

*Näyttämö ja tutkimus 9*

# ESITYS, KATSOJA JA LÄSNÄOLO

*Heini Granberg, Marleena Huuhka,  
Saara Moisio (Toim.)*





Kannen kuva: Tuisku Lehto  
Taitto: Nansy Mass  
Teatterintutkimuksen seura ry (TeaTS)  
Helsinki 2023

ISSN 1795-8539 (verkkojulkaisu)  
ISBN 978-952-65111-0-8

# SISÄLLYSLUETTELO

Esipuhe .....	6
---------------	---

## VERTAISARVIOIDUT TUTKIMUSARTIKKELIT

<b>Laura Gröndahl</b> ☞ Katsojan paikka teatteritilassa .....	10
<b>Jani Varpa &amp; Visa Heinonen</b> ☞ Consumption practices and rituals: theatre-going as a ritualistic integrative practice .....	34
<b>Riku Roihankorpi, Tanja Bastamow, Janne Laurila, Jaakko Lenni-Taattola, Emil Lähteenmäki, Sami Peltola &amp; Tero Viikari</b> ☞ The future of culture's powerhouses: on the accessibility, viability, and design of hybrid performance .....	57
<b>Saara Moisio</b> ☞ Katsojan läsnäolo esityksessä: tasapainoilua intentioiden välillä .....	69
<b>Antti Taipale</b> ☞ Peilisolujärjestelmä ja kehollinen simulaatio. Askel kohti kehollisen empatian kokemista näyttelijäntyössä? .....	89
<b>Annette Arlander</b> ☞ Writing with a pine – addressing a tree as audience .....	103
<b>Teemu Paavolainen</b> ☞ Economies and ecologies: figures of spectating and the enclosure of emancipation .....	121

## VASTINEARTIKKELI

<b>Katriina Ilmaranta</b> ☞ Silmänräpäyksen lavastaminen – elokuvaalavastuskoulutuksen historiasta .....	139
---	-----

## ESSEET

**Marja Silde**

Ihmishahmon tärähdyksestä .....168

**Sofia Aminoff**

I måsars närvaro, och hästars: kärleksfull uppmärksamhet och en teater utan ego i Pipsa Lonkas *fyra dagar av närhet* .....181

## TUTKIMUSPROJEKTIESITTELYT

**Katriina Andrianov**

Manipuloinnin kieli: työelämä esityksenä .....193

**Aku Meriläinen**

*Nakurampa* – elämänpolitiikkaa sosiaalisessa mediassa rampaperspektiivistä .....197

## TAITEILIJAPUHEENVUOROT

**Riku Laakkonen**

Katsojasta kansatoimijaksi – taiteilijapuheenvuoro esiintyvien esineiden  
praktiikasta .....206

**Anne Makkonen & Heini Hermunen**

Katsoessa toista ei voi unohtaa. Ei vaan voi. ....212

## LEKTIOT

**Eero Siren**

Nukketeatteri ja näyttelijän maailma: taiteellinen elämäkertani .....221

**Joonas Lahtinen**

Making sense of perception and power in participatory performance:  
horizons of change and politics of the sensible in Lois Weaver's *What Tammy Needs  
to Know*, Tellervo Kalleinen and Oliver Kochta-Kalleinen's *Complaints Choir*,  
and Claudia Bosse's *dominant powers. was also tun?* .....225

**Outi Lahtinen**

Performativity in theatre or how to play with a burned match – a study on  
a concept, a theory and a theatre production .....230

**Jorge Sandoval**

The theatricality of the everyday through costume expressions of fandom  
and drag .....234



**Maarit Kalmakurki**

Digital character costume design in computer-animated feature films .....243

**Saara Moisio**

Balancing acts in spectatorship: dynamics of value creation in audience experiences of contemporary dance .....247

**KIRJA-ARVIOT**

**Marja Silde**

Eepisen teatterin teoriasta ja käytännöstä .....254

**Tua Helve**

Monialaisia näkökulmia satavuotiaaseen Kansallisbalettiin .....258

**Topi Vainikainen**

Sataviisikymmentä ja risat .....261

Kirjoittajat .....266

Teatterintutkimuksen seuran yhdeksännen vuosikirjan teemaksi valikoitui *Esitys, katsoja ja läsnäolo*. Teema nivoo yhteen kahden eri tutkimuspäivän teemat, joista ensimmäinen pidettiin syksyllä 2019 aiheenaan *Yleisö, katsoja ja katsojuus* ja toinen keväällä 2021 aiheenaan *Esitys ja läsnäolo*. Katsojien ja esityksen välisen suhteen käsittely oli pitkään kyttenyt seuran hallituksessa yhtenä mahdollisena vuosikirjan teemana, joten halusimme nähdä mitä tutkimuspäivien aiheet yhdistävä kirjoituskutsu synnyttää. Toimituskuntaan tulivat mukaan kummankin tutkimuspäivän järjestämiseen osallistuneet seuran entiset ja nykyiset hallituksen jäsenet: **Saara Moisio**, joka vastasi syksyn 2019 tutkimuspäivästä sekä **Heini Granberg** ja **Marleena Huuhka**, jotka olivat vastuussa kevään 2021 tutkimuspäivästä.

Yhdistimme kirjoituskutsussa näiden kahden päivän teemat *Esitys, katsoja ja läsnäolo* -otsikon alle. Kutsuimme tutkijoita, taiteilijoita ja muita esittämisen kulttuurin parissa toimivia kirjoittajiksi numeroon, jonka tavoitteena oli avata moninaisesti katsojuuden ja läsnäolon muotoja esityksen tutkimisessa, teoriassa ja/tai käytännössä. Halusimme lähteä haastamaan ja uudelleen määrittelemään väitettä siitä, että teatteri on läsnäolon taidetta, jonka ytimessä on esiintyjän ja yleisön yhtäaikainen ja samanpaikkainen läsnäolo ja yhteinen vuorovaikutus. Maailmanlaajuinen koronapandemia on viime vuosien aikana osoittanut, että tapahtuakseen esittävä taide ei välttämättä tarvitse esiintyjän ja yleisön samanpaikkaista tai edes yhtäaikaista läsnäoloa. Miten läsnäoloa siis määritellään esittävässä taiteessa? Miten esittävän taiteen tutkimuksessa tulisi ottaa huomioon läsnäolon kysymykset menneiden ja arkistoitujen esitysten kohdalla? Entä mitä tämä kaikki tarkoittaa esitysten tekijöiden ja katsojien näkökulmasta?

Koemme, että läsnäolon ja katsojuuden pohdinta on ajankohtaista juuri nyt, sillä siihen liittyvät kysymykset korostuvat virtuaalisissa ympäristöissä toteutetuissa ja hybridiesityksissä, joiden määrä kasvoi koronapandemian vuoksi räjähdysmäisesti. Yleisön ja yksittäisen katsojan läsnäolo esitykselle ja esiintyjän läsnäolo yleisölle muokkautuu ja monimuotoistuu esitysten materiaalisuuksien muutosten myötä. Samalla ajankohtaiseksi tulee kysymys taidelaitosten kyvystä tavoittaa niin olemassa olevat kuin uudetkin katsojat niin lähi-, etä- kuin hybridimuotoisillekin esityksille. Onko perinteinen käsitys esiintyjän ja katsojan yhtäaikaisesta läsnäolosta jo vanhentunut vai korostuuko sen tärkeys entisestään, kun esittävä taide pakotettiin tapahtumaan etänä?

Pyysimme kirjoittajilta ehdotuksia vertaisarvioituiksi artikkeleiksi, esseiksi, taiteilija- ja tutkijapuheenvuoroiksi ja tutkimusprojektiesittelyiksi. Lisäksi pyysimme julkaisuun kirja-arvioita sekä viime vuosina väitelleiden lektioita. Saimme kaikkiaan kymmenen ehdotusta vertaisarvioituiksi artikkeleiksi, joista kahdeksan lopulta päätyi julkaisuun. Vertaisarvioidut artikkelit kytkeytyvät julkaisun teemaan, mutta muiden tekstien kohdalla sallimme myös teeman ulkopuolelle menemisen.

Esittävän taiteen katsojien ja yleisöjen tutkimus ei ole vakiintunut omaksi alakseen vielä maailmanlaajuisestikaan, joten yleisöistä ja katsojista kiinnostuneet tutkijat voivat levittäytyä monille aloille. Tämä näkyi myös kirjoittajakutsuun vastanneissa siten, että saimme ehdotuksia kulutustutkimuksen, kirjallisuustieteen ja jopa merihistorian aloilta. Näistä kaikki eivät päätyneet julkaisuun, mutta oli kiinnostavaa nähdä miten esityksen, läsnäolon ja katsojuuden teemat resonoiivat myös muilla aloilla. Vuosikirjaan valitut vertaisarvioidut artikkelit lähestyvät läsnäolon ja

katsojuuden teemoja esittävien taiteiden kentällä/teatterissa ja esityksessä teoreettisesti, taiteellisesti, teoreettis-metodologisesti ja historian tutkimuksellisesti.

Katsojan roolia pohditaan artikkeleissa erilaisista näkökulmista käsin. **Laura Gröndahl** tarkastelee artikkelissaan “Katsojan paikka teatteritilassa” suomalaisen teatterin lähihistorian kautta millaista katsojuutta ja katsojan roolia esitysten yleisölle on esitystilojen kautta haluttu luoda 1900- ja 2000-luvuilla. Artikkelin valottaa arkkitehtuurin sekä esitykseen rakennetun katsoja-esiintyjä suhteen vaikutusta katsojakokemukseen, mutta myös sitä miten niitä on voitu käyttää laajemminkin keinoina kansallisen identiteetin luomisessa. Kulutustutkimuksen näkökulmasta teatterissa käymistä ja sitä kautta katsojien roolia teatterissa taas käsittelevät **Jani Varpa** ja **Visa Heinonen** artikkelissaan “Consumption practices and rituals: theatre-going as a ritualistic integrative practice”. Heidän artikkelinsa osoittaa miten teatterissa käyminen on omanlaisensa ritualistinen integratiivinen käytäntö ja minkälaisista elementeistä se koostuu. Samalla Varpa ja Heinonen avaavat sitä, miten yleisön läsnäolo teatterissa on riippuvainen moninaisista esitykselle ulkopuolisista tekijöistä. Vuonna 2021 alkanut LiDiA -projekti (Live+Digital Audiences) hahmottelee pienten ja keskisuurten esitystuottajien mahdollisuuksia laajentaa tarjontaa virtuaaliselle yleisölle lokaalien yleisöjen lisäksi. **Riku Roihankorven** ja kumppaneiden artikkeli esittelee alustavia havaintoja hybridiesitysten mahdollisuuksista esimerkiksi saavutettavuuden ja toteutettavuuden näkökulmista.

Artikkeleissa esiintyjien ja katsojien läsnäolo itse esityksessä määritellään vahvasti ruumiillisena prosessina. **Antti Taipaleen** artikkeli “Peilisolujärjestelmä ja kehollinen simulaatio. Askel kohti kehollisen empatian kokemista näyttelijäntyössä?” yhdistää kognitiivisen neurotieteen teorioita haastatteluaineistoon jäljittäessään ja mallintaessaan kehollisen empatian kokemusta näyttelijäntyössä. Ruumiillisen mielen teorioita hyödyntävä Saara Moision artikkeli taas osoittaa miten katsojille läsnäolon saavuttaminen esityksessä on jotain mihin pyritään, mutta minkä esityksen moninaiset ärsykkeet haastavat. Huomion tasapainoilu eri ärsykkeiden välillä ja miten se mahdollistaa toisen intentioiden tunnistamisen ja omien intentioiden mukauttamisen vaikuttaa olennaisesta läsnäolon laatuun katsojan kokemuksessa.

Taiteellisen tutkimuksen kautta läsnäolon ja katsojuuden teemoja tarkastelee **Anette Arlander** artikkelissaan “Writing with a Pine – Addressing a Tree as Audience”. Projektissaan hän kartoittaa miten puu voi toimia kanssaesiintyjän lisäksi myös yleisönä ja mitä tällainen lähestymistapa tarkoittaa taiteellisessa toiminnassa, joista kirjeen kirjoittaminen puulle on tämän projektin keskiössä. Purkamalla taiteellisen työskentelyn herättämiä kysymyksiä suhteessa kriittisen kasvitutkimuksen teoreettiseen pohdiskeluun artikkeli osallistuu keskusteluun, joka uudelleenarvioi ihmisen erityisasemaa suhteessa muihin planeettamme elämänmuotoihin. **Teemu Paavolainen** ehdottaa artikkelissaan, että globaali kapitalismi, imiessään sisäänsä kaiken yhteisen, asettaa ihmistoimijat pelkiksi katsojiksi, joilta posthumanistiset diskurssit tahattomasti saattavat häivyttää vastuun ja toimijuuden ulottuvuudet. Nämä prosessit ja ilmiöt ovat Paavolaisen mukaan pohjimmiltaan performatiivisia.

Seuran edellisen vuosikirjan teema ja Laura Gröndahlin kirjoittama artikkeli lavastajakoulutuksesta aktiivisena arkistona saa tässä numerossa jatkoa. **Katriina Ilmaranta** tarjosi teeman ulkopuolelle asettuvan vastineartikkelin, joka jatkaa suomalaisen lavastuskoulutuksen historian kirjoitusta elokuva-lavastuksen näkökulmasta. Ilmarannan artikkeli “Silmänräpäyksen lavastaminen – Elokuvalavastuskoulutuksen historiasta” käsittelee lavastustaiteen koulutuksen jakautumista näyttämö- sekä elokuva- ja tv-lavastuksen erillisiksi koulutusohjelmiksi 2000-luvun



alussa. Kirjoittaja taustoittaa koulutuksen eriytymiseen johtaneita syitä ja pohtii sen vaikutusta elokuva- ja tv-lavastuksen opetuksen kehittämiseen.

Julkaisuun pyydettiin myös esseitä ja taiteilijoiden, tutkijoiden ja taiteilija-tutkijoiden puheenvuoroja ja tutkimusprojektiesittelyjä. **Pipsa Longan** näytelmät inspiroivat julkaisun kahta esseen kirjoittajaa. **Sofia Aminoffin** esseessä Longan *neljän päivän läheisyys* -näytelmän käännösprosessi suomesta ruotsiksi laajenee eläimen ja ihmisen välisen kahtiajaon pohditaan. Aminoff kuvailee, miten lokkien läsnäolo ja läheisyys tekstissä voi luoda rauhaa ja selvänäköisyyttä, kun huomion kohdistaa itsen ulkopuolelle. Samalla teksti avaa eläineettisiä ja post-antroposeenisia dramaturgisia strategioita. **Marja Silde** taas ottaa tarkasteluun Longan *Toinen luonto* -näytelmän esityksen Viirus-teatterissa vuodelta 2018. Silde käsittelee elävän, ei-elävän sekä läsnäolon tuotantoa ja kokemusta rinnastamalla esityksen teemoja avantgarden perinteen kokeiluihin.

Julkaisun kaksi taiteilijapuheenvuoroa pohtivat katsojan roolia ja sen muutosta taiteellisessa työskentelyssään. **Heini Hermunen** ja **Anne Makkonen** tutkivat dialogissaan “Katsoessa toista ei voi unohtaa. Ei vaan voi.” katsojan ja esiintyjän roolien välistä rajaa, sitä miten katsojan, kokijan ja esiintyjän roolit vaihtelevat yleisön ja esiintyjän välillä limittyen samalla toisiinsa. Omassa puheenvuorossaan “Katsojasta kanssatoimijaksi – taiteilijapuheenvuoro esiintyvien esineiden praktiikasta” **Riku Laakkonen** hahmottelee miten katsoja-esiintyjä suhde on muuttunut taiteellisen työn kautta: katsojasta on tullut kanssatoimija, jonka kanssa esitys tapahtuu dialogissa.

Tutkimusprojektiesittelyitä tuli julkaisuun myös kaksi kappaletta. **Katriina Andrianov** esittelee käynnissä olevaa tutkimushanketta “Manipuloinnin kieli: työelämä esityksenä”. Manipulaation käsite on hankkeessa monimerkityksinen. Toisaalta tarkastelussa ovat työelämän vuorovaikutustilanteet ja toisaalta nukketeatterityön menetelmät. Esittely avaa myös hyvin tieteellisen ja taiteellisen tutkimuksen yhteistyötä. **Aku Meriläisen** *Nakurampa* -projekti kyseenalaistaa sekä seksityöhön että vammaisuuteen liittyviä negatiivisia kulttuurisia merkityksiä, ja osallistuu samalla ableistisen ja heteronormatiivisen maailmankuvan kritiikkiin esityksen kautta. Teksti tuo kiinnostavasti mukaan pohdintoja esitykseen, katsojaan ja läsnäoloon representaation politiikan ja yhteiskunnallisen esiin asettumisen näkökulmasta digitalisoituvassa maailmassa.

Teatterintutkimuksen seuran hallituksen ehdotuksesta pyysimme myös viime vuosina tiede- ja taideyliopistoissa väitelleiltä Lectio Praecursoria -alkupuheenvuoroja. Saimme niitä kaikkiaan kuudelta esittävän taiteen eri alojen tutkijalta: **Maarit Kalmakurki**, **Joonas Lahtinen**, **Outi Lahtinen**, Saara Moisio, **Jorge Sandoval** ja **Eero Siren**. Kirja-arviot, joita on tällä kertaa kolme kappaletta, päättävät vuosikirjan.

Lopuksi kiitämme vertaisarvioitsijoita paneutumisestaan teksteihin ja rakentavista huomioista kirjoittajille, mikä mahdollisti tekstien edelleen kehittelyn. Haluamme kiittää taittaja **Nansy Massia** asiantuntevasta ja visuaalisesti viimeistellystä taitosta, sekä Tieteellisten seurain valtuuskuntaa sen julkaisua varten myöntämästä tuesta.

Lukijat kutsumme läsnäolon ja katsojuuden teemojen äärelle tällä julkaisulla, jonka toivomme tarjoavan moninaisia näkökulmia kumpankin.

Helsingissä ja Tampereella marraskuussa 2022

Heini Granberg, Marleena Huuhka ja Saara Moisio



VERTAISARVIOIDUT  
TUTKIMUSARTIKKELIT:

LAURA GRÖNDAHL

JANI VARPA  
VISA HEINONEN

RIKU ROIHANKORPI  
TANJA BASTAMOW  
JANNE LAURILA  
JAAKKO LENNI-TAATTOLA  
EMIL LÄHTEENMÄKI  
SAMI PELTOLA  
TERO VIIKARI

SAARA MOISIO

ANTTI TAIPALE

ANNETTE ARLANDER

TEEMU PAAVOLAINEN



# KATSOJAN PAIKKA TEATTERITILASSA

## TIIVISTELMÄ

Tässä artikkelissa käsittelen esitystilaa katsomiskokemuksen rakentamisen välineenä suomalaisen teatterin lähihistoriasta ottamieni esimerkkien kautta. Esityskohtaisten skenografisten ratkaisujen sijasta tarkastelen teatterirakennusten arkkitehtuuria, niihin kohdistettua kritiikkiä ja uudistuspyrkimyksiä sekä niitä arvoja ja oletuksia, joita näissä yhteyksissä on liitetty vastaanottokäytäntöihin. Johdannossa avaan kysymyksiä tilan merkityksestä katsojakäsitysten tuottamisessa sekä pohdin teatterin ja arkkitehtuurin suhdetta toisiinsa. Aloitan keskustelun Kansallisteatterin katsomotilojen kehityksestä maan päänäyttämönä, joka edustaa eri aikakausille tyypillisiä taiteellisia ja poliittisia ihanteita. Sen jälkeen keskityn kiihkeimmän teatterirakentamisen aikaan vuosina 1961–87 ja kysyn, miksi uusien talojen arkkitehtuuri kohtasi vastustusta teatterintekijöiden keskuudessa. Kolmanneksi käsittelen kaupunginteattereiden vastapainoksi syntyneiden vaihtoehtotilojen tavoitteita ja merkityksiä. Lopuksi luon lyhyen katsauksen 2000-luvun ilmiöihin. Tukeudun paljolti olemassa olevaan tutkimukseen ja alalla jo käytyyn keskusteluun, mutta lähestyn sitä uudesta suunnasta kysyen, kuinka arkkitehdit ja teatterintekijät ovat pyrkineet kutsumaan katsojia tietynlaisiin kokemuksiin, Juliet Ruffordia lainaten: ”Jos teatteri on talo, kenen talo se on? Millainen talo teatteri on, ja kenelle sen ovet avautuvat?”<sup>1</sup>

## ABSTRACT

This article deals with performance space as a tool for constructing spectator's experience. I discuss theatre architecture, its critique, and related values and presumptions about reception practices. In the introduction, I discuss the significance of space in the production of ideal audiences. I ask, how architectural design and performing arts are related to each other through examples taken from the recent Finnish theatre history. First, I look at the National Theatre as the principal place for establishing artistic practices and political ideas about spectatorship. Secondly, I examine the period of most intense construction of new theatre buildings between early 1960s and late 1980s asking, why their architecture was met with strong resistance by theatre makers. Thirdly, I study the use of alternative spaces: politically oriented touring group theatres, convertible neutral stages, and old, decayed buildings as found performance places. Finally, I discuss the most recent phenomena in the 2000s.

---

<sup>1</sup> Rufford 2015, 65.



## JOHDANTO: ESITYSTILOJEN KUVITELLUT YLEISÖT

Vaikka esitysten yleisöt todellisuudessa harvoin ovat yhdenmukaisia, teatteritoiminta suunnataan aina tietynlaiselle katsojayhteisölle, jonka oletetaan vastaanottavan ja tulkitsevan kokemaansa suurin piirtein samalla tavalla. W.B. Worthen puhuu retorisesta ulottuvuudesta, jonka avulla ”teatteri pyrkii saavuttamaan draamalle tietynlaisen merkityssisällön väittämättä, jopa edellyttämällä, että tietyn kaltaiset kokemukset ovat yleisön kannalta merkityksellisiä.”<sup>2</sup> Esityksen puhuttelutavan kautta kuviteltu yleisö muistuttaa hieman kirjallisuustieteessä käytettyä sisäisen lukijan tai implisiittisen lukijan käsitettä, eli tekstin tuottamaa ihanteellisen vastaanottajan mallia. Esitystapahtuma eroaa lukemiskokemuksesta siinä, että yleisö on fyysisesti läsnä kollektiivisena yhteisönä, jonka jäsenet tuskin tuntevat toisiaan henkilökohtaisesti, mutta silti jakavat saman tunteita ja ajatuksia herättävän tilanteen samassa hetkessä. Tämä voi synnyttää voimakkaankin mielikuvan keskinäisestä yhteydestä, joka ulottuu esityksen ulkopuolisiin viiteryhmiin, kuten kansakuntaan, kyläyhteisöön, yhteiskuntaluokkaan tai samoin ajattelevien joukkoon. Siksi teatteri on kirjallisuuden tavoin keskeinen väline yhteisöjen kuvittelemisessa tavalla, jota Benedict Andersson klassikkoteoksessaan kuvaa. Hänen mukaansa yhteisön olemassaolo edellyttää aina jonkin asteista kuvittelua, koska kasvokkai kontakteihin perustuneita kyliä lukuun ottamatta ”pienimpienkään kansakuntien jäsenet eivät ikinä voi tuntea tai tavata useimpia kanssakansalaisiaan, tai edes kuulla heistä, vaikka kaikkien mielissä elää kuva heidän jakamastaan yhteydestä.”<sup>3</sup> Kyse ei ole kuvitellun yhteisön valheellisyydestä, vaan siitä millaisilla mekanismeilla ja mitä tarkoituksia varten yhteisöjä koskevia kuvitelmia rakennetaan ja ylläpidetään.<sup>4</sup>

Suomalaisella teatterilla on perinteisesti ollut merkittävä rooli modernin kansallisen identiteetin rakentamisessa.<sup>5</sup> Yleisöpohjan laajentaminen ja yhteisöllisen identiteetin vahvistaminen esityskokemusten avulla ovat kuuluneet suomalaisen teatterin perinteisiin alusta alkaen. Teatterista tuli keskeinen väline sodanjälkeisten rakennemuutosten ja uusien elämäntapojen käsittelemisessä.<sup>6</sup> Aihetta on tutkittu pääasiassa näytelmäteksteistä, esityksistä, näyttelijöistä ja ohjelmistoista käsin, mutta myös teatterirakennus tuottaa yleisön mielikuvaa roolistaan ja osallisuudestaan sekä esitystapahtuman katsojana että kansalaisena yhteiskunnassa ja sen julkisessa tilassa.

Teatteriarkkitehtuurista on kuitenkin julkaistu suhteellisen vähän tuoretta tutkimuskirjallisuutta. Itse rakennuksista on kyllä saatavissa paljon tietoa, mutta se on hajallaan eri lähteissä. Painopiste on yleensä talon historiassa, sen edustamassa tyyliuunnassa, arkkitehdin ajattelussa tai rakennusteknisissä kysymyksissä. Esitystoimintaa käsittelevissä tutkimuksissa tilaa koskevat maininnat jäävät usein reunahuomautuksiksi. Skenografisessa kirjallisuudessa korostuvat yksittäiset lavastukset ja näyttämökokeilut, joissa pääsääntöisesti pyritään irrottautumaan pysyvistä rakenteista ja kiinnittämään huomiota tilan kokemukselliseen luonteeseen.<sup>7</sup> Se mikä paljolti puuttuu, on teatterin ja arkkitehtuurin näkökulmien tuominen saman keskustelun ytimeen. Siksi kokoava katsaus suomalaisten esitystilojen kehityksestä katsojan kannalta tuntui jo itsessään tarpeelliselta projektilta, joka välittömästi alkoi tuottaa runsaasti lisäkysymyksiä. Tämän artikkelin puitteissa

<sup>2</sup> Worthen 2005, 151.

<sup>3</sup> Anderson 2020, 39.

<sup>4</sup> Nurmiainen 2020, 11–12.

<sup>5</sup> Mm. Häggman 2022, 10–13, Seppälä 2020, 17–21, Seppälä & Tanskanen 2010, 13–14, Suutela 2005a; 2005b; 7–16, 2001, Korsberg 2004, 20–21, Wilmer 2001, 18–23, Paavolainen P. 1992, 4–5.

<sup>6</sup> Paavolainen 1992.

<sup>7</sup> Mm., Aronson 2018; 2013 (1977), McKinney & Palmer 2017, Baugh 2005, Hann 2010.

pystyn vasta avaamaan tutkimuskenttää, joka vaatisi syvempää paneutumista tulevaisuudessa.

Taidehistorioitsija Timo Koho ja teatterihistorioitsija Hanna Korsberg ovat tutkineet 1900-luvun keskeisiä rakennushankkeita suhteessa yhteiskunnassa vallinneisiin arvoihin ja teatterilaitokselle asetettuihin tehtäviin.<sup>8</sup> Heidän kirjoituksensa ovat artikkelini keskeisimpiä lähteitä. Eurooppalaisen esitystilän historiaa ovat käsitelleet ennen kaikkea Marvin Carlson, Iain Macintosh ja David Wiles jo muutaman vuosikymmenen takaisissa teoksissaan, jotka ovat edelleen relevantteja korostaessaan historiallisen, kulttuurisen ja maantieteellisen kehyksen merkitystä esitysten ja niiden tilojen muotoutumisessa.<sup>9</sup>

Juliet Ruffordin vajaa satasivuinen kirjanen on yksi harvoja tuoreita yrityksiä yhdistää teatterin ja arkkitehtuurin näkökulmia teoreettisesti. Hän väittää alojen välillä vallitsevan keskinäisen epäluulon johtuvan siitä, että ”teatteri ja arkkitehtuuri on lähihistoriassamme ymmärretty polaarisiksi vastakohtiksi: teatteri on aikaan sidottu taidemuoto, arkkitehtuuri tilallinen käytäntö”.<sup>10</sup> Ruffordin mukaan teatteritoiminta on mielletty muuttuvaksi, fiktiiviseksi, yhteistyöhön perustuvaksi itseisarvoiseksi taiteeksi, joka periaatteessa voi toteutua missä vain, kun taas arkkitehtuuri ajatellaan pysyväksi, todelliseksi, yksilölliseen tekijyyteen perustuvaksi käyttötaiteeksi, joka on riippuvainen teknisistä ja taloudellisista resursseista.<sup>11</sup> Lähemmässä tarkastelussa nämä eroavuudet osoittautuvat kuitenkin liukuviksi ominaisuuksiksi, jotka liittyvät kumpaankin alaan. Ruffordin mukaan arkkitehtuuri voidaan kokea performatiivisena tapahtumana, representaationa ja mimesiksenä.<sup>12</sup> Teatteri puolestaan on aina kiinnittynyt materiaaliseen ympäristöönsä ja sen tilallisiin rakenteisiin, jotka määrittävät ja ohjaavat toiminnan muotoja ja rajoja. Dikotomioiden kritiikkiin voisi lisätä, ettei teatterin korkeakulttuurinen status ole itsestään selvä, vaan ala on tasapainoillut taiteen ja populaarin viihteen rajalla, kun taas arkkitehtuuri on perinteisesti laskettu mukaan kaunotaiteisiin, vaikka rakennusten suunnittelussa tarvitaan käytännöllistä hyötyajattelua.

Ruffordin näkemys liittyy viime vuosikymmeninä yleistyneeseen tapaan ajatella tilan teoreettista luonnetta tapahtumana, kokemuksena ja prosessina. Tunnettu arkkitehti ja teoreetikko Bernard Tschumi väittää provokatiivisesti, ettei arkkitehtuuria oikeastaan ole olemassa, koska rakennuksen todellisuus aina ylittää se teorian, jonka sovelluksena se on rakennettu. Käsitteellisesti hallittavan abstraktin kokonaisuuden ja subjektiivisesti eletyn välittömän todellisuuden välillä vallitsee ristiriita. Pysyväksi tarkoitettujen seinien merkitykset ja toiminnalliset mahdollisuudet muotoutuvat aina uudelleen, kun tilaa asutaan, käytetään ja eletään. Vanhoja rakennuksia kunnostetaan uusiin tarkoituksiin, mikä haastaa modernismille keskeisen oletuksen muodon funktionaalisuudesta.<sup>13</sup> Arkkitehtuuri praktiikkana ei tietenkään katoa, mutta sen ajatellaan toteutuvan lopullisesti vasta toiminnan, tapahtumien ja kohtaamisten tuloksena. Pysyvän ”olion” sijasta arkkitehtuuria voi ajatella loputtomana prosessina, missä rakennukset jatkuvasti mukautuvat muuttuviin tilanteisiin ja alussa suunniteltu konsepti kehittyy edelleen aina uusien käyttäjien toiminnassa.

Ruffordin mukaan mahdollisuus toimia arkkitehtuurin määrittäminä oletuksia vastaan ja siitä syntyvä kitka onkin yksi teatteritilan luovimmista ulottuvuuksista.<sup>14</sup> Väliaikaiset lavastus- ja

8 Koho 2003; 1991, Korsberg 2005; 2000, Korsberg & Lylykangas 2007.

9 Carlson 1989, Macintosh 1993, Wiles 2003.

10 Rufford 2015, 7.

11 sama.

12 Rufford 2015, 15–46.

13 Tschumi 1975, 226; Rufford 2015, 33.

14 Rufford 2015, 44.

ohjausratkaisut ovat aina suhteessa pysyvämpään esitysympäristöön, joskus noudattaen, joskus haastaen sen oletusasetuksia. Vallitsevassa esitysestetiikassa voi tapahtua lyhyessäkin ajassa huomattavia muutoksia, jotka asettavat teatteriarkkitehtuurille aina uusia vaatimuksia. Suunniteltu rakennus voi olla ainoastaan ehdotus tai kuvitelma, jonka käyttäjät toiminnallaan hyväksyvät tai korvaavat omilla vaihtoehtoillaan. Ilmiön voi havaita yleisemmin esimerkiksi siinä, miten asukkaat ottavat kaupunkitilaa käyttöönsä omilla tavoillaan.

Tilan kokemuksellisen prosessiluonteiden korostaminen saattaa kuitenkin johtaa materiaalien rakenteiden ja teatterin ulkopuolisen yhteiskunnan merkitysten ohittamiseen. Vaikka olemassa olevia tiloja voi ottaa uudella tavalla haltuun, ne eivät jousta miten tahansa. Seinät, lattiat ja katto määrittävät hyvin konkreettisesti sitä, mitä huoneessa voi tehdä. Tilaohjelma ja -jäsenitys ohjaavat ihmisten liikkumista ja käyttäytymistä sekä osoittavat eri toiminnan muodoille omat paikkansa. Suunnitellun arkkitehtuurin ja siinä tapahtuvan toiminnan ristiriita korostuu helposti teatterissa, koska esitystoiminta tuottaa jatkuvasti omia, kilpailevia tilasuunnitelmia. Tämä näkyi selkeästi siinä kiihkeässä keskustelussa, jota Suomessa käytiin vilkkaimman teatterirakentamisen aikana 1960-luvun alusta 1980-luvun lopulle.<sup>15</sup> Seuraavissa alaluvuissa pohdin esimerkkien avulla erilaisia tapoja, joilla arkkitehtoniset suunnitelmat tai valmiit rakenteet ja teatterin vastaanottoon liittyvät käytännöt tai tavoitteet ovat eri aikoina kohdanneet toisensa.

## MODERNISOITUVA KANSALLISKATSOJA

Kansallisteatterin näyttämötilojen kehitys kertoo koko teatterikentällä näkyvästä suuntauksesta kohti aina vain pienempiä ja monimuotoisempia, yksilöllisten tilanteiden ja erilaisten ihmisten ehdoilla muotoutuvia tapahtumapaikkoja. Vuonna 1902 Suuren Näyttämön juhlavaan katsomoon mahtui yli tuhat katsojaa (nykyisin 905). Viisikymmentä vuotta myöhemmin rakennetulla Pienellä näyttämöllä oli 300 katsojapaikkaa, vuonna 1976 avatussa Willensaunan avotilassa 80–100 (nykyisin 154) ja vuonna 1987 käyttöön otetussa Omapohjassa 80.<sup>16</sup>

Vuonna 1902 valmistunutta Suurta näyttämöä on luonnehdittu kompromissiksi modernin arkkitehtuurin ja konservatiivisten yleisöodotusten välillä. Arkkitehti Onni Törnqvist (vuodesta 1906 Tarjanne) pyrki seuraamaan uusimpia eurooppalaisia virtauksia ja kansanteatterin ihanteita. Suomalaisen Teatterin uuden rakennuksen tuli luoda mielikuvaa yhtenäisestä kansakunnasta ja sen korkeatasoisesta kulttuurista. Kaikkien väestöryhmien ja sosiaaliluokkien yhtäläinen pääsy taiteen äärelle haluttiin turvata luopumalla aitiorakennelmista ja kääntämällä kaikkien katsomissuunta tasa-arvoisesti kohti näyttämöä. Teatterirakennuksen tuli palvella esitysten tekemistä. Teknologia oli aikansa edistyneintä. Sähkövalo mahdollisti katsomon pimentämisen niin, että huomio voitiin kokonaan keskittää näyttämöaukon takana olevaan kurkistusluukkuun.<sup>17</sup>

Törnqvistin suunnitelmat törmäsivät kuitenkin vaatimukseen permannon sivuun rakennettavista aitioista, joissa katsojat istuvat poikkisuuntaan esitykseen nähden.<sup>18</sup> Taidehistorioitsija Timo Koho toteaa päätöstä koskevien dokumenttien puuttuvan, mutta päätyy oletamaan, etteivät arkkitehti ja johtokunnan jäsenet uskaltaneet uhmata kaupungissa vallinneita sosiaalisia tapoja.<sup>19</sup> Lopputuloksena

<sup>15</sup> Koho 1991, 9.

<sup>16</sup> Häggman 2022, 74; 326. <https://www.kansallisteatteri.fi/tietoa-meista/nayttamot> (haettu 16.9.2022)

<sup>17</sup> Koho 2003, 52.

<sup>18</sup> Häggman 2022, 73–75.

<sup>19</sup> Koho 2003, 62.



syntyneet permannon sivuaitiot, näyttämöä reunustavat kuninkaalliset aitiot ja hevosenkengän muotoisina kaartuvat parvekkeet koristeellisine kaiteineen loivat mielikuvan yhteisöllisestä, mutta konservatiivisesta katsomistilanteesta, jonka ajateltiin kuuluvan teatterissa käymisen kulttuurisiin tapoihin. Kansallisteatterin tuoreen historiikin kirjoittanut Kaj Häggman toteaa: ”Teatterin työtilat ja tekniset ratkaisut olivat uusinta uutta, mutta yleisöä ei voinut vaihtaa. Teatterinäytös oli perinteisesti ollut myös seurapiiritapahtuma, ja erilaiset aitiot ja lämpiötilat oli rakennettava seurapiirien ehdoilla.”<sup>20</sup>

Yleisön vastaanottokokemus ikään kuin lavastettiin varsinaista näyttämöä konservatiivisemmaksi. Kenties se loi toiminnalle uskottavia puitteita liittämällä sen Euroopan hoveista juontavaan traditioon, missä eliitti istui näkyvillä? Koska Kansallisteatterin esityksiin osallistumisella oli poliittista merkitystä kansallistunteen vahvistajana, ei katsomossa istuminen kuitenkaan merkinnyt pelkkää pintapuolista näyttäytymistä seurapiireille, vaan oli myös henkilökohtainen kannanotto ja symbolinen asettuminen suomalaiskansallisen yhteisön osaksi. Tästä huolimatta aitiot ja parvekkeet erillisine sisäänkäynteineen ja lämpiötiloineen rakensivat ja ylläpitivät yhteiskuntaluokkiin ja varallisuuteen perustuvaa hierarkiaa.

Arvojen muuttuminen näkyi Kansallisteatterin Pienen näyttämön tiloissa runsas 50 vuotta myöhemmin. Sen arkkitehdit Heikki ja Kaija Sirén pyrkivät Törnqvistin tavoin tasa-arvoistamaan esityskokemusta suorien penkkirivien, pelkistetyn katsomoarkkitehtuurin ja edestäpäin nähtävän näyttämön avulla. Kaikki paikat olivat saman hintaisia eikä yleisöä eroteltu eri ryhmiin. Tilan jäsennys ei rohkaissut katsojia seurustelemaan keskenään esityksen aikana, vaan ohjasi heitä keskittymään sisäiseen vastaanottokokemukseensa ja henkilökohtaisiin pohdintoihinsa.

Vaikka Pienen Näyttämön 300-paikkainen katsomo tuntuu nykymittapuulla vähintään keskikokoiselta, rakennushanke oli osa sotien jälkeistä pienteatteriliikettä, joka pyrki tarjoamaan intiimejä studiotiloja. Tavoitteena oli edistää kokeilevaa teatteritoimintaa, pienimuotoista ilmaisua, tutustuttaa katsojia moderniin draamaan ja antaa kirjailijoille mahdollisuus testata uusia näytelmiään ”todellisten teatterinystävien” edessä ennen niiden päästämistä laajempaan julkisuuteen.<sup>21</sup> Yhtäältä pienet näyttämöt oli tarkoitettu valikoiduille yleisölle, jotka kykenivät ymmärtämään vaikeatajuisiakin kokeiluja. Samalla esityksissä käymisen kynnyksestä haluttiin madaltaa luopumalla näyttäytymisen tarpeesta ja siitä syntyneistä paineista. Vuonna 1946 *Teatterilehdessä* julkaistussa lyhyessä kolumnissa todettiin, että katsomoon pitäisi voida tulla käymättä kampaajalla ja pukeutumatta juhlavasti: ”vapautukaamme liiasta muodollisuudesta. Käykäämme teatterissa sen itsensä tähden – vain siten voimme käydä siellä oman itsemme tähden!”<sup>22</sup> Myös arkkitehtuuri ja lavastukset riisuttiin turhasta koristeellisuudesta aikakauden funktionalistisen muotoilun hengessä – joskin osin myös pula-ajan pakon sanelemana valintana. Kansallisteatterin lavastajat Rolf Stegars, Pekka Heiskanen ja Leo Lehto kehittivät abstrahoituja, viitteellisiä näyttämökuvia sekä saksalaisvaikutteista ”maagista realismia”, missä huonekalut ja tarpeisto ikään kuin leijailivat tyhjässä mustassa tilassa.<sup>23</sup>

Kuten Hanna Korsberg on osuvasti analysoinut, Pieni Näyttämö ja siellä esitetty kansainvälinen ohjelmisto edustivat sekä uudenlaista teatterikäsitystä että modernia kansallista identiteettiä. Lisärakennusta arvioitiin itsenäisenä arkkitehtonisena taideteoksena ja sille luotiin oma

<sup>20</sup> Häggman 2022, 73.

<sup>21</sup> ”Studioteatterista” *Teatteri* 15/1946.

<sup>22</sup> ”Teatteriasumme”, *Teatteri* 25/1946.

<sup>23</sup> Stegars 1962a; 1962b, Hurme & al. 1962.

profili suomalaisen taideteollisuuden avulla. Funktionalistiset lämpiö- ja aulatilat sekä alakerran ravintolan spagettikone ja Suomen ensimmäiseksi mainostettu espressokeitin lavastivat teatterissa kävijöiden kokemusta uuden aikakauden elämäntyylillä.<sup>24</sup>

Pieni näyttämö ja sen vaativa ohjelmisto olivat osa Kansallisteatterin johtaja Arvi Kivimaan tietoista pyrkimystä irtautua sotia edeltävästä traditiosta ja kiinnittyä angloamerikkalaiseen kulttuuriin. Hän tavoitteli brittiläistyypistä vähäeleistä näyttelemistä vastakohtana tunnepitoiselle teatraalisuudelle, joka sodan jälkeisessä ilmapiirissä yhdistettiin natsismiin.<sup>25</sup> Tähän liittyi katsomiskokemuksen yksityisyyden korostaminen kriittisen ajattelun ehtona. Suuret yleisöjoukot ja kollektiivinen katsoisuus olivat olleet keskeisiä keinoja maailmansotien välisissä totaalisisä esitystapahtumissa, joissa osallistujia oli pyritty sitouttamaan fasistiseen tai kommunistiseen maailmankuvaan.<sup>26</sup> Martin Puchner on analysoinut modernistisen teatterin ”teatterinvastaista” juonetta osin reaktiona siihen uhkaan, jonka massayleisöt muodostivat tempautuessaan mukaan esityksen tuottamaan kollektiiviseen tunnetilaan. Teatterinvastaisuudella hän tarkoittaa pyrkimystä torjua teatterinomaisia piirteitä, kuten emotionaaliseen eläytymiseen perustuvaa näyttelemistä ja näytelmän draamallista rakennetta, mutta myös esitystoiminnan kytköstä muuhun julkisuuteen, politiikkaan ja viihteeseen.<sup>27</sup> Erottuminen muista yhteiskunnan sfääreistä näkyi arkkitehtuurissa autonomisina teatterirakennuksina, joita ei haluttu kytkeä katutilaan juhlavilla julkisivuilla.<sup>28</sup> Pienen Näyttämönkin sisäänkäynti on huomaamaton.

Toisaalta Häggman toteaa suomalaisten modernistien olleen jopa itsetarkoituksellisen elitistisiä ja välinpitämättömiä kansallisten perinteiden tai suomalaisen ’kansan’ suhteen.<sup>29</sup> Vaikka modernit esitykset menettivät luonnettaan seurapiiritapahtumana, niiden voi ajatella rakentaneen uudenlaista kuvitelmaa rajallisesta katsojien yhteisöstä, jota piti koossa kiinnostus teatteria kohtaan taiteena sekä halu ja kyky vastaanottaa vaikeatajuistakin modernia draamaa. Esitysten seuraaminen ei saanut riippua katsojan yhteiskunnallisesta asemasta tai varallisuudesta, mutta edellytti sivistyneisyyttä, jonka hankkiminen oli siihen aikaan vaikeaa ilman ensin mainittuja. Moderneja maailmankansalaisia oli 1950-luvun Helsingissä vähän, ja esimerkiksi absurdin teatterin uutuudet otettiin hämmennyksellä vastaan.<sup>30</sup> Vähäeleisten ja vaikeaselkoisten esitysten tuominen Kansallisteatterin ohjelmistoon vahvisti jo valmiiksi jyrkkää jakoa populääriin viihteeseen ja pienten piirien korkeakulttuurin välillä.

1960-luvun radikaalien silmissä edellisen vuosikymmenen taideihanteet alkoivat tuntua elämälle vierailta ja epäpoliittisilta aikana, jolloin yhteiskunta kävi läpi kenties historiansa nopeinta rakennemuutosta. Kansallisteatterin katsottiin 1970-luvulle tultaessa ajautuneen sivuraiteelle uudistusten edistäjänä,<sup>31</sup> joskin Pirkko Koski on osoittanut aikalaissäityksen liian kärjistyneeksi.<sup>32</sup> Esitystilat monipuolistuivat Kai Savolan johtajakaudella 1974–91. Jo vuonna 1964 oli Kansallisteatteri perustettu Kolmas Näyttämö pääasiassa näyttelijöiden jatkokoulutuksen ja kokeellisen toiminnan tarpeisiin. Jack Witickin ohjaamat workshop-esitykset tuotiin Teatterigrilliin pöytien ja hämmennyneen ravintolayleisön keskelle. Häggmanin mukaan Kansallisteatterin sisälle

24 Korsberg 2005; 2000.

25 Korsberg 2005; 2000, 216.

26 von Boehm, 2021.

27 Puchner 2002, 10–11.

28 Koho 1991, 25.

29 Häggman 2022, 234

30 Korsberg 2005, 12–13.

31 Mm. Seppälä & Tanskanen 2010.

32 Koski 2019.

oli tätä kautta syntymässä omaleimainen teatteri, mutta se ajettiin alas 1968.<sup>33</sup> Savola piti uuden studionäyttämön perustamista niin tärkeänä, että oli asettanut sen ehdoksi suostumukselleen pääjohtajaksi vuonna 1974. Teatterigrillin paikalle avattiin vuonna 1976 Willensaunan muunneltava avotila, jonne mahtui tuolloin 80–100 katsojaa.<sup>34</sup> Pienen Näyttämön pääohjaajana toiminut Witicka kirjoitti:

Kun kuitenkin samanaikaisesti televisio oli muualla alkanut kasvattaa uutta kirjailijasukupolvea, jonka näytelmiä esitettiin erilaisissa workshopeissa, alkoi Pieni Näyttämö tuntua riittämättömältä. Niin me jo väkisinkin hakeuduimme Willensaunaan. Tarvittiin pienempi näyttämö ilmaisun tarkistamiseksi.<sup>35</sup>

Televisio kasvatti myös uutta katsojapolvea, joka oli tottunut paitsi lähikuviin ja vähäeleiseen realistiseen näyttelemiseen, myös rennompaan oleiluun kotivastaanottimien ääressä. Esitystilat pienenivät johdonmukaisesti ja alkoivat eriytyä yksilöllisiin tarpeisiin samaan aikaan, kun kulttuuri moninaistui, yleisöt sirpaloituivat ja teatterin yhteiskunnallinen perusta muuttui. Näyttämöistä tuli arkisempia, rosoisempia ja monenlaisiin tilajärjestelyihin taipuvia. Siinä missä Suuri Näyttämö säilytti juhlanan luonteensa, arkkitehtonisesti viimeistelemätön ja tunnelmaltaan rento Omapohja kutsui kokeellisista esityksistä kiinnostunutta nuorta yleisöä. 2000-luvulla Kansallisteatterin toiminta on edelleen laajentunut päärakennuksen ulkopuolelle. Hoitolaitoksiin, vankiloihin ja vastaanottokeskuksiin suuntautuva Kiertuenäyttämö aloitti 2010, lähiöissä tehtävä Alueellinen Yleisötyö käynnistyi 2012 ja Nuorten teatteriosasto Kantti perustettiin 2019.

Timo Koho piti Omapohjan ratkaisua keinotekoisena, koska Kansallisteatteri omaksui sen myötä näyttämötyypin, joka oli kuulunut sitä vastustaneille teatteriryhmille: ”Establishment loi siis itselleen virallisen vaihtoehdon.”<sup>36</sup> Arkkitehtien työ Omapohjassa muuttui Kohon mukaan anonyymiksi, eivätkä tilan historia, merkitysarvot tai teatterin asema yhteiskunnassa olleet siinä läsnä. Asian voi nähdä toisinkin. Jos Kansallisteatterin tehtäviin kuuluu kansallisen identiteetin rakentaminen, eikö arkkitehtonisten valintojen tulisi perustua muuttuviin käsityksiin katsojuudesta ja kansalaisuudesta? Omapohjalla ei ollut arkkitehdin visioimaa monumentaalirakennuksen luonnetta, mutta se viittasi teatteritoiminnan kykyyn ottaa erilaisia tiloja käyttöönsä, mikä omalla tavallaan korostaa niiden historiallista luonnetta ja yhteiskunnallisia merkityksiä.

Totta kuitenkin on, että Kansallisteatteri on katsomotilojen suhteen pikemmin reagoinut ajassa jo oleviin virtauksiin, kuin toiminut avantgardistisena innovaattorina. Tämä johtunee osin siitä, että ammattimaisesti toimivien teattereiden määrä ja volyymi kasvoi voimakkaasti sekä Helsingissä että muualla maassa, eikä Kansallisteatterin hegemoninen johtoasema ollut enää itsestään selvä. Sen perinteisen kilpailijan asema vahvistui, kun vuonna 1948 yhdistynyt Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatteri muuttui Helsingin kaupunginteatteriksi ja siirtyi vastavalmistuneeseen, aikanaan huippumoderniin rakennukseen vuonna 1967. Pienteatterit, ylioppilasteatterit ja vapaat ryhmät ottivat taiteellisen suunnannäyttäjän roolin 1960-luvun lopulla. Kansainväliset vaikutteet ruokkivat modernia estetiikkaa ja kokeellisia esityksiä, joita tehtiin myös maakunnissa. Nuorilla koulutetuilla teatterintekijöillä oli eri puolilla Suomea sijaitsevista laitosteattereissa laajemmat ja paremmin resursoituidut toimintamahdollisuudet kuin aikaisemmilla sukupolvilla koskaan.

33 Häggman 2022, 272–8.

34 Emt., 325–6. Nykyisin Willensaunassa on 154 paikkaa, ja katsomo on vakiinnuttanut paikkansa toisella pitkällä sivulla.

35 Witicka 1989, 11.

36 Koho 1991, 37.

## KENELLE KAUPUNGINTEATTERIT RAKENNETTIIN?

Historian ironiaa on, että kun pitkäaikaiset haaveet maakuntakaupunkien uusista teatteritaloista viimein toteutuivat, eturivin taiteilijat halusivat niistä välittömästi ulos, koska ne eivät vastanneet heidän arvomaailmaansa. Tässä osiossa kysyn, miksi niin tapahtui, ja miten arkkitehtien ja teatterintekijöiden arvomaailmat ja lähtökohdat erosivat toisistaan yleisöä ja vastaanoton tapoja koskevilla kysymyksissä. Lisäksi paneudun omassa alaluvussaan ”totaaliteatterin” ideaan, joka vaikutti arkkitehtien ajatteluun, mutta toteutui varsin heikosti.

Valtakunnallisesti katsoen suomalaiset teatterit olivat alusta asti toimineet hyvin puutteellisissa oloissa,<sup>37</sup> ja tilanne jatkui samanlaisena pitkälle sotien jälkeen. Ennen itsenäisyyden aikaa oli maahan rakennettu kuusi edelleen käytössä olevaa teatteritaloa, mutta suurin osa näyttämöistä sijaitsi rakennuksissa, joita ei ollut suunniteltu laajamittaiseen esitystoimintaan. Usein puoliksi harrastajavoimin toimivat maakuntateatterit esiintyivät vanhoilla kouluilla, seuraintaloilla, kaupungintaloilla sekä hotellien ja ravintoloiden tai virastojen yhteyteen rakennetuilla näyttämöillä. Tilat oli usein tarkoitettu väliaikaisiksi. Ainoa varteenotettava uudisrakennushanke, Kansanteatterin huippumoderni talosuunnitelma 1930-luvun lopulla oli kariutunut rahoitusongelmiin, arkkitehdin ennenaikaiseen kuolemaan ja kilpailuun Kansallisteatterin kanssa. Vielä 1950-luvulla ajatus itsenäisen teatteritalon rakentamisesta Helsinkiin osoittautui taloudellisista syistä mahdottomaksi.<sup>38</sup>

Uusien teatteritalojen voimakkain rakennusbuumi ajoittui vuosien 1960 ja 1993 välille,<sup>39</sup> jolloin ala ammattimaistui ja kulttuurin julkinen rahoitus kasvoi ennätysmäisesti osana sodanjälkeistä hyvinvointivaltio politiikkaa. Ajanjakso oli nopean yhteiskunnallisen rakennemuutoksen aikaa, jolloin Suomi modernisoitui ja kaupungistui, hyvinvointivaltio kukoisti, mutta yhtenäiskulttuuri alkoi hajota. Teatterin rooli ja asema kulttuurissa muuttui samalla kun sen perustaa valettiin isoilla rakennusprojekteilla, joiden merkitysarvoista rakennuttajat, arkkitehdit ja teatterintekijät olivat Timo Kohon mukaan eri mieltä. Esiin nousi kriittisiä kysymyksiä siitä, kenen ehdoilla, ketä varten ja millä arvoilla yhteiskunnan kustantamaa toimintaa tulisi pyörittää, ja minkälaisissa tiloissa.<sup>40</sup> Arkkitehtien oli suhteutettava teatteritalo muuhun kaupunkitilaan ja siten symbolisesti määritettävä sen identiteettiä ja paikkaa yhteiskunnassa. Teatterintekijöille uudet rakennukset tuntuvat symboloineen yleisempää tilannetta, johon he kokivat joutuneensa: heidän työtään määriteltiin taiteen ulkopuolelta käsin. Ohjaaja Kalle Holmberg nimitti uusia rakennuksia komeiksi, pystyyn kuolleiksi Thalian temppeleiksi, missä ”hyvin palkatut virkamiehet harhailevat teatteritaidetta etsimässä ja joista elinkelpoisimmat yksilöt ryömivät ulos ja perustavat eläviä teattereita raunioihin ja luoliin”.<sup>41</sup>

Teatteritoimintaan kohdistui monenlaisia odotuksia eri tahoilta. Sen uskottiin tarjoavan ihmisille mielekäästä ajankulua, joka helpottaisi nopean rakennemuutoksen aiheuttamaa ahdistusta. Paikallispolitiikot ja liike-elämän edustajat toivoivat uusien talojen kohottavan kaupungin julkisuuskuva, virkistävän yritystoimintaa ja houkuttelevan katsojia laajemmalla

37 Mm. Warén 1935, 43; Sirén 1947, E. L-la 1957, 3; 1; T.I.Wuorenrinne 1959, 7; Teatteri 16/1962, 2.11.1962, 8

38 Korsberg & Lylykangas 2007, 54; Koho 1991, 25.

39 Kouvolan teatteri valmistui 1960, Kansallisoopperan uusi rakennus 1993. Siinä välissä rakennettiin 12 kaupunginteatteria, Tampereen yliopiston Teatterimonttu, Intimiteatterin studio ja useita monitoimitiloja. Lisäksi ryhmät ottivat käyttöönsä erilaisia tiloja, kuten entisiä elokuvateattereita, teollisuus- tai liikehuoneistoja.

40 Koho 1991, 9.

41 Långbacka & Holmberg 1977, 97.

alueelta.<sup>42</sup> Puoluepoliittisin perustein valittujen johtokuntien jäsenet pyrkivät päättämään ohjelmistovalinnoista, vaikka heillä ei useinkaan ollut kulttuurin asiantuntemusta. Konservatiivisten johtokuntien ja vasemmistolaisten ohjaajien välille syttyi monilla paikkakunnilla ”teatterisotia”, joita teatterihistorioitsija Hanna Suutela on luonnehtinut hegemoniataisteluiksi:

[--] teatterin tehtävä nähtiin laajasti poliittisena, teatterin uskottiin vaikuttavan yleisöönsä ja sen kautta yhteiskuntaan. [--] Teattereissa 1970-luvuilla käydyt taistot olivat taistelua yleisöistä, erityisesti yleisön identiteetistä ja suurelta osin myös suomalaisuuden määrittelystä.<sup>43</sup>

Rintamalinja ei kulkenut yksiselitteisesti arkkitehtien ja teatterintekijöiden välillä, vaan pikemmin koko esitystoimintaan ja sen arvomaailmaan liittyvänä jännitteenä. Oliko kyse autonomisesta ja itseisarvoisesta taiteesta, jonka ehtoja vain tekijät voivat omista lähtökohdistaan määrittää, vai tulisiko teatterin jatkaa pitkää perinnettään kansansivistystyön välineenä tai viihteenä, jolle asetetaan myös kaupallisia, poliittisia ja yleishyödyllisiä vaatimuksia? Monessa uudessa teatterissa suuren näyttämön katsomo oli yksinkertaisesti liian iso paikkakunnan asukasmäärään nähden, mikä merkitsi kokeellisten ja vaikeatajuisempien esitysten karsimista huonojen myyntilukujen pelossa.

Vaikka katsojien asema sosiaalisena ryhmänä oli yksi teatteritalojen suunnittelun keskeisistä lähtökohdista,<sup>44</sup> arkkitehdit suhtautuivat Kohon mukaan tehtäviinsä eri tavoin, eikä suomalaisille teatterirakennuksille syntynyt yhdenmukaista identiteettiä tai tilaohjelmaa.<sup>45</sup> Koho erottaa arkkitehtien asenteissa muutamia ammattikuntaa jakaneita peruskysymyksiä, kuten aiemmin mainittu teatterirakennuksen suhde kaupunkitilaan: tuliko sen erottua katukuvassa julkisena monumenttina vai olla autonominen, teatteritoiminnasta käsin määrittyvä rakennus ilman näkyvää yhteyttä muuhun yhteiskuntaan? Arkkitehdit olivat eri mieltä myös siitä, tuliko rakennuksen suunnittelun palvella esitysten tekemistä vai yleisöä kokoavaa yhteisöllistä tapahtumaa. Silloinkin kun arkkitehtuurin ajateltiin olevan alisteinen esitysten tarpeille, sen identiteettiä voitiin ymmärtää joko tuotantolaitoksena, jossa tarvittiin isot ja funktionaaliset työtilat, tai kulttuurirakennuksena, johon sotkuiset verstaat eivät kuuluneet.<sup>46</sup> 1980-luvulle tultaessa haluttiin madaltaa erilaisten yleisöjen kynnystä tulla teatteriin, josta toivottiin tulevan kansalaisten yhteinen olohuone symbolisen monumentin tai normatiivisen juhlahuoneiston sijasta.<sup>47</sup>

Suunnittelun lähtökohtien moninaisuudesta huolimatta kaupunginteattereiden näyttämöt ja katsomot tuntuvat hämmäntävän samanlaisilta esitysten tekemisen ja vastaanoton kannalta. Teatterintekijät pitivät monia uusia teatteritaloja epäonnistuneita, koska käytännön toiminnan vaatimuksia ei ollut otettu tarpeeksi huomioon.<sup>48</sup> Arkkitehdit puolustautuivat vastaamalla, että esityskonventiot olivat aikaansa sidottuja, kun taas teatterirakennuksen tuli palvella toimintaa pitkällä aikavälillä. Oulun kaupunginteatterin ja Tampereen työväenteatterin suunnitteleiden Marjatta ja Martti Jaatisen kokemusten mukaan tekijöillä itselläänkään ei aina ollut selvää käsitystä siitä, millaisen talon he haluavat. Suunnitteluprosessit saattoivat kestää yli kymmenen vuotta, ja

42 Koho 1991, 15.

43 Suutela 2005, 198–99.

44 Koho 1991, 17.

45 Emt., 9; 15–16.

46 Emt., 26; 75.

47 Emt., 28.

48 Mm. ”Uudet teatterirakennukset” *Teatteri* 2–3/1964, Putkonen 1964, ”Miten tehdä talo toimivaksi? Uusien teatterirakennusten käyttökelpoisuus kyseenalaista” *Teatteri* 7/1973, ”Teatterikesän talokeskustelu. Suunnitteluvirheet – stop jo nyt!” *Teatteri* 12/1974, Forström & Piskonen 1974, Tandefelt 1983, Harju 1985; Helavuori & Peurala 1989; Koho 1991, 9.



sinä aikana teattereiden johto ehti vaihtua moneen kertaan. Rajalliset resurssit ja rakennusoikeudet pakottivat kompromisseihin, joille kukaan ei mahtanut mitään.<sup>49</sup> Katsojille haluttiin ennen muuta tarjota avarat aulat kahvioineen, mukavat istuimet ja esteetön näkyvyys esitykseen.<sup>50</sup> Teatteritalon oli oltava itsessään merkityksellinen kokemus esityksestä riippumatta, kuten Jaatiset kirjoittivat:

Kaunis, tyylipuhdas ja mielenkiintoinen tila, esityksen ympäristö voi jo virittää katsojan mielentilaa. Tila voi auttaa esityksen omaksumista, suurta hetkeä, jolloin kohtaaminen tapahtuu. Ympäristö voi virittää katsojan tunnelmaan, jota esitys vielä korostaa. Ja jos esitys on huono, on katsojalla edes jotain, josta nauttia.<sup>51</sup>

Hyvistä tarkoituksista huolimatta suomalaisen yleisön on sanottu vierastaneen liian hienoiksi ja edustaviksi koettuja teatteritaloja,<sup>52</sup> vaikka varsinaista tutkimusta aiheesta ei liene tehty. Teatterintekijöiden silmissä kauniit yleisötilat näyttäytyivät edustusarkkitehtuurina, joka ei palvellut esitysten tarpeita. Rahojen ja tilan loppuessa neliöitä oli helpoimmin vähennetty näyttämön takaisista työtiloista, mikä haittasi arkista työskentelyä, mutta ei näkynyt ulospäin. Teknistyvien näyttämöiden suunnittelusta vastasivat paljolti insinöörit arkkitehtien keskittyessä yleisölämpioihin, katsomoihin ja julkisivuihin. Koho toteaakin, että suomalaisen teatterirakennusten merkitysarvoilla oli lopulta vain vähän yhteyksiä näyttämötaiteen sisältöön.<sup>53</sup> Vaikka arkkitehdit periaatteessa pyrkivät suunnittelemaan toimivia työ- ja esitystiloja – ja osa heistä siinä myös onnistui – he päätyivät ajattelemaan teatteritoimintaa abstraktilla tasolla jonkinlaisena yleistä teatterissa käynnin kokemuksena tai esityksiä ohjaavina periaatteellisina lähtökohtina ilman suoraa yhteyttä arkisiin käytäntöihin.

## ARKKITEHTUURIN UTOPIAT JA NIIDEN TOTEUTUMISEN EDELLYTYKSET

Urakkaan ryhtyessään suomalaisilla arkkitehdeillä ei ollut aiempaa kokemusta esitystilojen suunnittelusta. Edelliset teatteritalot oli rakennettu monta vuosikymmentä sitten, ja tällä aikavälillä niin näyttämötekniikat kuin esitysten estetiikkakin olivat ehtineet muuttua.<sup>54</sup> Brittiläinen arkkitehti ja historioitsija Iain Macintosh on kiinnittänyt huomiota siihen, että teatterirakentamisen perinne oli Euroopassa yleisemminkin katkennut 1900-luvun alkupuoliskolla. Uusien teatteritalojen rakennusprojektit hiipuivat 1900-luvun alussa yleisömassojen siirtyessä elokuvaan, ja tuhoisien tulipalojen vähentyessä sähköistyksen ansiosta. Kun teattereiden jälleenrakennustyöt sotien jälkeen käynnistyivät, nuorilla arkkitehdeillä ei ollut omakohtaista kokemusta aiemmista teatterirakennushankkeista eivätkä he voineet turvautua vanhentuneita teatterikäsitteitä edustaviin historiallisiin esikuviin. He tarttuivat sotien välisenä aikana kehitelyihin avantgardistisiin ehdotuksiin, joita ei koskaan ollut toteutettu käytännössä, ja jotka Macintoshin mielestä juuri siksi saavuttivat niin vaikutusvaltaisen aseman utopistisina ihanteina.<sup>55</sup>

49 Jaatinen & Jaatinen 1988, 73–75.

50 Koho 1991, 30

51 Jaatinen & Jaatinen 1989, 77.

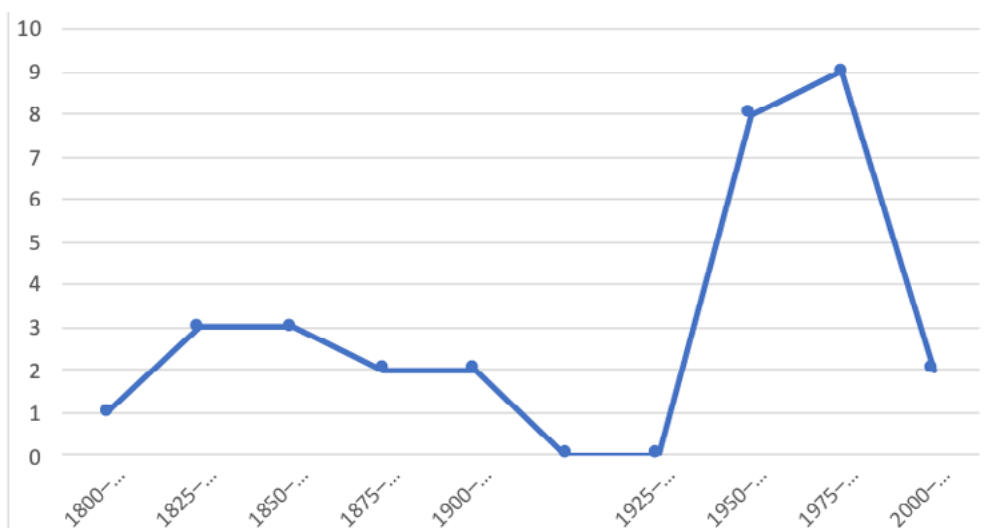
52 Koho 1991, 9.

53 Emt, 38.

54 Emt, 15.

55 Macintosh 1993, 47–48.

Taulukko 1: Varta vasten esitystoimintaa varten rakennetut uudet teatteritalot Suomessa 1800-luvun alusta 2000-luvulle.



Tässä alaluvussa käsittelem suomalaisen sodanjälkeisten arkkitehtien laajalti omaksumaa totaali-teatterin ideaa ja sen toteutumista käytännössä.<sup>56</sup> Heidän keskeisenä esikuvanaan oli saksalaisen arkkitehdin Walter Gropiuksen vuonna 1927 esittelemä suunnitelma yhtenäiseksi esitystilaksi, joka käännettävään katsomon avulla voitaisiin muuttaa täysareenaksi, puolipyöreäksi amfiteatteriksi tai yhdestä suunnasta katsottavaksi kuvanäyttämöksi ilman näyttämöaukkoa. Sähköiset lavastukset projisoitaisiin koko tilaa kiertävään panoraamakankaaseen, mikä mahdollistaisi katsojien ympäröimisen esityksellä.<sup>57</sup> Gropiuksen tilakoneeksi luonnehtima 2000-paikkainen *Totaltheater* oli osa avantgardistista projektia muuttaa tietoisesti katsojan suhdetta esitykseen uudenlaisten tilallisten järjestelyjen avulla. Keskeistä näissä pyrkimyksissä oli näyttämöaukosta luopuminen ja yleisön sisällyttäminen esityksen kehikseen, minkä voi ajatella symbolisesti rikkovan myös taiteen ja arkielämän välistä rajaa.<sup>58</sup>

Suomessa ideaan tarttui rohkeimmin arkkitehti P.E. Blomstedt jo 1930-luvulla piirtämässään Kansanteatterin rakennussuunnitelmassa, joka periaatteessa noudatti *Totaltheaterin* tilaohjelmaa pienemmässä mittakaavassa, mutta jäi esikuvansa tavoin toteutumattomaksi haaveeksi rahoitusvaikeuksien takia. Näyttämöaukko olisi jätetty kokonaan pois, ja katsomo olisi ollut kierrettävissä eri asentoihin. Lavastuksen oletettiin perustuvan heijastettaviin kuviin ja filmeihin, valo- ja äänitehosteisiin. Näyttämön lasinen takaseinä olisi mahdollistanut ulkotilan käytön osana esitystä. Katutasossa olevalle näyttämölle pystyisi ajamaan autolla.<sup>59</sup> Toteutuessaan rakennus olisi ollut radikaalisti uudenlainen, kansainvälisestikin moderni esitystila, jonka herättämää innostusta Kansanteatterin johtaja Eino Salmelainen kuvasi: ”Kun vertasin kuvitellun teatterin mahdollisuuksia nykyisiin käytettävissäni oleviin, tunsin huimausta. [- -] Lapsestakin täytyy tuntua järkyttävältä, kun hän jonakin päivänä huomaa pääsevänsä eteenpäin kävelemällä sen sijaan että siihen asti on pitänyt kontata.”<sup>60</sup> On kuitenkin mahdotonta arvailla, miten arkkitehtuurin mahdollisuudet olisi

<sup>56</sup> Koho 1991, 32.

<sup>57</sup> Gropius & Wensinger 1961, 10–14.

<sup>58</sup> Aronson 2018, 35.

<sup>59</sup> Korsberg & Lylykangas 2007, 54; Korsberg 2000, 213; Näyttely *Radical Theatre – Kansanteatteri, Arkkitehtuurimuseo* 6.3.–2.6.2019.

<sup>60</sup> Salmelainen 1957, 111–112.

todellisuudessa otettu käyttöön, ja kuinka aikalaisyleisö olisi ne ottanut vastaan.

Vuonna 1946 Heikki Sirén teki arkkitehdin diplomityönään kuvitteellisen suunnitelman Kansallisteatterin uudeksi rakennukseksi, jonka toteutusta oli yritetty edistää jo 1930-luvulla.<sup>61</sup> Hän ei pitänyt näyttämöaukon poisjättämisestä mahdollisena, mutta ehdotti, että sitä tulisi voida tarvittaessa avata niin paljon, että raja katsomon ja näyttämön väliltä katoaisi. Haluttuun päämäärään päästäisiin hänen mukaansa parhaiten asemoimalla näyttelijät etunäyttämölle ja projisoimalla valoeffektejä katsomon seinille: ”Kolmiulotteisen filmin keksiminen lienee seuraava aste täydellisen avaruusteatterin luomiseen, silloinhan tulisi mahdolliseksi rakennetun kulissin täydellinen korvaaminen projisoidulla kuvalla.”<sup>62</sup> Sirén oli huolellisesti miettinyt nykyaikaisen valaisun tarpeita, mutta ajatteli lavastusta puhtaasti visuaalisena kuvana sivuuttaen sekä esityksen toiminnallisuuden että vastaanottokokemuksen ruumiillisen ja moniaistisuuden.

Kohon mukaan sodanjälkeisen suomalaisen teatteriarkkitehtuurin lähtökohdat määrittivät ja vakiintuivat paljolti Sirénin näkemysten pohjalta. Gropiuksen *Totaltheaterista* otettiin mallia eri tavalla valikoiden eri vuosikymmenillä. Etunäyttämö- ja areenateatterikokeilut kiinnostivat 1950- ja 1960-luvuilla, muuntelumahdollisuudet 1970-luvulla. 1960-luvun lopulta lähtien korostettiin teatterin roolia autonomisena rakennuksena, jonka lähtökohtana olivat teatterin sisäiset funktiot. *Totaltheaterin* esikuvallinen merkitys tuntuu kuitenkin olleen ennen muuta symbolinen. Se edusti yleisellä tasolla uusia, modernisoituvaa yhteiskuntaan sopivia arvoja, kuten demokraattista katsojakäsitystä, konventioista vapautumista, pluralismia ja taiteen autonomista asemaa, joskin sitä myös kritisoitiin teoreettiseksi itseisarvoksi, joka ei lopulta tuonut mitään uutta.<sup>63</sup>

Käytännössä yhdenkään kaupunginteatterin suurelle puolelle ei rakennettu Gropiuksen *Totaltheaterin* mukaista muuntuva katsomoa.<sup>64</sup> Isot näyttämöt olivat varsin yhdenmukaisia edestä katsottavia mustia laatikoita, joiden edessä oli viuhkamaiset leveät katsomot. Vaikka arkkitehdit eivät korostaneet näyttämöaukkoa esityksen kehyksenä, muodosti massiivinen tekninen portaali selvän rakenteellisen rajan, jonka takana oli perinteinen kuvanäyttämö. Poikittaiset sivu- ja yläkatteet sekä kattoon sijoitetut tankonostimet noudattivat edelleen barokkiteatterin symmetristä, perspektiivikulisseeihin perustuvaa tilajärjestystä. Lopputulos oli eräänlainen arkkitehtoninen hybridi, kompromissi uuden ja vanhan välillä, joka pikemmin vahvisti kuin horjutti vakiintuneita katsomiskäytäntöjä.

Lähes kokonaan huomiotta arkkitehtonisissa keskusteluissa tuntuu jääneen se, että Gropius oli suunnitellut *Totaltheaterin* Erwin Piscatorin vallankumoukselliselle massateatterille, missä massiivisiin rakennelmiin, teknisiin koneistoihin sekä projisointien ja elävien esiintyjien yhdistämiseen perustuneet esitykset toimivat 1920-luvun teollisen kaupunkikulttuurin kuvana ja kritiikkinä. Sen oletettu katsojakunta oli jotain aivan muuta, kuin suomalaisten maakuntateattereiden yleisöt. Avoimen poliittinen, suoraan yhteiskuntaan kytköksissä oleva teatteri oli myös vastakkainen Kansallisteatterin Pienen Näyttämön rakentamista ohjanneille 1950-luvun ihanteille. Yleisön silmissä uusilla teatteritaloilla oli luultavasti myös erilainen suhde aiempaan perinteeseen Suomessa, kuin Keski-Euroopassa. Vuosisataista hovikulttuuria huokuvien barokkinäyttämöiden sijasta niitä

61 Mannila 2012.

62 Sirén 1947.

63 Koho 1991, 15; 31–33; 61.

64 Tampereen työväenteatterin arkkitehdit Marjatta ja Martti Jaatinen suunnittelivat suuren näyttämön katsomon osin liikuteltavaksi (Koho 1991, 85), mutta se osoittautui käytännössä toimimattomaksi systeemiksi. (Hotinen 1985a, 16) Lahden kaupunginteatterin suuren näyttämön suhdetta katsomoon voi muunnella liikuteltavilla portaalirakennelmissä sekä katsomon etuosaa nostamalla tai laskemalla. (Koho 1991, 128; Hotinen 1985b, 21).

edelsivät pääasiassa erilaiset tilapäiset esitystilat, huonokuntoiset seurantalot, vanhat koulut ja virasto- tai liiketalojen yhteyteen kyhätyt näyttämöt. Niihin verrattuna modernit rakennukset edustivat sekä taloudellista vaurastumista että yhteiskunnassa tapahtuvaa, julkishallinnollisesti ohjattua kehitystä, oman elämänpiirin ulkopuolelta tuotuja, osin vieraalta tuntuvia suuntauksia, ei vakiintuneeseen järjestykseen kohdistettua kapinaa, kuten Gropiuksen ja Piscatorin teatteri.

*Taulukko 2: Tärkeimmät teattereiden uudisrakennushankkeet vuosien 1950 ja 2020 välillä. Mukaan on laskettu kaksi yliopistojen yhteyteen valmistunutta näyttämöä, mutta ei monitoimitaloja tai kulttuurikeskuksia ilman pysyvää ammattimaista teatteriensemblea. Taulukossa ei myöskään ole vanhoihin rakennuksiin remontoituja teatteritiloja.*

Teatteri	Avajaisvuosi	Edestä katsottava, portaaliaukon rajaama suuri näyttämö ja kiinteä katsomo	Muunneltava esitystila ja katsomo
Suomen Kansallisteatteri, Picni Näyttämö	1954	•	
Wasa Teater (liiketalon yhteydessä)	1955	•	
Kouvolan teatteri (sivistys- ja urheilutalo)	1960	•	
Turun kaupunginteatteri	1962	•	
Kuopion kaupunginteatteri	1964	•	
Tampereen yliopiston Teatterimonttu	1966		•
Helsingin kaupunginteatteri	1967	•	
Oulun kaupunginteatteri	1972	•	
Rovaniemen kaupunginteatteri	1975	•	
Kemin kaupunginteatteri	1980	•	
Intimiteatteri	1981		•
Jyväskylän kaupunginteatteri	1982	•	
Lahden kaupunginteatteri	1983	•	
Tampereen työvänteatteri	1985	•	
Seinäjoen kaupunginteatteri	1987	•	
Riihimäen teatteri (hotellin yhteydessä)	1989	•	
Kansallisooppera ja -baletti	1993	•	
LUME-studio, Taideteollinen korkeakoulu	2000		•
Lappeenrannan kaupunginteatteri (kauppakeskuksen yhteydessä)	2016	•	

Totaaliteatterin ideaa yhtenäisen katsomo- ja esitystilan muunneltavuudesta pystyttiin toteuttamaan pääasiassa pienillä studionäyttämöillä, joita perustettiin käytännössä kaikkiin kaupunginteattereihin, usein jo 1960-luvulla. Tampereen yliopiston yhteyteen avattiin vuonna 1966 arkkitehti Toivo Korhosen suunnittelema kokeilunäyttämö, jossa Draamastudion ohjaaja- ja dramaturgikoulutuksen lisäksi järjestettiin täydennyskoulutuskursseja. Niillä oli todennäköisesti iso merkitys modernin tila-ajattelun leviämislle maakuntateattereihin. Kohon mukaan suuri osa arkkitehteistä suhtautui kuitenkin kriittisesti studionäyttämöihin.<sup>65</sup> Monesti ne lisättiin suunnitelmiin jälkikäteen tai toteutettiin ottamalla varastoja, harjoitussaleja tai kahviloita esityskäyttöön. Pienissä tiloissa oli persoonallista ilmettä, suurta näyttämöä vapaamuotoisempi tunnelma, eikä kiinteää katsomoa tai näyttämöaukkoa yleensä ollut. Ohjelmisto pystyttiin usein suunnittelemaan niin, ettei lavasteita tarvinnut purkaa esitysten välillä, mikä mahdollisti kokonaisvaltaiset skenografiset kokeilut, esimerkiksi rakennuksen oman seinäpinnan käsittelyn tai päällystyksen.

Gropiuksen suunnitteleman massateatterin sijasta studionäyttämöt toimivat pienille yleisöille suunnattuina vaihtoehtotiloina laitosten sisällä jatkaen 1950-luvulla alkanutta taiteellista pienteatterisuuntausta. Koho tulkitsee niiden olemassaolon osoitukseksi siitä, että valtavirtaisen teatterin ulkopuolelle jäi joukko ihmisiä, jotka eivät tunteneet kuuluvansa sen tuottamaan yhteisöön.<sup>66</sup> Tämä kokemus sai suuremman ilmaisun teatterintekijöiden laajamittaisena liikkeenä pois esitystoimintaa varten suunnitelluista rakennuksista.

## ULOS TEATTERIARKKITEHTUURISTA

Tässä alaluvussa tarkastelen valtavirtaista laitosteatteeria ja sen arkkitehtuuria vastustaneita vaihtoehtoisia tilallisia käytäntöjä, jotka tulivat suosituiksi 1970- ja 80-luvuilla. Käsittelen kiertuetoimintaan perustunutta ryhmäteatteriliikettä, neutraalin näyttämön tavoitetta sekä löydettyjen ”rappiotilojen”<sup>67</sup> estetiikkaa, joiden kaikkien tulkitsen jossain määrin edustaneen nostalgista kaipuuta institutionalisoitumista edeltäneeseen kuviteltuun teatteriyhteisöön.

1970- ja 80-luvuilla suomalaisten teatterintekijöiden suhde katsojiin oli ambivalentti. He halusivat viedä esitykset ”kansan” pariin ulos elitistisistä norsunluutorneista, mutta puolustivat kiihkeästi taiteellista vapauttaan ja kritisoivat suuren yleisön viihteellistä makua. Heidän mielestä kuluttajien toiveiden myötäily merkitsi ”hengenvaarallista uhkaa”.<sup>68</sup> Aikakauden näkyvimpiin ja arvostetuimpiin ohjaajiin kuulunut Kalle Holmberg kertoo jopa sylkeneensä parvelta Turun Kaupunginteatterin ensi-iltayleisön niskaan, koska ”se oli niin paskantärkeää”.<sup>69</sup> Hänen työparinsa Ralf Långbackan mukaan ohjelmiston valintaa ei voinut jättää katsojille, koska he kaipasivat operetteja ja farsseja ”tyhmyyttään ja tietämättömyyttään”.<sup>70</sup> Vastakkain asetettiin seurapiiritapahtuman ja taiteellisen kokemuksen ihanteet: teatterissa käynti ei saanut olla sosiaalinen rituaali, missä esitys jäisi toisarvoiseksi.<sup>71</sup> Koska hyvien esitysten tulisi aina toimia konventioita vastaan, pitäisi teatterissakäyntiä ympäröivä turvallisuus romuttaa ja pakottaa

65 Koho 1991, 35.

66 Emt., 34.

67 Termi ”rappiotila” on lainattu Koholta (1991, 18)

68 Långbacka 1982, 43.

69 Långbacka & Holmberg 1977, 129.

70 Långbacka & Holmberg 1977, 53.

71 Långbacka 1982, 43.



yleisöuuteen, hedelmälliseen turvattuuteen.<sup>72</sup> Teatterintekijät eivät pyrkineet vastaamaan katsojien toiveisiin, vaan vaativat näitä muuttumaan ja sitä kautta ymmärtämään maailmaa syvällisemmin.

Teatteritieteilijä Hanna Suutela on kuitenkin kiinnostavasti esittänyt, että 1970-luvun suomalaiset vasemmistoradikaalit itse asiassa jatkoivat fennomaanien kansansivistystyön traditiota, jonka mukaan yleisölle tulee tarjota sen yhteiskuntakäsityksen mukaisia esityksiä ja roolimalleja. Muuttuvassa maailmassa suomalaisuutta oli määriteltävä kuitenkin uudelleen. Koska kansakunta miellettiin edelleen yhtenäiseksi ja normatiiviseksi, erimielisyyttä syntyi siitä, mihin suuntaan identiteettiä oli kehitettävä. Suutela toteaa oikeiston ja vasemmiston välisten kiistojen roihunneen niin kiivaina juuri siksi, että molemmat osapuolet jakoivat ytimeltään samanlaisen käsityksen teatterista kansanvalistajana. Kyse oli siitä, millaisiin muutoksiin katsojien ajattelussa tähdättiin. Teatterista tuli osa aikakaudelle luonteenomaista ritualisaatiota, missä tiettyyn joukkoon kuulumista ilmaistiin osallistumalla yhteiseen tapahtumaan, kuten teatteriin.<sup>73</sup>

Långbacka nimesi arkkitehtuurin ja siihen liittyvät sovinnaiset teatterikäsitykset yhdeksi suurimmista esteistä taiteellisten esitysten toteutumiseksi: ”Perustavasti kielteinen kokemus on, että teatteritalo ohjaa, suuntaa esitystä ja että minun, ohjaajan on vain alistuttava siihen”.<sup>74</sup> Ohjaaja Taisto-Bertil Orsmaan kymmenestä teesistä ensimmäinen kuului: ”On löydettävä teatterin käyttöön uudenlaisia tiloja, joissa voidaan toteuttaa uudenlaista dramaturgiaa ja kohdata yleisö yllättävällä tavalla.”<sup>75</sup> Kokonaan uudentyypisten esityspaikkojen löytäminen oli ollut eurooppalaisten avantgardistien keskeinen väline yleisön vastaanottotapojen muuttamiseksi 1900-luvun alusta alkaen. Teattereiden ulkopuoliset tilat symboloivat toiminnan aloittamista puhtaalta pöydältä taiteen omilla ehdoilla ilman perinteiden painolastia. Vaikka irtautuminen porvarillisista laitoksista oli selkeä poliittinen kannanotto, se kytkeytyi myös romanttiseen traditioon, jossa taiteilijat hakeutuivat omaan, muusta yhteiskunnasta erotettuun, ”todellisemmaksi” koettuun todellisuuteen. Kuten teatterihistorioitsija David Wiles osuvasti toteaa, niin Peter Brookin tyhjässä tilassa kuin Jerzy Grotowskin köyhässä teatterissa voi tunnistaa henkisyiden kaipuun, joka toteutuu irrottautumalla materiaalisesta ympäristöstä ja pinnallisesta kulutuskulttuurista.<sup>76</sup>

Ryhmäteatteriliikkeen suurin ja näkyvin edustaja, KOM-teatteri julistautui avoimesti vasemmistolaiseksi vanhan työväenteatteriperinteen jatkajaksi. Se pyrki tarjoamaan vaihtoehdon valtaviiran laitosteatterille ja hakeutumaan omatoimisesti sellaisten yleisöjen luokse, jotka eivät tunteneet porvarillista kulttuuria omakseen. Useimmat 1960 ja 70-lukujen ryhmät eivät halunneet asettua pysyviin tiloihin, vaan lähtivät kiertämään syrjäseutuja, missä ei teatteria muuten päässyt näkemään. Toiminta kasvoi hyvin nopeasti: vuonna 1973 ryhmien osuus koko maan teatterissakäynneistä oli 10 %.<sup>77</sup> Kiertuekäytännöt eivät sinällään olleet suomalaisessa teatterissa uutta. Näyttelijät olivat perinteisesti tienanneet lisäansioita kesäkiertueilla, ja vierailevien teatteriseurueiden perinne Suomessa ulottui vähintään 1700-luvulle. Esitysten vieminen syrjäisille paikkakunnille sai kuitenkin uuden poliittisen ulottuvuuden 1970-luvulla. Brechtiläinen näyttelemisen, leikkimielinen huumori, energisoiva musiikki ja kaiken yllä leijuva vallankumousromantiikka loivat esityksille tunnusomaisen estetiikan, joka siinä ajassa oli uutta,

<sup>72</sup> Långbacka 1982, 42–44.

<sup>73</sup> Suutela 2005.

<sup>74</sup> Långbacka 1982, 43.

<sup>75</sup> Orsmaa 1988, 22–23.

<sup>76</sup> Wiles 2003, 240–244.

<sup>77</sup> Seppälä & Tanskanen 2010, 327.

ainakin syrjäisillä paikkakunnilla. Kuten KOMin näyttelijä Sulevi Peltola kuitenkin toteaa, katsojia ei ainakaan aluksi houkuttanut niinkään uudenlainen teatteri, vaan yhteisyyden kokemus.<sup>78</sup> Esityksiin tultiin pitkienkin matkojen takaa, koska ne toimivat sosiaalisena kokoontumisena – omanlaisenaan ”seurapiiritapahtumana”, joka viime kädessä toteutti samaa teatterin ideaalia kuin Kansallisteatteri, mutta toisissa piireissä ja kulttuuria näkyvästi uudistaen.

Ympäri maata kiertäville ryhmille, etenkin KOMille kertyi laaja yleisöpohja, johon kuului niin syrjäseutujen asukkaita, työpaikkojen ammattiosastoja kuin isojen kaupunkien opiskelijanuorisoa. Monet 1970-luvun esitykset kertoivat Suomen historiaa tuoreista näkökulmista korjaten aikaisemman oikeistohegemonian vinoutumia. Voi ajatella, että esitykset tuottivat suurta kuviteltua yleisöä, jossa työväestö ja älymystö yhdistyivät uuden kansallisen kertomuksen äärellä, tällä kertaa vasemmistoideologian lipun alla. Kuvitelmaa laajasta, eri puolille Suomea levittyvästä katsojien yhteisöstä piti yllä KOMin esitysten tunnistettava tyyli. Etenkin sen visuaalinen ”brändi” iskostui ihmisten mieliin julisteiden ja minimalististen lavasteiden kautta,<sup>79</sup> vaikka pelkistettyjä näyttämökuvia oli nähty jo 1950- ja 60-lukujen taitteesta alkaen sekä Kansallisteatterissa että monilla muilla näyttämöillä.<sup>80</sup>

Ryhmiä esitystiloina toimivat usein vanhat, monesti jo huonoon kuntoon päässeet seurantalot, jotka epäilemättä toivat oman lavastuksellisen lisänsä näihin tapahtumiin. Ne olivat paikallisten asukkaiden perinteisiä kokoontumispaikkoja, joihin liittyi nostalgista yhteisöllisyyden tunnetta ja talkoovoimin tehtyjen harrastajaesitysten muistoja. Moderneihin, teknisesti hyvin varustettuihin teatterirakennuksiin verrattuna ne edustivat katoavaa menneisyyttä. Seuraintalojen puiset penkit olivat kovia ja epämukavia, tasalattialla olevan katsomon takariveistä näki huonosti näyttämölle, aulatilat olivat ahtaita, esiintyjien takatiloista puhumattakaan. Etenkin pohjoisessa yleisö saattoi tulla hyvinkin kaukaa. Voisi kuitenkin ajatella, että käytännön vaikeudet korostivat itse kokoontumisen ja esitystapahtumaan osallistumisen merkityksellisyyttä, koska ne osoittivat, miten paljon vaivaa sekä yleisö että esiintyjät olivat valmiita näkemään sen hyväksi. Esitysten näyttämöestetiikka oli yhdistelmä karkean kansanomaista viihdettä, älyllisesti harkittua modernismia ja vanhan työväenliikkeen yhteisöllistä nostalgiaa, mikä seuraintalojen perinteisessä ympäristössä liitti myös uuden ja vanhan maailman hetkeksi yhteen aikana, jolloin suomalaisen yhteiskunnan rakennemuutos oli voimakkaimmillaan.

Ryhmäteattereiden tyyli ja asenne levisivät nopeasti kaupunginteattereihin eri puolilla Suomea uuden aikakauden airuina. Vuonna 1969 käynnistynyt alueteatterikokeilu velvoitti siihen kuuluneet teatterit maaseutukierteille. Näyttämöt riisuttiin paljaksi. Sopivia paikkoja pieniksi studionäyttämöiksi etsittiin sekä teatteritaloista että niiden ulkopuolelta. Esitystilan ja skenografian näkökulmasta taiteellinen johtoasema oli siirtynyt Kansallisteatterilta ryhmille ja niiden hengenheimolaisille maakuntateattereissa. Minimalistinen suuntaus oli yhtäältä osa funktionalistisen arkkitehtuurin ja taideteollisuuden perinnettä, johon aikakauden teatteriarkkitehtuurikin perustui. Toisaalta se oli selkeä vastaisku uusia teatterirakennuksia kohtaan.

Siinä missä ryhmäteatterit hyödynsivät tilapäisten tilojen käsinkosketeltavaa tunnelmaa, pysyviltä teatterirakennuksilta toivottiin muunneltavuutta, joka saisi ne häipymään taka-alalle. Långbacka kiteytti tekijöiden keskuudessa yleisen mielipiteen: ”Ihanteellisimmillaan teatteri

78 Ollikainen & Tanskanen 2013, 70.

79 Emt., 105.

80 Hurme & al. 1962.

rakennuksena häviää ja jäljelle jää vain minä tai me katsojana ja esitys.”<sup>81</sup> Hän totesi useimpien muiden tavoin uneksivansa neutraalista, muuteltavissa olevasta tilasta.<sup>82</sup> Arkkitehtien puolella tällaisten näyttämöiden näkyvin puolestapuhuja Suomessa oli Pentti Piha, joka yhdessä ruotsalaisen ohjaaja Per Edströmin kanssa julkaisi ohjelmallisen kirjan *Rum och Teater*.<sup>83</sup> Oleellista siinä oli yleisön ja esityksen keskinäisten suhteiden muodostuminen erilaisissa katsomojärjestelyissä. He perustivat analyysinsä yleisön ryhmityksille, joihin kaikkiin liittyi omanlaisensa dynamiikka. Edströmin ja Pihan luokituksen mukaan aktio oli itsenäistä toimintaa, jota ei osoitettu yleisölle, mutta jonka ympärille katsojat luontaisesti kerääntyivät seuraamaan esimerkiksi tanssia, tappelua tai väittelyä. Monologi oli suoraan yleisölle suunnattua puhetta tai esitystä, missä viestintä on yksisuuntaista ja katsoja jää passiiviseen rooliin; dialogi vuorottaista keskustelua, jossa katsojasta voi tulla esiintyjä ja päinvastoin. Kuva taas oli edestäpäin katsottava ryhmitys, jolla saattoi olla monenlaisia sisältöjä. Piha ja Edström uskoivat teatteritilan jäsenyyksen rakentuvan näiden ryhmitysten ja niiden yhdistelmien varaan. He pitivät kurkistusluokkaa vanhentuneena muotona liittäen sen renessanssin keskeisperspektiiviin, kuva- ja monologiteatteriin. Vaihtoehdoksi he ehdottivat muunneltavia saleja, joiden vaatimukset lähtisivät vain teatterin tekemisestä, esityksestä, esittäjästä ja yleisöstä. Ihanteena oli paluu ”alkuperäiseksi” miellettyyn tilanteeseen, jossa ihmiset luontaisesti järjestyvät katsomaan esiintyjää.<sup>84</sup>

Pihalle oli tärkeää, ettei arkkitehtuuri saisi rajoittaa teatteriesitystä fyysisesti. Se merkitsi teatterirakennuksen materiaalisuuden ja oman luonteen häivyttämistä, mitä edesautettiin mustien seinien ja valaisun avulla. Esitystila muuttui eräänlaiseksi epäpaikaksi, jolla ei ole yhteyttä laajempaan ympäristöönsä. Kohon mukaan Piha torjui kokonaan ajatuksen teatterista julkisena tilana. Muusta maailmasta eristetty musta laatikko muodosti oman autonomisen maailmansa, joka voitiin järjestää aina uudelleen tekijöiden tavoitteiden mukaisesti. Myös katsomossa istuvasta yleisöstä tuli tällöin eräänlaista lavastuksellista materiaalia tekijöiden käyttöön.

Pihan suunnittelemaa, vuonna 1981 avattua Intiimiteatterin rakennusta kritisoitiin kuitenkin siitä, että se vastoin arkkitehdin tarkoituksia nimenomaan tuotti hallitsevan tunnelman, jota oli vaikea poistaa.<sup>85</sup> Toisin sanoen, oletettu ”neutraali” tai ”luontainen” esitystila osoittautui monien silmissä yhtä lailla keinotekoisesti rakennetuksi kuin mikä tahansa teatteritalo. Katsomojen vaihtaminen eri asentoihin on myös monesti osoittautunut hankalaksi ja työlääksi niissä lukuisissa kulttuuri- ja monitoimikeskuksissa, joihin muunneltavia esitystiloja on myöhemmin valmistunut.

Koho toteaa kriittiseen sävyyn, että Pihan mielestä teatteri supistui järjestelykysymykseksi.<sup>86</sup> Vaikka Piha lähti liikkeelle nimenomaan teatterin tekemisen tarpeista, hänen voi ehkä sanoa syyllistyneen ”funktionalismin harhaan”, josta Macintosh puhuu. Funktionalismin periaatteisiin liiaksi luottaneet suunnittelijat olettivat, että hyvä muoto perustuu mitattavissa olevaan käytettävyyteen. He laskivat yleisöpaikat, tarvittavan jalkatilan, näkölinjat ja näyttämötekniikan vaatimukset, mutta eivät ottaneet huomioon tilan tunnelmaa ja sen vaikutusta inhimilliseen kokemukseen.<sup>87</sup> Katsojasta tuli teoreettisesti hallittava kuvitelma, jolta puuttui yksilöllinen ja ruumiillinen suhde elettyyn ympäristöön.

81 Långbacka 1989, 81.

82 Långbacka 1982, 43.

83 Piha & Edström 1976.

84 Piha 1981; 1977; Piha & Edström 1976.

85 Koho 1991, 16; 33; 106; Kyrö 1986.

86 Koho 1991, 33.

87 Macintosh 1993, 66–80; 105–7.

Teatteritaloihin kohdistunut kritiikki ei kuitenkaan johtunut yksinomaan arkkitehtonisista ratkaisuksista. Ylipäänsä kaikista uusista rakennuksista puuttui ajan patina, muistin ja historian kerrostumat, jotka tekevät tilan henkilökohtaisesti merkitykselliseksi. Ei liene sattumaa, että monissa vanhoissa teattereissa kerrotaan asuvan kummituksia. Lavastaja Tiina Makkonen kirjoitti:

Näyttämöllä olen aina jotenkin toisella tavoin pulassa kuin muihin tiloihin tehdessäni. Tilannetta hankaloittaa vielä se, että suomalaiset teatterirakennukset ja monitoimitalot ovat lähes poikkeuksetta tiloina niin uusia, siistejä ja hygieenisia. Mitä tahansa elämää nähnyt tila on heti mielenkiintoisempi. Vanhaan ja rähjäiseen saa tehdä mitä tahansa. Liian siisti tila kahlitsee, tulee heti sellainen tunne, ettei saisi sotkea. Uusi tila on helposti täynnä rajoituksia, satoja sääntöjä ja pykälää, palotarkastajaa ja työsuojelutarkastajaa.<sup>88</sup>

Makkonen työskenteli 1980-luvun alussa Vaasan kaupunginteatterissa, missä taiteelliset työryhmät saivat käyttöönsä entisen ravintola Kulman hajoamiskunnossa olevat tilat. Hiekasta, vedestä, lahoavista esineistä ja muista käsin kosketeltavista materiaaleista koostuvat lavastukset nousivat nopeasti yleiseen tietoisuuteen. Syntyi laajamittainen innostus viedä esityksiä vanhoihin, romanttisesti rappeutuneisiin rakennuksiin, joita Koho nimittää ”rappiotiloiksi”.<sup>89</sup> KOM-teatteri teki *Kullervon* ja *Me pommittajat* käytöstä poistettuun Suvilahden voimalaan 1981–82. Teatterikorkeakoulun täydennyskoulutusprojekti *Kepissä on kaksi päätä* sijoitettiin remonttiin menevään Ateneumiin. Turun kaupunginteatteri vei esityksiä vanhalle köysitehtaalle ja Hjeltin taloon 1988, Raivoisat Ruusut esiintyi Katajanokan konepajalla 1988–98.

Löydettyjen vaihtoehtotilojen buumi oli konkreettinen ulosmarssi laitosteattereista ja paluu alkeellisiin olosuhteisiin, jossa teatterin tekeminen oli aloitettava tilan raivaamisesta ja välttämättömän infrastruktuurin perustamisesta. Siinä missä muunneltavat studiotilat oli yritetty rakentaa mahdollisimman huomaamattomiksi, löydetty tilat olivat vaikuttavia maailmoja, jotka imaisivat katsojan sisäänsä totaaliseen ympäristöön. Vanhat rakennukset näyttäytyivät myyttisen menneisyyden paikkoina, jotka edustivat jotain aidompaa ja autenttisempaa kuin vastarakennetut teatterit. Ne voi nähdä kuvitelmana paluusta teatterin unohtuneille juurille, osana laajempaa kaipuuta kadotettuun menneisyyteen. Makkonen pohti työtapaansa runsaasti eri yhteyksissä ja linkitti sen omaksumaansa Rudolf Steinerein teosofiaan, missä materiaallinen maailma nähdään henkistyneenä.

Mä oon koettanu miettiä katsojaa siinä, että se kokis vaihtelevia tunnelmia. [- -] kun tulis tunne, että se atmosfääri ympäröis. Katsojahan katsoo näyttelijää, mutta sen tunnelman toivoo tulevan vaiston, elämisen kautta.<sup>90</sup>

Tämänkaltaisten tilojen keskellä me elämme. Tehtäessä sinne teatteria avautuu jokin vaikeasti määriteltävissä oleva sielullisuuden taso, joka koskettaa. [- -] Tilan pitää olla ihmisen jatke. Vaasan Kulmassa, Turussa Köysitehtaalla ja Hjeltin talossa on voinut tehdä ihmisten maailmaa ja antaa näyttelijöiden ottaa maailman omakseen ja kasvaa siihen kiinni. Katsojallekin tämä välittyy kokonaisena maailmana, ei erillisinä työsuorituksina.<sup>91</sup>

Taiteilijat uhrasivat työtuntejaan asioihin, joihin normaalituotannoissa ei tarvitsisi kiinnittää huomiota, kuten yleisövessojen hankkimiseen. He pitivät poikkeusoloissa työskentelyä inspiroivana,

88 Makkonen 1989, 39.

89 Koho 1991, 18.

90 Ojala & Harju 1988, 17.

91 Makkonen 1989, 41.



koska se asetti tekijät uudenaikaiseen suhteeseen oman työnsä kanssa ja sai heidät venymään tavallisten rajojensa yli.<sup>92</sup> Samanlainen uudisraivaajajenki tavallaan ulotettiin katsojaan, joka suostui istumaan kovalla puupenkillä kylmässä tilassa ja luopumaan ylellisten yleisölämpöiden mukavuuksista. Esityksen seuraamisesta tuli fyysinen suoritus, joka palkittiin tavallista voimakkaammalla taidekokemuksella. Sitä voisi ehkä pitää eräänlaisena katsojalle tarjottuna ruumiillishenkisenä harjoitteena, jonka tarkoitus oli auttaa vapautumaan laitostuneen teatterin painolastista ja tarjota moniaistinen tuntu henkilökohtaisesta kohtaamisesta fiktiivisen menneisyyden kanssa. Totaaliset tilakokemukset ennakoivat immerssiivisiä esityksiä, joista teatterillisuus on piilotettu ja katsojat uppoavat kokonaan teoksen sisäiseen maailmaan. Raunioromanttiset ”rappiotilat” eivät ehkä niinkään edustaneet autenttisia historiallisia rakennuksia, vaan pikemminkin mielen tiedostamattomia kerrostumia, jotka viime kädessä olivat taiteilijoiden luomia. Siinä ne erosivat myöhemmästä paikkasidonnaisesta taiteesta, jossa materiaallinen ympäristö ymmärretään itsessään merkitykselliseksi toimijaksi, ei ihmislähtöisen ilmaisun välineeksi tai ajatusten projektioksi.

## KOHTI 2000-LUKUA

Kun katsotaan 1960–80-luvuilla käytyjä keskusteluja, suomalaisen teatterin ja arkkitehtuurin väliset jännitteet tuntuvat monesti palaavan Ruffordin mainitsemiin vastakkainasetteluihin. Molempien taidemuotojen arvo on nähty niiden autonomisuudessa suhteessa ulkopuolisiin vaatimuksiin, jolloin kiista syntyy siitä, kumpi on alisteinen kummalle. Teatteritapahtuman sosiaalinen luonne ja ulkoiset puitteet nähtiin uhkana esityksen sisällöille. Kaikki kyllä lähtökohtaisesti kannattivat yleisön tasa-arvoisuutta ja aktiivista osallistumista, mutta näiden ihanteiden toteuttamiseen valitut keinot erosivat toisistaan. Yhteisöllisyys ja yksilöllisyys muodostavat jännitteisen akselin, jonka molempia päitä on vuoron perään korostettu eri painoituksilla.

Kuta pidemmälle kohti 2000-lukua tullaan, sitä enemmän esitykset ovat moninaistuneet ja loitontuneet niitä varten suunnitelluista puitteista. Vaihtoehtotilojen avulla on pyritty pois sekä arkkitehtuurin että teatterilaitoksen asettamista reunaehdoista, mikä on rikkonut edellä mainittuja dikotomioita. Radikaaleiksi koetut vastakohtaisuudet ovat lieventyneet asiakkaiden omiksi valinnoiksi ja menettäneet kapinallista luonnettaan. Ainakin aktiiviyleisö on tottunut katsomaan esityksiä tyhjissä teollisuushalleissa, toimistoissa ja kellareissa tai kulkemaan näyttelijöiden mukana kaduilla ja metsissä. Laitosteatterirakennuksiin kohdistuva kritiikki tuntuu laantuneen ja suuret näyttämöt toimivat menestyksekkäästi isoissa kaupungeissa, missä on riittävästi yleisöpohjaa katsomoiden täyttämiseksi.

Monet kaupunginteatterit ovat laajentaneet toimintaansa varsinaisten näyttämöidensä ulkopuolelle. Väitetystä vanhoillisuudestaan ja jäykkyydestään huolimatta maakuntateatteritkin ottivat heti käyttöönsä samoja keinoja kuin ryhmätkin, joskin vähemmän selkein poliittisin tavoittein. Kiertuetoiminta käynnistyi alueteattereissa. Ellei uudisrakennuksiin ollut suunniteltu pientä näyttämöä, varasto- tai työtiloja muutettiin studioiksi, joihin oli mahdollista tuoda haastavampaa ohjelmistoa. Olemassa olevilta näyttämöiltä lähdettiin ulkopuolisiin tiloihin sekä järjestettiin kokeilevia työtapoja ja performanssiyppisiä esityksiä jo 1970- ja 80-luvuilla.

1990-luvun lama pakotti teatterit kiinnittämään huomiota lipputuloihin ja lisäämään

---

<sup>92</sup> Kanto, 1988, 5.

vihteellistä ohjelmistoa. Yleisöä ei enää nähty vastustettavana minkkimuurina eikä älymystön sivistystyön kohteena, vaan aktiivisia valintoja tekevinä asiakkaina, joiden yksilölliset toiveet tuli ottaa huomioon. Ajatusta saman ohjelmiston ääreen kokoontuvasta suuresta yhteisöstä oli kuitenkin entistä vaikeampi toteuttaa yleisön sirpaloituessa ja kulttuurin monimuotoistuesssa. Pikemmin vaikuttaa siltä, että esitykset tuottavat hetkellisiä kuvitelmia tilapäisestä yhteisöstä, joka hajoaa heti tapahtuman päätyttyä. Ehkä ne siksi soveltuvat hyvin erilaisiin väliaikaisiin esityspaikkoihin.

Siinä missä 1900-luvun jälkipuoliskon teatteri perustui ohjaajan haluun puhutella yleisöä tietyllä tavalla, on painopiste 2000-luvulla yhä enemmän siirtynyt katsojien omaehtoiseen toimintaan. Kokeellisella kentällä ovat yleistyneet esitykset, joissa katsojalle annetaan aktiivinen rooli ja mahdollisuus vaikuttaa esityksen kulkuun. Yleisön sisällyttäminen esitykseen ei kuitenkaan ole enää provokatiivinen ele. Sille on alkanut muodostua omia konventioita, jotka tunnustetaan ja joiden mukaan osataan toimia myös valtavirrassa. Yleisötyö ja osallistavat projektit, joissa ammattitaiteilijat työskentelevät yhdessä erilaisten ihmisryhmien kanssa ovat tulleet osaksi laitosteattereiden jokapäiväistä toimintaa. Sama esityskonsepti suunnitellaan usein niin, että se voidaan viedä eri paikkoihin. Oleellista ei tällöin ole tietty ympäristö itsessään, vaan yleisölle annettu ohje suhtautua siihen. Esityksissä yhdistyy draamateatterin, performanssin, taide- tai museonäyttelyn, paikkasidonnaisen taiteen, tilateosten, installaation, roolipelien ja laajennetun todellisuuden piirteitä. Esiintyjän ja katsojan roolit sekoittuvat. Valmiin teoksen sijasta katsojalle annetaan mahdollisuus räätälöidä oma kokemus tarjotuista aineksista.

Erityisen esityspaikan valinnasta on tullut osa taiteellisten ratkaisujen työkalupakkia, mikä kiinnittää huomiota kulloisenkin ympäristön osuuteen teatteritapahtumassa ja vastaanotkokokemuksessa. Koska myös yleisö on osa tätä ympäristöä, katsojat tiedostavat oman roolinsa esityksessä herkemmin kuin konventionaalisessa teatterisalissa. He eivät voi asettua tavanmukaiselle paikalleen eivätkä noudattaa totuttuja käyttäytymisen malleja, vaan joutuvat pohtimaan reaktioitaan enemmän kuin tutussa taidekontekstissa. Siksi yleisöä osallistavat esitykset kollaboratiivisuudestaan huolimatta korostavat myös esille asettumista ja yksilöllisiä kokemuksia, mikä kiinnittää huomion omaan itseen ja sisäisiin tuntemuksiin.

Yhteisöllisyys, yhteistyö ja kollektiivinen itseohjautuvuus ovat 2000-luvulla olleet avainsanoja taiteellisessa toiminnassa, jonka tekijät esittävät vastalauseita yksilökeskeiselle kapitalismille. Samalla kuitenkin on esitetty perusteltua kritiikkiä siitä, että samat ominaisuudet itse asiassa kuuluvat uusliberalistisen luovan talouden työkalupakkiin. Yleisön aktiivisuuteen perustuvien esitysten sisällöt on usein ennalta määritelty niin, että katsoja omaehtoinen osallistuminen on pelkkä illuusio. Yhä individualistisemmaksi muuttuvassa kulttuurissa yhteisöllisyydestä on tullut myös markkinointikeino ja kulutuksen kohde. Toisaalta on muistettava, että taiteilijat pystyvät työllään myös kritisomaan toimintansa reunaehdoja ja lähtökohtia. Vaikka vaihtoehtoiset esitystilat ovat menettäneet radikaalia luonnettaan ja muuttuneet tilannekohtaisiksi valinnoiksi, erilaisten paradigmaattisten mahdollisuuksien yhtäaikaan olemassaolo kiinnittää huomion arkkitehtonisen tilan ja sen käyttäjän dialektiseen suhteeseen. Tilan, toiminnan ja katsojuuden monimutkainen yhtälö ei anna helppoja ratkaisuja.

- Andersson, Benedict. 2020. *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua.* Suomentanut Joel Kuortti. Tampere: Vastapaino.
- Aronson, Arnold. 2018. *The History and Theory of Environmental Scenography.* Second edition London: Methuen Drama.
- Balme, Christopher, B. 2014. *The theatrical public sphere.* New York: Cambridge University Press.
- von Boehm, Jukka. 2021. "Maailmansotien välinen poliittinen massateatteri" julkaisussa Jukka Miettinen & Jukka von Boehm & Laura Gröndahl. *Esityspaikka. Näyttämön muotoja ja historiaa.* Teatterikorkeakoulun verkko-oppimateriaalit. <https://disco.teak.fi/esityspaikka/7-maailmansotien-valinen-poliittinen-massateatteri-i-johdanto/> (haettu 29.3.2022).
- Brecht, Bertolt. 1991. *Kirjoituksia teatterista.* Suomentaneet Anja Kolehmainen & Rauni Paalanen & Outi Valle. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Carlson, Marvin. 1989. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture.* Ithaca: Cornell U.P.
- Chaudhuri, Una. 1995. *Staging Place: The Geography of Modern Drama.* Ann Arbor: University of Michigan Press.
- E. L-la: "Karvalakki päästä näyttämöllä. Lahden kaupunginteatteri työskentelee vetoisissa ja puutteellisissa tiloissa." *Teatteri* 3/1957, 8.2.1957, 3.
- Forström Ralf & Piskonen Paavo. 1974. "Lavastajan todellisuus Suomessa", näyttelyesite, Teatterimuseon kokoelmissa.
- Gropius, Walter & Wensinger, Arthur. 1961. *The Theater of the Bauhaus.* Kääntänyt Arthur Wensinger. Middletown: Wesleyan University Press.
- Guénoun, Denis. 2007. *Näyttämön filosofia.* Suomentaneet Kaisa Sivenius, Esa Kirkkopelto & Riina Maukola. Helsinki: Like.
- Hann, Rachel. 2010. *Computer-based 3D Visualization for Theatre Research.* PhD Thesis, University of Leeds. [https://www.researchgate.net/publication/328027975\\_Computer-based\\_3D\\_Visualization\\_for\\_Theatre\\_research\\_Towards\\_an\\_understanding\\_of\\_unrealized\\_Utopian\\_theatre\\_architecture\\_from\\_the\\_1920s\\_and\\_1930s](https://www.researchgate.net/publication/328027975_Computer-based_3D_Visualization_for_Theatre_research_Towards_an_understanding_of_unrealized_Utopian_theatre_architecture_from_the_1920s_and_1930s) (haettu 20.9.2022)
- Harju, Hannu. 1985. "Aaltoilua kongressitalon ja teatteritilan välillä", *Teatteri* 10/1985, 26
- Hays, Michael (toim.) 2000. *Architecture Theory since 1968.* Cambridge & Massachusetts: The MIT Press.
- Heikkilä, Marketta. *Tutkimuksia Suomen vanhimmista teatterirakennuksista.* Diplomityö Teknillinen Korkeakoulu 1965. Teatterimuseon kokoelmissa.
- Helavuori, Hanna & Aili Peurala. (toim.) 1989. *Teatteri tilassa.* Helsinki: Teatterimuseo.
- Hotinen, Juha-Pekka. 1985a. "Sisäänajettu lippulaiva." *Teatteri* 8/1985, 16–17.
- Hotinen, Juha-Pekka. 1985b. "Betonikin voi olla inhimillistä." *Teatteri* 9/1985, 20–21.
- Hurme, Jaakko & al. 1962. *Finnish Stage Design.* Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden kirjapaino.
- Häggman, Kai. 2022. *Päänäyttämöllä. Suomen Kansallisteatterin 150 vuotta.* Helsinki: Tammi.
- Jaatinen, Marjatta & Jaatinen, Martti. 1989. "Arkkitehti ja asia – aasit monen heinäsuovan välissä" kirjassa *Teatteri tilassa*, toimittaneet Hanna-Leena Helavuori & Aili Peurala. Helsinki: Teatterimuseo, 72–79.

- Kaakinen, Veli. 1983. *Seinäjoen kaupunginteatteri 20 vuotta*. Seinäjoki: Seinäjoen kaupunginteatteri.
- Kanto, Anneli. 1988. ”Minulla oli hirveästi ihanteita.” *Teatteri* 6/1988, 4–6.
- Koho, Timo. 2003. ”Suomalaisesta Teatterista Suomen Kansallisteatteriksi” kirjassa *Suomen Kansallisteatteri. Teatteritalo ennen ja nyt*, toimittanut Marja-Liisa Nevala. Helsinki: Otava, 14–119.
- Koho, Timo. 1991. *Teatteriarkkitehtuurin merkitysarvot. Teatterirakentamisen suhde yhteiskunnan arvomaailmaan kaupungistuvassa Suomessa*. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja.
- Korsberg, Hanna & Lylykangas, Kimmo. 2007. ”Helsingin kaupunginteatterin rakennus” kirjassa *Kansaa teatterissa. Helsingin kaupunginteatterin historiaa*, toimittaneet Pirkko Koski & Misa Palander. Helsinki: Like, 52–66.
- Korsberg, Hanna. 2005. ”Moderni kansallinen – Suomen Kansallisteatterin Pieni näyttämö ja Huomenna hän tulee 1954” julkaisussa *Ennen ja nyt* 3/2005. <https://journal.fi/ennenjanyt/article/view/108294> (haettu 29.3.2022)
- Korsberg, Hanna. 2004. *Politiikan ja valtataistelun pyörteissä. Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–50*. Helsinki: Like.
- Korsberg, Hanna, 2000. ”Jättiläisten kilpajuoksu Pienen näyttämön rakentamisen taustalla” kirjassa *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallisiinäyttämöstä*, toimittanut Pirkko Koski. Helsinki: Yliopistopaino, 209–228.
- Koski, Pirkko. 2019. *Suomen Kansallisteatteri ristipaineissa. Kai Savolan pääjohtajakausi 1974–1991*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Koski, Pirkko & Palander, Misa. 2007. *Kansaa teatterissa. Helsingin kaupunginteatterin historiaa*. Helsinki: Like.
- Koski, Pirkko (toim.) 2005. *Teatterin ja historian tutkiminen*. Helsinki: Like.
- Koski, Pirkko (toim.) 2000. *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallisiinäyttämöstä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kyrö, Pekka. 1986. ”Kaikki teatterit yhdessä.” *Teatteri* 2/1986, 20–21.
- Lehtonen, Mikko & Valaskivi, Katja & Kuusela Hanna. 2014. *Tehtävä kulttuurille. Talouden ja kulttuurin muuttuvat suhteet*. Tampere: Vastapaino
- Långbacka, Ralf 1982. *Muun muassa Brechtistä*. Helsinki: Tammi.
- Långbacka, Ralf & Holmberg, Kalle. 1977. *Teatterikirja*. Helsinki: Love kirjat.
- Macintosh, Iain. 1993. *Architecture, Actor and Audience*. London: Routledge.
- Makkonen, Tiina. 1989. ”Pulassa näyttämöllä” kirjassa *Teatteri tilassa*, toimittaneet Hanna-Leena Helavuori & Aili Peurala. Helsinki: Teatterimuseo, 36–41.
- Mannila, Maarit. 2012. ”Professori, arkkitehti J. S. Sirén ja Suomen Kansallisteatteri”, *TAHITI*01/2012, <https://tahiti.journal.fi/article/view/85428/44378?acceptCookies=1> (haettu 26.9.2022)
- McKinney, Joslin & Palmer, Scott. 2017 *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Miettinen, Jukka & von Boehm, Jukka & Gröndahl, Laura. 2021. *Esityspaikka. Näyttämön muotoja ja historiaa*. Teatterikorkeakoulun verkko-oppimateriaalit. <https://disco.teak.fi/esityspaikka/> - ”Miten tehdä talo toimivaksi? Uusien teatterirakennusten käyttökelpoisuus kyseenalaista.” *Teatteri* 7/1973, 13.4.1973, 9.

- Mäkinen, Helka & Wilmer, S.E. & Worthen W.B. 2001. *Theatre, History, and National Identities*, Helsinki: Helsinki University Press.
- Nevala, Marja-Liisa (toim.) 2003. *Suomen Kansallisteatteri. Teatteritalo ennen ja nyt*. Helsinki: Otava.
- Nurmiainen, Jouko. 2020. ”’Kuvitellut yhteisöt’ nationalismien historiassa” Benedict Anderssonin kirjassa *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Tampere: Vastapaino, 23.
- Ojala, Raija & Harju, Hannu. 1988. ”Lavuaari kasvaa karvaa. Tiina Makkosen luova tila.” *Teatteri* 9/1988, 14–17.
- Ollikainen, Anneli & Tanskanen, Katri (toim.) 2013 *KOM-kirja*. Helsinki: Like.
- Orsmaa, Taisto-Bertil. 1988. ”Vaihtoehtoteatterin tarpeellisuudesta.” *Teatteri* 3/1988, 22–23.
- Paavolainen, Pentti. *Suomen teatterihistoria*. Helsinki: Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 53. <https://disco.teak.fi/teatteri/> (haettu 20.9.2022)
- Paavolainen, Pentti. 1992. *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–71*. Helsinki: Kustannus OY Teatteri.
- Piha, Pentti. 1981. ”Intimiteatteri.” *Arkkitehti* 8/1981, 46–49.
- Piha, Pentti. 1977. ”Tilasta ja teatterista.” *Arkkitehtiopiskelija* 3–4/1977, 18–21.
- Piha, Pentti & Edström, Per. 1976. *Rum och teater*. Omakustanne.
- Puchner, Martin. (2002) *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore and London: John Hopkins University Press.
- Putkonen, Raimo. 1964. ”Uusien teatteritalojen virheitä.” *Teatteri* 17/1964, 13.11.1964, 5. *Radical Theatre – Kansanteatteri*, Arkkitehtuurimuseon näyttely 6.3.–2.6.2019.
- Rufford, Juliet. 2015. *Theatre & Architecture*. UK: Palgrave Macmillan.
- Salmelainen, Eino. 1957. *Hurma ja surma*. Helsinki: Tammi, KK:n kirjapaino.
- Seppälä, Mikko-Olavi. 2020. *Parempi ihminen, parempi maailma. Suomalaisen työväenteatterin päättymätön tarina*. Tampere: Vastapaino.
- Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri. 2010. *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like.
- Stegars, Rolf. 1962a. ”Nykyinen lavastussuuntaus – maagista realismia.” *Teatteri* 4/1962, 23.2.1962, 1.
- Stegars, Rolf. 1962b. ”Nykylavastuksesta.” *Teatteri* 17/1962, 16.11.1962, 5.- - ”Studioteatterista” *Teatteri* 15/1946, 16.4.1946, 2.
- Suutela, Hanna. 2005a. ”Joukkojen aika” kirjassa *Seiskytluvun teatterin moninaiset äänet*, toimittaneet Hanna Suutela & Misa Palander, Helsinki: Like, 194–214.
- Suutela, Hanna. 2005b. *Impyät. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*, Helsinki: Like.
- Suutela, Hanna. 2001. ”An Instrument for Changing Nationalist Strategies: The Finnish Theatre Company, 1872–1883” kirjassa *Theatre, History, and National Identities*, toimittaneet Helka Mäkinen, S.E. Wilmer ja W.B. Worthen. Helsinki: Helsinki University Press, 71–93.
- Suutela, Hanna & Palander, Misa. 2005. *Seiskytluvun teatterin moninaiset äänet*, toimittaneet Hanna Suutela & Misa Palander, Helsinki: Like.
- Tandefelt, Liisi. 1983. ”Miksi meiltä työntekijöiltä ei kysytä?” *Teatteri* 6/1983, 12–14. ”Teatteriasumme.” *Teatteri* 25/1946, 2.
- ”Teatterikesän talokeskustelu. Suunnitteluvirheet – stop jo nyt!” *Teatteri* 12/1974, 6.9.1974, 6.



- Tschumi, Bernard. 2000 (1995). "The Architectural Paradox" kirjassa *Architecture Theory since 1968*, toimittanut Michael Hays. Cambridge & Massachusetts: The MIT Press, 218–228.
- - "Uudet teatterirakennukset. Turun teatteritalo Kalervo Nissilän silmin. Työskentelytilojen ahtaus pahin epäkohta." *Teatteri* 2/1964, 24.1.1964, 4.
- - "Uudet teatterirakennukset. Tauno Lehtihalmes kertoo kokemuksiaan Kuopion kaupunginteatterista. Mahdolliset virheet korjattavissa." *Teatteri* 3/1964, 7.2.1964, 5–6.
- Warén, Matti. 1935. "Lavastustaiteesta eri aikoina." *Naamio* 3/1935, 40–43.
- Wiles, David. 2003. *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge: New York: Cambridge University Press.
- Wilmer, S.E. 2001. "German Romanticism and its Influence on Finnish and Irish Theatre" kirjassa *Theatre, History, and National Identities*, toimittaneet Helka Mäkinen, S.E.Wilmer ja W.B.Worthen. Helsinki: Helsinki University Press, 15–69.
- Witicka, Jack. 1989. "Ei tila vaan ihmiset" kirjassa *Teatteri tilassa*, toimittaneet Hanna-Leena Helavuori & Aili Peurala, Helsinki: Teatterimuseo, 10–13.
- Worthen, William B. 2005 (1992). "Moderni draama ja teatterin retoriikka" kirjassa *Teatterin ja historian tutkiminen*, toimittanut Pirkko Koski. Helsinki: Like, 150–167.



## CONSUMPTION PRACTICES AND RITUALS: THEATRE-GOING AS A RITUALISTIC INTEGRATIVE PRACTICE

### ABSTRACT

The aim of this article is to examine the connection between consumption rituals and practices in the context of a theatre visit. Following an earlier emphasis on understanding mundane consumption, practice theorists are increasingly turning their interest to cultural aspects of consumption. In ritual studies, consumption is often seen as a method of communication within and between groups. We seek to elaborate on the similarities and differences between these two research traditions. In the analysis, we identify three shared elements: artifacts, roles, and proper conduct. Furthermore, consumption rituals have two distinctive elements: magic and audience. By interpreting the data utilising a combined framework, we broaden the understanding of a theatre visit as a ritualised integrative practice and extend the applicability of the two consumption research traditions. In addition, we deepen the understanding of what constitutes a theatre visit. Based on our findings, we also suggest several actions for the theatre institutions and present ideas for future research.

### TIIVISTELMÄ

Tämän artikkelin tavoitteena on tarkastella kulutusrituaalien ja -käytäntöjen välistä yhteyttä teatterissa käymisen kontekstissa. Seuraten aiempaa painotusta arkipäiväisen kulutuksen ymmärtämisessä käytäntöteoreetikot ovat enenevässä määrin kiinnostuneet kulutuksen kulttuurisista ulottuvuuksista. Rituaalitutkimuksissa kulutus nähdään usein kommunikaatiomenetelmänä ryhmien sisällä ja välillä. Pyrimme selvittämään näiden kahden tutkimusperinteen yhtäläisyyksiä ja eroja. Analyysissa tunnistamme kolme yhteistä elementtiä: artefaktit, roolit ja oikea toiminta. Lisäksi kulutusrituaaleissa on kaksi ominaista elementtiä: taianomaisuus ja yleisö. Tulkitsemalla aineistoa yhdistetyn viitekehyksen avulla laajennamme käsitystä teatterikäynnistä ritualistisena integratiivisena käytäntönä ja kahden kulutustutkimuksen perinteen sovellettavuutta. Lisäksi syvennämme ymmärrystä siitä, mistä elementeistä teatterivierailu koostuu. Havaintojemme pohjalta ehdotamme myös useita toimia teatteri-instituutioille ja esitämme ideoita tulevaa tutkimusta varten.

**Keywords:** Consumption, Practice theories, Ritual, Theatre, Culture

## INTRODUCTION

Consumption practices became an important focus in consumer studies following the introduction of the concept by Schatzki<sup>1</sup> and Warde<sup>2</sup> and the extended analysis by Shove, Pantzar and Watson<sup>3</sup>. To date, consumption has been analysed as both a practice and a ritual, and rather than assigning each a single theory, the literature has presented a range of ideas and perspectives. Previous research has supported a shared understanding of practice as a “spatially dispersed nexus of doings and sayings”<sup>4</sup>. Hence, a practice consists of elements, although the classifications of the elements vary. A ritual, on the other hand, is “an episodic string of events” that follows a certain script and consists of different elements<sup>5</sup>.

While the two analytical frameworks utilise the same basic concepts of a script and elements, they have been used to analyse disparate experiences. Practice theorists have sought alternative points of view for the cultural turn<sup>6</sup> and have focused on the routine consumption of everyday life<sup>7</sup> including, for example, energy<sup>8</sup> and food<sup>9</sup>. Several studies have also addressed leisure practices, such as Nordic walking<sup>10</sup>, floorball, and photography<sup>11</sup>. More recently, however, practice theorists have begun to study the cultural and interactional aspects of consumption<sup>12</sup>, both of which are crucial in theatre research.

These cultural and communicational aspects have been central in the research of consumption rituals, which use shared experiences to create togetherness through the exchange of gifts<sup>13</sup> and the transition of participants from one group to another in rites of passage<sup>14</sup>. For these reasons, the research has often targeted consumption rituals that are annual celebrations, such as Christmas<sup>15</sup>, or once-in-a-lifetime rituals, such as weddings<sup>16</sup>. These celebrative and even “magical” aspects of ritualistic consumption have directly influenced the theorising of consumption rituals<sup>17</sup>.

The objective of this article is to analyse theatre-going as both a practice and a consumption ritual, two traditions that have previously been viewed as co-existing and yet distinct. We thus suggest a theoretical framework that combines theories of practice and ritual studies. From our perspective, rituals are a type of practice because they share common elements; however, the research literature has identified that some ritual elements are not present in all practices. The research gap addressed in this article concerns the study of rituals as practices. In addition, we compare the elements of rituals and practices as analysed by Warde<sup>18</sup> and Shove et al.<sup>19</sup>, the widely cited theorists in the field of consumption practices. We focus on theatre visits as ritualistic consumption practices and utilise

---

1 Schatzki 2002.

2 Warde 2005.

3 Shove et al. 2012.

4 Schatzki 1996, 89.

5 Rook 1985.

6 Warde 2014.

7 Gronow & Warde 2001.

8 Gram-Hanssen 2011, e.g.

9 Warde 2016, e.g.

10 Shove & Pantzar 2005.

11 Shove & Pantzar 2007.

12 Halkier 2020; Welch et al. 2020.

13 Cheal 1988.

14 van Gennep 1960.

15 Belk 1989; McKechnie & Tynan 2006.

16 Nelson & Deshpande 2004; Park 1997.

17 Driver 1991; Rook 1985.

18 Warde 2005; 2014; 2016.

19 Shove et al. 2012.

interviews with theatre visitors. Although researchers have also recognised other types of practices, such as routines<sup>20</sup>, this paper focuses solely on rituals. By extending the study of rituals as practices, we can begin to overcome the artificial conceptual division and broaden the overall understanding of consumption with a more comprehensive approach.

Sociologists have previously analysed theatre visits from different aspects such as gender<sup>21</sup>, social background<sup>22</sup>, and political orientation<sup>23</sup>. Also marketing researchers have shown an interest in theatres<sup>24</sup>. This article extends the research by focusing on theatre-goers and how they make sense of their theatre experiences. The existing literature has rarely analysed theatre visits from the practice-theoretical perspective<sup>25</sup>, and the research examining the ritualistic point of view is limited<sup>26</sup>. We, however, address theatre as a collective phenomenon: ritual as an integrative practice. This article sheds new light regarding how practitioners can develop more compelling theatre experiences by revealing the range of meanings theatre-goers attach to their ritualised practice.

This article begins by introducing practices, rituals, and their respective elements. A description of the data and method is then followed by the analysis. Finally, we present our findings and discuss the limitations of the study and potential guidelines for future research.

## THEORIES OF PRACTICE

Practices can be divided into practice-as-entity and practice-as-performance<sup>27</sup>. According to Warde<sup>28</sup>, practice-as-performance “refers to the carrying out of practices, the performing of the doings and sayings”, which, citing Schatzki<sup>29</sup>, “actualizes and sustains practices in the sense of nexuses”. In other words, practice as performance refers to a specific occasion in which a practice is carried out. Hui<sup>30</sup> described making a specific sandwich as an example. Practice-as-entity, on the other hand, refers to “practice as a temporally unfolding and spatially dispersed nexus of doings and sayings”<sup>31</sup>. While performances can never be repeated in the exact same form<sup>32</sup>, one can still identify the entity as a practice. Such an entity, for instance, could be eating the midday meal: although it may occur in different locations and include different dishes, one still understands the activity as lunch.

Schatzki<sup>33</sup> divided practices into two types – dispersed and integrative. In the case of theatre, this dichotomy appears to be relevant for the successful performance of the ritual. According to Schatzki, dispersed practices do not constitute a practice as a whole and are only fully understood when they are a part of a broader practice, such as talking in relation to gossiping or walking in relation to exercise. Theatre-going, on the other hand, is an integrative practice, as it has its own specific features and a teleo-affective structure, which refers to the “correct” ends and goals of the

---

20 Ehn & Löfgren 2009; 2010; Gronow & Warde 2001; Heinonen 2012.

21 Christin 2012; Liikkanen 1996.

22 Purhonen et al. 2014, e.g.

23 Sivonen & Purhonen 2021.

24 Courchesne et al. 2021; Jobst & Boerner 2015; Voss & Cova 2006; Voss et al. 2006.

25 Varpa 2019.

26 Caldwell 2001; Gainer 1995.

27 Schatzki 1996; Shove & Pantzar 2007.

28 Warde 2005.

29 Schatzki 1996, 90.

30 Hui 2016.

31 Schatzki 1996, 89.

32 Hui 2016.

33 Schatzki 1996.

practice<sup>34</sup>. Furthermore, integrative practices are culturally constituted and complex because they presuppose understandings as well as competences, expertise, and materials<sup>35</sup>.

Although practices consist of elements, practice theorists have not reached a consensus regarding the elements that constitute a practice<sup>36</sup>. Warde<sup>37</sup> applied Schatzki's<sup>38</sup> philosophy to consumption research and defined elements as understandings, procedures, and engagements. Shove, Pantzar and Watson<sup>39</sup>, on the other hand, referred to elements as materials, competences, and meanings.

Practice theories have traditionally emphasised mundane consumption, an approach not widely applied to theatre research. Varpa<sup>40</sup> has explored how theatre practices form a network with other practices, such as those centred on the family. However, as the existing literature is limited, it is important to identify the practice-theoretical implications in the theatre studies context.

## CONSUMPTION RITUALS AS PRACTICES

When defining a ritual, Dennis Rook<sup>41</sup> identified that in the first instance “an episodic string of events” is typical of a ritual experience. This string can be short and simple or more elaborate as in the case of civic ceremonies. Second, the episodic events in a ritual follow one another in a rather fixed sequence. Thus, a ritual action follows a certain script<sup>42</sup>. Third, the event sequence is repeated in the ritual behaviour over a period of time, which ensures that the ritual is performed in a consistent manner<sup>43</sup>. Rook<sup>44</sup> also emphasised that rituals and behavioural habits have many features in common, but they also have important differences: a habit tends to be represented by a singular behaviour, whereas a ritual is a plural experience that is more symbolic, expressive, serious, and intense. Finally, Rook recognised that a ritual includes body language that facilitates interactions between people and functions and acts as a natural symbol<sup>45</sup>.

While the elements that constitute a practice have been discussed in the literature, it is notable that the different kinds of practices have not been classified to the same level of detail as rituals. Bell's<sup>46</sup> typology of rituals is introduced in Table 1:

---

34 Schatzki 2002.

35 Warde 2016.

36 see Gram-Hanssen 2011.

37 Warde 2005.

38 Schatzki 1996.

39 Shove, Pantzar and Watson 2012, 24.

40 Varpa 2019.

41 Rook 1985, 252.

42 also Bell 1997, 139.

43 also Bell 1997, 150.

44 Rook 1985.

45 Rook 1985, 253.

46 Bell 1997.



Table 1. Different types of rituals with examples<sup>47</sup>.

Type of Ritual	Example of Ritual
Rites of passage	Ceremonies for significant life events, such as birth (Hennessey 2019), coming of age (Mead 2004 [1928], e.g.), marriage (van Gennep 1960; Nelson & Deshpande 2004; Park 1997), and death (Bonsu & DeBerry-Spence 2008).
Calendrical rituals	Celebration of Valentine's Day (Minowa et al. 2011) and public holidays, such as Thanksgiving (Pleck 2000; Wallendorf & Arnould 1991) and Christmas (Heinonen 1998; Pleck 2000; Rook 1985).
Rituals of exchange and communication	Gift exchange, offerings, and communions (Cheal 1988; Malinowski 1922; Mauss 1990; McCracken 1988; Pleck 2000).
Rites of affliction	Healing rituals (Cova & Cova 2019) and funerals (Nations et al. 2017), for example.
Feasting, fasting and festival rituals	As well as religious rituals, these experiences can include elements of consumption (Goulding & Saren 2016, e.g.).
Political rituals	Rituals in which societal power is used by politicians (Lovenduski 2012) or press (Elliott 1981), for example.

The classification above should be viewed solely as an analytical tool, as one ritual can belong to several groups simultaneously. In this study, we focus on consumption rituals, which have traditionally been regarded as rituals of exchange and communication. In contemporary society and consumer culture, all of the above-mentioned rituals can include consumption. Similarly, Warde<sup>48</sup> described consumption as being a part of any practice. In this analysis, we view theatre visits primarily as rituals of communication and symbolic exchange as shown by Gainer<sup>49</sup>. However, we acknowledge that theatre visits can also serve other purposes, such as facilitating healing and therapy.

Rituals can be used to deepen and strengthen the ties between group members<sup>50</sup>. Such a motive has been found, for example, in the mundane practices of a shared family meal<sup>51</sup>, but also in high culture consumption<sup>52</sup>. Rituals are similar to practices in that there is no single classification of elements. Table 2 presents a range of classifications that have been applied to practices and rituals:

47 Bell 1997.

48 Warde 2005.

49 Gainer 1995.

50 Driver 1991; Gainer 1995.

51 DeVault 1994 e.g.

52 Debenedetti 2003.

Table 2. Elements of practices and rituals.

Practices		Rituals	
Warde (2005)	Shove et al. (2012)	Rook (1985)	Driver (1991)
Understandings			Order in society
		Ritual performance role(s)	
	Competences		
Procedures		Ritual script	
Engagement	Meanings		
	Products	Ritual artifacts	
		A ritual audience	A sense of community
			Transformation

In the following section, we briefly discuss the key elements identified during the data analysis, and we show how the elements constituting an integrative practice and a ritual indicate a connection between the two.

*Ritual artifacts.* Goods play an important role in a range of rituals<sup>53</sup>, and ritual research has often focused on the institution of gift-giving<sup>54</sup>. In particular, gifts and the exchange of goods have traditionally been of interest to anthropologists, who concluded that social order and gift-giving are widely interconnected<sup>55</sup>, with a modern example being Christmas gifts<sup>56</sup>. On the other hand, artifacts have the power to alter as well as enhance rituals<sup>57</sup>. For a high culture audience, the material world is present and may play an important role. For example, during classical music concerts, the architecture helps the audience find anchorage points to their own history<sup>58</sup>, while the stage design, costumes, and props are important for theatre-goers with low motivation<sup>59</sup>.

*Roles in rituals.* Ritual roles, which according to Rook<sup>60</sup> can be extensive, limited, or non-existent, are related to the proper conduct of a ritual. In addition, Goulding and Saren<sup>61</sup> found that the roles have different levels, from expert to spectator. Roles are maintained and strengthened by carrying out the ritual, for example, when a person with knowledge of the arts initiates a museum visit<sup>62</sup>. While roles have not been established as an element in practices, according to Shove et al.<sup>63</sup>, different roles could contribute to the meanings of practices and enhance people's understanding of appropriate behaviours and attitudes.

53 Rook 1985.

54 Cheal 1988; Mauss 1990; McCracken 1988, e.g.

55 Malinowski 1922, e.g.

56 Pleck 2000.

57 Chitakunye & Maclaran 2014.

58 Carù & Cova 2005; 2006.

59 Jobst & Boerner 2015.

60 Rook 1985.

61 Goulding and Saren 2016.

62 Debenedetti 2003.

63 Shove et al. 2012.

*Proper conduct.* Rituals must be conducted correctly<sup>64</sup>, and both the rituals and practices analysed by Warde<sup>65</sup> and Shove et al.<sup>66</sup> were carried out in specific ways. In relation to theories of practice, Schatzki<sup>67</sup> described a teleo-affective structure, which is characteristic of integrative practices: an integrative practice has a kind of script that includes an understanding of the proper conduct and results that should be achieved when carrying out the practice. In the case of a ritual, the script may be even more significant<sup>68</sup> and have a rigidity that is predetermined<sup>69</sup>. A wedding, for instance, may consist of several stages that must be completed according to a traditional script<sup>70</sup>, although new elements can be included<sup>71</sup>. Similar to practices<sup>72</sup>, rituals are the result of ongoing discussions<sup>73</sup>. From the perspective of a high culture audience, rituals may even disturb the experience. According to Carù and Cova<sup>74</sup>, it is difficult to find points of anchorage if the ritual is not understood. There are, however, also certain elements of practices and rituals that do not overlap, including audience and magic.

*The magic.* Magic is a difficult concept to define in relation to rituals. Rook<sup>75</sup> and McCracken<sup>76</sup> identified “magic” in a grooming ritual as the power to change one’s appearance – physically and mentally. Driver<sup>77</sup> linked this change to the concept of liminality, which Turner<sup>78</sup> developed from van Gennep’s<sup>79</sup> work on rites of passage. Liminality refers to the disorientation experienced in the mid-stage of a rite of passage. When engaging in a ritual, a person is freed from the roles and social structures of everyday life<sup>80</sup>. In the high culture audience context, the sense of uniqueness is derived from the audience’s omnipotent perspective and their communication with the performers. As we address next, the audience’s experience can also be ruined by a break in one’s concentration.

*A ritual audience.* The audience is an additional theatrical concept relating to a ritual, and a ritual event involves at least two audience types. First, a range of rituals express inclusion or exclusion from a specific group<sup>81</sup>, and the audiences these events include are the group itself, such as a family<sup>82</sup>, and those who observe the ritual from a distance<sup>83</sup>. In a high culture context, companions may be of great importance<sup>84</sup>. The audience can potentially improve the overall evaluation of the experience if the behaviour is identified as enriching<sup>85</sup>, or they can disrupt one’s focus<sup>86</sup>. The social aspects linked to the performance involve not only the other spectators but also the performers<sup>87</sup>. Thus, the concept of audience is connected to the concept of magic.

---

64 Rook 1985.

65 Warde 2005.

66 Shove et al. 2012.

67 Schatzki 2002.

68 Bell 1997, 150.

69 Rook 1985.

70 Park 1997.

71 Leeds-Hurwitz 2002.

72 Hui 2016.

73 Hüsken 2007; Hüsken & Neubert 2012.

74 Carù & Cova 2005; 2006.

75 Rook 1985.

76 McCracken 1988.

77 Driver 1991, 157.

78 Turner 1969.

79 van Gennep 1960.

80 Turner 1969.

81 Rook 1984.

82 Heinonen 1998.

83 Goulding & Saren 2016.

84 Debenedetti 2013.

85 Boerner & Jobst 2013.

86 Carù & Cova 2005; 2006.

87 O’Sullivan 2009.

While the practice-theoretical theatre research is limited<sup>88</sup>, the ritualistic point of view has rarely been explored<sup>89</sup>. Therefore, there is a need to understand theatre audiences in terms of both carrying out practices and performing rituals.

## RESEARCH MATERIAL AND METHOD

The research material for this study consists of 12 semi-structured interviews with Swedish-speaking theatre visitors, which were carried out by the first author in the Helsinki metropolitan area. The interview data was saturated, as the theatre visits and their meanings started to repeat similar patterns. The length of the interviews varied from about twenty minutes to two hours. The variation was in part due to the interviewees' different leisure interests. The only prerequisite for participation was that the interviewee had visited the Swedish theatre in Helsinki at least once in their lifetime. We sought variation in the interview discussions by recruiting people with different attitudes towards theatre.

The interviewees were between 24 and 78 years old and were either from a Swedish-speaking family or had a close connection to the Swedish language and the Swedish-speaking minority in Finland. Finland's Swedish-speaking population is relatively small, about 290 000 people in 2021<sup>90</sup>. Therefore, to ensure anonymity, we cannot provide detailed information about the interviewees. According to Heikkilä and Kahma<sup>91</sup>, the discussion of taste differs between the Swedish-speaking minority and the Finnish-speaking majority, although these differences are small, and the group is heterogeneous<sup>92</sup>.

All the interviewees had a master's degree or were studying at a university, which are attributes associated with the consumption of high culture<sup>93</sup>. Only two of the interviewees were men; previous studies have shown that women tend to be more enthusiastic consumers of culture<sup>94</sup>. The high number of female participants could also be due to the snowball method, which was used to access groups of theatre-goers for the collection of research material<sup>95</sup>. The first interviewees were women; thus, it is understandable that most of the participants they introduced to the study were also women. All the interviews were recorded by the first author and then transcribed by a research company. The first author also translated the excerpts used in this article from Finnish and Swedish into English.

Qualitative research requires a deep understanding of the studied phenomenon to facilitate data analysis<sup>96</sup>. Informed by our past research on consumption rituals and practices<sup>97</sup>, we were able to build a framework using the two research traditions to carry out an in-depth analysis of the material. The qualitative research approach emphasises the importance of the theoretical framework<sup>98</sup>. Theories of practice and ritual studies utilise similar methods for conducting research, and both

---

88 Varpa 2019.

89 Carù & Cova 2005; 2006; Gainer 1995.

90 Statistics Finland 2022.

91 Heikkilä & Kahma 2008.

92 Heikkilä 2008.

93 Bourdieu 1984; DiMaggio 2004; Purhonen et al. 2014.

94 Bihagen & Katz-Gerro 2000; Christin 2012; DiMaggio 2004; Katz-Gerro 1999.

95 Browne 2005.

96 Moisander & Valtonen 2006.

97 Heinonen 1998; Varpa 2019.

98 Collins & Stockton 2018.

traditions have frequently relied on observation as a research method<sup>99</sup>. Recently, however, interviews have been used successfully in practice-theoretical studies<sup>100</sup>. This interviews in this study utilised Silverman's<sup>101</sup> concept of interactionism: the interviewees were invited to make sense of their experiences by reflecting on their motivations and further analysing their preliminary responses to, for example, the feelings induced by their theatre visits. Communication is at the core of rituals<sup>102</sup>, and the interpretations verbalised by the interviewees were a motivated means of understanding a ritual using interpretive content analysis<sup>103</sup>.

## ELEMENTS SHARED BY RITUALS AND OTHER PRACTICES

Based on our data, we have introduced three distinct elements that are shared by rituals and practices: artifacts, roles, and proper conduct. In this section, we illustrate how the elements materialised in the interviews. The subsequent section analyses the elements that were only characteristic of rituals.

### *Artifacts*

[ - ]it's actually a part of cinema etiquette that you can eat sweets, but you don't eat sweets at the theatre. I wouldn't even dream of it. Or let's say my mobile rang by accident. I would be much more embarrassed in the theatre than at the cinema because people are actually acting in front of you. A film is just recorded [ - ] of course, a ringing phone annoys others among the audience at the cinema too, but people have come just to watch that play. If you are at the theatre, the performers are putting everything into their performance right at that moment for the audience. (Female, 28)

The unique aspects of a performance prompt the audience to maintain an engaged focus<sup>104</sup>. In some rituals, such as gift-giving or religious ceremonies, the artifacts play a central role<sup>105</sup>. In the theatre context, we suggest that the absence of unnecessary artifacts is equally as important for the ritual: one's full attention can be given to a play when unnecessary artifacts are removed. In the excerpt above, the interviewee mentioned sweets and a ringing telephone as potentially jeopardising the experience. As previously stated, spectators of a performance can potentially ruin the experience by distracting other audience members<sup>106</sup>. In the following section, the element of magic is discussed. To access this magic, all unnecessary distractions, such as hearing someone eating or a ringing telephone, must be avoided. The ability to concentrate on a play is also enhanced by the theatre closing the auditorium doors and requesting that phones are switched off; these aspects of spatial order, which are achieved by the theatre ritual, are discussed later in the article.

An important material aspect in a theatre performance is the stage with its settings, costumes, and props<sup>107</sup>. We must also acknowledge the curtains, the musicians' chairs, the instruments, the music racks, the purchased programmes, the theatre seats, and the entire auditorium space as material aspects of a theatre visit. A significant material aspect contributing to the magic is the

---

99 Halkier & Jensen 2011; Hitchings 2012; Malinowski 1922; Mead 2004 [1928], e.g.

100 Hitchings 2012 e.g.

101 Silverman 1993, 90–95.

102 Durkheim 2013, e.g.

103 Berger & Luckmann 1967; Moisander & Valtonen 2006.

104 O'Sullivan 2009.

105 Cheal 1988; Durkheim 2013; Mauss 1990; Pleck 2000.

106 Carù & Cova 2005; 2006.

107 Carù & Cova 2005; 2006; Jobst & Boerner 2015.



theatre building itself<sup>108</sup>. When asked about their favourite features of a theatre visit, one of the informants opted to describe the building and its interior: “[- -] the stage and the auditorium are so beautiful” (Female, 37). Many theatre buildings have an entrance that has been designed to give an ennobling impression when entering the building. It is evident that the elements of a ritual often overlap; for example, the theatre building as a physical object also serves the other elements of a ritual: magic and social order.

### *Roles*

According to Rook<sup>109</sup>, roles are an element of a ritual. In many rituals, the roles deepen and support the organisation of society through the accepted actions in social interaction<sup>110</sup>. Gender roles are an example of such a structure: a woman is more likely to be viewed as the household member responsible for shopping and feeding the family<sup>111</sup>. In the theatre-going context, the mother of the family also has an important role as a facilitator<sup>112</sup>. In the following excerpt, an interviewee explained how the traditional family structure is reinforced when the theatre practice is performed: “Often if we go with Mum, we might go and eat beforehand – a pizza or something, and so, you know, she pays for my food, which is nice” (Female, 26). In this way, family roles are confirmed even once a child has reached adulthood, and thus social order is duly strengthened.

Family roles, however, are not the only roles linked to theatre visits. One interviewee was a retired teacher who had continued to organise theatre visits for a group that had been formed when she was still working. According to the interviewee, the group was rather structured:

There are three people involved in organising this. I get the material from all of the theatres, and then I contact a theatre and make a reservation for us. Then we have a bank account, and there is someone who takes care of it. Then they send a message to all of the members telling them that we have chosen something – which play, when it’s on, and when they should pay for the tickets through the business account. So they pay and register in that way, and then when the money is in the account, this person transfers the money to the third person who goes and picks up the tickets. (Female, 78)

The interviewee stated that the organisation of the theatre visits was straightforward: the well-established group collectively knew what they liked to see. In addition, the process of reserving the tickets and handling the money had been refined over the years. This type of continuity is a prerequisite for both rituals<sup>113</sup> and practices<sup>114</sup>.

In practice theory literature, the roles of participants have not been widely discussed. On the other hand, Warde’s<sup>115</sup> explanation of “understandings” in practice can include an acknowledgement of who is assigned to each role. Goffman’s<sup>116</sup> analysis of roles contributed an additional insight: individuals play a role in social interactions and to maintain dignity and respect, one needs to understand the social rules that govern the performance of their role. Shove et al.<sup>117</sup> discussed competences as another aspect of role assignment: individuals who are regarded as the most

---

108 Carù & Cova 2006.

109 Rook 1985.

110 Goffman 1959; 1967.

111 DeVault 1994, e.g.

112 Courchesne et al. 2021; Varpa 2019.

113 Bell 1997, 150; Rook 1985.

114 Bourdieu 1990; Warde 2005.

115 Warde 2005.

116 Goffman 1959; 1967.

117 Shove et al. 2012.

competent may be allowed to play a more central role. Among the group of retired theatre-goers, the former teacher had undoubtedly inherited the leading role because of the group's previous structure. By organising the outings even when the course had ended, the former teacher was able to maintain her prestige<sup>118</sup>.

### *Proper conduct*

The third element we identified in our data was proper conduct – a characteristic with more than one concept in ritual studies. Proper conduct has also been defined as repetition<sup>119</sup> or a ritual script<sup>120</sup>. However, the main idea of the element is consistent: to be recognised as a ritual, the ritual must maintain a similar form every time it is carried out; this concept also applies to practices. Although repetition is required, both practices<sup>121</sup> and rituals unavoidably experience a degree of variation<sup>122</sup>.

The repetitive nature of both rituals and practices is highlighted in the following excerpt:

[ - ] back when this was part of a course organised by the workers' institute [me being the teacher], back then we, like, first I introduced the play, and produced some kind of introductory paper as well. And then we went to see it, and the next time we would discuss it and prepare for the next one. So the play and the discussion alternated – like discussing the previous one and preparing for the next one. But now we've arranged things so that we go to see two or three plays and then we discuss them. And they said that when we continued this way, informally, it was no longer a course, but we still needed the discussions and that they are the best part. And that after you discuss it, you might understand what it was all about. (Female, 78)

The former teacher described the process that had transformed the official course into an unofficial group of acquaintances with shared interests. Even though the activity was no longer guided by a formal curriculum, the participants agreed to continue with the original structure under new circumstances. Here we see an example of how a ritual's meaning can be maintained even as the ritual continues to develop<sup>123</sup>.

However, once again, the different elements overlap. Proper conduct potentially includes both the approved use of appropriate artifacts and the performance of a given role in the ritual or practice. As previously discussed, switching one's phone off before a play begins is an example of the proper use of an artifact. In terms of playing a role, we have described how a mother buying her daughter a meal is an expression of "good" motherhood.

The repetitive nature of a ritual is exemplified in one of Driver's<sup>124</sup> "ritual gifts" – order in society: if a ritual is consistently and repeatedly performed in the same manner, it will reproduce the structures of a society, such as gender roles<sup>125</sup>. The ritual also produces distinctions between "us" and "them", as observed by Carù and Cova<sup>126</sup> in a classical music concert audience context. Treise et al.<sup>127</sup> divided this order into spatial and temporal categories. As a fixed building, a theatre naturally

---

118 Debenedetti 2003.

119 Bell 1997.

120 Rook 1985.

121 Hui 2016.

122 Nelson & Deshpande 2004; Rook 1985; Sandikci & Omeraki 2007.

123 Edwards 1982.

124 Driver 1991.

125 Minowa et al. 2011.

126 Carù & Cova 2006.

127 Treise et al. 1999.

limits the spatial variation within a theatre-going practice. However, the temporal aspects of order can be more interesting in the context of a social structure, as exemplified by one interviewee:

JV: When you go to the theatre, is it just because you want to see that play or musical or whatever, or is it for another reason as well? Will you go for dinner with friends or to a bar afterwards, for example?

I5: For sure, you can combine everything, yes. It depends on which day you go. If you go straight from work...

JV: It's something you do on weekdays?

I5: [- -] Yes, sure. It's not something you can only do at the weekend. You can definitely go on weekdays as well, but whether you do something before or afterwards depends on what you've been doing beforehand. If it's a Friday or Saturday evening, then you can go out afterwards for a drink or two. It also depends on whether you go for a meal beforehand with the person you're going to the theatre with. (Female, 29)

According to the interviewee, a theatre visit has to be coordinated with the rhythm of everyday life<sup>128</sup>, particularly on weekdays. Significantly, many of the interviewees normalised weekday theatre visits, despite otherwise appearing to connect a theatre visit with a festive occasion. Ger and Kravets<sup>129</sup> noted that practices can create a "special" time within normal everyday life. From this perspective, a theatre visit is not rendered festive if it takes place during the weekend. However, achieving the ritual goal is enough to produce "special" time in the midst of everyday life<sup>130</sup>.

## ELEMENTS CHARACTERISTIC OF RITUALS

In this section, we focus on the following two elements that we identified as characteristic of rituals: magic and audience. Max Weber<sup>131</sup> discussed the concept of a disenchantment with the world caused by the rationalisation process and the secularisation of societies. As a countermeasure, art and theatre as genres can provide magical experiences in people's lives. To this end, the audience plays a fundamental role in the theatre, and in some performances, audience participation may even be expected. We first focus on magic and then conclude our analysis by addressing the element of audience and its significance in the ritual of a theatre visit.

### *Magic*

Magic has been identified as an important element of a ritual<sup>132</sup>. The possibility of escaping reality has also been explored in consumer studies<sup>133</sup>. In the following excerpt, an interviewee described the magical feelings she connected with the theatre:

There is some kind of magic when it's happening right now, live. And it's being played at that very moment in the presence of the audience. So there's that glamour... or glamour is a wrong word, but that kind of magic when one thinks that this is really happening right here, right now, and you can see the people there [- -] so there is this huge respect. (Female, 28)

128 Shove 2009.

129 Ger and Kravets 2009.

130 Boudier-Pailler 2008.

131 Weber 1997.

132 Rook 1985.

133 Belk & Costa 1998; Darveau & Cheikh-Ammar 2021; Goulding & Saren 2016, e.g.

For the interviewee, the magic of a theatre visit was related to experiencing a play being performed at that very moment in time. Using the dichotomy presented by Shove and Pantzar<sup>134</sup>, the interviewee emphasised the performance aspect of the theatre visit as a practice. Each performance of the play constitutes a unique singular experience. To emphasise the special nature of a theatre experience, the interviewee had previously compared it to visiting a cinema, where a recorded film is merely repeated. However, this does not necessarily mean that a performance experience can only be enjoyed once: one interviewee had seen *Mamma Mia* five times.

Uniqueness appears to be a significant part of the “ritual magic”<sup>135</sup> that is delivered by a theatre experience. The unique nature of a performance also means that the audience must devote their full concentration<sup>136</sup>. While the presence of artifacts is essential in many rituals<sup>137</sup>, we have argued that the absence of unnecessary artifacts is equally important for the proper conduct of a theatre visit.

The interviewee’s concern about missing aspects of the performance and their attitude towards possible distractions may also be caused by transformation<sup>138</sup>. In this context, transformation can be reflected in a mental state, a liminal space in which a person is no longer tied to the social structures and logic of their everyday life<sup>139</sup>. By accessing the liminal space, the spectator can gain a magical experience by leaving their everyday life and joining the alternate reality introduced by the play. Liminality is timeless<sup>140</sup>; thus, this experience connects a theatre visit to Driver’s<sup>141</sup> temporal order.

In the context of magic, the spatial dimension of the “gift” of order<sup>142</sup> is equally important, as spaces enhance liminal experiences<sup>143</sup>. For example, before a play starts, the auditorium doors are usually closed to prevent outside distractions. This action increases the possibility of achieving transformation. To successfully perform the theatre ritual and experience the magic through transformation, the attendee is required to give the play their full attention. Thus, the theatre visit as a practice is clearly integrative, and the ritual can only be connected to an integrative practice that forms its own entity<sup>144</sup>. The theatre space and its architecture can also contribute to the audience’s feelings of festivity<sup>145</sup>. As stated earlier, one interviewee described the beautiful auditorium as the element she enjoyed most when visiting the theatre. This again confirms that the elements constituting a ritual are, indeed, interdependent.

### *Audience*

The final element analysed in this article is audience. The group of retired theatre-goers emphasised the importance of theatre-related discussions and the social benefits of theatre visits. However, several interviewees were even more enthusiastic about the social aspects associated with viewing a play:

[ - ] normally you’re with someone who travels from somewhere else, so at the beginning it’s “Hello, hello” and all that social stuff, and then we go and see the play. Then there’s

---

134 Shove and Pantzar 2007.

135 Rook 1985.

136 O’Sullivan 2009.

137 Goulding & Saren 2016, e.g.

138 Driver 1991.

139 Arnould et al. 1999; Turner 1988.

140 Darveau & Cheikh-Ammar 2021.

141 Driver 1991.

142 Driver 1991.

143 Hirschman et al. 2012.

144 Schatzki 1996.

145 Carù & Cova 2005; 2006.

the interval and the second part, and then perhaps a drink, and then we go. We mingle a bit, and it's not that important what the play is, but the fact that you're at the theatre. Of course, you remember some things that were good and some that weren't so good, but the main point is that you're out and meeting people, which is nice even if the play is not very good. (Male, 58)

In this context, the theatre functions as a location that facilitates the maintenance of personal relations outside of the home<sup>146</sup>. Similarly, mothers and daughters use public places, such as shopping malls, as locations for their shared time<sup>147</sup>. In another example, a successful musical *Kristine från Duvemåla* was used as a medium to reinforce social interactions<sup>148</sup>. The importance of the social aspect of theatres has also been recognised by venues that offer a drink to audience members following a performance<sup>149</sup>. Debenedetti<sup>150</sup> noted similar patterns among consumers of art museums: while some individuals were passionate about the art, others only attended functions to socialise.

From the ritualistic point of view, the concept of the audience is more complex. Rook<sup>151</sup>, for example, described an audience as a group of people spectating a ritual. The communicative aspect of rituals has also been widely researched<sup>152</sup>. Erving Goffman<sup>153</sup> analysed face-to-face interactions from a ritualistic perspective and revealed their richness and strict order in micro-sociological situations. Many family rituals, for instance, are carried out in the home<sup>154</sup> with an audience consisting of family members. In public places, such as a theatre or a shopping mall, the audience includes family members as well as the other people present in the space. In this way, the membership is strengthened within the group and also communicated to others<sup>155</sup>. In consumer studies, this shared and communicative consumption has been identified as important for connecting people and creating group identities, even in consumer tribes<sup>156</sup>. Carù and Cova<sup>157</sup> also identified such distinctions among people attending classical music concerts.

Anthropologist Victor Turner<sup>158</sup> defined the concept of *communitas* as a state in which all members of a community are equal, allowing them to share a common experience. He observed that *communitas* is characteristic of people who are experiencing a collective liminality. In an ideal situation, the audience in a theatre could be interpreted as a *communitas*, and thus theatre practice can be used to strengthen the group's cohesion. However, according to one interviewee, it is also possible to over-discuss a theatre experience: "When it's over, I really enjoy going for a drink afterwards and sitting and talking for a while, not about the theatre. Of course you can mention it, but just being together is nice" (Male, 58). Sharing an experience appeared to be the primary motivation for this interviewee: he was less concerned about the play's details and more focused on spending time with friends, particularly during the post-theatre drinks. It is possible that over-analysing a play may even taint the magic of the theatre experience.

---

146 Gainer 1995; Varpa 2019.

147 Boyd Thomas & Peters 2011; Minahan & Huddleston 2010.

148 Varpa 2019.

149 Obaidalaha et al. 2017.

150 Debenedetti 2003.

151 Rook 1985.

152 Bell 1997; Duncan 1994; Durkheim 2013; Gainer 1995; McCracken 1988, e.g.

153 Goffman 1967.

154 Heinonen 1998; Wallendorf & Arnould 1991

155 DeVault 2000

156 Cova 1997; Cova & Cova 2001; Cova, Kozinets & Shankar 2007.

157 Carù & Cova 2006.

158 Turner 1969; 1974.



## CONCLUSIONS

In this article, we have analysed the theatre visit as a ritual and an integrative practice. Utilising two frameworks, we have presented a broader understanding of practices and identified their core elements. For example, while materials form an important part of rituals, their position in practices has divided opinion<sup>159</sup>.

Our study has focused on the theories of practice outlined in the works of Warde<sup>160</sup> and Shove et al.<sup>161</sup>. From the perspective of ritual studies, our theoretical framework is based on the works of Rook<sup>162</sup> and Driver<sup>163</sup>. Although Rook only addressed the elements of rituals and Driver focused on the outcomes, these conceptualisations have aided our comparison of the dynamics of rituals and consumption practices. By analysing the research material using the two frameworks outlined above, we have identified similarities in the structures of practices and rituals; the key elements are illustrated in Figure 1.

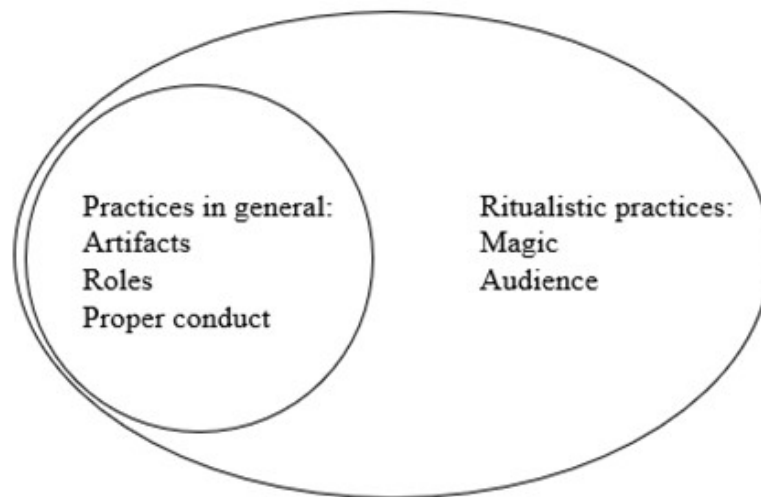


Figure 1. Elements characteristic of ritual practices and shared by practices in general.

Based on our study, the elements shared by both practices and rituals are artifacts, roles, and proper conduct. As stated above, there is no consensus regarding how “things” should be understood as a part of a practice. When discussing consumption, however, the material aspect is unavoidable. According to Warde<sup>164</sup>, the material aspect as analysed by Reckwitz<sup>165</sup> is central to the increased interest in practices within consumer studies. In addition, the ritual literature has observed that an artifact’s significance depends on the ritual at hand<sup>166</sup>. When artifacts play an important role in a practice or ritual, it is often because the artifact is intrinsically essential. Our analysis, however, also identified the absence of unnecessary artifacts as equally important.

159 Gram-Hanssen 2011.

160 Warde 2005; 2014; 2016; 2017.

161 Shove et al. 2012.

162 Rook 1985.

163 Driver 1991.

164 Warde 2005.

165 Reckwitz 2002.

166 Rook 1985.

Roles have been discussed more frequently in ritual literature than in the theories of practice. According to Driver<sup>167</sup>, order in society is one of the ritual “gifts”, and it can be achieved by maintaining roles. In a previous study concerning theatre-going within a family, Varpa<sup>168</sup> observed that mothers often initiated the shared theatre experience even when their children were leading independent lives. This aligns with previous research that has found that mothers frequently lead the cultural socialisation of children<sup>169</sup>. From the practice point of view, however, we have interpreted roles as belonging to understandings or competences. This analysis indicates that there is an understanding of the proper division of roles in the practice itself, and that competences, at least to some extent, define this division.

Proper conduct is a concept we created to include the varying terms in both practice and ritual studies. Such terms include teleo-affective structure<sup>170</sup>, competences<sup>171</sup>, and understandings<sup>172</sup>. In ritual studies, Rook<sup>173</sup> employed the concept of a “ritual script”. These conceptualisations all share the same focus: every practice or ritual adheres to a logic, which must be followed in order for it to be understood as a specific practice or ritual.

In addition, we identified elements that are recognised in ritual studies but absent from the theories of practice. Such elements include the magic of a ritual and the audience. A sense of magic<sup>174</sup> is somewhat connected to religion, which has traditionally been an important field in ritual research<sup>175</sup>. Another concept related to magic is that of transition<sup>176</sup>, which has also been studied in the context of consumption<sup>177</sup>. Magic also appears to play an important role in modern societies and economies<sup>178</sup>, and further research is required to deepen the understanding of this connection.

The other concept primarily related to rituals is that of the audience. Theories of practice have been clearly differentiated from the communicative “cultural turn”<sup>179</sup>. Thus, practice theorists have not focused their attention on the communicative aspects of consumption. Ritual literature, however, has highlighted the importance of communicating one’s group membership<sup>180</sup>.

Based on our analysis and conceptual work, we suggest that there is a link between the practice-theoretical and ritualistic traditions within consumer studies. As practice-theoretical interests have primarily been directed towards everyday consumption<sup>181</sup> and ritualistic interests towards celebration<sup>182</sup>, further comparisons should provide valuable insights into broader consumption. In this article, we have introduced a new perspective on theatre-going practice by applying a framework that incorporates both practice-theoretical and ritualistic elements. Rituals appear to include all of the elements that constitute a practice as analysed by Warde<sup>183</sup> and Shove et al.<sup>184</sup>; therefore, we suggest that a ritual forms a special integrative practice.

---

167 Driver 1991.

168 Varpa 2019.

169 Courchesne et al. 2021.

170 Schatzki 2002.

171 Shove et al. 2012.

172 Warde 2005.

173 Rook 1985.

174 Rook 1985.

175 Solomon et al. 2012.

176 Driver 1991.

177 Arnould & Price 1993; Goulding & Saren 2016; Rook 1985.

178 Löfgren & Willim 2005; Mauss 1972; Meyer & Pels 2003.

179 Warde 2014.

180 Durkheim 2013; Turner 1969; van Gennep 1960, e.g.

181 Gronow & Warde 2001.

182 Rook 1985.

183 Warde 2005.

184 Shove et al. 2012.

The application of our framework to theatre visits provides insights into the meanings consumers attach to their theatre experiences. These insights are also of interest to theatre institutions. Based on our findings, the social aspects of a theatre visit are a crucial component. Most interviewees attended the theatre with one or more companions, and even when visited alone, the theatre environment is social by nature: the presence of other spectators can contribute to making the experience more powerful<sup>185</sup>. Simultaneously, understanding the ritual is critical to the enjoyment of the performance<sup>186</sup>. Hence, theatre institutions may benefit from focusing on the inclusion of new audiences by explaining the theatre ritual. A theatre mentioned in the literature further encouraged social interactions by offering a free drink to spectators after the play<sup>187</sup>. Theatre personnel could utilise this time to interact with multiple individuals and thus create an anchorage to the play and a welcoming space in the theatre-going ritual.

An additional important aspect is derived from the practice-theoretical understanding of a theatre visit. Connections between practices are always present, such as the link between theatre practice and family practices<sup>188</sup>; thus, theatre institutions should examine the relationships between their own activities and other practices. For example, the Swedish theatre could consider how to strengthen their connections with family reunions, but also schools teaching Swedish.

Our research has focused on the theatre visit as a ritual of exchange and communication. However, other ritualistic points of view could also be applied to extend the analysis. For example, the theatre visit could be understood as a ritual of affliction, in which the spectator uses the experience to manage emotional challenges in their personal life. These other ritual categories could, in future research, deepen the understanding of rituals as practices.

The practice-theoretical literature could also benefit from a more detailed discussion of what constitutes a practice. In this article, we have analysed consumption rituals as practices, while other studies have discussed routines<sup>189</sup>. There is potential to broaden the understanding of consumption rituals by focusing on the outcomes of a wider range of practices and routines.

## Funding

The author(s) disclosed receipt of the following financial support for the research, authorship, and/or publication of this article: This work was supported by the Alfred Kordelin Foundation, the Foundation of Economic Education and Oskar Öflunds Stiftelse sr.

## Acknowledgements

The authors would like to thank the anonymous peer-reviewers for their contribution in improving the manuscript.

---

185 Boerner & Jobst 2013.

186 Carù & Cova 2006.

187 Obaidalahe et al. 2017.

188 Varpa 2019.

189 Ehn & Löfgren 2009; 2010; Gronow & Warde 2001; Heinonen 2012.

## REFERENCES

- Arnould, Eric J. and Linda L. Price. 1993. "River Magic: Extraordinary Experience and the Extended Service Encounter." *Journal of Consumer Research* 20:1, 24–45.
- Arnould, Eric J., Linda L. Price and Cele Otnes. 1999. "Making Magic Consumption: A Study of White-Water River Rafting." *Journal of Contemporary Ethnography* 28:1, 33–68.
- Belk, Russell W. 1989. "Materialism and the modern U.S. Christmas." In Elizabeth C. Hirschman (Ed.). *SV - Interpretive Consumer Research*. Provo, UT: Association for Consumer Research, 115–135.
- Belk, Russell W. and Janeen Arnold Costa. 1998. "The Mountain Man Myth: A Contemporary Consuming Fantasy." *Journal of Consumer Research* 25:3, 218–240.
- Bell, Catherine M. 1997. *Ritual. Perspectives and Dimensions*. Oxford: Oxford University Press.
- Berger, Peter L. and Thomas Luckmann. 1967. *The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge*. New York: Doubleday.
- Bihagen Erik and Tally Katz-Gerro. 2000. "Culture consumption in Sweden: The stability of gender differences." *Poetics* 27:5, 327–349.
- Boerner, Sabine and Johanna Jobst. 2013. "Enjoying Theater: The Role of Visitor's Response to the Performance." *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 7:4, 391–408.
- Bonsu Samuel K. and Benét DeBerry-Spence. 2008. "Consuming the Death. Identity and Community Building Practices in Death Rituals." *Journal of Contemporary Ethnography* 37:6, 694–719.
- Bouder-Pailler, Danielle. 2008. "Personal Time and Social Time: Their role in Live Performance Attendance." *International Journal of Arts Management* 10:3, 38–89.
- Bourdieu Pierre. 1984. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge, MASS: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press.
- Boyd Thomas, Jane and Cara Peters. 2011. "An exploratory investigation of Black Friday consumption rituals." *International Journal of Retail & Distribution Management* 39:7, 522–537.
- Browne, Kath. 2005. "Snowball sampling: Using Social Networks to Research Non-Heterosexual Women." *International Journal of Social Research Methodology* 8:1, 47–60.
- Caldwell, Marylouise. 2001. "Applying General Living Systems Theory to Learn Consumers' Sense Making in Attending Performing Arts." *Psychology and Marketing* 18:5, 497–511.
- Carù, Antonella and Bernard Cova. 2005. "The Impact of Service Elements on the Artistic Experience: The Case of Classical Music Concerts." *International Journal of Arts Management* 7:2, 39–54.
- Carù, Antonella and Bernard Cova. 2006. "How to facilitate immersion in a consumption experience: Appropriation operations and service elements." *Journal of Consumer Behaviour* 5:1, 4–14.
- Cheal, David J. 1988. *The Gift Economy*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Chitakunye, Pepukayi and Pauline Maclaran. 2014. "Materiality and family consumption: the role of the television in changing mealtime rituals." *Consumption Markets & Culture* 17:1, 50–70.
- Christin, Angèle. 2012. "Gender and highbrow cultural participation in the United States." *Poetics* 40:5, 423–443.

- Courchesne, André, Alain d'Astous and François Colbert. 2021. "Socialization of Cultural Consumers in the Family: A Synthesis of 50 Years of Marketing Research." *International Journal of Arts Management* 23:3, 10–20.
- Collins, Christopher S. and Carrie M. Stockton. 2018. "The Central Role of Theory in Qualitative Research." *International Journal of Qualitative Methods* 17:1, 1–10.
- Cova, Bernard. 1997. "Community and consumption. Towards a definition of the "linking value" of product or services." *European Journal of Marketing* 31:3/4, 297–316.
- Cova, Bernard and Véronique Cova. 2001. "Tribal aspects of postmodern consumption research: the case of French in-line roller skaters." *Journal of Consumer Behaviour* 1:1, 67–76.
- Cova, Bernard, Robert V. Kozinets and Avi Shankar (Eds.). 2007. *Consumer Tribes*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Cova, Véronique and Bernard Cova. 2019. "Pain, suffering and the consumption of spirituality: a toe story." *Journal of Marketing Management*, 35:5-6, 565–585.
- Darveau Jessica and Mustapha Cheikh-Ammar. 2021. "The interplay between liminality and consumption: A systematic literature review with a future research agenda." *International Journal of Consumer Studies* 45:4, 867–888.
- Debenedetti, Stéphane. 2003. "Investigating the Role of Companions in the Art Museum Experience." *International Journal of Arts Management* 5:3, 52–63.
- DeVault, Marjorie L. 1994. *Feeding the family: The social organization of caring as gendered work*. Chicago: University of Chicago Press.
- DeVault, Marjorie L. 2000. "Producing Family Time: Practices of Leisure Activity Beyond the Home." *Qualitative Sociology* 23:4, 485–503.
- DiMaggio, Paul. 2004. "Gender, networks and cultural capital." *Poetics* 32:2, 99–103.
- Driver, Tom Faw 1991. *The magic of ritual: our need for liberating rites that transform our lives and our communities*. New York: HarperCollins.
- Duncan, Carol. 1994. "Art museums and the ritual of citizenship." In: Susan M. Pearce (Ed.). *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge, 279–286.
- Durkheim, Émile. 2013. *The Elementary Forms of Religious Life*. New York: Free Press.
- Edwards Walter. 1982. "Something Borrowed: Wedding Cakes as Symbols in Modern Japan." *American Ethnologist* 9:4, 699–711.
- Ehn, Billy and Orvar Löfgren. 2009. "Routines – Made and Unmade." In: Elizabeth Shove, Frank Trentmann and Richard Wilk (Eds.). *Time, Consumption and Everyday Life. Practice, Materiality and Culture*. Oxford: Berg, 99–112.
- Ehn, Billy and Orvar Löfgren. 2010. *The Secret World of Doing Nothing*. Berkeley: University of California Press.
- Elliott, Philip. 1981. "Press Performance as Political Ritual." *The Sociological Review* 29:1, 141–177.
- Gainer, Brenda. 1995. "Ritual and Relationships: Interpersonal Influences on Shared Consumption." *Journal of Business Research* 32:3, 253–260.
- Ger, Güliz and Olga Kravets. 2009. "Special and Ordinary Times: Tea in Motion." In: Elizabeth Shove, Frank Trentmann and Richard Wilk (Eds.). *Time, Consumption and Everyday Life. Practice, Materiality and Culture*. Oxford: Berg, 189–202.
- Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.

- Goffman, Erving. 1967. *Interaction Ritual: Essays on Face-to-face Behavior*. New York: Pantheon Books.
- Goulding, Christina and Michael Saren. 2016. "Transformation, transcendence, and temporality in theatrical consumption." *Journal of Business Research* 69:1, 216–223.
- Gram-Hanssen, Kirsten. 2011. "Understanding change and continuity in residential energy consumption." *Journal of Consumer Culture* 11:1, 61–78.
- Gronow, Jukka and Alan Warde (Eds.). 2001. *Ordinary Consumption*. London: Routledge.
- Halkier, Bente and Iben Jensen. 2011. "Methodological challenges in using practice theory in consumption research. Examples from a study on handling nutritional contestations of food consumption." *Journal of Consumer Culture* 11:1, 101–123.
- Halkier, Bente. 2020. "Social Interaction as Key to Understanding the Intertwining of Routinized and Culturally Contested Consumption." *Cultural Sociology* 14:4, 399–416.
- Heikkilä, Riie. 2008. "Bättre folk, bättre smak? Suomenruotsalainen itseidentifikaatio haastatteluaaineiston valossa." *Yhteiskuntapolitiikka* 73:5, 494–507.
- Heikkilä, Riie and Nina Kahma. 2008. "Defining legitimate taste in Finland: Does mother tongue matter?" *Research on Finnish Society* 1:1, 29–42.
- Heinonen, Visa. 1998. *Talonpoikainen etiikka ja kulutuksen henki. Kotitalousneuvonnasta kuluttajapolitiikkaan 1900-luvun Suomessa*. Helsinki: Finnish Historical Society.
- Heinonen, Visa. 2012. "Arkielämän tutkimusperinteet, kulutus ja rutiinit." *Kulutustutkimus.Nyt* 6:1, 60–74.
- Hennessey, Anna M. 2019. *Imagery, Ritual, and Birth. Ontology between the Sacred and the Secular*. London: Lexington Books.
- Hirschman Elizabeth C., Ayalla Ruvio and Russell W. Belk. 2012. "Exploring space and place in marketing research: Excavating the garage." *Marketing Theory* 12:4, 369–389.
- Hitchings, Russell. 2012. "People can talk about their practices." *Area* 44:1, 61–67.
- Hui, Allison. 2016. "Variation and the Intersection of Practices." In: Allison Hui, Theodore R. Schatzki and Elizabeth Shove (Eds.). *The Nexus of Practices: Connections, Constellations and Practitioners*. London: Routledge, 54–67.
- Hüsken, Ute (Ed.). 2007. *When Rituals go Wrong: Mistakes, Failure, and the Dynamics of Ritual*. Leiden: Brill.
- Hüsken, Ute and Frank Neubert (Eds.). 2012. *Negotiating Rites*. Oxford: Oxford University Press.
- Jobst, Johanna and Sabine Boerner. 2015. "The impact of primary service and servicescape on customer satisfaction in a leisure service setting: an empirical investigation among theatre-goers." *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing* 20:3, 238–255.
- Katz-Gerro, Tally. 1999. "Cultural Consumption and Social Stratification: Leisure Activities, Musical Tastes, and Social Location." *Sociological Perspectives* 42:4, 627–646.
- Leeds-Hurwitz, Wendy. 2002. *Wedding as Text: Communicating Cultural Identities Through Ritual*. Mahwah, N.J: Lawrence Erlbaum Associates.
- Liikkanen, Mirja. 1996. "Culture Consumption in Finland. Distinctive Characteristics." *Nordicom Review* 2, 211–227.
- Lovenduski Joni. 2012. "Prime Minister's questions as political ritual." *British Politics* 7:4, 314–340.



- Löfgren, Orvar and Robert Willim (Eds.). 2005. *Magic, Culture and the New Economy*. Oxford: Berg.
- Malinowski, Bronislaw. 1922. *Argonauts of the western Pacific. An account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge & Sons.
- Mauss, Marcel. 1972. *A general theory of magic*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Mauss, Marcel. 1990. *The Gift. The form and reason for exchange in archaic societies*. London: Routledge.
- McCracken, Grant. 1988. *Culture and consumption: new approaches to the symbolic character of consumer goods and activities*. Bloomington: Indiana University Press.
- McKechnie Sally and Caroline Tynan. 2006. "Social meanings in Christmas consumption: an exploratory study of UK celebrants' consumption rituals." *Journal of Consumer Behaviour: An International Research Review* 5:2, 130–144.
- Mead, Margaret. 2004 [1928]. *Coming of Age in Samoa: a psychological study of primitive youth for western civilization*. New York: Perennial Classics.
- Meyer, Birgit and Peter Pels (Eds.). 2003. *Magic and Modernity. Interfaces of Revelation and Concealment*. Stanford: Stanford University Press.
- Minahan, Stella and Patricia Huddleston P. 2010. "Shopping with mum: mother and daughter consumer socialization." *Young Consumers* 11:3, 170–177.
- Minowa, Yuko, Olga Khomenko and Russell W. Belk. 2011. "Social change and gendered gift-giving rituals: A historical analysis of Valentine's Day in Japan." *Journal of Macromarketing* 31:1, 44–56.
- Moisander, Johanna and Anu Valtonen. 2006. *Qualitative Marketing Research: A Cultural Approach*. London: Sage.
- Nations, Courtney, Stacey Menzel Baker and Eric Krszjzaniek. 2017. "Trying to keep you: how grief, abjection, and ritual transform the social meanings of a human body." *Consumption Markets and Culture* 20:5, 403–422.
- Nelson, Michelle R. and Sameer Deshpande. 2004. "Love Without Borders: An Examination of Cross-Cultural Wedding Rituals." In: Cele C. Otnes and Tina M. Lowrey (Eds.). *Contemporary Consumption Rituals: A Research Anthropology*. Lawrence Erlbaum Associates, Inc.: New Jersey, 125–148.
- Obaidalahe, Zakia, Francis Salerno and François Colbert. 2017. "Subscribers' Overall Evaluation of a Multi-experience Cultural Service, Tolerance for Disappointment, and Sustainable Loyalty." *International Journal of Arts Management* 20:1, 21–30.
- O'Sullivan, Terry. 2009. "All together now: A symphony orchestra audience as a consuming community." *Consumption, Markets and Culture* 12:3, 209–223.
- Park, Cheol. 1997. "Consumption in the Korean Wedding Ritual: Wedding Ritual Values, Consumer Needs, and Expenditures." *Journal of Family and Economic Issues* 18:2, 191–209.
- Pleck, Elizabeth H. 2000. *Celebrating the Family. Ethnicity, Consumer Culture and Family Rituals*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Purhonen Semi, Jukka Gronow, Riie Heikkilä, Nina Kahma, Keijo Rahkonen and Arho Toikka. 2014. *Suomalainen maku. Kulttuuripääoma, kulutus ja elämäntyylien sosiaalinen eriytyminen*. Helsinki: Gaudeamus.

- Reckwitz, Andreas. 2002. "Toward a theory of social practices: a development in culturalist theorizing." *European Journal of Social Theory* 5:2, 243–263.
- Rook, Dennis W. 1984. "Ritual Behavior and Consumer Symbolism." In: Thomas C. Kinnear (Ed.). *NA - Advances in Consumer Research Volume 11*. Provo, UT: Association for Consumer Research, 279–284.
- Rook, Dennis W. 1985. "The Ritual Dimension of Consumer Behavior." *Journal of Consumer Research* 12, 251–264.
- Sandikci, Ozlem and Sahver Omeraki. 2007. "Globalization and Rituals: Does Ramadan Turn into Christmas?" In: Gavan Fitzsimons and Vicki Morwitz (Eds.). *NA - Advances in Consumer Research Volume 34*. Duluth, MN: Association for Consumer Research, 610–615.
- Schatzki, Theodore. 1996. *Social Practices: A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schatzki, Theodore. 2002. *The Site of the Social: A Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Shove, Elizabeth. 2009. "Everyday Practice and the Production and Consumption of Time." In: Shove, Elizabeth, Frank Trentmann and Richard Wilk (Eds.). *Time, Consumption and Everyday Life. Practice, Materiality and Culture*. London: Routledge, 17–33.
- Shove, Elizabeth and Mika Pantzar. 2005. "Consumers, Producers and Practices: Understanding the invention and reinvention of Nordic walking." *Journal of Consumer Culture* 5:1, 43–64.
- Shove, Elizabeth and Mika Pantzar. 2007. "Recruitment and reproduction: the careers and carriers of digital photography and floorball." *Human Affairs* 17, 154–167.
- Shove, Elizabeth, Mika Pantzar and Matt Watson. 2012. *The Dynamics of Social Practice: Everyday Life and How It Changes*. Los Angeles: Sage.
- Silverman, David. 1993. *Interpreting Qualitative Data. Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*. London: Sage.
- Sivonen, Sara and Semi Purhonen. 2021. "Politiikka ja kulttuuriosallistuminen: puoluekanta, konservatiivisuus sekä korkea- ja populaarikulttuurinen osallistuminen Suomessa." *Sociologia* 58:4, 355–380.
- Solomon, David, Ping-Cheung Lo and Ruiping Fan (Eds.). 2012. *Ritual and the Moral Life. Reclaiming the Tradition*. London: Springer.
- Statistics Finland. 2022. *Tunnuslukuja väestöstä*. Helsinki: Statistics Finland [https://pxweb2.stat.fi/PxWeb/pxweb/fi/StatFin/StatFin\\_\\_vaerak/statfin\\_vaerak\\_pxt\\_11ra.px/table/tableViewLayout1/](https://pxweb2.stat.fi/PxWeb/pxweb/fi/StatFin/StatFin__vaerak/statfin_vaerak_pxt_11ra.px/table/tableViewLayout1/) (31.8.2022).
- Treise, Debbie, Joyce M. Wolfburg and Cele C. Otnes. 1999. "Understanding the Social Gifts of Drinking Rituals: An Alternative Framework for PSA Developers." *Journal of Advertising* 28:2, 17–31.
- Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Company.
- Turner, Victor. 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press.
- Turner, Victor. 1982. *Celebration. Studies in Festivity and Ritual*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Turner, Victor. 1988. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

- van Gennep, Arnold. 1960. *The rites of passage*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Varpa, Jani. 2019. ”Perheen kanssa teatterissa. Lapsuudenperheen ylläpitäminen yhteisellä teatterin kulutuksella.” *Kulutustutkimus.Nyt* 13:2, 30–47.
- Voss, Zannie Giraud and Véronique Cova. 2006. “How sex differences in perceptions influence customer satisfaction: a study of theatre audiences.” *Marketing Theory* 6:2, 201–221.
- Voss, Glen B., Mitzi Montoya-Weiss and Zannie Giraud Voss. 2006. “Aligning Innovation with Market Characteristics in the Nonprofit Professional Theatre Industry.” *Journal of Marketing Research* 43:2, 296–302.
- Warde, Alan. 2005. “Consumption and Theories of Practice.” *Journal of Consumer Culture* 5:2, 131–153.
- Warde, Alan. 2014. “After taste: Culture, consumption and theories of practice.” *Journal of Consumer Culture* 14:3, 279–303.
- Warde, Alan. 2016. *The Practice of Eating*. Cambridge: Polity Press.
- Warde, Alan. 2017. *Consumption. A Sociological Analysis*. London: Palgrave Macmillan.
- Wallendorf, Melanie and Eric J. Arnould 1991. ““We gather together”: consumption rituals of Thanksgiving Day.” *Journal of Consumer Research* 18:1, 13–31.
- Weber, Max. 1997. “Science as a Vocation.” In: Alfred I. Tauber (Ed.). *Science and the Quest for Reality*. London: Palgrave Macmillan, 382–394.
- Welch, Daniel, Bente Halkier and Margit Keller. 2020. “Introduction to the Special Issue: Renewing Theories of Practice and Reappraising the Cultural.” *Cultural Sociology* 14:4, 325–339.



**Riku Roihankorpi, Tanja Bastamow, Janne Laurila, Jaakko Lenni-Taattola, Emil Lähteenmäki, Sami Peltola ja Tero Viikari**

## THE FUTURE OF CULTURE'S POWERHOUSES: ON THE ACCESSIBILITY, VIABILITY, AND DESIGN OF HYBRID PERFORMANCE

### ABSTRACT

This essay discusses some introductory but crucial observations on the potentials of hybrid live performances in terms of their accessibility, viability, and design. Its arguments emerge from the artistic work and research carried out in the project LiDiA (Live+Digital Audiences, 2021-23). The said project critically reimagines the operational dynamics of mid-size and small performance venues in Finland – frequently the powerhouses of emergent cultural innovations – and their capacity to cater for wide and diverse on-line or virtual audiences in addition to the limited audiences reaching the venues in person. Resource intensive to begin with, the hybrid operating models require constant and well-planned curation of different design and artistic methods, revenue logics as well as related technologies and media. The essay discusses the nature of some of these challenges and suggests ways to prepare for them in the context of digital innovations developed by mid-size and small performance communities.

### TIIVISTELMÄ

Essee esittelee alustavia mutta tarpeellisia havaintoja elävien hybridiesitysten saavutettavuudesta, toteuttamisesta sekä suunnittelusta. Sen näkemykset ovat syntyneet LiDiA-projektissa (Live+Digital Audiences, 2021-23, lidia.fi) tehdyn taiteellisen työn ja tutkimuksen pohjalta. Projekti hahmottelee pienten ja keskisuurten suomalaisten esitystuottajien digitaalista toimintadynamiikkaa ja erityisesti niiden mahdollisuuksia palvella laajoja virtuaaliyleisöjä fyysisesti paikalle saapuvien yleisöjen lisäksi. Hybridit toimintamallit vaativat jatkuvaa ja perehtynyttä suunnittelua taiteellisten menetelmien, tuottajien ansaintalogiikan sekä erilaisten teknologioiden ja medioiden kuratoinnin suhteen. Teksti pohtii tähän suunnitteluun liittyvien haasteiden luonnetta ja ehdottaa samalla tapoja valmistautua niihin.

## BACKGROUND

The global crises of mobility and togetherness induced by climate change and the COVID-19 pandemic have concretely shown that cultural and creative businesses, institutions, and entrepreneurs that rely on the presence and accessibility of live audiences need alternative or more diverse operating models. Many of these are based on digital development. It is our view that the new digital models should be put into effect not only at times of widespread distress and limited mobility, but also with a vision to holistically secure and enhance the resilience, sustainability, and diversity of the said communities and their cultural impact.

Events, venues, and festivals that wish to reach and serve large-scale audiences must seek for ways to engage people with means that produce less emissions and health risks. Therefore, the live arts may need to challenge the prevailing ideas of mega-events and to build upon the resilience and the sustainability fostered by smaller cultural initiatives based on hybrid interactions and related operating culture. To enable and reach such aims, one needs to investigate not only the most effective but also the most hard-pressed environments and policies to test and envision the hybrid dynamics, that is, the operations combining virtual and concrete workflows to enable audience participation and outreach.

One provisionally informative but still challenging option in terms of commercial and artistic resources is to examine the related potentials of small and mid-size performance venues – those with maximum audience capacity from 200 to 1000 people – in extending their operations and audience base onto virtual platforms and environments. Firstly, they hold the key to the said potentials through strong focus on the quality and the impact of their live events on-site. As upholders and often reformers of the overall dynamic of culture and the live arts (theatre, music, dance, circus, and so forth), these communities may set the course and the horizon for what can be achieved within and around artistic ambitions and the social realm in the hybrid era. The pragmatic side of the equation arises from the venues' need to keep track of emerging opportunities in audience and content development to widen the scope of their services. At the same time, their main challenge in extending the on-site operations onto virtual platforms is how to invest cost-effectively and feasibly in required changes in logistics, spatial and technological arrangements as well as energy consumption with mostly moderate revenue from individual events. For example, the transition of smaller venues in the performing arts to “super-low carbon practices,” especially through reactive rather than proactive processes, may require considerable external support at the level of policies and financing.<sup>1</sup>

The above landscape is the operational context of the project LiDiA (2021-23), funded by the Kone Foundation. The project hosts a team of artists, artist researchers, and professionals of live arts production who, through artistic and production-related development, seek to resolve just how, why, when and with which social attributes the hybrid operating model(s) should be used and how they would cater for the needs of different live arts genres and participants.

The project's initial work processes suggest that employing hybrid operating models depends on several interlinked factors. These include the potentials of existing and emerging technologies and their compatibility with different social platforms and media environments (such as Snapchat and other social media as well as AltspaceVR, VRChat, NeosVR, and other virtual platforms) and,

---

<sup>1</sup> Jones, McLachlan and Mander 2021, 3.

consequently, with required know-how and resources in venue management, audiovisual production, the music industry, the whole spectrum of the performing arts, and extended reality (XR) production.

## THE AIMS OF LIDIA

Instead of presenting here a thorough introduction to the above field or even the project LiDiA itself – its lines of study and development or its various partners (including Tullikamari cultural venue, Tampere Theatre, and culture house Telakka in Tampere, Finland) – this essay unpacks some of the initial challenges involved. As the hybrid operating models are resource-intensive to begin with, they require well-planned curation of related design and artistic methods, new approaches to how to secure income through them, as well as perceptive use of technologies and media. Below, we map out the nature of some of these challenges and suggest ways to prepare for them in the context of digital innovations developed by small and mid-size performance communities.

While in the future writings we aim for a more detailed theoretical reflection on the peculiarities and the genealogy of our notion of hybrid performance – revisiting the archaeology of relevant questions of virtuality, presence, and liveness,<sup>2</sup> for example – the paper at hand addresses the pragmatic circumstances the professionals of the live arts may currently engage in probing the potentials of hybrid activities. Hence the essay format. There is a consensual view within our team, related to the general condition of mediatization and independently of whatever requisites are set for defining live performance, that forms and modes of live production partake in a culture of “mediatized intertexts.”<sup>3</sup> The hybrid *praxis* therefore contributes to an already interactive and dynamic field of analogue and digital media that strive to operate beyond the suggestion of simulating or mediating some specific understanding of liveness. Therein lies one central motivation for our project and the theoretical landscape that serves the aims of the present arguments. Questions and challenges related to intermedial or multi-platform practices and telepresent embodiedness prevail, as Barbara Fuchs’ account of lockdown productions and Fintan Walsh’s take on pandemic transhumanism suggest,<sup>4</sup> but our current focus is on the venues’ post-pandemic readiness to adopt and modify potential hybrid policies.

Further discussions on themes such as concrete artistic methodology in creating hybrid events or the future impact of the metaverse (the globally networked and immersive environments of virtual interaction)<sup>5</sup> will be, likewise, addressed in our future writings. For now, suffice it to say that the project LiDiA is oriented towards examining the potentials of what could be called the ambiverse – the interactive realm combining the physical site of performance with a parallel, virtual *mise-en-*

---

2 Such enquiries require addressing and updating the philosophies of the virtual (from Bryant and Pollock 2010 onwards) and the early mappings of mixed reality performance (Benford and Giannachi 2011). Presence as a question of environmental dynamics (explored in Giannachi 2012, for example) and the problematisation of liveness (Auslander 2008) remain issues that strongly affect the hybrid orientation as well. In a later deliberation Auslander (2012, 7-9) writes, in the wake of Gadamer, about our adaptation to “digital liveness” as responding to and agreeing with a “claim” of liveness that employing even the most autonomous and algorithm-driven interaction or communication technologies may generate, often with an interhuman agenda. This setting can be considered also as a default condition of hybrid performance, even when it does not constitute any central motive for a given production. It does, however, constitute a certain environmental dynamic and thus a test site for what composes presence.

3 Power 2008, 155. The emphasis here is on mediatization as a term describing the widespread cultural exposure and adaptation to interacting with and through various media, along with related questions of mutual influencing. Moreover, instead of intertexts we might also need to discuss interbodies or interembodiments in the contexts of XR and hybrid performance, as they both rely on the human sensory system’s capability to observe, navigate and grasp realms not fully compatible with the physical traits of the everyday.

4 See Fuchs 2021 and Walsh 2021.

5 A short introduction to some recent explanations of and discussions on the metaverse can be achieved through sources such as Welsh 2022, Purdy 2022, and Escudero 2022.



*scène* or audience space – as well as its impact on related experience economies.

Albeit major producers of the cultural capital and related revenue for artists, production professionals, and organisers (along with the travel and leisure industries, excluding the pandemic restrictions here), events held at stadium-size indoor venues require considerable investment in interpersonal safety and ecological compensation.<sup>6</sup> It is also challenging to determine how much sustainable social outreach or interaction the large-scale events provide for the surrounding community beyond the events themselves.<sup>7</sup> At the same time, the changes in production systems that better address ecological and safety issues often prove to be more feasible for these bigger organisations with more robust solvency. However, smaller venues equipped with extensive, international, and oftentimes digitised networks and interfaces may provide the cultural sphere – also and especially in co-operation with the mentioned large-scale venues – with an alternative operating regime that sustains new kinds of ecological and social principles through ongoing hybrid arts services. They often have the capacity to host and collaborate with international high-end performers, events, and festivals while providing irreplaceable cultural service at national and local levels as hubs of artistic and social activity.

These powerhouses of culture already maintain high artistic standards and often intimate understanding of the needs of different audiences, including those affected by limited mobility or means of participation (for example, people with disability diagnoses), social and linguistic challenges (marginalised groups and individuals), and restricting ecological or geographical factors (those in need of remote presence services). In times ahead, small to mid-size culture houses may also provide the live arts with opportunities to employ a wide and increasing range of artists and production staff in hybrid operating environments and to generate a positive need for new artistic professions (under titles such as hybrid designer or co-location manager). The hybrid form of live production may attract expertise provided by professionals trained in other fields of cultural and social innovation, such as game design as well as AR/VR/MR/XR<sup>8</sup> operations and management. It is precisely because of this far-reaching but compact dynamic that the future means of the live arts benefit from engaging locally active arts experts and institutions that have wide co-operation potential and history, both nationally and internationally.

While this approach may enable more sustainable cultural experiences as regards climate emissions, the said aim is immediately dependent on, for example, factors such as server capacity and related energy consumption needed to produce the hybrid services. The scope and impact of these factors need to be carefully studied to establish the ecological or carbon footprint the services generate in comparison to more traditional forms of production as well as to those generated by the abovementioned large-scale venues, let alone mega-events.<sup>9</sup>

The project LiDiA will approach the described artistic, social, and structural change with an artistic scheme that is, by default, based on combining the corporeal and the virtual in and as live activity, and aims to bring together relevant culture houses and their partners at a potentially global

---

6 Moritz, Gottschick, Horn et al. 2021; Connolly, Dupras and Séguin 2016, 123-4.

7 Mair and Smith 2021.

8 By these abbreviations we refer to different forms of augmented, virtual, mixed, and extended reality.

9 Estimates and reports on the carbon footprint of different forms of media production and use are available on-line. One such source is the CarbonBrief: Clear on Climate website. George Kamiya (2020), a digital/energy analyst for the International Energy Agency in Paris, reports on the said site that although the ecological stress of media streaming services might be much more modest than often estimated, the consequences of “slowing efficiency gains, rebound effects and new demands from emerging technologies, including artificial intelligence (AI) and blockchain, raise increasing concerns about the overall environmental impacts of the [media] sector over the coming decades.”

level. Serving diverse audience bases from all around the world could, hopefully, be interlinked with intimate, manageable, and safe events that are based on high artistic demands and a variety of audience profiles. Next, we will examine related questions of accessibility, viability, and design, which not only serve as the main challenges of the described evolution but also help focus the operations that guide its actualisation.

## ACCESS: ENVISIONING HYBRID AUDIENCES AND THE CLUB-365 CONCEPT

By diversifying the forms and models of events production and the audiences' experiences, a hybrid concept of performance may help the cultural industries to better maintain their relationships with different audiences and thus to enhance the resilience of the creative sector.

A central starting point for the said concept is therefore access to the cultural services it provides, as well as the import of those services. In this essay, accessibility and access serve as umbrella terms for the participatory potential of hybrid events and services in terms of how and why they should be accessed. The question of access – along with the related questions of social and functional inclusion and diversity – has not initially been one envisioning the ethical, technical, or practical details that guide the principles of hybrid production with view to, for example, vulnerable or marginalised groups or individuals. These aspects of audience outreach and service are often already acknowledged and advanced in various operations of small to mid-size event producers. They provide further guidelines for what kinds of inclusive practices the hybrid activities need to cater for. The primary aim of the project has thus far been to map out the hybrid production models to determine which forms of parallel on-site and on-line access to live events would be feasible and relevant in terms of their general appeal.

A central concern has been the venues' capacity to engage audiences in ways that help sustain likely participation in ongoing modes of hybrid production and performance. At the beginning of 2021, the project's working group devised a design process that employed a modified SWOT matrix to determine the participation potential of partly imagined samples of audience members. The profiles of the samples were based on actual people the working group knew, or on the group's professional experience of live arts events and related knowledge of existing audience interests. This approach helped the working group to form a list of attributes contributing to various motivational factors of spectatorship that could be creatively discussed further. Altogether twenty-three sample profiles were created based on five main components of 1) age (along with potential gender identification), 2) life situation (including place of residence, family, and hobbies), 3) needs and causes of distress, 4) relevant social affects and secrets as well as 5) status and motives as a consumer of culture.

Regrouping the profiles according to the above components led to identification of factors that could affect and inform the willingness to access and participate in live events that enable (preferably long-term) hybrid engagement with their contents. We were able to compose a qualitative framework for the so-called club-365 concept, which structures the long-term patronage of hybrid live events according to the audience members' A) potential of interest (which denotes their own involvement and visibility within or in relation to an event, including their potential role as content producers; the qualities of related experiences and whether the primary passions of the audience

members relate to the event itself or some additional activity) and B) technological orientation (the access to and the usability of related, available technologies, including portable or provided devices and their interfaces). In short, the latter factor relates to how, why and for what purpose the audience members would participate in a hybrid event or use a hybrid service.

The mentioned attributes of the club-365 patronage are then further influenced by the audience members' C) social orientation, which includes the personal significance of friends, family, or some other close circle of peers in consuming culture; the role of anonymous peers or peer-groups in experiencing events and, finally, the features of subjective spectatorship. Together, the attributes form D) the operational environments of ongoing, virtually extended patronage. They may assume the form of satellite events (with concrete sites, near or afar, where streamed live events can be experienced remotely with a possible group of peers), always-on culture (the ongoing virtual and on-line services of a venue), a live event in XR/VR/video games environments (such as *Fortnite*) and an on-site live event with integrated or synchronised XR elements.<sup>10</sup>

Versions and variations of these environments, together with a sustainable concept of ongoing service of patrons, may compose a culture of hybrid events that defines, during and after pandemic conditions, how the above aspects of access inform future consumption of the live arts. A central variable here is the degree of social interaction that depends on the perceived presence of peers in and through the hybrid environments. When the profiles of patrons produced with the SWOT matrix were set against the discovered attributes and the operational contexts of potential and partly existing hybrid services, they seemed to settle mostly in the area where social orientation – that is, the assumed presence of fellow spectators from different categories of peers (friends, family, fanbase et cetera) – determines, if not dictates, the potential of using the hybrid services of small and mid-size venues identified above. As for the impact of this observation on the viability and the operational requirements of hybrid events and services in the live arts, it remains a clear challenge that also provides the key to choosing the most feasible platforms and technologies for engaging the audiences in a sustained manner.

## VIABILITY: WAYS OF PERCEIVING THE OPERATIONAL AND REVENUE PRINCIPLES OF HYBRID EVENTS

One of the earliest work processes of LiDiA consisted of mapping out the economic sustainability of hybrid event production. This process was conducted with a customisable (subcontracted) schema suitable for assessing the different methods of production and audience outreach envisioned: satellite

---

<sup>10</sup> Live streams of performances that replace on-site events and experiences have come in all shapes and sizes throughout the pandemic. For example, Tampere Theatre, a partner venue of the project LiDiA, produced a set of live-streamed performances available through web browsers during the COVID-19 closure of cultural services in 2020 and 2021. These productions also served the on-line audience with additional, hosted content for the intermissions as well as before and after the shows. The productions included streamed versions of Dickens' *Saiturin joulu (A Christmas Carol)* and Bulgakov's *Saatana saapuu Moskovaan (The Master and Margarita)*. As for the term always-on culture, the pandemic has been quick to produce expert views and writings on the re-organisation of the events economy. The term thus relates here to the observations on the feasibility and viability of virtual and hybrid events by Denzil Rankine and Marco Giberti in their book *Reinventing Live: The Always-on Future of Events* (2021, 19, 61-64). The authors focus on meetings, conventions, and exhibitions, but many of their thoughts on production costs and participant outreach could be applied to live arts events as well. The case of *Fortnite* (a video game released in 2017) refers here to the live concert events held by the artists Marshmello (2 February 2019) and Travis Scott (from 24 to 25 April 2020) in the said game environment for the player-avatars present. Finally, the on-site live events augmented and extended by virtual platforms and technologies will be discussed in more detail in our future writings, as the development cases with our partner venues produce a more comprehensive succession of artistic, productional and economical questions.

events, models of always-on culture, live events in remote XR environments, and on-site live events with integrated XR elements.

Through examining variables related to different production formats including their costs and the audience capacities they implied, the schema helped to determine one central observation: In proportion to the potential audiences reachable through hybrid methods in Finland – while considering the audiences' technical readiness and the sustained costs of hybrid performance production – digitally extended and distributed live events pose a challenge of economic viability for small and mid-size venues. It seems that the viability and financial sustainability of hybrid services must be assessed mostly in an international context and especially in relation to a global frame of hybrid service consumption when considering the participatory potential of and the interfaces used by the audiences. This is due to the anticipated revenue models the hybrid operations require and enable.

As noted above, social orientation and related additional value are crucial aspects of the hybrid patronage and thus of the income it may produce for the venues. Within this social scheme, such factors as continuity, individualisation of the hybrid experience, and participation through audience-based content production can be considered as further incentives for attending the events, on-site or on-line. Sustenance of the above incentives, in turn, requires sustained contact with different types of audiences and audience bases in addition to the various personified needs they contain. Related activities entail a steady flow of income from patrons and secure cost efficiency to remain active and in sync with the non-hybrid activities the venues keep up.

The satellite events that are based on remote participation in a live event (potentially with peers) from locations near or afar appear not to fit this setting very well. Difficult to support in terms of 1) ongoing and meaningful customership, 2) experiential quality and pull (when streaming performances through screen-based interfaces), 3) current copyright policies, 4) communication with and between the satellite venues or locations (including questions of linguistic and cultural diversity), 5) technical set-ups, 6) allocation of staff and other resources, 7) reliable data connections, and 8) reasonable fare collection arrangements, the events are more suitable for nonrecurring or short-term activities with mostly promotional or event-centered social value. Consequently, they are not likely to produce enough income to become sustainable elements of the club-365 concept, or at least require external funding from other parties with a suitable agenda.

The main challenge with different forms of always-on culture that the venues could uphold – and thus with the customership based on revisiting hybrid events – is choosing a widely applicable ticket sales model for maintaining these activities. In terms of a more traditional approach, the project's options for feasible streams of related income have thus far been monthly licenses subscribed by the patrons, a minor extra fare for tickets to hybrid events, and a separate category of hybrid tickets. All these options, however, require a considerable number of subscribers or eventgoers to become acceptably profitable or cost-effective when compared to the revenue involved. The potential audience-base in a country the size of Finland is simply not large enough to produce income that would make the costs of related content curation, technical and artistic design as well as staff and work allocation feasible for small to mid-size venues. As for larger (global) live audiences in this regard, the complexity and compatibility of related contracts and copyright issues, the effective latency in data connections, and the compatibility of different user interfaces and virtual platforms with venue-specific technologies, for example, remain critical issues for any successful workflow

or policy.

Even if the venues themselves would become customers for hybrid services and events provided by subcontractors for a moderate and thus viable fee – based, for example, on a monthly or an event-based tariff – the equation remains similarly challenging in terms of sufficient number of eventgoers. This applies to artists, ensembles, artistic communities, and booking agencies as customers of hybrid services as well. In the current (presumably post-pandemic) situation the involvement of advertising revenues and sponsorship contracts in the hybrid production model seem to be the only options that would provide more sustainable and recurring streams of income for the venues in terms of the hybrid events produced per month or year.

It is thus no surprise that the role of additional (and often event-specific) or third-party funding is currently vital also for the live events taking place in pre- or purpose-built virtual spaces or video game environments, such as the concerts in a 3D virtual realm by the band Nightwish in March 2021 (technical production by the company Zoan)<sup>11</sup> or the *Fortnite* live events on the game platform of the same name over the past couple of years. This approach is descriptive of the present phase of developing virtual or hybrid live events, where different experiments, hypotheses and ventures guide the productions and related content curation without solid, ongoing revenue.

The hybrid live events following a more traditional production format with integrated XR elements – for example, portals and immersive links to parallel virtual sites of performance and spectating – are no significant exception to the financial setting above. Yet, they may provide the venues a platform for developing and designing processes of artistic and technical curation that allow them to study one of the central motivations of this essay – the social orientation and attachment to (and provided by) the hybrid live experience. Below, we will explain some of the aspects currently guiding the project LiDiA through questions of hybrid design with assumed impact on the said social incentives and their technological prerequisites.

## DESIGN: IMPLICATIONS OF TECHNOLOGICAL AND CONTENT CURATION AND RELATED ARTISTIC POTENTIALS

The hybrid operating model of the event venues requires that related design processes address the co-existence of multiple spatial and temporal realities throughout the timespan of the events. Thus, at the core of the artistic design process of any hybrid event is understanding the curation of how, when, and for whom these realities appear to co-exist or collide. In this context, and in line with the abovementioned questions viability and accessibility, the early stages of the project's design tasks raise into focus two main elements of enquiry: 1) technology and operational platforms, as well as 2) audience participation and attachment.

When moving between the layers of the physical and the virtual, or the on-site and the on-line event locations, interface technologies and related operational platforms become crucial elements that act as connector points between these layers and realities. They exhibit the crucial role of the culture of “mediatized intertexts” described above and highlight the by now generic space of digital natives, wherein live performance occupies and employs different media without a necessary incentive to question where its qualities become simulated, mediated, or ontologically challenged.

---

<sup>11</sup> For a brief introduction to the show *An Evening with Nightwish in A Virtual World* (2021), please see: <https://www.nightwish.com/news/an-evening-with-nightwish-in-a-virtual-world-announced>.

Yet mostly, the technologies involved cannot be rendered fully invisible or shrouded and thus play an instrumental role in how experiences are generated, extended, or transformed between media. The hybrid setting – as a technological, artistic, and social milieu – participates in constituting a peculiar environmental dynamic (presence) through claims of liveness affected by the functions and protocols of the deployed technologies.

In practice, the interface technologies act as portals between the physical and the virtual; they can be VR headsets, screen-based devices, or technologies that allow one to transfer different parameters across the parallel realities. They facilitate the access to and the modification of social on-line platforms and virtual environments, which, in turn, serve as the virtual sites for the events. This interrelatedness of interface technologies and on-line platforms with the design objectives creates one of the main challenges in creating viable concepts for hybrid events, especially due to the rapid evolution cycles of the said technologies and platforms. The constant shifts in the technological landscape call for design/curating teams who have a deep understanding of its affordances, limitations, and potentials. They must find solutions and concepts that work with the current *status quo* but can be adapted further: The suggested solutions and concepts cannot be based on any specific device or gadget, but instead they must be able to evolve along with the technologies.

The design teams also need to understand how interface technologies transform the audiences' experiences and to consciously choose whether to try and dissolve a chosen technology to acquire maximum immediacy, or to stage and display the technology as part of the experience. At the same time, they must aim to keep the technological threshold low enough to prompt the audiences to participate in the hybrid event in a way that is meaningful to them. Hybrid designers must always seek for a comprehensive vision of what kind of experiences relevant technologies can unlock in the future. Most importantly, they should actively take initiative in developing new technological solutions and participate in envisioning which technologies and methods are needed to realise unforeseen concepts of virtual or hybrid performance. Using existing technologies for the needs of creative and artistic design is not the same as developing new ones with the intention to stretch and transgress the present boundaries.<sup>12</sup>

In addition to the interface technologies, the core design teams for hybrid events need to reflect on the on-line platforms and applications that allow remote audiences to experience the events. This is directly related to the viability of the hybrid production models that go beyond the traditional video streams and include, for example, sites for virtual events. The development of the operational core functionalities of any virtual platform – such as synced networked operations – is often resource-intensive and creating a specific application for a single event is far from being sustainable. To be able to make informed design decisions that lead to viable hybrid models, the design team must constantly explore the ever-evolving landscape of the different media platforms: all this in addition to the need to understand the numerous phenomena of the emerging metaverse in a wider socio-political context.

The core design teams need to be flexible and possess the ability to compose networks and temporary working groups according to the specific needs of each project. They must be simultaneously aware and free of the traditional hierarchies and operating models to be able to merge the working processes of varying disciplines, such as theatre, live performance, game design, and so forth. Fortunately, with emerging technologies such as VR, experimenting with hybrid formats that

---

<sup>12</sup> Weijdom 2017, 18.



break free from the traditional workflows is becoming more and more common, and there is a lot to learn from these hybrid working processes.

In addition to streamlining and merging different disciplines in the design process itself, the ability to create concepts that do not rely on large specialist crews or unstable technical solutions to run the event is crucial for creating viable and sustainable hybrid operating models. This remains a challenge, as many of the technologies currently available are not plug-and-play solutions. Nevertheless, the questions of access and viability above suggest that it is important to create operating models which can be run by the venues themselves. In addition to initial concept design and artistic curation, this entails curating relevant technological investments and educating the staff of each venue to transfer knowledge and technical operational responsibility to the venues themselves after initial models have been tested and established.

The shifting roles of the artists and audiences are another central consideration in hybrid design processes. Designing concepts that go beyond the initial wow effect provide spectators with experiences that encourage social sustainability by motivating them to revisit these experiences. The agency of different audiences and individual eventgoers should therefore be carefully rethought and developed when curating and designing the operating models. Emerging technologies such as VR and AR provide opportunities to disrupt the traditional artist-spectator relationship and to bring in new, interactive aspects. Especially relevant phenomena in this regard are multiplayer gaming platforms (such as *Roblox* and *Fortnite*), which have partially transformed into social and do-it-yourself playgrounds, already hosting a strong peer-to-peer developer culture. The potential new audience base that exists on these platforms might already have different expectations about the role of an audience, one that differs radically from that of the traditional artist-spectator relationship, or even from the traditional designer-spectator relationship.

Designing for hybrid performance then calls for the ability to inspect the virtual/physical event structures and ideas from multiple viewpoints, and to experiment boldly with mixing the pre-existing roles of the designers, performers, audiences, and venues. In addition to the on-line social platforms, the design teams can learn from event formats such as immersive theatre experiences, which already are innovative in the assumed artist-spectator dichotomy.<sup>13</sup> By designing concepts that allow the spectators *qua* participants to visit both on-line and on-site events in different (hybrid) roles can help to reach completely new audiences and offer existing audience bases new ways to attend and engage with the events.

Yet another design concern – aside the questions related to the spectators' agency and actions (who, what, and why) – is the question of where; what should be the format of the virtual event that the audience can access via relevant interface technologies, and what sort of spatial and temporal reaches does it entertain in relation to the physical event location? When an event involves online sites that the spectators can visit, it immediately leads to design considerations concerning the aesthetics, interactivity, and rules of the virtual sites. As virtual worlds allow for experiences that can differ from the ones in the physical reality, designers should consider how to use these affordances as an asset while still maintaining the core functions and effects of both the physical and the virtual event. Designing event sites that create a sense of community can glue together the different layers of realities. In the words of David J. Chalmers, “[v]irtual worlds typically lack a long past and a long future. Many virtual worlds are in effect created at the moment one enters them and disappear

---

<sup>13</sup> Warren 2017, ix.

when one leaves them.”<sup>14</sup> Ontologically, we might not be too far from the function of traditional live venues as *ad hoc* sites for temporary events that still uphold and depend on sustained social expectations.

The nature of the virtual event location or site thus becomes a key question also for the aspects of accessibility and viability in hybrid performance and production: Is it a temporary site, created just for the one event, or a persistent place in which layers of history can accumulate to create communal and participatory experiences? In the long run, these two things, executed wisely – that is, by linking together the different role(s) of the audience and the spatial design of an event – can create a motivational pull that prompts the audiences to return to hybrid or virtual events in the future. The motivation to visit and revisit both on-line and on-site events and venues plays a central role in securing the accessibility, viability, and sustainability of the hybrid operating models engaged by live performance.

## REFERENCES

- 2021. “An Evening with Nightwish in A Virtual World”. The Nightwish website. <https://www.nightwish.com/news/an-evening-with-nightwish-in-a-virtual-world-announced> (7.4.2022).
- Auslander, Philip. 2012. “Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective.” *PAJ: A Journal of Performance and Art* 34:3, 3-11.
- Auslander, Philip. 2008. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Second edition. London and New York: Routledge.
- Bryant, Antony and Pollock, Griselda (eds). 2010. *Digital and Other Virtualities: Renegotiating the Image*. London and New York: I.B.Tauris.
- Chalmers, David J. 2017. “The Virtual and the Real”. *Disputatio* 9:46, 309–352.
- Connolly, Marie, Dupras, Jérôme and Séguin, Charles. 2016. “An economic perspective on rock concerts and climate change: Should carbon offsets compensating emissions be included in the ticket price?” *Journal of Cultural Economics* 40, 101–126.
- Escudero, Iñaki. 2022. “Inclusive by design. The Metaverse that could be.” The Medium website. <https://medium.com/the-edge-of/creating-a-metaverse-inclusive-by-design-6ae907bf6fc3> (12.4.2022).
- Fuchs, Barbara. 2022. *Theater of Lockdown: Digital and Distanced Performance in a Time of Pandemic*. London, New York and Dublin: Bloomsbury.
- Giannachi, Gabriella. 2012. “Environmental presence.” In Gabriella Giannachi, Nick Kaye and Michael Shanks (eds). *Archaeologies of Presence: Art, performance and the persistence of being*. London and New York: Routledge, 50-63.
- Jones, Chris, McLachlan, Carly and Mander, Sarah. 2021. *Super-Low Carbon Live Music: a roadmap for the UK live music sector to play its part in tackling the climate crisis*. Version 5.1. Manchester: Tyndall Centre for Climate Change Research, The University of Manchester. <https://documents.manchester.ac.uk/display.aspx?DocID=56701> (25.11.2021).

<sup>14</sup> Chalmers 2017, 342.

- Kamiya, George. 2020. "Factcheck: What is the carbon footprint of streaming video on Netflix?" The CarbonBrief: Clear on Climate website. <https://www.carbonbrief.org/factcheck-what-is-the-carbon-footprint-of-streaming-video-on-netflix> (26.11.2021).
- Mair, Judith and Smith, Andrew. 2021. "Events and sustainability: why making events more sustainable is not enough." *Journal of Sustainable Tourism* 29:11-12, 1739-1755.
- Moritz, Stefan, Gottschick, Cornelia, Horn, Johannes et al. 2021. "The risk of indoor sports and culture events for the transmission of COVID-19." *Nature Communications* 12, 5096.
- Power, Cormac. 2008. *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre*. E-book edition. Amsterdam and New York: Brill.
- Purdy, Mark. 2022. "How the Metaverse Could Change Work." The Harvard Business Review website. <https://hbr.org/2022/04/how-the-metaverse-could-change-work> (12.4.2022).
- Rankine, Denzil and Giberti, Marco. 2021. *Reinventing Live: The Always-on Future of Events*. Kindle e-book edition. London and New York: Anthem Press.
- Walsh, Fintan. 2021. "Grief Machines: Transhumanist Theatre, Digital Performance, Pandemic Time." *Theatre Journal* 73:3, 391-407.
- Warren, Jason. 2017. *Creating Worlds: How to Make Immersive Theatre*. London: Nick Hern Books.
- Weijdom, Joris. 2017. *Mixed Reality and the Theatre of the Future: Fresh Perspectives on Arts and New Technologies*. Brussels: IETM. [https://www.ietm.org/en/system/files/publications/ietm\\_fp\\_mixed-reality\\_march2017\\_1.pdf](https://www.ietm.org/en/system/files/publications/ietm_fp_mixed-reality_march2017_1.pdf) (7.4.2022).
- Welsh, Oli. 2022. "The metaverse, explained." The Polygon website. <https://www.polygon.com/22959860/metaverse-explained-video-games> (12.4.2022).



# KATSOJAN LÄSNÄOLO ESITYKSESSÄ: TASAPAINOILUA INTENTIOIDEN VÄLILLÄ

## TIIVISTELMÄ

Artikkelissani analysoin nykytanssin katsojien tapoja kuvailla läsnäolon saavuttamista ja saavuttamatta jäämistä esityksissä. Analyysini pohjautuu kolmessa eri tapaustutkimuksessa 21 nykytanssin katsojalta kerättyyn haastatteluaineistoon. Keskityn tarkastelemaan haastateltavien puheessa toistuvia metaforia, joilla he kuvailevat odotuksia, tyytyväisyyttä tai tyytymättömyyttä esityskokemuksissa. Hyödynnän aineiston tulkinnassa sensomotorisen ymmärryksen, kinesteettisen resonanssin ja affektiivisen rajauksen käsitteitä ruumiillisen mielen teorioista. Osoitan, miten katsojien näkökulmasta läsnäolo on jotain, mitä esityksiltä odotetaan ja mitä niissä pyritään saavuttamaan. Esitän, että läsnäolon saavuttamiseen vaikuttaa olennaisesti katsojan huomion tasapainoilu esityksen eri elementtien välillä. Lopulta läsnäolo on riippuvaista siitä, miten katsoja tunnistaa esiintyjien intentioita, ennakoi niitä ja sovittaa omat intentionensa niihin.

## ABSTRACT

In this article, I analyse the ways contemporary dance spectators describe achieving and not achieving presence in performances. The analysis is based on interview material collected from 21 viewers of contemporary dance in three different case studies. I focus on examining the metaphors repeated in the speech of the interviewees, which they use to describe expectations, satisfaction, or dissatisfaction in performance experiences. In the interpretation of the material, I use the concepts of sensorimotor understanding, kinaesthetic resonance, and affective framing from theories of the embodied mind. I show how, from the audience's perspective, presence is something that is expected from performances and what spectators aim to achieve when attending them. I suggest that presence is essentially influenced by the balancing of the spectator's attention between the different elements of the performance. In the end, presence depends on how the spectator recognizes the intentions of the performers, anticipates them, and adapts their own intentions to them.

## JOHDANTO

Esittävän taiteen piirissä tehty yleisötutkimus osoittaa, että tyytyväisyys katsojakokemuksissa liittyy tunteeseen hetkessä kiinni olemisesta, uppoutumisesta, esitykseen ”sisään pääsemisestä” ja kulkemisesta sen mukana.<sup>1</sup> Tämän onnistuessa katsoja on ollut hyvin valmistautunut esitykseen, mutta esityksen on myös koettu tarjoavan mahdollisuus uppoutumiseen, esiintyjien läsnäolon aistimiseen ja siten pääsyn ”sisään” esitykseen. Vastaavalla tavalla läsnäolon kokemuksia kuvataan tutkimuksissa, joissa niitä on pyritty määrittelemään.<sup>2</sup> Käsitteenä läsnäolo voidaan määritellä subjektiivisena olotilana, jolle on ominaista tunne ”jossain olemisesta” tai olotilana, jossa toimija onnistuu ennakoimaan tilanteita oikein omasta näkökulmastaan.<sup>3</sup> Sosiaalisissa tilanteissa läsnäolon tunteeseen on liitetty kyky tunnistaa ja ennakoida toisen intentioita omien ruumiillisten intentioiden ja toiminnan pohjalta. Tämän onnistuessa voidaan saavuttaa tunne jaetusta läsnäolosta, jossa esimerkiksi omat tunteet sopivat yhteen toisen intentioiden kanssa.<sup>4</sup> Läsnäolo on haastava termi, joka usein sekoittuu immersion, uppoutumisen ja flow’n käsitteisiin. Tässä artikkelissa jäljitän läsnäolon kokemuksia nykytanssiesitysten katsojien puheesta hyödyntämällä läsnäolon käsitteen määrittelyjä ruumiillisen mielen teorioista ja keskittyen erityisesti sensomotorisen ymmärryksen<sup>5</sup>, kinesteettisten resonanssien<sup>6</sup> ja affektiivisen rajauksen<sup>7</sup> käsitteisiin. Tavoitteeni on avata sitä, miten nykytanssin katsojat kuvailevat läsnäolon kokemuksia odotuksissaan, miten pyrkimys niiden saavuttamiseen tulee edelleen esiin heidän katsojakokemuksistaan ja minkälaiset tekijät toisaalta mahdollistavat ja toisaalta haastavat läsnäolon kokemusten saavuttamisen.

Käsittelen läsnäoloa esityksessä ensisijaisesti katsojan näkökulmasta, mutta tiedostan, että sen mahdollistaminen on yhtä lailla esityksen tekijöiden vastuulla. Esitystilanteessa niin esiintyjien kuin katsojienkin läsnäoloon, sen välittymiseen ja saavuttamiseen, vaikuttavat moninaiset tekijät, joista tässä artikkelissa keskityn siihen, miten katsojat kuvailevat huomionsa tasapainoilleen esitystilanteessa. Ruumiillisen mielen näkökulmasta huomion tasapainoilulla niin sisäisten kuin ulkoistenkin ärsykkeiden välillä on olennainen rooli läsnäolon saavuttamisessa ja onnistumisessa.<sup>8</sup> Artikkelini pohjautuu väitöstutkimustani<sup>9</sup> varten keräämäni aineistoon. Tutkimukseni on laadullista yleisötutkimusta, jossa haastatteluiden ja luovien työpajojen avulla olen selvittänyt, miten nykytanssin katsojat antavat merkityksiä ja arvottavat esityskokemuksiaan. Kiinnostukseni kohteena on nykytanssi, koska pääasiallisesti sanattomana ja liikkeeseen pohjautuvana taidemuotona esitykset harvoin perustuvat ennakoilta hyvin tunnettuihin teksteihin ja tarinoihin, joissa taiteilijoiden intentiot voivat olla katsojille helpommin ennakoitavissa. Liikkeellisenä taidemuotona se myös tarjoaa mahdollisuuden keskittyä huomion tasapainoilun ruumiillisuuteen ja sitä kautta läsnäolon saavuttamiseen. Käyttämäni teoriat ovat sovellettavissa yhtä lailla muihin taidemuotoihin ja haastateltavieni tavat puhua ovat tunnistettavia myös muiden taidemuotojen esityksien yhteydessä, joten tässä esittämäni asiat ja analyysini tulokset voivat olla sovellettavissa myös muihin esittäviin taiteisiin.

1 Ks. esim. Walmsley 2011, 345; Brown ja Novak 2007, 11, 13, 17–18; Mäkelä-Eskola 2001, 188–89; Wilders ym. 2015, 317.

2 Pianzola ym. 2021.

3 Pianzola ym. 2021, 5.

4 Pianzola ym. 2021, 20.

5 Noë 2012.

6 Garner 2018.

7 Maiese 2014; Maiese 2016.

8 Pianzola ym. 2021, 16.

9 Moisio 2022.

Tutkimusaineistoni koostuu 21 haastattelusta nykytanssin katsojien kanssa vuosina 2015 ja 2018. Osallistujat löysin Zodiak – Uuden tanssin keskuksen, Tero Saarinen Companyn ja Täydenkuun tanssit -festivaalin kävijöistä ja seuraajista.<sup>10</sup> Haastattelin osallistujat heidän aiemmista kokemuksistaan ja suhteestaan nykytanssiin sekä yhden tietyn esityksen katsojakokemuksesta. Esitykset, joita tutkimukseen osallistujat katsoivat, olivat Maija Hirvasen *Epic Failing* (Zodiak, 2015), Tero Saarisen ja Kimmo Pohjosen *Breath* (Tero Saarinen Company, 2018) ja Sari Palmgrenin ja työryhmän *Licking Things* (Täydenkuun tanssit, 2018).<sup>11</sup>

Tässä artikkelissa tarkennan analyysiani tutkimusaineistossa kohtiin, joissa tulkitsen osallistujien kuvailevan läsnäolon kokemuksia tai pyrkimyksiään saavuttaa niitä. Tuon esiin, miten läsnäoloa ei pidä ottaa itsestäänselvytenä, vaan se on jotain mihin katsoja pyrkii ja minkä hän saavuttaa esityksessä, jos esitys ja ympäristö sekä katsojan kyky olla vuorovaikutuksessa niiden kanssa tämän mahdollistavat. Analyysini kohteena on haastatteluista litteroitu teksti. Jokainen osallistuja on haastateltu kahteen kertaan: muutama päivä ennen ja jälkeen esityksen näkemisen. Esityksen jälkeen tehtiin haastatteluihin yhdistin luovat työpajat, joissa ennen haastattelua esityskokemukseen paneuduttiin tekemällä kuvakollaasi omasta kokemuksesta. Kaikki haastattelut nauhoitettiin ja litteroitiin ja kollaaseista otettiin kuvat.<sup>12</sup> Tästä muodostui laaja aineisto siitä, miten osallistujat antavat merkityksiä nykytanssille, muodostavat suhteen siihen ja minkälaista tasapainoilua he tässä kaikessa tekevät. Osallistujien henkilöllisyyden suojaamiseksi aineisto on pseudonymisoitu ja osallistujista käytän tässä vain heille antamaani pseudonyymia ja ikää.

Analyysissani hyödynnän teorioita mielen ruumiillisuudesta ja yhdistän niihin aineistossa toistuvien ilmaisujen teemoittelua ja metafora-analyysia. Metafora-analyysi auttaa tunnistamaan haastateltavien puheesta tapoja, joilla he ilmaisevat esitysten heissä aikaan saamia tuntemuksia kuten myös aiempiin kokemuksiin perustuvia uskomuksia, toiveita, näkökulmia ja arvostuksia. Analyysissani hyödynnän metaforien tulkinnassa käsitteitä sensomotorisesta ymmärryksestä, kinesteettisistä resonansseista ja huomion affektiivisesta rajautumisesta. Nämä käsitteet auttavat hahmottamaan, miten katsojan huomio tasapainoilee eri elementtien välillä esityksissä ja siten vaikuttaa läsnäolon kokemuksen saavuttamiseen tai saavuttamatta jäämiseen. Ensin pohjustan analyysia esittelemällä lyhyesti, miten mielen ruumiillisuus näkyy puheessa ja miten sitä analysoin ja tulkitsen aineistosta. Sen jälkeen käsittelen teoreettisten käsitteiden kautta läsnäolon saavuttamista, miten katsojat kuvailevat läsnäolon kokemuksia ja pyrkimystään niiden saavuttamiseen odotuksissaan ja esityskokemuksissaan. Lopuksi pohdin minkälaiset tekijät mahdollistavat ja haastavat katsojien kyvyn saavuttaa läsnäolon kokemuksia esitystilanteissa.

10 Hain osallistujia hakuilmoituksella ja ilmoittautumislomakkeella, jotka Zodiak, Tero Saarinen Company ja Täydenkuun tanssit -festivaali jakoivat omilla sähköpostilistoillaan ja sosiaalisen median kanavissa. Sain ilmoittautumisia kaikissa kolmessa tapaustutkimuksessa yhteensä 36 henkilöltä, joten jouduin tekemään valintoja osallistujien suhteen, jotta aineiston koko pysyi hallittavana. Kokonaisuudessaan tutkimukseen osallistui 21 haastateltavaa, joista 15 oli naisia ja 6 miehiä. Nuorin osallistuja oli 18-vuotias ja vanhin 65-vuotias. Osallistujien iän mediaani on 43,5 vuotta.

11 Tässä artikkelissa en käsittele näitä esityksiä ja niiden kokemista yksityiskohtaisesti vaan laajempi ja yksityiskohtaisempi keskustelu löytyy väitöskirjastani *Balancing Acts in Spectatorship: Dynamics of Value Creation in Audience Experiences of Contemporary Dance* (Moisio 2022).

12 Vuonna 2018 aineiston keruussa oli mukana tutkimusassistentti Sanni Martiskainen, joka litteroi osan haastatteluista ja otti kuvat kollaaseista.



## MIELI RUUMIISSA JA KIELESSÄ: LÄSNÄOLON KOKEMUSTEN JÄLJILLÄ

Ruumiillisen mielen teorioita<sup>13</sup> seuraten läsnäolon kokemukset esityksissä ovat ruumiillisia kokemuksia. Teoriat ihmismielen ruumiillisuudesta auttavat ymmärtämään, miten esitystapahtumille annetaan merkityksiä, ne pyritään ymmärtämään ja arvottamaan omasta ruumiista, sen tuntemuksista, muistoista ja aiemmista kokemuksista käsin. Ruumiillisen mielen teoriat korostavat sitä, että mieli on aina affektiivinen: vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa aistit, tunteet ja tuntemukset kehystävät ja värittävät tapaa, jolla huomion kohteille annetaan merkityksiä.<sup>14</sup> Täten tämä affektiivisuus kehystää myös aina katsojien tapoja antaa merkityksiä näyttämön tapahtumille. Esitykseen mennessään katsojilla on siis aina tiedostamatonkin intentio löytää siitä itselleen merkityksellisiä asioita, mutta esitys moninaisine ärsykeineen aina haastaa tämän. Katsojat joutuvat esitystilanteissa sopeutumaan erilaisiin esityksen heille asettamiin vaatimuksiin, joihin he reagoivat ruumiillisesti ennen kuin ehtivät sitä tiedostaakaan.<sup>15</sup> Nämä ruumiilliset kokemukset välittyvät katsojien puheessa usein toistuvina metaforina.

Metafora-analyysini pohjautuu käsitteelliseen metaforateoriaan<sup>16</sup> sekä metaforien dynaamisen diskurssianalyysin menetelmään<sup>17</sup>. George Lakoffin ja Mark Johnsonin käsitteellisten metaforien teoria auttaa tunnistamaan sen, miten mieli ja ruumis yhdistyvät ajattelussa ja puheessa, kun taas Robert Maslenin ja Lynne Cameronin metaforien dynaamisen diskurssianalyysin menetelmä auttaa analysoimaan metaforien käyttöä kielessä ja puheessa. Analyysissäni metafora on siis ”väline”, jonka avulla ihmiset pyrkivät käsittelemään ja ymmärtämään abstrakteja kokemuksia helpommin ymmärrettävien käsitteiden kautta. Nämä käsitteet pohjautuvat sensomotorisiin kokemuksiin sekä vuorovaikutukseen ympäristön ja toisten ihmisten kanssa.<sup>18</sup> Niiden taustalla vaikuttavat alitajuisella tasolla ruumiin skeemat, jotka määrittävät ihmisten kykyjä toimia ympäristössään ja tapoja ymmärtää, valikoida ja tulkita tietoa ympäristöstään. Skeemoilla on myös tärkeä rooli luonnollisen kielen merkitysten taustalla.<sup>19</sup> Se miten olemme kokeneet tietyt liikkeet, voimat ja asennot omassa ruumiissa, vaikuttaa siihen minkälaisia merkityksiä ne saavat puheessa, ja mitä niihin viittaavilla sanoilla pyrimme toisille välittämään. Kuten Lakoff ja Johnson toteavat, esimerkiksi emotionaaliset vaikutukset usein vertautuvat fyysiseen kontaktiin ja emotionaalisiin tai fyysisiin olotiloihin viitataan oliona henkilön sisällä.<sup>20</sup> Siten vaikuttava esityskokemus on usein ”koskettava”, ”tulee iholle” tai ”menee ihon alle”. Tapahtumat ja toiminta käsitetään metaforallisesti usein taas esineinä.<sup>21</sup> Puhuttaessa esityskokemuksista tämä nousee esiin esimerkiksi pyrkimyksenä ”saada ote” esiintyjien liikkeestä.

Harvoin olemme kuitenkaan kovin tietoisia kaikista metaforallisista tavoistamme ilmaista tunteita, tuntemuksia, mielipiteitä, uskomuksia ja arvostuksia, koska ne ovat niin yleisiä kommunikoidessamme toisten kanssa. Metaforat ovat myös aina tiettyyn kulttuuriin, kontekstiin ja diskurssiin kiinnittyneitä. Kommunikoidessamme kokemuksistamme ja muodostaessamme argumentteja metaforat elävät, muuttuvat ja muokkautuvat tilanteen ja kommunikaatiokumppanimme

13 Varela, Thompson, ja Rosch 2017; Thompson 2007; Colombetti 2014; Kemp ja McConachie 2019; McConachie 2015.

14 Colombetti 2014, 1–2; Maiese 2014, 523; Di Paolo, Rohde, ja De Jaeger 2010, 39–43; McConachie 2019, 5.

15 McConachie 2015, 134–36, 140–42.

16 Lakoff ja Johnson 2003; Johnson 2007.

17 Maslen ja Cameron 2010; Cameron 2010a

18 Lakoff ja Johnson 2003, 117.

19 Johnson 2007, 145.

20 Lakoff ja Johnson 2003, 50–51.

21 Lakoff ja Johnson 2003, 30.

mukaan. Niitä jatkuvasti toistetaan ja luodaan lisää. Vaikka metaforat pohjautuvat sensomotorisiin kokemuksiin, vaikuttaa ympäröivä kulttuuri jatkuvasti siihen, miten ne ymmärretään.<sup>22</sup> Tästä syystä metaforien tunnistamisen lisäksi niiden analyysissa ja tulkinnassa on tärkeää huomioida, mistä muusta haastateltavat puhuvat metaforien ympärillä.

Kun kiinnittää huomion ihmisten tapoihin ilmaista heille merkityksellisiä asioita metaforat nousevat esiin viittauksina johonkin muuhun kuin mistä itseasiassa on puhe.<sup>23</sup> Käsitteellisten metaforien teoriaa seuraten nämä viittaukset useimmiten ovat ruumiilliseen kokemukseen pohjautuvia merkityksiä ja päättelyitä, jotka laajenevat osaksi abstraktia ajattelua.<sup>24</sup> Metaforien dynaamisen diskurssianalyysin menetelmän avulla aineistosta pystyy tunnistamaan tarkemmin metaforien käytön moninaisuuden ja toisteisuuden. Analyysissani olen ryhmitellyt samaa tarkoittavia metaforia systemaattisesti yhteen löytääkseni yhteyksiä niiden välillä ja siten keskeisiä tapoja ilmaista esityskokemuksen vaikutus itseen ja sen merkityksellisyyttä.

Tässä artikkelissa keskityn aineistosta metaforiin, jotka viittaavat osallistujien aktiiviseen vuorovaikutukseen esityksen kanssa, ja osoittavat heidän pyrkimyksensä saavuttaa läsnäolon kokemusta ja miten tässä tavoitteessaan heidän huomionsa tasapainoilee esityksen eri elementtien välillä. Tästä syystä tulkiten metaforiksi esimerkiksi haastatteluissa toistuvasti ilmenevät tavat kuvailla merkityksellistä esityskokemusta ”koskettavana” tai sellaisena joka ”jättää jäljen”. Tähän liittyvät myös kuvaukset siitä, miten hyvissä kokemuksissa esityksen ”sisään” on päässyt ja sen mukana on voinut edetä tai miten huonommissa esitys on ”jättänyt ulkopuolelle” tai jäänyt jumiin. Päästessään esitykseen ”sisään” ja kokiessaan, että katsoja etenee sen mukana hän saavuttaa läsnäolon kokemuksen, mutta kokiessaan, että hän jää ”ulkopuolelle”, eikä pääse mukaan läsnäolon kokemukseen jää saavuttamattomiin. Seuraavissa osioissa käsittelem myös muita tapoja ilmaista läsnäolon kokemuksen tavoittelua ja saavuttamista tai tasapainoilua näiden välillä. Avaan ensin tämän kaiken ruumiillisuutta sensomotorisen ymmärryksen, kinesteettisen resonanssin ja affektiivisen rajauksen käsitteillä. Tämän jälkeen sovellan näitä käsitteitä aineiston analyysissa siihen, miten läsnäolon saavuttaminen on osa katsojan odotuksia ja miten sen saavuttaminen onnistuu tai ei onnistu esityksissä. Lopuksi pohdin, mitkä kaikki tekijät vaikuttavat siihen, että katsoja onnistuu tai ei onnistu läsnäolon kokemuksen saavuttamisessa.

## LÄSNÄOLON SAAVUTTAMISESTA MIELESSÄ JA RUUMIISSA

Läsnäolo on monitahoinen ilmiö, johon sisältyvät myös jokaisen henkilökohtaiset odotukset ja tavat antaa merkityksiä asioille ja tapahtumille ympäristössään.<sup>25</sup> Ruumiillisen mielen näkökulmasta läsnäolo on yleinen psykologinen ilmiö, johon liittyy erilaiset toiminnot kuten intentiot ja ennakointi, aidot ja simuloitavat havainnot ja toiminnot sekä ruumiin sisäisten ja ulkoisten aistihavaintojen välillä vaihteleva huomio. Kyky ja pyrkimys saavuttaa läsnäolo eri tilanteissa ja konteksteissa on meille kehittynyt taito, joka perustuu ruumiilliseen ennakoivaan käsittelyyn, mikä mahdollistaa toimijuuden tuntua sekä selviytymistä eri tilanteissa.<sup>26</sup> Tämän näkökulman mukaan ollessamme läsnä onnistumme intuitiivisesti toteuttamaan omat ennustemme tietystä toiminnasta tietystä

22 Cameron 2010a 83–87.

23 Cameron 2010b, 4.

24 Johnson 2007, 177.

25 Pianzola ym. 2021 6.

26 Pianzola ym. 2021, 8, 11.

ajassa ja paikassa. Sosiaalisissa tilanteissa toimiessamme toisten kanssa käytämme taas tätä samaa intuitiivista kykyä tunnistaaksemme ja ennakoidaksemme toisen intentioita ja toimintaa, joskus onnistuen sovittamaan omat ja toisen kognitiiviset ja affektiiviset intentiot yhteen. Läsnaolon saattaa kuitenkin katkaista virhe ennakoinnissa, joka vie huomion kohti tämän virheen lähdeä, mikä vaatii ennakoinnin ja intentioiden uudelleen sopeuttamista.<sup>27</sup> Läsnaolo voidaan jakaa tilalliseen ja sosiaaliseen läsnaoloon<sup>28</sup>, mutta ihmisen kokemuksessa nämä kytkeytyvät aina toisiinsa, joten en tässä artikkelissa lähde erottelemaan läsnaolon muotoja katsojien kuvauksissa. Näen, että tanssiesityksen kontekstissa niin tilallinen kuin sosiaalinenkin läsnaolo ovat jotain, mitä katsojat pyrkivät saavuttamaan mennessään esitykseen. Olennaista näissä kummassakin läsnaolon muodossa ja niiden kytkeytymisessä toisiinsa on saada aikaan toimijuuden tuntua, joka parantaa kykyä ennakoita tilanteita ja siten edelleen toimijuutta niissä.<sup>29</sup>

Tanssiesityksen katsomisen kontekstissa sensomotorisen ymmärryksen, kinesteettisen resonanssin ja affektiivisen rajauksen käsitteet auttavat hahmottamaan, miten tämä intentioiden tunnistaminen, ennakointi ja huomion tasapainoilu eri ärsykkeiden välillä tapahtuu. Sensomotorisella ymmärryksellä viitataan mielenfilosofi Alva Noën määritelmään meillä jokaisella olevasta ruumiillisesta ja käytännöllisestä tiedosta. Tämän tiedon ja ymmärryksen avulla vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa tietyt laadut, asiat, esineet ja tapahtumat tulevat meille saavutettaviksi ja siten läsnä oleviksi.<sup>30</sup> Ruumiillisen mielen näkökulmasta aistihavaintokokemus, kuten tanssiesityksen katsominen, on toimintaa, jolla tuomme asioita lähellemme ja tietoisuuden fokukseen. Läsnaolo on kuitenkin haurasta, koska se on jotain mikä joko onnistutaan tai ei onnistuta saavuttamaan ja sitä määrittää kykyjen ja kyvyttömyyksien välinen suhde ja jännite.<sup>31</sup>

Kinesteettisten resonanssien käsite auttaa ymmärtämään tätä kykyjen ja kyvyttömyyksien välistä suhdetta katsojan kokemuksessa. Stanton B. Garner määrittelee kinesteettisen resonanssin katsojan luonnolliseksi taipumukseksi reagoida toisen liikkeen intentioihin omien liikerepertuaarien ja niissä tunnistettavien laatuojen pohjalta.<sup>32</sup> Katsojat saavat siis toisen liikkeen aikaan välillisesti omassa kokemuksessaan tunnistamalla niistä sensomotorisia dynamiikkoja, eli liikkeen intentioita, ja ennakoimalla niiden seurauksia.<sup>33</sup> Tämä tunnistaminen kuitenkin tapahtuu aina suhteessa katsojan omaan taustatietoon kyvyistä ja kyvyttömyyksistään sekä käsityksiinsä tanssijalta odotettavista kyvyistä. Siten esiintyjän liikkeitä saavat aikaan vuoropuhelua katsojan omien kykyjen ja kyvyttömyyksien kanssa, jotka kinesteettisten resonanssien kautta kytkeytyvät sensomotoriseen ymmärrykseen. Tässä kohtaa on kuitenkin tärkeää tarkentaa, että sensomotorinen ymmärrys ei ilmene kokemuksessa arviona, arvottamisena, uskomuksena tai representaationa vaan kyse on käytännöllisestä tietotaidosta, jota käytämme saadaksemme yhteyden maailmaan ja ylläpitääksemme tätä yhteyttä. Sensomotorisen ymmärryksen avulla ympäröivä maailma ja sen eri ominaisuudet, piirteet, asiat ja esineet tulevat meille läsnä oleviksi.<sup>34</sup>

Noën mukaan ympäristössä eri esineiden, laatuojen tai ominaisuuksien läsnaolon aistimista voisikin verrata taitoon ”tavoittaa ja käsitellä” niitä: havaintoa tulisi ajatella kykynä koskettaa ja

27 Pianzola ym. 2021, 3–4, 6, 20.

28 Pianzola ym. 2021, 8, 20.

29 Pianzola ym. 2021, 11.

30 Noë 2012, 33–34.

31 Noë 2012, 42.

32 Garner 2018, 161.

33 Garner 2018, 161–62.

34 Noë 2012, 69–70.

käsitellä havainnon kohteita.<sup>35</sup> Tanssiesityksen kontekstissa tämä tarkoittaa katsojan kykyä ”saada kiinni” esiintyjän liikkeestä. Sensomotorisen ymmärryksen ja kinesteettisen resonanssin käsitteet viittaavat siihen, että ”otteen saaminen” toisen liikkeestä näyttämöllä riippuu katsojan herkkyydestä tunnistaa liikkeitä suhteessa omaan ruumiillisuuteen. Kun havainto on sensomotorista kytkeytymistä ympäristön kanssa, esityksessä se mitä esiintyjä tekee, on katsojalle saatavilla riippuen kinesteettisten resonanssien laadusta ja miten ne saavat katsojan kytkeytymään esiintyjän liikkeeseen. Resonanssit ohjaavat katsojan huomiota ja voivat saada sen tasapainoilemaan esityksen eri elementtien, ominaisuuksien ja laatuojen välillä, joista sensomotorinen ymmärrys auttaa valikoimaan itselle merkityksellisemmät. Uuden esityksen kohtaaminen, tunnistamattomat tai epämiellyttävät resonanssit kuitenkin myös aina haastavat tätä ymmärrystä ja siten huomion tasapainoilua ja pääsyä kiinni esiintyjän liikkeeseen.

Katsojalle uusi teos voi alkuun tuntua tyhjältä ja merkityksettömältä, mutta sen eri muodot tulevat läsnä oleviksi sensomotorista ymmärrystä hyödyntävän tutustumisen myötä ja kun katsojan huomio kohdistuu sille merkityksellisiin ominaisuuksiin ja laatuoihin.<sup>36</sup> Esitystilanteissa huomion kytkeytymistä ja läsnäolon kokemista haastavat kuitenkin välillä ristiriitaistenkin ärsykkeiden katsojassa aikaan saamat resonanssit, niiden herättämät tunteet ja tuntemukset sekä omien kykyjen ja kyvyttömyyksien luoma taustatieto. Lisäksi mielen ruumiillisuuden takia jokainen katsoja tuo mukanaan esitykseen affektiivisen rajauksen. Michelle Maiese mukaan mielen affektiivisuus kehystää tapaamme tulkita ympäristöämme, koska ruumiilliset tuntemukset aina vaikuttavat vuorovaikutukseemme ympäristön kanssa.<sup>37</sup> Maiese puhuu ”välittämisen tuntemuksista” (feelings of caring), jossa ”välittäminen” viittaa ympäristössä sellaisten tekijöiden tunnistamiseen, joilla on vaikutusta yksilön kykyyn ylläpitää itseään. Ruumiilliset välittämisen tuntemukset osoittavat, että jokin ympäristössä on merkityksellistä yksilölle ja siten saa hänet suuntaamaan huomionsa siihen. Vastaavasti tällöin huomio suuntautuu pois vähemmän merkityksellisistä asioista. Tällä tavoin ruumiilliset tuntemukset muokkaavat sitä, miten maailmaa havainnoidaan, mitä siitä huomioidaan ja ajatellaan.<sup>38</sup>

Kinesteettiset resonanssit ja affektiivinen raja-  
us siis vaikuttavat siihen, miten katsojan huomio tasapainoilee ärsykkeiden välillä esitystilanteessa ja minkälaiset laadut ja ominaisuudet esityksessä tulevat katsojan sensomotorisen ymmärryksen tavoitettaviin. Tanssiesityksen kontekstissa tämä tarkoittaa sitä, että kinesteettiset resonanssit ja niihin liittyvä affektiivinen raja-  
us vaikuttavat mitä katsoja esiintyjien liikkeistä sensomotorisen ymmärryksensä avulla tunnistaa ja mihin huomio liikkeissä kytkeytyy. Onnistuessaan intuitiivisesti ennakoimaan tanssijoiden liikkeiden intentioita ja esityksen kulkua vuorovaikutus esityksen kanssa mahdollistaa läsnäolon kokemuksen. Huomiolla ja sen intensiteetillä on siis olennainen rooli esiintyjän liikkeen havaitsemisessa, sen seuraamisessa, siihen mukaan pääsemisessä ja siten läsnäolon saavuttamisessa.

Lopulta se, miten katsojan huomio tasapainoilee esitystilanteessa, riippuu myös siitä, miten tilanne määrittelee katsojan pyrkimystä ennakoida näyttämön tapahtumia.<sup>39</sup> Pystyäksemme seuraamaan ja keskittymään esitykseen affektiivinen raja-  
us auttaa meitä suuntaamaan huomion esityksessä toistuviin säännöllisyyksiin ja meille

35 Noë 2012, 70.

36 Noë 2012, 115.

37 Maiese 2014, 523.

38 Maiese 2014, 524.

39 Hamilton 2019, 218.

merkityksellisiin ominaisuuksiin.<sup>40</sup> Aiemmat kokemukset esityksissä toimivat taustana, jota vasten voimme myös pyrkiä automaattisesti ennakoimaan mihin huomio näyttämöllä tulisi suunnata.<sup>41</sup> Tässä tasapainoilussa tietyt laadut usein läpäisevät esityskokemuksen ja määrittävät suhteemme siihen, sen miten ”sisällä” tai ”ulkona” tai jossain näiden välissä esityskokemuksessa olemme olleet.<sup>42</sup> Siirryn seuraavaksi käsittelemään miten odotus läsnäolon saavuttamisesta nousi esiin haastatteluaineistossa, minkälaista tasapainoilua haastateltavat tekivät oman huomionsa kanssa esityskokemuksissa ja miten tämä vaikutti läsnäolon kokemuksen saavuttamiseen.

## LÄSNÄOLON ODOTUKSIA KATSOJAKOKEMUKSISSA

Jokaisen tapaustutkimuksen ennakkohaastatteluiden analyysissä nousi esiin, että katsojat mieltävät esitykset asioiksi tai tilanteiksi, joiden kanssa he haluavat olla vuorovaikutuksessa. Tästä aineistosta kertovat toistuvat tavat kuvailla esitystä jonakin mistä haluaa saada otteen, mihin haluaa päästä sisään, jonka toivoo avautuvan itselle ja jonka kanssa voi siirtyä ja mennä hetkellisesti johonkin muuhun maailmaan.<sup>43</sup> Tämä halu vuorovaikutukseen esityksen kanssa viittaa pyrkimykseen saavuttaa läsnäolon kokemus hetkessä. Kuvaillessaan odotuksiaan ja tyytyväisyyttään esityskokemuksiinsa haastateltavat toistuvasti viittasivat läsnäolon saavuttamiseen ruumiillisilla metaforilla, kuten kosketetuksi, vangituksi tai liikutetuksi tulemisella. Tämä tulee esiin esimerkiksi seuraavassa lainauksessa Iidalta:

Etä se jollakin tavalla herättää erilaisia tunteita ja ajatuksia ja jotenkin, että siihen keskittyy ja paneutuu, että se jotenkin imasee sisään, et ehkä se on niin ku kaikissa taide-esityksissä just se, että jollakin tavalla seuraa sitä semmosessa flow-tilassa, että ei ymmärrä tai tajuu, mitä ympärillä tapahtuu, et se jotenkin on vangitseva, et sitä ehkä lähtee hakemaan ja toivookin, että se jollakin tavalla vangitsis. (Iida, 25, Zodiak)

Iidan toive esitykseen ”sisään imaistuksi” tai sen ”vangitsemaksi” tulemisesta ilmaisee halua läsnäolon kokemuksen saavuttamiseen ja siten myös odotuksia sitä kohtaan. Erilaisten tunteiden ja ajatusten herättäminen, esitykseen paneutuminen ja keskittyminen viittaavat myös haluun päästä aktiiviseen vuorovaikutukseen esityksen kanssa. Katsojan näkökulmasta esitykseen menemisessä on siis kyse maailmaan tai tilaan astumisesta, sille antautumisesta ja sen kanssa vuorovaikutuksessa olemisesta, jonka toivoo myös johtavan johonkin, jotta se on oman läsnäolon, ajan ja rahan arvoista. Tämä odotus perustuu aiempiin kokemuksiin esittävän taiteen parissa ja niissä kehittyneeseen sensomotoriseen ymmärrykseen itselle mielekkästä ja arvokkaasta kokemuksesta.

Iidan kuvailemat ”sisään imaistuksi” tai ”vangituksi tulemisen” tunteet kertovat minkälainen sensomotorinen suhde hyvissä kokemuksissa hänen ja esityksen välille on syntynyt kinesteettisten resonanssien tukemana. Nämä kokemukset jäävät vaikuttamaan hänen mieleensä ja ruumiiseensa rajaten affektiivisesti hänen huomionsa suuntautumaan niiden taiteilijoiden tai taidemuotojen esityksiin, joissa hän on aiemminkin kokenut tulleensa vangituksi tai imaistuksi sisään ja saavuttaneensa läsnäolon kokemuksen. Näin esitys tietyltä taiteilijalta tai tietyssä paikassa voidaan nähdä mahdollisuutena läsnäolon kokemuksen saavuttamiseen. Tähän liittyy myös odotuksia siitä,

40 Maiese 2014, 524; Hamilton 2019, 218–19.

41 Hamilton 2019, 217.

42 Johnson 2007, 273; Colombetti 2014, 127; McConachie 2015, 152.

43 Moisio 2022, 105–6.

että esitys saa aikaan jotain katsojassa, kuten Jukka toteaa:

Odotan sitä, että sen esityksen jälkeen mä en enää oo ihan samanlainen, et mä en odota, että esitys vahvistais mussa jotakin olemassa olevaa, et se olis entistä vahvemmin samanlaist. Mä odotan et se vahvistaa mus liikettä ja muutosta [- -] se mun sisäinen rikkaus sitä ravistellaan vähän tai istutetaan joku uus näkemys tai joku sellanen, joka jää muhun, sitä ei enää koskaan saa sielt pois. (Jukka, 43, Zodiak)

Jukan tavassa kuvailla odotuksiaan pyrkimys ruumiilliseen läsnäolon kokemukseen, korostuu viittauksilla johonkin mikä ”liikuttaa” ja ”ravistelee” itseä. Uusien näkemyksien ”istuttaminen” taas viittaa siihen, että katsoja mieltää itsensä avoimeksi maaperäksi, jota esitys saa möyhentää. Tämä jälleen kuvaa katsojan pyrkimystä päästä aktiiviseen vuorovaikutukseen esityksen kanssa ja sitä myötä keskittyneeseen läsnäolon kokemukseen, jossa esiintyjien teot näyttämöllä saavat aikaa katsojassa tunteita, tuntemuksia ja uusia ajatuksia. Metaforina kaikki edellä mainitut sanat kuvailevat myös näiden katsojien toivetta vuorovaikutuksen ja läsnäolon kokemuksen laadusta eli kinesteettisten resonanssien heissä aikaan saamista tuntemuksista. Niin Jukan kuin Iidankin kommentteista välittyy heidän oma aktiivisuutensa tilanteessa: valmius asettaa itsensä alttiiksi esityksen vaikutukselle.

Vaikka metaforana vangituksi tai sisään imaistuksi tai esityksen ravistelemäksi tuleminen viittaa siihen, että joku toinen ottaa vallan katsojasta, kyse on kuitenkin katsojan puolelta vapaaehtoisesta toiminnasta, jossa hän pyrkii luomaan yhteyden esitykseen. Kuten McConachie on todennut, yleisön sitoutuminen esitykseen on vapaaehtoista ja intentionaalista toimintaa, jossa heidän huomionsa kiinnittyminen ja ajoittainen uppoutuminen esityksen eri elementteihin ja niiden herättämiin tunteisiin on osa tätä toimintaa.<sup>44</sup> Katsojat tietävät, että läsnäolon saavuttaminen esitystilanteessa on myös heidän vastuullansa, koska aiemmat kokemukset erilaisista esityksistä ovat opettaneet, että heiltä odotetaan huomion kiinnittämistä esiintyjiin. Tämä on tietenkin olennainen osa läsnäolon kokemuksen saavuttamista. Ilman kykyä ja halua vastata esiintyjien tekoihin näyttämöllä omalla läsnäolollaan, katsoja ei voisi saavuttaa ”liikutetuksi” ja ”ravistelluksi” tulemistä tai ”pääsyä sisään” esitykseen. Kyky saavuttaa läsnäolo ja harjoittaa sitä voidaan myös nähdä yhtenä itsensä kehittämisen muotona. Koska kyky olla läsnä eri tilanteissa liittyy olennaisesti kykyyn ennakoida oikein omaa ja toisten toimintaa, intensiivisemmän läsnäolon tunnun kehittäminen auttaa edelleen toteuttamaan monimutkaisempia intentioita.<sup>45</sup>

Esityksissä kyse on kuitenkin aina vastavuoroisesta tilanteesta ja on myös esityksiä ja esiintyjä, jotka eivät mahdollista katsojille läsnäolon saavuttamista. Haastateltavien puheessa tällaisia kokemuksia kuvailtiin muun muassa ”kylmiksi”, ”tyhjiksi”, ”jumittaviksi” ja ”etäisiksi”. Nämä ovat yhtä lailla merkityksellisiä ruumiillisia metaforia, jotka kertovat, että jokin on ollut esteenä katsojan vuorovaikutukselle esityksen kanssa niin, että häntä miellyttävää läsnäoloa ei ole ollut mahdollista saavuttaa. Luonnollisesti tällaiset kokemukset pysyvät myös ruumiissa ja mielessä vaikuttaen siihen mitä esityskokemuksilta odottaa.

Muiden osallistujien puheissa toistuivat vastaavilla tavoilla halu tulla esityksen koskettamaksi ja liikuttamaksi, sen vangitsemaksi tai imaistuksi siihen sisään. Tällaisten metaforien toistuminen puheessa osoittaa, miten tärkeää esityksessä tunne läsnäolosta on katsojalle. Metaforana esityksessä ”sisällä olemisen” tärkeys katsojalle hahmottuu edelleen, kun sisällä ja ulkona olemista

44 McConachie 2015, 99.

45 Pianzola ym. 2021, 11.



vertaatilallisiin kokemuksiimme, jotka ovat ajattelumme taustalla.<sup>46</sup> Mahdollisuus päästä sisään johonkin on meille merkityksellistä, koska se liittyy kykyymme muokata ympäristöämme ja toimia siinä haluamallamme tavalla. Vastaavasti toive siitä, että esitys koskettaa, liikuttaa ja ravistelee tai istuttaa uusia näkemyksiä vertautuu meille ruumiillisesti merkittäviin tapahtumiin ja tekoihin. Kun esimerkiksi toinen ihminen fyysisesti koskettaa, liikuttaa tai ravistelee meitä, se on aina merkityksellistä, koska mikä tahansa mitä tapahtuu ruumiillemme vaikuttaa kykyymme toimia ympäristössä suhteessa toisiin. Abstraktien taidekokemusten vaikutus vertautuu näihin konkreettisiin ruumiillisiin kokemuksiin, koska siten niistä tulee helpommin käsitettäviä itsellemme. Se, että pääsee johonkin sisään tai asettuu alttiiksi toisen kosketukselle, liikutetuksi tai ravistelluksi tulemiselle vaatii kuitenkin aina oman läsnäolon ja kyvyn saavuttaa läsnäolo hetkessä, joka asettaa moninaisia vaatimuksia katsojan huomiolle. Haastateltavien kyvyssä saavuttaa toivottu läsnäolon kokemus tapaustutkimusten esityksissä oli vaihtelua, jota käsitellen seuraavaksi.

## LÄSNÄOLON KOKEMISESTA ESITYKSESSÄ

Tutkimukseen osallistujista jokainen näki yhden tanssiesityksen ja käsittelee sen kokemusta muutama päivä esityksen jälkeen pidetyssä luovassa työpajassa<sup>47</sup>. Osallistujista kymmenen kävi katsomassa Maija Hirvasen *Epic Failing* teosillan Zodiak – Uuden tanssin keskuksessa marraskuussa 2015. Osallistujista kuusi kävi katsomassa Tero Saarisen ja Kimmo Pohjosen *Breath*-esityksen Aleksanterin teatterissa touko-kesäkuun vaihteessa 2018 ja saman vuoden heinäkuussa osallistujista viisi näki Sari Palmgrenin ja työryhmän *Licking Things* -esityksen Täydenkuun tanssit -festivaalilla. Tässä keskityn osallistujien kokemuksestani siihen, miten he ilmaisivat esityksissä ”sisällä” tai ”ulkona” olemista, niiden mukana etenemistä tai kyvyttömyyttä edetä, kosketetuksi tulemisesta tai etääntymistä. Jokaisessa esityksessä oli niitä, joille esitys oli ollut hyvä, vaikuttava ja koskettava kokemus, mutta myös niitä, joille esitys oli jäänyt vaikeammin tavoitettavaksi. Sensomotorisen ymmärryksen, kinesteettisten resonanssien ja affektiivisen rajauksen käsitteiden avulla tuon esiin, miten läsnäolon saavuttaminen on haurasta ja riippuvaista huomion tasapainoilusta esityksen eri elementtien välillä.

Itsessään esitykset olivat tietysti toisistaan hyvin erilaisia ja eri ajankohtina luotuja ja esitettyjä. Tässä kohtaa esityksiä ei pidäkään vertailla sen suhteen, mikä niistä onnistui parhaiten läsnäolon kokemusten aikaan saamisessa. Tärkeää on pitää mielessä se, että läsnäolon kokemuksen saavuttaminen on jotain, mikä on riippuvaista yhtä paljon katsojan kyvystä ja halusta olla vuorovaikutuksessa esityksen kanssa kuin esityksen esiintyjien, liikkeen, valojen, puvustuksen, lavastuksen ja äänimaailman muodostaman kokonaisuuden tasapainosta. Päähuomio analyysissä on siis katsojien kokemuksissa, joissa esitykset ovat toimineet eräänlaisina alustoina läsnäolon saavuttamiseen, mutta siinä on eroja, miten hyvin mikäkin esitys toimi kenellekin haastateltavista. Esityksestä riippumatta analyysissäni tunnistin joitakin yhteneväisiä piirteitä ja tapoja puhua kokemuksesta silloin, kun se on koskettanut ja päästänyt sisään ja silloin kun, se on jäänyt etäiseksi ja saavuttamattomaksi. Kuten Garner toteaa, vaikka ei

46 Sheets-Johnstone 2010, 172.

47 Luova työpaja aloitettiin 5–10 minuuttia kestäneellä rentoutuksella ja esityksillään kulun muistelulla. Tämän jälkeen osallistujilla oli 45 minuuttia aikaa tehdä omasta kokemuksestaan kuvakollaasi tai installaatio eri materiaaleja kuten aikakauslehtiä, värillisiä papereita, värikyniä, vesivärejä, muovailuvahaa ja silkkipapereita hyödyntäen. Kollaasin tekemisen jälkeen jokainen osallistuja haastateltiin yksitellen. Haastattelut kestivät 20–25 minuuttia. Kokonaisuudessaan työpajan kesto oli kolme tuntia.

ole olemassa yleistettäviä sääntöjä siitä, miten eri asiat resonoivat katsojissa, resonoinnin periaatteet voivat olla samoja ja yleisöt voivat reagoida esityksiin yhteneväisillä tavoilla.<sup>48</sup> Joissakin tapauksissa kokemuksista on tulkittavissa myös ”aaltoilua” esityksessä ”sisällä” ja siitä ”ulkona” olemisen välillä. Vaikka esitystilanteissa katsojat ovat tottuneita kiinnittämään huomionsa esiintyjiin ja he tietävät, että sitä myös heiltä odotetaan, ajoittain katsojien huomio saattaa herpaantua. Tämä voi johtua yhtä hyvin katsojan omasta mielentilasta kuin jostain esityksessä käytetystä tehosteesta tai esitystilasta ja muista katsojista. Yleensä katsojat kuitenkin pyrkivät uppoutumaan uudestaan, koska sillä tavoin esitys on heille palkitsevampi.<sup>49</sup>

Katsojakokemuksissa, joissa tulkitsin osallistujien saavuttaneen läsnäolon kokemuksen eli olleen esityksissä ”sisällä” joko koko esityksen ajan tai hetkittäin toistui tarkka kuvaus esityksen etenemisestä, tunnelmasta, tietystä kohtauksesta ja sen herättämistä ajatuksista ja tunteista tai laajemmasta reflektiosta suhteessa itseen tai yhteiskuntaan. Tutkimusmenetelmänä luova kollaasityöpaja, joka aloitettiin lyhyellä rentoutumisella ja esityksillan palauttamisella mieleen, varmasti ruokki tarkkoja kuvauksia ja reflektiota, mutta samalla nosti esiin ne laadut ja ominaisuudet, jotka olivat jääneet osallistujien mieleen ja ruumiiseen vahvimmin. Kuvaukset, joissa tulkitsin, että katsojalle läsnäolon kokemus oli vaikeammin saavutettavissa tai jäänyt kokonaan saavuttamatta, eivät keskittyneet yksittäisiin kohtauksiin, tunnelmaan tai esitysten teemojen reflektointiin. Näissä tapauksissa osallistujien huomio oli turhautumisessa esityksen laatuun tai ominaisuuksiin, jotka eivät miellyttäneet heitä tai jotka estivät heitä keskittämästä huomiotaan siihen mihin olisivat halunneet.

## HUOMIO LIIKKEEN INTENTIOIHIN – LÄSNÄOLON SAAVUTUKSIA

Garnerin mukaan katsojakokemuksessa liikehavainto perustuu neljään lähtökohtaan. Ensinnäkin elävinä ja liikkuvina ruumiina katsojilla on taipumus havaita elollinen ja intentionaalinen liike. Toiseksi esitystilanteessa huomion suuntaamisella on keskeinen rooli niin liikkeen toteutuksessa kuin sen havaitsemisessakin. Kolmanneksi liikkeen ymmärtämisessä niiden intentionaalisuuden tunnistaminen on huomattavassa asemassa. Neljänneksi oma liikkuvuutemme on aina tausta, jota vasten havaitsemme toisen liikkeitä ja tämä saa väistämättä aikaan neuvottelua omien kykyjen ja kyvyttömyyksien välillä.<sup>50</sup> Seuraavassa keskityn avaamaan sitä, miten haastateltavien kokemuksissa, joissa tulkitsin läsnäolon saavuttamisen onnistuneen, ilmeni huomion kiinnittyminen liikkeen intentionaalisuuteen. Esimerkit ovat yksittäisiltä katsojilta kussakin tapaustutkimuksen esityksessä, mutta ne heijastavat kaikissa haastatteluissa toistuneita tapoja kuvata huomion kiinnittymistä johonkin ominaisuuteen esityksessä ja sen myötä läsnäolon saavuttamista.

Maija Hirvasen *Epic Failing* -esityskokonaisuus muodostuu kahdesta erilaisesta duetosta, joista toisessa Hirvanen esiintyy Maija Karhusen kanssa ja toisessa Pasi Mäkelän kanssa. Kokonaisuutena osallistujien kuvauksissa esityskokemuksista nousi esiin teoksia yhdistävänä piirteenä tasavertainen, rehellinen, luottavainen, hyväksyvä ja välittävä ilmapiiri. Osallistujat puhuivat myös hämmentyneensä teosten äärellä ja miettineensä, että mitä niistä pitäisi ajatella, koska ne haastoivat odotukset tanssijoille tyypillisestä ruumiillisuudesta, selkeästä tanssillisesta liikkeestä ja draaman kaaresta. Osallistujat pystyivät kuitenkin muistamaan kohtauksia, jotka olivat

48 Garner 2018, 165.

49 McConachie 2015, 134–37.

50 Garner 2018, 145.

heihin vahvasti vaikuttaneet ja tulkitsen, että näissä kohdin läsnäolon kokemuksen saavuttaminen oli onnistunut katsojan puolelta, vaikka se seuraavassa hetkessä olikin saattanut herpaantua.

Karhusen läsnäolo näyttämöllä ja mahdollisuus seurata hänelle ominaista liikettä oli selkeästi ollut ensimmäisessä duetossa haastateltavien huomion kohteena. Sen koettiin luoneen esitykselle erityisen tahdin, jossa katsojan huomio saattoi kohdistua vammaisen tanssitaiteilijan liikkeen mahdollisuuksiin. Ossilta alla oleva kuvaus Hirvasen ja Karhusen vuorovaikutuksesta sekä dueton loppukohtauksesta kuvaa hyvin läsnäolon tunteen saavuttamista:

Mä tykkäsin siitä, miten he tanssi omista lähtökohdistaan käsin. Jotenkin tää hitaus, ton toisen tanssijan hitaus, sehän oli koko ajan läsnä. Se oli tosi rauhallinen rytmissään, et siinä tää hitaus oli se dramaattinen elementti myös ja sit tää laahaava ääni ja sit tää dramatiikka ja jotenkin se kipuaminen toisen päälle ja semmonen katse tonne kauas, joka on semmonen järkähtämätön, minä etenen, ja selkee jotenkin päämäärä siinä toiminnassa. Se oli ihan tosi upee. (Ossi, 29, *Epic Failing* 2015)

Lainauksessa nousee esiin, miten Ossin huomio on esityksessä keskittynyt Karhusen liikkeen rytmiin, sen luomaan tunnelmaan ja kummankin esiintyjän liikkumiseen omista lähtökohdistaan käsin. Hänen puheensa kuitenkin liukuu myös kuvaamaan dueton loppukohtausta, jossa Maija Karhunen kiipeää istumaan Hirvasen selkään. Hirvanen nousee kontalleen ja kulkee näyttämön ympäri kantaen Karhusta hiljalleen voimistuvan äänimaailman säestämänä. Ossin kokemuksessa tästä kohtauksesta olennaisiksi ja merkityksellisiksi ominaisuuksiksi nousevat ”järkähtämätön katse” ja selkeä eteneminen kohti jotain päämäärää.

Kinesteettisten resonanssien tukemana hänen huomionsa on kiinnittynyt Karhusen katseeseen, rauhalliseen rytmiin ja Hirvasen selkeään etenemiseen kohti päämäärää. Siten hän on tunnistanut ne intentionaalisina liikkeinä, jotka ovat luonnollisesti kiinnittäneet hänen huomionsa, saaneet keskittymään kohtaukseen ja vaikuttaneet häneen vahvasti. Katsojat usein kiinnittävätkin huomionsa esiintyjien silmiin ja kasvoihin, koska ne heijastavat esiintyjän huomion ja liikkeen suuntaa ja intentiota. Pienimmätkin kasvojen ja silmien liikkeet ilmaisevat liikkeen affektiivista ulottuvuutta, joka taas motivoi sen toimintaa ja tunnelmaa.<sup>51</sup> Ossin kokemuksessa liikkeen rauhallinen rytmi ja järkähtämättömän katseen selkeä suunta saivat aistimaan vahvaa läsnäoloa ja etenemistä kohti päämäärää, mikä taas mahdollisti hänelle läsnäolon saavuttamisen ja kohtauksen jäämisen mieleen ”tosi upeena”.

Vastaavanlaisia kuvauksia esiintyjien liikkeen intention tunnistamisesta ja sen liittämistä läsnäolon kokemukseen nousi esiin myös *Breath* ja *Licking Things* -esitysten katsojilta. *Breath* on koreografi, tanssija Tero Saarisen ja harmonikkataiteilija Kimmo Pohjosen duetto, jossa kummatkin esiintyvät näyttämöllä liikkuen ja ääntä tuottaen omilla tavoillaan. Esiintyjät ovat toistensa vastinparit, jotka puolet esityksestä toimivat toisistaan erillään, suurimmaksi osaksi omilla puolillaan näyttämöä. Toisen puolen aikana he tulevat keskinäyttämölle ja esiintyvät enemmän yhdessä. Mikki Kuntun valosuunnittelu ja Tuomas Norvion äänisuunnittelu muodostavat Saarisen ja Pohjosen kanssa kokonaisuuden, joka Aleksanterin teatterin näytöksissä keväällä 2018 sai tutkimukseen osallistujat jakautumaan selkeästi kahteen leiriin sen mukaan, miten tyytyväisinä he esityksistä poistuivat. Ne, joille esitys oli vaikuttava ja koskettava reflektoivat moninaisesti ihmisten välisten kommunikaatio-ongelmien ja niiden yli pääsemisen ympärillä. Ne, joille läsnäolon kokemuksen

<sup>51</sup> Garner 2018, 124.

saavuttaminen vaikutti olleen haastavampaa, kiinnittivät huomion enemmän ominaisuuksiin ja piirteisiin esiintyjien vuorovaikutuksessa, liikkeissä tai valo- ja äänisuunnittelussa, jotka eivät miellyttäneet ja siten häiritsivät heidän kykyään tunnistaa liikkeen intentioneja ja muodostaa läsnäolon kokemuksen mahdollistava suhde esitykseen.

Jutta oli yksi niistä osallistujista, joille *Breath* oli ollut vaikuttava kokemus kokonaisuudessaan. Hän oli pystynyt seuraamaan esityksen valmistumista tiiviimmin Tero Saarinen Companyn tarjoamissa avoimissa harjoituksissa ja näki esityksen kahteen kertaan. Tällä oli toki merkittävä vaikutus myös siihen, miten vastaanottavainen hän oli esitykselle. Jutan kuvauksessa kokemuksensa reflektiosta on samoja piirteitä liikkeen intention tunnistamisesta ja läsnäolon kokemuksesta kuin Ossin kokemuksesta *Epic Failing* -esityksestä.

[ - - ] kaiken kaikkiaan se teos, mitä se on, ja tossa ku sitä tein ja eläydyin siihen taas, niin kyl se synnyttää sen tunteen, et valoa kohti. Itseasiassa onhan sitä selitettykin siihen suuntaan, mut aidosti itse koin kuitenkin [ - - ], et se lähti niin jotenkin semmosesta elottomasta liikkeelle ja tota sit toi keltanen, joka on sitä valoa elikkä siin on joku kohtaus, missä on semmonen yhteisyyden löytäminen ja lämpö keskenään ja hyväksyntä ja sit semmonen ele. Saarinen heittää käden tai siirtää sen sivuun, josta lähtee jatkumaan jotakin kauas. (Jutta, 59, *Breath* 2018)

Lainauksessa keltaisella värillä Jutta viittaa työpajassa tekemäänsä kollaasiin ja siihen maalaamaansa keltaiseen väriin. Elottomasta synkkyudesta valoa kohti meneminen nousi Jutalle esityksen teemaksi, jonka hän myönsi myös tulleen esiintyjien itsensä puheessa esiin. Kuvaus Saarisen käden liikkeestä osoittaa sen, mihin Jutan huomio on kiinnittynyt tässä haastattelussa muistelemassaan kohtauksessa. Mahdollisuus tutustua esitykseen etukäteen ja sen näkeminen kahdesti ovat varmasti tukeneet Jutan kykyä saavuttaa läsnäolon kokemus esityksessä, mutta käden liikkeen kuvaus eleenä, joka viittaa jonkin jatkumiseen kauas osoittaa myös kinesteettisten resonanssien ohjanneen hänen huomiotaan intentionaalisiiin liikkeisiin. Näihin huomion kiinnittyminen ja niiden eläminen omassa ruumiissa ovat vahvistaneet tulkintaa valoa kohti menemisestä. Tämä kaikki yhdessä on tukenut Jutan kykyä saavuttaa läsnäolo esityksessä.

*Licking Things* -esityksen kokemuksissa Täydenkuun tanssit -festivaalilla nousi esiin, miten katsoja voi tunnistaa liikkeen intention sen toisteisuudesta huolimatta ja nauttia huomion tasapainoilusta vastakohtaisten elementtien välillä. Toisteisuus niin tanssijoiden liikkeissä kuin esityksen rakenteessakin sai aikaan myös ristiriitaisia kokemuksia riippuen siitä, miten katsoja affektiivisesti kehysti esityksen. Koreografi Sari Palmgrenin ja työryhmän esitys on kahden tanssijan ja kahden muusikon luoma liikkeen, musiikin ja valojen kokonaisuus. Tanssijat Palmgren ja Katri Soini sekä muusikot Mikko Perkola ja Tuomas Norvio esiintyvät näyttämöllä yhdessä. Aika ajoin Perkola ja Norvio jättävät soittimensa ja liittyvät tanssijoiden kanssa näyttämölle erilaisiin asetelmiin. Esityksessä vuorottelevat seesteiset ja raivokkaammat kohtaukset.

Osallistujat kuvailivat esityksen teemoiksi muun muassa elämän ja kuoleman syklisyyden, ihmisten kohtaamattomuuden ja jokapäiväisten rutiinien toisteisuuden.

Et siinä oli tää hyvin harmoninen musiikkielementti ja myös omalla tavallaan hyvin teräväpiirteinen valoelementti, joita sitten rikkoo tää elektroninen musiikki, ääni ja sitten myös tää tanssijoiden maaninen liikkuminen, maaninen liike, toistuva liike, joka sinänsä on päämäärätöntä, mut kuitenkin heidän on selvästi pakko tehdä sitä ja edetä sen liikkeen mukana. Ei niin, että se välttämättä johtaa mihinkään, mutta näin vaan pitää tehdä ja

tässä syntyy sit sellanen kontrasti, joka todellakin piti mielenkiinnon yllä siinä. (Aki, 56, *Licking Things*, 2018)

Kuten Akin kuvauksesta välittyi, hänen kokemuksessaan toisteisen rakenteen ja liikkeen vastapainona toimivat musiikki ja valot, joiden välillä hänen huomionsa tasapainoili. Vaikka hän kuvailee liikettä maaniseksi ja päämäärättömäksi, on se kuitenkin ollut hänelle tunnistettavasti intentionaalista. Tanssijoiden on ollut pakko edetä liikkeen mukana, johon hänenkin huomionsa on tempautunut mukaan kinesteettisten resonanssien siivittämänä. Koska huomion intensiteetti voi vaihdella sen mukaan mitä katsoja toisen liikkeessä havaitsee ja tunnistaa ja miten sen affektiivisesti kehystää, voi eri elementtien ristiriitaisuus tai kontrasti olla mielekäästä ja kiinnostavaa. Akin kommentissa mielenkiinnon ”yllä pitäminen” ja liikkeen etenemisen tunnistaminen toisteisuudesta huolimatta viittaavat läsnäolon kokemuksen saavuttamiseen.

*Breath* ja *Licking Things* -esitykset kuitenkin haastoivat joidenkin katsojien kykyä saavuttaa läsnäolon kokemuksia edes hetkellisesti. Tässä kohtaa affektiivinen rajausta saattoi näillä katsojilla ohjata huomion esityksissä ominaisuuksiin, jotka olivat ärsyttäviä tai häiritsivät kykyä keskittyä heille olennaisiin ominaisuuksiin. Näissä tapauksissa valojen, äänien ja liikkeen aikaan saamat kinesteettiset resonanssit ovat mahdollisesti vaikeuttaneet näiden katsojien kykyä tunnistaa liikkeen intentioita ja ennakoita niitä, mikä on saattanut turhauttaa, aiheuttaa vastustusta katsojissa ja etäännyttäneen heidät esityksistä.

## RESONANSSIEN VASTUSTUSTA – LÄSNÄOLON SAAVUTTAMATTOMUUTTA

Tutkimukseen osallistujissa oli niitä, joille esitykset olivat jääneen etäisiksi tai haastaneet heidän kykynsä ja halunsa saavuttaa läsnäolon kokemus toivomallaan tavalla. Heidän puheestaan välittyi turhautuminen siihen, ettei esitys mahdollista ”pääsyä käsiksi” esiintyjien liikkeeseen, mikä esityksen kuluessa saattoi muuttua jopa haluttomuudeksi yrittää edes ”päästä käsiksi” siihen. Näiden osallistujien kokemuksessa toistuivat vahvat reaktiot esityksen valoihin ja ääniin, jotka koettiin ärsyttävinä ja jotka vetivät huomion pois esiintyjistä tai vaikeuttivat heidän seuraamistaan. Kokemusten kuvailussa toistuvat ruumiilliset metaforat viittasivat johonkin jumittumiseen ja etäisyyden ottamiseen. Selkeimmin tällaiset reaktiot nousivat esiin *Breath* ja *Licking Things* -esityksiin osallistuneilla katsojilla. Näille katsojille esitysten liikekieli oli myös ollut vaikeampaa ottaa vastaan tai ei vastannut heidän odotuksiaan.

Aina ku tuli stroboo ni mä käänsin periaattees katseeni pois, koska mä oon, siis mul on aistit herkät, ni siis tommossii se on tosi, siis tehokeinon se toimii, mu ku sitä tuli tosi paljon ja sit mä en ymmärtäny, miks sitä tuli sit vieläkin ja sit samalla se ääni jutut siihen, et siihen liitty joku ääniki mun mielest siihen ennen tai jälkeen tai samaan aikaan tuli joku semmone, ni ehkä ny edustusrouvat sit heräs, mut siis mä en, niin, ja sit se oli vaan pitkä ja eihän, sehän ny kuvaa sitä munkin oloani, et jos se on pitkä ni sithän ei oo kauheen hyvä. (Teemu, 39, *Breath* 2018)

Teemun kokemuksessa nousee esiin minkälaisen fyysisen reaktion strobovalojen käyttö esityksessä voi saada aikaan katsojassa ja miten se vaikuttaa kykyyn saavuttaa toivottua läsnäolon kokemusta. *Breath*-esityksessä strobovaloja käytettiin runsaammin heti alussa ja ensimmäisellä puoliskolla ja ne

selkeästi vaikeuttivat Teemun kykyä havainnoida esiintyjien liikettä niin, että hän olisi intuitiivisesti pystynyt ennakoimaan liikkeen intentioita ja pääsemään siihen mukaan. Tämän seurauksena hänen oli vaikea keskittyä esityksen muihin ominaisuuksiin ja laatuihin tai aistia Saarisen ja Pohjosen läsnäoloa. Tässä tilanteessa valojen ja äänien aikaan saamat resonanssit ovat ärsyttäneet Teemua siinä määrin, että tunne kyvyttömyydestä edetä tilanteesta johonkin on affektiivisesti kehystänyt hänen katsojakokemuksensa.

Saarisen ja Pohjosen liike jäi häneltä tässä turhautumisessa vähemmälle huomiolle, joten kokemusta jäi värittämään myös ymmärtämättömyyden tunne suhteessa runsaaseen strobovalojen käyttöön. Herkkäaistisena katsojana hyökkäävät valot korostivat Saarisen ja Pohjosen liikkeissä piirteitä, joita Teemu haastattelun aikana kuvaili ”konttailuna”. Voimakas valojen käyttö siis rajoitti Teemun kykyä havainnoida liikkeestä häntä miellyttäviä piirteitä, jolloin hänen sensomotorisen ymmärryksensä tavoitettaviin tulivat vain liikkeet, joiden resonanssit edelleen korostivat valojen aiheuttamaa ärsytystä. Näin häntä miellyttävä läsnäolo jäi saavuttamatta ja päällimmäiseksi jäi tunne kyvyttömyydestä edetä esityksen mukana.

*Licking Things* -esityksessä vastaavanlainen reaktio nousee katsojalle, jolle toisteisuus esityksen rakenteessa sekä tanssijoiden liikkeessä saivat aikaan turhautumista ja kyvyttömyyttä tai haluttomuuttakin saavuttaa läsnäolon kokemusta.

Sehän avattiin siinä käsiohjelmassa valmiiks sillä tavalla, että luonto toistaa ja pyyhkii ja alottaa alusta ja tekee kaikkee tällasta, niin mä en löytäny siit mitään muuta, ku sen miten ne hieroi siinä itseään siihen lattiaan ja, okei, hytkyi edestakaist liikkettä, mutta jotenkin se mitä mä olin ehtiny odottaa karkas jonnekin niin kauas, että se ei sitten sitä oikein saavuttanut, että mä olin ihan, et "ai toiko se oli" tai mä odotin et ”apua, koht ne rupee varmaan nuoleenki sitä lattiaa.” (Merja, 53, *Licking Things* 2018)

Merjan kokemuksessa käsiohjelmatekstin luomat odotukset ja niiden herättämät mielikuvat olivat ristiriidassa sen kanssa minkälaisia kinesteettisiä resonansseja toisteinen, edestakainen liike hänessä sai aikaan ja miten esitys niiden kautta affektiivisesti hänelle rajautui. Vastaavasti kuten Teemun kuvauksessa, Merjan kokemuksesta nousee esiin vaikeus tunnistaa esiintyjien liikkeiden intentiota ja sovittaa sitä omiin intentioihin mielekkään läsnäolon kokemuksen saavuttamiseksi. Garner huomauttaakin, että liikeresonanssit toimivat osana sensomotorisen ymmärryksen ja havainnon sovittamista toisiinsa vastaamalla ensisijaisesti intentionaaliin liikkeisiin, mutta tämä voi tapahtua epäsäännöllisillä ja ristiriitaisilla tavoilla.<sup>52</sup>

Merjan kommentti siitä, että hänen odotuksensa ”karkasivat kauas” esityksestä kuvaa hänen itsensä ja esityksen välille muodostunutta etäisyyttä. Se, että hän alkoi odottamaan vielä jotain itselleen vastenmielisempää liikettä näyttämöllä, kertoo siitä, minkälaisia piirteitä hän Soinin ja Palmgrenin liikkeessä tunnisti ja miten ne affektiivisesti hänelle rajautuivat. Selkeästi Merjan huomio oli kiinnittynyt liikkeisiin, mutta koska ne aiheuttivat epämiellyttäviä resonansseja, alkoi hän ennakoimaan liikkeen intentiota suuntaan, joka ei ollut myöskään miellyttävä. Garner toteaaakin, että ominaisuudet ja laadut, jotka katsojat pystyvät tunnistamaan esiintyjän liikkeessä vaikuttavat resonanssien ja siten myös huomion intensiteettiin. Tästä syystä kinesteettiset resonanssit ja huomio kytkeytyvät toisiinsa kaksisuuntaisesti.<sup>53</sup> Toisaalta affektiivinen ja motorinen resonanssi mahdollistaa katsojalle huomion suuntaamisen tiettyyn liikkeeseen, mutta toisaalta resonanssi voi

<sup>52</sup> Garner 2018, 162.

<sup>53</sup> Garner 2018, 162.



ohjata huomiota suuntaan, jota katsoja voikin haluta vastustaa. Resonoinnin laatu taas riippuu paljon katsojan aiemmista kokemuksista niin esityksissä kuin omassa liikkeessäänkin.<sup>54</sup>

Merja siis tunnisti liikkeen intention, mutta se ei vastannut sitä, mikä oli hänen intentionsa esityksillään kululle, ja mitä hän oli pyrkinyt ennakoimaan. Täten se aiheutti hetkellisen virheen Merjan kyvyssä ennakoida liikkeen intentioita, joihin hän joutui sopeutumaan uudestaan. Lisäksi Merja kuvaili haastattelussa tunnistavansa, että liikkeet aiheuttivat hänessä ahdistusta, jota hän on aiemminkin kokenut nykytanssin äärellä. Tässä kohtaa kinesteettisten resonanssien laatu sai hänet ottamaan etäisyyttä, koska liike saattoi olla hänelle haastavampaa suhteessa omiin kykyihin ja kyvyttömyyksiin sekä minkälaista kyvyttömyyttä esiintyjiltä odotti. Samalla kuitenkin tämä haastoi hänen kykynsä saavuttaa läsnäolon kokemus esityksessä ja aistia esiintyjien läsnäoloa. Haastattelussa hän myös mainitsi, että esityksen seesteinen alku oli asettanut hänet aivan erilaiseen tunnelmaan kuin mihin sen jälkeinen liike- ja äänimaailma vei. Tämä viittaa myös siihen, että hänellä oli vaikeuksia ”saada kiinni” esityksen eri elementtien suhteesta toisiinsa, koska huomio tasapainoili toisilleen ristiriitaisten valo-, liike- ja äänilaatujen välillä. Siinä missä Akille tämä tasapainoilu oli kiehtovaa, Merjalle se aiheutti turhautumista, jonka myötä hän vaikuttaa jääneen tai jättäytyneen esityksen ”ulkopuolelle”.

Vaikka kyse on eri esityksistä, Merjan ja Teemun kokemuksissa kuitenkin yhteneväisenä piirteenä nousee turhautuminen siihen, ettei esitys mahdollistanut heille läsnäolon kokemusta, koska heidän huomionsa joutui tasapainoilemaan ristiriitaisten ärsykkeiden välillä. Sillä miten huomio määrittää ennakoinnin tarkkuutta on olennainen rooli läsnäolossa.<sup>55</sup> Vaikka resonanssit toimivat automaattisesti, voi esitystilanteissa katsojien kyky tuntea ja tiedostaa resonansseja niin, että niiden myötä ”pääsisi esityksen sisään” tai ”saisi otteen liikkeestä” vaihdella sen mukaan miten tuttuja tai tuntemattomia liikeresonanssit ovat ja miten ne affektiivisesti rajautuvat katsojalle. Garner mieltää kinesteettiset resonanssit yhdeksi empatian muodoksi ja siten huomauttaa, että ihmisillä on kyky säädellä resonanssiin vastaamista tai niiden vastustamista.<sup>56</sup> Kun affektiivinen raja edelleen ohjaa huomiota tiettyjä piirteitä ja ominaisuuksia kohti jättäen toiset vähemmälle huomiolle on tällä väistämättä vaikutusta siihen, miten katsojan sensomotorinen ymmärrys tunnistaa toisen liikkeen ja niiden laadut ja miten ne tulevat saavutettaviksi ja läsnä oleviksi katsojalle.

Esityskokemuksessa, kuten onnistuneessa läsnäolossakin, on pohjimmiltaan kyse toisen tunnistamisesta ja omien ja toisen intentioiden sovittamisesta yhteen. Kuten haastateltavien kuvauksissa odotukset läsnäolon saavuttamisesta myös osoittavat, katsojilla on toive kosketetuksi tai ravistelluksi tulemisesta, mikä viittaa vahvoihin toisen liikkeen herättämiin tunnekokemuksiin ja siten empatiakyvyn käyttöön. Sensomotorisessa ja affektiivisessa sopeutumisessa toisiin empatia kuitenkin voi jatkuvasti muuttaa rekisteriään sen mukaisesti, miten ihmisellä on kyky valikoida kilpailevien empaattisten pyyntöjen välillä.<sup>57</sup> Esitystilanteissa, joissa tulee paljon ristiriitaisiakin empaattisia pyyntöjä kinesteettisten resonanssien laatu voi saada katsojan vastustamaan näitä pyyntöjä ja siten kokemuksesta voi jäädä päällimmäiseksi tunne, ettei esitykseen ”pääsyt sisään”, siitä ”saanut kiinni” tai ei halunnutkaan yrittää ”saada kiinni”. Jos taas huomio väkisin kiinnittyy itselle epämiellyttäviin resonansseihin, jotka vaikeuttavat esiintyjien intentioiden tunnistamista, omien intentioiden sovittamista niihin yhteen ja siten esityksen ennakointia saattaa se kehystää tilanteen turhauttavana

<sup>54</sup> Garner 2018, 162, 164–65.

<sup>55</sup> Pianzola ym. 2021, 16.

<sup>56</sup> Garner 2018, 229.

<sup>57</sup> Garner 2018, 229.

”jumittamisena”, josta ei pääse eteenpäin. Haastaessaan näiden katsojien huomion kiinnittymistä heille merkityksellisiin piirteisiin ja ominaisuuksiin esityksessä ja esiintyjien liikkeissä, ovat nämä ristiriitaiset resonanssit vaikeuttaneet heidän kykyänsä ennakoita toisen intentioita ja esityksen kulkua. Niin Merjan kuin Teemunkin kokemuksissa nousi vahvasti esiin, etteivät esitykset vastanneet heidän odotuksiinsa tanssiliikkeestä ja tanssijoiden kyvyistä ja sitä myötä heille mielekkästä läsnäolon kokemuksesta. Tästä noussut ristiriita teki myös heille vaikeammaksi saavuttaa läsnäolon kokemusta näissä esityksissä.

## LOPUKSI: LÄSNÄOLON TEKIJÄT

Olen tässä artikkelissa tuonut esiin, miten läsnäolo esityksessä on katsojan näkökulmasta jotain mitä hän pyrkii saavuttamaan. Läsnäolon saavuttaminen on kuitenkin haurasta ja sitä ei pidä ottaa itsestään selvyytenä, koska se kytkeytyy katsojan sensomotoriseen ymmärrykseen ja siinä olevaan tietotaitoon nykytanssista, liikkeen mahdollisuuksista ja niiden vaikutuksesta itseen sekä omista kyvyistä ja kyvyttömyyksistä. Haastatteluaineistoni analyysissa tulee esiin, miten läsnäolon kokemus jää katsojan mieleen ja ruumiiseen vaikuttamaan sensomotorisen ymmärryksen tasolla ja miten sen saavuttaminen on katsojan odotuksissa mennessään esitykseen. Odotus läsnäolon saavuttamisesta ja kaikki aiemmat kokemukset, joissa tämä on onnistunut, läpäisevät katsojakokemuksen. Se miten katsojan huomio tasapainoilee esityksen eri elementtien välillä, miten tämä tasapainoilu affektiivisesti rajautuu ja mihin se huomion edelleen suuntaa vaikuttaa siihen, miten katsojat pystyvät tunnistamaan esiintyjien intentionaalisen liikkeen, ennakoimaan sitä ja sovittamaan omat intentionensa siihen mihin esitys etenee. Läsnäolon tasot esityksessä vaihtelevat, mutta onnistuessaan tunnistamaan intuitiivisesti edes hetkellisesti toisen intentiot näyttämöllä ja niiden perusteella ennakoimaan esityksen kulkua katsoja voi saavuttaa läsnäolon ja sen myötä myös toimijuuden tuntua esityksessä, joka vastaa hänen odotuksiinsa.

Metafora-analyysia ja ruumiillisen mielen teorioista nousevia käsitteitä hyödyntämällä olen keskittynyt siihen, miten haastateltavieni kokemuksissa nykytanssiesityksissä sensomotorinen ymmärrys, kinesteettiset resonanssit ja affektiivinen rajaus vaikuttavat läsnäolon saavuttamiseen. Aineistossa esitykseen ”sisään pääseminen” on onnistunut niissä tilanteissa, kun katsojat ovat selkeästi pystyneet kiinnittämään huomionsa esiintyjien intentionaalisiin liikkeisiin ja onnistuneesti ennakoineet sitä mihin esiintyjien intentio ja sen mukana heidän huomionsa suuntautuu. Tällöin he ovat pystyneet löytämään siitä yhtymäkohtia myös itselle merkityksellisiin asioihin. Esityksen ”ulkopuolelle jääminen” taas on ollut seurausta ristiriidoista esiintyjien intentioiden tunnistamisessa ja omien intentioiden niihin sovittamisessa. Tällöin esityksen kulun ennakointi on kärsinyt katsojan huomion kiinnittymisestä ristiriitaisiin ärsykkeisiin tehden ennakkoinnista yhä haastavampaa. Näissä tilanteissa voimakkaat valot ja äänet tai haastava liikemateriaali, jotka aiheuttavat katsojan ruumiissa ristiriitaisia resonansseja voivat saada katsojan huomion suuntautumaan enemmän omaan epämiellyttävään tilanteeseen kuin esiintyjien liikkeen intentioihin. Tällöin itselle mielekkään läsnäolon saavuttamisesta esitystilanteessa tulee haastavampaa ja katsoja saattaa ottaa itsekin etäisyyttä tilanteeseen. Tämä ei mahdollista myöskään mielekkästä toimijuuden tuntua, koska omassa kyvyssä ennakoita tilanteen kulkua tapahtuu katkos.

Tämän hyvin rajatun analyysin pohjalta katsojien kyky saavuttaa läsnäolo nykytanssiesityksessä riippuu siis suurilta osin siitä, miten kinesteettiset resonanssit saavat

heidän huomionsa affektiivisesti rajautumaan tiettyihin ominaisuuksiin ja piirteisiin esityksessä ja miten tämä mahdollistaa heille toisen intentioiden tunnistamisen ja ennakoinnin. Se taas miten katsoja tunnistaa toisen intentiot, kytkeytyy sensomotoriseen ymmärrykseen, jonka myötä toisen liikkeistä tulee katsojan havainnolle läsnä olevia. Katsojan kaikki aiemmat kokemukset erilaisissa esityksissä kuten myös omat kyvyt ja kyvyttömyydet liikkua luovat taustan sensomotoriselle ymmärrykselle ja siten vaikuttavat siihen mitä toisen liikkeessä tunnistaa tai ei tunnista. Näin esityksen katsojakokemusten näkökulmasta jokaisen esityksen kohdalla myös pyrkii ennakoimaan sitä, mikä tarjoaisi mahdollisuuden läsnäolon saavuttamiseen parhaalla tavalla. Kokemukset, jotka ovat jättäneet tyytymättömäksi läsnäolon saavuttamisen suhteen vaikuttavat siihen, minkälaisiin esityksiin katsoja tulevaisuudessa voi pyrkiä suuntautumaan, jotta läsnäolon saavuttaminen onnistuisi todennäköisemmin.

Olen tässä artikkelissa jättänyt tietoisesti vähemmälle huomiolle ja pohdinnalle esitysten tekijöiden roolin läsnäolon mahdollistamisessa. Kun katsojat yleensä tulevat esityksiin tarkoituksenaan katsoa esiintyjä saavuttaakseen heidän kanssaan läsnäolon, on esiintyjillä ja muillakin esityksen elementeillä olennainen rooli läsnäolon saavuttamiselle. Esityksen tekijät toki voivat tarkoituksellisesti haluta rikkoa tai haastaa katsojien totuttuja tapoja ennakoida esitysten kulkua. Näissä tilanteissa taas riippuu katsojasta, miten hän pystyy sopeuttamaan omat odotukset, intentiot ja tavat ennakoida muuttuneeseen tilanteeseen esityksessä. Yleensä tavoitteena voi olla sopeutua ja saavuttaa läsnäolo uudestaan, mutta kuten tässä esittämäni esimerkit aineistostani osoittavat, joskus katsojan huomio voi kiinnittyä niin paljon ristiriitaisiin resonansseihin, että läsnäolon saavuttamisen tavoitteesta luopuu. Kiinnostava ja tarpeellinen jatkotutkimuksen aihe olisikin se, miten esityksen tekijät kokevat oman läsnäolonsa esityksessä ja miten tämä välittyy katsojille, miten esiintyjät kokevat katsojien läsnäolossa tapahtuvat muutokset ja päinvastoin.

Analyysini osoittaa myös, miten läsnäolon saavuttaminen tai saavuttamatta jääminen nousee esiin katsojien tavoissa puhua esityksistä, mitä he niiltä odottavat ja mitä ne ovat lopulta heille tarjonneet. Vahvasti ruumiillisten metaforien, kuten ”koskettaminen”, ”liikuttaminen”, ”ravistelemine”, ”sisään meneminen”, ”sisään imaistuksi tuleminen” ja ”vangituksi tuleminen”, toisto puheessa vahvistaa myös mielikuvia siitä, mitä esityksissä parhaimmillaan katsojalle tulisi tapahtua. Tämä edelleen ylläpitää katsojien odotuksia esityksissä käymistä kohtaan ja voi saada huomion suuntautumaan sellaisiin esityksiin, jotka vaikuttavat parhaiten tarjoavan mahdollisuuden läsnäolon saavuttamiseen hetkessä. Tällöin esitysten tekijöiden on hyvä tiedostaa läsnäolon saavuttamisen merkitys katsojille ja miten erityisesti elävän esityksen kontekstissa tämä pyritään saavuttamaan tunnistamalla ja ennakoimalla esiintyjien intentioita ja sovittamalla omansa niihin. Tämän tiedostaminen voi auttaa pitämään mielessä sen, että esitykset ovat katsojille sosiaalisia tilanteita, joihin tullaan omien intentioiden kanssa, joissa vapaaehtoisesti asetetaan itsensä alttiiksi toisen intentioille, niiden tunnistamiselle ja ennakoinnille, jotta voitaisiin itse saavuttaa ja harjoittaa läsnäoloa.

## KIITOKSET

Olen kiitollinen vertaisarvioitsijoille, heidän kriittisistä, mutta kannustavista kommentistaan, jotka auttoivat tarkentamaan artikkelin fokusta.

- Brown, Alan S, ja Jennifer L Novak. 2007. "Assessing the Intrinsic Impacts of a Live Performance". WolfBrown. <https://apo.org.au/sites/default/files/resource-files/2008-12/apo-nid17240.pdf>.
- Cameron, Lynne. 2010a. "The discourse dynamics framework for metaphor". Teoksessa *Metaphor Analysis: Research Practice in Applied Linguistics, Social Sciences and Humanities*, toimittanut Lynne Cameron ja Robert Maslen, 77–94. London: Equinox Publishing Ltd. [http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=e000xww&AN=547829&site=ehost-live&scope=site&ebv=EB&ppid=pp\\_44](http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=e000xww&AN=547829&site=ehost-live&scope=site&ebv=EB&ppid=pp_44).
- 2010b. "What is metaphor and why does it matter?" Teoksessa *Metaphor Analysis: Research Practice in Applied Linguistics, Social Sciences and the Humanities*, toimittanut Lynne Cameron ja Robert Maslen, 3–25. London: Equinox Publishing Ltd.
- Colombetti, Giovanna. 2014. *The Feeling Body: Affective Science Meets the Enactive Mind*. Cambridge, UNITED STATES: MIT Press. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/helsinki-ebooks/detail.action?docID=4514455>.
- Di Paolo, Ezequiel A, Marieke Rohde, ja Hanne De Jaegher. 2010. "Horizons for the Enactive Mind: Values, Social Interaction, and Play". Teoksessa *Enaction: Toward a New Paradigm for Cognitive Science*, toimittanut Ezequiel A. Di Paolo, John Stewart, ja Olivier Gapenne, 33–87. Cambridge, Mass: A Bradford Book.
- Garner, Stanton B., Jr. 2018. *Kinesthetic Spectatorship in the Theatre: Phenomenology, Cognition, Movement*. Cham: Palgrave Macmillan US. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/helsinki-ebooks/detail.action?docID=5521325>.
- Hamilton, James. 2019. "Attention to Theatrical Performances". Teoksessa *The Routledge Companion to Theatre, Performance and Cognitive Science*, toimittanut Rick Kemp ja Bruce McConachie, 216–24. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Johnson, Mark. 2007. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Reprint edition. Chicago, Ill.: University of Chicago Press.
- Kemp, Rick, ja Bruce McConachie, toim. 2019. *The Routledge Companion to Theatre, Performance and Cognitive Science*. 1 edition. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Lakoff, George, ja Mark Johnson. 2003. *Metaphors We Live By*. 1st edition. Chicago: University Of Chicago Press.
- Maiese, Michelle. 2016. "Affective Scaffolds, Expressive Arts, and Cognition". *Frontiers in Psychology* 7. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.00359>.
- 2014. "How Can Emotions Be Both Cognitive and Bodily?" *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 13, nro 4: 513–31. <https://doi.org/10.1007/s11097-014-9373-z>.
- Maslen, Robert, ja Lynne Cameron, toim. 2010. *Metaphor Analysis: Research Practice in Applied Linguistics, Social Sciences and the Humanities*. Studies in Applied Linguistics. London: Equinox Publishing Ltd. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=547829&site=ehost-live&scope=site>.
- McConachie, Bruce. 2015. *Evolution, Cognition and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

- . 2019. "General Introduction". Teoksessa *The Routledge Companion to Theatre, Performance and Cognitive Science*, toimittanut Rick Kemp ja Bruce McConachie, 1 edition., 1–9. Abingdon, Oxon ; New York, NY: Routledge.
- Moisio, Saara. 2022. "Balancing Acts in Spectatorship - Dynamics of Value Creation in Audience Experiences of Contemporary Dance". Doctoral dissertation, University of Helsinki.
- Mäkelä-Eskola, Raija. 2001. "PANG - Siinä Se on! Teatterikatsojan tunneresonanssi". Tampereen yliopisto.
- Noë, Alva. 2012. *Varieties of Presence*. Cambridge, United States: Harvard University Press. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/helsinki-ebooks/detail.action?docID=3301063>.
- Pianzola, Federico, Guiseppe Riva, Karin Kukkonen, ja Fabrizia Mantovani. 2021. "Presence, flow, and narrative absorption: an interdisciplinary theoretical exploration with a new spatiotemporal integrated model based on predictive processing". *Open Research Europe*, nro 1:28. <https://doi.org/https://doi.org/10.12688/openreseurope.13193.2>.
- Sheets-Johnstone, Maxine. 2010. "Thinking in Movement: Further Analyses and Validation". Teoksessa *Enaction: Toward a New Paradigm for Cognitive Science*, toimittanut John Stewart, Ezequiel A Di Paolo, ja Olivier Gapenne, 165–81. Cambridge, Mass: Bradford Book.
- Thompson, Evan. 2007. *Mind in life: biology, phenomenology, and the sciences of mind*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press.
- Varela, Francisco J., Evan Thompson, ja Eleanor Rosch. 2017. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Revised edition. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Walmsley, Ben. 2011. "Why people go to the theatre: a qualitative study of audience motivation". *Journal of customer behaviour* 10, nro 4: 335–51.
- Wilders, Marline Lisette, Hedi-Liis Toome, Maja Šorli, Attila Szabó, ja Antine Zijlstra. 2015. "'I was utterly mesmerised': Audience experiences of different theatre types and genres in four European cities". *Amfiteater Journal of Performing Arts Theory* 3, nro 1–2: 304–43.



**Antti Taipale**

# PEILISOLUJÄRJESTELMÄ JA KEHOLLINEN SIMULAATIO.

## ASKEL KOHTI KEHOLLISEN EMPATIAN KOKEMISTA NÄYTTELIJÄNTYÖSSÄ?

### TIIVISTELMÄ

Artikkelini porautuu näyttelijöiden väliseen, samapaikkaiseen ja -aikaiseen läsnäoloon sekä vuorovaikutukseen. Lähtökohtana artikkelissani on näyttelijöiden omat kokemukset siitä, millä tavalla kehollinen empatia voidaan kokea näyttelijäntyössä. Tarkastelen aineistoani Vittorio Gallesen kehollisen simulaation teorian näkökulmasta. Ihmisten välisessä kommunikoinnissa peilisolujärjestelmä on keskeisessä roolissa muiden esirefleksiivisten prosessien kanssa, mikä auttaa ymmärtämään ihmisten toimia jokapäiväisessä arjessa, varsinkin teatterin vuorovaikutusverkostossa. Näyttelijöiden välille muodostuva yhteinen ”me keskeinen tila” (*we centric space*) on askel kohti kehollisen empatian kokemusta.

### ABSTRACT

In this article I will focus on embodied simulation, theory developed by Vittorio Gallese, in the network of interaction of actors in the context of theater. The base of this article is experiences of actors and how they think or feel about embodied simulation in their work. I will contemplate how relationship between actor and actor can be seen from embodied simulation point of view. In the essence of embodied simulation theory there is mirror neuron system which can help people to understand others especially in the network of interaction in the theater. Embodied simulation operates pre-reflective phase before cognitive process activates. It facilitates to develop “we centric space” between actors and could be the first step towards experiencing embodied empathy.



## JOHDANTO

Kognitiivinen neurotiede ja kehollisen simulaation teoria ovat saaneet yhä enenevässä määrin jalansijaa myös teatterin tutkimuksen parissa. Tuoreet tarkastelutavat asettavat teatterin vuorovaikutusverkoston uuteen valoon ja avaavat meille teatterin perustavaa laatua olevaa sensomotorista liikuttavaa luonnetta. Artikkelissani tarkastelen sitä, millä tavalla peilisolujärjestelmä on mukana kehollisen empatian synnyssä sekä sitä, miten kehollinen simulaatio suhteutuu keholliseen empatiaan näyttelijäntyössä. Käsitteenä kehollinen empatia vaatii selvennystä, mitä myöhemmin tarkastelen lähemmin. Ajatukseni pohjautuvat neuropsykologian ja kognitiivisen neurotieteiden tutkijan Vittorio Gallese kehollisen simulaation teoriaan<sup>1</sup> ja siitä tehtyihin tulkintoihin.<sup>2</sup> Ajattelen, että kehollinen empatia on kahden ihmisen välillä oleva toistuva ja dynaaminen prosessi, joka luo ihmisten välille suoran ja välittömän, solutasolla ilmenevän yhteyden. Artikkelissani ristivalotan teoriaa ja aineistoa sekä muodostan niiden pohjalta käsityksen näyttelijäntyön kehollisesta empatiasta. Artikkelin loppupuolella kuvaan tätä dynaamista prosessia kaavion muodossa.

Polku kehollisuuteen ja kehollisen simulaation pariin on saanut alkunsa työni parista esiintyjänä. Olen seurannut muiden artistien esiintymistä ja muokannut heidän manerejaan omaan kehooni sopivaksi. Aloin reflektoida tapaani käsitellä sitä, mitä havaitsen muissa ihmisissä ja millä tavalla havainnot tuntuvat kehossani, kunnes huomasin tietoisuuteni kohdistuvan keholliseen samaistumiseen, jota en siinä vaiheessa osannut vielä sanallistaa. Kehollinen kokemukseni ja sen sisäiset muutokset kokemuksessani herättelivät minut pohtimaan, millaisia prosesseja kehoni sisäisessä havaintomaailmassa tapahtuu. Kun katson toista ihmistä ja havaitsen hänen olemuksensa, kehoni hakeutuu automaation lailla samankaltaiseen olemisen tilaan, kuin henkilö näyttäytyy edessäni. Esitysten harjoitusvaiheessa huomasin kokevani muiden maneerit jossain syvällä lihaksistossani kineettisenä kokemuksena ilman, että olisin käsitellyt tietoa suoraan tietoisien mielen avulla. Vuosien aikana käsitteet, kuten peilisolujärjestelmä<sup>3</sup> ja kehollinen simulaatio tulivat tutuiksi ja ohjasivat minua tutkimusaiheen pariin.

Artikkelini aineisto pohjautuu vuonna 2020 valmistuneeseen pro gradu -tutkielmaani, jota varten haastattelin kolmea suomalaista, joko Teatterikorkeakoulussa tai Tampereen yliopistossa näyttelijäkoulutuksen saanutta näyttelijää. Tutkimusaihe keskittyi siihen, millä tavalla haastatellut näyttelijät kokevat kehollisuuden ja kehollisen empatian työssään. Ennen aineiston keräämisprosessin tarkempaa esittelyä, esittelen artikkelini kannalta keskeiset käsitteet, jotka kulkevat mukana läpi tekstin. Artikkelini lähestyy kehollisen empatian käsitettä yksityisestä yleiseen alkaen yksittäisten, solutasolla olevien käsitteiden olemassaolon kuvailusta kohti simulaation ja empatian käsitteitä. Aineisto havainnollistaa teoriaa ja kietoo näyttelijöiden kokemukset aiheen ympärillä yhteen. Seuraavaksi esittelen peilisolujärjestelmän ja kehollisen empatian pääpiirteet, sekä tarkennan sitä, mitä tarkoitan, kun puhun kehosta. Tulevissa luvuissa käsittelen käsitteitä vielä tarkemmin esimerkkien ja haastateltujen näyttelijöiden kokemusten valossa.

1 Vittorio Gallese 2005; 2011; 2014; 2017; Anderson, Gallese, ja Guerra 2020

2 Anderson, Gallese, ja Guerra 2020; Vittorio Gallese 2017; Schiavio, Menin, ja Matyja 2014; Hogan, Irish, ja Hogan 2022

3 Rizzolatti ja Sinigaglia 2008; Praszkiar 2016; Khalil 2009; Keysers ym. 2003

## KEHOLLISUUDESTA, PEILISOLUJÄRJESTELMÄSTÄ JA KEHOLLISESTA EMPATIASTA

Aluksi on hyvä tarkentaa mitä tarkoitan, kun puhun kehosta. Kehon fenomenologiaa on käsitelty esimerkiksi Husserl, joka käytti saksankielisiä termejä *Leib* ja *Körper*, jotka molemmat viittaavat ruumiiseen. *Leib* voidaan suomentaa eläväksi, tuntevaksi ruumiiksi tai kehoksi ja *Körper* biologiseksi ja fyysiseksi ruumiiksi.<sup>4</sup> Tätä jakoa mukailen käytän artikkelissani kehoa tarkoittamaan elävää, kokevaa, havainnoivaa sekä tuntevaa kehoa, joka on motorisessa vuorovaikutuksessa muiden elävien kehojen kanssa, toisin kuin ruumis, jonka ajattelen olevan elottoman kaltainen, fyysinen, mutta ulkoapäin tarkasteltava objekti.

Timo Klemola (2004) *Taidon filosofia – filosofin taito* teoksessaan erittelee kehon fenomenologista tarkastelua käsitteiden osalta. Hän käsittelee Husserlin, Merlau-Pontyn ja Schelerin tapaan objektikehon ja eletyn kehon eroavaisuuksia sekä kehon kaavan ja kehon kuvan termien sisältöä.<sup>5</sup> Kehon kaavassa sisäisiä viestejä kehosta tuottava proprioseptinen aistijärjestelmä kertoo meille paljon meidän sisäisestä kokemuksestamme.

Tuntevassa, elävässä, kokevassa ja havainnoivassa kehossa huomio keskittyy oman itsensä sisäpuolelle ja sen välittämiin aisti-informaatioihin. Viitataan Klemolan tekemää määrittelyä sisäisestä itsen kuuntelusta ”proprioseptiseksi havainnoksi”: Kyse on silloin siitä, että minulla on (a) visuaalinen aistihavainto objektikehostani. Voin myös koskettaa kehoani ja saada siitä tuntoaistimuksen. Kyse on silloin (b) objektikehooni kohdistuvasta tuntoaistimuksesta. Voin myös kuunnella kehoani sisäkautta, kokea sen sisäisiä tuntemuksia, jolloin kyse on (c) proprioseptisestä havainnosta, joka kohdistuu kokevaan kehooni.<sup>6</sup> Keho tarkoittaa tämän artikkelin kontekstissa samanaikaisesti sisä- ja ulkopuolelta havainnoivaa, tuntevaa ja aistivaa kehoa.

Peilisolujärjestelmä luo pohjan kehollisen empatian ilmiölle. Peilisolut (mirror neurons) ovat moniaistisia motorisia soluja, jotka ovat osallisena motorisissa toiminnoissa, kuten esineeseen tarttumisessa käsillä tai suulla. Ne aktivoituvat myös, kun samanlainen motorinen toiminto havaitaan jonkun toisen suorittamana tai jopa, kun motorisen toiminnon tuottama äänihavainto havaitaan. Peilisolut aktivoituvat myös silloin, kun motorinen toiminto olisi suurelta osin piilossa tai se kuvitellaan. Havaittujen peilisolujen aktivoituminen ei ole riippuvainen siitä, kuka havaitun toiminnon tai liikkeen suorittaa. Ensimmäisen kerran ne löydettiin makakiapinoiden aivojen esimotorisesta lohkosta ja päälakilohkosta sekä myöhemmin myös linnuilta, rotilta ja ihmisiltä.<sup>7</sup> Alun perin peilisolujen olemassaolo havaittiin esimotoristen hermosolujen toimintaa käsittelevässä tutkimuksessa.<sup>8</sup>

Myöhemmin peilisolututkimuksen edetessä havaittiin, että samat hermosolut aktivoituivat suorittaessa toimintoa itse, mutta myös nähdessään jonkun muun suorittamassa samaa toimintoa.<sup>9</sup> Pian peilisolusta alettiin puhua hermosoluina, jotka omaavat peilaavan luonteen.<sup>10</sup> Peilisolujärjestelmää

4 Parviainen 2006, 27; Aho 2021, 10; Klemola 2004, 77–81

5 Klemola 2004, 77–81 Klemolan mukaan objektikeho on *der Körper*, jota tarkastellaan ulkoapäin ja jolla on tietyt fyysiset ominaisuudet, kun taas eletty tai koettu keho *der Leib* on se, joka on läsnä sisäisessä kokemuksessamme. Kehon kaava on esireflekstiivinen motoristen kykyjen järjestelmä. Kehon kuvaan sisältyvät omaan kehoon liittyvät havainnot, asenteet ja uskomukset. Katso tarkemmin Klemola.

6 Klemola 2004, 83

7 Anderson, Gallese, ja Guerra 2020, 206

8 di Pellegrino ym. 1992, 179

9 di Pellegrino ym. 1992; Vittorio Gallese ym. 1996

10 Aho 2021, 28

on kutsuttu myös esimerkiksi Dalai Lama- tai empatianeuroneiksi niiden peilaavan ja jäljittelevän luonteen takia.<sup>11</sup> Peilisolujen toiminta on ”kuin” tekemistä neurotieteiden näkökulmasta. Peilisolujärjestelmä mahdollistaa me-keskeisen tilan (we-centric space) muodostumisen, joka yhdistää henkilöt solutasolla yhteen. Me-keskeinen tila on kehollisesti jaettu, solutasolla tapahtuva dynaaminen prosessi, joka on väylä kehollisen simulaation kokemiseen.<sup>12</sup>

Kehollinen empatia, tai kehollinen simulaatio (*embodied simulation*), jota artikkelissani tarkastelen, pohjautuu Vittorio Galleseen näkemykseen simulaation luonteesta. Itse asiassa simulaatio on hieman harhaan johtava käsite, kuten Olli Aho väitöskirjassaan toteaa.<sup>13</sup> Kehollisessa simulaatiossa ei ole kyse siitä, että astuisimme toisen asemaan, jotta ymmärtäisimme toisen ihmisen motiiveja ja tekoja, vaan siitä, että ymmärtäminen on ”kuin tekemistä” motorisen havainnon osalta. Kehollisen simulaation erottaa simulaatioteoriasta Ahon mukaan efferenttikopio, joka havainnon havaitessaan lähettää motorisen käskyn aivoista kohti lihaksia, mutta niin, ettei liikettä kuitenkaan suoriteta.<sup>14</sup> Silloin aivojen tasolla ikään kuin tuotetaan toiminto, joka ei kuitenkaan aktualisoidu toiminnaksi”.<sup>15</sup>

Teatterintutkija Bruce McConachie yhdistää simulaation sekä empatian käsitteet tarkoittamaan meidän joka päivästä kykyämme käsitellä, ennustaa ja selittää ihmisen käytöksen mentaalisia tiloja.<sup>16</sup> Artikkelini kontekstissa kehollinen simulaatio tarkoittaa motorisen, solutason yhteyttä toisten ihmisten kanssa, mikä toimii esirefleksiivisellä tasolla.

Vittorio Gallese määrittelee simulaation usein Husserlin fenomenologian ruumiillisuuden käsitteiden viitekehyksen avulla ja pohjaa ajatteluaan pikemminkin fenomenologiaan kuin perinteiseen kognitiiviseen tulkintaan simulaatioteoriasta.<sup>17</sup> Gallese viittaa tutkimuksissaan fenomenologisen perinteen vaikuttajista Edmund Husserlin lisäksi Maurice Merleau-Pontyyn sekä Edith Steiniin ja *Einführung* -käsitteeseen, jota on tulkittu paljon empatiaperinteen parissa.<sup>18</sup> Ajattelen, että olemisemme maailmassa on jatkuvaa vuoropuhelua havaintojen motoristen ominaisuuksien kanssa, jotka kertovat ympäristöstä, muista ihmisistä ja heidän intentioistaan tavalla, joka on sisään rakennettuna meihin ihmisiin. Seuraavassa luvussa esittelen tarkemmin aineiston keräämisen ja sen käsittelyn vaiheita.

## TUTKIELMASTA JA AINEISTOSTA

Aineistoa varten haastatelluista näyttelijöistä jokainen on valmistunut yli 20 vuotta sitten ja työkokemusta on pisimmillään kertynyt yli 35 vuotta. He ovat esiintyneet laajasti eri lajityyppien parissa. Tutkielmani kannalta olennaista oli, että työkokemusta on kertynyt sekä pimennetystä,

11 Praszkiar 2016, 10

12 Gallese 2003; Bleeker ja Germano 2014, 379

13 Aho 2021, 34–63 Tämän artikkelin laajuudessa rajaan simulaatioteorian historian toisaalle. Goldmanin (2006) mukaan simulaatioteoriassa henkilö asettuu toisen henkilön asemaan ja tätä kautta tulkitsee hänen kokemuksiaan ja toimintojaan. Simulaatioteoria on eräänlainen vastaliike teorioteorialle, jonka mukaan henkilöllä on toisesta henkilöstä mielessään teoria, miten hän tulee toimimaan tilanteessa. Tämä teoria mahdollistaa toisen henkilön ymmärryksen tietyissä tilanteissa (Barlassina & Gordon, 2017). Myös Joe Cruz ja Robert M. Gordon ovat käsitelleet simulaatioteorian historiaa artikkelissaan *Simulation theory* (2007).

14 Aho 2021, 34

15 Aho 2021, 35

16 McConachie 2008, 223 Oma vapaa käännös: *I use empathy and simulation to mean “our everyday ability to attribute mental states and predict and explain human behavior”.*

17 Aho 2021, 13

18 Aho 2021, 16 Katso myös *Einführung* -käsitteestä: Vischer (1873), Lipps (1907), Stein (1917/1989), Currie (2011).

näyttämöstä erotetusta sekä samassa tilassa sijaitsevasta katsomosta.<sup>19</sup> Heistä jokainen on ollut kiinnitettynä näyttelijänä suuressa tai keskisuudessa valtionosuusteatterissa. Henkilötiedot ovat pseudonymisoitu.

Aineistonkeruumenetelmänä oli syvähaastattelu. Tutkimusmenetelmänä oli fenomenografinen analyysi, joka tarjosi toimivia välineitä aineiston käsittelyyn, sillä tarkoitukseni oli ymmärtää ihmisten käsityksiä ja niiden merkityksiä kehollisesta empatiasta teatterin vuorovaikutusverkostossa. Keholliset kokemukset voivat olla haastavia kuvailla sanallisesti ja siksi valitsin tutkimusmenetelmän, joka auttaa erottelmaan erilaisia käsityksiä ilmiöstä. Fenomenografia on laadullinen tutkimussuuntaus, jossa keskitytään käsitysten eroavaisuuksien tutkimiseen.<sup>20</sup> Keskeistä fenomenografialle on näkökulma, että on olemassa yksi maailma, jonka ihmiset ymmärtävät eri tavoin.<sup>21</sup> Tutkimuksen kulkua kuvaa parhaiten hermeneuttinen spiraali, jossa kuljen teoriasta aineistoon ja takaisin teorian suuntaan, syventyen jatkuvasti ymmärtämään laajemmin haastateltavien käsityksiä keskustelun aiheista. Työtavalla pyrin toisaalta tarkastelemaan haastattelujen sisältöjä, mutta yhtäältä ymmärtämään syvemmin käsillä olevan ilmiön toimintamekanismeja ja rajapintoja käsitysten eroavaisuuksissa.

Menetelmänä fenomenografinen analyysi antaa teatterintutkimukselle mahdollisuuden ymmärtää eri vaiheissa ja eri taustoista tulevien näyttelijöiden kokemuksia ja laajentaa tietoisuutta kehollisesta empatiasta. Kallisen ja Kinnusen mukaan fenomenografisen analyysin tulos on jäsentynyt kuvaus tutkimuksen kohderyhmän ilmiötä koskevien kokemusten ja käsitysten eroista.<sup>22</sup> Fenomenografisen tutkijan tavoitteena on onnistua tuomaan esiin se konteksti, johon haastateltavan käsitykset liittyvät. Tämän tyyppisen ajattelun taustalla on näkemys siitä, että ihmisten kokemukset ovat aina yhteydessä siihen, missä tilanteessa ja asiayhteydessä ne tapahtuvat. Tästä syystä myös fenomenografinen tutkija voi itse havahtua huomaamaan, että tutkittava ilmiö voidaan ymmärtää muillakin tavoilla kuin hän on tehnyt.<sup>23</sup>

Analysointivaiheen aikana tarkastelen aineistoa kahdessa tasossa. Ensimmäisessä vaiheessa pyrin hahmottamaan laadullisesti erilaisia tapoja ymmärtää ja käsittää kehollisen empatian vaikutuksia näyttelijäntyössä. Toisessa vaiheessa tarkastelen aihetta syvemmillä tasolla. Yritän luoda tulkinnan näyttelijöiden kokemuksista sekä käsityksistä ja niiden merkityksisällöistä kehollisen empatian havaitsemisen näkökulmasta.

Aineiston perusteella tutkielmassa havaittiin, että yliopistotasoisessa teatterikorkeakoulussa näyttelijäoppilaita kouluttiin kehon ja kehollisuuden ammattilaisiksi. Heitä ohjattiin kuuntelemaan ja aistimaan omaa kehoaan sekä muiden kehoja siirtämällä havainnoinnin painopiste näyttelijän oman kehon sisäisiin tuntemuksiin. Kun näyttelijän kehollinen ilmaisu ja mielessä oleva ajatus ovat yhtä, näyttelijän ilmaisu ”on totta”, kuten erään haastateltavan suurin teatterikorkeakoulun oivallus oli ollut. Aineistoa voidaan tulkita siten, että teatterikorkeakoulutuksen yksi pedagoginen tavoite on löytää kehon ja mielen ykseys, jotta näyttämöllä nähtävä ilmaisu olisi totta.

Kehollinen empatia toisten näyttämökehojen sekä näyttelijän ja katsojien välisessä vuorovaikutussuhteessa käsitettiin haastattelujen perusteella osin vieraaksi käsitteeksi. Haastateltavat ymmärsivät kehollisuuden ja empatian käsitteet erikseen, mutta sanaparina kehollinen empatia oli

19 Tutkin tutkielmassa sitä, millä tavoin näyttelijöiden käsitykset muuttuivat yleisön reaktioista ja niiden aistimisesta, kun yleisö oli pimennetyssä, erillään näyttämöstä olevassa katsomossa tai samassa valossa olevassa katsomossa.

20 Saaranen-Kauppinen ja Puusniekka 2006

21 Marton 1981

22 Kallinen ja Kinnunen.

23 Saaranen-Kauppinen ja Puusniekka 2006

tuore tuttavuus. Yksi haastateltavista oli perehtynyt käsitteeseen jo aiemmin. Keskustelun päätteeksi haastateltavat kuitenkin ymmärsivät mistä on kyse ja havainnoivat, että koko haastattelu oli käsitelty kehollista empatiaa eri näkökulmista. Näyttelijät kokivat, että herkkyys aistia ympäristöönsä ja itseään on yhtenä olennaisena tekijänä kehollisen empatian havaitsemisen prosessissa.

Pro gradu -tutkielmani tutkimuskysymykset käsitteivät sitä, millä tavalla kehollisuus koetaan näyttelijäntyössä ja millä tavalla kehollinen empatia koetaan esiintyjän ja katsojan välisessä vuorovaikutuksessa. Edellä mainittujen havaintojen pohjalta keskityn tässä artikkelissani siihen, onko peilisolujärjestelmä ja kehollinen simulaatio askel kohti kehollisen empatian kokemusta näyttelijäntyössä. Seuraavaksi erittelen syvemmin peilisolujärjestelmän toimintaa ja sen simulaatioprosessia.

## PEILISOLUJÄRJESTELMÄ JA SIMULAATIO NÄYTTELIJÄNTYÖSSÄ

Mun mielestä on olennaista, et se peilisolujuttu toimii molemmin puoleisesti, et katsoja kehollisesti eläytyy siihen esiintyjään, olennaista on, että esiintyjä myös eläytyy kehollisesti niihin katsojiin ja niiden olemassaoloon, tavallaan keholliseen eksistenssiin.

2.36

Eräs haastatelluista näyttelijöistä pohti peilisolujärjestelmän toimintaa yllä olevan lainauksen mukaisesti molemminpuolisena prosessina, jossa kehot samaistuvat tai *eläytyvät* toistensa *keholliseen eksistenssiin*. Ajattelen, että peilisolujärjestelmä toimii näyttelijöiden välillä toistuvana dynaamisena prosessina, kun tietyt reunaehdot täyttyvät. Peilisolujärjestelmä ei kuitenkaan ole ainoa järjestelmä, joka havaitsee *kehollista eksistenssiä*, vaan on yksi muiden joukossa. Mielestäni teatterin vuorovaikutusverkoston keskiössä on ihmisten välinen, samapaikkainen ja -aikainen läsnäolo sekä kehollinen, sensomotorinen yhteys toisiin ihmisiin. Näyttelijöiden keskinäinen eläytyminen näyttämöllä synnyttää heidän välilleen intuitiivisen, jaetun monimuotoisen tilan, jonka toistuvan dynaamisen prosessin keskiössä peilisolujärjestelmä on yhtenä tärkeänä osatekijänä. Seuraavaksi käyn lyhyesti läpi peilisolututkimuksen historiaa ja kerron miksi peilisolujärjestelmä on mielestäni tärkeässä osassa tämän artikkelin näkökulmasta.

Tutkimukset ovat osoittaneet, että on olemassa neurobiologinen perusta toisen henkilön käyttäytymisen ja kokemusten ymmärtämiseen suoralla esireflektiivisellä tavalla. Tämä suora yhteys on riippumaton propositionaalisista asenteista, kuten toiveista, haluista tai intentioista.<sup>24</sup> Ihmisten välinen suora yhteys pohjautuu liikkeen havaitsemiseen ja sen automaattiseen ymmärtämiseen. Peilisolujärjestelmän visuomotoriset peilisolut muodostavat heijastereaktion nähdystä liikkeestä esireflektiivisellä tasolla. Ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa peilisolut ovat mukana tunteiden ja aistihavaintojen kokemuksessa ja kommunikoinnissa.<sup>25</sup> Teatterintutkija Amy Cook toteaa, etteivät peilisolut ainoastaan aktivoi motorista toimintaa, vaan myös matkivat sitä. Tästä syystä näkeminen ja tekeminen eivät ole kaukana toisistaan.<sup>26</sup> Peilisolujen aktivoitumisen havainnoijan kehossa voidaan kuvata olevan 'kuin' tekemistä neurotieteiden näkökulmasta. Peilisolut auttavat meitä virittäytymään toisen henkilön tunnetilaan ja samaistumaan hänen aistihavaintoihinsa. Toisin sanoen tämä 'kuin' tekeminen on sisäinen motorinen representaatio, joko kokonaan tai osin havaitusta

24 Anderson, Gallese, ja Guerra 2020, 3

25 Hari 2007, 65–67

26 Cook 2008, 588

motorisesta tapahtumasta.<sup>27</sup> Cook kertoo artikkelissaan esimerkin näyttelijästä, joka on avaamassa hillopurkkia. Nähdessään näyttelijän käsittelevän käsillään hillopurkin kantta ja ilmaisemalla kehollaan kannen olevan tiukasti kiinni, peilisolujärjestelmä ja visuomotorinen heijastereaktio auttaa katsojaa ymmärtämään, että kansi on tiukasti kiinni.<sup>28</sup> Tämä motorinen havainto, jonka katsoja havaitsee voi tuntua hänen omassa kehossaan saakka kinesteettisenä<sup>29</sup> kokemuksena tai jopa konkreettisenä lihasjännityksenä. Kehollinen kokemus tapahtuu havainnoijan kehossa ennen, kuin muu kognitiivinen prosessi on muodostanut kokonaisen ajatuksen havainnosta. Kuten Cook asian ilmaisi, peilisolut eivät vain aktivoi motorista toimintaa, vaan myös ”matkivat” havaittua motorista havaintoa.

Näyttelijän yksi tärkeimmistä aisteista on näköaisti. Ihmisen näköaisti voidaan jakaa kahteen havaintoprosessiin, visuaaliseen havaintoon ja visuomotoriseen havaintoprosessiin, jotka vaihtelevat jatkuvasti näköhavainnossa. Visuaalinen havaintokyky on kuin eräänlainen muistipankki, joka koostuu nähdystä ja sinne tallennetuista kuvista sekä muilla aisteilla koetuista havainnoista.<sup>30</sup> Visuaalinen havaintokyky on aktiivinen silloin, kun katsotaan paikallaan olevaa, liikkumatonta visuaalista havaintoa, toisin kuin visuomotorinen näköhavaintoprosessi.<sup>31</sup> Visuomotorinen näköhavainto aktivoituu, kun henkilö näkee näkökentässään liikkeen, jolloin hänen peilisolujärjestelmänsä muodostaa visuomotorisen heijastereaktion.<sup>32</sup> Yhdessä koko kognitiivisen prosessin kanssa visuomotorinen heijastereaktio mahdollistaa henkilöiden sitoutumisen toistensa kanssa. Heijastereaktio stimuloi empatian kokemusta, joka toimii ensimmäisenä askeleena kohti emotionaalista ja sosiaalista sitoutumista teatterin ”mitä jos” -maailman kanssa.<sup>33</sup>

Kun ihminen on tietyn näkönen ja tietyn olonen, niin ku sä oot itse auki näyttämöllä, niin silloin sä oikeesti katsot sitä toista ihmistä ja sä katsot tarkkaan mitä se sulle viestii, missä asennossa se on, minkä näkönen se on, eli kyllähän se niin on, eli sähän saat silloin ilmaiseksi ihan hirveesti asioita, kun sä, kun sä katselet myös hänen kehon kieltään. 1.31 Yllä olevassa lainauksessa haastateltu näyttelijä kertoo, kuinka hänen näyttämötyöskentelynsä helpottuu hänen katsellessaan vastaanäyttelijän kehon kieltä ja sitä, miten hän viestii kehollaan. Visuomotorisen heijastereaktion ja peilisolujen toimintamekanismin näkökulmasta voidaan ajatella, että näyttelijöiden välillä jatkuva dynaaminen prosessi saa näyttelijän ymmärtämään toisen henkilön mielentilaa ja intentioita *ilmaiseksi*. Käsitän hänen ilmauksellaan tarkoittaneen automaattista kehollisen samaistumisen prosessia, joka ei vaadi häneltä kognitiivista prosessointia, vaan hän saa informaation toisen henkilön toiminnasta oman kehonsa sisäkautta. Kun näyttelijä katsoo vastaanäyttelijänsä kehoa kokonaisuutena, hänen kehossaan tapahtuva visuomotorinen heijastereaktio kertoo automaattisesti näyttelijälle mitä vastaanäyttelijän kehossa tapahtuu ilmaisun tasolla.

Näyttelijäntyössä myös muut aistit ovat läsnä jatkuvasti. Peilisolujärjestelmä ei aktivoitu ainoastaan näköaistin ja -havainnon kautta. Kuuloaisti on yksi näyttelijän tärkeistä aisteista, joka auttaa esiintyjää havainnoimaan ympärillä olevia tapahtumia. Audiovisuaalinen peilisolujärjestelmä tukee näköhavainnon muodostamaa visuomotorista heijastereaktiota synnyttämällä kuulokuvallisen

27 Rizzolatti ja Sinigaglia 2008, 96

28 Cook 2008, 588

29 Katso lisää kinestesian käsitteestä Parviainen 2006, 26–32

30 Jacob ja Jeannerod 2003, 13

31 McConachie 2008, 56

32 McConachie 2008, 56

33 McConachie 2008, 63



heijastereaktion kehossa. Audiovisuaalinen peilisolujärjestelmä aktivoituu, kun liike joko nähdään tai kuullaan. Esimerkiksi havainto oveen koputtamisesta voi tarkoittaa sen havainnointia motorisessa mielessä. Ymmärrämme siis toisten tekemisiä siitä syystä, että aktivoimme oman sisäisen motorisen heijastereaktiomme audiovisuaalisen peilisolujärjestelmän avulla, vaikka vain kuulemme toisen suorittaman toiminnon kuulokuvana. Tutkijat käyttävät esimerkkinä, kuinka paperin repimisen ääni muodostaa kuulijalle sisäisen motorisen heijastereaktion, aivan kuin kuulija olisi itse repinyt paperin irti.<sup>34</sup>

Jossain sen näkee, jossain sitä ei näe. Muulla tavalla sen yleisön kanssa syntyy, voi syntyy kuulokuvallinen suhde, mutta vähän samanlainen vähän saman tyyppinen aistimus, mitä me nyt yritettiin löytää tossa mikä syntyy vastaanäyttelijän kanssa. Eli se ikään kuin se semmoinen tihkuva, joku semmoinen tihkuva, jotain tihkuva henki siihen, se tunnelma mikä siinä oli, että nyt, nyt niinku lähti. 1.40

Voisiko yllä olevassa lainauksessa kuvattu ”aistimus” ja ”energia” olla samapaikkaisen ja -aikaisen läsnäolon, ulkoisin ja sisäisin aistein kerätyn informaation ja kehon kognitiivisen prosessin summa? Koulutetun näyttelijän keho on virittäytynyt aistimisen tilaan ja olemaan läsnä yhdessä muiden näyttelijöiden ja yleisönsä kanssa. Lainauksessa 1.40 haastateltu näyttelijä kertoo ison ja pimennetyt katsomon havainnoinnista silloin, kun näköhavainnon kautta saatu informaatio on estetty. Näyttelijä kertoo, että hänen ja katsojien välille syntyy kuulokuvallinen suhde, joka välittää hänelle tietoa yleisön reaktioista. Peilisolujärjestelmän toimintamekanismin näkökulmasta voidaan ajatella, että näyttelijä voi muodostaa yhteyden katsojien tai muiden näyttämökehojen kanssa olemalla läsnä tilanteessa ja herkkänä aistimaan ympäristöään. Sensomotorisen näkökulman mukaan audiovisuaaliset peilisolut ovat yksi väylä suoraan yhteyteen toisten kanssa.<sup>35</sup> Havaittu toiminta muuttuu audiovisuaalisten peilisolujen toimesta keholliseksi tiedoksi esirefleksiivisessä vaiheessa ilman kognitiivista prosessia.<sup>36</sup>

Peilineuroneita voidaan kutsua myös moniaistisiksi peilineuroneiksi, sillä ne käsittelevät havaintoja abstraktilla tavalla, jotka eivät riipu havainnon lähteestä, eli siitä, ovatko ne visuaalisia vai auditiivisia havaintoja. Paperin repiminen motorisesta näkökulmasta tarkoittaa samaa, vaikka toiminnon näkisi, kuulisi tai suorittaisi itse.<sup>37</sup> Tutkijat tuovat esiin myös audiovisuaalisen peilisolujärjestelmän vaikutuksen kielelliseen ilmaisuun ja verbien käyttöön puheessa. Verbiä ”repiä” käytetään kuvailemaan käsitettä, jota voidaan käyttää useissa eri konteksteissa: näin sinun repivän paperin, kuulin sinun repivän paperin, revin paperin. Verbi tai siitä aktivoituva heijastereaktio ei muutu, vaikka subjekti lauseissa muuttuisikin.<sup>38</sup>

Voidaan siis ajatella, että peilisolujärjestelmän sisäisten heijastereaktioiden avulla havaitsemme ja ymmärrämme sensomotorisella tasolla ympäristössä havaittuja tapahtumia ja voimme luoda yhteyden toisiin ihmisiin. Näyttelijän työssä tarvitaan kuitenkin paljon muutakin, kuin pelkästään sisäinen heijastereaktio kertomaan, mitä ympäristössä tapahtuu. Näyttelijän on kuunneltava omia sisäisiä tuntemuksia, jotka muuttuvat hetki hetkeltä. He aistivat havaintoja kaikilla aisteillaan niin ulkopuolelta kehoaan, kuin kehon sisältä kumpuavia tuntemuksiakin proprioseptisen aistijärjestelmän avulla.

Kuten artikkelin alkupuolella huomattiin, proprioseptinen havainto omasta kehosta siirtyy

34 Keysers ym. 2003, 634

35 Kohler ym. 2002, 848

36 Kohler ym. 2002, 848

37 Keysers ym. 2003, 628

38 Keysers ym. 2003, 635

kehon sisäpuolelle, proprioseptisten<sup>39</sup> aistien tuottamaan informaatioon kehon tiloista. Klemola puhuu kehon kaavasta, joka viittaa muun muassa sensomotoriseen järjestelmään ja peilisolujen toimintaan, ”joka toimii intentionaalisen tietoisuuden alapuolella, ja jonka avulla keho hallitsee liikettä ja asentoa.”<sup>40</sup> Klemola sanoo, että:

Proprioseptinen informaatio kulkee suureksi osaksi tiedostamattomalla fysiologisella tasolla ja toimii samalla kehontietoisuuden perustana [- -]Vaikka kuuntelisin liikettäni huolellisesti, en voi olla tietoinen kaikista niistä hienovaraisista aistimuksista, jotka liittyvät vaikkapa nivelten asentoon ja jotka ohjaavat kehon liikettä. Kun tietoisuuteni on täysin suuntautunut kehoni ulkopuolelle ja ylittää kehoni täysin, proprioseptinen informaatio ohjaa edelleen automaattisesti kehon asentoa ja liikettä.<sup>41</sup>

Proprioseptiset aistit tuottavat informaatiota kehon sisäpuolelta, jossa peilisolujärjestelmä toimii. Ajattelen, että kehollinen empatia, eli toistuva prosessi näyttelijöiden välisessä vuorovaikutuksessa, on havaittavissa selkeämmin, kun omaa havaintoa siirretään kehon sisäisiin tuntemuksiin, jota proprioseptiset aistit tuottavat. Havaintoprosessi on päällekkäinen ja simultaaninen, jolloin näyttelijä tunnistaa oman kehonsa sisäisiä muutoksia samalla, kun näkee toisen näyttelijän toimintoja ja tekoja.

Mä oon pohdiskellut just sitä, et mitä se tarkoittaa, että asettuu sen katsojan asemaan ja vielä jos se katsoja on todella vanha henkilö, joka on fyysisesti hauras tai jolla on joku sairaus tai vamma, ja et mä tajuan, et siinä syntyy joku peilaustilanne meidän välillä ja että mun keho on, toi keho on myös mun kehossa, ja jollain tapaa hetkellisesti myös mun keho menee myös sen kehoon, et semmosii. 2.17

Yllä olevassa lainauksessa haastateltava pohti sitä, miten kehojen eräänlainen yhdistyminen voi tapahtua esityksen aikana. Emme koskaan voi asettua toisen ihmisen asemaan kokonaan tai niin, että voisimme täydellisesti kertoa, mitä toinen kokee tai tuntee. Peilisolujärjestelmän toiminta kehollisessa simulaatioprosessissa tarkoittaa sitä, etteivät toisten henkilöiden liikkeet tai kokemukset ole vieraita, vaan jaettuina ruumiillisiksi kokemuksiksi, motorisia heijastereaktioita, joiden avulla päästään solutasolla yhteyteen toisten henkilöiden sisäisen maailman kanssa. Kuten aiemmin viittasin Gallesen ja Guerran *The Empathic Screen* monitieteelliseen julkaisuun, jossa he käsittelevät elokuvan ja kehollisen simulaation näkökulmia, peilisolujärjestelmä avaa suoran yhteyden toisten käyttäytymisen ja kokemusten ymmärtämiseen. Tämä tarkoittaa sitä, miten motorinen järjestelmä yhdessä muiden kehon sisäisten aisti-informaatiota tuottavien prosessien avulla ymmärtää omaa ja muiden toimintaa, sekä sitä, miten toiminta havaitaan, miten sitä jäljitellään ja miten sitä kuvitellaan.<sup>42</sup> Näyttelijäntyössä peilisolujärjestelmää voidaan tästä näkökulmasta pitää tärkeänä osatekijänä, sillä sen toistuva dynaaminen prosessi mahdollistaa yhteisen solutasolla jaetun me-keskeisen tilan.<sup>43</sup>

## YHTEINEN ME-KESKEINEN TILA

Yhteistä me-keskeistä tilaa voidaan kuvailla esimerkiksi niin, että se on kahden henkilön välillä tapahtuva toistuva dynaaminen prosessi, jossa sisäiset motoriset heijastereaktiot yhdistävät henkilöt yhteen ja auttavat ymmärtämään toisen motorisia toimintoja. Herkkyys kuunnella omaa kehoaan

39 Aho 2021, 36 Proprioseptiset aistit tuottavat tietoa kehon sisäisestä tilasta, lihasten ja nivelten asennosta. Katso esimerkiksi Sherrington (1906), Klemola, (2004) 78–85.

40 Klemola 2004, 84

41 Klemola 2004, 85

42 Anderson, Gallese, ja Guerra 2020, 3

43 Vittorio Gallese 2003; Bleeker ja Germano 2014, 379

ja sen somomotorisia viestejä ei ole välttämättä helppoa. Ajattelen, että tämä itsen sisäinen, proprioseptinen havainto ja sisäinen kuuntelu mahdollistavat näyttelijöitä havaitsemaan myös toisten näyttelijöiden muutoksia heidän ilmaisussaan näyttelijän oman kehon avulla ja kautta. Tähän herkkään, yhteiseen me-keskiseen tilaan pääsemiseen tarvitaan läsnä oleva oleminen, sekä liike tai muutos, jotta somomotorinen heijastereaktio tapahtuu näyttelijöiden välissä. Kaksi näyttelijää on jatkuvasti liikkeessä tai muutoksessa, vaikka he olisivat aivan paikallaan. Toisen hengitys voi hidastua niin, että hänestä voi havaita tietoisuuden hengityksen rauhoittamisen sekä ulos- ja sisäänhengityksen välillä pienen pidättelyn. Tämä voisi kertoa esimerkiksi siitä, että toinen näyttelijä yrittää rauhoittaa itseään, ehkä jännitystä tai edeltäneen tanssikohtauksen jälkeistä hengästyneisyyttä keskittymällä muun roolityön lisäksi omaan sisäiseen olemiseen, pallealihaksen hallintaan eli hengityksen tasoittamiseen.

Kehollisen simulaation näkökulmasta peilisolujärjestelmän peilaava luonne mahdollistaa yhteisen me-keskeisen tilan, jota voitaisiin luonnehtia myös ensimmäiseksi askeleeksi kohti kehollista empatiaa. Toisin sanoen kehollinen empatia voi auttaa meitä navigoimaan maailmassa, havainnoimaan ja ymmärtämään maailmaa ja sen somomotorista luonnetta sekä muun muassa muita ihmisiä.

## KOHTI KEHOLLISTA EMPATIAA NÄYTTELIJÄNTYÖSSÄ

Olli Aho käsittelee väitöskirjassaan *Ruumiillinen resonanssi* laajasti peilisolujen, simulaation ja fenomenologian tutkimusperinteiden välistä diskurssia. Aho viittaa Robert Vischerin ajatukseen *Einfühlung* -käsitteestä, jota myös muut tutkijat ovat käsitelleet. Aho tulkitsee Vischerin ajatusta seuraavasti ”*Einfühlung*-käsitteen ympärille muodostuneessa empatiakeskustelussa siis huomio on kiinnittynyt erityisesti liikkeen tai liikeaistimuksen avulla muodostuvaan havaintokokemukseen, jossa kohteen merkitys välittyy havaitsijalle suhteessa havaitsijan omiin somomotorisiin mahdollisuuksiin.<sup>44</sup> Tästä syystä ajattelen, että kehollinen empatia on selkeämpi käsitepari kuvaamaan artikkelissa käsiteltyä ilmiötä, kuin esimerkiksi kehollinen simulaatio, jonka tutkimusperinteessä simulaatiolla tarkoitetaan esimerkiksi toisen kehoon ja mielentilaan ”menemistä”.

Miten minä koen kehollisen empatian, miten mä koen kuuntelemisen ja katselemisen, mä oon ollu sitte helvetin vahva siinä kaikessa muussa, ja se varmasti määrittää mua näyttelijänä, eli se kuunteleminen, katseleminen kun 360 astetta aistiminen sillä hetkellä, se on mulle tärkeä asia. 1.54

Yllä olevassa lainauksessa haastateltu näyttelijä reflektoi omaa tapaansa näytellä. Hän kertoo, kuinka kokonaisvaltainen aistiminen ja havainnointi näyttämöllä on hänelle tärkeää. Hän kokee, että katseleminen ja kuunteleminen ovat osa kehollista empatiaa. Näkö- ja kuuloaistin kautta havaitut motoriset havainnot aktivoivat sisäisen heijastereaktioprosessin, kuten tutkimukset ovat osoittaneet. Näyttelijäntyo on kuitenkin kokonaisvaltaista aistimista, eikä sitä voida redusoida vain kahden aistin varaan. Kuten aiemmin havaittiin, peilisolujärjestelmä toimii moniaistisesti ihmisten välillä. Se ei keskity ainoastaan näkö- tai kuulohavaintoon, vaan toimii monella tasolla. Käsitelmäni mukaan, edellä mainitussa lainauksessa näyttelijän 360 asteen aistimiseen liittyy myös tietoinen läsnäolo oman itsen ja kehon sisäisten aistien tuottaman informaation kanssa ja sen ”kuunteleminen”. Somomotorinen järjestelmä ja proprioseptiset aistit tuottavat näyttelijälle tietoa toisaalta itsestään, mutta myös toisesta näyttelijästä näyttämöllä. Kehollinen empatia toimii eräänlaisena

<sup>44</sup> Aho 2021, 71

samastumispintana esiintyjien välillä. Esityksen aikana näyttelijöiden välisessä vuorovaikutuksessa syntyy toistuvia motorisia samastumistilanteita. Aineistoa varten haastatellut näyttelijät kokivat, että kehollisen empatian kokemus katsojien kanssa voi auttaa heitä roolityössään. Eräs näyttelijä kertoo, että hänen tapansa on hakea omaan työhönsä yleisöstä eräänlaisia virikkeitä, jotka ruokkivat hänen mielikuvitustaan.

Ja sitten esimerkiksi yleisöstä saa kesäteatterista nyt vaikka, jos pitää itkeä, ni sähän näät siellä, itseasiassa mä luulen, että mä oon tässä aika parantumaton, että siis, samalla kun mä näyttelen, mä samalla mietin niitä kaikkia ihmiskohtaloita siellä katsomossa. Niinku mulla on sellanen tapa näytellä, niinku että mä oon ehkä omissa maailmoissa, mä mietin, mul on samalla joku toinen kela päässä, koko ajan. Mutta se tartuttaa se toinen kela sitä, esimerkiksi mä nään eturivissä todennäköisesti saattaa olla pyörätuolissa joku ihminen ja näin, ni mä käytän sitä ihan sumeilematta hyväkseni eli niissä kohdissa missä vaikka pitää itkeä, ni mä kuvittelen, että mitä sille ihmiselle on tapahtunut ja onpas herttaisia tai esimerkiksi herttainen, herttaiset ystävät, herttainen pariskunta, herttaiset ihmiset, ne saa mussa sellasta hyvää aikaan näyttämöllä, et mä alan silleen tekee niin ja mä niinku voimaannun, niistä, että noi on tullut kattomaan meitä. Kuinka ne kuuntelee, vaikka jos on musiikinäytelmä, kuinka ne kuuntelee lauluja, miten ne tykkää, että, kyllä, mulla se aistimus yleisön kanssa on tosi iso. 1.39

Tämän artikkelin kontekstissa voidaan huomata, että näyttelijä tarkastelee ulkoisilla aisteillaan ympäristöönsä aktiivisesti tarkkaillen, jotta saisi aistiärsyksen, joka aktivoisi näyttelijän motorisen järjestelmän, joka aikaansaisi kyöneleiden tai muun itkemistä kuvaavan kehollisen ilmaisumuodon. Bruce McConachie viittaa David Karsnerin empatiaa ja teatteria käsittelevään tekstiin *Empathy and Theater*, jossa sanotaan, että empatia on eräänlainen proaktiivinen järjestelmä, joka aktiivisesti etsii mahdollisuuksia aktivoitua intentionaalisen näyttämötoiminnan kanssa. Kun katsoja peilaa havaitun toiminnan omassa kehossaan, näyttämötoiminnalle tulee kehollinen merkitys.<sup>45</sup> Tämän saman ajatuksen voi kääntää näyttelijän fokukseseen, jossa näyttelijän oma keho aktiivisesti etsii mahdollisuuksia aktivoida empatian kokemuksen toisen näyttelijän suorittamista intentionaalisista kehollisista toiminnoista.

Se on sitä toisen aistimista kokonaisuutena, äsken kun sä sanoit tän mulle [kehollisen empatian] tulee mieleen väistämättä se, että mä haen siihen keholliseen empatiaan, mun on pakko ottaa siihen kokonaisuus taas puheeks minkä mä oon näköjään koko ajan ottanut puheeks, se ei voi olla yksipuolista, se ei ole vaan kehollista empatiaa, on oltava ajatuksen empatiaa ja kaiken muun empatiaa. 1.49

On myös huomioitava empatian monet tarkastelutavat, jotka eivät rajoitu pelkästään keholliseen empatiaan. Kuten yllä olevassa lainauksessa 1.49 näyttelijä mainitsee, että on oltava myös muuta empatiaa, kuin pelkästään kehollista empatiaa. Tämän artikkelini osalta olen jättänyt sivuun laajan empatian tutkimusperinteen käsittelyn sekä sen, millä tavalla empatia suuntautuu ihmisten välisessä olemisessa tai siihen, miten empatiaa voidaan käsitteellistää.<sup>46</sup>

45 McConachie 2008, 72

46 Aaltola ja Keto 2017. Aaltola jakaa empatian käsitteen kognitiiviseen, affektiiviseen, ruumiilliseen sekä reflektiiviseen empatiaan.

## LOPUKSI

Artikkelini päämäärä oli tarkastella sitä, millä tavalla peilisolujärjestelmä on mukana kehollisen empatian synnyssä sekä sitä, miten kehollinen simulaatio suhteutuu keholliseen empatiaan. Teatterin vuorovaikutusverkoston ytimessä ovat tuntevat kehot, jotka toistuvan ja dynaamisen prosessin aikana yhdistyvät toisiinsa kehollisesti solutasolla. Kehollinen simulaatio peilisolujärjestelmän näkökulmasta tarkasteltuna mahdollistaa me-keskeisen tilan syntymisen näyttelijöiden välille. Tämä yhteinen, jaettu tila voi mahdollistaa toisen henkilön suoran ymmärtämisen ja toimia ensimmäisenä askeleena kohti kehollisen empatian kokemusta.

Me-keskeisessä tilassa näyttelijöiden välisessä vuorovaikutuksessa kehollinen empatia on jatkuvasti liikkeessä oleva ja toistuva prosessi. Kokemus syntyy kehossamme sisäänrakennettuna, sensomotorisessa järjestelmässä olevien peilisolujen aktivoitumisen avulla. Havaitseminen on samanaikaisesti ”ikään kuin” tekemistä, joka mahdollistaa toisen henkilön tekemisen ja kokemuksen ymmärtämisen. Kehollisessa empatiassa ei pyritä asettumaan toisen ihmisen asemaan



© Antti Taipale

*Kaavio 1. Kehollinen empatia jatkuvana, dynaamisena prosessina.*

ja ymmärtämään sitä kautta hänen intentioitaan, kuten simulaatioteoria ajattelee. Kehollinen empatia on suora motorinen yhteys toisen ihmisen kanssa, jossa havaitsejan oma kehollinen kokemus luo merkityksen havainnon kohteelle. Samanaikaista, läsnä olevaa ja havainnoivaa yhteistä me-keskeistä tilaa, joka toistuu näyttelijöiden välillä dynaamisena prosessina, voidaan teorian ja aineiston perusteella kutsua keholliseksi empatiaksi.

Tätä dynaamista prosessia voidaan kuvata kaaviolla (Kaavio 1), jossa näyttelijä havaitsee toisen näyttelijän suorittaman toiminnon. Havaitessaan toiminnon näyttelijän kehossa tapahtuva motorinen heijastereaktio aktivoituu ja kertoo näyttelijälle kehon sisäisesti, mitä toinen näyttelijä on tekemässä. Tämä tapahtuu automaattisesti, esirefleksiivisessä vaiheessa ennen kuin muu kognitiivinen koneisto on astunut mukaan prosessiin. Esiintyjien välisessä vuorovaikutussuhteessa kehollinen empatia toimii jatkuvasti liikkeessä olevana, molemminpuolisena, samanaikaisena sekä toistuvana prosessina, jossa tuntevat kehot ovat keskiössä. Mitä pidemmälle oma kehotietoisuus on kehittynyt, sitä enemmän voi aistia kehossaan tapahtuvia muutoksia, sillä motoristen havaintojen merkitys on suhteessa omiin sensomotorisiin mahdollisuuksiin.

Liike on keskiössä kehollisen empatian aktivoitumisessa näkö- ja kuuloaistin osalta. Tutkimuksen aikana havaitsin, että kehollinen empatia käsitteenä vaatii vielä tarkempaa

määrittelyä rajapintojen osalta suhteessa simulaatioperinteeseen sekä esimerkiksi resonanssi-ilmion näkökulmasta tarkasteltuna. Havainnot ihmisen sensomotorisesta maailmaan suuntautumisesta, sanojen ja tekojen motorisesta ymmärryksestä ja liikkeen sisäisestä havaitsemisesta auttoivat laajentamaan käsitystäni tutkimusaiheestani. Peilisolujen osallisuus me-keskeisen tilan synnyssä ja kehollisen empatian kokemisessa on aiempien tutkimusten valossa merkittävä tutkimusaihe tulevaisuudessakin.

Artikkelin tehtävänä oli pohtia, onko peilisolujärjestelmä ja kehollinen simulaatioprosessi askel kohti kehollisen empatian kokemusta näyttelijäntyössä. Aineistoa voidaan tulkita siten, että näyttelijöiden kokemukset tukevat aihetta käsittelevää teoriakirjallisuutta ja syventävät sitä konkreettisten esimerkkien avulla. Aineistoa varten haastateltujen näyttelijöiden kehotietoisuus oli sellaisella tasolla, joka auttoi heitä pukemaan sanoiksi kehon sisäisiä aistimuksia ja kokemuksia. Tulevaisuudessa teatterin tutkimus yhdessä neurotieteilijöiden kanssa voisi avata uusia monitieteisiä tutkimusalueita teatterin sensomotorisen, liikuttavan luonteen näkökulmasta. Millä tavalla valo- ja äänisuunnittelussa kehollinen empatia ilmenee tai voisivatko kohtausten siirtymät, valojen ja äänen liike sekä intensiteetin muutos tai lavasteiden liikkeet olla tekijöitä, jotka sitouttavat katsojaa esitykseen näyttelijätaitteen lisäksi.

## LÄHTEET

- Aaltola, Elisa, ja Sami Keto. 2017. *Empatia. Myötäelämisen tiede*. 3. painos. Helsinki: Into Kustannus Oy.
- Aho, Olli. 2021. *Ruumiillinen resonanssi: peilisolut, simulaatio, fenomenologia*. Jyväskylä.
- Anderson, Frances, Vittorio Gallese, ja Michele Guerra, toim. 2020. *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*. First edition. Oxford: Oxford University Press.
- Bleeker, Maaike, ja Isis Germano. 2014. "Perceiving and Believing: An Enactive Approach to Spectatorship". *Theatre Journal* 66 (3). The Johns Hopkins University Press:363–83.
- Cook, Amy. 2008. "Interplay: The Method and Potential of a Cognitive Scientific Approach to Theatre". *Theatre Journal* 59 (4):579–94.
- Gallese, V, C Keysers, ja G Rizzolatti. 2004. "A Unifying View of the Basis of Social Cognition". *Trends in Cognitive Sciences* 8 (9):396–403. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2004.07.002>.
- Gallese, Vittorio. 2001. "The 'Shared Manifold' Hypothesis". *Journal of Consciousness Studies* 8 (5–7):33–50.
- Gallese, Vittorio. 2003. "The Manifold Nature of Interpersonal Relations: The Quest for a Common Mechanism". Toimittanut C.D. Frith ja D.M. Wolpert. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B: Biological Sciences* 358 (1431):517–28. <https://doi.org/10.1098/rstb.2002.1234>.
- Gallese, Vittorio. 2005. "Embodied Simulation: From Neurons to Phenomenal Experience". *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 4 (1):23–48.
- Gallese, Vittorio. 2011. "Embodied Simulation Theory: Imagination and Narrative". *Neuropsychanalysis* 13 (2):196–200.



- Gallese, Vittorio. 2014. "Bodily Selves in Relation: Embodied Simulation as Second-Person Perspective on Intersubjectivity". *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 369 (1644):20130177.
- Gallese, Vittorio. 2017. "The Empathic Body in Experimental Aesthetics – Embodied Simulation and Art". Teoksessa *Empathy*, toimittanut Vanessa Lux ja Sigrig Weigel, 181–99. London: Palgrave Macmillan UK.
- Gallese, Vittorio, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi, ja Giacomo Rizzolatti. 1996. "Action Recognition in the Premotor Cortex". *Brain* 119 (2):593–609..
- Hari, Riitta. 2007. "Ihmisaivojen peilautumisjärjestelmät". *Duodecim* 2007 123:9.
- Hogan, Patrick Colm, Bradley J. Irish, ja Lalita Pandit Hogan. 2022. *The Routledge Companion to Literature and Emotion*. 1. p. London: Routledge.
- Jacob, Pierre, ja Marc Jeannerod. 2003. *Ways of seeing: the scope and limits of visual cognition*. Oxford cognitive science series. Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Kallinen, Timo, ja Taina Kinnunen. "Etnografia. Teoksessa Jaana Vuori (toim.) Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto". Tietoaarkisto. Viitattu 31. elokuuta 2022. <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/kvaliohjeet/>.
- Keysers, C., E. Kohler, M. A. Umiltà, L. Nanetti, L. Fogassi, ja V. Gallese. 2003. "Audiovisual Mirror Neurons and Action Recognition". *Experimental Brain Research* 153 (4):628–36.
- Khalil, Elias L. 2009. "The Mirror-Neuron Paradox":, 74.
- Klemola, Timo. 2004. *Taidon filosofia: filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press : Taju
- Kohler, Evelyne, Christian Keysers, M. Alessandra Umiltà, Leonardo Fogassi, Vittorio Gallese, ja Giacomo Rizzolatti. 2002. "Hearing Sounds, Understanding Actions: Action Representation in Mirror Neurons". *Science (New York, N.Y.)* 297 (5582):846–48.
- Marton, Ference. 1981. "Phenomenography? Describing Conceptions of the World around Us". *Instructional Science* 10 (2):177–200.
- McConachie, Bruce. 2008. *Engaging Audiences*. New York: Palgrave Macmillan US..
- Parviainen, Jaana. 2006. *Meduusan liike: Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*.
- Pellegrino, G. di, L. Fadiga, L. Fogassi, V. Gallese, ja G. Rizzolatti. 1992. "Understanding Motor Events: A Neurophysiological Study". *Experimental Brain Research* 91 (1):176–80.
- Praszkiar, Ryszard. 2016. "Empathy, Mirror Neurons and SYNC". *Mind & Society* 15 (1):1–25.
- Rizzolatti, Giacomo, ja Corrado Sinigaglia. 2008. *Mirrors in the Brain: How Our Minds Share Actions and Emotions*. Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Saaranen-Kauppinen, Anita, ja Anna Puusniekka. 2006. "KvaliMOTV". <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/>. Viitattu 31.8.2022.
- Schiavio, Andrea, Damiano Menin, ja Jakub Matyja. 2014. "Music in the Flesh: Embodied Simulation in Musical Understanding." *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain* 24 (4):340–43.
- Taipale, Antti. 2020. "Tunteva Keho. Näyttelijöiden kokemuksia kehollisuudesta ja kehollisesta empatiasta". Helsingin yliopisto.



Annette Arlander

## WRITING WITH A PINE – ADDRESSING A TREE AS AUDIENCE

### ABSTRACT

Writing letters to trees next to the trees with a camera as witness is a practice connected to the problem of speaking for, with, or to others. Addressing the tree as an audience rather than speaking about the tree, or as the tree, or on behalf of the tree, is here explored as one way of encountering trees. This poses new problems; by treating plants as persons, rather than acknowledging the vegetal in me, do I neglect our joint participation in *zoe*, and disregard our trans-corporeality? Is addressing the tree in writing actually making our relationship more fictional compared to simply breathing and appearing together? - The text consists of four parts, including a prologue, the letter, a dialogue with critical references and an epilogue. Besides exploring the problem of addressing a tree, the aim is to demonstrate how artistic research can allow seemingly contradictory approaches to coexist on an experiential level.

### TIIVISTELMÄ

Kirjeiden kirjoittaminen puille niiden luona, kamera todistajana, kytkeytyy kysymykseen puhumisesta toisten puolesta, toisten kanssa tai toisille. Puun puhuttelemisen yleisönä, sen sijaan että puhuisi puusta tai puuna tai puun puolesta, näyttäytyy tässä eräänä mahdollisuutena kohdata puu. Näin syntyy puolestaan uusia kysymyksiä: unohdanko jaetun olemassaolomme *zoen* piirissä ja jätän huomiotta ruumiidenvälisyytemme, kun kohtelen kasveja henkilöinä sen sijaan, että tunnistaisin kasvimaisuuden itsessäni? Verrattuna siihen, että vain hengittäisimme ja esiintyisimme yhdessä, lisääkö puun puhuttelemisen kirjoittamalla tosiasiallisuutta suhteemme kuvitteellisuutta? – Teksti koostuu neljästä osasta, sisältäen alkusanat, kirjeen, kriittisillä viitteillä täydennetyt vuoropuhelun ja jälkisanat. Pyrkimyksenä on, paitsi pohtia puun puhuttelemisen ongelmaa, näyttää miten taiteellinen tutkimus voi sallia keskenään vastakkaisilta vaikuttavien lähestymistapojen yhteisolemisen kokemuksen tasolla.

## PROLOGUE

Writing letters to trees by the trees is one way of encountering trees, of performing together with them, one of the practices I have explored in the project *Meetings with Remarkable and Unremarkable Trees*.<sup>1</sup> Writing letters to trees next to the trees with a camera as witness proposes the camera as the representative of the spectator, as the substitute of a future viewer. The camera also stands in for the author, who takes a dual role as performer and witness with the help of technology. What about the tree? Could we consider the tree as a spectator or viewer as well? The tree serves as co-performer, of course, not only as a setting or prop but a contributor. While addressed, the tree becomes an audience as well. By writing a letter to the tree in the presence of the tree, the tree not only acts as a witness or viewer to the act of writing, but also serves as the addressee, an audience that I speak to. Addressing the tree as an audience, an interlocutor of sorts, creates another position than considering the tree as a witness. The question of the tree as audience is connected to the problem of speaking for, with, or to others, which was my main concern in the experiment I will describe in the following.<sup>2</sup> Addressing the tree rather than speaking about the tree, or as the tree, or on behalf of the tree, is one way of encountering trees and performing with them. Could addressing the tree be a more appropriate way than speaking for the tree or on behalf of the tree? Rather than try to give the tree a voice with technology,<sup>3</sup> I try to create an I-You -relationship with them. Rather than speaking for or on behalf of the tree I try to speak to the tree. Rather than writing about trees I try to write with or next to them. This poses new problems; is turning the tree into my audience once again “silencing” the tree, focusing on human action rather than the tree’s mode of being; is writing as a technique or method actually emphasizing our difference by making our relationship more human centred and more fictional compared to simply breathing and appearing together?

Before I present my experiment, a few words about the context: In the artistic research project *Meetings with Remarkable and Unremarkable Trees* (Arlander 2020d), I encounter individual trees that are either remarkable in their environment or rather unremarkable and spend time with them in order to create video works and video essays. The title of the project alludes to the photography book *Meetings with Remarkable Trees* by Thomas Pakenham (1996) and the project is in some sense forming a counterpoint to it, by questioning what is remarkable and worthy of attention and what is unremarkable, while focusing on individual trees. The medium in this project is not photography, however, but rather performance for video and recorded voice. Although the project focuses on individual trees, this is not to deny that trees form networks and ecosystems or symbiotic relationships not only with other trees but with fungi, bacteria and all kinds of micro-organisms, and are in a constant exchange with their environment, as humans are as well. To focus on singular trees can nevertheless be useful as a first step towards decolonizing our relationship with ‘nature’. As late ecofeminist Val Plumwood (2003) pointed out, colonial thinking tends to emphasize a very strong difference between ‘us’ and ‘them’, and to see ‘them’ as all alike, stereotypical, non-individualised. Thus, attending to particular trees might work as a way to help us see trees as life forms that we have much in common with, despite our undeniable differences.

---

<sup>1</sup> For a brief presentation of the project, see <https://www.uniarts.fi/en/projects/meetings-with-remarkable-and-unremarkable-trees/>

<sup>2</sup> Therefore, my main interest here is not the audience as an idea, or audience participation, which is a core concern in theatre, discussed for example by Gareth White (2013).

<sup>3</sup> Or with the help of poetry, like for example, Wendy Burk’s *Tree Talks* or Stephanie Kaza’s *Conversations with Trees*.

Artistically the project can be placed at the intersection of performance art, environmental art and video or media art, in the encounter of traditions – performance art’s emphasis on embodied presence, video- and media art’s valuing of repetition, transformation and critical reflection on technology as well as environmental art’s sensitivity to the possible effects and side effects an artwork can have. In scholarly terms the project could be situated within the field of critical plant studies, and methodologically within performance as research. There is a current ‘plant turn’ in science, philosophy and environmental humanities, accompanied by an abundance of popular accounts of research on plant sentience, intelligence, memory and communication.<sup>4</sup> Rethinking our relationship to other forms of life that we share this planet with is a central task for artists today. Artistic research can contribute through its capacity to allow and to generate hybrid forms of thinking and acting. This project wants to contribute to this growing field with examples of relatively simple artistic practices, writing letters to trees being one of them.

The questions explored in the letter that serves as the centre piece of this article are focused on whether writing a letter to a tree with the tree would be an ethically viable way to try to communicate or respect the subjectivity of the tree. That questioning was the starting point for this text, which is based on a recent lecture<sup>5</sup> and is further developing some topics previously discussed in the context of performance philosophy<sup>6</sup> and performance as research. When reflecting on the letter afterwards, other questions appear, like whether personifying the tree and engaging in a typically human activity like writing actually neglects to foreground our shared participation in *zoe*, in life extended beyond the human? By treating plants as persons, following Matthew Hall’s (2011) ideas, rather than acknowledging the vegetal in me, as Michael Marder (2013a) suggests, do I neglect our joint participation in *zoe*, to use Rosi Braidotti’s term for life (2017), and disregard our trans-corporeality, the notion Stacy Alaimo has coined for our interconnectedness (2010)? The “recognition of plants as persons” means for Hall “the view that nature is a communion of subjective, collaborative beings that organize and experience their own lives.”<sup>7</sup> Marder finds the idea of plant personhood problematic,<sup>8</sup> emphasizing rather the divisibility of plants. He tries to de-personify thinking, proposing an impersonal *It thinks*: “At the core of the subject who proclaims: ‘I think’, lies the subjectless vegetal it thinks, at once shoring up and destabilizing the thinking of this ‘I.’”<sup>9</sup> Thus, instead of emphasising the personhood of plants, we should, following Marder, rather look at the plant-like base of our own subjectivity. Moreover, is the act of addressing the tree in writing “othering” the tree rather than focusing on creating a connection? Is writing as a technique or method actually emphasizing our difference rather than our commonalities?

In this article I am exploring some of the questions that influenced the letter by creating a dialogue or extended ‘notation’ of sorts. The notes consist of the ingredients, the various discourses that underpin and have contributed to the letter. My aim is to show how artistic practice and particularly performance as research as a methodology, can create a space for connections between ideas that would not usually be discussed together. Thus, this article, serves on the one hand as an

---

4 For example, Pollan 2002; Mancuso et al. 2015 Wohlleben 2016; Chamovitz 2017; Gagliano 2018.

5 This text is based on a lecture Knowledge in the Arts #2 30.3.2021, organised by the International Centre for Knowledge in the Arts.

6 The video essay *Hanging in a Pine – with text* was presented at the conference “Between Institution and Intoxication: How does Performance Philosophy Intervene?” at University of Amsterdam 14-17.3.2019. See <https://www.researchcatalogue.net/profile/show-work?work=592026>

7 Hall 2011, 169.

8 Marder 2013b, 37 footnote 5.

9 Marder 2013a, 170.

example of the problems related to attempts at addressing trees in writing and on the other hand as an example of the possibilities involved in experimenting with the format of a framed and annotated video essay. The text consists in four parts: a prologue (this introduction), a transcript of the voice-over text (including a video link), a lengthy dialogue developed from notes linked to questions hinted at in the letter and finally an epilogue returning to the problem of addressing trees.

The video *Writing with a Pine (with text)* was made as a video essay for a scholarly context, not as an artwork, while also being an example of the many letters to trees written during the project Meetings with Remarkable and Unremarkable Trees, where performances for a video camera on tripod are the main tool in my encounters with trees. It could be understood as an attempt to engage with trees in line with Michael Marder's (2018) suggestion that plants are the artists of being, in accordance with Natasha Myers' (2017) call to stage liveable futures for plants and people in a planthropocene and as a response to Prudence Gibson's (2018) proposal for a plant contract, to overcome the gap between human and plant life with the mediation of art. I have attempted a more extensive description of the context with regard to critical plant studies elsewhere.<sup>10</sup> Here the expression used by Ursula K Le Guin (2017), which I encountered only a few days after writing the letter, "to subjectify the universe, because look where objectifying it has gotten us" could serve as an introduction to the attempt.

The letter that forms the voice-over of the video, is a combination of two letters written one after the other to a pine tree on Örö on the 10<sup>th</sup> November 2020, during a one-month residency on the island.<sup>11</sup> They were written by hand in a notebook while sitting on a branch of the tree, as a performance in real-time for a tripod-mounted camera.<sup>12</sup> Since the letter is based on associative writing, written in that very moment, not all of the topics hinted at in the beginning are actually discussed. The dialogue section after the letter, which is an extension of a compilation of notes added to the letter, tries to provide a discussion of those topics to complement and augment the letter.

## THE LETTER

"Writing with a Pine (with text)"

Link to video: <https://vimeo.com/489928937>

(the transcript of the voice-over text on the video)

Örö 10th November 2020

Dearest Pine Tree,

Excuse me for bumping into your 'lap' without notice, coming to you like this without forewarning, and disturbing you this November afternoon. It is a great pleasure and honour to be able to sit on your branch and address you with this letter, and simply to be with you and to spend time with you on this island, a former military area that has been turned into a national park and opened to the public only five years ago. (1) I am grateful to you for appearing or performing together with me for this brief moment and for allowing me to record this meeting with a video camera. (2) At this point I probably have to explain why I address you formally like this, and I also have to apologize

---

<sup>10</sup> Arlander 2019b, 2020b.

<sup>11</sup> Arlander 2020h.

<sup>12</sup> The combined text was read and recorded and then inserted into the second video image. The text variations that served as material are available in a blog post 11.11.2020. <https://meetingswithtrees.com/2020/11/11/writing-with-a-pine/>

for addressing you in English, which is not my native language, nor your preferred language, I assume. What your preferred language would be I do not even dare guess, something with volatile chemicals, perhaps. (3) The reason for this formal address is that I hope this letter will reach other humans and not only you, that is, humans will hear or probably read this letter as an example of my practice of writing letters to trees. And unlike some other letters to trees I have written, this will be a letter pondering on letter writing and especially writing letters to trees, so it will be a ‘meta-letter’ of sorts, probably, at least on some level, since my aim is to consider this practice in terms of its ethical and artistic implications; at least I will try to do that. Meanwhile, I also hope that these thoughts will somehow reach you, if not through these words, then through my thoughts. And even though you might not be able to read my thoughts in a strict sense, I hope you will be able to sense my intentions, somehow, and to affirm that they are benign and respectful. I would not like to bother you with ponderings that have no relevance for you if I did not feel that you somehow accept being part of this attempt. And I do not really demand any response from you; I simply try to articulate my thoughts in your presence, in writing, as clearly as possible, so that you can sense them in your manner, or then my intentions at least, and my respect, if nothing else. With all your experience of winter storms, military assaults and visiting tourists, lately, you are of course accustomed to many things, including human attention.

Anyway, I hope you are well this lovely afternoon, which is truly exceptional by being completely still. The reason I came to you today is exactly that, the extraordinary situation that there is no wind. It is so quiet that I can hear the buzz from the radar tower, not far from here. I have been here only for little more than a week, so I cannot say for sure, but as I hear it is usually windy here, and so far, the wind has been strong day in and day out. You have spent all your life here, so you should know. (4) Well, let us enjoy this moment of stillness as a beautiful exception! The island is full of pine trees, both old and young ones, and many of you are bent in strange contortions due to the constant wind, and some of you, being broken in storms, keep on growing from what was left; remarkable bravery, I must say. You too, have a rather precarious position next to the sand pit, with a portion of your trunk and half of your roots, or what is left of them, resting in mid-air. The branches that I sit on have reached far out on the slope to counterbalance that, I suppose. I actually visited you last week, as you might remember, and even posed for the video camera together with you, because I was so impressed by your place of growth. There is a big hole where sand has been extracted right next to you, to the right from where I sit. I tried to pose with your roots, creating a small video that I call “On the Edge”, but that is another story. (5) This time I chose to place the camera in a such a way that your precarious position does not show. Why did I do that, actually? Your ‘bravery’ was what caught my attention to begin with. Perhaps as a gesture of respect, I guess, because I wanted to show you at your best, not as the vulnerable creature you are, like all of us. Or because I wanted to focus on my main concerns now, this act of writing, of “performing writing for camera” on the one hand and of addressing you as a tree with a letter on the other. Usually, letters are written to those who are absent, not to those present, of course. But somehow it feels easier to address you in writing than through speech, probably because I hope that formulating or articulating my thoughts into words could make them somehow clearer for you to discern.

This attempt at addressing you is a result of various attempts at performing with trees; I have been experimenting with posing with trees repeatedly for quite some time, while the idea of writing letters to trees, like the one I am writing to you now, is something I have explored only recently. (6)



Much earlier I wrote small texts on behalf of trees, and spoke them as the trees, as if the trees would speak, hanging some earphones on the branches of those talking trees for passers-by to listen to in a series of site-specific monologues called Trees Talk. (7) But that was not a very satisfying way of performing together. It was more like using the trees to hang stories on, as puppets in puppet theatre. - Well, what am I doing now, then? I am sitting on you as if on a wooden bench in a park, and writing 'stories' again. Well, not exactly. There is a difference in trying to address you, to talk to you or with you, to engage in a conversation with you, however clumsy or one-sided that might be, compared to speaking for you or on behalf of you. Speaking for others is ethically challenging, sometimes necessary, but often misguided. (8) Listening might be the best option in many cases, and that is what I have tried to do previously. Or, if not directly listening, then being in the vicinity of, being nearby (9), sitting with you or some of your relatives, breathing together, growing together, sharing our participation in *zoe* (10), in life, and engaging in trans-corporeal (11) exchanges, with all the chemicals and magnetic or other waves and various substances floating between us and through us. That is probably a more reasonable way of trying to perform together, after all, because this letter-writing is strangely one-sided. After all, letters are usually written to people who are not present.

By addressing you in writing I am of course also risking a "pathetic fallacy" of sorts, projecting human sentiments on trees and other living beings, thinking of you as a kind of human being, or even risking some kind of romantic and idealist notion of "merging with nature." (12) Put in another way, however, it would be an even more pathetic fallacy, a stupid mistake, I think, to assume that you would not be able to sense my presence in some manner. So, perhaps the risk is not so dangerous. An I-You relationship with other living beings is worth striving for (13), and our manner of speaking matters. (14)

All right, I am not suggesting that you can read this letter. Or even read my thoughts, but by at least trying to address you in this way, I feel there is some possibility for contact opened between us. Rather than thinking of you as the 'Other', something wholly different and unreachable, I prefer to think of you as a relative, a distant one but a relative, nevertheless. And in some sense, we share the same ancestors, I guess. (15) Nevertheless, simply spending time together, listening to you rather than addressing you, might be a more appropriate form of conversation.

Anyway, my time is up, and I want to thank you for this moment together, for your friendliness, patience and generosity, and I want you to know that I really do appreciate the possibility to spend time with you here today. Thank you once more, and all the best for the coming winter!

Yours AA

## DIALOGUE

By writing a letter to the pine tree, rather than posing for a camera with specific trees repeatedly for a year or a day, in order to create rough time-lapse videos,<sup>13</sup> or using a more theatrical or representational mode, including a third element between the performer and the spectator, a character of sorts, which I tried earlier in some site-specific monologues, where I was speaking as a tree, I was addressing the tree directly. Rather than try to give the tree a voice or agency with technology, I tried to create an I-You -relationship by addressing the tree and writing a letter to the tree by the tree. Rather than speaking for the tree or on behalf of the tree I tried to speak to the tree, or with the tree. Rather than

<sup>13</sup> Arlander 2019b, 2019c, 2020a.

writing about trees I tried to write next to them, with them in some sense. This poses new problems; am I simply re-inventing a poetic convention?<sup>14</sup> By treating plants as persons<sup>15</sup>, rather than trying to find the vegetal dimension of my own subjectivity<sup>16</sup>, am I thereby neglecting our joint participation in *zoe*<sup>17</sup>, and disregarding the trans-corporeal exchanges<sup>18</sup> between us? Does addressing the tree in writing actually emphasize our differences compared to performing for camera together and appearing together in the image space? I will return to these questions at the end of the following notes, a lengthy dialogue with the various sources. The numbers refer to the numbers inserted in the letter, to remind the reader of their origin as notes, and to open the discourses referred to, but the following dialogue section can well be read without going back to the letter. The impatient reader, uninterested in the multiple contexts that contributed to the letter, is advised to jump directly to the epilogue. For the patient reader, willing to follow on a winding path, I suggest we begin with the site:

(1) Öro is part of the Archipelago National Park in southwestern Finland. I spent November month 2020 in Öres residency, housed in an old wooden building originally used by Russian military officers. The military history of the island is described in “Öro Fortress Island”, combined with information about national parks as well as advertising for tourist facilities. Off season there is a ferry to the island once a week. The artist-run “Öres” residency program is focused on interdisciplinary projects and provides a working and living space for artists and researchers alike. Importantly, the island is covered with pines.

(2) The idea of a pine performing might seem counterintuitive. Performing plants are nevertheless discussed for instance in the anthology *The Green Thread. Dialogues with the Vegetal World* (2015). In their introduction Patricia Vieira, Monica Gagliano, and John Ryan note that “performance refers to events outside of the theater-based dyad of human audience” and understood in this broader sense “a performer (or actant; here also the plant) does (or conveys) something and a spectator (or participant) observes (or interacts) with something.”<sup>19</sup> They further note that “the emphasis on performance as an aspect of the everyday seems eminently suited to the reconceptualization of the vegetal world as performative.”<sup>20</sup> Asking “what sorts of activities should constitute their performativity, as well as our performances with and of them?” they suggest at least two broad categories: First “the intrinsic performativity of plants is their ecological poiesis: bearing seeds, irrupting in flowers, sprouting rhizomes, uncoiling leaves, attracting pollinators, garnering human attention, and mobilizing transnational networks.”<sup>21</sup> And second, “living plants are also made to perform: in (and as) topiaries, gardens, parks, reserves, varieties, cultivars, hybrids, genetically modified crops, and even works of art.”<sup>22</sup> They suggest “that plants actually and materially (not rhetorically or metaphorically) perform, and that the paradigm of performance offers a promising framework for rethinking human-plant relations.”<sup>23</sup> They also note that they “are conscious of J.L. Austin’s understanding of performativity as a form of speech that actuates something and should not be appraised as true or false” and propose that “the implications

---

14 Ryan 2017.

15 Hall 2011.

16 Marder 2013.

17 Braidotti 2017.

18 Alaimo 2010.

19 Vieira, Gagliano, Ryan 2015: vxiii.

20 Ibid.

21 Ibid.

22 Ibid.

23 Vieira, Gagliano, Ryan 2015, note 32, xxiv.

of Austin's position for critical plant studies would be an intriguing addition to the field."<sup>24</sup>

Here, I am not taking up that challenge, although I endorse their broad understanding of performance. Another way of understanding the way plants perform could be by referring to Karen Barad's (2007) understanding of performance as an ongoing activity in and of the world, or by proposing "appearing together" as a way of performing with plants.<sup>25</sup>

(3) Plants not only perform; they could be understood as speaking, too, for example with the help of volatile chemicals, as suggested in "Speaking in Chemical Tongues – Decoding the Language of plant Volatiles" by Raguso and Kessler in the anthology *The Language of Plants – Science, Philosophy, Literature*.<sup>26</sup> In the introduction the editors discuss the language of plants from both extrinsic and intrinsic perspectives. Extrinsic language "includes the scientific language about plants ..., the philosophical language deployed to articulate the particularities of plant ontology, and the representation of vegetality in literary works."<sup>27</sup> Intrinsic language "encompasses the modes of communication and articulation used by vegetal species to negotiate ecologically with their biotic and abiotic environments."<sup>28</sup> Examples include "the language of biochemistry – plant hormones, electrical signalling, pressure cues, and so on... their olfactory bouquets..., or their aural enunciations revealed in the emergent field of bioacoustics."<sup>29</sup> Moreover, they involve "the ecological interactions between plants and animals, soil micro-organisms, and the environment, where "language", inclusively conceived mediates these exchanges."<sup>30</sup> In order to understand or speak such intrinsic languages I would need more specialized knowledge, while my letter to the pine remains on an extrinsic level and is thus clearly human-centred.

(4) Not only are plants experts of site-specificity, they are the true creators of our world. According to philosopher Emanuele Coccia plants "embody the most direct and elementary connection that life can establish with the world."<sup>31</sup> As he points out "[o]ne cannot separate the plant – *neither physically nor metaphysically* – from the world that accommodates it."<sup>32</sup> Plants exemplify "the most intense, radical and paradigmatic form of being in the world."<sup>33</sup> "[I]n their history and evolution", plants "demonstrate that living beings produce the space in which they live rather than being forced to adapt to it."<sup>34</sup> "They have modified the metaphysical structure of the world for good."<sup>35</sup> Moreover, by "making possible a world of which they are both part and content, plants destroy the topological hierarchy that seems to reign over our cosmos" Coccia contends, and by doing so "demonstrate that life is a rupture in the asymmetry between container and contained."<sup>36</sup> He asserts: "When there is life, the container is located in the contained (and is thus contained by it); and vice versa."<sup>37</sup> With the example of breathing this paradox becomes understandable; we are immersed in the air we breathe as we contain it, and also exchange it with all the other things that breathe, including trees.

---

24 Ibid.

25 Arlander 2019a, 457-459.

26 Gagliano, Ryan, Vieira 2017, 27-61.

27 Gagliano et al. 2017, xvii.

28 Ibid.

29 Gagliano et al. 2017, xvii-xviii.

30 Gagliano et al. 2017, xviii.

31 Coccia 2019, 5.

32 Ibid.

33 Ibid.

34 Coccia 2019, 10.

35 Ibid.

36 Ibid.

37 Ibid.

(5) In writing letters to trees by the trees I am participating in their breath. I made other videos with the same pine tree that I was writing a letter to, *On the Edge* and *On the Edge I-III*, which can be viewed on the Research Catalogue.<sup>38</sup> Images of performances for camera with other pines on Örö are documented on the project blog under the heading “Öres”.<sup>39</sup> With the exception of *The Pine’s Apprentice*, which was a daily performance, most of the sessions with the pine trees were short poses, and several of them included writing, such as *Day with a Pine* (in English), *Writing in a Pine* (in Swedish) *Dear Pine* (in Finnish) *Kära tall (Another Day with a Pine)* (in Swedish) and *Pines by the Path (Kära tall)* (in Swedish). In January and February 2021, I returned to Örö again, and did some more writing with pines, in *Tala om det för Tallen (Tell it to the Pine) 1 and 2*, *Dearest Pine (with text)*, and *Esteemed Pine Tree*. Writing letters to trees with the trees or next to them has become a way of being together with them. The role of the camera as a witness is crucial, however; I rarely write letters to trees without performing the action for camera. The encounter is important as an experience, the letter forms a trace of the performance, but the real purpose of the practice is the resulting video work.

(6) Writing letters to trees developed from attempts at using text as the sound in videos with trees. After adding diary notes to videos, for example in the video *Sunday with a Pine* (2017) I wrote a voice-over text where I addressed the tree that I had been performing with directly for *Hanging in a Pine* (2019), albeit only at the end of the text. The first full letter to a tree I wrote as a voice-over to the video work *Year of the Dog in Lill-Jan’s Wood (Sitting in a Pine)* (2019) after performing with it repeatedly for a year, as a kind of explanation how the work was made, and the text has also been published separately.<sup>40</sup> The first letter to a tree written next to the tree, as a performance for camera, performing writing as an action, was written to and with an ancient Olive tree in Ulldecona in Spain in December 2019, later published as a video essay.<sup>41</sup> And the first letter written to a tree with the tree, where the text was recorded and added to the video depicting the writing, albeit in an abbreviated version, was addressed to a firethorn rhus in Nirox Sculpture Park in South-Africa in March 2020. This practice of writing to trees with the trees as performances for camera I have since been exploring in various places, in Stockholm (with a pine on Hundudden), in Helsinki (with a pine in Brunnsparcken and a spruce on Harakka Island), with several trees in Mustarinda in north-eastern Finland and with many pines on Örö island, as mentioned before.<sup>42</sup>

(7) An earlier practice of giving voice to trees in small monologues forms a background to this letter writing. *Trees Talk* is a series of small site-specific audio plays or recorded monologues, based on the Celtic tree calendar, which I have made with or for trees in various locations since 2003. They are documented in the exposition “Talking Trees” on the RC.<sup>43</sup> The problem of performing as trees, assuming the role of trees, I have discussed in a text called “Performing with Trees”<sup>44</sup> as well as in the collection *Performing Landscape*.<sup>45</sup> The cultural phenomenon or figure of talking trees is discussed by Michael Marder, who criticises a narrow way of identifying speech as vocalisation<sup>46</sup>. According to him talking trees are nevertheless “the conduits to another possible relation to plants”

---

38 Arlander 2020f.

39 Arlander 2020g.

40 Arlander 2020c.

41 Arlander 2021.

42 Arlander 2020g.

43 Arlander 2003.

44 Arlander 2010, 160-162.

45 Arlander 2012, 191-213.

46 Marder 2017, 112-113.

because they are “perceived no longer as mute objective surfaces for the inscription of meaning that has originated outside them but as nonhuman subjects in their own right.”<sup>47</sup>

(8) Not only is speaking as trees problematic but speaking for trees is tricky as well. In “The Problem of Speaking for Others” Linda Alcoff notes, however, that a retreat to speak only for oneself is not a solution. “We are collectively caught in an intricate, delicate web in which each action I take, discursive or otherwise, pulls on, breaks off, or maintains the tension in many strands of a web in which others find themselves moving also.”<sup>48</sup> She explains: “When I speak for my-self, I am constructing a possible self, a way to be in the world, and am offering that to others, whether I intend to or not, as one possible way to be.”<sup>49</sup> According her “[i]t is an illusion that I can separate from others to such an extent that I can avoid affecting them.”<sup>50</sup> Alcoff refers to the influential text by Gayatri Chakravorty Spivak “Can the Subaltern Speak?” where Spivak suggests that “to promote ‘listening to’” as opposed to speaking for essentializes the oppressed as nonideologically constructed subjects<sup>51</sup> and “prefers a ‘speaking to’, in which the intellectual neither abnegates his or her discursive role nor presumes an authenticity of the oppressed”<sup>52</sup> but rather “allows for the possibility that the oppressed will produce a “countersentence” that can then suggest a new historical narrative.”<sup>53</sup> Alcoff suggests as a possible strategy “to create wherever possible the conditions for dialogue and the practice of speaking with and to rather than speaking for others.”<sup>54</sup> Perhaps this could be extended to relations with trees as well. What their “countersentences” would be, is hard to imagine, but not impossible.

Referring to Spivak, in her text “*Phytographia: Literature as Plant Writing*” Patricia Vieira asks ““Can the Plant Speak?”” and if so, “Would we be prepared to listen?” “Or would we rather” she adds, “as Spivak warned in the case of the subaltern, superimpose our thoughts, reasoning, and preconceived ideas, perhaps even in a well-intentioned manner, onto the plant?”<sup>55</sup> Despite problems with the analogy, “the similarities between the subaltern and the plant are also striking”<sup>56</sup> she notes. “Relegated to the margins of Western thought, both categories have been posited as the negative images of modernity’s triumphant ideals.”<sup>57</sup> Vieira suggests that “following in the footsteps of postcolonial studies, we make an effort to interpret the stories of plants”, although “this is a challenging endeavour.”<sup>58</sup> She proposes “the notion of inscription as a possible bridge over the abyss separating humans from the plant world” because “all beings inscribe themselves in their environment and in the existence in those who surround them.”<sup>59</sup> Although it seems that the human who writes to the pines is doing the inscription, following this line of thought we could also see the trees inscribing themselves onto the thoughts of the human and the text emerging in the encounter. This possibility I have discussed in another context.<sup>60</sup>

(9) Speaking with trees or writing next to trees seems like one possible solution to the

---

47 Marder 2017, 115.

48 Alcoff 1992, 21.

49 Ibid.

50 Ibid.

51 Spivak quoted in Alcoff 1992, 22.

52 Spivak quoted in Alcoff 1992, 23.

53 Ibid.

54 Ibid.

55 Vieira 2017, 216-217.

56 Vieira 2017, 217.

57 Ibid.

58 Ibid.

59 Ibid.

60 Arlander 2022.

problem of addressing trees. In a conversation with Trinh T. Minh-Ha Nancy Chen asks about the relationship between “talking nearby instead of talking about” and indirect speech. Minh-Ha elaborates on indirect speech as “a speaking that does not objectify, does not point to an object as if it is distant from the speaking subject or absent from the speaking place”,<sup>61</sup> but rather “reflects on itself and can come very close to a subject without, however, seizing or claiming it” and “whose closures are only moments of transition opening up to other possible moments of transition”.<sup>62</sup> For Minh-Ha “these are forms of indirectness well understood by anyone in tune with poetic language”<sup>63</sup> She notes, however, that to say, “that one prefers not to speak about but rather to speak nearby, is a great challenge, ...not just a technique or a statement” but rather “an attitude in life, a way of positioning oneself in relation to the world.”<sup>64</sup> And I wonder whether I have really understood the width of the challenge – how to relate to others respectfully and with empathy, including trees.

(10) In an attempt at reconfiguring our relationship to the world and to other life forms cohabiting it with us, Rosi Braidotti brings in the idea of *zoe* to complement the human centred *bios*. Her “vitalist approach to living matter displaces the boundary between the portions of life... traditionally ... reserved for Anthropos, that is to say *bios*” and “the wider scope of animal and non-human life, also known as *zoe*.”<sup>65</sup> “*Zoe* is the ruling principle” is one of her theses for a posthuman feminism. She proposes “a species egalitarianism” resting on a relational ontology based on “a monistic, neo-Spinozist vital materialist philosophy”<sup>66</sup> and notes how “a *zoe*- or geocentered approach requires a mutation of our understanding of *what it means to think and speak at all* (italics mine), let alone think critically.”<sup>67</sup> This shift opens up a possibility to consider pine trees, for example, as relevant interlocutors, but does not make the attempt at conversation any easier. For Braidotti “[t]he dynamic, self-organizing structure of life as *zoe* stands for generative vitality, [which] is the transversal force that cuts across and reconnects previously segregated species, categories, and domains.”<sup>68</sup> Moreover, “[*z*]*oe*-centered egalitarianism” means for her “a materialist, secular, grounded, and unsentimental response to the opportunistic transspecies commodification of life that is the logic of advanced capitalism.”<sup>69</sup> Although writing to trees with trees is very far from *zoe*-centred egalitarianism, it is nevertheless an attempt at approaching other lifeforms in a respectful if not fully egalitarian manner.

(11) Another aspect of equality is the way we are all exposed to and immersed in the various compounds surrounding us and traversing us. In exploring “the contact zone between human corporeality and more-than-human nature” Stacy Alaimo imagines “human corporeality as transcorporeality, in which the human is always intermeshed with the more-than-human world” and “underlines the extent to which the human is ultimately inseparable from ‘the environment’.”<sup>70</sup> Such an understanding prevents us from posing “nature as mere background... since ‘nature’ is always as close as one’s own skin – perhaps even closer.”<sup>71</sup> For her “the environment... is in fact a world of fleshy beings with their own needs, claims and actions.”<sup>72</sup> In focusing on “movement

61 Chen 1992, 87.

62 Ibid.

63 Ibid.

64 Ibid.

65 Braidotti 2017, 32.

66 Ibid.

67 Ibid.

68 Ibid.

69 Ibid.

70 Alaimo 2010, 2.

71 Ibid.

72 Ibid.



across bodies, trans-corporeality reveals the interchanges and interconnections between various bodily natures” and in “underscoring that *trans* indicates movement across different sites”, trans-corporeality “acknowledges the often unpredictable and unwanted actions of human bodies, nonhuman creatures, ecological systems, chemical agents and other actors.”<sup>73</sup> Moreover, Alaimo suggests that “[e]mphasizing the material interconnections of human corporeality with the more-than-human world – and at the same time *acknowledging that material agency necessitates more capacious epistemologies* (italics mine) – allows us to forge ethical and political positions” which can help us contend with contemporary precarities “in which ‘human’ and ‘environment’ can by no means be considered as separate.”<sup>74</sup> Such epistemologies should be able to include the wisdom of other-than-human beings, like pine trees, and to downplay human superiority in relation to the rest of nature.

(12) The most common stories of human “relationships” with nature are summarized by Michael Pollan in *The Botany of Desire*: “There’s the old heroic story, where Man is at war with Nature; the romantic version, where Man merges spiritually with Nature (usually with some help from the pathetic fallacy)” he writes, “and, more recently, the environmental morality tale, in which Nature pays Man back for his transgressions, usually in the coin of disaster”.<sup>75</sup> He reminds us that all of these narratives “share a premise we know to be false but can’t seem to shake: that we somehow stand outside, or apart from, nature.”<sup>76</sup> The pathetic fallacy mentioned by Pollan is discussed by John Ryan, who takes up the problem or stigma related to it in his text “In the Key of Green – The Silent Voices of Plants in Poetry”<sup>77</sup>. The term was coined by John Ruskin, a nineteenth century British art critic, who considered it morbid “to describe the attribution of feeling, emotion and sentience to so-called inanimate nature”.<sup>78</sup> Ryan suggests that “the voices of plants (their *internal* voices, produced by them) should be distinguished from the giving voice to plants (their *external* voices, imposed upon or granted to them by us).”<sup>79</sup> He proposes “a middle ground” with “plants speaking for themselves, in which they express their voices in myriad ways as we present to them (and ourselves) the appropriate conditions for doing so (such as unfragmented habitat, pollinators, sunshine, respect).”<sup>80</sup> He thinks of these “two modes of plant voice as dialogic sides of the same grape vine” where “speaking for plants in poetry, as an act informed by their ecological and material realities” would be “more ethically inflected than not writing anything from their perspectives, or worse yet, objectifying them in language.”<sup>81</sup> One could nevertheless ask how well informed of the realities of the pine trees I should be in order to be able to write to them or with them in a such a manner.

(13) Perhaps the most classic description of a human relationship to a tree is presented by philosopher Martin Buber. He uses a tree as an example when describing his idea of an I-Thou relationship in contrast to an objectifying relationship to something as an it: “I consider a tree. I can look on it as a picture... I can perceive it as movement... I can classify it in a species”, he writes. “I subdue its actual presence and form so sternly that I recognise it only as an expression

---

73 Ibid.

74 Ibid.

75 Pollan 2001, xxv.

76 Ibid.

77 Ryan 2017.

78 Ryan 2017, 277.

79 Ryan 2017, 282.

80 Ibid.

81 Ryan 2017, 283.

of law... I can dissipate it and perpetuate it in number.”<sup>82</sup> “In all this the tree remains my object”<sup>83</sup>, he adds, and presents the alternative: “It can, however, also come about, if I have both will and grace, that in considering the tree I become bound up in relation to it.”<sup>84</sup> If that happens, “[t]he tree is now no longer *It*. I have been seized by the power of exclusiveness.”<sup>85</sup> Buber stresses that “it is not necessary for me to give up any of the ways in which I consider the tree” because “[t]he tree is no impression, no play of my imagination, no value depending on my mood; but it is bodied over against me and has to do with me, as I with it—only in a different way.”<sup>86</sup> He concludes: “Let no attempt be made to sap the strength from the meaning of the relation: relation is mutual.”<sup>87</sup> How the mutuality is realised, how a meeting or encounter resembling a dialogue could take place, is harder to fathom. Will the letter inevitably remain a monologue?

(14) In line with Buber, philosopher Erazim Kohak asks in his text “Speaking to Trees”: “What is the epistemological status of a world within which speaking to trees would appear as an appropriate behavior?”<sup>88</sup> He proposes “a world perceived as a community of autonomous beings worthy of respect”, in contrast “with the anthropocentric conception of the world as a value-free reservoir of raw materials” although, according to him “neither worldview can or should claim descriptive accuracy.”<sup>89</sup> For Kohak they are “equally ‘manners of speaking’ and the choice between them must rest on whether they are conducive to ecologically constructive or ecologically destructive behavior.”<sup>90</sup> On such grounds “speaking to trees is a legitimate, speaking of biomechanisms an illegitimate form of verbal behavior”,<sup>91</sup> he adds. “When a philosopher and a tree converse, what do they talk about?”<sup>92</sup> Kohak asks. At the end of his argument, he provides an answer: “The point of speaking to a tree is communication. In recognizing the tree as part of a community of discourse, we are shaping acts and attitudes.”<sup>93</sup> Considering “trees as mute and impersonal biomechanisms has brought us to the verge of an environmental catastrophe” and what is needed “is to generate a manner of speaking which would be true to the task of sustainable dwelling at peace for humans and the world alike”, he adds. We need “a manner of speaking that would be true in the non-descriptive sense of being good” that is “the truth they speak about when a philosopher speaks with a tree.”<sup>94</sup> Considered from this perspective writing letters to pine trees is an attempt at generating new manners of speaking, new gestures of acknowledgement, new communities of discourse.

(15) Our connection with trees is not only a question of a manner of speaking, however. We share a common ancestry; LUCA, the Last Universal Common Ancestor of all life on earth, which I first heard mentioned by professor of molecular biology Howy Jacobs in 2017<sup>95</sup>, unites me and the pine trees as well as all life forms on earth, however much they are differentiated and keep differentiating. “Plants have not just evolved; they

---

82 Buber 1937, 7.

83 Ibid.

84 Buber 1937, 8.

85 Ibid.

86 Ibid.

87 Ibid.

88 Kohak 1992, 371.

89 Ibid.

90 Ibid.

91 Ibid.

92 Ibid.

93 Kohak 1992, 386.

94 Ibid.

95 The keynote “Life – A Tree with Three Intertwined Branches” was presented at the Aboagora – Between Arts and Sciences Symposium, in Turku, 24 August 2017. The recording of the speech is available online. (Jacobs 2017).

have involved themselves in the lives of every other being on the planet” Natasha Myers writes in “Are the Trees Watching us?”<sup>96</sup> They have been “concocting elixirs, poisons, fibres, and all forms of deliciousness, in responsive relation with other plants, animals, insects, microbes, and fungi,” and they probably “have a deeper awareness of the world around them than we ever will”<sup>97</sup>, she adds. Myers suggests that one way “we can learn to appreciate just how the trees are watching us is to begin to vegetalise our sensoria, reworking our perceptions with planty attentions.”<sup>98</sup> According to her “our senses of taste, smell, colour, texture, and form are already all shaped by our involutory becoming alongside plants.”<sup>99</sup> Humans have evolved together with plants and bodies of all kinds, including pine trees. Writing letters to trees might not be the best way of vegetalising our sensoria, although that is one way to begin, a tool to focus attention. Simply to spend some time with trees would probably work as well, perhaps even better than writing letters, as a starting point for engaging in a discourse of sorts, breathing together with them, next to them, watching, listening, sensing and smelling, allowing them to watch you – engaging in trans-corporeal exchanges, enjoying our joint participation in *zoe*. Thus, by way of conclusion, I would simply like to add: Please do try this at home, with a pine nearby or any other tree that invites you to join them.

## EPILOGUE

As the above notes hopefully made clear, the act of addressing a tree, of writing a letter to a tree together with the tree, next to or nearby the tree, is conceptually no simple matter. Besides the question of address, of speaking to or with a tree, there are other problems that could and should be addressed, like what do we mean by a tree, what does to perform for camera entail etc. There are other discourses that should be considered, like the concern regarding anthropocentrism in addressing a tree. And there are problems left unexamined, such as: why is the camera needed as a witness? Why make a record of the performance, an artwork for humans? Why is the tree as audience not sufficient? The notes above refer to the thoughts that occurred to me at the moment of writing, based on ideas I had recently encountered or read, and, as I would like to think but cannot verify, the ideas perhaps suggested to me by the pine tree as well, or the “it thinks” between us. At the very least they demonstrate, how in artistic practice, artistic research and performance as research seemingly contradictory notions can coexist and nourish the work.

It is time to return to the question we began with, whether personifying the tree, addressing the tree as an audience and engaging in a decidedly human activity like writing actually neglects to foreground our shared participation in *zoe*, in life beyond the human. Based on my experience with this letter I suggest that personifying or subjectifying trees is a useful tool to explore and does not deny a broader processual view. Rosi Braidotti’s distinction between antropomorphism and anthropocentrism might be useful here. Although life “is *zoe* driven and geocentered,”<sup>100</sup> according to her, for us as humans “it will always be antropomorphic, that is to say, embedded and embodied, enflashed, affective, relational.”<sup>101</sup> Only “by embracing resiliently our antropomorphic frame and

96 Myers 2020 n.p.

97 Ibid.

98 Ibid.

99 Ibid.

100 Braidotti 2017, 34.

101 Braidotti 2017, 35.

the limits and possibilities it entails” can we “become creatively *zoe*-centered.”<sup>102</sup> “Living matter”, she writes, “is intelligent and self-organizing ...precisely because it is not disconnected from the rest of organic life.”<sup>103</sup> Following this line of thought I should be able to acknowledge the agency and subjectivity of a pine tree while utilizing my human sensibilities and techniques in addressing the tree. While writing a letter to a tree and thus addressing plants as persons following Matthew Hall’s suggestion, even turning them into an audience, I can at the same time also acknowledge the vegetal dimension of my own subjectivity, as proposed by Michael Marder. Although these standpoints are philosophically contradictory, on an experiential level they need not be mutually excluding in practice. The same could be said about the contrast between personhood and trans-corporeality. I can respect the subjectivity and personal integrity of a human colleague as co-performer or spectator while being aware of the fact that she is constantly changing and conscious of the trans-corporeal exchange of microbes, viruses and more between us. The same should be possible with a tree. The act of addressing the tree as an audience by writing a letter to the tree in their presence does not have to function as an “othering”, if one maintains an awareness of the trans-corporeal flows taking place and of our shared, symbiotic relationship through breathing. That said, whether other techniques than writing or other ways to relate besides addressing as audience would better serve to foreground our common participation in *zoe* remains to be explored.

## ACKNOWLEDGEMENTS

I want to thank and acknowledge the funders and hosts for the project Meetings with Remarkable and Unremarkable Trees, the Finnish Cultural Foundation, Academy of Fine Arts at University of the Arts Helsinki, the Arts Research Africa residency at the Wits School of Arts in Johannesburg, as well as Mustarinda Artists residency and Öres Artists residency in Finland. The project blog<sup>104</sup> and the project archive on the Research Catalogue<sup>105</sup> contain more detailed information.

## REFERENCES

- Alaimo, Stacy. 2010. *Bodily Natures. Science, environment, and the material self*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Alcoff, Linda. 1992. “The Problem of Speaking for Others”. *Cultural Critique* No 20 (Winter 1991-1992): 5-32.
- Arlander, A. 2003. “Talking Trees”, archive on the Research Catalogue. <https://www.researchcatalogue.net/view/62946/159786> [Last accessed 4 September 2022].
- 2010. “Performing with Trees: Landscape and Artistic Research”. In *Blood, Sweat & Theory – Research through practice in performance*, edited by John Freeman, 158-176. Oxford: Libri Publishing.

<sup>102</sup> Ibid.

<sup>103</sup> Braidotti 2017, 33.

<sup>104</sup> Arlander 2020 c project blog <https://meetingswithtrees.com>

<sup>105</sup> Arlander 2020 d project archive <https://www.researchcatalogue.net/view/761326/761327>

- 2012. *Performing Landscape – Notes on Site-specific Work and Artistic Research. Texts 2001-2011*. Acta Scenica 28. Helsinki: Theatre Academy Helsinki. <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/6057> [Last accessed 4 September 2022].
  - 2019a. “Resting with Pines in Nida attempts at performing with plants.” *Performance Philosophy* vol 4 (2): 452-475. <https://doi.org/10.21476/PP.2019.42232> [Last accessed 4 September 2022].
  - 2019b. “Performing with Plants – Appearing with Elms and Alder”. In *Etappeja – Kuvataideakatemian tohtorihjelma 20 vuotta / Waypoints – The Doctoral Programme at Academy of Fine Arts 20 Years*, edited by Mika Elo, Lea Kantonen and Petri Kaverma. Helsinki: Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki, 33-56. <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/7134> [Last accessed 4 September 2022].
  - 2019c. “Performing with a Pine Tree”. In *I Experience as I Experiment – I Experiment as I Experience. Experience and experimentality in artistic work and research*, edited by Denise Ziegler. Helsinki: Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki, 15-26. <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/7148> [Last accessed 4 September 2022].
  - 2020a. “Behind the Back of Linnaeus – Bakom ryggen på Linné.” *Ruukku – Studies in Artistic Research*, Issue #14 Ecologies of practice. <https://www.researchcatalogue.net/view/470496/470497> [Last accessed 4 September 2022].
  - 2020b. “Performing with Plants in the Ob-scene Anthropocene.” *Nordic Theatre Studies* vol 32, 121-142 <https://tidsskrift.dk/nts/issue/view/8763> [Last accessed 4 September 2022].
  - 2020c. “Dearest Pine”. In *Eco Noir: A Companion for Precarious Times*, edited by Jack Faber and Anna Shraer. Helsinki: Uniarts Helsinki Publishing, 105-112. <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/7185> [Last accessed 4 September 2022].
  - 2020d. “Meetings with Remarkable and Unremarkable Trees”. Project blog. <https://meetingswithtrees.com> [Last accessed 4 September 2022].
  - 2020e. “Meetings with Remarkable and Unremarkable Trees”. Project archive. <https://www.researchcatalogue.net/view/761326/761327> [Last accessed 4 September 2022].
  - 2020f. *On the Edge*. Video works. <https://www.researchcatalogue.net/profile/show-work?work=1037263> [Last accessed 4 September 2022].
  - 2020g. “Öres”, blog page. <https://meetingswithtrees.com/ores/> [Last accessed 4 September 2022].
  - 2020h. “Writing with a Pine.” blog post 11.11.2020. <https://meetingswithtrees.com/2020/11/11/writing-with-a-pine/> [Last accessed 4 September 2022].
  - 2021. “Dear Olive Tree.” *Journal of Embodied Research*, 4(2): 5 (19:40). <https://doi.org/10.16995/jer.70> [Last accessed 4 September 2022].
  - 2022. “Writing with Trees”. *Proceedings of CARPA 7 Elastic Writing in Artistic Research*. Nivel 17. University of the Arts Helsinki, Theatre Academy <https://nivel.teak.fi/carpa7/writing-with-trees/> [Last accessed 4 September 2022].
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham, NC: Duke University Press.
- Braidotti, Rosi. 2017. “Four Theses on Posthuman Feminism”. In *Anthropocene Feminism*, edited by Richard Grusin. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 21-48.

- Buber, Martin. 1937. *I and Thou*. Translated by Ronald Gregor Smith. Edinburgh: T.& T. Clark, 38 George Street.
- Burke, Wendy. 2016. *Tree Talks: Southern Arizona*. Lockport, NY: Delete Press.
- Chamovitz, Daniel. 2017. *What a Plant Knows: A Field Guide to the Senses*. New York: Scientific American/Farrar, Straus and Giroux.
- Chen, Nancy N. 1992. "Speaking Nearby: A Conversation with Trinh T. Minh-ha". *Visual Anthropology Review* vol.8.no.1 Spring: 82-91.
- Coccia, Emanuele. 2019. *The Life of Plants. A Metaphysics of Mixture*. Translated by Dylan J. Montanari. Cambridge: Polity Press.
- Gagliano, Monica. 2018. *Thus Spoke the Plant: A Remarkable Journey of Ground-breaking Scientific Discoveries and Personal Encounters with Plants*. Berkeley: North Atlantic Books.
- Gagliano, Monica, John C. Ryan and Patricia Vieira. 2017. "Introduction". In *The Language of Plants - Science, Philosophy, Literature*, edited by Monica Gagliano, John C. Ryan and Patricia Vieira. Minneapolis London: University of Minnesota Press, vii- xxxiii.
- Gibson, Prudence. 2018. *The Plant Contract: Art's Return to Vegetal Life*. Critical Plant Studies 3. Leiden, Boston: Brill Rodopi.
- Hall, Matthew. 2011. *Plants as Persons. A Philosophical Botany*. New York: Suny Press. -- 2019. "In Defence of Plant Personhood". *Religions* 10, no. 5 (May 2019): 317.
- Jacobs, Howy. 2017. "Life – A Tree with Three Intertwined Branches." Keynote presented at Aboagora – Between Arts and Sciences Symposium, Sibelius Museum, Turku, 24 August 2017. Recording. <https://aboagora.fi/past-events/aboagora-2017-becomingverdandi/> [Last accessed 4 September 2022].
- Kaza, Stephanie. 2019. *Conversations with Trees – An Intimate Ecology*. Boulder: Shambala.
- Kohák, Erazim. 1993. "Speaking to Trees." *Critical Review* 6: 317–88.
- Le Guin, Ursula K. 2017. "Deep in Admiration". In *Arts of Living on a Damaged Planet*, edited by Anna Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan, and Nils Bubandt, M. Minneapolis: University of Minnesota Press, 15-21.
- Mancuso, Stefano, Alessandra Viola, Michael Pollan, and Joan Benham (eds.). 2015. *Brilliant Green: The Surprising History and Science of Plant Intelligence*. Washington: Island Press.
- Marder, Michael. 2013a. *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. New York: Columbia University Press.
- 2013b. "Is It Ethical to Eat Plants?" *Parallax* 19, no. 1 (1 February 2013): 29–37.
- 2017. "To Hear Plants Speak". In *The Language of Plants - Science, Philosophy, Literature*, edited by Monica Gagliano, John C. Ryan and Patricia Vieira. Minneapolis London: University of Minnesota Press, 103-125.
- 2018. "A Portrait of Plants as Artists" *The Philosopher's Plant*. <https://philosoplant.lareviewofbooks.org/?p=243> [Last accessed 4 January 2022].
- Myers, Natasha. 2017. "From the Anthropocene to the Planthropocene: Designing Gardens for Plant/People Involution." *History and Anthropology* vol 28 No 3:297-301.
- 2020. "Are the Trees Watching us?" *Spike Art Magazine* #65 Autumn 2020. <https://www.spikeartmagazine.com/articles/qa-natasha-myers> [Last accessed 4 September 2022].
- "Öres – Öro Island Residency Programme." <https://www.ores.fi/> [Last accessed 4 September 2022].



- “Örö Fortress Island, National Parks.” <https://www.nationalparks.fi/oro> [Last accessed 4 September 2022].
- “Örö Fortress Island” 2020 <https://www.visitoro.fi/en/> [Last accessed 4 September 2022].
- Pakenham, Thomas. 1996. *Meetings with Remarkable Trees*. New York: Random House.
- Plumwood, Val. 2003. “Decolonizing Relationships with Nature”. In *Decolonizing Nature Strategies for Conservation in a Post-Colonial Era*, edited by William Mansfield Adams and Martin Mulligan. London: Earthscan Publications, 51–78.
- Pollan, Michael. 2002. *The Botany of Desire: A Plant’s-eye View of the World*. London: Bloomsbury Publishing.
- Raguso, Robert A. and Kessler, André. 2017. “Speaking in Chemical Tongues – Decoding the Language of plant Volatiles”. In *The Language of Plants - Science, Philosophy, Literature*, edited by Monica Gagliano, John C. Ryan and Patricia Vieira. Minneapolis London: University of Minnesota Press, 27-61.
- Ryan, John C. 2017. “In the Key of Green – The Silent Voices of Plants in Poetry”. In *The Language of Plants - Science, Philosophy, Literature*, edited by Monica Gagliano, John C. Ryan and Patricia Vieira. Minneapolis London: University of Minnesota Press, 273-296.
- Vieira, Patricia, Monica Gagliano, and John Ryan. 2015. “Introduction”. In *The Green Thread. Dialogues with the Vegetal World*, edited by Patricia Vieira, Monica Gagliano, and John Ryan. Lanham, Boulder, New York, London: Lexington Books, ix-xxvii.
- Vieira, Patricia 2017 “*Phytographia: Literature as Plant Writing*”. In *The Language of Plants - Science, Philosophy, Literature*, edited by Monica Gagliano, John C. Ryan and Patricia Vieira. Minneapolis London: University of Minnesota Press, 215-233.
- White, Gareth. 2013. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*. New York: Palgrave Macmillan.
- Wohlleben, Peter. 2016. *The Hidden Life of Trees – What They Feel, How They Communicate – Discoveries from a Secret World*. Vancouver, Canada: Greystone Books.



## ECONOMIES AND ECOLOGIES: FIGURES OF SPECTATING AND THE ENCLOSURE OF EMANCIPATION

### ABSTRACT

Starting from the tropes of ‘economy’ and ‘ecology’ as framing discourses for theatre and performance studies, and touching on larger debates about humanism and posthumanism, modernity and postmodernism, this playful essay teases out how any of these idioms may inadvertently reproduce the logic of global capitalism. Reading the latter as an ever-widening project of ‘enclosure’ – the closing in of the commons, the theatres, the individual, and the very imagination of emancipation – the problem with it is located in its reduction of human agents to mere spectators of the world’s unfolding. If modern or humanist economies risk the reduction of nature to mere scenery for human exploits, some postmodern and posthuman ecologies may run the converse risk of divesting human politics of both agency and accountability. Drawing on Kate Soper’s and Ellen Meiksins Wood’s defences of humanism and modernity, Andreas Malm’s and Alf Hornborg’s critiques of posthumanism, and David Graeber’s and David Wengrow’s paean to political imagination, the essay enters the theatre only occasionally, but addresses all its themes through a performative lens.

### TIIVISTELMÄ

Artikkeli käsittelee leikillisellä otteella laajoja aihepiirejä: yhtäältä ekonomiaa ja ekologiaa teatterin- ja esitystutkimuksen kattokäsitteinä, toisaalta vielä laveampia keskusteluita humanismista ja posthumanismista, modernista ja postmodernista. Väitteenä on, että kaikilla näillä diskursseilla on mahdollista tulla toisintaneeksi – vaikka vahingossakin – globaalin kapitalismin logiikkaa, joka sulkeistaa sisäänsä niin yhteismaat, teatterit, yksilöt kuin mielikuvituksenkin, redusoiden ihmistoimijat pelkiksi tämän luonnonvoimana näyttäytyvän speaktaakkelin katsojiksi. Missä modernit tai humanistiset ’ekonomiat’ alistavat ei-inhimillisen luonnon vain hyötytalouden lavasteiksi, postmodernit ja posthumanistiset ’ekologiat’ voivat vastaavasti häivyttää ihmisten tekemästä politiikasta sekä vastuun että toimijuuden ulottuvuudet. Teksti etenee humanismin ja modernin puolustuspuheenvuoroista (Kate Soper, Ellen Meiksins Wood) posthumanismin kritiikkiin (Andreas Malm, Alf Hornborg) ja poliittisen mielikuvituksen mahdollisuuksiin (David Graeber, David Wengrow); teatterissa poiketaan vain toisinaan, mutta tutkitut ilmiöt ymmärretään pohjimmiltaan performatiivisiksi.

The innocent starting point for this essay is a perceived shift in the framing discourses that define larger theoretical trends in the study of theatre and performance. While much research in the 1980s and 1990s abounded in metaphors of ‘economy’ – *dramatic, theatrical, or moral; symbolic, discursive, or mimetic* – in the new millennium, we like to speak of theatre and performance ‘ecologies,’ preferably in the plural.<sup>1</sup> Admittedly, the two trends do not quite scale together. Where the former was largely inspired by new historicist and cultural materialist studies of early modern theatre, the ecological names a more recent yearning for relationality and interconnection, in the age runaway climate change and an impending Anthropocene epoch.<sup>2</sup> As Lisa Woynarski puts it, “thinking ecologically requires a shift in perspective to decentre the human [- -] exploring alternatives to [the] capitalist logic of extractivism.”<sup>3</sup> I have made some minor contributions to this trend myself and remain a proponent, but in this essay, I wish to tease out how *both* of these discourses may inadvertently reproduce the logic and dynamics of global capitalism. To exaggerate, if ‘economy’ may work as if nature doesn’t count, then ‘ecology’ may suggest that human beings no longer do: if we only relate to our habitat (*oikos*) through a perhaps spectatorial study (*logos*), what we risk occluding is the very politics of its management (*nomos*).<sup>4</sup>

Hence the still wider tensions behind this essay would be those between the discourses of humanism and posthumanism, modernity and postmodernism: surely the very idea of planetary management can only spell hubris and human exceptionalism? When it comes to theatre’s implication in current socioecological crises, at any rate, the default suspects tend to be modernity and humanism, perhaps the Enlightenment. Citing only two early theorists of performance and ecology, Baz Kershaw, for example, would challenge the standard “dualisms of modernism” along the lines of “body and mind, [- -] thought and action, spectator and participant, culture and nature,” whereas Una Chaudhuri, more specifically, singles out “[t]he theater’s complicity with the anti-ecological humanist tradition” of the nineteenth century (hence the realist and naturalist inheritance with its “wholly social account of human life”).<sup>5</sup> Widening the purview, Chaudhuri also points to Judeo-Christian anthropocentrism and the long-term disregard of nature from Greek philosophy to Renaissance science; for his part, Kershaw suggests that the theatre’s very “*creation of spectatorship*” makes it perhaps the quintessential social institution in “separat[ing] ‘us’ from ‘our’ environment,” turning nature “into spectacle and then, too often, commodity.”<sup>6</sup> While little to do with actual practices of spectating, this is the long-worn trope that I wish to take under scrutiny. Based as it is on separation and passivity, I argue, this spectatorial dynamic is much more specific to capitalism than either modernity or humanism.

Some caveats are in order. I am not proposing that any of the above authors are oblivious to capitalism, nor that the study of performance and ecology were not infinitely richer than that. Still, I argue that the critique of capitalism has often been upstaged and even disabled by more abstract suspects – such as humanism or modernity – and that it is newly necessary now, if we are ever to become more than spectators to its unfolding violences fast and slow (take war, border walls, global

---

1 Italics cited from Haynes 1984: 645, 666; Greenblatt 2005: 15, 94, 251. The topic of the IFTR 2021 conference, some prime proponents of performance (and) ecology include Wendy Arons, Una Chaudhuri, Baz Kershaw, Theresa J. May, and Lisa Woynarski.

2 Cf. Paavola 2020.

3 Woynarski 2020: 10, 22.

4 For a more philosophical take on the two etymologies, see Bjerg 2016.

5 Kershaw 2007: 316; Chaudhuri 1994: 28, 23–4.

6 Chaudhuri 1994: 28; Kershaw 2007: 306, 303 (his italics).

warming). Second, given my own limitations and the enormity of my themes, the tone of this essay remains that of the caricaturist rather than the respectable historian. If it manages to make some habits of thought conscious of other habits, it will have made its opening.

That said, there are two more E-words, central to this essay and its understanding of economy and ecology, that need to be introduced in a general outline. The first is *enclosure*: the violent separation of an inside from an outside, surely akin to the dualisms of modernity (body and mind, nature and culture) but understood, here, as the defining dynamic of global capitalism in the long term. Indeed, the Marxist feminist critic Nancy Fraser suggests that the very development of capitalist societies – “mercantile capitalism, liberal-colonial capitalism, state-managed monopoly capitalism, and globalizing neoliberal capitalism” – can be derived from where precisely they draw the line between their foreground functions and the enclosed backstage areas that these crucially both depend on and disavow: “production and reproduction, economy and polity, human and nonhuman nature, exploitation and expropriation.”<sup>7</sup>

Some of these dynamics are addressed in the short preamble that follows, and especially in the third section, tracing *economies of enclosure* in and out of the theatre. There, the historical enclosure of ‘the commons’ – the common lands and customs of both European peasants and Indigenous peoples – is related to the parallel enclosure (separation, civilization, passivization) of the ‘individual’ as spectator, in a carnival survey of cultural practices from early modern theatre to globalized consumption.

The second orienting concept is the utopian idea of emancipation, human or more, which, it will be argued, has itself been largely enclosed over the long backlash against the political upheavals of the 1960s and 1970s – the “veritable obsession,” as anthropologist David Graeber put it, “with ensuring [- -] that those who challenge existing power arrangements can never, under any circumstances, be perceived to win.”<sup>8</sup> Among the tactics of this enclosure, a bold list would include not only precarization and privatization, but also aspects of both postmodernism and posthumanism. Where the former’s cynical fragmentation would reject any totalizing and emancipatory projects other than the most local or particular, the latter may, perhaps inadvertently, displace the ills of capitalism on a generic ‘humanity’ it also declares defunct – making it easier, adapting the adage, to imagine the end of humanity than the end of capitalism.<sup>9</sup>

Hence the final section, on *ecologies of emancipation*, begins by questioning the normativity of posthuman and new materialist approaches in ecologically conscious theatre and performance studies as they stand. While this critique will surely be unfair, it should at least be asked if such work, in its de-centring of the human, might make them twice the spectators to suffering that they were: no longer at the centre of the world, but disabled from helping it much either? The alternative is sought with David Graeber and David Wengrow’s *The Dawn of Everything*, which resists the enclosure of human history to the maturation of capitalism, and celebrates the political and theatrical imagination they find abundant in human societies prior to its onset. In conclusion, the contours of a more humanistic ecology of performance are sketched.

Before entering the theatre, however, we need to briefly sketch some other approaches to humanism, modernity, and the Enlightenment; define capitalism; and suggest why, in the theatre or

---

7 Fraser 2022: 20.

8 Graeber 2011: 382.

9 Cf. Wood 2002: 191. The slogan, “It is easier to imagine the end of the world than the end of capitalism,” has been attributed to both Fredric Jameson and Slavoj Žižek.

out, these can all be considered utterly performative phenomena. The theatre-hungry reader may well jump directly to the next section.

## PREAMBLE: PERFORMING HUMANITY, PERFORMING CAPITALISM?

For a recent, erudite critique of “the ideology of humanism” in the theatre, the place to go is Hana Worthen’s *Humanism, Drama, and Performance* (2020).<sup>10</sup> Without taking quite a posthuman position either, the book “unwrites” “humanism’s strategic unwriting of theatre” in its literary, dramatic, and theatrical varieties, defined by a “binary grammar” – of drama/spectacle, character/actor, aesthetics/politics, ensemble/assembly – and heralding “a universalizing ‘man’” who knows by reading and writing; the theatre, here, is at best derivative if not downright dehumanizing.<sup>11</sup> This humanist bias, Worthen submits, is also echoed in landmark studies such as Oscar Brockett’s *History of the Theatre*, tracing as it does the realization of “theatre’s evolutionary ambitions” in the decidedly Western climaxes of its “dramatic maturity.”<sup>12</sup>

For a rather different take on the theme, the already classic survey to go to would be philosopher Kate Soper’s *Humanism and Anti-Humanism* (1986), in which humanism rather connotes “categories of ‘consciousness’, ‘agency’, ‘choice’, ‘responsibility’, ‘moral value’, etc.” as opposed to those of alienation or reification.<sup>13</sup> Insofar as such Marxist humanism would culminate in the events of May 1968 – “assert[ing] the fertility of the imagination” against capitalist alienation – Soper traces the theoretical backlash to the 1970s, when the structuralist movement, after Michel Foucault and Claude Lévi-Strauss, announced the ‘death’ or ‘dissolution’ of ‘Man.’<sup>14</sup> With synthesis or generalization thus “replaced by the assertion of difference,” human subjects by their subjection, Soper renames this trend “The Death of Marxist Man.”<sup>15</sup>

In this essay, I suggest that this sort of emancipatory humanism is worth reconsidering. Of the features that Soper finds central to it, two especially stand out. One is the distinction “between the actions we choose to take and the processes we are subject to,” between “‘made’ and ‘unmade’ eventuation,” or, unpopular as it sounds today, “between the ‘human’ and the ‘natural’”: omit this, and we soon naturalize both ecocide and the idea that there’s nothing to be done about it.<sup>16</sup> Second, though rather specific to the more Marxist strands, is the idea of a ‘totality’ cutting across such distinctions. If there is an anthropocentrism to humanist thought, it may also be understood as dialectical, anti-essentialist, and ecological.<sup>17</sup> In such a view, human communities and their environments affect and transform each other reciprocally not deterministically – involved in the world rather than observing it from the outside, clearly this is a more *performative* sense of humanity that exceeds mere spectatorship.<sup>18</sup>

Perhaps, then, a better lineage for the passively spectatorial sensibility would be that proposed by Nicholas Ridout in *Scenes from Bourgeois Life* (2020), where he defines the “disposition to

---

<sup>10</sup> Worthen 2020: 1.

<sup>11</sup> Worthen 2020: ix–x, 1–2, 40.

<sup>12</sup> Worthen 2020: 13, 18.

<sup>13</sup> Soper 1986: 11–12.

<sup>14</sup> Soper 1986: 88, 12.

<sup>15</sup> Soper 1986: 90, 98.

<sup>16</sup> Soper 1986: 153, 98; I return to this argument briefly in the concluding section.

<sup>17</sup> Soper 1986: 24–5.

<sup>18</sup> ‘Performative’ in the Austinian/Butlerian sense of doing things or creating realities.

observe, to comment, and to sit (in judgment)” as a characteristically “bourgeois relation to the (rest of the) world.”<sup>19</sup> As much as scientific enquiry and colonialism, he argues, the theatre partakes in a “production of distance,” and then “offers itself as an alibi” for passivity: “defined by its spectatorial relation to a world of its own making,” the bourgeois spectator “know[s] they are responsible for the plight of others but will do nothing to take responsibility for that responsibility.”<sup>20</sup>

Then again, a bourgeois perspective need not yet entail capitalism. To get at the precise dynamic that I seek to trace, I draw on the Marxist historian Ellen Meiksins Wood’s incisive critique, in *The Origin of Capitalism* (2002) and elsewhere, of “the conventional identification of bourgeois with capitalist and both with modernity.”<sup>21</sup> In short, she argues that in conflating such terms – like economic ‘rationality’ with Enlightenment ‘reason’ – we all too easily disguise the historicity and specificity not only of capitalism, but also, of the “non-capitalist modernity” or the “alternative route out of feudalism” she identifies with the French intellectual bourgeoisie.<sup>22</sup> For all its limitations, Wood hails their “commitment to a universal human emancipation,” and fears that default dismissals of “the Enlightenment project” make us mistakenly blame its worthy values for the “destructive effects we should be ascribing to capitalism.”<sup>23</sup>

A related trend that she attacks is historicizing capitalism not as a “qualitative break” but as the merely “quantitative increase” of commerce and technologies. “Assuming the very thing that need[s] to be explained,” such non-histories present capitalism as the “natural realization” of perennial tendencies (perhaps human nature) that “only needs to be released from its chains” – be they “the fetters of feudalism” or just politics in general (cf. Brockett’s teleology of theatre, in Hana Worthen’s telling).<sup>24</sup> Quite apart from thus naturalizing capitalism, Wood’s own project is to remember the vast social upheavals it has always entailed: its utter specificity as a social form, “very late in human history,” hence with a specific “beginning and, potentially, an end.”<sup>25</sup>

To cut a complex argument to its cartoonlike core, then, what distinguishes the capitalist economy, in Wood’s sense, are not the clichés of “opportunity or choice but, on the contrary, compulsion”: “the imperatives of competition, accumulation, and profit-maximization” through which all parties come to *depend* on the market in “unprecedented ways just to secure [- -] their own self-reproduction,” their “means of life.”<sup>26</sup> In short, “the market became capitalist when it became compulsory,” and it became such with the sweeping transformation of social property relations in the English countryside that Karl Marx later considered the real story of ‘primitive accumulation.’<sup>27</sup> The two key terms here are enclosure – “not simply [as] a physical fencing of land but [as] the extinction of common and customary use rights” from which, once again, the land had to be “liberated” – and the ethic of *improvement*: “not the Enlightenment idea of the improvement of humanity but the [capitalist] improvement of property.”<sup>28</sup> Derived from the old French *en*, ‘into,’ and *pros*, ‘profit,’ this was

---

19 Ridout 2020: 40; he adds that this bourgeois relation “may also variously be understood as objectivity, reason, science, or even just common sense” (ibid.).

20 Ridout 2020: 11, 50, 178.

21 Wood 2002: 182, italics omitted.

22 Wood 2002: 182–3.

23 Wood 2002: 190.

24 Wood 2002: 12, 2–4.

25 Wood 2002: 193, cited 95, 74.

26 Wood 2002: 7, 97, 53.

27 Wood 2002: 12, 37. Marx discusses “the so-called primitive accumulation” in *Capital I*, in polemics with the ‘previous accumulation’ theorized by Adam Smith.

28 Wood 2002: 108, 189; italics omitted.



the ‘scientific’ discourse by which the improving landlords and later imperialists could argue that their “productive use of property for private profit” had actually “given something to humanity, not taken it away” from those now dispossessed into ‘free’ workers or slaves.<sup>29</sup> In Wood’s big picture, capitalism “was born at the very core of human life, in the interaction with nature on which life itself depends,” and to this day, true to its agrarian origin, it must “constantly impose its imperatives on new territories and new spheres of life, on all human beings and the natural environment.”<sup>30</sup>

On this conceptual basis, it could be argued that while a central line of humanism has been to ‘unwrite’ both other species and the performance aspect of theatre, other, more emancipatory lines also exist, in which ‘humanity’ is no pre-given norm or essence, but something only ever aspired to in the performance of better worlds – this is what the final section of this essay will at least gesture toward. Likewise, capitalism is neither an agent nor a natural order, but a *way of doing things* that seeks to enclose all other ways, and to compel its order on every conceivable sphere of life – an utterly performative achievement that depends on people performing accordingly.<sup>31</sup> What comes next is a carnivalesque run-through of its effects on theatre and spectatorship, followed by some rudimentary ruminations on the prospect of doing things otherwise.

## ECONOMIES OF ENCLOSURE: A REVIEW/REVUE OF CULTURAL INDUSTRIES, CA 1600–2022

As Helen C. Scott argues in her political history of *The Tempest* (2020), the prolonged dispossession of the English peasantry and the Indigenous populations would have created new understandings of both class and subjectivity, as well as “new forms of oppression around race, gender, and disability,” from Shakespeare’s time onward.<sup>32</sup> While the enclosures proper are usually extended to the mid-nineteenth century, some regard the dynamic an ongoing rather than just preliminary constituent of world capitalism. “Slow rather than spectacular,” as Carolyn Lesjak adapts Rob Nixon’s concept, it is a “form of violence [that] constitutes the world as we now know it; [- -] the seemingly natural hedgerow, the [sense] of ourselves as individuals, the weather.”<sup>33</sup> In this section, I suggest an impressionistic outline of how the dynamics of enclosure could be seen as creating precisely the kinds of dualisms and subject positions that have been found destructive in critical accounts of modernity or humanism – not necessarily undermining these, but contouring the capitalist undercurrent where it goes. While the brief examples concern practices of spectatorship and culture consumption, the logic of enclosure itself is addressed through three intertwined aspects: *containment* (of identity, space, psychology), *separation* (through space and representation), and what the anthropologist Tim Ingold dubs the uniquely modern logic of *inversion*. Beyond his poetic sense of its “turning the world in on itself”<sup>34</sup> – lines of life to set boundaries – I trace the reversals whereby the commons come to appear as market commodities, participants as spectators, psychology as economy, passivity as activity.

29 Wood 2002: 106, 164, 111; italics omitted.

30 Wood 2002: 194, 97.

31 On this sense of ‘performativity,’ see Paavolainen 2020 and 2022.

32 Scott 2020: i.

33 Lesjak 2021: 8; cf. Nixon 2011; Federici 2004: 70.

34 Ingold 2015: 74–5; his example here concerns early modern theatre specifically.

While the core theatrical representative of this logic might be the inversion of ‘character,’ in the capitalist storyline the key concept has been *possessive individualism*: the depoliticizing enclosure of “collective bodies, ideas, affects, and sensations,” as the result of which the inner individual, with his now competitive ‘human nature,’ stands disconnected from both the ‘society’ and the ‘nature’ of which s/he used to be part.<sup>35</sup> In an intriguing reading again by David Graeber, this relates to the emergence, in sixteenth-century Europe, of two distinct and logically inverse “ways of defining the human person, either as a collection of substances intrinsically continuous with the world and with others, or as a collection of abstract properties set apart from it.”<sup>36</sup> For all its bourgeois trappings, in short, he argues that the ideology of modern individualism “emerged first and foremost through metaphors of property,” giving rise to the radically new and newly *economical* assumption that “humans are bounded, autonomous beings whose identity is determined by what they possess, and whose mutual intercourse is assumed to consist primarily of exchanging such possessions.”<sup>37</sup>

Now if this sounds reductive, as a dramaturgical principle, it remains crucial to early modern theatre, to the extent that one’s possessions can be both displayed and hidden. In a witty historicization of theatrical ‘interiority,’ Renaissance scholar Richard Preiss derives the phenomenon precisely from the physical enclosure of the theatres, arguing it enabled not only a newly commercial business model centred on profit, but also a sense of character and dramaturgy that relied on an implied yet undisclosed depth.<sup>38</sup> Beyond the erection of fixed venues, enclosure, here too, signals the capitalist logic of *denying access*, other than by payment, to what used to be common experience. Like their adjacent bear-gardens and cockpits, the London theatres would now charge “not for tangible goods or services but for contingent, future experience” – so much so that Preiss traces much antitheatrical anxiety around *the gathering box*, figuring the playhouse as a “space of mystery” into which “one’s money is sucked.”<sup>39</sup>

The solution, he suggests, was to invert the “interiority effects” of the edifice and its entrance on the play and the characters, so as to redouble and retain the mystery of both house and box. “To justify paying for what they could not see, playgoers had to believe that they could never see it: that ‘theatre’ [- -] now inhered in the invisible.”<sup>40</sup> This stands out as a complete inversion of the distinctively humanist tradition that informed the popular allegories and morality plays of the late sixteenth century. Where these propagated knowing as seeing and theatre as a mode of revealing, “now theatricality required secrets, unfathomable motives and unrepresentable desires.”<sup>41</sup>

In this psychological enclosure, too, as Jean-Christophe Agnew has argued at length, the commercializing theatre paralleled the increasingly ‘placeless’ market.<sup>42</sup> As the latter became more of a process or a principle – that of the commons now replaced by their assumed commensurability – both the market and the theatre would reflect the diminishing transparency of a nascent market society, whether they traded in credit or credibility, belief or accountability, financial liquidity or

---

35 The concept is Macpherson’s (1962); the quote is from Dean 2016, Chapter 2 “Enclosing the Subject” (Verso ebook, no consistent pagination). On ‘character,’ see Fuchs 1996.

36 Graeber 2007: 45; he draws on the work of Norbert Elias and Mikhail Bakhtin.

37 Graeber 2007: 36.

38 Preiss 2013.

39 Preiss 2013: 51, 54.

40 Preiss 2013: 60–3, 69.

41 Preiss 2013: 56, 61.

42 Agnew 1986; his erudite book-length study addresses “the market and the theater in Anglo-American thought” in the two centuries from 1550 to 1750.

psychological fluidity.<sup>43</sup> In the auditorium, this initiated a shift from a theatre of participation to one of separation and spectatorship: the creation of Ridout's bourgeois subjects, who, in this new economy of attention, would *stand apart* from the scenes of their own making, on the model of the impartial, disinterested, politically 'neutral' observer.<sup>44</sup>

Conversely, the very notions of performance and theatricality began to acquire new, intriguing if also incriminating connotations of concealment and *misrepresentation*, as dramatists thematized the precarity of social identity in countless episodes of intrigue and eavesdropping, "mistaken identity, misplaced trust, and misdirected suspicion."<sup>45</sup> While another storyline would derive the early appeal of capitalism from new theories of human nature whereby the 'passions' of old could be held back by 'the interests' – thus turning the long-despised pursuit of money into the one ethical thing to do! – both intrigue and interest index the advent of a new social contract.<sup>46</sup> Given some moderation in direct state violence, people would increasingly close in on themselves and effectively discipline each other by keeping an eye on the surfaces.

And here, the *closing in* of enclosure begins to entail a concurrent *closing out*: a division of the commons and its participants into distinct parties with diverse interests. Where Marxian accounts of 'primitive accumulation' tend to outline multiple *separations* – that of labour and capital, divorcing peasants from their very means of survival; the abstraction of exploitation from a direct personal relationship to one mediated by a faceless market; and ultimately a 'metabolic rift' between humans and nature – what the capitalist ethos presents is a cluster of deals to breach all such separations. As Angela Mitropoulos argues, "the contract is capitalism's most cherished axiom," crucial to private property and also deeply performative, in that its claims are neither strictly true nor false but rather seek to install the future being imagined.<sup>47</sup> Unlike Jon McKenzie, then, she would derive the ubiquitous injunction to 'perform – or else' not from WW2 United States, but "as the very stuff of contractualism": whatever else they accomplish, in Mitropoulos's view "contracts are preoccupied with the transformation of contingency into necessity as a specifically capitalist problem."<sup>48</sup> By contract, what is agreed upon soon becomes naturalized. For production, one takes 'resources' and returns waste; at work, one performs labour to receive a wage; as a spectator or a citizen, one agrees to participate via representations and representatives. While physical audience contracts are rare, even the default unspoken variety exerts real power. "In return for performers' labour," as Kirsty Sedgman puts it, theatregoers implicitly agree to play their part, usually by "sitting down and watching quietly."<sup>49</sup>

Hence the longer story here is that of 'civilizing' those who had first been closed out – not only by social institutions imposing manners and restraint,<sup>50</sup> but also by strong states, enabling the enclosures by suppressing popular resistance. In Silvia Federici's view, the "first capitalist crisis" came about when many expelled peasants preferred begging or crime over wages; in return, a regime of 'bloody laws' was installed to ban vagrancy and to bind them to work as they once had been

---

43 Agnew 1986: x–xi, 11–12, 52, 98, 202.

44 Ridout 2020: 90, 94; cf. Agnew 1986: 161–2, 180–2.

45 Agnew 1986: 40, 82, 111–12.

46 Hirschman 1997; on the social contract, see p. 31 and cf. Agnew 1986: 11, 111.

47 Mitropoulos 2012: 19–20, 33, 35.

48 Mitropoulos 2012: 40, 29; italics omitted. The reference to McKenzie 2001 is hers.

49 Sedgman 2018: 11; for the physical variety, she cites the UK Theatre Charter's 2014 "list of defined dos and don'ts" for theatregoers to actually sign (2–3).

50 As most famously argued by Norbert Elias and Michel Foucault.

to the land.<sup>51</sup> As social conduct was strictly legislated as well – eradicating any form not conducive to work-discipline (games, taverns, drinking, swearing) – she argues the very notions of ‘reason’ and ‘identity’ were formed in deep antagonism not only with the biological body, but with a riotous circum-Atlantic proletariat of *Calibans* and *witches*.<sup>52</sup>

Studying theatre etiquette, Sedgman too considers civilization a key tool in enabling European nations “to commit atrocities while [- -] asserting benevolence,” hence imbricating nineteenth-century ideals of “great art” and its quiet reception also “in a history of white supremacism and anti-working-class prejudice.”<sup>53</sup> Apart from naturalizing bourgeois society, finally – religious providence now replaced by the invisible hands of the market or the stage direction – the utterly material rhetoric of realistic theatre, in Bill Worthen’s terms, invested its explanatory power in the twin interiorities thus separated: “the dramatic ‘character’ and the interpreting ‘spectator.’”<sup>54</sup>

And here, the circle is complete. If the enclosures initiated the separation of something like ‘the economy,’ from ‘society’ or ‘politics,’ the full inversion comes with the nineteenth-century notion of ‘psychic economy’ – arguably the precursor to all the symbolic, moral, or dramatic varieties alluded to at the beginning of this essay. In a key study of Victorian psychology, financial journalism, and realist novels, Anna Kornbluh argues this construct effectively worked to “naturaliz[e] the economy precisely at the moment when the economy was coming to seem most artificial”: evidently “speculative and ungrounded,” capital became “the manifestation of our nature.”<sup>55</sup> Just as early psychologists were positing an inner economy of “affective investments, energetic gains and losses, and a tendency to equilibrium of pleasure and pain,” so a burgeoning critique of “fictitious capital,” from the 1860s onward, was being inverted to one of “fickle subjects” as “financial journalists began to perceive the outsize psychological *effects* of the unstable financial system as *causes* of its very instability.”<sup>56</sup> Indeed, such psychologizing inversions seem operational in the longer term as well. As Agnew argues, “the very concepts of selves and their interests” are only “end points of protracted historical struggles,” hence to posit ‘the market’ as a solution for ‘self-interest’ is already to perform a “logical inversion of historical sequence.”<sup>57</sup>

So, what began with the separation of the spectating individual from ‘the economy’ would eventually civilize her very psyche into an internalized guarantee of the same. In a final, ironic inversion, the resulting sense of detached passivity is now marketed as the highest form of social agency – while related to concepts like ‘the experience economy’ (extending the early modern innovation of *charging admission* across our lives<sup>58</sup>), I end this section, with Graeber, on two still more general ones. The first is consumption: as he reminds us, what apologists of ‘creative consumption’ frame as the outbound expression of the inner individual has its etymological basis in the eating of food (the Latin *consumere*, meaning e.g. *to seize, eat up, or devour*).<sup>59</sup> A key part of capitalist identity performance, this sense of consumption ties it directly to both possessive individualism and

---

51 Federici 2004: 136.

52 Federici 2004: 136–7, 151–5. Her book’s title is *Caliban and the Witch*.

53 Sedgman 2018: 32.

54 Worthen 1992: 6, 55.

55 Kornbluh 2014: 10, 3.

56 Kornbluh 2014: 40, 23, 34. She refers to psychologists such as Herbert Spencer and Alexander Bain, and also argues that the issue was more complex with Sigmund Freud.

57 Agnew 1986, 5–6.

58 Pine and Gilmore 1999; the current extension might be called the ‘metaverse.’

59 Graeber 2007: 57–9.

environmental destruction. If “the ultimate proof of possession [- -] is one’s ability to destroy it,” then consumption is precisely about “destroying things or using them up” – affirming both the individual and the economy.<sup>60</sup>

That the more immaterial labour of postindustrial society – with performance as a prime example – cannot be quite so destroyed in the act of its consumption does not affect the contract that it is both produced and accessed as a vendible commodity. With the mainstream show apparently driven by ‘characters’ rather than plot; with the performing artist now “paradigmatic of the precarious experience of working in a neoliberal society”<sup>61</sup>; with the very act of spectatorship often perceived as a performance of cultural ‘capital’: on all levels, the individual reigns supreme, but nowhere will s/he feel that s/he suffices, hence the constant imperative to do and be more, better.

The other concept, all but substituting consumption for any alleged human ‘essence,’ is postmodernity, which Graeber aligns with “the age of the Global Market.” In his caricatures of the two narratives, “[n]o one is responsible” for their onset, nor can anything be done about it, and yet “one need not despair” if the two conditions “might seem to leave little room” for democracy or human agency. In postmodernity, political action *is* about creative consumption and the performance of subversive identities, in globalization, market behavior is “all the democracy we’ll ever really need.” The difference is that where one denies grand narratives, the other must be the grandest ever created, seeking to enclose the planet itself in “a single standard of value.”<sup>62</sup>

Again, this also applies in the field of performing arts. Even though they might often deviate from capitalist production, as Michael Shane Boyles notes, the tiniest community or nonprofit companies are thoroughly affected by its forms.<sup>63</sup> Perhaps, as a reviewer incisively noted, an exclusive focus on subverting the grand narratives of modernity or humanity may blind us to those of capitalist competition, silently articulating the structures, dynamics, and hierarchies we live and work within. Perhaps, as Nancy Fraser has strongly argued, capitalism should not be viewed as a type of economy but as a type of *society* in which the economy “makes a meal of our creative capacities and of the earth that sustains us” – feeding on the spheres of society, polity, nature, and expropriable periphery that it has historically developed with. From the earliest enclosures to globalized consumption, she argues, this is a system that will consume its own conditions of possibility unless we figure out how to starve it first.<sup>64</sup>

## ECOLOGIES OF EMANCIPATION, OR, ON SPECTATORS AND PLAYERS IN THE THEATRE OF HISTORY

After this breathless run-through of caricatured history, another caveat is in place to frame what follows: I agree that both postmodern and posthuman thought have done much indeed to undo the more troubled baggage of their dualist precursors, often figured as male, white, Western, and able-bodied. In more specifically ecological work, an equally emancipatory thrust has been toward a destabilization of big dualisms – human/nonhuman, subject/object – and away from reductive

---

60 Graeber 2007: 73–4, 60–1.

61 Boyle 2017: 6.

62 Graeber 2007: 325–6.

63 Boyle 2017: 19.

64 Fraser 2022; cited p. xv.

simplifications, let alone ‘essences,’ toward ‘complexity’ and ‘entanglement.’<sup>65</sup> Certainly, such a focus is aesthetically appropriate to the messy ecologies of theatre and performance, and certainly it helps us “imagin[e] other ways of living together,” in a more ecological world.<sup>66</sup>

However, I am not so sure if it always helps us in getting there, fast enough, in a world where such potential is often thoroughly enclosed. Returning to my framing idioms, it might be argued that where modern or humanist economies risk the reduction of nature to mere scenery for human exploits, postmodern and posthuman ecologies sometimes run the converse risk of divesting human politics of agency and accountability. With due respect to this important range of work, such a mere possibility merits some critical attention. That is where this final section begins, proceeding then toward a more ‘humanistic’ framing of ecology, emancipation, and performance.

The critique I propose comes from recent work in political economy and social ecology, rather than arts research, and suggests that distributing ‘agency’ from society to its environments *now*, even theoretically, equals giving it away for real. If the attendant sense of responsibility – say, for the climate crisis – is externalized to the carbon cycle itself, so is politics too reduced to mere passive adaptation. In refusing human agency, as the Swedish critics Andreas Malm and Alf Hornborg might argue, posthuman theory risks *defusing* political performativity altogether – and as Kate Soper paraphrases Marx, “the power of capitalist society” relies on systematically misrepresenting “the role of human agency in the processes that maintain it.”<sup>67</sup> On the one hand, repurposing Sartre, there is a sense in which capitalism is itself a posthumanism; distributed as its very performance is across vast networks of money, oil, and barbed wire, there is no bourgeois bogeyman to be blamed for its evils (even though the choosing, enterprising ‘individual’ ought to carry the structural responsibility).<sup>68</sup> The other way around, in theorizing this distribution of power and agency, necessary as it is, we risk only validating the neoliberal common sense that ‘there is no alternative,’ and becoming complicit in the decades-long effort at making people think they don’t count<sup>69</sup> – what might be dubbed the enclosure or dispossession of human imagination and social possibility, in the hip guise of postmodernism and posthumanism. The general thrust of this critique was well phrased by Ellen Meiksins Wood already:

What better escape, in theory, from a confrontation with capitalism, the most totalizing system the world has ever known, than a rejection of totalizing knowledge? What greater obstacle, in practice, to anything more than the most local and particularistic resistances to the global, totalizing power of capitalism than the de-centred and fragmented subject?<sup>70</sup>

In other words, such ecologies often leave ‘the human’ as mere spectators to history, if this metaphorical usage is allowed – not in the sense of the imperial surveyor, but affirming Ridout’s analysis of bourgeois passivity as the only model of spectatorship ever available (knowing one’s responsibility but disabled from actually taking any).<sup>71</sup> With ‘history’ as the linear progress of forces beyond social control, nonhuman nature is emancipated, in theory, but any more practical aspirations remain strictly enclosed. To be sure, this is an unfair, straw-figure travesty of *some* posthuman theorizing,

---

65 See e.g. Soper 2012: 368; Woynarski 2020: 7, 11.

66 Woynarski 2020: 22.

67 Malm 2018; Hornborg 2019: 193–207 (“defused” p. 200); Soper 1986: 104 (as she concludes, we would better beware, “lest by focusing on the philosophical ‘end of man’ we encourage a passivity that may hasten the actual demise of humanity,” 153).

68 Cf. Jean-Paul Sartre 1946, *L’existentialisme est un humanisme*.

69 Cf. Graeber 2011: 382; the ‘no alternative’ slogan comes from Margaret Thatcher.

70 Wood 1995: 2; see also 2002: 191.

71 Ridout 2020.



but the point, rather, is how easy it is for the noblest emancipatory aims to be inverted without notice. One must beware the proven capacity of *carpe diem* capitalism to seize its opposition: to colonize critique and then sell the mere feeling of resistance. Hence, the ‘ecologies of emancipation’ that I suggest to complement the posthuman project will be thoroughly social, and place considerable faith in human agency and potential. Indeed, as Kate Soper argues, posthumanism too is “better seen as a re-imagining of what it means to be human,” and has “more in common with the Enlightenment project for self-realization” than its proponents usually admit.<sup>72</sup> (What if not human exceptionalism is its claim to validly represent the nonhuman world too?)

For surely it is to the Enlightenment that we owe our modern, Western understanding of both emancipation and the kinds of injustice that make emancipation a worthy ideal. Earlier, I have already hinted at Wood’s rather rosy appraisal of the French Enlightenment – its “resistance to all arbitrary power, [its] commitment to universal human emancipation, and [its] critical stance toward all kinds of authority” – in comparison to English capitalism, whose tendencies toward rationalism, technocentrism, and standardization she argues have shaded the former project as well.<sup>73</sup> In conclusion, however, I wish to draw on David Graeber and David Wengrow’s ambitious *The Dawn of Everything* (2021), in which the Enlightenment figures precisely at the origin, not of social inequality, but of the question about such origins.<sup>74</sup> While the two default answers – by Jean-Jacques Rousseau and Thomas Hobbes – have been seen to ground much of Left and Right politics (in the innocence or corruption of humanity), the authors point out that neither offers much in terms of emancipation. For Rousseau, equality is a paradise long lost to civilization, for Hobbes, forced civilization is the only redemption from the looming apocalypse of human violence.<sup>75</sup>

The well-established part of Graeber and Wengrow’s argument is that, before its individualistic enclosure if you will, the ‘Age of Reason’ was an age of debate and dialogue, and that many of its key ideals for individual liberty and political equality originate from Europe’s seventeenth-century exposure to American Indigenous thought.<sup>76</sup> Rather than a “shadow-play projection” on an incomprehensible universe of “noble savages,” such encounters were widely reported by French philosophers, governors, and missionaries, and spawned a popular genre of literary dialogues critiquing European society “from the perspective of some imagined outsider” (e.g. the 1721 Parisian play, *L’Arlequin sauvage*, was constantly revived for two decades).<sup>77</sup> In the authors’ view, what “came to be known as the ‘Enlightenment’” was largely based on this “indigenous critique” of European society, especially its limitations on personal freedom and its coupling of money and power. A flood of “previously unimagined social, scientific and political ideas,” this came as “a shock to the system, revealing possibilities for human emancipation that, once disclosed, could hardly be ignored.”<sup>78</sup>

The second and distinctive part of their argument is that theories of ‘social evolution’ – a “standard historical meta-narrative” arising by the eighteenth century and still broadly intact – began as a European backlash to the Indigenous critique, with the precise aim of neutralizing, containing,

---

72 Soper 2012: 374–5.

73 Wood 2002: 183, 191.

74 Graeber and Wengrow 2021: 30.

75 Graeber and Wengrow 2021: 11–13, 17, 68–9, 493.

76 Graeber and Wengrow 2021: 37ff.

77 Graeber and Wengrow 2021: 30–1, 58.

78 Graeber and Wengrow 2021: 29, 31.

or enclosing its threat to established order.<sup>79</sup> Hence the noble savage of yore gave over to “the myth of the stupid savage”: once we assume that history progresses from simple societies like ‘theirs’ to complex ones like ‘ours’ (the natural maturation of capitalism that Wood critiqued earlier), any freedom or equality in Indigenous societies will signal their inferiority, not their superiority.<sup>80</sup> Moreover, the relative complexity of civilizations begins to connote not just greater social differentiation but also the necessity of hierarchies and dispossession: “that tiny elites take charge of key resources, and begin to trample everyone else underfoot.”<sup>81</sup> While the latter formulation suggests an ingrained habit of thought that we might remember when naturalizing posthuman varieties of ‘complexity’ or ‘entanglement’ (as in entrapment?), from Graeber and Wengrow’s perspective the whole edifice led to “an odd insistence that for many tens of thousands of years, nothing happened.”<sup>82</sup>

It is against this background, then, that the anthropologist and the archaeologist seek to “change the course of human history (at least, the part that’s already happened),”<sup>83</sup> by populating it not with savages but thinking, imaginative adults, who somehow managed not to get all entangled in the emerging complexity of their societies. Closer to the theatre than “the drab abstractions of evolutionary theory,” their sweeping history of human societies unfolds as “a carnival parade of political forms,” not in the modern sense of the festive exception, but in the sense that people would regularly change these forms, ensuring that “social differences remained largely theatrical.”<sup>84</sup> Whether they would engage in ‘play farming’ or even observe ‘play kings,’ I read these as *ecologies of emancipation*: as social arrangements that resist enclosure, even as they remain thoroughly entangled with their varying environments. This is also Graeber and Wengrow’s key argument: while “most of us [today] find it increasingly difficult even to picture what an alternative economic or social order would be like,” our distant ancestors seem “to have moved regularly back and forth between them.”<sup>85</sup> Or, as they frame their argument with regard to the Rousseau–Hobbes controversy:

Is human nature innocent or corrupt? Are we, as a species, inherently co-operative or competitive, kind or selfish, good or evil? Perhaps all these questions blind us to what really makes us human in the first place, which is our capacity – as moral and social beings – to negotiate between such alternatives.<sup>86</sup>

So we return to the issue of humanism. Wrapping up, *The Dawn of Everything* makes two specific points that also shed new light on the very orienting themes of this essay. First is their framing question, shifting from the assumed ‘origins of inequality’ to how and why we “got stuck” with it: “If we started out just playing games” – be it at farming or sundry hierarchies – “at what point did we forget that we were playing?”<sup>87</sup> While Graeber and Wengrow’s outlook is openly anarchistic, the question is very apt for a moment in history that seems no less suspended between a ‘no longer’ and a ‘not yet’ than was the early modern break between the feudal world and a capitalist one.<sup>88</sup> In the third section, I caricatured the project of enclosures that began just then as a crucial aspect of ‘getting stuck,’ not to the simplifications of modernity or humanism as much as to the complexities of capitalism: the separation of the spectating individual from the common economy and her eventual

79 Graeber and Wengrow 2021: 31–2, 441.

80 Graeber and Wengrow 2021: 73, 60.

81 Graeber and Wengrow 2021: 441–2; the quote is from Graeber and Wengrow 2018: 14.

82 Graeber and Wengrow 2021: 87.

83 This is the title of Graeber and Wengrow 2018.

84 Graeber and Wengrow 2021: 4, 461; on festivals, see 502.

85 Graeber and Wengrow 2021: 502.

86 Graeber and Wengrow 2021: 118, paragraph break omitted.

87 Graeber and Wengrow 2021: 115.

88 Cf. Scott 2020: 176–7.

civilization into bourgeois passivity.

The other point is a definition of humanity, not from some pre-given essence, but as the movement of negotiation they argue has become so stuck or enclosed as well. If complexity equals violence, this allows for a newly future-oriented ‘essentialism’ that sounds refreshing after the long postmodern enclosure of any variety. In his more ‘pre-humanist’ provocations, Graeber would define humanity as something we only “aspire to achieve,” adding that an imaginary essence is all an ‘aspiration’ can have.<sup>89</sup> If the “institutional flexibility” that he and Wengrow highlight allows one to “step outside” any enclosure and reflect – “to both make and unmake the political worlds we live in”<sup>90</sup> – this, for sure, is often at issue with the commons of performance, too: preparing ecologies of emancipation, in case the economies of enclosure ever give in.

So what would an ecologically responsible performance practice look like, if it were conceived as humanistic in the emancipatory ways this essay has been only hinting at? While it is neither in my expertise nor in the nature of this piece to go into detailed examples, here, the hopeful presupposition is that such practices are common and abundant, and not extremely complex to comprehend, on an ideal level anyway. Not to enclose but to suggest the range of possibilities, in the terms introduced earlier, the potential of such performance encompasses both of the two key levels discussed:

1. Common economy: Rather than an enclosed commodity, such work would *ideally* be open for all to experience and participate in – common, perhaps a commons. A commonplace of the twentieth-century avant-gardes, in their attempts to undo the kinds of containment and separation outlined in the third section of this essay, this would not necessarily mean physical audience participation (as if agreed by contract, turning contingency into necessity) but rather, a more imaginative admission to the games being played, as opposed to such access being denied by price or obscurity.

To the extent that most participants will still rely on capitalist structures for their very participation and livelihood – in one sense, commercial ‘theatre’ names “the set of social relations that organizes performance into a capitalist commodity”<sup>91</sup> – there is, however, more to these structures than market exchange and labour exploitation. Hence, even if they might not appear explicitly ecological let alone anti-capitalist, many pressing *themes* in contemporary performance are already addressing precisely such ‘ecologies’ as the capitalist ‘economy’ simultaneously depends on and disavows. Rather than being romantically lost to history, *gender*, *race*, *democracy*, and *nature* name the living, non-economic supports that it continuously attempts to enclose – or, in Nancy Frazer’s striking metaphor, to cannibalize – but which, also, always overflow their marketization and may all be celebrated for their emancipatory potential, once returned to the foreground of common contestation and experimentation.<sup>92</sup>

2. Human ecology: In short, performance is one of the most embodied media through which the apparently posthuman workings of capital – ‘the economy’ as something beyond control and comprehension – can be brought back to the mundane ways that human communities function in their various environments – in this specific sense, performance is ‘ecological’ whether or

89 David Graeber on Twitter, 12 Dec 2012: begins, “I am bored of post-humanists.”

90 Graeber and Wengrow 2021: 111.

91 Boyle 2017: 11.

92 Frazer 2022. Beyond such easy catchwords, she argues that ‘the economy’ simply could not function without the ‘background conditions of possibility’ that it always seeks to enclose: that economic production depends on social reproduction; labour exploitation on racialized, imperial expropriation; ‘economy’ on polity, ‘humanity’ on ecology.

not it addresses ecological thematics. Rather than blame disaster on an abstract humanity or its anthropocentrism, performance can directly suggest both causes and cures in perceptibly social dynamics, albeit in so doing it may need to go against the grain of traditional theatre and drama: very similarly in-grained, capital too would much rather reduce its ill effects to the ‘choices’ of autonomous ‘individuals’ or their specifically ‘psychological’ relations. To borrow a reviewer’s helpful phrasing, performance is well disposed to modelling human (and more-than-human) agency as collective rather than individual, and articulating it by other principles than psychologizing concepts of choice or responsibility.

If anything, the ecologies of performance are thoroughly human – humanly made, curated, and reflected on – and in performance, if anywhere, everything is possible; property of none, its properties still lend themselves to common play and negotiation. Perhaps, as David Graeber once suggested, what keeps drawing “artistic avant gardes and social revolutionaries” together, against the ever-shifting violences of enclosure, is simply their shared commitment to “the ultimate, hidden truth of the world [- -] that it is something that we make, and could just as easily make differently.”<sup>93</sup>

## REFERENCES

- Agnew, Jean-Christophe. 1986. *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550–1750*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bjerg, Ole. 2016. *Parallax of Growth: The Philosophy of Ecology and Economy*. Cambridge; Malden, MA: Polity Press.
- Boyle, Michael Shane. 2017. “Performance and Value: The work of theatre in Karl Marx’s critique of political economy.” *Theatre Survey* 58 (1): 3–23.
- Chaudhuri, Una. 1994. “‘There Must Be a Lot of Fish in That Lake’: Toward an Ecological Theater.” *Theater* 25 (1): 23–31.
- Dean, Jodi. 2016. *Crowds and Party*. London and New York: Verso.
- Federici, Silvia. 2004. *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. Brooklyn, NY: Autonomedia.
- Fraser, Nancy. 2014. “Behind Marx’s Hidden Abode: For an Expanded Conception of Capitalism.” *NLR* 86, 55–72. <https://newleftreview.org/issues/II86/>.
- Fraser, Nancy. 2022. *Cannibal Capitalism: How Our System Is Devouring Democracy, Care, and the Planet – and What We Can Do about It*. London: Verso.
- Fuchs, Elinor. 1996. *The Death of Character: Perspectives on Theater After Modernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Graeber, David. 2007. *Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion, and Desire*. Oakland, CA: AK Press.
- . 2009. *Direct Action: An Ethnography*. Edinburgh: AK Press.
- . 2011. *Debt: The First 5,000 Years*. Brooklyn, NY: Melville House.

<sup>93</sup> Graeber 2009: 514. Based on an anarchist view of state power and the more romantic lineage of the Left, Graeber would go as far as to identify violence and imagination as the driving ‘ontologies’ of Right and Left politics (e.g. 2009: 509–23). In any case, the pairing does suggest graphically conflicting views as to social reality and how it is performed.

- Graeber, David, and David Wengrow. 2018. "How to Change the Course of Human History (at least, the part that's already happened)." *Eurozine*, 2 March. <https://www.eurozine.com/change-course-human-history/>
- . 2021. *The Dawn of Everything: A New History of Humanity*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Greenblatt, Stephen. 2005. *The Greenblatt Reader*. Edited by Michael Payne. Malden, MA: Blackwell.
- Haynes, Jonathan. 1984. "Festivity and the Dramatic Economy of Jonson's *Bartholomew Fair*", *ELH* 51 (4): 645–68.
- Hirschman, Albert O. 1997. *The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism before Its Triumph*. Princeton, NJ: Princeton University Press (1977).
- Hornborg, Alf. 2019. *Nature, Society, and Justice in the Anthropocene: Unravelling the Money-Energy-Technology Complex*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ingold, Tim. 2015. *The Life of Lines*. London and New York: Routledge.
- Kershaw, Baz. 2007. *Theatre Ecology: Environments and Performance Events*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kornbluh, Anna. 2014. *Realizing Capital: Financial and Psychic Economies in Victorian Form*. New York: Fordham University Press.
- Lesjak, Carolyn. 2021. *The Afterlife of Enclosure: British realism, character, and the commons*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Macpherson, C. B. 1962. *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*. Oxford: Clarendon Press.
- Malm, Andreas. 2018. *The Progress of This Storm: Nature and Society in a Warming World*. London and New York: Verso.
- McKenzie, Jon. 2001. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. New York and London: Routledge.
- Mitropoulos, Angela. 2012. *Contract & Contagion: From Biopolitics to Oikonomia*. Wivenhoe: Minor Compositions.
- Nixon, Rob. 2011. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Paavolainen, Teemu. 2020. "Doing Things With Natures: A Performative History in Four Anthro(s) cenes." *Nordic Theatre Studies* 32 (1): 6–26. <https://doi.org/10.7146/nts.v32i1.120402>
- . 2022. "On the 'Doing' of 'Something': A Theoretical Defence of 'Performative Protest'." *Performance Research* 27 (3&4), "On Protest."
- Pine, II, B. Joseph, and Gilmore, James H. 1999. *The Experience Economy: Work is Theatre & Every Business a Stage*. Boston, MA: Harvard Business School Press.
- Preiss, Richard. 2013. "Interiority." In *Early Modern Theatricality*, edited by Henry S. Turner, 47–70. Oxford: Oxford University Press.
- Ridout, Nicholas. 2020. *Scenes from Bourgeois Life*. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press.
- Scott, Helen C. 2020. *Shakespeare's Tempest and Capitalism: The Storm of History*. London and New York: Routledge.

- Sedgman, Kirsty. 2018. *The Reasonable Audience: Theatre Etiquette, Behaviour Policing, and the Live Performance Experience*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Soper, Kate. 1986. *Humanism and Anti-Humanism*. London: Hutchinson.
- . 2012. “The Humanism in Posthumanism.” *Comparative Critical Studies* 9 (3): 365–378.
- Wood, Ellen Meiksins. 1995. *Democracy Against Capitalism: Renewing Historical Materialism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2002. *The Origin of Capitalism: A Longer View*. London: Verso.
- Worthen, Hana. 2020. *Humanism, Drama, and Performance: Unwriting theatre*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Worthen, W. B. 1992. *Modern Drama and the Rhetoric of Theater*. Berkeley: University of California Press.
- Woynarski, Lisa. 2020. *Ecodramaturgies: Theatre, Performance and Climate Change*. Cham: Palgrave Macmillan.



VASTINEARTIKKELI:

KATRIINA ILMARANTA



# SILMÄNRÄPÄYKSEN LAVASTAMINEN – ELOKUVALAVASTUSKOULUTUKSEN HISTORIASTA

## TIIVISTELMÄ

Artikkelissani tarkastelen elokuva- ja tv-lavastuskoulutuksen historiaa ja tavoitteita 2000-luvun alussa. Aiemmin alan opetusta annettiin Taideteollisessa korkeakoulussa teatterilavastuksen yhteydessä, mutta erillisen elokuva- ja tv-lavastuksen suuntautumisvaihtoehdon perustaminen lavastustaiteen koulutusohjelmaan vuonna 2003 merkitsi yhtenäisen koulutuksen hajoamista. Muutos oli suuri, ja pyrin arvioimaan mahdollisia taustatekijöitä: 1) elokuvan ja television toimintakentän murros vuosituhaten vaihteessa, 2) eurooppalaiseen elokuvakoulutuksen liittyvä uusi taidepedagoginen ajattelu ja sen tuottamat esikuvat, ja 3) elokuvateknologian kehitys erityisesti digitaalisten visualisointimenetelmien osalta. Tässä kontekstissa pohdin, miten lavastamiseen liittyvät ammattikuvat ja -identiteetit muotoutuvat, ja mikä luo näiden suhteen säilyttämisen, mikä uusimisen tarvetta. Lopuksi luonnostelen ajatuksiani elokuvallisesta tilasta, jonka todentamiseen liittyvät taiteelliset ja teknologiset konventiot muodostavat elokuva- ja tv-lavastukselle erityisen ammattipraktiikan perustan.

## ABSTRACT

In my article, I examine the history and goals of film and television design education in Finland at the beginning of the 21st century. Previously, teaching in the field was given in connection with stage design at the University of Industrial Arts Helsinki, but the establishment of a separate curriculum for the purpose in 2003 meant the disintegration of unified education. The change was considerable, and I aim to evaluate the suggested background factors: 1) the change in the field of film and television at the turn of the millennium, 2) the new art pedagogical thinking related to European film education and the models it produced, and 3) the development of film technology, especially in terms of digital visualization methods. In this context, I consider how the professional images and identities related to this kind of design profession take shape and what creates the need for preservation or renewal. Finally, I outline my thoughts on the cinematic space and the artistic and technological conventions associated with the verification of that space, which I see as the basis of the specific professional practice of production design.





*Lumeen elokuvastudiossa harjoiteltiin 2000-luvun alussa realistisen ulkotilan lavastamista studioon. Elokuvauksen professori Esa Vuorinen (toinen oikealta) ohjaa opiskelijoita. Kuva: Aalto-yliopisto.*

## I

Laura Gröndahl kirjoittaa Teatterintutkimuksen seuran 8. vuosijulkaisussa aiheesta ”Lavastuskoulutus aktiivisena arkistona”.<sup>1</sup> Artikkelin käsittelee suomalaisen lavastuskoulutuksen historiaa vuosina 1970–2010, korkeakoulutasoisen lavastusopetuksen kehittymistä Taideteollisessa korkeakoulussa (TaiK) sekä taidepedagogisten virtausten toteutumista harjoitustöiden ongelmanasettelussa. Viimeksi mainitulla aihealueella Gröndahl on omimmillaan – hän sanoittaa näyttämölavastuksen opetuksen tavoitteita ja menetelmiä ansiokkaasti.

Ongelmaksi muotoutuu kuitenkin artikkelin kontekstualisointi. Aikakausiin liittyvien pedagogisten tavoitteiden toteutuminen tulee näytetyksi, mutta taustoittava historiaosuus sisältää elokuva- ja tv-lavastuksen koulutuksen osalta epätasallisuksia. Artikkelin on laaja, ja ymmärrettävästi Gröndahl on kokenut tarvetta tiivistää. Kuitenkin myös suppealle historiankirjoitukselle voidaan esittää toivomus tarkkuudesta niin yksityiskohtien kuin kokonaisnäkökulman suhteen.

Tässä vaiheessa on tuon esille, millaisesta näkökulmasta oma tarkasteluni tapahtuu. Taustani lavastajana ja tutkijana on elokuvan ja television alueella, ja toimin vuosina 2000–08 elokuva- ja tv-lavastuksen professorina TaiK:ssa. Lavastustaiteen kandidaatin opintoni samassa korkeakoulussa ajoittuvat vuosiin 1983–1991. Vuosina 1991–94 suoritin UCLA<sup>2</sup> School of Theater, Film and Televisionissa lavastajan MFA-tutkinnon. Myöhemmin olen toiminut lavastajana Yleisradiossa sekä elokuvatuotannoissa. Tekijälähtöinen väitöstyöni *Immersed in Illusion – An Ecological Approach to the Virtual Set*<sup>3</sup> käsittelee elokuvan digitaalisia visualisointimenetelmiä. Edellä mainituista

<sup>1</sup> Gröndahl, 2020.

<sup>2</sup> University of California Los Angeles.

<sup>3</sup> Pajunen, 2012.

lähtökohdista rakennan perspektiiviäni lavastuskoulutuksen historiaan.

Millaisiin väittämiin kaipasin Gröndahlin artikkelissa terävöittämistä? Osa on yksityiskohtien tasolla, ja niitä käsittelen vain lyhyesti. Tällainen on esimerkiksi toteamus, että 80-luvulla ”kuvalaadun paraneminen avasi kunnianhimoisia mahdollisuuksia televisiotuotannoissa”<sup>4</sup>. Tosiasiassa 80-luku edustaa suomalaisessa televisiossa predigitaalisen aikakauden huipentumaa, jossa mahdollisuuksia lavastajille avasivat pikemminkin keskitetyn televisiotoiminnan (YLE, MTV) suuri volyyymi kuin silloisen analogisen jakeluteknologian sallima rajallinen kuvanlaatu.<sup>5</sup> Edelleen Taideteollisen korkeakoulun elokuvakoulutuksella ei koskaan ollut nimeä ”elokuva- ja televisiotaitteen laitos”<sup>6</sup>, vaan historian kulussa se on ollut mm. kamerataiteen osasto ja elokuvataiteen osasto,<sup>7</sup> mikä kuvanee varhaisemman elokuvakoulutuksen irtiotta televisionilmaisusta.

Isompi kysymys itselleni on, millainen kokonaiskuva lavastuskoulutuksen historiasta ja tavoitteista Gröndahlin artikkelin myötä syntyy. Mikä on se tarina, jota suomalaisesta lavastustaiteesta tai sen koulutuksesta kerromme, ja kuka sitä saa kertoa? Kuinka relevanttia historiankirjoitusta kokemusasiantuntijuus viime kädessä synnyttää? Onko luottamus ”hiljaisen tiedon” kaltaisiin konsepteihin oikotie, jolla ohitetaan kirjallisten ja kuvallisten lähteiden tutkimisen työläys? Millaista lähdekritiikkiä tulisi harjoittaa?

Omaehtoisen tiedon hyödyntäminen eri muodoissaan on perustellusti vakiintunut osaksi tutkimuskirjoittamista. On kuitenkin eri asia reflektoida esimerkiksi omaa taiteellista työskentelyä kuin kirjoittaa instituutioiden historiaa. Toisaalta lavastustaiteen koulutusyksikkö on erityisesti historiansa alkuvaiheissa ollut pieni, sen ympärille syntynyt ammattikunta yhtenäiseksi mielletty, joten yhteiseksi koettua muistiin perustuvaa aineistoa on luontevasti kerättävissä. Olennaista on tällöinkin kysyä, *mihin kysymyksiin tekeillä oleva tutkimus viime kädessä etsii vastauksia*. Kun esitetään vaikkapa näkökulmia, mistä syistä elokuva- ja tv-lavastuksen koulutus itsenäistyi (johtuen viime kädessä yhtenäisen lavastuskoulutuksen hajoamiseen), ollaan yhteisen historiankirjoituksen kannalta keskeisten kysymysten äärellä. Tapa, jolla lähteitä arvioidaan, ei tällöin ole merkityksetöntä. Korkeakoulutyötä dokumentoidaan arkistoihin, ja elokuvataiteen ja lavastustaiteen koulutus on ollut myös OKM:n selvitystyön kohteena 2000-luvulla.

Kirjoituksessani pyrin omasta positiostani käsin käymään temaattista keskustelua elokuva- ja tv-lavastuskoulutuksen kehityksestä *erityisesti siinä taitekohdassa, jolloin koulutus irtaantui lavastustaiteen koulutusohjelmassa itsenäiseksi suuntautumisvaihtoehdoksi*. Tämä tapahtui professorikauteni aikana vuonna 2003, ja luonnollisesti olin aloitteellinen prosessissa. Lähdemateriaalina olen käyttänyt paitsi Aalto-yliopiston kirjaamossa säilyneitä asiakirjoja myös omia arkistojani muiden tavanomaisempien lähteiden rinnalla. Joitakin yksityiskohtia olen tarkentanut esittämällä kysymyksiä lavastuskoulutukseen asiantuntijan roolissa kytkeytyville henkilöille. Tuon myös esiin omakohtaisia kokemuksiani.

Kontekstissani en luultavimmin kykene välttämään vaikutelmaa, että edustan tiettyä koulukuntamaista lähestymistapaa taidekoulutukseen. Viime kädessä kuitenkin uskon, että taidekoulutusta voidaan järjestää hyvin erilaisin periaattein. Olennaisempaa itselleni on ollut,

4 Gröndahl, 2020, 112.

5 Digita, n.d. Suomalaisen television värsiirtymä alkoi 1970-luvulla ja vaikutti televisioilmaisuuksiin. Väriäinen lähetystoiminta perustui kuitenkin edelleen vuonna 1968 käyttöön otettuun analogiseen PAL-standardiin, joka määritteli paitsi televisioikuvan värijärjestelmän myös signaalin koodaustavan. Yrityksiä kehittää kuvanlaatua paremmaksi (so. lähemmäksi 32 mm:n filmikuvaa) on ollut television keksimisestä lähtien, mutta varsinaisesti kuvalaadun kehityksen voi mieltää liittyvän digisiirtymään (1996–2007) ja sitten teräväpiirtosiirtymään (2008–). Kts. myös Denning, 2020.

6 Gröndahl, 2020, 115.

7 Koskimies, n.d.

miten eri osa-alueiden tavoitteet pääsevät toteutumaan koulutuksen kokonaisuudessa. Usein myös koulutuksen sijainnilla on ratkaiseva rooli – muodostaako lavastuskoulutus osan designkorkeakoulua vai laajempaa esittävien taiteiden tahi audiovisuaalisen alan koulutusyksikköä. Tällaiset ylärakenteet ovat vaikeasti muutettavissa ja synnyttävät vinoutumia, joiden ratkaisu puhtaasti opetussuunnittelun keinoin voi olla vaikeaa.

Artikkelissani korostan myös ajatusta koulutuksen ja kentän vuorovaikutuksesta. Haluan tarkastella yhtenäisen lavastuskoulutuksen hajoamista laajemmassa asiayhteydessä keskittyen siihen audiovisuaalisen alan toimintaympäristön rajuun muutokseen, joka käynnistyi edellisen vuosituhaten lopussa digitalisaation ja desentralisaation myötä.

## II

Aalto-yliopistossa nykyisin toimiva elokuvakoulutus perustettiin Taideteolliseen oppilaitokseen vuonna 1959 nimellä kamerataiteen osasto<sup>8</sup>. Alusta lähtien se on nauttinut kansallisen elokuvakoulun statusta, vaikka audiovisuaalisen alan koulutus on sittemmin monipuolistunut käsittämään useassa eri koulutusyksikössä tapahtuvaa opetusta. Taideteollinen oppilaitos puolestaan siirtyi valtion omistukseen vuonna 1965, ja siitä tuli korkeakoulu 1973. Uudessa korkeakoulussa elokuvataiteen ja lavastustaiteen opetus tapahtui kuvallisen viestinnän laitoksella. Vuonna 1996 välirakenne poistui ja kumpikin koulutus sai oman osastonsa.<sup>9</sup> Viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana suomalaista korkeakoulupolitiikkaa on kuitenkin enenevästi leimannut ajatus, että pieniä hallinnollisia yksiköitä tulee karsia tai yhdistää osaksi laajempaa organisatorista kokonaisuutta. Taideteollisessa korkeakoulussa tämä tarkoitti sisäistä osastouudistusta (2002), jossa lavastustaiteen osasto yhdistyi elokuvataiteen osaston kanssa: syntyi 9 suuntautumisvaihtoehtoa käsittänyt elokuvataiteen ja lavastustaiteen osasto (ELO). Vuonna 2010 Taideteollinen korkeakoulu yhdistyi Kauppakorkeakoulun ja Teknillisen korkeakoulun kanssa Aalto-yliopistoksi. Syksyllä 2021 näyttämölavastuksen koulutus siirtyi Taideyliopiston Teatterikorkeakouluun. Elokuva- ja televisiolavastuksen sekä pukusuunnittelun koulutus jäivät Aalto-yliopistoon elokuvataiteen osastolle.

Lavastustaidetta opetettiin Taideteollisessa oppilaitoksessa aluksi koristemaalauksena, mutta korkeakoulun myötä siitä vakiintui teatterilavastukseen keskittynyt pääaine. 80-luvulla, jolloin itse opiskelin, elokuvalla (toisin kuin televisiolla) ymmärrettiin olevan taiteellista potentiaalia, mutta sen ei silti uskottu työllistävän lavastajia.<sup>10</sup> Keskeisiin elokuvaalavastajiin kuuluneet Ensio Suominen ja Matteus Marttila olivatkin jo tässä vaiheessa siirtyneet Yleisradio TV2:n lavastajiksi.<sup>11</sup> Yleisradio kiinnitti vielä 80- ja 90-luvuillakin siinä määrin TaiK:ista valmistuneita lavastajia, ettei televisio-opetusta voitu jättää tyystin huomioimatta. Elokuvaan ja televisioon liittyneet pessimistiset ajatusmallit lienevät alun perin olleet osasyypäiksi siihen, miksi elokuva- ja televisiolavastus kuitattiin vain muutamalla kurssilla.<sup>12</sup>

Uuden vuonna 2003 alkaneen koulutuksen myötä elokuva- ja tv-lavastajan ammattiin

8 Koskimies, n.d.

9 Huovio, 1996.

10 Muistan opettajani lavastaja Måns Hedströmin useampaan otteeseen maininneen, ettei elokuva työllistä täysipäiväisesti ”ainuttakaan lavastajaa” Suomessa. Televisiolavastajia hän muisti toistuvasti moittia, kuinka he olivat ”antaneet periksi” – taiteellisesta tinkimättömyydestä oletan. Hedström oli eloisa keskustelija, joka mieluusti haastoi vastapuoltaan, muttei sinänsä luonut asioista liian synkeää kuvaa. Aikakausi oli joka tapauksessa vaihtumassa, ja elokuvakin alkoi työllistää lavastajia. Kts. myös Ollikainen, 2007.

11 Kalemaa, 2008, 55–69; Tammi, 2012.

12 Gröndahl, 2020, 113.



tähtäävän tutkinnon tavoitteita kuvattiin seuraavasti:

Suuntautumisvaihtoehdon tavoitteena on kehittää opiskelijan ilmaisullisia ja teknisiä taitoja siten, että hän kykenee työstämään käsikirjoituksen tai ohjelmaidean käytännön visuaaliseksi ratkaisuksi elokuvassa tai televisiossa. Soveltamalla olemassa olevia kuvauspaikkoja ja suunnittelemalla studiolarastuksia elokuva- ja televisiolavastaja luo yhtenäisen, vakuuttavan ja tarkoituksenmukaisen vision teoksen tapahtumapaikasta. Tämän lisäksi elokuva- ja tv-lavastajalta edellytetään kykyä vastata lavastustyöryhmän ohjauksesta tuotannossa sekä tehdä oman alueensa budjetillisiä ja aikataulullisia ratkaisuita.<sup>13</sup>

Tietokirjailija Peter Ettedqui ilmaisee saman runollisemmin: ”In both aesthetic and practical terms, then, we can define the role of the production designer as being the architect of the illusions depicted on the screen.”<sup>14</sup> Kirjallisuustoimittaja Boris Kachka tuo esiin elokuva-lavastuksen kerronnallisen luonteen: “It’s about translating writers’ and directors’ intentions into a crystallized universe that’s both visceral and rich with meaning, telling parts of the story that even the best actors can’t.”<sup>15</sup>

Ammatissaan elokuva-lavastajat toimivat elokuvien visuaalisten maailmojen suunnittelijoina, etsien kuvauspaikkoja, rakennuttaen studiolarastuksia, luoden miljöitä, joissa tarinat saavat lopullisen muotonsa. Ironista kyllä, niin visuaalista kuin elokuva-lavastajien työ onkin, se usein sivuutetaan näkymättömänä, ja esimerkiksi elokuvakritiikki onnistuu harvoin jäsentämään lavastuksen roolia kokonaisuudessa. Viimeisen 30 vuoden aikana elokuvan visuaalisia maailmoja on luotu paitsi perinteisesti lavastamalla myös digitaalisen efektitekniikan avulla.<sup>16</sup>

### III

Gröndahl kuvailee, miten elokuva- ja tv -lavastuksen opetus oli lavastustaiteen koulutusohjelmassa 70- ja 80-luvulla vähäistä ja miten lavastaja Anu Majan tultua 90-luvulla lavastustaiteen professoriksi tämän alueen opetus vahvistui:

1970- ja 80-luvuilla lukujärjestyksessä oli neljä viikkotuntia etv-lavastusta toisena ja kolmantena opiskeluvuonna. Kaikki muu opetus liittyi teatteriin. Etv-lavastuksen kursseista vastanneet tuntiopettajat olivat yleensä Yleisradion vakituisia lavastajia, joiden oli hankala sovittaa opetustehtäviä varsinaiseen leipätyöhönsä, pitkäjänteisestä sisällöllisestä suunnittelusta puhumattakaan. Professuurin siirtyminen teatterilavastajalta (Suominen)<sup>17</sup> televisiolavastajalle (Maja) 1990-luvun alussa merkitsi opetusohjelman tasapuolisempaa jakautumista molemmille aloille.<sup>18</sup>

Resurssien näkökulmasta väite pitää paikkansa. Elokuva- ja tv-lavastuksen osa-alue sai 90-luvun lopulla oman professuurin. Audiovisuaalisen median kansallinen tutkimus- ja kehityskeskus Lume valmistui vuonna 2000 TaiK:in yhteyteen.<sup>19</sup> Näitä saavutuksia ei voi pitää vähämerkityksisinä, vaikka Lume-keskus lopulta osoittautui käyttöikänsä lyhytaikaiseksi. Valmistuessaan Lume käsitti

13 Taideteollinen korkeakoulu, 2003.

14 Ettedqui, 1999, 10.

15 Kachka, 2017.

16 Tarkasti ottaen erikoisefektejä (SFX) on käytetty jo ennen digitalisaatiota, esim. pienoismallit, mattemaalaukset, taustaprojisoinnit.

17 Ensio Suominen lavasti uransa aika teatteria, televisiota ja elokuvaa, mutta hänet tunnetaan erityisesti Yleisradio TV2:n lavastustoiminnan keskeisenä vaikuttajana 1960-luvulta lähtien ja edelleen TV2:n päälavastajana aina vuoteen 1997 saakka. Kts. myös Kalemaa, 2008.

18 Gröndahl, 113.

19 Maunula, 2000; Taideteollinen korkeakoulu, 1998b.



studionäyttämön lisäksi myös ammattitasoisen elokuvastudion ja televisiostudion sekä auditorion ja lavastuspajan.

Ajan tutkintovaatimukset ja opetussuunnitelmat kertovat kuitenkin toisen suuntaista tarinaa. Voisi olettaa, että ”opetusohjelman tasapuolisempi jakautuminen molemmille aloille” olisi näkynyt lavastustaiteen kandidaatin tutkintoon sisältyvän elokuva- ja tv-lavastusopetuksen määrässä ja sisällöissä. Näin ei kuitenkaan ollut. Esimerkiksi *Lavastustaiteen opetusohjelma (syksy) 1999* kertoo, että BA-tutkintoon sisältyi yksi ainoa pakollinen elokuva- ja televisiotaloustieteiden työpaja (4–6 ov) – toisen sai suorittaa valinnaisena. Sen lisäksi elokuva- ja tv-alueen opintoihin kuului elokuva-analyysi (1 ov) sekä valinnainen sinistudiokurssi (2 ov).<sup>20</sup> Kandidaatintutkinnon laajuus on 120 ov.<sup>21</sup>

Käytännössä BA-tutkinnon perusrakenne näytti pikemminkin säilyneen läpi vuosikymmenten elokuva- ja tv-lavastuksen osalta muuttumattomana näyttämölavastuksen opetuksen hioutuessa monimuotoisemmaksi. Valmistuneen Lume-keskuksen myötä paineita audiovisuaalisen alan opetuksen kehittämiseen oli, mutta elokuva- ja tv-lavastusopetuksen lisääminen opetusohjelmaan *à propos* ei enää tässä vaiheessa ollut ongelmatonta. Kun kyse on tutkinnosta, joka rakentuu pääosin pakollisista opinnoista, niin jostakin olisi täytynyt lähtökohtaisesti luopua, mikäli jonkin toisen osa-alueen opetusta olisi kasvatettu. Lisääntyvä yhteistyö Teatterikorkeakoulun kanssa synnytti kuitenkin päinvastaisen trendin – uudet yhteistyökurssit pikemminkin kasvattivat näyttämölavastuksen opetuksen määrää tutkinnossa kuin vähensivät sitä. Yhteistyötahojen lisääntyessä myös opetuksen käytännön järjestelyistä tulee haasteellista. Päällekkäisyyksien synnyttämistä konflikteista tuli lavastusopetuksessa arkipäivää. Kaikki tämä tarkoitti, että mahdollisuudet luoda johdonmukaista kaarta elokuva- ja tv-lavastusopetukselle lavastustaiteen kandidaatintutkinnon puitteissa olivat olemattomat.<sup>22</sup>

Elokuva- ja tv -lavastus irrotettiin lavastustaiteen koulutusohjelmassa omaksi suuntautumisvaihtoehdokseksi vuosien 2003–05 tutkintovaatimuksissa. Tätä ratkaisua Gröndahl kuvaa seuraavasti:

Elokuviissa ja televisiossa käytettävien virtuaalilavasteiden ja digitaalisten jälkikäsitteilytekniikoiden myötä tarvittiin niin paljon uutta osaamista, ettei niiden opiskelu enää mahtunut samaan tutkintoon teatterityön taitojen kanssa.<sup>23</sup>

Tosiasiassa ensimmäinen elokuva- ja tv -lavastuksen suuntautumisvaihtoehdon kandidaatintutkinto (120 ov) sisälsi ainoastaan 8 ov:tä digitaalisten lavastusmenetelmien opetusta.<sup>24</sup> Tästä kokonaisuudesta ammattipiirustus tietokoneella I-II (4 ov) sekä digitaalinen mallinnus I (2 ov) olivat lavastustaiteen koulutusohjelman yhteisiä aineita, joten niitä opiskelivat myös teatterilavastuksen opiskelijat. Sen sijaan virtuaalilavastuksen (2 ov) voi katsoa olleen suuntautumisvaihtokohtaista opetusta. On selvää, etteivät näin vähäiset opetusmäärät motivoineet itsenäisen suuntautumisvaihtoehdon perustamista. Taustalla oli toisenlaisia taidepedagogisia tavoitteita – eurooppalaiseen elokuvaan ja sen koulutukseen liittyvä ajattelun murros, joka vaikutti myös Suomessa.

20 Taideteollinen korkeakoulu, 1999.

21 Opintoviikot voi muuntaa opintopisteiksi 1,5:n kertoimella.

22 Miksi elokuva- ja tv-opetus oli ajautunut ilmeisen hyvistä aikeista tähän tilaan, on kysymys, jonka olen rajannut tutkimukseni ulkopuolelle. Vaikka opetussuunnitelman kokonaisvaltainen uudistustyö näyttää kangerrelleen, ovat tilanteet käytännössä voineet vaihdella. Merkittävää uutta elokuva- ja tv-lavastukseen liittyvää opetusta osastolla oli 1990-luvulla opetusjakso, joka rakennettiin ostopalveluna (nk. tilauskoulutus) Central Saint Martinsin (CSM) College of Art and Designin kansainvälistä lavastajan maisterintutkintoa varten.

23 Gröndahl, 2020, 115–116.

24 Taideteollinen korkeakoulu, 2003. Kokonaisuuteen lisättiin erikoisefekteihin liittyvä kurssi (2 ov) myöhemmin.

## IV

Liittyminen EU:hun ja erityisesti vuonna 1999 annetun nk. Bolognan julistuksen merkitys eurooppalaisten korkeakoulujen kehitykselle oli suuri. Keskeiset tavoitteet olivat: (1) selkeästi ymmärrettävät ja keskenään vertailukelpoiset tutkinnot, (2) kaksiportainen tutkintojärjestelmä (so. erilliset BA- ja MA-tutkinnot), (3) yhtenäinen opintojen mitoitusjärjestelmä,<sup>25</sup> (4) opiskelijoiden, opettajien, korkeakouluhenkilökunnan sekä tutkijoiden liikkuvuuden lisääminen, (5) yhteistyö yhtenäisten laatukriteerien ja menetelmien luomiseksi, ja (6) jatkotutkimuksen kehittäminen.<sup>26</sup>

Eurooppalaiselle elokuvakoulutukselle Bolognan prosessi asetti erityisiä haasteita, sillä koulutusta annettiin keskenään hyvin erilaisissa yksiköissä. Pohjoismaisella tasolla Tanskan kansallinen elokuvakoulu Den Danske Filmskole oli – ja on yhä – suoraan Tanskan kulttuuriministeriön alainen elokuvakoulu.<sup>27</sup> Norjan elokuvakoulutus taas oli vasta muotoutumassa.<sup>28</sup> Elokvataiteen osasto kävi vilkasta keskustelua eurooppalaisella ja etenkin pohjoismaisella koulutuskentällä. Tämän myötä opetussuunnittelussa hyödynnettiin sellaisia käsitteitä kuten *Tanskan malli* ja *Norjan malli*. Tanskan ja Norjan elokuvakoulut päätyivät erilaisiin ratkaisuihin lavastuskoulutuksen toteuttamiseksi. Tanskassa elokuvaalavastuksen opetusta annettiin Royal Danish Academyssä<sup>29</sup>, Norjassa taas elokuvaalavastuskoulutus oli jo lähtökohtaisesti osa Den Norske Filmskolenin toimintaa.

Elokuvalavastuksen opetus oli laajemminkin yksi 2000-luvun alun koulutuskeskustelun aiheita. CILECT:in<sup>30</sup> 50. vuosikongressi järjestettiin Helsingissä vuonna 2004. Kongressipaneelin aiheena oli ”Production Design in Film – The Industry/The Schools.” Jo otsikko kyseenalaisti, kuinka hyvin elokuvaalavastuksen koulutus vastasi ammattikentän tarpeita. Kongressin pääesiintyjiin kuuluivat elokuvaalavastaja Alex McDowell sekä Hollannin elokuvakoulun silloinen johtaja Marike Schoenmaekers.<sup>31</sup> Schoenmakersin luotsaama Nederlandse Filmacademie<sup>32</sup> oli esimerkki elokuvakoulusta, jossa elokuvaalavastus oli yksi suuntautumisvaihtoehto fiktio-ohjauksen, dokumenttiohjauksen, tuotannon, käsikirjoituksen, kuvauksen, äänisuunnittelun ja leikkauksen ohella.<sup>33</sup> Elokvataiteen osasto oli ottanut jo 1990-luvulla samankaltaisen rakenteellisen mallin esikuvakseen. Tavoitteena oli 6–7 suuntautumisvaihtoehtoa, jossa kussakin oli oma professuuri.

Kysymys ei kuitenkaan ollut pelkistä rakennekaavioista. Myös uudenlaisiin yhteisopetuksen menetelmiin kiinnitettiin huomiota. Prosessia kuvaa CILECT:in ja sen Suomen kannalta tärkeän alajärjestön GEECT:in<sup>34</sup> keskuudessa 90-luvulla noussut kiinnostus *Triangleksi* kutsuttua opetusmetodia kohtaan. *Trianglella* viitattiin *ohjaajan, käsikirjoittajan ja tuottajan kollektiiviseen luovaan prosessiin, joka nyt nähtiin ensimmäisen kerran varteenotettavaksi vaihtoehdoksi*

25 Opintoviikot (ov) korvattiin yhtenäisellä ETSC-yksikkömitoituksella, opintopisteillä.

26 EHEA, 1999.

27 Den Danske Filmskole, n.d.

28 Den norske filmskolen, n.d. Norjan ensimmäinen elokuvakoulu Den norske filmskolen perustettiin vuonna 1997, ja sittemmin se on sulautunut osaksi Hogskolen i Innlandetia.

29 Royal Danish Academy, n.d. Tätä kirjoittaessa elokuussa 2022 ei uusia opiskelijoita elokuvaalavastuskoulutukseen oteta, vaan opetuksen toteutukseen on suunnitteilla muutoksia.

30 Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision/ The International Association of Film and Television Schools.

31 CILECT, 2004, 4–5.

32 Nederlandse Filmacademie, n.d.

33 Alun perin tällaista suuntautumisvaihtoehtojen kokonaisuutta kutsuttiin CILECT:in piirissä *Sixpack*-malliksi, vaikka malli tosiasiaa laajeni käsittämään useamman kuin kuusi suuntautumisvaihtoehtoa.

34 The Groupement Européen des Ecoles de Cinéma et de Télévision/ European Grouping of Film and Television Schools.

*eurooppalaisessa elokuvassa ja sen koulutuksessa syvään juurtuneille auteur-vetoisille työtavoille.*<sup>35</sup> Elokuvataiteen osastolla käsikirjoituksen professorina vuosina 1997–2013 toiminut Jukka Vieno kertoo, kuinka *Trianglen* innoittamana osastolle perustettiin käsikirjoituksen ja tuotannon suuntautumisvaihtoehdot. Erityisesti elokuvatuottajien koulutuksen alkamista Vieno pitää uudella tavalla suuntautuneen opetuksen kannalta ratkaisevana.<sup>36</sup> *Trianglea* myös sovellettiin alkuvaiheen opetuksessa. Elokuvaa haluttiin nyt lähestyä *paitsi taiteellisena myös tuotannollisena ja taloudellisena prosessina*, ja tämä tavoite toteutui luontevimmin ammattikuvien yhteistyöllä.<sup>37</sup> *Trianglesta* huomio siirtyi itsestään elokuvan muihin osa-alueisiin ja niiden kehittämiseen. Keskusteluissa viitattiin myös ohjaajan, kuvaajan ja lavastajan yhteiseen prosessiin *visuaalisena trianglena*.<sup>38</sup>

Tässä koulutushistoriallisessa tilanteessa oli selvää, että myös Taideteollisen korkeakoulun elokuva-lavastuksen opetusta arvioitiin uudestaan – ei pelkästään lavastustaiteen vaan myös elokuvataiteen koulutusohjelman taholta. Myös opiskelijat toivoivat yhteistyön lisäämistä TeaK:in ja elokuvataiteen osaston kanssa.<sup>39</sup>

## V

Aloittaessani vuonna 2000 elokuva- ja tv-lavastuksen professorina olivat osastojen keskinäiset raja-aidat niin korkeat, ettei elokuvataiteen ja lavastustaiteen osastojen kesken järjestetty lainkaan yhteisopetusta. Opiskelijat toki osallistuivat elokuvataiteen osaston harjoitusproduktioihin suorittaakseen lavastajan tutkintoon kuuluvia harjoittelujaksoja, mutta lukujärjestysten tasolla koordinoitua opetusyhteistyötä osastojen kesken ei näihin harjoitteluihin liittynyt. Seuraavien vuosien opetussuunnittelutyössä keskeinen päämäärä olikin – ei elokuvan digitaalisten visualisointimenetelmien – vaan elokuvataiteen ja lavastustaiteen *yhteisen opetuksen* vahvistaminen.

Tavoite vastasi ajan koulutuskeskustelun ihanteita. Jos lavastuskoulutuksen sijainti erillisenä saarekkeena irti alan muusta opetuksesta olikin viestinyt näkemystä lavastajan itsellisestä taitelijuudesta, nyt perspektiivi asettui toisin. *Elokuva- ja tv-lavastusopetuksen tavoitetta ei enää mielletty pelkästään lavastajien kouluttamiseksi, vaan yhtä lailla elokuvan muiden ammattiryhmien kouluttamiseksi toimimaan lavastajien kanssa.*<sup>40</sup>

Tässä vaiheessa elokuvataiteen osastolla oli siirrytty opetussuunnittelun kannalta raskaaseen tapaan ohjata harjoituselokuva-työskentelyä: harjoituselokuvat rytmitettiin opintokokonaisuuksiksi, joihin liittyivät valvottu resurssienkäyttö sekä lukujärjestykseen sijoitetut yhteisopetusjaksot.<sup>41</sup> Vasta perustetun elokuva- ja tv-lavastuksen suuntautumisvaihtoehdon BA-opinnoista<sup>42</sup> puolet (59 ov) järjestettiin uutena yhteisopetuksena elokuvataiteen osaston kanssa. Käytännössä iso osa tästä tapahtui harjoituselokuva-työskentelynä. Elokuva- ja tv-lavastuksen aineopintoja kandidaatintutkintoon lisättiin 18 ov:tä.

35 CEEGT, 1996; CILECT, 2002, 39-50 ; D'Amico, 1998, 1-3; Sarris, 1962, 1-8 ; Truffaut, 1954. Truffaut myös lainaa kirjailija Jean Giradoutin ajatusta ”il n’y a pas d’œuvres, il n’y a que des auteurs” (ei ole teoksia, on vain kirjailijoita). Kts. Truffaut, 1955, 47.

36 Vieno, 2020. Kiinnostus *Trianglen* kaltaiseen apukäsitteeseen hiipui, kun uudet suuntautumisvaihtoehdot vakiintuivat.

37 Ibid.

38 Waldman, 2004. Digitaalisten efektitekniologioiden yleistymisen vuosituhannen vaihteessa lisäsi yleisellä tasolla kiinnostusta kuvaajien ja lavastajien yhteistyöhön. Kysymys oli elokuvan visuaalisen ilmaisun kannalta merkittävästä uudesta avauksesta, jota haluttiin tutkia yhdessä. Myös TaiK:iissa elokuvauksen silloinen professori Esa Vuorinen osallistui kuvauksen ja lavastuksen yhteisten opetusprojektien toteuttamiseen. Kts. myös Lucas, 2014, 138–158.

39 Kts. myös Hailio, 2001; Koski, 2000.

40 Kutsuin tätä *day one* -ajatukseksi, ensimmäisestä opintopäivästään lähtien elokuva- ja tv-lavastajien tulisi olla osa elokuvan koulutusyhteisöä.

41 Ritalahti, 2007; Taideteollinen korkeakoulu, 2003.

42 Taideteollinen korkeakoulu, 2003.





2

*Kuvaus- ja lavastusopiskelijoiden yhteisessä MA-projektissa vuonna 2004 tutkittiin sekä elokuvan perinteisiä että digitaalisia efektitekniikoita. Kuvassa 2 pienoismalli sekä pieni lumitykki. Kuvassa 3a lähtötilanne. Kuvassa 3b pienoismalli on digitaalisesti upotettu liikkuvaan kuvaan, ja lumisade on myös animoitu digitaalisesti. Kuvat: Aalto-yliopisto.*



3a



3b

Näenkin yhteisopetuksen ideaalin korostumisen olleen tärkein yksittäinen tekijä itsenäisen elokuva- ja tv-lavastuskoulutuksen muotoutumisessa.<sup>43</sup> Lavastajien jättäytyminen uudistusten ulkopuolelle olisi ollut mahdollisuuksien hukkaan heittämistä. Kuulun myös itse lavastajasukupolveen, jonka opintoihin välirikko TeaK:in kanssa vaikutti. Yhteisiä opintoja ei muiden teatterialan opiskelijoiden kanssa ollut, ja tuloksena oli tunne, että jotakin olennaista oli jäänyt kokematta.<sup>44</sup> Vastapainona olin nähnyt UCLA:ssa varsin taitavasti toteutettua yhteisopetusta ja hallittuja harjoitusproduktioita. Amerikkalaiseen elokuva-, televisio- ja teatterikulttuuriin liittyvä tuotanto-osaaminen näytti tässä suhteessa parhaat puolensa.

Suomalaisessa elokuva- ja teatterialan korkeakoulutuksessa on kuitenkin piirre, joka tekee siitä yhteisopetuksen kannalta hankalan: erikoistuminen ammattikuviin tapahtuu BA-tutkinnon ensimmäisenä opintovuonna, ja laajat yhteisopetuskokonaisuudet hallitsevat alusta lähtien opetussuunnitelmia. Anglosaksisessa elokuva- ja teatterikoulutuksessa erikoistuminen tapahtuu usein vasta maisteritasolla, mikä tuo väljyyttä opetuksen suunnitteluun. Elokuvan kollektiiviset opintojaksot eivät yksinkertaisesti olleet mahduttavissa lavastustaiteen BA-tutkintoon, joten itsenäinen elokuva- ja tv-lavastuksen suuntautumisvaihtoehto näyttäytyi selkiyttävänä ratkaisuna.

Millaiseksi valinnaksi yhteisopetuksen korostaminen on osoittautunut? Cuporen raportti elokuva-alalle 2005–2019 valmistuneiden työllisyydestä tuo esiin, että *verkostoituminen* koetaan tärkeimmäksi työllisyyteen vaikuttavaksi tekijäksi.<sup>45</sup> Muita syitä kollektiivisen koulutustavan korostamiselle oli ajatus, että näin voitaisiin vaikuttaa *hyvien ammattikäytäntöjen vakiintumiseen* ja kitkeä pois sellaisia tekemisen malleja, jotka myöhemmin voisivat muodostua rasitteiksi. Päätellen julkisesta keskustelusta, jota Suomessa on käyty *#metoo*-ilmiöstä ja elokuva-alan työskentelyolosuhteista, tämä kehitys on edelleen puolitiessä.<sup>46</sup>

## VI

Artikkelissaan Gröndahl puhuu käsitteestä *lavastajan ammattikuva*. Hän ei viime kädessä määrittele sitä, vaikka pohtiikin, ”miten tutkinnon kokonaisuus on edustanut käsitystä ammatissa tarvittavien tietojen ja taitojen luonteesta”.<sup>47</sup> Keskeistä kuitenkin on, että ”2000-luvun alkuun saakka lavastajakoulutus toimi porttina yhtenäiseen, mutta laaja-alaiseen ammatti-identiteettiin”.<sup>48</sup>

Yleisellä tasolla ammattikuvan voidaan ymmärtää tarkoittavan käsitystä tai mielikuvaa ammattiin kuuluvista tehtävistä tai vastuualueesta. Opintosuunnitelmien kehittyessä myös taidekorkeakouluissa tutkintojen sisältöjä ja tavoitteita tarkennettiin. Yhtä kaikki lähtökohtana on ollut, että tavalla tai toisella kyetään sanoittamaan, *mitä lavastaja tekee*.

Yhteinen ammatti kuitenkin sitouttaa meitä paljon monisyisemmällä tavalla kuin pelkkien ”tietojen ja taitojen” kokoelmien omaksumisena. Sosiologian tutkimuksessa on jo varhain puhuttu *jaetusta asiantuntijuudesta*, mikä puolestaan on minäkuvaa rakentava kokemus.<sup>49</sup> Ammatti-

43 Teatterilavastuskoulutuksen yhteistyöllä TeaK:n kanssa on pitkät perinteet 80-luvun välirikosta huolimatta.

44 Aloitin opintoni vuonna 1983, eli vuotta sen jälkeen, kun teatteriohjaaja Jouko Turkka oli valittu TeaK:in näyttelijäntyön professoriksi. Turkka piti lavastajia tarpeettomina ja vaikutti mm. siihen, ettei opetusyhteistyötä lavastajien kanssa tehty. Turkan kausi kesti 1982–87. Kts. Paavolainen, 2016.

45 Oksanen-Säreä ja Niiniahio, 2020, 44.

46 Kts. esim. Kanerva, 2017; Kinnunen ja Vanha-Majamaa, 2017; Koskinen, 2017; Rigatelli, 2018; SES, n.d.; TEME, 2019. Julkisessa keskustelussa esiin ovat tulleet mm. jaksamisongelmat, työturvallisuuskysymykset, epäasiallinen kohtelu ja häirintä työyhteisössä.

47 Gröndahl, 2020, 107.

48 Ibid, 137.

49 Larson, 1977, 55.



identiteetin vahvistumista edesauttavat niin ikään taideopetuksessa hyödynnetyt prosessit, joissa toistuvat roolimallien havainnointi, omat ammatilliset kokeilut sekä näistä kokemuksista saadun palautteen prosessointi.<sup>50</sup> Myös ammattiin liittyvillä infrastruktuureilla merkitystä – yhteinen työympäristö, ammattiliitto, tietous ja koulutusstandardi ovat kaikki ammatti-identiteettiä määrittäviä tekijöitä.<sup>51</sup>

Lavastajuuden voi myös Suomessa nähdä toteuttavan sosiologiassa keskeisen *profession*<sup>52</sup> käsitteen tunnusmerkistöä. Ammatilla on elokuvan, television ja teatterin konteksteissa vakiintunut sosiaalinen asema, ja sitä harjoittava ammattikunta kykenee osin määrittelemään sääntöjään ja jäsenistöään.<sup>53</sup> Toisaalta lavastajuuteen voidaan nähdä liittyvän myös väljempää identiteettejä sen mukaan, millaisia tehtäviä ammattiin käytännön työelämässä liittyy (*professional identity vs. occupational identity*).<sup>54</sup> Työelämän jatkuva muutos ja urapolun toistuvasti uudenslaiset vaiheet ovat näyttäytyneet viime vuosikymmeninä identiteettityön tarpeena: yksilöt joutuvat yhä uudestaan etsimään välineitä kehittää osaamistaan ja suhdettaan ammatti-identiteettiinsä.<sup>55</sup> Monenlaiset muuttajat vaikuttavat siihen, syntykö ammattiryhmän sisällä painetta uusiutumiseen vai tyydytäänkö ylläpitämään ja säilyttämään vallitsevia identiteettejä.

Suuntautumisvaihtoehdoiksi jakautuminen merkitsi lavastuskoulutukselle kriisiä. Itsenäinen elokuva- ja tv-lavastuksen suuntautumisvaihto nähtiin koulutusohjelman sisällä pikemminkin uhkana kuin mahdollisuutena. Samaan aikaan kuitenkin käsikirjoituksen koulutus (elokuva) syntyi dramaturgian koulutuksen (teatteri) rinnalle varsin kivuttomasti. Vieno taustoittaa:

Näiden alueiden koulutuksesta korkeakouluissa (TeaK, TaiK) keskeisesti vastanneet henkilöt olivat tottuneet työskentelemään laaja-alaisesti elokuvan, television ja teatterin kentillä, ja eri tavoin painottuneet koulutusmahdollisuudet ymmärrettiin pikemminkin vahvuudeksi kuin reviiirikamppailuksi.<sup>56</sup>

Lavastusalueiden ammatti-identiteettien eriytyminen näyttää 2010-luvulla jopa voimistuneen. YLE:n lavastuskoulutusta käsittelevä artikkeli vuodelta 2021 ilmaisee kouriintuntuvasti, kuinka kauas toisistaan ennen yhdessä opiskelleiden suuntautumisvaihtoehtojen opiskelijat kokevat ajautuneensa.<sup>57</sup> Elokuva- ja televisiolavastuksen nykyinen professori Kaisa Mäkinen toteaa artikkelista: ”[--] vaikka asiayhteydestä irrotettuna, väite tuntuu kovin yksioikoiselta, kuva on aivan oikea.”<sup>58</sup>

## VII

Onko ajatus lavastajan yhtenäisestä ammattikuvasta universaali? Onko se jossakin historian vaiheessa ollut sitä? Kun tarkastelee länsimaista elokuvateollisuutta kokonaisuutena, niin väite ei saa erityistä tukea. Kansainvälisesti elokuvalavastajien koulutustaustasta tuntuvat löytyvän

50 Ibarra, 1999, 764–791.

51 Hughes, 2013, 58–68.

52 Vieno, 2021.

53 Suomessa ammattiliitto (Lavastus- ja pukusuunnittelijat ry) ei kykene säätelemään, kuka tuotantoja lavastaa. Esimerkiksi USA:ssa tuotannot jakautuvat *union film*- ja *non-union film* -kategorioihin, ja ammattiliiton jäsenyys on ehtona työskentelylle *union film* -kategorian tuotannossa. Kts. esim. NY411, 2020.

54 MacKenzie ja Marks, 2019, 39–55.

55 Caza, Vough, ja Puranik, 2018, 889–910.

56 Vieno, 2020.

57 Aromaa, 2021.

58 Mäkinen, 2021.



esimerkiksi arkkitehtuurin, kuvataiteen tai valokuvauksen opinnot.<sup>59</sup> Vaikka samantapaisia menetelmiä lavastajantyössä eri medioissa löytyykin, näyttää elokuvavastajan ammattikuva erityisesti vahvojen elokuvateollisuuksien maissa jo varhain eriytyneeltä. Tähän viittaavat mm. elokuvan ja teatterin keskenään erilaiset työnkuvat ja tehtävänimikkeet<sup>60</sup> sekä erilliset ammattiliitot mm. USA:ssa, Englannissa ja Ranskassa.

On siis perusteltua ajatella, että suomalaisessa lavastuskoulutuksessa omaksutun yhtenäisen ammattikuvan taustalta on löydettävissä muitakin tekijöitä kuin eri medioissa lavastavien työtehtäviin liittyvät samankaltaisuudet. Samoihin aikoihin 1960-luvulla, kun laitosteatterijärjestelmä alkoi vakiintua ja lavastuskoulutus muotoutua, muuttui myös elokuvateollisuuden toimintaympäristö ratkaisevalla tavalla. Säännöllinen televisiotoiminta oli käynnistynyt Suomessa vuonna 1957, ja sen aiheuttama lumipalloefekti merkitsi kotimaisen elokuvan katsojamäärien romahtamista.<sup>61</sup> Kun elokuvan valtiollinen tukitoiminta käynnistyi vasta asteittain 1970-luvulla, jää väliin käytännössä melko yhtenäinen ajanjakso, jonka aikana Yleisradio kansallisena televisioyhtiönä hallitsi audiovisuaalisen alan tuotantokenttää suvereenisti Suomessa.<sup>62</sup>

Yleisradion voidaan 1960–1980-luvuilla katsoa olleen merkittävimpiä yhtenäiskulttuurin ylläpitäjiä Suomessa.<sup>63</sup> Sen ohjelmatoimintaa olivat jo perinteisesti radiotoiminnan alkuajoilta ohjanneet ”paternalismi, nationalismi ja kulttuuriprotektionismi”.<sup>64</sup> Televisio uutena välineenä loi samanaikaisesti sekä kohteen että kanavan monitasoiselle poliittiselle vaikuttamiselle. Yleisradion julkisen palvelun nykyinen johtaja Ismo Silvo kuvaakin väitöskirjassaan *Valta, kenttä ja kertomus: televisiopolitiikan tulkinnat* niitä lukuisia intressejä, jotka kansallisessa televisiotoiminnassa kulminoituivat.<sup>65</sup> Ruohonjuuritasolla vaikutusyritysten voitiin katsoa jalkautuneen koskemaan jopa ”toimituksissa tapahtuvaa ohjelmatyön kehittämistä ja päämäärien asettelua”.<sup>66</sup>

Yhtiön sisäisten toimitapojen yhtenäisyyttä rakennettiin mm. kouluttamalla Yleisradion tarvitsemat televisioalan ammattilaiset itse.<sup>67</sup> Poikkeuksen tästä henkilöstrategiasta muodostivat lavastajat, jotka pääsääntöisesti rekrytoitiin Taideteollisen korkeakoulun lavastustaiteen osastolta. Valmistuneet lavastajat työskentelivät siis käytännössä joko YLE:ssä tai MTV:ssä tai laitosteatterissa kaikkien näiden ollessa samansuuntaisten periaatteiden mukaisesti järjestäytyneitä instituutioita. Näin näkemys suomalaisten lavastajien ammattitaitovaatimuksista muotoutui luonnostaan yhteneväksi.

1990-luvulla tapahtui monta asiaa, jotka aikanaan tuntuivat taustakohinalta, mutta tosiasiallisesti viestivät isosta muutoksesta. Vuosikymmenen alun lama vaikutti teatterialojen työllisyyteen, ja lavastajien työllistyminen vaikeutui.<sup>68</sup> Suomalaisessa televisiossa tehtiin kanavauudistus (1993), mikä asteittain merkitsi uusien kaupallisten kilpailijoiden tuloa perinteisten kanavien rinnalle.<sup>69</sup> Tämän lisäksi valtioneuvosto teki päätöksen lähetystoiminnan digitalisoimisesta (1996).<sup>70</sup>

59 Kts. esim. Ettedgui, 2000.

60 Production designer tai art director (elokuva), set/stage/scenic designer (teatteri).

61 Bagh, 2005, 567; Perälä, 2010.

62 Bagh, 2005, 606; Piispa ja Junttila, 2013a.

63 Allardt, 1989, 185–213.

64 Rautavuo, 2011, 10.

65 Silvo, 1988.

66 Ibid, 9.

67 Sihvonen ja Wakonen, 2002, 58.

68 Vesala, 1998, 40–44.

69 Hellman, 2012, 24.

70 Digita, n.d.

Digitalisaatio mahdollisti ensimmäisten suoratoistopalveluiden syntymisen.<sup>71</sup> Myös suomalaisen elokuvan uusi nousu ajoittuu tähän taitekohtaan.<sup>72</sup> 1990-luvulla syntyneet uudet tuotantoyhtiöt kuten Solar Films ja Matila Röhr Productions alkoivat nyt etsiä lavastajia tuotantoihinsa. Elokuva- ja tv-lavastuskoulutuksen näkökulmasta huomionarvoista oli vuosituhannen vaihteessa lavastuskoulutuksen ulkopuolelta tulevien elokuva-lavastajien määrä elokuvatuotannoissa,<sup>73</sup> MTV:n lavastajien joukkoyrityksen tuotantotoiminnan ulkoistamisen yhteydessä (2001),<sup>74</sup> sekä ensimmäiset merkit YLE:n oman tuotantotoiminnan alasajosta.<sup>75</sup> Yleisradion oma koulutustoiminta ulkoistettiin vuonna 2001.<sup>76</sup>

## VIII

Kansainvälisessä elokuvateollisuudessa elokuva-lavastajan työn erityisyys ymmärrettiin varhain. Elokuvalavastaja William Cameron Menzies kehitti jo *Tuulen Viemään*<sup>77</sup> (1939) aikaan uusia suunnittelumetodeja piirtämällä elokuvan kuvista *storyboardin* eli kuvakäsikirjoituksen. Radikaalia tuona aikana oli, että Menzies – lavastajan ominaisuudessa – indikoi piirroksissaan, paitsi tarinan henkilöt, myös kamerakulmat ja kuvanrajauksen.<sup>78</sup> Näin hän asemoi itsensä katsomaan lavastusta toisin kuin pienoismallin kanssa työskentelevä näyttämölavastaja tekee.<sup>79</sup>

Mitä *toisin* tässä yhteydessä tarkoittaa?

Viime vuosikymmeninä uudet avaukset elokuvatuotuksessa on tehty erityisesti kognitiotieteen ja aivotutkimuksen innoittamina. Uudemman kognitiivisen elokuvatuotuksen mielenkiinto kohdistuu elokuvahavaintoon (cinematic perception) ja tapaan, jolla aivot tämän havainnon prosessoivat. Neurobiologi Francisco Varela kollegoineen on esittänyt, että kaikki tietoisuus syntyy ympäristössään sijaitsevan kehollisen toiminnan (embodied action) tuloksena.<sup>80</sup> Tätä prosessia – jolla on niin biologisia, psykologisia ja kulttuurisia ulottuvuuksia – he kutsuvat enaktiiviseksi.<sup>81</sup> Enaktion periaatteessa ”organism and environment enfold into each other and unfold from one another in the fundamental circularity that is life itself”<sup>82</sup>. Luonnontieteellisistä painotuksista huolimatta enaktiivinen tarkastelutapa on velkaa erityisesti filosofi Maurice Merleau-Pontyn fenomenologisille näkemyksille (ihmis)ruumiista ”elävien merkitysten yhteytenä” (nexus of living meanings).<sup>83</sup>

Neurotieteellisesti suuntautuneet elokuvan tutkijat ovat myös esittäneet, että aivot eivät ikään kuin erottele, onko havaintojen kohteena elokuvan esittämä vai todellinen maailma: aivot

71 Karvonen, 2005.

72 Piispa ja Junttila, 2013b.

73 Esimerkiksi vuonna 1999 enemmistö elokuvateatterileivitykseen tulleista elokuvista oli muiden kuin TaiK:in lavastuskoulutuksessa opiskelleiden lavastamia. Tämä vertailu tehtiin aikanaan SES:n vuosittain julkaisemien tietojen pohjalta.

74 Söder, 2022. Söderin mukaan 6–8 scenografia irtisanottiin.

75 YLE:n henkilöstöraportista vuodelta 2000 voi jo havaita laskevan henkilöstötrendin. Yleisradion luottamusmies Leena Tiihonen kertoo lavastajien joutuneen irtisanomisten kohteeksi vasta vuonna 2017, mutta eläköitymisten myötä koko yhtiössä olevan lavastajia enää 6. Pelkästään YLE TV2:n lavastustoimisto käsitti aloittaessani siellä vuonna 1988 7 lavastajaa ja 3 lavastepiirtäjää. Kts. Tiihonen, 2022; YLE, 2001, 45.

76 Sihvonen ja Wakonen, 2002, 58.

77 Fleming, 1939.

78 Curtis, 2015, loc 193.

79 Tämä on yleistyks, tosin 30-luvun perspektiivistä todellisuuttakin. Nykyaikainen lavastuspraktiikka on paljon moninaisempaa, niin elokuvassa kuin teatterissa.

80 Varela et al., 1991.

81 Ibid, 150.

82 Ibid, 217.

83 Merleau-Ponty, 2002, 175.



Osa William Cameron Menziesin storyboardia elokuvaan *Tuulen viemää* (1939). Kuva: University of Texas, Harry Ransom Center.

prosessoivat nämä samankaltaisin periaattein.<sup>84</sup> Elokuvantutkija Pia Tikka kutsuukin elokuvaa *toden simulaatioksi*, jonka kokeminen on holistinen ja psykosensorinen tapahtuma.<sup>85</sup> Enaktivismin käsite luo perustellun näkökulman ymmärtää lavastajan suunnittelutyötä: se palautuu viime kädessä tekijän omakohtaiseen sensorimotoriseen kokemukseen kolmiulotteisessa tilassa, ja merkityksiä voidaan ilmaista, kun ne ovat ensin oman kehon ja ympäröivän maailman ykseydessä tunnistettu.<sup>86</sup>

Menziesin piirrossarjassa ei kuitenkaan ollut kysymys siitä, että hän tekijänä olisi pyrkinyt havainnollistamaan *quot et quot* omaa kehollista katsettaan. Tässä kohtaa onkin hyvä tarkastella, mitä storyboardilla elokuvan tuotantoprosessissa tarkoitetaan. Kuten tietokirjailija Fionnula Halligan kirjoittaa, storyboard on: "A series of images which tell the story frame by frame *from the camera's perspective* (kursivointi kirjoittajan)."<sup>87</sup> Tällä tavoin ilmaistuna siirtymä on selkeä. Menziesin tavoitteena oli ilmaista, miten elokuvan kertomus etenee otos otokselta *kameran näkymän välittämänä*. Asetelmaa on mahdollista kuvailla ihmisen ja teknologian vuorovaikutusta tutkivan postfenomenologi Don Ihden *ruumiillistumasuhteen* avulla: teknologian välityksellä koettu havainto tai kokemus syntetisoi kehon kanssa erityisellä tavalla.<sup>88</sup> Ihde kirjoittaa:

Embodiment is, in practice, the way in which we engage our environment or 'world,' and while we may not often explicitly attend to it, many of these actions incorporate the use of

84 Gallese ja Guerra, 2012, 183–84.

85 Tikka, 2008, 33, 43. Kts. myös Gallese ja Guerra 2012; Gallese ja Guerra 2019.

86 Kts. myös Merleau-Ponty, 2002, 177.

87 Halligan, 2012, loc 3515.

88 Ihde, 2009, 53.



artifacts or technologies.<sup>89</sup>

Niin tekijät kuin tutkijat ovat pohtineet elokuvan välineellistä luonnetta lukuisista lähtökohdista. Elokuvataide on joutunut luomaan nahkansa yhä uudestaan teknologiaan liittyvien keksintöjen myötä, on kysymys sitten kameran vapautumisesta kiinteältä jalustalta, värifilmin keksimisestä tai siirtymisestä filmitallennuksesta digitaaliseen. Elokuvaohjaaja Dziga Vertov kehitti jo 1920-luvulla elokuvallisen tekniikan kuvaamaan taiteilijan ja teknologisen välineen kohtaamista, jota hän pamphlettimaaisissa kirjoituksissaan kutsui *Kino-Eyeksi*. Hän kirjoitti: ”I am kino-eye, I am a mechanical eye. I, a machine, show you the world as only I can see it.”<sup>90</sup> Vertovin mukaan kinosilmä kykeni näkemään sen, mikä oli ihmissilmän tavoittamattomissa:

We therefore take as the point of departure the use of the camera as a kino-eye, more perfect than the human eye, for the exploration of the chaos of visual phenomena that fills space.<sup>91</sup>

Kinosilmällä oli kyky organisoida näkyvää maailmaa: toisaalta oli kysymys kameran itsensä välittämästä havainnosta, toisaalta näistä havainnoista fragmentteina, jotka muodostivat uuden kokoonpanon eli montaaasin.<sup>92</sup>

Myös elokuvan klassinen apparaattiteoria tutkii kameraa ja leikkausta, mutta pikemminkin representaation välineinä (mechanics of representation).<sup>93</sup> Elokuvaohjaaja Jean-Louis Baudry sijoittaa kameran elokuvan tuotantoprosessin keskiöön, kirjaimellisesti siihen keskipisteeseen, jossa objektiivinen todellisuus muuntuu elokuvalliseksi esitykseksi:

Between ‘objective reality’ and the camera, site of the inscription, and between the inscription and projection are situated certain operations, a work which has as its result a finished product. [--] Equally distant from ‘objective reality’ and the finished product, the camera occupies an intermediate position in the work process which leads from raw material to finished product.<sup>94</sup>

Elokuvakameran taltioiman kuvan synnyttämää tilailluusiota Baudry havainnollistaa renessanssin keskeisperspektiivin avulla. Hän viittaa maalari Leon Battista Albertin esittämään näkemykseen: ”Painting is nothing but the intersection of the visual pyramid following a given distance, a fixed center, and a certain lighting.”<sup>95</sup> Maalauksen tavoin myös kameran välittämä kuva on monokulaarinen:

Based on the principle of a fixed point by reference to which the visualized objects are organized, it specifies in return the position of the ‘subject’, the very spot it must necessarily occupy.<sup>96</sup>

Elokvateoreetikko Stephen Heathin mukaan perspektiivikuvasta luontuva tilailluusio on edellytys elokuvan todellisuusefektin (reality effect) syntymiselle. Heathille elokuvan kuva on ”neither

---

89 Ibid.

90 Vertov, 1984, 17.

91 Ibid, 14–15.

92 Bulgakova, 2006, 219; Vertov, 1984, 20.

93 *Cinematic apparatus* tarkoittaa apparaattiteoriassa koko sitä teknologista systeemiä, jolla elokuva tuotetaan ja esitetään. Koska valmis elokuva pyrkii häivyttämään suhteensa tekemisen prosessiin, voidaan elokuvallinen väline mieltää *ideologiseksi*. Toisaalta Baudrylle välineen tarkastelu on käänteinen väylä ymmärtää elokuvan syntyprosessia: “It is strange (but is it so strange?) that emphasis has been placed almost exclusively on their influence, on the effects they have as finished products, their content, the field of what is signified, if you like; the technical bases on which these effects depend and the specific characteristics of these bases have been ignored, however.” Kts. Baudry, 1974, 40.

94 Baudry, 1974, 40.

95 Ibid, 41.

96 Ibid. Kameran liikkeestä huolimatta viittaussuhde kiinteään näköpisteeseen säilyy, mikä on osoitus haltuun otetusta katsomisen paikasta. Baudryn ”katsomisen paikka” ei kuitenkaan palaudu fenomenologisessa mielessä keholliseen katseeseen, vaan on todista eräänlaisesta näkymättömästä havainnoijasta, transkendentaalista elokuvan ”subjektista”.

absolutely two-dimensional nor absolutely three-dimensional, but something between”.<sup>97</sup> Sen sijaan kamera, pyrkinessään näkemään kuten silmä, on eksistentiaalisen haasteen edessä:

Our eye is never seized by some static spectacle, is never some motionless recorder, not only is our vision anyway binocular, but an eye alone sees in time: constant scanning movement to bring the different parts of whatever is observed to the fovea.<sup>98</sup>

Näin myös elokuvalla ominaisen ilmaisun täytyy perustua liikkuvaan kuvaan ja sen myötä syntyvään todellisuuden vaikutelmaan (impression of reality).<sup>99</sup> Elokuvallisen liikkeen muotoja ovat: 1) figuurien liike kuvassa, 2) kameran (optinen ja mekaaninen) liike, ja 3) liike otoksesta toiseen. Ensimmäinen etabloi kameran näkymän *narratiivisena tilana*, toinen ylläpitää skenografista tilaa (”the maintenance of scenographic space”) ja kolmas ilmentää elokuvan elämänkaltaista luonnetta (”a life-like semblance”), jossaokuva on jatkuvaa, otos otokselta tapahtuvaa tilan rakentumista (”the construction of a space”).<sup>100</sup> *Elokuvallinen liike näissä muodoissaan, otosten sisäisenä, otosten välisenä, kuvaruudun rajaamana, todentaa elokuvallista tilaa ja täsmentää sen erityisluonteen.*<sup>101</sup>

## IX

Menziesin lähestymistapa oli uusi, ja kuvaavaa oli, ettei hänen luomalleen kokonaisvaltaiselle lavastussuunnittelulle ollut Yhdysvaltain elokuva-akatemian jakamissa Oscar-palkinnoissa valmista kategoriaa. Niinpä Menziesille myönnettiin erikoispalkinto, ja jakotilanteessa valkokankaalle heijastettiin kaikessa yksinkertaisuudessaan teksti: ”This production designed by William Cameron Menzies.” Näin tahattomasti kerrotaan elokuvalavastajaa tarkoittava ammattinimikkeen *production designer* syntyneen.<sup>102</sup>

Palataan kuitenkin Menziesin storyboardiin. Sen lisäksi, että Menzies pyrki ilmaisemaan, *mitä kamera näkee*, hän pyrki yhtä lailla kuvaamaan, *miten elokuva otos otokselta kerronnallisesti etenee*. Elokuvan tarina tapahtuu kuvien virtana, näkökulmien tarkentumisena, kuten elokuvalavastaja Leon Barsacq kirjoittaa:

It is no longer the spectator who follows the action on the stage in front of him, but the camera, which penetrates the intimate world of the characters and accents this or that facial expression, this or that aspect of an object, setting, or landscape.<sup>103</sup>

Kerronnalliset lähtökohdat elokuvalla luodaan käsikirjoituksessa, joka myös ennakoii valmiissa elokuvassa kohtauksien esitysjärjestystä. Elokuvaa ei kuitenkaan kuvata tämän järjestyksen mukaisesti, vaan elokuvan kohtaukset pilkotaan otoksiksi, joiden kuvausjärjestystä säätelevät monet käytännön tekijät. Elokuvan otokset eivät myöskään ole symmetrisiä: toiset otokset elokuvassa nähdään ensin, toiset ajallisesti myöhemmin, ja yksittäisten otoksien pituus mitataan sekunneissa.<sup>104</sup> Yksi ainoa otos voi elokuvassa muodostaa kokonaisen kohtauksen tai kohtaus voi koostua lukuisista

97 Heath, 1976, 78.

98 Ibid.

99 Kuten elokuvafilosofi Andre Bazin toteaa, elokuvan voima on alusta saakka ollut sen kyvyssä kuvata todellisuutta. Bazinille realismi ei varsinaisesti ole tyylä vaan pikemminkin elokuvan perustava ominaisuus. Kts. Bazin, 1973, 24.

100 Heath, 1976, 78–79.

101 Heathin näkemys elokuvan tilasta on pohjimmiltaan strukturalistinen, mutta siinä on mielenkiintoinen fenomenologinen ulottuvuus. Kts. Heath, 1976, 74; Merleau-Ponty, 1964, 48–59.

102 Curtis, 2015, loc 175.

103 Barsacq, 1976, 3–4.

104 Esimerkiksi elokuvan *Ammatti: Reporterit* (Antonioni 1975) kuuluisa viimeinen otos kestää noin 7 minuuttia. Digitaalista teknologiaa hyödyntämällä on tuotettu elokuvia, jotka vaikuttavat kuvatun yhtenä ainoana otoksena kuten *1917* (Mendes 2019). Eräs kansainvälinen datavestusto esittää, että keskimäärin valmiissa elokuvassa on otoksia 1000 ja otoksen keskimääräinen pituus on 4 sekuntia. Tämä vaihtelee lajityypeittäin ja tuotantoalueittain. Kts. Antonioni, 1995; Follows, 2017; Mendes 2019.

erimittaisista otoksista.<sup>105</sup>

Elokuvateoreetikko Daniel Dayan kuvaa lopullisen elokuvan näkökulmiltaan vaihtuvien otosten virtaa ja eteenpäin vievän jännitteen rakentumista seuraavasti:

When the viewer discovers the frame—the first step in reading the film—the triumph of his former possession of the image fades out. The viewer discovers that the camera is hiding things, and therefore distrusts it and the frame itself which he now understands to be arbitrary. He wonders why the frame is what it is. This radically transforms his mode of participation—the unreal space between characters and/or objects is no longer perceived as pleasurable. It is now the space which separates the camera from the characters. The latter have lost their quality of presence. The spectator discovers that his possession of space was only partial, illusory. He feels dispossessed of what he is prevented from seeing.<sup>106</sup>

Teksti havainnollistaa sitä fragmenteista kokoon kuroutuvaa, aikatasossa vuoroin lähenevää ja loittonevaa mentaalista järjestelmää, joka on myös elokuvalavastajan työn lähtökohta. Sen sijaan, että elokuvalavastus olisi ainoastaan katsojan samastuttavissa oleva kuvitteellinen maailma, *se on myös prosessi, osoitus monimutkaisesti organisoidusta ajallisesta ja tilallisesta rakenteesta, joka on jatkuvasti uusiutuva, suuntautuva, muotoutuva ja asettuva.*

Kerronnan kokonaisuus edellyttää kuvien järjestäytymistä *narratiiviseksi diskurssiksi*: ”[It is] the organization of the images, the definition of the ‘views,’ their construction.”<sup>107</sup> Diskurssi toteutuu seuraavien positioiden kautta, joita ovat: 1) implisiittinen fyysinen näkökulma, johon kuvan perspektiivi viittaa, 2) kokonaisvaltainen tilantunne kuvien virrassa so. eräänlainen synteesiä koettu mielikuva, ja 3) kerronnan vaatimat näkökulmat so. kenen tai keiden näkökulmasta tarina kerrotaan. *Ainoastaan ensimmäinen näistä viittaa konkreettiseen tilaan (sen illuusiona), muilta osin on kysymys mielikuviin perustuvista tilarakennelmista ja näiden rakennelmien kerronnallisesta säätelystä.*<sup>108</sup> Elokuvallisuuden praktiikkaan elokuvan tilakäsityksellä on suuri merkitys, ja taiteellisten ja teknologisten konventioiden voidaan viime kädessä katsoa palautuvan tapaan, jolla elokuvallinen tila todentuu. Tulkinnan tasolla – mitä lavastus kertoo – on sen sijaan pikemmin kysymys narratiivisten positioiden korostamisesta tai häivyttämisestä.

## X

Otaksuma digitaalisista lavastusmenetelmistä elokuva- ja tv -lavastuksen koulutusta määrittävänä tekijänä on sinänsä mielenkiintoinen, että syvennyn siihen tarkemmin. Käsite *virtuaalilavastus*, siinä merkityksessä kuin sitä on 1990-luvulta lähtien elokuvakoulutuksessa käytetty, liittyy alun perin YLE:n lavastustoiminnan 1990-luvun alkuvuosina visioimaan pääasiassa BBC:n mallin mukaiseen virtuaalitudioon. BBC:n tekninen johtaja Danny Popkin oli Euroopan Yleisradiounionin alueella innokas virtuaalitudion kehittäjä, ja hän myös vieraili Suomessa.<sup>109</sup> BBC:n esimerkki kannusti

<sup>105</sup> Vieno, 2020.

<sup>106</sup> Dayan, 1974, 29. Tarkasti ottaen Dayan kirjoittaa tässä suoraviivaistetun versionsa ranskalaisen filosofin Jean-Pierre Oudartin kontroversiaalista mutta *niin* enigmaattisesta *suture* -käsitteestä. *Suture* kuvaa metaforisesti kehityskulkua, jolla katsoja kiinnitetään (so. ”ommellaan”) syntyvään elokuvan tarinamaailmaan – koska elokuva kannustaa meitä tekemään niin – sen koutoutuessa asteittain katsomistapahtuman myötä. *Suturen* lopputuloksena kykenemme kokemaan elokuvan itseensä suljettuna maailmana, joka määrittelee omat ehtonsa rakentuen kuitenkin loogisesti yhtenäisille periaatteille. *Suture* on onnistunut tavoitteissaan, kun katsoja ei enää tiedosta kameran olemassaoloa ja sitä tosiasiaa, että elokuva koostuu erillisistä palasista eli otoksista. Kts. myös Fairfax, 2021, 543–570; Heath, 1985, 76–112; Oudart, 1977.

<sup>107</sup> Heath, 1976, 73.

<sup>108</sup> Ibid. Kts. myös Bordwell, 1985, 25.

<sup>109</sup> Taideteollinen korkeakoulu, 1998a.



YLE:ä tekemään virtuaalitudioon liittyviä kokeiluita, joihin myös itse YLE:n silloisena lavastajana osallistuin. Virtuaalitudiostuksen myötä Suomeen vakiintui sellaisia ammattinimikkeitä kuin *virtuaalilavastaja* ja *digitaalinen lavastaja*.<sup>110</sup>

Yksinkertaisimmillaan tuon ajan virtuaalitudiota voidaan kutsua tekniseksi kokonaisuudeksi, jonka tarkoituksena on simuloida televisiodudion toimintoja. Virtuaalitudiossa oli mahdollista yhdistää *reaaliaikaisesti* esiintyjiä ja objekteja digitaalisesti generoituihin ja kameran liikettä perspektiivisesti toistaviin ympäristöihin.<sup>111</sup>

Teknologiset keksinnöt ja hype tuntuvat liittyvän luontaisesti yhteen. Vuosituhannen vaihteessa tätä hypeä tuotettiin lähtökohdista, joissa korostuivat lavastamiseen liittyvät spekulatiiviset tulevaisuudenkuvat. Esitysteoreetikko Timo Heinonen visioi digitaalisuustutkija Lev Manovichia mukaillen, miten ”digitaalinen mallintaminen ja animointi, maalaaminen ajassa ja tilassa ovat syrjäyttämässä todellisuuden tallentamisen.”<sup>112</sup> Maja kuvaili tietokonelavastamisen ilmentävän ”avaruusaikaa” ja sen myötä ”uuden ammattilaisen, digitaaliseen tekniikkaan erikoistuneen lavastajan tuloa osaksi taiteellista suunnittelu- ja työryhmää”.<sup>113</sup> Kumpikin kirjoitus on *zeitgeistia* noudatteleva. Virtuaalilavastuksen tehtävänä korostui fyysisen maailman korvaaminen – ei niinkään sen täydentäminen. Tuloksena oli cd-romille mahtuvia lavastuksia, joita uuden ajan lavastajat maagisesti synnyttävät.

Maailmalta kantautui myös pessimistisempiä näkemyksiä. Popkin itse purki julkisesti turhautumistaan siihen, ettei brittiläinen televisio innostunut virtuaalilavastuksista.<sup>114</sup> Huoli ei lopulta ole osoittautunut turhaksi – syistä jotka edellyttäisivät syvempää analyysia virtuaalilavastus ei ole vielä 2020-luvullakaan tehnyt globaalissa televisioiteollisuudessa suurta läpimurtoaan.<sup>115</sup> Mielenkiintoisia produktioita näkee tehtävän,<sup>116</sup> mutta pääsääntöisesti virtuaalitekniologiaa hyödynnetään televisiossa ohjelmatyypeissä, joissa on erityinen tarve oheisgrafiikan esittämiseen (esim. BBC:n vaaliohjelmat).<sup>117</sup> YLE:en virtuaalitudiolaitteisto hankittiin vasta 2010-luvulla, mutta senkin käyttö jäi lopulta vähäiseksi. Sittenmin YLE on luopunut omasta virtuaalitudiotoiminnastaan osana tuotantotoimintojensa ulkoistamista.<sup>118</sup>

Taideteollisen korkeakoulun vuonna 1999 valmistuneeseen Lume-keskukseen kuului täysimittainen televisiodudio virtuaalilavastuslaitteineen. Opetuskäytössä se ei ollut ongelmaton. Monikameratyöskentelyn mahdollistava studio vaati toimiakseen täyden miehityksen: monikameraohjaajan, studio-ohjaajan, kuvaajan, kameramiehiä, kuvatarkkailijan, äänitarkkailijan, äänioperaattorin, mikserin, kuvaussihteerin jne. Elokuvataiteen koulutusohjelmassa ei anneta varsinaista television ammattiopetusta, joten Lumeen televisio-opetuksen järjestäminen jäi käytännössä elokuva- ja tv-lavastuksen suuntautumisvaihtoehdon harteille ja edellytti laajamittaista yhteistyötä ammattikorkeakoulujen kanssa.<sup>119</sup> Itse virtuaalilavastus taas osoittautui monin tavoin jähmeäksi välineeksi – kokemusten pohjalta ymmärrän hyvin, miksi tekniologiaa on television

110 Käsitteillä ei nähdäkseni ole vastinetta elokuvan kv-käytäntöihin vakiintuneissa ammattinimikkeissä.

111 Albuquerque, Gomes, ja Velho, 2000; Moshkovitz, 2000; Popkin, 1997.

112 Heinonen, 2005, 180; Manovich, 2001, 308. Ajatus on nykyperspektiivistä oikeaan osuva erityisesti kansainvälisten fantasiaelokuvia ja -sarjoja ajatellen.

113 Maja, 2005, 190.

114 Broadcast, 2000.

115 Ventre, 2020.

116 Sarto, 2020; McLean 2022.

117 Bevir, 2014; Vizrt, n.d.

118 Keskitalo, 2021. YLE TV 1:n graafikat tuottavat edelleen virtuaalitekniologiaan perustuvaa AR-grafiikkaa (lisäyten todellisuuden grafiikkaa) mm. vaalien tulosittoja varten.

119 Suomessa television ammattikuviin liittyvä media-alan koulutus vakiintui jo varhain ammattikorkeakouluihin. Kts. Sihvonon ja Vakonen, 2002, 57–58.

päivittäisohjelmatuotannossa vierastettu. Kokeilevämmin suuntautuneet tuotannot taas eivät sinänsä olisi edellyttäneet järeystasoltaan television suoraan lähetystoimintaan suunnattua yksikköä. Opetusministeriön selvityksessä esitettiin Lumeen tv-studion siirtämistä ammattikorkeakoulun tukitoimintaan.<sup>120</sup>



*Eduskuntavaalien 2019 tuloslaskentaa visualisoitiin virtuaalilavastusteknologialla. Kuva: YLE.*

## XI

Digitaalinen *jälkituotanto* eli VFX<sup>121</sup> on vahvasti vakiinnuttanut asemansa osana elokuvan teon prosessia. Kansainvälisesti on kysymys merkittävästä elokuvateollisuuden osa-alueesta. Interaktiivisiin tekniikoihin liittyvän reaaliaikaisen laskennan asemasta jälkituotanto tapahtuu pääsääntöisesti kuvausten jälkeen. Yksittäinen efektejä sisältävä elokuva sisältää helposti kerroksina tuhansia liikkuvan kuvan lähteitä, joiden käsittelyssä on olennaista noudattaa digitaalisen elokuvanteon standardeja. Alalle pyrkiviltä edellytetään kokemusta esimerkiksi kuvamanipulaatiosta, 2D- ja 3D-animaatiosta, tietokonegrafikasta, kompositoinnista ja värimäärittelystä. Elokuvan tuotantoprosessissa jälkituotanto näyttäytyy omalakisena vaiheena tarkasti etenevine työjärjestyksineen. VFX-studioiden käyttöön vakiintuneet *state-of-art*-ohjelmistot<sup>122</sup> ovat haastavia kokonaisuuksia. Käytännössä jälkituotanto toteutuu tehtävään erikoistuneissa jälkituotantotaloissa, jotka kykenevät riittävän laitteisiin ja ohjelmistoihin liittyvän infrastruktuurin ylläpitoon.

<sup>120</sup> Törhönen, 2007, 28.

<sup>121</sup> Digital visual effects.

<sup>122</sup> Esim. Autodesk Maya ja Foundry Nuke.

Jälkituotannon ammattilaiset osallistuvat konsultoivassa roolissa elokuvan ennakkosuunnitteluun ja kuvauksiin. Tavoitteiltaan yhtenäistä ja sisällöltään näkemyksellistä yliopistollista VFX-koulutusta on esimerkiksi USA:ssa, Savannahissa.<sup>123</sup>

Vaikka kiinnostus jälkituotannon aluetta kohtaan oli 2000-luvun alussa suuri, ei tarkoitus ollut täyttää elokuva- ja tv-lavastuksen suuntautumisvaihtoehdon opetussuunnitelmaa elokuvan digitaalisten visualisointimenetelmien opetuksella. Nähdäkseni näin ei ole myöhemminkään ollut.<sup>124</sup> Ylipäänsä sellaista visiota ei ollut, että muutama opetusohjelmaan lisätty kurssi riittäisi takaamaan yliopistotasoisien osaamis pohjan tämän alueen ammatteihin. Siksi jo TaiK:in organisaatiouudistuksen suunnitteluvaiheessa vuonna 2002 tavoitteeksi kirjattiin selkeästi erillinen virtuaalilavastuksen MA-ohjelma.<sup>125</sup> Suunnitelma päivitettiin melko pian digitaalisen jälkikäsitteilyn MA-ohjelmaksi tai sivuaineopintokokonaisuudeksi, sillä reaaliaikaisen virtuaalilavastuksen käyttömahdollisuudet suomalaisissa elokuvatuotannoissa koettiin olemattomaksi. Tarve korkeakoulutasoiseen VFX-koulutukseen kuitenkin tiedostettiin: parhaiten uudenlaista elokuvailmaisua synnyttävää synergiaa syntyisi tuomalla yhteen jälkikäsitteilyn ja elokuvan muiden ammattikuvien edustajat.<sup>126</sup>

Lavastustaiteen koulutuksessa ei jälkituotannon yleistettyä kuitenkaan luovuttu virtuaalilavastukseen liittyvistä painotuksista. Uusi HD-tasoinen virtuaalilavastuslaitteisto kuului Aalto-yliopiston televisiostudiopäivitykseen vuonna 2010,<sup>127</sup> ja hankintaa lienee siivittänyt YLE:n samoihin aikoihin tapahtunut virtuaalitudiostudiohankinta.<sup>128</sup> Uudenlainen vaihtoehto on kaupallisen toimijan Suomeen vuonna 2020 perustama toisen polven virtuaalitudiostudio, nk. ICVFX -studio, jota on myös hyödynnetty lavastusopetuksessa.<sup>129</sup> Myös digitaalisen lavastusmenetelmien koulutuksesta nykyisin vastaavien haastattelut tukevat vaikutelmaa, että virtuaalitekniikka on säilyttänyt asemansa lavastuskoulutuksessa hypen keskiössä.<sup>130</sup> Laajemmin elokuvan kerronnalliseen kokonaisuuteen integroitava efektikoulutus, joka yhdistäisi elokuvan toimijoita käsikirjoittajista efektiartisteihin, näyttää jääneen elokuvataiteen osaston toiminnassa taka-alalle.

Virtuaalitudiostudio tarjoaa mielenkiintoisen kokeiluympäristön monenlaisia tarkoituksia ajatellen. Voisiko tällaista toimintaa mahdollisesti kytkeä osaksi laajempia tutkimus- ja kehityshankkeita? VR-alueeseen keskittynyt Virtual Cinema Lab<sup>131</sup> on kuitenkin opiskelijavetoinen, eikä elokuvataiteen osastolla tai muilla toimintaan osallistuvilla tahoilla ole ollut esittää sille (väitellyttä) vetäjää,<sup>132</sup> joka olisi hankkeistanut<sup>133</sup> toimintaa. Dekaanin Tuomas Auvinen taas toteaa, että yliopiston yhteiskäytössä oleva Aalto Studios ja sen teknologiat kustannetaan erillisestä

123 Savannah College of Art and Design, n.d.

124 Bastamow, 2021; Mäkinen, 2021.

125 Taideteollinen korkeakoulu, 2002.

126 Suunnitelmaa ei myöhemmin Aalto-yliopistossa toteutettu. VFX-alueen koulutuspuutteita paikkaamaan OKM on myöntänyt rahoituksen Tampereen Ammattikorkeakoululle kertaluonteiseen *VFX Artist for Audiovisual Productions* -täydennyskoulutukseen. Kts. Siltanen, 2022.

127 Karkimo, 2011.

128 YLE:n intresseihin perustuva vaikuttaminen lavastustaiteen opetusisältöihin on laajempi kysymys, eikä sitä ole lavastusalueen historiatutkimuksessa käsitelty. Lähtökohtaisesti Yliopistolaki määrittelee yliopistojen toiminnan riippumattomaksi.

129 Lappalainen 2021. ICVFX-studio (in-camera visual effects) on esimerkki virtuaalitekniikoiden kehittämisestä ja konvergoitumisesta. ICVFX hyödyntää *Epic Gamesin Unreal*-pelimoottoria sekä LCD-screeniä. Toisin kuin perinteisessä virtuaalitudiostudioissa, työryhmä työskentelee konkreettisesti kaarevan lavastusprojisoinnin (ei vihertaustan) edessä. ASC Motion Imaging Technology Council arvioi teknologiaa lupaavana. Kts. Clark et al., 2020, 21–39; Kadner, 2019, 52–93.

130 Bastamow 2021; Mäkinen, 2021; Määttänen 2022. Olen käyttänyt hypen käsitettä, koska teknologiaan liittyvät odotukset eivät vielä toteudu vakiintuneessa työskentelyssä. On arvailuiden varassa, missä määrin virtuaalituotannon (virtual production) malli on integroitavissa suomalaisen efektiteollisuuteen. Kansainväliset esimerkit sijoittuvat tuotantokulttuureihin, joissa sekä resurssit että osaaminen ovat olennaisesti toisenlaisia. Kts. myös Ilmaranta, 2020.

131 Virtual Cinema Lab, n.d.

132 Helke, 2020.

133 Tässä yhteydessä hankkeilla tarkoitetaan laajapohjaisia useamman tutkijan ulkopuolisella rahoituksella tapahtuvia akateemisia tutkimushankkeita tai muita kehityshankkeita.

hankerahoituksesta.<sup>134</sup> Näin yliopistolla voi olla kalliitakin resursseja (kuten virtuaalstudio), mutta ei välttämättä niihin kytkeytyvää opetus- ja/tai tutkimushenkilöstöä. Haastattelin useampaa Aallon virtuaalilavastus- ja VFX-koulutukseen kytkeytyvää tai aiemmin kytkeytynyttä henkilöä, mutta osoittautui vaikeaksi vetää johtopäätöksiä, millainen kokonaisvisio tämän alueen opetusta ja tutkimusta lopulta kannattelee.<sup>135</sup> Tutkimuksen ei yleisesti mielletä olevan elokuvataiteen osaston toiminnan keskiössä.<sup>136</sup> Elokuvalavastuksen suuntautumisvaihdon BA-opintoihin kuuluu edelleen digitaalisten lavastusmenetelmien opetusta suurin piirtein saman laajuisena ja sisältöisenä kuin vuonna 2003.

## XII

Vaihtoehtoista uusien suuntautumisvaihtoehtojen sijoituspaikoiksi keskusteltiin organisaatiouudistuksen (2002) yhteydessä. TeaK:n Valo- ja äänisuunnittelun laitoksen vuokrasopimus Tampereella oli päättymässä, ja uusia toimitiloja etsittiin Sörnäisistä. Selvitysnaainen Riitta Väisänen-Lahti kirjaa käydyn keskustelun OKM:lle laatimassaan selvityksessä ja toteaa ajankohdan oleva sopiva näyttämölavastuksen siirrolle TeaK:in valo- ja äänisuunnittelun yhteyteen.<sup>137</sup> Näyttämölavastuksen opettajakunta itse vastusti siirtoa, mikä näkyy Väisänen-Lahden raportissa irrallisena toteamuksena: ”Näyttämölavastuksen piirissä on nostettu esiin kysymys näyttämölavastuksen ja esittävän taiteen pukusuunnittelun siirtämisestä visuaalisen kulttuurin osastolle.”<sup>138</sup> Spekulaatiivisesti Väisänen-Lahden esitys yksittäisen suuntautumisvaihtoehdon siirrosta olisi vielä tässä vaiheessa voinut olla TaiK:in hallituksen hyväksyttävissä. Aalto-yliopiston perustamisvaiheessa TaiK omaksui kannan, että korkeakoulu säilytetään kokonaisena, ja siirto toteutui vasta vuonna 2021.<sup>139</sup>

Lavastustaiteen osaston itsenäinen asema irti alan muusta koulutuksesta oli ollut kansainvälisestikin poikkeuksellinen. Pienellä osastolla syntyi vuosikymmenten kuluessa omintakeinen toimintakulttuuri, ja muutokset koettiin vaikeiksi. Elokuva- ja tv-lavastuksen suuntautumisvaihtoehdon perustamista vastustettiin koulutusohjelman opettajakunnan taholta ankarasti, mikä tietysti leimasi hankkeesta syntynyttä kuvaa ja teki työskentelystä vaikeaa. Painostuksen uuden suuntautumisvaihtoehdon lopettamiseksi koin intensiiviseksi vielä toiminnan aloittamisen jälkeenkkin. Asiapohjaista keskustelua elokuva- ja tv-lavastusalan koulutustarpeista sen sijaan en muista lavastustaiteen koulutusyksikössä käydyn.

Jälkikäteen katsottuna muutos näyttäytyy elokuva-alan kokonaiskehityksen kontekstissa tarpeellisena ja oikea-aikaisena. Sittenkin korkeakoulujen rahoitus kiristyi, ja uusia avauksia olisi ollut vaikeampi tehdä. Elokuva- ja tv-lavastajien tulevaisuuden näen valoisaksi. Kokonaisuudessaan suomalainen audiovisuaalinen ala kasvaa ja kansainvälistyy.<sup>140</sup> Audiovisuaalinen sisällöntuotanto on saavuttanut merkittävää menestystä sekä koti- että ulkomaisilla markkinoilla. 2010-luvulla kotimaista elokuvaa on käyty katsomassa 20,5 miljoona kertaa, mikä on 25,4 % kokonaiskatsojaluvusta.<sup>141</sup>

134 Auvinen, 2020.

135 Bastamow 2021; Heinänen 2021; Mäkinen 2021; Määttänen, 2022; Tolin 2021.

136 Helke, 2020.

137 Väisänen-Lahti, 2005, 32.

138 Ibid, 30.

139 Aromaa, 2021.

140 PwC, 2020.

141 SES, 2020.

Suomalainen elokuva näkyy myös ulkomaisilla festivaaleilla. Tästä esimerkkinä on viime vuosien lukuisat ulkomaiset palkinnot (Grand Prix 2021 Cannesissa, Kristallikarhu 2019 Berliinissä). Nousua on tehnyt myös sarjamuotoinen draama, jota näyttävät maksulliset suoratoistopalvelut.<sup>142</sup>

Globaalin kysynnän myötä myös rahoitusmallit muuttuvat. Tuotantojen koon kasvaessa ja ulkomaisten projektien rantautuessa Suomeen puhutaan jo osaajapulasta. Huolta kannetaan, miten tulevaisuuden osaaminen säilyy riittävällä tasolla ja tuotettu sisältö tai myyty palvelu vastaa kansainvälisiä laatuvaatimuksia.<sup>143</sup> Business Finland toteaa selvityksessään lavastusalan osalta, että lavastus- ja rekvisiittaosastojen tekijöitä on ”aivan liian vähän”, työnimikkeet vaatisivat päivittämistä kansainväliselle tasolle ja työnjohtamisen (Head of Department) taitoja olisi kehitettävä.<sup>144</sup>

Suunta on siis nähdäkseni positiivinen. Kaisa Mäkisen sanat sopivatkin hyvin artikkelin loppuun:

Työllistymistilanne on tällä hetkellä erittäin hyvä, kotimaisella kentällä tarvitaan koko ajan enemmän [--] ammattitaitoisia tekijöitä. Teemme Suomessa enemmän tv-sarjoja ja elokuvia kuin koskaan ja tämä on luonnollisesti vaikuttanut työllisyystilanteeseen. [--] Myös elokuvan lavastussuunnittelijoiden vastualueet ovat laajentuneet ja kansainvälistyneet viime vuosina. Globaali yhteistyö kasvaa nopeasti, monet kotimaiset elokuvantekijät työskentelevät jo korkealla kansainvälisellä tasolla. Koulutus huolehtii myös siitä, että tässä yhä monimutkaisemmassa maailmassa opiskelijoille tarjotaan työkaluja [--] kriittiseen ajatteluun ja vankka ymmärrys oman alansa menneisyydestä, nykisyysydestä ja tulevaisuudesta. Mielestäni meidän on koulutettava riittävä määrä kunnianhimoisia ja osaavia lavastussuunnittelun ammattilaisia, jotta tulevaisuudessakin kotimainen elokuva pystyy vastaamaan sekä kotimaisiin ja kansainvälisiin haasteisiin.<sup>145</sup>

## LÄHTEET

- Albuquerque, Antonia Lucinelma Pessoa, Jonas Gomes, ja Luiz Velho. 2000. ”An Overview on Virtual Sets.” Teoksessa Jean-Claude Heudin (toim.). *Virtual Worlds*. Lecture Notes in Computer Science 1834. Berlin: Springer, 191–198.
- Allardt, Erik. 1989. ”Yhteiskuntamuoto ja yleisradiotoiminta.” Teoksessa Kalle Heikkinen (toim.). *Elämää kuvavirrassa*. Helsinki: Tammi, 185–213.
- Antonioni, Michelangelo, ohj. 1975. *Ammatti: Reporterit*. Compagnia Cinematografica. 126 min. Blu-Ray.
- Aromaa, Jonni. 2019. ”Tv-draamalla menee kovaa, ja siihen satsataan myös elokuvakoulutuksessa – #metoo herätti opiskelijat puolustamaan parempia työoloja.” *YLE Uutiset*, 30.10.2019. <https://yle.fi/uutiset/3-11040831> (22.4.2022).
- Aromaa, Jonni. 2021. ”Joukko lavastuksen opiskelijoita muutti pois Aalto-yliopistosta – ’Sata prosenttia pääaineopiskelijoista allekirjoitti adressin’.” *YLE Uutiset*, 7.9.2021. <https://yle.fi/uutiset/3-12078240> (16.10.2022).

<sup>142</sup> Aromaa, 2019; Vermilä ja Keinonen, 2021, 17–20.

<sup>143</sup> Vermilä ja Keinonen, 18.

<sup>144</sup> Ibid, 27.

<sup>145</sup> Mäkinen, 2021.

- Auvinen, Tuomas. 2020. Sähköposti kirjoittajalle, 18.2.2020.
- Bagh, Peter von. 2005. *Suomalaisen elokuvan kultainen kirja*. Keuruu: Otava.
- Barsacq, Léon. 1976. *Caligari's Cabinet and Other Grand Illusions: A history of Film Design*. Toim. Elliott Stein. New York: Little Brown Company. Alkuperäinen julkaisu 1970.
- Bastamow, Tanja. 2021. Sähköposti kirjoittajalle, 1.7.2021.
- Baudry, Jean-Louis. 1974. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus". *Film Quarterly* 28:2, 39–47.
- Bazin, André, 1973. *Mitä elokuva on?* Toim. Peter von Bagh ja Sakari Toiviainen. Porvoo: WSOY. Alkuperäinen julkaisu 1961.
- Bevir, George. 2014. "BBC Debuts Virtual Reality Set-up for Election Coverage." *Broadcast*, 22.5.2014. <https://www.broadcastnow.co.uk/bbc-debuts-virtual-reality-set-up-for-election-coverage/5072307.article> (8.10.2022).
- Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Broadcast. 2000. "BBC Expert Calls for More Virtual Set Use." *Broadcast*, 4.2.2000. <https://www.broadcastnow.co.uk/bbc-expert-calls-for-more-virtual-set-use/1189361.article> (13.10.2021).
- Bulgakowa, Oksana. 2008. "The Ear against the Eye: Vertov's Symphony." *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2, 142–158.
- Caza, Brianna Barker, Heather Vough, ja Harshad Puranik. 2018. "Identity Work in Organizations and Occupations: Definitions, Theories, and Pathways Forward." *Journal of Organizational Behaviour* 39, 889–910.
- CEEGT. 1996. "Triangle Conference." *CEEGT document archive*.
- CEEGT. 2002. "Triangle, Six Years Later." *CILECT NEWS Special Issue*, 39–50.
- CILECT. 2004. "CILECT's 50th Anniversary Congress at UIAH." *CILECT NEWS* 41, 4–5.
- Clark, Curtis, David Reisner, Bill Bennett, David Stump, Greg Ciaccio, Jesse Korosi, Morin David et al. 2020. "American Society of Cinematographers Motion Imaging Technology Council Progress Report 2020." *SMPTE Motion Imaging Journal*, 129:8, 21–39.
- Curtis, James. 2015. *William Cameron Menzies: The Shape of Films to Come*. New York: Pantheon Books. Kindle.
- D'Amico, Catarina. 1998. "Triangle." *CILECT NEWS* 29, 1–3.
- Dayan, Daniel. 1974. "The Tutor Code of Classical Cinema." *Film Quarterly*, 28:1, 22–31.
- Den Danske Filmskole. n.d. Ladattu 11.1.2022. <https://www.filmskolen.dk/>.
- Denning, Roland. 2020. "Betacam Changed the Video World." *Redshark News*, 25.7.2020. <https://www.redsharknews.com/production/item/5454-betacam-changed-the-video-world> (27.3.2021).
- Den Norske Filmskolen. n.d. Ladattu 11.1.2022. <https://www.filmskolen.no/>.
- Digita. n.d. "Digitaalisen television kehitysvaiheet Suomessa." Ladattu 27.3.2022. <https://www.digita.fi/antennitv/vapaat-kanavat-ja-vastaanotto/hyodyllista-tietoa-tvsta/kehitysvaiheet/>.
- EHEA. 1999. "The Bologna Declaration of 19 June 1999 – Joint declaration of the European Ministers of Education." *EHEA*, 19.6.1999. [http://www.ehea.info/media.ehea.info/file/Ministerial\\_conferences/02/8/1999\\_Bologna\\_Declaration\\_English\\_553028.pdf](http://www.ehea.info/media.ehea.info/file/Ministerial_conferences/02/8/1999_Bologna_Declaration_English_553028.pdf) (27.3.2022).
- Ettegui, Peter. 1999. *Production Design and Art Direction*. Hong Kong: Focal Press.



- Fairfax, Daniel. 2021. *The Red Years of Cahiers du cinéma (1968-1973)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Fleming, Victor, ohj. 1939. *Tuulen viemää*. Selznick International Pictures ja Metro-Goldwyn-Mayer. 233 minuuttia. Blu-Ray.
- Follows, Stephen. 2017. "How Many Shots are in the Average Movie?" *Stephen Follows: Film Data and Education*. 3.7.2017. <https://stephenfollows.com/many-shots-average-movie/> (22.3.2022).
- Gallese, Vittorio, ja Michele Guerra. 2012. "Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies." *Journal of Philosophy and the Moving Image* 3, 183–210.
- Gallese, Vittorio, ja Michele Guerra. 2019. *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*. New York: Oxford University Press.
- Gröndahl, Laura. 2020. "Lavastajakoulutus aktiivisena arkistona." *Teatterintutkimuksen seuran vuosijulkaisuja* 8, 106–146.
- Halligan, Fionnuala. 2012. *FilmCraft: Production Design*. East Essex: Ilex. Kindle.
- Hailio, Kari. 2001. "Tutkinnon suorittajan lähtökysely 2000." Aalto-yliopiston arkisto, Espoo.
- Heath, Stephen. 1976. "Narrative Space." *Screen* 17:3, 68–112.
- Heath, Stephen. 1985. *Questions of Cinema*. Indiana: Indiana University Press.
- Helke, Susanna. 2020. Zoom-palaveri kirjoittajan kanssa. 6.10.2020.
- Heinonen, Timo. 2005. "Polygoniunelmia ja pikselipainajaisia: Digitaalisuus ja lavastustaide." Teoksessa Heta Reitala (toim.). *Harha on totta: Näkökulmia suomalaiseen lavastustaiteeseen ja pukusuunnitteluun 1900-luvun alusta nykypäivään*. Jyväskylä: Atena, 178–185.
- Heinänen, Timo. 2021. Messenger-viesti kirjoittajalle, 20.2.2021.
- Hellman, Heikki. 2012. *Koko illan ilo – kolmoskanava ja television kaupallistuminen Suomessa*. Helsinki: SKS.
- Hughes, Deirdre. 2013. "An Expanded Model of Careers Professional Identity: Time for Change?" *British Journal of Guidance and Counselling* 41:1, 58–68.
- Huovio, Ilkka. 1996. "Korkein taideteollinen koulutus 125 vuotta (1871–1996)." *Nytikkä* 1.
- Ibarra, Herminia. 1999. "Provisional Selves: Experimenting with Image and Identity in Professional Adaptation." *Administrative Science Quarterly* 44:4, 764–791.
- Ihde, Don. 2009. *Postphenomenology and Technoscience*. Albany: State of University Press.
- Ilmaranta, Katriina. 2020. "Cinematic Space in Virtual Production." *Augmented Reality, Virtual Reality, and Computer Graphics: 7th International Conference Part II*, 321–32. Berlin: Springer Verlag.
- Kachka, Boris. "The Visionaries Behind the Memorable Worlds of Film." *New York Times*, 30.9.2017. <https://www.nytimes.com/2017/09/13/t-magazine/entertainment/production-designers-film-movies.html> (20.10.2022).
- Kadner, Noah. 2019. *The Virtual Production Field Guide*. <https://cdn2.unrealengine.com/Unreal+Engine%2Fvpfieldguide%2FVP-Field-Guide-V1.2.02-5d28ccec9909ff626e42c619bcbe8ed2bf83138d.pdf> (18.9.2020).
- Kalemaa, Kalevi. 2008. *Ensio Suominen kansallislavastaja*. Keuruu: Like.
- Kanerva, Arla. 2017. "Kaikki alalla olevat tietävät sen ringin" – Suomen elokuva-alalta kerätyssä kymmenien ehdistelukertomusten aineistossa muutama nimi toistuu." *Helsingin Sanomat*, 17.10.2017. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005412960.html> (11.3.2022).

- Karkimo, Ari. 2011. ”3d-laitteisto loihtii lavasteet tyhjästä.” *Tivi*, 29.4.2011. <https://www.tivi.fi/uutiset/3d-laitteisto-loihtii-lavasteet-tyhjasta/f0fdaf3c-e16c-3e96-b450-4aff743df192> (20.2.2022).
- Karvonen, Tuomas. 2005. ”Soneralta videovuokraamo kotikoneelle.” *Iltasanomat*, 22.4.2005. <https://www.is.fi/digitoday/art-2000001437773.html> (30.3.2022).
- Keskitalo, Tapio. 2021. Sähköposti kirjoittajalle, 14.6.2021.
- Kinnunen, Kalle, ja Anton Vanha-Majamaa. 2017. ”Aku Louhimiehen Tuntematon sotilas -elokuvan kova hinta: Kaikki eivät kestäneet loppuun saakka.” *Suomen Kuvalehti*, 14.7.2017. <https://suomenkuvalehti.fi/kulttuuri/aku-louhimiehen-tuntematon-sotilas-elokuvan-kova-hinta-kaikki-eivat-kestaneet-loppuun-saakka/> (11.4.2021).
- Koski, Juha. 2000. ”Tutkinnonsuorittajan lähtökysely 1999.” Aalto-yliopiston arkisto, Espoo.
- Koskimies, Sini. n.d. ”Kotimaisen elokuvan buumi — yli 60 vuotta suomalaista elokuvakoulutusta.” Aalto-yliopisto. Ladattu 28.3.2022. <https://aaltouniversity.shorthandstories.com/uutta-aaltoa--radikaaleja-aatteita-ja-kotimaisen-elokuvan-buumi---yli-60-vuotta-suomalaista-elokuvakoulutusta/index.html>.
- Koskinen, Vihtori. 2017. ”Suomalainen elokuva-ala on uuvuttanut työntekijöitä vuosikymmeniä – liian pitkistä työpäivistä halutaan eroon.” *YLE Uutiset*, 14.12.2017. <https://yle.fi/uutiset/3-9977146> (11.3.2022).
- Lappalainen, Elina. 2021. ”Se toinen urahaave. Peliyhtiö Supercellilta lähteneen Mikko Kodisojan uusi tuotantoyhtiö on rakentanut Helsinkiin Pohjoismaiden ensimmäisen virtuaalituotantoon erikoistuneen elokuvastudion.” *Helsingin Sanomat*, 20.8.2021. <https://www.hs.fi/visio/art-2000008188748.html> (16.10.2022).
- Larson, Magali Sarfatti. 1977. *The Rise of Professionalism: A Sociological Analysis*. Berkeley: University of California Press.
- Lucas, Christopher. 2014. ”The Modern Entertainment Marketplace, 2000–Present.” Teoksessa Patrick Keating (toim.). *Cinematography*. New Jersey: Rutgers University Press, 138–158.
- MacKenzie, Robert, ja Abigail Marks. 2019. ”Older Workers and Occupational Identity in the Telecommunications Industry: Navigating Employment Transitions through the Life Course.” *Work, Employment and Society* 33:3, 39–55.
- Maja, Anu. 2005. ”Lavastaja tietokoneajassa.” Teoksessa Heta Reitala (toim.). *Harha on totta: Näkökulmia suomalaiseen lavastustaiteeseen ja pukusuunnitteluun 1900-luvun alusta nykypäivään*. Jyväskylä: Atena kustannus, 188–193.
- Manovich, Lev. 2000. *The Language of New Media*. London: The MIT Press.
- Maunula, Leena. 2000. ”Mediakeskus Lume yhdistää Taideteollisen korkeakoulun saman katon alle Helsingin Arabianrannassa.” *Helsingin Sanomat*, 9.1.2000. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000003854344.html> (11.3.2022).
- McLean, Heather. 2022. ”BBC Sport unveils innovative new VR studio for Beijing Winter Olympics.” *SVG News Europe*, 24.1.2022. <https://www.svg-europe.org/blog/headlines/bbc-sport-unveils-innovative-new-vr-studio-for-beijing-winter-olympics/> (16.2.2022).
- Mendes, Sam, ohj. 2019. *1917*. DreamWorks Pictures. 119 minuuttia. Blu-Ray.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. ”The Film and the New Psychology.” Teoksessa *Sense and Non-Sense*. Toim. Hubert L. Dreyfus ja Patricia Allen Dreyfus. Evanston: Northwestern University Press, 48–59. Alkuperäinen julkaisu 1945.

- Merleau-Ponty, Maurice. 2002. *Phenomenology of Perception* (Käänt. Colin Smith). London: Routledge. Alkuperäinen julkaisu 1945.
- Moshkovitz, Moshe. 2000. *The Virtual Studio Technology & Techniques*. Woburn: Focal Press.
- Mäkinen, Kaisa. 2021. Sähköposti kirjoittajalle, 29.11.2021.
- Määttänen, Teemu. 2022. Sähköposti kirjoittajalle, 13.10.2022.
- Nederlandse Filmacademie. n.d. Ladattu 21.1.2022. <https://www.filmacademie.ahk.nl/>.
- NY411. 2020. "Navigating Union vs. Non-Union Projects." <https://ny411.com/blog/post/navigating-union-vs-non-union-projects> (24.4.2022).
- Oksanen-Säreälä, Katja, ja Ari Kurlin Niiniaho. 2020. "Sinnikkyys ja rakkaus liikkuvaan kuvaan elokuva-alalle 2005–2019 valmistuneiden työllistyminen." *Cuporen verkkojulkaisuja* 62. <https://www.cupore.fi/fi/julkaisut/cuporen-julkaisut/sinnikkyys-ja-rakkaus-liikkuvaan-kuvaan> (19.3.2022).
- Ollikainen, Anneli (toim.). 2005. *Måns Hedström, teatterin visuaalinen suunnittelija / teaterns visuella designer*. Helsinki: Teatterimuseo.
- Oudart, Jean-Pierre. 1977. "Cinema and Suture." *Screen* 18:4, 35–47.
- Paavolainen, Pentti. 2016. "Teatterikoulutuksen 'hullut vuodet' ja uudet avaukset." Suomen teatterihistoria -verkkojulkaisu. *Teatterikorkeakoulun julkaisusarja* 53. <https://disco.teak.fi/teatteri/7-5-teatterikoulutuksen-hullut-vuodet-ja-uudet-avaukset/> (22.3.2022).
- Pajunen, Katriina. 2012. *Immersed in Illusion: An Ecological Approach to the Virtual Set*. Jyväskylä: Bookwell.
- Perälä, Reijo. 2010. "Ensimmäiset tv-ohjelmat tehtiin pioneerihengessä." *YLE Areena*, 24.11.2010. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2010/11/24/ensimmaiset-tv-ohjelmat-tehtiin-pioneerihengessa> (11.4.2015).
- Piispa, Lauri, ja Jorma Junttila. 2013a. "Suomalainen elokuvatuotanto 1970–1979." Elonet-tietokanta, KAVI. <https://elonet.finna.fi/Content/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet?p=/1970-1979> (22.4.2022).
- Piispa, Lauri, ja Jorma Junttila. 2013b. "Suomalainen elokuvatuotanto 1990–1999." Elonet-tietokanta, KAVI. <https://elonet.finna.fi/Content/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet?p=/1990-1999> (22.4.2022).
- Popkin, Danny. 1997. "Virtual studios – the BBC's experience." *EBU Technical Review* Summer 1997.
- PwC. 2020. "Viihde- ja media-alan kasvu pysähtyi, mutta jatkuu jo vuonna 2021." Lehdistöiedote, 22.10.2020. <https://uutishuone.pwc.fi/viihde-ja-media-alan-kasvu-pysahtyi-mutta-jatkuu-jo-vuonna-2021> (11.2.2022).
- Rautavuo, Petri. 2011. "Tiedon valtatieltä vaikuttaviin elämyksiin: YLE Teeman asemointi 2000-luvun television toimintaympäristöön." Pro gradu -tutkielma, Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos, Jyväskylän Yliopisto.
- Rigatelli, Sara. 2018. "Tuntematon ohjaaja – Elokuvatähdet kertovat Aku Louhimiehen poikkeuksellisesta vallankäytöstä: Hän alistaa ja nöyryyttää ihmisiä" *YLE Uutiset*, 19.3.2018. <https://yle.fi/uutiset/3-10115456> (12.4.2022).
- Ritalahti, Mika. 2007. "ELO:n tuotantodirektiivi." *Moniste*, 15.5.2007. Elokuvataiteen ja lavastustaiteen osasto, Taideteollinen korkeakoulu.

- Royal Danish Academy. n.d. ”Master’s programme Production Design.” Ladattu 11.6.2022. <https://royaldanishacademy.com/programme/production-design>.
- Savannah College of Art and Design. n.d. ”Enhance reality with visual effects.” Ladattu 20.3.2022. <https://www.scad.edu/academics/programs/visual-effects>.
- Sarris, Andrew. 1962. ”Notes on the Auteur Theory in 1962”. *Film Culture* 27, 1–8.
- Sarto, Dan. 2020. ”Bringing Virtual Production Design to TBS’ ‘Celebrity Show-Off’.” *AWN.com*, 6.11.2020. <https://www.awn.com/vfxworld/bringing-virtual-production-design-tbs-celebrity-show> (13.6.2022).
- SES. n.d. ”Suomen elokuvasäätiön strategia 2018–2023”. SES. Ladattu 28.3.2022. <https://www.ses.fi/wp-content/uploads/2021/02/SES-strategia-2018-2023.pdf>.
- SES. 2020. ”2010-luku oli kotimaisen elokuvan juhlaa.” SES Tilastot ja tutkimus, 3.1.2020 <https://www.ses.fi/ajankohtaista/2010-luku-oli-kotimaisen-elokuvan-juhlaa/> (22.3.2022).
- Shaviro, Stephen. 2016. ”Post-Continuity: An Introduction.” Teoksessa Shane Denson ja Julia Leyda (toim.). *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Sussex: Reframe.
- Sihvonen, Tanja, ja Juha Wakonen. 2002. ”Sisältötuotanto-työryhmän väliraportti 5: Televisiotuotanto digitalisoinnin aikakaudella - tutkijapuheenvuoro digitelevisiosta.” *Opetusministeriön työryhmien muistioita* 2002:10.
- Siltanen, Mari. 2022. ”Suomen ensimmäinen VFX-erikoistumiskoulutus alkaa syksyllä Tampereella – 16 pääsee opiskelemaan erikoisefektien tekemistä elokuvaan ja peleihin.” *YLE Uutiset*, 31.1.2022. <https://yle.fi/uutiset/3-12294317> (22.4.2022).
- Silvo, Ismo. 1988. *Valta, kenttä ja kertomus: Televisiopolitiikan tulkinnat*. Helsinki: Hakapaino Oy.
- Sobchack, Vivian. 2016. ”The Active Eye (Revisited): Toward a Phenomenology of Cinematic Movement.” *Studia Phaenomenologica* 16, 63–90.
- Solomon, Matthew. 2011. *Fantastic Voyages of the Cinematic imagination: Georges Méliès’s trip to the Moon*. New York: State University of New York Press. Kindle.
- Söder, Raimo. 2022. Sähköposti kirjoittajalle, 17.3.2022.
- Taideteollinen korkeakoulu. 1998a. ”Digillusions: International Seminar on Digital and Virtual TV and Film Design.” <http://www.uiah.fi/conferences/digillus.html#prog> (10.8.2005).
- Taideteollinen korkeakoulu. 1998b. ”Taideteollisen korkeakoulun johtosääntö 1998.” Aalto-yliopiston arkisto, Espoo.
- Taideteollinen korkeakoulu. 1999. ”Lavastustaiteen opetusohjelma syksy 1999.” Aalto-yliopiston arkisto, Espoo.
- Taideteollinen korkeakoulu. 2002. ”ETO-LTO organisaatiouudistus väliraportti.” Aalto-yliopiston arkisto, Espoo.
- Taideteollinen korkeakoulu. 2003. ”Elokuvataiteen ja lavastustaiteen osasto opinto-opas 2003–2005”. Aalto-yliopiston arkisto, Espoo.
- Tammi, Eero. 2012. ”Matteus Marttila.” *Helsingin sanomat*, 17.2.2012. <https://www.hs.fi/muistot/art-2000002627756.html> (30.3.2022).
- Tikka, Pia. 2008. *Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense*. Jyväskylä: Gummerrus.
- TEME. 2019. ”Elokuva- ja tv-ala sai työsuojeluoppaan.” <https://www.teme.fi/fi/elokuva-ja-tv-ala-sai-tyoturvallisuusopas-nyt-alkaa-oppien-jalkauttaminen/> (20.3.2022).
- Tiihonen, Leena. 2022. Sähköposti kirjoittajalle, 22.3.2022.
- Tolin, Toni. 2021. Sähköposti kirjoittajalle, 7.6.2021.

- Truffaut, François. 1954. "Une certaine tendance dans le cinéma français." *Cahiers du cinéma* 31: 15–29.
- Truffaut, François. 1955. "Ali Baba et la 'Politique des Auteurs'." *Cahiers du cinéma* 44, §45–47.
- Törhönen, Lauri. 2007. "Suomen elokuvakoulu. Seurantaselvitys elokuva- ja televisiokoulutuksen kehityksestä vuodesta 2000 ja kehittämisenäkymistä." *Opetusministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä* 2007:8.
- Ventre, Phil. 2020. "Why 2020 is the Year of the Virtual Studio." *Newcast Studio*, 26.6.2020. <https://www.newscaststudio.com/2020/06/26/2020-virtual-studio-production/> (22.3.2022).
- Vertov, Dziga. 1984. "Kinoks. A Revolution." Teoksessa Annette Michelson (toim.). *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Los Angeles: University of California Press.
- Vesala, Olli. 1998. "Leipä- ja kulttuuripolitiikkaa – Suomen Teatterityöntekijäin Yhteisjärjestö STY ry:n historiikki 1973–1998." Helsinki: Teme.
- Vieno, Atte. 2021. Sähköposti kirjoittajalle, 11.11.2021.
- Vieno, Jukka. 2020. Haastattelu kirjoittajan kanssa, 3.10.2020. Helsinki.
- Virtual Cinema Lab. n.d. "Virtual Cinema Lab is a community of artists & researchers." Aalto-yliopisto. Ladattu 17.10.2022. <https://virtualcinema.aalto.fi/>.
- Vizrt. n.d. "Behind the Scenes with the Virtual Set Tech used for the 2016 UK Election." Ladattu 20.4.2017. <https://www.vizrt.com/broadcasting/case-studies/bbc-virtual-set-for-uk-2016-elections>.
- Väisänen-Lahti, Riitta. 2005. "Selvitys kolmen taideyliopiston yhteistyöstä ja elokuvataiteen koulutuksen asemasta." *Opetusministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä* 2005:1.
- Waldman, Malte. 2004. "Eternal Triangle." *Moniste*, 13.12.2004. Den norske filmskolen.
- YLE. 2001. "Henkilöstökertomus 2000." Helsinki: YLE.



# ESSEET:

MARJA SILDE

SOFIA AMINOFF





Marja Silde

# IHMISHAHMON TÄRÄHDYKSESTÄ

## TIIVISTELMÄ

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

## ABSTRACT

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> Pavis 1998, 47.

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

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

## TOINEN LUONTO -ESITYS

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

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

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

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

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

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

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

## TUTTU IHMISMUOTO JA SIVILISAATIOPROSESSI

Tuttu, tunnistettu ja tunnustettu ihmismalli on rakentunut autonomisen, itse itsensä maailmaan asettavan<sup>4</sup> ja itsensä omistavan<sup>5</sup>, suljetun ihmisen ideaalille, jota vasten sen hallitsemattomat toiseudet määrittyvät. Ihmismallin ideaalin muotoutumiseen ovat vaikuttaneet lukuisat keskiajan lopulla tai viimeistään uudella ajalla alkunsa saaneet tai voimistuneet eurooppalaiset kehityskulut, jotka ovat osoittaneet yksilöllistymistä ja yksityist(ä/y)mistä kohden; kuten sivilisaatioprosessi ja keskiaikaisen karnevalikulttuurin kuihtuminen/kuihduttaminen<sup>6</sup>, uskonpuhdistus, alkuperäinen kasautuminen ja kapitalismin kehittyminen, porvariston/ keskiluokan nousu määrääväksi yhteiskunnalliseksi ryhmäksi – joitain mainitakseni. Edellä luetellut prosessit ovat lujittaneet käsitystä ihmisestä itseriittoisena, itsestä ammentavana, itsestä ohjautuvana. Yksilöityminen edellä kuvatun tutun ihmismuodon merkityksessä on tarkoittanut yksilön väkivaltaista leikkaamista irti kollektiiveista, väenjoukoista, karnevalismin groteskista ruumiista, kuten Petri Tervo on esittänyt.<sup>7</sup> Tässä kirjoituksessa sivilisaatioprosessi toimii karkeana näkökulmana tähän representaatioissa toistuvaan ja tunnistamaamme ihmismalliin.

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

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

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

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

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

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

Teatterintutkija Erika Fischer-Lichte (1997) on tuonut esiin artikkelissaan ”Theatre and the Civilizing Process. An Approach to the History ” kuinka 1600-luvulta lähtien eurooppalainen draamateatteri on toteuttanut sosiaalista funktiotaan representoimalla nousevan porvariston ja sivilisaatioprosessin arvojen ja ideaalien kanssa sopusoinnussa olevaa ihmishahmoa, *homo claususta*, toisilta ja ympäristöltään suljettua, affektikontrollin sisäistänyttä ruumista. Tästä tuli draamateatterissa ihmisruumista määrittävä käsitys sekä esitettyjen henkilöahmojen malli aina 1800–1900-lukujen vaihteen avantgarden kokeiluihin asti<sup>10</sup>. Suljetun ruumiin avoimia toiseuksia ovat näyttämöllä edustaneet muun muassa hullujen, rikollisten, juoppojen, muiden addiktoituneiden, maagikoitten, ei-eurooppalaisten, vammaisten, hysteeristen naisten, naismaisten miesten, köyhien ja väenjoukkojen representaatiot, muun muassa. Edellä mainittujen ruumiiden avoimuus vastakohtana säädyliselle suljetulle ruumiille, on yhdistetty vietti-impulssien hillittömään ja tahdottomaan seuraamiseen, itsekontrollin, itseohjautuvuuden ja reflektointikyvyn puutteeseen.

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

## ’TOINEN LUONTO’

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

<sup>8</sup> Elias 1939/1994, 472.

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

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

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

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

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

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

## KASVOT

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

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

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



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

Patrice Pavisin mukaan kasvojen ilmaisu on teatterin kontekstissa voinut tarkoittaa tietynlaisia koodattuja ilmeitä, joilla on alleviivattu puhutun tekstin merkityksiä. Näin kasvot ovat väline kommunikoida lausuman keskeinen sanoma yleisölle. Yleisimmin ihmiskasvot yhdistyvät kuitenkin teatterin tuttuun, eheään ihmismuotoon yksilöllisen persoonan kuvana, jossa yksilön sisäisen ja ainutkertaisen maailman ajatukset, aikomukset ja tunnetilat saavat ilmauksensa. Katsojan kyky tulkita välittömästi kasvojen ilmeitä on ollut tärkeää psykologisessa ja naturalistisessa näyttelemisen tavassa. Kasvojen mimeettisyys tarkoittaa Pavisilla ennen muuta sisäisen maailman heijastamista, osana kasvojen ilmaisun psykologisoitua<sup>15</sup>. *Toinen luonto* -esityksen ihmishahmojen naamiot sen sijaan tekevät mahdolliseksi sisäisten mielenliikkeiden heijastumisen kasvoihin. Ne silottavat pois kasvoilta kaiken ilmeikkyyden ja tekevät myös mahdolliseksi kasvojen mimeettisyyden eli osallisuuden yhteisölliseen tilanteeseen.<sup>16</sup> Naamion käyttö näyttäisi avaavan kaksi näkökulmaa ihmisen esitykseen: yhtäällä naamio näyttäisi estävän ihmishahmon tunnistamisen tuttua ja estävän identifikaation siihen, toisekseen naamio korostaa ihmishahmon *homo clausus* -muotoa sekä fiktiivisessä esitysmaailmassa että esitystilanteessa.

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

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

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

<sup>14</sup> Tervo 2006.

<sup>15</sup> Pavis 1998, 143.

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

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

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

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

## PUHE JA KIRJOITUS – POSTMODERNI POISSAOLLO

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

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

## POISSAOLO JA TEKIJYYDEN KYSYMYS

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

Poststrukturalistit kytkevät läsnäolon kritiikin tekijyyden, eli tekstin tekijä-luojan, kritiikiksi. Draamakirjailija on yhtäällä poissa mutta draamallisen mise en scénén (läsnäolon fiktionaalinen komponentti) kautta läsnä määrittämässä teoksen intention, idean ja ajattelun. Postmodernit teatterintekijät esteettisin keinoin<sup>18</sup> kyseenalaistivat sekä draamalliseen mise en scèneen liittyvän tekijyyden että näyttelijän ja katsojan välillä kiertävän kohotetun tietoisuuden kehän (läsnäolon auraattinen komponentti). Sekä kirjallisen tekijän valta että näyttelijän valta karismaattisena vaikuttajana yleisönsä haluttiin nihiloida. Näyttää siltä, että *Toinen luonto* -esitys ikään kuin kääntää poststrukturalismin läsnäolon ja vallan kritiikin näkyväksi tutun ihmishahmon kritiikiksi esityksen fiktionaalisisessa esityks maailmassa. Lisäksi esitys näyttää läsnäolon ja tekijyyden vallan kritiikin myös näyttelijän karismaan perustuvaan itseilmaisuuksiin kohdistuvana kritiikkinä esitystilanteessa (näyttelijät-katsojat).

Näyttämön ihmiset näytetään mekanisoituina, jonkin ulkoisen voiman liikuttamina. Olen

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

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

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

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

## EI-ELÄVÄN KOKEMUS

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

mukaan ei-medioitua, välitöntä (im-mediacy) esitystä ei ole olemassa.<sup>19</sup>

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

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

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

<sup>19</sup> Auslander 1999, 2009.

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

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

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

## LOPUKSI

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

## LÄHTEET

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

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

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

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

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

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

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



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

**Sofia Aminoff**

# I MÅSARS NÄRVARO, OCH HÄSTARS: KÄRLEKSFULL UPPMÄRKSAMHET OCH EN TEATER UTAN EGO I PIPSA LONKAS FYRA DAGAR AV NÄRHET

## SVENSK SAMMANFATTNING

”I måsars närvaro, och hästars: Kärleksfull uppmärksamhet och en teater utan ego i Pipsa Lonkas *fyra dagar av närhet*” beskriver mitt arbete med att översätta Lonkas pjäs från finska till svenska, och upplevelserna av fridfullhet, klarsyn och kontakt till måsar som jag hade under processen. Jag visar hur måsarnas närvaro etableras genom djuretiska- och post-antropocentriska dramaturgiska strategier bestående av meditation, omförhandling av blicken och omfördelning av rummet, vilka strävar efter att överbrygga dualismen mellan djur och människa. Den dramatiska effekten tolkar jag som en form av icke-konst, en teater utan ego, som jag jämför med metafysiken hos Simone Weil och Iris Murdoch, buddhistisk filosofi och djuretiken hos Elisa Aaltola, och med relationen till mina hästar. Jag uppfattar det som en uppmaning till uppmärksamhet där tillbakadragandet av ”jaget” blir en kärlekshandling.

## ABSTRACT

“In the presence of seagulls, and horses: Loving attention and a theater without ego in Pipsa Lonka’s *Sky Every Day*” describes the process of translating Lonka’s play from Finnish to Swedish, and the experiences of peacefulness, lucidity, and connection with seagulls I had during it. I show how the presence of seagulls is achieved by animal ethical- and post-anthropocentric dramaturgical strategies of meditation, a redirection of the gaze, and a renegotiation of space, that strive to overcome the duality of the human-animal relationship. The dramatical effect I interpret as a form of non-art, a theatre without ego, that I compare to the metaphysics of Simone Weil and Iris Murdoch, Buddhist philosophy and the animal ethics of Elisa Aaltola, as well as the interaction with my horses. I perceive this as a call to attention, where withdrawal of “the self” becomes an act of love.

Jag har haft förmånen att översätta fyra av Pipsa Lonkas pjäser från finska till svenska, och av all dramatik som jag översatt så är *fyra dagar av närhet* (2020) den pjäs jag har njutit mest av att arbeta med. Det var som en morgonmeditation att varje dag återvända till pjäsen och flyta ut i landskapet där bränningar slår mot klipporna och måsar skriar i den klarblå skyn. Den meditativa kvaliteten har med den avskalade, minimalistiska karaktären och det långsamma tempot att göra, men också med blicken, som stillsamt vilar, skärps, gläds och förundras vid det den ser – och låter det vara.

*fyra dagar av närhet* hade urpremiär på Teater Viirus under pandemirestriktionerna 2021 och den förkortade spelperioden genomfördes delvis som livestream. Det är en fyrdelad ekokritisk och djuretisk pjäs som gestaltar avstånd och närhet mellan människor och måsar på en icke-namnngiven badort vid havet. När jag översatte pjäsen arbetade jag som vanligt hemma på vår hästgård där jag tillbringar mer tid med hästar än med människor, och där den viktigaste delen av samvaron med hästarna blivit meditationerna med dem. Antagligen var det också därför som jag fann översättningsarbetet så välgörande, för att det stödde den fridfulla tillvaro som jag eftersträvar tillsammans med de här fyra hästarna.

Den undersamma blicken i *fyra dagar av närhet* betraktar skeendena på den anonyma badorten på både nära och långt avstånd utan att nånsin förlora i koncentration och rofylldhet. Det här skapar en förnimmelse av klarhet och rymd i texten samtidigt som blicken långsamt introducerar oss till skaror av människor och måsar, som framträder i ett påfallande likartat ljus. Det här stillsamma och uppmärksamma seendet förekommer i den första av pjäsens fyra delar, där landskapet sida för sida tecknas i korta prosalyriska stycken som också låter sig läsas som parenteser, Elsi Hyttinen kallar dem för *tableaux vivants* i sin artikel ”Humans and Seagulls, Paused: Pipsa Lonka’s *Sky Every Day* (2020) and Theatre During the Pandemic” (2021).<sup>1</sup> Den inledande strofen i den första pjäsdelen lyder:

För stranden behövs tre: jorden, havet och himlen.<sup>2</sup>

Och den andra:

Sanden är mestadels sådan: en liten kristall intill nästa kristall.<sup>3</sup>

Själv föredrar jag att likna de här raderna vid prosalyrik som gränsar till den dramatiska parentestraditionen, dels för att det genretänjande och hybrida draget är utmärkande för pjäsen som helhet, dels för att det visade sig vara omöjligt att översätta *fyra dagar av närhet* utan att reflektera över frågan om berättarperspektiv eller ett prosalyriskt jag.<sup>4</sup>

Den andra delen är dialogisk, alltså nära den dramatiska traditionen, och ändå på ett för pjäsen typiskt sätt avståndsskapande i förhållande till samma genre. Sekvensen börjar med den enda traditionella parenteserna i pjäsen: ”*strandrestaurang, havet brusar, måsarna svävar nära, solen sjunker snart i horisonten*”<sup>5</sup> och fortsätter med till synes slumpvisa brottstycken ur oidentifierade karaktärers

1 Hyttinen 2022, 239.

2 Lonka 2021a, 47. Suom. ”Rantaan tarvitaan kolme: maa, meri ja taivas.” Lonka 2021b.

3 Lonka 2021a, 49. Suom. ”Hiekka on enimmäkseen tällaista: pieni kide on toisen kiteen vieressä.” Lonka 2021b.

4 Se även Aminoff 2022.

5 Lonka 2021a, 159. Kursivering i originalet. Suom. ”rantaravintola, meri kohisee, lokit leijailevat lähellä, aurinko painuu pian horisonttiin”. Lonka 2021b.

samtal i en grafisk eller visuell komposition. Det kan till exempel se ut så här:

kanske man kennää den just daffö näjo jäföstäss jepp		di e ödlää
	ja tror ja m ja kan int baa sitta hää	

---

ehkä sen haistaa just siks aa nii niinpä jep		ne o liskoi
	must tuntuu mm-m mä en voi vaa istuu täs	

*Fragment ur människornas dialog först i svensk översättning och sedan i finskt original.<sup>6</sup>*

Ibland känner man igen tematiska helheter, ibland anar man att röster och samtalsspår återkommer, men det enda gemensamma motivet i dialogfragmenten är egentligen, förutom maten, måsen som tydligen skadar sig och håller på att dö nånstans i närheten av restaurangbesökarna, för att mot slutet av sekvensen konstateras död.

Den fragmenterande tekniken är avståndsskapande på ett sätt som kan liknas vid en *verfremdungseffekt*, och samtidigt skapas ett nästan groteskt intryck; plötsligt framstår språket som både tomt och absurt, som om vi betraktade det utifrån utan någon egentlig menings- eller skönhetskapande relation till det. Dialogfragmenten är skrivna på talspråk, en tradition som är starkare i finsk dramatik än i svenskspråkig, vilket gör det groteska draget ännu mer påtagligt i min svenska översättning. Plötsligt saknar skrivspråket gränser och bryts sönder av det talade språkets laglöshet, vilket framstår som ett radikalt, nästan anarkistiskt drag i pjäsen. I den fjärde och avslutande delen i *fyra dagar av närhet* sker det sedan ytterligare en besläktad relativisering av språket som jag ska återkomma till.

Tredje delen av pjäsen är episk, men också här emottår texten den tradition som den anknyter till genom en slags lekfull repetitivitet som Luce Irigaray kallar *mimicry*. Det som ironiskt imiteras är ett svulstigt allvetande berättarperspektiv ur den patriarkala prosatraditionen, och det är bara denna ironiskt avbildade berättare som skildrar måsar på ett tolkande sätt; vid alla andra tillfällen avstår texten från att uttyda dem eller reducera dem till symboler.

Pjäsdelen utspelas i en död mans hotellrum, vi har redan i den första delen sett kroppen som ligger där på golvet med blicken riktad mot en vrå under de fyra dagar som titeln anspelar på. Nu förvandlas rummet till en plats som måsarna intar, balkongdörren står öppen och havsfågeln dras dit av maten som lämnats kvar i rummet.

---

<sup>6</sup> Lonka 2021a, 159; Lonka 2021b.

När de sedan förestavade av sin gemensamma rytm lämnade rummet hade det förändrats. Någotning av den stillsamma likgiltigheten hos en havsklippa hade smittat av sig på rummet, någotning av dess självklarhet vilade över det [- -].<sup>7</sup>

Parallellen till den döda måsen i restaurangsekvensen är utmärkande för den speglade strategin och låter åskådarna betrakta det faktum att människor åtminstone delar det med måsar att de äter och att de dör. Som Hyttinen påpekar demonstrerar texten den radikala jämligheten mellan allt organiskt liv; om inte annat så stryker senast döden ut skillnaden mellan människor och djur.<sup>8</sup>

Den fjärde och avslutande delen i *fyra dagar av närhet* utgörs av måsar i en grafisk komposition som använder sig av ornitologiska stavningstolkningar av måsläten. Det kan exempelvis se ut så här:

GEO!    GEO!                    krii-arr!    kreeää kreeää kreeää  
ke ke KLIH-A KLIH-A! ke ke ke KLIH-A KLIH-A kej-a kej-a kej-a ke ke!  
ke ke ke KLIH-A kej-a kej-a ke ke                    krii-arr! kreeää kreeää kreeää

---

KLIOO!    KLIOO!                    kriaah!    krreeäh krreeäh krreeäh  
ke ke KLAIJJA-KLAIJJA! ke ke ke KLAIJJA-KLAIJJA kej-a kej-a kej-a ke ke!  
ke ke ke KLAIJJA-KLAIJJA kej-a ke-a!                    kriaah! krreeäh krreeäh krreeäh

*Fragment ur måsarnas kaskad först i svensk översättning och sedan i finskt original.<sup>9</sup>*

I den visuella kompositionen av måsarnas läten finns det en likhet med den andra, dialogiska delen, vilket åstadkommer en likställande effekt då måsarnas och människornas läten speglas mot varandra och görs parallella. Hyttinen kallar denna kaskadlika måsdel för en *multilogue* och konstaterar att den jämlika fördelningen av textsidor, femton respektive nio i den andra och fjärde delen, ytterligare förstärker jämställandet av människor och måsar eftersom de ges lika mycket textuell plats.<sup>10</sup>

Till de fyra pjäsdelarna läggs ett fyrdelat mellanspel som anknyter till klassisk musik och performanskonst genom de explicita hänvisningarna till Kaija Saariahos *Cloud Trio* (2009) och Marina Abramovičs *Cleaning the Mirror* (1995). Lonka har bytt ut människoskelettet som Abramovič rengör med skurborste och såpa mot ett måsskelett: ”*En människa rengör mycket ömt skelettet av en gråtrut med tandborste.*”<sup>11</sup> Bytet förstärker den nämnda speglade och egaliserande effekten ytterligare. Mellanspelet anger dessutom i likhet med den första prosalyriska delen ett långsamt tempo genom syftningen till durationen i Saariahos verk. Också performansens sätt att möjliggöra koncentration och kontemplation i iakttagandet av ett monotont och utdraget skeende liksom i Abramovičs verk utnyttjas

<sup>7</sup> Lonka 2021a, 185. Suom. ”Kun ne sitten yhteisen rytmensä sanelemana jättivät huoneen, oli jokin muuttunut. Huoneeseen oli tarttunut jotain kallioluodon kaltaista työntä välinpitämättömyyttä, itsestään selvää olemusta [...]” Lonka 2021b.

<sup>8</sup> Hyttinen 2022, 249.

<sup>9</sup> Lonka 2021a, 191f; Lonka 2021b.

<sup>10</sup> Hyttinen 2022, 235, 238.

<sup>11</sup> Lonka 2021a, 59. Kursivering i originalet. Suom. ”*Ihminen puhdistaa hammasharjalla hyvin hellästi harmaalokin luurankoa.*” Lonka 2021b.

alltså för att skapa ett långsamt tempo med en meditativ kvalitet. Det här gör att mellanspelet får funktionen att inbjuda oss att stanna upp, att dröja med blicken vid den omsorgsfulla tvagningen.

De fyra genretänjande delarna i *fyra dagar av närhet* ger tillsammans med mellanspelet pjäsen dess karaktär av eklektisk scenisk komposition – och samtidigt, som Hyttinen påpekar, så förutser texten teaterns anknytning till det organiska, till tid och rum, till nuet och närvaron.<sup>12</sup> Den hybrida strategin verkar pröva så gott som alla konstnärliga genrer som anknyter till teatern som konstform bara för att tänja på dem och förkasta dem genom de beskrivna strategierna av likställande, mimicry och verfremdung. Dessa strategier är alltså ägnade att dekonstruera det hierarkiska förhållandet mellan människa och djur, i en slags dissekering av pjäsen som konstnärlig genre. Det är som om texten söndrade sig själv för att låta måsarna fylla den, överskrida och överglänsa det fiktiva verket i den avslutande delen.

Frågan om överlämnandet av texten åt måsarna, strategierna som syftar till att ge plats åt dem och låta deras närvaro fylla pjäsen, berör också den nämnda blicken som är utmärkande för den inledande prosalyriska delen av pjäsen.

Ovanför strandlinjen susar en flock måsar. Vid horisonten framträder fler och fler fåglar.

De vita kropparna glänser i solen.<sup>13</sup>

Det här är en strof och sida ur den första delen, och det var denna rofyllda, respektfulla och ofta också lekfulla blick som jag njöt så mycket av, men inte kunde återskapa utan att först definiera ett berättarperspektiv. Det var som om texten föll sönder i händerna på mig och det blev omöjligt att göra några verkliga val utan nån slags punkt att fästa dem vid. Ändå tog det ett bra tag innan jag frågade mig vad berättarperspektivet i den första delen riktigt består av.

Det här var den förlösande frågan i översättningsarbetet och jag insåg snart att svaret låg i ett av hotellrummen, hos den döda mannen, där också den tredje pjäsdelen utspelas. Det aningen upplösta berättarperspektivet i den första delen tillhör närmast honom även om det aldrig läses vid honom. Här finns en förundran inför världen och språket om också besitter förmågan att zooma in och ut på ett sätt som kan tänkas avspegla hur jaget, språket, tiden och rummet gradvis upplöses hos den döda mannen. Detta skingrande drag låter allt både svepas över och klargöras på samma gång, och det var först när jag begrep det som översättningen återskapade nånting av originalets livlighet.

Den här öppna och följsamma egenskapen i berättarperspektivet i den första delen av pjäsen befinner sig på milslångt avstånd från den självbelättna allvetande berättaren i tredje delen, och det var alltså det aningen upplösta prosalyriska jagets blick som skapade den översköljande meditativa effekten som var så väldigt välgörande för mig. Den här blicken liknar närmast en form av kärleksfull uppmärksamhet, som jag har kommit att uppfatta som en läsanvisning för *fyra dagar av närhet*.

Denna art av uppmärksamhet har Simone Weil och Iris Murdoch beskrivit som transcendent. Weil talar om den som en uppmärksamhet bortom det personliga som uppstår när vi odlar en allt större förmåga till koncentration och närvaro. Hon beskriver hur den låter oss komma i kontakt med en icke-personlig sfär av ljus, glädje, skönhet och kärlek som påminner mig om den första och den

<sup>12</sup> Hyttinen 2022, 238.

<sup>13</sup> Lonka 2021a, 75. Suom. ”Rantaviivan yllä suhahtelee parvi lokkeja. Horisontista ilmaantuu lisää ja lisää lintuja. / Valkoiset kehot hohtavat auringossa.” Lonka 2021b.



sista pjäsdelen.<sup>14</sup> Weil menar att vi måste ”slita bort överklighens slöja” för att uppnå dessa ögonblick av stillhet, tomhet och rent skådande: ”Det är vårt jags verklighet som vi lägger in i tingen”, konstaterar hon. ”Det är på intet sätt den yttre verkligheten. Den kan vi erfara bara genom att frigöra oss helt.”<sup>15</sup>

På detta sätt blir tomheten den största fullheten, menar Weil, då den rena glädjen och kärleken fyller det tömda jaget. Uppmärksamheten syftar med andra ord till en rening av våra egoistiska fantasier och narcissistiska begär och tar sig uttryck i nånting som för oss utöver sinnena. Murdoch talar om detta tillstånd av förhöjt medvetande som att leva i nuet utan illusioner. Hon använder ordet transcendent i betydelsen godhet som överträder det egoistiska ”jaget”.<sup>16</sup> Murdoch talar också om *vision*, ett metaforiskt seende som är resultatet av moralisk föreställning och moralisk ansträngning bortom apparansen.<sup>17</sup> Sätten att eftersträva denna syn kallar hon för *unselfing*, en omorientering av vår naturligt själviska energi.<sup>18</sup>

Weils och Murdochs beskrivningar av uppmärksamhet, *attention*, är besläktade med buddhismen, som de också refererar till; nedtoningen av egot i den buddhistiska psykologin, dess begrepp ”icke-jag”, *anatta*, och *Samatha*, traditionen att eftersträva episoder av ”ren varseblivning”. De tusentals år gamla meditativa teknikerna för att träna uppmärksamheten och odla kontemplativ insikt vittnar om liknande förnimmelser som Weil talar om; en skir medvetenhet, klarhet och glädje i ett tomt och stilla sinne; icke-konceptuellt medvetande, som kan anta sublimes, mystiska eller moraliska uttryck som eufori och kraftfullhet; eller ökad tillgång till intuitiv vishet och till medlidande.<sup>19</sup>

Det är dessa drag av uppmärksamhet i den första delen i *fyra dagar av närhet* som ger texten dess kvalitet av fridfullhet, klarhet, kärleksfullhet och glädje. Elisa Aaltola konstaterar att denna slags uppmärksamma blick iakttar utan att förvänta sig nånting, kräva eller utnyttja.<sup>20</sup> Aaltola, som explicit anknyter frågan om kärleksfull uppmärksamhet hos Weil och Murdoch till djuretik, understryker att blicken förändras och skärps då vi ger den tid, och det långsamma tempot i *fyra dagar av närhet* ger blicken just denna möjlighet att förändras.

Den platonska transcendentia kärleken som Weil och Murdoch syftar till ställer Aaltola likaså i djuretikens tjänst och konstaterar att den blir ett sätt att tillerkänna icke-mänskliga varelser värde, och att detta sker genom att tysta ”jaget” och låta andra varelsers verklighet lysa igenom det.<sup>21</sup> Som Weil understryker handlar det om att låta vara, låta bli att tolka, och i stället ”avskapa” sig själv: ”Jag kan göra något [- -] för allt detta, nämligen att dra mig tillbaka, inte störa samvaron.”<sup>22</sup>

Det är ett sånt tillbakadragande som äger rum i den avslutande delen av *fyra dagar av närhet* där Lonka drar tillbaka sin dramatiska röst, hon drar tillbaka fiktionen hon skapat och tystnar för att låta måsarna fylla de resterande sidorna av manuskriptet, ta över scenen. Som Murdoch konstaterar så blir en dylik akt att tystna och sticka i väg ett uttryck för kärlek och respekt.<sup>23</sup>

14 Se exempelvis Weil 1994, 16-50.

15 Weil 1987, 56.

16 Se exempelvis Murdoch 1993, 218-498.

17 Murdoch 1985, 37.

18 Murdoch 1985, 54.

19 Se exempelvis Wallace 2002; Shear & Jevning 2002.

20 Aaltola 2019, 166.

21 Aaltola 2019, 178-180.

22 Weil 1978, 83.

23 Murdoch 1993, 17.

gia gia gia      gia

## GEAO-U!

gliäe

gia gia

gia

gia gia gia gia

---

geao geao geao

geao

## KLIOO-O!

geao

geao geao

geao

geao geao geao geao

*Fragment ur måsarnas kaskad först i svensk översättning och sedan i finskt original.<sup>24</sup>*

Förutom morgonmeditationerna var det också måsarna som gjorde arbetet med *fyra dagar av närhet* så välgörande och njutningsfullt: Jag började lägga märke till måsar, när jag var ute i hästhagen och hörde dem ropa nere vid ån så spratt det till i mig – och plötsligt kunde jag förnimma den där glada, klara känslan som jag förknippar med den första delen av pjäsen. Det här fortsatte, också efter att jag lämnat arbetet med översättningen bakom mig. Fortfarande, när jag hör måsarna vid ån, så infinner sig nånting av den här livligheten och klarsynen.

De påminner mig om att vara uppmärksam, måsarna, och det har vidgats till att gälla allt fler fåglar häromkring. Då jag byggde häststaket i ungsbogen om våren var det en fasantupp som var förargad över min närvaro. Jag inkräktade på hans nyvunna revir och jag kände hans missnöjda

---

<sup>24</sup> Lonka 2021a, 197; Lonka 2021b.

blick följa mig också när jag inte såg honom. Senare då det höll på att bli höst och jag gick runt skogshagen för att kolla staketet så låg det en fasanfjäder invid stigen. När jag såg den blev min blick plötsligt klar, jag kunde se barken på de unga björkarna tydligt, de skira tunna lagren av vit näver med svarta sirliga slingor på stammarna runt mig. Även detta upprepades när jag gick min dagliga runda i hästhagen, tills jag kunde uppnå samma klarhet genom att dra mig till minnes fjädern.

Den här utvidgade betydelsen som måsarna har antagit, och den uppmärksamhet de fortsätter uppmana mig till, har gjort att jag kommit att förstå den kaskadlika måsdelen i *fyra dagar av närhet* som ett subliment uttryck. Liksom det groteska uttrycket i den parallella dialogiska delen syftar det till ett gränsöverträdande, till en transcendent akt, som i Weils och Murdochs mening överskrider ”jaget” och förflyttar oss till en metafysisk plats där uppdelningen mellan subjekt och objekt stryks ut. Weil och Murdoch jämför detta överskridande med Platons grottlignelse, och visar hur det är möjligt att vända sig om mot ljuset genom att träna uppmärksamheten.

Den fjärde pjäsdelen representerar på detta sätt ett utträde ur grottan, ur det fängelse som det egna ”jaget” hotar att bli. Weil talar om hur vi är en annan än den vi inbillar oss att vi är, och att vi i stället bör älska det att vi ingenting är, ”älska med den del av själen som finns på andra sidan förlåten”, och utan att fantisera; ”älska tingen sådana de är, utan omtolkningar”.<sup>25</sup> Transcendensen i den avslutande pjäsdelen skapar på detta sätt en renande och frigörande effekt – förlåten dras undan och en öppen rymd av fröjd och ljus avslöjas genom måsarnas euforiska kaskader. Det här framstår som en radikal djuretisk och post-antropocentrisk gest som ger *fyra dagar av närhet* ett drag av icke-konst; pjäsen sträcker sig mot en teater utan ego och uppvisar likheter med zenkonst.

Mellanspelet där måsskelettet rengörs förstärker detta drag av icke-konst, det besitter en metakvalitet eftersom det, som det framkommer i slutkommentarerna ”är önskvärt att denna aktivitet pågår (någonstans) under hela föreställningen och inte blandas ihop med fiktionen.”<sup>26</sup> Det vill säga, mellanspelet är fortgående, och kan samtidigt uppfattas som ett retrospektiv i förhållande till det fiktiva förloppet; som en rening av skelettet som tillhört måsen som dör i fiktionen. Mellanspelet understryker alltså behovet av ett utövande av den kärleksfulla uppmärksamhet som etableras som läsinstruktion för pjäsen.

Det är utmärkande för det djuretiska perspektivet att det i slutkommentarerna även står att skelettet i mellanspelet inte ska vara ett riktigt skelett; verket tar på alla nivåer avstånd från utnyttjande av djur. Abramovičs och Saariahos verk som mellanspelet refererar till kan för övrigt också anknytas till en zenbuddhistisk konstnärlig tradition. Eller Saariahos komposition för stråktorio kanske snarare knyter an till *sansuiga*, en österländsk bildkonsttradition där formerna av berg, floder eller moln används i en eftersträvad transmission mellan människor och natur.<sup>27</sup> Den här intertextuella kontexten förstärker ytterligare dragningen mot zenkonst i *fyra dagar av närhet* där det alltså är måsarnas närvaro som skapar en renande effekt och en förnimmelse av transcendens.

Liksom mellanspelet antyder, och som Weil, Murdoch och Aaltola också understryker, så kräver episoder av ”ren varseblivning” fortgående övning; kärleksfull uppmärksamhet uppnås genom träning och effekten blir starkare ju mer vi använder oss av tekniken. Det samma lär oss buddhismen. Eller, som i mitt fall, hästarna. I stunder av stillhet och klarhet tillsammans med dem så uppfattar

25 Weil 1978, 53, 97.

26 Lonka 2021a, 209. Suom. ”Olisi suotavaa, että tämä toiminta jatkuisi (jossain) koko esityksen ajan, eikä sitä tulisi sotkea osaksi fiktiota.” Lonka 2021b.

27 Se exempelvis Yuasa 2008, 87.

jag luften runt mig, vindens rörelser i mitt hår, kådan på träden som står intill mig och nyanserna av grönt i deras kronor mycket tydligt. Det är i det här förhöjda medvetandetillståndet som jag också upplever att jag är nära hästarna, att jag tar del av deras närvaro, deras kraft, och att jag kan lyssna till dem.

Mina morgonmeditationer i hästarnas ljusa ligghall eller vilostunderna i solen under de stora granarna nedanför stallet om eftermiddagarna tillsammans med dem har blivit min andliga tillflykt. Och är det inte ljust eller solsken, så föreställer man sig det. Är det storm, njuter man av dess kraft, och av den otroliga stillheten som är dess motsats, ett slags öga av lugn som också finns i en själv – det har ledarstoet visat mig. Så här har det inte alltid varit. Jag har förfärligt länge varit blind och döv inför den här insiktsfulla ron som tillvaron med hästarna erbjuder och trots att hästmannaskap handlar om dominans och disciplin och mina egna mål som ryttare.

Men nu, sen jag lärt mig att lyssna ens lite till mina hästar, så handlar det i stället om att ge upp mina begär och min agenda, och att eftersträva en helt annan slags kontroll, en kontroll av sinnet i ett tillstånd av klarsynthet, rofylldhet och rörlighet inför det hästarna visar mig. I de starkaste stunderna av ”ren varseblivning” med dem upplever jag en enorm styrka och ömhet som fyller hela ligghallen, hela hagen, ibland hela gården.

Oftast så uppnår jag just inget av det här, men jag försöker åtminstone öva mig lite varje dag, och det vita ledarstoet kräver inte mer av mig än att jag strävar efter uppmärksamhet. Gör jag inte det så suckar hon uppgivet, eller ser arg ut, buffar till mig eller undviker mig. Och den svarta skygga valacken kräver att jag helt och fullt accepterar hans avböjande av alla mina initiativ att göra ens den allra minsta övning med honom. Det är bara när jag inte önskar eller föreställer mig nånting och i stället är lugn och klar och tyst inombords som jag får närma mig honom.

Sen jag lärt mig att sträva efter att vara närvarande med hästarna så har jag också upplevt att de sköter om mig på samma sätt som de sköter harmonin i sin flock. De mediterar med mig, vilar med mig, står med sina breda bringor mot mig i en halvcirkel, och jag känner deras långsamma andetag och kraftiga hjärtslag omsluta mig med nånting som jag upplever som en kärleksfullhet. Den här ömsinta kraften kan jag ännu långt senare känna skölja över mig som vågor.

När det vita stoet vill mig nånting särskilt viktigt ser jag liksom hur det lyser om henne. Och om jag inte fattar vad hon vill, vilket händer rätt ofta, eller ifall det rört sig om nånting av yttersta vikt, så söker hon upp mig senare och demonstrerar det för mig på nytt. Jag är henne evigt tacksam för hennes tydlighet, tålmod och viljestyrka – att hon dag efter dag arbetar för att jag ska uppnå åtminstone lite klarsyn, och att hon uppmärksammar ens den minsta skiftning åt det hållet i mig med mildhet och stillsamhet. Har jag övat mig riktigt duktigt masserar hon min hårbotten med sin mule och sen förväntar hon sig att jag i min tur ska klia hennes svansrot, öron eller manke.

För mig har den här andliga asylen hos hästarna inte bara kommit att representera kärleksfull uppmärksamhet, utan också ett utövande av självkärlek som jag egentligen inte har haft nån förståelse för tidigare. För lika mycket som hästarna utmanar min förmåga att älska dem, så utmanar de också min förmåga att älska mig själv. Att komma till det vita ledarstoet med en känsla av att ingenting vara värd, insvept i en dimmig grå melankoli eller med en aggressivt irriterad attityd duger inte, det meddelar hon med all önskvärd tydlighet.

Men hon demonstrerar också hur jag kan transformera mina inre tillstånd genom att överskölja mig med sin kraft, och visa sitt ljus, sin njutning, glädje eller stillhet för mig. Den bästa tekniken som hon har lärt mig är egentligen att låta ens lite av den skönhet, styrka och vishet som jag uppfattar i

henne strömma tillbaka till mig själv, och finnas också i mig, ens för en kort stund.

Aaltola konstaterar att en sån självkärlek där vi lär oss att älska oss själva som en del av djurriket och naturen paradoxalt nog försvagar ”jagets” grepp.<sup>28</sup> Den egoistiska kulturen som vi lever i åsamkar oss åtminstone en lindrig narcissistisk störning, som Aaltola träffande uttrycker det – men det här är alltså hästarnas, och måsarnas, väldiga gåva till oss; att vi kan älska oss själva för att vi har lärt oss att älska dem. Vi lär oss tillskriva oss själva värde för att vi tillskriver dem det.

Det är det här som det sublimes och euforiska draget i måskaskaderna i *fyra dagar av närhet* syftar till, frigörelsen från ”jaget”, och kärleken inför det samma genom kontakten till måsarna. För mig gör det i varje fall det, för att det var det som måsarna och hästarna fick mig att inse, och det här hände egentligen efter att jag blev färdig med själva översättningen. Eller färdig och färdig; som Jukka-Pekka Pajunen sa till mig en gång på tal om pjäsöversättandets vändor, så blir översättningar aldrig riktigt färdiga, de blir bara tillräckligt färdiga. Och också det vittnar om en slags bräcklig kontinuitet som är, om inte hoppfull så åtminstone rofylld. På samma sätt som de här djurens till synes gränslösa, eller nåderika, välvillighet är det.

## LITTERATUR

- Aaltola, Elisa. 2019. *Häpeä ja rakkaus: Ihmiseläinluonto*. Helsingfors: Into.
- Aminoff, Sofia. 2022. ”När nån äntligen talar om djuren’: Djuretik i finlandssvensk dramatik och att lyssna till hästar, eller en fråga om uppmärksamhet”. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 97, 2022. Red. Anna Biström & Johanna Wassholm. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 217-245.
- Hyttinen, Elsi. 2022. ”Humans and Seagulls, Paused: Pipsa Lonka’s *Sky Every Day* (2020) and Theatre During the Pandemic.” *Squirrelling. Human–Animal Studies in the Northern-European Region*. Red. Amelie Björck, Claudia Lindén & Ann-Sofie Lönngren. Stockholm: Södertörns högskola, 235–250.
- Lonka, Pipsa. 2021a. *fyra dagar av närhet*. Översättning till svenska: Sofia Aminoff. *Bladis pojkan. Pjäser av Erik Kiviniemi och Pipsa Lonka*. Red. Yvonne Godhwani & Christoffer Mellgren. Helsingfors: Labbet.
- Lonka, Pipsa. 2021b. *neljän päivän läheisyys*. Helsingfors: Ntamo.
- Murdoch, Iris. 1970. *The Sovereignty of Good*. London & New York: Routledge.
- Murdoch, Iris. 1993. *Metaphysics as a Guide to Morals*. London: Penguin Books.
- Shear, Jonathan & Jevning, Ron. 2002. ”Pure Consciousness: Scientific exploration of meditation techniques.” *The View from Within: First-person Approaches to the Study of Consciousness*. Second Edition. Red. Francisco J. Varela & Jonathan Shear, Thorverton & Bowling Green: Imprint Academic, 189-209.
- Wallace, Alan B. 2002. ”The Buddhist tradition of *Samatha*: Methods for refining and examining consciousness.” *The View from Within: First-person Approaches to the Study of Consciousness*. Second Edition. Red. Francisco J. Varela & Jonathan Shear, Thorverton & Bowling Green: Imprint Academic, 176-187.
- Weil, Simone. 1978. *Tyngden och nåden*. Översättning till svenska: Margit Abenius. Lund: Alba.

<sup>28</sup> Aaltola 2019, 202f.

- Weil, Simone. 1994. *Personen och det heliga: essäer och brev*. Ny utgåva. Översättning till svenska: Karin Stolpe. Skellefteå: Artos.
- Yuasa, Yuasuo. 2008. *Overcoming Modernity: Synchronicity and Image-Thinking*. Översättning till engelska: Shigenori Nagatamo & John. W. M. Krummel. Albany, NY: State University of New York Press.





TUTKIMUSPROJEKTI-  
ESITTELYT:

KATRIINA ANDRIANOV

AKU MERILÄINEN



# MANIPULOINNIN KIELI: TYÖELÄMÄ ESITYKSENÄ

Manipuloinnin kieli: työelämä esityksenä -hankkeessa (2022–2023) tutkitaan manipulaatiota nukke- ja esineteatterin taustaa vasten sekä laajentamalla käsite tekijäryhmän henkilökohtaisista kokemuksista yhteiskunnalliseksi uuden työn ja työelämän pohdinnaksi. Hankkeessa luodaan kahdelle ihmis- ja usealle esine-esiintyjälle näyttämöteoksen konsepti, jota testataan eri työyhteisöissä käyttämällä sitä lämmittelijänä vuorovaikutussuhteita pohtivaan työpajaan. Konseptin ja työpajan lisäksi hankkeessa tuotetaan esitystaltiointi, loppuseminaari ja artikkeli.

Hankkeen toteuttaa tamperelainen Kulttuuriosuuskunta Kiito, jonka perustajajäsenistä mukana ovat Katriina Andrianov ja Heidi Kotila sekä esitystoiminnan asiantuntijana toimiva Jarkko Suhonen. Hankkeessa sovelletaan tekijöiden erityisosaamista aihepähtöisestä ja yhteisöllisestä tekotavasta (Kotila) ja nukke-/esineilmaisusta (Andrianov). Yhteistyökumppanina on sosiaalipsykologian alaan kuuluva Tampereen yliopiston akatemiahanke SITEs – Accounting for interactionally troublesome exchanges: Paradoxes, biases, and inequalities in storying, perceiving, and countering problematic social experiences.<sup>1</sup> Taustakeskusteluihin osallistuu työelämän vuorovaikutusprosessien tutkija Sanni Tiitinen (JAMK). Vastuullinen johtaja on Andrianov, joka tekee hankkeessa taiteellisen tutkimuksen affilioituneena Tampereen yliopistoon (Tutkivan teatterityön keskus t7) ja toimii koordinaattorina yhteistyökumppaneiden välillä. Hankkeen rahoittaa Koneen Säätiö.

## TAUSTA

Tutkimushanke on lähtenyt liikkeelle tekijöiden omakohtaisesta havainnosta, että viestiminen omasta työstä tulee usein tärkeämmäksi kuin itse työn sisältö. Havaintoa tukee Jussi Vähämäki, jonka teoksen *Kuhnurien kerho* mukaan kieli ja kommunikaatio ovat saaneet niin tärkeän roolin, että työ saattaa jopa muuttua kokonaan kielellisiksi suorituksiksi. Työstä tulee tällöin ”työntekijän itseilmaisua, hänen minuutensa luomista ja välittämistä toisille”,<sup>2</sup> eikä se tuota mitään tuotetta vaan pelkkiä esityksiä.<sup>3</sup> Työyhteisön jäsenet ovat tärkeitä yleisönä, eivät yksilöllisinä kommunikaatiopartnereina; he ovat kilpailijoita, joihin on pidettävä etäisyyttä, koska globaalitalouden nopeasti muuttuvissa olosuhteissa he voivat muuttua vihollisiksi.<sup>4</sup>

Esittävän taiteen alalla toimivan näkökulmasta kiinnostava ajatus on, että työelämästä voidaan puhua esityksenä, jossa pärjääminen jopa edellyttää narsistista työyhteisön manipulointia uskomaan tuohon esitykseen. Yhteiseksi käsitteeksi Vähämäen teoksessa ja hankkeen taiteellisen työryhmän työskentelyssä nousee manipulaatio tai manipulointi, joka liittyy kielteisellä tavalla työelämän vuorovaikutustilanteisiin, mutta neutraalisti teatterityön metodeihin: manipulaatio on

1 Ongelmallisista vuorovaikutuskokemuksista kertominen: Tarinallisuuden, havainnoinnin ja vastarinnan paradoksit, vinoumat ja epätasa-arvoisuudet.

2 Vähämäki 2003, 56.

3 Ibid., 89–90.

4 Vähämäki 2003, 79.

yleisesti hyväksytty teatterinuken liikuttelua kuvaava termi. Käsitteiden monimerkityksisyys on kiinnostava lähtökohta taiteelliselle työlle, koska se pakottaa pohtimaan perustyökälun syvempää merkitystä: hankkeessa nukketeatterialan konventiota (nukkemanipulaatio) ei hyväksytä teknisenä itsestäänselvyyttenä, vaan se tuodaan lähempään tarkasteluun sisällöllisenä käsitteenä.

Katsojan näkökulmaan keskittyvässä väitöskirjassaan (2015) Andrianov esittää, että nukketeatterille tyypillinen elottoman elollistumisen kokemus on saavutettavissa ilman esineen (ja katsojan) manipuloimista, mutta se edellyttää katsojalta vastuunottoa omasta kokemuksestaan, ja esine voidaan helposti tulkita tarpeistoksi näyttämöhahmon sijaan.<sup>5</sup> Nyt tavoitteena on tulla syvällisesti tietoiseksi nukketeatterillisestä esitystapahtumasta nimenomaan manipuloinnin tilana. Elollistumisen ja manipulaation käsitteet problematisoidaan uudestaan, tällä kertaa esityksen tekijän näkökulmasta.

## TAITEELLISEN JA TIETEELLISEN TUTKIMUKSEN YHTEISTYÖ

Työelämän tieteellisessä tutkimuksessa manipulaatioon on ryhdytty paneutumaan tasa-arvon kannalta. Melisa Stevanovicin johtamassa ja Suomen Akatemian rahoittamassa SITES-hankkeessa (2021–25) huomio on ”itsen esitysten” vastaanottamisessa ja narsistisessa haavoittuvuudessa nimenomaan sen suhteen, että vastaanoton pitäisi vahvistaa puhujan itsen esitystä. Taustaoletus on, että työelämän tilanteissa tapahtuvaa valtasuhteiden manipulaatiota on hyvin vaikea sanallistaa vallitsevien kerronnan normien puitteissa. Koska kerronta tämän takia jää vajaaksi, tai asian sanallistamiseen ei ylipäätään ole kulttuurisesti hyväksytyjä tapoja, asioihin ei myöskään voida puuttua.

Kahden hankkeen välisen yhteistyön tavoite on, että taiteellinen työskentely avaa näkymiä vaikeasti sanallistettavaan tunnekokemukseen (erityisesti työpajavaiheessa 2023), ja toisaalta tieteellisen tutkimuksen tarjoama sosiaalipsykologinen taustatieto mahdollistaa yksilön kokemuksen liittämisen osaksi laajempaa ilmiötä. Manipuloinnin kieli -hankkeen ulostulot pyrkivät ottamaan taiteellisen puheenvuoron yhteiskunnallisessa keskustelussa, jossa narsismi on jopa nostettu uuden työelämän trendiksi.

## METODI JA AIKATAULU

Tutkimuksen ensimmäinen vaihe ajoittui tammi–huhtikuuhun 2022, jolloin tekijäryhmän jäsenet kirjoittivat kukin itsenäisesti niin sanottuja *kokemustekstejä* manipuloituksi tulemisesta työelämän vuorovaikutustilanteissa. Tekstivaranto toimii tutkimuksen aikana useassa tehtävässä, muun muassa näyttämöteoksen materiaalina. Ensimmäisessä vaiheessa sitä käytettiin apuna henkilökohtaisten, yksittäisissä tilanteissa tapahtuneiden kokemusten kartoittamiseen ja niiden herättämien tunteiden äärelle pääsemiseen. Tätä kokemusaineiston keruuvaihetta voitaneen John Van Maanenia soveltaen kutsua poststruktuuriliseksi autoetnografiaksi, joka on

[--] yksityiskohtaista, kokeilevaa, tarinallista ja henkilökohtaisuudessaan jopa tunnustuksellista. Keskeneräisyydessään ja usein kokeilevassa esitysmuodossaan se ei kyseenalaista vain tutkimuksen objektiivisuuden ihannetta vaan myös pyrkimyksen

<sup>5</sup> Andrianov 2015, 166–168.

valmiisiin vastauksiin: sen sijaan, että keskityttäisiin siihen, mitä tiedetään, usein keskitytään siihen, mistä ei voida olla varmoja.<sup>6</sup>

Tekstit jaettiin työryhmän sisällä ja keskustelujen sisältö dokumentoitiin kirjallisesti. Aihetta siis tarkasteltiin kollektiivisesti tietoa tuottaen, kokemuksista keskustellen ja niitä jäsentäen, mitä voidaan kutsua autoetnografian kollektiiviseksi sovellukseksi.<sup>7</sup> Seuraavassa vaiheessa SITEs-hankkeen tutkijat analysoivat tekstejä työelämän tutkimustiedon valossa. Kokemustekstien liittämistä teoreettiseen keskusteluun voidaan kutsua strukturaaliseksi autoetnografiaksi, jossa

[k]onteksti rakennetaan teoreettisen ajattelun avulla, kun tutkijan omat kokemukset kiinnitetään osaksi ympäröivää kulttuurista todellisuutta. Tällöin tutkitut ilmiöt eivät jää irrallisiksi, vaan ne kiinnitetään yhteiskunnallisiin prosesseihin ja rakenteisiin.<sup>8</sup>

Kesäkuussa 2022 projekti siirtyi näyttämötyöskentelyyn. Siinä yksilölliset kokemukset vietiin sosiaalipsykologisen, käsitteellisen analyysin kautta suodattuneiksi näyttämöllisiksi tilanteiksi, joissa pyrittiin kiteyttämään joitakin aineistossa useimmin esiintyviä manipuloinnin tapoja. Aihelähtöisen taiteellisen työskentelyn tuloksena nousi esiin, hieman yllättäenkin, yleensä positiivisina pidettyjen toimintatapojen mahdollistama myrkyllinen ”itsen esitys”. Työryhmä nimesi nämä tavat *toksisiksi toiminnoiksi*, ja tämä ensimmäinen tutkimustulos määrittää esityskonseptin perusrakenteen.

Tutkimushanke lähti alkujaan havainnosta, että ”itsen esitykseksi” kutsuttu manipuloiva vuorovaikutus perustuu omasta työstä puhumiseen. Puhe kielenä, viestinä, olisi helppo käsikirjoittaa näyttämölle: ihmisesiintyjien manipuloimat nukkehahmot puhuvat repliikkejä. Nyt tavoitteena on etsiä nuken mahdollisuudet representoida ”itsen esitystä” *puhumisen esittämisenä*, siis toimintona (työnä) kielellisen viestin välittämisen sijaan. Ratkaistavana on paitsi esineiden (nukkien) keskinäinen, myös ihmisesiintyjän ja nuken, nuken ja katsojan sekä ihmisesiintyjän ja katsojan vuorovaikutus: tekijät eivät myöskään ole vapaita ”itsen esityksestä” nukkemanipuloijina ja näyttelijöinä.

Esityskonseptin tekoprosessi (syksy 2022) ja esitystilanteet työpajoihin (2023) dokumentoidaan. Taltioitua aineistoa hyödynnetään loppuseminaarissa sekä open access -muodossa julkaistavan, taiteellisen tutkimuksen alaan kuuluvan artikkelin osana. SITEs-hanke on mukana työpajatyöskentelyn suunnittelussa ja jalkauttaa tutkimustuloksiaan työpajojen kautta.

<sup>6</sup> John van Maanenia lainaten Rannikko & Rannikko 2021, 66.

<sup>7</sup> Ibid., 72–73.

<sup>8</sup> Rannikko & Rannikko 2021, 65.

## LÄHTEET

- 2021. Ongelmallisista vuorovaikutuskokemuksista kertominen. Esittely. Tampereen yliopisto. <https://projects.tuni.fi/sites-fi/esittely/> (10.01.2023).
- Andrianov, Katriina. 2015. *Esine roolissa. Elollistuminen pyhän kokemuksena Kristian Smedsin ja Houkka Bros. -ryhmän teatterissa*. Väitöskirja. Tampere: yliopistopaino. <https://trepo.tuni.fi/handle/10024/96976>
- Rannikko Anni & Rannikko Pertti. 2021. ”Autoetnografia ja vaikenemisen kulttuuri”. Teoksessa Sanna Rynänen & Anni Rannikko (toim.). *Tutkiva mielikuvitus. Luovat, osallistuvat ja toiminnalliset tutkimusmenetelmät yhteiskuntatieteissä*. Helsinki: Gaudeamus, 57–81.
- Vähämäki, Jussi. 2003. *Kuhnurien kerho. Vanhan työn paheista uuden hyveiksi*. Helsinki: Tutkijaliitto.

# NAKURAMPA – ELÄMÄNPOLITIIKKAA SOSIAALISESSA MEDIASSA RAMPAPERSEKTIIVISTÄ

Vapaana taiteilija-tutkijana aloittamani tutkimus käsittelee taiteellisten prosessien keinoin vammattoman, heteroseksuaalisen ja cissukupuolisen ruumiin taipumusta näyttäytyä normina uusien teknologisten innovaatioiden kontekstissa. Tutkimukseni kysyy, miten vammaisuuteen liitettäviä negatiivisia kulttuurisia merkityksiä voidaan torjua ja purkaa sosiaalisessa mediassa tehtävässä online-seksityössä? Millaista ymmärrystä taiteellisten prosessien ja uusien teknologioiden yhdistäminen tuottaa vallitsevan vammattomuuden ja heteronormatiivisuuden logiikan haastamiseksi ja vastustamiseksi? Millaisia rajoitteita tai myötävaikutuksia uudet teknologiset alustat tuottavat seksityön ja vammaisuuden stigmoja purkavalle taiteelliselle prosessille?

Tässä tutkimusprojektiesittelyssä tarkastelen *Nakurampa*-projektini (eng. *Crip Sex Worker*) yhteyttä esitykseen, katsojaan sekä läsnäoloon representaation politiikan ja yhteiskunnallisen esiin asettumisen näkökulmasta digitalisoituvassa maailmassa. *Nakuramassa* teen online-seksityötä pornografisista sisällöistään tunnetuilla sosiaalisen median alustoilla avoimesti MS-taudin kanssa elävänä, muunsukupuolisena ja panseksuaalina ihmisenä. Käsitän sosiaalisen median tilana esitykselle, jossa katsojia ovat *Nakuramman* tilien seuraajat ja läsnäolo perustuu pitkällä aikavälillä tapahtuvaan *Nakuramman* julkaisujen kohtaamiseen sosiaalisessa mediassa. Projektin viimeisessä vaiheessa vuonna 2024 toteutan Kotiteatteri-työryhmän<sup>1</sup> kanssa esityksen, joka pohjautuu omakohtaisiin kokemuksiini seksityön tekemisestä. Tätä tutkimusprojektiesittelyä kirjoittaessani olen tehnyt online-seksityötä kolmen kuukauden ajan.

Tutkimukseni edustaa taiteellista tutkimusta, joka keskustelee crip-teorian, mediataiteen ja esitystaiteen kanssa. Crip-teoria analysoi kulttuurisia ilmiöitä spesifeissä konteksteissaan queer- ja vammaistutkimuksen näkökulmasta<sup>2</sup> tarjoten useita hyviä rajapintoja taiteellisen prosessin ja uusien teknologioiden muutospotentiaalini tutkimiseen esittävien taiteiden yhteydessä. *Nakurampa*-projekti ottaa osaa taiteen representaatiokeskusteluun crip-teorian viitekehyksessä: projekti pyrkii tunnistamaan, vastustamaan ja muuttamaan sosiaalisen median avulla seksityöhön liitettäviä negatiivisia merkityksiä vähemmän konventionaalisten ruumiiden ja mielen kysymysten lähtökohdista.

<sup>1</sup> <https://www.kotiteatteri.org/>

<sup>2</sup> Ks. esim. McRuer 2006; Vaahtera 2019.





*Nähtyäni projektin ensimmäiset kuvat, oloni oli helpottunut ja onnellinen. Ymmärsin, että yhteistyömme kuvaaja Tuisku Lehdon kanssa toimii ja Nakurampa-projekti todella tapahtuu. Kuva Tuisku Lehto.*

## RAMPA MENI NAKUNA NETTIIN

Leena-Maija Rossi kirjoittaa representaation kyvystä saattaa vakiintuneita merkityksiä liikkeeseen. Rossi käyttää länsimaisen “perheen” saamien merkitysten muutosta esimerkkinä asioiden uudelleenmerkityksellistämisen poliittisuudesta. Yksinhuoltajuuden, seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen politiikan sekä uusioperheiden yleistymisen seurauksena perhettä ei enää tarvitse mieltää yksinomaan heterovanhempien ja lasten muodostelmaksi. Tietoisten valintojen tekemistä voidaan Rossin mukaan kuvata myös arjen politiikaksi, mikropolitiikaksi tai elämänpolitiikaksi.<sup>3</sup> Positioni muunsukupuolisena, panseksuaalina ja MS-taudin kanssa elävänä taiteilija-tutkijana mahdollistaa *Nakurampa*-projektilleni intiimin, syväluotaavan sekä omakohtaisuudessaan erityisen näköalan digitalisoituvaan maailmaan. Sosiaalisessa mediassa tapahtuva seksityö on Rossin käsitteillä sanottuna elämänpoliittinen tietoinen valinta, jossa osallistun omaäänisesti seksityön ja raman käsitteisiin liitettävien merkitysten rakentumiseen.

Rampa-termiä (*crip*) käyttävät tutkijat ovat kyseenalaistaneet vammaisen ja vammattoman selkeän erottelun tutkimalla sellaisia marginalisoituja ja stigmatisoituja ruumiita ja mieliä, joiden yhteys vammaisuuden kategoriaan ei ole välttämättä ilmeinen<sup>4</sup>. Rampa on kehittyvä käsite ja ymmärrän sen rampakollektiivi Just Another Crip Groupin blogissa 9.2.2022 julkaistun määritelmän tavoin [- crip-teoriaan viittaavana -] voimaannuttavana poliittisena, yhteisöllisenä ja intersektionaalisenä terminä. Relationaalisen “vammaisuuden” käsityksen mukaan yhteiskunnan vammaiseksi, sairaaksi tai epätyypilliseksi tekevä henkilö voi identifioitua rammaksi.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Rossi 2010, 262.

<sup>4</sup> Vaahtera 2019, 17.

<sup>5</sup> <https://rampakirjeita.wordpress.com/2022/02/09/rampakritiikki-taide-ja-kulttuurialan-retoriikkaan-ja-jarjestaytymiseen/>

MS-tauti on Suomessa nuorten aikuisten yleisin liikunta- ja toimintakykyyn vaikuttava vakava neurologinen sairaus ja sikäli auttaa minua hahmottamaan maailmaa anti-ableistisesti. Tutkimukselleni oleellista ramman käsitteessä on vammattoman ruumiin ja mielen normin haastaminen – näkökulma, joka on kaikkien ihmisten sovellettavissa rampaidentiteetistä riippumatta. Tämä rampaperspektiivi on tutkimukseni laajemman yhteiskunnallisen merkittävyyden kannalta oleellinen, koska vammattomuuden voidaan ajatella olevan useimmiten väliaikainen tila. Ensinnäkin vammattoman ruumiin ideaalia on käytännössä mahdotonta saavuttaa, saati säilyttää ja toisekseen jokainen ihminen vammautuu jossain vaiheessa, jos vain elää tarpeeksi pitkään<sup>6</sup>.



*Ruutukaappaus OnlyFans-sivusta.*

*Nakurampa*-projektissa julkaisen itsestäni pornografisia kuvia ja videoita sosiaalisen median OnlyFans ja Fansly-alustoilla.<sup>7</sup> Kyseiset alustat ovat seksityöntekijöiden suosiossa, koska ne mahdollistavat eroottisen sisällön julkaisemisen ja maksun perimisen sisältöjen tilaajilta. Instagramissa<sup>8</sup> julkaisen peittelevämpiä alastonkuvia, kehonpainotreeni sisältöjä, faktoja ja kokemuksiani MS-taudista sekä muuta tietoa vammaisuudesta anti-ableistisesta näkökulmasta. Teen

<sup>6</sup> McRuer 2016, 30.

<sup>7</sup> <https://onlyfans.com/cripsexworker> ja <https://fansly.com/CripSexWorker>

<sup>8</sup> <https://www.instagram.com/nakurampa>

*Nakurampa*-projektia yhteistyössä valokuvaaja Tuisku Lehdon kanssa, jolla on aiempaa kokemusta feministisestä ja eettisemmästä<sup>9</sup> pornosta. Lehto on omien sanojensa mukaan kiinnostunut pornon mahdollisuudesta huomioida esille asettuva ihminen intersektionaalisen kokonaisuutena. Pyrimme *Nakurammassa* tunnistamaan ja muuttamaan seksityöhön liitettäviä miehisen katseen tuottamia negatiivisia merkityksiä: purkamaan seksityön stigmatisointia, uudistamaan pornon alistavaa, penetraatiokeskeistä ja orgasmihakuista kuvastoa sekä popularisoimaan pornoa sukupuolen ja seksuaalisen suuntautumisen moninaisuuden sekä anti-ableismin tulokulmista.

## ALKUVAIHEEN RUUSUINEN KUVA SEKSITYÖSTÄ

Seksityön kenttä on muuttunut merkittävästi uusliberaalin internetkapitalismin myötä. Antropologi Sophie Pezzutto on tutkinut pornoa tekevien transsukupuolisten seksityöntekijöiden työskentelyolosuhteita Yhdysvalloissa teknologisesta, taloudellisesta ja sosiaalisesta näkökulmasta. Pezzutton mukaan sosiaalisen median alustojen, kuten Instagramin ja Twitterin omaksuminen keskeisiksi työkaluiksi on avannut seksityöntekijöille uusia tuottoisia sekä voimaannuttavia keinoja itseilmaisuuksiin, markkinointiin ja sosiaaliseen kanssakäymiseen<sup>10</sup>.

Iso-Britannian online-seksityön kenttää kartoittava Leicesterin yliopiston *Beyond the Gaze*-tutkimus tukee Pezzutton havaintoa digitaalisten alustojen myötävaikutuksesta sosiaaliseen kanssakäymiseen. Tutkimukseen osallistuneista seksityöntekijöistä 61 % oli erittäin samaa mieltä ja 19,7 % jonkin verran samaa mieltä väitteestä, että internet tarjoaa heille pääsyn vertaisverkostoon ja -tukeen. Muita internetin myönteisiä vaikutuksia seksityöhön olivat työskentelyolosuhteisiin vaikuttaminen, ymmärryksen lisääntyminen seksityöntekijöiden oikeuksista ja työelämän laadun yleinen paraneminen.<sup>11</sup>

Aloitettuani seksityön, minulle avautui pääsy digitaalisilla alustoilla toimiviin seksityöntekijöiden vertaisverkostoihin, kuten seksi- ja erotiikka-alalla toimivien ihmisten oikeuksia edistävän yhdistyksen Pro-tukipisteen Discord-keskusteluryhmään ja seksityöntekijöiden verkoston FTS Finlandin keskustelufoorumille. Sain myös muutamia yhteydenottoja muilta seksityöntekijöiltä. Kyseiset vertaisryhmät ja yhteydenotot ovat tarjonneet minulle seksityöhön liittyviä neuvoja ja uutta tietoa yksityisyyteen, turvallisuuteen ja markkinointiin liittyen, laajemman ymmärryksen alasta muiden seksityötä tekevien kokemusten perusteella, tukea ja kannustavaa palautetta *Nakurammasta* sekä nähdyksi tulemisen ja yhteisön jäseneksi hyväksymisen kokemuksen.

Instagramissa toimii useita vammaiseksi tai rammaksi identifioituvia sisällöntuottajia. Rampakollektiivi Just Another Crip Groupin jäsen Isa Hukka otti minuun yhteyttä ja vihjasi projektistani Ylen toimittajalle Sofia Tawastille. Tawast kiinnostui aiheesta ja alkoi kuvaaja Tiina Jutilan kanssa tehdä kuvapainotteista sosiaaliseen mediaan suunnattua juttua *Nakurampa*-projektin alkuvaiheista.

Tawastin ja Jutilan *Rampa seksityöläinen* -artikkeli<sup>12</sup> sai sosiaalisessa mediassa pääsääntöisesti positiivisen vastaanoton. Facebookissa Yle ei avannut mahdollisuutta artikkelin kommentointiin,

<sup>9</sup> Lehto puhuu eettisemmästä pornosta eettisen pornon sijaan, kuten turvallisesta tilasta on ryhdytty puhumaan turvallisempana tilana. Taustalla on ajatus siitä, että kukaan ei voi taata varmasti kaikkien osapuolien kannalta eettisyyttä tai turvallisuutta, mutta pyrkimys eettisempään ja turvallisempaan on oleellista.

<sup>10</sup> Pezzutto 2019, 53.

<sup>11</sup> Sanders ym. 2017.

<sup>12</sup> <https://yle.fi/uutiset/3-12406065>



mutta noin 600 reaktiosta tulkitsen 98 % positiiviseksi (tykkäys tai sydän), 1,33 % negatiiviseksi (nauru tai viha) ja 0,66 % neutraaleiksi (hämmästyks). Twitterissä ja Instagramissa artikkelin kommentointi oli mahdollista. Twitterissä kommentit olivat osittain negatiivisia, mutta kritiikki kohdistui lähinnä Yleen ja siihen, että Yle ylipäätään julkaisee seksityöhön liittyvää sisältöä. Instagramissa 92 % kommentteista oli tulkittavissa positiiviseksi.

Ylen artikkeli, sosiaalisen median seuraajilta saamani palaute ja muiden seksityöntekijöiden viestit ovat vahvistaneet käsitystäni siitä, että *Nakuramman* kaltaiselle sosiaalisessa mediassa tapahtuvalle performatiiviselle esitykselle löytyy katsojansa. Läsnäolon käsitteen näkökulmasta projekti nivoutuu osaksi katsojien arkielämää limittymällä kunkin oman sosiaalisen median syötteen



*Jokaisessa kuvaussessiossa pyrimme taltioimaan MS-lääkkeen ottamisen. Yllätykseksemme OnlyFans sensuroi reseptilääkkeitä sisältävät valokuvat, mutta Instagram ja Fansly mahdollistavat niiden julkaisun. Kuva Tuisku Lehto.*

muiden sisältöjen kanssa. Pitkäkestoisuus ja hidastempoisuus antaa taiteelliselle tutkimukselle mahdollisuuden kiinnittyä ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin ilmiöihin projektin teemojen näkökulmasta ja kokeilla erilaisia lähestymistapoja. Sosiaalisen median vuorovaikutuksen keinot puolestaan tarjoavat katsojille väylän olla minuun suoraan yhteydessä. Pysin ottamaan katsojapalautteen aina huomioon ja vastaamaan siihen joko yksityisesti tai julkisena julkaisuna. Esimerkkinä toisen käden tietona saamani kriittinen palaute, jonka mukaan ratsastan perusteettomasti vammaisuudella, enkä ole tarpeeksi vammainen tehdäkseni *Nakurampaa*. Koin palautteen hyödyllisenä, sillä olin miettinyt asiaa itsekseni aikaisemmin ja palautteeseen vastaaminen tarjosi minulle mahdollisuuden käsitellä asiaa julkisesti. Vastasin palautteeseen Instagramissa julkaisulla, jossa kerroin identifioituvani pääsääntöisesti rammaksi ja perustelin vammaisuuden olevan viime kädessä aina yksilön itsensä määriteltävissä oleva asia viittaamalla Terveiden ja hyvinvoinnin laitoksen vammaispalvelujen käsikirjaan.

## ELÄMÄNPOLITIikkaa TAITEEN KEINAIN

Minulle seksityössä on kyse poliittisesta toiminnasta ja seksuaalisesta emansipaatiosta. Haluan “rampauttaa” seksityötä käyttämällä sosiaalisen median palvelua esitysalustana. Ymmärrän “esityksen” esitystaiteilija-tutkija Pilvi Porkolan tavoin laajasti toimintana ja tekona elämän kaikilla osa-alueilla, jolloin “esityksen” kautta voidaan avata ruumiillisuuden, materiaalisuuden, tilan ja keston käsitteitä kaikissa niiden käyttötarkoituksissa<sup>13</sup>. Kun tarkastelen *Nakurammassa* tapahtuvaa esille asettumista, nähdynsi tulemistä ja yhteiskunnallista läsnäoloa uusien teknologioiden kontekstissa, näen yhteyksiä performanssin feministiseen traditioon:

[N]aistaiteilijat kokivat saavansa [- varhaisessa feministisessä taitteessa 1960–70-luvulla-] äänensä paremmin kuuluviin nimenomaan performanssin kautta, taiteen, jota ei ollut liian tiukasti määritelty olemassa oleviin muotoihin ja jonka suhde traditioon ei ollut liian latautunut hierarkkisella tavalla ja jossa tekijä/esiintyjä puhui omasta kokemuksestaan käsin.<sup>14</sup>

Vastaavaa elämänpoliittista esiin nousemista ja kuulluksi tulemistä tapahtuu oman havaintoni mukaan nykyään sosiaalisessa mediassa, jossa etenkin naisoletetut ja muunsukupuoliset ihmiset ottavat seksuaalisuutensa omaan hallintaansa, eikä seksuaalisuuden anneta tapahtua miehen katseen ehdoilla. Uusilla digitaalisilla alustoilla, kuten OnlyFansilla, on emansipoivia ulottuvuuksia: ne mahdollistavat sekä seksityöntekijöille, että muille sisällöntuottajille omaehtoisen toimijuuden, jossa on keskeistä muun muassa suostumuksellisuus, itsemäärättyoikeus, omien sekä muiden rajojen kunnioittaminen, eettisyys, autonomisuus, valinnanvapaus, voimaantumisen, tasa-arvoistuminen, oman narratiivin rakentaminen ja positiiviset kokemukset.

Olen saanut *Nakurammasta* runsaasti suopeaa katsojapalautetta Ylen artikkelin positiivisen vastaanoton lisäksi. Haluan ajatella myönteisen vastaanoton liittyvän osittain rampaperspektiiviin, eli vammattoman ruumiin ja mielen normin syrjäyttämiseen. Ylen artikkeli oli myötätuntoinen, asetti pornon suhteeseen MS-taudin kanssa ja avasi perusteitani seksityöhön ryhtymiseen. Saman logiikan mukaan *Nakurampa*-projektin sosiaaliseen mediaan muodostuva omaehtoinen ja -ääninen

<sup>13</sup> Porkola 2019, 16.

<sup>14</sup> Porkola 2014, 63.





*Yle oli mukana kolmannessa kuvaussessiossa hotellissa.*




representaatio sekä yhteiskunnallinen läsnäolo haastaa katsojansa kysymään omia käsityksiään vammaisuudesta ja seksityöstä. Ennakko-oletuksiin ja stereotypioihin pohjautuva käsitys pornosta murenee, kun tietää katselevansa nakua rampaa.

Toisaalta koen seksityöntekijänä hakevani suojaa MS-taudista ja taiteellisesta tutkimuksesta. En ole “ainoastaan” seksityöntekijä – validoin online-seksityön tekemistä tutkimuksellani, myöhemmin ensi-iltaan tulevalla esityksellä ja pyrkimykselläni haastaa vammattoman, cissukupuolisen ja heteroseksuaalisen ruumiin normia. Ehkä tulevaisuudessa seksityön stigmat ovat purkautuneet ja kenenkään ei tarvitse kokea tarpeelliseksi erikseen perustella ammatinvalintaansa.

## LÄHTEET

- Just Another Crip Group. 2022. “Rampakritiikki taide- ja kulttuurialan retoriikkaan ja järjestäytymiseen.” Muokattu viimeksi 9.2.2022. <https://rampakirjeita.wordpress.com/2022/02/09/rampakritiikki-taide-ja-kulttuurialan-retoriikkaan-ja-jarjestaytymiseen/>
- McRuer, Robert. 2006. *Crip Theory: Cultural signs of queerness and disability*. New York: New York University Press.
- Pezzutto, Sophie. 2019. “From Porn Performer to Pornpreneur: Online Entrepreneurship, Social Media Branding, and Selfhood in Contemporary Trans Pornography.” *AG About Gender, International Journal of Gender Studies* 16:8, 30–60.
- Porkola, Pilvi. 2014. *Esitys tutkimuksena – näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteessa*. Acta Scenica 40. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
- Porkola, Pilvi. 2019. “Mistä puhumme, kun puhumme ’esityksestä’? ’Esitys’-sanana merkityksestä ja kääntämisestä.” *niin & näin* 100:1, 14–17.
- Rossi, Leena-Maija. 2010. “Esityksiä, edustamista ja eroja – Representaatio on politiikkaa.” Teoksessa Tarja Knuutila ja Aki Petteri Lehtinen (toim.). *Representaatio – Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 261–275.
- Sanders, Teela, Jane Scoular, Rosie Campbell, Jane Pitcher, Stewart Cunningham. 2017. *Beyond the Gaze: Summary Briefing on Internet Sex Work*. Leicester: University of Leicester.
- Vaahtera, Touko. 2019. *Crippling Swimming - Culture, Ableism, and the Re-articulation of Able-Bodiedness*. Väitöstyö. Helsinki: Unigrafia.



TAITEILIJAPUHEEN-  
VUOROT:

RIKU LAAKKONEN

ANNE MAKKONEN  
HEINI HERMUNEN

# KATSOJASTA KANSSATOIMIJAKSI – TAITEILIJAPUHEENVUORO ESIINTYVIEN ESINEIDEN PRAKTIIKASTA

## TAUSTAA

Tässä puheenvuorossa käyn läpi omassa taiteellisessa työssäni tapahtuneita muutoksia suhteessa katsojan paikkaan kahden esimerkin avulla. Keskitän huomioni nukke- ja esineteatterin perimästä ponnistavien taiteellisten sovellusten avaamiseen. Toivon näin valaisevani työni tuomia muutoksia suhteessa katsojan asemaan. Olen tehnyt esittävää taidetta monenlaisissa ympäristöissä yhdessä ammattilaisten ja ei-ammattilaisten<sup>1</sup> kanssa. Oma työhistoriani kertoo roolini muuttumisesta näyttelijä-esiintyjästä kohti fasilitoija-yhteisötaiteilijaa, ja esitykset ovat samalla muuttuneet katsojille valmiista kohti prosessuaalista yhdessä tekemisen tapaa, missä katsoja on muuttunut osallistujasta kanssatoimijaksi. En väitä, etteikö katsominen itsessään olisi aktiivista tekemistä, mutta toimiessani erilaisissa konteksteissa, ovat ne ja niissä kohtaamani ihmiset vaikuttaneet tekemisen tapaan. Katsojuuden pohtimista ovat edesauttaneet niin soveltavan teatterin opinnot kuin nukke- ja esineteatterin mahdollisuudet.

Ihmisten ihmisille esittämässä teatterissa esitystapahtumaan osallistuu kaksi ontologisesti samanlaista oliota. Kun katsomme nukke- tai esineteatteria katsojan osallistumisen aste kasvaa, koska katsomistapahtuman tulkintaan täytyy sisällyttää ontologisesti erilainen esiintyjä – nukke ja/ tai esine. Kun esiinnyn nukkeja ja/ tai esineitä animoiden<sup>2</sup>, niin pyydän katsojaa hyväksymään idean esineen/nuken toimijuudesta tai elollisuudesta teatteriesityksen kontekstissa ja näin mahdollisuudet siihen, kuka tai mikä voi olla toimija kasvavat.

Omiin pohdintoihini katsojuudesta ovat lisäksi vaikuttaneet maailmanlaajuinen taiteen sosiaalinen käänne, joka on haastanut teatterin yleisösuhdetta ja käsityksiä taideteoksen koskemattomuudesta<sup>3</sup> sekä organisaatiot, joissa olen esityksiä tehnyt. Haluni tutkia ja artikuloida omaa työtäni on matkan varrella kasvanut, ja tällä hetkellä teen taiteellista väitöstutkimusta Tutkivan teatterityön keskuksessa, Tampereen yliopistossa. Väitöstutkimukseni hahmottelee esineteatteritaiteen uutta muotoa, joka haastaa perinteisiin esitysmuotoihin sisäänrakennetun ajatuksen katsojasta sekä konventionaalisen yleisösuhteen. Samalla se rakentaa uudenlaista suhdetta, jopa ruumiskumppanuutta<sup>4</sup> esineen, esinettä animoivan (taiteilija) ja kanssa-animoijan (osallistujakatsoja) välille. Tällainen ruumiskumppanuus vahvistaa kunkin osallistujan toimijuutta, ja samalla se muuttaa kanssa-animoijan suhdetta omaan toimijuuteensa. Tutkimuksessani minua kiinnostaa toimijuuden eri tasot ja asteet sekä se, mitä tapahtuu minun, kanssa-animoijan ja esineiden välillä.

1 Matarasso 2019

2 Andrianov 2015, 196

3 kts. esimerkiksi Jackson 2011 ja Bishop 2012

4 Tervo 2006

## KATSOJA-NÄYTTELIJÄ OSANA ESITYSTÄ

Lähden liikkeelle omassa työhistoriassani vuodesta 2010, jolloin ohjasin mielenterveyskuntoutujien muodostamalle tamperelaiselle teatteriryhmälle forum-teatterin rakennetta mukailevan koulukiusaamista ja sen aiheuttamaa masennusta käsittelevän esityksen *Karhu maassa Karhumaassa*. Opiskelin tuolloin teatteri-ilmaisun ohjaajaksi, ja osana opintoja oli brasilialaisen yhteisöteatterin pioneerin, Augusto Boalin, kehittämä forum-teatteri<sup>5</sup> jakso, missä opiskelimme forumin perusteet ja toteutimme oman esityksen. Tämän prosessin aikana sain pohtia sekä katsojan että esiintyjän paikkaa osana esitystä.

Forum-teatteri on vuorovaikutteinen teatterimenetelmä, joka on yksi ”Sorrettujen teatterin” (Theatre of the oppressed<sup>6</sup>) muoto, jossa yhteiseen pohdintaan ja käsittelyyn tuotavat ilmiöt ja ongelmat esitetään draamallisessa tarinassa. Tavoitteena on aikaansaada tarve ja toive tutkia tai muuttaa vallitsevaa tilannetta, olosuhteita tai toimintaa. Yleisöä Boal kutsuu forum-teatterissa spect-actoreiksi (katsoja-näyttelijä). Nimitys kuvastaa heidän keskeistä ja aktiivista rooliaan. Boalille katsoja-näyttelijä on osallistuva yleisön jäsen, joka voi vaihdella osallistumistaan toiminnan ja reflektion välillä<sup>7</sup>. Forum-teatteriesitys rakentuu yleisöä lämmittävästä osuudesta, jossa esityksen fasilitaattori (jokeri) johdattaa katsojat kulloisenkin esityksen maailmaan. Tämän jälkeen on esityksen vuoro, joka esittelee sorretun protagonistin tilanteen ja esitys keskeytetään kohdassa, missä sorto on voimakkaimmillaan. Tämän jälkeen esitys aloitetaan alusta. Kun katsoja huomaa uusintakierroksella tilanteen, jossa protagonistin voisi toimia toisin, voi hän keskeyttää esityksen ja tulla näyttämölle kokeilemaan ehdottamaansa toimintamallia. Antagonistit pyrkivät tällöin pysymään alkuperäisissä intentioissaan, joita näyttelijät saattavat myös vahvistaa, jotta nähtäisiin miten vaikeaa, on todellisuudessa saada muutos aikaan. Tavoitteena Boalilla oli luoda sorrettujen teatteri, jossa ongelmien käsite ymmärretään oireeksi sorrosta.

Koulukiusaamista käsittelevä esityksemme tekoprosessi nosti kuntoutujissa kipeitä muistoja pintaan. Todelliset, koetut kokemukset, sekoittuvat fiktiivisiin tapahtumiin ja sortajia esittävät kuntoutujat alkoivat pehmentää näyttelijäntyötään, koska säälivät fiktiivistä sorrettua. Tämä ei tuntunut eettisesti hyvältä. Ratkaisuksi näihin ongelmiin tarjosin nukketeatterisovellusta ja yhdessä työryhmän kanssa tuunasimme pehmonalleista esityksen roolihahmoille näyttämöhahmot ja opetin miten elollistaa<sup>8</sup> nallet. Näin forum-esityksemme muuntui ja katsojat saivat seurata elollistettujen pehmonallejen ja ihmisesiintyjien yhteistyötä näyttämöllä. Minut tämä esitys sai miettimään yleisön osallistamiseen liittyviä näkökohtia, sillä ne kerrat, kun katsoja halusi tulla näyttämölle toiminnallisesti kokeilemaan sorretulle uutta tapaa toimia olivat minulle esitysten kiintoisimpia kohtia. Esitykseen varattu aika ei toisaalta sallinut kovin yksityiskohtaista katsojan kanssa työskentelyä, vaan kokeilut jäivät raapaisuiksi yleisön kanssa toimimisessa. Joku itu yleisön kanssa tehtävää esitystä ja katsojan aktivoimista kohtaan jäi sekä halu kehittää esine- ja nukketeatterillista ajattelua ja osaamistani.

---

<sup>5</sup> Boal 1996

<sup>6</sup> Babbage 2018

<sup>7</sup> Boal 2008

<sup>8</sup> Andrianov 2015, 200





*Kohtaus esityksestä Karhu maassa Karhumaassa*

## ESINEIDEN KANSSA-ANIMOIJJA

Vuodesta 2016 alkaen olen tehnyt saattohoidettavien tarinoista esityksiä hämeenlinnalaisessa Koivikko -kodissa. Ne ovat tähän mennessä toteutuneet kahdenkeskinä kohtaamisina saattohoidettavan kanssa. Näistä esityksistä voisi käyttää termiä ”yksi yhdelle -esitys” (one-to-one performance<sup>9</sup>). Yksi yhdelle -esitys on Caroline Waken mukaan esittävän taiteen muoto, missä sooloesiintyjä näyttämöllistää tilanteen, toiminnan tai tapahtuman yhdelle katsojalle kerrallaan<sup>10</sup>. Yhden esiintyjän yhdelle katsojalle tekemä esitys hämärtää usein esiintyjän ja katsojan välistä rajaa. Kansainvälisesti tunnetuimpia tämän esitysmuodon edustajia on Adrian Howell (1962–2014)<sup>11</sup> ja Suomessa tämän kaltaisia esityksiä on tehnyt mm. Todellisuuden tutkimuskeskus.

Saattohoidossa tekemissäni esityksissä elollistetut esineet ovat esiintyneet tarinoiden roolien näyttämöhahmoina. Esitysten näyttämönä on useimmiten toiminut pyörillä liikuteltava pieni pöytä. Katri Tanskasen mukaan teatterillista kohtaamista määrittelee se, että siinä kohtaavat yleisö ja tekijät erityisessä sosiaalisessa tilanteessa. Tilanne vaatii ihmisten asettumista kahteen erilaiseen rooliin – toiset tarjoavat jotain katsottavaa ja kuunneltavaa, toiset taas katsovat ja kuuntelevat<sup>12</sup>. Näin ei ole ollut Koivikko -kodissa toteutuneissa esityksissä. Katsottava ja kuunneltava sisältö on tullut saattohoidettavalta, jolloin minä olen ollut katsojan ja kuuntelijan roolissa. Myöhemmin roolimme ovat kääntyneet toisin päin. Mutta koko tapahtumaa ei olisi voinut syntyä ilman meidän molempien jatkuvaa dialogia.

<sup>9</sup> kts. esim. Thompson 2022, 94–97 ja Wake 2017

<sup>10</sup> Wake 2017, 163

<sup>11</sup> Heddon and Johnson 2016

<sup>12</sup> Tanskanen 2017, 40



### *Koivikko -kodissa toteutunut esitys*

Saattohoidettavan osuus toteutuneissa esityksissä on tarinan antamisen jälkeen jatkunut. Hän on valinnut eli roolittanut omaan tarinaansa sopivat esineet. Minä olen vastannut esineiden animoinnista ja tarinan esittämisestä. Animointi tässä yhteydessä tarkoittaa elottomien esineiden elollistamista hyvin laajassa mielessä. Illuusio esineen itsenäisestä elämästä ei ole keskiössä, ja minä animoijana olen koko ajan näkyvillä. Koska saattohoidettavan rooli on esityksen synnyn kannalta näin olennainen, niin olen alkanut kutsua häntä kanssa-animoijaksi (spect-animator). Tämän termin olen kehittänyt aiemmasta työstäni tutuksi tulleesta Boalin forum-teatterin kanssa-näyttelijän (spect-actor) käsitteestä.

Saattohoitokoti on hyvin erityinen paikka esitykselle. Minua on kiinnostanut laajentaa omaa taiteellista osaamistani ja viedä sitä itselleni uusiin ympäristöihin. Samalla olen halunnut kokeilla miten elollistetut esineet onnistuvat annettujen tarinoiden esittämisessä. Pikkuhiljaa kohtaamisten ja kokeilujen myötä on syntynyt taiteellista tietoa siitä, miten toimia. Kanssa-animoijan ja minun välillä syntynyt dialogisuus on kannatellut yhdessä rakentamaamme esitystä. Martin Buber<sup>13</sup> puhuu dialogista ihmisten välillä ja siitä, kuinka sen muodostaa ihmisten erillisyys sekä heidän orientaationsa toisiaan kohti. Dialoginen oleminen edellyttää, että ihmisten erillisyys ja toiseus ovat hyväksytyjä tosiasioita. Dialogin tarkoitus ei ole toisaalta sovittaa, ylittää tai eliminoida erilaisuutta vaan sen tarkoitus on inhimillistää se. Työni saattohoidossa on pyrkimystä tähän: jotta olisi taiteen keinoin luotu paikka, jossa olla dialoginen ja kohdata Toinen. Samalla esitys on voinut avata tilan, missä kysyä kysymyksiä ja tarjonnut toisenlaisia tapoja olla maailmassa ja liittyä maailmaan.

Katsojuuden etiikasta kirjoittanut Helene Grehan<sup>14</sup> on pohtinut, josko esitys ja sen

<sup>13</sup> Buber 1999

<sup>14</sup> Grehan 2009, 20



luoma tila voisivat olla paikka, missä rakentaa luottamusta ja sitoutua toiseen kaikessa hänen monimutkaisuudessaan sekä samalla miettiä mitä seurauksia tämän kaltaisesta sitoutumisesta voi seurata katsojalle ja hänen paikalleen maailmassa. Katsojan asemasta käsin esineen elollistumisesta väitöstutkimuksessaan kirjoittanut Katriina Andrianov on ehdottanut ”että elollistuminen on oikeastaan sitä, että katsoja tunnistaa ja hyväksyy esineen olevan roolissa. Hänen ei tarvitse uskoa esineen elävän, vaan kokea, että esine on näyttämöhahmo.”<sup>15</sup>

Taiteellinen työni Koivikko-kodissa on saanut minut pohtimaan sekä Grehanin esittämiä eettisiä huomiota, että Andrianovin esineiden elollistumiseen liittyviä näkökohtia. Pyrkimykseni ottaa katsoja koko ajan enemmän mukaan esineiden kanssa tehtäviin esityksellisiin kokeiluihin löysi paikkansa, kun sain mahdollisuuden aloittaa taiteellisen tutkimuksen jatko-opinnot syksyllä 2020. Tutkimuksessa taiteellinen toiminta rakentuu ikäihmisten kanssa yhdessä tehden ja toiminnassa roolimme myös elävät. Arkipäiväisten esineiden esiintyminen erilaisissa eksperimenteissä on tähän mennessä tuonut näkyviin mm. esineiden materiaalisuutta, tarjoumia<sup>16</sup> sekä mahdollisuuksia elollistumiseen jotka ovat auttaneet kanssakäymisessä, oman identiteetin määrittelyssä ja tavoissa miten ilmaista ja jakaa muistoja. Esiintyvien esineiden praktiikassa esineet ja ihmiset voivat olla yhteismuotoutumisen<sup>17</sup> tilassa, missä jokainen kohtaaminen sisältää mahdollisuuksia uusiin alkuihin. Toiminta on prosessuaalista, jonka aikana syntyy uusia yhteyksiä sekä taidetta, joka parhaimmillaan pyrkii olemaan alusta asti kanssa-olevaa. Laajemmin teatterin kentälle työni tuo tietoa siitä, miten luoda intiimejä, taiteellisia kohtaamisia ja miten näissä kohtaamisissa katsoja kanssatoimijana, omaa toimintaansa säätelämällä, päättää toimijuutensa luonteesta.

## LÄHTEET

- Andrianov, K. 2015. *Esine roolissa. Elollistuminen pyhän kokemuksena Kristian Smedsin ja Houkka Bros. -ryhmän teatterissa*. Tampereen yliopisto, Viestinnän, median ja teatterin yksikkö. Acta Universitatis Tamperensis 2044. Tampere: Tampere University Press.
- Babbage, F. 2018. *Augusto Boal*. Lontoo & New York: Routledge
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway*. Durham & London: Duke University Press.
- Bishop, C. 2012. *Artificial Hells Participatory Art and the Politics of Spectatorship* Lontoo: Verso
- Boal, A. 1996. *Games for Actors and Non-Actors*. Lontoo & New York: Routledge
- Boal, A. 2008. *Theatre of the Oppressed*. Uusi laitos. Käänt. C. A. and M.-O. Leal McBride and E. Fryer, Lontoo: Pluto Press.
- Buber, M. 1999. *Minä ja Sinä*. Suom. J. Pietilä. Kolmas painos. Juva: WSOY.
- Grehan, H. 2009. *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age*. Lontoo: Palgrave Macmillan
- Heddon, D. and Johnson, D. eds. 2016. *It's all allowed: The Performance of Adrian Howells*. Bristol: Intellect
- Jackson, S. 2011. *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. Taylor & Francis Group
- Matarasso, F. 2019. *A Restless Art: How participation won, and why it matters*. Lissabon & Lontoo: Calouste Gulbenkian Foundation

<sup>15</sup> Andrianov 2015, 102

<sup>16</sup> Paavolainen 2012

<sup>17</sup> Barad 2007

- Paavolainen, T. 2012. *Theatre/Ecology/Cognition: Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor and Meyerhold*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Tanskanen, K. 2017. *Yleisö kohtaa toisen. Etiikan dramaturgioita 2010-luvun suomalaisissa näytelmissä*. Helsingin yliopisto, Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos, Teatteritiede. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Tervo, P. 2006. *Kirurgisen operaation teatteri: Teatterillinen kuva ja ihmismuodon esitettävyyys avantgardistisen väkivallan näkökulmasta*. Helsinki: Teatteritiede, Taiteiden tutkimuksen laitos, Helsingin yliopisto.
- Thompson, J. 2023. *Care Aesthetics – for artful care and careful art*. London and New York: Routledge
- Wake, C. 2017. *The ambivalent politics of one-to-one performance*. *Performance Paradigm: A Journal of Performance and Contemporary Culture*, 17. s. 166-173

# Anne Makkonen ja Heini Hermunen

## KATSOESSA TOISTA EI VOI UNOHTAA. EI VAAN VOI.

HEINI HERMUNEN (S.1997)

tanssiva ja kirjoittava tyyppi, jolla valkoinen, demifeminiinen ruumis ja semi-akateeminen koulutustausta

ANNE MAKKONEN (S.1959)

maalta tullut, taiteileva naarastutkija ruumiin lihallisuuden ja runollisuuden ihmettelijä utelias kerrostumien tarkastelija

---

I Näyttämö ja sen elollisista ja ei-elollisista elementeistä koostuva oleminen ja esiintyminen tarjoavat katsojalle ainakin kaksi mahdollisuutta olla osallisena näyttämöllä tapahtuvasta esityksestä. Katsojan tulkinnallinen mieli lukee, hahmottelee ja artikuloi näyttämön eri vahvuisia representaatioita edustuksellisinä merkityksinä. Samanaikaisesti ja rinnakkaisesti katsojan ruumiinkokemukseen valuu, virtaa ja värehtii aistien sekä tietoisuutemme ulkopuolella tapahtuvien erilaisten ruumiin prosessien ja toimintojen - esimerkiksi hermoston, peilisolujen - välityksellä aukollista ja vaikeasti artikuloituvaa kohtaamista ja osallisuutta. Emme ole kirjoituksessamme kiinnostuneita representaatioiden kautta artikuloituvasta ja avautuvasta osallisuudesta, vaikka sekin teksteissämme väijäämättä vilahdelee, vaan huomiomme on katsojan ruumiillisuudesta nousevan kohtaamisen mahdollisuuksissa.

Representaatioteorioissa representaatiot muuttavat ruumiita ja muuta materiaa, mutta ruumismateriaali ei ole samaa kykyä. Tällaisen käsityksen haastaen uusmaterialistiset feministit ovat peränneet huomion kiinnittämistä siihen, mitä ruumis "voi tehdä". Tällöin on kyse niin inhimillisten kuin ei-inhimillisten ruumiiden kyvyistä. Kun uusmaterialistit taideteoksen tulkinnan sijaan puhuvat taideprosessin kohtaamisesta, he pyrkivät avautumaan juuri sille muutosvoimalle, joka lähtee taideprosessista käsin.

Kontturi 2010, 182–183.

“Mitä ruumis voi tehdä” - huomioinnin työvälineenä olemme käyttäneet autenttisen liikkeen harjoittamista ja siihen liittyvää kirjoittamista. Autenttisella liikkeellä tarkoitetaan tässä yhteydessä vapaan assosiaation harjoittamista liikkeessä ja kirjoittamisessa. Harjoittaminen perustuu todistajan ja liikkujan välisyyteen sovittuun aikaraamin sisällä, minkä jälkeen molempien kokemus jaetaan puhuen ja/tai kirjoittaen. Kirsi Monni toteaa autenttisuuden käsitteestä seuraavasti:

Autenttinen liike – työskentelyssä käsitteellä autenttinen viitataan kehotietoisuuteen havainnoituvan ennakoimattoman liikkeen maailmayhteyden tutkimiseen. Kyse on aina henkilökohtaisesta, kulttuurisesta ja historiallisesta maailmayhteydestä, jota tarkastellaan kehollisen liikekokemuksen avulla. Käsite viittaa ennakoimattomaan, tiedostamattomasta esiin nousevaan liikkeeseen, jota havainnoidaan tietoisesti.

Monni 2004, 44.

Työskentelyssämme autenttinen liike näyttäytyy pikemminkin esityksellisyyden tutkimuslaboratoriona kuin kiinnostuksena autenttisuuden määritelmään sinänsä. Tekstimme on toimitettu neljästä autenttisen liikkeen harjoittamisen sessiosta. Kolmannessa sessiossa todistaja kirjoitti samanaikaisesti seurattuaan liikkujaa, joka ei tuolloin kirjoittanut kokemuksestaan. Viimeisellä kerralla otimme lisäksi myös valokuvia, jolloin todistamiseen osallistui myös todistajan käsittelemä kännykkäkameraobjekti. Alaviitteissä tuomme esille prosessimme aikana yhteisissä keskusteluissa ja yksityisessä pohdinnoissa esiin nousseita ajatuksia ja sanoituksia omien taustojemme värittäminä.

## LIIKKUJA 25.2.

Ristikossa

ristikkoon

läpsähtävät

hauraudesta

vahvat.

Jännite - jännittää rangan luut sormissa  
hivelevät. Olla olemassa monessa paikkaa.  
Jos osaisin kuvailisin kun sormet lomittuvat,  
reitittyvät kudokseksi.

Rakastan paukahduksen äännähdystä sitä, joka  
ei ole se mikä kuuluu, vaan miten se tyydyttää  
olemisessa olemista. Koen äänen voimasta  
tunnon ykseyttä.

Kun kirjoitan, sekoitan kaksi hetkeä tämän  
kirjoittamisen hetken ja sen hetken josta  
kirjoitan.<sup>2</sup>  
Dobbel, double, kaksoissidos, kemiallisten  
prosessien olemassaolo toiminta. Toimintani  
- fyysisten raajojen, sormien, pään...liikkeen  
alla samanaikaisesti käynnissä olevat prosessit.  
Tunnistan, tunnistaa.

## TODISTAJA 25.2.

Odotus<sup>3</sup>, rintakehä ja valo.  
Hengitys paistaa ruumiistasi läpi.  
Liukenee ilmaan.

Kovan äänen jälkeen värähdyksessä  
ruumiini säikähtää: on tykyttävä.  
Hengitys rintakehässäni nousee ja  
ylempänä salpaa rintakehän.

Katson asioiden asettumista.  
Hetket piirtyvät toisiinsa.  
Sinä valoon, valo ikkunaan.  
Ikkunan takana joku kulkee ovesta sisään,  
ovesta ulos.  
Hän kulkee suorja linjoja ja käyttää voimaa  
avatessaan oven.

Sinä kuljet toisin. Kuljet ihoa pitkin.  
Kuljet luidesi pyöreäpäisillä kulmauksilla.  
Kuljet kasvien tapaan; valoa hapuillen.  
Kuljet mutkia ja palaat aina samaan paikkaan.

On hämmentävää, miten ne ovat olemassa  
samaan aikaan; iho ja kulmat,  
ovet ja pyöreäpäiset luut.

Ja minä.

Minä omaa ihoani hapuillen  
tuskini edes huomaa hakevani  
omasta ruumiistani tuntoaistista kokemusta<sup>4</sup>

2 Onko kirjoituksen kieli aina alati kertautuvaa edustuksellisuutta? Liukuvatko ruumis, tapahtuma ja sana koskaan täysin kohdakkain? "Mitä ruumis voi" ei asetu selkeään ja yksimerkitykselliseen kieleen - tosin sellaista ei taida olla olemassakaan, vaikka halu siihen tuntuukin välillä olevan kova. Ruumista ja sen olemista havainnoiva ja kokeva kieli on poeettinen, assosiatiivinen ja kuvitteleva kieli. Sanat hakevat ja luovat jatkuvasti suhdettaan siihen puhujan/kirjoittajan ruumiillisuudesta käsin - osana yhteisöä ja osin yksilönä. Tämä välittyy lukijalleen vajavaisena.

3 Läsnaoloani määrittää "nyt" -hetkessä tapahtuva ja tulevaan liittyvä odotus, mutta myös siihen liittyvä aiempi - en voi sulkeistaa ja häivyttää sitä pois. Liikkujana ja todistajana olen sekä menneessä ja tulevassa. Odottaminen tapahtuu myös yksilönä ja sosiaalisen yhteisöjen jäsenenä. Tunnistan ruumiissani odotuksen tunnun, tuntuisuuden. Odotus on melkein tunne - ei pelkästään luetteloksi asettuvia asioita.

4 Katsoja todistaa paitsi esiintyvän ruumiin ja esityksen olosuhteen, myös katsojaruumiin, siis itsensä.

## LIIKKUJA 25.2.

Löydän niitä paikkoja, joissa sinäkin olit, siis konkreettisia paikkoja.

Löydän kulmasta läpi tunkeutuvan, ihanan valon ja rannenikamani.

En oikein uskalla liikkua  
mietin huoneen silmiä ja suuntavaiston  
katoamista  
tekee mieli käpertyä, mutta lattia on kovaa.

Tarkennan silmäni silmäluomien alaiseen  
hämärään  
se tuntuu huumaavalta  
syntyy aistien synestesia, tai niin ainakin luulen  
- pimeys tuntuu kosketukselta.

Tulen tietoiseksi todistajan läsnäolostasi  
se ei tarkennu mihinkään, vaan ympäröi  
kaikkialta

valua siitä läpi kuin imeytyisi.

Miten eri katseet vaikuttavat aivojen kemiaan?<sup>5</sup>

## TODISTAJA 25.2.

Asioiden kulmat, ranteen kulma, kietoutuvat jalat, kämmenet, luiden ja rustojen pauke. Sulkeutuva suu - avautuvat kädet ja sukista pilkottavat varpaat - vuoriston montut niiden välissä. Näen korkean vuoren, joka kääntyilee ja paimen juoksee rinnettä pitkin.

Säiliö, säilytynyt - kuitenkin alati tihkuva tarjouma. Kuljetusta loputonta. Kurkistan luisen rakenteen sisään ja ihoa hivelee iho.

Kolme raitaa housuissa saavat kyytiä - ne pysyvät paikallaan silloinkin kun muu maailma heiluu tukan haituvissa.

Rakastan kun kuulen luiden ääntelevän. Se saa unohtamaan näkymän joka avautuu ulkoapäin. Kaipaanko silmiä, miksi nenä ja sulkeutunut suu eivät...

Pieni yksityiskohta se ranteen kulma: taaksepäin katsova rystynen. Mikä osa hänestä - mikä osa sinusta korjaan kun luen tekstiäni sinulle<sup>6</sup> - näkee silmien ollessa kiinni. Millä hän katsoo? Ranteen kulmalla, rystysillä sinne silmäni sijoittuu.

<sup>5</sup> Minne katse saapuu minussa? Tapahtuuko sen tunnistaminen ja tiedostaminen aivoissa ja valuuko se sieltä hermoverkkoja pitkin ruumiini tuntoisuuteen?

<sup>6</sup> Katse ja kehollinen vireisyyteni on erilainen, kun katson ja puhun liikkujasta "hänenä" - kuin objektista. Tuntoisuus on toinen silloin, kun katson ja olen kanssasi sanoittaen "sinua". Pidän hänet kaukana - huokoistun sinusta ja annan sinun valua itseeni. Entä katsoja - onko todistaja liikkujalle "sinä" vai "hän"? Entä esityksessä - milloin ajattelen esiintyjästä "hän" tai "sinä" - ovatko ne vaihtoehtoja, joita määrittää suhteemme tutuus, vai mikä? Kuuluko esityksessä ajatella "hän"? Vastaus: Ehkä "sinä" sisältää aina jossakin mielessä myös sitä käyttävän "minän".



### LIIKKUJA 5.3.

Minä tahdon ja toivon lävistämänä risteävien halujen valuma-alueena mysteerinä ilmatilan ohituksena, tilana ilmassa, ilman

Minä tahdon ja toiveen lävistämänä tilallisuutena

sinulle aukkona

Aukkona!

Minä sinun kokemuksenasi

(minä sinun, eli minuuteni sinussa)

on myös minun, vaikka ei omistuksessa.<sup>7</sup>

Minä mysteerisenä vastaajana

Ruumiini on puhelinlankaa ja variksia

Olen roskajournalismia ja shokkiotsikoita, lue minua, mutta älä sekoita todellisuuttasi tähän. Ja kuitenkin tämäkin on todellisuutta sen muodosta nauttimista ja juhla.<sup>8</sup>

(Juhli minua!)

Olla saman aikaisesti tekijä ja kokija kulkeutua

kuin unessa, jossa asiat tapahtuvat minulle samalla kun luon niitä, kuvittelen niitä ja teen niitä tekoina oleviksi.

### TODISTAJA 5.3.

Se ranteen kulma on siellä taas. Ja hymy - aloitushymy. Käsihartes heiluvat kaappikellon painoina sekuntikellon tikityksen mukaan. Huomaan on vaikeampi keskittyä - nähdä omilta ajatuksilta ja tunteilta. Häiriintynyt oloni.

Hahmotan kirjaimia kehosta ja sen muodoista yv yksityisviesti lattialla

Kasvot, kasvot ja sen maastosta esiin nouseva siluetti. Sitten näen keuhkosi putket ja ruokatorven ja vihdoin juurrut enemmän lattiaan sisätilasi kautta. Näkymä on toinen.

Hakea tasapainoa sinun toimintasi ja sinun ja omien näkyjeni ja hermojen raoista nousevan levottomuuden välille. Alan representoida peuran sarvet, ne asettuvat punaisen tukkasi päälle - sormet kaartuvat sarvien haaroiksi. Puren huultani vai ajattelinko nutristuvan suun paineen pureutuvana lihana.<sup>9</sup>

Jos näkisi samanaikaisesti voiman ja haurauden piirtyvän skitsofreenisesti sinfoniana ruumiiseen. Havaitsisin ne yhtä aikaa.

7 Ketkä omistavat esityksen, esiintyvän ruumiin, taiteen tapahtumisen? Kenellä on valtaa määritellä se? Autenttisen liikkeen yhteydessä liikkujan ja todistajan välisyys on sopimuksellista. Harjoitteessa on oleellista jakamiselle antautuminen – liikkuja antaa ruumiillisuutensa todistajan huomion varaan niin, että todistajan läsnäolosta tulee hänelle olemisen ilmenemisen paikka. Todistaja puolestaan sitoutuu antamaan katseensa ja läsnäolonsa liikkujalle määriteltyksi ajaksi, ja myös aktiivisesti harjoittamaan katsettaan arvottomattomaksi ja turvaavaksi. Näin ollen autenttisen liikkeen esityksellistä tilaa voidaan pitää kohdun kaltaisena - symbioosimaisena neuvotteluna. Ehdottaisin melkein, että näin myös taide-esityksen tilan ja tilanteen hierarkkisista rakenteista irtaantuminen voisi tuottaa erilaisia esillä olemisen tapoja sekä esiintyjille että yleisölle. Itseasiassa se on jo käynnissä oleva, päättymätön prosessi.

8 Ehdotan lukijalle taidetta käsittelevien tekstien yleistä aukottamista kieleen sisältyvien erilaisten valta-asetelmien läpinäkyväksi tekemiseksi. Ehdotan sanan "taide" korvaamista esimerkiksi sanalla "juhla", jolloin subjektit, kuten sanat "taiteilija", "katsoja", "kriitikko", "yleisö" ja "ammattilainen" voidaan tuurata sanoilla "juhlilija", "vieras" tai "kuokkavieras" ja avata näin tekstin sisällöistä vielä paljastumattomia merkityskehä.

9 Välillä tulemme niin liki, että en tiedä olenko teossa vai ajatuksissa/minussa vai sinussa.

### LIIKKUJA 5.3.

Sitä kasaa ja antaa sitten vaan mennä. Joskus kala käy pyydykseen. Pikkukala - särki.

Hermot juoksevat - harvoin on, vaikka itseasiassa aina on mahdollista - pelotonta.

Jotenkin elo ja seinäkin on enemmän käsissäni. Pyrskäytän kämmenten kautta ulos nenäni pintaa pitkin. Se on ahven melkein. Kalat, miksi maailmassa kalat tulevat mieleeni?<sup>10</sup>

Sitä haluaa rentouttaa ja saa jännitystä. Ääni sen huokaukset, hyminä, hyrinä...niissä on hyvä tai parempi ainakin. Tulee se halu avata silmät, kurkistaa ja kurkistankin - avaan suuni.

Jotenkin helvetin väkivaltaista, tainnuttavaa. Hermot juoksevat antavat ja ottavat SAMANAIKAISESTI. Hiukset kerääntyvät yhteen ja yksi vain jää käteeni. Järjestys se olla pitää.

Leijonaa mä metsästän - tahdon olla suuri.

Liikkeenä sen rytmisyys siirtyi tekstini rytmeiksi.

### TODISTAJA 5.3.

Ruumiisiimme istutettu hiljaisuus tekee tästä poliittista.<sup>11</sup> Jos liika on ainetta väärässä paikassa, olemme pölyä. Monet, jotkut, eivät ole vielä ymmärtäneet, ettei pöly ole hälyistä - se on hämyä.

Hämyn kasautumiset olisi mielestäni tulkittava

kauneutena ja sinä pudotat. Putoat. Pudotat minutkin, siis meidät.

Ruumis purkaa ruumiin tuntoa; suojelee ja ymmärtää. Se ymmärtää haurautta, mutta tulkitsee silti napsahtelevia luita ja kolisevaa kallonpohjaa hälytysmerkkeinä.

Ne, jotka eivät koskaan kiipeä korkealle eivät osaa tulkita välimatkaa.

Lohdutus siitä, että saa katsoa. Saan jäädä tanssivan ruumiisi piirtymiin ja nähdä ihmisen ja muuta.

Ennen kaikkea muuta. Ihmisyys on jo muuta - pölyn puhaltamista, tai sen lakaisemista maton alle, tai imurointia.

Pöly on solukkoa, siis meitä. Kuinka paljon pölyä on irrottava, että sinä olet enemmän minä ja vähemmän itseäsi tässä jaetussa huoneessa?

Tila ei ole koskaan meidän. Valon paikka on valoa, vaikka sen läpäisisi.

Hetken en tiedä, kumpi minussa puhuu, ruumis vai valo.

<sup>10</sup> Välisyyksissä kaikissa muodoissaan taitaa tarvita katkoja, pois putoamisia, ollakseen hedelmällistä. Esityksen paikka hitaampana jakamisen ja vastaanottamisen tilana mahdollistaa intuitiivisen olemisen osallistujassa. Se mahdollistaa epäsuoran tiedostavuuden, äärellä olon ja ihmettelyn; vaatii kohtaamaan ja tulemaan luokse.

<sup>11</sup> Tuntuu vieraannuttavalta asettaa sellaista normistoa vasten, jossa aikuinen ihmisyys ei saisi etsiä ruumiillista identiteettiään leikkivän, loikkivan, luikkivan, huonon, holtittoman, hajanaisen, hunajaisen, hulisevan, ulisevan, ölisevän olemisen äärellä. Miksi sen pitäisi omaksua hiljaista tietoa omasta olemuksestaan koskaan tutkimatta kaikenlaisen kehollisen ilmenemisen mahdollisuutta? Mitä tapahtuisi intiimille ruumiinpoliittiselle estradille, jos se ei tarvitsisi enää lupaa harjoittaa epäsovinnaisuutta suhteessa vallitseviin arvoihin ja asenteisiin uskottavasta, yhteiskunnallisesti hyväksyttävästä ruumiin ilmaisusta?

## TODISTAJA 1 20.3. KIRJOITTI KATSOESSAAN

Hänessä syvä tunto: istuu kuin katsoja. Sitten katsojuus valuu. Heittäytyy pois. Yllätysten paratiisi, piti kirjoittaa paraati. Yllätysten paraati virtualisoituvassa ruumiissa. Hän on kääpien kehollisuutta ihmismäisessä ruumiillistumassa.

Mitä jos pudottaisin ajatuksen siitä, että tämä "esitys" päättyy? Mitä jos lakkaisin uskomasta tilanteen arkistumiseen tämän harjoitteen päätyttyä ja katsoisin häntä hetken kuin muuta luontoa - jotenkin perustavanlaatuisena? Tulisiko joskus se hetki, jolloin unohtaisin hänet? Tulisiko se hetki, jolloin ihmistä katsoessa valitsisi unohtaa ja katsoisi pois päin? Kun kirjoitan tätä, hän tulee lähelle. Hän tulee vääjäämättömästi niin, että tunnen hänen ruumiinsa läheisyyden, vaikka huomioni on kulkeutunut tämän tekstin kirjoittamiseen ja katseeni on poistunut hänen ruumiinsa valtaaman tilan keskiöstä siirtyen periferiaan. Hänen tuntoisuutensa vaatii sitä enemmän läsnäoloa, mitä lähemmäs hän tulee. Ja mitä lähemmäs hän tulee, sitä symbioottisemmaksi muodostuu kehojemme välisyys ja hypnoottisemmaksi tuon välisyyden kokeminen. Pulssit kietoutuvat yhteen, jos periferiamme kiertävät toisiaan niin kauan, että ne alkavat kannatella uutta, jaettua keskustaa<sup>12</sup> Ruumiin laajentumisen kokemus. Unohdin katsoa aikaa ja nyt on arvattava. Annan kaiken jatkua vielä hetken ja tunnustelen vallan kokemusta tässä kellon vartijan roolissani. Kuinka pitkään hän jatkaisi, jos päättäisin, että 20 minuuttia on ikuisuus?

## TODISTAJA 2 20.3. KIRJOITTI KATSOESSAAN

Nyökytys, myönnytyks, suostumus. Kurkistus. Pyörivä lapaluu. On vaikeaa. Vedenneito kairautuu. Minuuden ja sinuuden yhtäaikainen vaikeus. Sitä fokusoi - tuntuu että ei voi katsoa, nähdä, todistaa, kirjoittaa yhtä aikaa. Pidän kirjoitustauon. Herkistyn äänille kun näen niin paljon etten saa sitä sanoiksi. Naruilla liikutteltava Coppelia nukke, jonka liikuttaja ei ole kuitenkaan ole ulkopuolinen. Keltainen, kellertävä lattialla valuva, hitaasti liikehtivä kevät. Ja linnunviserrys alkoi suustasi kun kirjoitin keväästä. Miten voi, ehkä ei voikaan tehdä montaa asiaa. Kun toinen liikkuu hän on minulle yksi, vaan minä joka katson, kuuntelen ja kirjoitan hajoilen havainnoissani sinun ja itseni välillä/välissä. Materiaalina selittelevä, avautuva käsi...yhteys sitä on hankala saavuttaa sinuun, kun kirjoitan pysähtymättä paikallaan. Hitaus, oi rakastan hitautta, kun kädet avautuvat sivuille. Koetan päästä, saapua luoksesi, mutta, mutta, mutta... Mihin ihosi koskee, sormesi osoittaa, se ei ole nenäsi, vaikka siltä näyttää. Vanhus tanssii nuoruudessa. Nuoruus ärisee vanhuudessa. Kieli nuolee huulia ja käsi nuolee kyynärpäätä sen terävää luista muotoa. Käärme kiemurtelee asettaa kosketuksellaan kehon pyörteisiin. Viuhkana heiluva - EI EI EI EI - kun kämmenet. Missä tapahtuu missä? Sinun muodossa, minun havainnossa, sisätilassa missä olemme. Lintu väristää pyrstöään kalastajan verkoissa. Multa haisee, multa haisee. Mistä oikein kirjoitan kysyn koko ajan kun annan sanojen tulla ollessani katseeni, korvieni kautta sinussa - lattiaa naputtavissa sormissa...

<sup>12</sup> Kun katsoo toista, on sekä kaltainen että muu.

Kaltaisuus ruumiissa; siihen samaistuu.

Muu peilaa kaltaistaan ja hamuaa muuttuvaa.

Se hapuilee - salaa - putoaa tuntemattomaan.

Kun katsoo toista, on sekä kaltainen että muu.

Kaltaisuus ruumiissa; siihen samaistuu.

Muu peilaa kaltaistaan ja hamuaa muuttuvaa.

Se hapuilee - salaa - putoaa tuntemattomaan.

## 27.3. LIIKKUJA

Miksi tehdä vaikeaa kun voi olla helppo?<sup>13</sup>  
Antaa, lahjoittaa, saada itseä, itsestään, tarjoilla.

Kosketin ihoni mutkat suoriksi  
Oli pohjaton uteliasuus  
rikkaus

rakkaus

rasahdus luissa

Kevyt, painava, rento, vaivaton, vääntävä,  
hivelevä, pyörryttävä - tämä loputon ruumistani  
nousevien, kohoavien adjektiivien vilahdukset.  
Käsillä, käsistä toisen käsiin.



Tuhanteen eri suunta oleva  
hetki  
nautinnon<sup>14</sup>, mielihyvän  
UIMA-ALLAS

## 27.3. TODISTAJA JA KÄNNYKKÄKAMERA

Katson tämän objektin silmää katsomassa  
sinua - kuvaan tulee uusi rajausta aina sen  
mukaan, millaiseksi objektin (kamera, joka  
nyt on katsoja) ja minun (joka nyt olen  
välillinen katsoja) suhde muotoutuu.



Kuvaaminen, siis suhteisuuden neuvottelu  
kameraobjektin kanssa, ehdottaa päästämään  
irti ihmisenäkemisen tavasta ja totutusta  
pystyasentoisuudesta.

13 Millaisia tapoja on asettua olemaan taiteessa - taiteen kanssa? Katsojien, esityksen ja esiintyjien rajapinnat vuotavat ja vaihtelevat. Vajoan välillä esityksissä nukahdusta edeltävään tilaan - nautinnollisen avaraan leijailevaan väljyyteen ja mielihyvään, jossa eri havainnot sulautuvat. Saavun tietoisuuteen, joka on minulle yksi, ehyt - tekisi mieli sanoa totaalinen.

14 Käsitän nautinnon taiteen potentiaalina ja voimavarana. Nautinnon käsite edellyttää kuitenkin myös määrittelyä ja konstruktioiden tunnistamista: mitä tarvitaan, että voi nauttia? Kenen yksilöllinen nautinto mahdollistuu esityksen paikassa ja mitä puolestaan on yhteinen, jaettu nautinto? Kun mietitään, millaisten asioiden on todellistuttava nautinnon mahdollistamiseksi, on otettava huomioon yksilöiden eriävät tarpeet esimerkiksi turvan, läsnäolon ja tunnistetuksi tuleminen kokemuksista. Keskiöön nousee kysymys: kuka pääsee taiteen nautinnon potentiaalista osalliseksi, ja miten se saadaan tapahtumaan?

### 29.3. LIIKKUJA

Kissanpentujen nuoleminen.

Sitä tämä on. Jos kissanpentujen nuoleminen olisi oma, subjektista erillään oleva olentonsa, minä olisin se nyt. Olen eräänlainen epätäydellinen egokuolema - havaittu poistuma. Poistan itseäni, kunnes jäljelle jää yhä vähemmän sellaista, minkä tunnistan.

Mietin, kuinka rajua on ruumiin piirtyminen kuvaksi. Jälkeen päin (nyt, kun kirjoitan) mietin, onko minusta järkyttävää nähdä oma kameran ikuistama kuvajaiseni; tuntuuko kammottavalta katsoa *kissanpentujen nuolemista* ruumiini muotoisena?

Voiko katsoja koskaan nähdä minua minulta? Onko "minä" esiintyvän olemukseni tiellä, vai väylänä *kissanpentujen nuolemisen* ilmetä? Jos esiintyjät ja katsojat ovat tunneleita, mitä kulkee lävitse?



Katsominen kyllästyttää minua, mutta onhan silmäkin paitsi elin ja möllyrä massa, myös eräänlainen aukko.

### 29.3. TODISTAJA JA KÄNNYKKÄKAMERA

Kun katson kuvaa kameran läpi ja sinua siinä en hengitä kanssasi. Kun olen ilman kuvan mahdollisuutta - hengitän kanssasi. Sitä alkaa tunnistaa toista, kun katsoo tarpeeksi monta kertaa. Tunnistaa on eri kuin tuntee toinen.

Rauhaisa

valo

lepää eri paikoissa



Keho aaltoilee, paita rypistyy. Puna kuultaa läpi ja toisaalla asettuu täyteen loistoon. *Jos laulaisin tai osaisin laulaa istuisin kylkiluiden kaarilla ja laulaisin kuin satakieli.*

Koko ajan kosketat jotain - katseeni ei kosketa samoin kuin jalka lattiaa tai toinen kätesi toista kättäsi.



LEKTIOT:

EERO SIREN

JOONAS LAHTINEN

OUTI LAHTINEN

JORGE SANDOVAL

MAARIT KALMAKURKI

SAARA MOISIO



**Eero Siren**

## NUKKETEATTERI JA NÄYTTELIJÄN MAAILMA: TAITEELLINEN ELÄMÄKERTANI

Väitöskirja tarkastettiin 3.11.2017 Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Vastaväittäjinä toimivat FT, läänintaiteilija Katriina Andrianov sekä FT, tutkijatohtori Teemu Paavolainen (Tampereen yliopisto). Kustoksena toimi TT Pilvi Porkola (TeaK).



*Eero Siren Dionysoksen teatterissa Ateenassa. Täällä esiintyi 400-luvulla e.Kr. myös nukketaiteilija Potheinos marionettimaisilla nukeillaan. Kuva: Leena Lotvonen-Siren.*

Nyt tarkastettavana oleva taiteellinen tutkimukseni rakentuu kolmenlaisesta aineksestä. Ensin reflektoin muistelijan ominaisuudessa elämäni, lapsuuden taideharrastuksia, teatterikouluaikaa ja työelämä teatterissa. Näiden ajanjaksojen aikana opin niitä asioita, jotka esityksessäni ilmenevät.

Toisessa osassa kuvaan lyhyesti nukketeatterin historiaa. Pieni lastenesitykseni, *Nukketeatterin historia komeljanttareiden kertomana*<sup>1</sup>, perustuu osaltaan siihen.

Kirjallisen työni kolmannessa osassa taiteellinen elämäkertani ja nukketeatterin historia nivoutuvat yhteen teatterimaisen taiteellisen osioni valmistamisprosessin kuvauksessa. Tarkastelen

<sup>1</sup> Väitöstutkimuksen taiteellinen osio. Itäkeskuksen kirjasto 15.4.2014.

kolmannessa osassa sitä, millä tavalla aiempi taiteellinen työni ilmenee siinä, mitkä kehityskulut ovat saaneet siinä ilmenemismuodon ja millaisten vaiheiden seurauksena esityksestä tuli juuri sellainen kuin tuli. Tällaisesta materiaalista koostuu *Nukketeatteri ja näyttelijän maailma – taiteellinen elämäkertani*.<sup>2</sup>

Työn tavoitteena oli esityksen avulla tutkia, millä tavalla pikkulapsille voi tehdä toimivan historialuennon ja mikä on yksi tapa tehdä se. Voisivatko lapset ylipäättään kiinnostua asiasta? Koulutusoptimistina ja kolmen lapsen isoisänä päätin kokeilla.

Tavoitteenani on ollut näyttää, miten monet kokemukseni ja saamani opetukset näyttäytyvät tässä lastenluennossa. Ne ovat näkyneet pitkin elämäni eri töissäni, nyt myös tässä.

Annan pari esimerkkiä: Sotaväessä Kajaanissa näin hauskan tapauksen, jossa varusmies lakaisi ensin harjalla tuvan likaisen lattian ja sen jälkeen samalla harjalla ruokapöydän. En voinut olla nauramatta. Tapaus muuttui 13 vuotta myöhemmin toiminnaksi, kun ohjasin Steinbeckin *Hiiriä ja ihmisiä* Kokkolan kaupunginteatterissa. Esityksessämme vanha Candy teki niin. Toiminta kuvasi yksinkertaisen ja hyväntahtoisen Candymme luonnetta. Toinen esimerkki: Näin vuonna 1974 Prahassa Ladislav Fialkan<sup>3</sup>, tunnetun pantomiimikon, näyttävän elokuvakankaan edessä, filmin henkilön kanssa. Tein siitä 40 vuotta myöhemmin muunnelman omaan työhöni. Keinon avulla pystyin laajentamaan esitykseni henkilögalleriaa.

Sain 9-vuotiaana vuonna 1955 lahjaksi kummitädiltäni Eevi Kaasiselta H.C. Andersenin sadun *Satakieli*. Se oli pieni keltainen vihkonen. Tein siitä 50 vuotta myöhemmin vuonna 2005 Kemin kaupunginteatterille oman nukketeatteriversioni, joka vieraili nukketeatterifestivaalilla Berliinissä.

Tavoitteenani oli näyttää, että asioilla on juuret, joskus elämänmittaiset. Ei ole yhdentekevää, mitä lapsille puhutaan ja mitä heille annetaan.

Pyrin osoittamaan kehityskulkuja myös kirjan kolmiosaisen muodon avulla, ensin näytän työni ainekset, elämän ja opinnot ja lopuksi niiden tuottaman tuloksen, pienen nukketeatteriluennon. Pyrin solmimaan langat yhteen kirjan viimeisessä osassa, nukketeatteriesityksen kuvauksessa.

Teatterinomainen luentoni, josta hetki sitten näitte videolta alun, *Nukketeatterin historia komeljanttareiden kertomana*, oli noin puolen tunnin mittainen. Sen materiaali koostuu sekä henkilökohtaisesti koetusta että opiskelun ja tutkimisen seurauksena hankitusta tiedosta. Taiteessa käy usein niin, että henkilökohtainen muuttuu yleiseksi: Yhden ihmisen kertomus kokemuksistaan saattaa saada lukijan ja kuulijan vertaamaan niitä omiinsa. Katsoja voi löytää jonkin uuden näkökulman omaan elämäänsä ja työhönsä. Kuvaamalla omaa teatterityötäni, lukija voi verrata sitä omaan työhönsä ja elämäänsä

Pikku esitykseni, taiteellisen osion, *Nukketeatterin historia komeljanttareiden kertomana*, keskeinen idea tuli omasta nuoruudestani. Muistin 1960-luvulta televisiosarjan, joka kiehtovuudessaan jäi pysyvästi mieleen. Viulutaiteilija ja kapellimestari Yehudi Menuhin<sup>4</sup> kertoi orkesterinäyttein klassisesta musiikista. Hän kertoi orkesterin kokoonpanosta ja toiminnasta sekä sinfonian- ja muiden klassisten teosten rakenteesta. Ohjelma oli suunnattu nuorisolle. Se kertoi perusasioista. Tunsin sen heti omakseni, se oli hauska ja kiinnostava tapa hankkia yleissivistystä,

<sup>2</sup> Siren, Eero, *Nukketeatteri ja näyttelijän maailma*. Väitöskirja. Helsinki: TeaK, 2017.

<sup>3</sup> Ladislav Fialka (1931 Praha–1991 Praha), tšekkiläinen pantomiimikko.

<sup>4</sup> Yehudi Menuhin (1916, New York–1999 Berliini), yhdysvaltalainen viulisti, alttoviulisti ja kapellimestari.

oppia kuuntelemaan klassista musiikkia ja saada kuuntelemiskokemukselle taustaa. Menuhin avasi jotain sellaista, mitä minulla on ollut musiikin kuuntelijana aikaa täydentää myöhemmin.

Kun suunnittelin taiteellista osiota, mielessäni välähti kysymys: Voisiko vastaavaa tehdä nukketeatterissa? Voisinko pitää lapsille luennon nukketeatterin historiasta ja millainen sen pitäisi olla? Voisiko esitykseni lähteä samasta periaatteesta? Tästä lähti mielessäni kehittymään esitys nimeltä *Nukketeatterin historia komeljanttareiden kertomana*, joka sai ensiesityksensä Itäkeskuksen kirjastossa keväällä 2014.

Menuhin antoi minulle uskoa työhön. Hänen Tv-sarjansa oli ikään kuin ohjenuora, jota seurasin ja esitykseni oli koe siitä, miten se toimisi toisella taiteenalueella. Lapsilta luultavasti puuttuivat ennakkoluulot, kukaan ei ollut ehtinyt kertoa, että historia on tylsää ja pölyistä. Siksi oli mahdollista, että esityksestä voisi tulla heille mukava kokemus, josta saattaisi jäädä jotakin mieleen tulevan elämän varalle. Olin saanut lapsena vanhemmiltani kulttuurikokemuksia, nyt tehtäväni oli yrittää tarjota niitä itse.

Pikkulapsesta lähtien pääsin isän ja äidin kanssa usein teatteriin ja elokuviin. Minulle myös luettiin paljon: kuulin muun muassa klassisia satuja ja antiikin tarinoita. Kiven *Seitsemän veljestä* luettiin minulle kaksi kertaa ennen kuin olin mennyt kansakouluun. Ensimmäisen kerran minulle luettiin sitä, kun olin vajaa kolmevuotias, isäni päiväkirjan mukaan 8.3.1949. Isä ja äiti eivät kertoneet, että Kiven kieli on vaikeata, kuuntelin vain kuulemma innoissani, ja halusin kuulla lisää veljesten seikkailuista. Luettu ja nähty vaikutti ajatuksiini ja myös lapsena tekemiini piirustuksiin. Tässä seitsemän veljestä Hiidenkivellä. Piirsin sen alle kouluikäisenä.

(Näytän kankaalta kuvia piirustuksistani)

Nurmijärvellä on laakea ja korkea kivi, josta kansan keskuudessa kerrottiin, että Aleksis Kivi oli kuvitellut sen veljesten Hiidenkiveksi. Kävimme perheemme Mossella katsomassa kiveä ja vaarin sukulaismies nosti minut sen päälle. Se oli yksi lapsuuteni suuria hetkiä. Olin silloin 9-vuotias. Kuvittelin härät ympärilleni ja näin niiden terävät sarvet, joilta olin turvassa. Kyseessä oli paikallisen kansan taru, eikä se kerro, minne kirjailija Hiidenkiven kuvitteli. Samalla retkellä vuonna 1955 kävimme Kiven syntymäkodissa. Pääsin seuraavana vuonna myös Kivi-juhille Taaborin vuorelle.

Näin myös paljon elokuvia. Äidin ja isän tarjoamasta lastenohjelmistosta muistan vielä elävästi kolmivuotiaana näkemäni Eisensteinin elokuvan *Iivana Julma*.

Taustanani on sodanjälkeinen maailma ja kuulun suuriin ikäluokkiin. Olin luokkaretkeläinen, mutta minulla ei ollut sille sanaa. Kun luin Katriina Järvisen ja Laura Kolben teoksen *Luokkaretkellä hyvinvointiyhteiskunnassa*<sup>5</sup> ja sain heiltä sanan: ”luokkaretki”. Se tarkoittaa tässä koulutuksen kautta tapahtuvaa sosiaalista nousua yhteiskunnassa.

## HISTORIA

Nukketeatterin historia muodostaa kirjan seuraavan jakson, joka on 64:n sivun mittainen. Käyn lyhyesti läpi nukketeatterin yleisen historian, sen jälkeen käsittelen nukketeatterin tulon Suomeen 1800-luvun alkupuolelta lähtien vuoteen 1909, jolloin Kalle Nyström perusti ensimmäisen

<sup>5</sup> Järvinen Katriina ja Kolbe Laura. 2007. *Luokkaretkellä hyvinvointiyhteiskunnassa, Nykysukupolven kokemuksia tasa-arvosta*. Helsinki: Kirjapaja.

suomalaisen ammattinukketeatterin. Sen jälkeen alkoi esiintyä yksittäisiä nukketeatteritaiteilijoita. Heitä olivat muun muassa Bärbi Luther, Schmakoffin perhe, Arvo Avenius, Irene Battu, Mona Leo, Eine Helke-Viljanen ja niin edelleen. Sotien jälkeen Suomessa vierailivat Jacques Chesnais Ranskasta ja Sergei Obraztsov Neuvostoliitosta. Molemmat merkittäviä vertailukohtia ja suunnannäyttäjiä suomalaisille tekijöille.

1970-luvun alussa tapahtui suomalaisen nukketeatterin suuri murros, syntyivät nukketeatterin ammattilaisryhmät, kuten Nukketeatteri Vihreä Omena, Teatteri Hevosenkenkä ja Nukketeatteri Sampo. Kyse oli yhteiskunnan tukemasta ammattimaisesta toiminnasta. Sen vaiheen näin jo itse ja työskentelin kaksi vuotta Nukketeatteri Vihreässä Omenassa.

Tähän murrosvaiheeseen, 1980-luvun loppuun päättyy tutkimukseni. Sen jälkeen on syntynyt kymmenittäin uusia nukketeattereita, joita jo parhaillaan tutkitaan. Nukketeatterin tutkimuksella ja uusilla tutkijoilla riittää tekemistä vielä pitkäksi aikaa.

## ESITYKSEN VALMISTAMINEN

Kun nukketeatterin historia on päällisin puolin esitelty, kuvaan esitykseni *Nukketeatterin historia komeljanttareiden* kertomana -nimisen lastenluennon syntyä. Prosessi oli minulle toisaalta hankala, toisaalta kiinnostava. Jouduin tekemään sen itselleni uusissa olosuhteissa, ilman teatteria. Edelliset työni olin tehnyt Kemin kaupunginteatterissa. Ratkaisin asian niin, että tein pienimuotoisen yhdenmiehen esityksen. Laajensi näyttelijäkuntaa siten, että ystäväni ja vanha näyttelijätoverini Rainer Kaunisto esiintyi videolla. Näin sain toisen näyttelijän esitykseen mukaan.

Luentoni päättyi tenttiin, jonka kaikki lapset läpäisivät. Oikean vastauksen tosin kuiskasi sylissään istuneelle pikkutyölle Teatteri Hevosenkengän johtaja Kirsi Siren.

## LÄHTEET

Järvinen, Katriina ja Kolbe, Laura. 2007. Luokkaretkellä hyvinvointiyhteiskunnassa, Nykysukupolven kokemuksia tasa-arvosta. Helsinki: Kirjapaja.  
Siren, Eero 2017. Nukketeatteri ja näyttelijän maailma. Väitöskirja. Helsinki: TeaK.



**Joonas Lahtinen**

## MAKING SENSE OF PERCEPTION AND POWER IN PARTICIPATORY PERFORMANCE: HORIZONS OF CHANGE AND POLITICS OF THE SENSIBLE IN LOIS WEAVER'S WHAT TAMMY NEEDS TO KNOW, TELLERVO KALLEINEN AND OLIVER KOCHTA-KALLEINEN'S COMPLAINTS CHOIR, AND CLAUDIA BOSSE'S DOMINANT POWERS. WAS ALSO TUN?

The public defence of Joonas Lahtinen's doctoral dissertation in Theatre research was held via Zoom at the University of Helsinki on 11 December 2020. Prof. Fintan Walsh (Birkbeck, University of London) acted as Opponent and Prof. Hanna Korsberg (University of Helsinki) as Custos.

While the history of participatory practices in the arts reaches back to the avantgarde movements in the early 20<sup>th</sup> century and beyond, it is especially since the 1990's that they have been gaining more and more in popularity, both in Finland and internationally. As fellow scholars have pointed out, participatory practices entail ideological assumptions, limitations and exclusions that demand critical attention. These critical reservations range from the assumedly naïve belief in the transformative power of affirmative co-operative action to the rather limited scope of active agency that many participatory projects offer to their participants, to the harnessing of participatory art to the service of Neoliberalist social policies, and to the questioning of the plausibility of the very term "participatory art" on the grounds of its elasticity.<sup>1</sup> However, the existing critical analyses have not comprehensively discussed the role that the human perceptual apparatus – that is, our ways of perceiving, meaning-making and knowing – plays in the emergence of power relations in participatory performances. My doctoral dissertation operates on the premise that such accounts can help us make sense of both the political relevance of participatory performance situations, and of the processes of exclusion and inclusion such situations involve.

My dissertation consists of a theoretical part and three case study analyses. In the theoretical part, I present a novel performance analytical framework for addressing the ways in which artistic performances engage and affect their participants, and for understanding the culture-bound dynamic of perception, power, knowledge and the body both in participatory performance situations and in our everyday lives. This framework also provides a novel account of the material-performative human perceptual apparatus. Drawing especially on the views of Jacques Rancière, Marcel Mauss, and Michel Foucault, the main concepts of my framework are "sensory fields", "experience fields", and "body techniques". As for the verbalization of personal experiences through performance analysis, my framework draws on Joe Kelleher's and Alan Read's notions of "theatre images."<sup>2</sup> The main

<sup>1</sup> Alston 2016; Bishop 2012; De Marinis 1987; Freshwater 2009; Harvie 2013; Jackson 2011; Kester 1995; Kunst 2015; Rancière 2007; Rogoff and Schneider 2008.

<sup>2</sup> See Kelleher 2015, 3, 5, 22, 137; Read 1993, 53–54. In my use, "theatre images" refer to written descriptions of specific memorable sequences, scenes and spatial arrangements of a performance project as well as ambiances and feelings that the project has aroused in the researcher through "live" or "mediatized" encounters. That is, theatre images function as the "interface" for grasping and bringing together the relationships between the performance events; my experiences as a participant; and the analytical framework.

concepts of my analytical framework allow the researcher to pay explicit attention to his or her subjective experiences of the performances – in a “live” situation or through documentary material – without compromising and relativizing the analysis and the conclusions the analysis leads to.

Employing the analytical framework, I interrogate what I call “politics of the sensible” – that is, modes of participation, underlying assumptions regarding the participants and the efficacy of the chosen participatory strategy, potential inclusions and exclusions, and horizons of change – in Lois Weaver’s, Tellervo Kalleinen and Oliver Kochta-Kalleinen’s, and Claudia Bosse’s projects, each of which employs a different strategy to discuss and facilitate “change” within its specific rationale. Lois Weaver’s *What Tammy Needs to Know* (Helsinki, 2006) and *What Tammy Needs to Know About Getting Old and Having Sex* (London, 2008) address sexual empowerment, identities and the transformatory potential of sharing knowledge. Tellervo Kalleinen and Oliver Kochta-Kalleinen’s *Complaints Choir* focuses on the potentially empowering qualities of collective song composition process and choir singing. I analyse three choirs: the Complaints Choirs of Helsinki (2006), Singapore (2008), and Vienna (2010–). Claudia Bosse’s and theatercombinat’s *dominant powers. was also tun?* (Vienna, 2011) interrogates the power-invested relationship between recent revolutionary political events in northern Africa and their narrativizations, as well as the problematic of democratic change.

In my dissertation, the term “sensory field” describes pre-individual and non-voluntary activity that we do not have access to in our daily lives. Sensory field refers to forms, intensities and elements that the senses of a human being register amidst the continuous flux of stimuli that surrounds it. However, the human mind automatically seeks to take sensory affects into language and turn them into experiences of a self-conscious “I”. That is, one’s affections on the sensory field are “turned” or “translated” as reflected and conscious experiences, feelings, and emotions. In this process, the particular sensory field turns into an experience field insofar as the affects and sensations that the sensory field gave rise to can be rendered meaningful.<sup>3</sup>

I suggest that every performance gives rise to a particular sensory field, which in this context means the specific material, kinaesthetic, visual, aural and haptic situation created by the performance, as a combined effect of all its participants and elements. It is through this sensory field that the participants form a conscious experience – an experience field – of the event. Whenever we talk about or analyse a performance situation, we talk about our partial and subjective experiences rooted in the sensory field of that situation; it is not possible to describe or reason about sensory fields “as such”. The artists bring crucial elements to the sensory field by means of their actions and the scenography that they have created, but they do not and cannot take complete control of the sensory field of the event. This is because sensory fields and the experiences that they arouse in participants are always situational; they depend on the specific bodily constellation, expectations, moods and reactions of each participant that cannot be fully predicted in advance.<sup>4</sup>

Living in a specific society, we constantly assume and learn collective body techniques, and learn to express and interpret feelings and emotions in order to survive and thrive in that society. These techniques are also ways in which we adapt – or do not adapt – to the behavioural codes of the society, and ways through which others perceive and assess us. In this ongoing social process,

---

<sup>3</sup> Hurley 2010; Lahtinen 2015; Pitts-Taylor 2016; Sullivan 2013; Rancière 2011.

<sup>4</sup> De Marinis 1987; Lahtinen 2015.



we also continuously create a sense of “self” and of our subjectivity. Body techniques “embody” social norms, values and hierarchies in that they produce and manifest accustomed ways of using one’s body “properly”; of reacting to other bodies “properly”; and of having a “proper” relation to one’s own body in various social situations. I consider all acts and ways of speaking – not only the basic techniques to produce speech through the interplay of the mouth and related body parts but also vocabularies, colloquialisms, and so on – to be body technical activity.<sup>5</sup>

Each participatory performance demands and rehearses participants’ specific bodily and communicative skills – that is, specific body techniques – thereby producing specific relations of power and specific forms of agency concerning its participants. Within the rationale of that performance, certain skills and behavioural patterns appear as desirable, and some others as not. This also applies to Weaver’s, Kalleinen and Kochta-Kalleinen’s, and Bosse’s projects, all of which required proactive participation, yet with different emphases. Weaver’s *What Tammy Needs to Know* performances focused on the expressive speech of the individual participants, whereas in the *Complaints Choir*, the emphasis was strongly on the expressive, harmonic and unified group singing and on the collective song-composition process. Both in the *What Tammy Needs to Know* performances and in the Complaints Choirs of Helsinki, Singapore and Vienna, it was essential to conform and adhere to the predefined form and procedure of participation, developed by the artists beforehand. *Dominant powers*, for its part, focused on the proactivity of the individual participants; on their attentiveness and on their choices as to how to navigate and move about on the site and what stimuli to follow.

Drawing on Rancière, I suggest that politics is not solely about distributing power, visibility, and capacities for action within some social body but also, and foremost, about who and what are visible; who and what are “legitimate” parts of the society in the first place. That is, politics is about the very practices of “ordering” and “challenging” reality; about the processes of making bodies, issues and things sensible both materially and discursively.<sup>6</sup> I believe that artistic performances are capable of playing with and challenging the hegemonic order of reality: what it consists of, and who and what have a part in it. Ultimately, this is why they have political relevance.<sup>7</sup>

However, an artistic performance can adhere to and reiterate the order of reality in certain respects and challenge it in some other respects. Besides locating productive transformatory potential and tendencies in all of the case study projects, my analyses bring about critical perspectives and notions that have not been addressed in previous research on Weaver’s, Kalleinen’s and Bosse’s projects. As to Weaver’s *What Tammy Needs to Know* performances, I located potentially exclusive tendencies in Weaver’s participatory strategy based on verbalization and extrovert behaviour, and thereby offered an alternative to the prevailing affirmative readings.<sup>8</sup> I also addressed the compliance of Weaver’s participatory strategy and ethos in the performances with a post-Fordist mode of work and explicitly analysed their reliance on the psychosexual subject assumption. As to the *Complaints Choir* project, unlike previous analyses I thematised the problematic sides of affirmation, authority and uniformity inherent in the project. Instead of seeing anti-capitalist possibilities in the project in its current form, I located issues – such as non-remunerated work input; the promotion of extrovert

---

<sup>5</sup> Crossley 2004; De Marinis 1987; Foucault [1975] 1995; Foucault 2003; Lahtinen 2015; Mauss [1934] 1992.

<sup>6</sup> Rancière 1999; Rancière 2004; Rockhill 2004.

<sup>7</sup> Rancière 2008.

<sup>8</sup> See e.g. Dolan 2015; Harvie 2015; Underwood 2007.

and bold behaviour and of cooperation skills; the ethos of creating “feelings of community” seen as a therapeutic measure; and the potential process of “professionalization” of the singers – that make the project conform rather neatly to the ethos of post-Fordist Capitalist economy.<sup>9</sup> Lastly, in *dominant powers. was also tun?*, the reliance on proactivity, navigating on one’s own on the performance site, and the de-central non-theatre location, gave rise to a potentially exclusive ambience that limited its audience base to art aficionados. Moreover, while the performance destabilized and challenged glib classifications of “nation” and “democracy”, it problematically hinted at demographic representation at the level of video interviews and the naming of the volunteers’ choir that were part of the performance.

While I have developed the analytical framework primarily for performance analytical purposes, it may also offer productive inputs for artist-researchers, curators and art educators in planning and reflecting on their projects, and for scholars in areas such as epistemology, semiotics, and political science. I hope that the considerations that I present in my dissertation will contribute to our understandings of the complex dynamic of perception, power, materiality and performativity in performance situations, in our daily lives, and in the formation of reality.

## REFERENCES

- Alston, Adam. 2016. *Beyond Immersive Theatre. Aesthetics, Politics and Productive Participation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London and New York: Verso.
- Crossley, Nick. 2004. “The Circuit Trainer’s Habitus: Reflexive Body Techniques and the Sociality of the Workout.” *Body & Society* 10:1, 37–69.
- De Marinis, Marco. 1987. “Dramaturgy of the Spectator.” *The Drama Review* 31:2, 100–114.
- Dolan, Jill. 2015. “On Lois, for Lois, because of Lois.” In *The Only Way Home is Through the Show. Performance Work of Lois Weaver*, edited by Jen Harvie & Lois Weaver, 150–155. London and Bristol: LADA and Intellect.
- Foucault, Michel. [1975] 1995. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Second Vintage Books Edition. New York: Vintage.
- Foucault, Michel. 2003. *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975–1976*. New York: Picador Press.
- Freshwater, Helen. 2009. *Theatre and Audience*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Harvie, Jen. 2013. *Fair Play. Art, Performance and Neoliberalism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Harvie, Jen. 2015. “Tammy WhyNot: Stage/Life Superhero.” In *The Only Way Home is Through the Show. Performance Work of Lois Weaver*, edited by Jen Harvie & Lois Weaver, 234–241. London and Bristol: LADA and Intellect.
- Hurley, Erin. 2010. *Theatre and Feeling*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Jackson, Shannon. 2011. *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. New York and London: Routledge.

<sup>9</sup> See Liinamaa 2009, 131–132.

- Kelleher, Joe. 2015. *The Illuminated Theatre. Studies on the Suffering of Images*. London and New York: Routledge.
- Kester, Grant H. 1995. "Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art." *Afterimage*, number 22 (January 1995), 5–11.
- Kunst, Bojana. 2015. *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. London: Verso.
- Lahtinen, Joonas. 2015. "How to Address Politics of the Body in Participatory Performance? On the Possibilities of Sensory Fields and Collective Body Techniques as Analytical Tools." *Nordic Theatre Studies* 27:2, 36–46.
- Liinamaa, Saara. 2009. "Complaining Communities: Complaints Choir Worldwide." *public*, number 39, 128–137.
- Mauss, Marcel. [1934] 1992. "Techniques of the Body." In *Incorporations*, edited by Jonathan Crary & Sanford Kwinter, 455–477. New York: Zone Books.
- Pitts-Taylor, Victoria. 2016. *The Brain's Body. Neuroscience and Corporeal Politics*. Durham and London: Duke University Press.
- Rancière, Jacques. 1999. *Disagreement. Politics and Philosophy*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Rancière, Jacques. 2004. *The Philosopher and His Poor*. Durham and London: Durham University Press.
- Rancière, Jacques. 2007. "The Emancipated Spectator." *Artforum*, March 2007, 271–280.
- Rancière, Jacques. 2008. "Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art." *ART & RESEARCH: A Journal of Ideas, Contexts and Methods* 2:1. <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere.html> (25.10.2022).
- Rancière, Jacques. 2011. "Against an Ebbing Tide: An Interview with Jacques Rancière." In *Reading Rancière*, edited by Paul Bowman & Richard Stamp, 238–251. London and New York: Continuum.
- Read, Alan. 1993. *Theatre and Everyday Life. An Ethics of Performance*. London and New York: Routledge.
- Rockhill, Gabriel. 2004. "Appendix I. Glossary of Technical Terms." In *The Politics of Aesthetics* by Jacques Rancière, translated with an Introduction by Gabriel Rockhill, 80–93. London and New York: Continuum.
- Rogoff, Irit & Schneider, Florian. 2008. "Productive Anticipation." In *Cultural Politics in a Global Age. Uncertainty, Solidarity and Innovation*, edited by David Held & Henrietta L. Moore, 346–357. Oxford: Oneworld.
- Sullivan, Simon. 2013. "The Asthetic of Affect: Thinking Art Beyond Representation." In *Visual Cultures as Objects and Affects*, edited by Jorella Andrews & Simon Sullivan, 9–26. London and Berlin: Goldsmiths, University of London and Sternberg Press.
- Underwood, Emily. 2007. "Confusing Gender: Strategies for Resisting Objectification in the Work of Split Britches." *Platform* 2:1, 25–37. [https://www.royalholloway.ac.uk/media/5241/06\\_confusing\\_gender\\_underwood.pdf](https://www.royalholloway.ac.uk/media/5241/06_confusing_gender_underwood.pdf) (25.10.2022).

**Outi Lahtinen**

# PERFORMATIVITY IN THEATRE OR HOW TO PLAY WITH A BURNED MATCH – A STUDY ON A CONCEPT, A THEORY AND A THEATRE PRODUCTION

The public defence of Outi Lahtinen's doctoral dissertation in Theatre research was held via Zoom at the University of Helsinki on 12 December 2020. Prof. Emeritus Freddie Rokem (Tel Aviv University) acted as Opponent and Prof. Hanna Korsberg (University of Helsinki) as Custos.

In my dissertation *Performativity in Theatre or How to Play with a Burned Match – A Study on a Concept, a Theory and a Theatre Production*, I discuss performativity as it originates from philosopher J. L. Austin and apply the concept in the analysis of a theatre production. My recapitulation of the theory of performativity is selective rather than extensive, and it is directed, on the one hand, by my aim to provide a well-argued interpretation and, on the other, to avoid an oversimplified narrative of the theory. Instead of formulating a method or a model based on a theory and applying it to a case, I have thought about my project in metaphors: at first, I saw it as two roads that intersect, then eventually, as two archeological excavation sites. Things that I find on one of the sites, help me to recognize, interpret and understand things on the other one. I identified this method to be hermeneutical, hence I reach out to understand the items and issues “in their Otherness” trying to avoid “domesticated” adaptations.

## LET ME INTRODUCE YOU TO MY EXCAVATION SITES:

The bottom layer of the philosophical/theoretical site of performativity is founded on a book called *How to Do Things with Words*. It is a book that Austin never wrote, which, I think, is important to keep in mind. The book was posthumously composed of Austin's lecture notes, hence the text does not bear the characteristics of academic argumentation but, instead, is a manuscript for a series of pedagogical situations. This transformation from a plan for discussions in a classroom to an object in a bookshelf has, no doubt, influenced the interpretations of what Austin was saying and how he did it.

One remarkable signpost in the discontinuous trajectory of the theory of performativity is a debate about Austin's philosophical heritage that took place in the 1970's between two philosophers, Jacques Derrida and John R. Searle. Instead of the most repeated, and at least in the fields of theatre and performance studies reoccurring outcome of this debate, which would be Derrida's critique on Austin's exclusion of artistic utterances from his discussion, my attention was drawn to several other issues, especially in Derrida's follow-up texts. One of them was Derrida's critique of Searle for misreading Derrida's text, for instance, by ignoring such relevant features of the text as its composition, title, subtitles, references to other texts, neologisms that were a kind of “warning lights” in Derrida's words – and paradoxical adjectives that, according to Derrida, were meant

to add “a spectacular blinking effect to the warning light”. Another remark that intrigued me was Derrida’s reflection of himself and Searle as “fronts” or “straw men” and his suggestion that what was behind those “fronts” was the most interesting and important part of the debate, and they were “forces of a non-philosophical nature”. He also reflected on the aggression and violence of the academic polemics.

This viewpoint to academic discourse – not only to focus on what is said but also to look at what is done by the saying oriented me to see these discourses as dramatized narratives, where the scholars were cast according to the needs of the plot and the debates were combats about eminence and power intertwined with the discussion about theoretical content.

Regarding the diverse discourses on performativity in the fields of theatre and performance studies, Janelle Reinelt has mapped the concepts of the performative and performativity in association with the concepts of performance and theatricality, and identified in these discussions three themes: first, identifying an artform – the performance art, second, defining research subjects in three research fields – performance studies, cultural studies and theatre studies, and third, bringing the philosophical concept to the contemporary critique. My study participates in that third discussion.

## TO MY OTHER EXCAVATION SITE, THEN:

The production *Tulitikkuja lainaamassa eli elämän ihmeellisyys*, in English *Gone to Borrow Matches or the Strangeness of Life*, was performed at Tampere Workers’ Theatre 2001–2002. It was an adaptation of an adaptation of a novel. The novel was first published in 1910 under the pen name Maiju Lassila but written by a man called Algot Untola. The first part of the production’s name *Tulitikkuja lainaamassa* is the name of the novel and it is familiar, I think, to most Finns whether they have read it or not. The latter part of the production’s name, *Elämän ihmeellisyys*, is not so known, but it is, actually, the name that the author himself intended for the book. *Tulitikkuja lainaamassa* is a very popular piece of Finnish literature and numerous stage adaptations have been made of it.

The novel tells a story of two yeomen, Antti Ihalainen and Jussi Vatanen. Antti is sent to borrow matches from a neighbour by his wife Anna Liisa. On the road, however, he meets his old friend Jussi, who persuades Antti to act as his spokesperson. Jussi is a widower and wants to remarry. Antti’s errand changes from borrowing matches to proposing on behalf of Jussi. After a success in this task, the men leave for an adventurous journey to the nearest town.

The first layer adaptation of the production was made by Veijo Meri in the 1970’s. There Meri puts more weight to the depiction of social hierarchies of the rural community, power relations, and the division to the privileged, like the masters of their houses, and the underprivileged, like women and the landless people. Due to this emphasis, he gives space also to those who were left at home when Antti and Jussi have their adventures. Both narratives exist in the novel, but most adaptations emphasize the adventure plot and Jussi’s endeavour to marry and set the other elements and characters further aside.

The second layer of the adaptation in the production was constructed by director Kalle Holmberg. It added to Meri’s adaptation elements from Algot Untola’s other work *Harhama* that was published under another pen name Irmari Rantamala. Along with *Harhama*, Holmberg brought, or rather, strengthened the existential element that already was embedded in the novel *Tulitikkuja*

*lainaamassa*, but which has rarely gained space in the stage adaptations. *Harhama* has until the last decades been read as an autobiographical work and it has been used as a source of information about Untola's own life. Therefore, it also introduced the multifaceted character of Algot Untola himself. Untola died a convicted man in the aftermath of the Finnish Civil War in 1918, because he had been writing to the workers' newspaper during the war. The details of Untola's life were introduced in the programme of the production. His destiny was relevant in the production especially, because the production was part of the Workers' Theatre's 100<sup>th</sup> anniversary repertoire.

In addition to the existential element, Holmberg also added another level, a broader one, which depicted the rapid societal change that had taken place in Finland from the agrarian country of the first half of the 20<sup>th</sup> century to the techno-society of the end of the century. Considering the festive context this wide perspective also became relevant.

## THERE WERE SOME COMMON THEMES IN MY EXCAVATION PITS:

One of them is **marriage**. It is the central theme in the novel *Tulitikkuja lainaamassa* as well as in the production adapted from it. Marriage is represented not only in Jussi's pursuit of remarrying but also as many other marriages in the community and as the favourite topic in the dialogues between the characters.

Marriage is also the best remembered of Austin's examples about performative speech acts, about "How [we] do Things with Words". It is the perfect example of how a few words said by a few persons – a bride, a groom and a clerical or civil authority – in the right context establish a marital bond which is both legal and institutional as well as intimate and communal.

Another common theme in my two pits was the **shifting positions of the initiators**, Austin and Untola, and the variation in the interpretations and appreciation accordingly. Untola's position has varied in the Finnish literary history according to whether he has politically been seen as an enemy or a comrade; when seen as an enemy, Maiju Lassila and his works have been remembered as humorous folk comedy, but the rest has been happily forgotten.

Austin's image, again, has varied from a strict guardian of morals and hierarchies who despises the arts to a playful iconoclast who subverts even his own authority and whose speech flourishes with quotes of, and references to, poems and plays.

## WHAT THEN IS THIS PERFORMATIVITY I AM TALKING ABOUT?

According to my understanding, it is the point where our individual performance interacts with the discourse and its conventions. The discourse provides the understandability of our performance be it verbal, gestural or any other kind of communicative act, and it also defines the possibilities for our performance to influence the cultural environment in which we participate. Austin first introduced the explicit performative which is regulated by formal convention, like the marriage ceremony. Later he extended performativity to concern all speech acts as implicit performativity. After Austin, the theory has been elaborated to concern acts beyond the realm of language, for instance by Judith Butler.



In my study, I explored **first of all**, the performative acts of a theatre production and identified the discourses and conventions that were relevant for the production and were activated by it. I found that in terms of style the overall composition as well as the spatial and audiovisual elements of the production had features of both modernist and postmodernist theatre. The basic structure of the production which juxtaposed individual experiential time with societal progressive time relates the production to the epic theatre tradition of Bertolt Brecht and Erwin Piscator. Beside these characteristics, the production seemed to work as a memory machine that addressed its spectators as citizens who had an interest in the history of Finland and to the past of the workers' movement.

**Second**, meanwhile studying the different discussions of the theory of performativity, my attention was drawn also to the performativity of those discourses, because, as Derrida pointed out also the [t]heoretical utterances are speech acts". When dwelling in the theoretical discussions in the fields of philosophy and literature as well as in the drama, theatre and performance studies, I was intrigued by the "how to dos" of those discourses and the combats and stakes that motivated them.

This led me to the **third** level of exploring performativity and recognizing the "how to dos" of it – that is the level of academic scholarship in general – with which my study attempts to participate.

## Jorge Sandoval

# THE THEATRICALITY OF THE EVERYDAY THROUGH COSTUME EXPRESSIONS OF FANDOM AND DRAG

The public defence of Jorge Sandoval's doctoral dissertation in Costume Studies was held online as a Zoom Lectio at Aalto University, School of Arts, Design and Architecture, Department of Film, Television and Scenography on 29 October 2021. Prof. Vicki Karaminas (Massey University) acted as Opponent and Prof. Sofia Pantouvaki (Aalto University) as Custos.

## INTRODUCTION

This article-based dissertation, comprising six published research texts, investigates the ways the male costumed body expresses theatricality in non-theatre settings. It does so by looking at costume as a means of expressing non-normative gender, researched through two distinct perspectives: the costume expressions of fandom, and drag. More specifically, the dissertation uses as case studies the regalia of Canadian football fans and drag displays in both professional and amateur situations in Canada and Finland.

The performance of the costumed body in non-theatre settings expands the notion of representation to include human interaction in the physical material world and on the internet—both considered integral parts of the ambit of the contemporary every day, the public sphere, where individuals come together to identify, discuss, perform, and protest personal and societal issues.

My research draws from theories such as Alan Read's concept of theatricality and the ambit of the everyday<sup>1</sup>, Judith Butler's feminist theory and queer identity<sup>2</sup> John R. Suler's idea of performance and identity in social media<sup>3</sup>, Vicki Karamina and Adam Geczy's philosophies of the body research<sup>4</sup>, Eric Anderson's<sup>5</sup> and Amir-Ben Porat's research on masculinities and fandom in\_sports<sup>6</sup>, Rachel Hann's research on dress normativity<sup>7</sup>, and Peter Boenisch's concept of relational dramaturgy<sup>8</sup>. These voices inform my understanding of the theatrical and emblematic potentialities of the costumed material body in real

---

1 Read, Alan (1993), *Theatre and the Everyday: An Ethics of Performance*, New York: Routledge.

2 Butler, Judith (1988), 'Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory', *Theatre Journal*, 40:4, pp. 519-531, <http://www.jstor.org/stable/3207893>. Accessed 6 August 2009. Butler, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge. Butler, Judith (1993), *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*, London: Routledge.

3 Suler, John R. (2016: 29), *Psychology of the Digital Age: Humans Become Electric*, Cambridge: Cambridge University Press.

4 Geczy, Adam and Karaminas, Vicki (2013), *Queer Style*, London: Bloomsbury Publishing.

5 Anderson, Eric (2005), *In the Game: Gay Athletes and the Cult of Masculinity*, Albany: State University of New York Press.

6 Amir, Ben Porat (2010), 'Football fandom: a bounded identification', *Soccer & Society*, 11:3, pp. 277-290.

7 Hann, Rachel (2017), 'Debating critical costume: negotiating ideologies of appearance, performance and disciplinarity', *Studies in Theatre and Performance*, 39:1, pp. 21-37.

8 Boenisch, Peter (2012), 'Acts of spectating: The dramaturgy of the audience's experience in contemporary theatre', *Critical Stages: The IATC Journal*, [criticalstages.org/7/acts-of-spectating-the-dramaturgy-of-the-audiences-experience-incontemporary-theatre/](http://criticalstages.org/7/acts-of-spectating-the-dramaturgy-of-the-audiences-experience-incontemporary-theatre/). <http://www.critical-stages.org/7/acts-of-spectating-the-dramaturgy-of-the-audiences-experience-in-contemporary-theatre/>. (n p). Accessed 23 July 2018.

life and the immaterial body in virtual spaces, through acts of ‘costuming’ the self.

The study explores two research questions:

- 1) How does the performance of the male body create a space for theatricality through costume expressions off the stage?
- 2) How does the consideration of the queered male body in social media platforms advance new paradigms for theorizing the notion of costume in the context of the everyday?

These questions form the basis of the thesis by researching three lines of enquiry:

1. Costuming expressions outside conventional theatre spaces;
2. The queered male body, specifically, the male body in drag in real life contexts; and
3. The theatricality of the everyday, understood here as an action emanating from an ‘everyday event’.

The thesis examines dressing up in everyday situations as an act of ‘othering’ by means of adornment through individuated sartorial expressions, generated by creative whim, fashion, and systems of commodification that re-gender the male body, transforming it into a theatrical instance.

Using qualitative ethnographic research methodology, I examine representations of gender performed through acts of ‘costuming’ in a variety of spaces, such as football stadiums, the street, social media platforms and reality TV. These spaces, I propose, provide opportunities to expand the understanding of theatricality off the stage, where the costumed body performs, expresses, inverts, and subverts gender stereotypes. This dissertation’s findings present the body and costumed expressions of gender, within the ambit of the everyday, as the signifiers and producers of a process, rather than a specific event; this stimulates new knowledge regarding the way we spectate and employ theatricality in regard to non-normative gender expressions and societal assumptions of gender off the stage.

It is important to provide a brief personal context for this research since my approach to this work is auto ethnographic. From early childhood and throughout my career, creating with my body has been a constant. Studying and working as a professional dancer and choreographer for over twenty years, I have always been aware of the materiality of the body. Pushing physicality to the limit, the body became the language I spoke, part of my everyday reality on and off the stage. After retiring from performing, I retrained as a theatre designer, where I found my niche in design for dance. The transition was a natural one: my earlier training helped me to understand the performer’s body and its needs. I have performed in other ways as well: living as a gay man, controlling the body’s suspensions and movements becomes the mechanism used to pass in a gender binary-oriented society.

As I became aware of my non-binaric position within the heteronormative matrix, I also became conscious of my physicality as a gay individual. Instincts and emotions were controlled and choreographed as I performed daily, either revealing or masking my gender orientation. Alongside physicality, dress became an important device, a mask I learned to use to navigate or defy the everyday, but most importantly to stage it. Therefore, my personal background, career choices, and gender preference guide this research.

My contribution to costume studies has been to look at costume through a gender queer lens as a form of theatricality removed from the frame of the stage and situated in everyday spaces that are performatively queered by means of ‘othering’<sup>9</sup>. Therefore, situating the costumed body at the centre of this investigation, and within the frame of fundamental shifts in post-dramatic theatre forms and practices, the need to investigate the body as an immaterial costume vis-à-vis the ubiquitous presence of new technologies and media platforms as spaces for performance was essential.

## AIMS AND THEORETICAL FRAMING OF THE RESEARCH

The aim of this study is to examine ways in which dress is employed in daily life as ‘costume’, in both the material world and social media, and how it can be read as a theatrical device that produces additional significations. In the everyday world, exaggerated sartorial gestures challenge established gender notions and representations in playful and meaningful ways, becoming not just an accessory to the body, but a performance in itself. These significations, perceived as ‘the extra daily domain’ as Alan Read calls it, connect everyday dress to the theatrical in interesting ways<sup>10</sup>.

However, does eccentricity in dress in the ambit of the quotidian become automatically theatrical due to its uniqueness? Josette Féral ponders this point, asking, ‘how then are we to define theatricality today? Should we speak of it in the singular or in the plural? Is theatricality a property that belongs uniquely to the theatre, or can it also be found in the quotidian?’<sup>11</sup>

I would suggest that theatricality is everywhere, present in the everyday – resounding but in ways that are always complicated to read.

## RESEARCH PROCESS

This examination is supported by the following research leads: the analysis of rituals and dressing up in the world of football fandom to support and subvert normative gender representations, addressed in Publications I and II; the examination of the body itself as scenographic space to interrogate normative gender representations, explored in Publications IV and V; and the investigation of the performative nature of drag on social media platforms and in the public sphere, addressed in Publications III, IV and VI.

To systematize the methodology that explored the aforementioned lines of inquiry, I created the following 4 diagrams that illustrate the connections between the lines of enquiry, the corresponding publications, and their focus.

The first figure describes the interconnection between the topics explored in the six research publications, the specific focus of each one, and how the research relates to the three lines of enquiry. From the beginning, the guidelines established by these lines of enquiry and the focus of each publication (Figure 1) were crucial to forming a comprehensive argument.

9 Hann, Rachel (2017), ‘Debating critical costume: negotiating ideologies of appearance, performance and disciplinarity’, *Studies in Theatre and Performance*, 39:1, pp. 21–37.

10 Read, Alan (1993), *Theatre and the Everyday: An Ethics of Performance*, New York: Routledge.

11 Féral, Josette and Bermingham, Ronald (2002), ‘Theatricality: The specificity of theatrical language’. *Substance*, Special Issue: Theatricality, 31:98/99, pp. 94–108, <https://www.jstor.org/stable/3685480>. Accessed 19 June 2019.

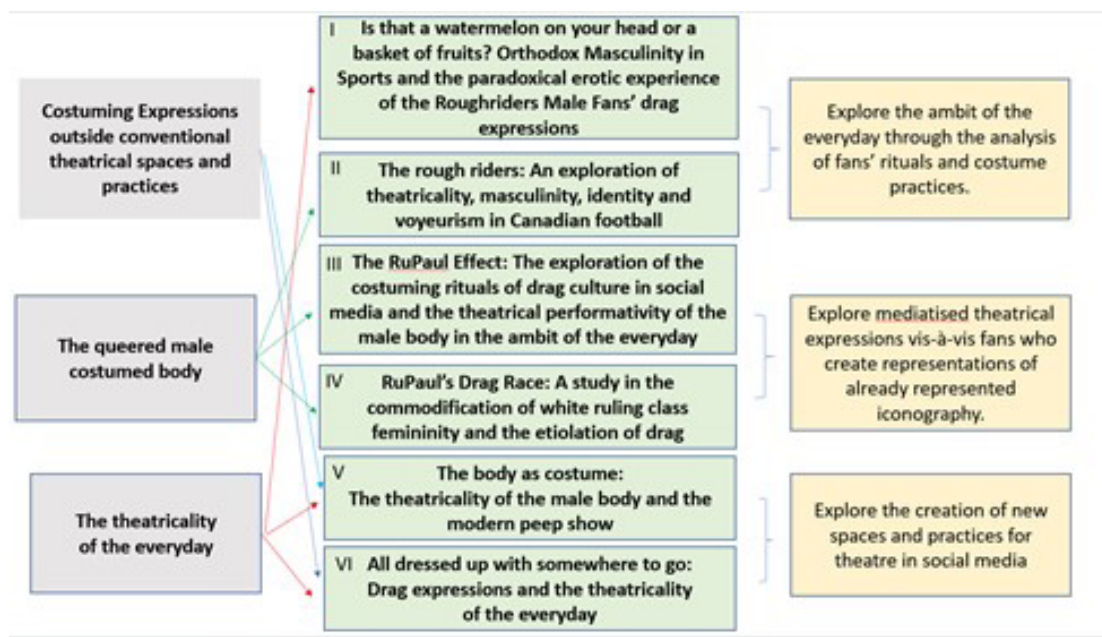


Figure 1: Interrelated lines of enquiry in relation to the six research publications of this thesis.

As part of the research process, I gathered several key elements or terms to guide the research and writing using an intertextual approach to connect images and texts<sup>12</sup>. The key terms expressed in this Figure helped to define the methods and materials utilized, that led the research towards the proposed outcomes.

Jennifer Parker-Starbuck and Roberta Mock's model for researching the performing body, establishes four methodological approaches for the negotiation of tensions between bodies in theory and practice, for observing and spectating bodies, as well as performing and participating'<sup>13</sup>.

Their four approaches are:

- 1) theorizing the body,
- 2) archival analysis of bodies,
- 3) first-person methodologies, and
- 4) intercorporeal exchanges.

The two approaches I used (number one and number four), allowed me to connect my own corporeal experiences to the research of dressing up and performing in the everyday world. Using my own experience as a reference, I constructed questionnaires and interviews to establish a strong relationship between my research questions, subjects of study and theoretical frame.

The key terms, the methods and materials established in advance, mapped the content, anticipated the outcomes of each publication and they kept the writing focused on the research questions.

<sup>12</sup> Intertextuality refers to the way that the meanings of any one discursive image or text depend not only on that one text or image, but also on the meanings carried by other images and texts.

<sup>13</sup> Parker-Starbuck, Jennifer and Mock, Roberta (2011), 'Researching the body in/as performance', in B. Kershaw and K. Nicholson (eds), *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 210-235.

PUBLICATION	KEY TERMS	METHODOLOGY	MATERIALS	OUTCOMES
I Is that a watermelon on your head? Intertextuality: Line of enquiry # 1 and #3.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• The everyday</li> <li>• Dressing up</li> <li>• Costume</li> <li>• The body</li> <li>• Fandom</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Intertextuality</li> <li>• Literature review</li> <li>• Discursive formation</li> <li>• Intercorporeal exchange approach</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Images</li> <li>• Questionnaire</li> <li>• Fans' website</li> <li>• Journals</li> <li>• Articles</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Insight into dressing up expressions of sports fans</li> <li>• Insight into sports and masculine capital</li> <li>• Insight into the performance of the body in the ambit of the everyday</li> </ul>
II The rough riders  Intertextuality: Line of enquiry #1 and #2 and #3	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dressing up</li> <li>• Costume</li> <li>• The everyday</li> <li>• The body</li> <li>• Fandom</li> <li>• Queer</li> <li>• Drag</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Intertextuality</li> <li>• Literature review</li> <li>• Discursive formation</li> <li>• Visual analysis</li> <li>• Theoretical analysis</li> <li>• Textual analysis</li> <li>• Intercorporeal exchange approach</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Images</li> <li>• Questionnaire</li> <li>• Fans' website</li> <li>• Journals</li> <li>• Articles</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Insight into the sartorial expressions of fans of the game</li> <li>• Overview on ritualistic behavior</li> <li>• Insight into the gendered body</li> <li>• Insight into the performance of the body in the ambit of the everyday</li> </ul>
III The RuPaul effect  Intertextuality: Line of enquiry #1 and #2	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Costume expressions</li> <li>• The queered body</li> <li>• The everyday</li> <li>• Social media</li> <li>• Fandom</li> <li>• Drag</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Literature review</li> <li>• Intertextuality</li> <li>• Observation</li> <li>• Textual analysis</li> <li>• Visual analysis</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Social Media</li> <li>• Reality TV show</li> <li>• Images</li> <li>• Fan's website</li> <li>• Journals</li> <li>• Articles</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Insight into the body as a theatrical device</li> <li>• Insight into traditional theatrical expressions versus costume expressions in social media as representative of non-conventional theatrical expressions</li> </ul>
IV RuPaul's Drag Race  Intertextuality: Line of enquiry #1, #2 and #3	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Costume expressions</li> <li>• The everyday</li> <li>• The body</li> <li>• Fandom</li> <li>• Drag</li> <li>• Social media</li> <li>• Unconventional theatrical expressions</li> <li>• Queer</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Theoretical analysis</li> <li>• Intertextuality</li> <li>• Observation</li> <li>• Visual analysis</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Social media</li> <li>• Online postings</li> <li>• Images</li> <li>• Fans' website</li> <li>• Journals</li> <li>• Articles</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Insight into the commodification of the body in traditional theatrical expressions vis-à-vis drag expressions made by fans in non-conventional theatrical spaces</li> <li>• Insight into the performance of the body in social media platforms.</li> </ul>
V The body as costume  Intertextuality Line of enquiry #1, #2, #3	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Unconventional costume expressions</li> <li>• The everyday</li> <li>• The body</li> <li>• Social media</li> <li>• Queer</li> <li>• Drag</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interviews</li> <li>• Theorizing the body</li> <li>• Intertextuality.</li> <li>• Textual analysis</li> <li>• Visual analysis</li> <li>• Intercorporeal exchange approach</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Social media</li> <li>• Images</li> <li>• Online postings</li> <li>• Journals</li> <li>• Articles</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Personal experiences of the interviewee regarding gendered costume expressions.</li> <li>• Personal insight into the performance of the body in social media as part of the ambit of the everyday</li> </ul>
VI All dressed up with somewhere to go  Intertextuality: Line of enquiry #1, #2, #3	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Unconventional costume expressions</li> <li>• The everyday</li> <li>• The body</li> <li>• Queer</li> <li>• Drag</li> <li>• Social media</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interviews</li> <li>• Intercorporeal exchange approach</li> <li>• Theorizing the body</li> <li>• Observation.</li> <li>• Textual analysis</li> <li>• Visual analysis</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Social Media</li> <li>• Images</li> <li>• Online postings</li> <li>• Journals</li> <li>• Articles</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Personal experiences of the gendered body in everyday situations.</li> <li>• Insight into the performance of the body in social media as part of the ambit of the everyday</li> </ul>

Figure 2: Key terms and themes.

## RESEARCH DESIGN

An initial literature review helped to develop the theoretical framework and the outlining of the core concepts for this research. Figure 3 shows the research structure; it presents the main topics leading the literature review which were essential for the preparation and eventual writing of the six publications. The two research questions are placed in the middle of this diagram as the focal point for the research. The right side of the diagram indicates the research materials used, and the research methods employed for the analysis.



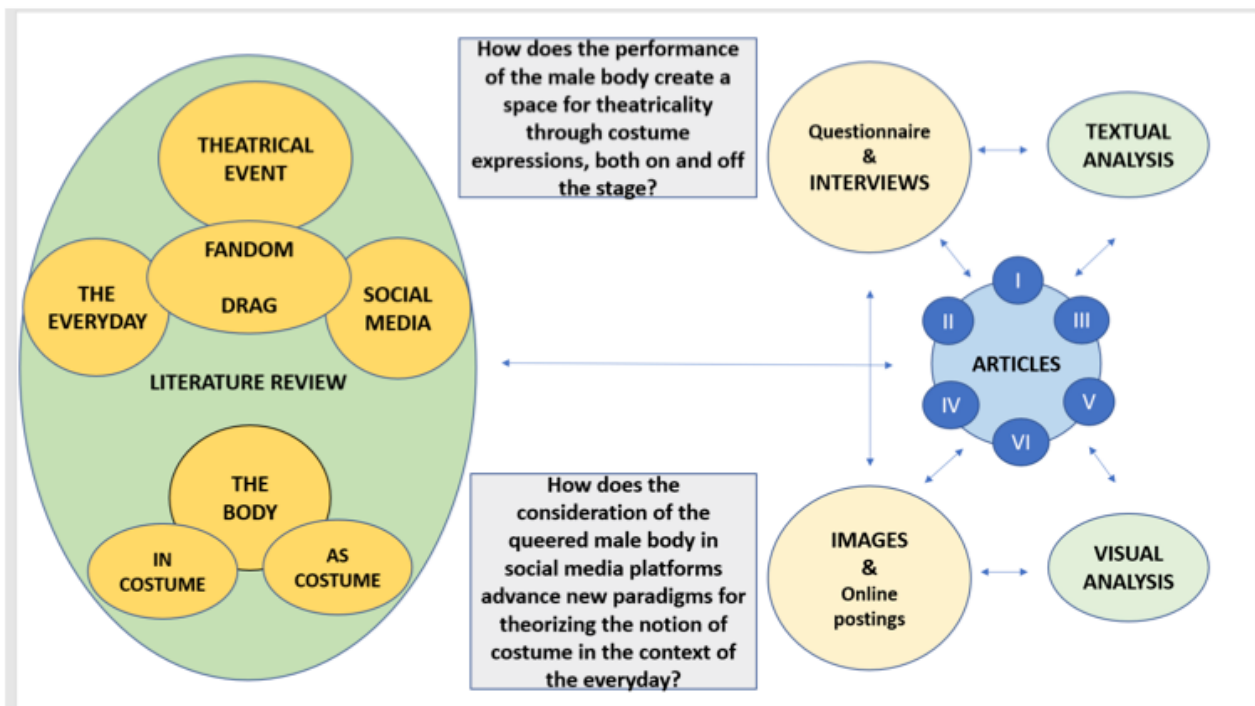


Figure 3: Research Structure.

Figure 4: presents an overview of the methodological approaches that were used to analyze the research materials that supported the research, and how these connect.

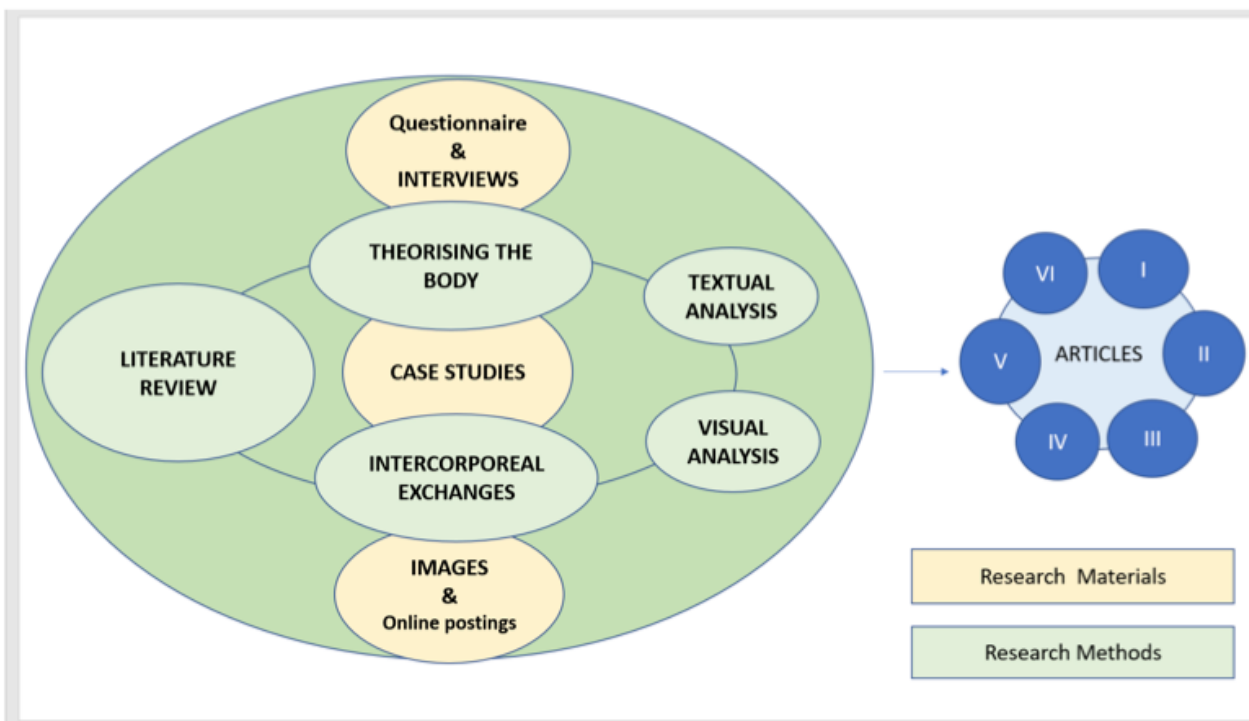


Figure 4: Research materials and research methods.

## METHODS

For the development of my research work I used:

- 1) A broad literature review narrowing the choice of possible theoretical approaches.
- 2) Data collection to determine case studies using questionnaires and interviews.
- 3) Analysis of social media representations to illustrate the research premise and draw conclusions.

These three steps enabled a discursive approach<sup>14</sup>, using theoretical text and images, to explore the construction of genderqueer meaning through costumes manifest in real and virtual environments apart from the stage, and how costume disrupts normative gender representation.

## THE IMAGES

The use of Parker-Starbuck and Mock's methods to examine images as the material or virtual body in and as performance, facilitated the consideration of the cultural positioning of the body and the negotiation of bodies absent and present' through an ethnographic and corporeal approach to storytelling<sup>15</sup>.

## RESULTS: SUMMARY OF FINDINGS

Megan Alrutz and Julia Listengarten state that 'theory helps to see the world and the artists' work anew'<sup>16</sup>. This simple statement underscores how theory, conjoined with practice, enables an interrogation of the very ways we, as theatre artists, understand representation on and off the stage.

My exploration of the queered male body in costume and as costume in the ambit of the everyday situates my research aims within the double frames of theory and practice, of the abstract and the real. Examining the costumed body in the everyday world as emblematic and agentic rather than as merely material display, has led me to think about theatricality through costume in a broader sense, based on how we interact in the world today. This is particularly true when we consider how popular costuming expressions like street fashion, sports' fan regalia, or party dress, to mention few, have provided, at times, a source of inspiration for theatre designers but have rarely been seen as a theatrical event in their own right. Dressing up for public display, is a process of costuming through 'othering' that carries complex meanings. In this work, I argue that these sartorial manifestations are more than theatrical – they are theatre.

As I explored the male body through fandom and drag, I studied the ways in which, through quotidian actions, the male body in costume queers normative gender representations through overt theatrical acts. Using inductive methodology to understand the male body as emblem—manifest through fan regalia in the sports field and drag apparel on the street, in televised media and on social media platforms I propose the costumed body as a device that can be simultaneously performative, scenographic, and dramaturgical, resonating theatrically outside the bounds of the theatre.

Seen across a wide spectrum, men in drag are the focus of all six research publications,

---

<sup>14</sup> Discourse: a particular knowledge about the world which shapes how the world is understood and how things are done in it. Discursive formation is the way meanings are connected together in a particular discourse.

<sup>15</sup> Parker-Starbuck and Mock 2011: 214

<sup>16</sup> Alrutz, Megan, Listengarten, Julia, and Van Duyn Wood, M. (eds.) (2012: 7), *Playing with Theory in Theatre Practice*, New York: Palgrave MacMillan.

ranging from football fans' dress rituals, to drag expressions in social media and on the streets of Helsinki and Montreal. The research, as a whole, contributes to better understanding of how the costumed male body is read in the mundane world using theatre and gender as discursive frames. Focusing on the sports fan in extravagant regalia and the male body in full female drag, I propose the costumed body makes meaning as it interrogates normative gender representations in both real and digital environments. In a sense, queered bodily display functions as theatre and furthers an understanding of what costume is and what it does to subvert normative masculinity. Overall, these findings respond to my two research questions. My argument establishes the realm of the everyday in the twenty-first century to be equal parts material and virtual worlds where gender performances play out, from moment to moment, in real life and in social media. Indeed, users of social media seem not to differentiate between the two<sup>17</sup>. Both forms of display have elements that are reminiscent of theatre performance: they are a conscious and creative doing for the appreciation of an audience. Pre-internet, non-normative representations of the male body were limited to the cabaret stage or private club. Arguably, outside these locations, the queer body was largely rendered invisible<sup>18</sup>. However, due to the incessant draw of the internet and the media streaming of mainstream shows such as *RuPaul's Drag Race*, invisibility is no longer an issue. The result is a broad presence of non-normative signifiers of gender.

Creatively speaking, cyberspace offers a nonthreatening and anonymous platform on which to posit an alternative persona. The focus is not on accurate representations of oneself, but rather its overt theatricalization. This comes at a time when gender identity is increasingly fluid and provisional, underscoring how the body is the platform for questioning binaries of all kinds. As bodies become more undisciplined, and representation embraces gender variation, physical shapes, sizes, abilities and backgrounds, the performance is never one-dimensional or clear. As such, the body in costume and as costume epitomizes the way in which performer and spectator are simultaneously breaking down normative designations and rendered the division of performer and spectator obsolete.

## RECOMMENDATIONS FOR FURTHER RESEARCH

The study of the costumed body at the intersection of scenography and gender in the context of the real world is, relatively speaking, wide open territory. Expanding research on the way that costume signifies vis-à-vis the gendered body within the ambit of the quotidian will challenge the way we think of and make theatre at the same time as it challenges notions of hetero-normativity, homonormativity and the many other issues related to the performance of gender in society, off the stage and on the internet. Much remains to be discussed in regard to dress and gender: the two are linked in ways we little understand. Expressions like cosplay, fancy dress and national dress in social media are aspects of the everyday still waiting to be explored. Sartorial expressions are intrinsic to the way we move through and understand the world and looking closely at these gestures as a way of expanding the gender envelop, indeed all human possibilities, become the essence and importance of critical costume studies.

---

<sup>17</sup> Suler, John R. (2016: 29), *Psychology of the Digital Age: Humans Become Electric*, Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>18</sup> Entwistle, Joanne and Elizabeth Wilson (2001), *Body Dressing*, Oxford: Berg.

## REFERENCES

- Amir, Ben Porat (2010), 'Football fandom: a bounded identification', *Soccer & Society*, 11:3, pp. 277–290.
- Alrutz, Megan, Listengarten, Julia, and Van Duyn Wood, M. (eds.) (2012), *Playing with Theory in Theatre Practice*, New York: Palgrave MacMillan.
- Anderson, Eric (2005), *In the Game: Gay Athletes and the Cult of Masculinity*,
- Boenish, Peter (2012), 'Acts of spectating: The dramaturgy of the audience's experience in contemporary theatre', *Critical Stages: The IATC Journal*, [criticalstages.org/7/acts-of-spectating-the-dramaturgy-of-the-audiences-experience-incontemporary-theatre/](http://criticalstages.org/7/acts-of-spectating-the-dramaturgy-of-the-audiences-experience-incontemporary-theatre/). <http://www.critical-stages.org/7/acts-of-spectating-the-dramaturgy-of-the-audiences-experience-incontemporary-theatre/>. (n p). Accessed 23 July 2018.
- Butler, Judith (1988), 'Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory', *Theatre Journal*. 40:4, pp. 519-531, <https://www.jstor.org/stable/3207893> Accessed 6 August 2009.
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge.
- Butler, Judith (1993), *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*, London: Routledge.
- Butler, Judith (2004), *Undoing Gender*, London: Routledge.
- Carlson, Marvin (1996), *Performance: A Critical Introduction*, 2nd edition. London: Routledge.
- Entwistle, Joanne and Elizabeth Wilson (2001), *Body Dressing*, Oxford: Berg.
- Féral, Josette and Bermingham, Ronald (2002), 'Theatricality: The specificity of theatrical language'. *Substance*, Special Issue: Theatricality, 31:98/99, pp. 94–108
- Geczy, Adam and Karaminas, Vicki (2013), *Queer Style*, London: Bloomsbury Publishing.
- Geczy, Adam and Karaminas, Vicki (2013), *Queer Style*, London: Bloomsbury Publishing.
- Hann, Rachel (2017), 'Debating critical costume: negotiating ideologies of appearance, performance and disciplinarity', *Studies in Theatre and Performance*, 39:1, pp. 21–37.
- Parker-Starbuck, Jennifer and Mock, Roberta (2011), 'Researching the body in/as performance', in B. Kershaw and K. Nicholson (eds), *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburg: Edinburg University Press, pp. 210–235.
- Read, Alan (1993), *Theatre and the Everyday: An Ethics of Performance*, New York: Routledge.
- Read, Alan (1993), *Theatre and the Everyday: An Ethics of Performance*, New York: Routledge.
- Suler, John R. (2016), *Psychology of the Digital Age: Humans Become Electric*, Cambridge: Cambridge University Press.

**Maarit Kalmakurki**

# DIGITAL CHARACTER COSTUME DESIGN IN COMPUTER-ANIMATED FEATURE FILMS

The public defence of Maarit Kalmakurki's doctoral dissertation in Costume Studies was held at Aalto University, School of Arts, Design and Architecture, Department of Film, Television and Scenography on 10 December 2021. Prof. Drake Stutesman (New York University) acted as Opponent and Prof. Sofia Pantouvaki (Aalto University) as Custos.

## INTRODUCTION

The topic of my doctoral thesis stems from my personal interest and background as a professional costume designer, in which I have experienced the integration of digital technology in developing the visual appearance of characters. In my colleagues' work, the same is shown in many contemporary films in which many aspects of character costumes are built digitally. With the technology aspect in mind, I found that in animated films, the design of costumes has been folded into the process of character animation, rather than existing as a separate process executed by a costume designer. The animators act as auteurs of character and costume design, where the process and decisions behind costume colours, materials, and construction are integrated into the phase of character development. As a result, the different phases and significance of animated character costume design remain relatively unknown. I found it surprising that costume design has previously been sidelined in animation and that animated films mostly do not engage professional costume designers in productions. Therefore, studying costume design in animation from the viewpoint of a costume designer opened a perfect research platform and I framed my doctoral research to focus on computer-animated films and digitally created characters.

Prior to 2016 when I started my doctoral study, only six films gave credit to the work of a costume designer, among hundreds of computer-animated films produced in Hollywood. To embrace the contribution of costume designers in the development of computer-animated films, I framed the research to investigate those rare films that engaged a costume designer in the production. I focused on the work of costume designer Isis Mussenden on DreamWorks' *Shrek*, *Shrek 2* and *Puss in Boots*; Israel Segal's costume design for *Shrek the Third*; Ruth Myers' contribution for ImageMovers' *Monster House*; and Danny Flynn's costume designs for Disney Animation *Big Hero 6*. In order to investigate the costume designers' work across the case study films, I formulated the main research question as: What are the key characteristics of costume design for digital characters in computer-animated films? As the scope of the main research question covers broadly the theme of costume design for digital characters and the work of the designer, I formulated two sub-questions, where the first one asks: How does technology development in computer animation affect the costume design process and the final outcome of the character's digital costume? In order to explore the commonalities and differences between physical materiality and digital materiality, I framed the second sub-question as: In what ways are tangible materials part of digital character costume design?

To answer the research questions, I interviewed costume designers, art directors, production designers, and animators who worked on the case study films. This enabled me to collect first-hand insights and tacit knowledge of these professionals' experiences working in computer-animated film productions. Interviews with the costume designers also gave me access to their personal archives. I was able to see, for example, costume drawings and fabric swatches, which were important pieces of primary evidence of production phases that typically remain hidden. Content, comparative and visual analysis of the oral records and visual references such as costume drawings, images of key scenes, and characters from the films illuminated thematic areas related to costume designer's collaborative work processes, the effect of technology in costume design development and digital creation, as well as issues regarding tangible and digital materiality.

My study followed typical data-driven research by first analysing the data and then contextualizing the data information in relation to theoretical considerations. I chose to connect the theory of somaesthetics (Shusterman 1998, 2008), the concept of sensory and haptic perception (Shusterman 2008; Marks 2000, 2002) in my discussion as these theories relate to the costume designers' somatic consciousness and embodied feelings that guided their design development. I also employed selected theories of embodiment in studies of costume design and animation, where my analysis shows that costume design is an important part of animation acting and performance. I further drew theories on materiality (Ingold 2013; Harris 2005, 2013) to better explore the relationship between tangible and digital materials in the context of digital character costume design.

## FINDINGS

My research demonstrated that costume designers are vital collaborators in computer-animated film production pipelines where many artistic and creative departments work simultaneously. Costume designers collaborate by suggesting ideas for character's body forms, costume materials, colours, construction and fit, which all contribute to better storytelling. The final result of costume design was achieved through a collaborative effort working alongside the director, producers, production designer, art director, and scriptwriters. Costume designers must respond to constant changes in the film's script and rework the designs multiple times, which I propose is one of the characteristics of digital character costume design. On the other hand, the continuous scriptwriting enables the costume designers to be part in the script development phase. This allows the writers and animators to respond to costume-related ideas quicker which positively affects the films' production time and budget. Costume designers' involvement is also part of the collaborative process when animators study real garments on a physical person in movement. When animators themselves wear garments, it allows them to understand the different kind of feelings that costume materials transmit, which I proposed as being closely connected to the somaesthetic and embodied practice. I argue that this embodied garment examination can be implemented in the animation production process into phases where characters' different personalities are built and action in scenes developed. The input of a costume designer in these phases is equally important for helping the animator embody the character via the design of the costume which produces more believable acting.

The development of technology affected digital character costumes design in several ways. One example is related to the ways in which costumes support the narrative in depicting time through texture and design style. In the production of *Shrek* and its sequel, large volumes of cloth and how



the cloth moves independently outside the digital body were problematic to animate. For example, due to issues with cloth collision, important elements of 14<sup>th</sup> century fashions such as long hanging sleeves or floor length dresses and capes were not possible to create for the characters. Another example of the technology development is related to costume's overall design. In the animated world, all surfaces are digital, and costumes are built directly onto characters digital bodies. However, the process of digitally creating the shape and design of a costume, such as the form of a neckline, sleeves, and hemlines, is time-consuming to accomplish via animation software. For this reason, if the narrative required a costume change in a film, any alterations on costume structures were minor, and it was not uncommon for one digital costume model to be re-used in different scenes. The appearance of a "new" costume was achieved by retaining the same structure of the costume model, but changing the colours, prints, and materials. On the other hand, the software development enhanced the reproduction of real material textures, colours, light, and shine, producing visible differences between costumes when the costume changes were made by re-using the costume models. These specific costume models were used within a film and across films, such as the *Shrek* franchise. I argue that re-using the specific costume models to create a costume change establishes a specific distinguishable look for the characters and their silhouettes, which is an important factor for animated character definition.

The creation of digital costume requires tangible material references to understand how the different aspects of physical dimensions can be reproduced authentically in the digital world. My study showed that tangible material experimentation was part of both the costume design development and the phase when animators digitally build the costumes. Touching and examining tangible materials was the reason for being able to accurately reproduce elements of realistic cloth behaviour, such as textures and the ways cloth falls on a body and reacts to human movement. In addition, examining physical garment patterns was part of costume design. Copying information from the patterns proved useful to digitally build costumes for characters with realistic and exaggerated body proportions. To point out, understanding how two-dimensional patterns transform into a three-dimensional digital garment requires the expert professional knowledge of a costume designer.

Exploring materials through touch informs the costume designers and animators regarding the feeling of the texture, such as how rough or smooth they are. The designers' and animators' personal experiences through touching and feeling the material samples during the design development and costume's digital creation is a somaesthetic practice. The somaesthetic exploration guides the designers and animators in their work processes and enhance the costumes to appear as digitally realistic. Digitally realistic costumes involve truthful cloth behaviour, reproducing real-world textures, which connects with the characters personality, film's story, and action in scenes. These altogether are vital for improving the audience's experience of watching computer-animated films. Digital costumes are powerful in transferring multisensorial experiences and enables audience immersion in the world of a film.

## CONCLUSION

My doctoral research demonstrated that costumes are strong visual support in creating and crafting a character's fictional history, identity, and place in a film. Costume designer's contribution enhance the characters formation of identity and connection to cultural contexts, the film's locations and

time periods via specific materials, costume structures, and colours. These decisive details allow the audience to “read” and recognize the character. When the animated character appears in a scene, the spectator sees character’s costume as the primary visual element, and I argue that this renders the costume an essential part of animated character representation. The digital character and costume create an indistinguishable connection between one another where the costume model forms the design and structure of a costume. These altogether create the character’s form and silhouette, at the same time making the design of costume highly important.

Software developed through the course of time which is visible in the depiction of material characteristics that improved gradually from film to film. The more recent computer animations benefit from advanced computer software and are technologically capable of creating digitally realistic costumes. These includes believable material surfaces, three-dimensional textures, and realistic cloth behaviour. Creating these aspects of realism successfully in digital costumes is two-fold: it is an experience for the makers, the designers and animators, and their creation is an experience for the audience. As the largest contribution of my thesis remains the fact that it gives voice to the costume designers which has enabled me to illuminate the key characteristics of digital character costume design in computer-animated films. I have shown the production stages where a costume designer is a vital collaborator. My thesis has proved that both *costume design* and *costume designer* are equally important in computer-animated filmmaking.

**Saara Moisio**

## BALANCING ACTS IN SPECTATORSHIP: DYNAMICS OF VALUE CREATION IN AUDIENCE EXPERIENCES OF CONTEMPORARY DANCE

The public defence of Saara Moisio's doctoral dissertation of Theatre Research *Balancing Acts in Spectatorship: Dynamics of Value Creation in Audience Experiences of Contemporary Dance* was held via Zoom at the University of Helsinki on 28 January 2022. Professor Ben Walmsley (University of Leeds) acted as Opponent and professor Hanna Korsberg (University of Helsinki) as Custos.

The current Covid-19 pandemic has restricted spectators' possibilities to experience live performing arts freely and collectively for nearly two years now. Artists, producers, and audiences have had to learn new ways of encountering each other, but, at the same time, this situation has made us more aware of the importance of live, collective interaction between spectators, venues, artists, and performances.

In 2015, when I started studying how spectators of contemporary dance performances make sense of and value their experiences, I could not imagine that there would be a day when attending a performance is seen as a health risk. However, now we have lived in a world where you cannot be sure if it is safe to sit with a full audience. Simultaneously, despite the perceived health risk, you could miss the feeling of collectively experiencing a performance happening live in front of you for a certain duration.

In 2015 and 2018 I interviewed twenty-one spectators in three case studies of contemporary dance performances<sup>1</sup> to find out how they create the meaning and value of the art form for themselves. As I wanted to dig deep into the topic, I decided to follow qualitative research methods established in previous audience studies in performing arts and combine them creatively.<sup>2</sup> In-depth pre-performance interviews together with post-performance collage-making workshops with each participant provided a vast amount of text and images about their experiences with contemporary dance. This research material, together with theories of dynamic systems<sup>3</sup> and human mind as enactive, embodied and extended,<sup>4</sup> took me to a journey into spectators' embodied sense-making<sup>5</sup> processes.

I analysed the material by focusing on recurring themes and metaphors in the research participants' ways of describing their experiences with contemporary dance. Four themes emerged that I call central dimensions in the dynamics of value creation. Furthermore, when analysing the participants' talk about their experiences, expectations, and impressions of contemporary dance and

---

1 Maija Hirvanen, *Epic Failing*, Zodiak – Center of New Dance fall 2015; Tero Saarinen Company, *Breath*, spring 2018; Sari Palmgren & co, *Licking Things*, Full Moon Dance Festival, summer 2018.

2 Reason 2010; Johanson 2013; Radbourne, Glow, and Johanson 2013; Gauntlett 2007; Walmsley 2018.

3 Thompson 2007; McConachie 2015; Kemp and McConachie 2019.

4 Varela, Thompson, and Rosch 1991; Varela, Thompson, and Rosch 2017; Gapenne and Di Paolo 2010; Di Paolo, Rohde, and De Jaegher 2010; Sterelny 2010; Colombetti 2014.

5 Colombetti 2014; Thompson and Stapleton 2009.

its makers, it became clear that, to value the art form and its genres, one goes through a process that constantly evolves, changes, and adapts to new experiences and situations. In this process, each one strives to understand oneself, others, and the surrounding world to create meaning for oneself. I call this a process of value creation, where each spectator of performing arts balances between four central dimensions.

These are *expectations of being affected*, *the need for self-development*, *familiarity and recognizability*, and *relationship building*. Together they form a model on the dynamics of value creation.

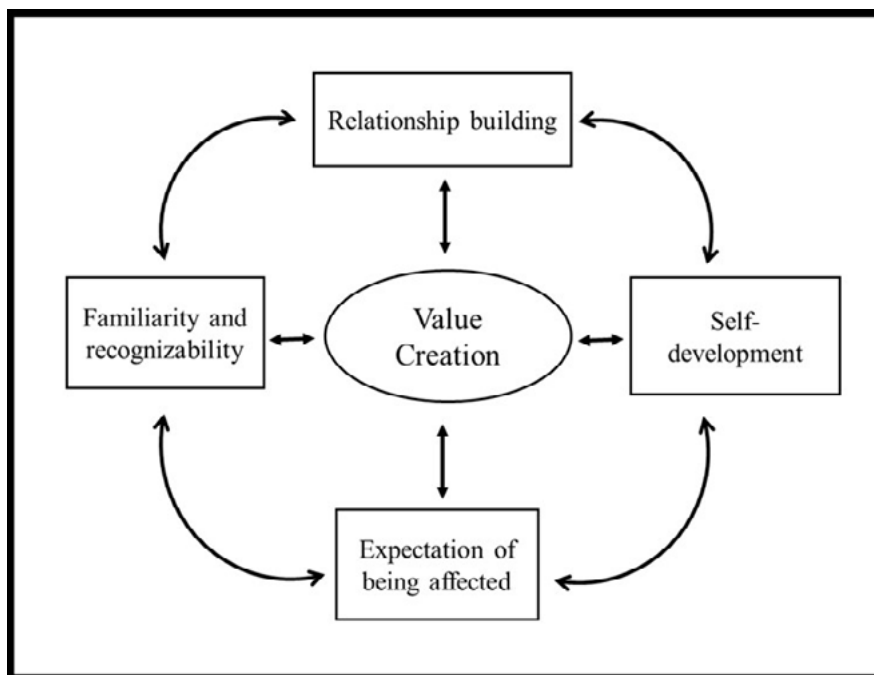


Figure 1. Model on the dynamics of value creation.<sup>6</sup>

The repeated occurrence of certain metaphors in participants’ talk made me realize how embodied sense-making creates tensions between these four dimensions. In the model, *the expectation of being affected* and *the need for self-development* concern issues that matter for spectators when attending performances. *Expectations* become defined by previous satisfying and unsatisfying experiences whereas *self-development* determines the spectator’s motivation to attend a performance. However, in relation to these two dimensions, *familiarity and recognizability* and *relationship building* can further determine which performances spectators end up attending and why, as well as whose work and performances they follow or dismiss.

When I further analysed the metaphors occurring in participants’ talk under each theme, I realized that they repeatedly referred to physical actions, bodily experiences, and spatial dimensions. For example, satisfying experiences were described as ones which “touch”, “move”, “shake” and “captive” oneself, whereas unsatisfying experiences were referred to as “distant”, “cold”, and “unable to move forward”. There was a clear desire to be able to “enter the world” of the performance, “grasp

it” or “get one’s hands on it” and, when the performance had not afforded this, it was described as “empty”, “cold”, or “distant”.

The dynamic interaction between the four dimensions of value creation influences what emerges in the focus of a spectator’s attention, how it becomes affectively framed<sup>7</sup>, and what meaning and value it is given. Therefore, the dynamics of value creation can define which performances spectators choose to attend and how they value these experiences. Contemporary dance as a case study shows how important sensorimotor understanding<sup>8</sup> is for the art form as well as its genre to become present, available, and accessible for the spectator. The kind of bodies we have and the experiences we have had determine what we can know of contemporary dance and how we can anticipate what it offers for us. The way others’ movements resonate in us and how receptive and open we are for them determines how easily accessible the performances of the genre are for us.

For the research participants, contemporary dance was a promise of experiences in which one does not always know if one likes them. Simultaneously, they experienced it as a genre that enables freedom of movement and breaking boundaries. Contemporary dance can offer intimate experiences that take spectators to abstract areas, but this demands the willingness to take the risk of not knowing if they will like the experience. Spectators are willing to take this risk when they have trust in a performer’s ability to affect them in ways that can take them further, creating valuable experiences for themselves. For participants who felt this way, movement as a means of expression was a counterforce against text and language-based expression.

When anticipating the opportunity to be affected and develop oneself spectators acknowledge the risks involved in watching contemporary dance, they balance trust and distrust, safety and insecurity. One’s relationship with contemporary dance and how well one knows the artists and their work determines how far one takes risks or even desires them. Accordingly, a spectator’s relation to a particular performance, venue, or festival influences how they perceive them and the risks they are willing to take in terms of satisfaction and disappointment in that context. After each performance, whether they liked it or not, spectators have further developed their understanding about contemporary dance, what it means to them and how it affords them an opportunity to maintain and develop their affective and cognitive abilities.<sup>9</sup> In the words of one of the research participants:

When I study the experience, the inner experience that the performance offered me, then [- -] I look at myself in the first place, so this aspect has opened something in me, it has opened me inwardly one notch to be more freely what I am, and I think that this is priceless because why wouldn’t it be valuable, you could pay any amount of money for that. (Jukka, 43, Zodiak)

However, we should not take it for granted that spectators can always recognize the value of their experiences and are willing to reflect on them. If the performance situation makes it difficult for a spectator to form a relationship with the performers that keeps them captivated, and lets them in the performance, they can become alienated, frustrated and face difficulties of understanding what the performers want to deliver them. These issues came up in all the case studies of the participant’s experiences in performances by choreographers Maija Hirvanen, Tero Saarinen and Sari Palmgren.

---

<sup>7</sup> Maiese 2014.

<sup>8</sup> Noë 2012.

<sup>9</sup> Colombetti and Krueger 2014.

When analysing the workshop interviews and collages, I noticed that these same four dimensions can influence how the participants anticipated possibilities *to be affected* by these performances. In their experiences, they could balance between familiarity and unfamiliarity depending on their relationship with contemporary dance and the artists. During a performance, the expectation of being affected could emerge as an anticipation of progress if the performance seemed to drag on. If the participants were able to make a personal connection to the issues presented on stage, they could feel affected and experience self-development.

Eventually the kind of relationship and connection they were able to create with the performance determined how the *expectation of being affected* was met. The bodily feelings and tensions that spectators experience define the quality of their relationship with the performance. A sense of progression along with the feelings of captivation determines the balance between the *expectation of being affected* and *self-development* in their experiences. The analysis of the experiences further shows that in a performance situation, the presence of both the performers and spectators is fragile and subject to balancing likes and dislikes. In a spectator's experience the physical and mental abilities and inabilities are the background against which this balancing act happens. They are the basis for expectations of artists' skills as well as for understanding the other's actions on stage from one's own perspective.

When watching the other's movement, spectators are negotiating with their own abilities, disabilities, and inabilities.<sup>10</sup> Through this negotiation, they build their own understanding of what is possible for themselves and others. Therefore, for spectators, contemporary dance can act as a source of meaning and understanding when they can feel that they have a connection to others' actions on stage. Participants' ways of describing how they were either "inside" or "outside" the performance, progressing with it or stuck with it, show how the four dimensions of value creation are interconnected with embodied sense-making that eventually regulate all our interaction with environment.

Although these findings are based on experiences before the pandemic, they make explicit the importance of contemporary dance as a live performing art and as part of human life. This study shows that spectators can perceive dance as a distinctive art form that requires certain abilities of them, such as openness to movement and non-verbal communication to create meaning and value for oneself. The combination of both pre- and post-performance interviews with creative workshops and analysis of recurring themes and metaphors made it possible to rigorously interpret the material and shed further light on the multifaceted processes of value creation within contemporary dance.

Furthermore, regarding performance situations, the collages made in the workshops made visible the traces that performances had left on spectators and what issues had induced their attention. Attention plays a crucial role in value creation and the case studies brought up the challenges spectators face in balancing their attention between competing stimuli, likes, and dislikes. Whatever is the value and meaning of each single experience depends on the spectator, but what is more important is the ability to perceive contemporary dance as a possibility for one's personal value creation process.

For two years now, restrictions to live performances have affected the possibility to test the boundaries of our comfort zone, experience others' abilities, and reflect together with others. There

---

<sup>10</sup> Garner 2018.



may be new challenges in reaching audiences in the future. These results remind us of what is important for spectators when they can freely enter performances. They remind us that spectators' *expectation of being affected* can guide their desire to attend a performance. Spectators have *a need for self-development* and therefore they want to "grasp" the performance and "get into it." Their *previous relationship* to dance and other performing arts and how it has changed during the pandemic will frame their ability to perceive the performances as opportunities *to be affected* and *develop oneself*.

What *they can recognize* in the materials of the performances will further influence the level of their expectations. Therefore communications, marketing and audience engagement have an essential role in facilitating the process of value creation and making contemporary dance as well as other performing arts present and accessible again for spectators' perception. Finally, when spectators want to create value for themselves by attending performing arts events, they trust the artists and producers to make it possible for them safely, but they also acknowledge their own responsibility of the experience.

This means that authorities who now restrict live performances should trust that spectators also want to make the experience safe for themselves and others. Whether they like or dislike the content of the performance is another issue, but nevertheless it is part of their personal desire to make meaningful experiences for themselves that negotiate their own abilities collectively with others. The costs of restricting this activity will become clear in the future. Meanwhile, the model on the dynamics of value creation developed in my research shows how, in performing arts, value creation is an embodied process. It shows what matters in value creation for spectators, and how, through their experiences, spectators participate in the creation of the value of performing arts. At the same time, my research challenges the traditional dichotomies between intrinsic and instrumental values of art as well as the hierarchies between emotion and reason in evaluating art. Eventually, the model can work as a tool for developing audience relations in performing arts because it brings the spectator's perspective into the process of value creation.

## REFERENCES

- Colombetti, Giovanna. 2014. *The Feeling Body: Affective Science Meets the Enactive Mind*. Cambridge, UNITED STATES: MIT Press. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/helsinki-ebooks/detail.action?docID=4514455>.
- Colombetti, Giovanna, and Joel Krueger. 2014. 'Scaffoldings of the Affective Mind'. *Philosophical Psychology* 28, no. 8: 1157–76. <https://doi.org/10.1080/09515089.2014.976334>.
- Di Paolo, Ezequiel A, Marieke Rohde, and Hanne De Jaegher. 2010. 'Horizons for the Enactive Mind: Values, Social Interaction, and Play'. In *Enaction: Toward a New Paradigm for Cognitive Science*, edited by Ezequiel A. Di Paolo, John Stewart, and Olivier Gapenne, 33–87. Cambridge, Mass: A Bradford Book.
- Gapenne, Olivier, and Ezequiel A. Di Paolo. 2010. *Enaction : Toward a New Paradigm for Cognitive Science*. Edited by John Stewart and Ezequiel A. Di Paolo. Cambridge, Mass: A Bradford Book. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=324695&site=ehost-live&scope=site>.

- Garner, Stanton B., Jr. 2018. *Kinesthetic Spectatorship in the Theatre: Phenomenology, Cognition, Movement*. Cham: Palgrave Macmillan US. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/helsinki-ebooks/detail.action?docID=5521325>.
- Gauntlett, David. 2007. *Creative Explorations: New Approaches to Identities and Audiences*. New Ed edition. London; New York: Routledge.
- Johanson, Katya. 2013. 'Listening to the Audience: Methods for a New Era of Audience Research'. In *The Audience Experience: A Critical Analysis of Audiences in the Performing Arts*, edited by Jennifer Radbourne, Hilary Glow, and Katya Johanson, 159–71. Bristol: Intellect.
- Kemp, Rick, and Bruce McConachie, toim. 2019. *The Routledge Companion to Theatre, Performance and Cognitive Science*. 1 edition. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Maiese, Michelle. 2014. "How Can Emotions Be Both Cognitive and Bodily?" *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 13, nro 4: 513–31. <https://doi.org/10.1007/s11097-014-9373-z>.
- McConachie, Bruce. 2015. *Evolution, Cognition and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moisio, Saara. 2022. 'Balancing Acts in Spectatorship - Dynamics of Value Creation in Audience Experiences of Contemporary Dance'. Doctoral dissertation, University of Helsinki.
- Noë, Alva. 2012. *Varieties of Presence*. Cambridge, United States: Harvard University Press. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/helsinki-ebooks/detail.action?docID=3301063>.
- Radbourne, Jennifer, Hilary Glow, and Katya Johanson, toim. 2013. *The Audience Experience: A Critical Analysis of Audiences in the Performing Arts (Hardback)*. Bristol; Chicago: Intellect.
- Reason, Matthew. 2010. 'Watching Dance, Drawing the Experience and Visual Knowledge'. *Forum for Modern Language Studies* 46, no. 4: 391–414. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqq014>.
- Sterelny, Kim. 2010. 'Minds: Extended or Scaffolded?' *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 9, no. 4: 465–81. <https://doi.org/10.1007/s11097-010-9174-y>.
- Thompson, Evan. 2007. *Mind in Life: Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press.
- Thompson, Evan, and Mog Stapleton. 2009. 'Making Sense of Sense-Making: Reflections on Enactive and Extended Mind Theories'. *Topoi* 28, no. 1: 23–30. <https://doi.org/10.1007/s11245-008-9043-2>.
- Varela, Francisco J., Evan Thompson, and Eleanor Rosch. 1991. *The Embodied Mind : Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge: The MIT Press.
- . 2017. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Revised edition. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Walmsley, Ben. 2018. 'Deep Hanging out in the Arts: An Anthropological Approach to Capturing Cultural Value'. *International Journal of Cultural Policy* 24, no. 2: 272–91. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1153081>.

A stack of books is shown from a side-on perspective, with a purple overlay covering the entire image. A yellow rectangular box is positioned on the left side, containing the text 'KIRJA-ARVIOT:'.

KIRJA-ARVIOT:

MARJA SILDE

TUA HELVE

TOPI VAINIKAINEN



Marja Silde

# EPPISEN TEATTERIN TEORIASTA JA KÄYTÄNNÖSTÄ

Eetu Viren: *Vallankumouksen asennot. Brecht, Benjamin ja kysymys estetiikan politisoimisesta.* Tutkijaliitto. 2021.

Eetu Virenin kirjan *Vallankumouksen asennot. Brecht, Benjamin ja kysymys estetiikan politisoimisesta* keskiössä ovat proletaarinen kokemus ja aistikäytäntöjen muutettavuus. Punaisena lankana kulkee eppisen teatterin eroavuus porvarillisesta draamateatterista ja kysymys siitä, kuinka luoda proletaarista subjektiviteettia eli miten artikuloida/esittää muuta kuin porvarillista yksilökäsitystä ja kokemusta – sekä muuttaa maailmaa.

Kyseessä ei niinkään ole systemaattinen tai yhtenäinen, vaan esikuvillean uskollisesti enemmänkin episodimainen ja keskeisiä käsitteitä ensimmäisen luvun jälkeen kahdessa jälkimmäisessä kierrättävä ja niiden yhteyksiä

muihin teksteihin luova esitys Brechtin ja Benjaminin ajattelusta. Kirja on uusia yhteyksiä luova sukellus eppisen teatterin teoriaan käsitellen sitä eklektisesti ja rikkaasti; Brechtin ja Benjaminin ajattelua on ristiin valotettu esimerkiksi William Burroughsin kirjoitusten, Deleuzen ajattelun, Laura Mulvey'n feministisen katsojan teorian, Ezra Poundin ja T.S Eliotin runojen avulla. Jotkin yllättävän tuntuiset rinnastukset eivät lopulta osoittaudukaan olevan niin kaukaa haettuja 1900-luvun alkupuolen ajattelijoiden käsitysten peilaajina. Toisaalta joitain yhteydenluonteja jäin kaipaamaan, kuten Brechtin ja Meyerholdin ajattelun ja käytännön vastaavuuksien ja erojen erittelyä. Jatkokehittelyn mahdollisuuksia tarjoaisi Brechtin teoreettisen käytännön asettaminen selkeämmin Weimarin kontekstiin, sen agitprop-ryhmien ja kabaree-perinteen vaikutusverkostoon. Muun muassa esityksen episodimainen rakenne, kaikkien esityksen elementtien itsenäisyys suhteessa toisiinsa, kolmannen persoonan käyttö ja toiminnan tai sen aikomuksen keskeyttävä ele ovat juuri populaareille esityskäytännöille tyypillisiä.

Virenin ote on poleeminen, vastakkainasetteluista ammentava ja siksi mielestäni innostava, sillä kirjoittajan esitykseen voi lukija luoda jatkuvasti omaa suhdettaan. Teoreettisesta lähestymistavastaan huolimatta kirjan sisältöä ei ole rakennettu akateemisen ilmiänsun mukaiseksi, vaan se on kirjoitettu ”selkokieliäiseksi”, puheenomaiseksi, ikään kuin luennon kuunteluksi. Uskaltaisin veikata, että se ei näin ollen karkota pois Brechtin ja Benjaminin ajattelusta kiinnostuneita



aloittelijoita (kuten itse olen, erityisesti Benjaminin suhteen) mutta saattaa muodostua kynnykseksi jo ajatteluun perehtyneille. Toki aloittelevaakin lukijaa avittaa, jos on perehtynyt Virenin aiempiin teoksiin kapitalismin, työn, tuotannon – erityisesti subjektin tuotannon – suhteista ja marxismin uudelleen ajattelusta. Eetu Viren on myös ollut yksi Benjaminin *Keskuspuisto* -teoksen (2014) suomentajista ja Virenin perehtyneisyys myös alkukielellä esimerkiksi Brechtin kirjoituksiin (näytelmiin, runoihin jne.) sekä useisiin lähdeteoksiin käy hyvin esiin tekstistä.

Kirja lähtee liikkeelle taiteilijan osasta kapitalismille ominaisen inhimillisen pääoman kasaamisen prosessissa, jonka riiston kohteena on koko persoonallisuus eli minä itse. Alussa avattu näkökulma ei ole niin yllättävä, kuin ensi kuulemalta ajattelisi, sillä kapitalismi ja siinä toimivat erilaiset instituutiot – kuten taide ja teatteri – ymmärretään tässä ennen muuta subjektiviteettien tuotantona. Porvarillinen draama ja draamateatteri sekä kirjallisuus ovat synnyttäneet tietynlaista yksilösubjektia ja yksilöllistä kokemusta, ja tätä vasten asettuu Brechtin ja Benjaminin näkemys eepisistä teatterista ja proletaarisesta subjektiviteetin tuotannosta ja kokemusmaailmasta. Porvarillinen draama ja sen yksilökäsitys ovat vuosisatojen ajan tuottaneet sisäistä ja psykologisoitua, yksilön ilmaisuun perustuvaa kokemusmaailmaa luonnollisena. Brechtin eepinen teatteri sen sijaan pyrkii muuttamaan (kokemus)maailmaa, ei ottamaan sitä annettuna ja muuttumattomana, sillä aistisyky on historiallisesti muuttuvaa ja muutettavissa olevaa sekä Brechtin että Benjaminin mukaan. Viren tuo kiinnostavasti esiin, kuinka esityksen tuotannossa tuotetaan *ihmisen tuottamisen välineitä*; joita ovat mm. kieli, eleet ja muut merkityksiä tuottavat prosessit. Etualalle proletaarisen, kollektiivisen kokemuksen tuotannossa nousevat – toisin kuin porvarillisessa teatterissa – taiteen tekniikat ja muodot, ei niinkään sisältö. Tämä puolestaan on yhteydessä estetiikan politisoimiseen. Kuten tunnettua, eepisessä teatterissa tämä tarkoittaa muun muassa sitä, että tapahtumat esitetään historiallisina, muuttuvina ja muutettavina ja siinä siteerattavalla eleellä, keskeytyksellä, gestuksella ja vieraannuttamisefektillä on merkittävä osansa.

Mikä sitten on eleen, siteerattavuuden, keskeytyksen, gestuksen ja vieraannuttamisen keskinäinen suhde ja miten ne tuottavat proletaarista kokemusmaailmaa? Viren tuo esiin, ettei kyse ole yksilöä ilmaisevasta, vuorovaikutukseen kytkeytyvästä eleestä, mutta mistä sitten? Viren viittaa Benjaminin, joka kirjoittaa esseessään *Mitä on eepinen teatteri?* (2014), että näyttelijän tärkein tehtävä on tehdä eleistä lainattavia, mikä puolestaan tarkoittaa esityksen avautumista draaman ulkopuolelle, yhteiskunnallisten voimien kenttään. Vähintään yhtä merkittävä huomio eleen ja muutoksen suhteen tuodaan esiin Peter Szondin kirjoituksen avulla. Siinä eleen (tekstin) siteerattavuus tarkoittaa draaman absoluuttisen omaehtoisuuden kyseenalaistamista, sillä draamassa kaikki esitetään alkuperäisenä. Kirja toistaa moneen kertaan (kokemus)maailman muutettavuutta, mutta jättää paikoin suhteen eleen ja muutokseen liittyvän historiakäsityksen välillä avoimeksi. Juuri siteerattavuus ja keskeytys näyttäisivät heittävän peliin uudelleenkirjoituksen, transformaation, variaation mahdollisuuden – eli muutoksen.

Itseäni auttoi hahmottamaan Benjaminin (ja Brechtin) ajattelua eleen siteerattavuudesta ja maailman muutettavuudesta Virenin kirjoituksen ohella Samuel Weberin (2002) artikkeli ”Between a Human Life and a Word. Walter Benjamin and the Citability of Gesture”. Tätä artikkelia en löytänyt kirjan lähteistä. Siinä käsitellään Benjaminin esseitä *Mitä on eepinen teatteri?* (2014) keskittyen siteerattavan eleen ja keskeytyksen tai katkoksen suhteeseen. Siihen liittyen tuodaan esiin Benjaminin näkemys historiallisesta muutoksesta, joka on sulautunut toiston ja uusintamisen prosessiin. ”Uuden” uutuus ei ole absoluuttista, vaan syvällisesti suhteessa ”vanhan” ristiriitoja

sisältävään dynamiikkaan. Katkos ei koskaan ole vain tradition ("vanhan") ja sen transformaation välillä, vaan se aina tekee työtään jo traditiossa itsessään. Jos oikein ymmärrän, niin juuri eleen siteerattavuus (keskeytyksenä) tuo eepissä teatterissa esiin tämän historiallisen muutoksen dynamiikan. Virenin kirja tuo hyvin esiin sen, kuinka eepisestä teatterista tekee erityistä se, että siteerattava ele *keskeyttää* näyttämön toiminnan (draaman), sen päämääräorientoituneen intention sekä odotuksen liikkeen kohti merkitystä ja totaliteettia. Tällöin toiminnan suunnat voidaan näyttää vaihtoehtoisina. Ja koska siteerattava ele keskeyttää myös itsensä, vaihtoehtoisten suuntien liikkeet ovat avoimia. Ele, joka mahdollistaa muutoksen, ei rajaudu vain näyttelijän työhön, myös Brechtin tekstit kuin myös eepisen teatterin esitys erillisine itsenäisine elementteineenkin ovat tällaisia. Etenkin Brechtin teksteistä Viren antaa useita esimerkkejä keskeyttävästä eleestä, jota hän kutsuu gestukseksi.

Mikä sitten on gestuksen ja eleen suhde? Gestuksesta todetaan, että se on vaikeasti hahmotettava käsite, joka saa erilaisia määritelmiä eri teksteissä ja vaihtelee myös Brechtin kirjoituksissa. Yhtäällä Viren toteaa Brechtin kirjoituksiin viitaten, että gestus tuo esiin henkilöhahmon yhteiskunnallisena tyyppinä. Ymmärrän, että se tällöin yhdistyisi yhteiskunnan eri alueiden, esimerkiksi ammatin ja siihen liittyvän kompleksisen sosiaalisen verkoston, muokkaamiin ruumiillisiin eleisiin, asentoihin, ilmeisiin, asenteisiin ja tapoihin käyttäen ruumista, kuten muun muassa Brigid Doherty (2000) tuo esiin artikkelissaan "Test and gestus in Brecht and Benjamin". Ja kuten esimerkiksi Brechtin *Mann ist Mann* teksti/ esitys osoittaa, on gestus tässäkin merkityksessä muuttuva, muutettavissa oleva ja muutoksen aikaan saava, sillä päähenkilö tulee kaapatuksi aina uusiin tilanteisiin ja asemiin ja niiden vaatimiin ruumista taivuttaviin gestuksiin. Dohertyn artikkeliin ei kirjassa viitata, eikä tämän kaltainen kapea tulkinta gestuksesta tuntuisi myöskään Vireniä ensisijaisesti kiinnostavan. Sen sijaan gestus määrittyneenä ensisijaisesti esityksen tai tekstin merkitysprosessin keskeyttäväksi ja erilaiset risteävät merkitysprosessit esiin nostavaksi eleeksi, on lähempänä Virenin korostamaa eepisen teatterin ajattelua eikä sulje pois myöskään suppeampaa gestuksen määritelmää. Kun perinteisessä teatterissa keskeinen katkos on näyttämön ja yleisön välillä, niin Brechtin teatterissa katkos sijoittuu näyttämön sisälle.

Gestus, joka mahdollistaa vaihtoehtoisen toiminnan mahdollisuuksien näyttämisen on Virenin mukaan samantyyppinen prosessi kuin vieraannutusefekti. Kirjan kiinnostavinta ja mielestäni merkittävää ja tärkeää antia on V-efektin yhdistäminen proletaarisen kokemuksen tuotantoon, missä näyttämön keskeyttävät eleet ovat proletaarikatsojan ja vallankumoukselliseksi tulevan käytössä. Läpi Virenin tekstin proletaarikatsoja on urbaanin tilan asuttaja ja osa sen käytänteitä ja eleitä. Koska kapitalismissa kaikista sisin (inhimillisiä pääomia itseensä kasaava minä) on riiston kohteena, siihen otetaan etäisyyttä. V-efekti ei Virenin mukaan kuitenkaan ole pelkästään etäännyttävää, vaan se samanaikaisesti tuo liki ja etäännyttää, hahmottaa sisäpuolen ja ulkopuolen toisin sekä purkaa subjektin rajoja. Likelle tuominen liittyy siihen, että V-efekti auttaa proletaarikatsojaa hahmottamaan, että syypää tämän proletaariseen asemaan on suhde pääomaan, ja tällä abstraktilta näyttävällä suhteella on kouriintuntuvia ruumiillisia vaikutuksia. Eli mikä näyttää abstraktilta on kaikista ruumiillisinta ja konkreettisinta ja mikä näyttää konkreettiselta on epämääräistä, abstraktia, etäistä.

Sisäpuolen ja ulkopuolen toisinhahmottaminen liittyy myös Benjaminin esittämään näkemykseen proletaarikatsojasta luokkatietoisuuden omaavana – ei massapsykologian esittämänä tiiviinä massana – vaan uudelleen työstettynä käsityksenä massasta. Viren viittaa tähän Benjaminin



käsitteellä 'massan avautuminen'. Massa ymmärretään nyt eräänlaisena verkostona, missä yksilö sekä avautuu tai hajautuu että artikuloituu. Massan ja yksilön välinen vastakkaisuus purkautuu. Tällainen proletaarikatsoja on aina moni yhdessä ja esityksessä hänelle ovat läsnä aina myös toiset katsojat. Proletaarinen kokemus ja vastaanoton moodi on kollektiivista, ruumiillista ja taktiilia pikemminkin kuin kontemplatiivista, eikä proletaarinen kokemus perustu sisäisyydelle, sen yksityisyyden omistukselle, vaan oudosti läheiselle vieraalle, lainalle. Tällainen sisäinen katkos sisäpuolen ja ulkopuolen välillä toistaa näyttämöllistä katkosta. Rentoutunut, hajamielinen katsoja ei kunnioita esitystä (kokonaistaideteoksena) eikä käyttäydy säädyllisesti, vaan leikkaa ja editoi esityksestä itselleen mieluisen, kävelee katsomoon tai lähtee sieltä pois kesken esityksen. Yleisölläkin on siis gestus Viren, Brecht ja Benjamin muistuttavat, se voi aina muun muassa röhkeästi keskeyttää esityksen.

Tua Helve

# MONIALAISIA NÄKÖKULMIA SATAVUOTIAASEEN KANSALLISBALETTIIN

*Se alkoi joutsenesta. Sata vuotta arkea ja unelmia kansallisbaletissa.* Toim. Laakkonen, Johanna, Weckman, Joanna, Kukkonen, Aino, Rauhamaa, Raisa, Korppi-Tommola, Riikka, Suhonen, Tiina, Hämeenniemi, Eero, Kuusisaari, Harri, Miettinen, Jukka O., Reitala, Heta. Karisto 2021. ISBN 9789511382362. Kovakantinen.

Kymmenen kirjoittajaa, kuusitoista lukua ja esipuhe, yksitoista lyhyttä henkilöesittelyä, 209 kuvaa sekä kattava liitteistö: *Se alkoi joutsenesta. Sata vuotta arkea ja unelmia Kansallisbaletissa* on kooltaan ja sisällöltään mittava katsaus Suomen kansallisbaletin historiaan ryhmän syntyvuodesta 1922 eteenpäin. Monialaisen toimituskunnan käsissä on syntynyt tanssihistorialle kunniaa

tekevä teos, jossa baletin taiteidenvälisyys ja kulttuurihistoriallinen merkitys nostetaan ansaitusti esiin. Kirjan lukuja ovat kirjoittaneet Johanna Laakkonen, Aino Kukkonen, Raisa Rauhamaa, Riikka Korppi-Tommola, Tiina Suhonen ja Jukka O. Miettinen (tanssi), Joanna Weckman (puku), Eero Hämeenniemi ja Harri Kuusisaari (musiikki) sekä Heta Reitala (skenografia). Arvioni kirjoitan tanssia pukusuunnittelun näkökulmasta seuraavana tutkijana.

Kansallisoopperan kylkeen syntyneen Kansallisbaletin juuret ovat Suomalaisen Oopperan baletissa. Ryhmä syntyi paitsi oopperanjohtaja Edvard Fazerin mieltymyksestä tanssiin, myös käytännönläheisestä tarpeesta saada osaavia tanssijoita oopperatuotantoihin. Ensimmäiset, vuonna 1921 kiinnitetyt tanssijat olivat Mary Paischeff sekä pietarilaissyntyinen, venäläisten taidepiirien suuntaan hyvin verkostoitunut George Gé. Vasta Oopperan johtokunnan myöntömyyden Fazerin ehdotukseen ottaa ohjelmistoon kokoillan baletti *Joutsenlampi* avasi väylän kohti kansallisen balettiryhmän perustamista – tämä oli Fazerin haave. Kasvavassa, vielä puoliammattimaisessa ryhmässä Gé toimi sekä balettien harjoittajana, koreografina että tanssijana 1922–35, virallisesti balettimestarin tittelillä vuodesta 1924 alkaen.

Gén ja Fazerin vaikutuksesta Suomalaisen Oopperan baletin alkutaivalta leimasi 1800-luvun ja erityisesti venäläisen balettiperinteen suosiminen. Tässä kehyksessä uudempia balettivaikutteita haettiin Pariisissa ensiesityksensä antaneen venäläistaustaisen Ballets Russesin (1909–29) tuotannosta. Ensimmäinen kotimainen kokoillan baletti *Sininen helmi* kantaesitettiin vuonna 1931. Fazer tilasi baletin säveltäjä Erkki Melartinilta, koreografina toimi Gé. Librettoon myötävaikutti myös tanssija Kaarlo Eronen. Lavastuksen suunnitteli Martti Tuukka, puvut Arno Hjorth. Baletin kotimaisen kehityslinjan alkuvaiheita avaavissa ensimmäisissä luvuissa havainnollistuvat *Se alkoi*



*joutsenesta* -teoksen painopisteet: tarkasteluun on nostettu otteita balettiryhmän institutionaalisesta arjesta sekä ryhmän toimintaa muovanneita kansallisia ja kansainvälisiä vaikutteita. Eri johtajakausien lisäksi näitä käsitellään osin myös laajemmissa yhteiskunnallisissa ja maailmanpoliittisissa konteksteissa.

Kansallisbaletin ensimmäisten vuosikymmenten venäläiseen perinteeseen painottuneiden suhteiden lisäksi esiin tuodaan yhteyksiä Pohjoismaihin sekä lavastuksen kautta Venäjään ja Neuvostoliittoon ynnä Keski-Eurooppaan, erityisesti Saksaan ja Ranskaan. 1950-luvulta alkaen korostuvat suhteet Neuvostoliittoon, Ranskaan ja Iso-Britanniaan mutta myös Ruotsiin, Tanskaan ja Yhdysvaltoihin: opintojen, vierailujen ja esitystoiminnan kautta baletti tuntuu olleen yhtä lailla auki itään ja länteen, erityisesti balettimestari Gén toisella kaudella (1955–62) ja Alfons Almin johtajakaudella 1960-luvulla. 1970-lukua kuvataan yhä kasvavan kansainvälisyyden kaudeksi, kun taas suhteet Ranskaan painottuvat Jorma Uotisen johtajakaudella 1992–2001. 2000-lukua tarkastellaan nimenomaan kansallisen ja kansainvälisen tasapainoa mittailten.

Eri tavoin vaikuttuneiden koti- ja ulkomaisten koreografiain ja teosten esittelyjen lomasta nouseviin keskeisiin teemoihin lukeutuvat baletin pyrkimykset yleisöpohjan ja -määrien kasvuun, ensin Alfons Almin ideoiman kotimaan kiertuetoiminnan avulla sekä enenevässä määrin ohjelmistoa laajentamalla. Ohjelmistovalinnat sisältäen koko illan klassikkoteosten rinnalla yleistyvät pienoisi- ja nykybaletit ja nykytanssikoreografiat huomioidaan paitsi katsojien, myös tekijöiden näkökulmasta erityisesti kirjan jälkimmäisellä puoliskolla; näin myös uuteen oopperataloon siirtymisen pitkä prosessi sekä näiden muutosten konkreettiset vaikutukset. Osaksi kerrontaa nivoutuvat pääasiassa niukat taloudelliset edellytykset sekä baletin arjen kietoutuminen koti- ja ulkomaiseen politiikkaan esimerkiksi kylmän sodan aikaan 1950–60-lukujen taitteessa (Kukkonen).

Baletin oman taiteellisen johtajan sekä vakaiden ja tasapuolisten työolosuhteiden merkitys ryhmän kukoistukselle eri vuosikymmeninä käy selkeästi ilmi. Niin ikään vaikutusta ryhmän toimintaan on kulloisenkin baletinjohtajan mieltymyksillä ja näkemyksellä ryhmän ja ohjelmiston toivotuista laaduista. Kansallisbaletin historiaa pintapuolisemmin tuntevalle lukijalle tehdään näkyväksi myös tanssija-koreografi-balettimestari Elsa Sylvesterssonin asema ryhmän eri vaiheissa aina 1980-luvulle saakka. Ensimmäiseksi Kansallisbaletin naiskoreografiksi kirja nimeää Maggie Gripenbergin 1940-luvulla. Vastaavasti avataan balettikoululaisesta ensitanssijaksi ja taiteelliseksi johtajaksi kasvavan Doris Laineen uraa monipuolisena balettivaikuttajana 1950-luvulta 1990-luvulle. Lisäksi Marjo Kuuselan huomioinen keskeisenä koreografina baletille, balettioppilaitokselle ja oopperatuotannoille 1970-luvulta alkaen on tärkeä lisä baletin kotimaisten voimien hahmottamiseen. Pieni, mutta tärkeä osa-alue käsittelee 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten helsinkiläisiä balettikouluja (Suhonen).

Kronologista esitystapaa elävöittävät sekä tanssiin erikoistuneiden kirjoittajaäänten ja -näkökulmien moninaisuus että puvun, lavastuksen sekä musiikin puheenvuorot: neljäsosa kirjan luvuista käsittelee balettimaailmaa rinnakkaisen taiteenlajin kautta. Tämä luo lukuihin keskinäistä vuorovaikutusta, kun tanssiin keskittyvien kirjoitusten maininnat lavastuksesta, pukusuunnittelusta ja musiikista resonoivat aihepiirejä syventävien lukujen kanssa. Vastaava luku valosuunnittelusta olisi tuntunut perustellulta ratkaisulta. Nyt valo jää altavastaajan rooliin, vaikka sen merkitys kirjassa tunnustetaankin.

Puhtaasti käytön kautta sekä lyhyin maininnoin kirjoittajat tuovat esiin sanomalehtikritiikkien kehityskulun sekä merkityksen paitsi baletille myös sen tutkimukselle. Monipuolisen lähdeaineiston

osana ilahduttavat paitsi lukuisat kirjeenvaihdot, myös tuoreet haastattelut (esim. Korppi-Tommola, Weckman, Rauhamaa). Tekijöiden arkea sanoittavaa kertomatietoa olisi paikoin lukenut mielellään enemmänkin; taiten sitä hyödyntävät erityisesti Suhonen ja Weckman. Laajalle teokselle tyypillisesti kriittiset huomiot jäävät kuitenkin suuntaa antaviksi ja kutsuvat rajatumpaa mittakaavaa ja kysymyksenasettelua niiden yksityiskohtaisempaan tarkasteluun. Tällaiseen jatkotutkimukseen yllyttävät esimerkiksi viittaukset kansallisen balettiryhmän roolista 'suomalaisuuden' esittäjänä. Tähän viitataan kirjassa muun muassa tanskalaiskoreografi Harald Landerin toiveena vuonna 1965 sekä useina eri aikoina myös tämän jälkeen. Vastaavaa tarkastelua ansaitsivat myös kirjassa esiin tuodut näkemykset 'suomalaisesta balettiyleisöstä' (esim. s. 163, luku 9) suhteessa tanssin tutkimuksessa aktiivisesti edistettyyn 'kansallisten' erityispiirteiden analyttiseen purkamiseen.<sup>1</sup> Musiikin näkökulmasta 'kansallisen' taiteen tarpeen perään kysyykin toimittajataustainen Harri Kuusisaari. Baletin tuoreinta historiaa käsittelevässä loppuluvussa kysymyksen käsittely jää varovaiseksi. Teema kuitenkin kiinnostaa. Reilu vuosi kirjan julkaisun jälkeen Helsingin Sanomien haastattelussa 4.9.2022 Kansallisbaletin 'kansallista' tyyliä selvitti baletin taiteellinen johtaja (2022) Javier Torres The New York Timesin kommentin pontimesta.

Työryhmän aloitteellisuudesta syntynyt *Se alkoi joutsenesta* on kokonaisuutena merkittävää aukkoa kotimaisessa tutkimuksessa paikkaava kattava yleisteos, joka baletin kautta luotaa tanssin kenttää Suomessa laajemminkin. Tarkoin taustoitettua vaan ei raskasta, kauttaaltaan sujuvasti kirjoitettua ja muodoltaan hallittua teosta runsaine kuvineen on mahdollista lukea myös paloittain ja hypähdellen. Tällainen teos avaa uusia näkymiä valtaosalle lukijoista ja tiedon eri tarpeisiin niin intohimoisille harrastajille kuin esimerkiksi opetuksen tueksi. Lisäksi teos luo puitteita entistä syvällisemmille jatkotutkimusaiheille määrittämällään alueella ja lähimaastoissa.

## LÄHTEET

- Järvinen, Hanna. 2016. ”Suomalainen tanssi?” Teoksessa *Toiseus 101: Näkökulmia toiseuteen*, toim. Sonya Lindfors, 14–21. Helsinki: Urbanapa. <https://urbanapa.fi/publications/toiseus-101-nakokulmia-toiseuteen/?lang=fi>.
- Järvinen, Hanna. 2017. ”Democratic bodies? Reflections on ‘postmodern dance’ in the United States and Finland.” *Nordic Journal of Dance* 8 (2): 19–29. [https://www.nordicjournalofdance.com/NordicJournal8\(2\).pdf](https://www.nordicjournalofdance.com/NordicJournal8(2).pdf).

## SIDONNAISUUDET

*Se alkoi joutsenesta* -teoksen kirjoittajista FT Johanna Laakkonen on toiminut arvioijan väitöskirjan ohjaajana. Lisäksi arvioijalla on merkittäviä ammatillisia yhteyksiä TT Joanna Weckmaniin sekä FT Aino Kukkoeseen.

<sup>1</sup> Suomessa esim. Järvinen 2016, 2017, 25–26.

Topi Vainikainen

## SATAVIISIKYMMENTÄ JA RISAT

Kai Häggman: *Päänäyttämöllä. Suomen Kansallisteatterin 150 vuotta*. Tammi 2022. 486 s.

Historiantutkija, Suomen ja Pohjoismaiden historian dosentti Kai Häggman (s. 1956) on jo ehtinyt luoda varsinaisen karriäärin organisaatiohistoriikkien tekijänä. Perhehistoriaan fokuoituneen väitöskirjansa jälkeen hän on tehnyt kaleidoskooppeja Kansaneläkelaitoksen, Werner Söderström Osakeyhtiön, suomalaisen metsäteollisuuden, suomalaisen kustannustoiminnan, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran ja Suomen Kirjailijaliiton kehitykseen.<sup>1</sup> Kirjojen aikajanaat ovat siis aina olleet laajoja, eikä siitä poikkeusta tee uusinkaan, joka kattaa Suomen Kansallisteatterin koko tarinan.

*Päänäyttämöllä*-nimen saaneen teoksen tilaus on tullut teatterilta itseltään. Teoksella juhlistetaan teatterin 150-vuotista taivalta – tulihan vuonna 2022 kuluneeksi 150 vuotta nykyisen Rautatien gaudi-tyylisen valmistaamisen ja teatterin tälläkin hetkellä käytössä olevan nimen käyttöönotosta. Alaotsikko *Suomen Kansallisteatterin 150 vuotta* viittaa saatuun tilaukseen ja perustelee toki teoksen olemassaolon, mutta samalla se on kuitenkin hieman harhaanjohtava: kuten Häggman itsekin aivan teoksen alussa toteaa, Suomen Kansallisteatteri oli perustettu jo 30 vuotta aiemmin. Suomen Kansallisteatterin edeltäjän Suomalaisen Teatterin historiaa ei ole – alaotsikosta huolimatta – toki unohdettu teoksesta.

Häggmanin teos on koko Suomalaisen Teatterin ja Suomen Kansallisteatterin historian yhteen niteeseen kootessaan ensimmäinen laatuaan. Voi sanoa, että jo oli aikakin. Samalla lukija on tyytyväinen siihen, että hanke on uskallettu antaa yksiin käsiin: vaikka useamman kirjoittajan yhteistyöllä olisi ehkä saatu ajoittain syvällisempiä tulkintoja, on tämän teoksen ehdottomin rikkaus se, että sen tarinaa kertoo yksi kirjoittaja. Suuri linja on hyvin ja näkemyksellisesti kirjoitettu, minkä jälkeen on helpompi tutustua rajatumpiin ajanjaksoihin.

Häggmanin yksiosaista koko historian kattavaa teosta edeltää nykykatsannossa varsin kirjava otos historiantutkimusta. Eliel Aspelin-Haapkyllän neliosainen *Suomalaisen teatterin historia* kattaa ajan aina nykyisen Suomen Kansallisteatterin perustamiseen, josta Rafael Koskimies jatkoi *Suomen Kansallisteatteri* -kirjaparissaan päätyen lopulta vuoteen 1950.<sup>2</sup> Täältä osin katettiin siis



<sup>1</sup> Ks. Häggman 1994, 1997, 2001, 2003, 2006, 2008, 2012, 2015, 2017.

<sup>2</sup> Ks. Aspelin-Haapkyllä 1906, 1907, 1909, 1910; Koskimies 1953, 1972.

Kaarlo Bergbomin, häntä seuranneiden lyhytaikaisten Jalmari Hahlin (1905–1907), Adolf Lindforsin (1907–1914) ja Jalmari Lahdensuon (1914–1917) sekä Eino Kaliman 33-vuotinen (1917–1950) pääjohtajakausi. Myöhempi tutkimus on täyttänyt historiasta vielä Kai Savolan pääjohtajakauden (1974–1991), mistä tuloksena on teatteritieteen emeritaprofessori Pirkko Kosken tuoreet monografiat.<sup>3</sup> Tutkimuksellinen katse on siis vielä suuntaamatta Arvi Kivimaan (1950–1974) ja Maria-Liisa Nevalan (1992–2010) kausiin kokonaisuuksina, puhumattakaan nykyisestä Mika Myllyahon kaudesta.

Samalla, kun mennään vielä tutkimattomaan maastoon, tulee luonnollisesti arvioida jo tehtyjä teoksia. Niin Aspelin-Haapkylän kuin Koskimiehenkin historioita onkin jo luettu historiografian kriittisessä valossa.<sup>4</sup> Kummassakin tapauksessa voi todeta, että teatterin historiasta sen itsensä sisältä käsin kirjoitettu teos vaikenee kirjoittajan idealistiselle kuvalle vieraista näkökulmista ja korostaa kirjoittajansa omaa näkemystä ajasta, jossa he itsekin olivat tärkeitä toimijoita.

Uutta valotusta Suomalaisen Teatterin kauteen on tuonut Pentti Paavolaisen monumentaalinen *Kaarlo Bergbomin elämä ja työ*.<sup>5</sup> Se jatkoi omalta osaltaan Aspelin-Haapkylän viitoittamalla tiellä lopullisen työn laajuudessa. Jos Aspelin-Haapkylä käytti käsittelemänsä teatterin 30-vuotiseen taipaleeseen kaikkiaan 1 600 sivua, on Paavolaisen Bergbomin 63-vuotista elinkaaren tarkastelun lopputulema 2 070 sivua laaja. Häggmanin teos vastaakin osaltaan Paavolaisen teoksessaan esittämään toiveeseen saada tieteellisen Bergbom-biografian rinnalle myös kansanomaisempi katsaus.

Suomen Kansallisteatterin historiaa kirjoittaessa on traditionaalisesti valittu siis lyhyempiä periodeja, joiden tarjoamassa aikaikkunassa on voitu mennä ajoittain hyvinkin pikkutarkkaan käsittelyyn. Eräänä toistuvana periodisaation merkinä on nähty teatterin pääjohtajien toimintakaudet: teatterin pääjohtajat ovat olleet traditionaalisesti vallassa pitkään, joten ne kuin luonnostaan mahdollistavat seikkaperäisemmälle tutkimukselle ja analyysille luonnollisen periodin. *Päänäyttämöllä*-teoksen päälukujen ajallinen logiikka tulee joko teatterin sisältä, esimerkiksi nykyisen teatterikoneiston käynnistymisestä tai myöhemmistä pääjohtajien vaihtumisista, tai yhteiskunnan mullistuksista, kuten itsenäistymisestä tai sodan syttymisestä.

Teoksen ensimmäinen pääluku ”Suomalainen Teatteri” (57 sivua) kokoaa napakasti yhteen alaotsikon mainitseman 150-vuotisen Suomen Kansallisteatterin edeltävät käänteet. Tätä seuraavan luvun ”Hajaannus Suomen Kansallisteatterissa” (49 sivua) aikajänne ulottuu Suomen Kansallisteatterin rakennuksen vihkimisestä Suomen itsenäistymiseen, ja luku ”Itsenäisessä Suomessa” (66 sivua) kattaa niin kutsutun ensimmäisen tasavallan eli maailmansotien välisen ajan. Sotavuosiin ja niitä seuraaviin epävarmuuden vuosiin fokusoituu luku ”Ikkunat rikki ja puna-armeijan kuoro lavalle” (46 sivua). Tässä kohtaa, sivumäärällisesti teoksen puolellessa välissä reilussa kahdessa sadassa sivussa, on siis edetty suurin piirtein siihen kohtaan, joihin Aspelin-Haapkylä ja Koskimies ehtivät omissa projekteissaan.

Tultaessa lähemmäs omaa aikaamme asioiden käsittelytahti luonnollisesti hidastuu. Luvut ”Viihdytystä ja kiihdytystä” (39 sivua) ja ”Suuret ikäluokat marssivat asemiin” (43 sivua) kattavat Kivimaan kauden. Seuraavien pääjohtajien kaudet katetaan seuraavissa luvuissa, joista Savolan-kautta

<sup>3</sup> Ks. Koski 2019, 2022.

<sup>4</sup> Aspelin-Haapkylän teosta narratologisen lähiluvun avulla tarkastelee Pikkanen 2012. Koskimiehen antamaa kuvaa arvioi puolestaan Korsberg 2004.

<sup>5</sup> Ks. Paavolainen 2014, 2016, 2018.



kattava luku on nimeltään kuvaava ”Hiljainen uudistaja” (56 sivua) – Nevalan-kautta koskeva luku taas on nimetty osuvasti, mutta kovin pitkästi: ”Emme mene trendien mukaan vaan kuljemme niitä vastaan, uutta kipinää etsien” (samoin 56 sivua). Uusimmalle Myllyahon kaudelle on omistettu 28-sivuinen luku ”Ei päivääkään liian vanha”. Jäämme odottamaan, kuinka pitkäksi kautta käsittelevä luku tulee muodostumaan myöhemmissä Kansallisteatteri-kirjoissa.

Arkistomateriaalia Häggman on käyttänyt yksinomaan Suomen Kansallisteatterin arkistosta. Hänen analyysinsä kohteena ovat olleet teatterin eri elinten pöytäkirjat, kirjeenvaihtokokoelma ja vuosikertomukset sekä teatterin näyttämöiden käsiohjelmakokoelmat. Muiden arkistojen, esimerkiksi Teatterimuseon, teatteria käsitteleviä aineistoja ei siis tässä teoksessa ole hyödynnetty. Muusta teatterikentästä ja sen yhteydestä Suomen Kansallisteatteriin kirjoittaessaan kirjoittaja on vain Suomen Kansallisteatterin arkistoon säilyneiden tietojen ja toisaalta muualla syntyneiden tulkintojen varassa. Tulkintoja Häggmanilla toki on ollut käytettävissään runsaasti, niin vertaisarvioitua tiedekirjallisuutta kuin (kansallisteatterilaisten) elämäkerrastoa. Luonnollisesti valokuvia on ollut aineistona paljon, ja niiden toimitus kirjan osaksi on tehty taiten: kuvia on sekä tekstin lomassa että erillisissä kuvaliitteissä, jotka nivELYVÄT teokseen hyvin.

*Päänäyttämöllä* on mitä tärkein suodattaessaan yhteen teokseen laajaa ja tieteellisesti koeteltuakin tietoa. Teos onkin erinomaisen käytettävä tukimateriaalina. Tämän voi nähdä palvelevan erityisesti niitä tiedontarvitsijoita, joille teatterihistoria metodeineen ei ole (vielä) kovin tuttua. Teos ei toki jätä palvelematta niitäkään, jotka ovat ehtineet (teatteri)historiallisissa pyrinnoissään pidemmälle. Häggmanin ansiokkaasti piirtämiin kehyksiin onkin nyt mahdollista sijoittaa tarkemmat esitysanalyysit, joita teatterintutkimus vielä tuottaa.

## KIRJALLISUUS

- Aspelin-Haapkylä, Eliel 1906. *Suomalaisen Teatterin historia 1. Teatterin esihistoria ja perustaminen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel 1907. *Suomalaisen Teatterin historia 2. Puhenäyttämön alkuvuodet ja Suomalainen Ooppera, 1872–79*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel 1909. *Suomalaisen Teatterin historia 3. Nousuaika, 1879–93*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel 1910. *Suomalaisen Teatterin historia 4. Bergbomin loppukausi Kansallisteatteri*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Häggman, Kai 1994. *Perheen vuosisata. Perheen ihanne ja sivistyneistön elämäntapa 1800-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Häggman, Kai 1997. *Suurten muutosten Suomessa. Kansaneläkelaitos 1937–1997*. Helsinki: Kansaneläkelaitos.
- Häggman, Kai 2001. *Piispankadulta Bulevardille. Werner Söderström osakeyhtiö 1878–1939*. Helsinki: WSOY.
- Häggman, Kai 2003. *Avarammille aloille, väljemmille vesille. Werner Söderström osakeyhtiö 1940–2003*. Helsinki: WSOY.
- Häggman, Kai 2006. *Metsän tasavalta. Suomalainen metsäteollisuus politiikan ja markkinoiden ristiaallokossa 1920–1939*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Häggman, Kai 2008. *Paras tavara maailmassa. Suomalainen kustannustoiminta 1800-luvulta 2000-luvulle*. Helsinki: Otava.
- Häggman, Kai 2012. *Sanojen talossa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1890-luvulta talvisotaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Häggman, Kai 2015. *Pieni kansa, pitkä muisti – Suomalaisen Kirjallisuuden Seura talvisodasta 2000-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Häggman, Kai 2017. *Kivelle perustettu. Suomen Kirjailijaliitto 1897–2017*. Helsinki: Otava.
- Korsberg, Hanna 2004. *Politiikan ja valtataistelun pyörteissä. Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–1950*. Helsinki: Like.
- Koski, Pirkko 2019. *Suomen Kansallisteatteri ristipaineissa. Kai Savolan pääjohtajakausi 1974–1991*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koski, Pirkko 2022. *Finland's National Theatre 1974–1991. The Two Decades of Generational Contests, Cultural Upheavels, and International Cold War Politics*. London and New York: Routledge.
- Koskimies, Rafael 1953. *Suomen Kansallisteatteri. 1902–1917*. Helsinki: Otava.
- Koskimies, Rafael 1972. *Suomen Kansallisteatteri. 1917–1950*. Helsinki: Otava.
- Paavolainen, Pentti 2014. *Nuori Bergbom. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ I, 1843–1872*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/6995> (14.11.2022)
- Paavolainen, Pentti 2016. *Arkadian arki. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ II, 1872–1887*. <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/7066> (14.11.2022)
- Paavolainen, Pentti 2018. *Kriisit ja kaipuu. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ III, 1888–1906*. <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/7113> (14.11.2022)
- Pikkanen, Ilona 2012. *Casting the Ideal Past. A Narratological Close Reading of Eliel Aspelin-Haapkylä's History of the Finnish Theatre Company (1906–1910)*. Tampere: Tampere University Press. <https://trepo.tuni.fi/handle/10024/66963> (14.11.2022)



A photograph of a man with a blue mustache lying on his back on a bed covered with a large quantity of roses in various colors including purple, yellow, and pink. The man's eyes are closed, and he has a serene expression. A yellow rectangular box is overlaid on the left side of the image, containing the text 'KIRJOITTAJAT'.

## KIRJOITTAJAT

# KIRJOITTAJAT

**Sofia Aminoff**, f. 1982, översätter pjäser, skriver en doktorsavhandling om Hagar Olssons dramatik och lever med hästar.

**Anette Arlander**, DA, is an artist, researcher and a pedagogue, one of the pioneers of Finnish performance art and a trailblazer of artistic research. Former professor in performance art and theory at University of the Arts Helsinki and professor in performance, art and theory at Stockholm University of the Arts. At present she is visiting researcher at Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki with the project Meetings with Remarkable and Unremarkable Trees. Her research interests include artistic research, performance-as-research and the environment. Her artwork moves between the traditions of performance art, video art and environmental art.

<https://annetearlander.com/>

Teatteritieteen dosentti (HY) **Laura Gröndahl** työskentelee yliopistonlehtorina Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksessa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Hänen tutkimusalueitaan ovat lavastustaide, dokumentaarinen teatteri sekä teatterin tekemisen käytännöt. Hän on toiminut opetus- ja tutkimustehtävissä useissa yliopistoissa sekä kirjoittanut ja toimittanut kotimaisia ja kansainvälisiä julkaisuja. Parhaillaan käynnissä olevassa projektissa hän tutkii lavastajien taiteellisen ja ammatillisen toimijuuden muotoutumista Suomessa.

Doctor of Social Sciences **Visa Heinonen** has been a professor of consumer economics since 2000 and currently works at the Consumer Research Center of the University of Helsinki. He has studied, among other things, long-term changes in consumer society, young people as consumers, people's relationship with consumer products, economic policy debate, the history of advertising in Finland and the history of economics.

Pukusuunnittelija, TaT, **Tua Helve** toimii esittävien taiteiden pukusuunnittelun parissa suunnitellen, tutkien ja opettaen. Väitöskirjassaan *Costume design and collaboration in Finnish contemporary dance in the early twenty-first century* (2022) Tua käsittelee nykytanssin pukusuunnittelua Suomessa 2000-luvulla. Tua on myös vieraileva luennoitsija (mm. Aalto-yliopisto, Helsingin yliopisto, Oslo National Academy of the Arts, Royal Conservatoire Antwerp), jonka opetusosaaminen ulottuu tutkijataidoista muun muassa tanssipuvun länsimaiseen historiaan, tanssin pukusuunnittelun vaiheisiin Suomessa sekä pukusuunnittelun erityispiirteisiin 2000-luvun euroamerikkalaisissa nykytanssiteoksissa. Pukusuunnittelijana Tua työskentelee erityisesti Oblivia-ryhmässä.

**Heini Hermunen** Olen tanssiva. Olen kirjoittava. Olen tosi kiihkeä tarkkailija. Olen esiintyjä. Olen piiloutuja. Olen jमितiloja co-fasilitoiva ja tällä hetkellä myös hoivatyötä tekevä - yhteistyöskentelijä ja radikaalin herkkyyden ylläpitäjä. Olen tanssija. Olen kirjoittaja.

**Katriina Ilmaranta** on helsinkiläinen lavastaja ja taiteen tohtori, joka toimii nykyisin myös kryptosijoittajana ja digital artistina 3D-animaation, VFX:n ja interaktiivisen grafiikan alueella.



Hän on lavastanut teatteria, elokuvaa ja televisiota 80-luvulta lähtien, ja hänet on palkittu Jussi-patsaalla parhaasta lavastuksesta elokuvaan Heinähattu ja Vilttitossu (ohj. Kaisa Rastimo 2002). Ilmaranta on vetänyt useita elokuvan ja television digitaaliseen efektitekologiaan liittyviä kehityshankkeita, ja hänen virtuaalilavastamansa pienoisooppera palkittiin Banffin kansainvälisillä televisiofestivaaleilla vuonna 2005. Myös tutkimustyössään hän on käsitellyt elokuvan ja television digitaaliseen visualisointiin liittyviä aiheita. Hänen tekijälähtöinen väitösteoksensa *Immersed in Illusion – An Ecological Approach to the Virtual Set* valmistui vuonna 2012.

**Maarit Kalmakurki**, TaT, on pukusuunnittelija ja palkittu tutkija. Hänen pioneeri väitöskirjansa tutki digitaalisten hahmojen pukusuunnittelumenetelmiä tietokoneanimaatioelokuvissa. Hänen muihin tutkimusansioihin kuuluvat historiallisten pukujen digitaaliset rekonstruktiot. Maarit opettaa digitaalisten hahmojen pukusuunnittelua kansainvälisesti ja on mukana monissa kansallisissa ja kansainvälisissä järjestöissä sekä tutkimusryhmissä.

**Riku Laakkonen** on teatteri-ilmaisun ohjaaja (YAMK) ja nukketeatteritaiteilija. Hän on tehnyt teatteria erilaisissa yhteisöissä yli 20 vuotta. Nukke- ja esineteatterin yhteisöllisten menetelmien kehittämisessä hän on yksi Suomen pioneereista. Tällä hetkellä hän tekee taiteellista väitöstutkimusta Tampereen yliopiston Tutkivan teatterityön keskuksessa. Tutkimuksen otsikko on ”Esiintyvät esineet toimijoina ja vuorovaikuttajina – taiteellinen tutkimus esineanimoinnin yhteistoiminnallisista mahdollisuuksista”.

Dr. **Joonas Lahtinen** is a Vienna-based performance scholar, performance and installation artist, and Lecturer-Researcher in Art and Education at the Academy of Fine Arts Vienna. Lahtinen studied Theatre research at the University of Helsinki and Performance at Queen Mary, University of London. He has published several research and popular articles on participatory performance, performance analysis, and artistic research. His artistic projects have been presented internationally e.g. in Austria, Belgium, Finland, Germany, Italy, Romania and Switzerland.

Dr. **Outi Lahtinen** (PhD in theatre research, University of Helsinki) is a professor of practice (part-time) at Aalto University / The School of Arts, Design and Architecture and a visiting lecturer at the University of Helsinki. Her research interests include performance analysis, theatre criticism and Finnish contemporary theatre.

**Anne Makkonen** Olen ruumiin, taiteen ja tanssin parissa elävä ja työskentelevä laiskahko monitoimija: äiti, tutkailija, tulieluinen innostuja ja töksäyttelijä, taistelulajien harjoittaja, oppimisen fasilitoija, mentori, kissojen rakastaja, kirjoittaja, FT, Feldenkrais-ohjaaja, esiintyjä, aamutorkku.

**Aku Meriläinen** on taiteen maisteri ja toimii vapaana taiteilija-tutkijana esitystaiteen ja mediataiteen alueilla. Hänen tutkimuksensa käsittelee taiteellisten prosessien ja uusien teknologioiden mahdollisuuksia tunnistaa ja muttaa syrjiviä kulttuurisia piirteitä rampaperspektiivistä. Meriläinen on työskennellyt laaja-alaisesti tekoälyjen sekä sosiaalisten medioiden kanssa ja tuonut niitä konkreettiseksi osaksi laajempia esityksellisiä ja muita taiteellisia kokonaisuuksia. Hän on opettanut

praktiikkaansa Aalto-yliopistossa, Teatterikorkeakoulussa sekä Lapin yliopistossa.

Dr. **Saara Moisis** completed her PhD at the University of Helsinki for theater research in January 2022. In her dissertation, she studied the dynamics of value formation in contemporary dance in viewer experiences. Along with her research, she has taught the theory and practice of audience research as well as working life and project courses at the University of Helsinki for art research students. Moisis has written articles and reviews about performing arts for e.g. Liikekieli.com and Mustekala online magazines, Teatteri ja Tanssi + Sirkus magazine and niin & näin a philosophical magazine. Currently, she works as a communications planner at IHME Helsinki, the contemporary art commissioning agency. Moisis is interested in enabling, supporting and exploring the meeting between contemporary art and audiences.

**Teemu Paavolainen** is a research fellow at the Centre for Practice as Research in Theatre, Tampere University, where he also gained his PhD in 2011. He is the author of two books with Palgrave Macmillan, *Theatre/Ecology/Cognition: Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold* (2012) and *Theatricality and Performativity: Writings on Texture From Plato's Cave to Urban Activism* (2018). Apart from several pieces in *Näyttämö & tutkimus*, he has published in journals like *Nordic Theatre Studies*, *Performance Philosophy*, and *Performance Research*, and in the edited volumes *Cognitive Humanities* (2016) and *The Routledge Companion to Vsevolod Meyerhold* (2022). His current work, including on this article, has been enabled by a generous grant from the Kone Foundation (2020–23).

The project LiDiA (Live+Digital Audiences, 2021-23, lidia.fi) brings together artist-designers and researchers with background in virtual, audiovisual, and performing arts production as well as digital platform development. Funded by the Kone Foundation, the project team envisions new artistic and production concepts aiming at sustainable breakthroughs in extended reality (XR) live performance. The team includes **Riku Roihankorpi** (University Lecturer in Theatre and Drama Research and Media Culture, Tampere University; University Researcher in Digital Content Development, Uniarts Helsinki), **Tanja Bastamow** (Virtual Designer; D.A. Researcher in Virtual Scenography, Aalto University), **Janne Laurila** (Programme Manager at Tullikamari culture venue), **Jaakko Lenni-Taattola** (Theatre Maker and Producer), **Emil Lähteenmäki** (Musician), **Sami Peltola** (CEO at eligo.live) and **Tero Viikari** (COB, Head of R & D, and Promoter at Tullikamari culture venue).

Dr **Jorge Sandoval** is the Course Leader for the BA (Hons) Costume for Performance Course at the London College of Fashion, University of the Art London. Jorge holds a Doctor of Arts degree from Aalto University, Department of Film, Television and Scenography in Helsinki Finland, an MFA in Theatre and Interdisciplinary Studies from The University of Regina and a BFA in Art History and Studio Art from Concordia University in Montreal, Canada. Jorge actively researches and works with issues related to costume, gender, queer identity, theatre and performance. He has published several articles on these topics for a variety of peer reviewed journals and collaborates with the Costume in Focus research group (Aalto University) and the Performing Dress Lab research group (University the Arts, London).



**Marja Silde** on teatterintutkija, esitystaiteilija, kriitikko ja opettaja. Hän on tarkastellut kritiikin sukupuolta tuottavia diskursseja, populaareja esitysmuotoja sekä esiintyvän ruumiin harjoituskäytäntöjä ja representaatioita. Tällä hetkellä hän työittää kolmiosaista esitystaiteen hanketta Esitys hyväksi elämäksi yhdessä Tuuja Jänicken ja Hilla Kurjen kanssa.

**Eero Siren** (s. 1946, Helsinki) on peruskoulutukseltaan dramaturgi, joka aloitti teatteriopintonsa S. Teatterikoulun korkeakouluosastossa vuonna 1969 ja väitteli 71-vuotiaana Taideyliopiston teatterikorkeakoulussa vuonna 2017. Väitöksensä hän teki ilman apurahoja. Elämäntyönsä Siren teki useissa teattereissa eri tehtävissä. Hän on toiminut dramaturgina, ohjaajana, näyttelijänä ja teatterinjohtajana. Eläkeläisenä hän on tehnyt pikku rooleja elokuvissa. Sirenin *Nukketeatteri ja näyttelijän maailma – taiteellinen elämäkertani* on ensimmäinen taiteellinen väitöstutkimus nukketeatterista Suomessa.

FM **Antti Taipale** on väitöskirjatutkija Helsingin yliopistossa. Taipale tutkii parhaillaan Jenny ja Antti Wihurin rahaston tukemana kehollisen empatian ilmenemistä ja sen liikuttavaa luonnetta teatterin vuorovaikutusverkostossa. Taipaleella on pitkäaikainen työkokemus esittävien taiteiden alalta esiintyjänä, tuottajana sekä ohjaajana. Kiinnostus teatteriin niin tutkijana kuin tekijänä painottuu kehollisuuteen ja vuorovaikutuksen näkymättömään voimaan.

FM **Topi Vainikainen** on teatteritieteen väitöskirjatutkija Helsingin yliopistossa. Hän on kiinnostunut erityisesti suomalaisesta teatteri-, kirjallisuus- ja kulttuurihistoriasta sekä kirjallisuuden/tekstin ja teatterin/esityksen välisistä suhteista. Väitöskirjassaan hän tarkastelee sitä, millaisin dramaturgisin keinoin KOM-teatterin 1970-luvun jälkeisissä esityksissä on muisteltu taistolaisuutta.

**Jani Varpa**, (MSc, Consumer Economics), is a doctoral student at the Department of Economics and Management, University of Helsinki.

# TEATTERINTUTKIMUKSEN SEURA RY

Vuonna 2002 perustettu Teatterintutkimuksen seura kokoaa yhteen tutkijoita esittävien taiteiden eri aloilta draamasta ja draamateatterista tanssiin ja oopperaan, kulttuuristen ja yhteiskunnallisten esitysten tarkastelusta sirkukseen sekä esityksen uusiin ja tuleviin muotoihin. Seuran tavoitteena on edistää tutkijoiden välisiä yhteyksiä järjestämällä seminaareja ja konferensseja, harjoittamalla julkaisu- ja tiedotustoimintaa sekä tukemalla suomalaisten tutkijoiden kansainvälisiä yhteyksiä. Se seuraa aktiivisesti oman alansa tutkijakoulutusta ja opetusta, sekä pyrkii toiminnallaan edistämään tutkimuksen ja taiteen välistä vuorovaikutusta. Seura julkaisee kahden vuoden välein Näyttämö & tutkimus -julkaisusarjaa, joka kokoaa yhteen viimeisintä esittävää taidetta käsittelevää tieteellistä ja taiteellista tutkimusta.

## Näyttämö ja tutkimus -julkaisusarjan aikaisemmat julkaisut:

Näyttämö ja tutkimus 8: Muisti, arkisto ja esitys

Näyttämö ja tutkimus 7: Esitys ja toiseus

Näyttämö ja tutkimus 6: Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta

Näyttämö ja tutkimus 5: Teatteri ja media(t)

Näyttämö ja tutkimus 4: Näyttämöltä tutkimukseksi

Näyttämö ja tutkimus 3: Näkyvää ja näkymätöntä

Näyttämö ja tutkimus 2: Liikkeitä näyttämöllä

Näyttämö ja tutkimus 1: Esitys katsoo meitä