

Petri Winckel:

## Esitys ja Mimesis – Kaksi näkökulmaa teatterin jakautuneisuuteen

Metropolia Ammattikorkeakoulu  
Teatteri-ilmaisun ohjaaja  
Esittävän taiteen Koulutusohjelma  
Opinnäytetyö  
23.5.2011

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Petri Winckel Esitys ja Mimesis - Kaksi näkökulmaa teatterin jakautuneisuuteen 51 sivua 23.5.2011
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävä taide
Suuntautumisvaihtoehto	Tutkiva suuntautumispolku
Ohjaaja(t)	Marja Silde, FM
<p>Tämä opinnäytetyö pyrkii pohdinnan sekä reflektiivisen tutkimuksellisuuden kautta rakentamaan teatteri-ilmaisun ohjaamiselle teoreettista argumentaatiopohjaa sekä asettamaan teatteri-ilmaisun ohjaamisen yleisluonteisen postmodernin kritiikin kohteeksi. Samalla työ etsii teatteri-ilmaisun ohjaamiselle toimintamahdollisuuksia kasvatuksen, taiteen sekä sosiaalityön välimaastoissa.</p> <p>Opinnäytteessä pohditaan teatteri-ilmaisua <i>esitys-</i> ja <i>mimesis-</i>käsitteiden kautta. Esitys käsitetään työssä ihmisen <i>performatiivisuuden</i> ilmentymänä, <i>esille tuomisen</i> kykyä, joka ei rajaudu pelkästään esteettiseksi <i>representaatioksi</i>, vaan ilmenee niin <i>presentaationa</i> kuin <i>relaationa</i>. Esitys ymmärretään monitieteelliseksi käsitteeksi, joka teatterin kontekstissa tarkoittaa teatterin <i>tapahtumallisuuden</i> korostumista myös teatteri-ilmaisun lähtökohtana.</p> <p>Mimesis ymmärretään työssä kykyä <i>toistaa, jäljitellä, esittää ja esikuvata</i>. Mimesis toimii työssä esitys-käsitteen tavoin monitieteellisenä käsitteenä. Mimeettiset suhteet nähdään olennaisena osana ihmisen evolutiivista kehittymistä, identifioitumista sekä kasvua.</p> <p>Teatterin ja näin ollen myös teatteri-ilmaisun ohjaamisen yhdeksi lähtökohdaksi ja olemukseksi opinnäyte esittelee <i>teatterin kahtiajakautumisen ilmiön</i>. Jakautuminen näyttäytyy muun muassa todellisuuden ja fiktion välisenä jännitteenä, katsomon ja näyttämön erona sekä havaitsemisen mekanismeissa. Opinnäytteessä näkökulmina teatterin jakautumisen ilmiöön toimivat nykyteatteri, filosofia sekä draamakasvatus.</p> <p>Opinnäyte hälventää osaltaan vastakkainasettelua taiteen ja kasvatuksen sekä teorian ja käytännön välillä. Samalla työ antaa lähtökohtia esitystaiteen sekä mimesiksen uudelleentulkintojen asettamiseksi teatteri-ilmaisun lähtökohdiksi. Tässä mielessä opinnäytteessä esitetty on sovellettavissa niin taiteellisessa kuin kasvatuksellisessa työssä.</p>	
Avainsanat	performatiivisuus, esitys, mimesis, draamakasvatus, todellisuus, fiktio, esteettinen kahdentuminen, nykyteatteri, teatterifilosofia

Author(s) Title Number of Pages Date	Petri Winckel Performance and Mimesis – two viewpoints to the doublenes of theatre 51 pages 23 May 2011
Degree	Bachelor of Art
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	Drama Instructor
Instructor(s)	Marja Silde, lecturer
<p>The present thesis aims to build a theoretical background for a Drama Instructor to work in different kind of professional areas such as art, education and social work. At the same time, the thesis discusses Drama Instructor´s work through postmodern criticism.</p> <p>The thesis represents two concepts <i>mimesis</i> and <i>performance</i> for Drama Instructors to apply in their everyday work. Both concepts are understood as multidisciplinary tools for justifying drama instructing and the methods in educational and artistic work.</p> <p>Performance in this thesis is understood as a human ability to bring out, demonstrate, to present or introduce. Therefore to perform is more than a representation of things. It includes also a presentation and a relation. The concept of mimesis is also considered to cover human behavior in a large point of view. A mimetic relationship between animals, humans and even nonliving things is understood as a major force which is the base for evolution, identification and learning. Mimesis in this thesis is interpreted as <i>imitation</i>, <i>emulation</i> and most of all as <i>future oriented activity</i>.</p> <p>Thesis also represents a point of view to phenomena which can be described as <i>Doublenes of Theatre</i>. Thesis takes examples as <i>division between reality and fiction</i> and <i>Aesthetic Doubling</i> in Drama Education.</p> <p>In conclusion this thesis emphasizes the importance of avoiding the division between educational point of view and art. Thesis also contemplates the gap between theory and praxis and participates in intention to use these both elements in work of Drama Instructing. Therefore findings in this thesis can be exploiting in the fields of art and education.</p>	
Keywords	performativity, performance, mimesis, Aesthetic Doubling, reality, fiction, Drama Education, philosophy of theatre

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Esitys ja mimesis teatteri-ilmaisun ytimessä	2
2.1	Esitys ja mimeettinen suhde rakentavina ja purkavina voimina	5
2.2	Evoluutiivinen mimesis ja esitys	9
2.3	Esitys ilman mimesistä ja katsojan taito	11
3	Teatteri-ilmaisun ohjaaminen	13
3.1	TIO-työn olemus	13
3.2	TIO:n roolit ja työkenttä mimesiksen ja esityksen näkökulmasta	16
4	Neljä näkökulmaa teatterin jakautuneisuuteen	21
4.1	Denis Guenoun: yhteen kokoontumisen tapahtuma	23
4.1.1	Teatterin jakautuminen tekstiin ja ruumiiseen	26
4.1.2	Esittävä katsojuus ja teatteri-ilmaisu	27
4.2	Erika Fischer-Lichte: teatteri semioottisena ja performatiivisena dimensiona	28
4.2.1	Performatiivisen ensisijaisuuden määrittelyä	30
4.2.2	Havainto dimensioitten liikkeenä ja merkitysten tuottaminen	32
4.3	Hannu Heikkinen: esteettinen kahdentuminen	34
4.3.1	Merkityksellinen fiktio kasvatuksen lähtökohtana	35
4.3.2	Dramaattinen todellisuus vai performatiivisuudella leikkiminen	37
4.4	Katariina Numminen: nykyteatterin eväät teatteri-ilmaisun käytäntöihin	40
4.4.1	Esitys-käsitteen avaamat näkökulmat teatteriin	41
4.4.2	Esitys-käsite vaihtoehtona draamalle	42
4.4.3	Epäilyttävä draama	45
5	Loppupäätelmät	46
	Lähteet	49

## 1 Johdanto

Maailma muuttuu. Niin myös teatteri, esitykset ja niitä koskevat teoriat. Otammeko huomioon tapahtuneet muutokset myös teatteri-ilmaisun alueella? Onko näin tehty siinä tavassa, miten teatteri-ilmaisua ohjataan tai mitä opetamme teatteri-ilmaisuna? Norjalaisen draamakasvatuksen professorin Björn Rasmussenin mukaan meidän tulisi yhä enenevässä määrin ottaa postmodernin ajan haasteet ja kritiikki vastaan, ja tutkia sen haasteita draamakasvatuksen praktiikassa ja teoriassa (Heikkinen 2002). Opinnäytetyössäni yhdistän tämän koskemaan myös teatteri-ilmaisun ohjaamista.

Tutkimukseni tarkoitus on saada taide sekä kasvatus toimimaan keskenään käytännössä käsitteellisinä vastapareina, joita kokemukseni mukaan helposti päädytään korostamaan. Sama vastakkainasettelu toimii myös teos-prosessi -akselilla.

Opinnäytetyössäni käsittelen teatteria, esitystä ja mimesistä lähtökohtanani ylittää taide-kasvatus -dikotomia. Käsitteinä mimesis ja esitys vievät lopulta taiteen ja teatterin tuolle puolen ja taidekontekstin murentuessa esiin avautuu näkökulma yleisluonteisempaan inhimilliseen toimintaan ja tapahtumaan. Painotan työssäni käsitystä, jonka mukaan mimesis ja esitys liittyvät olennaisesti inhimillisen toiminnan käsittämiseen ruumiillisuuden näkökulmasta.

Laajana kaarena minua kiinnostaa siirtyä esittävästä ei-esittävään, abstraktiin, sekä mimesiksen ymmärtäminen tulevaisuuteen kurottautuvana esikuvaamisena vastakohtana perinteiselle käsitykselle mimeksistä jälkeen tulevana jäljittelynä (Lehmann 2002).

Pohdintani teatterin, esityksen ja mimesiksen tiimoilta sopivat toivottavasti niin opetustilanteisiin kuin esityksen valmistamiseenkin sovellettaviksi. Tämä molemminpuolinen näkökulma on vastaukseni usein esitettyyn kysymykseen: onko tästä mitään hyötyä? Tässä mielessä tahtoisin opinnäytetyöni olevan myös mukana hälventämässä asenteellista rajaa teorian ja käytännön välillä.

Opinnäytetyö toimii henkilökohtaisena harjoituksena nimenomaisten käsitteitten haltuunottamiseen teoreettisiksi että käytännöllisiksi työkaluiksi. Opinnäytetyössäni ymmärrän lähtökohdakseni teatterin ja teorian yhteyden. Tästä näkökulmasta käsitteelliset lähestymistavat, taide abstraktina, teatteri ajatteluna sekä tiedostamisena, tulevat ajankohtaisiksi.

## 2 Esitys ja mimesis teatteri-ilmaisun ytimessä

Aloitin tutkimiseni kiinnostuksella teatterin reunaehtoja kohtaan. Tahdoin löytää ne teatterin ominaispiirteet, joiden on vähintään toteuduttava, jotta voidaan puhua teatterista tai teatteritoiminnasta, teatteritapahtumasta tai teatteriesityksestä. Kun nämä ehdot täyttyvät, voi syntyä myös teatterielämys. Päädyin kartoittamaan esitystutkimuksen avaamia näkymiä ja sen kautta etsimään ihmiskäsitystä koko teatteritoiminnan lähtökohtana.

Esitystutkimus ja siihen tutustuminen laajensi esittämisen alaa ulos teatterin kontekstista. Esitys korvasi käsitteenä teatterin sekä draaman. Lopulta esitys käsitteenä lähti irrottautumaan ulos taidekontekstista koskemaan arkipäivän tapahtumia, tilanteita ja toimintaa. Kun esittämisen ala laajeni, heräsi kysymys, voisiko ihmistä alkaa tästä lähin kutsua esittäväksi lajiksi?

Samalla esiin putkahti mimesiksen käsite ja sen uudelleentulkinnat perustanaan Platonin ja Aristoteleen mimesis-pohdinnat. Mimesis on käsitteenä taidekäsitteiden ja teatterin ja siihen liittyvän tutkimuksen ytimessä. Tämän käsitteen varassa on siis edetty jo tuhansia vuosia. Mitä voisin mimesiksen tutkimuksesta poimia tähän päivään? Ajatukset esityksestä ja mimesiksestä kiehtoivat, vaikeivat ehkä kokonaisuutena ihmiskäsityksenä, niin ainakin näkökulmina ihmiseen.

Esityksen ja mimesiksen laaja-alaiset tulkinnat sekä sen mukanaan tuoman ihmiskäsityksen penkomisen näen myös olennaisena yhteiskunnallisessa tilanteessa, jossa taloudelliset arvot ja yrittäjyys ihanteena ovat alkaneet hallita mielestäni suvereenisti yhteiskunnallista ajattelua ja toimintaa. Voiko esittävän lajin edustaja murtaa tietään ulos tästä uhkaavasta, annetusta figuurista nimenomaan esittävän ja mimeettisen puolensa avulla vai tarvitaanko jo jotakin muuta, joka silti olisi

löydettävissä mimeettisen kyvyn alueelta? Vastaan tähän kysymykseen painottamalla teatteria ajatteluna sekä tiedostamisen välineenä. Tämä tarkoittaa pelkän esittämisen sijaan esiintyjän tulemista tietoisiksi esittämällä itse esittämisen mekanismeista.

Tekstini pontimena ovat toimineet myös kokemukseni työelämästä ja sen performatiivisesta luonteesta. Ihmiset luottavat kuviin ja saavuttavat uskottavuutta luomalla kuvia, figuureja, vakuuttavuus saavutetaan nettisivustoilla, joilla tullaan esille ja portfolioilla, työuran esityksillä, joissa vääristely ja suurentelu ovat osa osaamista. Sinun on tehtävä itsestäsi esitys, välttääksesi itsensä myymisen häpeä. Tähän liittyy ristiriita. Sinua ei itse asiassa tarvita, vaan pelkästään vaikuttava kuva kelpaa. Jos otat tapahtumat itseesi, se on noloa ja osoittaa kypsymättömyyttä. Itseen saakka asioitten ei saa antaa koskettaa. Sama pätee ammattiroolin rakentamiseen. Samaan tapaan annettuja figuureja ei vaihdeta vain toisiin figuureihin vaan figuuria esittämällä voidaan tulla tietoisiksi mimeettisestä voimasta, joka ohjaa ihmistä samaistumaan figuuriin. Tähän liittyy mimeettisen kyvyn käsittäminen muuksi kuin jäljittelyksi. Tällöin mimesis saa esikuvaamisen muodon ja näin ollen mimesis ei kohdennu vain jälkeen tulevaksi toiminnaksi, vaan se suuntautuu tulevaisuuteen esikuvaa luovalla tavalla (Lehmann 2002).

Tutkimuksen lähtökohtana ovat myös kokemukseni taiteellisten esitysten parista. Kiinnostukseni on kohdistunut esityksiin, joitten genreä en osaa tavoittaa. Esitykset ovat sijoittuneet tanssin, teatterin, musiikin, kuvataiteen ja performanssin välimaastoon. Ne eivät ole sijoittuneet puhtaasti mihinkään kategoriaan tai genreen, mutta niissä on korostunut *performatiivisuus*, esitysten esityksellisyys. Esityksissä on tuotu esiin transformaatio ja nimenomaan se transformaation hetki, jolloin esimerkiksi arkiliike on muuttunut tanssiksi, arkitoiminta on muuttunut teatterillisuudeksi tai draamaksi. Esitys on ollut tapahtuma, jossa esiintymisestä ja itse esityksestä on tullut ikään kuin läpinäkyvää ja leikille altista. Esityksissä arkieleet ovat esimerkiksi muuttuneet esityksellisiksi eleiksi ja päinvastoin. Havainnon tasolla tämä on tarkoittanut sitä että tiedostamaton katsominen on muuttunut tilanteen esityksellisyyden havaitsemiseksi. Vielä yleisemmin sanottuna arkikokemus on muuttunut esteettiseksi kokemukseksi ja takaisin. Arkitietämys ja esteettinen tietämys ovat kulkeneet rinnakkain ja vuorotellen tietoisuuden tasolla. Olen huomannut katsojakokemusteni sisältäneen elementtejä, jotka ovat tulleet minulle tietoisiksi vasta

tutkimuksen myötä. Tutkimus on antanut käsitteitä näitten kokemusten jäsentämiseen ja artikuloimiseen.

Tutkimukseni perusteella voin väittää, että katsojakokemuksessani on painottunut performatiivinen dimensio, joskus jopa merkityksellisyyden kustannuksella.<sup>1</sup> Tämä näkökulma on saanut huomioni kääntymään näyttämöllä sanotun sijaan ruumiilliseen olemiseen. Jos minua ovat sanominen tai tarina kiinnostaneet, on se tullut ruumiillisuuden kautta. Tällöin merkityksellisyys on sisältynyt esityksen performatiiviseen, ruumiilliseen tasoon. Mitä ruumis kertoo näyttämöllä? Mitä merkityksiä ruumiin kautta syntyy havaittavaksi? Tämä fyysinen näkökulma on teatterikokemukseni ytimessä, jopa niin vahvasti että olen joskus ajatellut koko esityksen itsessään olevan ruumis. Filosofian kautta olen oppinut käsittämään ihmisen olemisen perustan olevan nimenomaan ruumiillinen. Eksistenssi edeltää essentiaa; oleminen edeltää olemusta ja tämä ihmisenä oleminen on ennen kaikkea muuta ruumiillista olemista.

Esittävä ihminen on esiin tulemisen aktissaan olennaisilta osin myös sosiaalisesti määrittyvä ihminen. Esiin tulemista todistamaan tarvitaan yleisöä, todistajia, jotka havaitsevat myös sen, mikä siltä, joka tulee tai asettuu esille, jää tiedostamattomuuden varjoon. Aina tulee ilmi enemmän kuin se, mitä esitän. Näihin esiin tulemisen todistajiin esiintyjä on suhteessa esitystilanteessa ja suhteessa heihin hän rakentuu myös yksilönä. Näin ajatellen esitystä tärkeämmäksi nousee todistajien asema ja läsnäolo. Näin ajateltuna kuvailemassani tilanteessa olennaista on tilanteen *teatterillisuus*, nimenomaan kokoontuneen yleisön läsnäolo, sekä *mimeettisissä suhteissa rakentuva ihminen*.

---

<sup>1</sup> Semioottisen käänteen myötä 1970-luvulla miltei mikä tahansa pystyttiin käsittämään tekstiksi. Tekstistä voitiin erotella merkit, joista teksti (kohde) rakentui ja merkkien kautta päästiin käsiksi analyysiin, joka lopulta avasi reitin tutkittavan sisältämiin ja sen kantamiin sekä kantaviin merkityksiin. Esimerkiksi teatterin eri osa-alueet (*ohjaus, näytteleminen, valot, skenografia, musiikki...*) voidaan käsittää merkeiksi, jotka yhdessä toimiessaan luovat merkityksiä. Samantapainen käänne koettiin uudelleen 1990-luvulla. *Performatiivisen käänteen* myötä lähes mitä tahansa inhimillisen toiminnan alue pystyttiin käsittelemään esityksenä. Monilla tutkimuksen rintamilla (*kulttuuritutkimus, kielitiede, biologia, antropologia, yhteiskuntatieteet, psykologia, sosiologia, filosofia...*) alettiin soveltaa performatiivisuuden käsitettä tutkittavaan. Näin onnistuttiin jälleen kerran avaamaan uusia näkymiä.



## 2.1 Esitys ja mimeettinen suhde rakentavina ja purkavina voimina

Mimesis ymmärretään työssäni lähinnä jäljittelyä, esittämisenä ja toistamisena. Mimeettiset kyvyt ja voimat tarkoittavat omaksumisen, vaikuttumisen, vaikuttamisen ja tartuttamisen läsnäoloa jokapäiväisessä elämässämme. Me olemme jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäristömme kanssa ja näin ollen myös mimeettisessä suhteessa maailmaan niin tietoisesti kuin tiedostamattamme. Käsitän mimeettisen suhteen lähtökohdaksi nimenomaan ruumiillisen maailmassa olomme.

Filosofi Philippe Lacoue-Labarthin ajattelua sanoittaessaan filosofi Susanna Lindberg mainitsee, että mimesis on tekemisemme piiloon jäävä perusta. Lindberg muotoilee mimesiksen olevan kykyä tuottaa totta ja harhaa. Tässä katsannossa mimesis on pelkkä kyky ilman periaatetta, joka ratkaisisi, onko toteutettu asia totuudenmukainen vai pelkkä harha. (Hirvonen & Lindberg 2009).

Taiteellisen tutkimuksen professori Esa Kirkkopelto (Kirkkopelto 2011) toteaa mimesiksen synnyttävän ja kumoavan eroja samanaikaisesti. Näen mimeettisen toiminnan ja voiman olevan näin ollen olennaisena tekijänä myös teatterin jakautuneisuuden taustalla, jota käsittelen kappaleessa 4. Ei vähintään siksi, että käsitän teatterin konventiona, joka nimenomaan tuo esiin mimeettisyyden toiminnassaan. Mimesiksen näkökulma on siis olennainen myös teatteri-ilmaisun ohjaamisen kannalta.

Mimeettistä kykyä voidaan käyttää ja mimeettisiä voimia voidaan säädellä. Esimerkiksi Richard Schechner mainitsee taiteen lähtökohdaksi juuri mimeettisyydestä tietoisena olemisen ja siitä tietoiseksi tulemisen (Schechner 2006). Samalla mimesis ei koskaan voi olla täysin hallinnassa. Lindberg (Hirvonen & Lindberg 2009) toteaaakin Lacoue-Labarthin vedoten, että vaikka mimesis on totuuden välttämätön ehto, mimesis on samalla totuuden pahin uhka. Mimesis jää lopulta kaiken kontrollin ulottumattomiin. Totuuden ja harhan erottaminen toisistaan ei kuulu mimesiksen olemukseen. Vaikka mimeettiset voimat siis ovat läsnä niin kasvatuksessa kuin teatteri-ilmaisussakin, ei pidä unohtaa, että tämä ei yksin riitä. Olennaisena osana teatteri-ilmaisun ohjaamistakin on reflektiivinen valppaus eli tietoisuuden kasvattaminen mimeettisiin voimiin ja kykyihin nähden.

Lacoue-Labarthe on merkittävä työni kannalta siinäkin mielessä, että puhuessaan mimesiksestä, hän siirtää mimesiksen jäljittelystä ja draaman alueelta esitystä – esiintulemistä – esittämistä koskevaksi asiaksi. Tässä korostuu mimesis nimenomaan ja ennen kaikkea produktiivisena toimintana.

Mimeettisen toiminnan ja voiman rakentavasta ja purkavasta ulottuvuudesta voisi mainita mimesiksen vaikutuksen yksilön kokemukseen ja käsitykseen omasta subjektiudestaan. Tämä on mielestäni merkittävä näkökulma, kun ajatellaan teatterilmaisun ohjaajaa nimenomaan sosiaalisten ja ryhmälähtöisten prosessien ohjaajana. Esimerkiksi sosiologi Erving Goffman (Potolsky 2006) mainitsee, ettei autenttista tai erillistä itseä tai minää ole olemassa. Originaalia minää ei ole, vaan itse on alati rakenteilla mimeettisten voimien ja suhteitten kautta, rakentumassa ja purkautumassa.

Mimeettisen suhteen kautta subjekti ei tule määriteltyksi säillönä, josta käsin subjektin omistamiksi ymmärretyt sisällöt (liikkeet, ajatukset, tunteet...) tulevat säädyllyisesti ilmaistuksi. Ilmaisutaidon opetuksen kautta monesti opimme juuri tämän kaltaista subjektiutta. Opimme kulttuurisesti sekä sosiaalisesti tunnistettavia, hyväksytyjä ja säännösteltyjä esityksiä ja ilmaisia helpottamaan subjektien sisäisyyksien keskinäistä vaihtoa. Vastapainona meillä on mahdollisuus irrottaa subjektin ele yhteiseen esteettiseen käsittelyyn teatterillisessä kontekstissa, jossa elettä voidaan tarkastella tai siitä voidaan rakentaa muuta kuin se käytännön merkityksissä olisi. Näin ele tulee uudelleen kehystetyksi. Tässä mielessä eleitten väärinkäytökset ja väärinymmärrykset teatterillisessä kontekstissa ovat hedelmällisempiä kuin säntillinen ja normittava ilmaisukasvatus.

TIO-tilannetta voidaan tulkita myös mimesiksen käsitteen kautta. Tässä kasvatuksellisessa tulkinnassa voidaan arvioida yksilön kykyä säädellä yksilöitten välillä vallitsevia mimeettisiä voimia. Samaan hengenvetoon on syytä muistuttaa siitä, että mimeettiset suhteet eivät missään nimessä rajoitu koskemaan vain ihmisten välisiä suhteita. Kuten Walter Benjamin (1989) toteaa tekstissään *Mimeettisestä kyvystä*, jo lapsesta lähtien ihmisellä ei ole pelkästään kyky jäljitellä toisia ihmisiä ja heidän roolejaan, vaan myös elottomia asioita ja ilmiöitä.

Subjektiuden rakentumisesta ja siirtymisestä sisäisyyksien omistamisesta yhteisyyteen, hyvänä esimerkkinä toimivat peili-harjoitukset. Peiliharjoite on perusharjoite, jossa toinen seuraa toisen liikettä pyrkien toistamaan sen mahdollisimman tarkkaan. Tämä tapahtuu yleensä vaivatta, varsinkin jos molemmat malttavat pitää liikkeensä mahdollisimman hitaana ja rauhallisena. Tästä yksinkertaisesta seuraamisesta siirrytään askel kerrallaan kohti tilannetta, jossa liikkeelle ei ole enää mahdollista löytää itsestään selvää johtajaa. Mimeettisen säätelyn kautta ajateltuna tässä kuljetaan orjallisesta imitoinnista kohti tilannetta, jossa mimeettinen vaikuttavuus vallitsee tasapuolisesti liikkujien välillä. Syntyy mimeettinen tilanne ja tila, jossa on mahdollisuus altistua toisen liikkeelle ilman pelkoa liikkeen omistajuudesta. Tällainen altistuminen on niin tietoista kuin osaltaan tiedostamatontakin.

Tiedostamattomalla mimesiskellä on taipumus johtaa liikkeen ja ilmaisun yhdenmukaistumiseen (Hotinen 2009). Tämän olen itsekkin huomannut tapahtuvan esimerkiksi näytelmäharjoituksissa. Näyttelijöillä on ilmennyt taipumusta samankaltaistaa ilmaisuaan toisiinsa nähden. Jos toinen aloittaa elehtien liioitellusti ja toinen elehtien korostetun hillitysti, jonkin ajan kuluttua molempien ilmaisu on likipitään yhdenmukaista; molemmat elehtivät kohtalaisesti. Tämä ei välttämättä ole osoitus liioitteluun väsymisestä, vaan mimeettisen voiman tasapainottavasta vaikutuksesta. Molemmat osapuolet ottavat vaikutteita toisiltaan, kunnes ilmaisut kohtaavat toisensa samankaltaistuessaan ilmaisullisesti tukkoon, muuttumattomiksi. Tietoisuus mimeettisen voiman ilmaisua samankaltaistavasta voimasta on siis myös reitti uudistaa ilmaisua tai asettaa se ainakin säätelyn kohteeksi.

Arvioidessani esittävyden ja mimesiksen suhdetta toisiinsa, väitän, että mimeettisyyteen taivuttava imu on esittävyttä primäärisempi taipumus. Mimeettisyys olisi tässä mielessä lähempänä teatteri ohjaaja ja tutkija Eugenio Barban mainitsemaa esi-ilmaisevuutta, *pre-ekspressiivisyyttä* kuin esittävyttä, jonka varaan rakentuvat sosiaaliset konventiot, kuten teatteri. Toisaalta soisialinen käyttäytyminen voidaan nähdä jäljittelyn yhtenä lajina. Näin ollen kasvatuksen kannalta mimeettisyydellä on vähintään esittävyteen verrattavissa oleva merkitys sosialisatiossa.

Kasvatustieteen erikoistutkija Hannu Heikkinen kuitenkin tähdentää, että draamakasvatuksessa mimesis, siten kuin Platon sen määritteli, ei ole merkittävä,

koska oppiminen nähdään yhteisöllisenä kanssakäymisenä ja keskusteluna, jossa merkitysten luominen ja uusien näkökulmien hakeminen on tärkeämpää kuin jäljittely, aivan kuten transformatiivinen teoria ehdottaa. (Heikkinen 2002). Tähän täsmentäisin kuitenkin, että transformatiivisella teorialla on yhteytensä hermeneutiikkaan, ja tätä kautta myös filosofi Paul Ricoeurin mimesis-käsitteen uudelleen tulkintaan. Ricourin ajattelu taas on ollut merkittävänä lähtökohtana narratiivisten menetelmien sosiaalityön sovelluksille.<sup>2</sup> (Kemp 2006; Dybicz 2010; Tontti 2005.)

Mimesis voidaan ja mielestäni pitää tulkita sosiaalisen kontekstin lisäksi myös ruumiilliseksi toiminnaksi, suhteeksi ja voimaksi. Silloin keskustelu ja kanssakäyminen käydään toisella tasolla kuin sillä, jolla semioottinen apparaatti sijaitsee. Tällöin mimeettinen toiminta suhteena, on muuta kuin tiukasti rajattua jäljittelyä. Heikkisenkin peräänkuuluttama kanssakäyminen, keskustelu ja näkökulmien hakeminen, tapahtuu tällöin enemmän performatiivisen dimension kautta, ruumiillisen välittyneisyyden, tartuntavaaran alueella. Teatteri-ilmiasussakin merkitykset ja ratkaisut löytyvät monesti semioottisen tai kielellisen apparaatin ulottumattomista kuten seuraavasta esimerkistä huomaamme:

Nimi ja liike -tutustumisleikissä on tarkoitus astua ringin keskelle, sanoa oma nimensä ja yhdistää samanaikaisesti nimen sanomiseen liike. Tämän sitten muut ryhmäläiset toistavat. Kun ryhmän jäsen astuu askeleen kohti ringin keskustaa, hän asettuu esille ja hänestä paljastuu välittömästi ja nimenomaan ruumiillisesti jo jotakin, mitä hän ei ehkä ole tarkoittanut esille tuovan. Monesti kun ryhmäläinen toteaa, ettei hän keksi mitään liikettä nimensä oheen, hän itse asiassa tekee jo liikettä tiedostamattaan. Tällöin riittää huomion kiinnittäminen siihen, että liike itse asiassa jo tapahtuu. Yleensä tilanne on vapauttava. Ryhmäläiset huomaavat, ettei heidän tarvitse välttämättä tavoitella erikoisuuksia tai esitellä erityisiä taitoja. He riittävät sellaisina kuin ovat ryhmään tulleet. Tässä harjoitteessa tullaan tietoiseksi siitä, että esille tuomisen teossa paljastuu jo itsessään subjektin ylittävä taso. On mahdollista että tulevaisuudessa harjoitteissa esiintyjä tiedostaa tämän ilmiön tapahtuvan uudelleen ja uudelleen, ja samaan aikaan

---

<sup>2</sup> Tässäkin on ollut takana semioottinen apparaatti, jolla asiakkaan sanoma dramatisoidaan kertomukseksi ja juuri sellaisilla tavoilla, että uudet näkökulmat pääsevät dramatisoidun kertomuksen kautta, sosiaalityöntekijän peilaamana, asiakkaan käsiteltäväksi. Narratiivisen dramatisoinnin taustalla on aristoteelinen draaman muoto, joka viitoittaa sanotun todellisuutena dramatisoimisen eli draaman muottiin sopivaksi. Arvopohjana toimii siis draama niin kirjallisine konventioineen, arvotuksineen kuin perinteineen. (Kemp 2006; Dybicz 2010; Tontti 2005.)

paljastuvan hänelle myös sen, että paljastuva on hänen itsensä saavuttamattomissa yhä uudelleen ja uudelleen.

## 2.2 Evolutiivinen mimesis ja esitys

Filosofi Richard Eldridge (2009, 33-54) on pohtinut ihmisen kykyä esittää jotakin muuta kuin olemme. Seuratessamme jäljittelijää tajuamme seuraavamme teeskentelyleikkiä, kuvitteluleikkiä. Kuvittelemme havaitsevamme jäljittelijän toiseksi kuin se on. Esittäminen toimintana tuo puolia ja näkökulmia esille niin esitettävästä kuin esittäjästä itsestään, yli ja ohi esitetyksi tarkoitettun. Voimme todeta, että esitys ruumiillisena läsnäolona havaitaan toisella tavalla kuin esitettävä. (Eldridge 2009, 33-54.)Tässä on kyse esitystilanteen havaintoanalyysistä. Me kuvittelemme näkevämme jäljiteltävän kohteen.

Filosofi Richard Wollheim on jäljittänyt tämän kyvyn syntyä ja toteaa, että ihmisellä tämä kyky ilmenee jo ennen itse esittämisen kykyä. Wollheim sijoittaa kyvyn visuaalisen kokemuksen kerroksellisuuteen. Tämä on mielenkiintoista, koska teatterissa yleisön osallisuus esitykseen on perinteisesti ollut vahvasti kiinni katsomisessa. Ensinnä olemme Wollheimin mukaan tietoisia pinnasta, jota katsomme (esiintyjän; jäljittelijän ruumis). Toisaalta olemme tietoisia siitä, joka näyttäytyy pinnan takana tai edessä (esiteltävä, jäljiteltävä). (Eldridge 2009.)Tämä ilmiö toteutuu ilman esittämisen tekoakin. Esimerkiksi pilvi saattaa näyttää kasvoilta. Emme oikeasti näe kasvoja mutta tiedostamme näkevämme pinnan kautta jotakin muuta kuin pilven. Tiedostamme siis kuvittelevamme.

Eldridge sijoittaa mimesiksen pohdinnan myös evolutiivisemmalle tasolle. Hänen mukaansa kehitämme sekä lajina että yksilöinä sisäistettyä tietoisuuttamme erilaisista tavoista nähdä (Olen mies, opiskelija, ihminen, toveri, valkoinen...) ja tunnistaa asioita samalla, kun kehitämme visuaalisia ja verbaalisia esittämisjärjestelmiämme. Eldridge täsmentääkin, että olemme erityisen tietoisia kyvystämme muodostaa esityksiä monenlaisiin viestinnällisiin tarkoituksiin. (Eldridge 2009.) Tästä näkökulmasta esittävyys ja mimeettisyys ovat siis olleet ihmislajille evolutiivinen etu, joka on edesauttanut mukautuvuuttamme ja kulttuurillisen kartuttavuuden syntyä. Tämän

kautta olemme kykeneviä suunnitelmallisuuteen, yhteistyöhön ja huomattavan tehokkaaseen oppimiseen.

Myös muun muassa Gunther Gebauer ja Christoph Wulf näkevät mimesiksen evolutiivisena vaikuttimena koskien koko sivilisaatiotamme. Tämän näkökulman kautta voi oppimista, teatteri-ilmaisua ja draamakasvatusta perustella nimenomaan ryhmässä toimimisena. Gebauer ja Wulf ovat konstruoineet sivilisatorisen kehityskulun kirjassaan *Mimesis: culture-art-society*. Gebauerin ja Wulfin määrittelemässä loppupisteessä, mitään ei ole enää imitoitavissa, koska kaikki on imitaatiota ja originaali sitä myöten poissa. Gebauer ja Wulf toteavatkin, että Platonin esittelemän kopion ja originaalin tilalle on tullut jako ruumiin ja mielen välille. Laajasti ottaen he toteavat, että mimesis on peili sisimpämme edessä. (Gebauer & Wulf 1995.)

Eläintieteilijä Konrad Lorenz on käsitellyt jäljittelyä tiedon lähteenä. Jäljittelyn lähtökohta on Lorenzin mukaan ollut pysyvissä perheyhteisöissä elävien sosiaalisten eläinten leikki ja uteliaisuusikäytyminen. Kehityskulku on ymmärtääkseni kulkenut jäljittelystä toistettavuuden kautta tradition syntyyn. Lorenz mainitsee, että jäljittelylle välttämätöntä on liikkeen tahallisuus ja kontrolli. Tämä viittaa nimenomaan jäljittelyn tietoiseen hyväksikäyttöön. Silti jäljittely ei ole Lorenzin mukaan rationaalinen prosessi, vaan jäljittely itsessään, jäljittely jäljittelyn vuoksi on kykynä ennen kaikkea iloa tuottavaa toimintaa. Lorenz yhdistääkin ajattelussaan jäljittelyn leikkiin, joka vaatii toteutuakseen keskittyntä rauhallisuutta sekä jännittämättömyyttä. Eläintieteilijänä Lorenz painottaa myös jäljittelyn merkitystä lajin selviytymisen kannalta. Tästä henkiinjäämisen lähtökohdasta jäljittely on asettunut palvelemaan myös eläytymisen kykyä ja lopulta identiteettien rakentumista. (Lorenz 1973, 190-195, 244-250.)

Mimesiksen merkityksestä tietämyksemme, ajatteluun ja tietoon on kirjoittanut myös filosofi Hans-Georg Gadamer. Gadamer mainitsee mimesiksen produktiivisena suhteena totuuteen ja tietämykseen. Mimesis johtaa Gadamerin mukaan tuntemiseen. Mimeettinen tiedollisena ulottuvuutena on siis Gadamerin mukaan tuntemista. Tässä kuljetaan imitoinnista kohti tuntemista, joka on produktiivisempaa verrattuna imitoimiseen. Näin lähestymme modernia ajattelua ja filosofiaa jossa toiston käsitteellä

on ollut oma sijansa.<sup>3</sup> Kun opinnäytetyössäni mimesis ymmärretään olennaisesti ruumiillisena ilmiönä, tarkoittaa tämä sitä, että mimesiksen käsitteen kautta ruumis tiedon lähteenä tulee rationaalisuuden rinnalle merkittäväksi asiaksi.

### 2.3 Esitys ilman mimesistä ja katsojan taito

Vaikka mimesiksen uudelleentulkinnat ja evolutiivinen näkökulma ovat aukaisseet mimesiksen ajattelulle uusia reittejä, on mainittava myös mimesistä vastustavia näkemyksiä. Otan tähän esimerkikseni taiteellisen mimesiksen purkamisen. Esimerkiksi performanssissa mimesis ja jäljittely on ollut jotakin, jota on vältelty *represetatiokritiikin* kautta. Representaatiosta on kuljettu kohti *presentaatiota* ja saavuttu Suomenkin oloissa 2000-luvulla tilanteeseen, jota Anette Arlander kuvaa *Esitys-lehdessä* sosiaalisen ja yhteisötaiteen esiin tulemiseksi. Tätä vaihetta voidaan kuvata *relaatioksi*. Keskiöön on 2000-luvulla noussut vuorovaikutus ja kanssakäyminen paikalla olevan elävän yleisön kanssa. (Arlander 2011.)

Kirjoituskokoelmassaan *Tekstuaalista häirintää* Juha-Pekka Hotinen mainitsee mimesiksen jäljittelynä olevan riesa, josta ei tunnuta pääsevän irti. Hotisen mukaan ainakin vuonna 2002 vallalla oli edelleen psykorealismi, joka perustuu jäljiteltävän valta-asemalle. Tässä katsannossa taide on alisteisessa asemassa todellisuuteen nähden. Keskustelu yhteys taiteen ja todellisuuden välillä on poikki tasavertaisuuden kadotessa. Katsojasta tulee passiivinen kokija, jolle jää arvio siitä, onko tekele toden näköinen vai ei. Tekijän yksinomaiseksi tehtäväksi jää jäljittely. (Hotinen 2002.)

Jos taide tekee jotakin, mitä luonto ei pysty tekemään, se synnyttää jotakin uutta, vaikka jatkaisi vanhaa. Kun näyttelijä tekee jotakin, mitä luonto ei pysty tekemään, hänen ei tarvitse jäljitellä. (Hotinen 2002, 127.)

Tässä Hotinen siis lähestyy esitystä ja esittämistä josta puuttuu jäljittelevä aspekti.

---

<sup>3</sup> Käsitteellisesti kehityskulku on tarkoittanut siirtymää *similarity*-käsitteestä kohti derridalaista *differencea* (Mellberg 1995). Karkeasti ottaen tämän voi ymmärtää huomion siirtymistä samankaltaisuudesta kohti *eroa* tai *eron tekoa* tai *eron huomioonottamista*. Mimeettinen suhde voidaan näin ollen määrittää liikkeeksi, jonka käsitteellisinä vastapareina toimivat *identtinen* ja *toinen*. Näitten vastaparien välistä liikettä voidaan taas kuvata käsitteillä *läheisyys* ja *etäisyys*. Esittämisen kannalta ja näyttämöllisen mimesiksen näkökulmasta on huomionarvoista mainita vielä yksi vastapari: *läsnäolo* ja *poissaolo*. Näillä viitataan jännitteeseen, joka syntyy esittäjän läsnäolon ja esitettävän poissaolon dynamiikasta.

Esittämällä jotakin synnytetään esityksen ja esitettävän väliin jännitteinen tila. Esittämällä on teatterissa perinteisesti viitattu todellisuuteen, joka on pyritty sulkemaan teatteritilan ulkopuolelle. Toisaalta esitys voidaan käsittää myös tapahtumana tai tekona, jossa ei esitetä mitään vaan toimitaan ilman mimesistä siinä merkityksessä kuin Aristoteles mimesiksen esitteli. Tällöin toiminta ei ole ihmisen toiminnan jäljittelyä. Tällöin ei representoida ihmisen toimintaa vaan ihminen toimii, *presentoi*. Näin toki tapahtuu representoidessakin mutta nyt ilman viittaussuhdetta johonkin, joka ei ole esityksessä läsnä muutoin kuin representaationa, viittaussuhteen kautta. Tämä viittaussuhde on tuo syntyvä välitila ja jännite esitettävän ja esittävän välillä. Tämä suhde tulee ilmi yleisölle ja kenties myös esittäväälle ja esitettävälle. Ensin on esitettävä, sen jälkeen vasta tulee mimeettisen kyvyn ja voiman avustama esitys. Jäljittely tapahtuu originaalin jälkeen, mutta esitys on jatkuvaa.

Tähän on puuttunut myös teatterintutkija Hans-Thies Lehmann viitatessaan Bertolt Brechtin jäljittelyä koskeviin huomautuksiin. Näissä Lehmannin esiin tuomissa huomautuksissaan Brecht on tulkinut mimesiksen jäljittelyn sijaan *esikuvaamiseksi*. Tässä olennainen muutos on jäljittelyn eli jälkeen tulevan toiminnan korvaaminen tulevaisuuteen kurkottavalla, produktiivisella toiminnalla, esikuvaamisella. (Lehmann 2002.)

Esityksen olemassaolo ei siis perustu yksinomaan mimesiksen varaan. Itse asiassa elävän yleisön mukaan ottaminen esityksen kulkuun yhä suuremmassa määrin on mielestäni asettanut esittäjän taidon rinnalle *katsojan taidon*. Yksi tämän taidon muoto voi olla havaintotapojen muuttamisen taito. Tähän Hotinenkin (2002, 101) viittaa mainitessaan, että ihminen voi valita minkä tahansa tapahtuman tai toiminnan katsottavakseen, jolloin tästä tulee hänelle esitys. Tässä korostuu katsojan taito kehystää todellisuutta ennemmin kuin esiintyjän muuntautumiskyky mimesiksen avulla. Esitys ei välttämättä ole edes mitään esteettistä tai esityksen alku ja loppu saattavat olla hyvinkin liukuvia. Olennaiseksi nousee katsojan kyky ja taito estetisoida todellisuutta havaintonsa kautta ja rajata esitys itselleen. Tämän mukaan kaikkien ei tarvitse osata näytellä mimeettisin kyvyin, koska jokainen pystyy toimimaan perusinhimillisten kykyjensä mukaan ja näin ollen itse esiintymään ja kehystämään esityksen. Hotinen jatkaa ja kysyy viitaten yleisön kykyyn toimia, että voisiko yleisö



haluta kokea muutoinkin kuin päällään ja sydämellään? Kenties ruumiillaan ja lihaksillaan, kysyy ja ehdottaa Hotinen. (Hotinen 2002.)

Yksittäinen ihminen voi siis kehystää minkä tahansa maailmallisen esitykseksi. Kyse on puhtaasti huomion ja havainnon asiasta ennemmin kuin materian kyvystä. Meidän ei tarvitse rakentaa teatteria, katsomoa ja lavaa. Teatteri avaa eron jokapäiväisen tilaan jakaen avaruudellisen ja temporaalisen rakenteen ulos jokapäiväisestä (Potolsky 2006). Ulkoistetun arjen sisään muodostuu itsenäinen tila. Tämä tilanne voi syntyä mihin tahansa. Näkymätön teatteri antaa esimerkin tästä. Esitetty tilanne paljastuu vähitellen teatteriksi ja vasta sen jälkeen ihmiset muodostavat katsomolle ja näyttämölle erilliset tilat ja esityksen lopuksi aplodeerataan. Näin paljastuu se, että teatteri on ennen kaikkea sosiaalinen ja kulttuurillinen konventio. Yleisön hiljaisuus esityksen edessä on sopimus. Tämä on hyödyllistä ja lohdullista TIO:n kannalta. Teatterillinen mimesis voi toteutua ja ilmestyä milloin ja missä tahansa (Potolsky 2006).

### 3 Teatteri-ilmaisun ohjaaminen

Asetettuani mimesiksen ja esityksen käsitteinä teatteri-ilmaisun ytimeen, siirryn pohtimaan teatteri-ilmaisun ohjaamista ammatillisesta näkökulmasta. Tähän liittyy yleinen TIO-työn määrittely suhteessa muihin ammattiryhmiin sekä mimesiksen sekä esityksen asettaminen teatteri-ilmaisun ohjaamisen käytäntöihin. Näin tulen esitelleeksi koostamani TIO-näkökulman, jonka kautta myöhemmin kappaleessa neljä, pureudun esittelemieni ajattelijoitten esittämään. Tätä määrittelyä on tehtävä myös siksi, että keskustelu TIO:jen asemasta ja asiasta olisi mahdollista ja samalla tulisi esiin myös henkilökohtainen näkökulmani asiaan.

#### 3.1 TIO-työn olemus

Jokainen taiteenlaji pyrkii erottautumaan itsenäiseksi toimijaksi, kun se kartoittaa olemustaan taiteen kentällä. Samansuuntaista määrittelyä voidaan käydä myös teatteri-ilmaisun osalta. Tilannetta mutkistaa kuitenkin se seikka, ettei TIO työskentele ainoastaan taiteen kentällä vaan mahdollisesti myös kasvatuksen tai sosiaali-alan reviiereillä. Näin ollen mikä mahtaa olla TIO-työn olemus erilaisilla työkentillä? Eroako rooli ja millä lailla, kun on kyseessä taide, kasvatustai sosiaali-alan konteksti? Voiko

teatteri-ilmaisun ohjaamista havainnollistaa muuten kuin mainitsemalla koulutuksen laaja-alaisuuden ja moniosaajuuden näkökulman?

Painotan, että on kyse muustakin kuin taitolistoista tai kurssitarjonnasta. On kyse *olennaisuuksista* teatteri-ilmaisun ohjaajan työssä. Mikä on TIO:n näkökulma vaikka kasvatuksen yhteiskunnallisella tasolla? Entä TIO:n näkökulma taidekeskustelun kysymyksiin? Miten perustella TIO-työ tilanteessa, jossa se ei ole terapiaa mutta terapeutista, ei pedagogiikkaa mutta pedagogista, ei kasvatusta mutta kasvatuksellista, ei opettamista mutta opettavaista, ei taidetta mutta taidepainotteista?

Korostan tässä kärjistetyksi TIO:n asemaa jonkinlaisena taitteellis-kasvatuksellis-pedagogisena välimallina työelämän tilanteissa, joissa on monesti kysymys ammattiympeyksistä, arvovallasta, työtehtävistä ja osaamisalueista. Monesti nämä käytännön tilanteet ovat aika raakoja ja kyse on kyvystä valloittaa työkentältä oma asemansa keskeltä asemasotia, joihin osallistuvat monien muitten alojen ammattilaiset, joilla on pitkät perinteet oman ammattialansa olemuksen työstämisessä. Tästä näkökulmasta teatteri-ilmaisun ohjaajan olennaisuutta ei voida jättää jokaisen TIO:n yksin määriteltäväksi. Kyse ei ole pelkästään yksilöitten omien vahvuuksien ja osaamisalueitten kartoittamisesta kuten yrittäjänäkökulman kautta korostetaan jo nyt koulutuksen sisällä, vaan laajemmasta yhteiskunnallisesta tilanteesta, tarpeista ja kysynnästä. Kyse on esimerkiksi siitä, ettei draama edelleenkään ole kouluissa oppiaineena.

Työskentelyni teatteri-ilmaisun ohjaajana pohjautuu kahdelle peruslähtökohdalle: *Ihmisellä on kyky toistaa ja ihmisellä on kyky tuoda esille*. Toistamisen kyky palautuu osittain mimesiksen ajattelemiseen ja mimeettisten ilmiöitten käyttämiseen TIO-työssä. Kyky tuoda esiin taas liittyy vahvasti esitys-käsitteen varassa etenemiseen. Asetan tästä esimerkkinä näyttelijän työn ja esittämisen vertailun TIO-työssä.

Esiintyjän tutkiva ote on mielestäni monesti kiinnostavampaa kuin itse roolin näyttelemineen. Kiinnostavaksi nousee ennemmin vaikka roolin esittelemineen tai esittäminen tai roolin esille tuominen selkeästi roolina erotuksena ruumiillisesta itsestä. Esiintyjän tutkiva ote voisi siis kohdistua itse rooliin tai vaikka ruumiilliseen liikkeeseen tai ylipäänsä koko teatteritapahtumaan, jossa yleisö on läsnä. Koen, että esimerkiksi

harrastajanuorten kanssa olisi paljon mielekkäämpää korostaa *esille tuomista* kuin roolin näyttelemistä. Näyttelemisen tai näyttelemisen näyttelemisen sijaan mielekkäämpää olisi tutkia itse esiintymistä ja oleilla esittämisen tilassa. Esiintyminen olisi tällöin omista lähtökohdista käsin esille tuomista erotuksena roolin puskemisesta väkisin läpi kaikille tunnistettavaksi. Mielestäni esiin tuomisen tilanteessa olisi performatiivisuuden pedagoginen ulottuvuus läsnä. Tilanne voisi olla enemmän esityksen ajattelua ruumiillaan kuin näyttelemistä.<sup>4</sup>

Ajattelemalla esittämistä näin, lähestymme ns. uutta esittämistä, jota Hanna Helavuori käsittelee *Nykyteatterikirjassa*. Helavuori mainitsee uuden esittämisen kumpuavan juuri performatiivisesta käänteestä, joka tarjoaa inhimillisen käyttäytymisen tarkasteluun esityksen ja esittämisen käsitteellisen kehyksen. Samalla avautuu ja pyritään avaamaan tilaa abstraktioille ja abstrakteille eleille. (Helavuori 2011, 102.)

Helavuori (2011) mainitsee myös Eugenio Barban tuomat huomiot ihmisen esi-ilmaisevuudesta eli *pre-ekspressiivisyydestä*. Barban huomioilla on mielestäni yhteys siihen väitteeseen, että ihmisellä on kyky tuoda esille. Ero esittämisen ja Barban mainitseman esi-ilmaisevuuden välillä on mielestäni esi-ilmaisevuuden tiedostamaton luonne. Barban mukaan ihminen ilmaisee jo ennen tietoista ilmaisemista. Hän väittää, että ihmisellä on luontainen valmius ilmaisuun ja se, mikä ilmaisee, on nimenomaan *ruumis*. Barba toteaaakin, että ihminen on lajityypillisesti ilmaiseva olento.<sup>5</sup>

Esittämisessä taasen korostuu mielestäni ilmaisun tietoinen puoli. Sen sijaan että teatteri-ilmaisussa etsisimme piilotettua totuutta tiedostamattomilta alueilta; jäljittäisimme, miten asiat todellisuudessa ovat konstruktioitten ulkopuolella,

---

<sup>4</sup> Tässä tulee esille myös amatöörien ja ammattilaisten välinen ruumiillinen ero. Amatöörien harjaantumattomat ruumiit tulevat teknisen taitamattomuuden kautta paradoksaalisesti näkyvämmiksi kuin ruumiillisesti taitavilla näyttelijöillä. Tässä mielessä ammattimaiset ruumiintekniikat häivyttävät taidon kautta itse ruumiin ikään kuin poissaolevaksi. Väitän myös, että yleisön ottaminen mukaan esityksen tapahtumaan käy vaivattomammaksi ajattelemalla yleisö nimenomaan esiintyjiksi ennemmin kuin näyttelijöiksi. Tällöin ei tarvittaisi erillisiä näyttelijän tekniikoita vaan voitaisiin tukeutua jokaisessa ihmisessä olevaan kykyyn olla esillä ja tuoda esille.

<sup>5</sup> Esa Kirkkopelto (Kirkkopelto 2005) mainitsee näyttämöä koskevissa pohdinnoissaan, että teoissa itsessään on jotakin näyttämöllistä. Tämän voi mielestäni nähdä mahdollisuutena ottaa presentaatiot representaatioitten rinnalle teatterilliseen toimintaan. Kirkkopellolla, kuten Barballa, teatterillisuus tai näyttämöllisyys tai ilmaisevuus näyttäisi asettuvan osaksi inhimillistä eksistenssiä.

suuntaamme refleksiivisen ympärikäännön kautta huomiomme ja kiinnostuksemme *esittämiseen itseensä*.

Tämä tarkoittaa myös abstraktisuuden läsnäoloa työskentelyssä samassa mielessä kuin Helavuori mainitsee tilan antamisen abstrakteille eleille. Voimme ottaa esimerkiksi eleen irti arkiyhteydestään ja asettaa sen esityksen valmistamisen alueelle tutkittavaksi, käsiteltäväksi ja edelleen artikuloitavaksi. Helavuori (2011) mainitseekin että kuvaamisen ja esittämisen sijaan esityksen kautta voi työstää esityksellisesti erilaisia ilmiöitä. Eleitten sijaan käsiteltävä voi olla mitä tahansa.

### 3.2 TIO:n roolit ja työkenttä mimesiksen ja esityksen näkökulmasta

Monesti TIO:n työtä määritellään nimenomaan ryhmän ohjaamisen kautta. Tästä näkökulmasta teatteri antaa konventiona vain puitteet ryhmän ohjaamiselle. Draamakasvattaja Hannu Heikkisen (2002, 117) mukaan teatteri-ilmaisussa teatteri ei ole se, mitä a priori opiskellaan, vaan teatterista saadaan toimintaan muoto ja kieli, joka taas antaa mahdollisuuden kertoa omaa tarinaa dialogisesti yhdessä toisten kanssa. Tässä on huomionarvoista Heikkisen tarinallisuuden painotus sekä dialogisen sekä dialogisuuden oppimisen näkökulma. Ryhmän näkökulmaa TIO:n työssä ovat myös tuoneet esille ainakin Emmi Videnoja ja Leila Hellman-Eronen omissa opinnäytteissään sekä Reetta Vehkalahti kirjassaan *Leikkivä teatteri: opas teatteri-ilmaisun ohjaajalle*.

Videnoja painottaa ryhmän ohjaajan taitoja TIO-työn ytimenä. Lisäksi Videnoja mainitsee taiteellisen lahjakkuuden sekä esteettisen silmän tärkeyden TIO-työn kannalta, mutta nämä näkökulmat jäävät hänen työssään vaille sen suurempia täsmennyksiä ja jäävät siksi epämääräisiksi maininnoiksi. (Videnoja 2007.) Hellman-Eronen kertoo työelämäkokemustensa perusteella pedagogisten prosessien olevan iso osa teatteri-ilmaisun ohjaajan työtä. Hän asettaakin ryhmän ohjaajan roolin tärkeimmäksi TIO:n rooliksi. (Hellman-Eronen 2008.)

Näitten näkökulmien mukaan teatteri-ilmaisun ohjaaja on ensisijassa ryhmädynamiikan ja muitten ryhmään liittyvien ilmiöitten ammattilainen sekä asiantuntija. Näin ollen teatteri-ilmaisun ohjaaminen ei ole ensisijaisesti taide- tai taitoaine vaan teatteria konventionaan käyttävä *yhteisöllistä tekemistä ja ryhmätyöskentelyä painottava*

*menetelmä*. Teatteri-ilmaisu onkin Heikkisen (2002) mukaan lähtökohdiltaan luovan ryhmäprosessin ohjaamista, joka vasta edetessään suuntautuu esittäviin taiteisiin ja teorioihin. Teatteri-ilmaisun ohjaamisessa lähtökohtana ei siis ole suoranaisesti taiteen tekeminen vaan taidekasvatuksellinen näkökulma sekä taiteen arvojen korostaminen.

Sen lisäksi että teatteri toimii teatteri-ilmaisun ohjaamisessa konventiona ryhmäprosessille, teatteri on alusta ja muoto kokeilla ja tutkia asioita ja ilmiöitä. Teatteri-ilmaisussa opitaan itsestä, ryhmästä, teatterista sekä käsiteltävästä aiheesta. Tässä vaiheessa on siis hyvä mainita TIO-työn olevan mitä suurimmassa määrin tietoista, tavoitteellista ja rationaalista työtä, jossa mainitsemiani tavoitteita ei voida saavuttaa ilman suunnitelmallista ja pitkäjänteistä ammatillista otetta. Tämä olisi muistettava tilanteessa, jossa teatteri-ilmaisun ohjaajan työ monesti muotoutuu helposti projektimuotoiseksi, eikä arvostukseen ole aina asianmukainen. Työsuhteitten katkonaisuus ja lyhyet kestot ovat helposti pois tavoitteellisen toiminnan vaikuttavuudesta.

Toisaalta projektinomaisuus antaa mahdollisuuden esimerkiksi kouluympäristössä työskennellä osittain opetussuunnitelmien ja yleisen sosialisatitavoitteitten ulkopuolella. Tällöin ryhmäläisten ja opettajien on mahdollista toimia perusopetuksen ulkopuolella ja näin ollen teatteri-ilmaisu tuo mahdollisuuden toimia toisella tavalla totuttuun koulutyöskentelyyn verrattuna. Monesti TIO-tilanteessa ryhmäläisistä tulee esille jotakin muuta kuin perusopetustilanteessa on ollut tavallista.

TIO-työssä siis korostetaan taiteen arvoja. Toisaalta ymmärrän tällä tarkoitettavan taiteen itseisarvon korostamista, toisaalta sitä mitä mikäkin taidekäsite kuljettaa mukanaan. Rajaan seuraavaksi omaa näkökulmaani teatteri-ilmaisun ohjaamiseen esityksen ja mimesiksen kautta.

Heikkinen (2002, 117) mainitsee, että on olemassa taideopetuksen teoriaa, jossa korostetaan taiteen tapahtumallisuutta, performatiivisuutta ja taiteen yhteyttä ihmisen arjen elämään. Tulkintani mukaan Heikkinen painottaa draamakasvatuksen näkökulmasta arjen elämää nimenomaan sosiaalisena elämänä, yhteisöllisenä jokapäiväisyytenä. Tässä mielessä teatteri käsitettäisiin osana tuota sosiaalista elämää. Teatteri olisi ennen kaikkea tapahtuma.

Esitystutkija ja teatteriantropologi Richard Schechner (Heikkinen 2002, 127) mainitseekin, että teatteri ilmenee jokapäiväisessä elämässä nimenomaan tapahtumina, jotka voidaan tulkita teatterillisiksi tai teatteriksi ja nämä jokapäiväisyyden tapahtumat voidaan tuoda teatteriin, jossa ne ilmenevät niin teatterina kuin jokapäiväisen elämän jatkeina. Taiteilija Susanne Lacy (Heikkinen 2002, 128) taas viitoittaa käsitellessään yhteisötaiteilijuutta performatiivisuuden kautta yhteisötaiteilijalle *kokijan*, *reportterin*, *analyytikon* ja *aktivistin* rooleja. Olisiko näistä rooleista esikuviksi myös teatteri-ilmaisun ohjaajille? Itse näen, että Lacyn mainitsemat roolit kumpuavat nimenomaan todellisuuden mukaan tuomisesta teatterilliseen toimintaan.

Todellisuuden suora mukaan tuominen teatteri-ilmaisuuksiin ei ole yksiselitteinen asia. Totutuissa teatteritiloissa, mustissa laatikoissa, joissa lava ja katsomo on erotettu toisistaan, todellisuus on kehystetty teatterin ulkopuolelle. Näin jokapäiväisyyden tai arkisen korostetaan jätettävän esityksen, teatteritilan, ulkopuolelle. TIO-todellisuudessa taas esitystilat ovat monesti todellisuuden läpäisemiä. Kerhotilat, aulat, nurkat ja ulkotilat, joissa esityksiä esitetään, ovat monesti mahdolluttamattomia tiloja todellisuuden ulossulkemiseen. Silti yleensä yritetään heti alkuun tilkitä todellisuus tilan ulkopuolelle ja saada näin tila muistuttamaan teatteria. Samalla esiintyminen tulee eristetyksi vain näyttämön asiaksi. Esimerkiksi työpajaolosuhteissa on kuitenkin mahdoton välttää ihmisten mukanaan tuomaa todellisuutta osana työpajatilannetta. Aina aurinko paistaa sisään jostakin, jollakin on mielipiteitä tai kokemuksia, joku kävelee yllättäen läpi tilanteen tai esityksen, viereisestä luokasta saattaa kuulua meteliä. Todellisuutta ovat myös tekijöitten omat kokemukset, havainnot ja ruumiillisen olemassaolon läsnäolo.

Tio-todellisuudessa odotusarvona on monesti todellisuudesta erotettu taiteellinen esitys, joka lunastaa todennäköisyydellään, taiteellisella tasollaan ja esiintyjien taidoilla paikkansa ja hyväksyntänsä produktiivisena toimintana. TIO:n työ käsitetään monesti myös esiintyjän työksi, jonka tarkoituksena on viihdyttäminen. Näissä tilanteissa olen yleensä kääntänyt huomion takaisin ryhmään ja sen toimintaan ja yksilöitten toiveisiin ja valmiuksiin toimia, kokea ja tehdä itse. Vaihtoehtoisena näkökulmana teatteri-ilmaisun ohjaajan työhön olen ehdottanut, että esitys olisi itsessään se kuukausia kestävä prosessi, jossa toimitaan, keskustellaan, tehdään, tutkitaan - tapahtuma

toistuvine kokoontumisineen, joissa ei harjoitella ja valmistauduta yhtä esitystä varten vaan tutkitaan esityksellisyyden keinoin milloin mitäkin. Tällöin esitys ja esittäminen ovat irti taidekontekstista ja sen mukanaan tuomista suorituspaineista.

Mielestäni taidekontekstista ei tule pyrkiä eroon kuin vain siltä osin, mitä taide tai esitys sanana näyttää tuovan toimintaan odotusarvoina mukaan. Taidekonteksti tuo monesti toimintaan mukaan suorittamisen, kilpailun ja esittämisen valheellisen puolen. Näin voi käydä myös esitys sanan kanssa. Esitys (*performance*) saatetaan tulkita pelkästään suorittamiseksi (Carlson 2006). Ryhmässä alkaa tällöin ilmetä vertailua ja pyrkimystä olla paras. Olen huomannut, että samaan aikaan nousevat myös odotukset ohjaajaa kohtaan. Kun ryhmätyö ei suju, odotetaan ohjaajalta autoritaarista otetta ryhmän koheesion ylläpitämiseksi. Ryhmän toiminnan kannalta nämä taas eivät ole suotavia ilmiöitä. Tässä mielessä esityksen ja esittämisen tulisi olla keskiössä nimenomaan ihmisen performatiivisuuden ilmituontina ja sen mahdollisuuden korostamisena, että kyseessä on konstruoitava, rekonstruoitava ja dekonstruoitava asia. Performatiivisuuden äärellä voidaan asioita, käsiteltäviä kohteita, rakentaa ja purkaa – ajatella uudelleen ja nimenomaan *yhdessä*. Tässä korostan myös sen välttämistä että TIO-toimintaa, sen kokemuksellisuutta tai esityksiä ja esittämistä korostetaan itsetarkoituksellisesti.

Heikkinen on mielestäni oivallisesti kuvannut tilannetta, jossa taidepainotteisuus saattaa tuottaa ainakin kasvatuksen näkökulmasta epätoivottavia ilmiöitä. Samaa uhkaa on käsitellyt teatteri-ilmaisun ohjaaja Reetta Vehkalahti. Hän mainitseekin omassa työssään joutuvansa vastustelemaan esityksenteko intoa joka monesti villitsee lapsia. Liian aikaisin ei tulisi siirtyä puhtaasti esityksen tekoon. (Vehkalahti 2008.) Jos näin tapahtuu, on mahdollista, että leikkiaines väistyy taiteen tieltä ja pahimmillaan palataan sellaisiin koulunäytelmä-kokemuksiin, jotka eivät tue draamallista ilmaisua eivätkä oppilaan omaa kehitystä. Leikinomaisuus, energia ja kokeileminen ovat poissa, koska draamakasvatus ei ole enää itseään varten eli se on kadottanut *tarkoituksettomuuden*, jota leikkillisuus toimiakseen tarvitsee. (Heikkinen 2002, 62.)  
Voisiko esityksen painottaminen johtaa suorituskeskeiseen tekemiseen?

Olen itse Heikkisen ja Vehkalahden kanssa samaa mieltä vaaran olemassaolosta. Kuten mainitsin, monesti kyse on siitä, mitä merkityssisältöjä sana teatteri tai esitys ihmisille

tuo mieleen. Liian usein se on painolasti ottaen huomioon TIO:n lähtökohdat työskentelylle. Yhä useammille nuorille ja lapsille esimerkiksi teatteri on julkisuuden ihailua, itsetarkoituksellista esille puskemista, jännittämistä, kilpailua paikasta näyttämöllä tai taitojen suorittamista virheettömästi. Esitys terminä voisi kaikesta huolimatta tuoda helpotusta suorituskeskeisyydestä vapautumiseen, jos toiminnan perustelee *esille tuomisena* tai *esittelynä*. Tällöin ei esim. puhuta näyttelemisestä siinä mielessä että operoisimme ensisijaisesti rooleilla tai niitten kautta. Tämä on yksi elementti, joka heikentää fiktion voimaa, muttei mielestäni lainkaan teatteri-ilmaisun voimaa tai sitä potentiaalia, mitä tällaisesta esiintymisestä voisi oppia.

Heikkinen (2002, 121) sanoo, ettei draamakasvatuksessa ole kysymys vain improvisoidusta leikistä tai teatteriesityksen tekemisestä. Olen tässä Heikkisen kanssa samaa mieltä. Toisaalta on lisättävä, että teatteri-ilmaisuun teatteriesityksen tekeminen saattaa kuulua keskeisenä osana toimintaa. Toisaalta jos teatteri sana tiputetaan pois esityksen edestä, voitaisiin päästä samansuuntaiseen esityskäsitykseen kuin Heikkisellä on draamakasvatuksesta. Heikkinen (2002, 121) ehdottaa, että draamakasvatusta ymmärrettäisiin esimerkiksi lukukauden ajan kestäväksi draamalliseksi keskusteluksi. Miksei esityskin voitaisi käsittää vaikka teatteri-ilmaisu ohjaaja vetoiseksi kuukauden tai parin kestäväksi prosessiksi? Tällöin voidaan kysyä kenelle esitys olisi olemassa? Esitystä ei valmistettaisikaan erikseen kutsutulle yleisölle, vaan esitys olisi olemassa ryhmää varten.

Koosteena voisi sanoa, että lähtökohtana työlleni teatteri-ilmaisun ohjaajana on teatterin ymmärtäminen sosiaalisena ja kulttuurisena konventiona. Teatteri on vain yksi esityksen muoto ja yksi mahdollinen kehys todellisuudelle. Esimerkiksi teatterilavan ymmärtäminen ainoana näyttämönä teatteritilassa on järjestetty asia. Asiat teatterissa ja näyttämöillä ovat siis uudelleen järjestettävissä. Teatteri on konventionaalisesti esityksen paikka; paikka toiminnalle, tapahtumille ja teoille, jotka voidaan ottaa todellisuudesta eli myös itse teatterista. Lähtökohtana teatterille toimivat kokoontuminen, tapahtumallisuus ja teot (*esitys*), joitten peruslähtökohtana toimii ruumiillinen olemassaolomme.



#### 4 Neljä näkökulmaa teatterin jakautuneisuuteen

Määriteltyäni teatteri-ilmaisun ohjaamista, TIO:n työkenttää ja TIO-työn käytänteitä, siirryn käsittelemään ilmiötä joka ilmeni tutkiessani teatterin reunaehtoja. Kutsun sitä teatterin jakautuneisuudeksi. Tämä jakautuneisuus asettautuu teatterillisuuden ytimeen ja siten myös määrittelemäni TIO-työn lähtökohdaksi. Kappaleen tarkoitus on osaltaan ankkuroida TIO-työtä teoreettiseen viitekehykseen sekä painottaa teatterillista ajattelua niin ruumiillisena kuin rationaalisena asiana.

Kuten aiemmin totesin, mimeettisille ilmiöille on tunnusomaista polaarisuuden syntyminen ja kumoutuminen. Tästä näkökulmasta katsottuna havainto teatterin jakautuneisuudesta voisi olla todiste teatterillisuuden perustavanlaatuisesta mimeettisestä luonteesta. Voisiko olla jopa niin, että teatteri lähtökohdiltaan, ja jo itsessään, tuo esiin mimeettiisyyden ilmiön? Olisiko tästä viitteenä muun muassa perinteiset jaot katsomon ja näyttämön, tragedian ja komedian tai vaikka dionyysisen ja apollonisen välillä?

Jos toisaalta teatteri synnyttäisi polaarisuutta nimenomaan mimeettisen luonteensa kautta, teatteri toisaalta myös kumoaisi samanaikaisesti vastakkaisuuksia. Teatteri olisi tässä mielessä purkamisen ja rakentamisen paikka. Toisin sanoen teatteri voidaan määritellä paikaksi, jossa tapahtuu kaksoissidosten<sup>6</sup> synnyttämistä, uudelleen käsittelyä ja määrittelyä. Voisiko jakautuneisuuden kautta syntyneiden ja uudelleen määriteltyjen kaksoissidosten uudelleen ajattelu olla itsessään teatterillista toimintaa ilman dramaattisuutta? Teatterin Janus-kasvot paljastuvat. Teatteri on tässä mimeettisessä mielessä inhimillisyyden alku ja loppu.

Olen valinnut tähän kappaleeseen todistusaineistoa havainnolleni teatterin jakautuneisuudesta. Samalla esittelen neljä TIO-työskentelyn kannalta merkittävää ajattelijaa, joiden ajatusten ja näkökulmien katson olevan olennaisia juuri teatteri-ilmaisun nykytilanteessa ja nimenomaan mimesiksen ja esityksen näkökulmista. Voisi

---

<sup>6</sup> Kaksoissidos viittaa Gregory Batesonin lanseeraamaan termiin, joka kuvailee kommunikatiivista tilannetta, jossa keskenään ristiriitaisen sisällön omaavat viestit aiheuttavat ristiriitaisuudessaan ratkaisemattoman tilanteen. Kirkkopelto (2011) viittaa kaksoissidoksisuuteen käsitellessään mimesistä. Mimesis ilmiönä ylläpitää ja purkaa samanaikaisesti ambivalenttisuutta sekä polaarisuutta ja näin ollen aiheuttaa toinen toisensa kumoavien aspektien yhtäaikaista ilmenemistä.

jopa sanoa, että asetan itseni tietoisesti mimeettiseen suhteeseen suhteessa ajattelijoihin esittelemään. Samalla tulen kysyneeksi synnyttääkö teatterin tutkiminen ja ajattelu itsessään mimeettistä polarisoitumista ja poolien uudelleen määrittelyä?

Lyhyeksi johdannoksi esittelen jakautuneisuuden ideaa lainaten Eric Bentleyyn (Heikkinen 2002, 98) esittelemää teatterin peruslähtökohtaa, jossa A esittää B:tä C:n katsoessa:

Teatteritilassa kahtiajako näyttäytyy jo asetelmassa, jossa katsomo ja lava on lähtökohtaisesti eriytetty toisistaan. Itse esiintyjä on tässä peruslähtökohdassa taasen jakautunut rooliin (B) ja ruumiilliseen itseensä (A). Sama kahtiajako ilmenee katsojan (C) havainnossa. Hän havaitsee samanaikaisesti niin esiintyjän ruumiillisena itsenään (A) kuin fiktiivisen roolin (B) ruumiillistumana. Kahtiajakautuminen ilmenee myös temporaalisella tasolla. Näyttämön aika on eri kuin fiktion aika.

Olennaista on nähdä kyseinen teatterin esitys historiallis-, kulttuurillis-, sosiaalisena konventiona. Kyseessä on eräs teatterin konstruktio, itse teatterin esitys, joka on rakennettavissa ja on rakentunutkin eri aikakausina ja yhteiskunnallisissa tilanteissa uudestaan ja uudelleenlaisissa muodoissa. Lähtökohtanani toimii siis ajatus, jossa teatteri nähdään vain yhdeksi esittämisen muodoksi ja konstruktiksi. Teatteri-käsitettä (puhumattakaan draamasta) olennaisemmaksi työssäni nousee esityksen käsite ja sen varassa eteneminen. Tässä suhteessa teatteri ilmenee vain yhtenä esityksen lajina. Omana lähtökohtanani toimii siis performatiivisen käänteen huomioon ottaminen ja tämä tarkoittaa esitys-käsitteen ja esitystutkimuksen asettamista näkökulmaksi TIO-työhön.

Jokaisella esittelemälläni ajattelijalla on löydettävissä oma näkökulmansa teatterin jakautuneisuuteen. Denis Guenoulla jako asettuu *tekstin ja ruumiin välille*, Erika Fischer-Lichtillä havainnon *performatiiviseen ja semioottiseen dimensioon*, Hannu Heikkisellä draaman ja todellisuuden väliseen tasapainoon *esteettisessä kahdentumisessa* ja Katariina Nummisella *tekstin ja esityksen väliseen suhteeseen*. Guenoulle teatteri tapahtuu yhdessä, Heikkiselle teatteri on kasvattavaa, Fischer-Lichte tutkii merkitysten tuotantoa havainnon näkökulmasta ja Nummiselle teatteri tapahtuu

esityksen näkökulmasta. Näitten näkökulmien kautta esittelen kunkin ajattelijan sekä käsitteet, joilla he operoivat.

#### 4.1 Denis Guenoun: yhteen kokoontumisen tapahtuma

Seuraavaksi käyn läpi Denis Guenoun teatterikäsitystä ja hänen antamaansa näkökulmaa teatterin jakautuneisuuteen. Lähtökohtana toimii Guenoun kirjoituskokoelma *Näyttämön filosofia* ja siitä lähemmin tarkastelen lukua *Sanojen näyttely* sekä sen suomentajan, filosofi Esa Kirkkopellon kirjoittamaa *Jälkisanat* osiota. Nostan teksteistä esiin jakautuneisuuden lisäksi muun muassa teatterin ja filosofian yhteyden, kokoontumisen tapahtuman sekä teatterin rakenteellisen, lähtökohtaisen poliittisuuden. Siirrän Guenoun ajatukset koskemaan teatteri-ilmaisun ohjaajan työtä.

Guenoun lähtökohtana on historian liike ja sen ajattelun kohteeksi ottaminen. Tässä teatteri ja sen käsitteistö ovat Guenoun mukaan päteviä välineitä. Teatteri ja sen piiristä tutut käsitteet, kuten esitys, mimesis, ele tai näyttämö, on otettu filosofian käyttöön ja näin näistä termeistä on tullut osa käsitteellistä ajattelun välineistöä. (Guenoun 2007.)

Teatteri on metafora tai kulkuväline historialle. Teatterin kautta tai myötä historian kulku saattaa taipua sanoiksi ja näin ollen ajattelun piiriin. Tässä on yksi piirre, joka saattaa teorian ja teatterin yhteneväiseen suhteeseen: teatteri kuten teoriakin saattavat kohteensa sanoiksi. Sanoiksi taipuva on taas ajattelun piiriin soveltuva. Guenoun ei nähdäkseni silti ota kantaa niin sanottuun ruumiilliseen ajatteluun tai ruumiin semioottisten dimensioitten ilmenemiseen juuri teatterissa.

Esitykseksi tekeminen (*huom. teatteri on vain yksi esityksen ja esittämisen muoto*) saattaa käsiteltävän sanoiksi ajattelun alueelle. Samalla syntyy abstrakti etäisyys käsiteltävään. Etäisyydenoton ja artikuloitavuuden kautta syntyy mahdollisuus keskusteluun, jaettavuuteen sekä mahdollisuus reflektiiviseen toimintaan suhteessa käsiteltävään asiaan. Guenoun toteaaakin että teatteri on *reflektiivinen medium* (Guenoun 2007).

Teatteri on siis Guenoun mukaan yhteydessä historian liikkeeseen. Tästä syystä teatterin kohtaamat muutokriisit vastaavat historiallisia kriisejä. Toisaalta anakronismin mahdollisuus on aina läsnä, mutta periaatteessa tutkimalla teatterin muotoja ja niiden kohtaamia paineita voimme saada tietoa historiallisen liikkeen tämänhetkisydestä ja päinvastoin. Filosofian kentällä nämä murrokset taas esiintyvät käsitteitten kautta sekä käsitteellisinä muutoksina.

Guenoun nimeää kaksi merkittävää kriisiä, joitten keskellä olemme olleet niin historiallisesti kuin teatterin käytäntöjen kautta. Ensimmäinen on klassisen draaman kriisi ja toinen on porvarillisen subjektin purkaminen (Guenoun 2007). Näillä on selvät yhteytensä toisiinsa. Nopeana esimerkkinä otan klassisen draaman kohtaaman kokonaisen henkilöahmon kriisin, jonka yhteys porvarillisen subjektin purkuun on ilmeinen. Oman opinnäytteeni kannalta näitä kahta murrosta voi tarkastella mimesiksen sekä performatiivisen ruumiin kautta. Mimeettinen suhde on tässä mielessä subjektia halkova ja rapauttava. Tästä esimerkkinä havainto, jonka mukaan me emme koskaan voi olla täysin tietoisia siitä tai hallita kokonaan sitä, mihin olemme mimeettisessä suhteessa. Subjektius on alituisessa hajoamisen tilassa ja subjektiutta on jatkuvalla syötöllä ikään kuin rakennettava uudestaan, jotta pysyvyyden tuntu olisi läsnä. Pysyvyyden tunnun saavuttamisessa on ruumiillisuudella myös oma todellisuuteen ankkuroiva merkityksensä. Silti ruumiillisuuden voima uhkaa klassisen draaman luomaa kokonaista (täydellistä?) fiktiivistä henkilöahmoa niin mimeettisessä kuin performatiivisessakin muodossa. Fiktiivinen todellisuus ainakin henkilöahmon muodossa on väistävä sen myötä, kun ruumiin läsnäolo korostuu näyttämöllä kuten monessa nykyteatteriesityksessä käy.

Guenoulle kaiken esitystoiminnan takana (tai edessä) on yleisöjoukon läsnäolo. Jos yleisön läsnäolo otetaan huomioon, Guenoun antaa kaksi perustavanlaatuaista vaihtoehtoa käyttää suhdetta katsomon ja näyttämön välillä: *tehdäkö yleisö itsetietoiseksi vai häivyttääkö heidät suhteessa näyttämöön?* (Guenoun 2007.) Guenoun näyttäisi puoltavan yleisön mukaan ottamista teatteritapahtumaan. Tämän voimme päätellä Guenoun suhteesta teatterin lähtökohtiin.

Teatterissa kysymys on inhimillisen eksistenssin ilmenemisestä joukolle ihmisiä. Tämä on se teatterin alkuperä, jonka Guenoun mainitsee. Hän yhdistää teatterin siis

kreikankielen sanaan *theatron*, joka tarkoittaa katsomoa. Teatterin alkuperä on siis katsomossa eikä tätä seikkaa tulisi unohtaa, niin kuin Guenoun mielestä on osittain tapahtunut. Inhimillisen eksistenssin ilmeneminen saa Guenoun mukaan teatterillisen merkityksen vasta yleisön ollessa läsnä. Tästä voimme poimia kaksi tärkeää Guenoun mainitsemaa näkökulmaa, jotka toteutuvat teatterissa:

1. Teatterissa ihmiset ovat ja kohtaavat yleisönä *yhdessä* inhimillisen eksistenssin näkyvyyden. Ihmiset tajuavat sen, että he ovat tilanteessa yhdessä ja jakavat jotakin yhdessä. Teatterissa koemme olevamme yhdessä. Teatterissa, yleisössä ja yleisönä ollessaan ihmisen on mahdollista oivaltaa, teatteritilanteen kautta, että me olemme yleisönä ollessamme tietyllä tavalla *toinen toisemme asemassa*. Tässä mielessä yksilöön ja omaan näkökulmaan kiinnittynyt taso heikkenee ja väistyy ainakin hetkellisesti. (Guenoun 2007, 13-56.)
2. Guenoun asettaa teatterissa *kokoontumisen* itseisarvoiseen asemaan. Kokoontumisen hän johtaa kokouksesta. Tämä on se elementti, joka johtaa lopulta Guenoun päätelmiin teatterin lähtökohtaisesta poliittisuudesta. Teatteritilanne ylläpitää jaettavuuden aspektia ja tästä johtuu myös kokoontumisen mukanaan tuoman juhlavuuden tunnun läsnäolo teatterissa. Vaikka kokoontumisella on aina myös jokin yhteinen aihe, tätäkin olennaisemmaksi nousee jaettavuus ja kokoontuminen. (Guenoun 2007, 13-56.)

Näitten näkökulmien valossa olen joskus ajatellut syitä pettymykseeni, joita olen joittenkin esitysten yhteydessä kokenut. Yhtenä syynä on saattanut olla se seikka, että esityksessä ainoa puheoikeus nähdynsi tulemisen muotona on ollut esityksellä, joka on esitetty hiljennetyn yleisön edessä. Tästä syystä on jäänyt epäselväksi syy, minkä vuoksi on esitetty kutsu kokoontua. Ainoa syy on nähtävästi ollut se, että on ollut tärkeää sanottavaa esityksen kautta. Se ei ole ollut tärkeää, mitä yleisö on mukanaan tuonut kokoontumiseen tai miten he voivat vastata tai vaikka lisätä esitykseen. Jaettavuuden elementti on tällaisessa esityksessä otettu itsestään selvänä. Yleisön on oletettu jakavan automaattisesti sen, mitä heille esityksen kautta armollisesti annetaan. Yleisölle ei ole jätetty tilaa yhteisyyden ylläpitämiseen vaan se on rikottu heti kun yleisöstä on esityksen alkaessa valot pimennetty.

Kovasti kärjistäen voisi sanoa, että tällaisen esityksen tekijät ovat tahtoneet naulita katsojat (ei ristille vaan) tuoleihinsa. Esitys on auktoriteettina hajottanut yleisön juuri, kun ihmiset ovat ehtineet kokoontua. Tähän olen saanut varmistusta Guenoulta. Hän mainitsee että, teatterin toiminnan varsinainen perusta on *peli, leikki*. Guenoulle teatteri on toimintaa, joka johtaa yhdestä toiseen ja *tuot siirtymät näkyviin*. Guenoun mukaan huonossa esityksessä näkyy pelin tulos, ei siirtyminen peliin. Katsomo siis unohdetaan, häivytetään näkyvistä kokonaan ja valta on yksinomaan estradilla. Näkyy vain esitetty – ei esitys, muotoilee Guenoun. (Guenoun 2007, 42.)

#### 4.1.1 Teatterin jakautuminen tekstiin ja ruumiiseen

Guenoun painottaa, että *esitystapahtuma* on unohdettu ja on siirrytty esitettyyn, siis sisältöön. Konkreettisenä esimerkkinä tästä on kulttuurinen konventio, jossa teatteritilanteen alussa yleisövalot sammutetaan ja estradi valaistaan. (Guenoun 2007.) Ihmiset hiljenevät tai hiljennetään ja jää peittoon se seikka, että esitykset ovat olleet käynnissä jo viimeistään siitä lähtien, kun paikalle on saavuttu. Teatteritilanne sulkee ulkopuolelleen esitykset, jotka tapahtuvat näyttämön rajojen ja lopulta teatteritilan ulkopuolella. Tällöin esityksen magia, valloittavuus, huumaavuus suhteessa todellisuuteen korostuu.

Guenoun (2007, 44) toteaaakin että tämän kaltaisessa teatteritilanteessa unohtuu se, että näyttämö on vain yksi kokouksen osa. Kokous syntyy taas kokoontumisesta, ja kokoontunut yleisö tahtoo nähdä toisensa yleisössä yleisönä. Guenoun väittää, että läsnäolijat tahtovat myös tuntea, kokea yhdessä sen, mitä yleisössä tapahtuu. Jonkinlaisena ehtona Guenoun esittää, että jokaisen jäsenen on oltava tunnistettavissa. (Guenoun 2007.)

Guenoun näkökulmassa painottuu katsominen ja näkeminen. Hän mainitseekin, että näyttämöllepano on taitoa tuoda katsottavaksi nimenomaan kieltä, verbaalista, tekstuaalista. Silti Guenoulle teatterillisuus ei ole itse tekstissä, vaan on siinä, että teksti tulee katsottavaksi. Teatterillisuuden lähteeksi Guenoun asettaa näyttelijän. Teatteri syntyy täsmälleen äänen ja ruumiin rajalla, juuri siinä missä ihmisääni sijaitsee.

Näin ollen Guenoun määrittelee sitä, mitä ihmiset kokoontuvat katsomaan ja näkemään. Lähtökohtana on se, että sekä ääninä että merkityksinä sanat ovat kaikin verroin näyttämättömiä. Guenoun mukaan teatteri haluaa näyttää juuri ne. (Guenoun 2007, 37). *Teatteri on tekstin ja ruumiin saattamista yhteen.*

Näin ollen syntyy kahtiajako tekstin ja ruumiin välille<sup>7</sup> ja teatteri sijaitsee juuri ruumiin ja tekstin välissä. Teatteri tilana on näkyvän ruumiin suhde näkymättömään tekstiin ja aistittavan ruumiin suhde aistimattomaan tekstiin. Ruumis ilman tekstiä johtaa puhtaaseen speaktaakkeliin, ruumiin katsomiseen kuvana, figuurina, ja teksti ilman ruumista on kirjallisuutta, pelkkiä ääniä ja merkityksiä vailla lihaa. Teatteri on ideologisen ylärakenteen ja sen materiaalisen edellytyksen näkyvää uudelleen kohtaamista. (Guenoun 2007.)

Katsojan eteen asetetaan itse asia, asian oleminen. Teatterista tulee näyttämisen ele, joka ei tähtää näytetyn objektin muotoon, hahmoon, suunnitteluun tai väriin - - vaan tuo katseen eteen juuri siinä, silmien edessä itse asian sen ilmenemisessään, sen siinä olemisen ilmiössä, sen olemisen siinä olemisena, voisi sanoa sen siinä ilmenemisessään ilmenevänä. Asian siinä ilmeneminen on se mikä tekee teatterista teatteria. (Guenoun 2007.)

#### 4.1.2 Esittävä katsoisuus ja teatteri-ilmaisuus

Mikä voisi olla teatteri-ilmaisun suunta Guenoun näkökulmasta? Teatterin kannalta Esa Kirkkopelto toteaa Guenoun kautta, että perinteinen näyttelijäntaide, roolinrakentaminen ja dramaturgia ovat siirtyneet muille mediuumeille. Kirkkopelto tarkoittaa nähdäkseni televisiota ja elokuvaa. Samalla on teatterin harteilta siirtynyt illuusioiden ja speaktaakkeleitten luomisen vastuu.

Tässä muutoksessa teatteri häviää *vain* maailmankuvien ja speaktaakkeleitten rakentajana. Jäljelle jää Kirkkopellon mukaan itse esittämisen subjektiton prosessi ja tapahtuma, joka puhuttelee paikallaolijoita. (Guenoun 2007, 121.) Samalla muuttuu

---

<sup>7</sup> Näitten poolien voidaan nähdä edustavan muun muassa seuraavia asioita:

*Teksti:* tekstuaalisuus, kirjallinen, varbaalinen, kirjailija, semiotiikka, merkitykset, näyttämätön, aistimaton, ideologinen ylä rakenne.

*Ruumis:* visuaalisuus, presence, näkyvä, näyttelijä, fyysinen, ruumiillinen, aistittava, materiaallinen edellytys.

totuttu katsojan asema teatterissa. Näin ainakin oletan tapahtuvaksi. Ainakin nykyinen tilanne on otollinen katsojan taitojen esille tuomiseen ja siihen kaikkeen mitä katsojat mukanaan teatteriin tuovat.

Yleisön toive siis siitä, että joku muu hoitaisi esiintymisen heidän puolestaan, on nähdäkseni vanhanaikainen. Jos lähtökohtana on se, että todellisuus on jo itsessään esitysten läpäisemä, ihmiset eivät voi päästä esittävyystään irti myöskään teatterissa. Kuinka näin voisikaan olla, ja juuri teatterissa, jossa nimenomaan ihmisten esittävyys tulee julki? Guenoun luennan kautta osallistuminen teatterissa ei ole myöskään mitä tahansa osallistumista. Olisin valmis sanomaan, että teatteri on *yhteiskunnallisen osallistumisen muoto*.

#### 4.2 Erika Fischer-Lichte: teatteri semioottisena ja performatiivisena dimensiona

Guenoun otti esille teatterin tekstin ja ruumiin yhteen saattamisena. Jatkan seuraavaksi tuon jakautuneisuuden tarkastelemista Erika Fischer-Lichtin kautta. Hän nimeää teatterihavainnon kahdeksi eri puoleksi *semioottisen* sekä *performatiivisen dimension*. Näin semioottisen voidaan sanoa edustavan tekstuaalista ja performatiivinen edustavan ruumista. Teatterissa Fischer-Lichtin mukaan kyse on siis havainnon ja kokemuksen tasolla tapahtuvasta performatiivisen ja semioottisen dimension liikkeestä suhteessa toisiinsa.

Fischer-Lichtin teksti pohjaa ymmärrykseen teatterin sosiaalisesta ja taiteellisesta konventionaalisuudesta. Nykyteatterin käytäntöihin liitettynä tämä merkitsee esimerkiksi sen kysymistä, milloin esitys alkaa ja milloin se loppuu. Keskityttäessä esiintyjän ja katsojan väliseen suhteeseen, jota Fischer-Lichtkin painottaa, kyse on siitä, että nykyesityksissä tuo suhde on esityksen aikana lähtökohtaisesti uudelleen neuvoteltavissa. Suhde ei ole täysin ennalta annettu eikä täysin historiallisista konventioista vapaa. Tällöin nähdäkseni katsojien arvo ja merkitys sekä asema esityksen kontekstissa kasvaa suhteessa siihen merkitykseen, joka heille on perinteisesti annettu.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Jyrkkä ero katsomon ja näyttämön välillä (esim. pimentämällä katsomo ja valaisemalla lava sekä sopimus katsojan hiljaisuudesta näyttämöllä esitetyn edessä) on historiallisesti suhteellisen tuore ilmiö ja sijoittuu nimenomaan länsimaiseen kulttuuriperintöön. Ainakin kiinalaisessa,



Puhuttaessa esiintyjän ja katsojan suhteesta Fischer-Lichte painottaa sen ruumiillista puolta. Läsnaolossa ei siis ole kyse vain esiintyjän läsnäolosta vaan yleisön kanssa *jaetusta, yhteisestä* ruumiillisesta läsnäolosta. Sama pätee myös yleisön jäsenien väliseen suhteeseen. Fischer-Lichte asettaa katsojan samalla tavalla kuin esiintyjänkin olennaiseksi osaksi esitystapahtuman vuorovaikutteisuutta. Tämä vuorovaikutteisuus tapahtuu havainnoinnin ja reaktioitten tasolla. Monet reaktiot ovat laadultaan kognitiivisia mutta painotus Fischer-Lichtin tekstissä on ruumiillisissa, aistittavissa reaktioissa. Fischer-Lichte asettaa vuorovaikutuksen esiintyjän ja katsojan välillä koko esityksen olemassaolon ytimeen. Hän väittääkin, että esitys tulee olemassa olevaksi vain ja ainoastaan esiintyjän ja katsojan välisen vuorovaikutuksen kautta. (Fischer-Lichte 2008.)

Näkökulmani mukaan tässä nousee esille *katsojan taito* ja sen huomioon ottaminen, mitä katsoja tuo mukanaan esitykseen. Mihin yksittäinen katsoja esimerkiksi esityksessä pyrkii? Sama kysymys on noussut ryhmänohjaustilanteissa, joissa ryhmän yhteinen tavoite saattaa olla ristiriidassa yksilöitten omien intentioitten ja tarpeitten kanssa. Käsittääkseni näitten kysymysten pariin nykyteatteri on saapunut. Katsojat ovat vastuussa osaltaan esitystilanteesta, jota he kuitenkin eivät ole olleet täysin luomassa, mutta ovat osallisia siihen. Näin on käsittääkseni aina ollut, mutta nykytilanteessa entistä painotetummin.

Esitys myös sosiaalisena prosessina tulee esille. Esityksen luonne saattaa olla suhteessa esiintyjään ja katsojaan neuvotteleva. Herää kysymys kohtaavatko esiintyjä ja katsoja: väitellä vai väistellä, kosketetaanko, tullaanko kosketetuksi, liikutaanko, liikuttaako jokin tai joku, liikutummeko, olemmeko liikkuvia? Yleisölle annetaan uusi asema esityksen alueella. Yleisöltä kysytään taitoa toimia, kokea, vaikuttaa suhteessa itseensä, esiintyjiin, katsojakumppaneihin, esitykseen. Ruumiillisen näkökulman

---

saksalaisessa, kreikkalaisessa ja ranskalaisessa teatteriperinteessä teatteritilanteeseen on kuulunut yleisön huudot ja näyttämötapahtumien äänekäs kommentointi. On ollut myös hyvin yleistä se, että esityksen aikana on katsomossa tehty välillä jotakin muuta esim. kotiaskareita, syöty tai keskusteltu ystävien kanssa. Teatterillisten tapahtumien kirjo teatterissa on siis ollut huomattavasti laajempi nykyiseen katsantoon nähden. Vasta Konstantin Stanislavskin lanseeraama *neljäs seinä* teki näyttämöstä todellisuuden kopion verrattuna katsomoon. Kuvitteellista seinää ennen näyttämö ja katsomo eivät olleet tapahtumallisesti niin erotetut toisistaan. (Potolsky 2006.)

mukaan tämä tarkoittaa esityksen energettisten, psykologisten, affektiivisten ja mimeettisten voimien vaikutuspiiriin suostumista. Semioottinen, merkityksiä kysyvä asenne jää tässä mielessä toisarvoiseksi.

Esa Kirkkopelto on maininnut nykyesitysten alueella huomion kääntymisen siihen, että myös katsojat joutuvat nykyesitysten ääressä käsittelemään esiintymisjännitystä (Kirkkopelto 2011). Fischer-Lichte luettelee muitakin tuntemuksia ja affekteja kuin jännittämisen, joita yleisö saattaa tuntea nykyesityksen vaikutuspiirissä, suhteessa esiintyjiin, suhteessa toisiin katsojiin, suhteessa esitykseen. Lisään listaan myös omien havaintojeni mukana tuomaa: Kiusaantuneisuus, torjunta, hämmennys, turvattomuus, avuttomuus, häpeä, kauhu, viha, aggressio, varautuneisuus, ärsytys, yllättyneisyys, iloisuus, innostuminen, riehakkuus, vallattomuus, kannustavuus. Esitystilanteessa katsoja joutuu yhä useammin tekemään selväksi ja ottamaan kantaa, kuinka vastaanottavainen ja osallistuva hän suostuu olemaan tai osaa olla. Vielä ei ole sekään aivan itsestään selvää, että esitys ja sen perinteiset tekijät antavat tähän mahdollisuuden.

#### 4.2.1 Performatiivisen ensisijaisuuden määrittelyä

Ruumiillisuus tarkoittaa muun muassa materiaalisuutta ja aineellisuutta. Ruumiillisuuden kautta mukaan tulee myös avaruudellisuuden ja kolmiulotteisuuden laatu. Esimerkkinä ruumiillisesta havainnosta Fischer-Lichte ottaa atmosfääriin havaitsemisen. Tässä hän pohjaa filosofi Gernot Boehmen ajatuksiin. Atmosfääri on ensimmäinen asia, mitä tilasta ylipäätään havaitaan. Tässä havainnossa tilan elementit ovat vain atmosfääriin jatkeita. Kyse on siis jonkinlaisesta elementtejä erottamattomasta havainnosta.

Atmosfäärissä on kyse suhteesta elementtien väleillä, jonkin asteinen kokonaisvaikutelma. Semioottisen dimension tapa hahmottaa tilaa olisi keskittyä tilan niin sanottuihin toissijaisiin kvaliteetteihin. Tilasta erotettaisiin esimerkiksi ihmiset, esineet, äänet, hajut... esineistä muoto, väri, koko, paino... ihmisistä ikä, sukupuoli, pituus, väri, ja niin edelleen. Performatiivisen eli ruumiillisen dimension kautta atmosfääriin havaitseminen tuo kuitenkin esiin niin sanotut ensisijaiset kvaliteetit. Tämä tarkoittaa olemassaoloa sen ekstaattisuudessaan. Tässä on mielestäni pohjalla käsitys,

jossa eksistentia edeltää essentiaa; oleminen edeltää olemusta. Olemassaolo ruumiillisena, aineellisena ja aistittavana on itsessään vaikuttavaa ja vaatii, huutaa huomiotamme materiaalisuudessaan. (Fisher\_Lichte 2008, 75-76.)

Tulkintani mukaan tämä havaittavuus ei missään nimessä ole pelkästään tietoinen asia. Fischer-Lichte mainitseekin, että atmosfäärin havainto kuten aistimuksemme yleensä läpäisevät meidät, tunkeutuvat meihin, imeytyvät ja kulkevat lävitsemme, eikä suinkaan ole itsestään selvää, mitä jälkiä havainnot ja aistimukset meihin jättävät, kuinka ne meihin tarttuvat tai meidät tartuttavat, ja miltä osin ne katoavat tai meidät jättävät. Tässä on yhteytensä myös mimeettisten suhteitten luonteeseen. Vaikka Fischer-Lichte kuvaakin performatiivista dimensiota, hän toistuvasti painottaa, että kyseessä on vain heuristinen, keksimiskykyymme liittyvä mahdollisuus valita tarkasteltava puoli havainnossamme. Semioottinen dimensio kulkee aina rinnakkain ja limittäin performatiivisen kanssa. Kyse on siis ennen kaikkea näitten ulottuvuuksien keskinäisestä vuorovaikutteisuudesta ja dynamiikasta havaintokentässämme ja kokemuksissamme. Jonkinlainen ensiarvoisuus on kuitenkin löydettävissä. Sijoitan tämän havainnon koskemaan tekstin kohtaa, jossa Fischer-Lichte kuvaa esiintyjän ruumista.

Performatiivinen ja semioottinen taso halkaisevat myös esiintyjän ruumiin. Ruumis aistittavana, näkyvänä, performatiivisen havainnon alueella on fyysisesti läsnä oleva. Semioottisen tason aluetta on, esiintyjän ruumiista puhuttaessa, esitettävän henkilön näytelmän fiktiivisen hahmon ruumis, jonka esiintyjä ruumiillistaa näkyväksi. Performatiivinen taso on ruumiin maailmassa olemisen taso, ruumiin ilmiömäisyys (*phenomena*) ja fiktiivisen tason ruumiillistunut taso on semioottinen dimensio. (Fischer-Lichte 2008, 76.)

Mielestäni olennaista Fischer-Lichtin kuvauksessa on prosessien päällekkäisyys, samanaikaisuus, limittäisyys. Toisaalta esiin nousee se huomattava seikka, *ettei semioottinen ruumis voi olla olemassa ilman esiintyjän ilmiömäistä ruumista eli ilman ruumiin performatiivista dimensiota. Ilmiömäinen ruumis voi kuitenkin olla olemassa ilman semioottista ruumista.* Voiko olemus ilmetä ilman olemassaoloa? Voiko olla essentiaa ilman eksistentiaa? Ei nähtävästi. Lisäisin vielä että performatiivisuudessa itsessään on erotettavissa tai lisättävissä semioottinen puolensa ja semioottisessa

itsessään on löydettävissä performatiivinen puolensa. Näin ollen tulee mahdolliseksi puhua ruumiinkielestä ja tekstiruumiista. Asetan tämän koskemaan Fisher-Lichtin mainitsemaa kykyämme heuristiseen erontekoon.

#### 4.2.2 Havainto dimensioitten liikkeenä ja merkitysten tuottaminen

Prosessien limittäisyyttä Fischer-Lichte täydentää mainitsemalla, että havaintomme on aina havaintoa jostakin. Toisin sanoen havaitsemme aina jonakin. Näin ollen performatiivinen dimensio havaintona ikään kuin sisältää aina myös semioottisen dimension. Esimerkiksi muuten mainitsemani tulkinnat, joissa ruumis tai liikkeet on tulkittu merkeiksi, ruumiinkieleksi – elekieleksi, eivät olisi mahdollisia. Havainto ei voi olla irrallaan merkityksistä. Havainto puhtaana informaationa tai puhtaana aistimuksena, pestynä merkitysten häiritsevältä likaisuudelta, on mahdotonta. Fischer-Lichte huomauttaa, että havainto ja merkityksien tuottaminen tapahtuvat samanaikaisesti ja vieläpä samassa aktissa. Se hierarkia, että ensin olisi havainto ja sitten merkityksien tuotanto, on siis harhaa. (Fischer-Lichte 2008.)

Itse olen oppinut ajattelemaan, että me havaitsemme helpommin sen, jonka olemme aikaisemmin havainneet tai oppineet havaitsemaan. Tietoinen havaintomme suuntautuu ikään kuin tuttua kohti. Havaitsemme vain sen minkä tiedämme? Kun näemme objektin usein, alamme tunnistaa sen. Objekti on edessämme ja tiedämme siitä, mutta emme näe sitä. Tiedon karttuessa me siis lakkaamme näkemästä muuta kuin tietämämme. Mielestäni tämä kuvaa tilannetta, jossa semioottinen taso on saanut ylivallan performatiivisesta. Havaitsemme ympärillämme vain merkityksiä, emme asioita niiden ilmiömäisyydessä.

Oletuksena siis on, että katsojalla on kyky niin semioottisen kuin performatiivisen dimension havaitsemiseen. Toisin sanoen heillä on valmius presentaation ja representaation havaitsemiseen. Merkitysten tuottaminen syntyy Fischer-Lichtin mukaan näitten tasojen vaihteluiden kautta. Dimensioitten vaihtuessa katsoja tulee tietoiseksi havaintotapojen laatueroista. Vaihteluitten tihentyessä syntyy oman tulkintani mukaan merkityksiä luova kone, jota Fischer-Lichte kuvaa *autopoeettiseksi prosessiksi*. Tällöin katsojan huomio siirtyy havaitsemisen dynamiikkaan havaitsijasta itsestään. Näin Fischer-Lichte kuvaa samalla tapaa, jolla esitys toimii. Havainnoiva

subjekti alkaa havainnoida itseään havainnoivana subjektina. (Fischer-Lichte 2008, 78.) Olen tulkinut tämän tarkoittamaan katsojan kannalta tilannetta, jossa lopulta tietoisuus merkitysten sattumanvaraisuudesta, niiden sovinnaisuudesta kasvaa. Katsojalle syntyy ymmärrys siitä, että merkitykset voisivat olla toisin, toisin rakennetuissa tilanteissa. Tai että hän itse kykenee antamaan toisia merkityksiä kuin hänelle annetut. Tilanteet ovat siis rakennettavissa toisiksi. Ehkä näin voisi olla myös esityksen ulkopuolella?

Tämä mahdollisuus tulee ilmi Fischer-Lichtin kuvatessa taiteellisen esitystilanteen ja rituaalin *liminaalista* luonnetta. Tässä liminaalisessa kokemuksessa vastakohtaisuudet ikään kuin kumoutuvat ja tulevat yhtäaikaisiksi ja samalla syntyy tila merkitysten kokonaan uudelleen muotoutumiseen. Hän kuvaa tätä tilaa kokemukseksi jossa niin kutsutut vastakkaisuudet romahtavat ja dikotomiat ratkeavat. Jotta näin olisi, tarvitsee esitystilanne nähdä nimenomaan tapahtumana. Tapahtumallisuus syntyy Fischer-Lichtin mukaan juuri semioottisen ja performatiivisen dimensioitten vaihteluiden myötä. Katsoja kokee osittaista osallisuutta esityksen kanssa. Toisaalta esitys edelleen tapahtuu hänelle katsojana ja on järjestettynä näin ollen hänen kontrollinsa ulkopuolella. Tämä luova, liminaalinen, sijaitsee juuri semioottisen ja performatiivisen välissä. (Fischer-Lichte 2008, 79.)

Tapahtumallisuutta kuvaa myös se seikka, että esityksessä sosiaalinen ja esteettinen prosessi kulkevat rinnan. Vielä yksi vastakkaisuus, jonka liminaalisuus lopulta kumoaa, sijaitsee esiintyjän ruumiissa ilmiömäisen ruumiin läsnäolona ja semioottisen ruumiin ruumiillistumisena. Oma tulkintani on, että mitä enemmän nojaututaan katsojan taitoon ja siihen, mitä katsoja tuo mukanaan esitykseen, sitä enemmän on esityksessä kyse tapahtumallisuudesta.

Itse kuvaan liminaalista tilaa tilana, jossa vastakkaisuuksien yhteensulautuminen, niin semioottisella kuin performatiivisellakin tasolla, mahdollistaa mahdottomilta tuntuvat yhteenliittymät, samanaikaisuudet ja sopimattomat sopimattomuudet, sovittamattomat, mahdottomat järjestykset. Kyse on jokapäiväisyyden tuomisesta katsojissa mukaan tapahtumaan vieraantuaksemme jokapäiväisyydestä, huomataksemme sen muuttuneen ja huomataksemme muuttaneemme sitä, mikä oli jokapäiväistä. Tämä voi olla niin nautinnollista kuin kiduttavaakin kuten Fischer-Lichte huomauttaa.

Ero rituaalin ja taiteellisen esityksen välillä on vaikuttavuuden pysyvyydessä tapahtuman ja tilanteen loputtua. Rituaalissa tapahtuvat muutokset ovat peruuttamattomia ja jatkuvat sosiaalisessa todellisuudessa esityksen jälkeen. Taiteellisen esityksen osalta Fischer-Lichte mainitsee muutoksen ilmenevän esityksen aikana performatiivisen dimension näkökulmasta ainakin fysiologisella, affektisella, energeettisellä ja motorisella tasolla. Sosiaalisella tasolla esityksessä sosiaaliset muutokset ilmenevät ainakin suhteissa yleisön ja esiintyjän ja yleisön jäsenten kesken. *Peruuttamaton, ja siis esityksen jälkeen jatkuva muutos tapahtuu Fisher-Lichtin mukaan juuri havainnon tasolla.*

Fisher-Lichtin kautta olen oppinut huomaamaan oman havaitsemiskokemukseni laadun. Sen sijaan että olisin keskittynyt kysymään, mitä tämä merkitsee, olen taipuvaisempi heittäytymään mukaan esityksen rytmiin, esityksen performatiivisiin ja ruumiillisiin ulottuvuuksiin, atmosfääriin. Esityksissä koen voimakkaasti olevani energeettisten, dynaamisten voimien läpäisemä, jos niitä ilmenee. Kumpi puoli, semioottinen vai performatiivinen, dominoi sinun kokemustasi katsojana?

#### 4.3 Hannu Heikkinen: esteettinen kahdentuminen

Seuraavaksi keskityn hahmottelemaan teatterin jakautuneisuutta draamakasvatuksen näkökulmasta. Samalla teen osittaisen linkin draamakasvatuksen ja teatteri-ilmaisun välille siinä kontekstissa, että teatteri-ilmaisun ohjaajana voin joutua työskentelemään tilanteissa, joissa työn kasvatuksellinen aspekti on vahvana läsnä. Viitekehyksen minulle antaa Hannu Heikkisen tutkimus *Draaman maailmat oppimisalueina - Draamakasvatuksen vakava leikillisuus*, jonka yhtenä osana hän tarkastelee esteettistä kahdentumista.

Teatterin tutkiminen draamakasvatuksen kautta tuo mukanaan draama-käsitteen, joka yhdessä merkitysten luomisen ja oppimisen painotuksen myötä tuo ainakin suhteessa omaan ajatteluuni ristivetoa. Merkitykset sijaitsevat semioottisella alueella ja opinnäytetyössäni pyrin kartoittamaan performatiivisen käänteen vaikutusta nimenomaan esitys-käsitteen kautta muun muassa teatteri-ilmaisun ohjaajan työhön. Näin ollen draama kuten lopulta teatterikin, vaikka esitys on käsitykseni mukaan

lähempänä teatterillisuutta kuin draamaa, voisi olla korvattavissa esitys-käsitteellä. Ainakin olisi mielekästä tutkia, mitä tapahtuisi, jos näin tehtäisiin. Tässä kuitenkin käytän, ainakin aluksi, draama-käsitettä, koska se tulee Heikkiseltä. Ymmärrän draaman tarkoittavan kasvatustoimintaa, jossa käytetään apuna esteettistä kahdentumista. Lähempänä kappaleen loppua kiinnitän huomion siihen väitteeseeni, että Heikkinen yhdistää draamafiktiota käyttävän teatterin keinot ja draaman keinot kasvatuksen yhteydessä toisiinsa. Teatteri tarkoittaa Heikkiselle siis draamafiktioon tukeutuvaa teatteria.

#### 4.3.1 Merkityksellinen fiktio kasvatuksen lähtökohtana

Draamakasvatuksen kautta teatterin jakautuneisuus nähdään faktan ja fiktion näkökulmasta. Todellisuuden eli faktan rinnalle luodaan fiktiivinen taso, jota ylläpitämällä mahdollistuu sen sisällä toimiminen. Todellisuuden ja fiktion kokemuksellista, kaksoistietoisuuden mahdollistamaa limittäisyyttä kutsutaan *esteettiseksi kahdentumiseksi*. Esteettinen kahdentuminen mahdollistaa taiteellisen / esteettisen oppimisen ja kasvatuksen. Esteettisen kahdentumisen (*Aesthetic doubling*) termin toi keskusteluun vuonna 1985 Janek Szatkowski (Heikkinen 2002). Tämän pohjana toimi Szatkovkin johtopäätös siitä, että raja yleisön ja katsomon välissä on raja faktan ja fiktion välissä.

Taiteellinen oppiminen on ennen kaikkea merkitysten ja merkityssisältöjen luomista ja oppimista (Korhonen & Östern 2001; Heikkinen 2002). Tämän artikuloiminen on tärkeää, koska näin päästään käsiksi niihin tavoitteisiin, joihin esteettistä kahdentumista käytetään kasvatuksen kontekstissa.

Heikkinen painottaa fiktiivistä todellisuutta, sen luomista, ylläpitämistä ja fiktiivisen alueen sisällä toimimista. Heikkisen mukaan draamakasvatuksessa toimitaan samojen lakien mukaan kuin teatterissa ylipäänsä. Draaman maailmat luodaan samoin kuin teatterissa, ja draaman vaikutus perustuu sopimukseen siitä, että ryhmä sopii olevansa jotain muuta kuin todellisuudessa. Samalla yhteisen sopimuksen kautta manipuloidaan aikaa ja paikkaa, jolloin luodaan fiktiivinen maailma ja teksti, joka ohjaa reagoimaan tapahtumiin tässä fiktiivisessä todellisuudessa. (Heikkinen 2002, 85.) Esteettinen kahdentuminen tapahtuu ajassa, tilassa ja roolissa. Esiintyjä on läsnä niin itsenään kuin

näyttelemänään hahmona. Samoin luokkahuone on yhtä aikaa luokkatila sekä fiktiivinen tila. Ajan kanssa käy samoin: aika on samanaikaisesti kuluva todellisuuden aika ja fiktiivinen aika.

Mainittujen draamakasvatuksen tavoitteitten valossa ihmisenä olemisen pohdinta linkittyy pitkälti merkityksien kanssa operoimiseen. Heikkinen toteaaakin, että draamassa luodaan ja tutkitaan merkityksiä. Itse painottaisin olemisen ruumiillista perustaa. Tämä tulee performatiivisen käänteen, mimesiksen sekä nykyteatterin kehityksen kautta. Näihin perustuvat toimintamallit ovat teatteri-ilmaisun työssä ja koulutuksessa vielä osittain hakusessa. Vaikka pyrkimys olisikin kulttuuriin tutustuminen ja uuden kulttuurin luominen kuten Heikkinen mainitsee, keinot tämän toteuttamiseen ovat edelleen ripustetut draamafiktio vetoiseen teatteriin. Tällöin puhutaan muun muassa draamasta, roolista, tarinasta ja näyttelemisestä.

Näytteleminen voidaan sijoittaa draamafiktio-vetoiseen teatteriin erotuksena esittämisestä. Omasta kokemuksesta voin sanoa, että monet lapset näyttelevät mielellään itseään. He tuovat itseään esille. Mitä jos he tahtovat vain liikkua toistensa nähden ilman sen kummempaa näyttelemistä? Lapset eivät aina näytä tarvitsevan fiktion pohjautuvaa henkilöä tai roolia esiintyäkseen. Tällöin voidaan kysyä, mitä tarkoitetaan näyttelemisellä?

Otan esiin tässä myös teatterivastaisuuden, jolla on pitkät historialliset perinteet. Tähän on kuulunut esimerkiksi näyttelijän pelkääminen ja näyttelemisen halveksiminen. Tässä katsannossa näyttelijän ei ole nähty näyttelevän tunnetta vaan tunteen merkit niin, että tunne on katsojien tunnistettavissa. Näyttelijän fyysisyys, *presence*, onkin ollut tässä mielessä pettävää siihen nähden, että tunne ei olekaan aito. Sisin on eri kuin ilmaus. Tämä tekee näyttelemisestä vielä häikäilemättömämpää kuin pelkkä imitoiminen olisi. Näyttelijä herättää levottomuutta viitatessaan sosiaalisen elämän tekopyhyyteen. (Potolsky 2006.)

Tässä mielessä tarvitaanko (fiktion) näyttelemistä draamakasvatuksessa lainkaan? Onko näytteleminen enää spontaania tekemistä ja leikkiä vai pienten näyttelijöitten kasvattamista roolityöskentelyn työkalupakkeineen? Tämän myös Heikkinen ottaa



tutkimuksessaan esille. Tässä mielessä opettaja tai TIO opettajan roolissa ei ole ohjaaja tai taitovalmentaja, tai esiintymiskouluttaja.

Kertomuskin on osoittautunut joissakin tapauksissa turhaksi, vaikka Heikkinen asettaa tarinallisuuden draamakasvatuksen ytimeen. Heikkinen sanoo että leikin, draaman ja teatterin avulla kerromme nimenomaan tarinoita. Tarinoilla on merkitystä, joka Heikkisen mukaan on draamakasvatuksen ydin. (Heikkinen 2002.) Tässä suhteessa Heikkisen väite siitä, että mitä paremman draamallisen fiktion pystyy luomaan, sitä merkittävämpi kokemus on, mistä voi oppia, on vain osittain totta. Näin on jos perustetaan draamafiktion luomiseen. Mutta teatterissa on nykyisin muitakin keinoja, jotka avautuivat kehityksessä, jossa draama näytelmäkirjallisuutena ja fiktion edustajana erotettiin performatiivisemmasta teatterista ja teatterillisuudesta. Jotakin todellisuuden tuplaamiseen tarvitaan, muttei sen tarvitse olla, näin väitän, enää myöskään kasvatuksen puolella, tekstuaalinen draamafiktio. Mitä muuta se voisi olla? Voisiko draaman sijaan käyttää vaikka dokumentteja? Vielä laajempi kysymys on se, mitä teatteri-ilmaisu sitten voisi olla, erotuksena vaikka puuhakerhoista, jos teatteri-ilmaisu ei ole näyttelemistä, draamaa, näytelmiä ja tarinoita?

#### 4.3.2 Dramaattinen todellisuus vai performatiivisuudella leikkiminen

Heikkinen puhuu teatterista mutta tarkoittaa nykykatsannon kannalta ainoastaan draamateatteria. Nykyteatteri on jo irrottautunut tekemään jotain muutakin, joillain muilla lähtökohdilla ja muilla tavoilla. Heikkinen siteeraa tutkimuksessaan Richard Schechneriä, jonka mukaan esittämisen ja siihen liittyvän käyttäytymisen tutkiminen on paras tapa ymmärtää itseään ja kulttuureja (Heikkinen 2002). Schechner tarkoittaa tässä mielestäni juuri sitä esittämisen laajaa kirjoa, sitä muutakin kuin draamateatteria.

Heikkinen toteaa, että kulttuuri-ilmiöinä draamalle ja teatterille keskeisenä määrittelijänä toimivat nimenomaan yhteisesti jaettavat kokemukset. Kokemuksista muodostuvat tarinat ovat taas toimintaa ohjaava kehys, joka sitoo teatterin elementit yhteen, toteaa Heikkinen (2002, 103). Postmoderni näkökulma on kuitenkin 1980-luvulta saakka puhunut suurten kertomusten rapautumisesta ja kokemusten jaettavuuden pirstaloitumisesta. Voisiko toiminta perustua jollekin muulle jaettavuudelle, esimerkiksi jaettavan ruumiillisuuden perustalle? Toisaalta Heikkisen

katsannossa perustellaan draamakasvatusta sen rituaalisuuden ja leikin kautta. Samalla kuitenkin jätetään mainitsematta näitten toimintojen perustavanlaatuisen performatiivinen dimensio, leikin ja rituaalin ruumiillisuus. Sen sijaan panoarvoa annetaan draaman todellisuudelle, jonka luen kuuluvan semioottisen dimension asiaksi. Tämä näkökulma antaa painoarvoa nimenomaan merkityksiä luovalle funktiolle.

Tämä näkyy myös Augusto Boalin käsityksissä, ainakin niiden viittausten osalta, joita Heikkinen tutkimuksessaan käyttää. Boal (Heikkinen 2002) painottaa draamatoiminnan symbolista kieltä ja kehon kieltä. Tämä on jälleen kielellinen, semioottinen tapa tarkastella toimintaa, jota tulkitaan, ja näin painotetaan tulkinnan kautta toiminnassa syntyviä merkityksellisyyksiä. Samaan tapaan puhutaan esimerkiksi teatterin kielestä. Voisiko kokemus ja tietous muuttua toiminnaksi muutenkin kuin representaation kautta? Miten olisi presentaation laita? Voimmeko käsittää ja oivaltaa muuten kuin symbolien luomisen ja tulkitsemisen kautta? Vähättelenkö minä teatteri-ilmaisun ohjaajan draamataitoja vanhentuneina? En. Tahdon vain osoittaa, että on muutakin, jonka varassa voi edetä.

Postmodernin konstruktionismin näkökulmasta ongelmalliseksi osoittautuu se seikka, että faktinen maailma samastetaan draamakasvatuksessa sosiaaliseen maailmaan. Performatiivinen asenne olettaa taas sosiaalisen maailman olevan yhtä lailla sopimuksen varainen kuin draaman fiktiivinen todellisuus. Onko sosiaalinen maailma todellisempaa kuin draamallinen maailma? Ei ole. Se mikä on todellista, on performatiivinen ruumis; ruumis läsnäolona, aistittavana, näkyvänä painona. Todellisuus on ruumiillinen ja sekin voidaan Petri Tervoa mukaillen erottaa keholliseen sosiaaliseen, merkityksiä kantavaan viitekehoon (Tervo 2011).

Heikkinen mainitsee olennaiseksi kaksoiskatsomisen, havainnon, jossa näemme sekä näyttelijän että roolihenkilön samanaikaisesti. Voi kysyä, näemmekö todella roolihenkilön? Emme toki. Näemme vain jonkin aspektin esitettävästä ruumiillistettuna näyttelijässä. Jos näyttelemme Hamletin roolia, emme näe itse Hamletia vaan näyttelijän hamletmaisuuksien.

Draamakasvatuksen osalta vaikuttaa siltä, että teemme sopimuksen siitä, että *sosiaalinen maailma on todellista*. Sen sijaan että muuttaisimme todellisuutta ikään

kuin suoraan, leikimme merkityksien muodostamisella fiktiivisellä, vähemmän todelliseksi luokitetulla tasolla, joka vain välillisesti muuttaa todellisuutta. Rooli ja fiktio ovat ymmärrettävissä draamakasvatuksessa konstruktioiksi. Entä todellisuus muunakin kuin sosiaalisena maailmana? Sekin kyllä, mutta vain fiktion kautta. Kasvatuksen kannalta sosiaalisen maailman asettaminen todellisuuden asemaan on ymmärrettävää, onhan kasvatuksen tarkoitus, varsinkin kouluympäristössä sosialisatio, eli sosiaalisen piiriin saattaminen. Performatiivisen luonteemme läpivalaiseminen tarkoittaisi juuri sosiaalisen todellisuuden tekemistä yhtä taipuisaksi muokkaamiselle kuin fiktio. Kasvatuksessa lapset ja nuoret pyritään saamaan juuri sosialisatian kautta sosiaalisen todellisuuden piiriin. Mitä jos sanoisimme sosiaaliseen leikkiin?

Joskus kuulee mainittavan fiktion turvasta. Tällä tarkoitetaan tilannetta jossa fiktiivinen taso helpottaa kohteena olevan asian käsittelemistä. Miksi tarvitsemme fiktion turvaa? Käsitelläksemmekö aiheita, jotka ovat liian kipeitä, pelottavia tai häpeällisiä? Fiktion turva voi rohkaista älyttömyyksiin, tuhoaviin tekoihin suhteessa ryhmään ja itseen. Augusto Boal painottaakin foorum-teatterissa reflektion tärkeyttä tunnekokemuksen jälkeisenä vaiheena. Itse olen työssäni puhunut tutkivasta otteesta, viitaten osaltaan samankaltaiseen orientaatioon kuin Boal. Samalla mieleeni herää kysymyksiä draamakasvatuksen lähtökohdista: Tarvitsemmekö fiktiivistä maailmaa oppiaksemme empatiaa, päästäksemme katsomaan toisin silmin? Tarvitseeko meidän tehdä todellisista ihmisistä henkilöitä tai hahmoja oppiaksemme jotakin heidän näkökulmastaan? Kun sadussa noita kuolee, huokaamme helpotuksesta: se oli vain satua. Kun sadussa sankari voittaa, koemme kuin olisimme itse voittaneet jotakin. Tämä kuulostaa oudon valikoivalta toiminnalta.

Performanssit, kaupunkitaide, fluxus tai esitystaide tarkoittaisi todellisuuden ottamista kohteeksi, jota ei dramatisoida käsiteltäväksi vaan vaikutetaan suoraan kokeilemalla ja tulemalla ensin tietoiseksi sen sovinnaisuudesta. Fiktio on turvallinen tapa kokeilla todellisuutta varten, aivan kuten teoria. Tärkeäksi nousee mielestäni toimintamuoto. Draamafiktion keinot, välineet ja logiikka jäsentävät käsiteltävää todellisuutta. Todellisuutta merkityksellistetään ja neuvotellaan uudelleen draamafiktion ehdoilla. Boalin "harjoitella elämää varten" on ensin todellisuuden haltuun ottamista Foorum-teatterin kautta, jossa toimivat Aristoteeliset tarinan ihanteet ja arvot. Joskus olen myös kuullut jonkun opettavan ja sanovan: "Ole oman elämäsi päähenkilö!" Onko

elämäni todella tarina? Suostunko tekemään siitä tarinan ja mitä se tarkoittaisi elämäni kannalta? Jos olen elämäni päähenkilö, kuka kirjoittaa tyylilajin ja genren, ja ovatko kaikki muutkin päähenkilöitä vain omasta näkökulmastaan?

#### 4.4 Katariina Numminen: nykyteatterin eväät teatteri-ilmaisun käytäntöihin

Seuraava luenta Katariina Nummisen teksteihin kirjassa *Nykyteatteri* sisältää poimintoja ja heittoja tekstin ja esityksen suhteesta nykyteatterissa. Perusteemana on esitystermin nostaminen keskipisteeksi. Tarkoituksena on, että esille nostamani toimisi vapaana kenttänä uudelleen nappaamisille ja näkökulmien avaamiselle käytännön TIO-työtä ajatellen. Toivon, että nostamieni teemojen avulla voisi edetä.

Nykyteatterin näkökulma teatterin traditioon on dynaaminen ja juuttumista vastustava. (Numminen 2011). Näen tämän yhä uudelleen toistuvana rakenteellisena uudistushenkisyytenä suhteessa traditioon ja ennen kaikkea sen muotoihin. Voisi kaikesti puhua kehittävästä otteesta ja tutkimuksellisuudesta. Tämä siis pätee myös teatteri-ilmaisun ohjaajan suhteeseen osallistavan teatterin genrejä kohtaan. Foorum-teatteri, prosessidraama, tarinateatteri ynnä muut osallistavan draaman genret on altistettava myös rakenteellisen tarkastelun kohteeksi. Muodot eivät voi olla pysyviä. Viitataan nykytilanteeseen Petri Tervon (2011) kautta. Aikana, jolloin kapitalismi on rikkonut genreyttämisen logiikan ja genret, emme voi olla ottamatta huomioon jo niitä muutoksia ja syntyneitä rakenteita, joita kapitalismin valtakausi on saanut aikaan. Kuinka esimerkiksi Foorum-teatterin draamalliseen haltuunottoon perustuva muoto suhteutuu esimerkiksi performatiivisen käänteen tuomiin esitysnäkökulmiin? En voi olla näkemättä tilannetta jossa draamallinen haltuunotto ei kriisiytyisi tällaisessa tilanteessa.

Tämä johtaa Nummisen mainitsemaan toiseen nykyteatterin näkökulmaan. Nykyteatterissa toimii erityinen halu olla yhteydessä nykytodellisuuteen (Numminen 2011). Yhdistän ensimmäisen ja toisen kohdan näkökulmat–koskemaan osallistavia teatterimuotoja. Erityinen halu olla yhteydessä nykytodellisuuteen ei tarkoita pelkästään nykytodellisuutemme käsittelyä osallistavan teatterin keinoin, vaan nykytodellisuuden on päästävä vaikuttamaan ennen kaikkea osallistavan teatterin muotoihin. Jotta tämä olisi mahdollista, pääsemme kolmanteen piirteeseen, joka kuvaa

nykyteatteria. Nummisen mukaan nykyteatteri painottuu toimintana, joka sisältää valmiuden omien työtapojen avaamiseen (Numminen 2011). Painotan tässä myös tämän valmiuden tärkeyttä suhteessa muotojen uudelleen muokkaamiseen. Nummista mukaillen tässä muokkaamisen prosessissa on oltava valmis, valpas ja vapaa valikoivaan varastamiseen ja omaksi ottamiseen. Omin sanoin painottaisin omaksumiskykyä suhteessa yli genrerajojen.

#### 4.4.1 Esitys-käsitteen avaamat näkökulmat teatteriin

Numminen korostaa esitystaiteen olevan hyvin pitkälti nykyteatteria ja päinvastoin (Numminen 2011, 13). Perustellessani esityksen nostamista keskiöön käytän Nummisen esittelemää kiteytystä. Hän toteaa, että esitystaide on yksi esittävästä taiteista ja kaikki esittävät taiteet perustuvat esittämiseen. Esittävien taiteitten, kuten siis myös teatterin merkittävin perusyksikkö on siis esitys. Täten voi hyvin perustella esityksen ja esitystutkimuksen ottamisen peruslähtökohdaksi vaikka teatteri-ilmaisun ohjaajan työhön.

Mitä esitys sitten voisi olla? Numminen lainaa Anette Arlanderin jaottelua, jonka mukaan esitys voisi olla esimerkiksi 1.) *Representaatiota* 2.) *Presentaatiota* 3.) *Performanssia* 4.) *Spektaakkeli* 5.) *Show* 6.) tai vaikkapa vain *Suoritus*. Lisäksi Numminen esittelee Esitystaiteen Keskuksen näkökulmia aiheeseen. Esitystaiteen määrittelijöinä Esitystaiteen Keskuksen mukaan toimivat *monitaiteellisuus, elämyksellisyys, yleisökontaktin eri ilmentymät* sekä *käsitteellinen lähestymistapa*. (Numminen 2011, 13.) Jokainen voi tykönään jatkaa näitä listoja ja miettiä esityksien erityispiirteitä tai mitä ylipäätään voisi käsitellä esityksenä. Itse lisään tähän yhden kokoavan näkökulman, joka on ruumiillisuuden näkökulma. Kaikkia näitä esityksen ja esittämisen piirteitä voidaan tutkia ruumiillisuuden näkökulmasta niin fyysisenä ilmiönä kuin filosofisena näkökulmana.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup>Puhuttaessa nykyteatterista suhde tanssiin nousee monesti olennaiseksi. Teatterissa liike ja ruumis ovat nousseet tärkeiksi ja tanssissa saatetaan esittää henkilöä kuten teatterissa. (Numminen 2011, 14.)

Esitys-käsitteen kautta merkittäväksi nousee myös tutkimussuuntaus, jota kutsutaan esitystutkimukseksi (*Performance Studies*). Sen sisällä esitys-käsite on saanut todella laaja-alaisen käytön niin tieteen kuin taiteen piireissä.

Numminen toteaa että esityksen käsitteen nostaminen näkyviin sekä käsitteen keskeisyyden ymmärtäminen on olennaista nykyteatterin hahmottamisen kannalta. Hän hahmottaa nykyteatterin omaksi genrekseen omine konventioineen draamateatterin rinnalle. Draamateatteri käsitetään täten näytelmien saattamiseen keskittyneenä puheteatterina. Tässä erottautumisessa suhteessa draamateatteriin on olennaista huomata esitysnäkökulman olevan vain yksi erillinen linja. Toisiakin linjoja löytyy. Niitä ovat muun muassa teatterillisuuden korostaminen sekä Hans-Thies Lehmannin esittelemä draaman jälkeisen teatterin näkökulma, joka on ollut suorastaan hitti viime vuosina. (Numminen 2011.) Mikä voisi olla teatteri-ilmaisun ohjaajan näkökulma esitystutkimukseen sekä nykyteatteriin? Miten teatteri-ilmaisun ohjaajana voisi edetä esitys-käsitteen varassa?

#### 4.4.2 Esitys-käsite vaihtoehtona draamalle

Nummine purkaa tekstin ja esityksen suhdetta viittaamalla teatterin tutkija Peter Szondin mainitsemaan, jo 1800-luvulta alkaneeseen draaman kriisiin. Draama kertoo ja kuljettaa tapahtumia vain henkilöitten välisillä suhteilla. Kaikki tapahtuminen draamassa siis johtuu henkilöiden välisestä toiminnasta. Fiktiivinen maailma rakentuu ainoastaan toimivien ihmisten varaan. Tämä on auttamattoman ihmiskeskeinen näkökulma tilanteeseen, jossa esimerkiksi ekologinen tilanne on maapallollamme kestämaton. Numminen toteaaakin, että draama on ollut rakentamassa maailmankuvaa, jossa todellisuus on liiaksi kuviteltu ja kuvattu vain ihmisistä riippuvaiseksi. Tämä on herättänyt kysymyksen: olisiko aihetta hylätä draaman käsite kokonaan? (Numminen 2011, 23.)

Draaman tilalle on ehdotettu teatterillisuuden käsitettä, esitystä, ja Numminen itse ehdottaa representaatio-presentaatio kulun kautta relaatio-käsitteen varassa etenemistä. Mitä tämä tarkoittaa draamakasvatuksen ja teatteri-ilmaisun ohjaajien osalta, jos draama-käsite hylätään? Onko relevanttia puhua silloin draamakasvatuksesta? Itselläni tuo draaman käsite vie ajatukset sellaisille poluille joita

en ihan tahtoisii liittää enää kasvatuksen kontekstiin. Painottaisin enemmän dynaamista todellisuuden ja fiktion välistä liikettä, jossa fiktion taso voisi olla muutakin kuin draamaa.

Draaman hylkäämisen takana on myös pettymys kieleen ja kielen kautta kommunikoimiseen. Tässä takana voi kummitella myös myytti vallasta vapaana olevasta rehellisestä ruumiista, joka paljastaa eleissään ja tekojen kautta mielen punomat valheellisuudet. Kielen hylkäämisen ja ruumiillisuuden taustalla piilee myös subjektin aseman horjumisen sekä kielen ja todellisuuden erottaminen toisistaan. (Numminen 2011.) On kuljettu pisteeseen, jossa voidaan kysyä, voidaanko kielellisesti sanoa mistään muusta mitään kuin kielestä itsestään? Liitän itse tämän myös aistisuuden korostumiseen sekä ihmisten elämyksellisyyden pariin hakeutumiseen. Esitys ja ruumiillisuuden näkökulma kulkevat näin mielestäni rinnakkain.

Esitys voidaan käsittää ruumiiksi, esitysrumiiksi. Tai miten olisi ruumis esityksenä? Tässä ruumis mielletään niin fyysisenä kuin filosofisena käsitteenä. Esityksen elementit eivät olisi enää semioottisessa mielessä pelkästään merkkejä, jotka yhdessä luovat merkityksiä löydettäväksi, vaan jäseniä, jotka yhdessä kokoavat esitysrumiin. Tämän ajattelun mukaan, voisiko esitysrumiitten välillä olla mimeettinen suhde? Voivatko esitykset ruumiillisina elää omaa elämää? Pitäisikö meidän esitysrumiitten synnyttäjinä niin tekijöinä kuin katsojinakin oppia kysymään esityksiltä ja oppia kuuntelemaan esityksiä? Millä tavalla esitykset ovat olemassa? Missä esitys asuu? Missä esitys oleilee? Kuinka inhimillisiä esitykset voivat olla? Pitääkö esityksiä, vai voiko niitä ylipäätään ymmärtää?

Seuraavaksi listaan lyhyesti Nummista siteeraten ne esityksen elementit, jotka ovat tulleet tekstin rinnalle lähihistorian aikana. Draamatekstin asema on siis horjunut siitä lähtökohdasta, jolloin muut esityksen elementit olivat sille alisteisia. Teksti on tullut lähtökohdasta materiaaliksi muitten elementtien lailla. Omasta näkökulmastani lisään tähän, että tämä on tarkoittanut sitä mahdollisuutta, että muut elementit tai ne yhdessä voivat nyt tuoda fiktiivisen elementin näytelmän sijaan. Esitystilanne voi toimia todellisuudesta vieraannuttavana ulottuvuutena. Tämä on hyvä huomata teatteri-ilmaisun ohjaajankin työn kannalta.

Tekstin väistyessä ensin teatterissa painottui *kuva*. Seuraavaksi Numminen mainitsee *tilan*. Sen jälkeen *ruumis* asetettiin painopisteeksi esityksille. Lopulta on päästy tilanteeseen, jossa itse *esitystilanne* on katsottu tärkeäksi tai huomion arvoiseksi näkökulmaksi. Tässä painottuu katsojan kohtaaminen ja katsojan kokemus. En voi olla huomauttamatta tähän performatiivisen tutkimuksen osuutta asiaan. Tästä syystä kysyn nähtävästi itsekkin opinnäytetyössäni juuri katsojan taidon perään ja kysyn, mitä katsoja tuo mukanaan esitystilanteeseen. (Numminen 2011.) Nämä mainitut lähtökohdat - *kuva, tila, ruumis ja tilanne* - voivat myös teatteri-ilmaisun ohjaajan työssä toimia lähtökohtina draamatekstin ohella.

Tekstin tilalle tulevien näkökulmien lisäksi voimme ottaa lähtökohdiksi itse nykytekstien ominaisuuksia. Näistä Numminen (2011) mainitsee seuraavat: *toisto, maisema, fiktion ja toden vuorottelu* ja *hiljaisuus* sekä *tapahtumattomuus*. Toisto tulee Nummisen mukaan juonen sijalle. Tämä onkin merkittävä muutos siihen nähden, että niin Aristoteles kuin Brecht sijoittivat juonen draaman ytimeksi, sen sieluksi. Maisemallisuuden ja maiseman voisi taas nähdä draamallisen eli henkilöiden välisen, etenevän toiminnan tilalla. Jokainen voi kokeilla, miten maisema toimii tai miten havaitsemme maiseman. Hyvä on myös kysyä, mikä oikeastaan on maisema? Fiktion ja toden vuorottelun olen jo työni edetessä ehtinyt asettaa lähtökohdaksi koko teatterilliselle toimintaspектрille. Hiljaisuus ja tapahtumattomuus korvaavat taas jännityksen. (Numminen 2011, 28.) Tätäkin on hyvin jännittävä kokeilla.

Paneutumatta sen enempää itse leikillisyyden tai leikin teemaan mainitsen vielä Nummisen kautta filosofi Walter Benjaminin näkökulman leikkiin ja tarinaan. Tämä myös siksi, että Benjaminin näkökulma esiintyy myös mimesis-pohdinnoissa. Benjamin sanoo, että *tarina on aikuisten tapaa hahmottaa maailmaa*. Tarinoita kertoessamme me siis opetamme lapsille samalla aikuisten tapaa hahmottaa maailmaa ja käsitellä asioita. Tähän liittyy kertominen ja menneisyydeksi muuttaminen, jotta käsiteltävään saataisiin tarvittava etäisyys käsittelyä varten. Lapset taas Benjaminin mukaan leikkivät ja *leikki on olennaisilta osiltaan toistoa*. Leikki ei ole Benjaminille matkimista, tekemistä "kuin", vaan tekemistä uudestaan. Korostan itse, opinnäytetyöni mukaan, fiktion ja toden vuorottelua leikissä. Jos draama on kertomista sen eepisessä mielessä, esitystilanteen korostaminen tarkoittaa esitystä leikkiä; toistuvana esityskerta ja tilanne ovat tapahtumana joka kerta yhtä tosi ja uusi. (Numminen 2011.)



Numminen (2011, 31) mainitsee Denis Guenoun kautta, että teatteri tarvitsee tekstin toisekseen. *Ilman toiseutta teatteri ei toimi, ei ole tai ei synny*. Mutta voisiko mikä tahansa muu toimia tekstinä kuin draama? Herätän tämän kysymyksen jälleen. Tekstin ja teatterin välistä hedelmällistä ja välttämätöntä hierontaa ei unohdeta, vaan teksteiksi otetaan muuta kuin näytelmät. Numminen kysyykin lopulta, mitä kaikkea muuta teatteri voisi tulkita ja esittää, ja vastaa samaan hengenvetoon, että jos teatteri ymmärretään suhteeksi, tilanteeksi, kehukseksi, eikö tuota kehystä voisi käyttää minkä tahansa tärkeän tai kiinnostavan näyttämöllepanoon? (Numminen 2011.) Lisään tähän tutkivan otteen näkökulman. Samoin kuin mikä tahansa kehystämisen kautta taipuu esitykseksi, mikä tahansa on kehystettävissä teatterin keinoin tutkittavaksi. Tällöin ehkä puhutaan jo taiteellisesta tutkimuksesta, eikä ensisijaisesti esitysten tekemisestä kuin siinä määrin, miten se on välttämätöntä tutkimuksen kannalta.

Samaa tutkivaa otetta olen peräänkuuluttanut esiintyjiltä suhteessa materiaaliin, jota he esiintyessään käyttävät tai työstävät. Tämä tarkoittaisi toistosta luopumista toiston vuoksi ja sen sijaan tutkivan otteen tai orientaation saatattamista tekemiseen. Tämä tarkoittaisi hereillä oloa ja tutkivaa otetta suhteessa siihen, mitä esim. toiston kautta tapahtuu omassa ruumiissa tai suhteessa toiseen esiintyjään tai yleisöön. Tutkivan otteen syntyminen synnyttää minusta mielenkiintoista toimintaa. Näin ajateltuna *tutkiva ote voisi esimerkiksi korvata läsnäolon vaatimisen esiintyjältä*.

#### 4.4.3 Epäilyttävä draama

Liitän juonen olennaisesti draamavetoiseen teatteriin. Sana juoni on aina herättänyt minussa epäilyjä ja jopa vastenmielisyyttä. Olen tulkinnut ja ymmärtänyt sen viittaavan tavalla tai toisella juonitteluun, älylliseen sommitteluun niin kielellisesti kuin näyttämöllisesti siten, että johdatellaan katsojien havaintoja ja merkitysten syntymistä. Juonta käsitellessä minusta tuntuu siltä, että käsitellään jotakin sellaista jonka tekeminen on väärin. Miten juonen voi yhdistää kasvattavaan kontekstiin?

Katsojissa juonilla ja juonitteluilla leikkittely herättää hilpeyttä ja naurua, toisen retkuun vetäminen johdattelemalla ja uskottelemalla on hauskaa seurattavaa mutta myötätuntoni on aina ollut kiusallisen tosikkomaisesti niitten puolella, joita retkuun

vedetään. (Kanna kärsimyksesi hymyillen. Naura kanssamme, leikkiähän tämä vain on.) Eikö tätä mimeettistä kykyä voisi käyttää teatterin ja esityksen kontekstissa jotenkin muuten kuin heittelemällä jotakuta, vaikkakin fiktiivistäkin henkilöä, ympäriinsä viihdyttääkseen niitä, jotka seuraavat (katsovat) sivusta tuota riepottelua? Senkö takia minä teatteriin menen, että tulisin johdateltavaksi ja ettei kukaan kysy minulta, mihin itse olen matkalla. Menetätkö itsestäni jotakin osallistuessani esitykseen, joka käyttää juonta? Juonivastaisuuden olen ymmärtänyt koskevan ennen kaikkea draamavetoista teatteria. Voisiko vastaus löytyä esityksen näkökulmasta? Löytyisikö sieltä muotoja, jotka eivät herättäisi juonen kaltaisia vastareaktioita ja jopa eettistä närää? Miten mimeettistä kykyä voisi käyttää muuten?

Numminen (2011, 39) mainitsee, että tekstin aseman muuttuminen on vain näkyvin oire koko taidemuotoa koskevista perustavista kysymyksistä. Teatteri-ilmaisun ohjaajat ovat tässä tilanteessa yhtä lailla muitten teatterialan työntekijöitten kanssa. Suhteessa omiinkin tavoitteisiini teatterin-ilmaisun ohjaajana Numminen vetää yhteen kokemuksensa esitystaiteen parista todetessaan, että abstrakti, ei-esittävä ilmaisu on toisissa taiteissa osana muotokieltä itsestään selvä, teatterissa se koetaan virheeksi. Numminen jatkaa sanoen, että teatteriesitys halutaan ymmärtää rationaalisesti, kun taas vaikka musiikki suostutaan helpommin vain kokemaan. Teatteri on ajan taidetta, mutta raaka, fiktionoton aika ja keston tuntu teatterissa herättää vastustusta, toteaa Numminen lopuksi. (Numminen 2011.)

Lähtökohdat tuntuvat hankalilta. Itse perustelen esitys- ja ruumiskeskeistä, ei-esittävää; abstraktia lähtökohtaa työskentelylle vielä seuraavilla kysymyksillä: Miksi abstraktit tai käsitteelliset lähtökohdat johdattavat niin usein esityksiin, joissa ruumiillisuus mahdollisimman abstraktittomana korostuu? Miksi ruumis lähtökohtana johtaa niin usein tilanteisiin, joissa esitys löytääkin ei-esittävän muodon; abstraktiuden?

## 5 Loppupäätelmät

Olen asettanut opinnäytetyössäni teatteri-ilmaisun ja yleisesti teatterin tarkastelun lähtökohdaksi *mimesiksen* ja *esityksen*. Molemmat käsitteet viittaavat teatteri-ilmaisun ohjaamisen lähtökohtaan, jossa ihminen ymmärretään olentona, jolla on *kyky toistaa* ja

*tuoda esille*. Näitä kykyjä en ole tarkoittanut ymmärrettäväksi erillisinä opeteltavina taitoina, vaan inhimilliseen eksistenssiin kuuluvina olemuksina, joita voidaan asettaa tietoisuuden ja näin ollen harjaannutuksen kohteiksi. Jokaisella ihmisellä on siis syntyjään toistamisen ja esiin tuomisen kyky.

Teatteri taasen tulee opinnäytetyöni kautta käsitetyksi historiallisena ja sosiaalisena konventiona, yhdeksi esityksen lajiksi, joka *itsessään* tuo esiin mimesiksen ilmiön sekä inhimillisen esitys-luonteen; ihmisen *performatiivisuuden*. Teatterillinen toiminta on siis ihmisen eksistenssin julkituomista. Tämä julkitulo tuo teatterikäsitteen perustaksi läsnä olevan yleisön olemassaolon eli ne keille eksistenssi ilmenee.

Olen asettanut työssäni näkökulmaksi *katsojan taidon* erotukseksi esiintyjän taidosta. Yksittäisessä teatteriesityksessä ei olennaiseksi nähdä tällöin yksinomaan esiintyjän kykyä esiintyä, vaan tilanteessa korostuu myös se, mitä yleisö mukanaan esitykseen tuo. Tällöin ei puhuta näyttelemisen ulottamisesta koskemaan myös yleisöä, vaan sen tosi seikan muistuttamisesta, että *performatiivisuus* koskee myös yleisöä.

Olen pyrkinyt työssäni hälventämään eroa taiteen ja kasvatuksen välillä. Tätä näkökulmaa olen ylläpitänyt ymmärtämällä teatteria ja teatteri-ilmaisua tutkimuksen kohteena sekä tutkimuksen paikkana. Teatterissa tutkimuksen kohteeksi asettautuu aina vähintään sinne tuodut aiheet, ihmiset jotka asettautuvat teatteriin sekä aina itse teatteri. Kuten Denis Guenoun (2007) mainitsee, teatteri on *reflektiivinen medium*.

Vaikka asetin teatteri-ilmaisun ohjaamisen postmodernin kritiikin kohteeksi, joka tarkoittaa lähinnä konstruktivistisen näkökulman huomioonottamista, on loppuun hyvä todeta muutama perinteitä ja representaatioita kunnioittava sananen. Vaikka konstruktivismi on lyönyt läpi ja näin ollen kansallisuudet, sukupuoli ja identiteetit voidaan nähdä rakennetuiksi konstruktioiksi, voidaan kysyä, mikseivät rakenteet silti ole niin helposti muutettavissa? Tätä näkökulmaa on pohtinut muun muassa Michael Taussig kirjassaan *Mimesis and anteriority*. Postmoderni leikki konstruktioilla ei ole osoittautunut niin yksinkertaiseksi kuin konstruktioivinen oivallus antaisi ymmärtää. Taussig (1993) tähdentääkin, että representaatioilla on voimansa, joita ylläpidetään nimenomaan *esityksillä* ja *toiston kautta*. Representaatioita ylläpidetään, vaikka ne ymmärrettäisiin kuinka keinotekoisiksi tahansa. Tämä ei mielestäni kuitenkaan tarkoita

pyyhkeen kehään heittämistä, vaan päinvastoin uutta pontta esimerkiksi teatteri-ilmaisun ohjaajille. Sillä mikä muu tämän kaltaisessa tilanteessa voisi olla mielekkäämpää kuin yrittää teatteri-ilmaisun ohjaamisen kautta tuoda esille ihmisten mimeettinen ja performatiivinen perusta, jotta ainakin oltaisiin tietoisia siitä, minkä vallassa osaltaan toimimme.

Postmoderni käsitys todellisuuden keinotekoisuudesta ei estä meitä kokemasta elävämme todellisessa maailmassa. *Teatterin jakautuneisuus*, jonka tuon työssäni esille, voidaan ottaa myös teatteri-ilmaisun lähtökohdaksi niin taiteellisessa kuin kasvatuksellisessa mielessä. Tämä tarkoittaa jakautuneisuuden ytimen eli *todellisuuden ja fiktion välisen jännitteen* asettamista TIO-työn ja tutkimuksen lähtökohdaksi. Todellisuus ja fiktio ovat molemmat rakennettavissa olevia todellisuuksia. Kysymys kuuluukin ovatko todellisuudet rakennettavissa uudelleen toisin tai toisin toistettavissa ja millä keinoin?

## Lähteet

Arlander, Anette 2011. Esiintyjästä ja tekijyydestä. *Esitys-lehti*, 1/2011, 4-8.

Benjamin, Walter 1989. *Messiaanisen sirpaleita*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Carlson, Marvin 2006. *Esitys ja performanssi - kriittinen johdatus*. Helsinki: Like.

Dybicz, Philip 2010. Mimesis: Linking postmodern theory to human behaviour. *Journal of Social Work Education* [pdf]. Vol 46, No 3, 341-355. Saatavuus <<http://web.ebscohost.com.ezproxy.metropolia.fi/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&hid=10&sid=86579c12-9807-4827-8a0a-66d5cce02f65%40sessionmgr15>> (luettu21.2.2011)

Eldridge, Richard 2009. *Johdatus taiteefilosofiaan*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Fischer-Lichte, Erika 2008. Exploring the interplay between the semiotic and performative dimensions of theatre. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Spring 2008, 69-81.

Gebauer, Gunther & Wulf, Christoph 1995. *Mimesis: culture-art-society*. Berkeley : University of California Press.

Guenoun, Denis 2007. *Näyttämön filosofia*. Helsinki: Like

Heikkinen, Hannu 2002. *Draaman maailmat oppimisalueina - Draamakasvatuksen vakava leikillisuus*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Helavuori, Hanna 2011. Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa? Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.). *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alus uusi skene*. Helsinki: Like, 101-116.

Hellman-Eronen, Leila 2008. *Jokerin viitassa : pohdintaa teatteri-ilmaisun ohjaajan työnkuvasta*. Opinnäytetyö. [Verkkodokumentti, pdf] Helsinki: Metropolia

Ammattikorkeakoulu.Saatavuus<[https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/1600/Hellman\\_koko\\_opn.pdf?sequence=1](https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/1600/Hellman_koko_opn.pdf?sequence=1)> (luettu 12.4.2011)

Hirvonen, Ari & Lindberg, Susanna (toim.) 2009. Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri. Helsinki: Tutkijaliitto.

Hotinen, Juha-Pekka 2009. Näyttämön ja draaman todellisuus. Luento Metropolia Ammattikorkeakoulussa 25.4.2009. Luentomuistiinpanot.

Hotinen, Juha-Pekka 2002. Tekstuaalista häirintää: kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta. Helsinki: Like.

Kemp, Peter 2006. Mimesis in Educational Hermeneutics. Educational Philosophy and Theory [pdf]. Vol 38, No.2, 171-184. Saatavuus <<http://web.ebscohost.com.ezproxy.metropolia.fi/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&hid=10&sid=86579c12-9807-4827-8a0a-66d5cce02f65%40sessionmgr15>> (luettu 21.2.2011)

Korhonen, Pekka & Östern, Anna-Lena (toim.) 2001. Katarsis. Draama, teatteri ja kasvatus. Jyväskylä: Atena.

Kirkkopelto, Esa 2005. Näyttämön ilmiö. Teoksessa Houni, Pia; Paavolainen, Pentti; Reitala, Heta & Suutela, Hanna (toim.) 2005. Esitys katsoo meitä. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura, 12-37.

Kirkkopelto, Esa 2011. Mimeettinen ruumis- teemaseminaari Teatterikoulussa 29.-31.3.2011. Luentomuistiinpanot.

Lehmann, Hans-Thies 2002. Teatteri mahdollisen tilana. Teatterikorkea. Teak 2/2001. Saatavuus <<http://www2.teak.fi/teak/Teak202/10.html>> (luettu 30.1.2011)

Lorenz, Konrad 1973. Peilin kääntöpuoli - Tutkielma inhimillisen tiedon luonnonhistoriasta. Helsinki: Tammi.

Melberg, Arne 1995. Theories of mimesis. Cambridge: Cambridge University Press.

Numminen, Katariina 2011. Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) 2011. Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like, 22-39.

Potolsky, Matthew 2006. Mimesis. New York: Routledge.

Schechner, Richard 2006. Performance studies. An introduction. New York: Routledge.

Taussig, Michael 1993. Mimesis and alterity: a particular history of the senses. New York: Routledge.

Tervo, Petri 2011. Mimeettinen ruumis- teemaseminaari Teatterikoulussa 29.-31.3.2011. Luentomuistiinpanot.

Tontti, Jarkko (toim.) 2005. Tulkinnasta toiseen: esseitä hermeneutiikasta. Tampere: Vastapaino.

Videnoja, Emmi 2007. Teatteri-ilmaisun ohjaajan ammattitaito : mitä se on? Opinnäytetyö. [Verkkodokumentti, pdf.] Helsinki: Helsingin Ammattikorkeakoulu Stadia. Saatavuus <<http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/29242/stadia-1178559312-5.pdf?sequence=1>> (luettu 15.4.2011)

Vehkalahti, Reetta 2006. Leikkivä teatteri: opas teatteri-ilmaisun ohjaajalle. Helsinki: Lasten Keskus.

Liite 1

1 (1)



