penkkiin, tiettyyn näkökulmaan. Elokuvalliset teknologiat mahdollistavat näkökulmien vaihtumisen lennossa erikoislähikuvasta puun taakse tai piipahtamisen vuorilla, katse-

lemassa maailmaa Google Earth -näkökulmasta. Elokuvaa – siis sen suhteessa teatteriin - on historiallisesti leimannut ajatus juuri teatterillisesta frontaalisuudesta vapautumisesta. Nykyteatteria seuraava lukija huomaa tässä yhteydessä Panofskyn lausumiin liittyvän historiallisen ulottuvuuden; juuri näiden elokuvallisten ja teatterillisten keinojen eroilla, samuuksilla ja välisyyksillä pelataan monilla nykynäyttämöillä; läsnäolo ei tarkoita ainoastaan kiinnittymistä fyysisesti paikan päällä oleviin esiintyjiin ja tapahtumapaikkoihin. Vastaanottajat, yleisö lukee sujuvasti eri läsnäolojen tasoja samalla kuin osallistuu eläytyen, jakaen ja tarkkaillen esityksen tapahtumiseen. Teatterillisen esityksen kokemuksellinen jaettuus ei siis tyhjene siihen, että osa esityksen ulottuvuuksista tulee esiin elokuvallisen ilmaisun keinoin. Kyse on läsnäolon erilaisista tasoista, eri tapojen artikulaatiosta, näyttäytymisestä ja kääntymisestä vastaanoton kokemukseksi. André Bazin on sitä mieltä, että valkokangas, skriini, kykenee hyvinkin saattamaan meidät yhteen esiintyjän elävän läsnäolon kanssa tavalla, joka resonoi katsojan oman kehollisen läsnäolon kanssa. Hänen mukaansa tämä tapahtuu kuin peilikuvassa: ”on hyväksyttävä se, että peili paljastaa (siitä heijastuvan) henkilön läsnäolon heijastuksena” – ja tuo läsnäolon heijastus on hänen sanojensa mukaan ”viiveenä tulevaa reflektiota”.²³ Esimerkkinä elokuvallisen ja teatterillisen ilmaisukeinojen vuotamisesta toisiinsa voisi edelliseen liittyen mainita Lee Breuerin (1970-luvun alussa) ohjaaman version Samuel Beckettin kirjoittamasta näytelmästä *Come and go* (ensiesitys 1965). Breuerin ohjaamassa esitysversiossa tapahtumat toistuvat aina uudelleen, kehämäisesti, samalla tavalla (mutta tietenkään eivät täysin identtisesti). Esityksen kolme näyttelijää (hahmot *Flo*, *Vi* ja *Ru*) näkyvät katsojalle koko esityksen ajan ainoastaan peilin välityksellä. Voidaanko ajatella, että neidit eivät ole tässä elävästi läsnäolevia? Maa tuntuu mureneva kysymyksen alta; Flo, Vi ja Ru, aivan kuten näyttelijät hahmojensa takana, ovat läsnä, vaikkakin peilin välityksellä. Ovatko neidit nyt sitten efekteinä, ovatko he virtuaalisesti – itsensä ja yleisön välisenä välityksenä tuossa välitilassa?

Seuraavassa jaksossa, ennen siirtymistä tarkastelemaan lähemmin virtuaalisen kysymiseen kietoutuvia havaitsemisen muutoksiin, muun muassa havaitsevan subjektin asemaan liittyviä kysymyksiä, avaan hieman tutkimukseeni liittyvää, ruumiillisuuteen kytkeytyvää taustaa. Koska nyt väitän tekeillä olevaa tutkimustani tekijälähtöiseksi, ja virtuaalisen kysymistä sekä teknologiaan että ontologiaan liittyväksi kysymykseksi, lienee syytä käydä läpi joitakin lähtökohtia ja perusteluja fenomenologisen asenteen kautta hahmottamalleni tutkimusotteelleni.

Ankara tiede

Fenomenologisen katsannon mukaan subjektin oma, ensimmäisen persoonan kokemus aistivasta, havaitsevasta kehosta on perustavanlaatuisella tavalla edellytys maailman havaitsemiselle. Maurice Merleau-Pontyn mukaan teoria kehosta/ kehollisuudesta on aina jo sinällään havaitsemisen teoriaa.²⁴ Fenomenologia tuo tarkastelun piiriin ontologisen, asioihin itseensä suuntautuvan tason. Fenomenologista lähestymistapaa voidaan kritisoida mm. siitä, että sen määrittämisestä tulee helposti jotakin esikielellistä, esitiedostamatonta, jolloin kaikki palautetaan lopulta kielen tuolle puolen, toisin sanoen sinne mihin ei ole pääsyä. Jos ajatellaan, että esittämisessä ruumis ja kieli problematisoituvat jossakin (problemaattisessa) suhteessa, niin esitystä voitaneen ajatella sellaisena optiikkana ja tilana, jossa sana ja ruumis voivat kohdata.²⁵ Kohtaaminen voi olla katkos tai törmäys, joka useimmiten on jollakin tavoin epäsuhtaisessa järjestyksessä ja suhteessa. Näyttämöllä ei ole yksin kehollista tai yksin kielellistä tapahtumaa – ne edellyttävät aina toinen toisensa. Jos strukturalismi pyrkii rakentamaan systematisointia, eräänlaisen matematisoinnin kautta tulevaa sisältöä, fenomenologisessa lähestymistavassa ”sisältö” tulee asioiden olemuksesta, sisältä käsin. Tavoitteena voisikin olla suuntautuminen fenomenologisen asenteen mukaiseen pyrkimykseen kohti olevan kudosta, asioiden sisällön kuuntelemiseen sisältä käsin, sisäpuolitse, lukien samalla kuitenkin fenomenologiaa ja strukturalismia kriittisesti toisiaan vasten. Haasteena on toisin sanoen meneminen kielen maaperälle, omaksuen dekonstruktiivinen, (strukturalismia ja fenomenologiaa) kriittisesti purkava asenne. Monica Sand esittää väitöskirjassaan esimerkin, joka kuvaa hyvin tekijälähtöisen ja/ tai taiteellisen tutkimuksen fenomenologista ja dekonstruktiivista luonnetta: niin taiteilija-tekijä-tutkija kuin ydinfyysikkokin luo tai aiheuttaa itse aina kulloisenkin tutkimusympäristönsä. Hän ei tarkastele jotakin annettua tilannetta tai ilmiötä ulkopuolelta, vaan tulee tekemisensä keskellä ja sen kautta, sekä sisä- että ulkopuolelta käsin, aiheuttaneeksi ja sitä mukaa purkaneeksi kussakin vaiheessa tekeillä olevaa prosessia.

Edmund Husserlin mukaan tietoisuus on tila tai dimensio, jossa tiedostetaan jotakin, ollaan jostakin tietoisia.²⁶ Ja jotta jostakin voidaan olla tietoisia, tarvitaan intuitio jonka kautta nämä näkymät (*Anschauung*) tulisivat tietoisena olemisemme ulottuville. Jotta siis voimme nähdä jotakin, meidän on oltava tietoisia siitä että näemme näitä näkymiä. Husserl käsittelee intuition tietämisen perustietona, olemisen ja tietämisen yhteytenä/ yhteisyytenä, sikäli kun tätä ajatellaan olemisen ja ilmenemisen yhteisen pohjan lähtökohdista. Intuitiossa tulee esiin asioita, asioilla on siis oltava

halu ilmetä, ja tästä käsin hänen mukaansa syntyy ilmenemisen suhde.²⁷ Husserl korostaa, että oleminen on ilmenemistä eikä mitään muuta. Tätä yhteisen aistittavan etusijaisuutta hän nimittää intuition primaatiksi. Husserlin ”Ankara tiede” -tekstin pohjalta voitaisiinkin ajatella, että kiirehtiminen tämän intuition primaatin etusijaisuuden kuuntelemisen edelle johtaa vääriin kysymyksiin.²⁸ Olisi siis pyrittävä pitämään kiinni siitä, että ajattelumme ei ole mahdollista palata esikartesiolaiseen katseeseen – puhtaasti objektiiviseen rekisteriin todellisuuden katselemisessa – ja eritoten tämä ei käy päinsä, kun tarkastellaan luontoa.²⁹ Perustavaa kaikessa filosofisessa keskustelussa on hänen mukaansa subjektiivinen hengen elementti.³⁰ Fenomenologinen ajattelu haastaa tai pikemminkin pyrkii osoittamaan riittämättömäksi niin sanotun luonnollisen asenteen, jolle ominaista on subjektin ja objektin, sekä sisäisen ja ulkoisen vastakkaisuus. Karkeasti sanoen: luonnollisen asenteen kautta asetutaan (subjektina) tarkastelemaan (objekteja) yläpuolisesta asemasta sen sijaan, että mentäisiin tapahtumien keskelle kuin väkijoukkoon, liikkumaan niiden tapahtumien mukana, tuon joukon mukana.

Kuvallisuuden pohdintojen kuljettaminen käsi kädessä tai rinnakkain fenomenologisen asenteen kanssa ei näyttäisi tekevän matkan teosta aivan ongelmatonta; asioihin itseensä suuntautuminen ja esimerkiksi kuvallisuuden liitettävät representaation kysymykset eivät tuntuisi asettuvan samaan keskusteluun aivan muutta mutkitta. Kyse kuitenkin on paljolti näkökulmien ”mikä” ja ”miten” välisyydestä ja valittujen näkökulmien, fokusten suuntaamisten näkyväksi tekemisestä. Kysymys ”miten” ei toki tee tyhjäksi kysymystä ”mitä”, eikä päinvastoin. Kuitenkin, siinä missä ”miten” johdat-
taa olemiseen itseensä suuntaavaan kysymiseen, voidaan ajatella että ”mitä” kääntää selkensä kuvan ylittävälle, ei kuule kohteeseensa kätkeytyvää mutta samalla siinä resonoivaa ja kehollisuuteen palautuvaa, sitä mistä ”miten” voisi saada vihiä. Juha Himanka huomauttaa osuvasti, että vaikka hänellä ei koskaan ole ollut kokemusta representaatiosta, tämä ei estä häntä pohtimasta sekä kokemusta esimerkiksi kuvan mieleen palauttamasta paikasta, että tuota paikkaa kuvan kohteena, siis myös sen objektiluonteen kautta niiden välisten erojen tunnistamisen näkökulmasta.³¹ Kuvan kuvallisuutta voitaneen siis, kuten Himanka ehdottaa, ajatella niin verbinä kuin substantiivinakin. Fenomenologian voitaisiin sanoa ajattelevan kuvan kuvaluonnetta ja kuvan kuvallistumista verbinä; tällöin ei kysytä ”mitä ilmenee?” vaan tarkastellaan ilmenemistä tapahtumana, ”miten?”. Husserlin mukaan kohde, jonka näen, on aina kohde nähtynä.³² Asiat ovat meille läsnä tietystä läsnä olemisensa tavassa ja maailma todellistuu läsnä olemisensa tapojen kautta.

Etäisesti lähellä

Pääsy lähempään kosketukseen työn edetessä hahmottuneiden virtuaalisuuden tuntuun liittyvien kysymysten kanssa on tapauksessani edellyttänyt muun muassa avuksi tulevan teknologisen väliaineen pitämistä mahdollisimman ohuena. ”Teknologisuus” ja ”kouraan tuntuuus” eivät ole asioihin, esineisiin tai ilmiöihin sisältyviä annettuja ominaislaatuja. Edellä mainittujen sanojen, aivan samoin kuin sanontojen ”materiaalinen” tai ”sähköisellä pensselillä maalattu” kohdalla viitataan tiettyyn käsilläolevuuteen. Tätä havaittavan todellisuuden käsittämiseen liittyvää, paljolti etäisyyden ja läheisyyden akselille asettuvaa aspektia puran ensiksi omassa työskentelyssäni hahmottuneen välineen tunnun kautta. Jatkossa palaan Martin Heideggerin käsilläolevuuden tematiikkaan Jaana Parviaisen analyysien valossa. Pyrkinessäni minimoimaan sähköisen pensselin tarjoamat mahdollisuudet, koin, että on mahdollista olla mahdollisimman vähän etäällä kehoni tunnistamista käsillä olevista välineistä, kuten kynä, paperi, sakset tai karhea, paksua maalia tihkuva tuuheakarvainen suti. Alkuun epäilemättä myös varsin raadollinen, käytännön sanelema tekninen rajoite, toisin sanoen teknisten taitojeni rajallisuus määritteli suhteellisen matalan teknologian valikoitumista työkalusarjakseni ”high techin” sijaan. Halusin myös tehdä videokuvausta osin lukuun ottamatta kaikki työvaiheet itse, pyrkiä tavoittamaan mahdollisimman suoran kosketuspinnan prosessiin sen kaikissa vaiheissa.³³ Tämän olen myöhemmin ymmärtänyt liittyväksi myös intuitiivisena valintana edellä mainittuun käsilläolevuuteen.

Jaana Parviainen pohtii kirjassaan *Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa* muun muassa kehomme tapoja punoutua yhteen erilaisten havaitsemisen teknologoiden kanssa sekä teknologian vaikutuksia näkemisen ja koskemisen amodaalisuuteen - kykyyn siirtyä aistimusmodaliteetista toiseen esimerkiksi näkemällä asioiden ja esineiden muotoja niitä tunnus-telemalla.³⁴ Havainnon amodaalisuutta, rinnakkaisten, toisiaan täydentävien aistihavaintojen kautta tapahtuvaa havainnon korjaamista kuvaa hyvin Parviaisen esittämä esimerkki puulattiasta, joka osoittautuukin jalalla kosketettaessa laminaatiksi. Parviainen hahmottaa teknologisten laitteiden mukanaan tuomana ongelmaa muun muassa Heideggerin käsilläolevuuteen liittyvien pohdintojen sekä Merleau-Pontyn esittämän reversibiliteetin, käännettävyyden periaatteen kautta. Kummankin ajattelijan mukaan kartesiolaisen filosofian pyrkimys ymmärtää maailmaa mitattavissa olevien materiaalistien ulottuvuuksien kautta on riittämätön. Maailman luonne ei Heideggerin mukaan paljastu kartesiolaisen esilläolon (*Vorhandenheit*) kautta, vaan pikemminkin juuri käsilläolon (*Zuhandenzeit*) kautta. Esinei-

den käsilläoleva välineluonne paljastuu paitsi siten, että niitä voi koskea ja käsitellä, mutta varsinaisesti vasta käden toiminnan ja liikkeen kautta.³⁵ Heideggerin mukaan asioiden välinen mitattava, objektiivinen, esilläoleva etäisyys kumoutuu koskemalla ja tunnustelemalla, ja ”vasta tällaisessa ’tuntumassa’ kulloinenkin maailma on vasta varsinaisesti käsillä”.³⁶ Esineisiin vain teoreettisesti esimerkiksi mittaamalla tarkentuva katse ei ymmärrä tai tavoita niiden käsilläolevuutta. Merleau-Pontylla näköaistin ja tuntoaistin/ kosketuksen amodaalisuus viittaavat tietynlaiseen reversibiliteettiin, käännettävyyteen; ”näkemisen ja kokemisen välillä vallitsee eräänlainen epäsymmetrinen käännettävyyden periaate, kiasma.”³⁷ Parviainen pohtii, millä tavoin teknologiaan liittyvä näkemisen ja koskemisen kiasmaattisen suhteen vajaaksi jääminen, käännettävyyden puuttuminen liittyy virtuaalisuuteen. Hän huomauttaa näkemisen teknologioiden (esimerkiksi silmälasit, kaukoputki, valokuva, televisio, video) kumoavan etäisyyttä ja läheisyyttä eri tavoin; ”silmiinpistävää niissä on, että kosketettavissa oleva kääntyy meille helposti näkyväksi, mutta toiseen suuntaan suhde ei toimi samalla tavalla. Yhteistä näkemisen teknologioille siis on, että ne eivät ’käännä’ nähtyä kosketettavaksi.”³⁸ Tämä huomio osoittaa visuaalisuuden etusijaisuudesta, näkemisen pääroolista tavassamme hahmottaa asioita. Teknologinen visuaalisuus tulee kuin anastaneeksi muilta aisteilta mahdollisuuden asioiden todellisen luonteen paljastumiseen amodaalisuuden, aistien kerroksellisen, samanaikaisen yhteispelin kautta. Kykymme liikkuu (juna, auto) tai ”liikkua” teknologioiden avulla (virtuaalitodellisuus ja muut etäläsnäolon teknologiat) kompensoi tätä näkyvän ja kosketettavissa olevuuden puutetta Parviaisen mukaan jossain määrin, mutta vain osin. Paradoksaalista onkin, että vaikka teknologioiden pyrkimyksenä tuntuisi olevan juuri etäisyyden kumoaminen, ”maailmansisäinen tuntuma ja läheisyys ihmisiin ja esineisiin ei synny niiden välityksellä tai välittämällä, vaan jää niiden ulottumattomiin”.³⁹

Kuva kääntää meille muistikuvan ihmisten kehollisesta läsnäolosta, mutta kipu, kaipaus ja ikävä syntyvät juuri heidän kehollisen läsnäolonsa puuttumisesta.⁴⁰

Se mikä on esillä, ei paljasta kaikkea

Virtuaalisuudesta puhuminen tapahtuu siis monilla eri areenoilla, monien käsitteiden verkostoissa. Puhutaan esimerkiksi virtuaalisen paluusta, pohditaan virtuaalisen suhdetta todellis(uut)een ja potentiaaliseen, aktualisoituvaan ja jo aktualisoituneeseen, havaintotodellisuutemme ulottuvilla

olevaan sekä digitaalitekniologioihin, ja lopulta pohditaan virtuaalisuutta todellisena, kysytään mikä tai miten on virtuaalisen todellisuus.

Manuel Castells tarkastelee virtuaalisuutta sosiologis-yhteiskunnallisen tutkimuksen näkökulmasta informaatioyhteiskuntaan liittyvänä aspektina. Castellsin mukaan kaikki todellisuus välittyy meille erilaisten medioiden välityksellä. Toisin sanoen hän esittää, että kaikki todellisuus on meille jo aina virtuaalisesti havaittua. Voidaan myös ajatella, että tottuminen simulaatioina välittyvään informaatio- ja aistiärsyketulvaan on jossain määrin saanut aikaan sen, että alamme pitää näitä kuvallisia esityksiä yhtä todellisina kuin mitä tahansa muuta todellisuutta – raadollisina esimerkkeinä olkoon juuri aiemmin mainitut elämyskeskukset, ideaparkit ja niiden todellisuudet. Castellsin mukaan olemme siis jo perustavasti sidoksissa ikään-kuin-maailmaan, jossa kuvat (*appearances*) eivät ole enää vain kiinnittyneinä valkokankaalle, johon suhteessa kokemuksemme kommunikoituvat - vaan jossa nuo skriinien kuvat ovat kokemuksemme todellisuudesta.⁴¹

Virtuaalisuus ei tunnu pysähtyvän asetelmaan, jossa se lumetodellisuutena olisi aina jotakin sekundääristä suhteessa havaittuun todellisuuteen. Deleuze korostaa virtuaalisuuden olevan huomattavasti laajempi kysymys, jolla ei (ontologisena ja poliittisena) ole mitään tekemistä nykyisten teknologisten järjestelmien rakentamien elin- tai toimintaympäristöjen kanssa. Sen sijaan Deleuzelle keskeistä on pohtia sitä minkälaisiin aktualisaatioihin virtuaalisuudesta käsin kyetään. Hänen mukaansa aktualisaatio eksplikoii auki sen, mikä virtuaalisuuden laskosten sisään on kätkeytynyt. Pierre Lévyyn suunta taas on päinvastainen: hänen ”virtualisaationsa” palauttaa aktuaalisen esillä olevan (aktualisoituneen) takaisin kyvyiksi. Lévyyn mukaan virtualisaatio viittaa asioiden olemukseen, niiden sisäpuoleen, siihen joka aktualisoituu erilaisiksi hahmoiksi. Esimerkiksi puuta voidaan ajatella ”puun siemenen aktualisaationa”, jolloin siemen palautuu puolestaan puun ”kyvyksi”. Tämä tarjoaa Lehtosen mukaan välineen ajatella sellaista olevaa, joka ei palaudu esille tulemisensa materialisaatioon, vaan virtualisoituneena ja aktualisoituneena olemisen välillä olemiseen. Toinen esimerkki tällaisesta ”välillä olevasta” voi olla raha; se on rahaa, oli se sitten seteli tai bitti tietoverkossa.

Mediatutkija Samuel Weber puolestaan venyttää edellisiä tulkintoja edelleen ja esittää, että virtualisoituminen ei ole vain uudelleen-aktualisoitumista (potentiaalisena ja) virtuaalisena, vaan kysymyksen keskiöön nousee kysymys eron kommunikoitumisesta; toisin sanoen Weberin mukaan oleellista olisi kiinnittää huomio siihen, suhteessa mihin aktuaalisen

ja potentiaalisen välinen ero on eroamista: keskeistä on siis ”eron kommunikoituminen suhteessa siihen, mistä se [ero] on erossa”.⁴² Tästä käsin voidaan lähestyä kysymystä virtuaalisuudesta ei todellisuuden jäljittelynä, vaan ennemminkin todellisuuden luomisena, tulemisena esiin jonkin (piilivän) kyvyn ja tuon kyvyn esiin tulon välisyyden tuottamana erona.

Slavoj Žižek näkee virtuaalitodellisuudesta (*virtual reality*) puhumisen yksinomaan latteana. Hänen mukaansa virtuaalitodellisuus viittaa yksinkertaisesti pyrkimykseen mallintaa todellisuuden kokemuksiamme digitaalisesti.⁴³ Eihän ole olemassa mitään virtuaalista todellisuutta – todellisuutta, joka olisi pohjimmiltaan virtuaalista. Näin todellisuus olisi jo lähtökohtaisesti efekti, jotakin ehkä (mutta ei vielä) olevaa. Tästä käsin kokemuksemme maailmasta olisi aina jotakin itsemme ulkopuolista, ja samalla itseämme edeltävää. Olisimme lähtökohtaisesti esityksiä itsellemme, itse itsemme representaatioita. Žižek näkeekin virtuaalitodellisuuden tarkastelua huomattavasti kiinnostavampana virtuaalisen todellisuuden kysymisen; tällöin tulisi siis kiinnittää huomio siihen, mitä tai miten on virtuaalisen todellisuus (*the reality of the virtual*).

Virtuaalisen todelliseen liittyen Lehtonen esittää, että samalla kun käymme keskustelua teknologisten kuvien tai mallinnusten todenmukaisuudesta tai vastaavuudesta suhteessa havaitsemamme todellisuuteen, todelliseksi kysymykseksi on noussut kysymys siitä, millaisiin aktualisaatioihin lopulta kykenemme – tai haluamme kyetä.⁴⁴ Geeniteknologit ovat paneutuneet tähän näkökulmaan kiihkeästi sellaisesta tuottavuuden näkökulmasta, joka suvereenisti ohittaa ellei ole jo ohittanut vähäisimmänkin eettisyyden vaateen.

Lopuksi: tilaa tulossa

Niinkin arkinen ja yksinkertainen seikka kuin sanan *skenografia* etymologisen juuren ääreen hetkeksi pysähtyminen on avannut minulle uusia lähestymistapoja lavastustaiteen ajatteluun ja käsittämiseen; kun hahmotan tekemisiäni näyttämölle piirtämisen (tai piirtymisen), kirjoittamisen (tai kirjoittumisen) ja kuvailun (tai kuvautumisen) termein, avautuu eteeni se, minkä tunnistan keskeisimmäksi asiaksi, lavastustaiteen pihviksi; kyse on ennen kaikkea aina tulossa olevasta, liikkuvasta prosessista, tilassa tapahtuvasta tilaksi tulemisesta, joka tapahtuu aina suhteessa tuota tilaa kulloinkin asuttavien ruumiillisuuteen. Lavastaja valmistelee tilaa jossakin visuaalisessa ja materiaalisessa hahmossa esiin tulevaksi, ja tuo tila jatkaa edelleen tulemistaan; siihen on kirjoittuneena tilasta jo poistuneiden (lavastaja, ohjaaja) jättämät painaumat, ja se laajenee yhä edelleen suhteessa siihen tule-

vien käyttäjien (esiintyjät, näyttelijät, tanssijat, katsojat, osallistujat, yleisö) kehollisuuteen. Ajattelen esityksen valmistamista työmaana, jonka suoja-
peitteet vedetään jossakin sovituksessa pisteessä sivuun ja kutsutaan yleisö mu-
kaan esityksen avaaman tilan tunnusteluun. Edellä kuvaamani on jossain
määrin itsestään selvää, monin tavoin prosessiin kuin prosessiin liittyvää.
Esityksen työmaan artikuloituminen kirjoittumisena, jossa sanallistami-
nen ja sanallistamaton tulevat kohtaamiseen jossakin ennakoimattomassa
hahmossa, jonka kautta mahdollistuu näiden välissä piirtyvän esiin tulo,
on kuitenkin ollut itselleni tärkeä havainto erityisesti kehollisuudesta kä-
sin tapahtuvuuden ja siihen palaavan teon ja ilmenemisen näkökulmasta.
Dennis Guénounin mukaan teatterin näyttämö on paikka, jossa vallitsee
fenomenaalisuuden (ilmenemisen) ja teon (tekemisen ja käytännöllisyyden)
kaksoisfunktio, kaksoisulottuvuus, joka muodostaa näyttämöllisen ole-
massaolon oman systeemin.⁴⁵ Tuota aiemmin mainittua ennakoimatonta,
välissä tapahtuvaa esiintuloa voitaisi ajatella virtuaalisuuden käsitteen
kautta; ei vastakohtaisuutena materiaalisuudelle eikä myöskään ainoastaan
kuvittelukyvyyn ulottuvuutena, vaan ennemminkin praksiksen ja fenom-
enaalisuuden yhteispelin ja toisiinsa lomittumisen kautta esiin tulevana
ilmenemisenä.

Piirtämiseen harjaantuminen edellyttää tuon taidon jatkuvaa har-
joittamista. Samaa kohdetta tai kuvitelmaa ei voi koskaan toistaa aivan
samoin. Teknologinen kuvantaminen ja video (tallenteena) sen sijaan suo-
rastaan perustuvat toistolle; tietokoneen nollien ja ykkösten piiriin vedetty
veto toistuu aina uudelleen täsmälleen samana, samojen numeeristen arvo-
jen kalkyylinä. Videotallenteella esiintyvän ihmishahmon eleet toistuvat
täsmälleen samoina niin kauan kuin tallenne säilyy rikkoutumattomana ja
siedämme sitä yhä uudelleen katsoa. Edes kuudetta vuotta Tokoinrannan
näyttämöllä pyörivän *Kvartetti*-esityksen kokeneet näyttelijälegendat eivät
kykene toistamaan esitystään samanlaisena kuin se vuosien saatossa on ilta
illan jälkeen toteutunut, ja ajatuskin kloonatuista täydelliseen toistoon ky-
kenevistä näyttelijä-roboteista aiheuttaa väristyksiä ja saa palaamaan aina
yhtä ajankohtaiseen kysymykseen tekniikan mielestä ja mielestä yleensä.

Palatakseni kuitenkin lopuksi (näyttämön) piirtämisen ja piirtymisen
tematiikkaan: puhdas paperi on kuin esityksen nollapiste, esitys ennen
ensimmäistäkään elettä tai liikettä tilassa. Se on täynnä mahdollisuuksia,
mutta ennen ensimmäistä sille vedettyä piirtoa se ei vielä kykene kom-
munikoidaan muutoin kuin mykkyytensä kautta. Paperin puhdas pinta
toimii kuin kuvittelun ja ajattelun ensimmäisenä koenäyttämönä, jolle ve-
dettävät piirrot aktualisoivat piirtäjän verenkierron, moniaistisen katseen

ja käden herkkyyden kautta esiin tulevaa. Jo ensimmäinen piirto rikkoo arkin eheän pinnan antaman lupauksen, ja mykkä paperi alkaa puhua. Jo kohta paperin, piirtäjän ja piirtojen tavoitteleman kohteen välinen rajan käynti, kohtaaminen tai törmäys raikaa moniäänisenä ja eri suuntiin repeilevänä Piirto ei varmasti milloinkaan tunnu tai tule tuntumaan täsmälleen oikealta, se ei nosta esiin juuri niitä tuntemuksia joita sen kuvitteli esiin tullessaan ilmentävän. Virtuaalisen kysyminen johdattaa kysymään myös sitä, minkälaisiin vielä tulossa oleviin esiin tulemisiin haluamme osallistua – ja millä tavoin kyetä säilyttämään nuo esiin tulemisille ja kohtaamisille avautuvat prosessit riittävän avoimena?

VIITTEET

- ¹ Felisberto Hernándezin novellista ”Eksynyt hevonen”. Suom. Iisa af Ursin.
- ² Näyttämöllisen kaksoistodellisuuden ymmärtäminen joksikin todellisen maailman ilmentämisen paikaksi ei palaudu ideaalin ja mahdollisen samuuteen; esim. Friedrich Schillerin mukaan näyttämö ei ole jokin puhtaiden illuusioiden tyyssija, yhtenäinen mahdollinen maailma, todellisuuspaon paikka. Teatterin näyttämö tuo esiin todellisen ja mahdollisen välisen kriittisen katkoksen; ne ovat aina suhteessa toisiinsa, eivät siis samaa mutta eivät myöskään toisistaan erotettavissa.
- ³ Esa Kirkkopellon mukaan ”teatteri-illuusio tuo esiin sen että olemme suhteessa maailmaan tietyn illuusion kautta ja välityksellä”, ja kykenee näyttäytymään meille illuusiona jostakin - siis sellaisena kuin se kulloisessakin epätäydellisyydessään on. (Houni ja muut (toim.) 2005; Kirkkopelto 2005, 20).
- ⁴ Skenografia voidaan määritellä esityksen tilallisenä ja visuaalisena osatekijänä, joka tarjoaa katsojalle mahdollisuuden havainnon ja muistin vuorovaikutukseen. Osana esityskompositiota skenografia osallistuu katsojan ja esityksen väliseen tapahtumaan. Laajassa merkityksessä skenografian käsitteellä voidaan viitata lavastuksen ohella myös valo- ja pukusuunnittelun sisältäväksi esityksen kokonaisvisuaalisuuden kentäksi. (Ikonen, 2006, 15). Sanan skenografia etymologia juontuu kreikan kielen sanoista *skēnē* – näyttämö, ja *graphein* – kirjoittaa, piirtää, kuvailla. Skenografia on tästä käsin ajateltuna näyttämöllekirjoittamista, -piirtämistä tai -kuvailua.
- ⁵ Ensimmäiset esityksiin liittyvät videokokeiluni tein Porin teatterin *Peppi Pitkätossu*-esitykseen 1999 (äidin läsnäolo videoprojisoineina ”Pepin unet”) ja Kajaanin kaupunginteatterin *Sudenmorsian*-esitykseen 2000 (videoprojisoinnit ”metamorfoosi/ Aalon väistämätön”; paineinen halu juosta sutena metsään, kaltaistensa pariin vs. ihmishahmoinen elämä). Tutkimukseeni sisältyvät taiteelliset osiot, joissa toimin skenografina ja/tai videoiden tekijänä ovat: esitys

- Mielipuolen päiväkirja* (Q-teatteri/ Puoli-Q 2004), esitys *Bodies are no good* (Oblivia-ryhmän kanssa, Kaapelitehdas 2005), videoteos *Was/Here* (Kaapelitehdas 2006 ja Prague Quadriennale 2007), esitys *Eloonjääneet* (Kiasma-teatteri 2007).
- ⁶ ”Elävä esitys” tosin sekoin vuotaa terminä ja vaatii seurakseen tarkempaa rajausta, siinä missä sanat ”esitys”, ”virtuaalisuus” tai ”näyttämö”. Voidaan kysyä, onko video tai kosketukseen reagoivaan teknologiaan perustuva, kosketuksen jälkiä viiveellä tai ilman esiin tuova asia tilassa sitten vähemmän elävää, ei-elävää tai elottomampaa kuin elävä esitys? Kysymystä voidaan lähestyä elävään esitykseen liittyvän läsnäolon tematiikan kautta: Jacques Derrida, joka kieltäytyy Susan Sontagin mukaan antamasta etusijaa puheelle/puhumiselle kirjoituksen/ kirjoittumisen kustannuksella, huomauttaa, ettei kasvokkain oleminen edustamillään tavoin ”enempää” läsnäoloa kuin kirjeen välityksellä tapahtuvakaan. Hänen mukaansa myöskään puhuttu puhe ei ole yhtään sen vähemmän medioitunutta kuin painettu. Sontag nostaa tässä yhteydessä esiin myös Baudrillardin ”hyperrealismin” käsitteen, jonka mukaan todellisuutemme on jo niin läpeensä medioitunutta, ettemme kykene enää tekemään eroa todellisen ja (sen) simulaation välillä. Baudrillardin mukaan olemme kenties jo tottuneet pitämään simulaatiota kaikkein todellisimpana todellisuutena. (kts. Auslander (toim.) 2003; Sontag 2003: 307).
- ⁷ Tutkimukseeni sisältyvät seuraavat taiteelliset osiot, joissa toimin skenografina ja/ tai videoiden tekijänä: esitys *Mielipuolen päiväkirja* (Q-teatteri/ Puoli-Q 2004), esitys *Bodies are no good* (yhteistyö Oblivia-ryhmän kanssa, Kaapelitehdas 2005), videoteos *Was/Here* (Illusion, Kaapelitehdas 2006, Prague Quadriennale 2007), esitys *Eloonjääneet* (Kiasma-teatteri 2007).
- ⁸ Sunila 2008, 26.
- ⁹ Sunila 2008, 27.
- ¹⁰ Sunila 2008, 27.
- ¹¹ af Ursin 2005:6, 17–18.
- ¹² Parviainen 2006, 135.
- ¹³ Lehtonen 2008, 187.
- ¹⁴ Lehtonen 2008, 187.
- ¹⁵ Lehtonen 2008, 186-7.
- ¹⁶ Deleuze 1994, 212-4.
- ¹⁷ Taira & Väliaho 2006, 73–74.
- ¹⁸ Lehtonen 2008, 183.
- ¹⁹ Lehtonen 2008, 184.
- ²⁰ Vidler 2001, 97.
- ²¹ Lehtonen 2008, 199.
- ²² Lehtonen 2008, 199.
- ²³ Auslander 2003 (toim.); Sontag 2003: 310).
- ²⁴ Merleau-Ponty 1962, 235–9.
- ²⁵ Mainittu tematisointi Teatterikorkeakoulussa vuonna 2007–2008 järjestetyn ”Kieli, ruumis, subjekti, esittäjä” –seminaarin pohjalta. Seminaarin vetäjinä toimivat Sami Santanen ja Esa Kirkkopelto.
- ²⁶ Husserlin mukaan tietoisuuden piirissä tapahtuva on aina intentionaalista;

se itsessään sisältää jonkin objektiivisen suhteen, ja on tietoisuutta tästä suuntautuvuudestaan. Tästä seuraa, että ”tietoisuuden analyysi on aina viime kädessä objektiivisuuden analyysiä”. (kääntäjä Quentin Lauerin kommentaarit Husserlin tekstiin ”Philosophy as Rigorous Science” teoksessa Husserl 1965, 96, alaviite 32).

- ²⁷ Ko. tematisointi ”Fenomenologia ja taiteellinen tutkimus” – seminaarin pohjalta. Seminaari Teatterikorkeakoululla 2008–2009, vetäjinä Miika Luoto, Leena Rouhiainen ja Esa Kirkkopelto.
- ²⁸ Ibid.
- ²⁹ Quentin huomauttaa, että Husserlille ”luonto” on (uudelleen)perustettava fenomenologisessa mielessä; Husserlin mukaan ei ole olemassa ”spatiotemporaalista luontoa”, vaan pikemminkin se (luonto) on ”tietoisuudessamme läsnä spatiotemporaalisena”. Luonto on empiirisen kokemuksemme intentionaalinen korrelaatti, ja luonnon ominaispiirteet (kausaalisuus, identtinen toisto jne.) ovat ”luonnon” intentiosta erottamattomissa. (Husserl 1965, 103, alaviite 40).
- ³⁰ Husserl 1965, 72.
- ³¹ Himanka 1999:2, 27–9.
- ³² Sallis 1995, 65–6.
- ³³ *Mielipuolen päiväkirja* -esityksen videot kuvasi Jukka Mantere, *Bodies are no good* -esityksen materiaalin kuvasin itse ja *Was/Here* - teoksen Heikki Färm. *Eloojääneet* -esityksen videomateriaalin kuvaajina toimivat Färm ja Marianne Nyberg, ja osan kuvasin itse.
- ³⁴ Parviainen 2006, 129–130.
- ³⁵ Parviainen 2006, 160.
- ³⁶ Parviainen 2006, 161.
- ³⁷ Parviainen 2006, 130.
- ³⁸ Parviainen 2006, 162.
- ³⁹ Parviainen 2006, 168.
- ⁴⁰ Parviainen 2006, 168.
- ⁴¹ Castells 1996, 373.
- ⁴² Weber 2004, 294.
- ⁴³ Žižek 2006.
- ⁴⁴ Lehtonen 2008, 208.
- ⁴⁵ Guénoun 2007.

LÄHTEET

- Auslander, Philip (ed.) 2003. *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. [Four Vols.] Routledge, London and New York.
- Merleau-Ponty, Maurice 2002 (1945). *Phenomenology of Perception*. Engl. kielinen käännös C. Smith. Routledge Classics, New York NY.
- Nancy, Jean-Luc 2002 (2000). *L'Intrus*. Engl. kielinen käännös S. Hanson. Michigan State University Press.

- Parviainen, Jaana 2006. *Meduusan liike. Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Gaudeamus, Helsinki.
- Sallis, John 1995 (1986). *Delimitations: Phenomenology and the End of Metaphysics*. Indiana University Press, Bloomington ja Indianapolis.
- Sand, Monica 2008. *Konsten att gunga. Experiment som aktiverar mellanrum*. Axl Books, Stockholm.
- Sontag, Susan 2003 (1966). ”Film and Theatre” teoksessa Auslander (toim.), 291–307. (julkaistu *The Drama Review* 1966 nrossa 11:1).
- Sunila, Anne 2008. ”Aistisuus paljastamassa ihmisen olemisen perustaa. Kuinka elää kehollisuutta piirtäen”. *Synnyt* 2008:3, 25–29. (http://arted.uiah.fi/synnyt/3_2008/sunila.pdf)
- Taira, Teemu ja Väliaho, Pasi 2006. ”Virtuaalinen”. Teoksessa Jakonen, Peltokoski ja Virtanen (toim.), 73–83.
- af Ursin, Iisa 2005. ”Kertomuksia tuntemattomasta todellisuudesta. Unien tulkitsijat Julio Cortázar ja Felisberto Hernández”. *Nuori Voima* 2005:6, 16–20. NVL, Helsinki.
- Weber, Samuel 2004. *Theatricality as Medium*. Fordham University Press, New York.
- Vidler, Anthony 2001. *Warped Space. Art, architecture and anxiety in modern culture*. The MIT Press, Cambridge, MA ja London.
- Žižek, Slavoj 2004. *The Reality of the Virtual*. Luentodokumentaatio (74”). Olive Films UK 2004.

Mitä lavastuksen tekniikka sanoo?

Tässä artikkelissa käsittelen lavastustaiteen tekniikkaa osana esityksen taiteellista ilmaisua. Lähdän siitä, että lavastuksen tekniikka ei ole neutraali väline, vaan se on myös itsessään esitys, joka sanoo jotain sekä työn taiteellisista lähtökohdista että yhteiskunnan tekniikkasuhteista yleisemmin. Erilaisten esitystekniikoiden valinta sisältää aina myös arvoja ja asenteita. Aloitan keskustelun näyttämökoneistoja koskevalla pohdiskelulla, mutta laajennan lavastustaiteen tekniikan tarkoittamaan koko tilallis-visuaalisen ilmaisukoneiston toimintaa, joka perustuu kokemusten jaettavuuteen. Artikkelin keskeisessä osassa tukeudun Christopher Baughin ajatukseen, jonka mukaan moderni lavastustaide voidaan ymmärtää eräänlaisena esitystilannetta palvelevan näyttämökoneen rakentamisena, tekniikkana itsessään. Pohdin sen kautta kysymystä erilaisten lavastustekniikoiden sisältämistä merkityksistä. Lopuksi tarkastelen tapaustutkimuksena kahden suomalaisen nykylavastajan, Tiina Makkosen ja Kati Lukan, tapaa käyttää tekniikkaa työssään.

1. Esityksen tekniikka – tekniikan esitys

1.1. Tekniikan oletettu näkymättömyys

Kaikessa taiteessa on tekniikka¹: muusikko hallitsee soittimensa, taidemaalari siveltimensä, tanssija ruumiinliikkeensä. Lavastuksen tekniikasta puhuttaessa tulevat kuitenkin yleensä ensimmäisinä mieleen erilaiset näyttämökoneistot, ripustussysteemit, lattianostimet, pyörönäyttämöt ja valokalustot. Nykyaikainen näyttämö muistuttaa enemmän huipputeknologialla varustettua teollisuus- tai tutkimuslaitosta kuin perinteisen taiteilijan työvälineitä. Minkälainen suhde tämänkaltaisella massiivisella tekniikalla voi olla taiteen tekemiseen ja kokemiseen? Miten taiteilija työskentelee vä-

lineellä, joka muodostuu koneista, laitteista, ihmisistä ja organisaatioista? Miten ne tulevat osaksi taiteellisia sisältöjä?

Timo Airaksinen erottaa perinteiset tekniikat, kuten soittotaidon, nykyaikaisesta koneiden ja laitteiden tekniikasta sillä perusteella, että ensin mainittua arvioidaan tyylikriteerein, jälkimmäistä taas tehokkuuden, helpokäyttöisyyden ja varmuuden perusteella.² Sen mukaan laiteteknologiaan lukeutuvassa lavastenostimessa olisi tärkeintä, että se liikkuu tasaisesti eikä pudota taakkaa kenenkään niskaan. Tämä käsitys vahvistuu, jos lukee Birger Grönholmin vuonna 1988 kirjoittamaa teatteritekniikan oppikirjaa:

Näyttämötekniikan tehtävänä on luoda monipuoliset mahdollisuudet ja hyvät olosuhteet taiteelliselle toiminnalle antamalla välineet ja menetelmät, joiden avulla taiteelliset ideat ja näyttämön käyttö voidaan toteuttaa joustavasti ja taloudellisesti.

[--] kun näyttämötekniisten laitteiden ja koneistojen suomia mahdollisuuksia käytetään väärin, esim. silloin kun aiheettomasti erehdytään leikittelemään teknisillä keinoilla. Tällöin voidaan sanoa syntyvän mekanisoitua taidetta. Syy on silloin käyttäjissä – ei tekniikassa.³

Näinhän yleensä ajattelemme arkipäivän tekniikasta: kodinkoneittemme on palveltava tarkoitustaan niin hyvin, ettei meidän tarvitse kiinnittää niihin ylimääräistä huomiota. Vastaavasti Grönholm olettaa, että näyttämötekniikan tehtävä on mahdollistaa lavastuksen taiteellisten ja henkisten sisältöjen ilmaiseminen, ei esiintyä itse. Pidämme kyllä taidemaalarin siveltimevetoja tai soittimen ääntä esteettisen kokemuksen oleellisena osana, mutta jos teatterista poistuessamme muistamme sisällön asemesta lavastusten vaihdot ja rakenteet, alamme helposti epäillä esityksessä olleen jotain vikaa. Kuitenkin jos lavastuksen tekniikka olisi pelkkä väline, joka ongelmattomasti siirtää ajatellut suunnitelmat näyttämölle, tulisi lavastuksen taiteellisten sisältöjen sijaita jossain oman toteutuksensa ulkopuolella; olla olemassa ennen omaa ilmenemistään. Oman käsitykseni mukaan tämä ei ole mahdollista, vaan McLuhanin klassista lausetta lainaten väline on aina myös viesti.

Vapauttaessaan tekniikan taiteellisesta vastuusta Grönholmin kirjoitus heijastelee insinööriperinteessä vahvasti vaikuttanutta asennetta, joka Karl-Erik Michelsenin mukaan merkitsee pysyttäytymistä tekniikan käyttöön liittyvien arvokeskustelujen ulkopuolella ja keskittymistä ainoastaan mahdollisimman hyvin toimivien välineiden suunnitteluun.⁴ Päämääriä,

ideologisia valintoja ja arvoja koskevat kysymykset on jätetty humanisteille ja yhteiskuntatieteilijöille, jotka puolestaan eivät ole olleet kiinnostuneita tekniikasta eivätkä osanneet käsitellä konkreettisten laitteiden valmistukseen ja käyttöön liittyvää hiljaista tietoa. Tekniikan historiasta on toki kirjoitettu paljon, mutta se on usein kuvattu sisäsyntyisenä kehityksenä, jossa uusi ja parempi laite aina syrjäyttää edellisen. Tähän edistykseen liittyviä arvovalintoja ei ole nähty, koska uusimman tekniikan on automaattisesti oletettu tuottavan parhaan vaihtoehdon.⁵ Näin teknologia on Michelsenin mielestä suljettu eräänlaiseen ”mustaan laatikkoon”, jonka vuorovaikutusta yhteiskunnallisten ja kulttuuristen ilmiöiden kanssa ei ole ymmärretty. Vain harvat ovat huomanneet, että ”koneet tekevät myös politiikkaa”⁶. Michelsenin väitettä soveltaen kysyn, tekevätkö näyttämökoneet esityspolitiikkaa? Voiko näyttämötekniikka olla myös taidetta?

1.2. Tekniikka esiintyjänä

Kysymys tekniikasta taiteena nousi mieleeni *Katto-Kassisen*⁷ esityksessä Helsingin Kaupunginteatterin suurella näyttämöllä, kun mietin, miten nykyaikaisiin digitaalisiin elokuvatehosteisiin tottunut katsoja lopulta suhtautuu vaijereiden varassa killuvaan näyttelijään? Temppu viehätti varmasti monia, mutta tuskin illusorisella uskottavuudellaan, vaan pikemminkin leikkimielisenä insinööritaidon näytteenä, vähän niin kuin pienoismallia katsoessamme ihailemme käsityön pikkutarkkuutta ja huolellisuutta. Oleellista ei ollut eläytyminen näyttämön fiktion, vaan riemu siitä, että esityskoneisto suoritti oman performanssinsa toteuttamalla sille annetun tehtävän. Esitystilannetta voisi verrata sirkusakrobaattiin, joka esittää taituruuttaan, ei fiktiivistä roolihahmoa. Trapetsiesityksen tavoin tekniikkänäytöksen viehätys perustuu myös kutkuttavaan tietoisuuteen epäonnistumisen riskistä ja jopa todellisesta vaaramomentista – kukapa ei katsomossa nauttisi kulissin kaatumisesta väärällä hetkellä.

Tältä pohjalta voi ajatella, että teatteritekniikka esittää kahdella tasolla. Se toteuttaa tarvittavat rakenteet, näyttämövaihdot, tehosteet ja temput, mutta samalla esittää omaa kykyään suoriutua tästä tehtävästä. Tämä ulottuu myös varsinaisten esitysten ulkopuolelle. Ennakkomainonta kasvattaa katsojien jännitystä, miten luvattu illuusio toteutetaan. Isojen teattereiden kotisivuilla ja esittelylehdissä julkaistaan näyttämötorneista tai valo-ohjaimoista kuvia, jotka tuovat mieleen avaruusteknologian. Kulissien taakse järjestetään opastettuja turistikierroksia, ja uusien näyttämölaitteiden hankinnat ylittävät uutiskynnyksen. Näin teatteri voi vahvistaa mielikuvaa itsestään modernina instituutiona, joka sijoittaa uusimpiin innovaatioihin.

Toisaalta yhteiskuntaamme hallitseva kova teknologia voi osoittaa kykynsä palvella pehmeitä arvoja taidelaitoksessa.

Jon McKenzie on kirjassaan *Perform Or Else* rinnastanut teknologian ja taiteelliset esitykset, mikä ensi silmäyksellä vaikuttaa oudolta. Yhteys kuitenkin löytyy, kun ajattelee englanninkielisen sanan *perform* merkitystä sekä esityksenä että suorituksena; ennen kaikkea näyttönä riittävän hyvästä suorituksesta. ”Teknologian performanssi” tarkoittaa testattavan laitteen osoittamaa tehokkuutta sille annetussa tehtävässä joko laboratoriossa tai kentällä, kuten vaikkapa teatterin lavalla. Toisinaan testattavalle laitteelle asetetut kriteerit, kuten edullisuus ja turvallisuus, saattavat olla keskenään ristiriitaisia, tai niitä voi olla vaikea mitata, mikä pätee moniin laadullisiin ominaisuuksiin. Se vaatii neuvottelua ja tasapainoilua eri ominaisuuksien välillä, mikä tekee testituloksesta erilaisten arvojen ja ideologisten valintojen poliittisen näyttämön.⁸

Airaksisen ehdottamat laitetekniikan arviointikriteerit, tehokkuus, helpokäyttöisyys ja varmuus, eivät siis ainakaan teatterissa ole absoluuttisia ominaisuuksia, vaan riippuvat käyttäjän tarpeista ja tavoitteista. Jos kyse on näyttelijän lennätyksestä, on tärkeintä tietenkin turvallisuus. Useimmiten kuitenkin voidaan osoittaa eri laitteiden palvelevan eri tarkoituksia eri tavoin. Esimerkiksi Helsingin Kaupunginteatterin ensimmäiset motorisoidut valonheittimet hankittiin 1990-luvulla nimenomaan musikaalien tarpeisiin. Ne mahdollistivat hienot visuaaliset valotehosteet, mutta niiden tuulettimet pitivät niin kovaa ääntä, että ne peittivät puhedraaman hienovaraisemman ilmaisun alleen.⁹

Teattereiden käyttöönsä valitsema tekniikka ei ole neutraalia siinäkään mielessä, että olisi mahdollista osoittaa yksiselitteisesti tehokkain väline lavastusten toteuttamiseen. Perinteisen insinööriajattelun mukaan teknologian kehitys perustuu uusimman luonnontieteellisen tutkimuksen avulla tuotettuun parhaaseen mahdolliseen ratkaisumalliin, joita on periaatteessa olemassa vain yksi.¹⁰ Teatterissa voi kuitenkin aina toimia myös toisin. Lentämisen illuusio voidaan toteuttaa yhtä hyvin jalat tukevasti näyttämön lattialla kuin uusimpien nostolaitteiden avulla. Kyse ei ole ainoastaan siitä, minkälaista tekniikkaa päätetään käyttää, vaan myös siitä, kuinka sitä käytetään ja miten se kehystetään omaksi esitykseksen. Suoritus saattaa olla tarkoituksellisen kömpelö, jolloin valittu tekniikka ikään kuin ivaa omaa toimimattomuuttaan. Voisi ajatella, että tekniikan performanssi on paitsi tietyn näyttämökoneiston suoritus, myös kyseiseen tekniikkaan liittyvän arvomaailman tarkastelua ja kommentoimista.

1.3. Näyttämisen koneisto

Valittu esittämisen tapa vaikuttaa esitettyyn asiaan. On helppo ymmärtää, että kaksiulotteiseen kulissiin maalattu merimaisema herättää erilaisia mielleyhtymiä kuin näyttämön täyttäminen oikealla vedellä. Tulkitsemme ensin mainitun kuvaksi, merta edustavaksi ikoniseksi merkiksi. Se saattaa kertoa esimerkiksi näyttelmän henkilöiden etäisestä suhteesta luontoon tai heidän epätoivoisesta yrityksestään nähdä maailma kauniimpana kuin se on. Jälkimmäinen vaihtoehto perustuu veden fyysiseen läsnäoloon, joka tekee siitä näyttelmän kontekstissa todellisen ja vaarallisen elementin, johon voi hukkuu. Kyse ei kuitenkaan ole pelkästään mereen tai sen äärellä tapahtuvaan näyttelmään liittyvistä assosiaatioista. Tietyn tekniikan käyttäminen reflektoi itseään sekä teatterin tekemisen välineenä että yleisemmin yhteiskunnassa käytettävän teknologian edustajana. Maalattu kulissi voi muistuttaa historiallisista perinteistä, videotykillä projisoitu meri nykyaikaisesta mediateknologiasta. Oikean veden käyttäminen pyrkii irti perinteisistä näyttämökoneistoista – mutta juuri tästä ”tekniikattomuudesta” tai pikemminkin sen valinnasta tulee oma tekniikkansa.

Laajennan seuraavassa tekniikan käsitettä tarkoittamaan kaikkea toimintaa, tekoa ja ajattelua, joiden kautta esityksen näyttämöllepano tapahtuu. Lavastustaiteilijalle se voi merkitä eräänlaista kollektiivista, käytännön esimerkkien ja työkokemuksen kautta omaksuttua osaamista, jonka pohjalta subjektiivinen ilmaisu syntyy.¹¹ Lavastamisessa ei ole kyse pelkästään materiaalien elementtien järjestelystä, vaan yrityksestä tuottaa mielikuvia, tuntemuksia ja ajatuksia toisissa ihmisissä. Freddie Rokemin mukaan teatterin visuaalisen apparaatin tehtävä on pelkistetysti sanoen esittää, mitä katsojan halutaan näkevän.¹² Näin ajatellen lavastuksen tekniikka voi yksinkertaisimmillaan olla näyttelijän sana tai ele, joka piirtää maiseman mielikuvituksen nähtäväksi, kuten Shakespearen näytelmien vuorosanoihin on kirjoitettu.

Nykyteatterin käytössä on rajattoman laaja skaala erilaisia tekniikoita, joiden avulla voi tehdä asioita näkyviksi ja koettaviksi. Pohjimmiltaan niissä kaikissa on kyse ihmisten kyvystä jakaa havaintoja, kokemuksia ja niihin liittyviä merkityksiä. Siten lavastus tekniikkana on eräänlainen kokemusta tuottava koneisto, jota leimaa ”dialektinen vuorovaikutus sisäisen mielen ja ulkoisen maailman välillä”.¹³ Tapa, jolla esitys lavastetaan, perustuu oletukseen tietynlaisten kokemusten jaettavuudesta ja merkityksellisyydestä.¹⁴ Lavastusta tehdessämme tai katsoessamme käytämme eräänlaista tilallis-visuaalista kieltä, jonka avulla yksityinen kokemus on ainakin jossain määrin tuotavissa yhteiseen tietoisuuteen.

Kielen tavoin lavastuksen tekniikka tuottaa oman horisonttinsa, jonka puitteissa asioita voi joko sanoa tai jättää ilmaiselemattoman piiriin. Siksi kyse ei voi olla vain läpinäkyvästä välineestä, joka ongelmattomasti siirtäisi sisältöjä lähettäjältä vastaanottajalle. Teknisten välineiden valinnasta ja käyttämisen tavasta tulee itsessään puhetta. Tekniikan ”sanasto” perustuu siihen, mitä mahdollisia vaihtoehtoja tiedämme olevan olemassa; semioitiikan kielellä voisi puhua tekniikan paradigmoista. Esimerkiksi tyhjän näyttämön ja pelkistettyjen lavaste-elementtien käyttö ovat usein osoitus tekijöiden tietoisesta ja ideologisesta valinnasta olla käyttämättä monimutkaista tekniikkaa.

2. Moderni näyttämökone

2.1. Kone näyttämön metaforana

Valitsemalla käyttöönsä tietyn lavastustekniikan teatterin voi ajatella ottavan osaa yleisempään teknologiaa koskevaan keskusteluun, joka kulttuurin koneistuksessa tulee aina vain ajankohtaisemmaksi. Siinä voi karkeasti erottaa kaksi perinteisesti vastakkaista linjaa, joiden juuret juontavat aina valistuksen ja romantiikan väliseen kiistaan 1700-luvun lopulle.¹⁵ Teknooptimismi luottaa uusien keksintöjen aina ratkaisevan eteen tulevat ongelmat, teknopessimismi uskoo koneiden kehityksen vievän ihmiskunnan vääjäämättömästi kohti tuhoa. Molemmat perustuvat käsitykseen tekniikasta autonomisena voimana, joka etenee omalla painollaan ilman että kykenisimme vaikuttamaan siihen. Ensin mainittujen mielestä ihmisten on viisainta mukautua teknisiin innovaatioihin, koska ne toteutuvat joka tapauksessa; jälkimmäiset eivät näe mahdollisuutta tekniikan positiiviseen ohjaamiseen.

Tekniikkaan kohdistuvia tunteita ja asenteita tutkinut Hannu Salmi hahmottaa useita tasoja niissä reaktioissa, joita uudet laitteet herättävät ihmisissä.¹⁶ Hän mainitsee esimerkiksi välittömän kokemuksen, kuten höyrykoneen herättämän pelon, sekä keksinnön todellisen ja kuvitellun vaikutuksen käytännön elämään. Kiinnostavimpia teatterin kannalta ovat symbolinen ja filosofinen taso, joilla tekniikka alkaa edustaa jotain laajempaa ilmiötä tai luo maailmanjärjestyksen periaatteen ja näkemyksen ihmisestä ja kosmoksesta. Esimerkiksi 1600-luvun luonnontieteellinen edistys tuotti käsityksen universumista, ihmisestä ja yhteiskunnasta jättiläismäisenä kellokoneistona. Koneesta tuli periaate, jonka kautta maailma ja sen toiminta ymmärrettiin.¹⁷ Sama rationalistinen maailmankuva kiteytyi aikakauden teatterikoneistoissa, joissa kulissit vaihtuivat sujuvasti köysistöjen ja hammasrattaiden avulla. Näyttämön rakenne ja toimintaperiaate säilyi

pitkälti samanlaisena aina 1800-luvun lopulle saakka kannatellen mukanaan kartesiolaista katsetta.¹⁸

Christopher Baugh ehdottaa modernin näyttämön kestävimmäksi metaforaksi konetta:

I want to suggest that the metaphor of the *scene as a machine* – as a physical construct that theatrically locates and enables the public performance – represents one of the earliest, and has proved to be one of the most long-lived, *leitmotifs* of scenographic research and experiment during the twentieth century. There is a significant parallel between the radical scientific enquiry into the innermost operation of all matter by clearing away surface texture and detail, and the discarding of all attempts at scenic illusion in order to examine the inner mechanics of the place of performance.¹⁹

Esimerkkejä koneistetuista moderneista näyttämöistä on helppo löytää. Meyerholdin biomekaniikka vei konemetaforan ehkä pisimmälle ulottessaan tarkoituksenmukaisuuden ja tayloristisen tehokkuuden koskemaan myös näyttelijää. Oscar Schlemmerin mekaaninen baletti muutti näyttämön abstraktien muotojen tanssiksi. Piscator kokeili liukuhihnoja ja projisointitekniikoita, joita Josef Svoboda kehitti taikuuteen saakka. Baugh aloittaa oman analyysinsä Edward Gordon Craigista ja Adolphe Appiasta. Heidän luonnoksissaan lavastus oli abstrakti arkkitehtoninen rakennelma, joka ei viitannut esittäviin merkityksiin. He hahmottivat näyttämön keskeneräisinä esitystiloina, jotka muokkautuivat näyttämötoiminnan, ei fiktion tarpeiden mukaan.²⁰ Toisin sanoen lavastuksen tehtävänä ei pidetty illusorisen paikan kuvaamista, vaan tilallisen apparatuurin rakentamista esitykselle. Näyttämöä itseään alettiin tietoisesti ajatella ilmaisun välineenä; koneena, jonka avulla esitys voidaan toteuttaa. Myös Bertolt Brechtin lavastaja Caspar Neher vertasi teatteriesityksen valmistamista kaikkine vaiheineen, niin aineettomine kuin aineellisine elementteineen, koneen rakentamiseen. Esityksen alkaessa yhteisesti rakennettu kone käynnistettiin.²¹

Rokemin mukaan Brechtin visuaalis-tilallista ajattelua kuvaava ”planeetaariomalli” pyrki vapauttamaan teatterin arkkitehtonisen tilan rajoituksesta.²² Esityksen näkökulmaa on oltava mahdollista vaihtaa, ja tapahtumat on voitava saada näyttäytymään eri tavoin. Tämä muistuttaa planeetaariota, jossa taivaankappaleiden liike kuvataan eri suunnista. Sitä voi ajatella eräänlaisena modernia tilakäsitystä vastaavana näyttämökoneena.²³ Tilassa olevien kappaleiden järjestys ei ole absoluuttinen, vaan perustuu niiden

keskinäisiin suhteisiin, joita esityksen ohjaaja-lavastaja voi loputtomasti muuttaa ja järjestellä uudelleen. Brechtiläisittäin loitonnetun, sikaria polttelevan katsojan paikka on kuitenkin pysyvästi planetaarion nojatuolissa, esityksen tilan ulkopuolella.

2.2. Liian hyvä kone?

Jotta teatteritila kykenisi vastaamaan tähän muuttuvuuden haasteeseen, sen tulisi kyetä tarjoamaan joustavat puitteet esityskohtaisten näyttämökoneiden rakentamiselle. Moderni teatteriarkkitehtuuri onkin pyrkinyt mahdollisimman monikäyttöisiin näyttämöratkaisuihin, joita voidaan muovata tekijöiden tarpeiden ja tavoitteiden mukaisesti. Tavoitteena on ollut neutraali näyttämö, kuuluisa tyhjä tila, joka ei pyri rajoittamaan esityksen vapautta luoda oma todellisuutensa. Sen seurauksena näyttämörakennuksesta ja esittämisen koneistosta on tullut joka paikassa samanlainen musta laatikko; globalisoituvaan maailmaan sopiva, historiaton ja paikaton monitoimikone, jossa tekijöiden visiot voivat vapaasti näyttäytyä.

Kun ensimmäiset suuret modernit teatteritalot 1960-luvulla valmistuivat, nuoret ohjaajat ja lavastajat, kuten Kalle Holmberg, Kari Liila, Markku Sirén ja Juha Lukala, päästettiin ennakkoluulottomasti kokeilemaan niiden rajoja ja mahdollisuuksia.²⁴ Monet tuloksista ovat jääneet suomalaiseen teatterihistoriaan esimerkkeinä taiteellisesta uudistumisesta ja luovuudesta. Myöhemmin teatterintekijöiden suhde neutraaliin, valmiista konventioista tyhjennettyyn esitystilaan on kuitenkin usein ollut kriittinen. Seuraavat kommentit ovat Teatterimuseon vuonna 1988 toimittamasta *Teatteri tilassa* -vuosikirjasta²⁵:

Tällä hetkellä tuntuu siltä, että teatterilla on suurempia vaikeuksia niille varta vasten rakennetuissa tiloissa kuin tilapäisissä ulkopuolisissa tiloissa.²⁶

Näyttämöllä olen aina jotenkin toisella tavoin pulassa kuin muihin tiloihin tehdessäni. Tilannetta hankaloittaa se, että suomalaiset teatterirakennukset ja monitoimitalot ovat niin uusia, siistejä ja hygieenisinä. Mikä tahansa elämää nähnyt tila on heti mielenkiintoisempi.²⁷

Istutaan mustassa teatterikoneessa tietämättä missä lennetään. Istutaan kansainvälisessä koneessa, jossa vain lentoyhtiön nimi erottaa koneen toisesta samanlaisesta. Istutaan McDonaldissa,

jossa vain kaupungin nimi kertoo sijainnin.

[–] tällainen tila teettää lavastajalla suunnattomasti töitä. Miten rakentaa uusi teatteri tämän tilattoman teatterin sisälle? Miten saada karakteri tilalle, jolta puuttuu oma arkkitehtuuri?²⁸

Vaikuttaa siltä, että teatterirakennuksen hyvä toimivuus – tehokkuus, helpokäyttöisyys ja varmuus, joita Airaksinen esitti hyvän laitetekniikan kriteereiksi – ei suinkaan ole itsestäänselvästi tärkein arvo teatterissa. Jossain tapauksissa se saatetaan kokea jopa taiteellisten pyrkimysten esteeksi. Välineellisyyden ja funktionaalisuuden sijasta teatteritilalta kaivataan elämän jälkiä, todellisuuden kosketusta ja kokonaisvaltaista kokemuksellisuutta. Sitä varten esityksiä on viety outoihin paikkoihin, vanhoihin tehtaisiin tai hylättyihin huviloihin, jotka saavat katsojan aistimaan ympäristön tavallista voimakkaammin.

Laitosteattereita moititaan usein siitä, että ne rajoittavat haluttua tekemisen tapaa. Organisaation ja tuotantomallin suhteen näin usein onkin, mutta rakennuksen ja tekniikan osalta väitän, että tilanne on monimutkaisempi, osin jopa päinvastainen. Joukkopako teatterin ulkopuolisiin, huonosti varustettuihin ja epäkäytännöllisiin tiloihin kertoo, että esityspaikalta kaivataan myös vastusta ja haastetta. Sitä laitosteatterit nimenomaan eivät tarjoa. Joustava, hyvin toimiva näyttämökone annetaan liian valmiina, eikä funktionaalisuuteensa piiloutuva rakennus herätä kiinnostusta.

Löydettyissä esitystiloihin, joissa lavastuksen välineitä ei ole ennalta olemassa, tulee lavastamisesta näyttämön ja sen tekniikan perustamista, esitystilan raivaamista oloihin, joita ei ole tarkoitettu teatteriksi. Vaikka käytännön ratkaisut kuten katsomon rakentaminen työllistävät lavastajaa, on tämänkaltaisessa tehtävässä keskeisintä itse esityksen ehtojen luominen. Tarkoitin tällä sellaisen ihmisten välisen tilanteen pystyttämistä, missä jokin voi näyttäytyä arkitodellisuudesta poikkeavalla, itsessään merkityksellisellä tavalla, esteettisenä ja teatterillisena kokemuksena. Löydettyjen tilojen viehäytys perustuu kenties osin siihen, että tämä esitystilanteen perustaminen jää ikään kuin näkyville osaksi esitystä.

2.3. Uuden näyttämökoneen keksiminen

Baughin näyttämökone-metafora kertoo mielestäni jotain hyvin oleellista modernin lavastajan taiteellisessa identiteetissä tapahtuneesta muutoksesta. Maalattujen kulissien aikakaudella lavastaja sovelsi käsityötaitojaan ja kuvataiteellista näkemystään valmiiseen koneistoon, joka asetti jokaisen esityksen suurin piirtein samanlaiseen tilaan. Ennalta annetun tekniikan

käyttämisen sijasta moderni lavastaja on pikemminkin koneen suunnittelija, joka keksii itse oman tekniikkansa. Taidokkaasta käsityöläisestä tulee Pelle Peloton, jolta löytyy tuore ja omaperäinen ratkaisu jokaiseen mahdolltomankin tuntuiseen tehtävään.

Suomalaisesta lavastustaiteesta nostaisin esimerkiksi Måns Hedströmin, joka poikansa kertoman mukaan saattoi ”ajautua omaan todellisuuteensa, jossa kaikki oli mahdollista ja jossa pyöränkin pystyi keksimään uudelleen”.²⁹ Tunnistan tässä hyvin oman muistikuvani Hedströmistä innostavana opettajana ja näen ajatuksellisen yhteyden David Wilesin tulkintaan tyhjästä tilasta poliittiseen radikalismiin ilmauksena.³⁰ Siinä teatteri sanoutuu irti turmeltuneesta menneisyydestä ja maallisesta materialismista, aloittaa alusta, pyyhkii pöydän puhtaaksi ja keksii niin pyörän kuin näyttämönkin uudelleen.

Hedström tuli tunnetuksi KOM-teatterin lavastajana 1970- ja 80-luvuilla. KOMin esityksille luonteenomaista olivat kokonaisvaltaiset, mutta äärimmäisen pelkistetyt lavastusratkaisut, jotka perustuivat kekseliäisiin oivalluksiin. *Kuolemanlaivassa* piehtaroiitiin savivellissä, *Myrsky* syntyi mustasta muovista, *Tervahanhi* porontaljoista, *En kvinna* naisten alusvaatteista. Strindbergin *Uninäytelmässä* Åbo Svenska Teaterissa 1982 esitys sijoitettiin katsomoon ja yleisö näyttämölle.³¹ Teknisesti yksinkertainen tyyli oli syntynyt käytännön sanelemana, kun KOM alkuaikoina esiintyi ainoastaan väliaikaisissa ja alkeellisissa kiertuetoimiloissa. Tekniikan puute ja teatterin köyhyys olivat Hedströmille ”ennen muuta haaste, toinen tapa ajatella ja lähteä suunnittelemaan lavastuksia ja puvustuksia”.³² Pelkistetty tyyli muodostui taiteelliseksi ja ideologiseksi tavaramerkiksi, joka jatkui sekä KOMin saatua vakituisen esitystilan että Hedströmin myöhemmin siirtyttyä työskentelemään laitosteattereissa.

KOMin kiertuetoiminta ja sen edellyttämä tekniikka ilmensivät teatterin ideologiaa, jonka tavoitteena oli viedä esitykset sinne missä ihmiset ovat ja siten tarjota vaihtoehtoa porvarilliseksi koetulle laitosteatterille. Toisaalta toiminnallisen minimalismin taustalla oli taideteollisen funktionalismin perinne, jonka Hedström oli omaksunut ennen kaikkea Kaj Franckin opeutuksesta. Hedström itse kiteytti taiteelliset periaatteensa muutaman lauseen luennossa, jonka monien muiden tavoin kuulin opiskellessani lavastustaidetta 1980-luvun alussa. Hedströmin mukaan työskentelyn metodi määräsi lopputuloksen ja tyylin, mutta oli riippuvainen tavoitteiden valinnasta, työprosessista ja käytännöllisistä olosuhteista.³³ Taustalla on johdonmukainen materialismi: konkreettiset tekemisen tavat määrittävät sen, mitä ja miten voimme sanoa. Toisaalta työn menetelmät eivät tule annettuina, vaan

ne valitaan tietoisesti tavoitteiden mukaan. Jos haluamme muutosta teatterisiteitysten perustavanlaatuisen tyyliin, meidän on aloitettava työprosessin muuttamisesta tulemalla tietoisiksi tavoitteista.

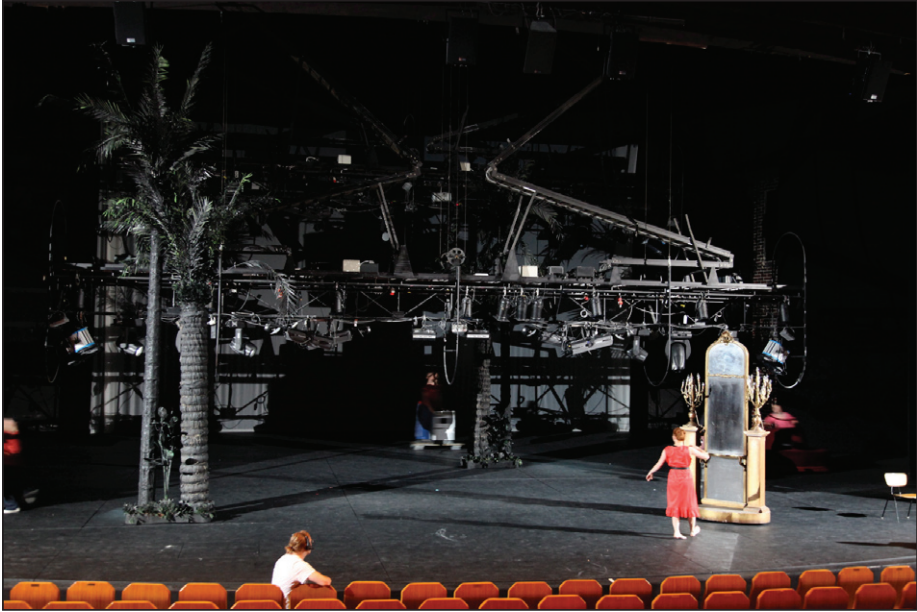
Tässä välähtää myös moderni idealismi: usko, että toimimalla toisin voimme uudistaa teatteria ja yhteiskuntaa – ja keksiä entistä paremman pyörän. Idealismin kääntöpuolena voi nähdä modernismille tyypillisen asenteen, jota kärjistäen voisi nimittää ”kolonialistiseksi”. Taiteilijajenro valloittaa olemassa olevan tilan omalla tekniikallaan ja asentaa siihen haluamansa esityskoneiston. Mennyttä aikaa edustava teatteri muodostaa ongelman, jonka edistyksellinen taitelija ratkaisee uudella ja odottamattomalla tavalla. Tämä keksimistapahtuma jää näkyviin ja siitä itsestään tulee lavastuksen keskeinen väite.

2.4. Koneiden murskaajat

Laitosteattereiden kritiikki kohdistuu usein niiden massiivisiin teknisiin koneistoihin, jotka koetaan pinnallisten speaktaakkeliin välineiksi. Se joutuu osittain siitä käytännöllis-taloudellisesta syystä, että myyntimenestykset tehdään suurille näyttämöille, joiden näyttävä lavastaminen yksinkertaisilla välineillä on hyvin vaikeaa. Rungas tekniikan käyttö yhdistyy kaupallisiin tavoitteisiin nähtyjen esitysten perusteella. Taustalla saattaa olla myös periaatteellisempi kysymys: raskasta teknologiaa pidetään vastakkaisena ihmisille arvoille. Michelsen toteaa suomalaisen kulttuurin torjuneen teknologisen ulottuvuuden, koska sen on koettu olevan ristiriidassa kansallisia luonteenpiirteitä koskevan myyttisen käsityksen kanssa:

Yksinäisyys, eristyneisyys, luonto ja ilmasto luovat kuvan yksilöstä, jolle materia, työvälineet, menetelmät, koneet, laitteet, järjestelmät, rauta- ja maantiet tai suuret urbaanit yhteisöt eivät merkitse mitään.³⁴

Teatterin kannalta on kiinnostavaa, että hän ottaa esimerkiksi suomalaisesta teknopessimismistä Jouko Turkan.³⁵ Myös Pentti Paavolainen on kiinnittänyt huomiota siihen, että Turkan lavastukset perustuivat miltei aina teknisesti helppoihin ja taloudellisesti edullisiin ratkaisuihin siitakin huolimatta, että hänen käytössään olisi ollut monipuolinen koneisto.³⁶ Tässä voi nähdä sekä ekologista vastuuntuntoa että halun palauttaa näyttämö ihmisen fyysisesti hallitsemaksi välittömän toiminnan tilaksi. Implisiittisesti tämä väite ulottuu myös muuhun yhteiskuntaan, kyseenalaistaen kovaa teknologiaa suosivat periaatteet. Toisaalta tässäkin on kyse tekniikasta.



Kuvat ovat Suuren näyttämön kurssin opiskelijatöistä Tampereen Työväen Teatterissa 1.–12.6.2009. Maisteritasoinen kurssi toteutettiin Teatterikorkeakoulun, Tampereen yliopiston näyttelijäntyönlaitoksen, Tutkivan teatterityön keskuksen ja Taideteollisen korkeakoulun näyttämölavastuksen suuntautumisvaihtoehdon yhteistyönä. Valokuvaaja Kimmo Karjunen.

Turkkalainen näyttelijä luo maailman ympärilleen hieman samaan tapaan kuin ensimmäinen ihminen tarttui kiveen ja muokkasi siitä työkalun tarpeisiinsa. Voisi ajatella, että näin inhimillinen toiminta ja vuorovaikutus asetetaan vastakohtaksi kalliille laiteteknologialle. Osoitetaan, että näyttämön tekniikka voi toimia myös toisin.

Näyttämökoneistoista riippumatonta estetiikkaa on viime vuosikymmeninä toteuttanut mm. Yövieraat-ryhmä Juha Hurmeen johdolla. He ovat pystyttäneet esityksiä mihin tahansa käytettävissä olevaan tilaan, hyödyntäen siinä tarjoutuvia mahdollisuuksia ja merkityksiä. Olen nähnyt Kustavin Kilpi-päivillä esityksiä mm. vanhan, sortuneen talon rauniolla, puutarhakeinin ympärillä, pihalle pystytetyllä lavalla ja piha-aitassa.³⁷ Yövieraiden lavastukset hyödyntävät teatterin leikkiluonnetta, joka sallii minkä tahansa esittää mitä tahansa. Visualisoinnin estetiikka ei ole Yövieraille vakava asia, vaan lavasteet voidaan tarvittaessa teipata kasaan retkipatjasta ja aaltopahvista. Tämä kertoo myös köyhän teatterin periaatteesta keskittyä oleelliseen, näyttelijän ja katsojan kohtaamiseen. Voisi ajatella, että lavastajan materiaaliset taidot ja keksinnöt korvautuvat esitystilannetta ylläpitävällä mentaalisella tekniikalla. Näyttämökone voi toimia myös pään sisällä – ja nimenomaan siellä.

3. Lavastajan tekniset välineet – kaksi tapausta

Käsittelen lopuksi kahden suomalaisen nykylavastajan, Tiina Makkosen ja Kati Lukan, tapaa käyttää näyttämöllepanon tekniikkaa taiteellisenä ajatteluna ja luovana suunnitteluna. En niinkään pyri analysoimaan heidän yksittäisiä teoksiaan vaan avaamaan niitä merkityksiä, jotka liittyvät tietynlaisten työmethodien, välineiden ja materiaalien valintaan. Fokus on työprosessissa, ei näyttämöteosten tulkinnoissa. Käytän lähdeaineistonani pääasiassa haastatteluja, minkä vuoksi pidän kirjoitustani enemmän keskusteluna kuin analyysinä. Kerron, minkälaisia tulkintoja mielessäni herää, kun katson ja kuuntelen arvostamieni kollegojen tapaa käyttää lavastuksen tekniikkaa.

Toivon pystyväni välttämään vaikutelman, että haluan luokitella lavastajia tietynlaisten teosten tekijöiksi. Siitä huolimatta olen näkevinäni kiinnostavan eron heidän välillään. Makkosen lavastuksissa korostuu ruumiillisuuden, fyysisen läsnäolon ja kokonaisvaltaisen aistikokemuksen tuntu. Lukan työt puolestaan toimivat fragmentaaristen visuaalisten kuvien keskusteluna tavalla, joka saa lavastuksen näyttäytymään eräänlaisena kielellisenä systeeminä. Yhtäältä olisi houkuttelevaa liittää ne modernin ja

postmodernin väliseen epämääräiseen rajankäyntiin. Toisaalta näen juuri ruumiillisuuden ja kielellisyyden suhteen yhtenä keskeisenä kysymyksenä, joka aktivoituu uusien esitystekniikoiden muuttaessa rajusti kokemusmaailmaamme. Virtuaalisten tilojen yleistyessä ruumiillisuuden ja materiaalisuuden kokemus tulee tärkeäksi, mutta yhtä lailla tarvitsemme välineitä, joiden avulla työstää elektronisten kuvavirtojen vaikutusta tajunnallisuuteemme. En pidä näitä asioita vastakkaisina, vaan saman asian eri puolina.

3.1. Tiina Makkonen ja näyttämön luonnonlait

Tiina Makkonen vertaa näyttämötekniikkaa esityksessä vallitseviin luonnonlakeihin:

Kun valitsee sen näyttämötekniikan, jota käyttää - käytetäänkö pyörönäyttämöä vai hydraulikkaa, tulevatko vaihdot sivusta, ylhäältä vai alhaalta - valitsee teokselle luonnonlait. Ne antavat liikkeelle suunnan ja vaikuttavat näyttelijän liikekieleen samalla tavoin kuin maailmassa vaikuttaa se, ollaanko vuoristossa vai rannikolla. Rakennetaan maailmaa sen ominaisuuksien pohjalta: syvyys, korkeus, leveys jne.³⁸

Ympäristön ehdoilla toimiminen määrittää ihmisen olemisen ja ajattelun tapaa. Se tuottaa myös mielikuvan maailman toimimisen periaatteista. Kulttuurimaantieteilijä Yi Fu Tuan puhuu myyttisestä tilasta, joka merkitsee käsitystä välittömästi koetun pragmaattisen paikan ulkopuolelle laajentuvan maailman rakenteesta.³⁹ Rannikon asukkaat ovat erilaisia kuin vuoristolaiset, koska he ovat tottuneet toisenlaisiin olosuhteisiin. Veneissä tasapainoilu tai jyrkkiä rinteitä pitkin kiipeily opettavat erilaiset liikkumisen tavat ja niiden myötä erilaisen maailmasuhteen ja tunteen omasta ruumiillisuudesta. Merenkävijä tottuu suunnistamaan laajoilla alueilla, kun taas vuorten keskellä oleva kylä saattaa jäädä kokonaan eristyksiin muusta maailmasta. Kunkin ympäristön asukkaalle kehittyy omanlaisensa käsitys ulkopuolisen maailman rakenteesta ja siinä soveliaasta toiminnan tavasta. Vastaavalla tavalla onnistuneessa esityksessä Makkosen mukaan ”tila ja näyttelijä ovat eläneet yhteisen elämän, jossa tila on kasvanut ja muokkautunut näyttelijän ympärille vähitellen ja näyttelijä ottanut tilan haltuunsa, tehnyt siitä omansa.”⁴⁰

Tietyn tekniikan käyttäminen merkitsee Makkoselle maailman perustavanlaatuisen rakenteen määrittelemistä. Kärjistäen tulkittuna ohjaaja ja

lavastaja toimivat eräänlaisina ”ensimmäisinä liikuttajina”, jotka päättävät näyttelijöiden toimintaa säätelevät aprioriset luonnonlait. Nämä lait voivat Makkosen mukaan olla miten surrealistisia tahansa, kunhan tekijät ratkaisuja tehdessään seuraavat niiden oikullista logiikkaa. Ymmärtääkseni tässä on kyse myös lavastuksesta syntyvistä merkityksistä. Jos esityksen logiikka sallii tulitikkulaatikon muuttua mielikuvissamme kuorma-autoksi, se myös muuttuu.

Lavastajalla on käytössään lähes rajaton varasto mahdollisia tekniikoita ja niiden mukanaan tuomia logiikoita. Kun lavastusta lähdetään suunnittelemaan, valitaan tästä varastosta sellainen ”tekno-logiikka”, joka tuntuu vastaavan näytelmän sisältöä. Lavastus on siten fyysisen muodon antamista niille henkisille rakenteille, jotka tekijät kokevat ominaisiksi esitykselle ja sen henkilöille. Voisi ajatella, että roolihahmojen sielunmaisema kuvataan esittämällä se psykofyysinen ympäristö, joka on muovannut heidät sellaisiksi kuin he ovat. Katsoja samaistuu heidän tarinaansa jakamalla fyysisen kokemuksen tilassa olemisesta. Siksi on tärkeää, ettei lavastus jää vain ulkopuolelta katsottavaksi kuvaksi, vaan tulee aistituksi koko ruumiin kautta.

Sitä varten mulla on lavastuksissa niin paljon röhelöisiä pintoja, että tunto siirtyisi. Herätetään aistimus fyysisestä kokemuksesta, joka on rikkaampi kuin pelkkä näkökokemus.⁴¹

Vaikka lavastuksen materiaallinen maailma ja sen luonnonlait ovat olemassa ”ensin”, syntyy niiden ilmaisuvoima ihmisen kokemuksesta ja kosketuksesta. Kyse on ”materian henkistymisestä”⁴² ja totuudellisuudesta. Makkoselle on tärkeää, että lavastus ei pyri jäljittelemään jotakin toista materiaalia eikä piilottamaan ominaislaatuiaan, vaan toimii ilmaisuna nimenomaan fyysisten ominaisuuksiensa kautta.

Jos lavastus ymmärretään niin, että asetetaan lavan päälle nähtäväksi, se on ok. Mutta jos se ymmärretään synonyymiksi rekonstruktioille, kuten ”lavastetaan rikos”, merkitys purkautuu siihen, että se on valhe. [-] Ihminen ei pohjimmiltaan pidä siitä, että valehdellaan. En halua loukata valehtelemalla – lavastus voi olla tehty, rakennettu, mutta ei teeskennelty, valehdeltu. Siinä on sama pieni ero kuin kuvittamisen ja kuvaamisen välillä, häilyvä raja.

Näyttämön ei pidä olla illuusio vaan mielen kuva jostain toisesta todellisuudesta. Illuusio-sana käsitetään usein väärin, esi-

merkiksi kun sitä käytetään maalatusta fondista. Jokainenhan näkee että se on maalattu; ei se ole illuusio. Illuusio on vaikka projisointi tai kun styroksi maalataan näyttämään kiveltä. Siinä on ajatus, että silmä erehtyy.⁴³

Makkonen viittaa aineen ”elementaarisiiin voimiin”, rauta ruostuu, puu halkeilee. Materiaali elää näyttämöllä omien luonnollisten prosessiensa mukaan ja tavallaan irtautuu lavastajan määräysvallasta. Imitaation tekijä voi muotoilla styroksista juuri haluamansa muotoisen kiven ja maalata sen valitsemillaan väreillä. Oikeaa kiveä käyttävä lavastaja joutuu alistumaan olemassa olevan materiaalin ehdoille, kuuntelemaan sen ominaisuuksia. Uskoakseni Makkonen tarkoittaa juuri tällaista vastavuoroista kohtaamisesta materian kanssa, kun hän puhuu käden viisaudesta:

Mua häiritsee se halveksunta, että jokin olisi vain käsityötä. Käden työ tuottaa ajattelua, se luo jotain, mitä maailmassa ei ole. Se on tutkimusta, taiteen tekemistä, se etsii ilmaisuja jollekin abstraktille [--] se on äärimmäisen abstraktia ajattelua, joka tapahtuu käden viisauksen kautta. Että löytyy materiaalille jokin kemiallinen kaava, joka toteuttaa ajatuksen. Uskon, että siinä välittyy katsojalle se kärsivällinen etsiminen.⁴⁴

Voisiko lavastuksen totuudellisuus merkitä sitä, että sen syntyprosessi on tavalla tai toisella näkyvillä ja ymmärrettävissä? Oikea kivi muistuttaa työstä, jota on tarvittu sen kantamiseksi paikoilleen. Lavastaja ei huijaa katsojaa, vaan jakaa tämän kanssa yhteisen kokemuksen siitä, miten materiaalia on työstetty. Tunnumme kiven raskauden, saven pehmeiden, paperin haurauden. Materiaali tuntuu todelliselta herättäessään oman ruumiillisen muistikuvamme kosketuksesta siihen. Lavastuksen vastaanotto tuottaa uudelleen⁴⁵ kokemuksen maailmassa olemisesta ja itsemme ulkopuolisten asioiden kohtaamisesta.

Toisaalta esitystilanteen keinotekoisuus saa arkipäiväisen materiaalin vaikuttamaan oudolta. Tavallinen kraanavesi vaikuttaa näyttämöllä magiselta, koska se tuntuu sisältävän enemmän merkityksiä kuin kykenemme tulkitsemaan. Yhtäältä se on vain vettä, jonka tutun kosketuksen voimme kuvitella ihollamme, mutta toisaalta tilanne kehystää sen näyttämölliseksi merkiksi, joka voi esittää mitä tahansa ja viitata mihin tahansa. Kaikki avoimiksi jäävät merkitykset kummittelevat vesilammikon ympärillä. Arkipäiväisen materiaalin kosketukseen ilmestyy eräänlainen aukko, josta voimme nähdä toiselle tasolle. Kenties aidon esineen ilmaisuvoima perus-

tuu osin juuri tähän ristiriitaiseen tunteeseen, joka syntyy konkreettisesti aistittavan materiaalitunnun ja avoimina lepattavien mahdollisten merkitysten välille. Tällainen illuusio ei ole valetta, vaan salaperäinen kyky nähdä poissaoleva läsnä olevassa, muodostaa ja ymmärtää merkityksiä. Näyttämön luonnonlakeja pystyttävän tekniikan tehtävä on tämän ilmiön mahdollistaminen.

3.2. Kati Lukka ja kommentoiva lavastus

Kokonaan toisenlainen maailmasuhde syntyy, jos lavastus saa muotonsa harjoitusprosessin aikana⁴⁶, kuten Kati Lukka kuvaa projisointitekniikan mahdollisuuksia:

Lavaste-elementit ovat väistämättä materiaalisia. Projisointeihin perustuva kuvamaailma antaa enemmän pelivaraa, vaikka totta kai rakenteet pitää olla tehtynä ajoissa. [--] Projisoinnilla voin vaihtaa kuvan puolen tunnein välein ja hakea sitä oikeaa kuvaa. Oleellista siinä on, että voi odottaa harjoitusprosessin alkamista ja kehittymistä; että voi katsoa mihin suuntaan juttu lopullisesti menee, ja sitten vasta tehdä ratkaisun. Toisaalta prosessissa elämisessä on myös kyse omasta päättämättömyydestä; siitä, ettei halua fiksata asioita ennen kuin näkee että se on hyvä.⁴⁷

Lukka kehittää lavastuksen visuaalisen ilmeen vasta nähdessään esityksen muotoutuvan. Tällöin hän ikään kuin kommentoi näyttämötapahtumia omalla työllään. Sen sijaan, että lavastus muodostaisi kiinteän maailman, jossa henkilöt toimivat, siitä tulee muuttuva pinta, joka reagoi tapahtumiin aineettomien heijastuskuvien avulla. Näyttämörakenteiden omat merkitykset häviävät vaihtuvien kuvien taakse, jotka puolestaan näyttäytyvät alkuperästään irrotettuina. Lukan näyttämön funktio on lähes päinvastainen kuin Makkosen. Se ei ole ennalta annettujen luonnonlakien hallitsema todellisuus, vaan erilaisten tulkintojen ja kommenttien muuttuva tila. Se ei tarjoa tukevaa, sisäisesti loogista maailmaa, jonka kanssa näyttelijä kampaillisi, vaan ailahtelevan pinnan, jossa voi näyttäytyä mikä tahansa hetkellinen ajatus. Lukan projisoitu näyttämökuvana on visuaalista puhetta, joka ei kiinnity mihinkään pysyvään. Tämä muuttaa lavastamisen luonnetta kielen kaltaiseksi keskusteluvälineeksi, joka ei ainoastaan tuota näytelmän maailmaa vaan myös tulkitsee sitä, kommentoi ja ironisoi. Ei liene sattuma, että Lukka kokee oman suunnitteluprosessinsa aiemmasta perinteestä poikkeavaksi:

Valmistuessani Taideteollisesta korkeakoulusta 1990-luvun alussa mulle oli syntynyt mielikuva, että lavastajalle pitää ensimmäiseksi tulla valtava ahaa-elämys, jokin perusidea, jonka kautta kaikki ratkeaa. Ensin mä yritin kaiken maailman metodeja ja poppa-konsteja, mistä se idea tulisi: luin illalla plaria ja yritin nähdä siitä unta... Helpotti, kun tajusin että se on enemmän työtä. Idea ei tule muuten kuin työstämällä ja purkamalla. En enää odota valaistumista, vaan lähden tekemään. Saan kiinni jostain yhdestä kuvasta tai ajatuksesta, vaikka siitä että jonkun esityksen rytmi on sellainen, että näyttämökuvien pitää vaihtua liukuen. Se on kauhean tekninen asia, mutta siitä se lähtee ratkeamaan koko baletti. Tai esimerkiksi jossain kohtauksessa pitäisi olla sellainen tunnelma, että seinä nousee vastaan. Sitä sitten lähtee purkamaan, minkälainen lavastus siitä tulee, jos seinä nousee vastaan.⁴⁸

Tiina Makkonen on havainnut saman ilmiön nuorten lavastajien työskentelyssä laajemminkin:

Meidän ikäluokka etsii keskeistä metaforaa. Pitää ensin luoda esityksen logiikka ja sen maailman luonnonlait, joita tulee noudattaa – tai sitten rikos logiikkaa vastaan pitää olla tietoinen. Uudenlaisessa lavastamisessa tuotetaan fragmentteja; ei-metaforista lavastamista; toiminnallisia asioita, joiden ympärille rakennetaan. Heitetään fragmetteja yhteen ja katsotaan sitten minkälainen luonnonlaki niistä löytyy.⁴⁹

”Uusi” lavastaja ei päätä ennalta näytelmän maailman rakennetta, vaan antaa esityksen käytännöllisten ratkaisujen tuottaa omaa logiikkaansa ja reagoi siihen. Lavastus ei edusta apriorisia luonnonlakeja, jotka motivoisivat ja selittäisivät tapahtumien luonteen, vaan pikemminkin maailmasta tehtyjä hajanaisia, ristiriitaisia havaintoja, jotka eivät yhdisty johdonmukaiseksi jatkumoksi. Tämä tuntuisi luontevasti liittyvän Arnold Aronsonin näkemykseen postmodernista lavastuksesta, joka tekee yleisön tietoiseksi katsomiskokemuksesta sekä lainailee ja yhdistelee toisiinsa kuulumattomia elementtejä.⁵⁰ Digitaalinen tekniikka ja kuvankäsittelyohjelmat tarjoavat loputtoman, muokattavissa olevan kuvavaraston, josta voi ammentaa erilaisia palasia yhdisteltäväksi tilanteen mukaan.

Lukka puhuu paljon myös kliseisten kuvien kiinnostavuudesta. Niiden

voisi ajatella muodostavan eräänlaisen kuvavaraston kollektiivisessa tietoisuudessa. Hän on maininnut käyttävänsä usein tietoisesti stereotyyppisiä ja arkkityypisiä kuvia. Esimerkiksi Kansallisteatteriin vuonna 2004 tehdyn *Don Juanin* lavastus esitti eksoottista turistirantaa – tai ehkä pikemminkin lomakohteen rakentamaa illuusiota loputtoman aurinkoisesta ympäristöstä, jossa ikuinen rakastuminen on mahdollista.⁵¹ Yleisessä kielenkäytössä klisee tarkoittaa ideaa tai ilmaisua, joka on kulunut liiallisessa käytössä menettäen alkuperäisen – aikanaan ehkä hyvinkin uuden – merkityksensä ja muuttunut ennalta arvattavaksi.⁵² Kliseinen kuva elää siis vahvasti yhteisessä mielikuvituksessa, palautumatta ulkoisesta maailmasta tehtyihin välittömiin havaintoihin. Se ei kerro niinkään todellisuudesta kuin todellisuutta koskevista visuaalisista käsityksistämme, ennakko-oletuksistamme ja tulkinnoistamme. Näyttämöklisee ei viittaa ainoastaan ikonisesti kuvaamaansa ympäristöön, vaan myös siihen diskurssiin, jossa tämä kuvaamisen tapa on kulutettu loppuun. *Don Juanin* maisema saa merkityksensä suhteessa matkatoimistojen esitteisiin ja haalistuneisiin lomakuviin. Siksi se oikeastaan esittää sitä, miten esitämme paikkaa; puhuu puhumisen aktista itsestään.

Paljon syvemmällä tasolla näyttämö reflektoi omaa esittämistään Kristian Smedsin Kansallisteatteriin ohjaamassa *Tuntemattomassa Sotilaassa*⁵³, jossa osin reaaliaikainen, osin ennalta kuvattu videoprojisointi toimi esityksen keskeisenä elementtinä. Sen kautta lavalla olivat konkreettisesti läsnä sekä harjoitusprosessin vaiheet että lukemattomat teokseen sisältyvät kulttuuriset ja historialliset kerrostumat, myös esityksen nykyhetki. Tässä yhteydessä minua kuitenkin kiinnostavat eniten esityksessä liikkuvan kameran liveinä tallentamat otokset näyttämöltä ja katsomosta. Koin esitystapahtuman samanaikaisesti fyysisesti läsnäolevana ja kameran välittämänä kuvana. Seurasin sekä teatteria että videota, jotka muodostivat yhteisteoksen.

Mielestäni videon näyttämökäytössä kyse on enemmästä kuin siitä jo sinällään merkittävästä asiasta, että sen avulla esitystila voi ulottua koko maailman laajuiseksi, tai että kamera voi zoomata näyttelijän, katsojan tai minkä tahansa yksityiskohdan jättiläismäiseksi lähikuvaksi. Kyse on myös siitä, että itse kuvaaminen ja kuvatun toistaminen tulevat osaksi esitystä. Väitän, että teatterikentän läpäisevä ylenpalttinen innostus videoiden käyttöön ei johdu pelkästään uuden lelun viehätystä, vaan myös siitä, että halutaan tutkia, miten tekniset mediat lävistävät kokemusmaailmaamme. Sähköiset välineet ovat hallinneet arkipäiväämme jo vuosikymmenten ajan niin, että olemme oppineet katsomaan maailmaa tv-kameran läpi. Suuri

osa elämäämme vaikuttavista asioista, ihmisistä ja tapahtumista näyttäytyy meille vain kuvaruudussa aktualisoitumatta koskaan ulottuvillemme. Samalla elokuvallisen kerronnan logiikka, leikkaukset, siirtymät, zoomaukset ja panoroinnit siirtyvät osaksi sitä tapaa, jolla havainnoimme reaalista ympäristöä.

Kun video tuodaan elävään esitykseen, se muistuttaa median välittämistä maailmasuhteestamme. Toisaalta se nostaa esiin kysymyksen, voimeko koskaan kohdata asioita ”sellaisina kuin ne oikeasti ovat”. Tulemme tietoisiksi siitä, että havainto ja sen tulkinta ovat aina suhteellisia, näkökulmaisia ja kulttuuriin sidottuja. Voisi ajatella, että videokuvaukset toimii ikään kuin mikroskooppina, joka suurentaa ja levittää normaalisti välittömänä koetun havainnon tarkkailun kohteeksi. Kameran ja kuvaajan läsnäolo näyttää meille oman näkemisemme uudelleen kyseenalaistaen esityksen nykyhetken välittömyyden ja havaintomme luotettavuuden.⁵⁴ Walter Benjaminia lainaten ”kamera tuo meille tietoa optisesti tiedostamattomasta samalla tavalla kuin psykoanalyysi kertoo meille viettimaailmamme tiedostamattomasta”⁵⁵.

Toisaalta kun kamera ja kuvaustapahtuma tuodaan näyttämölle, ne myös kehystetään osaksi esitystä. Kyse ei ole vain siitä, että kameran tekniikka kyseenalaistaa näyttämöllisen läsnäolon välittömyyden, vaan myös siitä, että näyttämötilanne tuo kuvaamisen ja videon esityksen uuteen valoon. Kameran käyttäjästä tulee toimija, joka on yhtä aikaa katsoja, esityksen tekijä ja tarkkailun kohteeksi joutuva esiintyjä. Kameran kyky toistaa tapahtumia tulee kriittisen tarkastelun kohteeksi samalla kun se paljastaa ”luonnollisessa” havainnossa piiloon jäävän näkemisen tekniikan. Voisi sanoa, että kamerankäyttö ja näyttämö dekonstruoivat toinen toistaan purkamalla näkemisen ja esittämisen itsestäänselvyyksiä.

4. Yhteenvetoa ja keskeneräisiä ajatuksia

Olen edellä pyrkinyt osoittamaan, että lavastuksessa käytetyn tekniikan voi ymmärtää osana taiteellista puhetta. Paradoksaalista kyllä, juuri väli-neellisyys tekee tekniikasta sekä näkymättömän että merkitsevän. Näkymättömän siksi, että se katoaa välittämiensä sisältöjen taakse; merkitsevän siksi, että sisällöt tulevat näkyviksi vain tekniikan välineissä. Näin ajatellen lavastustekniikkakin voi toimia kielen kaltaisena ilmiönä, joka ei ainoastaan siirrä merkityksiä tai toteuta tehtävää, vaan tuottaa omaa olemistaan ja maailmasuhdettaan. Kaikki havaintomme ja yrityksemme jäsentää niitä ovat jonkin median, kuten kielen tai tekniikan välittämiä. Siksi voi sanoa, että me olemme mediassa, emmekä voi ymmärtää maailmaa sen parem-

min kuin itseämme ottamatta sitä huomioon. Me voimme valita köyhän tekniikan lavastuksiimme, mutta emme silloinkaan ole tekniikan kielen ulkopuolella, vaan syvällä sen sisässä.

Me jäsenämme ja muokkaamme kokemusta maailmasta käyttämällä tiettyjä välineitä. Jokainen työkalu tuottaa omanlaisensa suhteen käyttäjän-
sä ja ympäristön välille. Kivikirves ja puskutraktori jättävät erilaisen jäljen metsään, mutta myös ihmismieleen. Se, miten ymmärrämme ja tulkitsemme maailmaa, riippuu siitä, minkälaisessa tekniikassa toimimme. Jos ajat-
telemme teatteria näkemisen ja kokemisen mahdollistavana apparaattina, se rekonstruoii eteemme aina jonkin tekniikan, jolla maailma näyttääytyy. Tämä tekniikka sanoo itsessään yhtä tärkeitä asioita – joskus tärkeämpiä-
kin – kuin ne ajatukset, jotka sisältyvät repliikkeihin, näyttämökuviiin ja tapahtumiin.

VIITTEET

- ¹ Sanat “tekniikka” ja “teknologia” ymmärretään useimmiten synonyymeinä.
Yleisin sanojen välille tehty merkitysero on, että “tekniikka” viittaa ainoastaan laitteisiin ja koneisiin, “teknologia” (*technen logos* = oppi tekniikasta) laajempiin järjestelmiin, mihin kuuluvat myös mm. ihmiset ja sosiaaliset suhteet (Lemola 2000, 9-15). Tekniikka-sanana taustalla on kreikan *techne*, joka merkitsee sekä taidetta että taitoa ja tempua. Aristoteles määritteli tekniikan järkipäiseksi pysyväksi tekemisvalmiudeksi.
- ² Airaksinen, 2003, 160.
- ³ Grönholm, 1988, 23-24.
- ⁴ Michelsen, 1999, 310-12.
- ⁵ Michelsen, 1990, 2000.
- ⁶ Michelsen, 1990, 151-159.
- ⁷ Ensi-ilta 21.4.2005, Helsingin Kaupunginteatterin suuri näyttämö
- ⁸ McKenzie, 2001.
- ⁹ Lukka, Toikka, 2005.
- ¹⁰ Michelsen, 1999, 310-12.
- ¹¹ Kiitän Liisa Ikosta huomion kiinnittämisestä tähän asiaan.
- ¹² Rokem, 1997, 29-36.
- ¹³ Ibid.
- ¹⁴ William B. Worthen puhuu teatterin retorisesta ulottuvuudesta: ”Teatteri pyrkii saavuttamaan draamalle tietynlaisen merkityssisällön väittämällä, jopa edellyttämällä, että tietyn kaltaiset kokemukset ovat yleisön kannalta merkityksellisiä.” Worthen, 2005 (1992), 151.

- ¹⁵ Niiniluoto, 2000, 16-35.
- ¹⁶ Salmi, 1996.
- ¹⁷ Ibid, 194.
- ¹⁸ Kartesiolainen visio tarkoittaa, että havaitsija ja havainnon kohde, subjekti ja maailma ymmärretään toisistaan erillisinä. Näkemistä pidetään kokevasta subjektista riippumattomana optisena tapahtumana. Kartesiolaisen vision on nähty ilmenevän erityisen selvästi perspektiivipiirustuksessa ja teatterin näyttämöaukon kehityksessä. Kurkistusluukkuteatteri erottaa katsojan näyttämön ulkopuoliseen tilaan. Illuusioteatterin kehitys 1800-luvulla voimisti kehitystä pimennetyn katsomon avulla, jolloin yleisön fyysinen olemassaolo häivytettiin pois tietoisuudesta. Lavastus näyttäytyi ikään kuin objektiivisena, kaikille samalla tavoin hahmottuvana maailmana. Mm. Wiles, 2003, 4 -7, Crary, 1990, Jay, 1993.
- ¹⁹ Baugh, 2005, 46-47.
- ²⁰ Ibid, 49, 61
- ²¹ Ibid, 75.
- ²² Rokem, 1997, 36.
- ²³ Casey, 1997.
- ²⁴ Lyytinen, 2005, 56-77.
- ²⁵ Helavuori–Peurala, 1988.
- ²⁶ Långbacka, 1988, 81.
- ²⁷ Makkonen, 1988, 39
- ²⁸ Hedström, Måns, 1988, 43.
- ²⁹ Hedström, Klaus, 2007, 42.
- ³⁰ Wiles, 2003, 240-243.
- ³¹ Ollikainen, 2007; 90, 94-95, 108, 113-114, 124-125, 140-141, 156-157, 170-171, sekä omat esityskokemukset.
- ³² Karhu, 2005, 78.
- ³³ Luento lyhykäisyydessään kuului: 1. ellei tavoite ole selvä, tulee suunnittelusta spekulatiota ja keinoista itsetarkoitusta. 2. valittuamme keinot suunnittelutyön toteutukseen, meillä on metodi. 3. metodi määrää lopputuloksen muodon. 4. metodi on yhtä kuin hallittu työprosessi. 5. työprosessi on aina riippuvainen konkreettisesta tilanteesta: ihmisistä, koneista, rahasta, tiloista, ajasta, jne. 6. työprosessi pakottaa meidät valitsemaan metodin. 7. kun menetit pysyvät samoina, muoto vakiintuu. 8. tyylin sisällä tapahtuvia muutoksia voidaan kutsua muodiksi. 9. muodin vaihtamiseksi tarvitaan oikku – esikuva. 10. tyylin vaihtamiseksi tarvitaan vallankumous – oleellinen muutos työprosessissa. (Ollikainen, 2007.)
- ³⁴ Michelsen, 1990, 154.
- ³⁵ Michelsen, 2000, 62-89.
- ³⁶ Paavolainen, 1987, 156–161.
- ³⁷ *Ylistalon tuvassa, Albatrossin tarina, Lea, Kaaskerin Lundström*
- ³⁸ Makkonen, 2005.
- ³⁹ Tuan, 2005 (1977), 86.
- ⁴⁰ Makkonen, 1988, 39.
- ⁴¹ Makkonen, 2005.

- ⁴² Makkonen pohjaa ajattelunsa vahvasti Rudolf Steinerin antroposofiaan, johon en paneudu tässä yhteydessä laajemmin.
- ⁴³ Makkonen, 2005.
- ⁴⁴ Ibid.
- ⁴⁵ Viitataan tässä Richard Schechnerin käyttämään määritelmään esityksestä restauroituna käyttäytymisenä, jossa toistetaan jotakin merkitykselliseksi koettua tapahtumaa tai kokemusta.
- ⁴⁶ Harjoitusprosessiin perustuva työtapana ei rajoitu projisointitekniikkaa käyttäviin lavastuksiin. Paljon yleisempiä ovat kokeelliset esitykset, joissa fyysiset lavastuselementit suunnitellaan yhteisesti prosessin aikana. Se edellyttää tuotantomallilta joustavuutta, joka useimmiten on mahdollista vain vapaissa ryhmissä.
- ⁴⁷ Lukka, 2005.
- ⁴⁸ Ibid.
- ⁴⁹ Makkonen, 2005.
- ⁵⁰ Aronson, 2005, 14
- ⁵¹ Lukka, 2005.
- ⁵² Wikipedia
- ⁵³ Ensi-ilta 28.11.2007.
- ⁵⁴ Giesekam, 2007, 20.
- ⁵⁵ Benjamin, 1989, 161.

LÄHTEET

Kirjallisuus

- Ahtiainen et al. 1990. *Historia nyt*, WSOY Helsinki.
- Airaksinen, Timo 2003. *Tekniikan suuren kertomukset, filosofinen raportti*, Otava, Helsinki.
- Aronson, Arnold 2005. *Looking into the Abyss*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Baugh, Christopher 2005. *Theatre, Performance and Technology: the Development of Scenography in the Twentieth Century*, New York, Palgrave 2005.
- Benjamin, Walter 1989 (1972). *Messiaanisen sirpaleita*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen, Esa Sironen. Suom. Raija Sironen, Tutkijaliitto, Gummerus, Helsinki. Alkuteos *Gesammelte Schriften*, 1972.
- Casey, Edward S. 1997. *The Fate of Place, A Philosophical History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- Crary, Jonathan 1990. *Techniques of the Observer, on Vision and Modernity in nineteenth century*, Mass. MIT Press, Cambridge.
- Giesekam, Greg 2007. *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*. Palgrave, Macmillan, New York.
- Grönholm, Birger 1988. *Tekniikkaa näyttämöllä*, Helsinki, Valtion painatuskeskus.
- Hedström, Klaus 2007. ”Hetkiä isäni kanssa”. Teoksessa Anneli Ollikainen (toim.):

- Måns Hedström – teatterin visuaalinen suunnittelija*, Helsinki, Teatterimuseo, 39-43..
- Hedström, Måns 1988. ”Me rakennamme tilan esitystä varten” Teoksessa Hanna-Leena Helavuori – Aili Peurala (toim): *Teatteri tilassa*, FONDI Teatterimuseon vuosikirja 3, 43-47.
- Helavuori, Hanna-Leena, Peurala, Aili (toim.) 1988. *Teatteri tilassa*, FONDI, Teatterimuseon vuosikirja 3.
- Jay, Martin 1993. *Downcast Eyes, the Denigration of Vision Twentieth-century French Thought*. University of California Press, Berkeley (CA)
- Karhu, Merja-Liisa 2005. ”Visuaalinen suunnittelu Måns Hedström”. Teoksessa Heta Reitala (toim.) *Harha on totta*, Jyväskylä : Atena, (Gummerus), 78-81.
- Koski, Pirkko 2005 (toim.). *Teatterin ja historian tutkiminen*, LIKE Helsinki.
- Lemola, Tarmo 2000. *Näkökulmia teknologiaan*, Gaudeamus, Helsinki.
- Långbacka, Ralf 1988. ”Ei kyse ole arkkitehtuurista”. Teoksessa Hanna-Leena Helavuori – Aili Peurala (toim): *Teatteri tilassa*, FONDI Teatterimuseon vuosikirja 3, 81-89.
- Lyytinen, Kristiina 2005. ”Majesteettisen yksinkertaista – mitä kauneus vaatii toteutuakseen, Kari Liila (1943-1982)”. Teoksessa Heta Reitala (toim): *Harha on totta*, Atena Kustannus Oy, Jyväskylä 2005, 56-77.
- Makkonen, Tiina 1988. ”Pulassa näyttämöltä”. Teoksessa Hanna-Leena Helavuori – Aili Peurala (toim): *Teatteri tilassa*, FONDI Teatterimuseon vuosikirja 3, 37–41.
- McKenzie, Jon. 2001. *Perform Or Else: From Discipline to Performance*. Routledge, London.
- Michelsen, Karl-Erik 1990. ”Teknologian historia – tutkimuksen unohdettu ulottuvuus”. Teoksessa Ahtiainen et al. *Historia nyt*, WSOY Helsinki.151-159.
- Michelsen, Karl-Erik 1999. *Viides sääty, insinöörit suomalaisessa yhteiskunnassa*. Tekniikan akateemisten liitto, Suomen historiallinen seura, Helsinki.
- Michelsen, Karl-Erik 2000. ”Onko teknologialla menneisyyttä”. Teoksessa Tarmo Lemola (toim.) *Näkökulmia teknologiaan*, Gaudeamus, Helsinki, 62-89..
- Niiniluoto, Ilkka 2000. ”Tekniikan filosofia”. Teoksessa Tarmo Lemola (toim.) *Näkökulmia teknologiaan*, Gaudeamus, Helsinki, 16-35.
- Ollikainen, Anneli 2007 (toim.). *Måns Hedström – teatterin visuaalinen suunnittelija*, Teatterimuseo, Helsinki.
- Paavolainen, Pentti 1987. *Turkan pitkä juoksu: Jouko Turkan ohjaukset*, Gaudeamus, Helsinki.
- Rokem, Freddie 1997. ”From One-Point Perspective to Circular Vision: Some Spatial Themes and Structures in the Modern Theatre”, *Forum Modernes Theater*, Bd. 12/1 (1997) 29-36.
- Salmi, Hannu 1996. *Atoomipommilla kuuhun, tekniikan mentaalihistoriaa*, Edita, Helsinki.
- Tuan, Yi-Fu 2005 (1977). *Space and Place. The Perspective of Experience*. University of Minneapolis Press, Minneapolis, London.
- Wiles, David 2003. *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge University Press; Cambridge, New York.
- Worthen, William B. 2005 (1992) ”Moderni draama ja teatterin retoriikka”, Teoksessa

Pirkko Koski (toim.): *Teatterin ja historian tutkiminen*, LIKE Helsinki. Alkuteos *Modern Drama and the Rhetoric of Theatre*, 1992.

Painamattomat lähteet

Lukka, Kati 28.4.2005 ja 16.2.2005. Haastattelu Laura Gröndahl.

Makkonen, Tiina 14.6.2005. Haastattelu Laura Gröndahl.

Toikka, Ville 16.2.2005. Haastattelu Laura Gröndahl.

Nuotio, Kurt (ohjaus): *Katto-Kassinen*, kirj. Astrid Lindgren, Ensi-ilta 21.4.2005, Helsingin Kaupunginteatteri, Suuri näyttämö.

Smeds, Kristian (ohjaus): *Tuntematon sotilas*, kirj. Väinö Linna / Kristian Smeds. Ensi-ilta 28.11.2007, Suomen Kansallisteatteri, Suuri näyttämö. Televisiotaltiointi, Yleisradio 7.2.2009. www.tuntematonsotilas.com.

II Näkymättömät tekijät

Hanna-Leena Helavuori

Intelligentit varastonhoitajat ja skenografian politiikat

Artikkelissa tutkitaan skenografien eli ”intelligenttien varastonhoitajien” ja ohjaajien, erityisesti Kalle Holmbergin ja Jouko Turkan, suhdetta sekä skenografista ajattelua sellaisena kuin se esityksissä, puheessa tai kirjoituksissa ilmeni 1960- ja 1970-luvuilla. Millaisia neuvotteluja alueesta käytiin, miten teatteriesityksen skenografiaan liittyviä olettamuksia purettiin ja miten skenografiat asettuivat kriittiseen suhteeseen aikaisempiin lavastuksiin ja niistä käytävään keskusteluun? Skenografia on ”poliittinen toimija”, ja artikkelissa tarkastellaankin sitä, millaisia toimijuuden ehtoja tila ja skenografia muodostivat, millaisia merkityksiä alue sai tai otti itselleen.

Minusta vaikutti siltä kuin olisin pikemminkin jonkinlainen intelligentti varastonhoitaja, joka järjestää näyttämölle kapineita jonkin tietyn maun mukaan. Minun on myönnettävä, ettei näyttämö ollut mikään näyttämö sanan tavanomaisessa merkityksessä. Se oli pikemminkin rekvisiittavarasto, jossa kaikki esitystä varten tarvittavat kapineet seisoivat kukin omassa nurkassaan. Siellä oli ovia, ikkunoita, laatikoita, huonekaluja, vuode, kaihdin jne. Näyttelijä antoi niille uuden merkityksen siirtelemällä niitä paikasta toiseen mutta pääasiassa kuitenkin käyttämällä niitä. Laatikosta tuli ovi, ovesta taas pienen huoneen seinä. Näin syntyi esitys, jonka kestäessä näyttämö ei vain pysynyt koko iltaa paikallaan kuin kuvapatsas vaan muuttui koko ajan katsojien silmien edessä. Koska näyttelijä kuitenkin suoritti joko välittömästi tai välillisesti kaikki muutokset, niistä muodostui koko esityksen homogeenisia osia. Näyttämöstä tuli ikään kuin kone teatteriesityksen esittämistä varten. (lavastaja Ladislav Vychodil 1968)

Yllä olevassa katkelmassa lavastaja Ladislav Vychodil luonnehti yhteistyötään ohjaaja Alfred Radokin kanssa. Silloisen Tšekkoslovakian skenografian ajattelu oli vahvasti esillä Kansainvälisen Teatteri-instituutin lavastuskongressissa, joka järjestettiin Jyväskylän Teatterikesässä vuonna 1968. Tšekkoslovakian keskuslavastamon päälavastaja Vychodil oli yksi luennoitsijoista. Kongressissa kuultiin myös modernin skenografia-ajattelun uranuurtajaa arkkitehti ja lavastaja Josef Svobodaa, joka korosti ohjauksen ja skenografian suhdetta muistuttaen, ettei näyttämötoteutuksen perustana ole draamateksti vaan skenaario, joka ”osoittaa miten ohjaus on sulautunut skenografiaan”. Skenaarioajattelussa skenografi ei enää Svobodan mukaan ole enää pelkkä ”bestseller” tai ”hankkija” vaan hänellä on esityksessä enemmän valtaa. Skenografia ei ole pelkästään ”aineellisen kuvan muodostamista”, muotoa ja väriä, vaan ennen kaikkea ”tempoa, rytmiä, agogiikkaa eli musiikillista ajankäsittelyä”. Svobodan mukaan juuri tempon, rytmin ja agogiikan kautta kohtaaminen oli läheisessä suhteessa näyttelijään. Näyttelijä aikaansaa dynaamisia muutoksia ja voi edetä ajassa samoin kuin ”etenee niiden näyttämökuvien virta, jotka näyttelijä näyttelemällä muodostaa”. Svoboda korosti dynaamisia ominaisuuksia aikaa, rytmiä ja valoa – siis tekijöitä, joita jo valodramaturgian varhaiset pioneerit Gordon Craig ja Adolphe Appia olivat tuoneet esiin. Kongressissa kuultiin myös avoimen teatterin manifesti: ”Ainoastaan teatterissa voi todellistua tapahtuman samanaikaisuus moniulotteisella näyttämöllä.” Manifestin esittäneen arkkitehti Walter Runaun mukaan tilan ja skenografian avoin muoto vastaavat avointa yhteiskuntaa suljetun vastakohtana, ja avoimelle yhteiskunnalle ominaiset avoimet esitysmuodot aktivoivat yleisöä.

Kongressissa esiin tuodut skenografiaa koskevat jäsenyykset (esim. ekonomisuus, minimalismi, näyttämötilan rakenteellinen homogeenisuus, aktualisointi, atmosfääriin muuntuvuus, sisäinen ja ulkoinen kinetiikka, tilan ja skenografian avoimuus, teatterintekijöiden keskinäinen kommunikaatio, erityisesti ohjaajan ja lavastajan suhde) olivat sellaisia, jotka sitten 1960-luvun lopusta lähtien 1970-luvun mittaan todentuiivat suomalaisissa skenografioissa. Näyttämöstä kehitettiin tuota Vychodilin luonnehtimaa ”konetta teatteriesityksen esittämistä varten”.¹ 1980-lukua kohti tultaessa alkoi myös tuon näyttämökoneen purkaminen ja uusien paradigmojen luominen.

Artikkelissani tutkin skenografien eli ”intelligenttien varastonhoitajien” ja ohjaajien suhdetta sekä skenografista ajattelua sellaisena kuin se esityksissä, puheessa tai kirjoituksissa ilmeni. Tutkin sitä, millaisia neuvotteluja alueesta käytiin, miten teatteriesityksen skenografiaan liittyviä olet-

tamuksia purettiin ja miten skenografiat asettuivat kriittiseen suhteeseen aikaisempiin lavastuksiin ja niistä käytävään keskusteluun. Skenografia on ”poliittinen toimija”, ja tarkastelen sitä, millaisia toimijuuden ehtoja tila ja skenografia muodostivat, millaisia merkityksiä alue sai tai otti itselleen. Politisoin skenografian merkityksiä ja puran siihen sisään kirjoitettuja merkityksiä. Se, mitä tutkin ei ole ilmiselvän poliittista. Poliittisuudella tarkoitan merkityssisältöjen kiteytymiä, joihin sisältyy monimielisiä ja kilpailevia tulkintoja. Tällainen monimerkityksinen poliittinen tarkoittaa tutkimuksellisesti ”toimintatilan avaamista ja vaihtoehtojen olemassaolon osoittamista, asioiden kiistanalaiseksi tekemistä”.² Minua kiinnostaa, miten skenografia toimi uudelleenneuvottelujen paikkana, jossa muodostui teatterin ja esittämisen perusteiden kyselylle avoin vapaa tila. Poliittisuus pitää aina sisällään myös hegemoniasta käytävää kamppailua. Skenografia yhtenä esittämistä ja teatteria koskevien taustaolettamusten näkyvänä ilmentymänä on sananmukaisesti myös kamppailujen tila. Se on suhteessa valtaan, kieleen, arvottamiseen ja ideologiaan. Usein juuri tähän osa-alueeseen kiteytyi taistelua ja julkista mielipiteidenvaihtoa. Skenografia on siis eräänlainen symptom. Tila ja skenografia eivät ole staattisia tai neutraaleja, vaan niitä muovaavat sosiaaliset suhteet. Yritykseni on tutkia, miten ja minkälaiset sosiaaliset suhteet muovasivat skenografiaa ja tilaa ja miten esitystä tilallisesti ja skenografisesti konstruointiin. Tila ja skenografia paikkana ja esitys aikana ovat suhteellisia, vastavuoroisia, toisiinsa kietoutuneita ja toisiaan täydentäviä käsitteitä. Teatterillinen ajattelu koostuu yhdeltä tärkeältä osaltaan siitä, miten tilaa ja aikaa käsitteellistetään.

Keskityn 1960- ja 1970-lukujen ohjaajavaltaisen teatterin nousu- ja kukoistuskautteen, jolloin näytelmäkirjailijan perinteiset ”isänoikeudet” siirtyivät ohjaajalle ja ohjaajasta tuli ainutkertaisten näyttämötulkintojen luoja, kokonaishahmottaja. Aikakautta on pidetty ”kekseliäisyyden kulta-aikana”, jolle ominaista oli oivaltava ”näyttämöllinen etsintä”.³ Valotan skenografiaa, tässä lähinnä lavastusta ja ohjausten fokusta. Konkreettiset esimerkit otan Kalle Holmbergin ja Jouko Turkan töistä. Näen ohjaajuuden merkityksen kasvun kriittisten irtiottojen sarjana. Tällaisia irtiottoja ovat 1) suhde tekstiin ja tulkintaan, ns. yhteen ainoaan oikeaan merkitykseen⁴ 2) suhde tilaan ja skenografiaan, ylipäättänsä esityksen osatekijöihin 3) suhde näyttelijään/esittäjään 4) suhde prosessiin ja yhteistyökumppaneihin. Ohjauksen tutkimus skenografian näkökulmasta avaa näkökulmia tekijyyteen, sekä auteriytenä että monitekijyytenä tuodessaan esiin yhteistyöhön liittyviä intressiristiriitoja ja konflikteja. Analysoidessani ”intelligentin varastonhoitajan” käsitettä skenografian politiikan osana osallistun myös

keskusteluun modernien teatteriprofessioiden synnystä ja kehittämisestä.

Työn taustalla olen käyttänyt runsaasti kuvallisia lähteitä ja tekijöiden hiljaista tietoa. Luen poliittisuutta esitysten ja skenografian sisältöjen ja taiteilijan/tekijän tavoitteista käsin ja toisaalta oman tutkijan viitekehyksestäni käsin, vähemmän aikalaisreseption. Työ alkuperäisaineistojen, runsaan kuva-aineiston ja tekijöiden haastattelujen avaaman hiljaisen tiedon ja itsemymmärryksen parissa Teatterimuseossa on saanut minut entistä vakuuttuneemmaksi siitä, että teatterin ilmiöiden monimuotoisuus ja kompleksisuus edellyttävät tietynasteista teoreettista ja metodologista kurittomuutta.

Skenografiat, yhtenä osana ohjausta, sitä, mikä *näkyä ja toimii*, ovat tässä poliittisen katsomisen kohteina. Oman aikakautensa poliittisina representaatioina ne muodostavat erinomaista materiaalia. Tutkijana ”katson poliittisesti” ja toivon samalla, että teatterin tarjoamaa visuaalis-spatiaalista aineistoa käytettäisiin tulevaisuudessa myös osana yhteiskunnallista tutkimusta. Ei kyse ole pelkästään skenografiasta vaan skenografian retorisisista, symbolisisista, teknisistä ja historiallisista käyttöyhteyksistä esityksen ja ohjauksen osana. Kyse on siitä, mitä lavastus ilmaisi, miten se esitti ja *miten se toimi* yhdessä näyttelijäilmaisun kanssa.⁵ En niinkään lähesty lavastusta materiaalisesti vaan aika-tilana, suhteessa itse näyttämötapautumaan: lavastus nähdään meyerholdilaisittain koneena, jota näyttelijät *käyttävät*.

Murroksen konteksti

Koska kahden ohjaajan näkökulmasta tapahtuva tarkasteluni vääristää tai ainakin yksisilmäistää perspektiiviä, pidän tarpeellisena taustoittaa ja kontekstualisoida skenografian murrosta. 1960- ja 1970-luvuilla tapahtui varhainen tilallis-kuvallinen käänne. Teatteri alkoi yhä enemmän välittyä informaatioteknologian ja median kautta ja teatterikin konstruoitui yhä enemmän kuvina: sitä saattoi katsoa kuvina ulkomaisista teatterilehdistä, käsiohjelmista ja televisiosta, jolloin parateatterillisuus vaikutti myös teatterin vastaanottoon. Tutkimusajankohdan ulkomaisten teatterilehtien, erityisesti Theater Heuten ja Theater der Zeitin läpikäynti osoitti, miten myös skenografiat ”matkustivat”. Enkä nyt tarkoita kopiointia vaan vaikutteita, monien suomalaisesitysten kuvien sukulaisuutta, samanhenkisyyttä ulkomaisissa lehdissä nähtyjen teatterikuvien kanssa. Tänä ajanjaksona skenografia käsitteenä tuli suomalaiseseen teatteriin, ohjaajien ja lavastajien varsinainen koulutus käynnistyi ja modernit teatteriprofessiot alkoivat muodostua.⁶ Ajanjakson skenografiaan vaikuttaneita tärkeitä taustatekijöitä olivat uusien teatteritalojen rakentaminen, erityisesti Helsingin Kaupunginteatteri, sen suuri näyttämö ja kehittyvä näyttämötekniikka sekä toisaalta

kiertävien vapaiden teatteriryhmien synty. Kaupunginteatterin rakennusprosessia oli edeltänyt lavastajien ja teatterin teknisen henkilökunnan koulutus sekä aktiivinen kirjoittelu Teatteri-lehdessä, Arkkitehti-lehdessä ja erilliskirjasina. Lavastusten kaksiulotteisuus, kuvanomaisuus, abstraktit muoto- ja väri lavastukset synnyttivät valoilla luotua ajattomuutta ja unenkaltaista paikattomuutta. Tämänkaltaisen ”kosmisuus” ja ”metafyysisuus” näyttäytyivät nuorelle teatterisukupolvelle ”kuvaelmallisuuden, kuvaamisen ja psykologisuuden” menneenä maailmana⁷, johon sisältyi kuollutta ja epätoivoistakin yritystä tavoittaa sellaista, jota ei enää ollut.⁸

Kirjallinen teatterikulttuurin hegemonia ja draaman protektionismi horjui, mikä näkyi näytelmäkirjailijan vallan vähenemisenä, romaanidramatisointien kasvavana määränä teattereiden ohjelmistoissa. Tämä murros oli yhteydessä prosessiin kohti ohjaajan teatteria. Painopisteen siirtymää heijastivat teattereiden käsiohjelmat ja julkaisut. Jan Kottin *Shakespeare tänään* (alkuteos 1961) ja Brechtin *Aikamme teatterista* kiinnittivät teatterin nykyhetkeen. Kottin suomeksi 1965 julkaistu teos toi draaman klassikon aikalaisena keskelle poliittis-yhteiskunnallista todellisuutta näyttäen miten Suuri Koneisto toimii. Peter Brookin *Tyhjä tila* ilmestyi vuonna 1968. Brookin ajatus oli saattaa teatteri takaisin perusteisiin, teatteriesitykseen tapahtumana tässä ja nyt, jossa olennaisinta oli esittäjän ja katsojan vuorovaikutus. Olennaisempaa kuin teksti oli näyttelijän ruumis, ja se että joku katsoo jotakin joka esittää. Gösta M. Bergmanin *Den moderna dramats genombrott 1890–1925* ilmestyi vuonna 1966. Joillekin nuoren polven lavastajille oli Suomessa tullut tutuksi myös Jacques Polierin teatteriarkkitehtuuria, valosuunnittelua, akustiikkaa sekä totaalisen teatterin mahdollisuuksia esittelevä, modernis-utopistinen *Scénographie Nouvelle* (1963), joka ilmestyi arvovaltaisessa *Architecture aujourd’hui* -sarjassa. Skenografian suurkatselmuksena Prahan Quedriannale aloitti instituutiona 1967.

Skenografiaa on tarkasteltava myös laajempaa taiteen kontekstia vasten. Keskustelua taiteen merkityksestä ja sen määräytymisestä oli käyty jo pitkin 1960-lukua, ja käynnissä oli laajempi suomalaisen kulttuurin ja taiteen paradigmanmuutos.⁹ Toisaalta on muistettava, että uusi on aina suhteessa myös aiemmin esitettyyn, sidoksissa traditioon ja sen jatkumoon. Taiteessa oltiin siirtymässä kohti improvisointia ja kollaasinomaisuutta, jossa korostuivat käsityönomaisuus ja materiaalintuntu. Informalismien kautta materiaalimaalaus ARSissa vuonna 1962 oli varsinaisesti tuonut abstraktin ilmaisun ja vieraat materiaalit Suomeen. Maalaus alkoi irtaantua tasaisesta pinnasta ulospäin. Tätä murrossa kuvasi esimerkiksi ARS-näyttelyä käsittelevä kirjoitus, jossa kirjoittaja kuvasi, miten ”ihanteellisten maisemien”,

”näköisten muotokuvien” ja ”rauhallisten asetelmien” sijaan oli ”poltettua nahkaa”, ”ohuita silkkipaperisuikaleita”, ”tyllinpalasia taidokkaasti päällekkäin liimattuina”, ”kaarnalevyä ja säkkikangasta”, kenraalin silmän paikalla oli kellotaulu ja nenänä markkinapallo. Teokset osoittivat halua löytää materiaalitunnullaan suora kosketus elämään: ne käyttivät ”materiaalina tavallista hiekkaa” ja sahasivat laudoista taiteellisen sanomansa.¹⁰ Suomessa oli myös nähty Berliner Ensemblen vierailulla materiaalilavastuksia (kupa-ripelti). Maaperän muokkaajana brechtiläisen materiaaliestetiikan rinnalla ei voi sivuuttaa myöskään varhaisia happeningeja, joita voi pitää myös varhaisina tilakokeiluina. Happeningit jäivät lyhyeksi pyrähdykseksi, mutta eivät merkityksettömiksi. Vuosina 1963 – 1964 Ylioppilasteatterissa ja Lilla Teaternissa nähtiin taiteidenvälisiä esityksiä, joissa visuaalisen maailman luojana oli usein kuvataiteilija Juhana Blomstedt ja Ralf Forsström.¹¹

Skenografia oli irtaantumassa viimeistään nyt ajatuksesta, että se olisi ikoninen kuva maailmasta tai että se pyrkisi luomaan illuusiota maailmasta. Se lakkasi olemasta mimeettinen heijastuspinta. Skenografian vapautuminen vertautui prosessiin, jossa maalaustaide vapautui esittävyuden kahleista. 1960-luvun alkupuolella suomalaisen lavastustaiteen vanha modernistisukupolvi oli sidoksissa abstraktiin metafyyssisyyteen. Tämän 50-lukulaisen modernismin rinnalle oli nousemassa konstruktivismiin ja Bauhaus-koulun ajatteluun kytkeytyvä taidetta ja teknologiaa yhdistävä aikaisempaa konkreettisempi suuntaus. Tämä ”riisuttu konstruktivisuus” oli suhteessa näyttelijäntyöhön, näyttämön dynamiikkaan ja usein rampin rajan rikkomiseen. Nuori lavastaja- ja pukusuunnittelijasukupolvi oli taideteollisen oppilaitoksen muotoilun opiskelijoita, ja virikkeet tulivat Kaj Franckin välityksellä Bauhausista ja välillisesti konstruktivismista. Keskeistä oli ajatus siitä, että esineen muoto löytyy toiminnallisista edellytyksistä ja että esineen olemus määrää muodon. Tämä oli olemuksellisuuden ja materiaalin ominaislaatuisten tutkimista.

Meyerholdin näyttelemiskoneeseen rinnastuvista, näyttelijäntyöhön reagoivista ”näyttelemishuonekaluista” varhaisimmat esimerkit olivat Ralf Forsströmin *I våras* (1963, ohjaus Bengt Ahlfors) Pikku Lillanissa, *Muren* (1963, ohjaus Hans Fors) ja *Woyzeck* (1964, ohjaus Lars G. Thelestam) Studentteaternissa. *I vårasin* suuresta piirongista syntyi koko lavastus. *Murenissa* lavastus koostui rautaputkista rakennetuista kuutioista, *Woyzeckissa* oli kiipeilytelineet, joiden tankoja näyttelijät nostelivat. Måns Hedströmin *Pikkuporvarihäiden* (1965, ohjaus Kaisa Korhonen) tuolit perustuivat samaan ajatukseen.¹² Tällaisissa näyttämöhuonekaluissa yhdistyi käytännöllisyys, yksinkertaisuus ja viimeistelemättömyys. Työt ilmensivät

bauhauslaista ja funktionalistista traditiota – ajatusta tarkoituksenmukaisuudesta ja niukkojen resurssien käytöstä. Juuri epätäydellisyys ja viimeistelemättömyys olivat viesti katsojalle, impulssi ajatteluun ja toimintaan. Näyttämöllä nähtiin sitä, mikä oli välttämätöntä ja samalla monikäyttöistä ja tarpeellista. Tämä linja jatkui sitten ryhmissä, erityisesti Måns Hedströmin KOM-teatterin skenografioissa 1970-luvulla. Työt ovat tulkittavissa myös brechtiläisen skenografia-ajattelun kannalta. Niissä näkyi Brechtin materiaali- ja esine-estetiikka; ajatus siitä, että materiaalien valinta oli samalla myös ”tunnusmerkkien valintaa.” Forsströmin ja Hedströmin töissä keskeisten esineiden ja materiaalien valintaan sisältyi leikkelyä niiden piilosisällöillä ja assosiaatioilla. Usein tietysti materiaalin valintaan liittyi myös sen edullisuus.

Vaikutteita saatiin myös uutta teknologiaa ja silloista multimediaa hyödyntävästä kineettisestä teatterista, jonka edelläkävijöitä olivat Svoboda ja hänen *Laterna Magicansa*. Esitys nähtiin elävänä tapahtumana, jossa kuvaa, filmiä ja projisointeja hyväksikäyttämällä luotiin kineettistä teatteria – aikaan, tilaan, liikkeeseen ja valoon kiinnittyvää teatterillisuutta.¹³ Kalle Holmberg vieraili Prahassa vuonna 1964 ja tutustui tuolloin ohjaaja Alfred Radokin ja Ladislav Vychodilin yhteistyöhön, Jan Grossmanin ja Ottomar Krejcan ohjauksiin sekä Svobodan *Laterna Magicaan*.¹⁴

Ramppi ja sen raja olivat teatterinuudistajien keskeisiä kysymyksiä koko 1900-luvun. Vuosisadan jälkipuoliskon modernissa teatterissa teatterin mahdollisuuksien etsintä oli yhteydessä tilaan ja yleisösuhteeseen, kun pyrittiin kohti abstraktia pelkistystä todellisuusilluusiona tavoittelevien teatterin kuvajaisten sijaan. Grotowskin köyhässä teatterissa näyttelijän ilmaisuvoimaa lisättiin ja rajaa katsojien ja esittäjien suhteen häivyttiin. Suomessa Grotowskin ajatteluun olivat tutustuneet mm. ohjaaja Kristin Olsoni sekä lavastaja Ralf Forsström, joka kesällä 1963 oli oleskellut pidempään Grotowskin Teatterilaboratoriossa Opolessa nähden samalla Józef Szajnan tavan käyttää esineitä lavastuksessa. Teatterinuudistajat olivat useimmiten halunneet luoda näyttämön ja katsomon yhtenäisyyttä poistamalla rampin rajan. Toisaalta rampin rajaa saatettiin myös Giorgio Strehlerin tavoin korostaa. Strehler työskenteli lähes poikkeuksetta Piccolo Teatronsa perinteisellä tirkistysluukkunäyttämöllä. Esitykset kuitenkin alkoivat usein muistutuksella siitä, että näyttämö ei ole maailma ja että rampin raja sekä yhdistää että erottaa.

Kysymys tilasta oli noussut sodanjälkeisessä Saksan Liittotasavallassa teatterirakennusten raunioilta keskittyen siihen, minkälainen teatterirakennus parhaiten vastaisi modernia teatteriajattelua kun uusia teatteritaloja

ryhdyttiin tuhoutuneiden tilalle rakentamaan. Ruotsissa teatterirakennukset olivat vanhentuneita, ja 1900-luvun loppupuolen modernin murrosvaiheessa nousi esiin kysymys siitä, miten esitys kommunikoi, mikä merkitys tilalla on tässä kommunikaatiossa ja miten useat teatterin uudistajat toteuttivat esityksiä perinteisten teatteritilojen ulkopuolella. 1970-luvulla keskustelua tiloista käytiin sosiologisista, ideologisista ja taiteellisista lähtökohdista, toisaalta myös käsitteellistämällä näyttämön ja katsomon erilaisia suhteita.¹⁵ 1960-luvulla Suomessa keskusteltiin teatteritilasta teatterirakentamisen kontekstissa osana hyvinvointivaltion kulttuuriprojektia, ja 1970-luvulla teatteriryhmien näyttelijäkeskeisen kiertueatterin estetiikan yhteydessä.¹⁶

Tilaratkaisu ja dramaturgia olivat kiinteässä yhteydessä toisiinsa Kalle Holmbergin ohjauksissa *Kuningas Ubu* (1966) *Rikhard III* (1968), *Pohjalaiset* (1969), *Berliini järjestyksen kourissa* (1970) Helsingin Kaupunginteatterissa sekä Bunkkeriteatterin *Rosvoissa* (1970), jota esitettiin Kaupunginteatterin alla olevassa väestönsuojassa.¹⁷ Kalle Holmbergin yhteistyössä lavastajien Kari Liilan, Måns Hedströmin ja Markku Sirenin kanssa tekemät esitykset näyttäytyvät modernistisen tilan luovina destruktioina. Niissä oli modernismille luonteenomaista antiteatterillisuutta, teatterillisen kehyksen haastamista, joka vahvistui samanaikaisesti kun ohjaajanteatteri oli vahvistumassa. Teatterinvastaisuus on ominaista teatterille itselleen, modernistinen teatteri on aina hyökännyt olemassa olevaa teatteria vastaan, epäily ja kyseenalaistaminen ovat yksi sen perustavaa laatua olevista ominaisuuksista.¹⁸ Tällaista antiteatterillisuutta edusti Vallilan näyttämölle toteutettu *Kuningas Ubu* (1966). Kalle Holmberg luonnehti Vallilan mustilla verhoilla tehtyä tilaa tunkkaiseksi ”metafyysiseksi pseudotilaksi” ja ”moderniksi mustaksi tyhjyydeksi, persreiäksi”. Ubussa tämä tila ”räjäytettiin”, verhot otettiin pois, paljastettiin itse näyttämö ja tehtiin lavastus lankkulaudoilla. Holmbergin varhaiset työt ja niiden skenografinen ajattelu ovat suorassa suhteessa tilaan. Myöhemmissä vastavalmistuneen Helsingin Kaupunginteatterin esityksissä testattiin suuren näyttämön tiloista avautuvan tilanteen, toiminnan ja näyttämön ja katsomon vuorovaikutussuhteen tarjoamia ilmaisullisia mahdollisuuksia. Kaupunginteatteri suuri näyttämö otettiin haltuun, *Rosvoissa* se puolestaan kiellettiin. Maan alle meno oli myös symbolinen ele.¹⁹ Näytelmien maailma, esitykset tulkinnalliset ja ideologiset ratkaisut jäsenyivät tilalliseen ja visuaaliseen muotoon. Uuden dramaturgisen ajattelun lähtökohta oli ennen kaikkea tilan kautta avautuvassa toiminnallisuudessa ja tätä kautta syntyvässä visuaalisuudessa. Tilaa dynamisoiittiin liikkeen kautta. Tässä holmbergilaisessa ajattelussa tila synnytti tilanteen ja loi toimintaa.

Dynamisointi ja käsitteellistäminen

Tällaisessa tilan haltuunoton ja dynamisoinnin ajattelussa skenografia ja ohjaus sulautuivat yhteen. Esityksiin liittyi vahvasti liike, dynamiikka, joka syntyi leikkauksilla. Leikkauksessa kyse ei ollut tekniikasta, vaan elokuvallisesta ajattelusta, jossa visuaalisella ilmaisulla oli oma esityksen ideologiaa jäsentävä ja esityksen päämääriä tukeva dramaturgiansa. Klassikoiden nähtiin jäävän klassikoiksi, mikäli ideologiasta lähtevää dramaturgista muokkaustyötä ei ulotettaisi koskemaan myös skenografiaa, näyttelijäntyötä ja puheilmaisuutta: ”Klassikon ideologia voidaan konkretisoida näyttämöllä esitystilanteeksi, se voidaan muuttaa tilaksi, materiaaliksi, väriksi.”²⁰ *Rikhard III:ssa* manifestoitui klassikoiden materiaallinen käyttöarvo ja työryhmytyöskentely, orgaaninen prosessi, jossa myös harjoitusmenetelmät muuttuivat perinteisistä luku- ja asemaharjoituksista kohtausten tekemiseen tilassa suoraan asemista ja liikkeistä käsin lavastaja Kari Liilan ja säveltäjä Henrik Otto Donnerin ollessa koko ajan harjoituksissa mukana.²¹ Prologina toimi monologi Henrik V:stä esiripun ”raudan” edessä; esiripun noustua näyttämön syvyysperspektiivistä sodassa ryvettyneet miehet tulevat suoraan etunäyttämölle Henrik IV:n lopusta leikatussa kohtauksessa. Kyse on sekä liikkeellisestä, materiaalisesta ja akustisesta metaforasta. Tästä tilanne leikkautuu suoraan hautajaiskohtaukseen, jossa Rikhard viettelee Annan. Rikhard III:ssa oli kiinteä perusratkaisu, pohjana oli vinokoroke ja neljä seinäelementtiä, joita siirtämällä luotiin erilaisia tiloja. Ruosteen syövyttämällä peltiseinillä ja puulla materiaaleina luotiin yksinkertaisia tiloja, joissa käytettiin aidoista materiaaleista tehtyä rekvisiittaa (miekat, vankkurit, valtaistuin). Lavastusratkaisun kirjallisessa esittelyssä puhutaan ”akustisesti kovasta areenasta, joka ottaa esille kaikki pienimmätkin äänet ja eleet”, valaistusratkaisussa tavoiteltiin ”kovaa valoista linjaa”, ylivalaisemista. Miljöö luotiin valoilla ja puvuilla, kuninkaallisten pukujen materiaalivalinnoissa käytettiin valoja heijastavaa kangasta.²²

Järviluoman *Pohjalaisista* (alk. 1914), suositusta kansannäytelmästä puukkojunkkarineen tuli kapinanäytelmä, Suur-Suomi -haaveiden kriittikkiä. Tyylyssä lopussa pohjalaistalojen ovista tunkeutuivat aseistautuneet miehittäjät kansaa piirittämään. Samalla Iston maalaus ja sen LEX hehkuu näyttämön etureunoilla, miehittäjien aseet suunnataan katsojiin ja Maamme-laulu kajahtaa ja näyttämökuvassa näkyy maapallo ja Suur-Suomi, jonka päättää suuren näyttämön rautaesiripun jysähdys. Esityksessä ei käytetty juuri lainkaan kaupunginteatterin tekniikkaa – ”tekniikka, joka ei toimi kuten ajatus, estää ja sitoo.”²³ Pohjalaisissa dramaturgian lähtökohtana oli leikkaus. Näytelmä hajotettiin tilanteiksi ja kuviksi. Esitys alkoi tappelusta,

Tyko Sallisen *Jytkyt* -maalausten kuvamaailmasta ja liikkeestä. Juuri liike rikkoi itse lavastuksen staattisuuden toimien tilan vastavoimana. Näyttämöllinen tilaratkaisu toimi siten, että teksti hajotettiin, törmäytettiin nykyaikaan, tuotiin ristiriita esille ja purettiin – katsottiin mihin tilanne johdatti. Pohjalaisissa kehiteltiin leikkajatteluja, tilasta orgaanisesti tilanteeksi ja tilanteesta toiminnaksi syntyvää dramaturgiaa. Tällaisen dramaturgian läpitunkeman skenografian huipentuma oli *Seitsemän veljestä* (1972), jossa leikkaukset tehtiin tilassa käyttäen ristikkäisleikkauksia ja jossa kohtausten vaihdot etenivät orgaanisesti tai syntyivät toinen toisistaan: kaivonkannesta lukkarinikkunaksi, ikkunan pokien lävitse pakoon. Samalla tavoin hiidenkivikohtauksen vahva liikevaikutelma syntyi nimenomaan tilaa jäsentämällä. Seitsemässä veljeksessä oli useita tilanteita sisällään pitävä elokuvallinen rakenne. Liike sisältyi jo itse tilan hahmotukseen – kurran kaukalomaiseen pelikenttään. Tällaisessa skenografisessa ajattelussa ei lavastusta ohjaajan näkökulmasta ole ”ennen kuin näyttelijä tulee tilaan ja alkaa omalla ilmaisullaan jäsentää sitä, jonka jälkeen lavastusta lisätään siinä määrin kuin sitä tarvitaan pöytänä, ovena tai vastaavana”²⁴.

Rosvoissa (1969) menttiin maan alle kaupunginteatterin alla olevaan väestönsuojaan. ”Epänäyttämöllisen teatteriryhmän” Bunkkeriteatterin *Rosvot* oli jatkoa Jyväskylän Kesän festivaaleilla esiintyneelle Saaren vangit -ryhmälle.²⁵ *Rosvot* oli esimerkki ympäristönomaisesta skenografiasta. Ohjaus, tila, dramaturgia ja näyttämön ja katsomon suhde olivat kiinteässä suhteessa toisiinsa. Katsojille ilmainen *Rosvot* oli karnevalistinen tapahtuma, joka yhdisti näyttelyä, iltamaa, syömistä ja juomista. Grotowskin *Murtumattoman prinssin* ja *Apokalypsin* tilaratkaisua muistuttava näyttämö oli jättiläisristiä muistuttava puinen koroke väestönsuojan eri osien risteyksessä. Yleisö istui ristin ympärillä.²⁶ Tilassa ei ollut muita lavastuselementtejä kuin koroke. Näyttelijöiden liike muunsi tilan metsäksi, linnaksi jne. *Rosvoja* seurannut *Berliini järjestyksen kourissa* (1970) kaupunginteatterin suurella näyttämöllä osoitti epäluuloa tilaa kohtaan. Saksan sosialidemokraattien tukahduttamasta kommunistien kapinasta kertova näytelmä oli suoraa poliittista teatteria kuvatessaan miten sosialidemokraatit olivat vastuussa kapinan johtohahmojen Rosa Luxemburgin ja Karl Liebknechin murhista. Se rikkoi rampin rajaa tuodessaan yleisön eteen rakennetulle sillalle Liebknechtin ruumiin ja projisoidessaan näyttelijöiden kasvoja. *Rosvot* ja *Berliini järjestyksen kourissa* ovat yrityksiä selättää frontaalisen, suoraan edestä katsottavan näyttämötilan samaksi tekevää voimaa.

Modernin teatterin yhtenä haasteena on ollut kiteyttää skenografiaan abstrakti ajatus ja toisaalta nyrjäyttää automatisoitunut näkeminen ha-

vainnoiksi. Tällainen kiteytys tapahtui esimerkiksi *Agricolassa ja ketussa* (1968). Haavikon draamassa Suomen piispa Mikael Agricola ja kuningas Kustaa Vaasa neuvottelevat valtion ja kirkon taloudesta ja Agricola matkustaa Moskovaan neuvottelemaan Iivana Julman kanssa rauhasta. Esityksen kaksoisvalotuksessa rinnastuivat talvisodan rauhanneuvottelut ja Agricolan neuvottelut Iivana Julman kanssa. Esitys yhdistää omaan maailmaansa Magritten surrealismiin ja käsitteellisyyden tuomalla tähän yhteyteen Magritten piippua esittävän teoksen, jonka alla ovat Magritten maalaamat sanat ”Ceci n’est pas une pipe”. Se muistuttaa siitä, että piippu (todellisuus) ja piipun kuva ovat eri asioita. *Agricola ja kettu* leikitteli todellisuuden representaatiolla samoin kuin Magritte epätodennäköisillä rinnastuksilla ja pettävän luonnonmukaisen vaikutelman antavilla maalauksillaan. Maalaus piipussa ja siinä teksti ”Tämä ei ole piippu” korostaa maalauksen luonnetta todellisuuden representaationa, ei todellisuutena itsenään. Esityksen käsi-ohjelmassa todettiin: ”Me teemme havaintoja todellisuudesta. Se mitä me siitä silmillämme näemme, on vain kuvia siitä, silmän verkkokalvoon piirtyviä kuvia, ts. impulsseja, ärsytyksiä, jotka tietoisuutemme tajuaa kuvina. Mutta tällaisina kuvina näemme vain hyvin pienen osan todellisuudesta. Itse asiassa näkemisemme, opittuamme tuntemaan tai uskottuamme oppineemme tuntemaan todellisuuden, supistuu nopeihin havaintoihin, jolloin se, minkä havaitsemme, ei ole muoto, väri, valöörit, vaan niiden sisältö: esim. koira, puu, auto.” Skenografia osallistui automatisoitunutta näkemistä ja havaintoa koskevaan kamppailuun. *Agricola ja Kettu* muistutti siitä, ettei esitys ole suora kuva todellisuudesta vaan että esityksen antama kuva, käsi-ohjelman kuvat ja tekstit ovat reflektoivassa suhteessa toisiinsa.

Väestösuojassa toteutettu *Rosvot* on draamallisuuden ja tapahtumallisuuden rajapinnalla oleva esitys, joka karnevalistisuudessa toteutui grotowskilainen ajatus elävien organismien läheisyydestä, ”keskihakuisuudesta”.²⁷ Esitys edusti samaa ”keskipakoista” liikehdintää kuin *Orlando Furioso* (ohjaus Luca Ronconi) ja *1789* (ohjaus Ariane Mnouchkine, lavastus Roberto Moscoso) Théâtre du Soleil’ssa. Siirryttäessä pois frontaaliasetelmasta, näissä ympäristönomaisissa skenografioissa katsoja tuli osaksi esityksen kehystä ja oli myös kehysten sisällä. Näyttämötila ei toisintanut fiktiivistä maailmaa symbolitasolla, se ei ollut metaforis-symbolinen tila vaan metonyminen tila. Tämä tosiasiallisen tilan korosteisuus ja metonymisyys nostivat esiin ympäröivän todellisuuden.

Skenografiat rikkoiivat ”avaimenreiän estetiikan”, Meyerholdhan oli esittänyt ajatuksen tirkistysluukkunäyttämön näyttämöaukosta avaimenreikänä, josta yleisö saattoi tirkistellä vieraiden ihmisten yksityisyyteen.²⁸

Skenografiat ja niiden toteutusmahdollisuudet olivat yhteydessä ohjelmistopolitiikkaan, valittuihin historian suuria tapahtumia käsitteleviin teksteihin, joiden fiktiivisenä tapahtumapaikkana oli useimmiten julkinen tila, ei enää kotien yksityisyys. Ajan politiikan peilikuvana myös näyttämöllä nähtiin avointa julkista tilaa, jossa ei ollut sijaa ”kutsulle kotiin” ja jonkin (kotiin) kuulumista koskevaan piilodiskurssiin”²⁹, pikemminkin näyttämön tila kutsui maailmaan. Skenografian emansipaatio, sellaiseksi sitä haluaisin kutsua, oli tässä vaiheessa kytköksissä ja samaan aikaan myös kilpailuasetelmassa poliittiseen retoriikkaan. Hans-Thies Lehmannin mukaan visuaalisuudessa ennen 1980-lukua teksti ja merkityksen välittäminen olivat etuoikeutetussa asemassa: sisälsivätpä uustulkinnat kuinka radikaaleja luentoja tahansa, skenografian tehtävänä säilyi palvella tuota tekstin ja merkityksen välittämistä.³⁰ Tämä oli nähtävissä myös näissä Helsingin Kaupunginteatterin 1960-luvun lopun töissä, erityisesti Turun kaupunginteatterissa Långbackan ja Holmbergin yhteistyössä Måns Hedströmin, Juha Lukalan ja Kai Puumalaisen kanssa.

Lavastukset alkoivat muistuttaa tilateoksia. Tila oli se ”jossa voi toimia”. Tila ja materiaalit loivat perustan suunnittelulle. Tyhjän tilan ja näkymätömän minimalistinen käsitteellistäminen edustivat sellaista ajattelua, joka ei mahdu pienoismalliin ja luonnoksiin. Tällainen lähestymistapa vaikutti itse suunnitteluprosessiin. Esityksen dramaturgisen sykkeen ja näyttelijöille vahvan liikkeellisen ilmaisen mahdollistavassa hahmottamisessa lavastuksella oli ohjaajan työn kannalta keskeinen merkitys. Pienoismallilla, kuvalla tai luonnoksella ei välttämättä enää ollutkaan yhtä suurta merkitystä kuin aikaisemmin. Skenografi alkoi hahmottaa esitystä yhteistyössä ohjaajan kanssa, lavastaa ajatuksella. Hänestä tuli ohjaajan ehdottoman tärkeä yhteistyökumppani, käsitteellistäjä ja dramaturginen ajattelija. Hän osallistui yhä enemmän ennakkosuunnitteluun usein dramaturgisesti arvioidusta tyhjistä tilasta ja sitä kautta syntyvästä dramaturgian alkuhahmottamisesta saakka. Hän pyrki luomaan tilanteista ja toiminnasta käsin lavastuksen, jonka elämistä ja mahdollisia muutostarpeita hän seurasi koko prosessin ajan myös harjoituksissa. Perinteisen lavastajan toimenkuvan laajentumiseen viittaavat myös sellaiset nimikkeet kuin ”visuaalinen ratkaisu”, ”visuaalinen kokonaisuunnittelu” tai ”visuaalinen suunnittelu”, joita käsiohjelmien tekijätiedoissa ryhdyttiin käyttämään. Visuaalisen kokonaisratkaisun käsitettä ryhtyivät Ralf Forsström ja Måns Hedström sekä heidän jälkeensä useat muut lavastajat käyttämään. Tällaisessa ajattelussa tila oli lähtökohta, josta käsin suunnittelua ryhdyttiin tekemään. Kokonaisratkaisu piti sisällään ajatuksen skenografiasta olennaisena osana esityksen dramaturgiaa ja ohjausta.

Skenografian ominaisuudet oli löydettävä ympäröivästä tilasta ja ne suunniteltiin ympäröivän tilan ehdoilla, spesifisti kutakin tilaa varten. Oli johdonmukaista, että tällainen ajattelu ikään kuin huusi mahdollisuuksia synnyttää esityksiä muualla kuin ns. perinteisissä teatteritiloissa. Varhaisimpia esimerkkejä olivat Holmbergin ohjaukset *Rosvot* väestönsuojassa (Hedström), myöhemmin *Kullervo* Suvilahden voimalassa (Hedström) ja Dostojevski-tutkimus- ja koulutushanke *Kepissä on kaksi päätä* ränsistyneessä Ateneumissa (Forsström). *Kepissä on kaksi päätä* toteutettiin vaelusteatterina, jossa esitys eteni tilasta toiseen. Unenomainen polyfonisuus synnytettiin eri tilojen katsojaan synnyttämien mielentilojen kautta. Nämä esitykset olivat varhaisia ympäristönomaisia, paikkakohtaisia esityksiä, jossa katsojat sisällytettiin yhteiseen tilaan. *Rosvojen* alkuidusta muodostui jatkumo, jonka kautta voi nähdä modernin murroksen ja siirtymän modernista postmoderniin, siirtymän joukkojen dynamiikasta ihmisen päänsisäiseen polyfoniaan. Niiden kautta voi nähdä myös skenografian ja ohjaajavaltaisen teatterin muodonmuutoksia sekä ohjaajan oman työskentelyn kriisiytymisen. Dostojevskiahän oli edeltänyt Holmbergin televisiolle tekemä *Rauta-aika*, jossa ohjaaja työskenteli radikaalisti toisenlaisessa mediassa.³¹

Dialektinen ajattelu toi näyttämölle ”tilallis-fyysisen käsi-alan”, näyttämöllisen ilmaisun piirtämisen: tilalliseen kokonaishahmotukseen pohjautuvan tekstipartituurin fyysistämisen. Tila synnytti tilanteen, joka syötti toimintaa. Turhista elementeistä tyhjennetyssä tilassa sen kaikkia ulottuvuuksia ja sen synnyttämää liikettä voitiin käyttää täysimääräisesti hyväksi. Näennäisen tyhjä tila mahdollisti esityksen dynamiikan ja tempon rakentamisen liikkein ja leikkauksin. Useissa esityksissä Holmberg käytti voimakkaasti syvyysakselia, ajoi liikettä eturamppiin ja rampin ylitse. Tällainen skenografisen ajattelu liittyi myös montaasiin ja monimediaalisuuteen, jossa montaasia ei tule ymmärtää pelkästään teknisenä leikkauksena vaan syvemmin merkkijärjestelmien vuorovaikutuksena. Montaasilla voitiin liittää yhteen heterogeenisiä aineksia, jolloin skenografian selkeästi erillään olevien elementtien keskinäisistä suhteista syntyi merkityksiä. Montaasihan on luonteeltaan heterogeeninen ja intertekstuaalinen, siinä yksittäiset elementit realisoituivat kokonaisuudessa. Näin ymmärrettynä ilmaisukielen montaasi oli yhdeltä osaltaan agitaatiota ja propagandaa liittyen katsojaskokemukseen ja katsojien luomiin tulkintoihin. Juuri leikkaus aktivoi katsojaa. Ns. holmbergilaista etunojaa voi ajatella myös tilallisena eleenä, rampin ylitse tapahtuvina rakenteina. Liike, leikkaukset ja sitä kautta syntyvä dynaamisuus avasivat muodoltaan suljetun abstraktin modernismin.

1960-luvun lopun ja 1970-luvun alun teatterin poliittisuutta koskevassa debatissa oli Pentti Paavolaisen mukaan useita rintamia. Tuolloin ihmisjoukosta tuli toimiva, tahtova subjekti, jonka moderni teatteri nosti protagonistiksi.³² Toimiva ja tahtova joukkosubjekti oli myös näyttämöllä *liikkeessä*. 1960-luvun lopun ja 1970-luvun alun skenografiaan tuotiin liike ja leikkaus. Ohjauksista tuli liikkeelle panoa, mise-en-mouvement, ei niinkään mise-en-sceneä, näyttämölle asettamista. Liikkeelle panoon usuttivat myös esitystä kehystävät erilaiset tekstit ja ennakkokirjoittelu, jotka problematisoivat esityksen ja kontekstin suhteen. Esitystapahtumaan liittyivät enemmän tai vähemmän kiinteinä osina paratekstit.³³ Tällaisia olivat käsiohjelma, mahdolliset prologit lämpiössä, lämpiönäyttelyt tai itse esitykseen esitystilassa liitetyt prologit tai epilogit. Tänä ajankohtana paratekstien osuus kasvoi. Esityksiä vastaanotettiin ja niiden merkityssisällöistä neuvoteltiin yhä enemmän referentiaalisen ja kulttuurinkoodin kautta. Referentiaalisten kuvien kautta esitys kytkeytyi tai se kytkettiin laajempaan yhteiskunnalliseen todellisuuteen. Holmbergin ja Kari Liilan yhteistyössä kommentoivista teksteistä vastasi hyvin pitkälle Kari Liila. Käsiohjelmissa lainattiin runsaasti eri tekstilähteitä ja liitettiin kuvallisia tai kirjallisia ”ready-madeja” kuten Brueghelin ja Magritten maalauksia tai Grotowskin ajattelua uuteen kontekstiin. Esitysten käsiohjelmat, näyttelyt ja kaikki erilaiset paratekstit, sisälsivät tekstiksi ja kuviksi materialisoitua ajattelua esityksestä ja kutsuivat katsojaa jatkamaan omaa ajatteluaan. Paratekstuaalisuuden kautta välittyi kokonaan uutta tietoa ja visuaalisia assosiaatioita, mikä muistutti siitä, että esityskin oli vain todellisuuden tulkintaa ja sen tuottamista. Samalla tällainen tekstimateriaali kasvatti esitysten poliittista potentiaalia.

Esineiden ja aistillisuuden politiikka

Pentti Paavolainen on oivaltavasti hahmottanut Turkan skenografista ajattelua ja hänen esineskenografiaansa omissa teksteissään. Hän on nostanut esiin Turkan kulinarismin vastaisuuden, siirtymien orgaanisuuden, aikatasojen yhtäaikaisuuden simultaanirakenteessa. Turkan ajattelussa näyttämö oli ”tila, jossa tarinat ja paikat kehkeytyvät”³⁴ Paavolainen on myös analysoinut Turkan erilaisia dramaturgioita, jotka hän kiteyttänyt ”matkan, talon, kylän ja mielenmaiseman” dramaturgioiksi ja esitellyt niiden suhdetta skenografiaan. Paavolainen on yleistänyt ohjaajan 1970-luvun töiden kehityksen irtiotoksi 1970-luvun eepisestä ”selkeydestä ja yksiselitteisyydestä”. Turkan ja postmodernin skenografian suhdetta pohtiessaan Paavolainen on nähnyt suurena ideologis-poliittisena ja taiteellisena erona ironisen leikin

puuttumisen. Postmodernista Turkan erottaa myös hänen ihmiskuvansa ja käsityksensä suomalaisuudesta. Turkan ”tabuihin kohdistuvassa uhmas-
sa ja yllytyksessä ” on romanttiseen kulttuurin vastaisuuden pohjautuvaa
moralismia.³⁵ Aikaisemmin on jo nostettu esiin Turkan skenografioiden
maagisuus ja osittain eritelty esineiden erilaisia funktioita. Tässä yhteydessä
avaan Turkan skenografista ajattelua, erityisesti esineskenografiaa – alku-
perästään irrotettujen esineiden, esineproteesien ja löydettyjen esineiden
arvoituksia – seuraavista näkökulmista: 1) tavaraesteettinen ulottuvuus 2)
ekologinen ulottuvuus 3) esineen merkkiluonne 4) animistinen ja maagi-
nen ulottuvuus 5) esineiden merkitys näyttelijäntyölle.

Turkan skenografioissa esineiden poliittinen ulottuvuus liittyi ihmisen
ja esineen suhteeseen; ”esine voi pillkata ihmistä – ja tekee sen” tai miten ta-
varat ”vittuilevat” rooleille, kuten Paavolainen toteaa: ”Ne jyrää päälle. Niin
kuin esineiden maailma, statusten ja yhteiskunnallisten suhteiden merkit
jatkuvasti jyrää. Ne ilkkuvat, yllättävät, oikuttelevat – ovat intohimon tai
vihan kohteiden merkkejä tai itse kohteita. Ihmiset ovat esineidensä vanke-
ja: viinapannu juoksuttaa nimismiestä, ei nimismies viinapannua.”³⁶ Tä-
mä tavaroiden vittuilu on liitettävissä Marxin ajatteluun tavaranomistajista,
tavaroista ja tavaroiden vaihdosta. Turkan esineskenografiaan avautuukin
Marxin kautta uusi ulottuvuus. Marxilaisen tavarateetiikan mukaisesti
tavaramuoto leimaa ja alistaa ihmisyyden. Tavarat passiivisina esineinä
ovat ”voimattomia ihmisen edessä”. Turkka toimi kuten marxilainen tava-
raestetiikan (romanttinen) kriitikko. Skenografiat manifestoivat kapitalis-
min kykyä muuttaa tuotteet tavaraksi ja tavarafetisismiä. Tavarateetiikan
kriitikkinsä Turkka toi esiin havainnoidessaan vuonna 1980 esimerkiksi
sitä, miten postilaatikosta mainosten muodossa tulee suurimmaksi osaksi
tavaraa.³⁷ Paljastaminen ei tapahdu pelkästään ihmistä paljastamalla vaan
paljastamalla ne aparaatit ja esineet, joilla ihminen valtaansa ja asemaansa
tukee ja joilla hän valtaansa peittää. Näihin esineisiin kristalloituvat yhteis-
kunnalliset suhteet. Turkan skenografiat leikittelevät esineiden näyttö- ja
käyttöarvoilla. Esineillä on henkilöilleen näyttöarvoa, symboliarvona ja
käyttöarvonlupauksena, johon sisältyy mielikuva siitä mitä hyvää esine tuo
mukanaan, mitä se omistajalleen ja käyttäjälleen antaa. Esineet ovat henki-
löiden mielihalujen tyydyttäjii. Ihmisen suhde esineisiin on niiden omista-
mista ja käyttämistä ja vaihtamista. Esineiden kautta ihmisille muodostuu
taloudellinen luonnenaamio. Turkan ihmiset ovat tyyppisiä, ”yhteiskunnal-
lisia roolihahmoja”, yleistyksiä yhteiskunnallista toimijoista.

Turkan skenografioissa funktionaaliset fyysiset esineet muodostivat
symboleja. Elementteinä ne olivat itsenäisiä, mutta kantoivat aikaisem-

pia merkityksiään ja ”entistä elämäänsä” realisoituen nyt uudella tavalla. Skenografiat osoittavat ohjaajan tarkkaa silmää imitoiville käyttäytymismalleille, joiden avulla suomalaisuutta ja eri yhteiskuntaluokkien eroja on luotu ja luodaan. Etnografiset esineet erottelevat yhteiskuntaluokkia ja paljastavat viettielämää, niiden avulla tunnustaa herrat ja rahvaan. Esineet ovat ihmisen arvon ja identiteetin ja alitajunnan rakentajia, ominaisuuksien merkkejä. Ne toimivat attribuutteina ihmisen henkisille ja fyysisille ominaisuuksille. Niistä abstrahoituu tunnusmerkillinen rikkaus, suorasekäisyys, petturuus, halukkuus tai himokkuus. Esineiden kautta Turkan skenografioissa luodaan eri yhteiskuntaluokkien, seksuaalisuuden ja aistillisuuden merkkikieltä. Skenografioista tuli yhteiskuntaluokkien ja ihmisen seksuaalisten viettien ja alitajunnan semioottisia tutkielmia.

Turkan skenografinen ajattelu oli yhteydessä alitajuiseen, jungilaisiin arkkityyppeihin ja animismiin, mutta samanaikaisesti myös poliittiseen: ”För mig måste teater pendla mellan politik och sensualism”³⁸, kuten Turka itse totesi. Tämä heiluriliike toteutui Turkan esineissä: juuri ne olivat yhteydessä viettiin ja haluun – ja sellaisinaan poliittiseen. Esineitä merkityksellistettiin vastakarvaan ja horjutettiin automaattista merkityksenantoa. Tässä prosessissa myös osa riittää edustamaan kokonaisuutta. Ihmisellä on kyky tunnistaa merkkejä, lukea merkkikieltä ja luoda kokonaisuuksia vajaista merkityksistä. Jo aikaisemmin on tuotu esiin Turkan yhteyksiä Meyerholdin ja Eisensteinin ajatteluun, erityisesti montaasiin ja näkemykseen aistimusperäisen kuvallisen ajattelun regression produktiivisuudesta.³⁹ Primitiivisessä maailmankuvassa ja animismissa esineet saattoivat muuttua miksi tahansa, samoin ihmisen ja esineen rajat hämärtyä ja liudentua toisiinsa. Esineet toimivat juonenkuljettajina. Ihmisen ja esineen suhteissa tutkittiin rajatilaa, elollisen ja elottoman hybridiyttä. Ihminen kulttuurisena oliona vetäytyikin syrjään tai hänet työnnettiin syrjään, kun vietit ja viettien edustajina toimivat esineet alkoivat viedä.⁴⁰ Turkan useat skenografiat manifestoivat nurinkäännettyä, karnevalisoitua, keskenään yhteen sopimattomista elementeistä koostuvaa maailmankuvaa. Esitykset maallistivat, häpäisivät pyhää, kumosivat statussymboleja, alensivat ja ylen-sivät mielivaltaisesti arvoja. Turka ilmaisikin kiinnostavasti tavoittelevansa ”nukketeatteriin asti vietyä tyylyttelyä” ja toisaalta mahdollisimman suoraa teatteria.

1970-luvun Turkan teatterissa esineet samoin kuin materiaalit olivat ”luokkasidonnaisia”. Turkan mukaan esimerkiksi Kalle Holmbergin *Lapualaisoopperan* (1968, skenografia Kari Liila) lautalavastuksen laudan teki materiaalina radikaaliksi sen halpuus ajankohtana jolloin ”porvariston sei-

nillä oli jotain mahonkia”. Sittemmin tämän puun ”luokkasidonnaisuus” materiaalina on muuttunut. Raakalauta Turkan näkökulmasta näytti myös Holmbergin vahvojen suomalaisten kuvauksen, ”jykevän vasemmiston” ja jykevän todellisuudentunnon. Tämän jykevän todellisuudentunnon vastakohtana hän näki oman irrationaalisen, hajaantuneen, pahan ja alhaisuuden myöntävän kaoottisen maailmankuvansa ja sitä heijastavat tilat. 1970-luvun teatterin historia on vielä suurelta osin tutkimatta ja kirjoittamatta. Ennen kaikkea 1970-luvun teatterin historia on tutkimatta ja kirjoittamatta vasemmiston hajaannuksen, keskinäisten kamppailujen ja muuttuvan aseman kontekstissa ja vasemmistolaisten teatterintekijöiden maailmankuvien ja henkilökohtaisten asemointien muutoksina. 1970-luvun skenografiatkin olivat yhteydessä politiikan näyttämöihin. Materiaaliteettisen ja materiaali-ideologisen ajattelun mukaisesti jo materiaalit olivat viestejä.

Turkan teatterista tuli yhä köyhempää ja ekologisempaa. Perinteisesti suomalaisessa teatterissa oli aina kierrätetty, oltu nuukia ja käytetty sitä, mitä oli käsillä. Elintason noustessa myös ammattiteatterissa tällainen luontainen ekologinen ajattelu oli häviämässä ja kulutustottumukset modernin hyvinvoinnin myötä muuttumassa. Kierrätysideologia oli 1960-luvun lopulla näkynyt ensimmäisessä vaiheessa hippiliikkeen hyvinvoinnin mukanaan tuomaa konsumerismia vastustavana, kierrätettyjä vaatteita suosivana pukeutumismuotina. Ympäristökysymykset – globaalin tietoisuuden ja sosiaalisen näkökulman rinnalla – alkoivat vaikuttaa suomalaiseen ja pohjoismaiseen muotoiluajatteluun ja näkyä myös teatterissa, erityisesti teatteriryhmissä. Teatteriryhmien köyhän teatterin estetiikasta tuli tärkeä osa modernismin luovaa destruktiota, jolla oli laajempaakin merkitystä suunnittelijoiden professioon 1970-luvulla ja siitä eteenpäin. Buckminster Fuller, arkkitehtuurin visionääri, kestävän kehityksen ja suunnittelun parhainen puolestapuhuja oli vierailut Suomessa pariin otteeseen seminaarien puhujana.⁴¹ Kierrätysajattelun varhainen manifestaatio oli Tukholman Moderena Museetissa järjestetty Ararat-näyttely (Alternative Research in Architecture, Resources and Technology), joka esimerkiksi Ralf Forsströmille oli tärkeä suunnannäyttävä.

Turkan kierrätysajattelua voi yrittää jäljittää monella tapaa. Ei ole mahdotonta ajatella, etteikö Turka olisi ollut tietoinen Tukholman Ararat-näyttelystä. Mutta ehkä selvemmin näkyvät yhteydet Puolaan, Jerzy Grotowskiin, Józef Szajnaan, miksei myös Tadeusz Kantoriin.

Turkalla kierrättäminen oli yhteydessä näyttämö- ja näyttelijälähtöiseen prosessinomaiseen työskentelyyn. Sen voi nähdä myös nuukuuden ja epä-

luuloisuuden ilmentymänä, samoin suunnittelijoiden ja lavastuksia teattereiden verstailla rakentavien työntekijöiden ammattikuntiin kohdistuvana tietoisena provokaationa. Yhden yön tapahtumia paperitehtaan lakonuhan alla kuvannut *Aamulla kello 7* (1975) toteutettiin simultaanisena näyttämöratkaisuna. Tilassa yhdistyvät huonekaluryhminä eri tilat, samoin sisä- ja ulkotilat. Teatteri vuokrasi näyttelijöiden omat vaatteet ja käytti mahdollisimman paljon alkuperäisiä, oikeita ja aitoja esineitä tässä ensimmäisessä simultaanilavastuskokeilussa. Ohjaajan tietoisena tavoitteena oli tehdä teatterin työpaja tarpeettomaksi. Prosessinomaisuuteen ei vanhempi lavastajasukupolvi ollut tottunut ja työtapa tulehdutti Turkan ja lavastajan suhteen. Ohjaajan ja lavastajan kyräilevää valtakamppailua kuvaa seuraava esimerkki, jonka todenperäisyydestä ei ole täyttä varmuutta. Kertomansa mukaan lavastaja kehitti järjestelmän, jossa jokaisessa näyttämölle tuodussa huonekalussa oli Turkan signeeraus osoituksena siitä, että ohjaaja oli huonekalun hyväksynyt. Signeerauksen haluttiin toimivan ikään kuin takuuna sille, ettei kerran hyväksyttyä huonekalua voinut enää vaihtaa toiseksi. Useat lavastukset olivatkin ohjaajan sanojen mukaan hänen itsensä ”sanelemia”.⁴² Helsingin Kaupunginteatterissa *Puuvillaprinssasta* (1977) lähtien Turkka käytti yhä vähemmän skenografeja. Pukusuunnittelija Maija Pekkanen toimi Turkan visuaalisena assistenttina. Pekkasen mukaan hän oli se, joka ”antoi määräyksiä tavaroista, joita Turkka halusi näyttämölle ja näyttämöltä pois: kaksi autokuormallista tuotiin sisään ja yksi vietiin ulos joka päivä, tahti oli tällainen. Turkka haki visuaalista muotoa kokeillen.”⁴³

Useasti on tuotu esiin Turkan tapa viedä montaasia edelleen pidemmälle. Siinä missä holmbergiläisen montaasin skenografinen ajattelu oli sidoksissa abstraktioon, lähti Turkan montaasiajattelu konkreettisista yksityiskohdista ja tarkasta yhteiskunta- tai todellisuuden kuvauksesta. Turkka käytti skenografioissaan yhä enemmän elementtejä todellisuudesta ja siten myös autenttista materiaalia. Tässä devingiin rinnastuvassa prosessissa ohjaaja luo dramaturgian, järjestää materiaalia, erityisesti näyttelijänilmaisun tuottamaa materiaalia ja esineitä haluamallaan tavalla yllättävinä rinnastuksina ja absurdeinkin yhteyksinä. Abstrahoitunutta modernismia avattiin edelleen.

Esinedramaturgia ja simultaanisuus ovat olennaisesti yhteydessä käsitukseen näyttämöllä tehtävästä työstä. Näyttämön valmistaminen ja näyttämömiesten työ tulivat Turkan ohjauksissa osaksi esitystä. Turkka analysoi ristiriitojen johtuvan siitä, että teatteri tuotantotapana oli vanhentunut. Hänen mukaansa feodaalista työsuhdetta” ei voi demokratisoida ja teatterissa on turhan paljon kompromisseja. Turkka pyrki 1970-luvun lopulla

teollistamaan teatteriprosessia: hän itse puhui menemisestä kohti ”hajaantumisprosessia”, jossa luova ponnistus voitiin ottaa mistä tahansa elämänilmiöstä. Hajaantumisprosessista esimerkkinä oli *Kotka-eepos* (1973), jossa herrasväki tanssi laiturilla, jota muu joukko työnsi tai jossa tehtailijoiden vaimot istuivat keskustelemassa sohvalla, jota näyttämömiehen kantoivat. Tässä näyttämön destruktion muotona on metateatterillisuus, jossa esittämässä ei pelkästään ollut kyse fiktiivisen todellisuuden esittämisestä vaan myös itse teatterillisen tekemisen esittämisestä.

Otan esiin kaksi esimerkkiä sellaisesta, joka ei koskaan toteutunut. Avaan Turkan ohjausten tapahtumattoman skenografian ja toisaalta tapahtumattoman yksittäisen esineen avulla skenografian poliittisia ulottuvuuksia. *Nummisuutareihin* (1975) oli alun perin tarkoituksena luoda installaationomainen täysin naturalistinen Ferdinand von Wrightin *Taistelevien metsojen* maisema. Varsinaiseen esitykseen alkuperäisajatuksesta jäi jäljelle kaksi taustafondia⁴⁴. Tämä tapahtumaton skenografia avaa kiinnostavia näkökulmia skenografiseen ajatteluun. *Nummisuutarit* rinnastui biedermeierkauden luontokuvaukseen, suomalaisen maalaustaiteen eniten toistettuun, ja suuresti rakastamaan maalaukseen, jonka idealisoidun luontokuvauksen keinoin rakennettiin suomalaista identiteettiä. *Nummisuutarit* esitti paralleelisena paljon alhaisempaa taistelua kuin maalaus esittäessään kahta metsoa soitimella kilpailemassa puiden varjossa kyhjöttävän koppelon suosiosta. Tapahtumattomassa skenografiassa tulkinnan halu- ja seksuaalipoliittinen ydin asetettiin kulttuuriseen identiteettipolitiikan kontekstiin, idealisoituun kansalliseen kuvastoon, eikä kulttuuri näin nähtynä enää näyttäytynytkään rakentavana ja järkevänä vaan hajottavana ja turmeltuneena.⁴⁵

Toinen vastaava esimerkki on Brechtin *Puuvillaprinsessasta*, älymystön korruptoituneisuutta kuvaavasta poliittisesta komediasta, joka toteutettiin nyt riisutulla näyttämöllä näyttämötekniikkaa hyväksikäyttäen. Esitykseen ei onnistuttu saamaan Suomen presidentin ja ministerien ulkomaanvierailuiden uutiskuvista suomalaisille tutuksi tulleita Finnairin koneiden laskuportaita, joilla ministerin kohtaamisen oli määrä tapahtua.⁴⁶ Suoraa tunnistavuutta ei syntynyt, eikä esityksen kekkos-vastaisuutta ja yhteyksiä suomalaiseen 1970-luvun politiikkaan juurikaan kyetty havaitsemaan. Muutoin esitys oli täynnä poliittista esineleikkiä: lihamyllyllä uhattiin, keskustalaispääministeri istuu maitotonkan päällä tai tyhjän lintuhäkin päällä, älymystö kulkee pianon koskettimilla. Turkka itse puhui haastattelussaan halustaan etsiä puhetta paljastavampia ”näyttämöllisiä kuva-arvoituksia”.

Holmbergilainen ja turkkalainen skenografia olivat paradigmaattisia kentänvaltauksia. Turkan näkökulmasta 1970-luvun puolivälin jälkeen

skenografian maisemat näyttivät jähmettyneen paikalleen. Turkka ehkä unohti sen karnevalistisen, tilaa dynamisoivan prosessinomaisen skenografia-ajattelun, josta tuli käytäntöä 1960-luvulla – ensin marginaalisesti Studentteaternissa, Lilla Teaternissa ja Ylioppilasteatterissa – sitten hegemoniavoittona Helsingin Kaupunginteatterissa 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa. Tekniikkaa ja koneistoa sivuuttaen tai minimalistin köyhän teatterin keinoin skenografian painopiste oli siirtynyt tilaan ja toimintaan, siten Jouko Turkan skenografioissa edelleen näyttelijään. Skenografia alkoi merkitä nimenomaan näyttelijöiden kautta. Skenografiasta tuli käsitteellistä ajattelua: näyttelijöillä ja tilan konkreettisella fyysisyydellä toteutettua dramaturgiaa, jossa ”teatteri on inhimillisten reaktioiden, impulssien ja ihmisten välisten kontaktien synnyttämä akti”, kuten jo *Agricola ja ketun* (1968) käsiohjelmassa Grotowskia lainaten todettiin.

Piilopolitiikat, prosessit, hierarkiat

Näyttämön poliittiset manifestaatiot eivät ilmenneet teknologian mahdollisuuksien hyödyntämisenä vaan ennen kaikkea yksinkertaisen paljaan näyttämön ihanteena. Ensin Bauhausin ja funktionalismin perinteen kautta käännettiin selkä näyttämön tarjoamalle teknologialle. Sitten ruumis vei voiton teknologiasta ja koneistosta. Tila tyhjennettiin turhasta, materiaaleja käytettiin harkiten. Holmbergilaisessa versiossa tyhjä tila syötti tilannetta ja toimintaa saattaen kollektiivijoukon dynaamiseen liikkeeseen. Poliittisuutta oli jo kieltäytyminen instituutioiden tarjoamasta teknologisesta yltäkylläisyydestä, hakeutuminen vaihtoehtoihin tiloihin, ja toisaalta sitten Turkan teatterissa kieltäytyminen myös yhteistyöprosesseista ja yhteistyösuhteista. Kahteen auteur-ohjaajaan keskittyvän tarkastelunäkökulman rinnalla on muistettava, että Måns Hedström vaikutti koko ajan myös KOM-teatterissa, jossa prosessinomaisuus ja kollektiivinen työtapo yhdistyneinä pieniin resursseihin olivat produktioiden lähtökohta. Juuri täällä Hedströmin käsitteellinen, ajatuksella lavastaminen sai oivaltavimmat toteutuksensa. Samoin on muistettava Ralf Forsströmin Bengt Ahlforsin ohjauksiin tekemät työt Svenska Teaternissa.

Prosessinomaisuus ja orgaanisuus saivat erilaisia ratkaisuja Kalle Holmbergin ja Jouko Turkan ohjausten skenografioissa. Kummankin ohjaajan suhde skenografieihin oli radikaalisti erilainen. Holmbergin tilan, tilanteen ja toiminnan ohjausajattelussa ja liikkeellä dynamisoitavan tilan dramaturgiassa skenografilla oli keskeinen rooli: hän oli ohjaajalle täysin korvaamaton yhteistyökumppani. Jouko Turkan suhdetta lavastajiin ja pukusuunnittelijoihin puolestaan luonnehtii Pentti Paavolaisen paljonpuhuva

viittaus Turkan skenografeihin ”lannistettuina ihmisinä matkan varressa”. Turkka itse on puhunut ”vapauskamppailusta”. Tässä taistelussa kumppanuuksista sanouduttiin irti.

Skenografin arvovalta kohosi ja skenografin kanonisointi tapahtui ohjaajantyyön kautta. Toisaalta voidaan sanoa päinvastoin: nimenomaan skenografin tai intelligentin varastonhoitajan avulla ohjaajan tekijyys nousi esiin. Paradoksaalisesti juuri skenografit vaikuttivat ratkaisevasti ohjaajan aseman nousuun auteureinä. Ohjaaja muotoutui ohjaajan ja lavastajan yhteistyönä, skenografia loi ohjausta. Tästä näkökulmasta koko tekijyyden käsite problematisoituu. Kyse oli yhteisestä prosessista, mitä osoittaa esimerkiksi se, että vuoden 1967 Kritiikin kannukset -palkinto myönnettiin Kalle Holmbergille ja Kari Liilalle yhdessä. Palkinnossa korostui siis yhteistekijyys. 1970-luvulla korostui teatterin mimeettisyys, useilla teatterissa kerrottavilla tarinoilla oli kiinteä suhde historiaan. Teatterissa tapahtui ns. kansallisen (suomenkielisen) projektin kriittinen uudelleenluenta, kansakunta kerrottiin teatterin keinoin uudelleen. Raoul Palmgren oli esseekokoelmassaan *Suuri linja* (1948) hahmottanut vasemmistolaisista kulttuurin linjaa nähden suomalaisen kulttuurin rakentuvan kriittisen ja rohkean kansallismielisyyden varaan. Kalle Holmbergin suomalainen linja (*Lapualaisoppera, Pohjalaisia, Juha, Jääkärien morsian, Seitsemän veljestä, Aleksis Kivi, Olviretki, Punainen viiva, Rauta-aika, Kullervo*) näyttämöllisesti palmgrenilaista suurta linjaa. Tässä suuren linjan läpimurrossa skenografia kytkeytyi nimenomaan ohjaajien teatteriin ja poliittiseen, useimmiten kansallisiin aiheisiin. Siksi esimerkiksi Collegium Artiumin Lars-Henrik Schönbergin *Strontiumin* (1968) visuaalista estetiikkaa projisointineen ei ole juurikaan nostettu esiin. Poliittisesti väärässä kontekstissa toiminut Schönberg unohdettiin. Skenografiaa ja politiikkaa tehtiin auteur-ohjaajien johtamien ammattiteattereiden (kiinteiden laitosteattereiden) suurilla näyttämöillä ja KOM-teatterissa.

Skenografioiden poliittisuus muodostui suhteesta tekstin kuvaamiseen sekä toisaalta esityksen ulkopuolisen todellisuuden kuvaamiseen ja uudelleenkuvaamiseen. Skenografiasta tuli ajallista, muutos koski skenografian tapahtumaluonteisuutta: skenografiasta tuli monimielisesti aikaan sidottu dynaaminen tapahtuma. Jos Holmberg oli suuren linjan näyttämöllistäjä, Turkka oli sen alitajunnallistaja. Turkan skenografioissa näkyy siirtymä kohti skenografian alitajunnan tiloja, mielentiloja. Skenografia alkoi Turkan töissä tarkoittaa aika-(mielen)tilassa yhdessä näyttelijöiden kanssa luotua kokonaisvaltaista dramaturgiaa ja koreografiaa. Töiden alitajuinen primitivismi rinnastui tapaan, jolla Euroopan avantgarde-liikkeissä ja po-

liittisissä ideologioissa käytettiin hyväksi primitiivisyyden luentaa: primitiivisyys rinnastui utopistiseen ja vastasi vasemmiston ihanteita esikapitalistisesta taloudesta ja sosiaalisista suhteista.⁴⁷

Dynaamisista toiminnan ja liikkeen mahdollistavista skenografioista, samoin kuin simultaanisista tai installaationomaisista skenografioista tuli teattereiden yleistä käytäntöä. Myöhemmin nähdyissä mielentilan ja alitajunnan tiloissa, valon dramaturgialla luoduissa tai videoprojisointeja hyödyntävissä skenografioissa oli kyse samoista hahmotusperiaatteista kuin joko Holmbergin tai Turkan ohjausten skenografioissa. Esimerkiksi Kristian Smedsin ohjausten skenografiat ovat esineellisyyden, auditiivisen ja kineettisten projisointipintojen manifestaation yhdistelmiä, jossa yhtenä variaationa on vielä näyttämön ulkopuolisen fyysisen tilan rinnalla virtuaaltila. Holmbergin-Liilan *Berliini järjestyksen kourissa* oli hahmotukseltaan samanlainen. Nykyhetken projisointilavastusten virtuaalinen tila laajentuu lisäksi teatterin tilasta ulos maailmaan. Kuten useissa avantgarden töissä, näen näissä politiikan ja poetiikan yhdentymistä. Kyse oli samalla myös skenografisen ajattelun rajoista, perinteisen teatterin illusionismin ja varhaisemman modernismin sopimusten purkamisesta. Tämä kehitys jatkui 1980-luvulla myös esityksen sisäisten koodistojen purkamisena.

1960-luvun ja 1970-luvun skenografiat mahdollistivat rajoittamattoman pelikentän ohjaajalle ja näyttelijöille. Niissä oli mahdollista työstää reaaliaikaista dramaturgiaa, kestoja, liikeratoja, leikata tiloja, tehdä ristikuvia ja kuva-ajoja, muodostaa assosiaatioketjuja. Tila ikään kuin synnytti ja mahdollisti, pakotti tai loi luonnostaan kokonaisvaltaisen prosessin, jossa esitys muuttui aikaisempaa organisoitumaksi kokonaisuudeksi. Eisensteinilaista montaaiteoriaa sovelsivat Holmberg ja Turka omalla tavallaan, mutta taustalla oli ajatus teatterillisestä ja konkreettisesta, fyysisyyteen perustuvien kohtausten yhteentörmäyksestä, yhteensulautumisesta, päällekkäisyydestä ja läpäisevyydestä. Näin voitiin historiallis-poliittista tietoisuutta, mielikuvia ja assosiaatiopintaa laajentaa. Tila dynaamistui, siitä tuli tila-aikaa. Tila ja yleisösuhte liittyivät julkiseen tilaan, ja taistelu käytiin nimenomaan suurella näyttämöllä ja sen haltuunotossa.

Ohjausten ja skenografioiden kamppailuissa vastustaja oli mykkä, mutta vahva vallassaan: uuden uutukainen Helsingin Kaupunginteatteri, sen suuri näyttämö ja koko modernisoituneen hyvinvointivaltion teatteri-instituutio, teatteri rakennuksina ja tekniikkana ja sosiaalisina käytäntöinä. Taistelua käytiin esittäjien – teatterin ytimen – ja hegemonistisen teatteri-instituution ja sen teknologisen ylevän kesken. Henkilökohtaisena vastalauseenaan Kalle Holmberg kairasi naulalla Helsingin Kaupungin-

teatterin betoniin reikää *Pohjalaisten* harjoitusprosessin aikana. Symbolisesta betoniin kairauksesta oli kyse myös Holmbergin ja Turkan ohjausten skenografioissa.

Turkan näyttelijälähtöisessä ajattelussa, poliittisen alitajunnan ja viettien skenografian piilopolitiikkana oli törmäyttää ohjaaminen ja skenografia toisiaan vastaan. Ohjaaminen oli näyttelijäntyöhön kytköksissä olevaa ruumiillisuutta, jossa dramaturgiaa luotiin näyttämöllä ja jossa tilan ja skenografian merkitys syntyi näyttelijöistä käsin. Tässä vastakkainasettelun prosessissa lavastajille ja pukusuunnittelijoille jäi kutistumistaan kutistuva tontti. Hylätessään skenografit Turka rakensi ohjauksen ja skenografian välille kuilua, jonka olemassaolo sävytti keskusteluja pitkään 1990-luvulle. Kuilun olemassaoloa todistaa sekin, että Suomen Lavastustaiteilijain Liiton vuonna 2005 ilmestyneessä juhla kirjassa Turkan skenografinen merkitys kuitataan kolmella kuvalla. Tätä professioiden välistä taistelua ja tekijyyden kriisiä ei pidä unohtaa teatterin modernien ammattikuntien kehityksen historiasta.

Vychodilin ajatus lavastajasta intelligenttinä varastonhoitajana on hierarkkinen tai ehkä pikemminkin salaviisaan sarkastis-ironinen. Nerokas käsite lavastajasta intelligenttinä varastonhoitajana saattoi liittyä sosialistisen yhteiskunnan työnjaon tarkkarajaisuuteen, työvoimaahan oli runsaasti käytössä, mikä synnytti hierarkkisuuutta. Yhtä hyvin kaksoisviestinnällisen kiteytymä kertoo terveen ammatillisen itsetunnon omaavan taiteilijan selvänäköisyydestä ja käytännön järjestä. Suomalaisessa teatterissa ajanjakso 1960-luvun lopulta 1970-luvulle on demokratian ja työprosessien kannalta paradoksaalinen. Skenografian ammatillinen toimenkuva oli hyvin toisenlainen ryhmissä kuin auteur-ohjaajan assistenttina. Yhden todellisuuden muodosti teatteriryhmien kollektiivinen, demokraattiseen päätöksentekoon pohjautuva prosessinomaisuus, toisaalla olivat sitten auteur-ohjaajat ja heidän luottoskenografinsa tai vaihtoehtoisesti varastonhoitajansa. Ryhmissä työskentelevän skenografian valta ja liikkumatila olivat suuria. Kalle Holmbergin ja erityisesti Kari Liilan ja Måns Hedströmin keskinäinen yhteistyö oli epähierarkkista, keskinäiseen vuorovaikutukseen pohjautuvista kollektiivista prosessia, tosin ennakkosuunnittelun kautta. Turkan ennakkoimaton, reagoiva ja spontaani skenografia syntyi ohjaaja–varastonhoitaja-mallilla. Loppuvaiheen skenografioissa ei sitten enää ollut varastonhoitajaakaan, eikä visuaalisia assistentteja.

Skenografiasta käydyissä kamppailuissa teatterin joustavuutta ja taiteellista itsemääräämisoikeutta venytettiin, kun prosessityöskentely ulotettiin mahdollisimman pitkälle. Esityksestä tuli ohjaaja-skenografian – myöhem-

mässä vaiheessa käsikirjoittaja-ohjaaja-skenografin – teos. Aluksi oli kyse keskinäisestä dialogista ja prosessista, sitten professioiden välisestä kilpailusta ja valtuutuksista. Intelligentin varastonhoitajan rooli ja asema ei ollut välttämättä se, jota skenografi modernin suunnitteluprofession edustajana itselleen janoi ja jonka koki itselleen motivoivaksi. Ohjaajan näkökulmasta kaikki lavastajat ja pukusuunnittelijat eivät olleet riittävän prosessikelpoisia tai riittävän intelligenttejä tasavertaiseen dialogiin.

Teatterin ydin tapahtuu lattian todellisuudessa. Jos lavastaja ja ohjaaja pystyivät löytämään yhteisen kielen kommunikoida, tuli lavastuksistakin voimallinen väline taistelussa yhteiskunnallisen ja poliittisen todellisuuden rakentumisesta. Mutta jos tätä dialogia ei syntynyt tai siihen oltiin haluttomia, skenografi sai mennä. Kyse oli teatterikielen, mielikuvien ja assosiaatioiden valtauksista ja vastamäärittelystä. Merkitsevyyteen, liikkeeseen ja näyttelijän fyysiseen ja aistimelliseen ruumiillisuuteen vapautettu skenografia ei enää voinut olla materiaan kiteytyvää staattista aineellisuutta tai pienoismalliin jähmettynyttä tilallisuutta. Teatterinäkemykset, ideologia ja politiikka kurrottautuivat skenografioihin. Skenografit tutkivat kokonaisvaltaisen dramaturgian merkityspotentiaalia ja teatterillisen välineen mahdollisuuksia. Ohjaukset saivat tilallisen ja mielentilallisen hahmotuksen, joka muodostui ajassa ja ennen kaikkea suhteessa eläviin esittäjiin.

Kiitän lämpimästi oivaltavista ja kriittisistä käsikirjoituksen arvioinneista ja palautteesta.

VIITTEET

- ¹ vrt. Bough 2005. Taustavaikuttajana ja teatterillisen maaperän muokkaajana Ralf Långbackan jo 1950-luvulla alkanutta kirjoitteluaan brechtiläisestä teatterista ei pidä tässäkin yhteydessä sivuuttaa.
- ² Palonen 1997,16 – 19.
- ³ Génoun 2007, 10. Génounin periodinimitys on sovellettavissa myös suomalaisen teatterin ja siihen teatterilliseen hahmotukseen, jolla tehtiin hajurakoa kirjalliseen teatteriin.
- ⁴ Keskustelu esityksen suhteesta tekstiin ja kirjallisuuteen oli yhteydessä keskusteluun teatterin poliittisuudesta ja sitoutuneisuudesta, siitä, missä määrin maailmankatsomus kuului teatterityöhön ja saivatko tekijät tuoda esiin omat näkemyksensä. Sitoutumaton teatterintekijä nähtiin ”kirjailijan palvelijana”,

jolloin arvottamiskriteerinä toimi ns. kirjailijan ajatuksille uskollinen tulkinta. Kalle Holmberg, Jouko Turkka ja Veli-Matti Saikkonen käsittelivät näitä kysymyksiä yhteisessä kirjoituksessaan ”Kuuluuko maailmankatsomus teatterityöhön?” Teatteri 12/1966. Kirjoittajien kritiikki kohdistui sitoutumattoman teatterin korkeatajuisia, ”taiteellisia, abstrakteja näytelmiä kohtaan; teatteri hämärtyneenä abstraktiona rinnastuu Jumalaan, taiteen ”radikaali tai epäsovinnainen perspektiivi”; mitätöityy ja konkreettista vastuuta paetaan ”mystiseen epämääräisyyteen”. Kirjoituksessa otettiin kriittisesti kantaa formalistisiin näyttämökokeiluihin (esimerkkinä Ylioppilasteatterin *Kevätsadetta*, Pistolteaternin *Hammarkjöld-shoe*) ja nostettiin ihanteeksi sitoutunut taiteilija, jonka ”moraali ja toimenpiteet ovat kulloistakin maailmantilannetta varten” ja joka ”on kiinnostunut enemmän maailmasta kuin taiteestaan.”

⁵ Baugh 2005, 196.

⁶ Tämä skenografian vaihe edusti täysmodernismia; merkitysten tuottamisesta ja vaihtamisesta tuli yhä keskeisempää; oltiin lopullisesti siirtymässä pois ”mutkattomasta käsityöläisyydestä” (Paavolainen). Useille tämän aikakauden esityksille muodostui ikoninen asema. Kuvat, teos- ja tekijäesittelyt tekivät ohjaajia ja skenografeja tunnetuiksi.

⁷ vrt. Holmbergin haastattelu 28.12.2004; Esimerkkinä Uninäytelmä, vrt. Nieminen 1978, 161 – 164, Reitala 2005, 42 – 55; Rolf Stegars ”Valo- ja väriaistimuksista teatteriesityksistä” Teatteri 2/1957; ”Valaistus teatteriesityksen taiteellisuuden osatekijänä” Teatteri 15/1958. Tampereella oli pidetty vuonna 1958 kurssi valaistusestareille. Tampereen Teatterissa ja Tampereen Työväen Teatterissa valaistusestareina ja apulaisvalaistusestareina toimivat Raimo Putkonen kirjoitti useita kirjoituksia Teatteri-lehteen: ”Käyvätkö käyttöön” Teatteri 14/1968; ”Valo – teatterin tärkein tehokeino” Teatteri 13/1960; ”Valonheittämistä ja niiden käytöstä” Teatteri 15/1960; ”Valon väri ja sen käyttö” Teatteri 18/1960; ”Uusien teatteritalojemme virheitä” Teatteri 17/1964; ”Teatteritekniikan ongelmia” Teatteri 8/1967; Rolf Stegars, ”Nykyinen lavastussuuntaus – maagista realismia” Teatteri 4/1962, ”Nyklavastuksesta” Teatteri 17/1962. Pekka Heiskanen ”Näyttämön visuaalinen ilmaisu – valaistus ja uudet materiaalit” (Arkkitehti-lehti). Lavastajat pohtivat visuaalisten teorioiden hyödyntämistä lavastuksessa ja eri ”näkemiskieliä”: ”Esiteltäessä uutuuksia yleisölle olisi tarpeen lavastajan sana ohjelmalehtisessä, tapa jota on käytetty kirjailijan ajatusten tai ohjaajan tulkinnan selvitykseksi. Eikö tämä olisi teatterielämälle uusi aluevaltaus?” kysyi Rolf Stegars vuonna 1962 kirjoituksessaan ”Nyklavastuksesta” nostaten esiin myös ”lavastuksellisen-ohjauksellisen yhteistyön ja näyttelijäntyöhön liittyvät ongelmat: ”Valitettavasti lavastaja ei aina voi eikä ehdikään olla mukana ”ohjaamassa” ko. laatuista tilanteita.”

⁸ Sakari Puurunen ohjasi Otellon Helsingin Kansanteatterissa (24.3.1964). Ohjaajan assistenttina toimi Kalle Holmberg, joka muistelmissaan tarjoaa subjektiivisen näkökulmansa 50-lukulaiseen teatterimodernismiin. ”– Kyllä mie heillä korokkeet laitetaan, vaan luulet sie et hyö ostaat niitä käyttää?”, muistelee Holmberg lavastaja Leo Lehdon vastanneen ohjaajan toiveisiin. ”Korokkeet olivat ajan sana. Puurunen halkoi niillä tilaa kuin Mooses Punaista merta. Vajavaisella

valokalustolla ammuttiin mustaan tilaan neliöitä, suunnikkaita, segmenttikaaria. Spoteissa sihahtelivat muovikalvot ja taustassa hehkui punainen väri. Tunnelma oli teennäinen, sisäisen mielenliikkeen kuvitus kamppasi. Ilmaisu turposi ja tappoi elämää.”, Holmberg 1999,139 – 140.

- ⁹ esimerkiksi Runoseminaarissa Turussa 29. – 30.9.1962 pohdittiin taiteen ja todellisuuden lähentämistä.
- ¹⁰ Nykymaailman muotokuva ARS -61 Helsingin Ateneumissa. Viikko Sanomat 13.10.1961. Ulla Huhtamäki 2007, 138.
- ¹¹ Sibelius-Akatemiassa oli nuori muusikkosukupolvi järjestänyt ”lastenkamarikonsertteja” vuosina 1962–63, joiden yhteydessä oletettavasti käytettiin käsitettä happening ensimmäisen kerran. Henrik Otto Donner järjesti Ken Deweyn ja säveltäjä Terry Rileyn kanssa varsinaisia happeningeja, joissa mukana oli myös Teatterikoulun korkeakouluosaston opiskelijoita sekä teatterikoululaisia. *Moraliteetti kuolemasta kasalle näyttelijöitä* (käsikirjoitus, Markku Lahtela, ohjaus Jaakko Pakkasvirta) 1963 Ylioppilasteatterissa ja Deweyn ohjaama ”repetiv happening” *Skorpionen* Lilla Teaternissa 1964 olivat varhaisia teatteriesityksen muodon saaneita happeningeja. Ateneumiin Dewey toteutti happeningin, jonka visualistina oli Ralf Forsström. Ylioppilasteatterissa järjestettiin happeningien koulutusdemonstraatioita keväällä 1964. vrt. Kallinen 2001, 184-185; Elovirta 1995,23-27. ”Moderniteetin areenana” Tukholman Moderna museet ja sen johtajan Pontus Hulténin ”New York Connection” toivat uudet impulssit hämmästyttävän nopeasti Pohjoismaihin, Ringby 1995, 160-165. Meillä ei ole riittävästi tutkittu Ylioppilasteatterin, ruotsinkielisen Studentteaternin ja kansainvälisen ylioppilasteatteriliikkeen merkitystä avantgarden ja ylipäättänsä uusien vaikutteiden välittäjänä ja ryhmien estetiikkaan vaikuttajana. vrt. Enckell 2003,85 ja Nancyn vuonna 1963 perustetun vaihtohtoteatterin festivaalin merkitys. Per Ringbyn teos *Avantgardeteater och modernitet. Pistolteatern och det svenska teaterlivet från 1950-tal till 60-tal* (1995) avaa kiintoisia näkökulmia Ruotsin teatterin moderniteettiin. Per Edström oli jo 1950-luvulla Kammarteaternissa tehnyt tilakokeiluja areenateatterin muodolla.
- ¹² Kalha 1999, 18; Meyerhold, 1981, 40.
- ¹³ Vaikutukset näkyivät esimerkiksi kuvataiteilijan koulutuksen saaneen Juha Lukalan töissä Turun kaupunginteatterissa 1960-luvun alkupuolella. Beckettin *Leikin loppu* 1963 oli kokonaistaideteos, symbolististen kuvien ja värien tila, jossa tila leikataan irti taustastaan; Williamsin *Sopeutumisen ajassa* (1963) tila hahmoteltiin metallirakenteisella kehikkoratkaisulla, joka antoi mahdollisuuden valaista tilaa kaikista suunnista. Chorellin *Nokkosissa* Lukala loi Svobodan vaikutteita soveltaen suuren kierteisesti nousevan, poikittaisista laudoista tehdyn tien, jonka alla oli asunto. Albeen *Pikku Alicessa* näyttämöllä oli vinolava, shakkilauta ja hän käytti suuria heijastavia savupleksejä, joilla ihmiset saatiin läsnä oleviksi kuviin mutta näyttämötilanteen ulkopuolelle. Lukalan töissä näkyi siirtymä pois tsekkiläisestä kineettisestä teatteriajattelusta kohti kokonaisvaltaista tilaratkaisua, arkkitehtonista tilaa, johon oli mahdollista sisällyttää teoksen maailma.
- ¹⁴ Holmbergin kirjoituksessa ”Prahalaisia teatterinäkymiä” Teatteri 12/1965 huomioidaan keskittyvät” draaman, dramaturgian, musiikin, ohjauksen, lavastuksen ja

tekniikan synteisiin, erityisesti Jan Grossmanin *Kuningas Ubun* ohjaukseen Divadlo na Zabravlissa ja esityksen kokonaisilmaisuun, ”liikuntaan”, ”rytmisyyteen”, ”musikaalisuuteen, näyttelijöiden yhteistyöhön sekä Ottomar Krejcan ja Josef Svobodan *Romeoon ja Juliaan* Kansallisteatterissa. Holmberg kiittelee esityksen ”rehellisyyttä, reaalisuutta ja aitoutta” vailla ”utuisia harsoverhoja” ja sen taidokkaasti toteutettuja taistelukohtauksia. Kamariteatterin (Komorni Davadlon) Alfred Radokin ja Ladislav Vychodilin Romain Rollandin *Näytelmää rakkaudesta ja kuolemasta* Holmberg piti draaman ja musiikin yhteisvoittona, ”totaalisena teatterina parhaimmillaan”: ”Toiminta ja visuaalisuus kattavat näyttämön, se elää ja sykkii kuin vallankumous itse. Se tuo väkisinkin mieleen Delacroixin ja Goyan väriskaalan ja dynamiikan. Se elää ja toimii – on tarpeellinen joka hetki. Rakentavan tukipohjan luo myös taiten käytetty musiikki. Elävien, näyttämöllä laulavien kuorojen ja solistien lisäksi synkronisoituvat vahvistinlaitteista kantautuvat kuoro- ja orkesteriosuudet mahtavasti ja kasvattavat teatterissa ennen kokemattoman tunteen ja varuillaanolon.”

¹⁵ Denis Bablet’n artikkeli teatteritilan analysoimisesta ilmestyi Travail théâtral -lehdessä 6/1972, 107–125; ja ruotsiksi käännettynä ”För en metod att analysera teaterplatsen teoksessa Teaterarbete (utg. Kurt Aspelin), 1972; Lars Klebergin väitöskirja Teatern som handling. Sovjetisk avantgardeestetik 1917–27 ilmestyi vuonna 1977. Siinä käytiin lävitse erilaisia näyttämön ja katsomon keskinäisiä suhteita.

¹⁶ vrt. keskustelua Koho 1991, 15; Paavolainen 1992, 35–37; Ralf Långbacka versus Peter Brook

¹⁷ Lyytinen, Kristiina, 2005, 56–63; Reitala 2005, 64–67. Kirjoituksissa selvitetään skenografioiden rakentumista, visuaalista hahmotusta, jossa kyse ei ole tekstin kuvittamisesta: ”On luotava näyttämölle tilanteita, on valittava esineistö, puvut ym. niin, että ne luovat oman toimintansa, omat ristiriitansa. ne eivät ole pelkkiä neutraaleja esineitä näyttelijän käytettävissä, vaan ne johdattavat ja tukevat häntä: toimivat mykkinä vastaanäyttelijöinä. Mukaan on otettava vain välttämätön, jotta se toimisi tehokkaimmin ja se on valittava ja suunniteltava huolellisesti, jotta se todella täyttäisi tehtävänsä.” Tässä manifestoitui brechttiläisen teatterin skenografia-ajattelu.

¹⁸ Aronson 2006, 21 – 38. Alain Ackermanin ja Martin Puchnerin toimittamassa teoksessa *Against theatre. Creative Destructions on the Modernist Stage* valotetaan eri näkökulmista tätä moderniin teatteriin sisältyvää teatterinvastaisuutta.

¹⁹ Kalle Holmbergin haastattelu 30.5.2004

²⁰ Siren, Markku 1968.

²¹ ”Esityksen tekeminen on ryhmätyötä. Periaattemme on että Shakespeare on eräs ryhmämme jäsenistä. Hän on kirjoittanut materiaalin, mutta olemme itse muokanneet sitä tähän päivään liittyväksi. Lyhennyksin, ottamalla tekstiä Henrik V:stä’, Henrik VI:sta, kirjoittamalla itse eräitä kommentteja, uusimalla kohtausten järjestystä jne. Periaattemme on että Shakespeare on niin suuri kirjailija, että hän on käyttökelpoinen myös meidän ajallemme.” (työryhmän taustamateriaalia; Kalle Holmbergin arkisto); Helsingin Sanomat 18.2.1968 ”Rikhard III ja maailma tänään”

- ²² Siren, Markku 1968. Siren toimi Liilan assistenttina ja kirjasi ylös ajatuksia; esikuvina toimi Strehlerin ohjaama Henrik IV:een pohjautuva *Mahtavien taistelu*.
- ²³ Lavastaja Markku Sirenin haastattelu 14.4.2009. Talon tekniikkaa ja tila-ajattelua kritisoivana vastalauseenaan, ”oppositiona betoniin” – Holmbergin oli kurillaan porannut reikää seinään. Sirenin mukaan Helsingin Kaupunginteatterin suurella näyttämöllä oli paljon tekniikkaa, joka ei alun perinkään toiminut; esimerkiksi kiskoilla olevia näyttämövaunuja ei voinut käyttää. Taloon sisältyvään ideologiaan kohdistui paljon hiljaista kritiikkiä, lavastajat naureskelivat pienen näyttämön liian matalalla olevalle ”Puurusen palkille”, joka esti projisointien teon. Tosin pelkillä pistenostimilla toimiva pieni näyttämö koettiin yleisesti ottaen hyväksi. Tiloihin sisältyvään ideologiaan kiinnitti huomiota Ralf Långbacka Helsingin Kaupunginteatteria koskevassa Arkkitehti-lehden teemanumerossa, mutta kirjoitus oli lähinnä soraääni.
- ²⁴ Korhonen 1977, 16–17; Holmbergin haastattelu 2004.
- ²⁵ Produktiokohtaisesti palkatta, vapaaehtoispuhjalta hankkeeseen mukaan tuli 64 helsinkiläisteatterien näyttelijää sekä teatterikoulun ja taideteollisen oppilaitoksen opiskelijoita, jotka esittivät 16 – 22.2.1970 Matti Rossin sovituksen Schillerin näytelmästä. Väestönsuojaan vievän 300 metrin käytävän näyttelyosuudessa oli valokuvia, pelejä ja leikkejä, teloitustapahtuma. Katsojat kuvattiin heidän tullessaan sisään, valokuvat kehitettiin tapahtuman aikana ja ripustettiin tilaan esityksen päättyessä. Iltamaisuus koostui lauluista, lausunnasta, painia, miekkailua.
- ²⁶ vrt. käsiohjelma, Matti Rossi: ”Vallankumouksen luonne ja suunta on aina ja mitä suurimmassa määrin riippuvainen yksilöstä... Sillä on aina varsin selvät, useimmiten yhden ihmisen kasvot. Yksilö määrää sen tavoitteet ja suunnan, ja sen erehdykset ovat yksilön erehdyksiä niin kuin sen saavutukset ovat aina yksilön saavutuksia. Kollektiivista kumousta ei ole.” Tapahtuman vastaanotossa esitystä kritisoitiin riman alentamisesta ja ”puskateatterin tyylikeinoista”, sen uskonnollisuudesta, samoin sen kynnisestä suhteesta vallankumouksen motiiveihin (Suomenmaa 16.4.1970; Kansan Uutiset 17.4.1970; Kauppalehti) . ”Miten ”Rosvoja” voitaisiin esittää ilman, että se loukkaisi monia herkkiä katsojia, jotka eivät ole tottuneet näkemään kymmeniä paritteluja näyttämöllä tai nunnien muuttumista huorajoukoksi krusifiksienkin sinkoilla lattialle Kaarle Moorian naisvoimalla raiskattaessa?” (Kauppalehti 15.4.1970, Anneli Vartia Holmberg 2007, 61–62; Kalle Holmbergin haastattelu 2004.
- ²⁷ Hans-Thies Lehmannin mukaan teatteria tehdään yleensä keskikokoisissa tiloissa, ei intiimeissä eikä toisaalta erityisen suurissa tiloissa, joissa peilinä toimivan näyttämöllisen kehyksen mahdollistama heijastaminen, tunnistettavuus ja vastaavuus vaarantuvat. Hän näkee ”keskihakuisen” ja ”keskipakoisen” tilan draamallisen teatterin uhkina. ”Keskihakuisessa” intimissä tilassa, Grotowskin rituaalinomaisessa teatteritapahtumassa, toisaalta sitten integroidussa Orlando Furioson tai 1789:n keskipakoisesti vaikuttavassa suuressa tilassa kyse oli paradoksaalisesti teatterillisestä illuusiosta. Lehmann 2008, 245 – 247.
- ²⁸ Meyerhold 1981, 101–102
- ²⁹ Chaudhuri 2005, 90.

- ³⁰ Lehmann, 2008, 251.
- ³¹ Holmberg jatkoi tilakokeiluja Lallukkaan tehdyissä Ionescon *Tuoleissa* (1985 Forsström) ja Stadionille tehdyssä *Paavo Suuressa*. Helsingin Kaupunginteatterin pienelle näyttämölle tehty *Tartuffe* (1985 Hedström) oli kiinteän ratkaisun olosuhteissa äärimmilleen työstetty tila.
- ³² Paavolainen 1968,43
- ³³ sovellan tässä Gérard Genetten luomaa kirjallisen ilmiön käsitettä parateksti (teoksessa Genette 1987) paratekstit Genette jakaa periteksteiksi ja epiteksteiksi. Peritekstit liittyvästi välittömästi ympäröivään tekstimateriaaliin – kirjailijan nimi, otsake, omistuskirjoitus, epigrafi, esipuhe, väliotsakkeet, epilogi, huomautukset, takakansiteksti. Epitekstejä ovat esimerkiksi haastattelut ja kirjeet, jne. jotka ovat liitettävissä osaksi teosta.
- ³⁴ Yhteistyön hedelmällisyydestä ovat puhuneet sekä Kalle Holmberg että lavastaja Juha Lukala. Paavolaisen tekemä Jouko Turkan haastattelu 13.6.1980 on erinomainen dokumentti Turkan ajattelusta ja sen kehityksestä ideologisessa murrosvaiheessa. Se on Turkan teatteriajattelun keskeinen dokumentti, samoin poliittisen tilanteen analyysinä erittäin tärkeä dokumentti. Paavolainen 1987; Paavolainen 1989; Paavolainen 2007.
- ³⁵ Jouko Turkka muotoili haastattelussaan vuonna 1980 asian näin: ”Ne on Kallen henkilöt pohjimmitaan vahvoja suomalaisia.” Turkka viittaa erityisesti Holmbergin *Seitsemään veljekseen*.
- ³⁶ Paavolainen 1989.
- ³⁷ Fritz Haugin tavaraestetiikkaa kritisoiva teos oli käännetty ruotsiksi vuonna 1975 nimellä Kritik av varuestetiken, suomeksi teos käännettiin myöhemmin. On hyvin mahdollista, että Jouko Turkka oli tutustunut teokseen.
- ³⁸ Turkka 1988. Jouko Turkan suomii kuivaa ja kylmää DDR-traditiota, ”voimistelijoita ilman lumoa” ruotsalaisessa Entré-lehden haastattelussa.
- ³⁹ Paavolainen 1987; Ollikainen 1988, 163–165; Eisenstein 1978, 132–132.
- ⁴⁰ Pentti Paavolaisen tekemässä Jouko Turkan haastattelussa 1980, ja siihen tallennetussa pitkässä monologissa ovat näkyvissä kehityskulut, jotka sitten ovat kiteytyneet Turkan Aiheita-teokseen. vrt. Turkka 1982, 155–157.
- ⁴¹ Fulleria kuultiin SDO:n (Skandinaviska Designstuderanden Organisation) pohjoismaisessa seminaarissa 1967 ja Taideteollisen oppilaitoksen seminaarissa Suomenlinnassa 1968. Seminaariin osallistujajoukossa oli suuri joukko Suomen eturivin muotoilijoita ja arkkitehtejä, myös Måns Hedström.
- ⁴² Turkka 1980.
- ⁴³ Maija Pekkasen haastattelu 2008.
- ⁴⁴ Alkuperäisajatuksesta jouduttiin ajan puutteen ja muiden käytännön syiden vuoksi luopumaan. Lavastaja Markku Siren ja Turkka olivat hyvin yksityiskohtaisesti tutkineet maalauksen luonnon pinnanmuodostusta
- ⁴⁵ Turkka viittaa haastattelussa vuodelta 1980 Holmbergin Kivi-käsityksen toiseen varianttiin ja kertoo haluavansa näyttää ”talonpoikaisjykevyyden pimeää puolta”. *Putkinotkon* kohdalla Turkka puhuu ”kapinan romantiikasta”, ”porvariston masokistisesta tunnonvaivasta” ja anarkian tarpeen kasvusta. Omana pyrkimyksenään hän näkee yrittää ”vasemmalta ohi”, kapina on olennaisempi

kuin ”tikapuut ihmiskunnan ...päämäärään”.

⁴⁶ Finnairin portaat olivat yksityiskohta, jonka sekä lavastaja Markku Sirén, että pukusuunnittelija Maija Pekkanen toivat esiin muistellessaan Turkan turhautumista, kun ”aitoa esinettä” tätä poliittisen ajattelun ja tunnistettavuuden kannalta keskeistä merkkiä, ei esitykseen saatu.; Siren 2009; Pekkanen 1998 ja 2009.

⁴⁷ vrt. Innes 1993, 16 –17; Baugh 2005, 189.

LÄHTEET

- Aalborg -74. Lavastajan todellisuus Suomessa.* Näyttelyjulkaisu. Suomen Lavastustaiteilijoiden Liitto, TeaMA 1169 H1 1b.
- Ackerman, Alan & Puchner, Martin 2006. *Against Theatre. Creative Destructions on the Modernist Stage.* Palgrave Macmillan, New York.
- Arlander, Annette 1998. *Esitys tilana.* Acta Scenica 2. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.
- Aronson Arnold 2006. ”Avant-Garde Scenography and the Frames of the Theatre”. Teoksessa
- Ackerman, Alan & Puchner, Martin 2006. *Against Theatre. Creative Destructions on the Modernist Stage.* Palgrave Macmillan, New York.
- Bablet, Denis 1977. ”För en metod att analysera teaterplatsen”. Teoksessa *Teaterarbete.* Texter för teori och praxis utgivna av Kurt Aspelin. Pan/Norstedts, Stockholm.
- Banu, Georges 2000. ”Le Piccolo, c’est une histoire de théâtre d’art”. Teoksessa *Les cités du théâtre d’art de Stanislavski à Strehler.* Ouvrage collectif sous la direction de Georges Banu. éditions Théâtrales. Académie expérimentale des théâtres.
- Baugh, Christopher 2005. *Theatre, performance and technology. The development of scenography in the twentieth century.* Palgrave Macmillan, New York.
- Brecht, Bertolt 1991. *Kirjoituksia teatterista.* VAPK-kustannus, Helsinki.
- Chaudhuri, Una 2005. ”Näytelmien tilat”. Teoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen, toim.* Pirkko Koski. Like, Helsinki.
- Elovirta, Arja 1995. ”Happening –fragmentteja eräistä tapauksista”. Teoksessa Anttonen, Erkki (toim.) *Performance aktio happening. Jälkiä katoavasta taiteesta.* Helsingin yliopiston taidehistorian laitos. Yliopistopaino. Helsinki.
- Eisenstein, Sergei 1978. *Elokuvan muoto.* Love Kustannus Oy, Helsinki.
- Forsström Ralf 12.1.2009. Haastattelu. Hanna-Leena Helavuori, tekijän hallussa.
- Genette, Gérard 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation.* trans. Jane E. Levin. Cambridge. Cambridge University Press.
- Genette, Gérard 1987. *Seuils.* Seuil. Paris.
- Guénoun, Denis 2007 (2005). *Näyttämön filosofia.* Suom. Kaisa Sivenius, Esa Kirkkopelto ja Riina Maukola. Like, Helsinki.
- Gröndahl, Laura 2004. *Experiences in Theatrical Spaces – Five Scenographies of Miss Julie.* Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.
- Haug, Wolfgang Fritz 1975 (1971) *Kritik av varuestetiken;* översättning av Birgitta Sandberg. Stockholm, Pan/Norstedt.
- Hedström, Måns 1989. ”Me rakennamme tilan esitystä varten”. Fondi, Teatterimuseon vuosikirja n:o 3 Teatteri tilassa. Helsinki.
- Helavuori, Hanna-Leena 2003. ”Skenografi Juha Lukalan merkityksiä luovat tilat” näyttelyjulkaisussa *Aikaan sidottu tila. kuvia lavastajan albumista.*

- 2007. "Skenografia ajattelun työssijana". Teoksessa Ollikainen Anneli (toim.) 2007. *Måns Hedström, teatterin visuaalinen suunnittelija*. Teatterimuseo, Helsinki.
- Hirvikoski, Reija 2005. *Tahdon tiellä. Lavastajan rooli ja asema*. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.
- Holmberg, Kalle, 1965. "Prahalaisia teatterinäkymiä". Teatteri 12, 1965.
- 1999. *Vasen suora*. Otava, Helsinki.
- 2004. Haastattelut, haastattelijana Hanna-Leena Helavuori, tekijän hallussa.
- 2007. "Kuin linnut kaikista ilmansuunnista". Teoksessa Ollikainen, Anneli (toim.) 2007. *Måns Hedström, teatterin visuaalinen suunnittelija*. Teatterimuseo, Helsinki.
- Huhtamäki, Ulla 2007. "Heittäydy vapauteen" : avantgarde ja Kauko Lehtisen taiteen murros 1961-1965 Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.
- "Josef Svoboda Suomessa". Kansallisteatterin uutisia no 1. 1968.
- Innes, Christopher 1993. *Avant Garde Theatre, 1892 – 1992*. Routledge, London.
- Kalha, Harri 1999. *Ralf Forsström scenografi 1963 – 1998*. Otava, Helsinki.
- Kallinen, Timo 2001. *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni saavutti suomalaisen teatterikoulutuksen*. Acta Scenica 7. Teatterikorkeakoulu. Helsinki.
- Kleberg, Lars 1977. *Teatern som handling. Sovjetisk avantgardeestetik 1917-1921*. Stockholm Slavic Papers. Stockholm.
- Koho, Timo 1991. *Teatteriarkkitehtuurin merkitysarvot*. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja, Helsinki.
- Karhu, Merja-Liisa 2005. "Visuaalinen suunnittelu: Måns Hedström". Teoksessa Reitala, Heta (toim.) 2005. *Harha on totta. Näkökulmia suomalaiseen lavastustaiteeseen ja pukusuunnitteluun 1900-luvun alusta nykypäivään*. Atena Kustannus Oy, Jyväskylä
- Korhonen, Kaisa (toim.) 1977. *Enemmän kuin totta hetken aikaa – Kaisa Korhonen, Kalle Holmberg ja Pekka Milonoff keskustelevat ohjaajantyöstä*. Suomen Teatterikoulu, Helsinki.
- 2007. "Konkretian imperatiivi". Teoksessa Ollikainen, Anneli (toim.) 2007. *Måns Hedström, teatterin visuaalinen suunnittelija*. Teatterimuseo, Helsinki.
- Krahl, Hans-Jürgen 1971. *Konstitution und Klassenkampf*. Frankfurt/M
- Lajcha, Ladislav 2003. *Ladislav Vychodil*. Divadelný Ústav, Slovenský Tatran.
- Lehmann, Hans-Thies 2008 (1999). *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. RiittaVirkkunen. Like, Helsinki.
- Lindroos 2004. "Katso poliittisesti!" Jossakin on aina jo kamera" (Jean Baudrillard)". Teoksessa Sakari Hänninen & Kari Palonen (toim.) *Lue poliittisesti. Profiileja politiikan tutkimukseen*. SoPhi 81. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.
- Långbacka, Ralf 1967. "Först teater, sedan teatrar". Arkkitehti-lehti 10-11, 1967.
- Lyytinen, Kristiina 2005. "Majesteettisen yksinkerta – mitä vaatii kauneus toteutuakseen." Teoksessa Reitala, Heta (toim.) 2005. *Harha on totta. Näkökulmia suomalaiseen lavastustaiteeseen ja pukusuunnitteluun 1900-luvun alusta nykypäivään*. Atena Kustannus Oy, Jyväskylä.
- Meyerhold, Vsevolod 1981. *Teatterin lokakuu*. Suomentanut ja toimittanut Marja Jänis. Love Kirjat, Helsinki.
- Nieminen, Reetta 1978. *Arvi Kivimaa kirjailija ja teatterimies*. Turun yliopiston julkaisuja. Turku
- Ollikainen, Anneli 1988. *Lihat ylös. Muistiinpanoja Jouko Turkan opetuksesta*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 9. Valtion painatuskeskus, Helsinki.
- (toim.) 2007. *Måns Hedström, teatterin visuaalinen suunnittelija*. Teatterimuseo,

- Helsinki.
- Paavolainen, Pentti 1989. ”Tavarat taikalaatikossa – näkökulmia esineisiin Turkan ohjauksissa”. Teatteri-lehti 6/1989.
- 1992. *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959 – 1971*. Kustannus Oy Teatteri, Helsinki.
- 1987. *Turkan pitkä juoksu. Jouko Turkan ohjaukset*. Gaudeamus, Helsinki.
- 2007. Jouko Turkka ja skenografia. Luento, Power-point –esitys Taideteollisen korkeakoulun lavastustaiteen linjalla 2007.
- Paavolainen, Teemu 2001. *Ylimarionetista bioesineeseen. Näkökulmia teatterin esinekieleen*. Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Palonen, Kari 1993. *Reading the political: Exploring the margins of politics*. The FPSA. Tiedekirja, Helsinki.
- 1997. *Kootut retoriikat. Esimerkkejä politiikan luennassa*. SoPhi, Jyväskylä.
- Pekkanen Maija 1987, 2008. Haastattelut. Haastattelu Hanna-Leena Helavuori, tekijän hallussa.
- Reitala, Heta (toim.) 2005. *Harha on totta. Näkökulmia suomalaisen lavastustaiteeseen ja pukusuunnitteluun 1900-luvun alusta nykypäivään*. Atena Kustannus Oy, Jyväskylä.
- Ringby, Per 1995. *Avantgardeteater och modernitet. Pistolteatern och det svenska teaterlivet från 1950-tal till 60-tal*. Vildros, Gideå.
- Siren, Markku 1968. ”Näyttelijän ympäristö Shakespeare-esityksessä”, *Kansan Uutiset* 18.2.1968.
- 2009. Haastattelut 2009. Haastattelijana Hanna-Leena Helavuori. Teatterimuseon arkisto.
- Svoboda, Josef 1968, Uusia teitä Tšekkoslovakiassa. Mukailtu käännös Rolf Stegars. ITI-konferenssi Jyväskylän Kesä 1968. Moniste. Suomen Lavastustaiteilijoiden Liiton arkisto, Teatterimuseon arkisto (TeaMa 1169 H1b).
- Turkka, Jouko 1980. Haastattelu 13.6.1980. Haastattelijana Pentti Paavolainen. Litterointi, Teatterimuseon arkisto.
- 1982. *Aiheita*. Otava, Helsinki.
- Jouko Turkan haastattelu Entré 3/1988
- Vychodil, Ladislav 1968, esitelmä Jyväskylän Kesässä ITI:n lavastustaiteen konferenssissa. Suomen Lavastustaiteilijoiden Liiton arkisto, Teatterimuseon arkisto (TeaMa 1169 H1b).

Laura Gröndahl

Ai siitä tuli sitten tuollainen...

Käytännön näkökulmia lavastusten syntyprosessiin

Artikkeli käsittelee suomalaisen laitosteatterin tuotantokoneiston osuutta lavastuksen taiteellisten ratkaisujen muodostumisessa. Tarkastelen esityksen valmistamisen aikataulutusta, organisaatiota ja työnjakoa sekä teatteriarkkitehtuurin ja näyttämötekniikan vaikutusta työprosessiin. Keskeinen ajatukseni on, että teatterilaitoksemme tuotantomalli ja organisaation hierarkia perustuvat mekaaniselle teknologialle ja modernistiselle ideologialle. Nykyaikaisen valaisuteknologian taiteelliset mahdollisuudet jäävät niiden puitteissa hyödynnettäväksi, koska luoviin kokeiluihin ei jää aikaa, vaan uuden tekniikkaa käytetään aiempien laitteiden mallin mukaan.

Missä kaksi lavastajaa kohtaa toisensa, syntyy ennemmin tai myöhemmin keskustelua siitä, miten vaikeaa on tasapainolla taiteellisten ideoiden ja toteutuksen realiteettien välissä. Jokainen teatterissa työskennellyt tietää, miten usein ajan, rahan, oikeiden työkalujen tai voimien puute sekä puhdas sattuma ovat muovanneet lopputulosta. Mielessä väikkyneet visiot toteutuvat monien kompromissien kautta, eikä tekninen koneisto aina pysty vastaamaan sille asetettuihin odotuksiin.

Tutkimuksen piirissä aiheeseen on kuitenkin kiinnitetty varsin vähän huomiota. Taide- ja teatterihistorioitsijat ovat perinteisesti tarkastelleet joko lavastajien suunnitelmia tai toteutuneita esityksiä, jolloin niiden väliin jäävän koneiston merkitys helposti unohtuu. Tuntuu kuin lavastusideoiden oletettaisiin siirtyvän suunnittelijan mielikuvista näyttämölle ongelmattomasti ja katsojan näkemiä ratkaisuja voitaisiin pitää taiteellisten intenti-

oiden suorina projektiaina. Kiinnostus toimintakulttuurien merkitykseen on kuitenkin vahvassa kasvussa taidekorkeakouluissa tehdyn tutkimuksen myötä.

Olen kirjoittanut tämän artikkelin ensisijaisena tarkoitukseni avata lavastustaiteen käytännöllistä toimintaa niille opiskelijoille ja tutkijoille, joilla ei ole omakohtaista kokemusta teatterityöstä. Toivon sen kuitenkin hyödyttävän myös kollegoitani osoittamalla käytännön työhön sisältyvän teoreettisen ajattelun merkityksen. Pyrin ennen kaikkea tuomaan pitkään erossa olleita tieteellisen ja taiteellisen ajattelun traditioita lähemmäs toisiinsa.

1. Miten puhua lavastamisen käytännöistä tieteellisessä diskurssissa?

Työn käytäntöihin sisältyvää hiljaista tietoa on vaikea tunnistaa, koska se siirtyy osajalta toiselle tekemisen ja toiminnan myötä. Työskentelyn tavoista, fyysisistä liikkeistä, teoista ja ääneen lausumattomista asenteista jää harvoin kirjallisia tai kuvallisia dokumentteja, joita tieteellisesti koulutetut tutkijat olisivat tottuneet käsittelemään. Teatterin tekijöiden silmissä monet käytännöt ovat puolestaan tulleet niin itsestään selviksi, ettei niiden olemassaoloa tai vaikutusta enää huomata. Silloin ei myöskään ymmärretä niiden sisältämiä taustaoletuksia, arvoja ja ennakkokäsityksiä. Pirkko Anttila luonnehtii taiteilijoiden ja muotoilijoiden ammattiryhmää seuraavasti:

heille on yhteistä työstrategia, jossa artefakti on prosessin keskipisteessä. He ovat kasvaneet sellaisessa kulttuurissa, minkä keskeinen toiminto muodostuu kohteen luovasta ideoinnista, tulkinnoista, pohdinnoista, tekemisestä ja viimeistelystä. Heille tutkittu, analyttinen tieto on toissijainen verrattuna siihen taito-tietoon, joka on tarpeen artefaktien luomisessa.

Perinteisessä akateemisessa tutkimustyössä tilanne on päinvastainen – analyttinen tieto korostuu ylivoimaisena taitojen hallintaan nähden eikä tuotettu artefakti ole validi tutkimustulos, vaikka se kuinka sisältäisi uutta tietoa.¹

Voisi siis väittää, että niin teoretikko kuin käytännön tekijäkin saattaa omalla tavallaan sivuuttaa hiljaisen tiedon tutkimuksellisen merkityksen. Ensin mainittu sulkee sen tutkimusdiskurssinsa ulkopuolelle, jälkimmäinen ei pidä käsitteellistä artikulaatiota ja kriittistä analysointia tarpeellisena, koska työ itsessään riittää. Hiljainen tieto on kuin sokea piste: toimimme koko ajan sen avulla, mutta emme huomaa sen merkitystä. Kokeneen

käsityöläisen liikkeisiin sisältyy viisautta, jonka syvyyttä tekijä itsekään ei aina tiedosta. Luova taiteilija saattaa intuitiivisella teollaan saavuttaa ymmärryksen tason, johon teoreetikko tarvitsee hyllykaupalla kirjallisuutta.

Toisaalta sisäistetyt käytännöt kantavat huomaamattamme mukanaan kulttuurisia, yhteiskunnallisia, taiteellisia ja filosofisia käsityksiä. Vakiintuneet toiminnan tavat eivät useinkaan ole tietoisesti valittuja, vaan ne omakсутaan vaistomaisesti työtä tehdessä ja niitä jatketaan niin kauan kuin ne osoittautuvat tuloksellisiksi. Juuri tähän perustuu luonnollistamisen vaara. Omaksumalla tietyn toiminnan tavan saamme kaupanpäällisiksi siihen liittyvän ajatushorisontin, joka helposti näyttäytyy ainoana oikeana. Sosiaaliset ja kulttuuriset käytännöt ja tekniikat sisältävät aina arvoja, ideologisia käsityksiä ja politiikkaa. Hiljaisen tiedon näkyväksi saattaminen onkin välttämätöntä paitsi työtapojen tallentamiseksi ja siirtämiseksi eteenpäin, myös niiden kyseenalaistamiseksi ja uudistamiseksi.

Lavastajana voin sanoa tuntevani ammattini hiljaista tietoa hyvin. Toisaalta olen juuri työni kautta sisäistänyt sen niin vahvasti, että siitä on tullut osa ajattelun tapaani. Miten voin ajatella omaa ajatteluani jäämättä sen vangiksi? Olen ennen kaikkea turvautunut kollegojen haastatteluihin voidakseni tunnistaa sekä yhteisiä toimintamalleja että niiden puitteissa ilmeneviä eroavaisuuksia. Toisen ihmisen kuvaamana tuttu tilanne näyttäytyy uudessa valossa, mikä mahdollistaa vieraannuttavan etäisyyden. Yhteisissä keskusteluissa paljastuu myös hiljaisen tiedon kollektiivisuus. Se on teatterin tekemisessä erityisen keskeistä, sillä esitys valmistuu aina yhteistyönä. Lavastajan ammattitaitoon kuuluu varsinaisen suunnittelutyön lisäksi kyky tuoda omat ajatukset yhteisesti jaettavaan muotoon ja ottaa vastaan muilta työryhmän jäseniltä tulevat impulssit, ehdotukset ja vaatimukset. Teatterin tekemisen hiljainen tieto ei ole vain osaajassaan, vaan paikantuu ihmisten välisiin sosiaalisiin suhteisiin, käyttäytymisen ja toiminnan tapoihin tai normeihin. Ne ovat puolestaan yhteydessä teatterin organisatoriseen rakenteeseen, hierarkiaan ja arvomaailmaan. Vapainkin taiteilijayhteisö synnyttää omat kirjoittamattomat sääntönsä, mutta tässä artikkelissa keskityn laitosteattereiden toimintamalliin kahdesta syystä.

Ensimmäinen syy on konkreettinen huoli Suomeen rakennetun teatteriverkoston toiminnasta. Suhtautumiseni laitosteattereihin on monin tavoin kriittinen, mutta myönnän vaihtoehtoisten työtapojen ongelmallisuuden. Olisi liian helppo ratkaisu räjäyttää suuret kaupunginteatterit ja siirtää kaikki toiminta vapaaseen prosessityöskentelyyn perustuviin ryhmiin. Meillä on kallis, massiivinen koneisto, jonka kaiken järjen mukaan tulisi mahdollisimman hyvin palvella tarkoitustaan: mielekkääksi koetun

teatteritaiteen tekemistä. Toisaalta olisi kovin kaventavaa ajatella lavastajan olevan täysin materialististen voimien armoilla. Teatteri on ennen kaikkea inhimillistä toimintaa, joka syntyy toimijoista itsestään käsin. Teatterintekijöiden tietoiset taiteelliset pyrkimykset kyseenalaistavat, muokkaavat ja uudistavat käytäntöjä jatkuvasti, vaikka isojen instituutioiden rakenteet muuttuvatkin hitaasti.

Toinen syy aiheen rajaamiseen on, että olen kirjoittaessani huomannut ongelmakentän paljon laajemmaksi ja monisyisemmäksi kuin kuvittelin. En kykene lyhyen artikkelin puitteissa syventymään yksittäisiin ilmiöihin riittävästi, mutta toivon pystyväni esimerkkien kautta nostamaan esiin keskeisen kysymyksenasettelun: minkälaisia tekemisen ja sanomisen tapoja lavastamisen työtavat tuottavat ja miksi ne ovat muotoutuneet sellaisiksi kuin ovat? Käsittelen aikataulutuksen, tilan, ammatillisten toimenkuvien ja niihin liittyvän työnjaon sekä teknisten laitteiden merkitystä lavastuksen muotoutumisessa osaksi esitystä.

2. Lavastusten valmistusprosessi

Lavasteiden rakentaminen on hidasta, kallista ja työlästä, ja siinä tulee aina lopulta kiire. Siksi vähänkin isompien elementtien toteutus on saatava hyvissä ajoin työn alle. Näyttämötoiminta on kuitenkin impulsiivista ja hetkellistä. Esitys saattaa harjoitusten aikana kehittyä suuntaan, joka ei sovi yhteen alkuperäisten suunnitelmien kanssa, eikä niiden muuttaminen onnistu aikataulujen tai organisaation hierarkian vuoksi. Monet teatterintekijät kokevat suurten laitosten tuotantokoneiston jarruna, joka pikemmin estää taidetta toteutumasta kuin antaa sille mahdollisuuksia. Hyvin varustetuilta näyttämöiltä ja organisoiduista instituutioista paetaan teknisesti puutteellisiin ”löydettyihin tiloihin” ja vapaisiin ryhmiin, joissa voidaan toimia toisin.

Lavastajan työ uuden laitosteatteriproduktion parissa alkaa yleensä palaverilla ohjaajan kanssa, jolloin keskustellaan tulevan esityksen lähtökohdista ja tavoitteista.² Taiteellisesta ennakkosuunnittelusta vastaavan työryhmän kokoonpano vaihtelee produktiosta riippuen. Lavastajan lisäksi siihen yleensä kuuluvat puku-, valo- ja äänisuunnittelija, tarpeen mukaan myös koreografi ja kapellimestari, kampaaja-maskeeraaja sekä tehosteiden ja erikoisrekvisiitan valmistaja. Ennakkosuunnittelun aikana tutustutaan näytelmätekstiin tai vastaavaan lähtökohtaan, joka esimerkiksi tanssituotannossa voi olla pelkkä ajatus, kuva tai musiikki. Jokaisen osa-alueen suunnittelija pyrkii omassa työssään toteuttamaan yhteisesti sovittua taiteellista tulkintaa ja sitä vastaavaa tyylillistä linjaa.³

Tässä vaiheessa lavastajan tärkein työväline on pienoismalli, jonka tukena voi käyttää erilaisia luonnoksia ja tietokonemallinnuksia. Näyttämötilan jäsenitys, tärkeimmät materiaalit ja rakenteet, kohtausten vaihdot, valaisun päälinjat sekä keskeisimmät ohjaukselliset toiminnat, kulkureitit ja joukkokohtaukset hahmotellaan siis ensin pienessä mittakaavassa. Tässä vaiheessa suunnittelun välineet myös ohjaavat ajattelua. Vaikka pienoismalli on ehdottomasti havainnollisin tapa hahmottaa tilaa, sen avulla on lähes mahdoton ennakoida todellisessa paikassa olemisen ruumiillista kokemusta, koska mallin sisään ei pääse. Siksi mallitekniikka soveltuukin parhaiten kurkistusluukkunäyttämöille, missä katsoja näkee näyttämökuvan etäisyyden päästä. Onkin suorastaan häkellyttävää huomata, miten valmis lavastus takarivistä katsottuna näyttää aivan samalta pienoismallin kanssa. Sen sijaan erilaisissa avotiloissa, joissa lavastus levittäytyy yleisön ympärille, pienoismalli harvoin kykenee välittämään tulevaa tilakokemusta, vaan saattaa jopa johtaa harhaan mm. antamalla suuremman illusoriisuuden vaikutelman kuin on mahdollista saavuttaa. Työryhmän tulisikin oleskella mahdollisimman paljon tällaisilla näyttämöillä jo suunnitteluvaiheessa, jotta vältyttäisiin liian kuvallisen ja loitonnetun esitystavan tuottamilta virheiltilä.

Taiteellisen suunnitteluryhmän yhdessä miettimät ratkaisut taltioidaan tarvittaessa valokuvaamalla, piirtämällä tai tietokoneen avulla. Niiden kanssa marssitaan lukuharjoituksiin esittelemään ne näyttelijöille, jotka usein silloin vasta ensi kerran lähemmin syventyvät tekstiin. Näyttelijät siis vasta aloittelevat omaa luovaa prosessiaan siinä vaiheessa, kun lavastaja on tärkeimmän osan työstään tehnyt. Normaali harjoitusprosessi kestää vähintään kuusi viikkoa, mutta repertuaariteatterissa aikataulu usein venyy, koska muut näytökset vievät työaika. Lavasteiden rakentaminen ajoitetaan verstaan muiden töiden mukaan, ja se saatetaan aloittaa jopa viikkoja ennen harjoitusten alkua. Vaikka näyttämöelementit valmistuisivat hyvissä ajoin, niiden kanssa päästään ani harvoin harjoittelemaan, koska näyttämömiesten työaika ei riitä ylimääräisiin pystytyksiin ja purkuihin muiden näyttämöllä pyörivien esitysten välissä.

Esimerkiksi käy erään lavastustyöni aikataulu keskisuudessa laitosteat-terissa 2000-luvun alussa: Pienoismallin tarkastus oli joulun alla ja rakennustyöt aloitettiin 14.1. Ensimmäiset harjoitukset pidettiin 15.2. ja lavasteet valmistuivat 22.2., minkä jälkeen versta oli niin täystyöllistetty seuraavien produktioiden kanssa, että pienetkin lisäykset olisivat aiheuttaneet isoja hankaluuksia. Lavastus kuitenkin varastoitettiin toistaiseksi ja pystytettiin koeluonteisesti näyttämölle vasta 12.–14.3. Sen jälkeen se siirrettiin taas

sivuun odottamaan valmistavia harjoituksia 15.–18.4. Ensi-ilta oli 27.4.

Tällaisen aikataulun puitteissa näyttelijät joutuvat hahmottelemaan fyysisen toimintansa tilassa pelkkien mielikuvien varassa. Toki apuna käytetään väliaikaisia sermejä, teipeillä lattiaan piirrettyjä rajoja ja toisten näyttelmien kulisseja. Lavastus ja näyttelijät kohtaavat toisensa kuitenkin vasta muutamaa viikkoa ennen ensi-iltaa, ja silloin voi vain toivoa, että molemmat osapuolet ovat kuvitelleet tilan suurin piirtein samanlaiseksi – tai että eroavaisuudet voidaan kääntää taiteellisesti onnistuneiksi ratkaisuisiksi. Isojen rakenteellisten muutosten tekeminen viime hetkillä on hankalaa, usein mahdotonta.

Toisin sanoen näyttelijöiden tilallisen toiminnan rajat sinetöidään ennen kuin heidän roolityönsä on edes alkanut muotoutua. Monenlaisia yllätyksiä voikin tulla harjoitusten myötä. Huomataan esimerkiksi, että näyttelijän pitäisi nousta seisomaan sellaisen elementin päälle, jonka lavastaja on ajatellut pelkäksi koristeeksi, eikä sitä siksi ole rakennettu riittävän kestäväksi. Lavastaja eroaakin ratkaisevasti muista tila- ja esinesuunnittelijoista juuri tilan ja siellä olevien esineiden käytettävyyden suhteen. Jos muotoilijalta tilataan uusi kattila, hän voi olettaa, että siinä tullaan pääasiassa keittämään ruokaa. Teatterissa on mahdollista, joskus jopa todennäköisempää, että kattila laitetaan päähän, mikä asettaa sen muotoilulle aivan erilaisia vaatimuksia. Ongelmana on, että lavastaja ei suunnitelmaa tehdessään aina tiedä, mikä tietyn elementin täsmällinen käyttötarkoitus tulee olemaan. Toki kokemus opettaa ennakoimaan erilaisia mahdollisuuksia, jättämään vaihtoehtoja avoimiksi⁴ ja varomaan ongelmapaikkoja. Itse olen esimerkiksi varautunut aina siihen, että näyttelijät ennemmin tai myöhemmin yrittävät kiivetä kaikkiin lavasteisiin, ainakin jos joukossa on nuoria miehiä.

Jos näyttelijöillä ei ole ajoissa oikeaa lavastusta ja rekvisiittaa käytössään, he tottuvat toimimaan väliaikaisten korvikkeiden kanssa tai kokonaan ilman esineistöä. Kun lavastus tuodaan näyttämölle viime hetkillä, se saattaa tuntua vieraalta ja päälleliimatulta. Pahimmassa tapauksessa taiteellinen prosessi kulkee aivan eri suuntaan harjoituksissa kuin ennakkosuunnitteluvaiheessa. Pienoismallissa hyvältä vaikuttanut lavastus alkaa muodostua monoliittiseksi esteeksi näyttelijöiden toiminnalle, mutta sen korjaaminen teettää mittavia ylitöitä. Uudet taiteelliset ratkaisut vaatisivat kypsyttelyä, mutta teknisellä henkilökunnalla on kiire, koska seuraava produktio painaa jo päälle. Koko ajan ollaan myöhässä, ja päiväkausien hektisen urakoinnin tulos saattaa päätyä kaatopaikalle harjoituksissa tulleiden muutosten myötä. Lopputuloksena on helposti kompromissi, johon

kukaan ei ole tyytyväinen. Lavastaja oppiikin nopeasti myös varomaan kaikkia riskialttiita ratkaisuja, joita ehkä jouduttaisiin muuttamaan myöhemmin. Ohjaaja saattaa oppia varomaan kategorisesti kaikkia lavastajia ja heidän suunnitelmiaan.

Teattereillemme tyypillinen ennakkosuunnitteluun perustuva tuotantomalli on tässä kohden pahasti ristiriidassa modernin teatterin uudistushakuisten periaatteiden kanssa. Hyviltä tekijöiltä odotetaan uusia, omaperäisiä esityksiä ja rajojen rikkomisia. Se vaatisi ennakkoluulotonta kokeilemista, mihin tiukan aikataulun puitteissa ja epäonnistumisen pelossa ei uskalleta ryhtyä, vaan ratkaistaan asiat varman päälle aiempiin kokemuksiin luottaen. Tarkka etukäteissuunnittelu ylläpitää helposti konventionaalaisia valintoja. Lavastaja Liisa Ikonen on väitöskirjassaan kuvannut teattereissamme vakiintunutta työskentelytapaa heideggerilaisittain ”laskevan ajattelun malliksi”, jossa ennalta asetetut päämäärät tekevät taiteen tekemisestä välillistä sekä estävät vapaan ja tasaveroisen työprosessin.⁵

Luovan teatterin tekemisen mallissa meidän tulisi kyetä ottamaan vastaan uusia asioita, joita emme ole osanneet oman päämme sisällä ennakoida. Avoimuus toisten ajatuksille, kollektiivisille prosesseille, harjoitus-tilanteen yllätyksellisyydelle ja erilaisille sattumille laajentaa ajattelumme rajoja ja tuottaa ideoita, joita ei olisi voinut olla olemassa ennen harjoitusta. Tällöin prosessin suunta ei kulje vain taiteellisesta ideasta toteutukseen, vaan olemassa olevista konkreettisista tilanteista uusiin, muuttuviin tulkitoihin. Kyse ei ole ainoastaan yksittäisten ideoiden pääsystä lopulliseen esitykseen, vaan perustavanlaatuisesta asenteesta, jota voisi verrata hermeneuttiseen kehään. Suunnitelma perustuu tekijän esiyttämiselle, joka muotoutuu ja kehittyy prosessin avatessa uusia horisontteja.

Tällaisen avoimen työtavan toteutuminen laitosteatterin koneistossa on vaikeaa. Teatterintekijät joutuvat ristiriitaiseen tilanteeseen, tavoittelemaan taiteellista utopiaa, jota tuotantomalli tuntuu jatkuvasti vastustavan. Toisaalta ehkä juuri tavoitteiden ja realiteettien välinen kitka synnyttää luovan marginaalin, jossa jatkuvasti kyseenalaistetaan olevaa, etsitään ja synnytetään uutta. Läpi 1900-luvun on kulkenut erilaisten taiteellisten julistusten ja ”toisin tekemisen” metodien vimma, joka on uudistanut myös valtavirtaa pitäen sitä elossa.

Ennakkosuunnittelu on toki välttämätöntä, jotta lavastukset ylipääntänsä saadaan tehtyä. Hyvin toimiessaan se saattaa myös tarjota koko työryhmälle tuen, minkä turvin voidaan keskittyä oleellisiin kysymyksiin. Kyse onkin ehkä enemmän siitä, että ymmärretään taiteellisten ja käytännöllisten prosessien yhteen kietoutuminen ja osataan jättää pelivaraa oikei-

siin paikkoihin. Siksi tuotantomallien ja aikataulujen suunnittelu täytyisi ajatella taiteellisen työn kokonaisvaltaisuuden kannalta, ei ennalta annetun institutionaalisen rakenteen ehdoilla.

3.1. Laitosteatterirakennus

Laitosteatterin synty liittyy 1960-, 1970- ja 1980-luvuilla tapahtuneeseen laajamittaiseen uusien teatteritalojen rakentamiseen, joka oli osa yleistä modernisaatiokehitystä ja hyvinvointivaltion syntyä. Taloudellisen kasvun innoittamana keskisuuriin ja pieniinkin kaupunkeihin rakennettiin suuria, jopa 400 katsojapaikan näyttämöitä.⁶ Niiden katsomoita on vuosi vuodelta vaikeampi saada täyteen maaseudun väestön vähentyessä ja muiden kulttuuri- ja viihdemuotojen lisääntyessä. Niinpä syntyy mielikuva, ettei teatteritoiminnalle ole todellista tilausta siinä laajuudessa, johon instituutiot on mitoitettu. Toisaalta isojen näyttämöiden toiminta tulee niin kalliiksi tarvittavan henkilökuntamäärän ja lavastusten materiaalikulujen vuoksi, etteivät parhaatkaan myyntituotot riitä kattamaan kuluja. Taloudelliset paineet synnyttävät taiteellista turhautumista ja tunteen laitosteatterin vieraantumisen varsinaisesta tarkoituksestaan.

Instituution arvot ja asenteet konkretisoituivat rakennusten tilasuunnittelussa, mikä suoraan vaikutti siellä tapahtuvaan toimintaan. Teatteriarkkitehtuurin merkitysarvoja tutkineen Timo Kohon mukaan teatterin tehtäväksi asetettiin nopeisiin sosiaalisiin muutoksiin liittyvien paineiden purkamisen ja ristiriitojen ehkäisemisen tarjoamalla kulturellia toimintaa lisääntyvään vapaa-aikaan. Toisaalta uusilla teatterirakennuksilla oli merkittävä tehtävä paikkakunnan imagon kohottajina sekä liike-elämän ja muun kulttuuritoiminnan virkistäjänä. Monet teatterintekijät kuitenkin kokivat, että heidän toimintansa tavoitteet asetettiin taiteen ulkopuolelta käsin.⁷ Näin ajatellen instituutio itsessään ja sen sisällä tehty taide asettuvat alun alkaen kahdeksi rinnakkaiseksi toimintakulttuuriksi, jotka suuntautuivat eri tavoin.

3.2. Miten näyttämöarkkitehtuuri vaikuttaa lavastusten suunnitteluun

Tyypillinen laitosteatterin näyttämö on musta laatikko, neutraali tila, joka pyrkii tarjoutumaan mahdollisimman monenlaiseen käyttöön. Paradoksaalista kyllä, näen sen taustalla kaksi osin vastakkaista taiteellista traditiota. Yhtäältä se perustuu 1800-luvun aikana kehittyneeseen romanttis-realistisen illuusionäyttämön traditioon, joka edellyttää katsojan eläytymistä näyttämöllä kuvattuun fiktion sekä teatteritilan ja -tilanteen häivyttämistä. Käytännössä se merkitsee taulun tavoin kehystettyä kurkistusluukku-

näyttämöä, katsomon pimentämistä sekä mahdollisuutta piilottaa näyttämön rakenteet ja valokalusto lavasteisiin.

Toisaalta juuri illuusiotraditiota vastustamaan noussut tyhjän tilan teatteri on inspiroinut rakentamaan mustia laatikoita, joita eivät teatterirakennuksen tuottamat konventiot hallitse. Näyttämötila ja lavastus halutaan tuottaa kokonaan esityksen ehdoilla, jolloin tilan oman luonteen tulisi olla mahdollisimman neutraali. Ohjaaja Ralf Långbacka kirjoitti 1988: ”Ihanteellisimmillaan teatteri rakennuksena häviää ja jäljelle jää vain minä tai me katsojana ja esitys”⁸. Tunnetuimman muotoilun ajatukselle antoi tietenkin Peter Brook 1968: ”Voin valita minkä tahansa tyhjän tilan ja sanoa sitä tyhjäksi näyttämöksi. Ihminen kulkee tämän tyhjän tilan poikki ja siinä sitä teatteria jo onkin.”⁹

Näyttelijän intensiivinen läsnäolo riittääkin pitämään mielenkiintoa yllä niin kauan kuin katsoja on riittävän lähellä. Suurella näyttämöllä tilanne on toinen, jos esiintyjä näkyy pienenä hahmona jättiläismäisen tyhjyyden keskellä. Autiuden tunnetta ja tilavaikutelman latistumista korostaa monille kaupunginteattereille tyypillinen leveä näyttämöaukko, joka juontaa juurensa demokraattiseen ajatukseen tarjota mahdollisimman tasaveroisen näkyvyys kaikille katsojille. Olen nähnyt tällaista mittasuhteiden kontrastia käytettävän hienosti hyväksi, mutta usein mustan laatikon avaruus muodostaa visuaalisen ongelman. Tila on itsessään neutraali ja mielenkiinnoton, joten se on täytettävä jollain, mitä jaksaa katsoa – lavastuksella. Peittäviä elementtejä ja erilaisia katteita tarvitaan myös, koska leveän näyttämöaukon vuoksi etupenkeissä istuvan yleisön katse ”vuotaa” helposti näyttämön sivutiloihin.

Uudet teatteritalot eivät siis ainoastaan tarjonneet lavastajille aiempaa monipuolisempia välineitä, ne myös alkoivat vaatia näyttävämpiä ja isotoisempia visualisointeja. Maalattut taustakuvat saattoivat näyttää sympaattisilta vanhan nuorisoseuratalon näyttämöllä, koska ne sopivat tilan atmosfääriin ja historiaan harrastajateatterina. Modernille mustalle näyttämölle on rakennettava saman hengen mukaisia kolmiulotteisia lavastuksia, joiden rakentamiseen ja pystyttämiseen tarvitaan paljon ammattitaitoista henkilökuntaa. Siten monet teatterirakennukset pelkällä arkkitehtuurillaan ohjaavat sekä lavastussuunnittelun että sen toteutuskoneiston kehitystä.

Myös näyttämön koko vaikuttaa luonnollisesti tuotantoprosessiin. Helsingin kaupunginteatterin lavastaja Katariina Kirjavainen vertaakin suurta näyttämöä koneeseen, joka on osattava ottaa haltuun ennen kuin voi tehdä yhtään mitään.¹⁰ Lähes kaikissa maamme isoissa teattereissa työskennellyt lavastaja Kati Lukka sanoo, että aikataulut määräytyvät näyttämön neliö-

den perusteella: oopperan suurella puolella on lavastussuunnitelman oltava valmis jo puolitoista vuotta ennen ensi-iltaa.¹¹ Suuren näyttämön käyttö maksaa myös niin paljon, ettei teattereilla ole varaa antaa ylimääräistä aikaa kokeileviin harjoituksiin.

3.3. Missä lavasteet rakennetaan?

Isoista näyttämöistä, mukavista katsomoista ja ylellisistä lämpiöistä huolimatta useimpien Suomen teattereiden puvustot, lavastepajat ja varastotilat ovat riittämättömät tai epätarkoituksenmukaiset. Niinpä teatterit joutuvat usein vuokraamaan lisätilaa erilaisista teollisuushalleista, jotka yleensä sijaitsevat kaukana kaupungin laidoilla. Lavastajan aika kuluu edestakaisin sukkuloidessa, eikä ohjaaja kenties milloinkaan ehdi käymään pajalla. Tiedonkulku huononee. Lavasteiden rakentamisesta vastaavat työntekijät elävät usein omassa yhteisössään ilman minkäänlaista käsitystä siitä, mitä harjoituksissa tapahtuu. Lavasteisiin tehtäviä korjauksia on entistä vaikeampi selostaa ja perustella heille, eikä kerran näyttämölle tuotua elementtiä enää mielellään kuljeteta takaisin verstaalle kilometrien päähän. Aiemmin kuvaamani tuotantoprosessin ongelma pahenee entisestään.

Tässä noidankehässä näkyy hyvin käytännöllisten ja taiteellis-ideologisten kysymysten yhteen kietoutuminen. Arkkitehti on suunnitellut teatterin omien taideihanteidensa pohjalta, usein aliarvioiden kulussientakaisen työn osuuden. Esimerkiksi Tampereen yliopistolle vuonna 1966 valmistuneen, aikansa uusinta studiotekniikkaa edustaneen Teatterimontun yhteydessä ei ole lainkaan verstaatioja. Sen arkkitehdin Toivo Korhosen mukaan lavasteiden teko tulisi siirtää alihankkijoille, koska se ei kuulu teatteriin vaan tekee siitä tuotantolaitoksen taiteellisen esitystilan sijasta.¹² Tämänkaltaisessa dualistisessa asenteessa henki ja materia asuvat erillään eivätkä meluisat ja sotkuiset työpajat kuulu ylevän kulttuurilaitoksen imagoon. Merkitseväksi asenteen tekee se, että Montussa toiminut Draamastudio koulutti kentälle lähteviä ohjaajia ja dramaturgeja, joten sen tarjoamalla toimintamallilla oli ainakin tarkoitus vaikuttaa koko Suomen teatterilaitokseen. 1960-luvun teatterisuunnittelua elähdytti myös tekno-optimistinen usko moderniin näyttämö- ja valaisutekniikkaan erikseen rakennettavien lavasteiden syrjäyttäjänä. Nyt, lähes viisikymmentä vuotta myöhemmin, tämä visio alkaa näyttää mahdolliselta.

Käytettävissä oleva työtila määrittää toteutustyön käytäntöjä, esimerkiksi sitä, minkä kokoisia lavasteita kyetään rakentamaan, ja miten paljon niitä voidaan muokata näyttämön yhteydessä. Siten se myös tuottaa tietynlaisia lavastamista ja siihen kuuluvia taiteellisia arvoja. Onneksi teatteriti-

loihin pätee erittäin hyvin Michel de Certeau'n ajatus ylhäältä annetuista vallan strategioista, joita ruohonjuuritason toimijat muokkaavat erilaisten taktiikoiden avulla omiin tarpeisiinsa.¹³ Tampereen Draamastudion opiskelijatkin rakensivat tarvitsemansa lavasteet öiseen aikaan näyttämöllä.¹⁴ Teatterintekijät ovat monesti ottaneet tiloja haltuunsa omilla ehdoillaan, vaikkapa kääntämällä katsomon näyttämöksi tai siirtämällä esityksen lämpiöön.

4.1. Ammattikuvat: työnjako teatterissa

Laitosteatterissa tuntuu hetkittäin siltä, että lavastajan asemaa tekniikan ja taiteen maailmojen välissä voisi kuvata lainaamalla C. P. Snow'n luentoa luonnontieteilijöiden ja kirjallisuusintellektuellien eroista:

Minusta nimittäin tuntui siltä, että liikuin kahdessa ryhmässä. Ne olivat toistensa veroisia älyllisesti, rodultaan identtiset, sosiaaliselta alkuperältään likimain samanlaiset ja tuloiltaan toisiaan vastaavat, mutta ne olivat lakanneet kommunikoimasta keskenään lähes täydellisesti ja niiden älyllisillä, moraalisisilla ja psykologisilla ilmastoilla oli niin vähän yhteistä, että [--] olisi saman tien voinut ylittää valtameren.¹⁵

Ohjaajan kanssa keskustellessaan lavastaja keskittyy sisällöllisiin ja esteettisiin kysymyksiin, eikä luovan ideoinnin melskeissä aina muisteta ottaa käytännöllisiä näkökulmia riittävästi huomioon. Verstaalle mennessään lavastajan täytyy osata tarkasti kertoa, mitä ja miten tullaan rakentamaan, eivätkä työntekijät harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta ole kiinnostuneita taiteellisista pohdintoista. Siksi heidän voi olla vaikea käsittää, miksi lavastaja on päätenyt heidän mielestään hankaliin ja työläisiin ratkaisuihin. Suunnitelmien muuttuessa voi kärsivällisyys olla koetuksella etenkin, jos lavastaja on epävarma uusista ratkaisuistaan ja viivästyttää töitä harmitessaan vaihtoehtoja. Pahimmassa tapauksessa syntyy kielimuuri, jonka seurauksena sekä taiteilijat että tekniset työntekijät kokevat toisensa vihollisiksi.

Kokemus on opettanut minulle, että verstaan ja näyttämön työntekijöillä on tavattoman paljon hiljaista tietoa, joka auttaa lavastusten muodon ja rakenteen hahmottamisessa. Esimerkiksi näyttämöemestarit ovat läsnä jokaisessa näytöksessä ja tietävät lavastusten ongelmapaikat esityskäytäntöjen kannalta. Lavastajahan osallistuu vain harvoin ensi-illan jälkeisiin esityksiin eikä myöskään näe työnsä muuttuvan ja elävän erilaisten

yleisöjen myötä. Teknisen henkilökunnan taitotiedon hyödyntäminen on kuitenkin mahdollista vain, jos he pystyvät osallistumaan keskusteluihin jo suunnitteluvaiheessa ja ymmärtävät lavastukselle asetetut taiteelliset tavoitteet. Useimmiten tämä kilpistyy ajan puutteeseen. Jos toteuttajat jäävät tai jättäytyvät vain oman, tarkasti rajatun työtehtävänsä pariin, he helposti kokevat itsensä ulkopuolisiksi yhteisessä prosessissa, mikä vaikuttaa negatiivisesti asenteisiin. Kierre on valmis.

Vaikka ammattikuvat ovat laitosteatlerin organisaatiossa tarkat, on raja taiteellisen ja teknisen työn välillä käytännössä veteen piirretty viiva. Esimerkiksi näyttämökuvan vaihtaminen on tekniikkaa. Se voidaan kuitenkin tehdä osana esitystä, jolloin siitä tulee myös taiteellinen ratkaisu. Jos halutaan vaikkapa näyttämömiesten pukeutuvan rooliasuun vaihtoa tehdessään, luokitellaan tehty työ esiintymiseksi eli taiteelliseksi työksi, josta on työehtosopimuksen mukaan maksettava erillinen korvaus. Jos taas toivotaan näyttelijöiden osallistuvan lavasteiden vaihtoon, he saattavat kieltäytyä taiteelliseen toimenkuvaansa vedoten. Näistä tilanteista syntyy joskus monimutkaisia neuvotteluja, joissa taloudelliset, organisatoriset ja ammatilliseen identiteettiin liittyvät kysymykset kietoutuvat taiteellisiin valintoihin.

4.2. Teatterin ammattimaistuminen

Tarkka työnjako ja siitä seuraava hierarkia on tyypillinen saksalaismallisen¹⁶ laitosteatlerin piirre, joka vie ajatukset lähinnä moderniin teollisuuteen. Laitosteattereita kuuleekin usein sanottavan tehtaiksi vähemmän mairittelevaan sävyyn. Työnjako merkitsee esityksen ajattelemista itsenäisistä komponenteista koostuvana kokonaisuutena, joka voidaan jakaa sopiviin työvaiheisiin. Se on ollut helppo omaksua, koska joka puolella yhteiskunnassa on samalla tavoin toimivia menestyviä instituutioita. Timo Kohon mukaan laitosteattereiden toimintatavat määriteltiin hallinto- ja talousmallien avulla¹⁷. Koska kyseessä oli laajamittainen modernisaatio, voisi näiden mallien ajatella sekä ilmentävän että rakentavan käsitystä hyvästä ja tehokkaasta toiminnasta, jolle on tyypillistä korkea organisaation ja hierarkian aste.

Myös käytännön syistä eri henkilöstöryhmien työnkuvat oli määriteltävä entistä tarkemmin, kun maaseututeatterit alkoivat laajasti ammattimaistua 1950-luvulta lähtien ja alan ensimmäiset työehtosopimukset syntyivät 1970-luvun alussa. Suomalaisen teatterin juuret olivat 1900-luvun alkupuolen aatteellisten järjestöjen harrastajatoiminnassa, jonka Koho liittää *Gemeinschaft*-tyyppiseen yhteisöllisyyteen. Teatteria tehtiin yhteisestä innostuksesta varsinaisen leipätyön ohessa. 1960- ja 70-luvuilla kasvava

julkinen tuki mahdollisti yhä useampien ihmisten kokopäiväisen työskentelyn teatterissa ja sen myötä entistä suurimuotoisempien ja kunnianhimoisempien esitysten tekemisen. Ammattiteatterin status myönnettiin taiteellisten näyttöjen perusteella, ja se merkitsi tuntuvaa lisärahoitusta.¹⁸ Ammattimaisuus merkitsi siis laadun varmistusta – kasvava hyvinvointivaltio pyrki tarjoamaan kaikille kansalaisille yhtä korkeatasoista kulttuuria asuinpaikasta riippumatta. Kohon mukaan se merkitsi myös siirtymistä *Gesellschaft*-tyyppisiin, laajamittaisesti organisoituihin instituutioihin, vastakohtana yhteisölliselle harrastajaperinteelle.¹⁹

Pienissä harrastaja- ja puoliammattilaisteattereissa jokainen oli tehnyt kaikkea mitä osasi: näyttelijät lavastivat, puvustivat ja rakensivat harjoitusten ohessa, sen kummemmin miettimättä taiteellista työnkuvaansa. Uudessa ammattiteatterisysteemissä jokainen tietää paikkansa ja tehtävänsä eikä voi neuvottelematta astua toisen alueelle. Oman alan erikoisluonteen ja sen vaatimien taitojen korostaminen on ollut keskeinen tapa rakentaa mm. lavastajien sekä puku- ja valosuunnittelijoiden ammatillista identiteettiä ja arvostusta. Erityisen ratkaisevaa on ollut luokittelu teknisiin ja taiteellisiin töihin, mistä riippui paitsi tilipussin paksuus, myös vapaus päättää oman työajan käyttämisestä sekä tietenkin yleinen arvostus. Lavastajat määriteltiin jo ensimmäisissä työehtosopimuksissa 1972 taiteelliseen kastiin, mutta keskustelu valosuunnittelijoiden roolista heräsi vasta 1980-luvun aikana.

4.3. Lavastajan suunnittelijaidentiteetin kehitys

Lavastajan taiteellinen työnkuva alkoi muuttua, kun esityksen tilaratkaisusta tuli ohjauksen oleellinen elementti sekä sisällöllisesti että toiminnallisesti. Pitkälle 1900-luvun puolelle käytössä olleet maalatut kulissit muodostivat oman visuaalisen todellisuutensa, jonka lähelle näyttelijä ei voinut mennä illuusion rikkoutumatta. Niinpä lavastaja saattoi toteuttaa ne hyvin pitkälle omilla ehdoillaan – jopa niin, että eri näytelmissä voitiin käyttää samoja tyyppikulisseeja, joilla ei ollut kiinteää yhteyttä tietyn esityksen sisällöllisiin teemoihin ja tulkintaan. Tämä kaikki oli mahdollista niin kauan kuin teatteri perustui vahvasti vakiintuneisiin konventioihin ja esityksen pääasiallinen funktio oli kirjallisen näytelmän elävöittäminen.

Modernin teatterin myötä kehittyi ohjaajan luova ammatti, mikä merkitsi huomion kiinnittämistä kokonaisvaltaisen esitystapahtuman rakentamiseen tekstilähtöisyyden sijasta. Tilallisella ja visuaalisella muodolla oli tässä tärkeä osuus, joten lavastajasta tuli taiteellisen työryhmän itseoikeutettu jäsen, usein ohjaajan lähin työtoveri. Se edellytti kykyä keskustella näytelmän sisällöstä, esityksen tulkinnasta ja tyyli-ilajista sekä tuottaa uusia

ideoita. Taidemaalauksen ja käsityöläisyyden sijasta lavastajan ammatissa alkoivat korostua arkkitehtonisuus, käsitteellinen ajattelu, analyttisyys ja innovatiivisuus.

Suurimuotoiset näyttämökuvat sekä lavasteiden arkkitehtonisuus ja käytettävyys merkitsivät isoja, vankkoja rakenteita, joilta vaadittiin myös aiempaa enemmän kestävyyttä ja turvallisuutta. Ei riitä, että vuorta esittävä kulissi näyttää aidolta ja kauniilta; sen pitää myös pysyä pystyssä, jos joukko näyttelijöitä kiipeää sen päälle. Toteutustyössä alettiin tarvita paitsi lisätyövoimaa, myös entistä vaativampia rakentajan ja insinöörin taitoja. Kaikki tämä tuotti erikoistumisen, työnjaon ja organisoimisen tarvetta. Lavastusten toteutustyön monimutkaistuminen ja siirtyminen toisille tekijöille merkitsi ennakosuunnittelun välttämättömyyttä. Jos lavastaja itse rakentaa ja maalaa näyttämöelementit, riittää, kun hän mielessään hahmottelee työn vaiheet ja piirtää tarvittavat muistiinpanot tupakka-askin kanteen. Jos toteuttamisesta huolehtivat toiset työntekijät, lavastajan tärkeimpiä taitoja on heidän ohjeistamisensa mahdollisimman selvästi, niin, että kaikki seuraavat samaa suunnitelmaa. Omien ideoiden selkeä kuvallinen ja sanallinen esittäminen niin taiteellisille kuin teknisille työtovereille tulee keskeiseksi työmuodoksi.

Henkilökunnan kasvaessa ja erikoistuessa lavastajasta tuli suunnittelija, jolta edellytettiin entistä laajempia ajattelullisia ja käsitteellisiä valmiuksia sekä työnjohdollisia ja organisatorisia taitoja. Sitä varten tarvittiin laajempia ja syvempiä opintoja. Lavastustaide perustettiin omaksi yliopistotasoiseksi pääaineekseen Taideteollisessa korkeakoulussa 1973²⁰, mikä vahvisti osaltaan sekä ammatillista itsetuntoa että mielikuvaa valkokaulustyöstä. 1970-luvun alussa voimaan astuneet lavastajien työehtosopimukset takasivat neljän viikon muulta työltä rauhoitetun suunnitteluajan jokaista produktiota varten. Siihen asti oli uusia ensi-iltoja isoissakin teattereissa tuotettu tasaiseen tahtiin kerran kuukaudessa²¹, mikä oli merkinnyt kohutuutonta työmäärää eikä jättänyt mahdollisuutta uudistaville kokeiluille. Suunnittelijan virka antoi mahdollisuuden keskittyä taiteellisten ideoiden kehittelyyn, ja ammattitaitoinen koneisto takasi toteutuksen.

Käytännön työnkuva ei kuitenkaan määräydy pelkän ammatillisen identiteetin perusteella. Työsuhteen muoto vaikuttaa siihen, minkälaisen roolin lavastaja voi tuotantoprosessissa ottaa. Yleensä valittavana on vakiintunut virka tai produktiokohtainen freelance-työsuhde. Vaikka molemmat muodot ovat olleet käytössä viime vuosikymmenien aikana, voi niissä nähdä yleisestä taloudellisesta tilanteesta johtuvia vaihteluja. 1970- ja 80-luvuilla perustettiin paljon uusia lavastajanvakansseja eri puolille Suomea.

Koska työtilaisuuksia oli tarjolla runsaasti, eivät monet koulutetut lavastajat halunneet lähteä pois pääkaupunkiseudulta, ja maaseututeattereiden virat jäivät täyttämättä²². Vierailukäytännöt yleistyivät, ja kehitys jatkui 1990-luvun laman jälkeen, kun teatterit vähensivät pysyvän henkilökunnan määrää.

Siirtyminen freelance-työsuhteisiin on epäilemättä korostanut ennakkosuunnitteluun perustuvaa tuotantomallia. Vakituisen viran suurimpana etuna on pysyvä yhteistyö niin taiteellisen kuin teknisenkin henkilökunnan kanssa. Lavasteita suunniteltaessa voi juosta välillä verstaalle neuvottelemaan, ja rakennusvaihetta voi seurata päivittäin. Yllättäen tuleviin muutoksiin voi reagoida välittömästi. Kun molemminpuolinen luottamus syntyy, voi myös jättää ratkaisuja avoimiksi ja antaa harjoitusprosessin vaikuttaa päätöksiin.

Vierailevien suunnittelijoiden käyttö teattereissa on tärkeää taiteellisen uudistumisen ja esitysten vaihtelevuuden takia. Se merkitsee myös lavastajille virkistävää mahdollisuutta työskennellä erilaisilla näyttämöillä ja erilaisissa työyhteisöissä. Uraansa aloitteleville on välttämätöntä saada monipuolista kokemusta. Ongelmaksi muodostuu kuitenkin se, että vierailtava lavastaja ei aina ehdi riittävästi osallistua harjoituksiin ja valvoa toteutustyötä. Freelance-työntekijällä saattaa taloudellisen pakon ajamana olla monta lavastusta samaan aikaan työn alla eri puolilla maata. Vierailijan matkat, yöpymiset ja päivärahat merkitsevät myös teatterille kustannuksia, joista toisinaan halutaan tinkiä.

Etätyöskentely pakottaa luottamaan entistä enemmän huolelliseen ennakkosuunnitteluun ja siirtämään käytännön vastuuta paikallisille toteuttajille. Kotonaan lavastuksia suunnitteleva lavastaja rinnastuu yhä enemmän valmista tuotetta tarjoavaan yrittäjään, jonka itsenäinen työpanos liitetään produktion kokonaisuuteen. Vaarana on lavastajan taiteellinen ”tuotteistuminen”: kulloisenkin esityksen tyyliin sopiva lavastaja tilataan jo edeltä käsin, eikä ensimiehen sallita yhdessä etsiä uusia vaihtoehtoja.

5.1. Valo ja lavastus

Tuskin mikään materiaallinen asia on vaikuttanut lavastustaiteeseen niin paljon kuin valaistusteknologian kehitys. 1800-luvun lopulta alkaen yleistynyt sähkövalo sai maalatut kulissit näyttämään säälittäviltä ja pakotti korvaamaan ne kolmiulotteisilla elementeillä ja oikeilla esineillä. Kirkas valo salli näyttelijän liikkua vapaasti eri osissa näyttämöä, mikä kannusti monipuolisempaan fyysiseen toimintaan. Silloin tarvittiin entistä funktionaalisempia lavastuksia, joissa näyttelijä voi liikkua vapaasti. Lisäksi säh-

köisten lamppujen avulla oli mahdollista aikaansaada ennennäkemättömiä näyttämökuvia ja illuusioita, mikä inspiroi kehittämään uusia valonheittimiä ja muita laitteita.

Vuorovaikutus kulki siis kumpaankin suuntaan: tekniset innovaatiot tuottivat taiteellisia tuloksia tai ainakin laajensivat niiden reunaehtoja, ja taiteelliset tavoitteet inspiroivat kehittämään uusia keksintöjä tai muuttamaan teknisiä käytäntöjä. On myös muistettava, että sähkövaloon siirryttiin alkuvaiheessa paloturvallisuussyistä, vaikka se koettiin kovaksi ja raikeäksi. Toisin sanoen käytännön vaatimukset voittivat vallitsevan esteettisen näkemyksen – ja tuottivat kokonaan uuden taiteellisen alueen.

Nykyteatterissa valo ja näyttämöelementit liittyvät erottamattomasti yhteen. Lavastus tulee näkyväksi vain valon avulla – joka itse näkyäkseen tarvitsee kohteen, josta heijastua katsojan silmään. Valaisua onkin usein verrattu kameraan, koska se rajaa, suuntaa, värittää ja tulkitsee havaintoa. Kuitenkin valojen tekeminen luokiteltiin pitkään tekniseksi työksi, jonka pääasiallinen tehtävä on saada esitys näkymään yleisölle.

Vielä kymmenen–viisitoista vuotta sitten normaali työskentelyn tapa laitosteattereissa oli sellainen, että valonheittimiä ryhdyttiin ilman erityisempää ennakkosuunnittelua asentamaan pari viikkoa ennen ensi-iltaa, kun lavasteet ja asemoinnit olivat suurin piirtein valmiina.²³ Silloin valaisija voi lähinnä tukea sitä, mitä muilla keinoin oli jo rakennettu, eikä taiteellisesta valosuunnittelusta itsenäisenä ilmaisukeinona voinut puhua. Lavastaja Kati Lukka luonnehti kehitystä vuonna 2005:

Tilanne on muuttunut oikeastaan vasta viiden viimeisen vuoden aikana. Sitä ennen en ollut työskennellyt kuin yhdessä tai kahdessa jutussa, joissa oikeasti oli valosuunnittelija. Muuten tehtiin niin, että ohjaaja ja lavastaja istuivat katsomossa sanomassa valomestarille, mitä tehdään. Valosuunnittelu jäi silloin ohjaajan ja lavastajan tehtäväksi, vaikkeivät ne yleensä valoista mitään ymmärräkään. Tämä perinne on jatkunut paikasta riippuen vielä jonnekin 1990-luvun loppupuolelle.²⁴

Nykyisin valosuunnittelijat ovat yhä enemmän mukana esityksen kehittämisessä alkumetreiltä alkaen, ja lavastus saatetaan suunnitella kokonaan valaisun ehdoilla. Vuonna 1986 käynnistynyt valosuunnittelijoiden korkeakoulutasoinen koulutus on sekä nostanut alan taiteellista tasoa että kasvattanut muiden teatterintekijöiden ymmärrystä valaisun merkityksestä. Yhä useammat opiskelijat ja nuoret tekijät suuntautuvat tällä hetkellä sekä

lavastajan että valosuunnittelijan työhön, jolloin raja näiden ammattien välillä sumenee ja kenties tulee jopa katoamaan tulevaisuudessa. Toisaalta alalla käydään keskustelua kokonaan uuden ammatin, kuvasuunnittelijan, tarpeellisuudesta projisointien lisääntyessä.²⁵

Tietenkin taustalla on myös teknisten mahdollisuuksien huikea kehitys. Tosin näyttämövalaisun välineet eivät periaatteiltaan ole merkittävästi muuttuneet sähkövalon keksimisen jälkeen,²⁶ eivätkä useimmat valofektitkään ole periaatteellisina keksintöinä uusia. Projisointien edeltäjä, taikalyhty, tunnettiin jo 1600-luvun lopulla,²⁷ ja seuraavien vuosisatojen fantasmagoria-esityksissä peloteltiin yleisöä savuverhoihin heijastetuilla kolmiulotteisilla, ilmassa leijuvilla aaveilla.²⁸ Valosuunnittelijat Juha Westman ja Ville Toikka pitävät tärkeimpänä muutoksena teattereiden ulottuvilla olevien laitteiden käytettävyyden ja tehokkuuden paranemista. Viimeisten kymmenen vuoden aikana markkinoille tullut valokalusto on radikaalisti aiempaa monipuolisempaa, helppokäyttöisempää ja edullisempaa. Tärkeimpiä teknisiä uudistuksia ovat olleet motorisoidut, kauko-ohjauksen avulla liikuteltavat valonheittimet ja valotehojen kasvu sekä digitaaliset projisointi- ja videotekniikat.²⁹

5.2. Uusi tekniikka muuttaa taiteellista prosessia

Kati Lukka on tehnyt runsaasti valaisuun ja projisointeihin perustuvia lavastuksia, mikä on mahdollistanut hänelle aivan erityyppisen työprosessin ja taiteellisen roolin kuin aikaisemmin. Materiaalisten, hitaasti rakennettavien lavasteiden sijasta näyttämökuva syntyy aineettomista heijastuksista, joita voidaan muuttaa ja vaihtaa hyvinkin nopeassa tahdissa.³⁰ Lavastajan luovan ideoinnin vaihe siirtyy oman työpöydän äärestä katsomoon keskelle harjoituksia. Vaikka lavastuksen suuret rakenteet edelleen on päätettävä ajoissa, voi visuaalista maailmaa muuttaa ensi-iltaan saakka. Lavastaja voi omilla kuvavalinnoillaan reagoida esitystilanteen ehdoilla syntyviin uusiin ideoihin, jolloin projisoimalla syntyneet visiot toimivat eräänlaisena keskusteluna muiden tapahtumien kanssa. Ne voivat kommentoida, asettaa kysymyksiä ja muuttaa näyttämötoiminnan merkityksiä montaasin tavoin rinnastamalla eri yhteyksistä poimittuja kuvia.

Digitaalinen kuvankäsittelytekniikka antaa visuaalisen suunnittelijan käyttöön lähes loputtoman kuvavaraston. Siksi se tuntuu erityisen hyvin soveltuvan postmodernin lavastuksen estetiikkaan, jota Arnold Aronson on luonnehtinut keskenään kilpailevien, yhteensovittamattomien ja konfliktissa olevien kuvien ja elementtien muodostaman maailman esitykseksi.³¹ Silti näyttelijä on edelleen elävä ihminen, joka toimii kolmiulotteisessa

tilassa ja tarttuu konkreettisiin esineisiin. Lavastuksen materiaalisuutta ei voi kokonaan hävittää niin kauan kuin esitys on fyysistä, kosketeltavissa olevaa todellisuutta. Itse uskon, että ruumiillisuuden ja aistittavan materiaalisen läsnäolon merkitys teatterissa tulee korostumaan projisointien ylitarjonnassa. Huomaamme meille itsestään selvän asian olemassaolon vasta, kun sille tarjoutuu vaihtoehto.

Projisointien käyttö vaikuttaa tilanjäsennykseen, koska vääristymättömien kuvien saamiseksi projektorien paikat on määritettävä tarkasti suhteessa heijastuspintoihin. Käytännössä seinät on rakennettava sen mukaan, mihin projektori ylipäättensä pystytään sijoittamaan – monilla näyttämöillä sille on vain vähän mahdollisia paikkoja. Heijastettuja kuvia on katsottava tietystä, usein varsin kapeasta kuvakulmasta, mikä merkitsee frontaalia näyttämö–katsomo-suhdetta,³² ellei haluta käyttää useampia projisointipintoja.

Projisointitekniikan voisi siis olettaa lisäävän visuaalisia ilmaisumahdollisuuksia, mutta rajoittavan tilallisten variaatioiden käytettävyyttä. Sikäli siinä voi nähdä yhteyksiä kulissimaalauksen perinteisiin, mitä tulkintaa tukee näyttelijän ja kuvamaailman fyysinen erillisuus. Toisaalta reaaliaikainen videotekniikka tuo näyttelijäntyön aivan uudella tavalla katsojan ulottuville mahdollistamalla lähikuvan ja sen myötä intiimin ilmaisun suurellakin näyttämöllä. Videokuvan ja elävän näyttelijän ero voi myös olla ilmaisun, toiminnan ja tulkinnan lähtökohta.

Keskivertoproduktioissa projisointien ja valaisun tarjoamat mahdollisuudet jäävät helposti repertuaariteatterin aikataulujen jalkoihin. Valoja ja projisointeja tulisi saada kokeilla hyvissä ajoin yhdessä lavastuksen ja näyttämötoiminnan kanssa, mutta tällaiseen ei yleensä jää riittävästi aikaa. Valonheittäjiä asennetaan ja suunnataan kiireellä – monesti öisin – jolloin ei jakseta eikä ehditä tutkia kaikkia käytettävissä olevia taiteellisia mahdollisuuksia.

Lukka kertoo kokemuksistaan:

Repertuaariteatterissa, missä lavastus puretaan illaksi, projektorien kohdistaminen ja sommitelman rakentaminen on työlästä, kun se pitää aina aloittaa seuraavana aamuna alusta. On hirveän paljon helpompaa tehdä tilaan, mihin se pystytetään kerran ja se saa jäädä paikoilleen. Sitä voi virkata kaikessa rauhassa ja tehdä kokeiluja, mutta repertuaariteatterissa on vaikea löytää sellaisia teknisiä aikoja. Eli repertuaariteattereissa olisi kalustoa, mutta ei tuotantoaikaa; nämä asiat lyö toisiaan vähän korvalle.³³

Tuotantoprosessin aikataulut perustuu edelleen oletukseen valaisusta pelkkänä näkemisen työkaluna, jota ei tarvitse työn alkuvaiheissa ottaa mukaan harjoituksiin. Toisin kuin lavastusta, valoja ei voi suunnitella kovin pitkälle pöydän ääressä, koska niitä on vaikea havainnollistaa millään välineillä. Kansallisteatterin päävalaistusmestari Ville Toikka toteaaakin, ettei valo juuri puhumalla parane, vaan se on nähtävä konkreettisesti näyttämöllä. Pienoismallia valaisevat miniatyyrilamput antavat vain summitaista osviittaa, ja tietokonemallinnukset ovat hitaita ja raskaita. Lisäksi kummatkaan eivät vastaa elävää näyttämötilannetta.³⁴

Ollaan siis tilanteessa, jossa tekniset innovaatiot antaisivat uudenlaisia taiteellisia välineitä, mutta aikataulut ja taloudelliset realiteetit estävät niiden perinpohjaisen hyödyntämisen. Rahaa sijoitetaan laitehankintoihin, mutta ei niitä käyttävien taiteilijoiden ja teknisten osaajien työaikaan. Mitä suurempi näyttämö, sitä kalliimpaa on siellä vietetty aika, ja sitä vähemmän sitä raaskitaan uhrata muuhun kuin tuottaviin esityksiin. Kuitenkin juuri suurten näyttämöiden visualisoinnissa olisi erilaisille valoefekteille eniten taiteellista käyttöä.

Uuden teknologian käyttöönotolle on yleisesti tyypillistä, että sen mahdollisuuksia ja vaatimuksia ei aluksi ymmärretä, vaan pysyttyäytään aiempien teknologioiden luomissa työtavoissa ja muodoissa. Ensimmäiset autot muistuttivat hevosrattaita. Teattereiden sähkövalot asennettiin aluksi kynttilöiden, öljy- ja kaasulamppujen vanhoille paikoille. Juuri näin tapahtuu nytkin: tuotantomalli perustuu lavasteisiin, joiden rakentaminen on hidas ja kallis prosessi ja vaatii siksi huolellista ennakkosuunnittelua. Se on kuitenkin ristiriidassa tällä hetkellä tapahtuvan taiteellis-teknisen kehityksen tarjoamien mahdollisuuksien kanssa, joiden hyödyntäminen edellyttää luovassa prosessissa elämistä.

6. Kahden kulttuurin kuilu? Johtopäätöksiä ja yhteenvetoa

Olen edellä pyrkinyt osoittamaan, miten monimutkaisen vuorovaikutusvyyhdin lavastustaiteen tekniset, organisatoriset, tilalliset ja käytännölliset tekijät muodostavat yhdessä taiteellisten, ideologisten ja poliittisten tavoitteiden kanssa. Romanttinen käsitys taiteellisesta visiosta, jonka luova lavastajanero projisoi näyttämölle, ei päde teatterin arjessa. Toisaalta olisi yhtä väärin väittää instituution ”alarakenteen” marxilaisittain suoraan sanelevan ”ylärakenteen” muodot.

Epäilen kuitenkin, että teatterin tuotantokoneiston läpäisee eräänlainen kaksijakoisuuden ja erottelun periaate, joka on ristiriidassa esityksen

kokonaisvaltaisen kokemuksellisen luonteen kanssa. Ennakkosuunnittelu erotetaan harjoituksista; taiteellinen työ teknisestä; tila toiminnasta ja välineet sisällöstä. Ennakkosuunnittelun korostamisen seurauksena lavastuksesta tulee jotain, jonka ajatellaan olevan olemassa ennen esitystoimintaa. Silloin lavastajan tärkein tuotos on ideatason suunnitelmissa, jotka teknisten toteuttajien ammattitaitoinen joukko siirtää näyttämölle kadoten omaan välineellisyyteensä.

Uskon, että lavastuksen taiteellisen suunnittelun erottaminen omaan sfääriinsä johtaa paradoksaalisesti tekniikan vallan kasvuun. Jos lavastaja pitää pelkkään ideatason työskentelyyn, hän menettää mahdollisuutensa ohjata teknistä toteutusprosessia haluamaansa suuntaan. Lavastus ei synny pelkistä ajatuksista, vaan rakentuu aina konkreettisten olosuhteiden, kuten tilan, laitteiden, työntekijöiden, organisaation ja rahatalouden ehdoilla. Katsojan vastaanottama teos perustuu neuvotteluun kaikkien näiden tekijöiden kanssa, jolloin ne tulevat osaksi taiteellisia sisältöjä. Asian on hyvin oivaltanut lavastaja Antti Mattila, joka käsittelee lopputyössään mm. projisointipintojen sijoittelua ja näyttämövaihtojen tekniikkaa: ”Nämä ratkaisut eivät olleet vain käytännöllisiä, vaan ne olivat kyseisen esityksen näyttämökielen rakennuspalikoita.”³⁵

Vielä vakavampaa kuitenkin on, jos lavastusten suunnittelu vieraantuu näyttämötapahtumasta. Laitosteatterin toimintamalli johtaa tähän helposti, koska lavastajan työ painottuu ennakkosuunnitteluun, eikä työaika riitä harjoituksissa ja esityksissä mukana olemiseen. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että tällä hetkellä nuorten teatterintekijöiden keskuudessa on voimakas halu rikkoo perinteistä työnjakoa, jossa lavastaja pysyttelee työhuoneensa ja katsomon turvissa. Lavastus mielletään yhä enemmän kokemuksellisenä tapahtumana ja vuorovaikutuksena. Kyse ei ole ainoastaan fyysisten kappaleiden rakentamisesta, vaan osallistumisesta yhteiseen prosessiin, joka tuottaa näyttämöllistä todellisuutta eri keinoin. Suurten taitelijanerojen aikakaudesta ollaan siirtymässä vuorovaikutuksellisen keskustelun ja kuuntelun kulttuuriin, jossa pääpaino on toisen kohtaamisella. Se edellyttää myös laitesteattereiden tuotantorakenteiden muuttumista.

VIITTEET

- ¹ Anttila, 2006, 71.
- ² Kuvaan tässä keskivertotuotantoprosessia, jossa saattaa olla hyvinkin suuria teatteri- ja esityskohtaisia variaatioita.
- ³ Yhtenäisen tyylin ja esityksen sisältöä ilmaisevan keskeisen metaforan käyttöä pidetään tyypillisesti modernin lavastuksen piirteenä, kun taas ns. postmoderni teatteri sallii katkonaisen ja fragmentaarisen kerronnan, missä eri elementit eivät saumattomasti liity toisiinsa. Kts. Aronson, 2005, 13–28.
- ⁴ Teatterintutkija Teemu Paavolainen on oivaltavasti puhunut lavastuksista ja rekvisiitasta ekologisina tarjoumina, joihin eliö (esimerkiksi näyttelijä) suhtautuu kysymällä, miten sen kanssa voi toimia.
- ⁵ Ikonen, 2006.
- ⁶ Esimerkkejä teatterin koosta suhteessa paikkakunnan väestöön: Suuren näyttämön katsojapaikat / kaupungin asukasluku: Seinäjoki: 400 / 56.000, Lahti 760 / 100.000; Rovaniemi 419 / 64.000, Kemi: 303 / 22.500.
- ⁷ Koho, 1991, 21
- ⁸ Långbacka, 1988, s. 81.
- ⁹ Brook, 1972, 9.
- ¹⁰ Kirjavainen, 2009.
- ¹¹ Lukka, 2005
- ¹² Koho, 1991, 70.
- ¹³ de Certeau, 1988.
- ¹⁴ Tieto perustuu vuosina 1960-luvulla Draamastudiossa opiskelleen Erkki Auran suulliseen kertomukseen.
- ¹⁵ Snow, 1998, 96-97.
- ¹⁶ Suomalaisen laitosteatterin toimintamalli ja teknologia on hyvin pitkälle omaksuttu saksalaisesta systeemistä. Kts Hofmann, 1998
- ¹⁷ Koho, 1991, 21.
- ¹⁸ Riittävän korkeatasoiseksi todettu taiteellinen toiminta oikeutti teatterin lisäämään vakituisia vakansseja, jotka olivat peruste valtionavun anomiselle; lisääntynyt rahoitus puolestaan mahdollisti ammattimaisemman toiminnan, minkä voi olettaa nostavan yleisen käsityksen mukaista taiteellista tasoa.
Esimerkiksi Erkki Aura muistaa, miten Kokkolan kaupunginteatteri sai ammattiteatterin statuksen hänen johtajankaudellaan 1977–79. Teatterinjohtajalla annettiin tehtäväksi palauttaa teatteri ammattiteatterimomentille, josta se oli pudonnut 10 vuotta aiemmin eli suurin osa näyttelijävakansseista oli ajettu alas. Teatterin ja kaupungin johto menivät yhdessä delegaationa opetusministeriöön esittelemään toimintasuunnitelmaa, missä teatterin rahoitusta nostettiin tilapäisesti kaupungin ja valtion harkinnanvaraisella tuella niin, että teatteriin voitiin kiinnittää uusia näyttelijöitä sekä vakituinen lavastaja ja valomestari. Vuoden kuluttua Kalevi Kahra lähetettiin näyttelijäliiton edustajana arvioimaan esitysten tasoa. Positiivisen lausunnon ja kaupungin johteolinten tuella opetusministeriö hyväksyi Kokkolan kaupunginteatterin ammattiteatteriksi, mikä

merkitsi vakanssien rahoitusten pysyvyyttä. Taiteellisessa toimintasuunnitelmassa keskeistä oli kansainvälisesti tunnustettujen näytelmien (esim. *Viulunsoittaja katolla*, *Ystävyiden talo*) valinta, sekä yleisömenestysten että taiteellisesti kunnianhimoisten studionäytelmien tekeminen, esitysten laajentaminen osin ruotsinkielisiksi, sekä koulutettujen ohjaajien kiinnittäminen. (haastattelu 19.5.2009)

¹⁹ Koho, 1991, 20–24.

²⁰ Sitä ennen oli alan opetusta annettu sekä Taideteollisen oppilaitoksen graafisella linjalla että aiemmin Teatterikoulussa. Yleensä erilaisten oppisopimusten kautta ammattiin tulleet lavastajat olivat myös sivistäneet itseään ahkerasti erilaisissa taidealan oppilaitoksissa ja kursseilla.

²¹ Suominen, Nurmimaa, Tamminen, 2008.

²² Kun valmistuin lavastajaksi 1985, oli Suomessa avoimena 5 lavastajan virkaa. Hain niistä kolmea ja olisin saanut kaksi. Siinä vaiheessa 25-vuotiaana ansioluettelossani oli ainoastaan neljä itsenäistä lavastustyötä. Tästä voi päätellä, että teatterinjohtajat olivat epätoivoisia.

²³ Tällaisiin käyräntöihin saattaa yhä edelleen törmätä etenkin pienissä maaseututeattereissa, missä tiukat aikataulut estävät vakituisia valomestareita osallistumasta suunnittelutyöhön eikä vierailevia suunnittelijoita ole varaa palkata.

²⁴ Lukka, 2005.

²⁵ Kuvasuunnittelijalla tarkoitetaan visuaalista suunnittelijaa, joka vastaa esityksessä käytettävästä projisoidusta kuvamateriaalista. Tämänkaltainen työ on normaalisti kuulunut lavastajalle, tai projisointien tapauksessa myös valosuunnittelijalle. Monimutkaistuvat tekniset mahdollisuudet, kuten digitaalinen kuvankäsittely ja tietokoneanimaatiot, ovat nostaneet kysymyksen oman ammattikunnan tarpeellisuudesta. Aiheesta keskusteltiin mm. Suomen Valo- ja äänisuunnittelijoiden liitto järjestämässä seminaarissa Teatterimuseolla 2.10.2008.

²⁶ Aronson, 2005, 30.

²⁷ Huhtamo, 2000, 20.

²⁸ Huhtamo, 1996, 38.

²⁹ Westman, 2005; Toikka, 2005.

³⁰ Lukka, 2005.

³¹ Aronson, 2005, 14

³² Arnold Aronson ymmärtää frontaalin lavastuksen siten, että katsoja ei joudu esitystä seuratessaan kääntämään päätään yli 45 astetta. Aronson, 1981, 1.

³³ Lukka, 2005

³⁴ Toikka, 2005

³⁵ Mattila, 2007, 28

LÄHTEET

Kirjallisuus

- Anttila, Pirkko 2006. *Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen*. Akatiimi, Hamina.
- Aronson, Arnold 1981. *History and Theory of Environmental Scenography*. UMI Research Press, Ann Arbor (MI).
- Aronson, Arnold 2005. *Looking into the Abyss*. University of Michigan Press, Ann Arbor (MI).
- Brook, Peter 1972/1968: *Tyhjä tila*. Suomentanut Raija Mattila. WSOY, Helsinki.
- Certeau, Michel de 1988. *Practices of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. University of California Press, Berkeley.
- Hedström, Måns 1988. ”Me rakennamme tilan esitystä varten.” Teoksessa Hanna Helavuori & Aili Peurala (toim.) *Teatteri tilassa. Fondi 3*, 43–47.
- Hofmann, Jürgen 1998. ”The Theatre System of Germany”. Teoksessa Steve Wilmer & Hans van Maanen (eds) *Theatre Worlds in Motion*. Amsterdam ; Atlanta (Ga.): Rodopi, 224–253.
- Huhtamo, Erkki 1996. *Elävän kuvan arkeologia*, YLE-opetuspalvelut.
- Huhtamo, Erkki 2000. *Fantasmagoria, elävän kuvan arkeologiaa*, Suomen elokuva-arkisto, Helsinki, Jyväskylä.
- Ikonen, Liisa 2006. *Dialogista skenografiaa, vaihtoehtoisen työprosessin fenomenologista tulkintaa*, TaiK Helsinki.
- Koho, Timo 1991. *Teatteriarkkitehtuurin merkitysarvot*, Helsinki.
- Långbacka, Ralf 1988. ”Ei kyse ole arkkitehtuurista”, Teoksessa Hanna Helavuori, Aili Peurala (toim.) *Teatteri tilassa, Fondi 3*, 81–89.
- Michelsen, Karl-Erik 1999. *Viides sääty, insinöörit suomalaisessa yhteiskunnassa*, Tekniikan akateemisten liitto, Suomen historiallinen seura, Helsinki.
- Michelsen, Karl-Erik 2000. ”Onko teknologialla menneisyyttä? Pohdintoja teknologian historiasta ja sen tutkimisesta”. Teoksessa Tarmo Lemola (toim.): *Näkökulmia teknologiaan*, Gaudeamus, Helsinki, 62–89.
- Snow, Charles Percy. 1998 (1963): *Kaksi kulttuuria*, suom. Kimmo Pietiläinen, Terra Cognita. Alkuteos *The two cultures*, 1963.

Painamattomat lähteet:

- Aura, Erkki 19.5.2009. Haastattelu Laura Gröndahl.
- Kirjavainen, Katariina 23.1.2009. Vapaa keskustelu Laura Gröndahlin kanssa.
- Lukka, Kati 16.2.2005 ja 28.4.2005. Haastattelut Laura Gröndahl.
- Nurmimaa, Seppo 18.11.2008. Haastattelutilaisuus, Suomen Kansallisooppera
- Suominen, Paul 18.11.2008. Haastattelutilaisuus, Suomen Kansallisooppera
- Tamminen, Raimo 18.11.2008. Haastattelutilaisuus, Suomen Kansallisooppera
- Toikka, Ville 16.2.2005. Haastattelu Laura Gröndahl.
- Westman, Juha 28.4.2005. Haastattelu Laura Gröndahl.
- Mattila, Antti 2007. ”Hitchcock ja blondi”, taiteen maisterin lopputyö, TaiK.
- Suomen Valo- ja äänisuunnittelijoiden liitto: ”Kuvasuunnittelu – näyttämötaiteen pikku apulaisesta itsenäiseksi ilmaisuksi.” Seminaari Teatterimuseolla 2.10.2008.
- Suomen Lavastustaiteilijaliiton keskustelutilaisuus Tampereen teatterikesässä 9.8.2008.

Joanna Weckman

Puku ja tutkimus

Puvun luonne on monitieteinen, aiheeseen liittyvä tutkimusalue laaja ja monipuolinen: näyttämö- ja elokuva- sekä televisiopukujen, pukujen käytön ja vastaanoton, pukusuunnittelun, pukusuunnittelijoiden, sekä pukujen toteutuksen ja toteuttajien tutkimus on Suomessa nuori mutta kasvava alue. Artikkelit hahmottaa ja arvioi tähänastista näyttämö- ja elokuvapukututkimuksen kenttää, opinnäytteitä ja tutkimusartikkeleita mutta myös muuta pukusuunnitteluaiheista kirjallisuutta, joka on ollut tärkeässä asemassa, kun aiheesta on haettu tietoa ja sitä on esitelty laajemmalle yleisölle. Näyttämö- ja elokuvapukututkimus kytkeytyy osaltaan kasvavaan ja monipuolistuvaan taidealojen tutkimukseen.

Näyttämö- ja elokuvapuvut¹ ovat merkittävä osa teoksen kokonaisestetiikkaa myös silloin kun kyseessä on oman aikamme arkivaate, eikä epookki²- tai fantasiapukuja sisältävä suurimittainen teos. Puvut liitetään usein tai jopa ainoastaan visuaaliseen estetiikkaan. Kokonaisestetiikka sisältää kuitenkin visuaalisuuden ohella myös ohjaajan- ja esiintyjän-työn estetiikan, niille kulloisenakin aikakautena ominaiset ilmaisutavat. Teoksen visuaalisuus saattaa hahmottaa katsojille ensisijaisesti väreinä, muotoina, valoina ja tiloina, mutta myös viitteinä ja vihjeinä, jotka nojaavat visuaalisten havaintojen ohella muihin, usein alitajuisiin merkityksenantoihin. Viitteiden tiedostettu tai tiedostamaton käyttö ovat osa näyttämö- ja elokuvapukujen ja puvustamisen käytäntöjä ennen ja nyt. Toisaalta tanssijan, näyttelijän tai laulajan tekemä hahmo on abstraktin tason ohella myös konkreettinen, käsinkosketeltava. Puku kaikkine osineen – asusteineen, jalkineineen – tuntuu esiintyjän iholla, vaikuttaa myös siihen, miten hän kokee ympäröivän maailman fyysisesti. Puku pitää hankkia, valmistaa, huoltaa ja säilyttää, se puetaan ja riisutaan.

Puvun luonne on monitieteinen ja pukuihin, pukusuunnitteluun ja pukujen toteutukseen liittyvä tutkimusalue on laaja ja monipuolinen. Pukua kohtaan ovat osoittaneet kiinnostustaan esimerkiksi strukturalisti Roland Barthes, jonka mukaan puku ei ole ainoastaan katsottavana, vaan myös luettavana: se voi välittää ideoita, tietoa tai käsityksiä³, sekä semiootikko Petr Bogatyrev, joka on lähestynyt pukua merkinä – tai oikeammin merkin merkkinä.⁴ Näyttämöpukuun liittyviä historiallisia käytäntöjä tutkinut Diana de Marly näkee puvun heijastelevan ajan arvoja ja ihanteita⁵, toisaalta etenkin elokuvapuvulla on nähty olevan myös vuorovaikutuksellinen suhde varsinkin muotiin.⁶

Ohjaaja Alexander Tairovin mukaan puku on näyttelijän ”toinen iho”, jolla on ratkaiseva osuus teoksen kokonaisuudessa.⁷ Puvun evoluutiosta ja erilaisista näkökulmista pukuun on kirjoittanut teatterintutkija Patrice Pavis, jonka mukaan puvun merkitys on kasvamassa.⁸

Suomessa sekä tutkimusalueen kartoitustyö että itse tutkimus ovat vasta alkuvaiheessa. Haasteellisuutta lisää tutkimusalueen sijainti muun muassa skenografian, teatterin, elokuvan sekä vaatetuksen ja pukeutumisen tutkimuksen välimaastoissa. Lähtökohtani tälle artikkelille on ollut käytännön tarve: jatko-opintojeni eri vaiheissa olen jatkuvasti törmännyt siihen, ettei tietoa aiheeseen liittyvästä tutkimuksesta ja kirjallisuudesta ole ollut saatavilla, tai se on ollut vaikeasti löydettävissä. Julkaistua, helposti saatavilla olevaa, koottua tietoa alan suomalaisesta tutkimuksesta ja kirjallisuudesta etenkin 1990- ja 2000-luvuilla ei tähän mennessä ole ollut.⁹ Koska koottua tietoa aihetta käsittelevistä opinnäytteistä ja tutkimuksesta ei ole ollut, sen määrä on usein arvioitu hyvin vähäiseksi tai jopa olemattomaksi.

Tässä artikkelissa esittelen pääasiassa suomalaista näyttämö- ja elokuvapuku-tutkimusta¹⁰; opinnäytteitä ja tutkimusartikkeleita sekä muuta pukusuunnitteluaiheeseen liittyvää kirjallisuutta¹¹, joka varsinaisen tutkimuksen vähäisyyden ja/tai sen vaikean saatavuuden vuoksi on ollut tärkeässä asemassa, kun aiheesta on haettu tietoa tai sitä on esitelty opiskelijoille, ammattikentälle tai laajemmalle yleisölle. Lopuksi pohdin näyttämö- ja elokuvapukututkimuksen asemaa ja ja relevanssia sekä kyseenalaistan tähän mennessä osoitetun paikan marginaalissa.

Opinnäytteet

Saadakseni selkeämmän kuvan tutkimuskentästä olen selvittänyt Suomessa yliopistoissa ja korkeakouluissa¹² tehtyä pukuihin, pukusuunnitteluun ja pukusuunnittelijoihin liittyviä opinnäytteitä, niiden määrää ja aiheita.

Etsiessäni opinnäytteitä olen tulkinut viite-kehystä melko laajasti *esiintymispuku*-käsitteen kautta. Esiintymispukua käytän yleisnimityksenä mistä tahansa esiintymistarkoitukseen valmistetusta, suunnitellusta tai hankitusta asusta. Olen halunnut pitää käsitteen ilmavana: sen alle mahtuvat niin näyttämö-, elokuva- ja televisiotyössä ynnä muualla esittävän taiteen kentällä käytetyt asut sekä vaikkapa rituaalipuvut, naamiaisasut, lasten roolileikkivaatteet ja liverooli-peliasut.¹³ Kysymykset esimerkiksi hahmon visuaalisuuden rakentumisesta, rakentamisesta ja tulkinnasta sekä esiintyjän kokemus puvustaan ovat näille kaikille alueille yhteisiä.

Selvitykseni yhteydessä totesin, että vaikka aihetta käsitteleviä opinnäytteitä tosin on – etenkin verrattuna moniin muihin tutkimusaloihin – toistaiseksi melko vähän, niitä on enemmän kuin yleisesti on oletettu. Tutkimustieto on kuitenkin hajallaan muun muassa kulttuurin, teatterin, skenografian sekä vaatetuksen ja pukeutumisen tutkimuksen seassa ja aiheiden kirjo liikkuu historiallisten näyttämöpukujen tutkimuksesta roolipelipukujen ja kilpatanssipukujen tutkimukseen. Käytännössä vasta yliopistojen ja korkeakoulujen viime vuosina huimasti lisääntynyt, opinnäytteitä koskeva sähköinen informaatio ja tietokantojen rakentaminen on mahdollistanut koko Suomen kattavan selvityksen.

Seitsemän yliopiston/korkeakoulun kahdentoista koulutusohjelman satojen opinnäyteaiheiden joukosta olen löytänyt kaksikymmentäkahdeksan määrittelemääni esiintymispukuaiheeseen liittyvää tieteellistä opinnäytettä vuosilta 1987– 2008.¹⁴ Esiintymispukuaiheeseen liittyviä opinnäytteitä on tehty eniten vaatetuksen ja pukeutumisen tutkimuksen piirissä Helsingin yliopistossa¹⁵, Lapin yliopistossa¹⁶ ja Joensuun yliopistossa.¹⁷ Opinnäytteistä parikymmentä käsittelee näyttämö- ja elokuvapukuaihetta tai määrittelee selkeästi skenografia-käsitteen sisältämään sekä lavastuksen että pukusuunnittelun, kuten Liisa Ikonen väitöskirjassaan (2006). Ikosen väitöstyön ohella opinnäytteistä kaksi, Uotila (1992) ja Ikonen (1996), ovat liseniaattitutkimuksia ja loput maisterintutkintoon liittyviä pro graduja. Teatterintutkimuksen piirissä opinnäytteissä saatetaan sivuta pukuaihetta tekstin tasolla¹⁸, mutta olen löytänyt Helsingin ja Tampereen yliopistojen teatterintutkimuksen opinnäytteiden nimikkeiden joukosta vain yhden aiheeseen liittyvän, Marja Silden pro gradun (1998).¹⁹ Saara Ryymin (2007) on tehnyt ainoan Helsingin yliopiston estetiikan oppiaineen piirissä aihetta käsittelevän pro gradun. Helsingin, Turun, Tampereen ja Oulun yliopistojen elokuva- ja televisiotutkimuksen sekä mediatutkimuksen puitteissa ei nähtävästi ole tehty esiintymispukuaihetta käsitteleviä opinnäytteitä, vaikkakin useita elokuvan ja television estetiikkaan sekä esimerkiksi sukupuol-

len representaatioihin liittyviä tutkimuksia.²⁰

Taideteollisen korkeakoulun nykyisen vaate- ja pukusuunnittelun ja pukutaiteen koulutusohjelman puitteissa on tehty vuodesta 1983 lähtien parikymmentä puku-suunnitteluaiheista lopputyötä.²¹ Lopputyöiden kirjalliset osuudet ovat usein työpäiväkirja-tyyppistä raportointia, mutta jo 1980-luvun lopulta on tehty tutkimuksellisesti suuntautuneita lopputyöitä, joissa pukusuunnittelutyön ja sen dokumentoinnin ohella on kirjoitettu myös varsin laajoja tutkimuksellisia osuuksia. Töissä on pohdittu esimerkiksi saman näytelmän visuaalista ilmettä eri vuosikymmeninä ja pukusuunnittelijan ja näyttelijän välistä yhteistyötä.²²

Lavastustaiteen puolella on tehty useita lopputyöitä, joissa tekijä on suunnitellut lavastuksen lisäksi myös puvut. Kävin keväällä 2008 lävitse lavastustaiteen koulutusohjelman lopputyöitä Taideteollisen korkeakoulun kirjaston arkistossa pukusuunnittelu- ja puvustus-sanahaun avulla. Tekeväni pienimuotoinen selvitys perustuu kirjastolle toimitettuihin lopputyöihin, eikä ole kattava, mutta suuntaa antava. Vaikka kirjallisten osioiden laajuudet ja tarkastelutavat poikkeavat toisistaan huomattavasti, keskimäärin töiden kirjalliset osuudet vaikuttavat melko suppeilta, ja niissä on puvustuskrediiteistä huolimatta keskitytty lähinnä lavastuksen dokumentointiin. Tätä aihetta ei kuitenkaan ole toistaiseksi selvitetty tarkemmin.

Lavastustaiteen koulutusohjelman osana toteutettiin vuosina 2000–2002 pukusuunnittelun maisteritason MA-pilottihanke, jonka puitteissa jo ammatissa toimineiden pukusuunnittelijoiden oli mahdollista täydentää koulutustaan. Tällöin Pasi Räbinän (2003) lopputyössä oli myös tutkimuksellinen osuus. Vuonna 2003 pilottihankkeen pohjalta aloittaneen, lavastustaiteen koulutusohjelmaan kuuluvan pukusuunnittelijoiden suuntautumisalueen puitteissa on toistaiseksi – tosin vuoden 2009 puolella – valmistunut yksi teoreettinen opinnäyte²³, joka käsittelee esinemanipulaatiota ruumiillisena ajatteluna. Vaikka työ ei sinänsä käsittele tiukasti näyttämö- tai elokuvapukusuunnittelua, Anne Jämsän opinnäyte kiinnostavasti laajentaa esiintymispuvun käsitettä ja sen antamaa tietoa on mahdollista soveltaa myös pukusuunnitteluun.²⁴ Skenografian tutkimus on nuori, mutta kasvava tutkimusala. Taideteollisen korkeakoulun lavastustaiteen koulutusohjelman puitteissa on valmistunut kaksi lisensiaattitutkimusta ja neljä väitöskirjaa Näistä Liisa Ikosen lisensiaattitutkimus (1996) ja väitöskirja (2006) käsittelevät lavastusta ja pukusuunnittelijatyötä skenografisena, toisiinsakietoutuvana prosessina. Toistaiseksi Taideteollisessa korkeakoulussa ei ole valmistunut erityisesti pukuaiheisia lisensiaattitutkimuksia tai väitöskirjoja.²⁵

Luodakseni yleiskuvaa käsitellyistä aiheista olen teemoitellut tieteellisiä ja tutkimuksellisia opinnäytteitä osin sekä nimen että sisällön, mutta joissain tapauksissa vain nimen perusteella. Opinnäytteet kuitenkin yleensä sivuavat useita aiheita ja liukuvat toistensa alueille. Teemoittelun perusteella vaikuttaa siltä, että eniten opinnäytteitä on tehty liittyen *pukusuunnitteluprosessiin*, sekä luovaa syntyprosessia tarkastellen että konkreettisia työvaiheita hahmotellen.²⁶ Suunnitteluprosessiin liittyen on tarkasteltu myös esimerkiksi suunnitteluun liittyviä tekijöitä ja suunnittelijan ideälähteitä.²⁷ Osa opinnäytteistä tarkastelee myös suunnitteluprosessia, mutta painottaa *pukusuunnittelijan ja työryhmän yhteistyötä*.²⁸ Opinnäytteitä, jotka liittyvät *pukujen toteutukseen* on tehty esimerkiksi kartoittamalla puvun valmistamiseen liittyvää kirjallisuutta ja selvittämällä tiedonhankintakeinoja käsityöllisessä prosessissa²⁹, mutta myös pohtimalla illuusion rakentamisen tekstiili-ilmaisullisia keinoja.³⁰ Lisäksi Leena Jaatinen (1998) on kiinnostavasti yhdistänyt illuusion luomisen pohdinnan vuonna 1970 toteutetun *Ovela kettu* -opperateoksen eläinroolihahmojen suunnittelun ja toteutuksen tutkimiseen. Hän hahmottaa aihettaan sekä haastatteluiden että esityksen konkreettisen, Kansallisoopperan puvustossa valmistetun pukuaineiston avulla.

Puvun vastaanottoa on pohdittu melko runsaasti. Minna Uotila pyrki elokuvapuvun semiotiikkaa käsitelleessä lisensiaattitutkimuksessaan (1992) löytämään tieteellisiä työkaluja halutun vaikutelman tuottamiseen katsojalle. Koen kuitenkin ongelmalliseksi lähtökohdan, joka mitätöi suunnittelijan oman hiljaisen tai ammatillisen tiedon: ”naiivi luottamus omaan, intuitioksi kutsuttuun tuntemukseen” aiheuttaa Uotilan mukaan ennakoimattomia katsoja-tulkintoja ja osoittaa suunnittelijan vastuuttomaksi ja ylimieliseksi.³¹ Uotilan tarkemmin väitöskirjassaan (1994) esittelemää pukeutumiskuva-teoriaa ovat töissään soveltaneet muun muassa Sandström (1997), Haakana (2002) ja Kettunen (2007). Tekijän ja kokijan vuorovaikutusta sekä suunnittelijan intentioita ja toisaalta katsojan tulkin-
taa puvusta on työssään käsitellyt edellä mainitun Haakanan lisäksi Kaupila-Mäkelä (2001). Teatteritieteen opinnäytteessään Marja Silde (1998) painottaa naisen ristiinpukeutumisen analysointia aiheenaan ristiinpukeutuminen ja sukupuolen rakentuminen teatterikritiikin diskursseissa. *Esiintyjän kokemusta puvustaan* on tutkittu vain vähän, ja tällöin aiheena ovat olleet kansantanssiryhmät, joukkuevoimistelijat sekä kirkkokuorolaiset. Töissä on tarkasteltu myös katsojan/kokijan kokemusta.³² *Historiantutkimusta* hyödyntäviä opinnäytteitä on tehty yllättävän vähän, ja tällöin on tarkasteltu tietyn roolihahmon tai tiettyjen näytelmien näyttämöpukujen

ja visuaalisen ilmeen muutosta suhteessa suomalaisiin kantaesityksiin.³³ Erilaisia *näkökulmia suhteessa näyttämö- ja elokuvapukuun* on esitellyt ja hahmotellut estetiikan pro gradussa Saara Ryymin (2007), joka muun muassa ehdottaa *intertekstuaalisuutta* erityisen käyttökelpoiseksi käsitteeksi elokuva- ja näyttämöpuvustusten tarkastelussa.³⁴

Kaiken kaikkiaan opinnäytteissä ja tutkimuksellisen osan sisältävissä loppu töissä on käsitelty runsaasti enemmän näyttämöpukua ja -pukusuunnittelua kuin elokuvaan liittyviä aiheita. Televisiotyöskentelystä ei nähtävästi ole kirjoitettu tutkimuksellisia opinnäytteitä.³⁵

Vaikuttaa siltä, että suunnitteluun ja toteutukseen liittyviä kysymyksiä on usein lähestytty varsin käytännönläheisesti joko oman tai haastatellun pukusuunnittelijan työskentelyn kautta. Monet tähän alueeseen liittyvät työt ovat olleet kvalitatiivisia tapaustutkimuksia. Teoreettisena viitekehystenä on sovellettu esimerkiksi Pirkko Anttilan (1993) käsityötieteen suunnittelu- ja valmistusprosessin teoreettista mallia, mutta myös fenomenologiaa. Etenkin puvun vastaanottoon liittyvissä aiheissa nähtävästi käyttökelpoisimmaksi on nähty semioottinen lähestymistapa pukuun, mutta sitä käytetään ja esitellään myös muissa opinnäytteissä.

Käytännössä monista töistä näkyy, että varhaisemman tutkimuksen, tutkimuskirjallisuuden tai niiden tiedon puutteessa tekijä on ymmärtävyyden vuoksi joutunut esittelemään aihetta laajemmin kuin itse opinnäytteen aiheen kannalta ehkä olisi ollut tarpeellista. Mikäli suomalaisiin opinnäytteisiin viitataan, niiden kanssa ei keskustella, vaan monet töistä ikään kuin käyvät monologia. Viitekehys saatetaan hakea pukusuunnittelun ammattikäytäntöjä esittelevistä ulkomaisista teoksista tai kotimaisesta pukusuunnitteluun liittyvästä kirjallisuudesta. Vaikuttaa siltä, että vaikka useassa opinnäytteessä viitataan sekä pukusuunnittelun ammattikäytäntöihin ja aiheeseen liittyvään historiaan, luettua on harvoin kyseenalaistettu. Sopivaksi katsottua teoriaa on sovellettu kirjallisuudesta saatuun kuvaan. Ongelmallista on, että tällöin esimerkiksi pukusuunnittelutyö ja sen käytännöt näyttävät opinnäytteissä luonnollisina, pysyvinä ja historiatomina. Kirjallisuuden ohella opinnäytteissä on käytetty muun muassa haastattelu-, kuva- ja pukuaineistoa. Vaikka muun kuin kirjallisuuden käyttö aineistona vaikuttaa olevan harvinaisempaa, monipuolisempi lähestymistapa näyttää kuitenkin tuottaneen keskimääräistä kiinnostavampia tuloksia, kuten esimerkiksi pukuaineisto Jaatisen (1998) ja lehtikritiikit Silden (1998) kohdalla osoittavat.

Tutkimukset ja tutkimusartikkelit

Aiheeseen liittyvää tutkimusta on julkaistu kahdessa teoksessa teatterityötä käsittelevän tutkimuksen ohessa sekä seitsemän tutkimusartikkelia eri artikkelikokoelmissa.³⁶ Vuonna 1986 julkaistiin ensimmäinen suomalaisen skenografian tallennusta, tutkimusta ja historiaa käsittelevä teos, *Suomalaisista skenografiaa*, johon kootut artikkelit olivat suurimmaksi osaksi Taide-teollisen korkeakoulun koulutuskeskuksen ja Teatterimuseon syksyllä 1983 järjestämän lavastustallennusseminaarin puheenvuoroja.³⁷ Tutkimusosuudessa teoksen toimittaja Heta Reitala kirjoittaa skenografian tutkimuksesta ja lähteistä sekä raportoi skenografia-aineiston tallennuskyselyn tuloksista. Kyselyssä selvitettiin teattereissa säilynyttä skenografia-aineistoa, tallennuskäytäntöä ja dokumentointia, lavastajien ja pukusuunnittelijoiden koulutusta ja työnkuvaa, sekä teattereiden käyttämiä valokuvaajia ja -kuvaamoja. Lisäksi teoksen lopussa on melko kattava luettelo muun muassa suomalaisten teatterien ja tv-yhtiöiden vakituksessa työsuhteessa toimineista puvustonhoitajista ja pukusuunnittelijoista, lyhyt ammattisanasto sekä luettelo vuoteen 1986 mennessä julkaistusta skenografia-alan kirjallisuudesta.

Paula Karhunen (1993) on *Näyttämötaiteilija Suomessa* -tutkimuksessaan selvittänyt myös pukusuunnittelijoiden asemaa ja toimeentuloa 1980–90-luvun vaihteessa. Karhunen pohtii tutkimuksessaan myös sukupuolen merkitystä esimerkiksi tulotason kannalta.³⁸ Helsingin Yliopiston kotitalous- ja käsityötieteiden laitoksen julkaisema *Vaatekirja* (2000/2003) sisältää kaksi näyttämöpukuja käsittelevää artikkelia; Hanna Sandström tarkastelee *West Side Story*-musikaalin pukuja Uotilan pukeutumiskuvateorian avulla ja Leena Jaatinen kirjoittaa opinnäytetyönsä illuusion toteuttamiskeinoista *Ovela kettu*-oopperan pukujen suunnittelu- ja toteutusprosessissa.³⁹ Taideteollisen korkeakoulun vaateussuunnittelun ja pukutaiteen koulutusohjelman jatko-opiskelijoiden julkaisussa *Toinen iho* (2001) on kaksi lähinnä näyttämöpukuaiheista tutkimusartikkelia: Leena Lyyra kirjoittaa yleisesti ammattialan historiasta noin 1900-luvun alusta 1970-luvulle, itse pohdin ja problematisoin ammattialan sanastoa ja sen historiaa, sekä ehdotan selkeämpiä määrittelyjä etenkin sanaston tutkimuskäyttöön.⁴⁰ Suomen Lavastustaiteilijain Liiton juhla kirjassa *Harha on totta* (2005) pukusuunnittelua käsitellään Heta Reitalan artikkelissa, joka tarkastelee pukusuunnittelutyön murrosta 1960- ja 70-luvulla Liisi Tandefeltin vaiheiden kautta. Reitala kertoo artikkelissaan skenografian ja ohjajantyön estetiikassa tapahtuneen murroksen vaikutuksesta pukuihin ja pohtii esimerkiksi historiallisuuden ja sen kertovuuden nousemista merkittävään asemaan 1970-luvun alussa.⁴¹ *Esitys katsoo meitä* (2005) -teoksen artikke-

lissani *Pukusuunnittelun pioneerit* esittelen noin 1930–1960 työskennelleitä pukusuunnittelijoita ja jäljitän esimerkiksi heidän työkäytäntöjään. Liisi Tandefeltin viisikymmenvuotista uraa näyttelijänä ja pukusuunnittelijana juhlisti Teatterimuseon julkaisema *Liisi Tandefelt – monessa roolissa* (2006), jonka artikkelissa ”*Kummallinen, onnistunut erehdys*” – *Liisi Tandefelt pukusuunnittelijana* selvitän Tandefeltin työskentelyä pukusuunnittelijana 1950-luvun lopulta 2000-luvulle saakka ja esittelen hänelle tärkeitä teoksia ja yhteistyökumppaneita.⁴²

Eniten on julkaistu pukusuunnittelijoiden ammattialan historiaan liittyvää tutkimusta. Monesti aihetta ei ole liiemmästi teoreettisesti pohdittu tai problematisoitu, vaan pyritty valottamaan vähän tunnettua aluetta. Viittauksia pukuihin löytyy lisäksi eri alojen tutkimuksen parista. Pukuihin liittyvät maininnat saattavat olla hyvin lyhyitä, mutta valottavat osaltaan vaikkapa historiallista kontekstia⁴³ tai liittyvät esimerkiksi teatteri- ja taidehistorian perustutkimukseen.⁴⁴

Kirjallisuus ja artikkelit

Suomalaista näyttämö- ja elokuvapukuihin liittyvää kirjallisuutta on tutkimuksen lailla melko vähän. Vähäisen määrän takia ainakin osa teoksista on ammattikentällä hyvin tunnettuja ja paljon käytettyjä. Julkaisujen vähäinen määrä ja toisaalta perustutkimuksen puute on aiheuttanut sen, että samaa tietoa on lainattu ja siihen on viitattu yhä uudestaan vaivautumatta syvällisempään lähdekritiikkiin.⁴⁵

Tarkoitukseni on seuraavaksi esitellä aihetta käsittelevää kirjallista kenttää, tehdä näkyväksi kentällä toimineet vaikuttajat ja tärkeiksi koetut aiheet. Temaattinen jaottelu tekisi näkyväksi esimerkiksi sen, minkä tyyppisiä aiheita on määrällisesti eniten ja mistä tähän mennessä on kirjoitettu. Olen kuitenkin halunnut esitellä ilmestynyttä kirjallisuutta yksityiskohtaisemmin kronologisessa järjestyksessä, sillä tällä tavoin on mahdollista saada selkein kuva siitä, missä järjestyksessä erilaisia aiheita on alettu käsitellä, sekä mahdollinen vaikutteiden ja lähdeviittausten kronologia tehdään näkyväksi. Artikkeleilla en tarkoita lehtiartikkeleita, vaan kirjoissa tai verkkojulkaisuissa julkaistuja artikkeleita.

Todennäköisesti ensimmäinen suomalainen pukusuunnitteluun liittyvä artikkeli on pukuasiantuntija Bure Litoniuksen vuonna 1949 julkaistu *Teatteripuvuista*. Litonius määrittelee, millainen on hyvä puku ja millaisin perustein puvut tulee valita, kertoo näyttämöpukujen historiasta, elokuvan vaikutuksesta näyttämön pukuihin ja antaa ohjeita muun muassa materiaalien valintaan.⁴⁶ Nähtävästi seuraava julkaistu teksti on melkein kol-

mekymmentä vuotta myöhemmin kirjoitettu Liisi Tandefeltin *Pukusuunnittelijan työpäiväkirja* (1977). Kyseessä on Teatteripäivien juhlaulkaisuun kirjoitettu työpäiväkirja Turun kaupunginteatteriin suunnitellusta *Rasvahattu* -näytelmän puvustuksesta 1976.⁴⁷ Aino Rätty-Hämäläinen käsittelee pukuihin liittyviä taloudellisia velvollisuuksia näyttelijöiden käytännön työstä ja sen historiasta kertovassa teoksessa *Esiripun takana* (1982).⁴⁸ Jo mainitun tutkimusosuuden lisäksi Heta Reitalan toimittama *Suomalaista skenografiaa* (1986) sisältää muun muassa kuusi lavastustallennus-seminaarissa vuonna 1983 pidettyä, lavastusta ja sen historiaa käsitellyttä puheen- vuoroa ja Liisi Tandefeltin pukusuunnittelua käsitelleen alustuksen.⁴⁹

Ensimmäinen suomenkielinen näyttämöpukujen toteuttamista koskeva teos oli Helsingin kaupunginteatterin pukusuunnittelijan Maija Pekkasen 1987 suomeksi toimittama J. Mogilnitskajan oppikirja *Teatteripuku. Ensimmäinen osa: naisen puku*, jonka johdannossa määritellään puvun tarkoitusta ja kerrotaan neuvostoliittolaisten esimerkkien avulla erilaisista pukusuunnitteluratkaisuista. Pekkasen toimittama teos oli pitkään ainoa suomenkielinen pukusuunnittelijoiden ja pukujen toteuttajien koulutuksessa käytetty oppikirja ja hän itse on pitkän pukusuunnittelijauransa ohessa toiminut myös ammattialan kouluttajana.

Teatterimuseon ensimmäinen vuosikirja (1987) kertoo lyhyesti puvuista ja puku-suunnittelutyöstä osana laajempaa lavastustaidetta käsitellyttä artikkelia.⁵⁰ Neljäs vuosikirja *Teatteripuku* (1991) käsittelee yksinomaan eri tekijöiden ja kokijoiden – pukusuunnittelijoiden, esiintyjien, ohjaajien, toteuttajien, tutkijoiden – suhdetta näyttämöpukuun pääasiassa haastattelujen kautta, Pentti Paavolainen kirjoittaa esityskonventioiden suhteesta pukuihin ja Hannu Harju analysoi 1980-luvun puvustamistyyliä.⁵¹ Ensimmäinen laajasti tietyn suunnittelijan työskentelyä käsitellyt teos on Ralf Forsströmin ja Harri Kalhan (1999) *Ralf Forsström scenografi 1963–1998*, joka esittelee Forsströmin elämänvaiheita, 35-vuotista uraa skenografina, sekä lavastajana että pukusuunnittelijana.

Tapio Parkkisen ja Tampereen Työväen Teatterin pitkäaikaisen puvustonhoitajan Ritva Sarlundin yhteistyönä syntyi *101 pukua. Tampereen Työväen teatteri 1901–2001* (2001), joka esittelee teatterin pukuja, pukusuunnittelijoita ja pukujen toteuttajia. Artikkelissani *Buren ja Fiinun jalanjäljillä – pukusuunnittelijana elokuvaproduktiossa* (Weckman 2002) käsitelen pukusuunnittelijan työskentelyä suomalaisessa elokuva-tuotannossa 1900-luvun alkupuolelta 1990-luvulle. Helsingin kaupunginteatterin pukusuunnittelija Sari Salmelan 30-vuotistaiteilijajuhlakirja *Näyttämöpukuja* (2004) esittelee Salmelan 1979–2002 suunnittelemaa pukuja ja sisältää kol-

me artikkelia: kirjoittamani näyttämöpuvun historiaa ja käytäntöjä käsitelleen *Puku näkyväksi*, ohjaaja Kaisa Korhosen *Luovaa magmaa*, joka kertoo yhteistyöstä Salmelan kanssa sekä Salmelan oman, työprosessia valottavan *Pukusuunnittelijan työstä*.⁵²

Pukusuunnittelija Marja Uusitalon artikkeli *Tanssin puku – näkyä ja konkretiaa* (2005) pohtii tanssipuvun syntyprosessia.⁵³ Suomen Lavastustaiteilijain Liiton 50-vuotisjuhlakirjassa (2005) jo mainitsemani Heta Reitalan tutkimusartikkelin lisäksi pukusuunnittelija Sampa Lahdenperän runsaat kuvatekstit esittelevät suomalaista pukusuunnittelutyötä.

Muun muassa Kansallisteatterin puvustonhoitajana ja näyttämöpukinevalmistajien kouluttajana työskennelleen Terttu Pykälän *Historiallinen teatteripuku: oppikirja teatteripukujen toteutuksesta* –teoksessa (2006) käydään monipuolisesti läpi vuosien 1448–1920 -tyylisten epookkipukujen valmistus lähtökohtana useiden pukusuunnittelijoiden eri teoksiin tekemät pukuluonnokset sekä klassisen balettitutun valmistus. Jo mainitsemassani *Liisi Tandefelt – monessa roolissa* (2006) -teoksessa Lahdenperä kertoo muun muassa Tandefeltin vaikutuksesta omaan työskentelyynsä sekä suomalaisten pukusuunnittelijoiden ammatinkuvan ja koulutuksen kehitykseen.⁵⁴

Helsingin kaupunginteatterin historiikkiin liittyvät Maija Pekkasen kirjoittamat kaksi artikkelia *Vanhasta uuteen: puvusto ja lavastamo 1965–1972* sekä *Tekijänä, näkijänä ja kokijana – skenografian työtä Kaupunginteatterissa vuosina 1972–2007*.⁵⁵ Hanna-Leena Helavuori haastattelee pukusuunnittelija Sari Salmelaa yhteistyöstä ohjaaja Kaisa Korhosen kanssa tämän elämää, työtä ja ajattelua valottavassa teoksessa *Kiihottavasti totta* (2008).⁵⁶ Lisäksi syksyllä 2009 julkaistussa teoksessa *Puvut, Pirjo Valinen* muun muassa Reija Hirvikoski, Hanna-Leena Helavuori ja Yrjö-Sakari Renvall kirjoittavat pukusuunnittelija Pirjo Valisen työskentelystä, sekä puvuista ja pukusuunnittelusta yleensä.⁵⁷

Kaikkien näiden edellä mainittujen teosten ja artikkelien lisäksi näyttämö- ja elokuvapukuihin, pukusuunnitteluun ja pukusuunnittelijoihin liittyviä kirjallisia, julkaistuja viitauksia on lisäksi mahdollista löytää esimerkiksi elämäkertoista, teattereiden ja teatterijärjestöjen historiikeista, lehtiartikkeleista sekä teatteriarvosteluista.⁵⁸

Suurin osa esittelemistäni teksteistä on ilmestynyt teatteria käsitelleissä artikkelikokoelmissa, joiden ohella pukusuunnittelua on käsitelty laajemmin kolmessa taiteilijajuhlaan liittyvässä teoksessa.⁵⁹ Lisäksi on julkaistu näyttämölle tarkoitettujen epookkipukujen valmistukseen liittyvää ammattikirjallisuutta. Suomalaisia pukusuunnitteluun liittyviä teoksia tai artikkeleita on julkaistu 1949–2008 välisenä aikana kaiken kaikkiaan pari-

kymmentä, joista suurin osa viimeisten kymmenen vuoden aikana.

Artikkeleissa/teoksissa on käsitelty esimerkiksi näytelmän kirjoitusajankohdan ja pukuhistorian suhdetta näyttämöpukuihin, käytännön työskentelyä pukusuunnittelijan työpäiväkirjan muodossa, teatterialan eri ammattiryhmien suhdetta näyttämöpukuun, näyttämöpuvun historiaa ja siihen liittyviä käytäntöjä, pukusuunnittelutyötä ja pukusuunnittelijoita sekä teatterissa että elokuvassa. Suhteessa elokuvatyöstä on kirjoitettu paljon vähemmän, kuten oli huomattavissa myös tarkastellessani tehtyjä tutkimuksia, eikä televisiotyöskentelyä ei nähtävästi ole käsitelty. Yksittäisiä suunnittelijoita käsiteltäessä laajempi ammatillinen ja taiteellinen konteksti jää usein määrittämättä – ehkä johtuen alan yleisesityksen puutteesta.

Useassa artikkelissa/teoksessa pyritään määrittelemään hyvän puvun tunnusmerkkejä. Kirjoittajista tai haastatelluista valtaosa onkin itse pukusuunnittelijoita tai muuten esittävän taiteen kentällä käytännön työtä tehneitä, kuten pukujen toteuttajia tai ohjaajia. Näin artikkelit mielenkiintoisesti valottavat tekijöiden eri aikakausina ilmeneviä asenteita suhteessa pukuun, etenkin kun nämä samat henkilöt – Liisi Tandefelt, Maija Pekkanen, Samppa Lahdenperä ja Marja Uusitalo muutamia mainitakseni – ovat kaikki nimekkäitä suomalaisia pukusuunnittelijoita, jotka kaikki ovat toimineet pukusuunnittelijatyönsä ohessa sekä alan järjestö- että koulutus-tehtävissä. Vaikuttaa siltä, että mikäli teksteissä paikannetaan pukuun-, pukusuunnitteluun- tai pukusuunnittelijoihin liittyviä muutoksia tai selkeitä käännekohtia, maininnat liittyvät pääasiassa 1960- ja 1980-lukuihin. Useissa teksteissä on huomattavissa opinnäytteistä tunnistamani sisäänkirjoitettu tendenssi esittää pukuihin ja pukusuunnitteluun liittyvät käytännöt ja arvot luonnollisina ja pysyvinä.

Hanna-Leena Helavuori ja Pentti Paavolainen olivat ensimmäisiä, jotka vuonna 1991 toivat teoreettisen pohdinnan puvusta käytävään, usein hyvin käytännönläheiseen keskusteluun: Helavuori nosti esiin ranskalaisen strukturalistin Roland Barthesin kiinnostuksen pukuun ja abstraktin ja konkreettisen risteyskohdasta avautuviin uusiin näkökulmiin, Paavolainen puolestaan esitteli sekä Eric Bentley'n että Richard Southernin ajattelua sekä erilaisia esityskonventioita suhteessa pukuun.⁶⁰

Puku – marginaalissa vai valokeilassa?

Näyttämö- ja elokuvapukututkimus on vasta muotoutumassa oleva tutkimusala, joka on hitaasti tulossa itsestään tietoiseksi. Näin ollen tutkimusalalla ei toistaiseksi ole vakiintuneita tutkimusmenetelmiä, -suuntauksia tai käsitteistöä. Vaikka ainakin yliopistoissa on ollut saatavilla yleistä tutki-

mustyöhön liittyvää ohjausta, erityinen näyttämö- ja elokuvapukututkimuksen asiantuntemus ja kokonaisnäkemys on ollut puutteellista. Tämä konkretisoituu aihevalinnoissa, joissa etenkin käyttäjän, erityisesti ammatin näyttelijän, -tanssijan ja -laulajan suhde pukuun loistaa poissaolollaan: opinnäytteiden joukossa on vain kolme pro gradu-työtä, joissa lähtökohtana tai osana tarkastelua on käyttäjien kokemus puvuistaan, ja tällöin on kysymys muun muassa joukkuevoimistelijoiden esiintymisasuista. Esiintyjän näkökulma ja kokemus puvusta tulee esiin joissain opinnäytteissä tekstin tasolla esimerkiksi näyttelijä- ja tanssijahaastattelulainauksen kautta.⁶¹ Aiheesta julkaistu, tässä esittelemäni kirjallisuus antaa äänen pukusuunnittelijoiden ohella lähinnä ohjaajille⁶², näyttelijöiden kertomukset omasta suhteestaan pukuun ovat harvinaisia⁶³, tanssijoiden ja laulajien kokemuksista ei kerrota lainkaan.

Alan tutkimuksella onkin edessään runsaasti haasteita. Puuttuvan esiintyjän näkökulman ohella laajempia kysymyksiä puvuista, niiden merkityksestä, puvustus- ja suunnitteluihanteista ja niiden muutoksesta on käsitelty vain vähän, eikä yksittäisistä pukusuunniteluista, pukusuunnittelijoista ja pukujen toteuttajista ammattikuntana, ammattialan historiasta tai profession muodostumisesta ole toistaiseksi tehty perusteellista tutkimusta.

Miksi sitten näyttämö- ja elokuvapukuihin, pukusuunnitteluun ja pukusuunnittelijoihin liittyvää tutkimusta on tehty ja julkaistu niin vähän? Tämä kysymys nousee aivan väkisin mieleen kun pohtii teatterintutkimuksen kenttää. Minkä tähden esiintyjän vaate ei ole noussut laajemman kiinnostuksen kohteeksi, relevantiksi tutkimuskysymykseksi esimerkiksi teatterin tai elokuvan tutkimuksessa?

Tutkimuksen vähäisyyteen on todennäköisesti monia syitä: käytännössä siihen on vaikuttanut muun muassa tutkimuskentän hajanaisuus. Näyttämö- ja elokuvapukututkimukseen liittyvien perusopintojen ja -kurssien puute yliopistoissa aiheuttaa, ettei opiskelijoilla ole mahdollista tutustua aiheeseen opintojen puitteissa. Tällöin kiinnostus jää yksittäisen, omaehtoisen harrastuksen varaan. Ammattialan sisältä nouseva tutkimus on alkuvaiheessa ja perustaa oman alan tutkimukselle ollaan vasta rakentamassa. Pukusuunnittelijat kouluttautuivat pitkään vaatetusalan perustutkinnolla ja oman alan täydennyskoulutuskursseilla. Taidekorkeakoulujen tutkimustoiminnan käynnistyminen 1980-luvun lopulla ja 1990-luvun alussa⁶⁴ sekä teoreettisten opintojen lisääntyminen ovat luoneet puitteita myös ammattialan sisältä nousevalle tutkimukselle: vaatetussuunnittelun ja pukutaiteen koulutusohjelman ensimmäiset näyttämöpukusuunnitteluun

liittyvät jatko-opintosuunnitelmat hyväksyttiin Taideteollisessa korkeakoulussa 1990-luvun lopulla. Esimerkiksi ensimmäinen vaateussuunnitteluun liittyvä tohtorin tutkinnon opinnäyte Taideteollisessa korkeakoulussa hyväksyttiin vuonna 2003 (ks. Heikkilä-Rastas) Korkeakoulututkintoon johtava pukusuunnittelun suuntautumisvaihtoehto aloitti vuonna 2003 osana lavastustaiteen koulutusohjelmaa.

Pitkän ajan kuluessa ja hajallaan eri puolilla Suomea tehty toistaiseksi pääasiassa perustutkintojen opinnäytteisiin liittyvä tutkimus ja jatkotutkimuksen puute lienevät olleet syynä siihen, ettei esiintymispuku- ja pukusuunnittelualan ja -aiheeseen liittyvää tutkijayhteisöä ole päässyt muodostumaan. Vaikka opinnäytteen kirjoittaja on saattanut esittää työllään emansipatorisia motiiveja, suuri osa töistä on kuitenkin jäänyt opinnäytteiden julkaisu-, lainaus- ja säilytyskäytäntöjen takia vaille laajempaa lukijakuntaa. Eri tutkijoiden väliset kontaktit ovat olleet lähinnä sattumanvaraisia. Aiheesta kiinnostuneet saattavat toimia teatteritutkimuksen, vaatetuksen ja pukeutumisen tutkimuksen sekä elokuva- ja televisiotutkimuksen parissa /tutkijayhteisöissä, jokaisen kysymyksenasetteluista, painotuksista ja opiskelutaustasta johtuen.

Sytä puvun, sen suunnittelijoiden ja toteuttajien sivuuttamiseen relevanttina tutkimuskohteena tai kiinnostuksen kohteena yleensä on nähtävästi pohdittu vain vähän aiemmin julkaistun tutkimuksen ja kirjallisuuden parissa. Ritva Koskennurmi-Sivosen mukaan asenteet vaatetuksen ja pukeutumisen tutkimusta kohtaan muuttuivat 1990-luvun kuluessa positiivisemmiksi verrattuna aikaisempaan tilanteeseen, jossa “-pukeutuminen, vaatteet ja ennen kaikkea muoti on liitetty materiaalisuuteen ja pinnallisuuteen, minkä on katsottu olevan vähempiarvoista kuin abstraktimmat ja näin ollen henkevämmät tutkimuskohteet.”⁶⁵ Materiaalisuuden ja pinnallisuuden ohella ehkä vaikeammin hahmotettavia ovat olleet pukeutumisen muut, lähes jokaista ihmistä kokonaisvaltaisesti koskettavat tasot, kuten pyrkimys yhteiskunta- ja sukupuolijärjestelmän toisintamiseen ja/tai vahvistamiseen. Nämä ovat saattaneet olla eräänlaisia yleisesti hyväksytyjä itsestäänselvyksiä, joten niiden kyseenalaistaminen ja hyväksyminen relevantteina tutkimusaiheina olisi samalla kyseenalaistanut nämä luonnollisina koetut järjestelmät.⁶⁶ Harri Kalha huomauttaa, että modernismin kulttuuriin oli sitkeästi juurtunut ajatus muotialan pintapuolisuudesta. Tämä tuotti myös sodan jälkeisinä vuosina syntyneelle suosituille suunnittelijakoulutukselle ambivalenttia arvostusta.⁶⁷ Eräänlaisena oletusarvona aiemmin on siis ollut vaatteen – myös näyttämö- ja elokuvapuvun – vähäinen merkitys tutkimuskohteena.

Oletetulla vähäisellä merkittävyydellä lienee yhteys ammattikentän kokemaan väheksyntään suhteessa sekä pukusuunnittelijan ja pukujen toteuttajan työhön että puvun käyttömahdollisuuksiin. Eräänä väheksynnän syynä on nähty alan naisvaltaisuus.⁶⁸ suurin osa pukusuunnittelijoista ja puvustoisista työskentelevistä henkilöistä on naisia.⁶⁹ Kirsi Vainio-Korhosen mukaan erilaiset tekstiilialaan liittyvät työt kuten ompelu ja vaatehuolto ovat olleet tyypillisiä matalapalkkaisia naisten tekemiä töitä keskiajalta lähtien.⁷⁰ 1960-luvulta lähtien suomalaisessa työelämän tutkimuksessa on ryhdytty pohtimaan sukupuolta yhtenä tärkeänä työelämän käytäntöihin, arvostukseen ja ammattitaidon määrittelyyn vaikuttavana tekijänä.⁷¹

Samoin kuin oma arkivaatteemme, vaate esiintyjän yllä on usein niin “lähellä”, osa roolihahmoa, että se helposti muuttuu katsojalle näkymättömäksi.⁷² Puheen esiintyjän puvusta “parhaimmillaan silloin kuin sitä ei huomaa” voi nähdä eräänlaisena näkymättömyyden diskurssina, joka liittyy pukusuunnittelijoiden ammattikunnassa yleisesti hyväksytyyn ajatukseen siitä, että puvun tarkoitus ei ole vetää huomiota esiintyjästä vaatteeseen, vaan tukea esiintyjää ja sitä kautta kokonaisuutta.⁷³ Toisaalta Hannu Harju kutsuu tätä “teatteripuvun tragediaksi ja paradoksiksi”.⁷⁴ Tietoinen ja tavoiteltu huomaamattomuus voi luoda illuusion siitä, että vaate ei olisikaan tärkeä. Hyveestä tuleekin itsestäänselvyys. Samalla tavoin kuin puvusta voi tulla tietoisien huomaamattomuutensa takia näkymätön, myös puvun tekijät voivat jäädä näkymättömiin.

Alisteisuuden kautta suunnittelija- ja toteuttaja-ammattitkin saattavat rinnastua palvelu- ja hoitoalan ammatteihin: eetoksena on huomaamattomina toteuttaa kutsumustaan eli auttaa, tukea ja palvella.

Toisaalta näyttävä visuaalisuus ja etenkin erilaisten muotojen ja materiaalien kautta nykyisin käytetystä vaateuksesta eroavat epookki- ja fantasiapuvut saattavat katsojan huomion lisäksi herättää myös keskustelun puvustuksen ylilyönneistä, jolloin keskustellaan samalla pukusuunnittelun arvomaailmasta.⁷⁵ Keskustelulla pukujen yli-vallasta lienee tunnetuimmat juurensa Konstantin Stanislavskin ajattelussa. Stanislavskin kirjoittamat teokset, hänen kehittämänsä näyttelijäntyönteoria ja työskentelymenetelmät, jotka omaksuttiin varhaisen suomalaisen teatterikoulutuksen perustaksi⁷⁶, ovat todennäköisesti vaikuttaneet siihen, miten Suomessa on suhtauduttu näyttämöpukuihin ja pukusuunnittelutyöhön.⁷⁷ Stanislavskin ajattelua on nähdäkseni tulkittu väärin, jos hänet nähdään skenografiakielteisenä: kritisoidessaan näyttelijätyön katoamista tai piilottamista skenografian alle Stanislavski ei kritisoi skenografian tai sen suunnittelijoiden olemassaoloa sinänsä, vaan ainoastaan laiskaa ajattelua, joka tuottaa

huonoa näyttelijäntyötä ja huonoa skenografiaa tai *siinä yhteydessä* huonoa skenografiaa.⁷⁸

Kiinnostus näyttämö- ja elokuvapukututkimukseen on 2000-luvulla ilahduttavasti kasvussa. Tämä näkyy sekä aiheeseen liittyvien opinnäytteiden, tutkimusartikkelien että muiden julkaisujen määrässä, joka on kasvanut eniten viimeisten kymmenen vuoden aikana. Tutkimukseen on myönnetty apurahoja ja aiheeseen liittyviä opintokokonaisuuksia on järjestetty esimerkiksi Taideteollisessa korkeakoulussa. Aiheesta kiinnostuneiden tutkijoiden tapaaminen mahdollistui Teatterimuseossa maamme ensimmäisten näyttämö- ja elokuvapukujen tutkimuspäivien puitteissa lokakuussa 2009.

Tendenssi vaikuttaa kansainväliseltä, sillä nähtävästi ensimmäinen, elokuvapukututkimusaiheinen väitöskirja julkaistiin vuonna 2003 Lontoossa⁷⁹ ja aiheesta kiinnostuneita tutkijoita sekä Yhdysvalloista että Iso-Britanniasta on kokoontunut yhteen ensimmäisiä kertoja vuosien 2005 ja 2006 tutkimussymposiumeissa.⁸⁰ Jälkimmäisen symposiumin yhteydessä julkaistu artikkelikokoelma *Costume Symposium 2006 – Academic Research Papers* hahmottaa alan tutkimusta elokuvan, näyttämön ja koulutuksen näkökulmista,⁸¹ seuraava artikkelikokoelma on valmisteilla ja kansainvälistä tutkijaverkoston pyritään rakentamaan.⁸² Yhdysvalloissa UCLA School of Theater, Film and Television yhteyteen on perustettu ensimmäinen alan tutkimuskeskus David C. Copley Center for the Study of Costume Design, joka on juuri aloittamassa toimintaansa.⁸³

Puvun aikaisempaan ohittamiseen tutkimuskohteena ja toisalta nykyiseen kiinnostuksen kasvuun lienee monia, mahdollisesti toisiinsa vaikutussuhteissa olevia syitä, jotka liittyvät puvun, pukeutumisen ja vaatetuksen merkityksen hahmottamiseen eri aikakausina. Kiinnostavia kysymyksiä suhteessa puvun arvostukseen voivat olla esimerkiksi esiintymiskonventionit, sekä näyttelijäntyöhön että visuaaliseen estetiikkaan liittyvät traditiot, asenteet ja arvostukset, edellisten vaikutus ohjaajien, näyttelijöiden, lavastajien ja pukusuunnittelijoiden koulutukseen, asenneilmasto suhteessa vaatetukseen ja pukeutumiseen sekä naisten tekemän työn arvostukseen. Näillä kaikilla alueilla on nähtävissä 1970-luvulta lähtien hidasta mutta selkeää muutosta, jonka vaikutus tutkimuksen resursseihin näkyy jo 1990-luvulla ja selvästi 2000-luvulle tultaessa. Kiinnostus tutkimusalueeseen kiinnittyy kasvavaan ja monipuolistuvaan taidealojen tutkimukseen.⁸⁴ Arvon ja merkittävyyden näkeminen aiheissa, jotka aiemmin on ohitettu tai joita on vähäksytty, näkyy konkreettisesti taloudellisten resurssien kasvuna – siinä, kuinka paljon rahaa katsotaan tarpeelliseksi suunnata alan koulutukseen ja

aiheen tutkimukseen ja siinä kuinka paljon näkyvyyttä aiheelle annetaan – paikannetaanko ja sijoitetaanko se marginaaliin, “katveeseen”, vai nostetaanko esille yhtenä relevanttina tutkimusnäkökulmana.

VIITTEET

- ¹ Näyttämöpuvulla tarkoitan pukua esityksessä, jossa yleisö on konkreettisesti läsnä, tämä kattaa niin teatteri-, tanssi-, ooppera-, nykysirkus-, kuin operetti-, musikaali- ym. esityksen puvut. Näyttämö on tässä yhteydessä ymmärrettävä laajasti minä tahansa tilana, jonka esiintyjä ottaa haltuunsa. Elokuvapuku – elokuvaa tai televisiota varten suunniteltu elävän kuvan puku – on tarkoitus nähdä ensisijaisesti erilaisten sähköisten viestinten kautta. Olen päätenyt käyttämään sanaa *näyttämöpuku* kirjallisuudessa ja arkipuheessa yleisen *teatteripuku*-ilmauksen sijaan, joka tutkimuskäytössä on yleisyydestään huolimatta ongelmallinen, yleisnimitykseksi liian kapea, ensisijaisesti puheteatteriin viittaava ja siten esimerkiksi oopperan ja tanssitaiteen sekä elokuva- ja televisiotyön ulkopuolelleen jättävä, harhaanjohtava myös suhteessa pukuhistoriaan: teatteripuku tai -viitta yllä käytiin katsomassa teatteria. Ks. Weckman 2001, 35, 37.
- ² Epookkipuvulla tarkoitan historiallisen esikuvan mukaan tai sitä melko uskollisesti noudatellen, vailla voimakkaita fantasiaelementtejä suunniteltua esiintymispukua.
- ³ Barthes 1972/1955, 46.
- ⁴ Elam 1980, 10.
- ⁵ De Marly 1982, 155.
- ⁶ Laver 1988, 241; Leese 1991, 17; Lehnert 2001, 33–35; Ryymin 2007, 51–52.
- ⁷ Niemi 1975, 106.
- ⁸ Pavis 1998, 80–82.
- ⁹ Teatteri- ja tanssitaiteen bibliografia (Rantamäki 1993, 484) sisältää viitteitä pukusuunnittelija-, puvustaja-, puvustonhoitaja- sekä puvustus- ja naamiointi- aiheiseen kirjallisuuteen, lehtiartikkeleihin, Helsingin yliopiston syventävien opintojen tutkielmiin ja taideoppilaitosten lopputöihin vuosilta 1975–1991. Varhaisemmat bibliografiat: suomenkielinen teatterikirjallisuus 1879–1953, Ruotsalainen 1954; sekä vuoteen 1974 mennessä julkaistu kirjallisuus, Koski & Salosaari 1976, jonka skenografia-osio (sivut 17–19) viittaa pääasiassa lavastukseen ja valaistukseen. Ks. myös Reitala 1986.
- ¹⁰ Ryhdyin kutsumaan tutkimusalaa näyttämö- ja elokuvapukututkimukseksi talvella 2009. Katson, että tutkimusalueeseen kuuluvat näyttämö-, elokuva- ja televisiopukujen, niiden käytön ja vastaanoton, pukusuunnittelun, pukusuunnittelijoiden sekä pukujen toteutuksen ja toteuttajien tutkimus. Katson, että näyttämö- ja elokuvapukututkimus on laajemman esiintymispukututkimuksen alalaji.
- ¹¹ Vaikka tässä artikkelissa keskityn esittelemään aiheesta julkaistua, periaatteessa

yleisesti saatavilla olevaa tutkimusta ja kirjallisuutta, on muistettava, että pukusuunnitteluun ja toteutukseen liittyvää kurssimuotoista koulutustoimintaa ja luentoja aiheesta on järjestetty jo 1940-luvun lopulta lähtien ja näin on välitetty sekä tekijöille että laajemmalle yleisölle tietoa esimerkiksi näyttämöpukujen historiasta. Myös näitä kursseja varten on tehty tutkimusta, joka kuitenkin on jäänyt julkaisemattomaksi ja monesti vuosien saatossa kadonnut. Alan opetuksen pioneereja olivat Regina Backberg 1940-luvulla sekä Ritva Karpio, joka luennoi aiheesta 1950-luvulta 1980-luvulle. Karpio sai 1980-luvulla kaksi apurahaa näyttämöpuvun historiaa koskevaan tutkimukseen, ja jatkoi tutkimustyötä, kunnes voimien vähenemisen myötä työ jäi lopulta kesken. Weckman 1997, 59; Koskennurmi-Sivonen 1998, 117–118; Heikkilä-Rastas 2003, 72. Weckman 2005, 214 ja alaviite 52.

¹² Myös ammattikorkeakouluissa on tehty aiheeseen liittyviä päättötöitä, joissa on nähtävissä kiinnostavia avauksia, esim. Koivikko-Heikkinen 2004 ja Suurla 2007. Olen kuitenkin rajannut artikkelini käsittelemään akateemista, lähtökohtaisesti maisteritasoista tutkimusta.

¹³ Vrt. Weckman 2001, 35, 37.

¹⁴ Koska aineisto on ollut määrältään hyvin suuri, olen valikoinut aihetta käsittelevät opinnäytteet ensin pääasiassa nimen perusteella, siten että pukuun tai pukeutumiseen liittyvä aihe käy ilmi jo otsikosta. Mikäli pukuaihe ei käy selvästi ilmi jo otsikkotasolla, kuten esimerkiksi skenografian tutkimuksessa, pukusuunnittelu on selkeästi määriteltävä osaksi skenografiaa, tai sen on muodostettava merkittävä osa tutkimusta eikä esiintyä ainoastaan lyhyinä mainintoina. Olen perehtynyt tarkemmin lähinnä niihin opinnäytteisiin, joita säilytetään Helsingissä (Helsingin yliopiston kotitalous- ja käsityötieteen laitoksen sekä teatteritieteen ja estetiikan opinnäytteet sekä Taideteollisen korkeakoulun lopputyöt) sekä niihin opinnäytteisiin tai niiden tiivistelmiin, jotka ovat olleet saatavissa sähköisessä muodossa.

¹⁵ Olen löytänyt yhteensä 15 (nykyisellä) Kotitalous- ja käsityötieteiden laitoksella 1987 – 2008 tehtyä esiintymispuku- tai pukusuunnitteluaiheeseen liittyvää pro gradua. Joukossa on yksi lisensiaattityö, ks. Uotila 1992. Pro gradut ks. Nyrhilä 1987, Lyyra 1988, Kekkonen 1991, Tiittanen 1991, Sandström 1997, Hyvönen 1997, Jaatinen 1998, Hänninen 1999, Haakana 2002, Ojamo 2004, Laine 2007, Oksanen-Lyytikäinen 2008, Pitkänen 2008, Mylly 2008. (viitattu 29.1.2009)

¹⁶ Vuosilta 1999–2008 Lapin yliopistossa on listattu 74 vaatetusalan suuntautumisvaihtoehdon pro gradu-tutkielmaa, joista viisi käsittelee pukusuunnitteluun liittyvää aihetta: Rutanen 2002, Mustonen 2006, Kettunen 2007, Hakala 2008 ja Helve 2008. (viitattu 29.1.2009)

¹⁷ Vuosina 1988–2007 Joensuun yliopiston Savonlinnan opettajankoulutuslaitoksen käsityötieteen alalla on listattu 166 pro gradua, joista kolme esiintymispukujen tutkimukseen liittyvää pro gradua ja yksi lisensiaattitutkimus: Jalkanen & Parviainen 1997, Kauppila-Mäkelä 2001, Vartiainen 2003 ja 2007. (viitattu 1.10.2009)

¹⁸ Esimerkiksi Heli Järvinen käsitteli gradussaan (2000, 45) samanistista rituaalia performanssina ja rekvisiitan yhteydessä selvitti myös samaanin pukeutumista.

- Tulkintani mukaan rituaalipuku on esiintymispuku.
- ¹⁹ Helsingin yliopiston teatteritieteen väitöksiä löytyi tietokannasta 21 kpl. <http://www.helsinki.fi/taitu/teatteritiede/opinnaytteet.htm> (viitattu 29.1.2009). Helsingin yliopiston teatteritieteen pro graduja löytyi tietokannasta 217 kpl. Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksen oppiaineen väitöksiä löytyi tietokannasta yksi. <http://acta.uta.fi/selaus2.phtml?selausoppiaine=73> ja pro graduja 72 kpl. [http://tutkielmat.uta.fi/browse.php? submission=true&tdk=H&ts=TAIDE&coa=TETU&type=2&year= &query=](http://tutkielmat.uta.fi/browse.php?submission=true&tdk=H&ts=TAIDE&coa=TETU&type=2&year=&query=) (viitattu 29.1.2009)
- ²⁰ Turun yliopiston mediatutkimuksen väitöskirjat, lisensiaattitutkimukset ja pro gradut 1992–2008 ks. http://media.utu.fi/tutkimus_01.html. Helsingin yliopiston elokuva- ja televisiotutkimuksen tutkimustoiminnasta <http://www.helsinki.fi/taitu/tet/tutkimus.htm>. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen tutkimustoiminnasta <http://www.uta.fi/jour/tutkimus/index.html>. (Tosin Rantakarin [2008] nimike *Morsian pukeutuu keltaiseen. Väkivallan estetiikka Quentin Tarantinon Kill Bill-elokuvas* saattaa viitata siihen, että gradussa käsitellään myös suhdetta pukuun.) Oulun yliopiston elokuvatutkimuksen sivuaineopinnoista <http://www oulu.fi/hutk/elokuva/index.html>. (viitattu 29.1.2009)
- ²¹ ARSCA Taideyliopistojen kirjastojen kokoelmatietokanta (viitattu 2.2.2009) <https://arsca.linneanet.fi/webvoy.htm>; Taideteollisen korkeakoulun kirjaston loppuyökoelma (viitattu 4.4.2008).
- ²² Tutkimuksellisen osan sisältävistä lopputöistä ks. esim. Fröjdlund 1989, Lasonpalo 1997, Neuvonen 1998, Weckman 1999, Kivikoski 2000, Silfverberg 2004.
- ²³ Taideteollinen korkeakoulu on uusinnut aihetta koskevan terminologian syksyllä 2008 käyttöön otetussa uudessa opinnäyteohjeessa.
- ²⁴ Ks. Jämsä 2009, 6, 11.
- ²⁵ Lavastustaiteen lisensiaattitutkimukset ks. Ollikainen 1996 ja Ikonen 1996, väitöskirjat ks. Gröndahl 2004, Hirvikoski 2005, Ikonen 2006, Irwin 2007. Elokuvataiteen ja lavastustaiteen osaston jatko-opiskelijoiden aiheissa ei toistaiseksi ole erityisesti pukua tai pukusuunnittelua käsitteleviä tutkimusaiheita. (viitattu 1.10.2009) <https://reseda.uiah.fi/Taik/jsp/taik/BrowseResearch.jsp?d-447263 p=1&department=10904> Vaatetus- ja tekstiilitaiteen osastolla on tekeillä kaksi pukusuunnitteluaiheista jatkotutkintoa. Ks. Weckman ja Juntunen (ent. Lyyra) (viitattu 1.10. 2009) <https://reseda.uiah.fi/Taik/jsp/taik/BrowseResearch.jsp?researchfield=17> ja <https://reseda.uiah.fi/Taik/jsp/taik/Research.jsp?id=26166>
- ²⁶ Esim. Ikonen 1996, Weckman 1999, Rutanen 2002, Ojamo 2004, Ikonen 2006.
- ²⁷ Esim. Lyyra 1988, Hakala 2008.
- ²⁸ Esim. Lasonpalo 1997, Neuvonen 1998, Silfverberg 2004, Oksanen-Lyytikäinen 2008.
- ²⁹ Kekkonen 1991, Vartiainen 2007.
- ³⁰ Jalkanen & Parviainen 1997.
- ³¹ Uotila 1992, 2–3.
- ³² Hänninen 1999, Mylly 2008, Pitkänen 2008.
- ³³ Nyrhilä 1987, Fröjdlund 1989.
- ³⁴ Ryymin 2007, 45.

- ³⁵ Merja Väisänen käsittelee sekä elokuva- että televisiotyöskentelyä opinnäytteessään *Elävän kuvan pukusuunnittelu* (2005), jota ei kuitenkaan voi kutsua tutkimukselliseksi vaan pikemminkin oppaaksi, jonka runsaat parikymmentä vuotta ammatissa toiminut Väisänen on kirjoittanut. Työ ansaitsisikin tulla julkaistuksi alaan monipuolisesti perehdyttävänä opaskirjana.
- ³⁶ Lisäksi Lapin yliopisto julkaisee vuoden 2009 kuluessa artikkelikokoelman *Pukutaikaa*, joka tulee sisältämään useita näyttämö- ja elokuvatutkimukseen liittyviä, vaatetusalan suuntautumisvaihtoehdon pro graduihin pohjautuvia artikkeleita. Lapin yliopiston muotitaiteen ja -tutkimuksen professori Marjatta Heikkilä-Rastas, sähköpostiviesti kirjoittajalle 10.3.2009; <http://www.ulapland.fi/?depid=17140> (viitattu 1.10.2009).
- ³⁷ Liisi Tandefeltin aihe oli *Teatteripukusuunnittelu*. Tandefelt 1986, 41–47. Tätä artikkelia on myöhemmin siteerattu varsin usein, kun on haluttu viitata ammatin historiaan. Käsitys, jonka mukaan varsinaisia ammattipukusuunnittelijoita ei tunnettu ennen 1960-lukua on kertautunut julkaisuissa, joissa on käsitelty näyttämö- ja elokuvapukuja, pukujen suunnittelua ja pukusuunnittelijoita. Tähän olen syyllistynyt itsekkin. Tandefelt 1986, 44–45; Halonen 1987, 30; Helavuori 1991, 6; Tandefelt 1991, 36–37; Karhunen 1993, 34; Lyyra 2001, 40; Weckman 2001, 34 ja Weckman 2004, 13. Artikkelissani *Pukusuunnittelun pioneereja* (Weckman 2005, 226) osoitin tämän tulkinnan virheelliseksi – näyttämö- ja elokuvapukuja on suunniteltu Suomessa ammattimaisesti jo 1930-luvun alusta lähtien. Lisäksi tekemäni *Pukuluonnos tutkimuskohteena ja tutkimuksen aineistona*-selvityksen yhteydessä (esitys Teatterintutkimuksen seuran tutkimuspäivillä syksyllä 2008) totesin, että Martha Neiglick-Platonoff työskenteli nähtävästi ensimmäisen kerran pukusuunnittelijana jo vuonna 1926. Ks. myös Lyyra 2001, 41.
- ³⁸ Karhunen 1993, ks.13, 34–35, 39, 42, 43, 48, 50, 56–57, 61, 64, 68, 74, 76, 104, 120–121, 131, 148.
- ³⁹ Sandström 2000/2003, 289–308; Jaatinen 2000/2003 309–330.
- ⁴⁰ Lyyra 2001, 40–49; Weckman 2001, 32–39.
- ⁴¹ Reitala 2005, 86–97.
- ⁴² Weckman 2005, 209–241; Weckman 2006, 51–82.
- ⁴³ Esim. Koski 2005, 143; Seppälä 2005, 190, 191; Suutela 2005, 92–93.
- ⁴⁴ Esim. Hirn 1998, 131–134; Kaimio 1980, 155.
- ⁴⁵ Tällä viitataan erityisesti Tandefeltin 1983 pitämän alustuksen jatkokäyttöön. Tandefelt 1986, 41–47. Aihetta olen käsitellyt alaviitteessä 35.
- ⁴⁶ Litonius 1949, 232–239. Samassa teoksessa Rafael Pihlaja opastaa näyttelijöitä maskeerauksessa artikkelissa *Naamiointi*, 207–231.
- ⁴⁷ Tandefelt 1977, 72–84.
- ⁴⁸ Rätty-Hämäläinen 1982, 118–120.
- ⁴⁹ Tandefelt 1986, 41–47.
- ⁵⁰ Halonen 1987, 30.
- ⁵¹ Paavolainen 1991, 19–239; Harju 1991, 26–34.
- ⁵² Weckman 2004, 7–15; Korhonen 2004, 65–70; Salmela 2004, 87–88.
- ⁵³ Uusitalo 2005, 70–77.

- ⁵⁴ Lahdenperä 2006, 13–20. Ks. myös Ollikainen 2006, 86–87.
- ⁵⁵ Pekkanen 2007, 67–70 ja 156–163.
- ⁵⁶ Helavuori 2008, 122–126.
- ⁵⁷ Hirvikoski (toim.) 2009. Alustava sisällysluettelo sekä Hanna-Leena Helavuoren ja Reija Hirvikosken artikkeliversiot 1.3.2009; Reija Hirvikosken sähköpostiviesti kirjoittajalle 12.6.2009.
- ⁵⁸ Weckman 2005, 209, 210 ja näyttelijöiden elämäkerroista alaviite 15, 228. Ks. myös esim. Koskennurmi-Sivonen 1998, 117–119 ja 2008, 25–28; Koski 1987, 129, 138, 302, 323, 328; Lounela 2004, 136–137; Ramsay 1987, 21; mm. Teatteri-lehti 6/99 oli pukuaiheinen teemanumero ”Puku – tekijät, koulutus, menestys”.
- ⁵⁹ Näiden lisäksi skenografi Måns Hedströmin muistonäyttelyn yhteydessä julkaisiin Hedströmin elämää ja uraa valottava teos (Ollikainen 2007), jossa tosin pääpaino on lavastajantyössä.
- ⁶⁰ Helavuori 1991, 5; Paavolainen 1991, 19–23.
- ⁶¹ Esim. Lyyra 1988, Weckman 1999.
- ⁶² Esim. Bergholm 1991, 45–53; Helavuori 2008, 122–126; Huhtaniska 1991, 12–16; Korhonen 2004, 65–70; Lindström 1991, 11; Litonius 1949, 232–239; Ojamaa 1991, 17–18; Pekkanen 1991, 54–59 ja 2007, 156–163; Reitala 2005, 86–98; Salmela 2004, 87–88; Tandefelt 1977, 72–84 ja 1986, 41–47; Uusitalo 2005, 70–77; Weckman 2006, 51–82.
- ⁶³ Ks. Forssell 1991, 24; Rinne 1991, 7–10; Tikkanen 1991, 35 ja Pohjanpää 1991, 60.
- ⁶⁴ http://www.taik.fi/tutkimus/tutkimus_taikissa/historia.html (viitattu 1.10.2009)
- ⁶⁵ Koskennurmi-Sivonen & Raunio 2000/2003, 13–14. Myös esim. Marjo Wiberg kiinnittää väitöskirjassaan huomiota tekstiilitaiteen väheksyntään, ”pehmeiden materiaalien” ohittamiseen ja tutkimuksen vähäisyyteen. Wiberg 1996, 8, sekä alaviite 9, 240.
- ⁶⁶ Vaatteista ja vallasta on kirjoittanut esim. Lönnqvist 2008, laajemmin vaateen, pukeutumisen ja muodin merkityksistä suojana, identiteetin, viehätys- ja vaikutusvallan ilmaisijoina esim. Laver 1969/1988.
- ⁶⁷ Kalha 1999, 164. Ammatin arvostuksesta ks. myös Lappalainen & Almay 1996, 219,
- ⁶⁸ Yleisestä arvostuksen puutteesta sekä sukupuolen vaikutuksesta esim. Nikula & Helavuori (toim.) 1991, 6, 11, 15, 37–38, 42, 57, 59 ; Teatteri-lehti 6/99. Useita eri kirjoittajia, 4–15.
- ⁶⁹ Paula Karhusen tutkimuksessa (1993) on käytetty vuoden 1989 tietoja. Näiden mukaan 94% pukusuunnittelijoista oli naisia. Karhunen 1993, 45. Vuonna 2009 Lavastustaiteilijain liittoon (SLL) kuului 161 henkilöä, joista 78 käytti ammattinimikkeenä pukusuunnittelijaa tai esimerkiksi yhdistelmää lavastaja/pukusuunnittelija. Näistä 70 (89,7 %) oli naisia ja 8 (10,3%) miehiä. <http://www.teme.fi/sll/ammattilaishakemisto.htm> (viitattu 19.3.2009)
- ⁷⁰ Vainio-Korhonen 2002, 12, 151.
- ⁷¹ Ks. esim. Martikainen 1996, 60–61; Vainio-Korhonen 2002, 147, 148–156.
- ⁷² Vrt. Stanislavski 1946, 341.
- ⁷³ Esim. Tandefelt 1991, 38; Pekkanen 1991, 58; Helavuori 3/1998, 36, 37; Lehtinen 10–11/2003, 2, 4; Reitala 10/1984, 9. Olen itsekin ottanut osaa

- “näkyttömyyden diskurssiin” useaan otteeseen eri yhteyksissä, ks. Weckman 2002, 1; Weckman 4/2003; Weckman 2004, 13–14.
- ⁷⁴ Harju 1991, 26.
- ⁷⁵ Varhaisia kommentteja aiheesta Stanislavski 1946, 234, 235; myöhemmin esim. Ojamaa 1991, 17; Harju 1991, 26; Tandefelt 1991, 39; Helavuori 6/1999, 36–37; Lehtikritiikeistä esim. Weckman 2006, 68, 72, 74, 77, alaviiteet 68, 78, 87.
- ⁷⁶ Kallinen 2001, 86–87.
- ⁷⁷ Esimerkiksi Tiina Rinne kertoi, miten heille teatterikouluaikana korostettiin, että “vain näyttelijän oli mahdollista tietää, miten hänen luomansa henkilö [...] pukeutui. [...] Kukaan ei tarjonnut siihen apuaan eikä siihen apua kaivattukaan.” Rinne 1991, 7.
- ⁷⁸ Stanislavski 1946, esim. 234, 235, 236, 288, 290, 341, 349, 364, 445.
- ⁷⁹ Pukusuunnittelija Deborah Nadoolman Landis väitteli 2003 Royal College of Art:ssa aiheena *Scene and not heard. The role of costume in the cinematic storytelling process*. http://www.vam.ac.uk/res_cons/research/research_reports/2003_2004/postgrad/index.html (viitattu 10.6.2009).
- ⁸⁰ <http://www.wimbledon.arts.ac.uk/39866.htm> Programme. Costume Symposium 2006. <http://www.aibep.co.uk/archive/costume2006/programme.aspx.htm> (viitattu 10.6.2009).
- ⁸¹ <http://www.aucb.ac.uk/default.aspx?page=1460> (viitattu 30.9.2009)
- ⁸² Wimbledon College of Artin pukusuunnittelukoulutuksen johtaja, tutkija Hilary Baxter; kirjeenvaihto kesäkuu – syyskuu 2009 sekä puhelin keskustelu 30.9.2009. <http://www.wimbledon.arts.ac.uk/39866.htm> (viitattu 30.9.2009)
- ⁸³ http://www.tft.ucla.edu/profiles/scholarship/deborah-landis_copley-chair/ (viitattu 30.9.2009)
- ⁸⁴ Esim. Anttila 2005, 4, 7–8, 39.

LÄHTEET

- Anttila, Pirkko 1993. *Käsityön ja muotoilun teoreettiset perusteet*. WSOY. Helsinki.
- Anttila, Pirkko 2005. *Ilmaisu, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta*. Artefakta 16. Akatiimi. Hamina.
- Barthes, Roland 1972/1955. “The Diseases of Costume”. Teoksessa Barthes *Critical Essays*. 41–50.
- Bergholm, Eija-Elina 1991. “Ajatusenergiaa esitykseen”. Teoksessa Nikula & Helavuori. 45–53.
- Elam, Keir 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Methuen & Co. Great Britain.
- Forssell, Kyllikki 1991. “Eräs TV-ohjelma”. Teoksessa Nikula & Helavuori. 24.
- Forsström, Ralf & Kalha, Harri 1999. *Ralf Forsström scenografi 1963 – 1998*. Otava.
- Fröjdlund, Johanna 1989. *Niskavuoren Heta: näytelmän puuvustus lopputyönä*. Kirjallisen raportin osana tutkimuksellinen osuus: *Niskavuori – peruskamaa vuosien takaa. Niskavuoren nuori emäntä ja Niskavuoren Heta-näytelmien visuaalisen ilmeen muuttuminen kantaesityksien ajankohdasta verrattuna esityskauteen 1986–*

87. Lopputyö Vaatetus suunnittelun ja pukutaiteen koulutusohjelma, muoti- ja tekstiilitaiteen osasto. Taideteollinen korkeakoulu.
- Haakana, Heli 2002 *Teatteripuku katsojan ja tekijän silmin – tapauksena Saunailta-näytelmä* Pro gradu-tutkielma. Kotitalous- ja käsityötieteiden laitos, Helsingin yliopisto.
- Hakala, Outi 2008. *Prinsessa Ruusunen. Satukuvitus teatteripukusuunnittelun idea-lähteenä*. Pro gradu, Lapin yliopisto, vaatetusalan suuntautumisvaihtoehto.
- Halonen, Päivi 1987. “Suomalaisen lavastustaiteen vaiheita”. Julkaisussa Koski (toim.) *Suomen näyttämötaiteen perintö*. FONDI/Teatterimuseon vuosikirja 1. Helsinki. 26–31.
- Harju, Hannu 1991. “Nykyajan teatteripuku eli sämpläyksen taito”. Teoksessa Nikula & Helavuori 1991. 26–34.
- Heikkilä-Rastas, Marjatta 2003. *Muodin vai muodon vuoksi? Couturemuodin ja muotoilun vaikutukset Kaisu Heikkilä Oy:ssä 1950-luvulta 1980-luvun alkuun suunnittelijan näkökulmasta*. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.
- Helavuori, Hanna-Leena 1991. “Lukijalle”. Teoksessa Nikula & Helavuori 1991, 5.
- Helavuori, Hanna-Leena 3/1998. *Maija Pekkanen – house designer, näkymättömyyden mestari*. Teatteri-lehti 3/1998. 36–39.
- Helavuori, Hanna-Leena 6/1999. *Skenografian renessanssiruhinas*. Teatteri-lehti 6/1999, 36–37.
- Helavuori, Hanna-Leena 2008. “Konkretiaa – Sari Salmelan haastattelu”. Teoksessa Helavuori & Korhonen *Kiihottavasti totta*. Like, Helsinki. 122–126.
- Helve, Tua 2008. *Tosia mahdollisuuksia. Näkökulmia nykytanssipukuun*. Pro gradu, Lapin yliopisto, vaatetusalan suuntautumisvaihtoehto.
- Hirn, Sven: 1998 *Alati kiertueella. Teatterimme varhaisvaiheita vuoteen 1870*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Hirvikoski, Reija (toim.) 2009. *Puvut, Pirjo Valinen*. Teatterimuseo.
- Houni, Pia (toim.) 2006. *Liisi Tandefelt – monessa roolissa*. Teatterimuseo ja Like.
- Huhtaniska, Tytti 1991. “Salakavalat viestit”. Teoksessa Nikula & Helavuori. 12–16.
- Hyvönen, Merja 1997. *Tekijän tieto teatteripuvun valmistamisessa. Tapaustutkimus ei-ammattilaisen puvustajan työskentelystä*. Pro gradu. Opettajankoulutuslaitos, käsityönopettajien koulutuslinja. Helsingin yliopisto.
- Hänninen, Ritva 1999. *Kansallispuku – kansantanssijan traditioita kunnioittava juhlapuku vai työvaate? Suomen Nuorisoseurojen Liiton vuonna 1994 mestaruussarjaan luokiteltujen kansantanssiryhmien näkemys kansallispuvuista esiintymisasuina*. Pro gradu. Käsityöalan koulutusohjelma, Helsingin yliopisto.
- Ikonen, Liisa 1996. *Mistä kuvat tulevat? Kuvan syntyprosessi Hypnos-projektissa 1993–1995*. Lisensiaattitutkimus. Lavastustaide. Taideteollinen korkeakoulu.
- Ikonen, Liisa 2006. *Dialogista skenografiaa: vaihtoehtoisen työprosessin fenomenologista tulkintaa*. Väitöskirja. Lavastustaide. Taideteollinen korkeakoulu.
- Jaatinen, Leena 1998. *Ovela kettu-oopperan eläinroolihaamojen puvut: miten illuusio eläimestä on luotu*. Pro gradu. Opettajankoulutuslaitos, käsityönopettajien koulutuslinja. Helsingin yliopisto.
- Jaatinen, Leena 2000/2003 “Kömpelö kehrääjä, linjakas kettu – illuusion toteuttamiskeinot teatteripuvussa”. Teoksessa Koskennurmi-Sivonen & Raunio (toim.)

- Jalkanen A. & Parviainen P.R. 1997. *Teatteripuvustuksessa ja rakkaudessa kaikki keinot ovat sallittuja. Teatterin pukusuunnittelijan tekstiili-ilmaisulliset keinot prinsessaillusion luomiseksi*. Gradu. Käsityötiede, Savonlinnan opettajankoulutuslaitos. Joensuun yliopisto.
- Jämsä, Anne 2009. *Objects of manipulation*. Master of Arts. Final Thesis. Degree Programme in Design for Theatre, Film and Television. University of Art and Design Helsinki.
- Järvinen, Heli 2000. *Samanistinen rituaali performanssina*. Pro gradu. Tampereen yliopisto, Teatterin ja draaman tutkimus.
- Kaimio, Maarit 1980. ”Draama”. Teoksessa Lilius, Henrik et al. (toim.) *Antiikin kulttuurihistoria*. WSOY. Porvoo. 152–158.
- Kalha, Harri 1999. ”Sankarien sukupolvi”. Teoksessa Sotamaa et al. *Ateneum maskerad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia*. 134–171.
- Kallinen, Timo 2001. *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. Väitöskirja. Acta Scenica 7. Teatterikorkeakoulu. Yliopistopaino, Helsinki.
- Karhunen, Paula 1993. *Näyttämötaiteilija Suomessa. Tutkimus asemasta ja toimeentulosta 1980–90 -luvun vaihteessa*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 17. Painatuskeskus Oy, Helsinki.
- Kauppila-Mäkelä, M. 2001. *Teatteripuvun merkityksellistyminen – tekijöiden ja kokijoiden vuorovaikutus*. Gradu. Käsityötiede, Savonlinnan opettajankoulutuslaitos. Joensuun yliopisto.
- Kekkonen, Jaana 1991 *Teatterivaatetus tekstiilityön osa-alueena. Kartoitus teatterivaatetuksen aihepiiriin soveltuvasta kirjallisesta aineistosta*. Pro gradu. Opettajankoulutuslaitos, käsityönopettajien koulutuslinja. Helsingin yliopisto.
- Kettunen, Miia 2007. *Minä näen sinut – kohtaamisia lyhytelokuva Katiskan pukeutumiskuvissa*. Pro gradu, Lapin yliopisto, vaatetusalan suuntautumisvaihtoehto.
- Kivikoski, Jaana 2000. *Pukeutuneen habmon tulkinta teatterissa*. Lopputyö. Vaatetussuunnittelun ja pukutaiteen koulutusohjelma, muoti- ja tekstiilitaiteen osasto. Taideteollinen korkeakoulu.
- Koivikko-Heikkinen, Heli 2004. *Helsingin kaupunginteatterin puvusto – toimintojen kehittyminen 1960-luvulta lähtien*. Päättyö. Hämeen ammattikorkeakoulu Wetterhoff. Muotoilun koulutusohjelma. Hämeenlinna.
- Korhonen, Kaisa 2004. ”Luovaa magmaa”. Teoksessa Salmela & Vanhatalo *Näyttämöpukuja*. Helsingin Kaupunginteatteri ja Like-kustannus. 65–70.
- Koskennurmi-Sivonen, Ritva 1998. *Creating a Unique Dress. A Study of Riitta Immonen's Creations in the Finnish Fashion House Tradition*. Väitöskirja. Artefakta 7. Akatiimi. Helsinki.
- Koskennurmi-Sivonen, Ritva & Raunio, Anna-Maija (toim.) 2000/2003. *Vaatekirja*. Kotitalous- ja käsityötieteiden laitoksen julkaisuja 8. Helsingin yliopiston kotitalous- ja käsityötieteiden laitos. Yliopistopaino.
- Koskennurmi-Sivonen, Ritva 2008. *Muotitaiteilija Riitta Immonen – vaatteita naisille työhön, juhlaan, vapaa-aikaan*. Multikustannus. Helsinki.

- Koski, Pirkko & Salosaari, Kari 1976. *Suomalaisen näytelmän- ja teatterintutkimuksen bibliografia vuoteen 1974*. Tampereen yliopisto.
- Koski, Pirkko 1987. *Kansanteatteri 2. Helsingin Kansanteatteri*. Helsingin teatterisäätiö.
- Koski, Pirkko 2005. "Traditio ja murros. Eino Salmelainen Nummisuutarin tulkkina 1954". Teoksessa Houni ja muut. *Esitys katsoo meitä*. Näyttämö & Tutkimus I. Teatterintutkimuksen seura. Yliopistopaino, 140–159. Verkkojulkaisuna <http://www.teats.fi/julkaisut.html>
- Lahdenperä, Samppa 2006. "Raivaaja, kyntäjä, edelläkävijä, esikuva". Teoksessa Houni (toim.) *Liisi Tandefelt – monessa roolissa*. Teatterimuseo ja Like. 13–20.
- Laine, Sinikka 2007. *Kilpatanssipukeutumiseen liittyvän hankkimisen fenomenologia*. Kotitalous- ja käsityötieteiden laitos, Helsingin yliopisto.
- Lappalainen, Piippa & Almay, Mirja 1996. *Kansakunnan vaatettajat*. WSOY. Helsinki.
- Lasonpalo, Anne 1997. *Pukusuunnittelu näytelmään Tukkijoella*. Kirjallisen raportin osana tutkimuksellinen osuus pukusuunnittelijan ja näyttelijän yhteistyöstä. Lopputyö. Vaatetus suunnittelun ja pukutaiteen koulutusohjelma, muoti- ja tekstiilitaiteen osasto. Taideteollinen korkeakoulu.
- Laver, James 1969/1988. *Costume & Fashion. A Concise History*. Thames and Hudson. Printed in Spain.
- Leese, Elizabeth 1991. *Costume Design in the Movies*. Dover Publications. New York.
- Lehnert, Gertrud 2001. *1900-luvun muodin historia*. Könnemann. Köln.
- Lehtinen, Nina 10-11/2003. "Parhaimmillaan elokuvan puvustajan työ on näkymätöntä. Valkokankaan näkymätön tekijä". *Aamulehti* 10–11, 8.3.–16.3. 2003, 2, 4–5.
- Lindström, Stina 1991. "Kymmenen puvustusta vuodessa". Teoksessa Nikula & Helavuori. 11.
- Litonius, Bure 1949. "Teatteripuvuista". Teoksessa Krohn (toim.) *Teatteritaide*. Jyväskylä. 232–239.
- Lounela, Pekka 2004. Käsikirjoituksen pohjalta toim. Outi Lahtinen. *Kohti arvoa ja ansiota. Suomen Näyttelijäliitto 1913–1975*. Like. Jyväskylä.
- Lyyra, Leena 1988. *Balettitanssijan tanssivaatteen suunnitteluun liittyvien tekijöiden tarkastelu funktioanalyysin avulla*. Pro gradu. Käsityöopettajien koulutuslinja, Helsingin yliopisto.
- Lyyra, Leena 2001. "Näyttämöpukusuunnittelun alkuvaiheita Suomessa". Julkaisussa Priha (toim.) *Toinen iho. Puheenvuoroja tekstiilin ja vaatetuksen tutkimuksesta*. Työpaperit F 17. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja, 40–49.
- Lönnqvist, Bo 2008. *Vaatteiden valtapeli. Näkymättömän kulttuurianatomia*. Schildts. Gummerus Kirjapaino, Jyväskylä.
- de Marly, Diana 1982. *Costume on the Stage 1600–1940*. B.T. Batsford Ltd London. Printed in Great Britain.
- Martikainen, Riitta 1996. "Työehtosopimuksen sukupuolet". Teoksessa Kinnunen & Korvajärvi (toim.) *Työelämän sukupuolistavat käytännöt*. Jyväskylä. 51–69.
- Mogilnitskaja, J/ Pekkanen, Maija (suom. toim.) 1987. *Teatteripuku. Ensimmäinen osa: naisen puku*. Valtion painatuskeskus, Helsinki.
- Mustonen, Anne 2006. *Pahan kauniit kasvot. Elokuvan Bram Stokerin Dracula*. Pro gradu, Lapin yliopisto, vaatetusalan suuntautumisvaihtoehto.

- Mylly, Mari 2008. "Siis prinsessaa ei voi esittää sammakon asussa" Joukkueiden ja tuomareiden näkemyksiä hyvästä joukkuevoimistelun kilpailuasusta. Pro gradu. Kotitalous- ja käsityötieteiden laitos, Helsingin yliopisto.
- Neuvonen, Hanna 1998. *Pukusuunnittelija työryhmän jäsenenä*. Lopputyö. Vaatetussuunnittelun ja pukutaiteen koulutusohjelma, muoti- ja tekstiilitaiteen osasto. Taideteollinen korkeakoulu.
- Niemi, Irmeli 1975. *Nykyteatterin juuret*. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki.
- Nikula, Kristiina & Helavuori, Hanna-Leena (toim.) 1991. *Teatteripuku*. FONDI/Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki.
- Nyrhilä, Marita 1987. *Julian roolipuvut Shakespearen näytelmässä "Romeo ja Julia" Suomen teattereissa vuosina 1881–1985. Julian roolipuku esitysjan muodin, teatterin eli osatekijöiden ja tyyllisuuntien näkökulmasta tarkasteltuna*. Pro gradu. Opettajankoulutuslaitos, käsityönopettajien koulutuslinja. Helsingin yliopisto.
- Ollikainen, Anneli 2006. "Itsenäisen näyttelijän tie". Teoksessa Houni (toim.) *Liisi Tandefelt – monessa roolissa*. Teatterimuseo ja Like. 83–115.
- Ojamaa, Pekka 1991. "Silmä on petollinen havainnoitsija". Teoksessa Nikula & Helavuori. 17–18.
- Ojamo, Johanna 2004. *Luonnoksesta näyttämölle. Teatteripukusuunnittelijan suunnittelu- prosessi*. Pro gradu. Kotitalous- ja käsityötieteiden laitos, Helsingin yliopisto.
- Oksanen-Lyytikäinen, Johanna 2008. *Helsinkiin-oopperan taikaa – pukusuunnittelu ja puvustus osana kokonaistaideteosta*. Pro gradu. Kotitalous- ja käsityötieteiden laitos, Helsingin yliopisto.
- Ollikainen, Anneli (toim.) 2007. *Måns Hedström. Teatterin visuaalinen suunnittelija, teaterns visuella designer*. Teatterimuseo. Helsinki.
- Paavolainen, Pentti 1991. "Puku – mutta ei vain puku". Teoksessa Nikula & Helavuori. 19–23.
- Parkkinen, Tapio & Sarlund, Ritva 2001. *101 pukua. Tampereen Työväen Teatteri 1901–2001*. Kirjapaja.
- Pavis, Patrice 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. University of Toronto Press. Printed in Canada.
- Pekkanen, Maija 1991. "Yhteistyön merkitys". Teoksessa Nikula & Helavuori. 54–59.
- Pekkanen, Maija 2007. "Vanhasta uuteen: puvusto ja lavastamo 1965 – 1972" sekä "Tekijänä, näkijänä ja kokijana – skenografin työtä Kaupunginteatterissa vuosina 1972–2007" teoksessa Koski, Pirkko (toim.) *Kansaa teatterissa: Helsingin kaupunginteatterin historia*. Like, Helsinki. 67–70 ja 156–163.
- Pitkänen, Elisa 2008. *Luterilaisen kirkon kuoron esiintymisasut: Mitä valmistajat huomioivat kuoropuvuissa ja miten kuorolaiset sekä seurakuntalaiset kokevat ne?* Pro gradu. Kotitalous- ja käsityötieteiden laitos, Helsingin yliopisto.
- Pohjanpalo, Elina 1991. "Puku kuin vankila". Teoksessa Nikula & Helavuori. 60.
- Pykälä, Terttu 2006. *Historiallinen teatteripuku: oppikirja teatteripukujen toteutuksesta*. Opetus-, kasvat- ja koulutusalojen säätiö – Okka-säätiön julkaisuja. Helsinki.
- Rantamäki, Leena 1993. *Teatteri- ja tanssitaiteen bibliografia. Suomessa 1975 – 1991 julkaistu kirjallisuus*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 22. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

- Ramsay, Anders 1987. *Muistoja lapsen ja hopeahapsen I : 1836 – 1864*. WSOY. Juva.
- Reitala, Heta 10/1984. "Puku on näyttelijän työväline". *Teatteri-lehti* 10/1984. 9–10.
- Reitala, Heta (toim.) 1986. *Suomalaista scenografiaa; lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan*. Taideteollisen korkeakoulun koulutuskeskus. Helsinki.
- Reitala, Heta 2005. "Taideteollisia linjoja. Liisi Tandefelt ja teatteripuvun murros 1960 ja 70-luvulla" Teoksessa Reitala (toim.). 86–97.
- Reitala, Heta (toim.) 2005. *Harha on totta. Näkökulmia suomalaiseen lavastustaiteeseen ja pukusuunnitteluun 1960-luvun alusta nykypäivään*. Suomen Lavastustaiteilijain Liiton juhlaKirja. Atena Kustannus Oy.
- Rensujeff, Kaija 2003. *Taiteilijan asema: raportti työstä ja tulonmuodostuksesta eri taiteenaloilla*. Taiteen keskuustoimikunta. Nykypaino.
- Rinne, Tiina 1991. "Näyttelijän oikeudet". Teoksessa Nikula & Helavuori. 7–10.
- Ruotsalainen, Vilho 1954. *Suomenkielinen teatterikirjallisuus 1879 – 1953*.
- Rutanen, Jaana 2002. *Muodonmuutos – käsikirjoituksesta puvuksi. Tähtiä aamutaivaalla näytelmän teatteripuvustuksen suunnitteluprosessi*. Pro gradu. Lapin yliopisto, vaatetusalan suuntautumisvaihtoehto.
- Ryymän, Saara 2007. *Ei vain puku: elokuva- ja teatteripuvustus*. Pro gradu. Estetiikka, Helsingin yliopisto.
- Räbinä, Pasi 2003. *La Bohème: metaforasta oopperan puvuksi*. Lopputyö. Pukusuunnittelun MA-pilottihanke Lavastustaiteen osastolla. Taideteollinen korkeakoulu.
- Räty-Hämäläinen, Aino 1982. *Esiripun takaa*. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki.
- Salmela, Sari 2004. "Pukusuunnittelijan työstä". Teoksessa Salmela & Vanhatalo. *Näyttämöpukuja*. Helsingin Kaupunginteatteri ja Like. 87–88.
- Salmela, Sari & Vanhatalo, Tapio 2004. *Näyttämöpukuja*. Helsingin Kaupunginteatteri ja Like. Helsinki.
- Sandström, Hanna 1997. *West Side Storyn Marian ja Tony'n pukeutumiskuvia*. Pro gradu. Opettajankoulutuslaitos, käsityönopettajien koulutuslinja. Helsingin yliopisto.
- Sandström, Hanna 2000/2003. *Teatteripuvun merkityksen luomista, etsintää ja löytämistä pukeutumiskuvateorian keinoin*. Teoksessa Koskennurmi-Sivonen & Raunio (toim.), 289–308.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2005. "Teatterin hyväksi. Työväenteatterien keskusjärjestön perustaminen 1910-luvulla". Teoksessa Houni ja muut (toim.) *Esitys katsoo meitä*. Näyttämö & Tutkimus I. Teatterintutkimuksen seura. Yliopistopaino, 184–208. Verkkojulkaisuna <http://www.teats.fi/julkaisut.html>
- Silde, Marja 1998. *Onko sukupuolella merkitystä? Ristiinpukeutuminen ja sukupuolen rakentuminen teatterikritiikin diskursseissa*. Pro gradu. Teatteritiede, Helsingin yliopisto
- Silfverberg, Nina 2004. *Complementing and Harmonizing: A Costume Designers Guide to Ensemble Theatre*. Lopputyö. Lavastustaide. Taideteollinen korkeakoulu.
- Stanislavski, Konstantin 1946. *Elämäni taiteen palveluksessa*. WSOY. Porvoo.
- Suurila, Susanna 2007. *Puvusta viesti: Case Lulu Teatterikorkeakoulun näyttämöllä 2006*. Opinnäyte. EVTEK-ammattikorkeakoulu.
- Suutela, Hanna 2005. *Impyet. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*. Like.

- Tandefelt, Liisi 1977. "Pukusuunnittelijan päiväkirja". Teoksessa *Monikasvoinen teatteri*. Teatteripäivien juhlaulkaisu. Helsinki. 72–84.
- Tandefelt, Liisi 1986 [1983] "Teatteripukusuunnittelu" teoksessa Reitala (toim.) 1986 *Suomalaista skenografiaa; lähtökohchia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan* Helsinki. 41–47.
- Tiittanen, Katriina 1991 *Näyttämöpuvun semioottinen analyysi*.
Opettajankoulutuslaitos, käsityönopettajien koulutuslinja. Helsingin yliopisto.
- Tikkanen, Aino-Maija 1991. *Puku jolta vaaditaan mahdottomia*. Teoksessa Nikula & Helavuori. 35.
- Uotila, Minna 1992. *Arki & Image, tutkimus elokuvapuvun semiotiikasta*.
Lisensiaattitutkielma, tekstiilityön opettajan koulutuslinja, Helsingin yliopisto.
- Uotila, Minna 1994. *Pukeutumisen kuva. Fenomenologis-eksistentiaalinen lähestyminen pukeutumiskuvien tekemiseen ja tulkintaan*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto.
- Uusitalo, Marja 2005. "Tanssin puku – näkyä ja konkretiaa". Teoksessa Korhonen & Tanskanen (toim.) *Näytös vailla loppua*. Teatterin ja tanssin vuosi 2005. Like. 70–77.
- Vainio-Korhonen, Kirsi 2002. *Ruokaa, vaatteita, hoivaa. Naiset ja yrittäjyys paikallisena ja yleisenä ilmiönä 1700-luvulta nykypäivään*. Historiallisia tutkimuksia 213. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Otavan kirjapaino Oy. Keuruu.
- Vartiainen, Leena 2003. *Roolipelien vaikutus käsityön tekemiseen tulevaisuudessa*. Gradu. Käsityötiede, Savonlinnan opettajankoulutuslaitos. Joensuun yliopisto.
- Vartiainen, Leena 2007. *Virtuaaliyhteisöjen rooli käsityötaidon ja tiedon hankkimisessa. Tutkimus live-roolipelaajien ja historiaharrastajien tiedonhankintakeinoista käsityöllisessä prosessissa*. Lisensiaattitutkimus. Käsityötiede, Savonlinnan opettajankoulutuslaitos. Joensuun yliopisto
- Väisänen, Merja 2005. *Elävän kuvan pukusuunnittelu*. Lopputyö. Vaatetussuunnittelun ja pukutaiteen koulutusohjelma, muoti- ja tekstiilitaitteen osasto. Taideteollinen korkeakoulu.
- Weckman, Joanna 1999. *Charlotte Löwensköld*. Kirjallisen raportin osana tutkimuksellinen osuus luovuudesta ja luovasta prosessista pukusuunnittelijan näkökulmasta. Lopputyö. Vaatetussuunnittelun ja pukutaiteen koulutusohjelma, muoti- ja tekstiilitaitteen osasto. Taideteollinen korkeakoulu.
- Weckman, Joanna 2001. "Näyttämöpuku ja sen tekijät – satunnaisista sanoista ammattisanastoksi". Julkaisussa Priha (toim.) *Toinen iho. Puheenvuoroja tekstiilin ja vaatetuksen tutkimuksesta*. Työpaperit F 17. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja, 32–39.
- Weckman, Joanna 2002 *Buren ja Fiinun jalanjäljillä – pukusuunnittelijana elokuvaproduktiassa*. Artikkelit julkaistu verkkojulkaisuna osana Elokuvantaju-artikkelisarjaa. http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/lavastus/artikkelit/weckman_pukusuunnittelijana.jsp
- Weckman, Joanna 4/2003. "Teatterin yhteisöllisyys – pukusuunnittelijan puheenvuoro". Kohtaamisia-sarja. *Ämyri*. Suomen Näyttelijäliitto.
- Weckman, Joanna 2004. "Puku näkyväksi" teoksessa Salmela & Vanhatalo. 7–15.
- Weckman, Joanna 2005. "Pukusuunnittelun pioneereja". Teoksessa Houni ja muut (toim.) *Esitys katsoo meitä*. Näyttämö & Tutkimus I. Teatterintutkimuksen seura.

Yliopistopaino, 209–241. Verkkojulkaisuna osoitteessa <http://www.teats.fi/julkaisut.html>

Weckman, Joanna 2006. “Kummallinen, onnistunut erehdys” – Liisi Tandefelt pukusuunnittelijana.” Teoksessa Houni. 51–82.

Wiberg, Marjo 1996. *The Textile Designer and the Art of Design. On the formation of a profession in Finland*. University of Art and Design Helsinki UIAH. Doctoral Thesis. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

Arkistot

Taideteollisen korkeakoulun kirjaston lopputyökoelma

Helsingin yliopiston Kasvatustieteellisen tiedekunnan kirjasto, Käsityönopettajan koulutuksen kokoelmat

Humanistisen tiedekunnan kirjaston taiteiden tutkimuksen oppiaineiden opinnäytekoelmat

Internet-lähteet joita ei mainita viitetiedoissa

<http://www.helsinki.fi/taitu/estetiikka/opinnaytteet.htm>

http://helka.linneanet.fi/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?Search_Arg=Hhlitt+L-Lle&SL=None&Search_Code=CALL&DB=local&CNT=50

Kotitalous- ja käsityöriede: (29.1.2009)

<http://www.helsinki.fi/behav/kirjasto/kokoelmat/opinnaytteet/tutkielmatkkl2007.htm>

<http://www.helsinki.fi/behav/kirjasto/kokoelmat/opinnaytteet/tutkielmatkkl2008.htm>

<http://www.helsinki.fi/behav/kirjasto/kokoelmat/opinnaytteet/index.htm>

www.helsinki.fi/behav/kirjasto/index.htm.

Teatteritiede 1930–2008 (29.1.2009):

http://helka.linneanet.fi/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?Search_Arg=Hhlitt+L-Llt&SL=None&Search_Code=CALL&DB=local&CNT=50

III Kuvia ja kokemuksia

Satyyrin visuaalinen esittäminen Euripideen *Kykloopissa*

Esimerkkinä Hannu Raatikaisen ohjaus Turun kaupunginteatterissa 2006

*Antiikin Kreikan tragedioiden ja komedioiden esitystraditio on noussut viime vuosina kansainvälisesti kiinnostavaksi tutkimuksen kohteeksi. Satyyrinäytelmien, antiikin jälkeen kokonaan kadonneen draaman lajin, esityksistä tiedetään kuitenkin vain vähän. Artikkelini valottaa satyyrien myyttistä kuvastoa antiikissa ja pohtii mahdollisuutta ajatella sitä uudelleen nykyesityksissä. Euripideen satyyrinäytelmää *Kyklooppi* on Suomessa esitetty harvoin. Viimeisin ammattiteatterin tuotanto tästä näytelmästä oli Turun kaupunginteatterissa. Artikkelini tulkitsee satyyrien visuaalista esittämistä tässä produktiossa. Esitystulkinnan aineistona ovat kirjoittajien katsojakokemus, esityksestä otetut valokuvat, näyttelijän työpäiväkirja, ohjaajan haastattelu ja katsojapalautteet.*

Tää satyyrinäytelmä on ihan omanlaisensa boogie, ei tragedia, ei komedia, en tiedä mikä tää on. (Hannu Raatikainen)¹

Antiikin Kreikan näytelmätekstit ja niiden tulkinnat nykynäyttämöillä ja tutkimuksessa

Sanan satyyri mainitseminen herättää yleensä hilpeyttä. Meillä on mielesämme oitis ajatus jostakin keveästä, huumorista, kenties parodiasta. Toisaalta mieleemme piirtää esille kuvia oudoista ihmisen ja eläimen välisistä hahmoista, joilla on valtaisa sukupuolielin. Kuvakerronta korostaa eroottisuuden läsnäoloa. Samaan kuvaan sijoittuvat myös viinileilit ja kaikenlainen ilonpito. Todennäköistä on, että juuri satyyreihin liittyvä visuaalinen kuvasto antiikin aikana oli eroottista, fantasiaivoaa kerrontaa mytologian maastossa.

Antiikin tragediakirjailija Euripideen (n. 480–406 eaa.)² kirjoittama satyyrinäytelmä *Kyklooppi* (Κύκλωψ) tarjoaa lähtökohdan mielenkiintoiseen visuaalisuuden tarkkailuun: satyyrihahmot kaikessa monimuotoisuudessaan viitoittavat reittiä myyttisyyden, fantasian ja pornografisenkin kuvaston luokse. Tämän satyyrinäytelmän kohdalla onkin kiinnostavaa kysyä, miten nykyteatterin tekijät ovat tulkinneet ja ratkaisseet satyyrien (visuaalisen) olemuksen tässä Odysseuksen matkaa parodioivassa näytelmässä. Tutkimukselle tämä näytelmä tarjoaa ainutlaatuisen kohteen, sillä se on ainut kokonaan säilynyt antiikin satyyrinäytelmä. Oletettavasti Euripides kirjoitti tekstinsä vuoden 411 eaa. jälkeen ja se esitettiin vuonna 408 eaa. Vaikka muita satyyrinäytelmiä ei ole säilynyt kokonaan, todisteita muista satyyriteksteistä on olemassa. Sofokleen *Vainukoirat*-näytelmästä löydettiin pitkäkö katkelma vuonna 1907. Muista satyyrinäytelmistä on säilynyt nimiä, fragmentteja antiikin auktoreilta, joitakin kommentaareja (kuten Horatiuksen *Ars poeticassa*), visuaalista aineistoa (ruukkumaalaukset) sekä papyruksia.³

Teatterintutkijalle tärkeitä materiaalia näytelmäkäsikirjoituksen lisäksi tarjoaa antiikin visuaalinen kuvasto, jota on säilynyt esimerkiksi vaasimaalauksissa, kuten Pronomos-vaasissa (400-luvun lopulta eaa.).⁴ Lähdemateriaalina *Kykloopin* siirtymisestä nykynäyttämölle toimivat tutkimusartikkelien ohessa erilaiset esitystaltiointeihin liittyvät materiaalit. Tämän artikkelin keskeisen taustamateriaalin muodostavat antiikin teatteriinkin liittyvät kirjoitukset (erityisesti huomiot satyyreistä ja vaasimaalauksista), satyyrinäytelmästä kirjoitetut tutkimusartikkelit, esitystaltioinnit, käsiohjelmat, kritiikit ja yleisöpalautteet.

Tarkastelemme artikkelissamme kysymystä siitä, mitä satyyrin visuaalisuus on antiikin teatterissa ollut ja miten sitä tuotetaan nykynäyttämöllä. Artikkelimme alkupuolella pohdimme antiikin teatterin esitystilaa tekstien, esiintyjien ja katsojien paikkana: nämä esitykselliset tilanteet ja niiden aistien käytölle tarjoamat ulottuvuudet on syytä huomioida, jotta voimme kulkea kohti näytelmien uudelleentulkinnan mahdollisuuksia nykyesityksissä. Pohdimme myös satyyrin luonnetta visuaalisena ja myyttisenä kuvastona. Artikkelimme keskeisen osan muodostavat Suomessa tehdyt *Kykloopin* kolme esitysversiona. Ainoastaan uusimmasta, Hannu Raatikaisen Turun kaupunginteatteriinkin vuonna 2006 ohjaamasta esityksestä on saatavissa kuvallista materiaalia, muut jäävät visuaalisten aineistojen puuttumisen takia lyhyiksi viittauksiksi.

Alkuperäisessä käyttökontekstissaan, Ateenan suuressa Dionysia-juhlassa, neljäsosa esitetyistä näytelmistä oli satyyrinäytelmiä. Koska satyyri-

näytelmä esitettiin kolmen tragedian sarjan päätteeksi, se todennäköisesti jäi katsojien ja voitosta äänestäneiden mieleen parhaiten. Tästä voisi ehkä päätellä, että satyyrinäytelmällä oli tärkeä merkitys tragediakilpailujen palkintosijojen määräytymisessä. Satyyrinäytelmän taiteellinen arvo ei ole tragediaa tai komediaa vähäisempi. Se, että vain yksi kokonainen satyyrinäytelmä on säilynyt, lienee suureksi osaksi aiheuttanut satyyrinäytelmän jäämisen vähälle huomiolle nykytekijöiden ja -tutkijoiden kiinnostuksen kohteena. Satyyrinäytelmien esityksistä on harvoin tullut teatterihistorian merkkitaipauksia.⁵

Antiikin näytelmiä on esitetty kuluneiden sadan vuoden aikana enemmän kuin koskaan aikaisemmin.⁶ Tämä ”esitysaalto” osoittaa näytelmissä olevan ajatonta, nykytekijöitä ja -katsojia puhuttelevaa sisältöä. Nykyhetkestä katsottuna on peräti hämmäntävää, kuinka antiikin tragediat elävät kukoistuskauttaan: miten myyttisistä jumaltaruista ja sankareiden kohtaloista kertovat draamarunoelmat puhuttelevat nykyyleisöä. Kansainvälisesti antiikin näytelmien tutkimus on aktiivista, mikä näkyy julkaisujen, seminaarien ja systemaattisten esitystietokantojen syntymisenä.⁷ Antiikin teatteria ja draamaa tutkitaan yhtäältä klassillisen filologian, toisaalta teatterintutkimuksen osin eriävistä intresseistä käsin. Viime vuosikymmeninä klassisen teatterin tutkimus on painottunut ensinnäkin esitystradition ja teatterin sosiaalisen kontekstin tutkimukseen 400-luvun eaa. Ateenassa, toisekseen tragedioiden myöhempään vastaanottoon ja käyttöön niin hellenistisessä maailmassa kuin modernina aikana.⁸ Viimeksi mainitulla saralla ovat kunnostautuneet erityisesti angloamerikkalaiset tutkijat.⁹ Suomalaisessa tutkimuskentässä antiikin tutkimus on keskittynyt pääsääntöisesti klassilliseen filologiaan ja arkeologiaan. Esittävän taiteen kentässä tutkimusta tehdään vain pienimuotoisesti. Suomalainen lukijakunta on saanut omalla kielellään perustietoa antiikin näytelmistä esimerkiksi teoksista *Antiikin kirjallisuus ja sen perintö* (Kaimio ym. 1998) ja *Kirjallisuus antiikin maailmassa* (Kivistö ym. 2007), mutta draamojen nykyesityksistä on kirjoitettu vain satunnaisesti (esim. Mykkänen [toim.] 1996).

Antiikin tekstien uudelleentulkinnan problematiikka nykynäyttämöllä

Antiikin näytelmiä kuten mitä tahansa näytelmiä luetaan eri tavalla riippuen siitä, mikä on luennan tavoite; esimerkiksi tutkija ja teatteriohjaaja lukevat näytelmää eri lähtökohdista. Voiko syvällistä analyysia muodostaa draamasta tuntematta alkuperäisteoksen historiaa ja kontekstia? Esityksen lähtökohdaksi ottava tarkastelu itse asiassa sopii antiikin draamaan myös alkuperäisen kontekstin näkökulmasta: alun alkaen kreikkalaiset näytel-

mät kirjoitettiin yhtä esitystä silmällä pitäen, ei uudelleen ja uudelleen esitettäväksi kirjalliseksi taideteoksiksi. Klassinen kreikkalainen kulttuuri oli suullinen kulttuuri, jossa kaikki sanataide oli olemassa ensisijaisesti esityksissä.

Nykydraaman näkökulmasta antiikin näytelmien uudelleentulkinnat haastavat meitä monella tapaa lukijoina ja ymmärtäjinä. Voimme pyrkiä rekonstruoimaan näytelmien aikalaisuutta ja sitä kautta ymmärtämään niiden esityksellisiä tai temaattisia piirteitä (vrt. esim. tanssikoreografioissa monet rekonstruktioyrkimykset klassikkoteoksista). Toisaalta olemme vastaanottajina sidottuja oman teatterikäsitksemme kehukseen. Tässä huomionarvoista on ainakin se, että a) antiikin tragedioiden aihepiirit kumpusivat aikansa mytologiasta ja jumaltarustosta, eli näytelmäkirjailijat eivät keksineet aiheitaan itse, toisaalta se, että b) oma tulkintamme on aina sidoksissa eurooppalaisen ihmisen kristilliseen perinteeseen, joka määrittelee maailmankuvamme peruselementtejä. Siten antiikin myyttien polyteistisen maailmankuvan ymmärtäminen voi tapahtua intellektuaalisella, mutta ei koskaan kokemuksellisella tasolla.

Kreikan klassisen kauden yleisö tunsi hyvin myyttiset tarustonsa ja jumaltarinat, joita näyttämöllä esitettiin. Tämä oli heidän maailmankuvansa ja traditionsa maastoa, josta nykykatsoja on monessakin suhteessa vieraantunut (kenties tämä haastaa nykykatsojaa myös antiikin esitysten äärellä). Puhuttaessa Euripideen säilyneestä satyyrinäytelmästä, olemme (suoranaisesti) ainakin kolmen keskeisen myyttisen hahmon ja tarinaverkoston äärellä: Dionysoksen, kykloopin ja satyyrien. Teksti viittaa tietysti myös Homeroksen tallentamaan Odysseuksen tarinaan, johon näytelmän juoni liittyy.

Antiikin tragedioiden aiheet perustuivat mytologisiin ”suuriin kertomuksiin”, jotka rakensivat maailmankuvallisia ja moraalisia arvoja. Teatterijuhlien nimeäminen Dionysoksen mukaan ei ollut sattumaa, vaan Dionysia-juhla kietoutui tämän myyttisen hahmon ympärille. Friedrich Nietzsche arvioi kreikkalaisen tragedian vanhimmassa muodossaan käsitelleen pelkästään Dionysoksen kärsimystä, jonka kautta hän tulkitsee kaikkien traagisten sankareiden olleen Dionysoksen naamioita. Tällä Nietzsche viittaa siihen, että Dionysos ilmenee hahmojen moneudessa, kamppailevan sankarin naamioissa, ja samalla nostaa esille yksilön merkityksen. Ilmestyvän jumalan tapa puhua ja toimia muistuttaa erehtyvää, pyrkivää, kärsivää yksilöä.¹⁰

Teatterintutkijoiden yksi keskeinen kiinnostuksen kohde on kysymys esityksen siirtämisestä kulttuurista ja ajasta toiseen. Esitys ymmärretään

ohjaajan tulkinnaksi aikalaisuudessaan, mutta mitä erityisiä elementtejä tai tasoja tässä yhteydessä tulisi huomioida? Antiikin näytelmien kohdalla nämä erityispiirteet nousevat tärkeiksi. Monet tragedioiden ja myös satyyrinäytelmän esitysversiot pyrkivät palaamaan ajateltuun alkuperäänsä eli etsimään niitä tiedossa olevia visuaalisia merkkejä, joita klassisen kauden esityksissä on ollut. Esimerkiksi skenografiassa huomioidaan usein antiikin näyttämön asettelut, puvustuksessa saatetaan suoraan viitata antiikin naamioihin, seppeleisiin tai vaatetukseen. Myös esityksen musiikissa etsitään *auloksen* eli ns. kaksoishuilun soittamiseen viittaavaa luonnetta. Antiikin tekstien kohdalla esitystraditio nivoutuu vahvasti kiinni draamavetoiseen esitystapaan, eli esitystulkinnat lähtevät tekijöiden käsissä aina kirjoitetusta draamasta. Hans-Thies Lehmann pohtiikin draaman jälkeistä teatteria käsittelevässä kirjassaan esimerkiksi, miten ”ymmärtäminen” on tulkittava esityksen yhteydessä, ja erityisesti: millainen on tragedian ja komedian suurten traditioiden kohtalo draamallisen teatterin ”ulkopuolella”?¹¹

Kansainvälisesti katsottuna monet antiikin näytelmien esitystulkinnat ovat pyrkineet myös pois konventionaalisista esitystiloista (teatterirakennuksista) ja siten etsineet ilmaisullista pintaa milloin ulkoteattereista (kuten Kreikassa) tai ei-teatteritiloista. Näyttämöksi muodostuu tällöin mikä tahansa pinta ja tila, johon esiintyjät ja katsojat kokoontuvat. Tämä ajallinen ja tilallinen hetki muodostaa sen katseen rajauksen, jonka kautta esityksiä tulkitaan. Kehyksessä tapahtuva toiminta ja valitut ratkaisut ovat esityksen estetiikkaa, jota katsoja arvioi vastaanoton kokemuksellisuudessa. Teatterintutkija voi muodostaa esityksestä monensuuntaisia analyttisiä luentatapoja: hän voi ymmärtää esitystekstin, esteettisen kieliopin, semiottiset merkkiyhteydet, eritellä ohjaajan ratkaisuja tai näyttelijän työtä. Esityksen luennassa lähtökohtana ovat kulloinkin tutkijan teoreettiset valinnat ja näkökulmat. Teatteriesityksen tulkinta (tutkimuksellisessa mielessä) on suuri haaste sen hetkellisyyden vuoksi: toiston mahdollisuus muuttuu mahdottomaksi. Esitysluennan haasteita lisäävät erityisesti aikakausi tai esitykset, joita tutkijan ei ole ollut mahdollisuutta itse nähdä, vaan hän joutuu turvautumaan arkistoaineistoihin. Esimerkiksi tässä artikkelissa käsittelemämme esitystulkinta on mahdollistunut meille myös omakohtaisena katsojakokemuksena, kun sen sijaan *Kykloopin* kaksi aiempaa versiota ovat tämän lähtökohdan ulottumattomissa. Esityksen lukutapaamme ohjaa tutkimustieto antiikin esityserinteestä yleensä ja satyyrinäytelmästä erityisesti. Turun esitysversio peilautuu meille suhteessa Suomessa ja kansainvälisesti aiemmin nähtyihin antiikin näytelmien esityksiin. Esityksen lukutavan olennaisena lähtökohtana on ollut kysymys siitä, miten kyseinen

satyyrinäytelmä on siirtynyt nykynäyttämölle ja millaisia esityksellisiä ratkaisuja siinä on käytetty.

Esityksen visuaalisuus antiikissa ja sen heijastus nykyhetkeen

Katsojakokemuksena alkuperäinen esitystilanne ja nykyiset uusintaesitykset eroavat toisistaan huomattavasti. Katsojuus pitää ymmärtää Ateenan Suuressa Dionysiassa eri tavalla kuin meidän teatterissamme. Dionysia oli lähtökohtaisesti sosiaalinen tapahtuma, jossa oli erilaisia osallistumisen asteita. David Wiles kirjoittaa Suureen Dionysiaan osallistujien erilaisista tehtävistä: juhlaan osallistuja saattoi syödä uhrieläinten lihaa, tanssia kulkueessa, tanssia dityrambissa, osallistua sotilasparaatiin, tanssia tragediakuorossa, istua Dionysoksen pappina kunniapaikalla, esittäytyä viidensadan neuvoston jäsenenä, rahoittaa kuoron tai toimia tuomarina. Esiintyjän ja katsojan välillä ei siis ollut selvää rajaa. Dionysiaan osallistujat olivat nimenomaan *osallistujia*. Toisaalta tätä ei pidä liikaa korostaa, koska periaatteellinen ero esiintyjän ja katsojan välillä oli esitystilanteessa olemassa: katsojien ei tullut osallistua esiintymiseen tai mennä esiintymisalueelle.¹²

Nykyään teatterissa käymistä pidetään yleensä ennen kaikkea visuaalisena kokemuksena. 500–400-lukujen eaa. teatterissa kuulo saattoi olla näköä tärkeämpi aisti. Esimerkiksi Vitruviuksen *De architettura* -kirjasta on pääteltävissä, että teatterin akustiset ominaisuudet veivät suuren osan arkkitehdin huomiosta (ainakin ajanlaskumme alun tienoilla, jolloin kirja on kirjoitettu). Toisaalta kreikkankielinen teatteriinkin liittyvä sanasto viittasi nimenomaan katsomiseen ja näkemiseen.¹³ Teatterin ero vanhempiin sanataiteen esityksiin kuten laulettuun epiikkaan oli juuri se, että katsoja myös näki tapahtumat esitettävän itselleen eikä vain kuullut niitä kerrottavan. Aristoteleen *Runousopista* päätellen näkeminen tuli yhä keskeisemmäksi 300-luvun eaa. teatterissa, mitä vastaan Aristoteles argumentoi. Aristoteleen mukaan näyttämöllepanolla on tragedian osatekijöistä vähiten tekemistä taiteen kanssa, vaikka sen avulla voikin lumota yleisön. Tragedian tulikin hänen mukaansa saavuttaa päämääränsä – säälin ja pelon luominen – myös ilman esitystä, pelkästään luettuna.¹⁴

Ulkoilmateattereissa luonnonympäristö oli tärkeä esityksen osatekijä, sen olennainen skenografia muodostui ”luonnonkuvasta” eli esitystilan kanssa nähtävissä olevasta kaupunki- tai vuoristomaisemasta. Klassinen kreikkalainen teatteri oli ulkoilmatila, ei rakennus tai varsinkaan talo. Tätäkin on nykykatsojan vaikea käsittää, koska teatterimme ovat suljettuja rakennelmia, joissa katsojat eivät tiedä esimerkiksi auringon liikkeistä tai säätilasta mitään (mikä tietysti oivallisesti mahdollistaa nykyisen valo- ja

äänitekniikan käyttämisen). Nykyisistä teatterirakennuksista muu maailma pidetään yleensä mitä tehokkaimmin poissa. Antiikin ajalla myös sade, tuuli, lintujen lento ja laulu ja muut ympäristöön liittyvät asiat tulivat osaksi teatterikatsojan ja esiintyjän kokemusta.¹⁵ Päivänvalon merkitys esitysten kannalta oli siinäkin mielessä kiintoisa, että esiintyjät näkivät yleisön. Realistiselle teatterille ominaista illuusiota, että yleisöä ei ole olemassa, ei ollut järkevää tai edes mahdollista ylläpitää.¹⁶

Antiikin Ateenassa teatterin visuaalisuutta määritti sen valtava koko. Katsomoon mahtui parhaimmillaan 15 000 ihmistä, ja etäisyys ”näyttämöltä” (tai pikemminkin *skene*-teltan tai -rakennuksen ovelta) katsomon viimeiselle riville oli yli sata metriä. Intiimi vuoropuhelu esiintyjien välillä oli näissä olosuhteissa mahdottomuus. Ruumiinliikkeiden täytyi olla selkeitä ja laajoja. Esiintyjien puvut olivat värikkäitä ja naamiot peittivät koko pään. Koska Dionysos-teatteri sijaitsi Akropoliin etelärinteellä, aurinko paistoi esiintyjien takaa. Katsojat näkivät heistä lähinnä siluetit.¹⁷

Kreikkalaisen teatterin tärkeimpänä visuaalisena elementtinä voidaan nähdä kuoro – tanssiva ja laulava ryhmä, joka oli koko esityksen ajan *orkhestralla*. Kuoro oli siis aina jossain ruumiillis-tilallisessa suhteessa näyttelijöihin ja siinä mielessä kuoron sisällöllinen merkitys esityksissä oli jatkuva. Kuoron tanssista ja laulusta tiedetään vähän: pääsääntöisesti tiedossamme ovat vain esitysten kuoron jäsenten määrä, tekstin osoittamat repliikkien paikat, kielen rytmillisuus ja mahdolliset vaasimaalauksien kuvastot.¹⁸ Näytelmäteksteissä on jäljellä vain sanat siitä kokonaisuudesta, johon ovat kuuluneet lisäksi ruumiinliike, rytmi, ihmisääni ja *auloksen* ääni, jolla tragedioita säestettiin. Kuoron omien tanssi- ja lauluosuuksien lisäksi on mahdollista, että kuoro liikkui myös näyttelijöiden repliikkien aikana, varsinkin niissä jaksoissa, joissa kuoro ja näyttelijä kävivät dialogia keskenään. Kreikassa oli pitkä perinne siihen, että laulajien sanoja tulkittiin tanssimalla. Kuoro on kuitenkin ollut nykyohjaajille vaikea ongelma kreikkalaisen tragedian uusintaesityksissä, koska meiltä tällainen perinne puuttuu. Kuoro on myös usein jätetty pois kreikkalaisen tragedian uudelleenkirjoituksissa.¹⁹

Naamiot olivat yksi tärkeimmistä klassisen kreikkalaisen teatterin visuaalisista konventioista. 400-luvulla eaa. teatterinaamiot olivat visuaalisesti neutraaleja ja ilmeettömiä. Ne peittivät koko pään, eli niihin kuului myös peruukki. Naamioiden avulla sama näyttelijä saattoi esittää useita eri rooleja – ja samaa roolia saattoivat esittää useat eri näyttelijät saman esityksen aikana. Joissain tapauksissa samaa roolia varten on mitä todennäköisimmin ollut käytössä useita naamioita yhden esityksen aikana. Esimerkki tällaisesta tapauksesta on *Kykloopin* Polyfemos, jonka naamio lienee vaih-

tunut, kun hänen silmänsä on puhkaistu. Naamiot tarjosivat valtavassa katsomossa istuvalle yleisölle selkeitä visuaalisia vihjeitä esitetyistä hahmoista. Miesten ja naisten naamiot erotettiin ihonvärin avulla. Naamiot voitiin myös jakaa kolmeen ikäryhmään: nuoren, aikuisen ja vanhuksen naamioihin. Tietyssä mielessä naamio oli yhtä kuin roolihaamo. Kun roolihaamo poistui näyttämöltä (tai *orkhestralta*), näyttelijä poisti naamionsa ja hahmo lakkasi olemasta.²⁰

David Wiles viittaa Peter Halliin, joka on sanonut, ettei kuvittelisikaan ohjaavansa kreikkalaista näytelmää käyttämättä esityksessä naamioita, ja että vain naamiokonvention kautta voi ymmärtää kreikkalaisen teatterin eri puolia. Modernille länsimaiselle teatterille ja sen katsojalle naamiot ovat kuitenkin varsin vieras visuaalinen käytäntö. Erilaisten avantgarde-teatterin muotojen sekä itämaisten ja afrikkalaisten esityksperinteiden vaikutuksen myötä naamiot ovat tulleet meille tutummiksi.²¹ Silti kreikkalaisia draamoja on Suomessa pääsääntöisesti esitetty ilman naamioita.

Satyyrinäytelmät vastaparina tragedioille

Satyyrinäytelmien esityksistä tiedetään vielä vähemmän kuin tragedioiden ja komedioiden esityksistä. Satyyrinäytelmät esitettiin klassisella ajanjaksolla yleensä kolmen tragedian jälkeen Dionysos-juhllilla.²² Satyyrinäytelmät kuuluivat yhteen tragedian kanssa, ja sama kirjoittaja tarjosi tragediakilpailuun kolme tragediaa ja yhden satyyrinäytelmän. Dana F. Sutton on huomauttanut, että satyyrinäytelmä piti koomista peiliä tragedioille. Hän ehdottaa, että satyyrinäytelmän ja tragedian välinen suhde on verrannollinen *Odyseian* ja *Iliaan* tarinoin. Sekä satyyrinäytelmä että *Odyseia* jakavat keskeisen tendenssin vastakkainasetteluillaan pohtiessaan rajoja kotoisen ja vieraan välillä.²³ Satyyrinäytelmien paikka tragedioiden seurassa on kiinnostava ja olennainen lähtökohta katsoa myös tragedioiden merkitystä.²⁴ Tätä merkittävyyttä voi lähestyä ainakin kahdesta suunnasta:

Satyyrinäytelmän tehtävä oli yhdistää kolme muuta näytelmää juhlan varsinaiseen teemaan: tragedioiden synkkyys ja vahvojen tunteiden läpikäyminen vaihtui hedelmällisyyttä edustavien satyyrien raisuun menoon. Kuoron miehet transformoivat itsensä tragedioiden jälkeen Dionysoksen palvelijoiksi eli satyyreiksi. On mahdollista myös kuvitella, että juuri satyyrinäytelmien tuottama huvittavuus mahdollisti katsojille vapautuksen kokemuksen ja tunteiden siirtymisen yhä enemmän tilaisuuden luonteen omaiseen huvitteluun.

Toisaalta satyyrinäytelmien aihepiirit käsittelivät samaa tarustoa kuin tragedioiden, mutta kevyemmin. Satyyrinäytelmän keskushenkilöinä on

yhdestä kahteen heerosta tai jumalolentoa. Satyyrinäytelmien kuoro koostui periaatteessa aina satyyreista, jotka olivat osin ihmisiä, osin eläimiä, osin jumalia.²⁵ Satyyreiden suvun kantaisänä pidetään Silenosta, johon viitaten heitä kutsutaan myös sileeneiksi. Homeros ei mainitse satyyreita lainkaan, mutta Hesiodos viittaa heihin monikossa ja kuvaa heitä mihinkään hyödylliseen kelpaamattomiksi.²⁶ Satyyrinäytelmä ei parodioi tragediata kuten komedia joskus. Se säilyttää tietyn etäisyyden yleisöön, kun taas komedia käsittelee päivänpoliittisia tapahtumia ja puhuttelee ja häiritsee yleisöä suoraan. Satyyrinäytelmän sankarihenkilöt, kuten *Kyklooppien* Odysseus, säilyttävät heroisen statuksensa, heistä ei tehdä karikatyyriä. Tästä Horatius muotoilee opinkappaleen *Ars poeticassaan*: tragedian sankarin tulee pysytellä vakavana ja kaihtaa arkisuutta satyyrien seurassakin. Satyyrinäytelmä käsittelee myyttisiä aiheita, mutta tietyllä tavalla nurin käännettyä maailmassa: ota myytti, lisää satyyrit, katso mitä tapahtuu. Näytelmän aikaansaama huvittava efekti seuraa yhteensopimattomuudesta.²⁷

Usein satyyrinäytelmät sijoittuvat maaseudulle tai johonkin eksoottiseen paikkaan. Tavallinen teema on, että satyyreja pidettiin vankina jossain kaukaisessa ja villissä paikassa. Usein näytelmän aiheena on jonkin uuden asian keksiminen tai löytäminen (viinin, musiikin jne.). Satyyrit ovat ennen muuta kiinnostuneita viinin juomisesta ja seksistä. Useimmissa näytelmissä nämä mielenkiinnon kohteet ovat ilmeisesti aiheuttaneet erilaisia yhteentörmäyksiä ns. sivistyneen maailman kanssa.²⁸

Satyyri hahmona ja visuaalisena esityksenä maljakkomaalauksissa: Pronomos-vaasi

Useimmat satyyreitä kuvaavista ruukkumaalauksista esittävät ne Dionysoksen seuralaisina kantamassa viinimaljoja ja *thyrsos*-sauvoja. Vaasimaalaus-ten satyyreilla on hevosen korvat ja häntä ja ikuinen erektio. Attikalaisessa vaasimaalauskuvas- tossa maalaja- jat ovat pyrkineet inhimillistämään heitä antaen heille ihmisen jalat. Muutenkin satyyrien ulkomuoto vaihtelee eläimellisen ja hyvinkin inhimillisen näköisen välillä.²⁹

Vaasimaalauksissa satyyrit usein kuvataan ryhmässä ja usein menadien, puolimyyttisten Dionysosta palvovien naisten kanssa, joita satyyrit jatkuvasti ahdistelevat seksuaalisesti. Satyyreiden seksuaalisen kiinnostuksen kohteena ovat myös eläimet ja toiset satyyrit tai nuoret pojat. Satyyrit juovat viiniä sekoittamatta sitä veteen kuten ihmiset, ja välillä heidät näytetään sukeltamassa viiniruukkuun. Satyyreilla on siis erilaiset tavat kuin ihmisillä. He – tai ne – ovat liioittelevia, hillittömiä ja hurjia. Satyyrit ovat Ateenan kansalaisen vastakohta.³⁰

Vaasimaalauksissa satyyreilla on lähes aina erektio, ja useimmiten liioitellun kokoinen. Kreikkalaisessa estetiikassa miehen sukupuolielimet oli tapana kuvata pieninä, eivätkä suuret genitaalit olleet supermiehen attribuutti vaan pikemminkin naurettavan, puoliksi eläimellisen tai hirviömäisen olennon merkki. Satyyreiden epätavallinen seksuaalinen energia tuo heidät lähemmäksi eläintä kuin ihmistä, ja sen on tarkoitus herättää naurua. Satyyrit kuvataan vaasimaalauksissa usein suoraan edestä, mikä oli poikkeus konventiosta esittää ihmiset profiilissa. Satyyreiden asento vaasimaalauksissa on kumara tai kyykkyasento, samantapainen, jossa vaasimaalaukset esittävät orjat. Satyyrit eivät kuitenkaan pyri peittelemään tai pienentämään ruumistaan, vaan kyykkivät jalat levitettyinä ja usein masturboivat. On syytä huomioida radikaali ero Dionysoksen ja hänen miespuolisten seuralaistensa, satyyrien, välillä. Dionysosta ei vaasimaalauksissa esitetä erektiossa tai käsittelemässä fallosta.³¹

Todennäköisesti on vain yksi attikalainen vaasimaalaus, joka selkeästi esittää tragediaesitystä. Tämä *hydria* – tai pikemminkin fragmentteja siitä – on löydetty Korintista. Tässä on syytä korostaa nimenomaan varsinaisen esityksen kuvaamista maalauksissa. Muita tärkeitä vaasimaalauksien aiheita teatterin näkökulmasta ovat yksittäisiä henkilöitä esittävät tai teatterin harjoitustilanteita kuvaavat maalaukset. On hyvä muistaa, että tragedioissa esiintyvistä mytologisista hahmoista on tietysti runsaasti vaasimaalauksuvastoa; nämä eivät kuitenkaan ole suoraan teatterikuvastoa. Satyyreita kuvaavat maljakot tunnistaa teatteriaiheisiksi siitä, että niissä satyyrit on puettu lyhyisiin, karvaisiin housuihin – joskaan tämä ei tietenkään ole absoluuttisen varma tuntomerkki. Satyyrinäytelmän kannalta keskeisin maljakkomaalaus on Pronomos-vaasi³², joka esittää teatteriseurueen naamioiden ja puvustuksen kautta liittyvän tiettyihin rooleihin. Pronomos-vaasi on kaikkein yksityiskohtaisin säilynyt teatteritoimintaa käsittelevä kuvallinen esitys 400-luvun lopulta eaa. Vaikka monissa maljakkomaalauksissa kuvataan teatteriaiheita, on Pronomos-vaasi ainoa, jossa on kuvattuna tragedian/satyyrinäytelmän työryhmä melkein kokonaisuudessaan. Maalaus kuvaa heitä näyttämön takana, ei näyttämöllä (tai antiikin kontekstissa paremminkin *orkhestralla*).³³

Pronomos-vaasi on suuri *krateeri* eli viinin sekoitusastia, jonka on maalannut Pronomos-maalarina tunnettu maalari. Maalarin oikeasta nimestä ei ole tietoa. Kyseessä on punakuviotyyliin maalattu astia 400-luvun lopulta eaa., eli teatterin kukoistuskaudelta. Vaasi on nyt Napolissa arkeologisessa museossa. Pronomos-vaasi on saanut nimensä huilunsoittaja Pronomoksesta, jolla on keskeinen asema maalauksessa. Pronomos-vaasi

nähtävästi kuvaa tragediakilpailun voittanutta esiintyjäryhmää. Maalari on halunnut korostaa teatterin rituaalista aspektia, sillä esiintyjät kuvataan Dionysos-jumalan ympärillä. Pronomos-maljakossa näyttelijät kuvataan parrakkaina, siis aikuisina miehinä, mutta kuorolaiset parrattomina *efebeinä*.³⁴ Kuorolaisten ja muusikkojen nimet on kirjoitettu maljakkoon, mutta näyttelijöiden ei. Dionysos istuu sohvalla naisen, puolisonsa (Ariadnen?) kanssa. Heidän oikealla puolellaan on kaksi parrakasta näyttelijää naamiointeen, Herakles ja vanha Silenos – satyyrien kantaisä. Vasemmalla on kolmas näyttelijä kuninkaallisessa puvussa. Koska kuorolaisia on maljakossa kuvattuna vain yksitoista, Silenos on todennäköisesti katsottu osaksi kuoroa. Satyyreiksi puetuilla kuorolaisilla on karvaiset pöksyt, hevosen häntä ja fallos, sekä naamio. Naamiot ovat tyyppillisiä satyyrinaamioita terävine korvineen ja litteine nenineen. Vain yhdellä ei ole naamiota kädessään. Yksi sitä vastoin on pannut sen päähänsä ja tanssii. Yksi (toinen oikealta alhaalla) on kreikkalaismiehen asussa. Hän on ehkä kuoronjohtaja. Toisaalta hän voi myös olla valmistautunut voittokulkueseen ja pukeutunut sen vuoksi muodollisesti. Muusikot ovat auloksensoittaja ja lyransoittaja. Myös runoilijan pään vieressä on lyyra, instrumentti, jota tämä on ehkä käyttänyt kirjoittaessaan ja säveltäessään näytelmiä. Hänellä on kädessään myös kirjakäärö, eli Pronomos-maljakon maalaamisen aikaan on selkeästi tunnistettu se, että draama on myös kirjallinen taidemuoto. Maljakon kompositiossa runoilijan ja hänen kirjakäärönsä asema on kuitenkin marginaalinen.³⁵

Etnografinen ja antropologinen *Kyklooppi*

Euripideen *Kyklooppi* on groteskin hauska kuvaus Odysseuksen kotiinpaluusta ja yksisilmäisen kannibaalin Polyfemoksen kohtaamisesta. *Kykloopin* tarina perustuu mytologiseen kertomukseen, josta Homeros kirjoittaa versionsa *Odyseian* yhdeksännessä laulussa. Ajauduttuaan saarelle ”lootuksensyöjäin” maahan, Odysseus miehistöinen tapaa kyklooppi Polyfemoksen, joka syö suuhunsa kuusi miehistön jäsentä. Sama kohtalo odottaa myös muita. Kuten Homeroksen *Odyseian* versiossa, myös Euripideen näytelmässä Odysseus keksii pelastuskeinoksi viinin tarjoamisen Kykloopille. Tämän nukkuessa humalaansa Odysseus tovereineen puhkaisee puukan-gen hehkuvalla kärjellä Kykloopin ainoan silmän.

Vaikka Odysseuksen tarina, erityisesti hänen herooinen kotiinpaluunsa, onkin *Kykloopin* keskiössä, myös satyyrien hahmot ovat olennainen tekijä Euripideen näytelmässä. On varsin kiinnostavaa, miksi Euripides tarttui tähän Homeroksen teoksen 9. kirjaan, jossa Odysseuksen kotiinpaluusta

kerrotaan, mutta jossa satyyreista ei puhuta mitään. Valitettavasti tästä ei ole tarkkaa tietoa, mutta esimerkiksi Doughertyn mukaan tämä osoittaa kirjailijan mytografista luovuutta.³⁶ On kuitenkin syytä lyhyesti tarkastella, mitä tämä eeppeeseen tarinaan pohjautuva satyyrinäytelmä on tuonut 400-luvun eaa. ateenalaiselle yleisölle. Odysseuksen tarina tarjoaa mahdollisuuden etnografisiin avauksiin ja siten huomioihin *Kyklooppi*-satyyrinäytelmän paikantumisesta. Lähes poikkeuksetta antiikin tragedioiden tapahtumapaikat sijoittuvat Ateenan ulkopuolelle, niin myös *Kykloopissa*. Kertoessaan Odysseuksen kotiinpaluusta Euripides tuo esille kuvauksen eksoottisesta kurioositeetista, kaukaisesta maasta, jota vasten kreikkalainen maailma pystyy tutkimaan omaa muutostaan. Satyyridraaman genre tarjoaa aikansa ateenalaisille ”peilitalon” (fun-house mirror) paitsi koomisilla elementeillään, myös kriittisenä kulmana ymmärtää rooliaan suhteessa vierauteen.³⁷ Dougherty viittaaakin siihen, että Homeroksen tarinan maagiset tapahtumapaikat ovat enemmän kuin kansantarina tai fantasia. Ne viittaavat myös sosiaaliseen, poliittiseen ja kulttuuriseen muutokseen. Odysseuksen tarina tarjosi sitä uudelleen tulkitsevalle Euripideelle mahdollisuuden kertoa aikalaisyleisölle oman versionsa, johon kytkeytyi monia ajankohtaisia huomioita. Homeroksen tekstin uudelleen käsittely loi mahdollisuuden tarkastella ateenalaisen sivilisaation käyttäytymisen ehtoja.³⁸

Etnografisella otteella Homeroksen tarinasta voi mainita esimerkiksi seuraavia seikkoja: Odysseuksen miehistön saapuminen kyklooppien maahan herättää ihmetystä uuden maan ihmeistä ja avaa tutkivan asenteen tapoihin. Kertomuksen henkilöillä herää halu tutustua uusiin ihmisiin, ihmetellä luonnon kasvamisen ja hedelmällisyyden ihmettä, vertailla omia käytäntöjään (kuten markkinapaikkoja, lakia, ruokailua jne.) kyklooppien maan käytäntöihin. Yksinkertaisesti Odysseykselle tarjoutuu mahdollisuus tarkastella omaa kulttuuriaan suhteessa vieraaseen. Samalla asettuvat vastakkain kreikkalaisten mielikuvat meren takaisesta elämästä (toiseudesta) ja sen mahdollisista vaaroista (hirmöistä, kuten Polyfemos).³⁹

Euripideen *Kyklooppi* tarjosi aikalaisyleisölle oivalluksia henkilökuvien kautta, jotka nojautuivat hellenistisen sivilisaation ominaisuuksiin. Odysseus edustaa nokkeluutta, vieraanvaraisuutta, kun taas Polyfemos edustaa primitiivistä mentaliteettia (ei-teknologiaa, väkivaltaa, kannibalismia). Tästä avautuu kiintoisa problematiikka näytelmään: ensinnäkin vastapartit Odysseus/itse vastaan Polyfemos/toinen. Teatterin dynamiikka nostaa esille polarisaatioita itseyden ja toiseuden välillä, sivilisaation ja primitiivisyyden, yleisön ja näyttämön välillä. Odysseuksen ja Kykloopin keskustelu heidän kohdatessaan toisensa näytelmän loppupuolella on monella tapaa keskei-

nen kohta. Siinä Odysseus kertoo itsensä ja miestensä säästäneen Kreikan Troijalta ja suojelleen jumaliaan. Viittaus liittyy Troijan sotaan, joka suojasi Kreikkaa Persian invaasiolta.⁴⁰

Euripides identifioi Polyfemoksen maaksi Sisilian, ja sijoittaa kykloopit suoraan Ateenan historialliseen voimaan ja sen hallintoon. Tosiasiassa Polyfemoksen aggressiivinen nälkä saattaa parhaiten olla ymmärrettävissä aikalaiskriitikiksi Ateenan imperiaalista roolia kohtaan (samoja jatkoviitteitä löytyy myös Aristofaneen teksteistä). Doughertyn tulkinnan mukaan aikalaispoliittiset näkemykset, jopa kysymykset identiteetin muotoutumisesta itseyden ja toiseuden välillä, ovat olleet merkittäviä *Kykloopin* taustalla. Satyyrinäytelmän henkilöt kuvaavat ahneuden ja moraalien elementtejä aikalaisyleisölle.⁴¹

Satyyrit Suomessa: Turun kaupunginteatterin *Kyklooppi*

Kyklooppia on esitetty Suomessa vähän. Esityksperinne esimerkiksi Kreikassa on aivan toinen: Kreikassa näytelmän esitystietoja löytyy vuosien 1868–2008 väliltä useita kymmeniä.⁴² Suomen harrastajateattereissa *Kyklooppia* on niin ikään esitetty harvoin, joskin vuonna 2008 se oli lappeenranta-laisen Teatteri KESY:n ohjelmistossa Johanna Juslinin ohjaamana.⁴³ Toisaalta *Kykloopin* suomennos on saanut paikkansa kouluille ja harrastajille suunnatussa näytelmäkokoelmassa *Tehdään teatteria. Yhdeksän näytelmää ja kabareelauluja* (toim. Eija-Elina ja Timo Bergholm, 1967). *Kyklooppi* on verrattain lyhyt verrattuna koko illan näytelmän totuttuun kestoan. Sen esittää helposti alle tunnissa. Näin sen voisi ajatella sopivan erityisen hyvin juuri opetuskäyttöön.

Ammattiteattereiden esitystietoja kokoavan Ilona-tietokannan mukaan *Kyklooppi* on nähty maamme näyttämöillä vain kahdesti. Titta Karakorpi ohjasi Helsingin Ylioppilasteatteriin *Kykloopin* kaudella 1966–67. Pentti Saarikoski oli kääntänyt näytelmän jo Jaakko Pakkasvirtaa varten 1950- ja 60-lukujen vaihteessa, mutta se päättyi YT:n ohjelmistoon vasta 1967 Karakorven ohjaukseen. Timo Kallinen kirjoittaa: ”Kiinnostavine tilaratkaisuineen ja hinttarisatyyreineen se oli melkoinen menestys.” Tästä esityksestä seurasi Yleisradion tekemä Televisioteatterin versio vuonna 1969, ”mutta YT:n oma nuori väki ei kelvannut enää päärooleihin, vaan kykloopiksi valittiin Tarmo Manni (joka monin tavoin tuki ja tulkitse nuorten teatteriradikaalien toimia) ja Odysseukseksi itse Jaakko Pakkasvirta.” Esityksen taiteelliseksi tavoitteeksi voisi Timo Kallisen mukaan ”määritellä aristoteelisen katharsiksen siinä puhtaan maallisessa ja materiaalisessa mielessä, jossa Saarikoski sen käänsi ja selitti samana vuonna

suomeksi ensi kertaa ilmestyneessä Aristoteleen *Runousopin*.⁴⁴ Kallisen lausuma esityksestä on sikäli erikoinen, että satyyrinäytelmän kohdalla on mahdotonta puhua aristoteelisen katharsiksen toteutumisesta. Olenainen sen sijaan on tarkennus, että Saarikoski käänsi sekä *Kykloopin* että *Runousopin*, ja että jälkimmäinen on saattanut toimia antiikin tekstin tiedollisena tukena.

Turun kaupunginteatterin ja TEHDAS Teatterin yhteistyönä valmistunut esitys sai ensi-iltansa Turun kaupunginteatterin Sopukka-näyttämöllä 15.12.2006. Se on ainoa tiedossamme oleva suomalainen *Kykloopin* esitys, josta on säilynyt arkistoitua kuvamateriaalia: YT:n ja Televisiateatterin 1960-luvun tuotannot ovat valitettavasti jääneet tallentumatta. Teatterintutkijan näkökulmasta on tietysti erittäin harmittavaa, että tästä harvoin esitetystä näytelmästä on sitäkin vähemmän tallennettua materiaalia. Tosin yksityisten henkilöiden arkistoista saattaisi löytyä lisämateriaalia 1960-luvun esityksistä.⁴⁵

Turun kaupunginteatterin esitys oli osa Teatterirynnistys-nimellä kulkenutta kahdeksan esityksen sarjaa, jolla juhlistettiin 60-vuotiasta, maamme ensimmäistä täyskunnallista teatteria. Kaikki Teatterirynnistysten esitykset olivat harvoin Suomen teattereissa nähtyjä näytelmiä, jotka harjoiteltiin nopealla aikataululla – kolmen viikon harjoitusajalla – ja joiden esityskausi oli suhteellisen lyhyt. Mukana olleille kuudelle ohjaajalle valittiin ohjattaviksi tekstit, joiden katsottiin poikkeavan heidän omasta profiilistaan ohjaajina.⁴⁶ *Kykloopin* ohjauksesta vastasi Hannu Raatikainen, joka tunnetaan avantgardistisena ohjaajana.⁴⁷ Raatikainen mainitsee ohjaustyön taustasta seuraavasti:

Kyklooppi oli osa Turun kaupunginteatterin teatterirynnistystä, jonka Juha Siltanen ja minä suunnittelimme Ilpo Tuomarilan aloitteesta. Tarkoitus oli tuulettaa ja hämmentää laitosteatterin tuotantokonventiota ottamalla mielenkiintoisia riskejä. Osa tätä ideaa oli laittaa ohjaajat ohjaamaan nopealla aikataululla vastoin omaa genreään. Olen itse ohjannut urani aikana noin 40 kotimaista kantaesitystä. Siltanen ja Tuomarila katsoivat, että antiikin näytelmä olisi ehkä se genre, joka on kauimpana ominaislaadustani. Erityisen leimansa tälle työlle antoi vielä se, että minun oli vaihdettava marraskuiksi sovittu harjoitusperiodi elokuulle ohjaaja Reko Lundánin sairastumisen vuoksi. Näin ollen minulla ei ollut viikkoa enempää aikaa tehdä taustatöitä *Kykloopin* kimpussa. Koska näytelmä on ainut säilynyt satyyrinäytelmä, oli

erityisen mielenkiintoista ja haastavaa paikallistaa sen ominaislaatu tällä aikataululla. Keskeistä oli aiheen löytäminen kirjailijan motiiveista ja oman maailmani yhtymäkohdista käsin, voimien ja vastavoimien hahmottaminen ja erityishaasteena satyyrien kuoron tehtävän määrittäminen.⁴⁸

Teatteriryynnistyksen aikana *Kykloopin* satyyrikuoron johtajaa esittänyt Juha-Pekka Mikkola piti nettipäiväkirjaa harjoitusten etenemisestä Turun kaupunginteatterin internet-sivuilla.⁴⁹ Merkintöjä on kolmelta päivältä elokuulta 2006. Lisäksi mukana on kaksi teatterisihteerin Elina Salmen kirjoittamaa päiväkirjamerkintää. Päiväkirjasta käy ilmi esityksen valmistamisen tiivis tahti. ”Harjoituksia on nyt kaksi viikkoa, sitten siirrymme muihin produktioihin ja palaamme *Kykloopin* äärelle marraskuun lopussa”, kirjoittaa Mikkola 16.8.2006.

Mikkola kuvaa *Kykloopin* lavastusratkaisua ”sopivan undergroundiksi”. Sopukan näyttämötilaan oli rakennettu vihreästä pressupeitosta seinäelementit, joiden keskeltä oli yksi poistumistie. Mikkolan päiväkirjan mukaan idea oli Kaj Puumalaisen, jonka alun alkaen piti lavastaa esitys, mutta joka kuoli aiemmin samana vuonna: ”Raatikaisen mukaan ajatus [pressusta] oli syntynyt jo Kaitsun kanssa, ikää kuin oltaisiin tekemässä juttua muinaiseen Lepakkoon” (16.8.2006). Sähköpostiviestissään 16.6.2009 Raatikainen täsmentää ”lavastuksen perusratkaisun syntyneen estetiikaltaan ja yleisösuhteeltaan vastakohtaksi juuri ohjaamani Topeliuksen *Prinsessa Ruususelle*, joka meni isolla näyttämöllä”. Pressun lisäksi muita lavastuselementtejä ei tilassa ollut. Tulkitsemme pressun käytön viittaukseksi antiikin näyttämön *skeneen*, joka alun perin – klassisen kauden alkupuolella – on ilmeisesti ollut pelkkä *orkhestralle* vaatteiden ja naamioiden vaihtoa varten pystytetty telttakangas. *Skenen* takana oleva tila kuvasi antiikin näyttämöllä yleensä rakennuksen (tai tässä tapauksessa *kykloopin* luolan) sisätilaa, jonka edustalla näytelmän tapahtumat tapahtuivat. Myöhemmin kangas korvattiin puisella ja sittemmin kivisellä rakennuksella. Myös pressun keskellä oleva kulkuaukko viitanee antiikin *skenessä* olleeseen yhteen oveen, josta näyttelijät kulkivat näyttämölle. Turun esityksessä käytettiin sisääntuloihin lisäksi katsomorakenteiden keskellä olevaa kulkukäytävää, esimerkiksi *Odyссеuksen* saapuessa näyttämölle (vrt. klassisen teatterin *eisodos*- tai *parodos* -nimellä kutsuttuihin sivukäytäviin, joita kuitenkin käytettiin erityisesti kuoron sisääntuloihin ja poistumisiin). Aivan olennainen erottava elementti suhteessa antiikin esityksiin oli tietysti tilan koko. Sopukka on nimensä mukaisesti pieni studionäyttämö, joka mahdollistaa intiimit keskustelut, mutta ei laajoja



Odyseus ja satyyrit Turun kaupunginteatterin pressulavastuksessa. Taustalla näkyvä aukko viittasi Kykloopin luolaan. Kuvaaja: Erni Tuum.

kuorokoreografioita. Näin ollen antiikin satyyrinäytelmän 15-henkinen kuoro oli korvattu kolmella kuorolaisella ja kuoronjohtajalla. Siitä huolimatta kuoron koreografiat olivat tehneet vaikutuksen ainakin joihinkin katsojiin.⁵⁰

Turun satyyreiden asut muistuttivat hyvin paljon Pronomos-vaasissa kuvattujen satyyrikuorolaisten pukuja. Suurimpana erona oli, että Turun kaupunginteatterin esityksessä ei käytetty lainkaan naamioita. Turun satyyreilla oli karvainen liivi ja isommat housut kuin Pronomos-vaasin satyyreilla. Satyyrin tuntomerkki, fallos, kirvoitti mainintoja ”surkuhupaisista hyppelevistä pikkupippeleistä” myös yleisön nettikeskustelun kommentteissa Turun kaupunginteatterin verkkosivuilla.⁵¹ Ei liene liian uskallettua arvella, että juuri tästä puvustuksen yksityiskohdasta on kyse myös Elina Salmen nettipäiväkirjamaininnassa 9.8.2006, kun hän kirjoittaa *Kykloopin* pukusuunnittelusta salaperäisesti: ”Eräs Kyklooppiin liittyvä puvustuselementti kirvoittaa jengistä [Teatteriryynnistyksen suunnitteluun liittyvässä kokouksessa] hyväksyvät naurut”. Turun esityksen ”pikkupippelit” todellakin poikkisivat monille vaasimaalauksille tyypillisistä satyyrien jättifallosista. Ne muistuttivat lähinnä niiden maalausten kuvastoa, joiden konteksti liittyi selkeästi teatteriin, kuten Pronomos-vaasin.

Juha-Pekka Mikkola kirjoittaa satyyrihahmonsä visuaalisesta ilmeestä seuraavaa:



Odyseus satyyrimiehistönsä kanssa. Kuvaaja: Erni Tuum.

Lähdin rakentamaan satyyrin hahmoa suht voimakkaaseen gestukseen: varpaillakävely markkeeraamaan sorkkia, eteentyöntävä rintakehä ja ylös nostetut hartiat vitaalisuuden osoituksena. Maskeeraajalta sain pujoparran, mutta itseäni auttoi kuminauha, jonka sidoin litistämään nenää, profiili on kuin Jack Palancella, mutta vaikutus on mielestäni sopivan eläimellinen. Puvustaja Sari Suominen ihastui ajatukseen. (16.8.2006)

Mikkolan kommentti kuvaa osuvasti näyttelijän roolin etsimisen fyysisiä reittejä. Maininta nenän litistämisestä palautuu myös ruukkumaalausten kuvastoon satyyrinaamioista litteine nenineen. Satyyrin hahmoon harjoitusten ensi vaiheessa haetut elementit ovat Mikkolan tiedonannon mukaan eläimen kaltaisuutta ja vitaalista voimaa, toisaalta julmuutta ja toisaalta reipasta rytmiä:

”Kyrpiintyneisyys” on moneen otteeseen lausuttu laatusana. Orjina, muttei alistettuna. Tuntuu hyvältä tehdä ylästatusta ja pudotettavaa replikointia, johon haemme kähinää ja mataluutta, yhdistettynä vahvaan faunifysiikkaan. (18.8.2006)

Antiikin näytelmän erityispiirteet pääsevät esille esimerkiksi siinä, miten Mikkola pohtii kuoron roolia esityksessä. Kahden päivän harjoitusten jäl-

keen näyttelijää huolestuttaa, ettei ”tasarytmisen joukkolausunta jähmetä ilmaisia” (Mikkola 16.8.2006). ”Erona yksittäiseen roolin työstämiseen tässä on tietenkin se, että tulkinnan pitää taipua enemmän tai vähemmän samana kaikille neljälle satyyrille, sooloilemaan ei auta ryhtyä” (Mikkola 18.8.2006). Raatikainen kuvaa ohjaamisen haasteita seuraavasti:

Harjoitusajan lyhyys pakotti minut ohjaajana luomaan nopeasti selkeän lähestymiskulman näytelmään ja *kokeilemaan* sitä heti näyttämöllä. Siihen sisältyi käsitys satyyreista elinvoimaisen Dionysos-kultin edustajina eli falloksensa arvoisina olentoina. Esittelin tämän näkökulman kuorolle ja he lähtivät sitä innokkaasti toteuttamaan. Viikon harjoitusten jälkeen totesin, että lähestymiskulma kuoroon on väärä. Pyysin työryhmältä anteeksi tätä harharetkeä ja aloin ohjata satyyrien kuoroa yhtä satiirisesti kuin Odysseustakin. (Sähköposti 16.6.2009)

Kuoron yhtenäisen ilmeen pohtiminen nousi tärkeäksi Raatikaisen valitsemien ensimmäisten suuntaviivojen törmäyksessä. Tämä kirjoitti Mikkolan kommentoimaan tilannetta nettipäiväkirjassa seuraavasti:

Lauantaisen läpimenon jälkeen Hannu sanoi, että hänen hake-mansa vääntö satyyreistä koko kupletin pyörittäjinä ei taidakaan toimia, se menee liiaksi alkuperäistä tekstiä vastaan. Ja että balanssi tuntuu väärältä, kun muut pyörivät koomisissa merkeissä ja kuoro tekee vakavamman kautta. Hän pyysi anteeksi, että oli ”ohjannut meitä metsään”.

Eli lähdimme työstämään muita vaihtoehtoja. Tyly harrikkamentaliteetti vaihtui kahteen muuhun vaihtoehtoon: surkean lapsikkaat orjat tai sitten homahtavat kermaperseet. [-] Jos kyse olisi vain omasta yksittäisestä roolista, voisin jopa protestoida, mutta nyt meitä on neljä ja kaikki mitä teemme lavalla, nousee eri tavalla näkyviin. Mennään minne käsketään. (21.8.2006)

Raatikainen kuvaa tätä harjoitushetken tilannetta ja sen mukanaan tuomia muutoksia seuraavasti:

Näyttelijän, joka esitti satyyrien kuoron johtajaa, oli aluksi vaikea hyväksyä uutta näkökulmaa. Perustelin kuitenkin ratkaisuni juurta jaksain lähdemateriaalin avulla, jolloin pääsimme asiasta

yksimielisyyteen. Yksi perusteista oli se, että lähteistä kävi ilmi satyyrien elämellisyys ja alkuvoimaisuuden symbolien heikentyminen yhteiskunnallisen sivilisaation edetessä. Oli siis syytä olettaa, että Euripides satirisoi kuoronsa avulla Dionysos-kultin ja Ateenan kulttuurielämän rappiota eli uljaiden testosteronia uhkuvien fallisten puolieläinten muuttumista pikkukikkelisiksi pikkupukeiksi. (Sähköposti 16.6.2009)

Raatikaisen perustelu tyylin muutokselle liittyy Mikkolan mukaan siihen havaintoon, ettei satyyreista kuitenkaan ole auttamaan Odysseusta ja vapauttamaan itseään kykloopin orjuudesta. Työryhmässä on huomattu, että tämä on satyyrinäytelmälle tyypillinen piirre: satyyrit eivät omillaan saa aikaan mitään, vaan juonenkäänneet riippuvat ylimystöön, jumaliin tai myyttisiin hahmoihin kuuluvien henkilöhahmojen toiminnasta. Satyyrit ovat liian hölmöjä ja pelokkaita, mutta myös liian vähän kiinnostuneita mistään muusta päämääristä kuin viinin, ruoan, musiikin ja seksin määrän maksimoinnista, jotta saisivat aikaan mitään muutoksia tai tuloksia.⁵² Mikkolan sanoin:

Hannun argumentti tulkinnan ja tekstin ristiriidasta kulminoitui siinä, että noin tylät jätkät ei ratkaisun hetkellä perääntyisi, kuten Euripides on kirjoittanut: Satyyrit melkein lähtevät auttamaan Odysseusta Kykloopin silmän puhkaisemisessa, mutta alkavat yhtäkkiä valittaa venähtäneitä nilkkoja yms. Satyyri-näytelmien idea onkin ilmeisesti ollut aikanaan juuri siinä, että satyyrit kommentoivat ja pilkkaavat tunnettujen tarujen tapahtumia, mutta eivät sittenkään vaikuta niiden kulkuun. Tää ei musta kuitenkaan olisi sulkenut pois kyrpiintynyttä esitystyylää. (21.8.2006)

Ainakin Markku Sandellin katsojatulkinta on linjassa ”homahtavat kermaperseet” -ratkaisun kanssa, kun hän kirjoittaa, että ”satyyrien hinttarikuoro määkii väliin kykloopin puolesta ja välillä Odysseusta tukien”.⁵³ Tämä on kiinnostavaa siksikin, että myös Ylioppilasteatterin 60-luvun esityksessä satyyrit nähtiin homoina – Timo Kallinen puhuu nimenomaan ”hinttarisatyyreista”.⁵⁴ Kyseisen käsitteen käyttäminen tarjoaa kiinnostavan mielikuvan satyyreista: suoranaista viittausta ”hinttariryhmään” Euripides ei tee, mutta todennäköisesti antiikin perintönä kulkeva pederastian käytäntö (”poikarakkaus”) kummittelee tulkinnan taustalla. Ajatus homoseksuaalisten käytäntöjen tavallisuudesta antiikin kreikkalaisessa maailmassa on populaarissa ajattelussa varsin tunnettu, joskin yksinkertaistetussa muo-

dossa. Tulkintamme mukaan 'homo' tarjoaa omana aikanamme helposti lähestyttävän rinnastuskohdan satyyreille. Satyyrinäytelmien maailmassa satyyrit muodostavat oman ala- tai vastakulttuurisen ryhmänsä, joka vieraudestaan ja toiseudestaan huolimatta on siinä määrin rinnakkainen ihmisten (Ateenan kansalaisten) kulttuurin kanssa, että sitä on mahdollista ymmärtää. Sekä myyteissä että vielä nyky-Kreikassa turisteille tarjotussa postikorttien ja miniatyyriripatsaiden kuvastossa satyyreihin yhdistetään viini ja juhliminen sekä villit seksitavat vaihtuvien kohteiden kanssa. Samoja mielikuvia liitettäneen homokulttuuriin myös 2000-luvulla, saati 1960-luvulla, jolloin homoseksuaalit ovat vielä selkeämmin muodostaneet oman alakulttuurisen ryhmänsä. Mahdollisesti myös mielikuva elämellisyydestä on yhdistänyt homoseksuaalia ja satyyria varsinkin 1960-luvulla.

Raatikaisen alkuperäinen ajatus on Mikkolan päiväkirjan mukaan ollut näytelmän näkeminen ”voimakkaasti satyyrien kautta, ne ovat päähenkilöitä, edustaen libidoa ja viettä, joka on kahlehdittu väliaikaisesti Kykloopin (Jukka Soila) orjaksi” (16.8.2006). Vaikka ohjaaja harjoitusten edetessä kyseenalaisti tämän tulkintansa ajatellen sen olevan ”alkuperäistä tekstiä vastaan”, lienee ajatus varsin oikeutettu antiikin teatterin näkökulmasta. Satyyrinäytelmät esitettiin antiikissa tragediatriologian päätökseksi, ja niissä tarina kerrottiin kahden esiintyjäryhmän näkökulmasta simultaanisti: yhtäältä tragediasta tuttujen vakavien heerosten tai jumalten, toisaalta alhaisen ja naurettavan satyyrien joukon. Vakavat sankarit säilyttävät satyyrinäytelmässä statuksensa, mutta heidän rinnallaan puuhaa joukko lapsekkaita ja elämellisiä olentoja, jotka käyttäytyvät vastuuttomasti ja häpeämättä. On myös täysin mahdollista, että näitä statusasetelmia on käännetty toisinpäin.⁵⁵ Vaikka satyyrit eivät varsinaisesti tee mitään – paitsi korkeintaan sotkevat sankareiden suunnitelmia – satyyrien kuoro on näytelmässä olennainen elementti myös muussa mielessä kuin teatterillisena konventiona. Satyyrien olemassaolo on draamallisen fantasian kannalta olennaisen tärkeä. Lisäksi satyyrit tarjoavat samastumispisteen yleisölle. Yleisön suhdetta kuoroon on tutkittu paljon, ja on muun muassa esitetty kuoron olleen antiikin näytelmissä eräänlainen sisäänrakennettu yleisö. Mark Griffithin mukaan myös satyyrinäytelmän kuoro saattoi olla klassisen Ateenan yleisölle samastumisen kohde, niin täydellistä toiseutta kuin satyyri ateenalaisen vapaan mieskansalaisen näkökulmasta edustikin.⁵⁶

Yleisön sympatiat jakautuvat satyyrinäytelmässä kahtia aktiivisten päähenkilöiden ja passiivisen kuoron välillä.⁵⁷ Mikkola sivuaa tätä pohtiesaan satyyrinäytelmän luonnetta nykykatsojan näkökulmasta:

Rajankäynti tuntuu kulkevan myös siinä, tehdäänkö tarinaa kuten se on kirjoitettu, jolloin se saa nykykatsojan silmissä lastennäytelmänomaisia piirteitä. Onko se välttämättä huono asia? Ehkä yleisö nauttisikin nähdä jotakin arkkityyppistä, ”heroaista”, toteutettuna ilman ironiaa? Toisaalta Satyyrien macho asenne voisikin tuoda nykypäivän näkökulmaa kehiin: ”hitto mitä pelletä nuo Odysseus ja Kyklooppi!” (16.8.2006)

Erään palautteensa Turun kaupunginteatterin nettikeskusteluun kirjoittaneen katsojan mielipide antaakin ymmärtää satyyrikuoron olleen esityksen kiinnostavin elementti.

Pidin kyllä surkuhupaisista hyppelevistä pikkupippeleistä (kuoro), mutta koin jopa jonkinasteista pitkästyminen Odysseuksen ja Kykloopin jaarittellessa keskenään. Nämä ”isot” hahmot eivät aivan kantaneet.⁵⁸

Vaikka lopullinen esitys painotti satyyrien ”surkuhupaisaa” lapsekkuutta machoasenteen sijaan, on ainakin kyseinen katsoja ilmeisesti nähnyt esityksen kuoron positiosta käsin pikemmin kuin sankarihahmoihin samastuen.

Satyyrikuoron näkökulman vaihtaminen harjoitusjakson alkuvaiheessa kantoi mielenkiintoisesti loppuun. Raatikainen kommentoi esitystä yleisesti:

Satyyrien kuoro toimi lopulta hienosti. Odysseuksen rooli oli periaatteessa kohdallaan ja Silenoskin selvisi tyydyttävästi. Suurin ongelma oli Kykloopin ohjaaminen, johon olisi tarvittu enemmän harjoitusaikaa. Roolin esittäminen näytelmän ”sankarina” (nimi-roolina ja mahdollisena kirjailijan ja ohjaajan alter-egona) näytti olevan meille liian suuri haaste tällä aikataululla. Niinpä näytelmä osassa esityksistä jäi ”nilkuttamaan” ja keskeinen jännite Odysseuksen ja Kykloopin välille paikoitellen saavuttamatta. Haltioituneesta yleisöpalautteesta ja kritiikeistä päätellen jotkut pitivät kuitenkin esityksestä varauksettomasti. Rynnistyksen tästäkin riskiproduktiosta jäi kaiken kaikkiaan positiivinen maku suuhun. Kuitenkin siten, että ehkä vielä kerran tartun Kyklooppiin ja vien ohjauksen loppuun em. ajatuksilla. (Sähköposti 16.6.2009)

Lopuksi

”En tosin ole aiemmin nähnyt antiikin satyyrinäytelmiä eli en osaa verrata ko. teosta toisiin saman sarjan tuotoksiin”, kirjoittaa eräs Turun kaupunginteatterin esityksen katsoja.⁵⁹ Tämä onkin useimpien katsojien tilanne, kun satyyrinäytelmiä on kokonaisuudessaan säilynyt vain yksi ainoa. Nykynäyttämön tekijöiden ja tutkijoiden näkökulmasta on harmillista, että emme enää pääse nauttimaan satyyrinäytelmistä antiikin katsojan tavoin. Historia opettaa meitä tässä suhteessa, kun se osoittaa teatterin todellista katoavaisuutta, ei ainoastaan ”hetken taiteena” vaan myös mahdollisten luonnonvoimien kautta. Suomessa tehtyjen *Kykloopin* esitysversioiden talenteiden puuttuminen on mitä harmittavin asia: ensimmäisen, Ylioppilasteatterin esityksen materiaalit ovat ikuisesti kadonneet tulipalossa ja toisen mahdollinen tallenne on vain jäänyt säästymättä. Kansainvälisen keskustelun näkökulmasta katsottuna Suomen esitystraditio *Kykloopin* osalta on varsin laiha. Tilaa uusille esitystulkinnoille siis on.

Alkuperäisessä esityskontekstissaan satyyrinäytelmät kuuluivat yhteen tragedioiden kanssa. Klassisia kreikkalaisia tragedioita on moderneissa tulkinnoissa esitetty useimmiten yksittäisinä näytelminä eikä trilogioina – puhumattakaan, että esityssarjan olisi päättänyt satyyrinäytelmä.⁶⁰ Euripideen tarina ei ole vain kevyt farssi tai hupailu tragedioiden vakavan hengen kylkiäisenä, vaan monella tapaa mielenkiintoinen poliittinen, etnografinen ja antropologinen matka. Se avaa pohdintoja itseystä, toiseudesta ja jopa muukalaisuuden vaaroista. Visuaalisesti satyyrinäytelmä tarjoaa teatterintekijöille ja -katsojille kenties jopa tragedioita mielenkiintoisemman haasteen vieraiden myyttisten olentojen, satyyrikuoron, muodossa. Kenties olennaisin näyttämöllinen ja ohjauksellinen haaste satyyrinäytelmän kohdalla on juuri kuoron esille tuominen. Tragedioiden kuoro on visuaalisesti helpompi ratkaista, koska kuorolaiset ovat ihmisiä. Komedioissa kuorot ovat useimmiten eläimiä tai muuten universaalisesti tunnistettavia hahmoja. Satyyrikuoron visuaalisuuden ratkaiseminen on myyttisen eksootisuutensa vuoksi vaikeaa: joko on pitäydyttävä kreikkalaisessa kuvastossa, tai kotoutettava satyyrin hahmo irrottamalla se alkuperäisestä kontekstistaan.

VIITTEET

- ¹ Teatteriryynnistys: Juha-Pekka Mikkola 16.8.2006. <http://www.turku.fi/Public/default.aspx?nodeid=10699&culture=fi-FI&contentlan=1>. Luettu 31.12.2006.
- ² Euripides voitti tragediakilpailut ainoastaan viisi kertaa, joista viimeinen tapahtui hänen kuolemansa jälkeen. Kaikkiaan hänen tuotantonsa oli kuitenkin laaja, käsittäen 92 näytelmätekstiä. Näistä on säilynyt 17 tragediaa ja yksi satyyrinäytelmä. Lisäksi tiedetään nimi 61 tragediasta.
- ³ Tästä syystä myös kansainvälinen tutkijayhteisö on pääsääntöisesti keskittynyt pohtimaan juuri *Kykloopin* luonnetta, paikkaa ja merkitystä osana tragedioiden esityserinnettä. (Ks. esim. Seaford 1984).
- ⁴ Ks. esim. Taplin 2007 sekä ”Pronomos Painter’s name vase” (Classical Art Research Center, The Beazley Archive): <http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery/painters/keypieces/redfigure/pronomos.htm> (luettu 4.5.2009).
- ⁵ Harrison 2005, xi.
- ⁶ Kaimio ym. 1998, Taplin 1999.
- ⁷ Ks. esim. Easterling, Pat 2007. ”Ancient Drama in Performance” (luettu 4.7.2007 osoitteessa www.didaskalia.net/vol6no1/easterling.htm); APGRD Database (University of Oxford, ed. Amanda Wrigley; luettu 3.5.2009 osoitteessa <http://www.apgrd.ox.ac.uk/database>).
- ⁸ Klassisen teatteriesityksen suunnannäyttäjänä on pidetty Oliver Taplinin kirjoja *The Stagecraft of Aeschylus* (1977) ja *Greek Tragedy in Action* (1978). Tragedian sosiaalista kontekstia klassisessa Ateenassa valottaa esimerkiksi John Winklerin ja Froma Zeitlinin toimittama *Nothing to Do with Dionysos?* (1990). Tärkeitä yleisesityksiä ovat David Wilesin teos *Greek Theatre Performance* (2000) ja P. E. Easterlingin toimittama *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (1997).
- ⁹ Tragedioiden modernia esitystraditiota jäljittävät esimerkiksi kirjat *Dionysus Since 69* (toim. Edith Hall ym. 2004), Edith Hall ja Fiona Macintosh: *Greek Tragedy and the British Theatre, 1660–1914* (2005) ja *Rebel Women. Staging Ancient Greek Drama Today* (toim. John Didlon ja S. E. Wilmer, 2005). Artikkelikokoelmat *Agamemnon in Performance* (toim. Fiona Macintosh ym. 2005) ja *Medea in Performance* (toim. Edith Hall ym. 2000) ovat erityisen kiinnostavia siinä mielessä, että juuri näitä näytelmiä on Suomessakin eniten esitetty.
- ¹⁰ Nietzsche 2007, 83.
- ¹¹ Lehmann 2009, xl.
- ¹² Wiles 1997, 209; Wiles 2000, 32.
- ¹³ Wiles 1997, 207.
- ¹⁴ *Poet.* 1450b15-20, 1453b1-13.
- ¹⁵ Wiles 2000, 113-114. Wiles viittaa tässä Roland Barthesin kreikkalaisen teatterin estetiikkaa pohtivaan esseeseen ”The Responsibility of Forms” (1986).
- ¹⁶ Wiles 1997, 210.
- ¹⁷ Wiles 2000, 109-112.
- ¹⁸ Ks. esim. Seaford 1984; Arnott 1989.
- ¹⁹ Wiles 1997, 88-92.

- ² Marshall 1999, 188-192.
- ²¹ Wiles 2004, 245-248. Ks. myös naamioihin liittyvistä kansainvälisistä seminaareista yms. Varakis, Angie 2004: Research on the Ancient Mask (www.didaskalia.net/issues/vol6no1/varakis.html), luettu 4.7.2007).
- ²² Olennaista oli, että satyyrinäytelmän myyttinen teema usein liittyi tragedioiden sarjaan.
- ²³ Ref. Dougherty 1999, 336 n. 45.
- ²⁴ Griffith (2002) painottaa tragedioiden ja satyyrinäytelmien yhteenkuuluvuutta, joka nykytutkimuksessa usein jätetään huomiotta.
- ²⁵ Poikkeuksena tästä on esimerkiksi Euripideen näytelmä *Alkestis*, joka on esitetty tragediakilpailussa satyyrinäytelmän paikalla, mutta jossa ei ole satyyrikuoroa. (Ks. esim. Storey ja Allan 2005, 139-140.)
- ²⁶ *Fragm.* 94.
- ²⁷ Lissarrague 1990b, 235-236.
- ²⁸ Ks. Seaford 1984.
- ²⁹ Lissarrague 1990a, 54.
- ³⁰ Esim. Lissarrague 1990b, 234-235.
- ³¹ Lissarrague 1990a, 55-59.
- ³² Virtuaalimalli Pronomos-maljakosta on sivustolla <http://www.theatron.co.uk/vrml.htm> (Exploring Spaces with Virtual Reality. The Pronomos Vase. Luettu 4.5.2009.)
- ³³ Lissarrague 1990b, 228-231; Taplin 1993, 6-7.
- ³⁴ Termillä efebi viitataan joko pelkästään nuoreen mieheen tai sotilaskoulutuksessa olleeseen nuoreen Ateenan kansalaiseen. John Winkler (1990) on esittänyt, että tragedia- ja satyyrikuorossa tanssiminen oli osa ateenalaista sotilaskoulutusta.
- ³⁵ Lissarrague 1990b, 228-229; Seaford 1984, 3-5; Wiles 2000, 128-130; Winkler 1990, 43-45.
- ³⁶ Dougherty 1999, 313-314.
- ³⁷ Etnografinen näkökulma kohdistaa huomiota myös Odysseuksen tarinan keskeiseen miljööseen, mereen, joka on kreikkalaisen kirjallisuuden, kulttuurin ja maantieteen merkittävimpiä aiheita.
- ³⁸ Dougherty 1999, 314, 321. Dougherty huomauttaa (1999, 315), että Odysseuksen tarina on monessa suhteessa herättänyt kiinnostusta etnografisesti suuntautuneeseen tutkimukseen.
- ³⁹ Dougherty 1999, 315-319.
- ⁴⁰ Dougherty 1999, 321- 322.
- ⁴¹ Dougherty 1999, 326-327.
- ⁴² Kreikankielisestä kirjasta ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ [32] ΕΥΡΥΠΙΔΙΣ Κύκλωψ (1993) löytyy listattuna 14 *Kyklooppi*-esityksen tiedot vuosilta 1868–1988. Oxfordin yliopiston ylläpitämästä The Archive of Performances of Greek and Roman Drama -tietokannasta löytyy tiedot 54 kansainvälisestä *Kykloopin* esityksestä vuosina 1868–2008 (APGRD Database, ks. viite 7).
- ⁴³ Teatterin verkkosivut kertovat: ”Esitys tarjoilee antiikin ajan satiirista herkkua, jota on ollut kotimaisissa teattereissa vain harvoin tarjolla. Luvassa on orgastiset bakkanaalit; fyysisen näyttelijäntyön juhlaa ja verbaaliakrobatiaa kiihkeiden

- rumpurytmien säestämänä. HUOM! esitystä ei suositella alle 15-vuotiaille sen sisältämien voimakkaiden kohtausten takia.” (KESY ry., <http://yhdistykset.etelakarjala.fi/kteatlr/nyt.html>. Luettu 3.5.2009.)
- ⁴⁴ Kallinen 1996, 26.
- ⁴⁵ Ylioppilasteatterin kuva-arkistossa mahdollisesti ollut materiaali on tuhoutunut tulipalossa (Jan Liesaho, sähköpostiviesti Heli Ansiolle 7.1.2009; Timo Kallisen suullinen tiedonanto, keskustelu tammikuussa 2009). Esityksen käsiohjelma on tallentunut Teatterimuseon arkistoon, mutta muuta materiaalia ei ole tallessa. Yleisradion arkistosta ei tv-version tallennetta löydy (puhelinkeskustelu Ylen TV-arkistonhoitajan Eva Lintusen kanssa 28.4.2009).
- ⁴⁶ Koponen, Rime 4.5.2006: ”Hulluusgeneraattori pyörittää Teatterirynnistystä.” Unikankare, Teatteri & tanssi. <http://www.unikankare.net/kirjoitukset/rime/Teatterirynnistys040506.html>. Luettu 2.5.2009.
- ⁴⁷ Raatikaisen ohjausversion rooleissa olivat:
Silenos, satyyrien vanhin: Kimmo Rasila
Satyyrien kuoronjohtaja: Juha-Pekka Mikkola
Odysseus: Stefan Karlsson
Kyklooppi: Jukka Soila
Satyyrien kuoro: Tobias Effe, Osku Haavisto ja Joonas Lindberg (TEHDAS Teatteri)
Esityksen oli lavastanut Outi Piekäinen ja puvut suunnitellut Sari Suominen.
- ⁴⁸ Hannu Raatikaisen sähköpostiviesti Pia Hounille 16.6.2009, myöhemmät viitteet tekstissä.
- ⁴⁹ Teatterirynnistys: tekijöiden nettipäiväkirja Turun kaupunginteatterin www-sivuilla, ks. viite 1. Luettu 31.12.2006, sittemmin poistettu. Myöhemmät viitteet tekstissä päiväyksen mukaan.
- ⁵⁰ ”Ja satyyrikuoron koreografia oli ihan viimeisen päälle taidokasta”, kirjoittaa nimimerkki Kossi 19.1.2007. (Keskustele teatterista – Theatre Chat: ”Kyklooppi”. Luettu 20.10.2009 osoitteessa <http://www.turku.fi/Public/default.aspx?nodeid=4436&contentid=15257&threadpage=6>.)
- ⁵¹ Keskustele teatterista – Theatre Chat: ”Antiikkia antiikkia”, nimimerkki K 4.2.2007. Luettu 20.10.2009 osoitteessa <http://www.turku.fi/Public/default.aspx?nodeid=4436&contentid=15257&messageid=17391>.
- ⁵² Griffith 2002, 207.
- ⁵³ Sandell 2006.
- ⁵⁴ Kallinen 1996, 26.
- ⁵⁵ Griffith 2002, 204-205. Terminologia ”vakava”, ”alhainen” ja ”naurettava” on peräisin Aristoteleelta, joskaan tämä ei *Runousopissa* sano mitään 400-luvun eaa. satyyrinäytelmästä. Erittäin kiinnostavaa on, että Mikkolan päiväkirjakommentin mukaan Turun esitykseen oli haettu alun alkaen päinvastaista ratkaisua: päähenkilöt ”pyörivät koomisissa merkeissä” ja satyyrikuoro ”tekee vakavamman kautta”.
- ⁵⁶ Griffith 2002, 207-209. Vrt. Lissarrague (1990, 66), jonka mukaan saamme satyyrien kuvauksesta tietoa ateenalaisten fantasioista, mutta emme heidän todellisesta elämästään. Toisaalta Frontisi-Ducroux ja Lissarrague (1990, 231-232) korostavat Ateenan kansalaisen peruuttamatonta eroa suhteessa satyyriin.
- ⁵⁷ Griffith 2002, 206.

- ⁵⁸ Keskustele teatterista – Theatre Chat: ”Antiikkia antiikkia”, nimimerkki K 4.2.2007 (ks. viite 51).
- ⁵⁹ Sama kuin edellä.
- ⁶⁰ Helsingissä järjestettiin toukokuussa 2008 Dionysia-juhlan hengessä TeatteriTelttafestivaali tragediakilpailuineen. Satyyrinäytelmä oli kuitenkin unohtunut festivaalien järjestäjiltä kokonaan.

LÄHTEET

- Arnott, Peter D. 1989. *Public and Performance in the Geek Theatre*. Routledge, London.
- Bergholm, Eija-Elina ja Timo (toim.) 1967. *Tehdään teatteria. Yhdeksän näytelmää ja kabareelauluja*. Tammi, Helsinki.
- Didlon, John ja S. E. Wilmer (toim.) 2005. *Rebel Women. Staging Ancient Greek Drama Today*. Methuen, London.
- Dougherty, Carol 1999. ”The Double Vision of Euripides’ Cyclops: An Ethnographic Odyssey on the Satyr Stage.” *Comparative Drama* 33:3, 313-338.
- Easterling, P. E. (toim.) 1997. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Frontisi-Ducroux, Françoise ja François Lissarrague 1990. ”From Ambiguity to Ambivalence. A Dionysiac Excursion through the ”Anakreontic” Vases”. Teoksessa Halperin, Winkler ja Zeitlin (toim.), 211-256.
- Griffith, Mark 2002. ”Slaves of Dionysos. Satyrs, Audience, and the Ends of the Oresteia”. *Classical Antiquity* 21:2, 195-258.
- Hall, Edith ja Fiona Macintosh 2005. *Greek Tragedy and the British Theatre, 1660-1914*. Oxford University Press, Oxford.
- Hall, Edith, Fiona Macintosh ja Oliver Taplin (toim.) 2000. *Medea in Performance, 1500-2000*. Legenda, Oxford.
- Hall, Edith, Fiona Macintosh ja Amanda Wrigley (toim.) 2004. *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford University Press, Oxford.
- Halperin, David M., John J. Winkler ja Froma I. Zeitlin, (toim.) 1990. *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Princeton University Press, Princeton NJ.
- Harrison, George W.M. 2005. ”Introduction”. Teoksessa Harrison (toim.), xi-xvii. ——— (toim.) 2005. *Satyr Drama. Tragedy at Play*. The Classical Press of Wales, Swansea.
- Helavuori, Hanna-Leena (toim.) 1996. *Moniääninen 60-luku*. Teatterimuseo, Helsinki.
- Homeros: *Odyseia*. Suom. O. Manninen. Kolmas painos. WSOY, Helsinki 1948.
- Kaimio, Maarit, Teivas Oksala ja H.K. Riikonen 1998. *Antiikin kirjallisuus ja sen perintö*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Kallinen, Timo 1996. ”Ylioppilasteatteri edelläkävijäksi”. Teoksessa Helavuori (toim.) *Moniääninen 60-luku*. Teatterimuseo, Helsinki.
- Kivistö, Sari, H.K. Riikonen, Erja Salmenkivi ja Raija Sarasti-Wilenius 2007. *Kirjallisuus antiikin maailmassa*. Teos, Helsinki.

- Lehmann, Hans-Thies 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen. Saksankielinen alkuteos *Postdramatische Theater*. Like, Helsinki.
- Lissarrague, Francois 1990a. "The Sexual Life of Satyrs". Teoksessa Halperin, Winkler ja Zeitlin (toim.), 53-81.
- 1990b. "Why Satyrs Are Good to Represent". Teoksessa Winkler ja Zeitlin (toim.), 228-236.
- Macintosh, Fiona, Pantelis Michelakis, Edith Hall ja Oliver Taplin (toim.) 2005. *Agamemnon in Performance. 458 BC to AD 2004*. Oxford University Press, Oxford.
- Μπαλάσκας, Κώστας (Διεύθυνση σειράς) 1993. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ Κύκλωψ [32]. Επικαιρότητα, Αθήνα.
- Marshall, C.W. 1999. "Some Fifth-Century Masking Conventions". *Greece & Rome* 46:2, 188-202.
- Mykkänen, Marja Kaarina (toim.) 1996. *Raivoisat ruusut. Teatteriseikkailu*. Pohjoinen, Oulu.
- Nietzsche, Friedrich 2007. *Tragedian synty*. Suom. Tuusvuori, Jarkko S. Saksankielinen alkuteos *Die Geburt der Tragödie* (1872/1878/1886). Niin & Näin -lehden filosofinen julkaisusarja, Tampere.
- Sandell, Markku 2006. "Antiikin draamaa lainapeitteissä". *Uutispäivä Demari* 18.12.2006.
- Seaford, Richard 1984. *Euripides Cyclops With Introduction and Commentary*. Clarendon Press, Oxford.
- Storey, Ian C. ja Arlene Allan 2005. *A Guide to Ancient Greek Drama*. Blackwell, Malden.
- Taplin, Oliver 1978. *Greek Tragedy in Action*. Methuen, London.
- 1989 (1977). *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Clarendon Press, Oxford.
- 1993. *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*. Clarendon Press, Oxford.
- 1999. "Greek with consequence. The Rebirth of Ancient Tragedy in the Modern Theatre". Teoksessa *Productions of Ancient Greek Drama in Europe During Modern Times*. Παραστάσεις Αρχαίου Ελληνικού Δραμάτος στην Ευρώπη κατά τους νεότερους χρόνους. Εκδόσεις καστανώτη, Αθήνα.
- 2007. *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of Fourth Century B.C.* Oxford University Press, Oxford.
- Wiles, David 1997. *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge University Press, Cambridge.
- 2000. *Greek Theatre Performance. An Introduction*. Cambridge University Press, Cambridge.
- 2004. "The Use of Masks in Modern Performances of Greek Drama". Teoksessa Hall ja muut (toim.), 245-263.
- Winkler, John J. 1990. "The Ephebe's Song. *Tragoidia* and *Polis*". Teoksessa Winkler ja Zeitlin (toim.), 20-62.
- Winkler, John J. ja Zeitlin, Froma I. (toim.) 1990. *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton University Press, Princeton NJ.

Kansannäytelmän popularisointi

Artikkeli tarkastelee Kurt Nuotion ohjaamaa tulkintaa näytelmästä Puntilan isäntä ja hänen renkinsä Matti Helsingin Kaupunginteatterissa 2001. Teatteri luonnehtii itseään ”moderniksi kansanteatteriksi”, ja esityksen kohdalla monet seikat viittaavat siihen, että näytelmän tulkitsijat olivat perehtyneet Brechtin 1940 kirjoittamaan artikkeliin ja ainakin jossakin määrin pyrkivät seuraamaan tuon artikkelin henkeä. Suhde esitystraditiossa ilmeneeseen brechtiläisyyteen näyttää etäisemmältä. Kirjoittaja pohtii, millaisia strategioita esitys käytti yleisönsä saavuttamiseksi artikkelin luennan ja markkinoinnissa ilmenevän ”kansanteatterin” hengessä ja miten aikaisemmin toteutetut brechtiläiset tavoitteet toteutuivat, muokkautuivat tai muuttuivat tässä yhteydessä Esityksen analyysi vertautuu eri tapoihin määritellä kansanteatteri: Brechtin Puntilaan liittämä artikkeli, myöhemmät kommentit ja esityserinne sekä Kaupunginteatterin määrittely omasta identiteetistään. Artikkeli tarkastelee kolmea aihetta, joissa ”brechtiläisen” kansanteatterin voi olettaa erityisesti ilmenneen: esityksen alkua, erityisesti punikki Surkkalan erottamisessa ilmenevää poliittisuutta sekä loppukohtauksen näkökulmasta Matin ja Puntilan suhdetta.

Bertolt Brecht kirjoitti vuonna 1940 artikkelin ”Merkintöjä kansannäytelmästä”¹ ja sovelsi ajatuksiaan Hella Wuolijoen kanssa kirjoittamaansa näytelmään *Puntilan isäntä ja hänen renkinsä Matti*. Brecht halusi ottaa etäisyyttä niin sanottuun vanhaan kansannäytelmään ja luonnehti ”uutta kansannäytelmää” samassa hengessä kuin käsityksensä mukaista edistyksestä teatteria yleensä. Kyse siis oli eräänlaisesta brechtiläisestä kansannäytelmästä, jonka olennainen osa oli yhteiskuntaluokkien välisen jännitteen paljastaminen. Monet muut ovat omalta osaltaan jatkaneet *Puntilan*



Saunaillan tunnelmissa Matti, Martti Suosalo, Fiinaa tulkitseva Aino Seppo sekä Rovasti ja Tuomari Seppo Maijalan ja Markku Huhtamon esittäminä. Kuvaaaja: Tapio Vanhatalo.

määrittelyä. Myös Brecht itse lisäsi kommentteja omien ohjauksiensa yhteydessä, ja hänen näyttämötoteutuksensa olivat rakentamassa esittämisen konventioita. Näytelmä kertoo humalassa joviaalista ja selvänä mielivaltaisesta isännästä sekä Matista, tämän rengistä ja autonkuljettajasta, joka seuraa ja osin järjestee isännän toimia.

Tarkastelen Kurt Nuotion ohjaamaa tulkintaa näytelmästä *Puntilan isäntä ja hänen renkinsä Matti*² Helsingin Kaupunginteatterissa 2001. Teatteri luonnehtii itseään ”moderniksi kansanteatteriksi”, ja esityksen kohdalla monet seikat viittaavat siihen, että näytelmän tulkitsijat olivat perehtyneet Brechtin 1940 kirjoittamaan artikkeliin ja ainakin jossakin määrin pyrkivät seuraamaan tuon artikkelin henkeä. Suhde esitystraditiossa ilmenneeseen brechtiläisyyteen näyttää etäisemmältä Tarkoituksenani on pohtia, millaisia strategioita esitys käytti yleisönsä saavuttamiseksi artikkelin luennan ja markkinoinnissa ilmenevän ”kansanteatterin” hengessä ja miten aikaisemmin toteutetut brechtiläiset tavoitteet toteutuivat, muokkautuivat tai muuttuivat tässä yhteydessä. Lähtökohtana olivat siis eri tavat ymmärtää kansanteatteri: Brechtin *Puntilaan* liittämä artikkeli, myöhemmät kommentit ja esityserinne sekä Kaupunginteatterin määrittely omasta identiteetistään. Tarkastelen kolmea aihetta, joissa ”brechtiläisen” kansanteatterin voi olettaa erityisesti ilmenneen: esityksen alkua, erityisesti punikki Surkkalan erottamisessa ilmenevää poliittisuutta sekä loppukohtauksen näkökulmasta Matin ja Puntilan suhdetta.

Puntila astuu näyttämölle

Näytelmä *Puntilan isäntä ja hänen renkinsä Matti* alkaa ”Prologilla”, runolla, jonka esittäjäksi Brecht ehdottaa näytelmän karjakkoa. Se esittelee keskeisiä lähtökohtia: odotettavissa on komedia rikkaasta maanomistajasta luonnon keskellä. ”Nyt saatte nähdä hänet riehumassa / kauniissa kotoisessa maisemassa.”³ Puntilan luonne esitetään pikemmin kielteisoin kuin myönteisin piirtein, mutta hahmon merkittävyys on ilmeinen, samoin hänen elämänpiirinsä laatu. Runosta siirrytään ensimmäiseen kohtaukseen, jossa Puntila on juopotellut Hämeenlinnan Puistoravintolassa kaksi päivää. Hänen autonkuljettajansa, renki Matti, on istunut ravintolan ulkopuolella autossa odottamassa isäntäänsä. Alku rakentaa näytelmän eksposition⁴ ja sen kautta odotettavissa olevan teeman: Puntilan luonteen sekä hänen ja Matin aseman erilaisuuden, mitä humalaisen Puntilan joviaalisuus ei pysty häivyttämään.

Kaupunginteatterin esitys ei kuitenkaan alkanut tällä prologilla, vaan sitä edelsi sanaton uusi johdanto, joka rakensi uudenlaisen eksposition. Siinä Puntilaa tulkitseva Esko Salminen kurkisti näyttämön sivusta yleisöä, astui esiin ja flirttaili koomisesti elehtien katsojien kanssa. Etunäyttämöllä oli pitkä rivi rinnakkain asettettuja pulloja, ilmeisen täysinä, ja Salminen/Puntila suoritti taitavan läpijuoksun pulloasetelman läpi – kaatamatta yhtään pulloa. Katsojan huomio kiinnittyi tukevan näyttelijän taitoon ja liikunnan keveyteen sekä mielikuvaan täysiksi jäävistä viinapulloista.

Kohtaus sai merkityksensä erilaisista tekijöistä. Yleisön vastaanottoa tutkinut Willmar Sauter on havainnut, että katsoja reagoi erityisesti näyttelijän hahmoon ja rakentaa käsityksensä esityksestä tästä lähtökohdasta. Esityksen maailma – tässä tapauksessa näytelmän tulkinta – alkaa hahmottua vasta näyttelijän olemuksen ja taidon tarkastelun jälkeen. Sauter toteaa, että näyttelijöiden taso ratkaisee esityksen tason.⁵ Näyttelijä taas on sekä fyysisesti läsnä että kantaa mukanaan julkisuuskuvaansa ja aikaisempiin rooleihinsa liittyviä mielikuvia. Mikään tapa esiintyä ei häivyttä näyttelijän omaa persoonaa näkymättömiin, kirjoittaa Bert States näyttelijän ilmaisusta.⁶ Tähteyden ja aikaisempien roolien merkitys on todettu useassakin yhteydessä.⁷ Tämä kaikki oikeuttaa painottamaan Esko Salmisen sisään-tulon merkitystä näytelmän tulkinnassa. Kuva täydentyi esityksen edetessä, mutta alku määritteli lajin.

Esko Salminen oli yleisölle tuttu, samoin hänen monet aikaisemmin esittämänsä koomiset hahmot ja erityisesti TV-taltiointina useita kertoja toistetun *Seitsemän veljeksien* Juhani. Salmisen maine ja hänelle ominainen ilmaisu yhdistyivät Puntilan fiktiivisen hahmon tulkintaan. Tämä vahvisti

kuvaa Kaupunginteatterista näyttelijäntyötä painottavana teatterina, näin myös siksi, että yleisöön otettiin suora yhteys: oltiin teatterissa, leikkimisen ja esittämisen parissa, vasta vähitellen *Puntilan* Hämeessä. Alkukohtaus lupasi, että tulossa oli komedia, mutta myös, että päähenkilönä oli Salmisen tulkitsema Puntila, ei Matti. Samalla on ilmeistä, että alkoholi oli merkittävä tekijä tässä esityksessä ja että siihen suhtauduttiin suomalaiskansallisella urheilullisella asenteella. Uhka pullon kaatumisesta synnytti sellaisenaan erityistä jännitystä, ja onnistunut läpijuoksu oli sankarillinen teko.

Sanattoman alkukohtauksen viesti liittyi pulloihin ja oli vahvasti kulttuurisesti merkitsevä. Tämä Puntila voidaan nähdä Joep Leerssenin mallin mukaisena kansallisena ambivalenssina, Janus-kasvoisena hahmona. Leerssenin mukaan kohteen kokeminen kansallisesti tunnistettavaksi merkitsee sitä, että kerronnallinen traditio sisältää ilmeisten ja positiivisesti kuvattujen ominaisuuksien rinnalla myös näkymättömäksi jääviä vastakkaisia piirteitä.⁸ Pullorivin läpi juokseminen onnistuneesti leikki suomalaisen alkoholikomiikan traditiolla. Tunnistettavuus kansallisena hahmona pohjustettiin hänen ilmeisen vaarattomalla leikillään viinapullojen parissa. Mutta alkoholiongelmia on myös kansallinen trauma; koomisella hahmolla oli vaaraan viittaava taustansa, ja alku lupasi komediaa kansallisesti ongelmallisesta humalasta. Puntila oli ”yksi meistä”. Kyseessä ei ollut klassillinen juoppouskuvaus Ludvig Holbergin *Jeppe Niilonpojan* tapaan; Puntilaan ei kohdistunut alentuvaa naurua. Helsingin Kaupunginteatterin tulkinta ei korostanut yhteiskunnallista luokka-asemaa, kuten Brecht näytelmän näki, mikä ei silti välttämättä poista toisenlaisen yhteiskunnallisen tulkinnan mahdollisuutta.

Varsinaisen ”Prologin”, Helsingin Kaupunginteatterissa ”Alkulaulun”, esitti koko näyttelijäryhmä (kuten ehdotetaan näytelmän versiossa *Iso-Heikkilän isäntä ja hänen renkinsä Kalle*⁹) laulamalla, ei ”brechtiläisittäin” karjakko tai työläisten puhekuoro, ja säestäjäksi saapui viisihenkinen tyttöorkesteri. Laulun Puntilaa kielteisesti kuvaavista sanoista huolimatta tulkinta ei rakentanut ilmeisiä odotuksia yhteiskuntakriittisestä esityksestä. Alkulaulu Puntilasta ei noussut yhteiskunnallisen kritiikin mittoihin, mihin vaikutti esitystapa mutta myös esityksen musiikin laatu, jota sen säveltäjä Jukka Linkola kuvailee käsiohjelmassa ilmeisen epäbrechtiläisellä tavalla: näytelmän tyyli laji toi hänen mieleensä kabareen ja näytelmän syntyajan, 1930-luvun schlaageriyhtyeet ja salonkikokoonpanot. ”Nuo rehevän solistisesti soittavat orkesterit soittivat ihan oikeasti valsseja, fokseja, poloneeseja ja tangoja akustisesti tuon ajan ihmisille.”¹⁰ Musiikki ja mielikuvat sen historiallisista juurista myös vaikuttivat siihen, että Matin hahmo

saattoi välittyä eräänlaisena juhlamenojen ohjaajana kabareen tyyliin.¹¹

Alkulaulun henki toistui näytösten loppuihin sijoittuvissa kohtauksissa, joissa laulettiin Brechtin ohjeiden mukaan ”Laulu Puntilasta” -runon säkeistöjä. Paul Dessauin musiikki oli näissä korvattu Jukka Linkolan sävellyksellä. Kohtaukset kommentoivat edeltäneiden tapahtumien kulkua. Tekstin mukaan ensimmäinen säkeistö kuvaa Puntilaa juopottelemassa Hämeenlinnassa. Seuraavissa säkeistöissä Eeva kiinnittää huomiota Martin miehisyteen, Puntila esiintyy navettapiikaa kosiskelemassa, Eeva vie Martin saunaan kiusatakseen Puntilan rahoja tavoittelevaa lähetystöneuvos-sulhasta ja myöhemmin houkuttelee Mattia ravustamaan, Puntila ajaa kihlajaisiin tulleet naiset talosta ja viimeisessä säkeistössä heittää lähetystöneuvoksen pihalle ja haluaa sen sijaan kihlata Eevan Matille, jolle tämä ei kuitenkaan kelpaa vaimoksi. Tekstit ovat satiirisia ja niiden yhteiskunnallinen kritiikki on ilmeistä. Ne nostavat esiin tapahtumissa kuvatut henkilöiden väliset luokkaerot ja Puntilan keskeiset ominaisuudet: juopottelun, välinpitämättömyyden muiden tunteista ja mielivaltaisuuden; joviaalisuus puuttuu luonnehdinnoista kokonaan. Esityksen musiikki pehmensi kuitenkin sanoman komedialliseksi ja paikoin lyyriseksi satiirin sijasta. Musiikin kautta ”Alkulaulu” liittyi osaksi näitä eri näytökset päättäviä kohtauksia.¹²

Kirjoituksessaan ”Merkintöjä kansannäytelmästä” Brecht painottaa Puntilan luontaista charmia ja etäisyyttä groteskiudesta ja raakuudesta. Hänen mukaansa näytelmä ”on pyrittävä esittämään tyyllillä joka sisältää vanhan commedia dell’arten ja realistisen tapanäytelmän aineksia”.¹³ Alun suhteessa yleisöön voi nähdä yhteyden kansanhuvien ja torien taiteeseen. Brechtin myöhemmät omiin ohjauksiin, esimerkiksi Zürichin esitykseen liittyvät ajatukset¹⁴ tarkensivat hänen käsitystään tiukempaan yhteiskunnallisen eleen suuntaan – ja osoittavat Helsingin Kaupunginteatterin seuranneen pikemmin vuoden 1940 kirjoitusta kansannäytelmästä kuin Brechtin myöhempiä näyttämöohjeita.

Alkulaulun yhteydessä Puntilan hahmon tulkintalinja sai tukea lavastuksesta. Näyttämölle avautui maalaisnäkyä koivuineen ja perunapeltoineen korostamaan suomalaisen maiseman keskeisyyttä. Tämä näkyi myös käsiohjelmassa, jonka ensimmäisellä sivulla on Brechtin Wuolijoelle kesällä 1940 omistama runo *Suomalainen maisema*. Lavastaja Hannu Lindholm toteaa käsiohjelmassa ottaneensa lähtökohdaksi näytelmätekstin ja siinä kuvatun Puntilan kaksijakoisuuden: luontoa rakastava humalainen Puntila näki Hämeen taivaan kauneuden, kun taas valkoinen kartano oli hänen valtansa symboli. Luonnon kuvauksessa lavastaja kertoo käyttäneensä kansankomedian elementtejä.¹⁵ ”Alkulaulun” mukaan tapahtumaympäristössä

”on koivikko, vettä siintävää / ja saunat savuaa ja yöt on valkeat / ja kilkkaa maitotonkat, kukot kiekuvat”.¹⁶ Tämä henki visualisoitui lavastuksessa. Vaikka näyttämökuva poikkesi Brechtin omista ohjauksista ja niiden perusteella laadituista ohjeista (sekä esimerkiksi Turun Kaupunginteatterissa 1965 nähdystä Brechtin oppilaan Wolfgang Pinzkan ”oikeaoppisesta” ohjauksesta ja Manfred Grundin lavastuksesta), sen henki seurasi vuonna 1940 esitettyä käsitystä kansannäytelmästä: ”Taiteen ja luonnon vastakoh-taisuus voidaan saada hedelmälliseksi silloin, jos sitä ei tukahduteta vaan siitä luodaan taideteoksen ykseys.”¹⁷

Lavastuksen ja Brechtin suhde sai myös – tahallisen tai todennäköi-semmin tahattoman – ironisen lisän, tosin vain jos katsojalla on tietyn-laista kompetenssia viitteiden lukemiseen. Esitys oli sijoitettu näytelmän syntyänsä 1930-luvulle, jolloin maisemaan keskelle näyttämöä sijoitetun perunapellon tuotteet olivat tärkeitä kotimaisen alkoholin raaka-aineita. Tähän useissa kritiikeissä mainittuun ja maisemassa keskeiseen peltoon kupsahtivat Puntilan syntymäpäiville pyöräilevät naisetkin. Puntilan ka-pitaali oli syklistä, sillä perunapellon tuotto palasi ruokkimaan isännän alkoholiongelmia. Jos perunapellon keskeisyyttä luetaan yhteiskunnallise-na viitteenä, tulkinta oli kieltämättä brechtalaisittain ”väärä” – pelto koitui omistajansa eikä tämän työläisten tuhoksi. Esityksen ilottelevan ja ironisoi-van hengen mukainen lukutapa kieltämättä on: valta riisutaan.

Esityksen alkuun liitetty sanaton osuus ja tapa esittää alkuruno pitkit-tivät etenemistä ensimmäiseen kohtaukseen, ja samalla Matin ja Puntilan ensimmäiseen tapaamiseen päädyttiin tavallista myöhemmin – kun katso-ja oli jo jonkin aikaa rakentanut kuvaa esityksen hengestä. Tämä isännän ja rengin suhde rakentui esityksen edetessä; Puntilan kuva rikastui mutta ei juuri muuttunut.

Voiko nenä olla *gestus*?

Puntila tuli näyttämölle Esko Salmisen hahmossa, mutta tämän fyysiseen olemukseen liittyi tutusta poikkeava piirre. Salminen oli rakentanut ne-näänsä näyttävän lisän, Puntilalla oli ”pottunenä”. Salminen omien sano-jensa mukaan korosti tällä hahmon luonteen perimmäistä karkeutta, minkä kenties voisi lukea brechtiläiseksi eleeksi, *gestukseksi*, viittaukseksi joviaaliin ja pyöreään hahmoon liittyvään kapitalistin alhaisuuteen. Esityskonteksti kuitenkin mahdollistaa muitakin tulkintoja.

Ensimmäinen intertekstuaalinen linkki nenästä syntyi Salmisen lähes samanaikaiseen pitkäikäiseen menestysrooliin, Cyranoon ja tämän ne-nään, mikä painottaa esiintyjän eli tähtinäyttelijän läsnäoloa roolihenkilön



Esko Salminen Puntilan roolissa, taustalla Mattia tulkinnut Martti Suosalo. Kuvaaja: Tapio Vanhatalo.

kustannuksella ja edelleen Puntilan keskeisyyttä Matin ja Puntilan suhteen sijasta. Nenä oli näin näyttelijän ”roolimerkki”, nimenomaan Salmiselle ominainen tapa tulkita näyttämöhahmoja ”nenän avulla”. Jos taas nenä nähtiin Puntilan karkeuden ja jatkuvan juopottelun ilmaisuna, se ei ensisijaisesti synnyttänyt kuvaa vaarallisesta kapitalistisesta isännästä; nenän saattoi pikemminkin nähdä erottavana tekijänä näytelmän yläluokasta: maalaiskylän porvaristosta ja tyttären diplomaatti-sulhasesta. Nenästä tuli Puntilan juntiuden merkki. Se oli kyllä eräänlainen ”puolinaamio”, joka etäännytti hahmoa realismista ja käsitteellisesti luonteenpiirteen tai aseman näytelmässä, mutta se toimi gestuksena ilman brechttiläistä ideologista luokkajakoa osoittavaa sisältöä.¹⁸ On tietysti myös mahdollista, että nenä koettiin fiktiivisen Puntilan luonnekuvan rakennusaineena ja vain vanhan realismin toteuttajana. Edelliset lukutavat ovat kuitenkin kiinnostavampia

ja johtavat ajatukset myös karnevalismin perinteeseen.

W. B. Worthenin mukaan gestisessä näyttelemisessä esiintyjän ja fiktiivisen kuvattavan hahmon välillä on ”halkeama”; katsoja tunnistaa molemmat, näyttelijä ei ”muutu” kuvattavakseen.¹⁹ Kaupunginteatterin esityksessä nenä herätti huomiota suhteessa 1930-luvulle sijoittuvaan puvustukseen (muuta henkilöitä ei ollut maskeerattu), fiktiivisen Puntilan yläluokkaisuuteen (alensi pikemmin kuin ylensi) ja näyttelijän tunnettuuteen (katsojat tiesivät, millainen Salmisen nenä oikeasti on); se ei sulautunut mihinkään näistä. Worthen soveltaa gestisyyden käsitettä poliittiseen esitykseen toteamalla, että siinä näyttelijä ei ole sensitiivinen väline, joka katoaa tulkitsemansa hahmon taakse, vaan hänelle roolihahmon *esittäminen* on julkista ja sosiaalista toimintaa. Poliittisuus on ilmeistä, se osoitetaan, ja siis *gestistä*.²⁰ Salmisen pottunenän voi nähdä vain koomisena lisänä ja katsojien yhdistävän sen leikkiin pullojen kanssa, ja sellaisena nenä tukee oletusta, että kuvattiin Puntilan hilpeää juomista; se houkutteli pikemmin kansallisen ongelman tunnistamiseen kuin luokkakajakoä korostavaan poliittiseen pohdintaan. Jos Salmisen taas katsotaan demonstroineen yhteiskunnallista hahmoa, työläisten ja kapitalistien rinnalle rakentui epämääräisempi väli-muoto, joka oli kansallisesti tunnistettava mutta ei tue brechttiläistä tulkintaa: alkoholiin mieltynyt talonpoika ei synnytä katsojissa luokka-asennetta vaan yhdistää tavalliseen kansaan. Näyttää siltä, että nenä auttoi ylläpitämään näyttelijän ja roolihenkilön välistä eroa, mutta tulos jäi vaille selviä poliittisia seurauksia; mahdollinen yhteiskunnallinen luenta ei ollut luokkatietoista.

Salmisen Kansallisteatterissa tulkitsema Cyrano kuuluu niihin tunnettuihin hahmoihin, joissa ruumiillinen poikkeama normista eristää henkilön näytelmän maailman valtavirrasta. Toinen klassillinen esimerkki on *Venetsian kauppiaan* Shylock, jonka tulkitsijoiden nenä heijastaa syrjintää myös reaali-maailmassa. Willmar Sauter on tutkinut Shylockiin ja samalla tämän nenään liittynyttä poliittisuutta ja todennut, että asia saa erityisen merkityksen liittyessään tiettyihin yhteiskunnallisiin tilanteisiin, esimerkiksi Hitlerin Saksan aiheuttamaan pakolaiskysymykseen.²¹ Puntilan nenään ei liity samaa eettistä painoa, mutta poikkeaminen normista on mahdollista tulkita samalla tavoin kulttuurisen kontekstin kehyksissä.

Näytelmää *Puntilan isäntä ja hänen renkinsä Matti* tutkineen ja sen menestyneistä ohjauksista vastanneen Ralf Långbackan mielestä Puntilasa tulee nähdä hänen ”luokkatehtävänsä”; tulkitsija ei saa sortua tämän vetovoiman pauloihin. Näytelmästä ei saa tehdä ”kansankomediaa tilanomistajasta jolla on alkoholiongelmia”, koska Långbackan mukaan näy-

telmä ei kerro siitä.²² Puntilan sisältä täytyy ilmetä tämän perimmäinen omistajanluonto. Långbackan näkemys perustuu käsitykseen näytelmän ”oikeasta” tulkinnasta, ja on ilmeistä, ettei Nuotion ohjaus vastannut tätä käsitystä Esityskokonaisuus ei tue hahmon – tai nenän – kokemista karkeaksi kapitalistiksi tai sellaisen merkiksi. Kun muistetaan Långbackankin painottama *Puntila*-näytelmän materiaalin suomalaisuus ja Puntilan hahmon todellisuustautana Wuolijoen sukulaisen Roope-sedän karnevalistinen vaikutus tarinan synnyssä²³, ehdoton vaatimus yhteiskuntaluokkien ristiriidan heijastamisesta ei näytä syntyneen itse näytelmästä vaan pikemmin sen esitystraditiosta ja Brechtin kommentteista. Näytelmästä on mahdollista rakentaa, ja Helsingin Kaupunginteatterissa näyttää niin käyneen, ”kansankomedia alkoholiongelmasta”. Se ei välttämättä ollut vailla yhteiskunnallista ulottuvuutta. Tulkinnan muut tekijät vaikuttivat siihen, millä tavoin tämä yhteiskunnallisuus toteutui.

Isäntä ja luokkatietoinen kansa

Toisaalta on kuitenkin ilmeistä, että vaikka suomalaisessa yhteiskunnassa Brechtin *Puntilassa* määrittelemä yhteiskunnallinen kahtiajako ei näytä toimivan samalla tavoin kuin Keski-Euroopan näyttämöillä, yleisempi vastakkaisuus ”herrojen” ja ”kansan” välillä on täysin tunnistettavaa ja Långbackan tulkintojen perusteella arvioiden uskottavaa.²⁴ Näytelmässä *Puntilan isäntä ja hänen renkinsä Matti* vastakkaisuus ilmenee nimen perusteella konkreettisesti Matin ja isännän suhteessa, ja useissa tulkinnoissa poliittista luentaa on varmistettu vahventamalla Matin asemaa näytelmässä ja korostamalla eri tavoin tämän luokkatietoista luonnetta. Tämä oli ilmeistä esimerkiksi Turun Kaupunginteatterin tulkinnassa 1965 ja Tukholman Dramatenissa 1966.²⁵ Puntilan ”kapitalistinen” valta korostuu erityisesti kohtauksissa, joissa hän on erottamassa kunnollista työmiestään, punikki Surkkalaa, tämän poliittisen kannan ja toiminnan vuoksi. Näytelmässä tapahtumaa taustoittavat kylän yläluokan, porvariston, esittämät valitukset Surkkalan toiminnasta ja vaatimukset tämän erottamisesta. Puntilan oma mieli vaihtelee humalatilasta riippuen. Punikki Surkkalan merkitystä luokkajaon ilmentäjänä on vaikea sivuuttaa minkään tulkintalinjan puitteissa. Näytelmässä henkilöt kuitenkin toimivat yhteydessä toisiinsa ja sosiaaliseen tilanteeseen, ja tästä näkökulmasta tarkasteltuna Surkkala ilmentää paitsi omaa tehtävänsä myös tulkinnan kokonaisluonnetta. Näyttämötulkinnat voivat vaikuttaa Surkkalan merkitykseen monenlaisin valinnoin.

Ralf Långbacka korosti 1960- ja 1970-luvulla vallanpitäjien poliittista asennetta pukemalla Surkkalan erottamista vaatineet rovastin ja tuoma-

rin suojeluskuntapukuihin.²⁶ Tälle on perusteet jo tekstissä, esimerkiksi selvän Puntilan huolestuessa siitä, että hän oli humalassa pestannut Surkkalan uudelleen. Hän pelkäsi, ”miten nyt selitän asian suojeluskunnassa”.²⁷ Rovastilla ja tuomarilla oli näissä tulkinnoissa paitsi tekstin myös puvun perusteella selvä aatteellinen leima, ja sen vaikutuksen voi olettaa korostuneen sodan jälkeen suojeluskuntien kieltämisen aikaan ja erityisesti ennen 1900-luvun lopun liikettä sota-ajan arvojen palauttamiseksi. Puku lisäsi vaaran ja vallan tuntua ja siis gestisyyttä. Turun Kaupunginteatterin 1960-luvun esityksessä, jonka tuon teatterin näyttelijät havaitsivat seuranneen tarkkaan samanaikaista Berliner Ensemblen tulkintaa, porvaristo oli maskeerattu karrikoiden,²⁸ mikä myös erotti heidät ”kansasta” ja korosti hahmoihin liittyvää valtaa suojeluskuntapukujen tavoin.

Kurt Nuotion ohjaus käytti satiirin sijasta karnevalismin keinoja. Saunaillan kohtauksessa tuomari (Markku Huhtamo) ja rovasti (Seppo Majjala) riisuttiin vallasta tuomalla heidät näyttämölle vain pyyheliina lanteilla ja saunanpunottavina, jälkimmäisellä vielä liperit paljaalla kaulalla.²⁹ Brecht viittaa näytelmän yhteydessä *commedia dell’arten* tyyliin³⁰, mille karnevalistinen vallan riistäminen on sukua, mutta saunanpuhdas alastomuus pikemmin sulauttaa luontoon kuin innostaa yhteiskunnalliseen kritiikkiin. Kohtauksessa vielä suomalainen saunaillan raukeus korostui työstä väsyneen Fiinan (Aino Seppo) nukahtamisena taempana istuvan Matin syliin. Kesäillan tunnelma ja inhimillisyyden korostuminen jäivät heikentämään myöhempien poliittisten vaatimusten voimaa. Henkilöiltä riisuttiin valta karnevalismin hengessä jo ennen sen käyttöä.

Surkkalan laulu tallirengistä ja kreivittärestä on lähtökohdiltaan ivaruno August Strindbergin *Neiti Julien* hengessä. (Alf Sjöberg käytti Tukholmassa Matin ja Eevan keittiö-kohtauksessa oman *Neiti Julie* -elokuvansa musiikkia.³¹) Långbacka laittoi talon työläiset liittymään lauluun ja sijoitti Puntilan yksinään näyttämön laitaan korostaakseen tämän ja keskenään solidaarisen kansan välistä juopaa.³² Kaupunginteatterin tulkinnassa kaikki tulivat lauluun mukaan, myös Puntila.³³ Ketään ei jätetty ulkopuolelle, ei Puntilaakaan. Kaikki olivat samaa kansaa.

Kaupunginteatterin tulkinnassa oli vähennetty kohtausten määrää mutta osin säilytetty poistettujen kohtausten tekstiä. Dramaturgisen muutokset vaikuttivat Surkkalan asemaan sekä kohtausten supistamiseen että muun poliittisen aineksen leikkaamisen kautta. Surkkala ei noussut edes Puntilan talon työläisten eikä siis varsinkaan koko työväenluokan edustajaksi. Esimerkiksi pestuumarkkinoita koskeva näytös oli yhdistetty näytökseen ”Skandaali Puntilassa” karsimalla myös runsaasti repliikkejä. Esi-

tykseen jäi Puntilan pestirahan antaminen Surkkalalle, mutta näytöksen päähuomio kohdistui Eevan yrityksiin irrottautua lähetystöneuvoksensa otteesta käyttämällä hyväksi Mattia. Yhteiskuntakritiikin laimentuessa kasvoi komiikka mutta myös romanttisen tulkinnan mahdollisuus. Romantiikka taas ei Brechtin mukaan kuulunut uuteen kansanteatteriin³⁴.

Pekka Huotari tulkitsi Helsingin Kaupunginteatterissa Surkkalan (käsiohjelmassa ”*maineeltaan* punikki”) rauhallisen luokkatietoisesti, näytelmän vakavimpana henkilönä, mutta laajemman yhteiskunnallisen taustan puuttuminen teki hänen esittämästään hahmosta pikemmin isännän epävakaisuudesta kärsivän yksilön kuin kokonaisen kansaluokan edustajan. Luonnekuvaus korostui luokkaesimerkin sijasta. ”Pekka Huotari oli punikki-Surkkalana, vaitonaisena sorrettuna, vakaa jäää”, kirjoitti Jukka Kajava.³⁵ Surkkalan tulkinta raikasti esitystä tuomalla siihen muusta tunnelmasta poikkeavia sävyjä, mutta yksittäinen hahmo ja lyhyet kohtaukset eivät riittäneet koko esitystä koskevan vastakkainasettelun välineiksi.

Brechtin omassa ohjausanalyysissa³⁶ ja useissa ”brechtalaisissa” tulkinnoissa myös Puntilan kihlaamat naiset ja näiden epäonnistunut kihlajaismatka ovat nousseet merkittäviksi yhteiskunnallisen alistamisen merkeiksi. Naiset ovat mukana kolmessa näytöksessä: kun Puntila on etsimässä ”lailista viinaa”, kihlajaismatkassa Puntilaan ja paluumatkassa, johon Brecht on liittänyt Wuolijoen monin osin vahvasti poliittisia kertomuksia. Naisten toiminnasta rakentuu linja karnevalistisesta hulluttelusta komiikan kieltämisen kautta yhteiskunnallisen luokka-aseman korostamiseen. Sekä Brecht että Ralf Långbacka ovat korostaneet naisten asemaa, ja ruotsalainen Alf Sjöberg vuoden 1966 tulkinnassaan laittoi heidät laulamaan paluumatkaltaan *Kansainvälistä*.³⁷ Helsingin Kaupunginteatterissa kotimatkaa kuvaava kohtaus oli korvattu laululla *Sellaista on rakkaus*, joka on aika kaukana *Kansainvälisestä*. Laulu esitettiin ”Puntila-laulun” kihlajaismatkaa kuvaavan säkeistön jälkeen. Sen sanat pohjautuivat kihlattuihin naisiin kuuluvan Liisun esittämään tarinaan työstä, joka jättää lapsensa huoltajuuskiistan käräjillä kesken, kun liikuttuu todisteina luetuista oletetun isän rakkauskirjeistä.³⁸ Paluukohtaukseen on kirjoitettu myös vastakkainen tarina, johon Sjöbergin tulkinta ilmeisesti etsi lisäväriä poliittisella laulullaan. Tuo tarina kertoo vuonna 1918 punaisten vankileirille ruokaa vieneestä äidistä, joka joutui palaamaan tuomisineen, koska ne oli hankittu riistäjien tuella eikä poika halunnut koskea ruokiin. Tulkintojen välinen ero näkyy tässä lauluvalinnassa ilmeisenä ja koskee näytelmän perusasennetta. Helsingin Kaupunginteatterin valitsemassa linjassa Surkkalan poliittiselle aktiivisuudelle ei löytynyt tukijoukkoja.

Yksi vakava ja kriittinen näyttämöhahmo ei kykene varmistamaan tulkinnan yhteiskuntakriittisyyttä. Puntilan poliittisten vastavoimien heikkous vaikutti merkittäväällä tavalla myös *Matin* asemaan esityksen maailmassa.

Juhlamenojen ohjaaja Matti poistuu, sankari jää näyttämölle

Puntilan isäntä ja hänen renkinsä Matti on jo nimen perusteella kahden henkilön ja näiden edustaman kahden maailmankuvan näytelmä. Tämän suhteen muoto voi vaihdella. Vaikka Esko Salmisen tulkitsema Puntila hallitsi esityksestä syntyneitä kirjoituksia ja muuta aineistoa, Puntilan ja *Matin* suhteen kuvaus oli niissä myös näkyvää. Martti Suosalon tulkintaa *Matista* väritti Salmisen tavoin, joskaan ei aivan yhtä vahvasti, näyttelijän aikaisempien roolien ja muun julkisuuden leima.

Esityksestä kirjoitettiin runsaasti arvosteluja ja muita lehtijuttuja. Suhtautuminen Suosalon tulkintaan oli niissä positiivista mutta ei vailla varauksia. ”Suosalon sarkastiset naurahdukset, terävinä putoavat repliikit, olemuksen itsetietoinen eristyneisyys vievät etevästi itse aiheita eteenpäin”, kirjoitti Jukka Kajava.³⁹ Esityksen alun juomingeissa Puntila ja Matti riemastuttivat yleisöä yhteisillä tempuillaan, ja kriitikot olivat melko yksimielisiä siitä, että *Matin* salakriittisyys aukeni todelliseksi yhteiskunnalliseksi eleeksi vasta loppuvaiheessa. Se sai vauhtia Surkkalan erottamisesta ja syttyi vihaksi Hattelman harjua rakennettaessa. Esityskuvista välittyi auvoinen ilmapiiri Puntilan ja *Matin* seisoessa isännän huonekaluista kasatun ”harjun” laella, mutta kriitikot todistavat tästä kohtauksesta muuta: ”*Matista* nousee raivo, jolla on nöyrytetyn ihmisen kasvot.”⁴⁰

Oman esitysaikaisen arvioni mukaan Puntilan ja *Matin* vastakkaisuus syntyi pikemmin teatteri-ilmaisusta kuin yhteiskunnallisista tekijöistä tai niiden korostamisesta: ”Siinä missä Salminen heittää peliin kaiken ja avaa yleisölle koko rehevän persoonansa, Suosalo verhoaa ja etäännyttää itsensä, on eräänlainen juhlamenojen ohjaaja. Suhde pitää yllä toiminnan kulkua, vaikka sen tulkinta onkin toinen kuin oikeaoppisissa brechtalaisissa sovelluksissa.”⁴¹ Vertailu Pinzkan Turun-ohjauksen kuva-aineistoon osoittaa, että Brechtille uskolliset ohjaukset noudattivat toisenlaista käytäntöä, jossa *Matin* kunnollisuus ja vakavuus on ilmeistä ja korostuu Puntilasta rakennetun karrikatyyrin rinnalla.⁴²

Kritiikkien viesti *Matin* yleisestä asemasta esityksessä saa vahvistusta säilyneistä kuvista. Ralf Långbacka painottaa omassa analyysissään *Matin* työläisluonnetta ja sitä, että tämä tekee työtä puhuessaan, mikä osoittaa hänen yhteiskuntaluokkansa toimintatapaa. Työ on niin luonnollinen

ja automaattinen osa rengin elämää, ettei se vaadi keskittymistä. Långbacka laittoi Matin korjaamaan autonkumia samalla kun hän puhui Eevan kanssa.⁴³ Sama näkyy Pintzkan Turun-ohjauksessa, jonka valokuvassa autonkuljettajan asuun puettu Matti seisoo autonkumin ja Eevan kanssa pihamaalla.⁴⁴ Helsingin Kaupunginteatterin esitystä koskevassa runsaassa lehdistöaineistossa ei ole yhtään kuvaa työtä tekevästä Matista, ellei sanomalehden lukemista lueta työksi. Tämä oli oletettavasti tulkinta, jonka teatteri halusi tarjota julkisuuteen, mutta melko todenmukaisesti se aidosti myös kuvastaa esityksen henkeä. Kuvissa Matti suuntaa huomionsa sisään-päin, usein suu virneessä, ja kokonaisuudesta välittyy kritiikkeissäkin toistuva kuva eräänlaisesta ulkopuolisesta tarkkailijasta.

Helsingin Kaupunginteatterin *Puntilan isäntä ja hänen renkinsä Matti* oli riemullista katsottavaa, jota ohjaili myhäilevä renki Matti. Matin lähtöä näytelmän lopussa voi pitää esityksen hengen mukaisena: näyttämölle jäi kirjastonsa huonekalukasan päällä humalaansa nukkuva Puntila, ympärillään suomalainen maisema perunapeltoineen. Palattiin esityksen alkuun. Tulkinnassa ei valmisteltu vallankumousta. Kun juhlat loppuivat, Mattia ei enää tarvittu, hän voi lähteä. Tai melkein niin: esitys päättyi yhteislauluun alkulaulun hengessä, kaikki paitsi Puntila mukana. Mikään ei viittaa siihen, että yleisö olisi poistuessaan pohtinut mielessään laulun sanoja: ”pi-an sulle kaikki rengit selän kääntää, / ja hyvän isännän, sen etsimänsä, / he löytävät kun itse ovat omat isäntänsä.”⁴⁵ Tarina sulkeutui.

Kansannäytelmä populaarin ehdoin

Helsingin Kaupunginteatterin esitys näytelmästä *Puntilan isäntä ja hänen renkinsä Matti* osoittautuu alkukohtauksensa hengen mukaiseksi tulkinnaksi, näytelmäksi valloittavalla huumorilla kuvatusta Puntilasta, jota tämän renki Matti ohjailee omalla salaviisaalla tavallaan. Esitys ei toistanut brechtiläisen esitystradition kliseiksi muodostuneita normeja, mutta siihen tuskin mikään nykytulkinta olisi enää päätenyt. Poliittiset viitteet oli karstittu tai alistettu vaarattomiksi. Tulkinta ei myöskään näytä etsineen näytelmästä uusia ja esitysaikaa koskettavia yhteiskuntakriittisiä piirteitä, mikä olisi mahdollistanut brechtiläisen asenteen soveltamisen ja tätä näytelmää koskevien aatteiden toteuttamisen uuden ajan hengessä. Sen sijaan esitys näyttää etsineen valtuutusta Brechtin aikanaan kirjoittamasta artikkelista, jonka viesti välittyy huomattavasti myöhäisempiä ohjausmainintoja laiveampana. Samalla Wuolijoen alkutekstin henki aktivoitui.

Kuten Baz Kershaw toteaa, Brecht määritteli itse kansan parhaan ja korosti sen yhteydessä esteettistä muotoa.⁴⁶ Helsingin Kaupunginteatterin

esityksen tapa toteuttaa kansanteatteria rinnastuu sen määrittelyyn omasta laadustaan ”modernina kansanteatterina”. Yleisön osanotto on tässä mallissa merkityksellistä, piirre johon Brecht ei erityisemmin puuttunut. Esitys ei ottanut riskiä, että joku yleisöstä olisi pahastunut; myötäiltiin yleisön oletettua makua. Omalla tavallaan ”kansan paras” siis määriteltiin Brechtin tavoin ylhäältä käsin myös Helsingin Kaupunginteatterin ”modernissa kansanteatterissa”. Toisaalta määrittely sinänsä jo lähtökohtaisesti sisältää ajatuksen hallitsemisesta.

Yleisön maun seuraaminen näyttää jättäneen yllätykselle mahdollisimman vähän valtaa. Esityksen esteettinen muoto näyttää hyödyntäneen esittävän teatterin erityisiä vahvuuksia kuten musiikin toteutusta, visuaalista ilmaisua ja tähtinäyttelijöitä. *Puntila*-esitys ei edellyttänyt muutosta: muoto oli perinteinen, sisältö ei loukannut ketään. Tämä perinne ei ollut sama mitä Brecht tavoitteli.

Vahvin Helsingin Kaupunginteatteria määrittelevä esityksen piirre oli näyttelijäntyyön korostuminen. Näyttelijät valloittivat yleisön. Jos kansanteatteri määritellään niin sanotun suuren yleisön kiinnostuksen mukaan, kuten yleisimmin tehdään, ja hyväksytään Sauterin käsitys näyttelijäntyyön keskeisyydestä esityksen tasoa arvioitaessa, *Puntilan isäntä ja hänen renkinsä Matti* -näytelmä ilmeisesti myös vastasi teatterin määrittelemän modernin kansanteatterin laatua. Yleisö sai mitä tavoitteli. Esitys muutti näytelmän esitystraditiota tukeutumalla siitä poikkeavaan perinteeseen – uudistamatta itse teatteria. Palattiin ”vanhan” kansannäytelmän henkeen, siihen mitä Brecht ilmeisesti näki ja ironisoi Hella Wuolijoen yhteistyön pohjaksi kirjoittamassa näytelmässä *Sahanpuruprinsessa*. Tähän kansanteatterin henkeen kuitenkin palattiin uuden ajan ammattiteatterin välinein.

Näyttelijäntyyön perusteella ja erityisesti Esko Salmisen *Puntilan* tulkinnalla esitys kosketti kansallisen ja kansanteatterin raja-aluetta. *Puntilan* suomalaisille tuttu humala ja suhde viinaan hallitsivat näyttämöä alkukohtauksessa ja näytelmän lopussa. *Puntila* kuitenkin vertautui Surkkalaan, jonka radikalismi jäi yksilön ongelmaksi. Alun rakentama lupaus kansallisesta humalakuvauksesta jäi valloittavan poikkeushenkilön, *Puntilan* isännän, tarinaksi. Tulkinta osoitti, ettei näytelmä vaadi brechtilaisten konventioiden seuraamista, mutta toteuttaessaan kulinaristisen taiteen periaatteita, pyrkiessään mahdollisimman pitkälle seuraamaan yleisön mielityksiä, se menetti myös kyvyn käsitellä katsojan torjumia kansallisia traumoja; kansallista vain sivuttiin.

Puntila-traditiota erilaisine tulkintoineen tekstiversiot mukaan lukien voidaan arvioida erilaisten esityksellisten skenaarioiden puitteissa.

Toisaalta on myös mahdollista kääntää näkökulma esittävään teatteriin ja tarkastella *Puntila*-esitystä suhteessa Helsingin Kaupunginteatterin toimintaa jäsentäviin skenaarioihin. Diana Taylorin määrittelyn mukaan skenaariot ovat sosiaalista ympäristöään, erilaista käyttäytymistä ja potentiaalisia toiminnan tuloksia jäsentäviä merkitystä muokkaavia paradigmoja, kulttuurisesti erityisiä mahdollisuuksien kokoelmia. Skenaariot aktivoituvat liittymällä vaihtelevassa määrin teatterinomaisuuteen.⁴⁷ Helsingin Kaupunginteatterin esityksen yhteydet kansanteatteriin, brechtiläisyyteen, gestisyyteen, kansalliseen omakuvaan, ohjelmistokokonaisuuteen ja teatterin strategiaan voidaan nähdä skenaarioiden potentiaalina verkostona, joka aktivoituu esitystapahtumassa tietyllä esitykselle ja -paikalle ominaisella tavalla. Teatterillisuus ilmeni vahvana koko esityksessä. Taylor liittää skenaariot toisaalta pysyvistä aineistosta muodostuvaan arkistoon, toisaalta kohteeseen liittyviin käytäntöihin, repertoaareihin. Repertoaari muodostuu muotoa antavista tai ruumiillisista käytännöistä tai tiedosta kuten esimerkiksi puhuttu kieli, tanssi ja rituaali.⁴⁸ *Puntilan* tarkastelussa sekä arkistolla että repertoaarilla on ollut keskeinen asema. Arkisto on mahdollistanut tutkijalle kielen ylivallasta vapautumisen ja kuvien hyödyntämisen, mutta arkistoon liittyvien skenaarioiden kuten yleisten lähdekriittisten menetelmien mukainen tarkastelu ei ole yksinään riittänyt esityksen ymmärtämiseen. Sitä on tukenut arvio erilaisista esittämisestä liittyvistä mahdollisuuksista ja arvio siitä, mitä vaihtoehtoja näistä esityksen toteutuksessa valittiin. Repertoaarin käsitteen kautta painottuu ruumiillinen muisti, ja se auttaa jäljittämään traditioita ja vaihtoehtoisia historiallisia prosesseja.

Taylorin käsitteet yhtä paljon selittävät yleistä teatterihistoriana tutkimusprosessia kuin tuovat siihen merkittäviä muutoksia; muisti ja traditio tiedetään yleisesti historian kertomuksia muokkaaviksi tekijöiksi. Näen mallin kuitenkin muistuttavan valittujen strategioiden riittämättömyydestä tapahtumaa selitettäessä ja teatterinomaisten valintojen tarkoituksellisesta luonteesta (silloinkin kuin tarkoitus ei ole tietoista). Skenaarioiden verkosto sisältää myös taka-alalle jäävät tai torjutut strategiset vaihtoehdot ja asettaa sillä tavoin poikkeamatkin tradition jatkumoon. Helsingin Kaupunginteatterin *Puntila*-esitys tulkitsee Brechtin ja Wuolijoen näytelmän, mutta keskittyminen yksistään Brecht-traditioon ei selittäisi parhaiten tai kovinkaan syvältä sen ominaislaatuja. Esityksessä aktivoituvat ”brechtiläisyyttä” vahvemmin toisenlaiset esityskäytännöt ja mallit. Teatterillisuuden näyttävä asema korostaa traditiosta poikkeamisen tietoisuutta. Kun esityksellisyys on keskiössä, tulkintojen pohja vapautuu kielen ylivallasta.

Jäsennys tarjoaa myös lisätukea esityksen pohjalta tehtäville yleistyksille. Asettamalla vastakkain Brecht-traditioon liittyvät mallit ja Helsingin Kaupunginteatterin ohjelmanjulistuksessaan ilmaisema kansanteatterin muoto päädytään ilmeiseen yhteentörmäykseen: teatterin määrittelemässä modernissa kansanteatterissa ”poliittinen” on Brechtin ilmaiseman poliittisen mallin hylkäämistä; nämä kaksi ovat yhtä paljon teatterillisia ja siis tietoisia, mutta niiden muotokieli ja tavoitteet ovat erilaisia. Huolimatta viittauksista Brecht-traditioon on ilmeistä, että esityksessä on sen sijasta tukeuduttu laajempaan ja vanhempaan kansanteatteriin, torien taiteeseen ja kevyen musiikkiteatterin malleihin, jotka voi nähdä osana esitysajan yleistä pyrkimystä kiinteästä draamallisesta kerronnasta luopumiseen. Toiminnan laajana tietoisena tai siitä riippumattomana kehyksenä on nykyajalle ominainen julkisuuden voima, yleisön oletettu mielipide, joka on kaikkina aikoina vaikuttanut teattereiden valintoihin mutta joka teatterikentän murroksissa on muodostunut erityiseksi haasteeksi suurten näyttämöiden teattereille. Suuret näyttämöt on täytettävä, riskit ovat kalliita. Tästä näkökulmasta on perusteltua palata *Puntilan isäntä ja hänen renkinsä Matti*-näytelmän luonnehdinnassa kansanteatterikäsitteen etymologisille juurille ja termin suosiota merkitsevään muotoon: populaariin teatteriin. Toteutumisesta riippumatta käsite sisältänee keskeisen osan esityksen tavoitteista – ja monien nykyteattereiden haasteista.

VIITTEET

- ¹ Brecht 1991, 142-144.
- ² Näytelmää esiteltäessä on käytetty Elvi Sinervon 1975 päivätyä käännöskäsikirjoitusta (Brecht 1975) sekä Helsingin Kaupunginteatterin esityksen 2001 harjoitusversiota (Brecht 2001). Käännöstekstin vertailukohtana on käytetty John Willettin englanninkielistä käännöstä *Mr. Puntila and His Man Matti* 1977 (Brecht 1977).
- ³ Brecht 2001, 3.
- ⁴ Tarkastellessaan Zürichin vuoden 1948 ohjaustaan Brecht kieltää eksposition kuuluvan omaan eppiseen teatteriinsa, mikä ei mielestäni poista vastaavien näytelmää koskevien odotusten rakentumista esitystilanteessa. Katso Brecht 1991, 302.
- ⁵ Sauter 2006, 41.
- ⁶ Katso States 1995, 23.

- ⁷ Esimerkiksi Quinn 2005 (1990); Carlson 2001.
- ⁸ Leerssen 2000, 276.
- ⁹ Wuolijoki & Brecht 1946. Tämä versio on Wuolijoen lievästi muuttama käännös Brechtin ja Wuolijoen nimissä (heidän allekirjoittamansa sopimuksen mukaisesti) syksyllä 1940 näytelmäkilpailuun osallistuneesta versiosta, joka on muuttunut verrattain vähän myöhemmissä vaiheissa.
- ¹⁰ Käsiohjelma, 7; Linkola mainitsee myös, että Brechtin perilliset olivat antaneet luvan uuteen musiikkiin.
- ¹¹ Esimerkiksi Pirkko Koski, ”Herra Puntila valloittaa Esko Salmisen karismalla. Hampaatonta mutta elävää teatteria.” *Turun Sanomat* 17.3.2001.
- ¹² Esityksen musiikista on tallenne: *Isäntä ja renki*, 2001.
- ¹³ Brecht 1991, 145.
- ¹⁴ Brecht 1991, 301-302.
- ¹⁵ Käsiohjelma, 5.
- ¹⁶ Brecht 2001, 3.
- ¹⁷ Brecht 1991, 143. Brechtin kuvaus omasta Zürichin vuoden 1948 esityksen lavastuksesta viittaa merkittävästi vahvempaan tyyliin ja symbolien käyttöön. Turun Kaupunginteatterissa vuonna 1965 mitä ilmeisimmin seurattiin tätä mallia melko tarkasti (vertaa teatterin arkiston kuvat). Alf Sjöberg sovelsi omassa tulkinnassaan Tukholmassa vuonna 1966 Brechtin lähtökohtia luovalla tavallaan esimerkiksi täydentämällä Brechtin käyttämää juhlaruokien valmistelun ”pantomiiimia”, jossa kannetaan ruokaa Puntilan kihlajaispöytään. (Brecht 1975, 70-72) omalla ”sitaatillaan”, katosta riippuvalla herkkuja kuvaavan taideteoksen kopiolla. Katso Koski 2005, 133-134.
- ¹⁸ Vertaa Brecht 1991, 201: ”Yhteiskunnallinen gestus on yhteiskunnassa oleellisesti vaikuttava gestus, jonka avulla yhteiskunnallisista olosuhteista on mahdollista tehdä johtopäätöksiä.”
- ¹⁹ Worthen 1992, 149.
- ²⁰ Worthen 1992, 149.
- ²¹ Sauter 2000, 222.
- ²² Långbacka 1982, 194.
- ²³ Koski 2000, 179; Tuomioja 1997, 238-240. Wuolijoki kirjoitti ensimmäiseksi versioksi tarinan sukulaisensa Roopen viinanhakumatkasta tarkoituksenaan kääntää sen aiheuttama (kansallinen!) häpeä karnevalismin keinoin voitoksi. Wuolijoen näytelmäversioista periytyvät repliikit ja henkilöiden luonnehdinnat sisältävät muutakin todellisuustustaa ja ainakin Wuolijoelle ominaista kansanpsykologiaa.
- ²⁴ Katso mm. Långbacka 1982, 201.
- ²⁵ Turun esityksen ohjaaja eri yhteyksissä totesi painottaneensa Mattia, ja henkilöiden väliset suhteet ilmenevät myös esityskuvissa. (Katso Turun kaupunginteatterin arkisto.) Tukholman esitys, katso Koski 2005, 130-137.
- ²⁶ Långbacka 1982, 197.
- ²⁷ Brecht 1975, 67.
- ²⁸ Valokuvat; Turun Kaupunginteatterin arkisto.
- ²⁹ Näytelmän parenteesien mukaan henkilöillä on pyyheliinat olkapäillä saunomisen

- merkiksi. Vertaa käsiohjelman kuvat.
- ³⁰ Brecht 1991, 145.
- ³¹ Koski 2005, 130, 134.
- ³² Långbacka 1982, 196.
- ³³ Brecht 2001, 64.
- ³⁴ Brecht 1991, 142.
- ³⁵ ”Bertolt Brecht hauskuuttaa uudella vuosituhannella.” Helsingin Sanomat 17.3.2001.
- ³⁶ Katso Zürichin esitys; Brecht 1991, 301-302.
- ³⁷ Koski 2005, 137. Tosin ruotsalaiskritikot jättivät lähes poikkeuksetta tämän mainitsematta.
- ³⁸ Brecht 2001, 47.
- ³⁹ ”Bertolt Brecht hauskuuttaa uudella vuosituhannella.” Helsingin Sanomat 17.3.2001.
- ⁴⁰ Pirjo Nyman, ”Kevyt Puntilan isäntä naurattaa ja viihdyttää.” Hämeen Sanomat 18.3.2001.
- ⁴¹ ”Herra Puntila valloittaa Esko Salmisen karismalla. Hampaatonta mutta elävää teatteria.” Turun Sanomat 17.3.2001.
- ⁴² Katso Turun kaupunginteatterin arkisto.
- ⁴³ Långbacka 1982, 196. Työprosessi ei saanut olla ”teatterityötä” vaan se (autonrenkaan paikkaaminen) oli niin jokapäiväistä rutiinia, että se ei vaatinut keskittymistä. Tämän vastapainona oli Matin ja Eevan kohtauksessa jälkimmäisen toimetttömyys. Valokuvien perusteella sama Långbackan ohjauksen tilanne toteutettiin myös Turussa Pintzkan ohjauksessa.
- ⁴⁴ Turun Kaupunginteatterin arkisto.
- ⁴⁵ Brecht 2001, 78.
- ⁴⁶ Kershaw 1999, *The Radical*, 61.
- ⁴⁷ Taylor 2003,, 19-20, 13.
- ⁴⁸ Taylor 2003, 19.

LÄHTEET

Aineisto

- Brecht, Bertolt 2001. *Puntilan isäntä ja hänen renkinsä Matti. Kansannäytelmä*. Suom. Elvi Sinervo. Osa lauluista ja kielen tarkistus: Liisa Ryömä. Harjoitusten pohjana oleva sovitus Kurt Nuotio. Teatterikulma, Helsinki. [Käsikirjoitus.]
- Brecht, Bertolt 1977. *Mr. Puntila and His Man Matti*, Translated by John Willett. Methuen, London 1977.
- Brecht, Bertolt 1975. *Puntilan isäntä ja hänen renkinsä Matti*. Suom. Elvi Sinervo. Työväen Näyttämöiden Liitto, Helsinki. [Käsikirjoitus.]
- Wuolijoki, Hella & Brecht, Bertolt 1996. *Iso-Heikkilän isäntä ja hänen renkinsä Kalle. Komeadiakertomus hämäläishumalasta*. Helsinki, Tammi 1946.

Helsingin Kapunginteatteri:

- Käsiohjelma 2001: *Bertolt Brecht, Puntilan isäntä ja hänen renkinsä Matti. Kansannäytelmä. Kirjoitettu Hella Wuolijoen kertomusten ja näytelmä-luonnoksen pohjalta*. Helsingin Kaupunginteatteri.

Äänite 2001: *Isäntä ja renki*. Helsingin Kaupunginteatteri & Syrene.

Turun Kaupunginteatterin arkisto:

esityskuvat *Puntilan isäntä ja hänen renkinsä Matti* esityksestä 1966.

Tutkimuskirjallisuus:

- Brecht, Bertolt 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. VARP-kustannus, Helsinki.
- Carlson, Marvin 2001. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Kershaw, Baz 1999. *Radical in Performance. Between Brecht and Baudrillard*. Routledge, London & New York.
- Leerssen, Joep 2000. "The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey." *Poetics Today*.
- Koski Pirkko 2000. *Kaikessa mukana. Hella Wuolijoki ja hänen näytelmänsä*. Otava, Helsinki.
- Koski, Pirkko 2005. "Teatterihistorioitsija, aika ja konteksti: menneen esityksen analyysi. Teoksessa *Teatterin ja historian tutkiminen*. Toim. Pirkko Koski. Like. Helsinki.
- Långbacka, Ralf 1982. *Muun muassa Brechtistä. Tekstejä teatterista*. Suom. Kalevi Haikara. Tammi, Helsinki.
- Quinn, Michael L 2005 / 1990. "Tähteys ja näyttelemisen semiotiikka." Teoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen*, toim. Pirkko Koski. Helsinki, Like. / "Celebrity and the Semiotics of Acting." In *New Theatre Quarterly* vol. VI:154-161.
- Sauter, Willmar 2006. *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*. University of Iowa Press, Iowa City.
- States, Bert O. 1995. "Actor's presence. Three phenomenological modes." In Phillip B. Zarrilli, ed., *Acting (Re)considered. Theories and Practices*. Routledge, London & New York.
- Taylor, Diana 2003. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in Americas*. Duke University Press, Durham & London.
- Tuomioja, Vappu 1997. *Sulo, Hella ja Vappuli. Muistelmia vuosilta 1911-1945*. Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo-Helsinki-Juva.
- Worthen, W. B. 1992. *Modern Drama and the Rhetoric of Theatre*. UCP, Berkeley & Los Angeles & Oxford.

Anne Makkonen

Elsa Puolanne (1906–1996)

– Liikuntakoulun tytär, tanssijapersoonallisuus, vapaan tanssin valkyyria...

Tarkastelen tässä artikkelissa tanssitaiteilija ja voimistelunopettaja Elsa Puolanteen, vapaan tanssin ja naisvoimistelun yhteen kietoutunutta mennyttä 1920- ja 1930-lukujen modernismin ja nationalismin pyörteissä. Puolanteen ja hänen tanssisoolonsa Loitsun (1933) tarinat paljastavat tanssin ja naisvoimistelun muotojen ja aatteiden välillä vallitsevat monimutkaiset vuorovaikutussuhteet, joita säätelevät jatkuvat muutokset yhteiskunnan poliittisessa, sosiaalisessa ja taloudellisessa elämässä.

Toisen maailmansodan tauottua tanssikriitikko ja Suomen Tanssitaiteilijain Liiton (STTL) ensimmäinen puheenjohtaja Raoul af Hällström luonnehti *Taiteen maailmassa* julkaistussa artikkelissa varhaista suomalaista modernia tanssia eli vapaata tanssia seuraavin sangen poleemisin ja värikäin sanakääntein.

Meiltä lähti liikuntakoulujen *tyttäriä* toivioretkille Hellerau-Laxemburgiin ja muihin saksimannien *amatsooniluostareihin*. He oppivat makaamaan maassa ja räpyttelemään käsillään tahtiosia laskien, he oppivat liikkumaan kömpelösti ja rumasti kuin mitkään *sotilasnaiset* ja saivat päähänsä päntättyä kaikenlaista tanssifilosofiaa ja sitten he palasivat kotiin uusia saksalaismallisia liikuntakouluja perustamaan sekä vaateliain elein väittämään että he edustivat modernia, uutta tanssia sekä muuta höpsötystä saksalaisen taidefilosofian hämärän sekavista aivokammioista. Olen monet vuodet katsonut meikäläisiä vapaan tanssin *valkyyrioita* ja havainnut, että heidän liikeasteikkonsa on äärettömän niukka ja

köyhä. Samat Saksassa opitut liikkeet toistuvat alati. Parhaimmillaan ollessaan he ovat raskaita ja kun he yrittävät olla keveitä, niin silloin heidän avuttomuutensa ja charmin puutteensa tulee räikeimmin esiin. Nämä enimmäkseen rotevilta vaikuttavat *voimistelijattaret* ovat melko olevinaan siitä, että he muka itse ovat sommitelleet tanssinsa. Nyt ovat saksalaiset taas hävinneet uuden provosoimansa maailmansodan ja heidän näivettynyt, hysteerinen ja tynnyä sarjataiteensa on entistäkin matalammalla. Mutta meidän vapaiden *tanssijattariemme* mielestä tuo Körperkultur on aina vain yhtä ihanteellista, koska se suo tilaisuuden *amatöörien* itsetehostukseen. Jokainen saa tietysti tulla autuaaksi omalla tavallaan, mutta kun nämä hedelmättömän plastillisen *amatsooni*-mentaliteetin opetuslapset rupeavat väittämään, että he edustavat modernia tanssia, niin silloin on siihen pantava vastalause. Moderni maailma, vapautettu Eurooppa ei niin vain rakenna taiteellista uskontunnustustaan homehtuneen ja usein suorastaan mädän saksalaisen museotavaran varaan.¹

Surreyn yliopistossa vuonna 2007 valmistuneessa väitöstudiumuksessani *One Past, Many Histories. Loitsu (1933) in the Context of Dance Art in Finland* havaitsin, että af Hällströmin yksitasoinen ja ehdoton vapaan tanssin muotojen ja kansallissosialistisen ideologian samaistava lukutapa tekee väkivaltaa suomalaisen tanssin ja naisvoimistelun yhteen kietoutuneelle menneelle. Se jättää huomiotta monitasoiset ja mutkikkaat suhteet vapaan tanssin ja voimistelun muotojen ja niihin liittyvien ideologioiden välillä.

Tanssintutkija ja historioitsija Susan Manningin (1995) mukaan tanssin historian esityksissä on löydettävissä neljä erilaista tanssin muodon ja ideologian välistä suhdetta ja sidosta. Ensimmäinen vaihtoehto on olettaa kuten af Hällström *Taiteen maailman* artikkelissa, että tanssin muoto ja ideologia vastaavat toinen toisiaan. Toinen mahdollisuus on ymmärtää muoto ja ideologia toisistaan täysin erillisinä ilmiöinä. Kolmannessa vaihtoehdossa tanssin muoto ja aatteelliset painatukset menevät osittain päällekkäin. Viimeinen tapa, joka on Manningin mukaan pätevin, näkee muodon ja ideologian välillä valitsevan monimutkaisen vuorovaikutussuhteen, jota säätelevät jatkuvat muutokset yhteiskunnan sosiaalisessa, taloudellisessa ja poliittisessä elämässä. Tämän lisäksi Manning tekee vielä tärkeän havainnon todetessaan, että kaikki edellä esitetyt vaihtoehdot olettavat tarkkailu- ja tutkimustyötä tekeväälle subjektille tietyn kiinteän muuttumattoman aseman. Asiat muuttuvat siis vielä monitasoisimmiksi ja mutkikkaammiksi

si, kun tanssin muodon ja ideologian välistä suhdetta tutkittaessa pyritään huomioimaan se, että sekä tarkasteltava asia että tarkastelua tekevän henkilön asemat ovat jatkuvassa muutoksen liikkeessä.

Esimerkiksi af Hällströmiä (1946) lukiessa on muistettava, että vielä joitakin vuosia aiemmin ja toisenlaisessa poliittisessa tilanteessa hän oli julistanut uskovansa aikaan

jolloin ei enää ole kahta keskenään vihamielistä tanssisuuntaa. Silloin ”vapaa”, ”uusi”, ”plastillinen” tanssi ja perinteinen akateeminen koulutanssi esiintyvät oppiaineina rinnakkain, sulautuvat yhteen. Tuloksena on oleva tosimoderni, taiturillinen, ilmeikäs ja sisäisesti intensiivinen uuden ajan tanssitaide.²

Toisen maailmansodan tapahtumien jälkeen tämä tulkinta ei ollut enää mahdollinen af Hällströmille, vaan hän pyrki puhdistamaan tanssin kaikista sitä likaavista saksalaisyhteyksistä. Tämän pesuveiden mukana huuhtoutui näkyvistä myös paljon arvokasta suomalaisen tanssin ja naisvoimistelun historiaa.

Tanssin ja naisvoimistelun kaksoistoimijat

Tanssin ja naisvoimistelun eroa on pyritty määrittämään yleensä niiden erilaisten päämäärien perusteella. Uuden suomalaisen naisvoimistelun keskeisen kehittäjän Hilma Jalkasen *Kisakentässä* vuonna 1924 julkaistu artikkeli kiteytti asian seuraavasti:

Voimistelun ruumiillinen päämäärähän on ihmisen kehittyminen terveeksi, sopusuhtaiseksi ja liikkeiltään vapautuneeksi. Voimistelun henkinen päämäärä rajoittuu luonteen hyvien ominaisuuksiin, kuten itsensä hillitsemisen, rohkeuden, päättäväisyyden, itsetuottamuksen ym. kehittämiseen sekä liikkeiden suorittamiseen henkevällä vapautuneisuudella ja eloisuudella...Plastillisen tanssin päämäärä on taiteellinen ilmaisu. Ruumiillinen sopusuhtaisuus ja taitavuus yhdessä sisäisten näkemysten kanssa ovat siinä taiteellisen ilmaisun luovina aineksina.³

Tätä Jalkasen muotoilemaa näkemystä on tämän jälkeen hieman varioiden toistettu tähän päivään asti.⁴ Vähemmälle huomiolle on jäänyt se, että poikkeavista tavoitteista huolimatta tanssiin ja naisvoimisteluun sisältyi myös paljon samankaltaisia harjoitteita ja aatteellisia päämääriä. Paljoa huomiota

ei ole myöskään kiinnitetty siihen, että merkittävä osa suomalaisen vapaan tanssin toimintaa tapahtui naisvoimistelun jo olemassa olevien rakenteiden ja toimintamuotojen puitteissa. Naisvoimistelun parissa vaikutti, erityisesti 1920-luvulta alkaen, joukko voimistelevia ja tanssivia naisia, joita nimitän väitöstutkimuksessani kaksoistoimijoiksi.⁵ Useimmat näistä kaksoistoimijoista olivat suomalaisen tanssitaiteen edistämiseksi vuonna 1937 koolle kutsutun Suomen Tanssitaiteilijain (STTL) Liiton perustajajäseniä.⁶ Tanssitanssitaiteilija ja voimistelunopettaja Elsa Puolanne oli eräs näistä Suomen Naisten Liikuntakasvatusliiton (SNLL) sekä Tanssitaiteilijaliiton toimintaan aktiivisesti osallistuneista kaksoistoimijoista. Puolanteen ja hänen vuonna 1933 sommittelemansa soolotanssin *Loitsu* kautta avautuu näkymä vapaan tanssin, naisvoimistelun, modernismin ja nationalismin yhteen kieoutuneeseen menneeseen.

Lapsuus ja nuoruus: Orimattilasta Helsinkiin

Samana vuonna, 1906, kun suomalaiset naiset saivat ensimmäisenä Euroopassa äänestysoikeuden syntyi Orimattilan maalaispitäjän keskeiselle vaikuttajalle apteekkari Johan Spolanderille (1855–1917) ja hänen vaimolleen Maria Spolanderille (1863–1946) tytär, Elsa Mirjam Kaarina Spolander. Perheen kuopukseksi syntyneellä Elsalla oli kahdeksan vanhempaa sisarusta, viisi tyttöä ja kolme poikaa.⁷

Spolanderin perheen elämää sävytti ylemmän keskiluokan ”valkoinen” nationalismi, joka arvosti kansallista kulttuuria, sivistystä ja koulutusta. Kaikki lapset, myös tyttäret, lähetettiin ensin Lahteen oppikouluun ja koulutettiin ylioppilastutkinnon jälkeen eri ammatteihin. Perheen voimakkaasta suomenmielisyydestä kertoi myös Spolanderin Apteekin reseptien signatuuriin painettu Suomen leijona. Suomen itsenäistyttyä useimmat perheenjäsenet suomensivat nimensä Puolanteeksi. Elsan isä ei kuitenkaan ennättänyt kokea Suomen itsenäistymisen riemua, sillä hän kuoli halvaantumisen jälkeiseen keuhkokuumeeseen syyskuussa 1917. Elsa oli tuolloin 11-vuotias. Isän kuoleman jälkeen perhe jäi vielä muutamaksi vuodeksi Orimattilaan, jolloin perikunnan omistukseen jäänyttä apteekkia hoitivat Elsan farmaseuttisisaret Tilia ja Anna. Apteekki myytiin vuoden 1920 lopussa ja äiti sekä nuorimmat lapset muuttivat Helsinkiin. Elsan vanhin veli Leo, paikallisen villatehtaan konttoripäällikkö ja suojeluskunnan johtaja, jäi Orimattilaan.

Elsa jatkoi koulunkäyntiään Helsingin Suomalaisessa Tyttökoulussa. Pääkaupungin kulttuuri- ja taidetapahtumat kiinnostivat nuorta Elsaa ja hän sai ensikosketuksen tanssiin vuonna 1921 Suomalaisen Oopperan

Joutsenlammen sekä eestiläisen modernin tanssijan Ella Ilbakin näytöksien kautta. Nuori ylioppilas ei kuitenkaan suuntautunut liikunta-alalle, vaan aloitti perheen toiveesta opinnot Helsingin yliopiston oikeustieteellisessä tiedekunnassa ja valmistui notaariksi vuonna 1926.

1920-luvun Helsingissä Elsa tutustui myös niihin uuden modernin maailman mahdollisuuksiin ja haasteisiin, joita Olavi Paavolainen kuvaa teoksessaan *Nykyaikaa etsimässä* (1929). Paavolaisen Suomeen lanseeraaman modernin maailman kaksi keskeistä ja toinen toisiinsa liittyvää ilmiötä olivat ruumiinkulttuuri ja uusi itsenäinen omaa elämäänsä hallitseva nainen.⁸

Voimistellen ja tanssien Helsingistä Eurooppaan ja takaisin

Elsa Puolanne tuli osalliseksi liikunta- ja ruumiinkulttuurista, kun hän syksyllä 1926 aloitti voimistelu- ja tanssiopinnot juuri Saksasta opintomatkalta palanneen Esteri Suontaan (1896–1973) perustamassa yksityisessä voimistelu- ja tanssikoulussa. Koulun opetusta kuvailtiin *Helsingin Sanomien* viikkoliitteessä seuraavasti:

Siellä on tunti juuri päättymässä. Viimeisenä makupalana tarjotaan ryhmälle improvisointia. Soittaja soittaa sävelmän, joka vähitellen vie kaikki mukaansa. Musiikin voima, syvyys ja sävy vaihtelee, voimistelijain liikunta muovautuu sen mukaan. Ilmennys on yksilöllistä, mutta yhteinen musiikki liittää kaiken kiinteäksi kokonaisuudeksi. Juuri silloin katkeaa musiikki. Ruumiillisesti ehkä hieman väsähtäneinä, mutta henkisesti avartuneina voimistelijat sanovat iloisen kiitoksensa, katoavat pukuhuoneeseen ja muuntautuvat taas tavallisiksi ”verhotuiksi” kansalaisiksi... Uusi ryhmä tulee saliin. Tunti alkaa juoksuharjoituksella vaihtelevalla tempolla. Kun jäsenet on verrytely, alkaa muokkaus. Siinä saavat neitokset musiikin tahdissa moneen kertaan laskea omat sormensakin. Yks’, kaks’, kolme, neljä, viisi – taas käännetään kämmentä ja laskenta alkaa uudestaan. Muokkauksesta joudutaan rytmiharjoituksiin. Opettaja kirjoittaa rytmien taululle, jokaiselle annetaan oma soittimensa, jonka hälymusiikilla ilmennetään kirjoitettu rytmi. Samaan rytmiin otetaan mukaan vielä jalatkin, vähitellen koko ihminen. Vielä haus Kempaa on katsella ilmaisuharjoitusta. Leikitään ”hippasilla”. Toinen ryhmä saa juosta pakoon määrättyillä tahdeilla, mutta sitten on pysähdyttävä ja kauhun vallassa katseltava, kun toiset juoksevat kiinni. Lopuksi saa ryhmä taas improvisoida liikunnan soitettuun musiikkiin.⁹

Oman koulunsa ohessa Suontaa opetti plastiikkaa myös Suomen Nais-ten Liikuntakasvatusliiton kesäkurseilla Tampereen Varalassa kesällä 1927. Ainikki Kiven kurssista kertova kirjoitus julkaistiin *Kisakentässä*. Kivi poimii artikkelissaan esiin Suontaan opetuksesta samantapaisia elementtejä kuin *Helsingin Sanomien* kirjoitus. Näiden kuvausten perusteella Suontaan opetus näyttäisi koostuneen kolmesta eri elementistä. Ne olivat ruumista muokkaavat fyysiset harjoitukset, instrumenteilla tai käsitaputuksin toteutetut rytmiharjoitukset sekä pianomusiikin säestyksen ja opettajan ohjeiden mukaan tapahtuva tanssi-improvisaatio. Lisäksi Kiven artikkelista selviää että Suontaan plastiikan liikemuodot ja laadut, sekä lattiareitit erosivat vanhan naisvoimistelun asentopohjaisesta suorissa riveissä käskyjen mukaan suoritetuista harjoitteista, ja erityisen paljon käytössä olivat erilaiset kahdeksikön liikeratojen variaatit.¹⁰

Kaksi kertaa viikossa Suontaan koulussa tapahtuvan treenauksen lisäksi Elsa hakeutui myös Viipurin lähellä Tanhuvaaran voimisteluopistossa kesällä 1928 pidetylle SNLL:n voimistelu- ja rytmiiikkakurssille. Sen opettajina toimivat Helvi Salminen ja Aira Pyykönen. Tällä kurssilla uutta naisten liikuntakulttuuria maisteli myös Aira Pyykösen serkku Elsa Enäjärvi. Kurssi innoitti Enäjärveä kirjoittamaan useita uutta naisvoimistelua ja tanssia ylistäviä lehtiartikkeleita.¹¹ Näissä artikkeleissa hän otti voimakkaasti kantaa uuden naisvoimistelun ja tanssin puolesta, joita hän piti modernin, vapaan, itsenäisen ja vahvan naisen ruumiillisina ilmentyminä.

Elsa Puolanteen ensimmäinen oma julkinen tanssiesiintyminen tapahtui Esteri Suontaan koulun kevätnäytöksessä Teosofisen Seuran talossa vuonna 1929. Hän esitti tuolloin Jean Sibeliuksen musiikkiin sommittelemansa tanssin *Pikku marssi*. Kesällä 1929 Elsa suuntasi ensimmäiselle opintomatkalleen Keski-Eurooppaan. Itävallassa hän tutustui Hella-Laxenburg-koulun oppeihin ja Saksassa hän otti tunteja Mary Wigmanin koulussa. Elsan kotimaista ja ulkomaista tanssinopetusta vertaileva matkakertomus julkaistiin *Kisakentässä* talvella 1930. Siinä hän luonnehtii Hella-Laxenburg-koulun opetusta seuraavasti:

Ulkonaiseen muotoiluun pantiin huomattavasti enemmän painoa kuin sisäisiin vaikuttimiin. Mehän olemme tottuneet siihen, että joko musiikki, joku tunnelma tai yleensä sieluntila hakee ilmaismuodon, siellä tanssisommittelu tuntui pinnallisemmalta.¹²

Elsan mielestä hänen kotimaassaan saamansa opetus oli lähempänä Mary Wigmanin koulun opetusta. *Kisakentän* artikkelista paljastuu myös mie-

lenkiintoinen ero suomalaisen tanssikoulujen ja Wigman koulun musiikin käytössä.

Näillä treenaustunneilla oli musiikkia, mutta sen tarkoituksena tuntui olevan vain rytmin antaminen eikä, kuten meillä, myös määrätynlaisen hengen herättäminen.¹³

Suomalaisessa vapaassa tanssissa musiikilla näyttää olevan keskeisempi asema ja merkitys kuin Saksassa. Maggie Gripenbergistä alkaen suomalaiset tanssijat ovat suosineet suomalaisten säveltäjien teoksia. Ehkä tanssijat ovat jopa halunneet legitimoida tanssia integroimalla sen kuuluisiin ja suosittuihin kansallisiin säveltäjänimiin kuten Sibelius, Kuula, Melartin ja Kaski. Musiikin kautta kansalliset tunnelmat, tunteet ja merkitykset sitoutuivat tanssiesityksiin, joiden liikkeelliset muodot saattoivat samanaikaisesti olla hyvin ekspressiivisiä ja moderneja.

Ehkä omaa tulevaisuuden päätöstään ennakoiden ja perustellen Elsa päättää *Kisakentän* matkaraporttinsa hyvin isänmaalliseen sävyyn.

Vaatimattomana mielipiteenäni sanoisin, ettei suomalaisten aiharrastajien tarvitse lähteä ulkomaille luulossa, että siellä voi saada oppia ns. rytmillisen voimistelun alalla jotain ihmeellistä ja parempaa kuin kotimaassa... Omalta kohdaltani olen iloinen saadessani edelleenkin jatkaa opiskelua ehjän johdon alaisena kotimaisessa koulussani, missä työmuodot ovat korkeaa tasoa, pyrkimys määrätietoista ja opetus taiteellisesti täysipainoista.¹⁴

Elsa Puolanne ei siis eräiden muiden suomalaisten tanssin harrastajien tavoin jäänyt Saksaan jatkamaan tanssiopintojaan, vaan aloitti syksyllä 1929 voimistelunopettajan opinnot Helsingin yliopiston voimistelun laitoksella. Pian Elsasta tuli myös Suontaan liikuntakoulun apuopettaja, naisvoimisteluseura Säkenien rytmiiikan opettaja, Tanhuvaaran kesäkurssien monivuotinen vetäjä ja Helsingin Naisvoimistelijoiden sekä myös TUL:iin kuuluvan OTK:n naisvoimistelijoiden ohjaaja. Valmistumisensa jälkeen 1932 Elsa ei hakenut voimistelunopettajan virkaa, vaan jatkoi edellä mainituissa tehtävissä. Lisäksi hän toimi *Kisakentän* avustajana sekä osallistui SNLL:n joukkueen jäsenenä ja soolotanssien esittäjänä Malmköpingin valiovoimisteluleirille vuonna 1933. Samana vuonna sai ensiesityksen myös Elsa Puolanteen tanssisoolo *Loitsu*, joka pysyi hänen ohjelmistossaan vuoteen 1945 asti.

Elsa Puolanteen toiminta tanssivana voimistelunopettajana jatkui. Kesällä 1934 hän toimi ruotsalaisten naisvoimisteluseurojen johtajakurssin ohjaajana Malmaheadin voimistelujuhilla. Tämä vierailu poiki Suontaan liikuntakoulun ryhmälle kutsun Örebrohon, jossa se esitti Elsa Puolanteen johdolla sekä naisvoimistelua että tanssia. Vierailu sai laajaa huomiota sekä Ruotsin että Suomen lehdistössä.¹⁵ Ruotsalaisia kiinnosti erityisesti suomalaisen naisvoimistelun ”vapautuneisuus ja se, että se kehittää vähitellen harjoittajansa ilmauksellisia taipumuksia, johtaa toisin sanoen taidetanssiin, sen, jolla siihen on taipumuksia.”¹⁶

Opetusministeriöltä ja SNLL:lta saatujen apurahojen turvin Elsa jatkoi kesällä 1935 ulkomaisia tanssiopintoja, Saksassa Mary Wigmanin ja Gret Paluccan kouluissa ja Itävallassa Hellerau–Laxenburg-koulussa. Elsan ura eteni SNLL:ssä. Hänestä tuli *Kisakentän* toimituskunnan taidetanssiin erikoistunut jäsen. Lisäksi Elsa nimettiin Hilma Jalkasen johtaman näytösvoimisteluryhmän apulaisjohtajaksi Berliinin olympialaisiin kesällä 1936. Suomalaisten voimistelijoiden idealistinen antaumuksellisuus yhdistyneenä voimakkaaseen persoonalliseen haluun löytää absoluuttisia ja tosia elämän malleja teki heidät avoimiksi, mutta ehkä myös kriitikkömiksi, erilaisille yksilön ja suurten massojen kohtaamisesta syntyville kokemuksille ja vaikutteille. Tätä demonstroi hyvin Annikki Kiven romaanista *Olympiatyttö* poimittu sitaatti, jossa Berliiniin matkannut nuori voimistelijatar Riti tilittää tunnelmiaan vanhemmille.

Eilinen ilta – tanssillinen iltajuhla stadionilla, se sentään syvimmin vaikutti minuun. Löysin nimittäin sieltä elämänurani, ja se on ihmiselle vakava asia. Eikös olekin? Kun katselin kuinka se nainen – en muista nimeä, juu, Pallukka [= Gret Palucca] se sentään oli – kulki, horjui ja kärsi pitkässä hameessaan siellä keskellä kenttää, ja teki sen niin julman kauniisti, että ihan sieluun asti koski, koska huomasin minä, että minun alani ei olekaan jumpaopettajan. Isä ja äiti! Tanssijattareksi minä tahdon tulla, suureksi Pallukaksi, joka pelkällä olemuksellaan ja liikehtimisellään saa sadattuhannet ihmiset itkemään ja kärsimään kanssaan. Voi, saanhan minä, saanhan minä?¹⁷

Berliinin olympialaisten jälkeen Elsa Puolanne jatkoi entistä päämäärätietoisemmin suuntautumista tanssitaiteeseen osallistumalla vuonna 1937 Kolmannen valtakunnan järjestämään tanssin ammattikoulutukseen, Deutscher Meister-Stätten für Tanz -kursille. Samalle kolme kuukautta

kestäneelle ammattilaiskursseille osallistui myös toinen suomalainen tanssija, Hagar Lehtikanto. Suurin osa Elsan tanssiopinnoista Saksassa (1935, 1936 ja 1937) sijoittuivat siis kansallissosialistisen hallinnon ensimmäisiin vuosiin, jolloin tanssi ja varsinkin moderni tanssi oli melkoisten mullistusten kourissa.

Hitlerin valtaannousun (1933) jälkeen kulttuuriministeriö aloitti tanssitoiminnan säätelyn, ohjauksen ja kontrolloinnin valtion ideologisista päämääristä käsin. Yksinkertaistetusti voisi sanoa, että yksilökeskeisestä, liberaalista ja ekspressiivisestä Ausdrucksanzista siirryttiin uuteen saksalaiseen tanssiin, jonka tuli palvella kansan (Volk) tarpeita. Tämä merkitsi myös tanssin siirtymää modernista fasismiin, mutta ei suinkaan täysin yksioikoisesti ja suoraviivaisesti.¹⁸

Osallisena suomalaisen naisvoimistelun murroksissa

Elsa Puolanteen aloittaessa 1920-luvulla voimistelu- ja tanssiopintonsa suomalainen naisvoimisteluliike eli voimakasta murroksen aikaa. Vanha miesten voimistelusta naisille muokattu voimistelujärjestelmä oli korvautumassa Keski-Euroopasta, erityisesti Saksasta, vaikutteita saaneella uudella naisvoimistelulla, jonka katsottiin lähentelevän tanssia. Rytmiiikka- ja plastiikka-nimikkeiden alla Suomen Naisten Liikuntakasvatusliiton kurssit ja sen naisvoimisteluseurojen tunnit tarjosivat nyt voimistelun rinnalla yksilöllisiä liikekokemuksia, improvisaatiota ja ilmaisua. SNLL:n julkaisemasta *Kisakentästä* muodostui keskeinen uuden naisvoimistelun sekä varhaisen modernin tanssin eri suuntausten esittelyfoorumi. Suomessa uuden naisvoimistelun leviämistä eivät pidätelleet edes sisällissodan jälkeiset yhteiskunnan rintamalinjat. Uuden naisvoimistelun perustajan Hilma Jalkasen johdolla myös TUL:n naisohjaajat tutustutettiin voimistelun ja tanssin uusiin tuuliin.¹⁹ SNLL:n ja TUL:n voimisteluseurojen lisäksi voimistelu- ja tanssia tarjosivat 1920-luvun lopulla useat yksityiset voimistelu- ja tanssikoulut, joita alettiin 1930-luvulla nimittää liikuntakouluiksi. Uusia, runsain joukoin naisia mukaansa temmanneita voimistelu- ja tanssisuuntia esiteltiin laajasti ja näyttävästi sanoma-, urheilu- ja kulttuurilehtien sivuilla.²⁰

Pohja tälle voimistelun ja tanssin esiinnousulle tuli kahtaalta. Toisaalta sitä rakensivat Maggie Gripenbergin koulussa 1910- ja 1920-luvulla tanssiin tutustuneet naiset, kuten Sari Jankelow, Mary Hougberg, Helvi Salminen, Esteri Suontaa ja Ester Naparstok, jotka hankkiutuivat lisäopintoihin saksalaisiin ja keskieuropalaisiin tanssi- ja voimistelukouluihin. Toisaalta innostusta nostivat myös samoihin voimistelu- ja tanssikouluihin hakeu-

tuneet voimistelunopettajat ja liikuntakasvattajat, kuten Hilma Jalkanen, Elna Kopponen ja Liisa Vanne-Nylynd. Suomalaisen naisvoimistelun kiinnostus tanssin uusia muotoja kohtaan oli herännyt kuitenkin jo aiemmin 1900-luvun alussa, sillä Laura Tanner toteaa jo vuonna 1919 Helsingin Yliopiston voimistelun laitoksen virkaanastujaisesitelmässään seuraavasti:

Viimeisten parin vuosikymmenen aikana Isadora Duncanin ja Émile Jaques-Dalcrozen vaikutuksesta on naisvoimistelijoiden keskuudessa herännyt halu luoda liikkeisiin enemmän pehmeyttä ja suloa.²¹

1900-luvun alussa ensi-askelitaan ottaneen suomalaisen taidetanssin rakenteet ja instituutiot muotoutuivat hitaasti, joten tanssin harjoituksia ja arvoja jakaneen naisvoimisteluliikkeen lehdet, kurssit sekä voimisteluseurojen tunnit ja näytökset, tarjosivat työskentelymahdollisuuksia myös tanssista kiinnostuneille naisille. Erityisen voimakkaasti tämä tapahtui juuri 1920- ja 1930-luvuilla, kun Hilma Jalkasen saksalaisesta liikunta- ja tanssikulttuurista ammentava uusi naisvoimistelu syrjäytti vanhan naisvoimistelun.

Suomalainen naisvoimistelu tunnisti ja tunnusti omat siteensä Saksan voimisteluun ja tanssiin. Voimistelunopettaja Liisa Vanne-Nylund matkusti ajan muodin mukaan opintomatkalle Saksaan vuonna 1930 ja osallistui myös Münchenin tanssikongressiin. Vanne-Nylundin artikkeli ”Tanssi liikuntakasvatuksen kukka” *Urheilijan joulussa* tuo esille saksalaista liikuntakasvatusta sekä sen ja suomalaisen liikuntakasvatuksen välisiä yhteyksiä ja eroja. Hänen havaintojensa mukaan saksalainen liikuntakasvatusta painottui enemmän tanssiin kuin suomalainen. Erityistä närkästystä Vanne-Nylundissa herätti se, että useat harvalukuisista suomalaisista tanssitaiteilijoista olivat siirtyneet työskentelemään ulkomaille. Hän suositteli artikkelissaan tutustumista saksalaiseen liikuntakasvatukseen, mutta vastusti sen liikunta- ja tanssimuotojen suoraa lainaamista Suomeen, sillä hänen mukaansa ”liikuntakasvatusta olkoon se maallikon tai taiteilijan viljelyksessä liittyy ehkä kiinteämmin kuin moni muu ala kansan luonteeseen.”²²

Vanne-Nylyndin artikkelissaan esiintuoma isänmaallisuus alkoi 1930-luvun edetessä näkyä ja kuulua suomalaisessa naisvoimistelussa. Oikeistolainen nationalismi ja yltiöisänmaallisuus vaikuttivat myös naisvoimistelun ulkoiseen olemukseen. 1920-luvun ekspressiivisten, kapinallisten, itsenäisten ja vahvojen naisvoimistelijoiden ja tanssijoiden fyysinen olemus ja liikumisen tavat muuntuivat, kun yksilöstä tuli ennen kaikkea kansakunnan



Helvi Salmisen koulun voimistelijat 1928 SNLL:n voimistelijat Berliinissä 1936. Kuva vasemmalla: Helander, Teatterimuseo. Kuva oikealla: Naamio 5/1939

jäsen sekä palvelija. Naiskuva muuntui naisellisemmaksi ja 1920-luvun maahan juurtuneet, voimaa uhkuvat ja taakse taipuneet naisvartalot pehmenivät, liikkeet sirostuivat ja sulostuivat.

Samanlaisia muutoksia oli havaittavissa myös Saksassa. Esimerkiksi Katja Erdmann-Rajskin (2000) mukaan Gret Paluccan tanssien raskaat, äkilliset ja kulmikkaat liikkeet muuntuivat 1930-luvun alkupuolella pehmeämmiksi, leikkisemmiksi ja sulokkaammiksi. Tällaiset liikkumisen tavat ja laadut sopivat paremmin kansallissosialistiseen näkemykseen naisuudesta.²³ Toisaalta kansallissosialistit eivät vierastaneet joidenkin jo Weimarin tasavallan aikana syntyneiden *Ausdruckstanzin* teosten kytkemistä osaksi uuden saksalaisen tanssin ideologiaa kuten David J. Buch ja Hana Worthen osoittavat *Deutsche Tanzfestspielen* ohjelmistoa vuonna 1934 tarkastelevassa artikkelissaan.²⁴

Kuvittele kanssani *Loitsu*

Maanantai-iltana 4. joulukuuta 1933 Elsa Puolanne seisoo Suomen Kansallisteatterin näyttämön oikean takakulman kulisseissa. Esteri Suontaan liikuntakoulun voimistelu- ja tanssinäytös on edennyt tanssiosioon. Voimisteluosion jälkeinen väliaika ja kolme ryhmätanssia ovat ohitse, ja täysi katsomo, 800 katsojaa, odottaa näkevänsä tanssisoolon *Loitsu*. Käsiohjelma kertoo, että soolon sommittelija ja esittäjä on Elsa Puolanne ja se tanssitaan Erkki Melartinin musiikkiin.

Näyttämön valot syttyvät, ja Elsa lähtee kävelemään hitaasti takaseinän reunaan pitkin. Rummutuksen ääni 5/4-tahdissa leviää tilaan. Mutta kuinka Elsa kävelee hitaasti? Laskeeko hän ensin maahan kantapään vai päkiän, kuten on tapana naisvoimistelussa? Siirtääkö hän painonsa ensin

toiselle jalalle ja pitää sitten lyhyen tauon vai liukuuko hän tasaisen hitaasti ilman taukoja? Minne hän suuntaa katseensa, ja entäpä hänen kätensä? Myötäilevätkö ne askelten liikettä vai pysyvätkö ne jäykkänä vartalon sivuilla? Onko hänen ruumiinsa kannatettu, jännittynyt vai rento kävelyn aikana? Ja seuraavatko hänen askeleensa rummun rytmiä? Elsa saapuu takaseinän keskikohdalle ja kääntyy kohti yleisöä. Mutta mikä ruumiin osa johtaa käännöstä, pää, olkapää, keskusta, lantio, polvi vai ne kaikki yhdessä? Ja muuttaako hän katseensa fokusta? Suuren tamburiinin ääni kuuluu yhä ja hidaskävely jatkuu kohti yleisöä. Elsa saapuu lattiassa näkyvälle valokehälle ja Minni Vaahtervaara-Karma alkaa soittaa: Erkki Melartinin *Kuusi pianokappaletta*, opus numero 118, osa ”Loitsu”. Elsa aloittaa tanssin valokehän ympärillä.²⁵

Melartinin musiikin kiihtyvät ja vähitellen särkyvät ja hajoavat



Kuvat: Elsa Puolanne -arkisto

Kalevala-rytmit innoittavat Elsan tanssia. Hänen tilasta tietoiset kätensä, alas painetut silmänsä sekä pitkän, violetin mekon halkiosta esiin työntyvä paljas reitensä ja maasta voimaa hakevat päkiänsä antavat fyysisen muodon kalevalaisesta menneisyydestä ponnistavan oikeistolaisen nationalismiin ja modernin 1920-luvun esiin nostaman polkkatukkaisen, emansipoituneen, liikuntakulttuuria harrastavan naisen väliselle diskurssille.

Tämä aikalaiskriitikoiden mysteeriseksi, dramaattiseksi, vaikuttavaksi, synkäksi, koskettavaksi, suggestiiviseksi ja demoniseksi kuvaama *Loitsu* on kuitenkin kadonnut. Siitä on jäänyt jäljelle vain jälkiä – kahdeksan valokuvaa, musiikin nuotit, käsiohjelmien tiedot, lehtikirjoitukset sekä tekijän ja katsojien muistot.

Reittejä *Loitsuun* ja sen merkityksiin

Tänä päivänä tanssin ja tanssiesityksen analysointiin, tulkintaan ja ymmärtämiseen on tarjolla useita erilaisia teorioita ja metodeja. Ne kaikki kiertyvät tanssiteoksen ympärille erilaisista asemista ja näkökulmista käsin. Labanin liikeanalyysi keskittyy analysoimaan ja kuvailemaan vastakohtaisten käsiteparien avulla tilassa liikkuvaa ruumista sekä sen liikelaatuja ja liikesuuntia. Jotkut haluavat nähdä Labanin liikeanalyysin neutraalina, arvovapaana ja universaalina välineenä liikkeen analysoinnille, mutta myös se, kuten kaikki inhimilliset rakennelmat, on sidoksissa sitä kehittäneiden ihmisten havainnointitapoihin ja arvoihin. Se on siis kulttuurisesti rakentunutta.

Janet Adsheadin toimittamassa kirjassa *Dance Analysis* (1988) tanssi-analyysi etenee formalistisessa ja strukturalistisessa hengessä tanssin osatekijöiden ja muodon analyysistä kohti tanssin tulkintaa ja arviointia. Myöhemmin kirjassaan *Dancing Texts* (1999a) Janet Adshead-Lansdale kohdistaa huomionsa jo enemmän tanssin katsojaan eli teoksen lukijaan, ja hänen kamppailuunsa tanssin tulkinnan ja merkityksien löytämiseksi. Adshead-Lansdalen mukaan tanssiesityksen merkityksien löytäminen tapahtuu tanssiteokseen liittyvien intertekstien verkostossa, johon teos, sen tekijät sekä katsojat ovat eri tavoin kietoutuneet.

Susan Fosterin kirja *Reading Dancing* (1986) käyttää semiologisia teorioita ja lähestyy tanssivaa ruumista ja subjektia inhimillisten merkityskäytänteiden osana. Valeria Preston-Dunlop ja Ana Sanchez-Coldberg puolestaan esittävät kirjassaan *Dance and Performative* (2003) koreologisen näkökulman (choreological perspective) tanssiin. Siinä yhdistyy heidän mukaansa semiologinen ja fenomenologinen ymmärrys ja kokemus tanssista.

Kaikki nämä erilaiset teorit ja lähestymistavat tarjoavat välineitä [*Loitsun* –A.M.] tulkitsemiseen, ymmärtämiseen ja uudelleen rakentamiseen, sillä tänä päivänä jokainen teoreettinen positio on vain yksi monista tieteiden välisistä jäljistä. Ei voida olettaa, että mikään metodologia, jota käytetään jonkun tietyn teoksen käsittelyyn, olisi automaattisesti käypä muiden teosten analysoinnissa. Teorioita ja niihin liittyviä metodologisia rakennelmia on käytettävä hienovaraisina muunnelmien sarjoina, samaan tapaan kuin erilaisia esittämisen käytänteitä hyödyntäen luodaan kunakin aikana selvästi toisistaan erottuvia uusia teoksia. Juuri tässä metodologisessa mielessä pidän

ajatusta teorioiden ja käytänteiden intertekstuaalisuudesta hyödyllisenä tutkimuksessa.²⁶

Tanssianalyysin ja tanssihistorian alueet leikkaavat toinen toisiaan. Toisaalta tanssianalyysi käyttää hyväkseen olemassa olevaa historiallista tietoa ja toisaalta se kasvattaa tanssihistoriallista tietoa ja kokemusta kuvailemalla ja tulkitsemalla tanssiteoksia ja niistä jääneitä jälkiä. Ajatus intertekstuaalisuudesta oli olennainen ja keskeinen väitöstutkimukselleni *Loitsusta*, joka on niin sanottu “kadonnut” tanssiteos. Tutkin, tulkitsin ja loin *Loitsun* merkityksiä sekä rakensin siitä uusia tanssittuja konstruktioita, uusia *Loitsuja*, teoksen ympärillä olevan intertekstuaalisen verkon avulla.

Useimmiten tanssianalyysin liike suuntautuu olemassa olevasta teoksesta kohti siihen liittyviä tekstejä, mutta minä matkustin väitöstutkimuksessani myös toiseen suuntaan. Paikantamalla mahdollisesti *Loitsuun* liittyviä tekstejä yritin rakentaa uusia *Loitsuja*.²⁷ Tekstin ymmärsin laajasti miksi tahansa sanalliseksi tai ei-sanalliseksi kulttuuriseksi konstruktiksi, jota oli mahdollista “lukea tekstinä”.²⁸ Tekstiä ja kontekstia ei voi erottaa toisistaan, sillä tekstien merkitykset ovat aina historiallisissa, sosiaalisissa ja kulttuurisissa konteksteissa elävien ihmisten luomia.²⁹ On kuitenkin syytä muistaa, että *Loitsu* ja sen merkitys eivät kuitenkaan avaudu täydellisiin tai alkuperäisinä minkään intertekstuaalisen verkon yksittäisen aseman tai reitin kautta, vaan on olemassa lukemattomia reittejä rakentaa sekä *Loitsun* merkityksiä että tanssia uusia *Loitsuja*.

Tanssin merkitys ei rakennu ainoastaan tanssin muodollisista ominaisuuksista – liikkeet, musiikki, lattiareitit, liikelaadut – vaan tanssin merkitys, tulkinta ja jopa arvo muuttuvat myös esityskontekstien muutosten mukana. Tämä näkyy erittäin selvästi Elsa Puolanteen *Loitsun* kohdalla. *Loitsun* esitykset Suontaan koulun oppilas- ja vierailunäytöksiä vuosina 1933–1935 tapahtuivat osana naisten liikuntakasvatusta, jonka toiminta- ja ilmenemismuotoja olivat tanssin ohella voimistelu, leikit ja kansantanssit. Liikuntakasvatuksen päähuomio kohdistui naisten terveyttä ja hyvinvointia edistävään voimisteluun. Taidetanssi oli sekundääristä, voimistelua vapauttavaa ja ilmaisu kehittävää toimintaa, joka kuitenkin kiinnosti joitakin voimistelunopettajia kuten Elsa Puolannetta ja Helvi Salmista. *Suomen Kuvalehden* haastattelussa Helvi Salminen kiteyttää oman työnsä ja näkemystensä eroa Hilma Jalkaseen toteamalla: ”Hilma Jalkanen pyrkii ruumiin ja liikkeiden harmoniaan, mutta minä yritän yhdistää siihen taiteen.”³⁰

Vuonna 1938 Elsa kutsuttiin esittämään *Loitsu* osana Suomen Tanssi-

taiteilijain Liiton ensimmäistä tanssinäytöstä, joka jakautui kolmeen hierarkkisesti järjestettyyn osioon: ensin liikunta- ja balettikoulut, sitten vapaa tanssi ja sokerina pohjalla Suomalaisen Oopperan baletti. Elsan sooloa ei kuitenkaan sijoitettu näytöksen ohjelmassa osaksi oppilastoimintaa, vaan hän esiintyi Maggie Gripenbergin sommittelemien Brysselin kansainvälisten koreografiakilpailujen voitonnumeroiden välissä. *Loitsu* ei ollut siis enää osa liikuntakasvatuksen harrastajatoimintaan, vaan se oli yksi suomalaisen tanssitaiteen ilmentymä.

Elsa Puolanne esiintyi ensimmäistä kertaa itsenäisenä omia näytöksiä järjestävänä tanssitaiteilijana vuonna 1943. *Loitsusta* tuli tuolloin keskeinen osa hänen näytös- ja kiertueohjelmistoaan. *Helsingin Sanomien* tanssikriitikko Ukko Havukka luonnehti 37-vuotiaan Elsan tanssia vuonna 1943 seuraavasti:

Elsa Puolanne on esiintynyt tanssijana jo toistakymmentä vuotta. Vaikka hän onkin mainitun liikuntakoulun kasvatteja (Suontaa), on hän sitä paitsi opiskellut uutterasti ja vakavasti myös ulkomailla Harald Kreutzbergin luona, jonka syvämielinen persoonallisuus on ilmeisesti vaikuttanut neiti Puolanteen tanssilliseen suuntaukseen. Mutta silti hän ei jäljittele mestariaan, vaan rakentaa tanssinsa oman näkemyksensä mukaisesti. Yleisömaun liehakointi on hänelle vierasta. Hänen vakavahenkiset sommitelmansa tähtäävät ilmentämään jotakin syvällistä, usein vaikeatajuistakin, melkeinpä abstraktista ja vaikuttavat ehkä sen vuoksi monen mielestä värittömiltä. Hän on jo sellainen tanssitaiteilija, jota voi sanoa tanssijapersonallisuudeksi, sillä hänellä on oma tapansa suhtautua tanssiin ja hän tekee sen taiteellisesti. Teknillisesti hän on myös kehittynyt ja varma. Ulkonaista esitystä kuitenkin jossain määrin häiritsee maneerimainen, ikään kuin sisäistä ääntä kuunteleva, oikealle kallistuva päänasento, josta katson velvollisuudekseeni huomauttaa, koska siitä ehkä vielä voisi vapautua.³¹

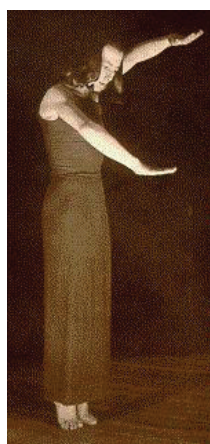
Olisi houkuttelevaa jatkaa *Loitsun* tarinaa kertomalla, että viimeinkin sitä voidaan nyt tarkastella osana itsenäisen tanssilajin, vapaan tanssin kontekstia. Ehdottomat ja selkeät kehityskulut ja erottelut ovat kuitenkin usein ongelmallisia. *Loitsun* askeleet, liikkeet ja musiikki pysyivät vuosien varrella jokseenkin samoina, mutta ne tuotiin esille kolmessa erilaisessa, mutta toinen toisiinsa liittyvässä konteksteissa. *Loitsua* voidaan siis arvioida eri näkökulmista. Toisaalta se on teos, joka osallistui suomalaisen naisvoi-

mistelun muutosprosessiin ja siihen liittyviin suomalaisuuden, terveyden ja naiseuden sekä voimistelun ja tanssin eroja hahmottaviin diskursseihin. Toisaalta *Loitsu* integroitui myös osaksi suomalaista tanssitaidetta ja määritteli omalta osaltaan niitä piirteitä ja laatuja, jotka liitetään suomalaisen vapaaseen tanssiin.

Jäljelle jääneet jäljet ja *Loitsu*

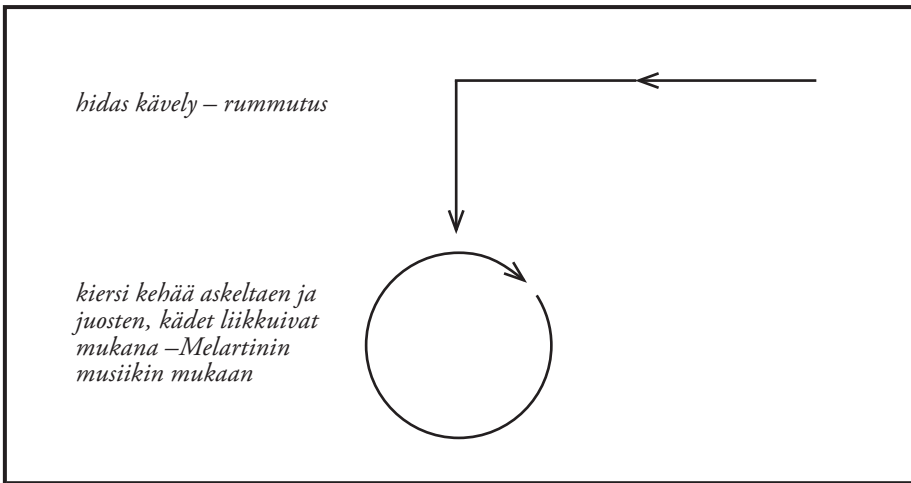
Seuraava kuvaukseni Elsan *Loitsusta* on rakennettu siitä jäljelle jääneiden jälkien pohjalta.³²

Loitsu alkoi hitaalla kävelyllä pitkin näyttämön takaseinää. Käsivarsien, käsien ja sormien liikkeet hallitsivat tanssia. Elsa Puolanteen leikekirjan päiväämätön kritiikki toteaa, että *Loitsu* tanssittiin käsivarsilla ja käsillä. Käsien liikkuaessa ilmassa Elsa askelsi ja juoksi valokehän muodostamaa ympyrää. Mirri Karpion mukaan kaikki valokuvien esittämät asennot tanssittiin ympyrän kehällä, vaikka joissakin valokuvissa tanssi näyttää tapahtuvan seinän vieressä. Elsa kertoi, että hän esitti *Loitsun* sen musiikin tunnelmien ja rytmien mukaisesti. Askellus kiihtyi musiikin mukana juoksuksi ja kädet liikkuiivat mukana spastisesti. Mukana oli villedä hyppyjä ja liikkeitä. Kuvissa Elsa on usein varpaillaan. Tanssijan hahmo oli vahvasti vertikaalinen, mutta hänen katseensa suuntautui sisäänpäin ja alas. Kaareutuvat kädet, levinneet sormet ja vaakatasoiset kämmenet asettuivat vartalon suoraa vertikaalia linjaa vasten. Joskus vartalo kallistui hieman eteen tai sivulle. Ruumis oli juurtunut maahan. Liikkeet olivat vahvoja, eivät väkivaltaisista, mutta sisukkaita. Elsan reisi työntyi välillä esiin mekon sivuhalkiosta, ja hän polki ja iski päkiällä lattiaa. Mirri Karpion mukaan Elsan tanssissa ei ollut mitään pehmeää.



Kuvat: Elsa Puolanne -arkisto

Loitsu esitettiin tyhjällä näyttämöllä. Yksi kattoon sijoitettu lappu muodosti lattialle valoympyrän. Joissakin esityksissä Elsa joutui esiintymään ilman valotehosteita. Mirri Karpion mukaan Kansallisteatterin suuren näyttämön tyhjiys korosti Elsan hahmon hiljaista yksinäisyyttä. Esiintymispukuna oli pitkä luumunvärinen iltapuku, jossa oli ohuet olkaimet ja korkea sivuhalkio. Elsan tukka oli leikattu 1920-luvun polkkatukan tyyliin, mutta otsatukan sijasta hänellä oli jakaus. Alla oleva piirros tuo esiin *Loitsun* yksinkertaisen lattiareitin.



Tamburiinin $5/4$ -tahtinen rummutus säesti hidasta kävelyä valokehälle ja Erkki Melartinin musiikki *Kuusi pianokappaletta*, opus 118, osa ”Loitsu” soi valokehällä tapahtuvan tanssin aikana. Pianokappale kesti noin 1,5 minuuttia, koko esitys noin kaksi minuuttia. Melartinin pianokappale alkaa $5/4$ -tahtilajilla ja rytmillä, jota käytettiin myös Suomen kansalliseepoksen *Kalevalan* runoissa. Alun melodinen osuus keskeytyy ja hajoaa äänipurkauksiksi, jotka häipyvät hiljalleen pois.³³

Loitsu tekijänsä ja esittäjänsä tanssina

Väitöstutkimusta tehdessäni mielessäni oli tietysti kysymys, millaisia diskursseja liittyi Elsaan ja hänen tansseihinsa. Jaoin Michael Huxleyn näkemyksen siitä, että tanssijan asenne tai näkemys tanssista oli olennainen osa varhaista modernia tanssia 1920-luvulla ja 1930-luvun alussa.³⁴ Useimmat varhaiset modernin tanssin edustajat olivat naisia, jotka sekä loivat että esittivät itse omat tanssissa. Tanssin tekemisestä ja luomisesta käytettiin tuolloin käsitettä sommitelma, ei koreografia. Näin tapahtui sekä Keski-

Euroopassa että Suomessa. 1920- ja 30-luvuilla oli tavallista, että myös liikunta- ja tanssikoulujen oppilaat sommittelivat itselleen tansseja. Nykyhetkestä katsoen tanssijan ja koreografin työt olivat sulautuneet tavallaan yhteen. Erityisesti tämä tapahtui sooloissa, jotka olivat yleinen ja suosittu tanssimuoto varhaisessa eurooppalaisessa modernissa tanssissa. Tuolloin moderni tanssi ymmärrettiin ennen kaikkea esittäjänsä tanssina, ei niinkään ulkoisena systeeminä tai järjestelmänä, jonka avulla harjoitettiin ja luotiin tanssia tanssijoille.³⁵ Moderni tanssi oli ennemminkin eräänlainen näkökulma tanssiin tai “tanssijoiden mahdollisuus ilmaista omaa olemistaan”, kuten Mary Wigman kirjoitti vuonna 1927. Suomalaisten tanssijoiden lausuntojen pohjalta voisi jopa väittää, että erilaiset askeleet ja liikkeet eivät itsessään olleet tärkeitä, vaan niitä pidettiin enemmän seurauksina ja ilmauksina tietyistä sisäisistä kokemuksista ja tunteista.³⁶ 1920-luvun ja 1930-luvun alun varhaisen modernin tanssin esiintyvä ruumis oli kokeva ja luova tanssijan ruumis. Tanssijan fyysinen olemus ja ulkomuoto eivät kuitenkaan vielä eronneet näkyvästi “tavallisen” ihmisen ruumiista. Ulkoisesti määritetty ja treenattu modernin tanssijan ruumiillisuus alkoi tulla selvimminkin näkyväksi vasta 1930-luvun lopulta alkaen.³⁷

Jos *Loitsuun* ja sen esittäjän Elsa Puolanteeseen pätee Michael Huxleyn tulkinta varhaisen modernin tanssin ja sen esittäjän välisestä eksistentiaalisesta suhteesta, niin *Loitsun* sosiaalisten ja kulttuuristen kontekstien voidaan ajatella muodostuvan pitkälti niistä 1920- ja 1930-luvun Suomessa ilmeneistä toinen toisiinsa kietoutuneista diskursseista, jotka liittyvät sellaisiin Elsa Puolannetta määrittäviin käsitteisiin kuin nainen, suomalainen, tanssija ja voimistelija. Yksinkertaisesti sanottuna tarkoitan sitä, että ymmärtääkseni Elsan *Loitsua* ja luodakseni uusia *Loitsuja*, minun oli tutkittava ja tulkittava sekä *Loitsusta* jäljelle jääneitä jälkiä että sitä, miten Elsa Puolanne ymmärsi itsensä naisena, suomalaisena, voimistelijana ja tanssijana.

Elsa Puolanteen elämän ja *Loitsun* tarkastelu ei ole todellakaan johdannut minua yksioikoiseen tanssin muodon ja ideologian samastamiseen. Elsa ja hänen tanssinsa eivät näyttäyty minulle af Hällströmin (1946) harastajamaisena ja turmeltuneena saksalaisena propagandana. Toisaalta en ole myöskään halukas jakamaan varauksetta historioitsija Jukka Relanderin *Finnish Dance in Focus 2006* -lehdessä esittämää näkemystä, että taiteen marginaaliin sijoittuvan suomalaisen tanssin – ja erityisesti modernia yksilöllisyyttä ja itseilmaisua toteuttavan vapaan tanssin – ei tarvinnut alistua nuoren kansallisen valtion nationalismin välineeksi muiden taiteiden tapaan. Oman väitöstutkimukseni (2007) perusteella väitän, että Relander sovittaa turhan yksiuolotteisesti, ja ehkä jopa ihanteellisesti, vapaan tanssin

harteille oikeistolaisesta nationalismista vapaan taidemuodon viittaa. Tämä tapahtuu nähdäkseni pitkälti Irja Hagforsin ja Antti Halosen *Tulenkantajat*-lehdessä vuonna 1929 käymän keskustelun innoittamana. Siinä Hagfors ja Halonen väittelivät siitä, miten moderni ilmenee tanssissa ja millainen on uuden ajan tanssin ja klassisen tanssin välinen suhde. Relanderin tulkinnan mukaan Hagforsin ja Halosen artikkelit asettuvat osaksi Suomessa aina voimassa olevaa asetelmaa, jossa klassinen vastaan moderni samastuu poliittiseen asetelmaan oikeisto vastaan vasemmisto.³⁸

Omassa tutkimuksessani (2007) Relanderin esittämä tulkinta tuntuu ahtaalta. Sen sijaan ehdottaisin, että suomalainen klassinen baletti, vapaa tanssi tai siihen läheisesti liittynyt naisvoimistelu eivät selkeästi ja yksioikoisesti asettuneet minkään yksittäisen ideologian ilmaisijaksi. Paremminkin suomalaisen tanssin ja voimistelun ja sen muotojen kautta tulee näkyväksi, miten jännitteisesti modernismin ja nationalismin päämäärät ja diskurssit kietoutuivat toinen toisiinsa. Tästä Elsa Puolanne ja hänen *Loitsunsa* ovat oivallisia esimerkkejä.³⁹

Osallisuuteni Elsa Puolanteen ja Loitsun menneisyyteen

Minun on ollut helppo jakaa Elsa Puolanteen ja hänen aikalaistensa sisäinen antaumus ja palo liikkumiseen ja tanssiin, mutta samanaikaisesti minun on ollut ja on edelleenkin vaikea tunnistaa, hahmottaa ja hallita niitä poliittisia ja sosiaalisia voimia, jotka integroituivat sekä hänen että myös Raoul of Hällströmin kokemuksiin ja näkemyksiin 1920- ja 30-lukujen suomalaisesta tanssista.

Kisakentässä julkaistuissa artikkeleissa Elsa Puolanne (1937, 1938) levitti Saksassa omaksumiaan oppimiaan rotuoppeja ja ihanoi Berliinin olympialaisten speaktaakkeleita (1936). Jatkosodan viimeisinä vuosina, 1943 ja 1944, Puolanne ja hänen ryhmänsä esiintyivät Lapissa sekä suomalaisille että itävaltalaisille sotilaille. Hän ei myöskään koskaan tuonut esiin julkisesti tai yksityisissä keskusteluissamme kansallissosialistisen politiikan pimeää puolta ja juutalaisten kohtaloa. Tämän päivän kulttuurisesta ja poliittisesta tilanteesta katsoen nämä asiat vaikuttavat ilmeiseltä kansallissosialismin myötäilyltä. Toisaalta samalla tavalla nykyisyyden perspektiivistä käsin Raoul af Hällströmin Toisen maailmansodan jälkeiset vapaan tanssin kaiken arvon kiistävät kirjoitukset näyttäytyvät tanssin avulla tehtynä ideologisenä irtiottona kansallissosialismin tahraamasta Saksasta ja samaan aikaan selkeänä kumarruksena Neuvostoliiton suuntaan.⁴⁰

Väitöstutkimusta tehdessäni jouduin havaitsemaan, miten läpikohdattaisin olen myös itse suomalaisen nationalismin ja modernismin erilaisten

diskurssien läpikäynti. Nykypäivästä avautuva tutkijan positioni ei todellakaan ole kiinteä, vaan samat ideologiset voimat, jotka olivat mukana Puolanteen ja af Hällströmin toiminnassa, näkyvät myös minun historian tulkinnoissani. Löydän itseni samanaikaisesti monelta pallilta. Koulusta ja mediasta omaksumieni Suomen poliittisen historian esitysten ohjaamana pystyn ymmärtämään sekä Puolanteen kansallissocialismin myötäilyn että af Hällströmin Neuvostoliiton mielistelyn, mutta tämän lisäksi voin tämän hetken todellisuudesta käsin nähdä ja myös arvostaa Puolanteen ja muiden tanssin ja naisvoimistelun kaksoistoimijoiden työn jännitteitä ja ristiriitaisuuksia sekä sivuttaa af Hällströmin suoraviivaisen, ylilyövän ja jopa julman vapaan tanssin ja sen naisedustajien kritiikin.

Lyhyt jälkikirjoitus

Elsa Puolanne ja hänen kollegansa Mirri Karpio (s. 1917) jättivät Suontaan liikuntakoulun vuonna 1944, ja perustivat Puolanne–Karpio-liikuntakoulun. He olivat mukana Maggie Gripenbergin ryhmäkoreografiassa *Elämä jatkuu* Tukholman kansainvälisissä koreografiakilpailuissa vuonna 1945. Lisäksi Puolanne–Karpio-ryhmä osallistui Kööpenhaminan koreografiakilpailuihin vuonna 1947. Puolanne–Karpio-koulun julkinen taiteellinen esitystoiminta päättyi jo vuonna 1952, mutta opetustoiminta jatkui aina vuoteen 1982 asti.

VIITTEET

- ¹ af Hällström 1946, 13. Tanssiin ja voimisteleviin naisiin viittaavien ilmaisujen kursivoinnit ovat kirjoittajan.
- ² af Hällström 1945, 139. Nuori Raoul af Hällström viihtyi 1920-luvulla uutta modernia maailmaa ajavassa Tulenkantajat ryhmittymässä ja *Siivekkäät jalat* esse- ja artikkelikokoelmaan sisältyvä artikkeli, josta sitaatti on poimittu, lienee kirjoitettu jo 1930-luvulla.
- ³ Jalkanen 1924, 3-5.
- ⁴ mm. Kärkkäinen 1932, Gripenberg ja muut 1949, Kleemola 1976 & 1996 ja Vilenius 2003.
- ⁵ Makkonen 2007, 80.
- ⁶ Makkonen 2007, 120, 126-127. Kuusi STTL:n 57 perustajajäsenestä, Mary Hougberg, Anitra Karto, Elsa Puolanne, Esteri Suontaa, Helvi Salminen ja Maija Varmaala, osallistuivat Suomen naisten liikuntakasvatusliiton (SNLL) toimintaan ja Suontaa, Puolanne ja Varmaala opettivat voimistelua ja tanssia myös TUL:n

- naisille. 1930-luvun lopulla myös Maggie Gripenbergin opetti SNLL:n kursseilla ja hänen ryhmänsä esiintyi SVUL:n 1938 suurkisojen liikuntanäytöksessä.
- ⁷ Tästä alkaen artikkelini tieto Elsa Puolanteen elämästä ja vaiheista perustuu väitöstutkimukseeni, Makkonen 2007.
- ⁸ Hapuli 1995.
- ⁹ Nimimerkki Lii 1930.
- ¹⁰ Kivi 1927.
- ¹¹ Enäjärvi 1928a, b ja c.
- ¹² Puolanne 1930, 395.
- ¹³ Puolanne 1930, 396.
- ¹⁴ Puolanne 1930, 396.
- ¹⁵ Lukuisia ruotsalaisia ja suomalaisia lehtiartikkeleita Elsa Puolanteen leikkikirjassa mm. *Örebro Kuriren, Örebro Dagblad, Nerikes Allehanda, Iltasanomat, Uusi Suomi, Turun Sanomat, Uusi Aura*.
- ¹⁶ Nimetön kirjoittaja 1935.
- ¹⁷ Kivi 1938, 106. Kirjailija Ainikki Kivi matkusti suomalaisten naisvoimistelijoiden matkassa Berliiniin, vaikka ei ollut itse näytösjoukkueen jäsen.
- ¹⁸ Manning 1993, Buch & Worthen 2007.
- ¹⁹ Laine 2000.
- ²⁰ Mm. *Uusi Suomi, Helsingin Sanomat, Suomen Kuvalehti, Aitta, Tulenkantajat, Naamio, Kisakenttä, Urheilija, Työläisnaisten Urheilulehti*.
- ²¹ Tanner 1920[1919], 63.
- ²² Vanne-Nylund 1930, 20.
- ²³ Erdmann-Raski 2000, 249.
- ²⁴ Buch & Worthen 2007.
- ²⁵ Vapaa käänös englanninkielisestä tekstistä Makkonen 2007, 1.
- ²⁶ Adshhead-Lansdale 1999b, 109. Englanninkielinen alkuperäinen sitaatti: “Each theoretical position is but one among many interdisciplinary traces. Neither can it be assumed that any methodology used in a discussion of a particular work is automatically relevant to the analysis of other works. Theories and their accompanying methodological constructs need to be used in as subtle series of variations as the performance practices which each time give rise to distinctive new works. It is in this methodological sense that I find the notion of intertextuality of theories and practices in research useful.” Vapaa suomennos kirjoittajan.
- ²⁷ En tässä yhteydessä käsittele tanssiteosten erilaisten uudelleen tekemisten ja esittämisen laajaa ja paljon keskustelua herättänyttä problematiikkaa, vaan tuon esille ainoastaan omat ratkaisuni *Loitsun* suhteen.
- ²⁸ Worton & Still 1990.
- ²⁹ Lehtonen 1996.
- ³⁰ Lainaus artikkelista Enäjärvi 1928a, 868.
- ³¹ Havukka 1943.
- ³² Näitä jälkiä ovat kahdeksan valokuvaa, musiikin nuotit, käsiohjelmien tiedot, lehtikirjoitukset sekä tekijän ja katsojien muistot. Kuvaukseni pohjana ovat Elsa Puolanteen leikekirjat ja valokuvat vuosilta 1928-1952, Melartinin musiikki (1923) sekä seuraavat keskustelut Kittin 1990, Puolanne ja Karpio, 1990 & 1992 ja

- Karpio 2002, 2003 ja 2004.
- ³³ Korhonen 1997.
- ³⁴ Huxley 1999, 123-124.
- ³⁵ Huxley 1999, 123-124.
- ³⁶ Puolanne ja muut 1944.
- ³⁷ Huxley 1999, 123-125. Suomessa tämä siirtyminen tapahtui itse asiassa paljon myöhemmin. Tanssijan ruumista koulivan tanssitekniikan puute oli yksi keskeisistä keskustelun aiheista 1950-luvulla suomalaisessa vapaassa tanssissa. Suomessa tanssijoiden treenattu ruumiillisuus alkoi näkyä voimakkaasti vasta amerikkalaisen modernin tanssin tekniikkojen myötä 1960-luvulla (Makkonen 1990).
- ³⁸ Relander 2006.
- ³⁹ Makkonen 2007, 155-156.
- ⁴⁰ Af Hällström kiinnitti toisen maailman sodan jälkeen paljon positiivista huomiota neuvostoliittolaiseen tanssitaiteeseen. Hän mm. lisäsi artikkelikokoelmaansa Siivekkäät jalat uudempaa (1945b) painokseen Neuvostovenäjän tanssitaideetta esittelevän artikkelin sekä käsitteli sanomalehtiartikkeleissaan laajasti neuvostobaletin ja kansantanssin vuoden 1945 vierailuja Suomessa.

LÄHTEET

- Adshead, Janet (toim.) 1988. *Dance Analysis: Theory and Practice*. Dance Books, London.
- Adshead-Lansdale, Janet (toim.) 1999a. *Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation*. Dance Books, London.
- 1999b. "The Concept of Intertextuality and Its Application in Dance Research". *Proceedings Society of Dance History Scholars*. SDHS, Minnesota, 109-115.
- af Hällström, Raoul 1945a ja b. *Siivekkäät jalat*. Kustannusosakeyhtiö Kivi, Helsinki
- 1946. "Moderni tanssi - nykyajan tanssi". *Taiteen maailma* 9, 12-13, 21.
- Buch J., David & Worthen, Hana 2007. "Ideology in Movement and a Movement in Ideology: The Deutsche Tanzfestspiele 1934 (9-16 December, Berlin)". *Theatre Journal* 59, 215-239.
- Erdmann-Rajski, Katja (2000). *Gret Palucca. Tanz und Tanzerfahrung in Deutschland im 20. Jahrhundert. Weimarer Republik, Nationalsozialismus, Deutsche Demokratische Republik*. Hrsg. vom Deutschen Tanzarchiv, Köln.
- Foster, Susan Leigh 1986. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. California University Press, Los Angeles.
- Gripenberg, Maggie ja muut 1949. "Tanssin ja voimistelun raja voidaanko se määritellä?". *Kisakenttä* 39:3, 92-94.
- Enäjärvi, Elsa 1928a. "Suomalaisetko kōmpelöitä?". *Suomen Kuvalehti* 12:20, 866-868.
- 1928b. "Uusi aika etsii itseään. Naisten ruumiinkulttuuria". *Urheilijan joulu*, 17-19.

- 1928c. "Suomalainen Terpsikhore". *Tulenkantajat* 1:1, 23-24.
- Hapuli, Ritva 1995. *Nykyajan Sininen kukka: Olavi Paavolainen ja nykyaika*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Havukka, Ukko 1943. "Elsa Puolanne-ryhmän tanssi- ja voimistelunäytös". *Helsingin Sanomat* 11.4.
- Huxley, Michael 1999. "Some Historical Origins of the Choreographed Body as a Modernist Statement". *Proceedings Choreographic Politics: Theatrical Representations of Body*. CORD, Los Angeles, 123-127.
- Jalkanen, Hilma 1924. "Voimistelu ja plastiikka toisiinsa verrattuina". *Kisakenttä* 14:11, 3-5.
- Karpio, Mirri 2002. Keskustelut 18.1. ja 22.8., Helsinki.
- 2003. Keskustelu 12.1., Helsinki.
- 2004. Keskustelu 24.8. Helsinki..
- Kitti, Vappu 1990. Keskustelu 19.7. Helsinki.
- Kivi, Ainikki 1927. "Tie kauneuteen ja terveyteen eli virkistysplastiikkaa Varalassa". *Kisakenttä* 17:6-7, 226-229.
- 1938. *Olympiatyttö*. Karisto Oy, Hämeenlinna.
- Kleemola, Irja. 1976. *Suomen Naisten Liikuntakasvatusliiton historia 1886-1975*. Suomen Naisten Liikuntakasvatusliitto, Helsinki.
- 1996. *Naisliikuntaa 100 vuotta*. Otava, Helsinki.
- Korhonen, Kimmo 1997. *Finnish Piano Music*. Musiikin Tiedotuskeskus, Helsinki.
- Kärkkäinen, Irja 1932. "Voimistelu ja tanssi". *Kisakenttä* 22:13-14, 252-253.
- Laine, Leena 2000. *Työväen Urheiluliikkeen naiset*. Otava, Helsinki.
- Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma*. Vastapaino, Tampere.
- Makkonen, Anne 2007. *One Past, Many Histories. Loitsu (1933) in the Context of Dance Art in Finland*. Julkaisematon väitöstutkimus, University of Surrey, kirjallinen osuus <http://www.makkonen.kotisivukone.com>.
- Makkonen, Anne 1990. *A Struggle for a Survival - A historical and contextual study of Finnish free dance during the period 1945-1962*. Julkaisematon MA tutkielma, University of Surrey.
- Manning, Susan 1993. *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. University of California Press, Berkeley.
- 1995. "Modern Dance in the Third Reich: Six Positions and A Coda". Teoksessa Foster, Susan Leight (toim.) *Choreographing History*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 165-176.
- Melartin, Erkki 1923. *Loitsu, 6 pianostycken, op 118*, Wilhelm Hansen Musik Förlag, Kööpenhamina, 6-7.
- Nimetön kirjoittaja 1935. "Suomalaisella naisvoimistelulla valtava menestys Ruotsissa". *Uusi Aura* 3.4.
- Nimimerkki Lii 1930. "Esteri Suontaan koululla". *Helsingin Sanomat viikkoliite* 15.11.
- Paavolainen, Olavi 1929. *Nykyaikaa etsimässä*. Otava, Helsinki.
- Preston-Dunlop, Valerie & Sanchez-Colberg, Ana 2003. *Dance and the Performative a Choreological Perspective - Laban and beyond*. Verve Publishing, London.
- Puolanne, Elsa 1930. "Eräät viime kesänä ulkomailla kiertäneet haastavat Kisakentälle kokemuksiensa matkoilla". *Kisakenttä* 20:11-12, 395-396.

- 1936. "Olympialainen nuoriso". *Kisakenttä* 26:13, 201-202.
- 1937. "Deutsch Meisterstätten für Tanz –nimiseltä kurssilta". *Kisakenttä* 27:11, 177.
- 1938. Rotuoppia - Mihin Rotuun kuulut? *Kisakenttä* 28:4, 49-51, 61.
- Puolanne, Elsa ja muut 1944. "Tanssi syntyi samalla hetkellä kuin elämä...". *Eeva* n:o 5, 16-17.
- Puolanne Elsa & Karpio, Mirri 1990. *Keskustelu 27.7.*, Helsinki.
- 1992. *Keskustelut 7.2. ja 20.2.*, Helsinki.
- Relander, Jukka 2006. "Dancing to freedom: The Finnish cultural climate in the early twentieth century." *Finnish Dance in Focus*, 16-21.
- Sorell, Walter (toim.) 1984. *Mary Wigman Book: Her Writings*. Wesleyan University Press, Middletown.
- Tanner, Laura 1920 [1919]. "Mitkä syyt puolustavat tanssin ja tanssin askelten ottamista tyttöjen ja naisten voimisteluohjelmiin". Laura Tannerin Yliopiston Voimistelulaitoksen virkaa varten 15.10.1919 pitämä esitelmä. *Kisakenttä* 10:3, 60-68.
- Vanne-Nylund, Liisa 1930. "Liikuntakasvatuksen kukka. Matkahavaintoja Saksan liikuntakasvatuksesta". *Urheilijan joulu*, 17-20.
- Vilenius, Pirjo-Liisa 2003. *Suomalaisen naisvoimistelun jäljillä*. Jyväskylän Yliopisto Liikuntatieteiden laitos, Jyväskylä.
- Worton, Michael & Still, Judith (toim.) 1990. *Intertextuality. Theories and practices*. Manchester University Press, Manchester & New York.

Tapio Toivanen

Teatterilähtöiset menetelmät ja nuoren identiteetti

Artikkelissa tarkastellaan tapaustutkimuksen avulla kysymystä, mitä merkitystä teatterilähtöisten opetusmenetelmien käytöllä on nuoren minäkuvan ja identiteetin kehittymiselle ja eheytymiselle. Tutkimusaineistoa verrataan draama- ja teatterikasvatuksen alalta tehtyihin aiempiin väitöskirjatutkimuksiin¹. Niissä lapset, nuoret ja aikuiset ovat kuvanneet lyhyempien draama- ja teatteriprosessien merkityksiä itselleen. Artikkelissa kolme 17–18-vuotiasta nuorta naista kertoo käsityksiään siitä, mitä pitkäkestoinen teatterilähtöisten menetelmillä toimiminen oli merkinnyt heille. Kysely- ja haastatteluaineiston keskeisiä teemoja ovat kokemukset draama- ja teatterityöskentelystä, teatteritaitojen ja -tietojen kehittyminen, ryhmässä toimiminen ja ryhmän merkitys sekä työskentelyn merkitys itselle. Artikkelissa tarkastellaan viimeksi mainittua eli pyritään hahmottamaan draama- ja teatterityöskentelyn mahdollista merkitystä nuoren minäkuvan ja identiteetin kehittymiselle. Tapaustutkimus on avaus laajempaa selvitystä ja tutkimusta kaipaavaan tutkimuskysymykseen

Identiteetti ja sen kehittyminen on monin tavoin arvoituksellinen ja monitahoinen prosessi. Identiteetti kehittyy koko elämän ajan varhaislapsuudesta vanhuuteen saakka, mutta erityisesti nuoruudessa, jolloin identiteetin työstämisen mahdollistavat samanaikaiset biologinen kehitys, kehittyneet kognitiiviset taidot ja sosiaaliset odotukset. Identiteettiä muodostaessaan nuori vertaa lapsuuden päätyttyessä käsitystään itsestään muiden itselle merkityksellisten ihmisten käsityksiin itsestään. Prosessissa yksilöt rakentavat itsetuntoaan ja minäkäsitystään suhteessa ideaaliminäkäsitykseensä sekä sosiaaliseen ympäristöönsä.² Yksilön minäkäsitys voidaankin rinnastaa identiteettiin, kun viitataan siihen kuka ja mitä joku on.³ Marcia jakaa

identiteetin etsimisen ja sitoutumisen neljään kategoriaan: epäselvä, etsivä, omaksuttu ja löydetty identiteetti.⁴ Hän pitää identiteetin kehittymistä sisäisenä ja itse muodostettuna viettien, kykyjen, uskomusten ja henkilökohtaisen historian muodostamana alati muokkautuvana järjestelmänä. Mitä kehittyneempi identiteetti on, sitä tietoisempi yksilö on omasta ainutkertaisuudestaan, samoin kuin vahvuuksistaan ja heikkouksistaankin, ja toisaalta samanlaisuudestaan muiden kanssa.

Lähestyn identiteetin kehittymisen prosessia tässä artikkelissa teatterilähtöisten opetusmenetelmien näkökulmasta. Teatterilähtöisillä opetus- ja työskentelymenetelmillä⁵ tarkoitan draaman ja teatterin soveltamista opetuksen kontekstiin. Teatterilähtöiset menetelmät jaetaan kahteen osa-alueeseen sen mukaan, mikä on tekijän ja katsojan rooli toiminnan synty- tai esitysprosessissa. Toiminta voidaan jakaa esitystaiteeseen sekä sosiaalisesti osallistavaan draamatoimintaan. Näin muodostuu kaksi genreä: esittävä ja osallistava teatteri.⁶ Teatterilähtöiset menetelmät ja draamakasvatus ovat rinnakkaisia käsitteitä, joista jälkimmäistä käytetään yleiskäsitteenä pedagogiselle ja esittäville teatterille, jota toteutetaan erityisesti koulussa ja muussa kasvatuksen kontekstissa. Draamakasvatusta voidaan toteuttaa koulussa jonkin oppiaineen sisällä, oppiaineita yhdistävänä toimintamuotona tai omana taideaineenaan.⁷ Artikkelissani käytän vaihdellen kumpaa-kin käsitettä rinnakkain ja samaa tarkoittavina.

Pohdin tapaustutkimusaineiston avulla yleisempää kysymystä, voidaanko teatterilähtöisillä opetusmenetelmillä osaltaan tukea nuoren identiteetin kehittymistä ja eheytymistä. Pohdintojen tukena ovat väitöskirjani (Toivanen 2002) lisäksi Gallagherin (2001), Rusasen (2002) ja Laakson (2004) tutkimustulokset, joissa kaikissa lapset, nuoret ja nuoret aikuiset ovat kuvanneet lyhytaikaisempien draama- ja teatteriprosessien merkityksiä itselleen. Artikkelin tutkimusjoukkona on kolme 17–18-vuotiasta nuorta naista. He kertoivat kirjallisessa kyselyssä ja haastatteluissa käsityksiään siitä, mitä pitkäaikainen teatterilähtöisten menetelmien kanssa kasvaminen oli heille merkinnyt. Keskeisiksi teemoiksi nousivat kokemukset draama- ja teatterityöskentelystä, teatteritaitojen ja -tietojen kehittyminen, ryhmässä toimiminen ja ryhmän merkitys sekä työskentelyn merkitys itselle. Keskityn tässä artikkelissa kokemuksiin draama- ja teatterityöskentelystä sekä niiden merkitykseen nuorelle.

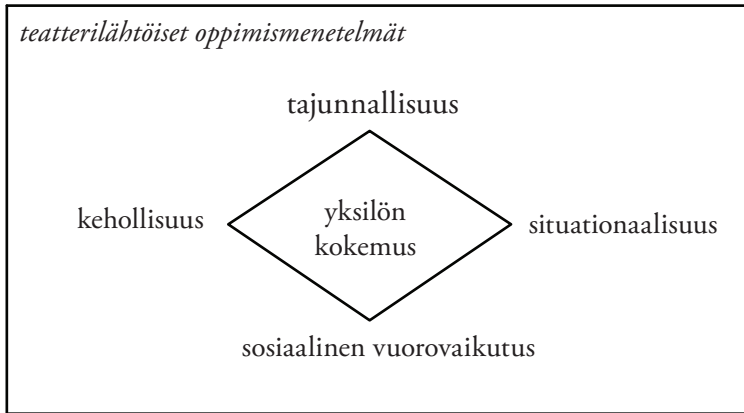
Aineisto kerättiin kirjallisin kyselyin ja niiden pohjalta tehdyin teemahaastatteluin. Tarkastelen sitä, millaisia merkityksiä kolme aikuisuuden kynnyksellä olevaa nuorta naista antoi pitkäaikaiselle teatterilähtöiselle työskentelylle.⁸ Valitsin haastattelun muodoksi teemahaastattelun, sillä se

antoi mahdollisuuden edetä haastattelutilanteessa joustavasti, tuoden näin haastateltavan oman kertomuksen mahdollisimman aitona esiin.⁹

Haastatteluaineistot litteroitiin kokonaisuudessaan. Niitä analysoides-
sa henkilökohtaisista merkitysverkostoista hahmottui nuorten kuvaamia
samankaltaisia kokemuksellisia sisältöjä, joista tutkijana muotoilin yhteisiä
teema-alueita. Osa näistä yhteisistä teemoista muodostaa sen raportoinnin
osan, jota kuvailen artikkelissa. Teemoihin liittyvien tutkijan lisäämien
merkityslauseiden, tulkintojen, tarkoituksena on nostaa puheen merkitys-
sisällöt arkipuhetta käsitteellisemmälle tasolle.¹⁰ Heikkisen mukaan ih-
minen rakentaa identiteettiään tarinoiden välityksellä.¹¹ Tieto itsestämme
ja ympäröivästä maailmasta muodostuu kertomusten kautta. Tutkiessani
kolmen nuoren puhetta omasta kokemuksestaan ymmärrän tutkimukseni
tiedon luonteen narratiivisesta näkökulmasta. Narratiivisesta näkökulmas-
ta ei voida ajatella, että olisi olemassa jokin yksi todellisuus, joka voidaan
osoittaa todeksi tai epätodeksi. Narratiivisuudessa ajatellaan, että tieto on
alati muuttuva ihmisten rakentama kertomus. Tutkimus voi tuottaa jonkin
näkökulman todellisuudesta, mutta objektiiviseen totuuteen pyrkiminen
hylätään. Miellän artikkelini aineiston kolmena ainutlaatuisena kertomuk-
sena siitä todellisuudesta, jota kukin nuori haastattelujen toteutushetkellä
eli.¹² Narratiivinen lähestymistapa toteutuu artikkelissa paitsi tiedonluon-
teen näkökulmana myös aineiston luonnetta kuvatessa. Minua kiinnostaa
erityisesti, minkälainen on nuoren kertomus itsestään. Tarkoitukseni ei
ole tehdä yleistettäviä päätelmiä, vaan tuoda esiin eräitä näkökulmia todel-
lisuuteen, jotka muodostuivat tutkittavien nuorten kertomusten välityksel-
lä.¹³ Artikkelissa nuorten puhe, tulkintani siitä ja tulkinnan tukena esitetty
teoreettinen tieto ovat dialogissa keskenään. Tulkintojeni ymmärrettävyy-
den ja luotettavuuden lisäämiseksi esitän lainauksia autenttisesti haastat-
telumateriaalista.

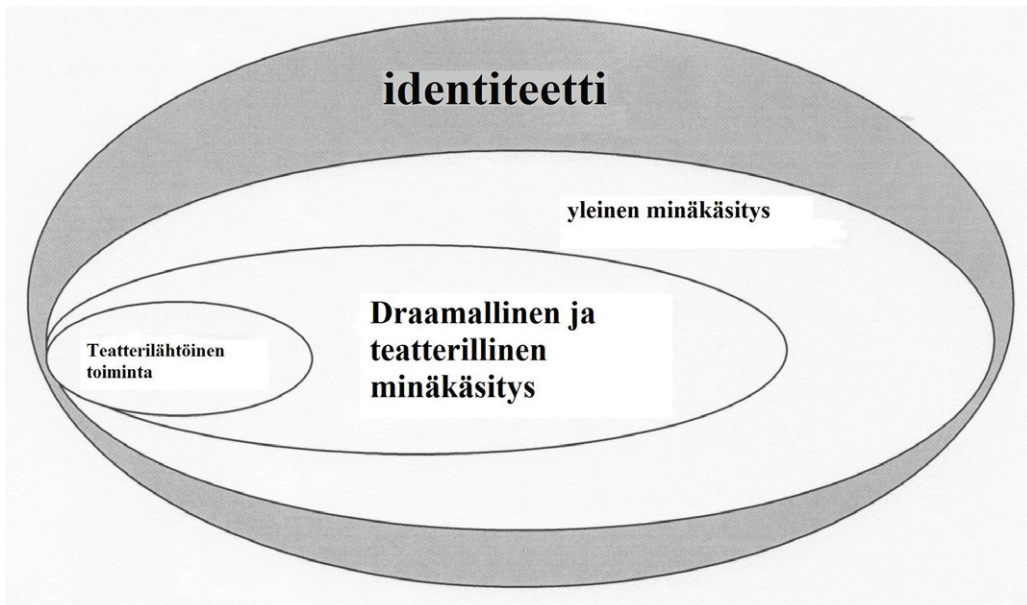
Kirjallisessa kyselyssä ja sen pohjalta tehdyissä kahdessa teemahaas-
tattelussa nuoret saivat kertoa teatterilähtöisiin menetelmiin liittyvistä ko-
kemuksistaan ja niiden merkityksestä itselleen. Lähden ajatuksesta, jonka
mukaan merkityksellisiä kokemuksia läpikäytyään oppijan minätietoisuus,
näkemys itsestä ja suhteestaan ympäristöön, on muuttunut. Merkitysko-
kemusten merkityksellisyys korostuu merkityksettömämpiä kokemuksia
vasten.¹⁴

Teatterilähtöiset opetusmenetelmät muodostavat (kaaviossa 1) oppijan
kokemusten kannalta merkityksellisen oppimisympäristön sekä tilanteen.
Oppija on saanut toimintansa (kehollisuus) avulla teatterityöhön liittyviä
kokemuksia ja muuntaa niitä tajuntansa avulla merkityksiksi, joista kertoo



Kaavio 1. Yksilön kokemusten synty draama- ja teatterityössä (Toivanen 2002). Malli on hahmotettu Rauhalan (1996); Rauste-von Wrightin & von Wrightin (1994) ja Ahon & Laineen (1997) esittämien ajatusten pohjalta.

haastattelutilanteessa. Kokemuksien syntyyn ovat vaikuttaneet draama- tai teatteriryhmän jäsenten välinen toistuva vuorovaikutus. Ryhmä ja sen jäsenet ovat tarjonneet yksittäiselle oppijalle peilin, joka on osaltaan vaikuttanut hänen kokemuksiinsa ja itsestänsä muodostamiin merkityksiin. Fad-jukoff korostaa sosiaalisen vuorovaikutuksen merkitystä.¹⁵ Pelkkä fyysinen ympäristö ei riitä kuvaamaan situaatiota. Ihmisen ainutlaatuisuus tulee



Kaavio 2. Teatterilähtöisen toiminnan, suoritus minäkuvan, minäkäsityksen sekä identiteetin välinen suhde

esille, kun hän on interaktiossa toisten kanssa.

Väitöskirjatutkimuksessani (Toivanen 2002) tutkimuksen kannalta oleellisia olivat asiat, joita oppijat kokivat vuoden mittaisen teatteriprosessin eri vaiheissa itselleen merkityksellisiksi. Keskeiseksi teemaksi muodostuivat pohdinnat minä -käsityksestä sekä minän ja ympäristön suhteesta.¹⁶ Lyhyempi teatterilähtöinen työskentely antaa tutkimusten mukaan välineitä minä kehitykselle. Teatterilähtöiset menetelmät fiktiivisine maailmoineen, tilanteineen sekä roolihahmoineen ovat tarjonneet muusta elämästä poikkeavan kaksoisnäkökulmaisuuuden, mahdollisuuden tarkastella asioita sekä roolihenkilönä että omana itsenään. Pidempiaikaisen työskentelyn tarkastelun kohdalla tuntui mielekkäältä edetä tarkastelemaan minäkäsityksen lisäksi koko lapsuus- ja nuoruusiän kestävän teatterilähtöisillä menetelmillä toimimisen mahdollisia vaikutuksia nuoren identiteetin kehittymiselle. Ahon ja Laineen mukaan minän ja identiteetin käsitteitä on vaikea erottaa toisistaan.¹⁷ Identiteetin käsitteessä on kyse yksilön ainutlaatuisuuden lisäksi hänen paikkansa määrittelystä ja sen osana korostuvat sosiaaliset tekijät voimakkaammin verrattuna kaikkiin minuuteen liittyviin käsitteisiin. Identiteetti on eräänlainen viitekehys (kaavio 2), jonka varassa yksilö etsii ja jäsentää olemassaoloaan. Sen perustana ovat ihmisten omat persoonalliset ominaisuudet, mutta se kasvaa vuorovaikutuksessa muiden ihmisten kanssa. Identiteetin kehitykseen kuuluu, että ihminen pääsee kokeilemaan erilaisia asioita, näkemään mahdollisuuksia, pohtimaan monenlaisia ajatusmaailmoja ja valitsemaan niiden väliltä.¹⁸

Teatterilähtöiset oppimisprosessit muusta elämästä poikkeavina kokemuksina

Väitöstutkimuksessani 10–13-vuotiaat lapset ja varhaisnuoret kuvasivat kokemuksiaan vuoden mittaisen teatteriprosessin eri vaiheissa onnistumisen, ilon jopa onnen tunteilla. Kokemukset olivat erityisen merkityksellisiä itseluottamuksen, itsetuntemuksen ja positiivisen minäkuvan vahvistumisen kannalta.¹⁹ Nämä kokemukset tulivat tutkimusryhmäläisten kertomuksissa elävinä esiin vielä pari vuotta prosessin jälkeen tehdyssä tarkastavassa haastattelussa.²⁰ Tutkimus herätti jatkokysymyksen siitä, että mitä jos nuoren ja teatterin kohtaaminen kestäisikin yhden projektin tai koulunäytelmän sijasta koko lapsuus- ja nuoruusiän? Tarkastelen tätä kysymystä seuraavassa kolmen nuoren naisen vastausten kautta. Mitä pitkäaikainen teatterilähtöisten menetelmien kanssa kasvaminen on heille merkinnyt? Kaikki kolme haastateltavaa ovat olleet väitöskirjatutkimuksen tutkimusjoukon tavoin entisiä oppilaitani. He ovat tutustuneet teatterilähtöisiin menetel-

miin 9-vuotiaina peruskoulun kolmannella luokalla ja jatkaneet teatteriharrastustaan yhtäjaksoisesti haastatteluajankohtaan asti. Nuoret kuvaavat alakoulussa tapahtunutta teatterilähtöisiin menetelmien tutustumista ja sen merkitystä itselleen seuraavasti:

A(18v): Ylipäätänsä se ala-asteen ilmapiiri oli sellainen ilmaisullinen... oli Zork (opettaja käytti opettajaroolissa -draamatyötappaa), video- ja teatterijutut. Se oli mun mielestä kiva. [--] Sillä oli hirveen suuri merkitys kaikkeen kasvamiseen ja kypsymiseen. Se niin ku anto hirveesti, niinku anto tilaa sille kasvamiselle.

B (17v): Se oli niin hauskaa. Se oli niin leikkimistä, se mitä tehtiin! Muistaa vieläkin niitä leikkejä mitä tehtiin ala-asteen ilmaisutunneilla. Siitä tuli se, että sitten kun mä kasvan isoksi, niin sitten minäkin rupeen tekemään teatteria. Siihen meni kaksi vuotta, mutta silloin se tuntu paljon isommalta se kasvaminen siihen. [--] Mä muutuin (ala-asteella) tosi paljon, koska mä olin ekalla, tokalla ja tarhassa tosi hiljanen, niin en mä oo enää mikään hiljanen, että se on ainakin muuttunut... ehkä se itseluottamus kasvo.

C (17v): Nyt muistaa vaan leikkimisen, mutta kyllä se silloin varmaan silloin merkitsi jotain muuta. En muista tarkkaan miksi mä sitten halusin teatteriin, mut kai se oli sitä, että ilmaisuharjoitukset oli ollut niin hauskoja. Teatterin tekeminen ja esiintyminen oli niin hauskaa, että sitten sitä halus jatkaa.

Draamakasvatus edustaa oppimiskäsitystä, jonka mukaan opetuksen tavoitteena on luoda vuorovaikutteinen ja positiivinen oppimisympäristö, jossa osallistujat voivat turvallisten kokemusten lisäksi havainnoida ja myös ymmärtää tutkittavia ilmiötä.²¹ Alakoulun ilmaisullinen ilmapiiri, työskentelyn haasteltaville tuottamat mielihyvän ja onnistumisen kokemukset ovat vastausten mukaan vaikuttaneet itseluottamuksen, itsetuntemuksen ja jopa itseensä liittyvien käsitysten muuttumiseen sekä saaneet nuoret harrastamaan teatteria. Draamakasvatuksella on ollut kaikille kolmelle muusta koulutyöstä erottuva henkilökohtainen merkitys. Se on tarjonnut Deweyn ajatusten mukaista kasvatuksen vapautta, jossa oppijalla on ollut mahdollisuus vaistonvaraiseen impulsiiviseen toimintaan, eikä pelkästään valmiiksi annettujen ideoiden tai ymmärryksen soveltamiseen.²² Deweyn esittämä ”learning by doing” -ajatus kokemuksellisesta oppimisesta on vaikuttanut keskeisesti draamakasvatuksen kehittymiseen. Kokemuksellinen

oppiminen liittyy pragmatismiksi kutsuttuun filosofiseen näkemykseen, jonka mukaan tiedon edellytyksenä ja päämääränä on toiminta. Draamallisessa oppimisessa toiminnan tavoitteena on taiteellisen oppimisen lisäksi oppijan itsetuntemuksen kehittäminen, erilaisten toimintatapojen aktiivinen kokeilu sekä uusien asenteiden sisäistäminen.²³

Kuviteltu todellisuus ja roolit identiteetin rakennusaineena

C(17v): Teatterin tekeminen on antanut enemmän ihmisenä, koska vaikka mä olen saanut teatteritaitoja ja osaan nykyään soveltaa niitä omaan tekemiseen (teatterissa). [--] Kun täälläkin (teatterityössä) on pystynyt käsittelemään jotakin asioita, joita ei niinkään normaalissa elämässä ehkä käsittelis, sitten se on avartanut maailmaa.

Teatterilähtöisestä työskentelystä oppiminen on kytkeytynyt tulkintani mukaan osittain nuoren identiteetin etsimiseen. Etsimisellä tarkoitan erilaisten itseen ja ympäristöön liittyvien vaihtoehtojen läpikäymistä kokeilemalla konkreettisesti erilaisia rooleja ja toimintamalleja, pohtimalla niitä sekä keskustelemalla niistä. Heikkinen tuo John Deweyn ”Learning by doing” -käsitteen rinnalle toisen näkökulman. Hän esittää, että draamassa kyseessä on pikemminkin ”Thinking by doing”, ”toimimalla ajattelu”, tai toisaalta, ”ajattelet toimien”.²⁴ Kyse on siis draaman ilmiöiden tarkastelusta dramaturgisen ajattelun avulla vuoroin fiktiossa ja vuoroin todellisuudessa. Draamatyöskentelyn avulla tapahtuva etsiminen johtaa sitoutumiseen, jolla tarkoitetaan suhteellisen varmaa ja pysyvää valintaa tai kannanottoa koh- ti löydettyä identiteettiä.²⁵ Etsiminen on tapahtunut toimintakokemusten avulla Silkelä huomauttaa, että vaikka kokemus on oppimisen perusta, se ei suoranaisesti johda oppimiseen.²⁶ Oppijan täytyy sitoutua oppimiseensa analysoimalla ja pohtimalla sitä. Näin se voi muuttua jäsenyneeiksi tiedoksi. Teerijoki toteaa, että uusi tieto synnyttää oppijassa myös eräänlaisen kaaoksen.²⁷ Kokemuksellisessa oppimisessa ihminen toimii oman persoonansa, käsitystensä, taitojensa ja arvojensa varassa. Oppimisprosessissa ihmisen identiteetti joutuu ikään kuin uudelleen arvioitavaksi. Pelkkä omien rajoitteiden, asenteiden tai sokeiden pisteidensä oivaltaminen ei usein riitä ajattelun ja toiminnan muuttamiseen. Tarvitaan uusia rakentavia toimintamalleja, joita toinenkin nuorista kuvaa syntyneen teatterilähtöisten menetelmien avulla.



Kuvaaja: Ismo Turpeinen.



Kuvaaja: Tapio Toivanen.

A (18v): Sillä (teatterin tekemisellä) on ollut hirveen suuri merkitys kaikkeen kasvamiseen ja kypsymiseen. Se on niin ku antanut hirveesti, niinku antanut tilaa sille kasvamiselle. [-] toi ilmaisu ja teatteri on hyvä ympäristö kokeilla ja löytää itseensä... ja saada kontaktia muihin, eri näkökulmista kattoo asioita. [-] Ehkä se on sitä niin kun, että oppii hahmottamaan sitä ympäröivää maailmaa. Se on jotenkin väline siihen, ettei tarvii mennä suoraan johonkin muotiin.

Draama- ja teatteritoiminnassa ovat kohdanneet nuori, hänen maailmankuvansa ja teatterin tarjoama fiktiivinen maailma. Teatterin ja roolien tekeminen on ollut taiteellisen oppimisen lisäksi oman identiteetin etsimistä. Eriksonin mukaan nuori kokeilee identiteettiä hakiessaan erilaisia rooleja ja saattaa välillä omaksua vahvasti jonkin ulkoisen identiteetin esimerkiksi idoliltaan pitääkseen itsensä kasassa ja saadakseen näin aikaa oman todellisen identiteettinsä tutkimiseen.²⁸ Teatterilähtöiset menetelmät tarjoavat luonnostaan vaihtuvia rooleja, joita kokeilla. Toiminnan, erityisesti eri roolien, kuvataan avartaneen mielikuvia maailmasta, muista ihmisistä, ihmisten välisestä vuorovaikutuksesta ja itsestä. Väitöskirjassani esittämäni näkemys teatterityön prosessin maailmankuvaa laajentavasta transformaatiivisesta vaikutuksesta saa vahvistusta.²⁹

B (17v): Sitä mieltii, että jos ei olis harrastanut teatteria niin olisi ihan erilainen, sillä siinä on hiffanut ittestään ja elämästä kaikkia juttuja.

Haastateltavat liittävät teatterin tekemiseen vahvasti näkökulman, kuinka sen avulla on syntynyt uusia käsityksiä itsestä ja omasta toiminnasta. Itsetuntemuksen, minäkuvan ja identiteetin koetaan vahvistuneen. Ympäröivä maailma ja ihmissuhteet näyttävät hahmottuneen rikkaampina, koska teatterilähtöiset menetelmät ovat tarjonneet keinoja käsitellä kokemus- ja tunnetasolla erilaisia minän ja identiteetin kasvulle tärkeitä aiheita. Toiminta on antanut nuorille välineitä oman itsen ja ympäröivän maailman suhteen syvällisemmälle tarkastelulle ja ymmärrykselle. Silkelä puhuu minän kehittymiseen vaikuttavista symbolisista kasvukokemuksista. Symbolisella kasvukokemuksella hän tarkoittaa jonkin kokemuksen merkityksen ymmärtämistä, joka johtaa todellisuuden kokemiseen uudella tavalla. Symbolinen kasvukokemus on tunne-elämää koskettava tapahtuma, jonka ansiosta todellisuus näyttäytyy kokijalleen uudessa merkityksessä.³⁰

B (17v): Kun on päässyt lähelle rooleja, kun niissä (roolihahmoissa) on omat hyvät jutut ja huonot jutut...ne on niin kuin toisii ihmisiä. Hassua, mutta ikään kuin roolien kautta on nähnyt silleen kokonaisuuksia, on niin kun helpompi sitten lähestyy muitakin ihmisiä.

Roolissa toimiessaan minän ja roolihahmon, todellisuuden ja fiktion, rajapinnassa syntyy teatterille ja draamalle ominaisia ja ainutlaatuisia esteettisen kahdentumisen merkityskokemuksia.³¹ Ne ovat kokemuksia, joissa roolihahmoa työstäessä, harjoitellessa tai esittäessä, pääsee elämään fiktiivistä elämään eli tarkastelemaan maailmaa roolihenkilön näkökulmasta.³² Roolissa toimiminen, esteettinen kahdentuminen, mahdollistaa kuvitellun maailman tarkastelun roolihahmona ja fiktiivisen tilanteen jälkeen omana itsenä. Näistä kahdesta näkökulmasta syntyy potentiaalinen tila, joka on Winnicottin käyttöönottamana käsite lapsen ulkoisen maailman ja sisäisen maailman välisestä leikin tilasta.³³ Draamakasvatus voidaan nähdä myös potentiaalisena tilana, jossa draamaan osallistuen voidaan luoda kumpainkin todellisuutta yhdistäen oman elämän kannalta tarkoituksellisia uusia merkityksiä.

Päivi Fadjukoffin mukaan identiteetin kehitykseen kuuluu, että ihminen pääsee kokeilemaan erilaisia asioita, näkemään mahdollisuuksia, pohtimaan monenlaisia ajatusmaailmoja ja valitsemaan niiden väliltä.³⁴ Teatterilähtöiset menetelmät, vaihtoehtoiset roolit ja roolityön huippukokemukset, tarjoavat muusta elämästä poikkeavia kokemuksia erilaisten vaihtoehtoisten ajatus- ja toimintamallien kokeilulle. Ne näyttävät osaltaan tarjonnan tukea oman identiteetin etsimiseen näille nuorille siinä vaiheessa, kun he ovat murrosiässä alkaneet verrata perheen arvoja muun maailman tarjontaan.

C (17v): Varmaan se, ettei oo tarvinnu kokeilla kaikkee tyhmää, kun voinu kokee sen täällä teatterissa samaistumalla. Mun ei oo tarvinnut hakea rajoja esim. kotona riitelemällä vanhempien kanssa, koska mä olen voinut kokeilla niitä rajoja jo teatterissa.

Nuoruuden kehitystehtävänä on ehyen identiteetin muodostaminen. Identiteetti muotoutuu vuorovaikutuksessa muiden ihmisten kanssa ja edellyttää usein muilta saatavaa palautetta ja tulkintaa. Muiden ihmisten näkemykset itsestä joko hyväksytään tai hylätään.³⁵ Vertaisryhmien, esimerkiksi kaveripiirin, arviot vaikuttavat nuoren tunne-elämään ja itsearvostukseen sekä

käsitykseen siitä, millainen asema hänellä on sosiaalisissa suhteissa. Nuori rakentaa kuvaa itsestään paljolti muiden suhtautumisen perusteella. Ryhmiin identifioituminen lisää yleisesti itsetuntoa ja kuuluvuuden tunnetta.³⁶ Lopulta nuori itsenäistyy ja samankaltaisuuden tarve muuttuu pyrkimykseksi yksilöllisyyteen. Nuori uskaltaa puolustaa omia mielipiteitään ja elää niiden mukaisesti. Teatterityö ja -ryhmä on koettu sosiaalisen ja yksilöllisen kasvun, identiteetin kehittymisen tueksi.

C (17v): Teatterissa pääsee toteuttamaan itseään ja pääsee kokemaan onnistumisen tunteita. Saa paljon uusia ystäviä, pääsee itseään tutkiskelemaan, tavallaan ja saa sitä kautta itselleenkin... Pääsee työntämään itsensä omille ääri rajoilleen, kun koettaa tehdä jotain jota ei ehkä osaa, kun täytyy kuitenkin yrittää, niin vähitellen oppii.

Haastatetuille nuorille teatteritoiminta näyttää olleen tila, jossa on ollut turvallista kasvaa ja tulla haavoittuvaksi. Ilo, nauru ja herkkienkin tunteiden kokeminen yhdessä toisten kanssa rakentaa yksilöitä. On syytä kuitenkin muistaa, että sosiaalisen identiteettiteoria mukaan, muuttuvat sosiaaliset ryhmät vaikuttavat nuoren asenteisiin ja käyttäytymiseen. Nuorilla on useampia kilpailevia, eri ryhmissä toimimiseen liittyviä identiteettejä³⁷, jotka aktivoituvat ajatteluna, käyttäytymisenä ja tunteina liittyen siihen, missä kontekstissa nuori kulloinkin toimii ja mikä merkitys sillä on hänelle itselleen.³⁸ Onkin syytä pohtia, että näyttäytyisivätkö kolmen nuorten teatterin tekemiseen liittämät merkitykset samankaltaisina, jos heidän pitäisi puhua niistä jossakin toisessa kontekstissa, sillä omaelämäkerralliseen, narratiiviseen tietoon vaikuttaa aina myös haastattelutilanne.³⁹ Mielenkiintoista olisi tarkastella sitä, miten koetut ja haastatteluissa esiin tuodut merkitykset näyttäytyvät nuorten jokapäiväisessä toiminnassa?

A (18v): Varmaan niin kun sellainen ympäristö (teatteritoiminta), joka hyväksyy sut ja antaa... ja opettaa ...itse hyväksymään itse itsensä. Aika laimee, mut se on niin kun, se on vähän... se on niin kun värit maailmaan.

Eri ikävaiheisiin ja sosiaalisiin ryhmiin liittyvät odotukset ovat meille niin itsestään selviä, että usein vertaamme itseämme ja saavutuksiamme niihin. Kuusinen on tutkimuksessaan todennut, että onnistuminen kehitystehävissä ikävaiheen mukaisesti lisää onnellisuutta.⁴⁰ Onkin luontevaa, että

kussakin ikävaiheessa mieltä askarruttavissa kysymyksissä halutaan onnistua ja että koettu onnistuminen tai epäonnistuminen vaikuttaa kokemukseen itsestä ja onnellisuudesta. Onnistuessaan henkilö voi löytää minäidentiteetin aitouden ja itsetuntemuksen tunteen. Tämä auttaa tekemään itsenäisiä päätöksiä, ja hän kykenee kohtaamaan asiat omana itsenään.⁴¹

C (17v): Mä tunnen enemmän itseäni, omia rajoitteitani, jotenkä mä en yritä, mä en myöskään alisuorita, mut mä en yritä asioita, jotka on täysin mun taitojen ulottumattomissa.

Roolissa toimiminen tai näyttelemisen voivat parhaimmillaan olla huippukokemuksia, joissa keskittyminen, toiminta ja ajattelu on suunnattu fiktiivisen tilanteen ratkaisemiseen. Esitin huippukokemuksen käsitteen teatteritaiteen väitöskirjassani.⁴² Huippukokemukset ovat teatterin tekemiseen liittyviä erityisiä henkilökohtaisia onnistumisen elämyksiä. Psykologiset käsitteet ”peak experience” ja ”flow” ovat sisällöllisesti lähellä käyttämäni huippukokemus-käsitettä.⁴³ Huippukokemus on tila, jossa tekijä paneutuu ainoastaan ja täysin siihen, mitä on tekemässä. Huomio suuntautuu tekemiseen ja tietoisuus sulautuu tekoihin. Tekijä ei mieti onnistumista tai epäonnistumista vaan häntä motivoi toiminnan tuottama nautinto. Työskentelyn tuottama mielihyvä tekee työskentelystä yksilön kannalta merkityksellistä.

A (18v): Se on sitä, että pystyy silleen, kun uusin silmin kattoo, oikeesti on niin kuin joku muu. [--] Se on jotenkin jännää, kun se rooli jossakin tilanteessa alkaa elää itekseen. Siit tulee semmonen, et ajattele, et mitä tää mun rooli tekis vaan mä vaan oon sitä ja toimin.

Huippukokemuksessa roolissa toimimisesta tai näyttelemisestä tulee ole-mista tässä ja nyt, läsnä olevana. Roolista, fiktiivisestä tilanteesta ja toiminnasta muodostuu kokonaisuus, jossa kaikki osat ovat samaa ajatteluprosessia. Toiminta kohdistuu juuri siihen hetkeen ja vuorovaikutus vastaanäyttelijöiden kanssa tapahtuu juuri silloin, tilanteessa toimimisen tai sen esittämisen hetkellä. Keskittyminen on niin täydellistä, että tekijä tajuaa vain tehtävänsä välittömästi vaikuttavat seikat. Itse työskentely, harjoitus tai esiintymistilanne unohtuu ja jopa reaaliajan ja -paikan taju katoaa, syntyy roolissa toimimisen tai näyttelemisen huippukokemuksia, jotka eroavat elämän laakso- ja tasankokokemuksista.⁴⁴

C (17v): Esiintyminen on aina ollut minulle huippujuttu, kun siinä täytyy unohtaa kaikki muu ja siihen täytyy keskittyä niin sata prosenttisesti, siihen mitä tekee. Se on wau! ... Osaa jättää kaiken muun ulkopuolelle paitsi sen roolihahmon, näytelmä ja sen hetken jota silloin tekee!

Pohdintaa

Tapaustutkimus, kuten myös aiemmat tapaustutkimukset⁴⁵, antavat viitteitä siitä, että teatterilähtöisten menetelmien käyttö opetus- ja kasvatus-työssä on tukenut lasten ja nuorten minän ja jopa identiteetin kehittymistä, huomioiden kuitenkin kehityksen yksilöllisyyden ja sitoutuneisuuden muihin ympäristötekijöihin.⁴⁶ Artikkelini tutkimusaineisto käsittelee pelkästään tyttöjen käsityksiä teatterityön merkityksistä. Tältä osin se on yksipuolinen ja herättää laajemman, kumpaan sukupuolta käsittelevän jatkotutkimuksen tarpeen, koska kummatkin sukupuolet osaltaan rakentavat omaa identiteettiään suhteessa oman sukupuolen vertaisryhmään.⁴⁷ Jatkotutkimuksen aiheena voisi myös olla se, mikä on teatterilähtöisten oppimiskokemusten vaikutus näiden nuorten naisten identiteetin kehittämiseen myöhemmällä aikuisiällä? Fadjukoffin mukaan nuoruudessa saavutettu identiteetti voi olla hyvinvoinnin voimavara aikuisiällä.⁴⁸ Se voi ennustaa elämänhallinnan tunnetta, toisista huolehtimista, tuotteliaisuutta sekä psykososiaalista hyvinvointia keski-iässä, asioita joista haastatellut nuoret naiset puhuvatkin juuri teatterityöskentelyyn liittyvinä. Toisaalta Fadjukoff muistuttaa, että identiteetin kehittyminen on yksilöllistä ja jatkuu vielä aikuisiällä.⁴⁹ Identiteetin myöhempään kehittämiseen vaikuttavat monet seikat. Ihmisen elämiskokemukset jakaantuvat kuvattujen huippukokemusten lisäksi laakso- ja tasankokokemuksiin.⁵⁰ Huippukokemusten vastakohtana elämässä tapahtuu myös laaksokokemuksia. Ne ovat elämän epämiellyttäviä, tuskallisia jopa traagisia kokemuksia. Elämän tasankokokemukset ovat tyytyväisyyden ja mielenrauhan hetkiä. Lisäksi ihmisen elämässä on erilaisia siirtymävaiheita. Tällaisia ovat esimerkiksi lapselle koulun aloitus, nuorelle murrosikä sekä kouluympäristön vaihtaminen, nuorelle aikuiselle itsenäistyminen, ammatin valitseminen ja muutto pois kotoa. Nekin voivat muodostua yksilön identiteetin kehittymisen kannalta merkittäväksi ydinepisodiksi. Elämänsä ydinepisodit voivat vahvistaa tai muuttaa ihmisen identiteettiä. Ihminen joutuu tekemään valintoja ja hänen elämänsä voi muuttua. Jatkotutkimuskysymykseksi nouseekin tällöin, että kuinka teatterilähtöisten menetelmiin liittyvät kokemukset ja nii-

den tuottamat käsitykset itsestä ja suhteesta ympäristöön säilyvät erilaisten ydinepisodien ja muiden muutostekijöiden paineessa? Artikkelissa esiteltä pienimuotoisen tapaustutkimuksen kolme nuorta naista kokivat, että teatterilähtöiset menetelmät olivat osaltaan tarjonneet heille identiteetin kehittymistä tukevia merkityksellisiä oppimiskokemuksia. He kuvasivat niiden vaikuttaneen elämän hallintaan ja sen tarkoituksen etsintään. Toivottavasti kysymystä voitaisiin jatkossa selvittää laajemmin. Aihepiiriä käsittelee tällä hetkellä ainakin Nuorisotutkimusseuran ja Kulttuurirahaston valtakunnallinen Myrsky-hanke, jonka tutkimustuloksia odotetaan seuraavan parin vuoden aikana. Tämä artikkeli ja muut mainitsemani tutkimukset osoittavat, että draama ja teatterityöskentely tuottavat merkityksellisiä oppimiskokemuksia, joissa opittu transformoituu osin henkilökohtaiseen maailmasuhteeseen. Kaiken kaikkiaan yksikin persoonallisesti merkittävä oppimiskokemus, myönteinen tai kielteinen, voi sisältää hyvin paljon tiheää ja latautunutta tunnemerkitystä, vaikka se olisi vain pieni hetki ihmisen elämässä. Kokemuksina ne voivat olla tukemassa nuoren minä ja jopa identiteetin kasvua.

A (18v): Mä oon sitä mieltä, että pitäis ehdottomasti olla teatterikasvatusta koulussa tai ilmaisuu, koska koulu on niin teoreettista, ei oo oikein silleen semmoista... Ihmisellä on semmonen tarve, [--] että pitäisi saada ilmaistuu jotenkin itteensä.

VIITTEET

¹ Gallagher 2001, Toivanen, 2002, Rusasen 2002, Laakso 2004

² Erikson, 1968, 165; Kroger, 1980, 17, 20

³ Antikainen, Rinne ja Koski 2000, 266–267

⁴ Marcia 1980, 159–169

⁵ Korhonen 2005, 5–6

⁶ Toivanen 2007; Koskenniemi 2007, 11; Korhonen 2005

⁷ Koskenniemi 2007, 39; Heikkinen 2005, 77

⁸ vrt. Gallagher, 2001; Rusanen 2002; myös Dickinson & Neelands 2006

⁹ Tuomi & Sarajärvi 2002, 75, 77

¹⁰ Perttula 1996, 85

¹¹ Heikkinen 2007, 144–145

¹² vrt. Giddens 1997, 546–547

- ¹³ Heikkinen 2007, 146, 2001, 13; Tuomi & Sarajarvi 2002, 8
¹⁴ vrt. Silkelä 1999, 127–136
¹⁵ Fadjukoff 2007, 10–11; myös Aho & Laine 1997, 8; Rauhala 1996, 85–89
¹⁶ vrt. Gallagher 2001, Rusanen 2002, Dickinson & Neelands 2006
¹⁷ Aho ja Laine 1997, 18
¹⁸ Fadjukoff 2007, 10–11
¹⁹ Myös Gallagher 2001; Rusanen 2002; Dickinson & Neelands 2006
²⁰ Toivanen 2002, 175–187
²¹ vrt. Dickinson & Neelands 2006, 1–15
²² Dewey 1957, 7, 25
²³ Baldwin 2008, 20; Rusanen 2002, 65–66
²⁴ Heikkinen 2005, 8
²⁵ Marcia 1980
²⁶ Silkelä 1999, 45–46
²⁷ Teerijoki 2000, 57
²⁸ Erikson 1980, 94–97
²⁹ vrt. Toivanen 2002, 192–194
³⁰ Silkelä 1999, 124–130
³¹ Østern 2000, 7
³² Toivanen 2002, 163–170
³³ Winnicott 1971, 41
³⁴ Fadjukoff 2007, 10–11; Kroger 2007
³⁵ Erikson 1980, 121–123
³⁶ Salmivalli 2005, 137–138
³⁷ Hall 2002, 22
³⁸ Hogg, Terry, & White 1995; Ellemers, Spears, & Doosje 2002
³⁹ vrt. Denzin 1992, 22–27; 1994, 74; Alasuutari 1994, 86–87
⁴⁰ Kuusinen 2006, 322
⁴¹ Erikson 1980, 97–98
⁴² Toivanen 2002, myös 2005
⁴³ Maslow, 1970; Csikszentmihalyi 1991, 3–6, 2006
⁴⁴ Silkelä 1999, 127–136
⁴⁵ Toivanen 2002, Rusanen 2002, Gallagher 2001
⁴⁶ Marcia 1993, 3–21
⁴⁷ Salmivalli 2005, 159–160; Budgeon 2003
⁴⁸ Fadjukoff 2007, 43–50
⁴⁹ Myös Kellner 1995, 259; Antikainen *et al.* 2000, 273–274
⁵⁰ Silkelä 1999, 127–136

LÄHTEET

- Aho, S. & Laine, K. 1997. *Minä ja muut. Kasvaminen sosiaaliseen vuorovaikutukseen.* Helsinki: Otava.
- Alasuutari, P. *Laadullinen tutkimus.* Jyväskylä: Vastapaino
- Antikainen A., Rinne R. ja Koski L. 2000. *Kasvatussosiologia.* Helsinki: WSOY.
- Baldwin, P. 2008. *The Primary drama handbook.* Savage: London.
- Budgeon, S. 2003. *Choosing a self: young women and the individualization of identity,* Westport (Conn.): Praeger
- Csikszentmihalyi, M. 1991. *Flow: The psychology of optimal experience.* New York: Harper Perennial.
- Csikszentmihalyi, M. 2006. *Flow: den optimala upplevelsens psykologi.* Stockholm: Natur och kultur
- Denzin, N.K. 1992. *Symbolic Interactionism and Cultural Studies. The Politics of Interpretation.* Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell.
- Denzin, N.K. 1994. "Evaluating Qualitative Research in the Post-structural Moment: The Lessons James Joyce Teaches Us." *Qualitative studies in Education* 7.
- Dewey, J. 1957. *Koulu ja yhteiskunta.* Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Dickinson R., Neelands J. and Shenton Primary School 2006. *Improve your Primary School through Drama.* David Fulton: London
- Ellemers, N., Spears, R., & Doosje, E.J.(2002). "Self and social identity." *Annual Review of Psychology*, 53, 161-187.
- Erikson, E. H. 1980. *Identity and the Life Cycle.* U.S.A: Norton.
- Fadjukoff, P. 2007. *Identity formation in adulthood.* Jyväskylä: University of Jyväskylä
- Giddens, A. 1997. *Sociology.* Third Edition. Cambridge: Polity Press.
- Gallagher, K. 2001. *Drama Education in the Lives of Girls: Imagining Possibilities.* Toronto: University of Toronto Press.
- Goldberg, P. 1985. *Intuition voima.* Helsinki: Oy Rastor Ab.
- Hall, S. 2002. *Identiteetti.* Vastapaino: Tampere
- Heikkinen, H. 2005. *Draamakasvatus, opetusta, taidetta, tutkimista.* Helsinki: Minerva.
- Heikkinen, H.L.T. 2007. "Narratiivinen tutkimus – todellisuus kertomuksena." Teoksessa J. Aaltola & R. Valli (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II.* 142–158.
- Hogg, M, Terry, D., & White, K. 1995. "A tale of two theories: A critical comparison of identity theory with social identity theory." *Social Psychology Quarterly*, 58, 255–270.
- Kellner, D. 1995. *Media culture. Cultural studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern.* London: Routledge.
- Korhonen, P. & Airaksinen R. (toim.) 2005. *Hyvä hankaus – teatterilähtöiset menetelmät oppimisen ja osallisuuden mahdollisuuksina.* Helsinki: Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro. 38.
- Koskenniemi, P. 2007. *Osallistava teatteri devising ja muita merkisyyksiä.* Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi
- Kroger, J. 1980. *Identity in adolescence.* London & New York: Routledge.
- Kroger, J. 2007. *Identity development. Adolescence through adulthood.* Thousand Oaks,

- CA: Savage Publications
- Kuusinen, J. 2006. ”Nuorten aikuisten kehitystehtävät, onnellisuus ja kehityksen hallinta.” Teoksessa: P. Lyytinen, M. Korkiakangas & H. Lyytinen (toim.) *Näkökulmia kehityspsykologiaan. Kehitys kontekstissaan*. Helsinki: WSOY, 311–322.
- Laakso, E. 2004. *Draamakokemusten äärellä: prosessidraaman oppimispotentiaali opettajaksi opiskelevien kokemusten valossa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Marcia, J. E. 1980. ”Identity in adolescence.” Teoksessa J. Adelson (toim.) *Handbook of adolescent psychology*. U.S.A.: John Wiley & Sons, 159–187.
- Marcia, J. E. 1993. ”The ego identity status approach to ego identity.” Teoksessa J. E. Marcia, A. S. Waterman, S. L. Archer & J. L. Orlofsky (toim.) *Ego Identity: A handbook of psychosocial research*. New York: Springer, pp. 3–21.
- Maslow, Abraham H. 1970. *Motivation and personality*. New York: Harper & Row.
- Rauhala, L.I. 1996. *Tajunnan itsepuolustus*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Rauste–von Wright, M. & von Wright, J. 1994. *Oppiminen ja koulutus*. Juva: WSOY.
- Rusanen, S. 2002. Koin traagisia tragedioita. Yläasteen oppilaiden kokemuksia ilmaisutaidon opiskelusta. Teatterikorkeakoulu. Acta Scenica 11.
- Salmivalli, C. 2005. Kaverien kanssa. Vertaissuhteet ja sosiaalinen kehitys. Keuruu: PS-kustannus.
- Sillkelä, R. 1999. Persoonallisesti merkittävät oppimiskokemukset. Tutkimus luokanopettajaksi opiskelevien oppimiskokemuksista. Joensuu: Joensuun yliopistopaino.
- Teerijoki, P. 2000. ”Draamaopettajuuden laatu.” Teoksessa P. Teerijoki (toim.) *Draaman tiet – suomalainen näkökulma. Erkki Laakson jublakirja 7.6.2000*. Jyväskylän yliopisto. Opettajankoulutuslaitos. Opetuksen perusteita ja käytänteitä 35. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino, 48–62.
- Toivanen, T. 2002. ”Mä en ois kyllä ikinä uskonu ittestäni sellasta”: peruskoulun viides- ja kuudesluokkalaisten kokemuksia teatterityöstä. Teatterikorkeakoulu. Acta Scenica 9.
- Toivanen, T. 2005. ”Draama ja teatterikasvatuksen ulottuvuuksia varhaismurrosikäisen näkökulmasta.” Teoksessa Karppinen S. Ruokonen I. ja Uusikylä K. (toim.) *Taidon ja taiteen luova voima. Kirjoituksia 9–12-vuotiaiden taito ja taidekasvatuksesta*. Helsinki: Finn lectura. 119–132.
- Toivanen, T. 2007. *Lentoon - draama ja teatteri koulussa*. Helsinki. WSOY.
- Tuomi, J. & Sarajarvi, A. 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Winnicott D.W. 1971. *Playing and Reality*. London:Routledge.
- Østern, A-L. 2000. ”Draamapedagogiikan genret pohjoismaisten opetussuunnitelmien valossa.” Teoksessa P. Teerijoki (toim.) *Draaman tiet – suomalainen näkökulma*. Jyväskylän yliopisto. Opettajankoulutuslaitos. Opetuksen perusteita ja käytänteitä 35, 4–26.

IV Kirja-arvioita

NOO-TEATTERI historia elää...

Hashi 29/2008

Käsitteellinen ja toimitus: Mia Pätsi

Japanilaista teatteria käsittelevää kirjallisuutta – tutkimuksista puhumatta – on julkaistu suomeksi hyvin niukasti. Jukka O. Miettisen yli kaksikymmentä vuotta sitten ilmestynyt oppimateriaali *Jumalia, sankareita, demoneja. Johdanto aasialaiseen teatteriin* (1987) sisältää selkeät kuvaukset perinteisen japanilaisen tanssin ja teatterin eri muodoista (nogaku, kabuki ja bunraku) sekä lyhyen katsauksen myös uudempaan japanilaiseen teatteriin, erityisesti buto-tanssiin. Tämä oppimateriaali on sittemmin syvennyt suomenkielisenä verkkoaineistona, joka on ollut rajatussa käytössä aasialaisen teatterin kursseilla. Suomenkielisen verkkoaineiston pohjalta edelleen laajentunut, englanninkielinen *Asian Theatre & Dance. Web-based Course Material* on valmisteilla (näytteitä on tarjolla osoitteessa <http://teak.fi/asian>). Myös Minna Eväsojan *Bigagu. Japanilaisesta kauneudesta* (2008) sisältää lyhyet esittelyt perinteisistä muodoista ja niiden estetiikasta ja jonkin verran tietoa uudemmastakin teatterista.

Pelkästään japanilaiseen teatteriin keskittyviä suomenkielisiä kirjoja ei ole. Valistustyö on jäänyt lähinnä ystävyysseurojen julkaisujen ja joidenkin esitteiden varaan. Japanilaisen kulttuurin ystävät r.y. on julkaissut japanilaisen kulttuurin eri piirteitä esittelevässä Hashi-sarjassa teemanumeron *Japanilainen teatteritaide. Zeamiza esittää nô-teatteria* (Hashi 4/1982), jossa on useiden kirjoittajien lyhyitä artikkeleita. Mitä ilmeisimmin julkaisu liittyi samana vuonna tapahtuneeseen, yhdistyksen järjestämään *Zeami-za (Kanze Nogakudan)* -ryhmän vierailuun. Vuonna 1996 ilmestynyt Hashi 18 käsittelee japanilaista tanssia. Koska perinteiset teatterimuodot integroivat tanssin kiinteäksi osaksi esityksen kokonaisuutta, on luonnollista, että tässä julkaisussa käsitellään myös no-teatteria. Julkaisu sisältää myös Kai Niemisen käännöksen *Hagoromo*-näytelmästä.

Mia Pätsin kirjoittama *Noo-teatteri historia elää...* (Hashi 29/2008) jatkaa no-teatterin esittelyjen perinnettä. Kirjoittajan tausta on käytännölläheinen, omaan no-kiinnostukseen ja no-opintoihin perustuva. Mia Pätsi on yhdessä työryhmien kanssa toteuttanut no-vaikutteisia esityksiä, joista kaksi (*Matsukaze* ja *Funa Benkei*) perinteisten no-näytelmien pohjalta. Uusimmat toteutukset ovat terveesti ja kiinnostavasti irtautuneet no-teksteistä ja siirtyneet yhdistämään no-vaikutteita modernien näytelmätekstien toteutuksiin. Tuorein produktio on toukokuussa 2009 esitetty no-teatterin inspiroima ja no-ilmaisua käyttävä tulkinta Aino Kallaksen *Sudenmorsiamesta*.

Mia Pätsi on myös opettanut 1990-luvulla Tanskassa oppimiaan no-ilmalaisuuden tekniikoita erilaisilla kursseilla. Kirjoituksen omakohtaisinta antia ovatkin kappaleeseen 15 kootut harjoitteet. Harjoitteet perustuvat enimmäkseen Pätsin japanilaiselta näyttelijästäväältä Kataokalta oppimiin ja ylöskirjaamiin sarjoihin sekä kirjallisuudesta koottuun aineistoon. Mukana on myös täsmennyksiä ja variaatioita sekä perulaiselta opettajalta että japanilaiselta Komparu-koulukuntaa edustavalta no-opettajalta. Olisi ollut kiinnostavaa ja korrektiakin lyhyesti avata näiden opettajien taustoja ja heidän perehtymistään no-teatteriin. No-teatterin opiskelussa opettajan ja oppilaan suhde on keskeinen: sekä ammattilaiset että vakavat harrastajat oppivat tätä tyyliä jonkun no-koulukunnan hyväksymältä opettajalta. Kehon käyttö ”kopioidaan” opettajalta tekstejä ja *katoja* (liike- ja askelsarjat) toistavan harjoittelun kautta, ei erillisissä, lyhyissä työpajoissa, vaikka etenkin länsimaissa näitä paljon järjestetäänkin. Ei no-vaikutteisesta harjoitteiden tekemisestäkään tietysti mitään haittaa ole. Kuten Mia Pätsi korostaa, ne opettavat hyvin yleistä keskittymistä ja ruumiinhallintaa.

Mukana harjoitteissa on myös pientä tai chi -vaikutetta ja jopa viittaus ”kabuki-kävelyyn”, jolla kannustetaan liikkeen tekemiseen laajemmassa mittakaavassa kuin no-teatterissa. Täsmennyksen vuoksi mainittakoon, että yleisanana käytetty ”kabuki-kävely” tässä yhteydessä viittaa tosin vain yhdentyypin roolihahmon, soturin, kävelyyn. Kaikki kabukin roolihahmot eivät kuvataunlaista askellusta käytä. Harjoitteet on kuvattu selkeästi ja niiden pohjalta on mahdollista opiskella ja harjoitella ilman ohjaajaakin. Valitettavasti havainnollistava kuva-aineisto on paikoin huonolaatuista. Piirrookset jalkatyöskentelystä olisivat saattaneet olla selkeämpi ratkaisu kuin valokuvat. Eniten hyötyä harjoitteista on todennäköisesti niille, jotka ovat osallistuneet työpajoihin ja kokeilleet niitä opettajan ohjauksessa.

Kirjan teksti heijastaa Mia Pätsin vilpittömyyttä kiinnostusta aiheesta kohtaan, ja on selvää, että se on syntynyt täyttämään suomenkielisessä kirjallisuudessa olevaa aukkoa. Teos ei ole tutkimus tai edes akateemiset mitat täyttävä opinnäyte, mutta koska se kuitenkin saa jonkinlaista painoarvoa sen vuoksi, että suomenkielistä kirjallisuutta on niin vähän, kriittinen arviointi lienee paikallaan. Kirjoittajan tausta on todellakin hyvin omakohtainen ja käytäntöön pohjautuva. On selvää, että hän on käynyt läpi no-teatteriin liittyvää kirjallisuutta, ja lähdeluettelossa mainitaankin muutama hyvä englanninkielinen klassikkoteos (japaninkielisiä lähteitä Pätsi ei käytä), kuten Kunio Komparun *The Noh Theater. Principles and Perspectives* (1983), Rimerin ja Yamazakin *On the Art of the Nô Drama. The Major Treatises of Zeami* (1984) ja William P. Malmin *Japanese Music and Musical*

Instruments (1959). Komparun teokseen viitataan usein, Malmin kirjaa Pätsi pikareferoi no-teatterin musiikkia käsittelevässä kappaleessa. Rimerin ja Yamaguchin teosta hän sen sijaan käyttää varsin niukasti, mikä on sääli, koska siitä olisi voinut saada paljon paremman tausta-aineiston mm. Zeamin keskeisten käsitteiden lyhyelle esittelylle (kappale 14) kuin nyt lähteenä käytetystä, aikaisemmassa Hashissa (18/96) julkaistusta Anu Mannosen kirjoituksesta.

Kokonaisuudessaan lähdemateriaali on hyvin idiosynkraattista. Vaikuttaa siltä, että kirjoittaja on ottanut lähteiksi vähän kaikkea mikä on kohdalle sattunut ja poimintu teoksista itselleen sopivaa tietoa sattumanvaraisesti. Tutkimuksellisen vaikutelman luomiseksi kirjoittaja käyttää alaviitteitä, mutta usein viitteen kohteena on pelkkää yleistietoa, ei mitään sellaista mikä olisi vaatinut lähdeviittausta. Tekstissä on myös väittämiä, joissa alaviite olisi ollut paikallaan, mutta sitä ei ole käytetty, ja useissa alaviitteissä lähteen sivunumerokin on jäänyt pois. Lähdeluettelo on laadittu huolimattomasti ja epäselvästi. Japanilaiset nimet on luetteloitu välillä etunimi, välillä sukunimi ensin. Alaviitteistä löytyy viittauksia myös teoksiin, joita ei löydy lähdeluettelosta, ja lähdeluettelossa on teoksia, joihin ei viitata lainkaan. Lähdeviitteiden suhteen olisi ollut parempi pitäytyä esimerkiksi Miettisen oppimateriaalissaan tekemään ratkaisuun ja jättää lähdeviitteet kokonaan pois, koska suurimmassa osassa niistä on kuitenkin kyse varsin yleisestä no-teatteriin liittyvästä perustiedosta, joka toistuu samana kaikissa käytetyissä lähdeteoksissa. Kunkin kappaleen aineistona käytetyt materiaalit tai muun suositeltavan lisälukemisen olisi voinut kirjata erilliseen kirjallisuuslistaan.

Kirjoitusta lukiessa syntyy sellainen vaikutelma, että Pätsi ei ole kunnolla päättänyt, kenelle se on tarkoitettu. Taustalla on selvästi halu purkaa luettua tietoa ja ehkä osoittaa omaa asiantuntemustakin. Toisaalta tavoitteena on myös halu luoda no-teatterin perusteita suomeksi esittelevä teos. No-teatteriin perehtymättömälle lukijalle tämä kirjoitus sisältää kuitenkin liikaa toisistaan irrallaan olevia yksityiskohtia. Myöskään poukkoileva rakenne ei edesauta taidemuodon hahmottamista. Olisi ollut lukijan kannalta selkeämpää esitellä ensin no-teatterin synty, Zeamin luomat peruskäsitteet ja no-näyttämön rakenne, ja siirtyä vasta sitten näytelmien ja esityskonventioiden kuvaukseen. Erityisen tärkeää olisi ollut avata aluksi ne keskeiset käsitteet, joita Zeami tuo esiin teoksissaan. Nyt nämä, *jo-ha-kyu* -rakenteen kuvausta lukuun ottamatta, jätetään lyhyeksi irralliseksi ja pinnalliseksi kappaleeksi (14) kirjoituksen loppuun. Se että no-näyttämön rakennetta ei kuvata alussa, saattaa lukijan tilanteeseen, jossa tämä ei pys-

ty hahmottamaan toiminnan tapahtumapaikkaa eikä näyttämön eri osien suhdetta toisiinsa.

Tiedon ryhmittelyyn lienee osittain vaikuttanut kustannuspolitiikka. Hashin tapaisessa julkaisussa ei oletettavasti ole ollut mahdollista rakentaa tekstin joukkoon tietolaatikoita joissa erilaisia yksityiskohtia olisi valotettu vähän tarkemmin ja tekstiä tuotu eritasoisemmaksi siten, että perusasiat olisivat yhtenä ehyenä tekstinä ja harkiten valitut yksityiskohdat omina lisäsaarekkeinaan. Kustannuspoliittisista syistä myös kuva-aineisto on epätasaista. Ystävyyseurojen budjeteilla ja muutaman apurahan turvin ei ole helppo toteuttaa kovin laadukasta julkaisua. Kustannuspoliittiset syyt eivät kuitenkaan ole peruste sille, että kirjoituksen kielellinen taso on huono. Perusoikoluku olisi poistanut puhekielisyyksiä ja tarpeettomia huolimattomuus- ja kirjoitusvirheitä, joita teoksesta löytyy luvattoman paljon. Maineikas italialainen aasialaisen teatterin vaikutuksia tutkinut ja Eugenio Barban kanssa työskennellyt Nicola Savarese olisi ainakin ansainnut nimensä tulleen kirjoitetuksi oikein.

Kirjoittaja on myös lukenut lähdekirjallisuuttaan huolimattomasti. Johdantokappaleen osana oleva alakappale no-teatterin vaikutuksesta länsimaiseen teatteriin (1.2.) olisikin saanut jäädä tämän teoksen ulkopuolelle. Se sisältää kevyitä, perustelemattomia heittoja, suoranaisia asiavirheitä ja väärintulkintoja. Kappaleen otsikkona on ”Noo-teatterin vaikutus moderniin eurooppalaiseen teatteriin”, ja sen alla lukijalle tarjotaan luettelo länsimaisista teatterintekijöistä ja teatteriteoreetikoista, joiden sanotaan saaneen vaikutteita erilaisista aasialaisista teatterimuodoista. Esimerkiksi viittaus Stanislavskiin tai Artaudiin tässä yhteydessä on yleisyydessään harhaanjohtava. Jopa erityisesti japanilaisista vaikutteista puhuttaessa kirjoittajalle näyttää olevan yhdentekevää, ihailiko kyseinen teatterintekijä no- vai kabuki-teatteria, puhumattakaan siitä kuinka paljon tämä todellisuudessa tunsi näitä teatterimuotoja. Jacques Copeau oli kieltämättä inspiroitunut no-teatterista ja välitti kirjallisuudesta hankkimaansa tietoa oppilailleen (mm. sille työryhmälle, joka Suzanne Bingin ohjauksessa toteutti usein mainitun *Kantan*-esityksen/demonstraation 1924). Sen sijaan ne kaksi teatteriteoreetikkoa ja ohjaajaa, jotka vaikuttivat Copeau'n no-tietämykseen, Gordon Craig ja Paul Claudel, jätetään mainitsematta. Myöskään William Butler Yeatsia ei mainita. On tietysti mahdollista löytää paraleelleja japanilaisen teatterin ja eurooppalaista teatteria ei-realistiseen suuntaan kehittävien uudistajien ajatusten välillä, mutta sen väittäminen, että nämä yhdenmukaisuudet olisivat syntyneet japanilaisen teatterin vaikutuksesta, vaatii perusteellista ja kriittistä analyysiä. Ei se, että esimerkiksi Meyerholdin tai

Brechtin teorioista löytyy satunnaisia yhtäläisyyksiä no-teatterin estetiikkaan, välttämättä todista sitä, että vaikutteet tulisivat no-teatterista.

Myös lähdeaineistona käytetyn, japanilaisen perinteisen teatterin ja miimin välisiä yhteyksiä käsittelevän tutkimuksen pääargumentti on ymmärretty väärin. Tässä tutkimuksessa (Kurkinen 2000) pyritään nimenomaan purkamaan perusteetonta myyttiä no-teatterin ja muunkin japanilaisen teatterin vaikutuksesta länsimaiseen miimiin (ei ”pantomiiimiin”, kuten tekstissä kirjoitetaan). Kuitenkaan todisteita no-teatterin vaikutuksesta esimerkiksi Étienne Decroux’n, Marcel Marceaur tai Jacques Lecoqin työhön ei ole. Paralleleleja no-teatterin ja miimin estetiikan ja tekniikoiden väliltä löytyy jonkin verran, mutta niiden perusteella ei voi sanoa, että no-teatteri tai muukaan japanilainen teatteri olisi vaikuttanut modernin miimin kehittymiseen. Kun otetaan huomioon, miten paljon no-teatterin oikeaa vaikutusta länsimaiseen teatteriin on käsitelty teatterintutkimuksessa, on valitettavaa, että spekulatiivisia väittämiä toistetaan kriitikkö-mästi. Esimerkiksi se, että Ranskassa olisi 1900-luvun alussa vierailut monia japanilaisia tanssi- ja teatteriryhmiä ei pidä paikkaansa. Vierailuja oli, mutta vain muutamia ryhmiä kiersi Ranskassa ja muualla Euroopassa 1900–1940-luvuilla (kuten Kawakamien seurue aivan 1900-luvun alussa, Hanako 1901–22 sekä Tokujiro Tsutsui ryhmineen vuonna 1930). No-teatteria nämä ryhmät eivät esittäneet ja kabukiakin vain nimeksi, vaikka niitä kabuki-seurueina ja esiintyjinä joskus markkinoitiin.

Mia Pätsin kirjoitus kannustaa suomen kieleen kirjoitustapaa, jossa japanin kielen pitkät vokaalit on kirjoitettu auki ääntämyksen mukaisesti, esimerkkeinä ”noo” tai ”kyoogen”. Kirjailija ja suomentaja Kai Nieminen on ollut vahvasti tämän kannalla. On myönnettävä, että muissa kielissä käytetyt kirjoitustavat, ”nō”, ”nô” tai ”noh” eivät ole täysin perusteltuja suomenkielessä, vaikka vaakaviivaa vokaalin päällä on suomessakin käytetty vokaalin pidentymisen osoittaja. Pätsin väite, että saksan ja ruotsin kielissä olisi yleisesti siirrytty pitkän vokaalin käyttämiseen, ei kuitenkaan pidä paikkaansa.

Tähän tekstiin olen valinnut kokeilumielessä vielä yksinkertaisemman tavan eli jättänyt pidentymisen kokonaan merkitsemättä. Emmehän kirjoita Osakan kaupunginkaan nimeä muodossa ”Oosaka”, puhumattakaan siitä, että kirjoittaisimme esimerkiksi ”New Yorkin” tai ”Washingtonin” ääntämysasujensa mukaisesti. Sanan käyttö kyllä opettaa milloin vokaalit lausutaan pitkinä – eikä varmaankaan haittaa, vaikka ne tottumattomammalta ulkomaalaiselta jäisivät lyhyiksikin. Ja jos päädytään suoma-

laisen ääntämisasun mukaiseen kirjoittamiseen, niin sitten ”kyoogen” olisi syytä kirjoittaa ”kioogen” tai ”jo-ha-kyuu” muodossa ”jo-ha-kiuu” koska y-vokaalin käyttö näiden sanojen kirjoittamisessa tulee sekin suoraan englannin kielestä.

Noo-teatteri historia elää... -kirjoitelma puutteineenkin korostaa sitä, että tarvitsemme sekä selkeää että huolella tehtyä suomenkielistä oppimateriaalia no-teatterista ja myös muusta japanilaisesta teatterista. Sekä japanilaisesta teatterista että sen vaikutuksista on olemassa erinomaisen hyvää kirjallisuutta ja tutkimusta sekä japaniksi että länsimaisilla kielillä, joten taustamateriaalista ei ole pulaa. No-teatterista ja muistakin japanilaisista teatterimuodoista kiinnostuneelle, asiaan entuudestaan perehtymättömälle, englantia taitavalle lukijalle suosittelen esimerkiksi Pätsinkin lähteenä olevaa Cavayen, Griffithin ja Sendan teosta *A Guide to the Japanese Stage* (2004), jossa eri teatterimuodot esitellään havainnollisesti ja konkreettisesti. Ehkäpä seuraavaksi olisi aika yhdistää eri asiantuntijoiden käytännöllinen osaaminen ja teoreettinen tietämys ja luoda artikkeleihin perustuva japanilaista teatteria käsittelevä suomenkielinen oppikirja yliopistojen ja korkeakoulujen käyttöön.

Anna Thuring

Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa.

Helena Erkkilä 2008. Valtion taidemuseo. Kuvataiteen keskusarkisto 15.

”Kehon keskeisyys on ilmeistä kaikessa performanssitaiteessa”

Helena Erkkilän väitöskirja on visuaalisesti kaunis teos. Tutkimusaiheena oleva performanssitaide on saanut teoksessa ansaitsemansa arvokkuuden. Kirjan fyysinen koko on mahdollistanut kaksipalstaisen taittamisen ja runsaan kuvamateriaalin julkaisemisen. Kuvamateriaali rakentaakin aiheesta mielenkiintoista tarinaa tutkimustekstin rinnalle. Erkkilän väitöskirja yhdistää tärkeällä tavalla taidehistorian ja esittävän taiteen tutkimuspolkuja. On helppo ymmärtää, että tutkimusaineiston laajempi kytkeminen näiden alueiden aikalaiskeskustelujen kanssa olisi myös ollut varsin kiinnostavaa, mutta tekijän näkökulmasta turhan työlästä. Väitöskirjan aineisto muo-

dostuu pääosin Valtion taidemuseon kuvataiteen keskusarkistoon kerätystä materiaalista, jota tekijä on ollut itse kartoittamassa.

Erkkilän luennassa aineistoa käsitellään erityisesti psykoanalyttisesti, Jacques Lacanin (1901–1981) teorian valossa, ruumiinkuvan avainkäsitteen saattelemana. Tekijä ymmärtää ruumiinkuva(t) -käsitteen kielellisesti rakentuneena ”toisen kuvana” (25), ei alkuperäisenä ruumisminuuden läsnäolevana perustana esityksille. Ruumiillisuuden historia on kuvataiteessa ilmeinen, mutta esimerkiksi 1980-luvulla Jack Helen Brut –ryhmä asetti esityksissään esille ruumiinkuvan ”kenen tahansa ruumiina”. Saman vuosikymmenen keskeisenä tekijä on syytä mainita myös Roi Vaaran Valkoisen miehen väliintulo (1983), joka asetti nähtäväksi jotakin sosiaalisesti aikaansa elänyttä toimintaa (51).

Erkkilän teoksen olennainen lähtökohta liittyy käsitteiden määrittelyyn. Performanssitaide viittaa kuvataiteen perinteen ulkopuolelle astumiseen, tekijöiden toimiin asettaa oma kehonsa yleisön katseen kohteeksi. Tekijät purkavat esteettisyyden kategoriaa myös astumalla sivuun esittävän taiteen perinteisiltä kompetenssialueilta. Erkkilä toteaa, että käsite performanssi tunnistettiin jo 1970-luvulla, mutta varsinaisesti se lanseerattiin lehtikirjoitteluun vasta 1980-luvulla. Tätä edelsivät sellaiset käsitteet kuin 1960-luvun happeningit tai Fluxus-tapahtumat ja 1970-luvun kehotaide. Tuttuja käsitteitä ovat myös Body art tai Bodyworks. Käsitteet ovat olleet uudelleen liikkeellä 2000-luvulla, kun erityisesti brittien suosima sateenvarjotermi Live Art on jatkanut performanssitaiteen missiota muotojen ja taiteiden välisten rajojen kyseenalaistajana (17).

Väitöskirja keskittyy pääasiassa 1980- ja 1990- lukujen performanssitaiteen tarkasteluun, mutta nostaa esille myös kiintoisan historiallisen kaaren 1960-luvun ensimmäisistä esityskokeiluista lähtien. Esitysanalyysit (osa IV) osuudessa Erkkilä pohtii jo 1960-luvulla avautunutta teatterillisuuden ulottuvuutta, joka nähtiin ja jota kritisoitiin näytelmäkirjailijavetoisena fiktiivisten hahmojen esittämisenä. Tämä johti kiintoisaan aikalaiskeskusteluun teatterillisten keinojen ja performanssitaiteen välillä. Keskustelun keskeisinä juonteina näkyvät tärkeät huomiot taidekäsitteiden, estetiikan ja koko esitys-käsitteen purkamisesta ja uudelleen määrittelystä. Erkkilän kommentoi oivaltavasti näitä lähihistorian taidekeskusteluja ja lukija voi ymmärtää niiden heijastuksia nykyhetkessä.

Esitysanalyysien osuudessa Erkkilä käy läpi yksityiskohtaisesti lukuisia performanssiesityksiä. Hän kuvailee niiden sisältöjä tarkasti, ja tekstiä saattelevat kuvat avaavat lukijalle pääsyn esitysten maailmaan, vaikka kyseisiä teoksia ei olisi itse nähnyt. Kiinnostava havainto on se, miten paljon

performanssitaiteessa on tapahtunut muutoksia aineistovuosikymmenien (1980–90) välillä. 1980-luvun ryhmät, kuten Homo S. piirtyvät teoksisiaan ryhmälähtöisinä, sukupuolisuudella leikittelevinä tekijöinä. Seuraavan vuosikymmenen esitykset (esimerkiksi Pia Lindmanin työt) näyttäytyvät enemmän yksilökeskeisinä, audiovisuaalisia elementtejä hyödyntävinä teoksina. Tämä tiivistys ei tietenkään tee oikeutta esitysten yksityiskohdille, mutta lukija voi huomata tämän muutoksen Erkkilän tutkimuksesta. Esitysanalyysien yhteydessä tutkija viittaa myös kansainvälisiin, esimerkiksi yhdysvaltalaisiin, performanssitaiteilijoihin. Näissä(kin) esimerkeissä näkyvät voimakkaasti Erkkilän huomioimat teoreettiset pohdinnat kehoon liittyvästä narsismista, feminismin aallosta tai eroottisuudesta.

Erkkilän tutkimus on monessa suhteessa ajankohtainen. Performanssitaiteesta on toistaiseksi kirjoitettu vain muutamia tutkimuksia. Aihepiiriin liittyvän aineiston kartoittaminen on ollut tärkeää, sillä sen suhde esittävän taiteen katoavaisuuteen voidaan ymmärtää vielä ilmeisempänä kuin esimerkiksi teatterin aineistojen ollessa kyseessä. Esitykset tapahtuvat usein ”virallisten instituutioiden” ulkopuolella (lähes missä tahansa sosiaalisessa ympäristössä) ja siten niihin liittyvät tallenteet ovat usein jääneet työryhmän omalle vastuulle. Toisaalta Erkkilän tutkimuksen tekevät ajankohtaiseksi meneillään olevat keskustelut nykyteatterista ja esittävästä taiteesta. Pohdinnat käsitteistä, esitysmuodoista ja teoretisoinneista saanevat Erkkilän tutkimuksesta hedelmällistä materiaalia, sillä teoksessa käsitelty aineisto on ollut keskeisesti muokkaamassa näitä uuden estetiikan lähtökohtia.

Erkkilä toteaa, että performanssitaiteen ”villit vuodet” ovat ohi, sillä taidemuoto on institutionalisoitunut. Tutkija huomauttaa, että performanssi on aina esitys, vaikka se loisi katsojalle illuusion välittömästä tapahtumisesta. Tätä ajatusta kirjoittaja jatkaa tiivistyksellä, että kommentti ”ole vain oma itsesi” on postmodernin teoretisoinnin mukaan mahdotonta. ”Psykoanalyttiselta kannalta tämä ei ole mahdollista, koska subjekti on radikaalisti jakautunut, tiedostamattoman ja kielen lohkoma” (281), kuten Erkkilä tutkimuksensa loppusanoissa toteaa. Performanssi on Erkkilän tulkinnan mukaan kerrostunut esitys, sedimentoitunut aiempien tekojen sarja ja kantaa siten mukanaan jälkiä aiemmista teoista. Tämä kulttuurisen linkittymisen ajatus on ilmeinen, mutta performanssitaiteen kohdalla kyse ei ole paluusta staattisesti pysyvään aiempuuteen. Tutkija haluaa yhteenvedossaan korostaa, että esitykset sisältävät jälkiä kadonneista ja unohtuneista psykososiaalisista näyttämöistä. Millaisia sosiaalisten suhteiden seurauksia esitys tuo esiin, on Erkkilän mukaan olennainen tarkastelukysymys. Nämä näkökulmat toimivat käyttökelpoisina interventioina myös nykyteatterin

esityskäytäntöihin. Tästä syystä Erkkilän tutkimus on oivallinen teos myös teatterintutkijalle, sillä taidemuotojen kategorioihin pitäytyminen jähmettää ajattelun historian hämärään.

Pia Houni

Keisarinajan kulisseyssä: Helsingin venäläisen teatterin historia 1868–1918.

Liisa Byckling 2009. SKS, Helsinki. 416 s.

Tohtori Liisa Bycklingin suururakka, Helsingin venäläisen teatterin historiikki *Keisarinajan kulisseyssä* on kattava ja yksityiskohtainen kuvaus aiemmin huomiota vaille jääneestä venäläisestä teatteriperinteestä Suomessa. Se on kansainvälisestikin harvinainen tutkimus venäläisestä maaseututeatterista, jonka ohjelmisto perustui lähinnä kiertävien teatteriseurueiden esiintymisille. Suomalaisittain teos sisältää paljon uutta tietoa venäläisestä teatteri- ja oopperataiteesta sekä baletista. Venäläisestä teatterista kiinnostuneelle ja asiaa jonkin verran tuntevalle lukijalle teos on varsinainen runsaudensarvi, jossa esiintyvät rinta rinnan niin valtakunnan kuuluisat tähdet (Maria Glebovasta ja Maria Savinasta Konstantin Varlamoviin, Aleksandr Davydoviin ja Maria Kuznetsovaan) kuin tuntemattomimmat teatterillisten ”sivuroolien” esittäjät seurueiden impressaareista mustalaislaulujen laulajiin.

Byckling tuntee laajan historiallisen aineistonsa perusteellisesti ja *Keisarinajan kulisseyssä* muodostuu varmasti aihealueensa kestäväksi perusteokseksi. Siksi on sääli, ettei se ole saanut arvoistaan toimitusta. Kirja on edullinen ja ihmettelenkin, onko paine halpaan hintaan johtanut SKS:n valitsemaan sekä tuhruisen painojäljen että käsittämättömän pienen kirjaisinkoon, jota vähänkään heikommilla silmillä varustettu lukija häidin tuskin erottaa. Teos on täynnä pieniä mutta lukuisuudellaan ärsyttäviä epäjohdonmukaisuuksia, jotka hyvä toimittaja olisi poistanut kertalukemalla. Erytysmerkityksessä käytetty sana saatetaan selittää vasta sen jo esiinnyttyä (sivulla 20 esiintyvä ”vaudeville” määritetään ”humoristiseksi laulunäytelmäksi” sivulla 23 mutta varsinainen tietolaatikko löytyy vasta sivulta 73) tai aiemmin esiintynyt selitys toistetaan sanasta sanaan samassa luvussa (sivun 34 kuvaus näyttelijäfakeista toistuu sivulla 48).

Kenelle tahansa laajaan historialliseen aineistoon perehtyneelle tutkijalle muodostuu kokonaiskäsitys aikakaudesta ja sen kulttuurivirtauksista, joka kirjoitusprosessin lähetessä loppuaan vaikuttaa itsestään selvältä yleis-tiedolta. Lukijalla tätä tietoa ei ole, ja kustantajan tehtävä olisi tarkistaa, että lopputulos on ymmärrettävä myös muille kuin asiantuntijoille. Teoksen toimituksessa ei ole otettu huomioon kirjan käyttömahdollisuuksia esimerkiksi yliopisto-opetuksessa tai myöhemmässä tutkimuksessa. Kirjasta puuttuu teos- ja asiasanahakemisto, jolloin kokonaiskuvan saaminen nimenomaisesta ala-aihepiiristä vaikeutuu ja yksityiskohtien myöhempi löytäminen muodostuu liki mahdottomaksi. Kustannustoiminnan tärkein sisällöllinen apu tietokirjan kirjoittajalle on tällaisten vikojen paikkaus, tekstin soljuvuuden ja käytettävyyden varmistaminen ja siten lukijan luku-kokemuksen (ja teoksen myynnin) takaaminen. Valitettavasti yhä harvempi alan yritys tarjoaa moista palvelua, eikä SKS selvästikään ole poikkeus tästä surullisesta säännöstä.

Kronologisesta lähestymistavastaan huolimatta tai ehkä juuri sen tähden *Keisariajan kulisseissa* on yllättävän sekava, varsinkin teoksen alussa. Sisältö vaatisi enemmän metatekstiä, lukijan johdattelua, ja tutkijan tul-kinnan selkeyttämistä. Esimerkiksi sivulla 45, kun Byckling siteeraa ai-kalaislähteen kuvausta pietarilaisnäyttelijättärien tavasta esittää maalaisia, lukijalle tulisi osoittaa selkeämmin, mikä sitaatissa on olennaista ja miten tekijä ymmärtää lähteensä – siis miksi hän on valinnut meille luettavaksi juuri tämän esimerkin. Kirjoittajan olisi erityisesti tullut suhteuttaa Alek-santerin teatterista sanomansa paremmin venäläisen kulttuurin murrekseen 1860-luvun populismista (*narodniki*) 1890-luvun *fin-de-siècle*-hengen kautta avantgardekokeiluihin ja vallankumoukseen, sillä sanotaan perio-disoinneista ja tyylijaotteluista mitä tahansa, niiden täydellinen puuttu-minen tästä kirjasta on ongelma. Suomalaislukijalle “radikaalikirjailija A. Dobroljubovin tunnettu näkemys Ukonilmasta” ei ole itsestäänselvyys – harvempi edes tunnistaa, että kyseessä on dekadenttirunoilija Aleksandr Dobroljubov (1876–1945), jonka ajatusmaailma edusti Venäjän taiteen ns. “hopeakauden” (noin 1890–1920) symbolismia.

Tekstin oheen harmaalle pohjalle painetut tietolaatikot painottuvat teoksen alkuun ja vaihtelevat sisällöltään. Suurin osa laajentaa leipätekstiä teatterin historian osalta (50) tai kuvaa käytäntöjä kuten kulissimaalausta (99), mutta mukaan mahtuu myös termien selityksiä (73) henkilöesittelyitä (127) ja ylimääräisiä aikalaisitaatteja (305). Laatikoita olisi kuitenkin voi-nut käyttää monipuolisemmin leipätekstin tukena – esimerkiksi sisällyttä-mällä niihin kuvauksia keskeisistä tai tyypillisistä näytelmistä.

Kokonaisuutena *Keisarinajan kulisseissa* tuntuu panostavan laajan aineiston esittelyyn yksityiskohtaisemman analyysin kustannuksella. Valtaosa leipätekstistä toistaa liitteestä löytyviä tietoja esitettyjen teosten nimistä, esittäjistä ja esityskerroista sen sijaan, että kirjoittaja avaisi lähdeaineistoa lukijalle esimerkiksi kertomalla enemmän muutamasta kiinnostavasta teoksesta arvostelujen tai muiden historiallisten aineistojen perusteella. Kohdat, joissa hän toimii näin (esim. 226–227) syventävät lukijan käsitystä myös aikalaisten teatterisuhteesta. Osa siteeratuista aineistoista on suorastaan kullannarvoista: esimerkiksi aikalaiskokemus Arkadia-teatterin katsomosta ja yleisön käyttäytymistavoista tulee hienosti esiin Leonid Polonskin kuvauksesta (s. 58). Täydentääkseen aineistoaan Byckling tekee myös vertailuja muihin Venäjän maaseututeattereihin ja käyttää näyttelijöiden muistelmia muista teattereista antamaan syvyyttä ammattilaistumisen kuvaukseen (63–64, 173–174).

Byckling siis osaa kirjoittaa. Miksi kirjassa on silti kappaleita, joiden lauseita ei yhdistä mikään (esimerkiksi sivun 171 ensimmäinen kokonainen kappale)? Tai kappaleita, joissa esitetty asia jatkuu suoraan seuraavan alaluvun jälkeen (172 alaluvun viimeisessä lauseessa alkavaa keskustelua oopperan lisäesityksiä toivovasta nimelistasta jatketaan seuraavan, asiaan mitenkään liittymättömän alaluvun jälkeen, sivuilla 173–174)? Väittäisin, että Bycklingin tutkimusta on tiivistetty väärästä päästä. Lähteissä ja tutkijan tulkinnassa olennaisin jää liian usein mainitsematta: jos esimerkiksi *Pedagogit*-näytelmä esitettiin Helsingissä sekä venäläisessä että ruotsalaisessa teatterissa, tehtiinkö tällöin missään vertailuja esitysten välillä? (208–209) Entä jos “ainakin venäläinen kriitikko” vertasi erikielisiä esityksiä samasta näytelmästä (213), mitä hän niistä sanoi?

Epäilen myös, että kustantajan vaatimuksesta viitteiden määrää ja bibliografiaa on rajoitettu tavalla, jonka tulos hämmästyttää ja raivostuttaa kaltaistani pientä tutkijaa: esimerkiksi sitaatit “tutkija T. Rodina[Ita]” (197, 214) eivät saa osalleen viitettä eikä niiden lähde löydy bibliografiasta. Näen myös sanastossa esiintyvät häiritsevät virheet kriittisen toimittamisen puutteesta johtuvina: 238 mainittu “sovinismi”, joka teatteriohjelmistosta kiellettiin oli tietysti chauvinismia, siis äärinationalismia. Ranskassa ei harastettu “music hall” -viihdettä (305), koska kyseessä on nimenomaisesti englantilainen termi varieteelle. Epäilen, etteivät aikalaiskirjoittajat käyttäneet anglismia “sex appeal” (266–267) näyttelijöiden charmista puhuesaan. Sivulla 236 tekstiilitehtailija ja Moskovan Taiteellisen Teatterin rahoittaja Sava Morozov (1862–1905) on muuttunut rautatiemagnaatti Sava Mamontoviksi (1841–1918).

Huolestuttavimpia ovat kuitenkin kohdat, joissa primääri- ja sekundäärilähteiden näkemykset sekoittuvat. Esimerkiksi sivun 17 lainaus Boris Asafjeviltä ei tuo esiin kirjoitusajankohtaa, vaan neuvostosäveltäjän retrospektiivisesta kriittisestä näkökulmasta Keisarillisiin teattereihin muodostuu aikalaistotuus. Sivulta 112 löytyy toinen aikalaislähteen ja myöhemmän tutkimuksen ongelmallinen rinnakkainasettelu: “Adlerbergin kautta on arvioitu hyvin eri tavoin venäjänkielisessä lehdistössä ja suomalaisessa kirjallisuudessa. Jälkikäteen [vuonna 1882] venäläiset saivat mielipiteensä julki liberaalilehdessä. [- -] Helsingin ruotsin- ja suomenkielisen yleisön asenne oli toinen kuin venäläisen kansallismielisen katsojan, sillä alkuvuosinaan Aleksanterin teatteri liittyi luontevasti yleiseurooppalaiseen kulttuuriin. Sitä korostaa suomenruotsalaisen teatterin historioitsija Ingrid Qvarnström [vuonna 1946]. Jäin kaipaamaan edes jonkinlaista huomiota lähteiden eriaikaisuudesta ja -kulttuurisuudesta: vuoden 1882 venäläiskriitikon jälkiviisuus tuskin oli samaa tasoa kuin suomenruotsalaisen maailmansotien jälkeen kirjoittavan historioitsijan!

Esittävän taiteen tutkimuksen ainainen ongelmallisuus – säilyneiden lähteiden sattumanvaraisuus, hajanaisuus, ja epäluotettavuus – olisi myös pitänyt tuoda esiin kirjassa, joka selvästi on tarkoitettu akateemista teatteritutkimusta laajemmalle lukijakunnalle. Mikäli Byckling olisi tuonut enemmän esille tutkimuksensa kulkua ja omia päätelmiään, lopputulos olisi sekä valottanut esittävien taiteiden vaateliaisuutta tutkimuksen kohteena että korostanut huolellisen tutkijantyön merkitystä lopputulokselle. Näin ainakin tapahtuu aina, kun kirjoittaja huomauttaa lähdeaineiston puutteista (esimerkiksi sivulla 129). Ihmettelin myös, miksi Byckling ei lainkaan käytä kuvallista aineistoa analyysinsä tukena, varsinkin kun *Keisariajan kulisseyksissä* on komeasti kuvitettu. Pömpöösien potrettien lisäksi kuvitusta olisi voinut käyttää aikakauden kuvittamiseen laajemmin. Nyt lukijan on ajoittain vaikea suhteuttaa annettuja tietoja omaan kokemukseensa tai edes käsitykseensä eletystä menneisyydestä. Esimerkiksi sivulla 27 valtionavun suuruudesta puhuttaessa ruplan kurssin sijaan olisi olennaisempaa tietää sen ostovoima, eli mitä yhdellä ruplalla sai. Seuraavan sivun vertaus muiden teatterien saamaan apuun toki auttaa hieman, mutta uskon, että vaikkapa sihteerin tai tehdastyöläisen vuosipalkkataso olisi nykylukijalle havainnollisempi vertauskohta. Huomio venäläisen teatterin sijainnista “melko kaukana keskustasta” (91) havainnollistaa hyvin kaupunkitilan muutosta yli sadan vuoden aikana, ja jäin ihmettelemään, miksi kirjoittaja ei kiinnitä tähän sen enempää huomiota.

Pahimmillaan sitoutuminen historian esittämiseen aikajärjestyksessä ripottelee kirjoittajan omat huomiot sinne tänne ja pakottaa sekä sisäisiin

viitteisiin että jo mainitun toistamiseen. Byckling tarjoaa paljon kiinnostavaa tietoa esimerkiksi teatterilavastuksesta (esim. 30–31, 99–101, 156), mutta lukija joutuu kursimaan tiedot kokoon sieltä täältä. Samoin teos tarjoaa uusia näkökulmia suomen-, ruotsin- ja venäjänkielisen teatteriväen suhteisiin, ruohonjuuritason teatteriyhteistyöhön (ja kiistoihin), sekä teatterielämään Helsingissä, mutta tieto sijaitsee hajallaan (esim. 28–29, 82–86, 104–105, 153–154). Toimituksellisesti tämä olisi mahdollistanut tekstin tiivistämisen – nyt esimerkiksi Helsingin venäläisen teatterin erityinen sidos Viaporiin tulee toistetuksi aivan liian monta kertaa. Jos keran varuskunnan koko, sääolosuhteet ja laivaliikenne Viaporiin sanelivat toistuvasti teatterin menestystä, aukioloa ja ohjelmistoa, olisi tutkija voinut tehdä muutakin kuin todeta asian kerta toisensa jälkeen. Monet Bycklingin antamista esimerkeistä nimittäin kertovat myös yleisörakenteesta ja esiintyjien ja yleisön suhteesta (esimerkiksi 208, 263 sotilaallisia teemoja käsittelevän ohjelmiston tai 202, 299–300 tanssikohtausten suosiosta). Toiset taas antavat tilaa tulkinnalle: mitä esimerkiksi voisi päätellä siitä, että yleisö hurraa *Kirsikkapuiston* esityksessä nimenomaan näyttelijä Beljajevin tulevaisuudenuskoa uhkuvalle tulkinnalle Petja Trofimovista (211)? Temaattisempi lähestymistapa olisi lisäksi mahdollistanut syvällisemmän paneutumisen kiinnostaviin aiheisiin kuten teatteriammattilaisten liikkuvaan elämäntapaan, teatterin jatkuviin talouden ongelmiin, tai venäläisen teatterin muuttuvaan asemaan aikana, jolloin teatteri muokkasi niin kansallisia identiteettejä kuin kulttuurisia stereotyyppejäkin.

Ideologisten muutosten aiheuttamat vaihtelevat tulkinnat venäläisen taiteen asenteista ja erityisesti taiteen roolista yhteiskunnassa ovat lähdekriittinen ongelma, ja juuri lähdekritiikissä *Keisarinajan kulisseissa* sortuu pahemman kerran. Osiot, joissa tutkija tiivistää näkemystä keisarillisen Venäjän teatterielämästä (esim. 118–123, 155–158) nojaavat aivan liikaa vanhentuneeseen neuvostotulkintaan: lähdeviitteistä (333n1 ja 335n1) käy ilmi, että uusin käytetyistä yleisteoksista on vuodelta 1982! Venäläinen teatteri tuskin oli niin homogeeninen kokonaisuus (157) kuin neuvostotulkinta antoi ymmärtää. Kritisoin myös Venäjän taiteen ns. ”kultakauden”, ts. 1860–1880-lukujen sosiaalisen realismin, ihannointia propagandistisen neuvostotaiteen (so. sosialistisen realismin) esikuvana. Mielestäni on myös kyseenalaista valittaa, ettei ohjaajalle annettu enempää valtaa teatteriesityksiin aikana (ts. 1880-luvulla), jolloin koko ohjaajan toimi tekijäauktori-teetin sijaisena oli vasta muotoutumassa.

Aikakauden ideologioista keskeisin, nationalismi, jää hyvin vähälle huomiolle. Venäläiselle kansallisuusaatteelle olennainen jako slavofileihin

ja zapadnikkeihin eli länsimaalaistajiin tulee koko kirjassa esiin kerran (sivulla 189) ja jää selittämättä. Kuitenkin 1900-luvun vaihteen Venäjällä esimerkiksi kahden pääkaupungin (Pietarin ja Moskovon) esteettiset ominaispiirteet tulkittiin tämän jaon mukaisesti, pietarilaiset nähtiin zapadnikkeina ja moskovalaiset slavofiileina. Nationalismi vaikuttaa myös tapaan, jolla nykylukija tulkitsee lähteitä. Silti esimerkiksi Topeliusta siteeratessaan (38, 40, 42) Byckling ottaa annettuna, ettei herran myöhempi asema koko kansan satusetänä mitenkään vaikuta lukijan käsitykseen hänen yksityiseen päiväkirjaansa tallentamiensa kansalliskiihkoisten mielipi- teiden totuudellisuudesta.

Varsinkin tulevaa lukijakuntaa ajatellen kirjan alussa tulisi ainakin yhdellä lauseella mainita poliittiset syyt, jotka ovat johtaneet Helsingin venäläisen teatterin (ja väestön) merkityksen vähättelyyn aiemmassa tutkimuksessa. Kuten Byckling mainitsee aivan kirjan lopussa (sivulla 326) itsenäisen Suomen alkuaikoina teatterilaisten oli vaikea myöntää mitään suhdetta venäläiseen teatteriperinteeseen. Vaikeneminen ei kuitenkaan tarkoita, etteikö venäläisellä perinteellä olisi ollut asema yhtenä suomalaisen teatterin esikuvana muiden joukossa. Yksi Bycklingin kiistattomista ansioista on todentaa, että “Kosketuspinta venäläisten ja suomalaisten teatterihmisten välillä oli läheisempi kuin on luultu, myös kulttuurin kannalta epäsuotuisalla kaudella.” (250). Byckling tuo myös kiitettävällä tavalla esiin oopperan ja musiikkiteatterin suuren suosion helsinkiläisyleisön parissa ja mainitsee esimerkiksi Oskar Merikannon kirjoittaneen Aleksante- rin teatterin esityksistä arvioita (283–286). Kuvaukset teatteritoiminnasta vallankumousaikana (315–320) ja punaisessa Helsingissä (321–325) ovat myös erityismaininnan arvoisia.

Kokonaisuutena *Keisariajan kulisseissa* tuo kiitettävästi esille pienehkön kaupungin teatterielämän erikoislaatuisuutta kolmen erikielisen kulttuurin leikkauspisteessä ja imperiumin pääkaupungin läheisyydessä. Esimerkiksi sivulla 153 Byckling tekee hyvää tulkintaa Nilskin näytelmävalintojen merkityksestä Suomalaisen teatterin ohjelmistolle (kansallinen historian- tulkinta, ristiriitaisten hahmojen kuvaus) ja sivuilla 192-193 hän huomioi oikeutetusti, että venäläiset aikalaiskirjoittajat olettivat Helsingin ruot- sinkielisen kulttuurin olevan hegemonisessa asemassa suhteessa suomen- kieliseen. Kritiikkejä olisi voinut vertailla (222) ja tulkita “rivien välistä” enemmänkin (271–272), sillä Byckling toistaa liian usein aikalaisanalyys- jä (esim. 188–190) kontekstualisoimatta niitä nykylukijalle.

Omaa lukukokemustani olisi helpottanut, jos tiivistelmät, jotka nyt päättävät varsinaisen tekstin (esim. sivujen 79–80 “Kokonaiskuva vuo-

silta 1968–1975” tai sivun 146 viimeinen kappale) olisi sijoitettu ko. lujien alkuun. Näin Byckling toimiikin esimerkiksi kertoessaan Zinaida Malinovskajan kaudesta Aleksanterin teatterin johdossa (228–229), mutta myöhemmin tämäkin luku hajoaa kirjoittajan tarpeeseen sanoa jotain aivan kaikesta. Omasta kokemuksesta tiedän, että menneisyyden ihmiskohdatot hurmaavat helposti historiasta viehättyneen tutkijan, ja *Keisarinajan kulisseissa* olisikin tarvinnut kriittisen lukijan tiivistämään tekstiä. Ajoittain anekdootit valtaavat jopa tilaa asiallisilta lähteiltä: esimerkiksi luvun Alkukausi viite 9 sivulla 327, jonka olettaisi käsittelevän Adlerbergien (isän ja pojan) ministeriyttä, kertooakin skandalöösejä juoruja isän “naisystävästä”. Tiivistäminen ei tekisi pahaa myöskään Aleksanterin teatterin rakennusvaiheita kuvaavalle osiolle (88–98). Olennaisia tietoja on löytyy omituisista kohdista keskellä kirjaa – miksi esimerkiksi vasta sivulla 109 mainitaan, ettei 40 000 asukkaan Helsingissä yksinkertaisesti riittänyt yleisöä kaupungin kaikkiin teattereihin?

Suomalaiselle teatterihistoriankirjoitukselle tyypillisesti Bycklingin omat huomiot tahtovat nyt piiloutua passiivin taa ja jäädä faktavyöryn alle. Monia teatterielämän kannalta olennaisia kulttuurisia piirteitä ponnahtaa esiin sivulauseissa keskellä aivan muuta tekstiä: vaikka Aleksanterin teatteri toimi erityisesti venäläisen sotaväen viihdykkeenä, vasta sivulla 130 mainitaan, että “Puheilmaisun kehittäminen ja kirjallisuuteen tutustuminen näyttelemisen kautta kuuluivat perinteisesti venäläiseen upseerikoulutukseen, samoin seuranäytäntöjen järjestäminen oli olennainen osa sivistynyttä seurustelua.” Tästä syystä jäin myös miettimään, oliko lukijakirjeiden kirjoittaminen teatteriesityksistä (207, 209, 211) kovinkin yleistä. Vasta sivulla 245 kerrotaan, että Helsinkiin saapuneilla näyttelijöillä oli hyvin vähän teatterillista (tai muutakaan) koulutusta – Keisarillisten teatterikoulujen antamasta asemasta yhteiskuntahierarkiassa ei mainita mitään, puhumattakaan esittävien taiteiden vetoavuudesta sosiaalisen liikkuvuuden keinona jopa näiden instituutioiden ulkopuolella. Samoin vaatimus näyttelijän omasta puvustosta mainitaan ensimmäisen kerran vasta sivulla 167, eikä sen erittäin sukupuolittunutta merkitystä ammatinharjoittamiseen analysoida ollenkaan (tästä esim. Schuler, Catherine A. 1996. *Women in Russian Theatre: The Actress in the Silver Age*. London and New York: Routledge). Kaudella 1902–1903 esitetty “naisdramaatikkojen teossarja” (208) tarjoaisi mahdollisuuden tuoda esiin, kuinka naisten asema teatterijohtajina ja draamatikkoina keisarillisella Venäjällä oli kansainvälisessäkin mittakaavassa poikkeuksellinen. Vastaavasti kirkon ja valtion valta oli samoin poikkeuk-

sellinen: uskonnolliset säädökset paastonajan esityskiellosta (esim. 132) sisällöllisiin rajoituksiin (208) sekä kysymykset teatterisensuurista (esim. 13, 20, 122) liittyvät olennaisesti toisiinsa ja selittävät kaiken kukkuraksi miksi avoin antisemitismi ei heiluttanut sensuurin saksia (kuten Byckling sivulla 197 toivoo).

Koska venäläistä teatterihistoriaa on suomeksi saatavilla hyvin vähän, odotin Bycklingiltä laajempaa kuvausta esimerkiksi näyttelijäntyön asemasta ja muutoksista aikana, jolloin teatterista tuli Venäjällä tärkeä yhteiskunnallinen vaikuttaja (kts. esim. Frame, Murray 2006. *School for Citizens: Theatre and Civil Society in Imperial Russia*. New Haven: Yale University Press). Olisin myös toivonut enemmän analyysiä niin esittämisen konventioista kuin teatterista keskeisenä yhteisöllisyyden tilana. Nyt esittävän taiteen kokemuksellisuus loistaa poissaolollaan, eikä toimijoiden motiiveilla juuri spekuloida aivan muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta. Esitykset ja esitetyt teokset jäävät paperinohuiksi vaikka monien näytelmien juonia tiivistetään varsin ansiokkaasti ja esiintyjien suorituksistakin on kiitettävästi mainintoja. Aivan liian usein tekstistä jää epäselväksi miksi tämä tai tuo nimi mainitaan kunnes se mainitaan uudelleen (jos mainitaan). Nimien runsauden tähden lopun henkilöhakemisto ja erityisesti sivujen 348–364 tiivistetyt kuvaukset keskeisistä toimijoista ovat kullannarvoisia jopa aihepiiriä tuntevalle. Myös mainituista teoksista olisi voinut olla vastaava luettelo, sillä niiden nimiä annetaan monella kielellä (kts. esim. 78) ja osin eri tavoin käännettynä: *La fille mal gardée*, *Huonosti vartioitu tyttö* nimillä *Varomaton tyttö* (288) ja *Turha varovaisuus* (300).

Tästä johtuen jäin miettimään, millä perusteella tekijä itse asiassa tekee esteettisiä arvioitaan. Esimerkiksi sivulla 40 Byckling toteaa: “mielestä viehättävältä Olga Kozlovskajalta puuttui totuudellisuutta ja sydämellisyyttä, ominaisuuksia joita arvostettiin eniten Venäjän teatterissa. Realistisissa Ostrovski-rooleissa näyttelijältä edellytettiin aitoutta ja luonnonnäyttelijän lahjakkuutta.” Mutta keitä “aikalaiset” olivat, mitä näillä ominaisuuksilla tarkoitettiin ja miksi Kozlovskaja silti menestyi ammatissaan? Sivun 207 kuvauksessa *Pietarilaislummit*-näytelmästä voi sentään viitteestä päätellä kenen mukaan näytelmä on “huono Dostojevski-jäljitelmä”.

Myös Bycklingin perusteet arvottaa eri näytelmien esteettisiä ansioita jäävät avaamatta lukijalle. Jäin erityisesti kaipaamaan performatiivisuuden esilletuontia: esimerkiksi näytelmien juonikuvioita tiivistäessään Byckling ei ota huomioon, että kirjoitetun draaman juoni saattaa muuttua huomattavan paljon esitystavasta riippuen, mikä mahdollistaa esittävän taiteen yhteiskuntakritiikin jopa ankaran sensuurin vallitessa. Usein

hänen tulkintansa jäävät yksioikoisiksi tavalla, joka ei tee oikeutta minkä tahansa kulttuuri-ilmion moninaisuudelle. Bycklingin mukaan esimerkiksi “vanhoilliset, valtion virallista politiikkaa noudattavat näytelmät” olivat yleisön rakastamia vain siksi, että ne “tarjosivat kaikesta huolimatta katsojille samaistuskohdeita kuvatessaan perhesuhteita ja sukupolvien välisiä kriisejä” (61, tulkinta toistuu kuvauksessa suositun näytelmän sisällöstä sivuilla 70–71). Kuitenkin nykyisinkin konservatiivinen teatteri menestyy yhteiskuntakriittistä paremmin: Byckling itse ylistää uppokonservatiivisia ja juoneltaan heppoisia musiikkikomedioita (73–74), joissa on hauskaa, jos nainen antaa korvapuustin sen sijaan, että alistuisi piestäväksi (vrt. Mozartin *Così fan tutte*). Arvottavassa tulkinnassa on ajoittain myös sisäisiä ristiriitoja: puhuessaan ryhmästä, jonka mainitsee “uuden teatteriestetiikan” tuojaksi (185–186), Byckling vaikuttaa muuttavan kantansa muutamaa sivua myöhemmin (199), kun hän toteaa, että “seurue ei vastannut ajan vaatimuksia” vain todetakseen taas seuraavalla sivulla seurueen tuoneen Helsinkiin “ensimmäiset näytteet” Moskovan Taiteellisen Teatterin uudistuksista. Samoin kerrottaessa Vasiljevan *Lokki*-tulkinnasta (185–186) lukijalle ei riitä, että tutkija toteaa (ilman lähteitä) esityksen muistuttaneen Moskovan Taiteellisen Teatterin versiota (1898) enemmän kuin Keisarillisten teatterien aiempaa (1896) tuotantoa. Puhuminen “taiteellisesta tasosta” ei yksinkertaisesti riitä perusteeksi. Samoin haluaisin perusteluita Bycklingin toteamukselle (208), että Helsingissä esitetty *Quo Vadis* oli “piraattiversio”. *Petos*-näytelmän selkeän orientalistisesta vireestä (214) ei sanota mitään, eikä tutkija huomaa selittää venäläisen farssin (307–311) huonoa menestystä suomalaisten ja ruotsalaisten parissa sen perustumisella kielelliseen leikittelyyn, vihjailuihin ja väärinymmärryksiin (vrt. Wilden *earnest* vs. Ernest).

Toivottavasti *Keisarinajan kulisseissa* toimii jatkossa innoittajana kiinnostavan aiheen ja hienon lähdeaineiston uusille tulkinnoille. Perusteos se joka tapauksessa on jo syntyessään.

Hanna Järvinen

ABSTRACTS

Teemu Paavolainen:

Katsojuudesta, esineellisyydestä ja näkemisen ekologioista

Artikkelissa kyseenalaistetaan eräitä perinteisen havaintoteorian keskeisiä oletuksia esim. psykologi J. J. Gibsonin ja filosofi Alva Noën edustamista “ekologisista” ja “enaktiivisista” näkökulmista. Niin estetiikan teoriassa kuin länsimaisessa tiedemaailmassakin usein oletetuista passiivisista katsojapositioista poiketen visuaalisuutta ei pelkistetä staattisiin “kuviin” sen enempää aivoissa kuin silmien verkkokalvoillakaan. Sen sijaan havaitseminen itsessään ymmärretään toimimisen tapana: vaikka havainnon ja toiminnan vastavuoroisuus on teatterin katsojilla usein rajattua, sen tunnistaminen asettaa kyseenalaisiksi jyrkät eronnot ns. arkisen ja teatterihavaitsemisen välillä – ekologisessa katsannossa kyse ei myöskään ole esitysten “lukemisesta” tai katsojan passiivisista “reaktioista”. Enaktiivisuudella tarkoitetaan, etteivät havainnon sisällöt nouse tietoisuuteen valokuvamaisen yksityiskohtaisina hetki hetkeltä, vaan vaativat aina syntyäkseen aktiivista toimintaa, tutkimista ja aikaa – asioita, joita vastaan taidekriitikko Michael Fried hyökkäsi kuuluisassa 1960-luvun kritiikissään minimalistisen kuvataiteen “esineellisyydestä” ja sen aikaan sidotusta “teatterillisuudesta”.

Anne Jämsä:

How do we experience the significance of movement in object manipulation?

The processes of perception and interpretation are investigated using a concrete example case: a short sequence of club manipulation opens up views on the multifaceted aspects of signification. Biologic and cultural, shared and individual, movement interpretation is reflected through the theories of Carol-Lynne Moore and Kaoru Yamamoto. The different perspectives on movement and the interactive nature of perception are charted also using concepts developed for dance research by Valerie Preston-Dunlop and Ana Sanchez-Colberg. The writings of Per Aage Brandt lay the path towards an understanding of the exceptional tuning of perception and blending, branching, interlocking and rippling of meanings, which is exactly what makes object manipulation art.

Annette Arlander:

Notes in Sand – landscape, performance, moving image and moving in the image

In this text the writer discusses movement and immobility as methods of performing landscape in moving images with focus on questions that arose while editing two versions of the video work “Sitting in Sand – Istun hiekassa”. The

relationship between the human figure and the landscape changes with movement. Based on these examples she suggests two approaches to performing landscape: dissolving into the landscape or differentiating from it.

Maiju Loukola:

Virtual traces – what we see is not the whole picture

The mediatisation of theatrical space along with the wide range of intermedial approaches in performing arts – let alone the fast-speed changes by the means of technological image-production alone – has reflected strongly on the practice(s) and theory of scenography especially during recent decades. A broad repertoire of electronic media call for renegotiation of the ontological and perceptual qualities of mediated space of theatre, especially in reference to notions such as the body/embodiment, presence, performativity, materiality and audience reception/participation.

The article is related to the writer's practiced-based research project "Sense of Virtuality on Stage." By contemplating questions related both to the notion of virtuality, as linked with the technological image-production, and next to it: to the consultation of the ontological qualities regarding the "reality of the virtual," the article aims at sketching out a double-exposed insight on the multifaceted concept.

The notion of virtuality has been roughed out in multiple ways, within multiple contexts – e.g. through its relationship with potentiality/actuality, as well as through its connectedness to technological applications. This article approaches virtuality as a processual event in its actualisation – through e.g. the notion of haptic visualisation. The theoretical aspects are set within dialogue with the practices of contemporary scenography. The question of the "(making) sense of virtuality" opens up as a question related to the encountering and/or the incommensurability of the "optic" and the "haptic." This article is a proposition as one of the folds in unfolding the virtual.

Laura Gröndahl:

What Does the Scenographic Technology Say?

The technology of scenography is often conceived as a neutral tool transmitting the artistic ideas on stage. Here I, however, suggest that it is an elementary part of artistic contents. The choice of technical means carries ideologies and values that extend even beyond the artistic field. The stage technology may comment the technology used in the society more generally. On the other hand, the stage itself can be understood as technology of presentation and representation: the scenography is like a machine that makes the performance happen. At the end of the article I will take a closer look to the working methods and artistic at-

titudes of two prominent Finnish scenographers, Tiina Makkonen and Kati Lukka. They both proof of the importance of technology in the constitution of scenography as art.

Hanna-Leena Helavuori:

Intelligent Storage Keepers and Politics of Scenography

The article focuses on the relationship between stage designers, “intelligent storage keepers”, and Finnish theatre directors, especially Kalle Holmberg and Jouko Turkka. How were the scenographic ideas expressed in productions, discussions and texts in 1960’s and 1970’s? How was the area re-negotiated and how were the preconceptions deconstructed and critical distance built between earlier stage designs and discussions? Stage design is seen as “a political agent”, and the article pinpoints the preconditions created by theatrical space and scenography, as well as the significance allocated to or occupied by this particular area.

Laura Gröndahl:

Oh, It Became Like That... Some Practical Views on Producing Scenographies

In this article I will discuss the practices of producing scenographies in Finnish institutional theatres. How is the process scheduled and organized? How do theatre architecture and stage technologies enable or limit artistic choices? I suggest that the production system, the division of work and organizational hierarchy are based on a model taken from modern industry and it does not correspond to the needs of theatre makers. They do not take into account the course of stage rehearsals, nor the development of new lighting technologies. A also want to question the established division into artistic and technical works that separates scenic design from the construction and use of the stage elements.

Joanna Weckman:

Costume and research

Costumes are significant part of both stage and film aesthetics also when concerned with everyday clothing and not just with period or fantasy costumes. Field of research in the area of costume for stage and screen, costume design and costume interpretation is vast and versatile, though in Finland in its initial phase. In this article knowledge of finnish research and litterature is collected together and introduced to be helpful source for future study. First article, written by costume expert Bure Litonius to help directors, actors and wardrobe personel with the challenging task of period costumes was published 1949. Since then about twenty books or articles have been published, most of them during

the last ten years. Likewise the number of research articles and diploma works from several Finnish universities concerning costume have grown steadily during the last twenty years and rapidly in the last ten years. Growing interest for the costume research might be seen as a change in the way of seeing and valuating costume. There are several challenges for the young field of research, mostly concerning the performers' view and voice. Also it is possible to stage questions about estimation and its relationship with, for example, visual and performance traditions, attitudes and education of directors, actors and scenographers but also clothing in general.

Heli Ansio & Pia Houni:

Visual representation of satyrs in Euripides' *Cyclops*.

A performance directed by Hannu Raatikainen in Turku City Theatre, 2006

*The performance tradition of classical Greek tragedies and comedies has been in the focus of interesting international scholarship for a couple of decades. Nevertheless, we still lack sufficient information about ancient and modern performances of satyr plays – a genre that has totally disappeared from the literary chart since antiquity. This article discusses the representation of satyrs in classical mythical imagery and considers possibilities for rethinking it in modern performances. Euripides' satyr play *Cyclops* has rarely been performed in Finland. The most recent professional performance was seen at Turku City Theatre. The article discusses the visual representation of satyrs in that performance. Empirical material for the interpretation is derived from the authors' experience as spectators, photographs, an actor's public diary of the process, the director's interview, and audience feedback.*

Pirkko Koski:

Popularisation of a Folk Play

*The article focuses on a 2001 production of Brecht's play *Mr. Punttila and his Man Matti* at Helsinki City Theatre. The play was directed by Kurt Nuotio. Helsinki City Theatre profiles itself as "a modern folk theatre", and several aspects in the production confirm that the interpreters of the text have knowledge and understanding of Brecht's article from 1940 and that they wish, to some extent, observe the ideas expressed in it. However, the production's connection to Brechtian performance tradition seems rather distant. The writer of the article ponders the strategies that were used to reach the audience and compares the ideas expressed by Brecht to the actual marketing of the play as a folk play. How did the previously expressed Brechtian goals materialise, develop, or change in this process? The article deals with different ways of defining folk theatre: the*

way that Brecht used in his article which is connected to Herr Puntila, his later comments on the topic, the performance tradition of the play, and Helsinki City Theatre's self-definition as a modern folk theatre. The article focuses on three dimensions in which "Brechtian" folk theatre can be expected to be found. The first is the beginning of the performance, the second, political aspects connected to the sacking of the red Surkkala, and the third, Matti's and Puntila's relationship at the end of the final scene.

Anne Makkonen:

Elsa Puolanne (1906–1996): A Finnish Gymnast and a Dancer

*In this article, I examine the intertwined past of Elsa Puolanne, free dance and women's gymnastics in the 1920s and 1930s. Puolanne's life story and her solo dance *Loitsu* (1933) present the interplay between the modern and the national in Finnish dance, culture and society and expose the complex relationship between dance forms and ideologies.*

Tapio Toivanen:

Theatre-based Methods and Young Persons' Self-Image and Identity

The article is a case study focusing on the role of theatre-based teaching methods in the development of a young person's self image and identity. Research material is compared with previous studies in drama and theatre education (Gallagher 2001, Toivanen 2002, Rusanen 2002, Laakso 2004). In these studies, children, adolescents and adults have described the importance of drama and theatrical processes in their lives. In this article, three 17-18-year-old women speak about their experiences in a long-term work with theatre-based methods and the importance of this work for them. The main themes in the questionnaires and interview material are the experiences in drama and theater work, theatrical skills and knowledge development, teamwork, as well as meaning and significance of the work. The article focuses on the last theme: the possible potential that drama and theatre can have in the development of a young person's self-image and identity. The case study is an opening to a research question, which still needs to be more broadly studied and researched.

KIRJOITTAJAT JA TOIMITTAJAT

FM Heli Ansio on valmistunut filosofian maisteriksi teatterin ja draaman tutkimuksen oppiaineesta (TaY). Hän on työskennellyt Tampereen yliopistossa mm. teatterin ja draaman tutkimuksen ohjaajana sekä tuntiopettajana. Hänellä on TeT Pia Hounin kanssa työn alla kirja-hanke, joka käsittelee kreikkalaisten tragedioiden esitystulkintoja Suomessa viime vuosikymmeninä.

TeT Annette Arlander on esitystaiteen ja teorian professori Teatterikorkeakoulussa, Helsingissä (www.teak.fi/annette_arlander). Taiteellisessa työsään hän pyrkii esityksellistämään maisemaa videon ja äänitetyn puheen avulla (www.harakka.fi/arlander). Hänen tutkimusintressejään ovat tekijälähtöinen tutkimus, taiteellinen tutkimus, esitystutkimus, paikkakohtaisuus, maisema ja ympäristö.

TaT Laura Gröndahl on lavastaja ja teatterintutkija, joka toimii parhaillaan näyttämölavastuksen professorina Taideteollisessa korkeakoulussa. Hän on poikkitieteellisen *Figures of Touch* -tutkimusryhmän jäsen ja kuuluu Pohjoismaisten teatterintutkijoiden yhdistyksen hallitukseen.

FM Hanna-Leena Helavuori on Teatterimuseon johtaja ja 1.8.2010 alkaen Teatterin tiedotuskeskuksen johtaja.

TeT, dosentti Pia Houni on työskennellyt teatterin ja draaman tutkimuksen professorina (TaY) ja teatterimuseon johtajana. Tällä hetkellä työskentelee dramaturgian lehtorina esittävän taiteen koulutusohjelmassa (Metropolia). Hänellä on FM Heli Ansion kanssa työn alla kirja-hanke, joka käsittelee kreikkalaisten tragedioiden esitystulkintoja Suomessa viime vuosikymmeninä.

Lauri Hursti, taitto.

TaM Anne Jämsä on pukusuunnittelija ja lavastaja, joka toimii esittävän taiteen vapaalla kentällä. Hän on perustanut WHS-sirkusryhmän yhdessä Ville Walon ja Kalle Hakkaraisen kanssa. Esinemanipulaatiota käsitelleen maisteriopinnäytteensä jälkeen Jämsä aikoo jatkaa nykysir-

kuksen tutkimista.

FT Hanna Järvinen toimii Teatterikorkeakoululla vierailevana tutkijana. Väiteltään kulttuurihistoriassa Vaslav Nijinskyn muodostamisesta tanssivaksi neroksi hän on siirtynyt tutkimaan tanssin epistemologiaa ja ontologian historiaa, jotka pitävät hänet kiireisenä loppuikänsä. Hänen on kirjoittanut mm. *The Senses and Society*- ja *Dance Research* -lehtiin.

Riikka Kiema, julkaisusarjan graafinen suunnittelu.

FT Pirkko Koski on toiminut Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitoksen teatteritieteen professorina vuoteen 2007, jolloin hän jäi eläkkeelle ja siirtyi dosentiksi. Hän on toiminut International Federation of Theatre Research -järjestön toimeenpanevan komitean jäsenenä vuodesta 1995 vuoteen 2006 (1999–2002 varapresidenttinä). Pirkko Koski on kirjoittanut tutkimusartikkeleita sekä teokset *Teatterinjohtaja ja aika* (1992), *Kaikessa mukana. Hella Wuolijoki ja hänen näytelmänsä* (2000), *Strindberg ja suomalainen teatteri* (2005) ja *The Dynamic World of Finnish Theatre* (2006, yhdessä Steve Wilmerin kanssa). Hän on toimittanut käännöskokoelmat *Teatteriesityksen tutkiminen* (2005) ja *Teatterin ja historian tutkiminen* (2005) sekä yhdessä Steve Wilmerin kanssa suomalaisten näytelmien antologiat *Stages of Chaos: The Drama of Post-war Finland* (2005) and *Humour and Humanity. Contemporary Plays from Finland* (2006).

TaM Maiju Loukola on helsinkiläinen lavastaja-tutkija. Hän työskentelee parhaillaan tekijälähtöisen taiteellisen tutkimuksensa (Virtuaalisen tuntua näyttämöllä) parissa Taideteollisen korkeakoulun Elokuvatieteen ja lavastustaiteen osastolla, Lavastuskoulussa. Hän on myös monitieteisen ja -taiteisen projektin ”Kosketuksen figuurit” tutkijaryhmän jäsen (2009–2012).

Ph.D. Anne Makkonen on opettaja ja tutkija, joka on kiinnostunut erilaisista tanssin historian esittämisen tavoista eli siitä miten tanssinhistoria on ja miten se voisi olla. 1980-luvun suomalaiseen tanssiin suuntautuvassa tutkimuksessaan hän jatkaa väitöstutkimuksessaan kirjoitetun historian rinnalle ehdottamansa performatiivisen historian prosessin hidasta ja kokeilevaa kehittelyä. Työskentely tapahtuu yhteistyössä

1980-luvun suomalaisten tanssin tekijöiden kanssa. Anne Makkonen on Teatterikorkeakoulun esittävien taiteiden tutkimuskeskuksen (TUTKE) vieraileva tutkija.

FM Teemu Paavolainen toimii teatterin ja draaman tutkimuksen oppiaineessa Tampereen yliopistossa ja viimeistelee kognitiivis-ekologisesti värittyä väitöskirjaa esiintyjän ja esineen vuorovaikutuksesta Grotowskin, Kantorin ja Meyerholdin ohjauksissa. Hän on julkaissut artikkeleita Kantorista, Grotowskista, nukketeatterista ja rekvisiitasta ja kuuluu Pohjoismaisten teatterintutkijoiden yhdistyksen hallitukseen.

FT Anna Thuring on opettaja ja tutkija, jonka erityisaloina ovat länsimainen fyysinen teatteri, japanilainen teatteri ja aasian teatterin ja länsimaisen teatterin vuorovaikutus. Anna Thuring on Teatterikorkeakoulun esittävien taiteiden tutkimuskeskuksen (TUTKE) vieraileva tutkija ja Teatterintutkimuksen Seura TeaTS r.y:n puheenjohtaja.

TeT Tapio Toivanen on teatteritaiteen tohtori, KM ja draampedagogiPD, joka toimii draamakasvatuksen yliopistonlehtorina Helsingin yliopiston Käyttätieteiden tiedekunnan soveltavan kasvatustieteenlaitoksella.

TaM Joanna Weckman: pukusuunnittelija, tutkija ja jatko-opiskelija, Taide-teollinen korkeakoulu. Weckman on työskennellyt pukusuunnittelijana teatteri-, tanssi- ja oopperaproduktioissa vuodesta 1996 lähtien. Hän on julkaissut artikkeleita mm. ammattialan sanastosta ja historiasta. Weckman valmistelee Taideteollisessa korkeakoulussa opinnäytettään pukusuunnittelija ja näyttelijä Liisi Tandefeltin työskentelystä pukusuunnittelijana 1958–1992.