

Opinnäytetyö (AMK)

Teatteri-ilmaisun ohjaaja

2020

Ville Sarimaa

NÄYTTÄMÖLLINEN RUUMIS

– Draaman jälkeisen teatterin ruumiillisuuden vaikutus esityksen prosessiin ja katsojasuhteeseen

Ville Sarimaa

NÄYTTÄMÖLLINEN RUUMIS

- Draaman jälkeisen teatterin ruumiillisuuden vaikutus esityksen prosessiin ja katsojasuhteeseen

Termit draama ja teatteri risteävät länsimaisessa teatteridiskurssissa keskenään ja kokemuksi perusteella välillä jopa virheellisesti termien välille asetetaan yhtäläisyysmerkki. Tavoitteena onkin hahmottaa loogiselle syy-seuraussuhteelle rakentuvan aristoteelisen draaman alkuteorian ja siitä poikkeamisen eroja katsojasuhteessa. Kyse on yksinkertaistettuna draamallisen fiktiivisen kaaren katkaisemisesta ja tämän vaikutuksesta esiintyjän ruumiillisuuden esiintuloon, jonka seurauksena syntyy poikkeava katsojakokemus. Tällainen draaman jälkeinen ruumiillisuus katkaisee katsojan semiooseja, eli merkkien ja merkitysten tulkinnallisia ehjiä kaaria ja paljastaa läsnä olevan esiintyjän fiktion takaa. Samalla termi draama tulee jäljitettyä yksiköksi, joka on lähtenyt polveutumaan teatterin laajan spektrin sisällä.

Päähenkilön tarina on draamallisen hierarkian keskiössä, joten draaman mallista poikkeaminen purkaa tietyllä tavalla näyttämöllistä hierarkiaa. Tämän seurauksena tulee kyseeseen myös prosessin sisäisen hierarkian muutos dramaturgisen auktoriteetin kadotessa. Hierarkian purkautuminen luo prosessin sisälle tilaa erilaisille työskentelytavoille ja mahdollisuuksia taiteilijoiden itseohjautuvuudelle ja tasa-arvoisuudelle.

Draamallisesta logiikasta ja ykseydestä poikkeaminen luo aukkoja näyttämölliseen dramaturgiaan, eli esityksen elementtien muodostamaan kaareen. Asetelma herättää kysymyksen kyseisten aukkojen ja mainitun läsnäolon vaikutuksesta esityksen katsojasuhteeseen, jota käsittelen lopuksi. Draaman ja draaman jälkeisen teorian ja näyttämöllisten hierarkioiden kautta käsittelenkin, miten draamallisesta mallista poikkeamista voi lähestyä oletusarvojen rikkomisena ja näin ollen katsojasuhteen poliittisuutena. Kysymys poliittisuudesta ja oletusarvoista nivoutuu ajankohtaisuuteen ja yhteiskunnallisuuteen. Teoreettinen pohdinta nostaa esille ajattomankin ristiriidan teatteritaiteen status quo -asetelman ja muutosta tavoittelevan pyrkimyksen välille.

ASIASANAT:

draaman jälkeinen teatteri, katsojasuhde, itseohjautuvuus, psykofyysisyys, hierarkia, poliittisuus

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Drama instructor

2020 | number of pages 32

Ville Sarimaa

CORPOREALITY ON STAGE

- The influence of postdramatic corporeality in spectatorship and process of creating a performance

The terms drama and theatre are used in the western theatre discourse sometimes imprecisely or even as addressing the same thing. My aim is to perceive the differences in spectatorship of a performance built on original aristotelian dramaturgy of causal logic and differing from this theoretical formula creating a postdramatic dramaturgy. The question is in a more simplified manner about interrupting the fictive entity of drama and inspecting the influence in the performers stage presence and a different spectatorship. This kind of a stage presence interrupts the spectator's semiotic associations and exposes the performer in a more present manner. Simultaneously the term drama gets tracked down to a theoretical unit that has been evolving through time in the wide spectrum of theatre.

Drama is built on the protagonist's narrative in a hierarchical way supporting the main plot so differing from the dramatic formula influences on or deconstructs the dramaturgy on the stage. This leads to a similar hierarchical change inside the whole process of creating a performance because the narrative loses its authoritative superiority. The lack of hierarchy calls for a change in working methods and unleashes space and opportunity for artistic self-direction and equality.

Differing from the drama based causal logic and entity creates in a way gaps in the stage dramaturgy, the entity of theatrical elements in the performance. The layout brings up the question about the influence of these gaps and the more present performer in the spectatorship of the performance. Throughout the theory of drama and postdramatic theater and stage hierarchies I'm addressing the whole question of differing from the drama formula also as breaking default values and creating a political spectatorship. The question about the political aspect and default values binds itself into timely and societal issues in general. Resulting from this the theoretical pondering brings up a timeless conflict in the philosophy of theatre, the conflict between status quo and the effort to create change.

KEYWORDS:

postdramatic theatre, spectatorship, self-direction, psychophysical, hierarchy, political

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 DRAMATURGINEN HIERARKIA	9
2.1 Draama ja logos	9
2.2 Draaman jälkeinen teatteri	10
2.3 Psykofyysisen perintö	11
2.4 Ruumiillinen dramaturgia ja hierarkisuus	12
3 OHJAAJANÄKÖKULMA JA ITSEOHJAUTUVUUS	16
3.1 Esteettisyys vai logiikka	16
3.2 Itseohjautuvuus ja tasa-arvo	18
4 RUUMIILLISUUS JA YHTEISKUNTA	20
4.1 Meyerhold (1874–1940)	20
4.2 Brecht (1898–1956)	21
4.3 Grotowski (1933–1999)	22
4.4 Psykofyysisen prosessin subjektiivisuus	23
5 PSYKOFYYSISEN SANASTO	25
5.1 Nykynäyttelijän kielioppi	25
5.2 Itseohjautuvuudesta uusia perspektiivejä	26
6 POLIITTINEN RUUMIILLISUUS	28
LÄHTEET	32

1 JOHDANTO

Draamallisen esittämistilan katoaminen yhteiskunnan ja taiteilijoiden tietoisuudesta on kiistatonta ja se osoittaa, että jokin tässä mallissa ei vastaa arkikokemustamme (Lehmann 2009, 418–419).

Aristoteles: *näyttämöllepano on näyttämömestarin asia*. Pelkästään draamakirjallisuus sai taiteen ja tutkimuskohteen aseman vuosisadoiksi eteenpäin, mutta esittäminen ei. (Paavolainen ym. 2016.)

Draamakirjallisuuden historia dominoi länsimaista puhetta teatteriesityksistä, vaikka nykyään esitykset sisältävät paljon muutakin kuin antiikin Kreikan aikaisen draaman alkuteorian fundamentaalista tulkintaa. Draama on järkälemäinen käsite. Sen takia onkin mielekästä tutkia sen alkuteoriaa ja roolia nykyajan teatterissa, jos sellaista voi edes määrittellä laajan spektrinsä takia. Draaman aseman ja roolin hahmottamiseksi täytyy se aluksi hahmottaa alkuteorian mukaan ”loogista järjestystä noudattavaksi ja aukottomaksi ykseydeksi” (Lehmann 2009, 83). Hahmottamisen jälkeen tämä dramaturginen malli on arvatenkin rikottava näyttämöllä, jotta voimme hahmottaa, miten se vaikuttaa esitykseen ja lopulta katsojaan. Draaman fiktio rikkoutuu ja sen takaa paljastuu näyttämöllinen ruumis. Lehmannin ja Paavolaisen negatiivisten sitaattien siivittämänä tarkastelenkin draamajärkäleen rikkomisen mahdollisuuksia prosessin sisuksista käsin, kohti kontaktia yleisön kanssa. Miten läsnä oleva näyttämöllinen ruumis vaikuttaa katsojasuhteeseen ja esityksen tekemisen prosessiin?

Tutkin siis rikotun dramaturgian yhteiskunnallisuutta ja poliittisuutta teoreettisesta näkökulmasta, keskittyen esityksen ohjaamiseen liittyviin aspekteihin. Tutkimuskysymyksenä onkin, miten draaman mallista poikkeaminen vaikuttaa esityksen prosessiin ja katsojakokemukseen. Ohjaamisen aspekti sisältää esityksen valmistamisen prosessin ja poliittisuus toteutuu katsojakokemuksessa. Tutkimisen taustana on draamakirjallisuuden perintö ja siitä polveutuva näyttämötoiminta. Draaman perintöön pureudun toisessa luvussa. Keskeisessä asemassa on kirjallisuuden ja näyttämötoteutuksen keskinäiset eroavaisuudet, eli samanaikaisten dramaturgioiden ristiriidat. Käytän tästä termiä rikottu näyttämö-dramaturgia. Tällaisen dramaturgian tuotoksena on fiktion takaa paljastuva, läsnä oleva näyttämöllinen ruumis. Taustoitän tämän ruumiin esiintuloa teoreettisen analyysin kautta, rinnastamalla draamallisen ja draaman jälkeisen teatterin teoriaa vastakkain. Tarkoituksena ei ole synnyttää vastakkainasettelua, vaan hahmottaa draamasta

poikkeavan näyttämödraamaturgian ja itseohjautuvuuden vaikutusta esityksen muodon poliittisuuteen, ei niinkään sisällölliseen poliittisuuteen. Poliittisuudella tarkoitan tässä yhteydessä normien ja oletusarvojen kyseenalaistamista ja yhteiskuntasidonnaisuutta.

Kolmannessa luvussa tutkin draaman teorian pohjalta rikotaan ruumiillisen dramaturgian ohjaamista nykyteatterissa suhteessa länsimaiseen psykofyysisen näyttelijäntyön ohjaamiseen, jonka voidaan nähdä polveutuvan Konstantin Stanislavskin psykologisesta realismista ja draamallisesta traditiosta. Ohjaajanäkökulma nostaa esille loogisen ja esteettisen näkökulman keskinäisen vertailun sekä itseohjautuvuuden prosessin sisällä. Nykyteatterilla tarkoitan tässä yhteydessä laajasti länsimaisen teatteritradition osaa, joka sisältää perinteisen aristoteelisen draaman mallin noudattamisen ja puhtaan representatation lisäksi paljon draamaa rikkovia eli nykyteatterin elementtejä. Tämän esiintyjän ohjaamista koskevan osa-alueen keskiössä on kirjallisuuden pohjautuvan länsimaisen teatteritradition jakautuminen erilaisiin ja keskenään ristiriitaisiin psykofyysisen näyttelijäntyön koulukuntiin, joita käsittelem neljännessä luvussa. Tarkastelen ristiriitojen yhteisenä nimittäjänä yhteiskunnallista muutosta ja ajankohtaisuuteen pyrkimistä.

Käytän termiä esiintyjä nykyteatterin yhteydessä, koska se sisältää laajemman potentiaalisen esiintymisen laadussa kuin draamakeskeinen käsite näyttelijä. Länsimaisessa päähenkilöorientoituneessa teatteritraditiossa kyseeseen tulee keskeisesti näyttelijän kuljetuksen hierarkia suhteessa muihin dramaturgioihin (teksti, lavastus, äänet, valot, jne.), eli näyttelijän tai esiintyjän dramaturgia prosessin ja esityksen hierarkiassa. Klassisen draaman käsitteessä, johon palaan seuraavassa luvussa, esityksen jokainen osa-alue tukee roolihenkilöiden tarinaa ja erityisesti päähenkilön tarinaa, joten tässä suhteessa voidaan puhua dramaturgioiden hierarkiaeroista draaman ja draaman jälkeisen teatterin välillä. Hierarkian tarkastelu nousee olennaiseksi itseohjautuvuuden ja sitä kautta poliittisuuden kannalta.

Käytän Hans-Thies Lehmannin termiä ”draaman jälkeinen” erottelemaan draamallisia ja siitä poikkeavia elementtejä, kun taas termiä nykyteatteri molempia kyseisiä elementtejä sisältävänä käsitteenä. Dramaturgioiden hierarkioita purkaessa ja vertaillessa keskeinen ohjauksellinen aspekti liittyy myös työryhmän keskinäiseen hierarkiaan ja prosessiin. Dramaturgisen rinnasteisuuden yhteydessä kyseeseen tulee esiintyjien itseohjautuvuus ja näin ollen moniääninen dramaturginen työ. Tämän aihealueen lähteenä käytän ”Nykyteatterin taide” -tutkimusteosta, joka on syntynyt Teatterikorkeakoulussa 1980-luvulla Jouko Turkan opissa koulutuksensa saaneiden 21:n näyttelijän haastatteluiden

analysoimisen pohjalta (Hulkko ym. 2011, 8). Poliittisuuden pohdinta laajenee siis katsojakokemuksesta taiteellisen prosessin sisälle.

Dramaturgiaa tasoja ja itseohjautuvuutta tarkastelemalla pohdinnan kohteeksi päätyy neljännessä luvussa myös psykofyysisten metodien subjektiivisuuden haaste, eli helpommin sanottuna tunne-, motivaatio- ja kokemusperäisten ohjaamisen mallien törmäys erilaisten näyttelijäntyön koulukuntien kesken, joka taas palauttaa ajatuksen rikotun dramaturgian mahdollisuuksiin tuottaa läpinäkyviä ja tasa-arvoisuuteen pyrkiviä prosesseja. Prosessin läpinäkyvyys yhtyy itseohjautuvuuteen toisiaan ruokkivina käsitteinä. Hierarkian purkaminen tuo siis tullessaan vaatimuksen työskentelytavan muuttamisesta.

Draaman jälkeisen teatterin ruumiille on ominaista läsnäolo eikä esimerkiksi ruumiin merkityksellisyys. Tällöin paljastuu ruumiin kyky häiritä ja keskeyttää semioosit, jotka perustuvat rakenteeseen, dramaturgiaan ja kielen merkitykseen. Ruumiin läsnäolo on sen vuoksi koko ajan – merkityksen keskeyttämistä, joka häiritsee mieltymystä ja inhimillistä kiinnostusta. (Lehmann 2009, 339.) Käytän Lehmannin tapaan termiä ruumis ja ruumiillisuus, koska se sopii käsitteenä laajemmin aiheen ympärille, kuin esimerkiksi keho ja kehollisuus. Juurikin draaman jälkeisen teatterin ja esteettisyyteen painottuvan näkökulman takia ruumis on pätevä termi, vaikka sen kuolemanläheisyys tuokin tullessaan vahvoja mielleyhtymiä. Läsnä oleva ruumis rikkoo siis terminologisessa paradoksaalisuudessaan merkityksien ja samaistumisen ehjän kuljetuksen dramaturgiaa tulkittaessa. Tästä on kyse rikotun näyttämödraamaturgian poliittisuudessa. Juonellinen kaari keskeytyy ja fiktio rikkoutuu. Ruumis muuttuu läsnä olevaksi, kun siltä riisutaan fiktion viitta. Ruumiin esiintulo ja läsnä olevaksi muuttuminen tapahtuvat siis katsojassa tietoisuuden tilan muutoksena.

Viidennessä luvussa käsittelen tarkemmin prosessin sisäisen työskentelyn rakentumista, psykofyysisen prosessin sanoittamista ja itseohjautuvuuden seurauksia. Yksi hypoteettinen löydös prosessin sisäisen läpinäkyvyyden kannalta olisi selkeän ohjauksellisen termistön löytäminen näyttelijän tai esiintyjän ohjaamiseen nykyteatterissa, vaihtoehtoisena työkaluna draaman tradition värittämälle diskurssille, joka pääpiirteittäin pohjautuu psykologiseen logiikkaan ja syy-seuraussuhteisiin. Perustelen tätä yleistystä Aristoteleen ja Stanislavskin perinnöllä seuraavassa luvussa. Kysymys termistöstä ajaa väistämättä tanssin ja koreografian ohjaamisen maailmaan, joskin nykytanssin ja draaman jälkeisen teatterin raja voi olla häilyvä, mutta rajaan alueen puhtaasti teatterin puolelle, jolloin psykofyysisen ilmaisun ohjaaminen säilyy keskiössä.

Rikottu näyttämödraamaturgia viestii muodollaan yhteiskunnallisten ristiriitojen esille tuomista. Dramaturgisen perspektiivin laajentuessa yhteiskunnalliselle tasolle tarkastelun kuudennessa luvussa ohjaajan tehtävää poliittisena kommunikaationa sekä työryhmän että yleisön kanssa kommentoiden Lehmannin näkemyksiä asiasta. Näyttämöllä keskeinen kysymys aiheen kannalta kohdistuu näyttämöllisen ruumiin suhteeseen ilmaistuun kieleen, toisin sanoen ruumiillisen toiminnan ja kielen keskinäiseen suhteeseen ja eroavaisuuksiin. Ruumiin ja kielen synkronoimattomuus ja epäsuhta tuottavat siis edellä mainittua katsojan semioosin keskeytymistä ja näin ollen rikottua näyttämödraamaturgiaa. Tästä syystä johdan tarkasteluni kokonaisuudessaan draamallisen ja draaman jälkeisen näyttämöllisen ruumiin vertaamisesta historiallisesti keskeisten psykofyysisten koulukuntien esimerkkitapausten kautta kohti psykofyysisen terminologian erittelyä ja johtopäätöksiä rikotun dramaturgian poliittisista ulottuvuuksista. Näin ollen tarkastelen historiallista perspektiiviä valitsemieni aiheen ympärille nivoutuvien teoreettisten päälinjojen kautta, monisyisen historiallisen aikajanan sijaan.

2 DRAMATURGINEN HIERARKIA

Näyttelijän tai esiintyjän ohjaaminen on viime kädessä vuorovaikutusta ohjaajan ja ohjattavan välillä, oli kyse konkreettisesta toimintaan ohjaamisesta tai organisesta toiminnasta, mutta laajassa perspektiivissä on mielestäni erittäin tärkeää tiedostaa ja tunnistaa teorian ja historian läsnäolo ohjaamisen tavoissa ja sitä kautta esitysten muodoissa. Terminä käyttämäni rikotun näyttämödraamaturgian ohjaamisessa painottuu draaman ulkopuolisen potentiaalin valjastaminen tai vapauttaminen teatterin keinoiksi. Keskeisenä elementtinä on ruumiillisuuden ja dramaturgian rikkomisen luomat mahdollisuudet klassisen draaman vaihtoehtona. Rikotun näyttämödraamaturgian poliittisuus syntyy muodon ja ilmaisun kautta viestittäen eräänlaista poikkeustilaa, jonka tarkoituksena on hyväksynnän sijaan kyseenalaistaa normeja ja oletusarvoja. Seuraavassa alustan länsimaisen teatteritradition suhdetta tällaiseen rikottuun näyttämödraamaturgiaan ja draaman jälkeiseen teatteriin.

2.1 Draama ja logos

Aristoteleen runousopissa draama mielletään rakenteeksi, joka tuo olemisen kaaokseen ja runsauteen loogisen järjestyksen. Draaman osatekijöiden sisäinen järjestys eristää tragedian esittämän mielikuvan tiiviisti ulkoisesta todellisuudesta ja hahmottaa sen samalla sisäisesti aukottomaksi ykseydeksi ja kokonaisuudeksi. Tämä teoreettinen fiktio luo perustan sellaisen totaliteetin logokselle, jossa kauneus mielletään havaittavissa olevaksi ajankuluksi. Draama tarkoittaa hallittavaksi tehtyä ajan virtaa. (Lehmann 2009, 83.)

E erityisen huomionarvoista länsimaista teatteritraditiota tarkastellessa on mielestäni Aristoteleen runousopin kiistattoman suuri merkitys näytelmäkirjallisuuteen ja toisaalta länsimaisen näytelmäkirjallisuuden vaikutus länsimaiseen teatteritraditioon. Runousoppi on lähinnä kirjoitettua tekstiä teoretisoiva teos, eikä niinkään näyttämöllepanoa käsittelevä teos. Teatterin yleisen arvostuksen kannalta historian kuluessa on ollut vahinko, että näyttämöllepano saa Aristoteleelta vain lakonisen sivuhuomautuksen osakseen – näyttämöllepano on ”näyttämömestarin asia” – ja tämän on voinut nähdä vaikuttaneen siihen, että pelkästään draamakirjallisuus sai taiteen ja tutkimuskohteen aseman vuosisadoiksi eteenpäin, mutta esittäminen ei (Paavolainen ym. 2016). On siis huomionarvoista tarkastella draaman perintöä kirjallisuuden kautta kulkeutuvana terminä teatterin

ohjaamista ja esityksiä käsiteltäessä. Loogisen kokonaisuuden ja kauneuden ihanteen tavoittelemisen viestii näyttämötoiminnasta, joka ei muotonsa puolesta aiheuta ristiriitaisuutta. Aristoteleen mukaan tragedia voisi loogis-draamallisen rakenteensa ansiosta toimia täysin ilman konkreettista näyttämöllepanoa, että se ei ylimalkaan tarvitse teatteria kuroakseen auki täyden vaikutuksensa (Lehmann 2009, 85). Tällainen tragedian, tai toisin sanoen draaman, eristetty ja ehjä muoto ei näin ollen tarjoa ajassa kiinni olevaan ja yhteiskunnalliseen kommentointiin dramaturgisia työkaluja. Dramaturgisen poliittisuuden tavoittelun kannalta herää siis kysymys psykorealisticen draaman näyttämöllistämisen ulkopuolisista mahdollisuuksista.

2.2 Draaman jälkeinen teatteri

Käsittelen esiintyjän ohjaamista nykyteatterin kontekstissa, joka on käsitteenä tarkoituksenmukaisesti hieman abstrakti ja laaja käsite. Teoreettisella tasolla ohjaamista käsiteltäessä koen hedelmälliseksi tässä yhteydessä puhua nykyteatterista länsimaisessa yhteydessä sekä draamallisia elementtejä, että draamaa rikkovia elementtejä sisältävänä teatteritaiteen kenttänä ja kokonaisuutena. Hans-Thies Lehmannin termiä *draaman jälkeinen teatteri* käytän selkeästi jakamaan draamalliset ja epädraamalliset elementit toisistaan. Lehmann nostaa draaman jälkeiselle teatterille tunnusmerkkeinä mm. "synteesittömyyden, hierarkiattomuuden, samanaikaisuuden, visuaalisuuden, ruumiillisuuden ja toden mukaantulon" (Lehmann 2009, 7). Termi ja lähestymiskulma on suhteellisen käytännönläheinen ajatellen nimenomaan ohjaamisen näkökulmaa, joten se antaa suoranaisia ehdotuksia draamallisuudesta poikkeamiseen, vaikka tarkoituksena onkin määrittellä draaman jälkeistä teatteria ja sen tunnusmerkkejä.

Draaman jälkeisen teatterin ei ole tarkoitus laatia kattavaa listausta postdraamallisista ilmiöistä vaan muotoilla uuden teatterin esteettinen logiikka. Tämän näkökulman yhteydessä on huomautettava, että esteettiset tutkimukset ovat usein käsitelleet myös eettisiä, moraalisia, poliittisia ja oikeudellisia kysymyksiä. Jos yleinen tapa pelkittää esteettisyys pelkiksi yhteiskunnalliseksi mielipiteiksi ja sanomiksi jääkin ontoksi, sokeita ovat myös sellaiset teatteriesteettiset kysymyksenasettelut, joissa ei lainkaan huomioida miten teatterin taiteelliset käytännöt pohdiskelevat yhteiskunnallisia havainnoimis- ja käyttäytymisnormeja. (Lehmann 2009, 45.) Tällainen jaottelu ja esteettinen lähestyminen selkeyttävät mielestäni teatteriohjaamisen poliittista ulottuvuutta, sekä kirjallisen narratiivin ja näyttämötoiminnan eriyttämistä toisistaan. Klassisesta aristoteelisesta mallista paljonkin

polveileva draamakirjallisuuden perintö näyttämöohjeineen ja alateksteineen, joissa sanottu on epäsuhdassa tarkoitetun kanssa, pitää toki sisällään eroavaisuuksia näyttämötoiminnan ja replikoinnin välillä. Tässä yhteydessä keskityn kuitenkin narratiivin kanssa ristiriidassa olevan näyttämötoiminnan ja ruumiillisuuden tuomaan mahdollisuuteen yhteiskunnallista pohdiskelua herättävänä taiteellisenä keinona.

2.3 Psykofyysisen perintö

Draaman jälkeistä ruumiillisuutta tarkastellessa on hyvä selvittää, minkälainen näyttelijäntyöllinen perintö draaman traditiosta kumpuaa. Venäläinen ohjaaja, näyttelijä ja teoreetikko Konstantin Stanislavski (1863–1938) otti teatterikentällä ensimmäisenä käyttöön termin *psykofyysinen* kuvaamaan länsimaista lähestymistä näyttelijäntyöhön, joka keskittyy tasapuolisesti näyttelijän psykologiaan ja fyysisyyteen, jota sovelletaan tekstilähtöiseen roolinäyttelemiseen (Tuisku 2017, 25).

Nykyisen länsimaisen teatteritradition ja nimenomaan näyttelijäntyön harjoittamisen ja ohjaamisen yhteydessä on luontevaa nostaa Stanislavski käsittelyyn. Stanislavskin järjestelmässä tavoiteltiin ”yhteiskunnan kanssa yhteismitallisuuteen pyrkivää yksilöä” ja ”näyttelijän harmoniaa suhteessa roolihahmoonsa ja näyteltävään tekstiin” (Kirkkopelto 2011, 190). Stanislavskin mallissa, joka toimii pohjana koko psykofyysisen koulukunnan eri suuntauksille, toistuu Aristoteleen runousopin tapaan kokonaisuuden harmonia ja ykseys. Näytelmän roolihahmoon sulautuminen ja psykorealisticiseen harmoniaan pyrkiminen näyttelijäntyöllä noudattavat draamatekstin hierarkiaa ja ovat pyrkimyksinä uskollisia syyn ja seurauksen logiikalle. Stanislavskilaisen systeemin voi siis todeta noudattavan klassisen draaman periaatteita näyttämöllisellä tasolla. Vaikka Stanislavskin metodi tai järjestelmä onkin psykofyysisen koulukunnan pohja, löytyy saman koulukunnan alta hänen systeemistään selkeästi poikkeavia lähestymistapoja ja hänen ankaria kritisoijiaan, joihin palaan neljännessä luvussa. Kritiikin syy on kuitenkin Kirkkopellon (2011, 191) mukaan löydettävissä lähtökohtaisesti politiikasta ja yhteiskunnasta, eikä niinkään hänen systeemistään.

Stanislavskilaisen psykofyysisen systeemin kyseenalaistajat eivät tunnista enää vastaavuutta psykorealisticisten henkilöahmojen ja maailmansotien ja vallankumousten mullistaman yhteiskunnallisen todellisuuden välillä. Kriisin aiheena on näyttämön suhde yhteiskuntaan, ja sen panttina on näyttelijän ruumis. (Kirkkopelto 2011, 191.)

Kehityskulku stanslavskilaisen, draamalle uskollisen, systeemin pohjalta kohti yhteiskunnallisesti ajassa kiinni olevia malleja ja koulukuntia kertoo jotain olennaista rikutun dramaturgian poliittisuudesta ja yhteiskunnallisuudesta. Luopuminen täydestä uskollisuudesta klassiseen draamaan tarkoittaa dramaturgian rikkomista ainakin teoriassa. Eriytyisen huomionarvoista tässä kehityskulussa on yhteiskunnallisen todellisuuden muuttuminen ja sen vaikutus ruumiin dramaturgiaan. Kirkkopellon mainitsema kriisi ja Aristoteleen ihanne kirjallisen etäisyyden päässä olevasta harmonisesta kokonaisuudesta herättää ajatuksen, voiko näyttämöllinen ruumis koskaan sopeutua yhteiskuntaan alati kehittyvässä ja muuttuvassa yhteiskunnassa. Yhteiskunnan kanssa yhteismitallisuuteen kykenemätön ruumis ja sen esille tulo ovat merkki rikutun näyttämödraamaturgian ilmentämisestä mahdottomuudesta sopeutua. Rikottu näyttämödraamaturgia tuo esille tämän riskiriidan ja luo maailmankuvan, jossa status quo on aina jäljessä todellisuudesta.

2.4 Ruumiillinen dramaturgia ja hierarkkisuus

Draamallisiin ja epädraamallisiin elementteihin liittyy keskeisesti edellä mainitut aristoteelliset “ykseyden” ja “logiikan” käsitteet, eli elementtien sijaan voisi puhua myös elementtien välisistä suhteista, jotka nousevat keskiöön dramaturgiasta puhuttaessa.

Draamalähtöisestä tekstidramaturgiasta on painopiste muuttunut viime vuosisadan lopulla toisenlaisiin määritelmiin, kuten esitysdramaturgiaan, jossa mikään kokoava lainalaisuus ei määritä esityskokonaisuutta, vaan erilaiset näyttämölliset ainekset saavat itsenäisen aseman (Hulkko 2011, 24). Draaman lähtökohtiin kuuluu päähenkilön ympärille kuroutuva logos, jonka ympärille näytelmän muut henkilöt ja osat nivoutuvat. Tällaisen havainnollistamisen turvin voidaan puhua hierarkiasta, joka liittyy draamalähtöisen tekstidramaturgian näyttämöllistämiseen. Draaman mallia hyödyntäen myös näyttämöllistämässä on siis otettava huomioon roolihenkilöiden ja etenkin päähenkilön kuljetuksen tukeminen muiden teatterin elementtien kautta. Hulkon mainitseman tekstidramaturgian yhteydessä on mielestäni hyödyllistä puhua teatterillisten elementtien keskinäisistä hierarkkisista eroista, jos teksti on lähtökohtana näyttämötoteutukselle. Hierarkian vapautuessa eri elementit, kuten esimerkiksi ruumiillisuus, ääni, valo, lavastus, teksti ja puvustus, asettuvat samalle viivalle ja saavat Hulkon (2011, 24) mukaan itsenäisen aseman.

Ruumiinsyntaksi eli yhteen järjestäminen rakentaa näyttelemisen toimintaperiaatesäännöstöä ensisijaisesti esiintyvän ruumiin ja sen osien tasolla, niitä yhdistellen ja eritellen. Tällainen syntaksi ei itsessään vielä kannaa semanttista merkitystä, vaan sen merkitykset

syntyvät sommitelman osien muuttuvina suhteina. (Hulkko 2011, 15.) Syntaksista puhuminen vie näyttelijäntyyön diskurssia mielestäni konkreettiselle ja jäsennettävälle tasolle, joka osaltaan helpottaa vertailua muiden teatterielementtien kanssa. Esimerkiksi hyvinkin poikkeuksellista tai voimakasta ruumiillista vauhkoamista voidaan ruumiinsyntaksin näkökulmasta tarkastella ohjaustilanteessa samalla tavalla kuin vaikkapa hillittyä teenjuontia, vailla draamallisen analyysin asettamaa sentimentaalista leimaa tilanteelle. Siirryttäessä syy-seuraussuhteisiin ja tunnemotivaatioon perustuvasta ohjaamisesta syntaksipohjaiseen ohjaamiseen muuntuu näyttelijän tai esiintyjän kysymys ”miksi” muotoon ”miten”. Näin semanttinen tulkinta siirretään katsojalle ja ennen kaikkea suhteessa esityskokonaisuuteen.

Lehmannin käyttämän ”teatterin merkit” (Theaterzeichen) termin pohjalta ”silmiinpistävä ruumiillisuus, elekielen tyyli tai näyttämön järjestelyt tulkitaan selvästi huomiota vaativiksi eleiksi tai ilmauksiksi ja ne otetaan vastaan merkkeinä jo siitä syystä, että ne esitetään ja ne ovat esillä tietyllä painokkuudella, vaikka ne eivät ”merkitsisi” mitään” (Lehmann 2009, 148). Koen tällaisen ”merkitsemättömyyden” kumpuavan draamanarratiivin puutteesta, jolloin hierarkkinen ydin, johon kaikkea muuta sisältöä peilataan, jää uupumaan kuvasta. Draamanäytelmässä merkitykset olisivat siis liitettävissä päähenkilön tarinaan, joko suoranaisesti tai välillisesti kuitenkin syy-seurauslogiikkaa seuraten. Kyseessä on vain poikkeus draamallisesta lukutavasta, ja tämä poikkeus voi olla hyödynnettävissä herättämään yhteiskunnallista pohdiskelua katsojapositiosta. Jos merkitys ei ole löydettävissä suhteessa narratiiviin, voi se kenties olla löydettävissä suhteessa yhteiskuntaan.

Oman kokemukseni perusteella merkityksellisyys sisäisen logiikan näkökulmasta peilautuu draamallisen tradition myötä usein myös koko teatterin spektrin sisällä olevien esitysten analysoimiseen. Tämä taas on olennaista dramaturgisten hierarkioiden tunnistamisessa. Nostan analyysinäkökulman esille myös, koska ohjaajan ja esiintyjien välisen kommunikaation kannalta jonkinlainen toiminnan analyysi on välttämätön päämäärän saavuttamiseksi. Esityksiä analysoidaan yleisesti ottaen kysymyksin ”mistä esitys kertoo?” tai ”mikä on päälause?”. Päälause mielletään usein muotoon ”jos tapahtuu jotakin, johtaa se johonkin” tai dramaturgi Ola Olssonin sanoin ”jos x, niin y” (Aaltonen 2018, 37–39). Kyseessä on syy-seuraussuhteeseen perustuva analyysi, joka mielestäni hyvinkin perustellusti on puutteellinen kehys analysoitaessa monidramaturgisia kokonaisuuksia. Kyseessä on siis draaman tradition myötä kehittynyt lukutapa, joka voi johtaa konfliktiin katsojapositiiossa draaman jälkeistä esitystä katsottaessa. Samanlainen traditioon perustuva oletettu diskurssi voi olla läsnä myös ohjaajan ja ohjattavan välisessä

kommunikaatiossa. Tradition ja teorian tarkastelu on juuri tästä syystä pohjana näkökulmalleni rikotun näyttämödraamaturgian poliittisuutta koskien. Teoreettinen näkökulma voi paljastaa oletusarvoisia toimintamalleja ja tarkoitukseni on analyttiseltä pohjalta pohtia vaihtoehtoisten näkökulmien tuottamia mahdollisuuksia nykyteatterin ohjaamiseen.

Kun draamallinen prosessi toteutuu ruumiiden välissä, postdraamallinen prosessi toteutuu ruumissa (Lehmann 2009, 338). Hulkon esittämä ruumiin syntaksi ja Lehmannin postdraamallinen ruumis, joka "estää huolettoman representaation, esittämisen ja tulkitsemisen pelkkänä välikappaleena toimivan ruumiin avulla" (Lehmann 2009, 338) tuovat mielestäni esille yhtäläisen ajatuksen esiin tulevana ruumiina, palvelevan ruumiin sijaan. Tarkoitin tällä siis narratiivin tai juonen palvelemista ja eräänlaisena työkaluna toimimista verrattuna draaman jälkeiseen ruumiiseen, joka esittämisestä huolimatta paljastaa itsestään henkilökohtaisemman ulottuvuuden ilman draamallista hierarkiaa, eli juonen palvelemista ja roolihahmon suojaa.

Draaman jälkeisellä ruumiilla on toki esitystilanteen luoma suoja ja tätä kautta jonkinasteinen roolin suoja, mutta nimenomaan hierarkkisista syistä esiintyjä on enemmän omana itsenään esillä. Koen ruumiin syntaksiin perustuvan teorian tukevan samaa ajatusta ruumiillisen ilmaisun itsenäisyyden takia, eli semantiikasta erillään olevan ruumiin ja sen osien itsenäisyytenä. Ohjaamisen kannalta syntaksista puhuminen tuntuu käyttökelpoisemmalta sen konkreettisuuden takia, kun taas Lehmannin teoria jakaa ohjaamista ajatellen jyrkemmin representoivan ruumiin ja draaman jälkeisen ruumiin eri leireihin, joka taas teorian tasolla selkiyttää jakoa.

Draaman jälkeinen ruumis esiintyy siis enemmän omana itsenään ja näin ollen paljastaa itsestään enemmän. Samanaikaisesti draaman jälkeinen teatteri liitetään usein etäännyttävään katsojakokemukseen. Ajatus kumpuaa fiktion ja eheyden rikkomisesta, jolloin voisi ajatella katsojan etäännyvän samaistumisesta, eli itsensä kautta peilaamisesta, suurempaan kommunikaation ja läsnäoloon esiintyjän kanssa. Rinnasteisiksi asettuvat näin ollen etäännyminen fiktiosta ja etäännyminen välittömästä kommunikaatiosta. Rikottu dramaturgia ja ruumiin esiintulo implikoivat näin ollen teatterissa klassisesta draamasta poikkeavaa tietoisuuden tilaa katsojapositiossa, joka on olennainen pohdinnan kohde ajatellen dramaturgisen muodon poliittisuutta ja sisällön peilaamista yhteiskunnalliselle tasolle. Tietoisuuden tilan poikkeavuus draamallisesta katsojasuhteesta kiteytyy siis ehjän päähenkilökeskeisen fiktiivisen kaaren rikkomiseen, jolloin läsnä oleva ruumis paljastuu samaistuttavan tarinan takaa. Yhteiskunnallisessa mielessä etäännyttäminen kertoo Lehmannin sanoin myös dramaturgisesta kehityksestä länsimaisen teatterin

traditiossa, katsojan ja esiintyjän välisen etäisyyden lisäksi: "Eepistäminen ja draaman hajoamisprosessit etäännyttivät ja ovat sittemmin etäännyttäneet teatterin ja draaman yhä kauemmas toisistaan" (Lehmann 2009, 69).

3 OHJAAJANÄKÖKULMA JA ITSEOHJAUTUVUUS

Esitysten draamallisuutta ja draaman jälkeisyyttä pohdittaessa on hyvä tarkastella, miten ylipäänsä lopputulokseen päädytään ohjaajan näkökulmasta. Esiintyjää ohjattaessa täytyykin kiinnittää ohjaajan käyttämien keinojen lisäksi huomiota yhteiseen sopimukseen tai sopimuksettomuuteen työskentelyyn lähdettäessä. Rajaan tarkastelun alueen sellaiseen ohjaajanäkökulmaan ja prosessiin, joka tuottaa esityksen eli tapahtuman, joka välittää katsojakokemuksen jollekin ulkopuoliselle taholle. Rajauksen yhteydessä tulee mieleen erilaiset työryhmälähtöiset prosessit, joissa ohjaajan rooli voi olla hajautettu, tai esitykset, joissa esiintyjyyden raja on häilyvä. Nämä eri tyyppiset roolit sisällyttäen tarkastelen ohjaajan tehtävää esityksen taiteellisena vastaavana tahona ja esitystä harjoiteltuna tai sovittuna kokonaisuutena, selkeyttääkseni termit tässä kontekstissa. Näin olen termi ohjaaja ei määrittele prosessin tai esityksen muotoa, eikä myöskään esiintyjyyden tasoa. Ohjaaminen voi siis tapahtua yhden tai useamman henkilön toimesta. Itseohjautuvuuden käsite, toisin sanoen dramaturgisen vastuun jakautuminen ja omatoimisuuden korostaminen työryhmän kesken, nousee olennaiseksi draaman jälkeisissä toteutuksissa ja prosesseissa hierarkian purkautuessa.

3.1 Esteettisyys vai logiikka

Draaman perintöä, mimeettistä näyttelijäntyötä ja roolihenkilön logiikalle rakentuvaa näyttelemistä ajatellen lähtökohta ohjaamiselle on teksti ja siitä tehtävä analyysi, jota esiintyjälle pyritään välittämään halutulla tavalla synnyttäen toimintaa. Toiminta peilaa draaman ytimeen ja on näin ollen jatkuvasti yhteydessä syy-seuraussuhteisiin, jotka taas muodostuvat inhimillisistä motivaatioista järjen ja tunteiden kautta. Perustelen näkemystäni edellä avaamani aristoteelisen ykseyden kautta. Siinä mielessä tarinallisuus tai sanoma syntyvät kokonaiskaaren avulla.

Selkeän draaman kaaren puuttuessa kuvallinen näkökanta korostuu: ”Draaman jälkeinen teatteri on olosuhteiden ja näyttämöllisesti dynaamisten kuvien teatteria” (Lehmann 2009, 128). Tässä mielessä ohjauksellisen kehyksen tai vapaasti sanottuna kartaston osalta kyseessä on karkeasti ottaen vain näkökulman muutos inhimillisesti loogisen kaaren ohjaamisesta näyttämökuvalliseen ohjaamiseen, jota voi tarkastella tietyllä tapaa konkreettisemmin visuaalisin ja tilallisin keinoin. Draamalle tyypillisten motivaatioiden

soveltaminen draaman jälkeisen teatterin ohjaamiseen voivat synnyttää epäselvyyttä hierarkiassa ja logiikassa, varsinkin jos ne ovat täysin puretut. Näyttämökuvallisessa mielessä taas toimintaa voidaan suhteuttaa konkreettisemmin tilaan ja aikaan, jolloin elementit ovat lähtökohtaisesti aistittavissa yhtäläisesti ja narratiivista erillisenä tasona. Kyse on siis narratiivilähtöisen näkökulman kääntämisestä esteettiseen esiintyjän ohjaamisen näkökulmaan. Esteettisyys toki syntyy subjektiivisesta aistimisesta, mutta se mahdollistaa esiintyjän dramaturgiasta puhuttaessa konkreettisemmän tason, joka on rinnastettavissa muihin esityksen dramaturgioihin, jotka ovat lähtökohtaisesti myös aistittavissa, kuten esimerkiksi valo ja ääni.

Esteettistä ja loogista näkökulmaa verratessa tulee mieleen etenkin tanssissa käytetty koreografinen lähtökohta, jolla on tavallaan paljon yhteistä draamalliseen lähtökohtaan. Molemmat perustuvat ennalta määritellyn materiaalin jäljittelyyn, koska koreografia voidaan draaman tavoin esitellä myös tekstin tasolla. Koreografia asettuu kuitenkin rajaukseni ulkopuolelle siinä mielessä, että se mielletään tanssilliseksi termiksi, eikä se suoranaisesti tai itseisarvoisesti sovellu mielestäni psykofyysisen ilmaisun ohjaamiseen. Tärkein peruste itselleni on itseohjautuvuuden uupuminen, johon palaan tämän luvun lopussa. Termi soveltuu varmasti monilta osin draaman jälkeisen teatterin analyysiin, mutta ohjauksellisella tasolla tarkastelen sitä enemmänkin välineenä tässä yhteydessä, koska tarkoituksena on pohtia ohjaamista nykyteatterin laajassa kehyksessä.

Kohti esitystä, eli selkeää päämäärää, suuntautuvan ohjaamisen suhteen on huomionarvoista myös hieman pohtia ohjaamista koko prosessin ja jatkumon kautta. Prosessilähtöisyyttä ja valmista esitystä ohjaavan työskentelytavan erottelu tuo oikeastaan esille vain hiljalleen kehittyvän ja muuttuvan tavoitteen rinnastettuna valmiiksi päätettyyn päämäärään esityksen lopputuloksesta. Strategiat ja työtavat ohjaavat kysymyksen prosessin kronologiaan, metodin harjoittamiseen, metodin luomaan estetiikkaan ja esiintyjien itseohjautuvuuden tasoon.

Psykofyysisen näyttelijäntyyön menetelmät nousevat aiemmin mainitusta stanislavskilaisesta perinteestä eri tavoin poikkeavilla lähestymiskulmilla, jotka suoranaisesti liittyvät näyttelijäntyyön suorittamiseen, eli näin ollen myös sen ohjaamiseen ja estetiikkaan. Esimerkkitapauksina Vsevolod Meyerhold korostaa ”tyylitellyn näyttelijäntyyön vaatimaa ruumiin ilmaisukeinojen mekaanista hallintaa”, Bertolt Brechtin koulukunnassa ”luonnollisuuden ja eläytymisen sijaan brechtiläinen näyttelemine keskittyy gestiikkaan” ja suomalaiseseen lähihistoriaan viitaten Jouko Turkan koulussa ”näyttelijäntyyön dramaturginen jäsenitys välittyi hänen näyttelijänkoulutuksessa käyttämiensä menetelmien kautta, harjoitteiden,

lämmittelyjen, sanallisten ohjeiden, havaintojen, lainkaltaisten väitteiden ja metaforisten kiteytysten muodossa” (Hulkko 2011, 30–31). Viittaa Turkan (1942–2016) harjoittelumetodiin havainnollistamalla aihetta suomalaisesta näkökulmasta, vaikka hänen rooliin psykofyysisen tradition globaalissa mittakaavassa ei voi lähteä spekuloidaan. Kyseisiin koulukuntiin liittyy siis jonkinlainen harjoitteluun perustuva säännöstö, joka poikkeaa lopputulokseltaan aristoteelisesta puhtaasta mimesiksestä, koska pääasiallisen tavoitteen lisäksi on olemassa tiettyjä erityispiirteitä tai -huomioita ruumiilliseen estetiikkaan. Toimintaan liittyy siis olennaisesti harjoittelun merkitys, joka suuntaa näyttelijäntöytä tiettyyn suuntaan. Esimerkkitapausten myötä voidaan ajatella metodien olevan eräänlaista esityksen harjoitteluun valmistavaa työtä, joka pohjatyön ansiosta ilmentää tietynlaista ruumiillisuuden estetiikka esityksessä.

3.2 Itseohjautuvuus ja tasa-arvo

Draaman ohjaamisessa voidaan ajatella ohjaajan olevan näyttelijän ja pohjateoksen välissä oleva suunnannäyttävä, koska ohjauksellisista variaatioista huolimatta keskeinen ydin ja hierarkia ovat jatkuvasti olemassa. Näin ollen ohjaaja tekee dramaturgisia ratkaisuja pohjateokseen peilaten. Draaman jälkeisessä teatterissa pohjateoksen tai absoluuttisen ytimen puuttuminen asettaakin ohjaajan hieman erilaiseen asemaan ja herättää kysymyksen ohjaajan roolista. Työryhmän itseohjautuvuudelle vapautuu näin ollen tilaa. ”Draamanjälkeisen nykyteatterin vapaassa, synteesittömässä tilassa näyttelijäntaitee kohtaa yhtäläisen vapauden, kun sen perustaksi ei voida olettaa mitään koavaa lainalaisuutta tai traditiota” (Hulkko 2011, 25).

Dramaturgioiden keskinäinen hierarkiattomuus saa siis rinnalleen tietyllä tavalla esiintyjien ja ohjaajan välisen hierarkiattomuuden, koska absoluuttisen keskiön puuttuessa herää kysymys yhteisen auktoriteetin puutteesta. Synteesittömyyden myötä autoritäärisen ohjaamisen perustelut helisevät, joten mahdollisuus itseohjautuvuudelle tulee kyseeseen. Dramaturginen hierarkiattomuus nivoutuu yhteen prosessin hierarkiattomuuden kanssa. Näyttelijän tehtävään, joka voidaan ymmärtää aina uudelleen tapahtuvana säätelyä, jonka keskeinen päämäärä on tuoda esiin tämä säätely, sisältyy toive näyttelijäntaiteen nostamisesta tasa-arvoiseen taiteelliseen ja diskursiiviseen asemaan muiden esityksen dramaturgisten tasojen kanssa (Hulkko 2011, 25). Taiteen hierarkioiden purkamisen yhteydessä on mielestäni luontevaa pohtia juurikin, miten poliittisuus ilmenee itse esityksen ulkopuolella. Tässä yhteydessä tarkoitan esityksen ulkopuolisuuudella

kunkin esitysprosessin vaikutusta teatterin yleiseen diskurssiin ja prosessin sisäistä vuorovaikutusta ja toimintaa. Tällainen tulema vie auttamatta myös ohjaajantyön määrittelmää kohti poliittista kommunikaatiota esiintyjien ja teatterikentän kanssa. Asetelma siis purkaa hierarkiaa työryhmän sisällä, mikä puolestaan nostaa vaatimusta esiintyjien vastuusta dramaturgeina ja itseohjautuvina taiteilijoina.

4 RUUMIILLISUUS JA YHTEISKUNTA

Draaman ja draaman jälkeisen ohjaajanäkökulman yhteyteen on siis pohdinnassa nousut yhteiskunnan ja näyttämöllisen ruumiin keskinäinen suhde. Tässä luvussa käsittelem lyhyesti muutaman keskeisen Stanislavskin jälkeisen psykofyysistä koulukuntaa edustavan teoreetikon näkemystä ruumiillisuuden ja kielen keskinäisestä suhteesta länsimaisessa traditiossa. Kielellä tarkoitan tässä kohtaa narratiivia tai esityksen tekstillistä runkoa, toisin sanoen arkitodellisuuteen liitettävissä olevaa logosta.

Psykofyysisen tradition purku on välttämätöntä näyttelijänkoulutuksen ja yhteiskunnan välisen suhteen ymmärtämiseksi, koska kysymys on länsimaisen porvarillisen subjekti-ruumiin purkamisesta ja vapauttamisesta esittävien taiteiden mediumissa (Kirkkopelto 2011, 183). Psykofyysisen tradition käsittely on myös olennaista havainnoimaan draaman jälkeisen ruumiillisuuden polveutumista draaman tradition pohjalta. Keskitän tarkasteluni Kirkkopellon nostojen kautta draaman jälkeisten elementtien erotteluun eri teoreetikkojen kohdalla ja pohdin näiden näkökulmien suhdetta rikottuun näyttämödraamaturgiaan ja poliittisuuteen. Koulukuntien erottelu lienee aina tulkinnanvaraista, joten seuraavassa korostuvat omat tulkintani Kirkkopellon näkemyksiin verraten.

4.1 Meyerhold (1874–1940)

Vsevolod Meyerholdin biomekaanisissa harjoitteissa tunteen ja ruumiillisen eleen välinen vaihe-ero häipyä olemattomiin ja ihmisen psykofyysinen aparatti paljastuu läpinäkyvästi päästä varpaisiin, yhtäkaa elävänä ja mekaanisena vailla sentimentaalista syvällisyyttä, porvarillisen yksityisyyden alueita ja psykologisoivia kuolleita kulmia. Ohjaajan sanallinen käsky tai ohje astui kirjailijan otaksuttujen intentioiden sijaan ja säätö suhdetta ruumiin ja sanan välillä. (Kirkkopelto 2011, 193.)

Meyerholdin ohjaajanäkökulma luo heti pesäeron draamaan ja kirjailijan luomaan logokseen. Näkökulmassa on yhtymäkohtia pohdintaan esiintyjän ja katsojan välisestä etäisyydestä ja etäännyttämisestä. Läpinäkyväksi paljastuva esiintyjä rikkoo siis tulkintani mukaan draamallisen fiktion luomaa itsereflektion kiertokulkua katsojan katsoessa esiintyjää ja asetelma luo paljastavamman ja suuremman kontaktin katsojan ja esiintyjän välille. Asetelma luo ikään kuin yhteiskunnalliseen preesenssiin kytköksissä olevan teatterillisen tilanteen, jossa esitettävä kieli tai teksti toimii aihetta kannattelevana

reflektiopintana. Biomekaanisen harjoittelun tuoma pyrkimys liikkeen täydelliseen hallintaan luo tunnusomaista liikettä ja tuo metodin näkyväksi näyttämöllä. Itseohjautuvuuden painottamiseen syntyy pesäeroa liikkeen täydelliseen hallintaan pyrkimisen takia luoden yhtymäkohtaa koreografiseen ajatteluun. Meyerholdin teoria tukee ajatusta teatteritilanteen fiktiota rikkovista mahdollisuuksista ja toisaalta harjoittelun tuoma hallittavuus luo edellytyksiä esiintyjän liikkeellisen potentiaalin kasvattamiseen ja toisaalta näin ollen potentiaalia itseohjautuvuuden kehittämiseen, eli itsenäiseen vastuuseen myös ruumiillis-dramaturgisesti.

4.2 Brecht (1898–1956)

Bertolt Brechtin eepinen näyttelijä voidaan ymmärtää epäjohdonmukaisena tai mekaanisuuteen asti karikatyyrimäisenä ruumiina, joka ilmentää puheessaan ja toiminnassaan ympäröivän yhteiskunnan ristiriitaisuuksia. Näyttämöllisesti brechtiläinen näyttelijä ei vieraannuta vain esittämäänsä saaden sen näyttämään oudolta, vaan myös itsensä – ihmisenä ja kansalaisena. Päätös ei ole enää yksin roolihahmon asia, vaan kysymyksessä on päätös näytellä ja sen motiivin ja syyn on näytävä. Psykofyysisen välityksen puuttessa roolihahmostaan irtisanoutunut esiintyjä identifioituu salakavalasti erilaisiin tietävän subjektin positioihin, joten vieraannuttamisen sijaan kohdataan kommentoivaa näyttelemistä, jossa näyttelijä hakeutuu esittämänsä suhteen tuomarin paikalle. Samalla väärä todistava ja näyttämöltä oikeuttaan hakeva historiallinen ruumis tulee poissuljetuksi. (Kirkkopelto 2011, 197.)

Brechtin teoria esiintyy Kirkkopellon värittämässä valossa, mutta ruumiillisuuden taso tulee hyvin esille. Meyerholdin tapaan tapahtuu teatteritilanteen fiktion hajoamista, mutta ruumis sulautuu itseasiassa samaksi kokonaisuudeksi kielen kanssa, koska ruumiillisuus muuntuu manifestoivan esittämisen kautta eräänlaiseksi retoriikan ja huomion kiinnittämisen välineeksi. Alleviivaava manifestoinnin tapa ja itsensä vieraannuttaminen muuntaa tulkintani mukaan teatteriesityksen katsojan ja esiintyjän välisen sopimuksen vapaasti sanottuna yhteiseksi torikokoukseksi, jossa esiintyjä muuttuu esittäjäksi. Sama ilmiö ei välttämättä tapahdu esityksen muiden dramaturgioiden osalta, mutta ruumiillisuuden tasolla asetelma on tällaisen analyysin pohjalta hyvin erikoinen, tavallaan psykorealismia ilman fiktion mahdollistamaa samaistumista. Tämä tulkinta ja esimerkkiasetelma valaisevat mielestäni hyvin sitä, minkälaiseksi teatterilliseksi tasoksi draaman jälkeinen voidaan mieltää ruumiillisuuden osalta. Taso on jotakin roolin ja itsensä

vieraannuttaneen ruumin välistä maastoa. Analyysin pohjalta brechtiläisessä ruumiissa kieli ja ruumiillisuus ovat yhtä, joten suoranaisesti ja hieman paradoksaalisesti teoria ei tue rikotun dramaturgian poliittisuutta, vaikka sisältö olisi täysin poliittista. Brechtiläisen karikatyyrimäisyyden ja gestiikan käyttäminen irrotettuna kielestä tarjoavat keinoja draaman jälkeiseen ruumiindramaturgiaan. Tämä katkaisee järjellisen itsensä vieraannuttamisen ja luo mahdollisuuksia propagandistisen lähestymistavan sijaan kysymyksiä herättävään poliittiseen dramaturgiseen muotoon.

4.3 Grotowski (1933–1999)

Jerzy Grotowskille näyttelemine ja näyttelijän ruumiin esiintulo olivat tapahtuma, jota muut esitykselliset elementit – kuten roolihahmo ja tarina – palvelivat. Grotowskin eron teko Stanislavskiin tulee ilmi erilaisena suhteena jokapäiväisyyteen teatterissa: rooli ei ole jokapäiväisten toimintojen analogiaa, vaan näyttelijän suorittamaa toimintaa suhteessa katsojiin. Grotowskin esiintyjäruumis ei ole enää tästä maailmasta, joten se lakkaa olemasta teatterillinen ja muuttuu sakraaliksi. Tarkasti määritellyissä laboratorio-olosuhteissa autenttisen ruumiin ilmestyessä näyttämöllinen ero, jonka mukaan esiintyjän esilläolo ymmärretään ja luetaan, ei asetu enää näytteille, vaan itse esitystilanteen ja sitä ympäröivän maailman välille. Kysymys ei ole vain eräästä psykofyysisen versiosta, vaan koko traditiota koskevasta historiallisesta umpikujasta. (Kirkkopelto 2011, 198–201.)

Grotowskin kohdalla erittäin kiinnostavaa ja huomionarvoista on näyttelijän ruumiin hierarkkinen ylivoima ja tämän ruumiin esiintulon suhde esitystilanteeseen, joka Kirkkopelton mukaan asettuu jopa teatterillisuuden ulkopuolelle ritualistiseen muotoon. Kirkkopeltoa tulkittaessa Grotowskilainen ruumis siis sakraalisuudessaan nostetaan niin selvästi jalustalle ja irti arkisuudesta, että sen yhteiskunnallisuus ja siinä mielessä ajankohtaisuus hälvenevät. Tällaista jakoa on huomionarvoista tarkastella juurikin katsojan ja esiintyjän välisen sopimuksen ja suhteen kautta. On täysin perusteltua ajatella, että arkitodellisuudesta irrotettu ja eristetty autenttinen ruumis tavoittelee hengellisyyttä poliittisuuden sijaan, mutta samalla asetelma herättää kysymyksen meyerholdilaisen ruumiin ja sanan erottelun suhteen. Ajatus näyttämöllisen ruumiin esille tuomisesta ja sen priorisoimisesta voi mielestäni tulkita Meyerholdin ja Grotowskin kohdalla yhtäläiseksi, joskin ainoana suurena eroavaisuutena on arkisuuden läsnäolon puuttuminen Grotowskin kohdalla.

Sakraalinen eristäminen ja toisaalta puhutun kielen ja ruumiillisuuden eroavaisuus vievät tulkintani mukaan ajatusta laajempaan kontekstiin ja kohti laajemman ymmärryksen tavoittelua. Psykologisesta realismista poikkeavan ruumiillisuuden voi asettaa arjesta irrotetun ruumiillisuuden kategoriaan, joten meyerholdilaisen tai vastaavan näyttämöllisen ruumiin voisi ajatella olevan arkista yhteiskuntaa kommentoiva ruumis hengellisestä näkökulmasta, toisin sanoen laajemman perspektiivin näkökulmasta. Grotowskin sakraalimainen esiintyjä palvelee siis laajempaa perspektiiviä ja rohkenen väittää, että esityksen poliittisuutta tai yhteiskunnan ilmiöihin liittämistä katsojan näkökulmasta on melko mahdollonta välttää laboratorio-olosuhteista huolimatta. Ajattelen grotowskilaisen ruumiin katsojasuhdetta eräänlaisena ääripäänä, jossa ruumiin poliittisuus on viety äärimmilleen, sellaiselle tasolle, jossa poliittisuuden voidaan teoreettisesti katsoa muuttuneen hengellisyydeksi, kaikista korkeinta ja laajinta perspektiiviä tavoittelevaksi eristetyksi yksiköksi. Siinä mielessä kyse on eräänlaisesta ruumiin poliittisuuden janasta, jossa tarkastelun kohteena on ruumiin ja kielen keskinäinen suhde.

4.4 Psykofyysisen prosessin subjektiivisuus

Länsimaisen tradition kohdalla jo sana psykofyysinen kertoo näyttölemisen olevan ruumiin ja mielen yhteispeliä. Sitoutumalla psykofyysisen harjoittelun traditiossa esiintyvään käsitykseen ihmismielen ja ruumiin yhteisyydestä, mielen ja ruumiin välisen dikotomian purkamisesta, ruumiin ja mielen liikkeet sijoittuvat samalle jatkumolle, ruokkien toisiaan (Tuisku 2011, 96). Ohjauksellisesta näkökulmasta herää siis kysymys siitä, kumpaa puolta tulisi ruokia ja kuinka lopulta kommunikaatio muuttuu sisäiseksi itseään ruokkivaksi prosessiksi. Juurikin tämän sisäisen prosessin takia koulukuntien teoria, harjoittelu ja ohjeiden kokeminen muuttuvat subjektiiviseksi kokonaisuudeksi, jonka sisälle ohjaajan on mahdollonta nähdä. Subjektiivisuuden kysymys ja psykofyysisen prosessin artikuloiminen nousevatkin seuraavassa olennaiseksi itseohjautuvuudelle rakentuvan prosessin osalta.

Mielen motivaatioiden ohjaamiseen rinnastaen nousee esille tietysti myös ruumiillinen ohjaaminen. Jouko Turkan koulussa ruumiillisuudesta tuli keskeinen osa opetuksen substanssia ja koulussa operoitiin ensisijaisesti ruumiiden välityksellä, kokemuksilla, ei-verbaalisesti, ei niinkään käsittein, joka johti näyttelijöiden yleiseen tietämättömyyteen harjoittelun perusteluista (Tuisku 2011, 101). Koska psykofyysisessä ilmaisussa ei ole kyse vain koreografisesta tarkasta jäljittelystä, pelkkä ruumiillinen ohjaaminen taas palauttaa

ongelman mielen perusteluista. Tasa-arvoista ohjaamisen filosofiaa ja psykofyysistä jatkumoa tarkastellen tulisi siis saavuttaa kokonaisuutta palveleva läpinäkyvä kommunikaation taso, jossa ohjaaja ja ohjattava olisivat mahdollisimman hyvin kartalla tapahtuvasta psykofyysisestä prosessista ja pystyisivät artikuloimaan asiaa molempiin suuntiin. Näin ollen kommunikaatio keskittyisi psykofyysisen prosessin läpinäkyvyyteen ja rakentumiseen, jonka kautta taiteelliseen päämäärään pyrkimisestä karsiutuisi perustelemattomuudesta johtuvia konflikteja. Itseohjautuvuuden keskiöön nousee siis esiintyjän mahdollisuus rakentaa itselleen harjoittelullisia ja dramaturgisia perusteita, joka toisaalta tarkoittaa esiintyjän vastuun kasvamista. Olennaista on hahmottaa hierarkian purkamiseen liittyvä vastuun- ja työnjaollisuuden muutos. Epäselvyys tästä ja asian artikuloimatta jättäminen voivat myös laukaista konfliktin perusteluiden puutteesta. Näin prosessin läpinäkyvä artikuloiminen muodostuu korvaavaksi voimaksi purettulle hierarkialle.

5 PSYKOFYYSISEN SANASTO

Psykofyysisen prosessin ymmärtämisen ja artikuloimisen kannalta olennaista on yhteinen sanasto ja kommunikaation taso ohjaajan ja työryhmän kesken. Kommunikaation tason nivoutuminen nykyteatterin diskurssin näyttämökuvalliseen ja esteettiseen näkökulmaan on perusteltua esiintyjien itseohjautuvuuden ja dramaturgisen ymmärryksen takia. Tarkoituksena on tuoda psykofyysisen prosessi näkyväksi ja jaettavaksi harjoittelun ja prosessin lomassa. Dramaturgisen hierarkkisen keskiön puuttuessa tai vaihdellessa esitys ei rakennu keskiön ympärille, vaan se syntyy tavallaan itseään rakentaen, itseohjautuvien esiintyjien ja ohjaajan yhteistyön kautta. Psykofyysisen prosessin läpinäkyvyys ja esille tuominen on siis pitkälti työskentelyn sisältöä.

Esteettisyyteen nivoutuvan sanaston osalta haasteena säilyy yhä mielen subjektiivisuus, mutta tarkoituksena on aistimuksille pohjautuvan artikuloimisen saavuttaminen. Tarkastelen psykofyysisen prosessin näkyväksi tuomista vertaillen pohdintaani Nykynäyttelijän taide -teoksessa esitettyyn ”ehdotukseen nykynäyttelemisen uudeksi kieliopiksi” (Hulkko ym. 2011, 209–220). Tässä tutkimuksellisessa teoksessa esitetty ehdotus on syntynyt tutkimuksena Teatterikorkeakoulussa 1980-luvulla Jouko Turkan opissa koulutuksensa saaneiden 21:n näyttelijän haastatteluiden analysoimisen pohjalta (Hulkko ym. 2011, 8). Tiivistän lyhyesti ehdotuksen pääpiirteet havainnoidakseni yhtymäkohtia riktun dramaturgian ohjaamiseen.

5.1 Nykynäyttelijän kielioppi

Ehdotuksen näyttelijäntekniikan perusteena on psykofyysisen harjoite, jonka mukaisesti ruumiin ulkoisen reaktion ja sisäisen tuntemuksen – tai sisäisen reaktion ja sen ulkoisen ilmennyksen — välille synnytetään itseään ruokkiva kehä. Kielioipissa näyttelijäntaide ja -pedagogiikka on jaettu kahteen osioon, näyttelijäntekniikkaan ja -dramaturgiaan, eikä se sisällä itseohjautuvuuden periaatetta seuraten lämmittelyä tai sokeita harjoitteita. Harjoitteen tekeminen eli näyttelijäntekniikka on hahmotettu kolmivaiheiseksi: virittämiseen, väliseen ja olotilaan. Näyttelijändramaturgia koostuu olotiloista ja niiden välisistä siirtymistä. Viritys on (mielen)liike tai liikesarja, jolla herätetään, otetaan käyttöön ruumiin psykofyysisiä voimavaroja ja avataan aistikenttä. Välinen on virituksen tuottama aistimellinen välitila tai siirtymävaihe, joka johtaa olotilaan. Olotila on kokijalleen tarkasti

määrittynyt kuvitteellinen ja henkilökohtainen kokemus- ja havaintoavaruus, joka koostuu mm. liikkeistä, mielikuvista, tunteista, fyysisistä reaktioista, eleistä, äänestä ja puheesta. Se on aina suhteessa muihin läsnäolijoihin ja itse esitystilanteeseen. (Hulkko ym. 2011, 210-212.)

Ehdotuksen tavoitteissa yhdistyvät samat pääpiirteet, itseohjautuvuus ja aisteihin perustuva lähestymiskulma, kuin draaman traditiosta johtamassani analyysissä rikotun dramaturgian ja nykyteatterin ohjaamiseen. Kielioppi tarjoaa näkökulman näyttelijäntyöhön, jota voi soveltaa yhtä lailla psykorealismiin ja draaman jälkeiseen teatteriin, koska prosessin johtajana ei toimi pääteos tai autoritäärinen ohjaaja, vaan itsenäinen yhteistyöhön kykenevä taiteilija. Draaman ja draamanjälkeisen vastakkainasettelun ja vallankumouksellisuuden sijaan läpinäkyvyyteen pyrkivä malli tarjoaa ehdotuksen vaihtoehtoisesta kommunikaatiosta ja näkökulman muutoksesta, jonka itse hahmotan alhaalta ylöspäin tapahtuvana rakentamisesta, eikä niinkään ylhäältä alas suuntautuvana toimintaan kehottamisena tai käskemisenä. Autoritäärisyydelle vaihtoehtoinen nykynäyttelijän malli ei tunnista mitään tavoiteltavaa ruumiinihannetta, eikä sen harjoittelussa tukeuduta kenenkään erityiseen auktoriteettiin, jonka johdosta yhdenmukaisuuden tilalle tulee yhdenvertaisuus (Hulkko ym. 2011, 217).

5.2 Itseohjautuvuudesta uusia perspektiivejä

Harjoitteluprosessin läpinäkyvyyden ja itseohjautuvuuden korostaminen ja sen tarjoama näkökulma ja työtapo eivät siis tuo tullessaan valmista yleispätevää mallia ja ratkaisua nykyteatterin ohjaamiseen, vaan kyseessä on pikemminkin poliittinen lausunto ohjaajan tehtävästä nykypäivän teatterissa.

Hypoteettisesti yleispätevään, itseohjautuvuutta ja aistittavia olotiloja artikuloivaan, kommunikaation tasoon pyrkiminen ilmentää tavoitetta yhdenvertaiseen prosessiin, mutta oikeastaan tavoite ilmentää myös työskentelyn sisältöä ja materiaalin tuottamista. Itseohjautuvuus tarkoittaa kykyä yhdistää näyttelijäntekniikka näyttelijändramaturgiaan, rakentaen ja säädellen niiden suhdetta taiteellis-pedagogisessa prosessissa, jonka seurauksena kyseisen prosessin harjoittelutilanne on tässä suhteessa aina esitys, tai ainakin sitä voidaan tarkastella sellaisena (Hulkko ym. 2011, 218). Näin ollen psykofyysisen prosessin jakaminen ja näkyväksi tuominen ovat ohjaajan ja työryhmän välisen kommunikaation lisäksi, vapaasti sanottuna työskentelyn ja esityksen valmistamisen peruselementtejä.

Dramaturgian rikkominen edellyttää jonkinasteista itseohjautuvuutta dramaturgisen hierarkian purkautuessa, joten esiintyjän vastuu kasvaa väistämättä. Antiautoritäärisen näyttelijän vastuuntunto tarkoittaa halua ja osaamista jakaa vastuuta muiden kanssa ja kärkkäyttä vaatia vastuuta myös muilta (Hulkko ym. 2011, 219). Vastuun kasvaminen synnyttää yhdenvertaisuutta prosessin sisällä, joten dramaturgisen rikkomisen seurauksena on havaittavissa itseään ruokkiva yhdenvertaisuuden kehityskulku, jonka taiteellisessa tuloksessa on läsnä katsojan semiooseja keskeyttävä, läsnä oleva ruumis.

Siispä draaman jälkeisessä teatterissa katsojapositio, prosessin rakentuminen ja esityksen dramaturgisen muodon poliittisuus ovat nivottavissa yhteen kokonaisuudeksi. Vaatimus itseohjautuvuudesta voi vapauttaa ohjaajan ajattelemaan ja kokeilemaan aivan uusia asioita, toimimaan luovemmin ja näin teatterin kehitykselle avautuu uusia perspektiivejä (Hulkko ym. 2011, 219).

6 POLIITTINEN RUUMILLISUUS

Lopuksi nivon yhteen draaman jälkeisen ruumiin ja rikotun näyttämödraamaturgian merkitystä teatteritilanteen, esityksen ja työtavan tarjoaman muodon poliittisuudelle. Draaman jälkeinen, joka tässä yhteydessä tarkoittaa rikottua näyttämödraamaturgiaa, ja itseohjautuvuudelle perustuva työskentelyprosessi johtavat samaan päätelmään katsojaa ravistelevasta poliittisuudesta. Työskentelyprosessi ja lopputulos muodostuvat erottamattomiksi, kuten käy ilmi edellä mainitussa päätelmässä tasa-arvoisen harjoittelun esityksenomaisuudesta. Tarkastelen päätelmää nostoen esiin Lehmannin käsityksiä draaman jälkeisen teatterin poliittisuudesta. Yhteiskunnallisella tasolla draaman jälkeiseen muotoon liittyy keskeisesti vallan ja poliittisten konfliktien hahmotettavuuden haasteet ja äärimuotoja hyödyntävä, jopa šokeeraava katsojasuhde. Nämä Lehmannin pitkätkin lainaukset ovat toki kiinni omassa ajallisessa raamissaan 2000-luvun vaihteessa, mutta ne lähestyvät aihetta teoreettisesta kulmasta, joka antaa perspektiiviä yhteiskunnan kehityskulun ja katsojaposition suhteen tarkasteluun hyvinkin ajattomassa muodossa.

Valta järjestyy yhteiskunnassa yhä enemmän mikrofysiikkana, jossa poliittisella johtoeliitillä ei ole enää todellista valtaa taloudellis-poliittisissa prosesseissa yksityishenkilöistä puhumattakaan. Poliittisia konflikteja ei tällöin voida hahmottaa, tarkastella tai esittää näyttämöllisesti. Jonkinlaista intuitiivista arvoa näissä oloissa saa enää normeiksi muutettujen oikeudellisten ja poliittisten käyttäytymistapojen hylkääminen, siis suoranainen epäpoliittisuus: terrori, anarkia, hulluus, epätoivo, nauru, kapina, epäsosiaalisuus, sekä maailmallisten ja rationaalisesti perusteltujen toimintakriteerien kieltäminen. (Lehmann 2009, 406.) Näyttämödraamaturgisesti poikkeava rikottu muoto onkin hyvä hahmottaa poikkeuksena lähtökohdalle, tässä tapauksessa Aristoteleen teoriasta polveutuvalla traditiolla. Näin ollen on kyse vertailusta tradition tuomien normien ja siitä poikkeamisen välillä, ottamatta kantaa siihen, mikä on tällä hetkellä vallitseva teatterin tekemisen normi.

Yhtä lailla kuin ”mikrofysiikaksi järjestynyttä valtaa”, on tällaista normeihin jaottelua vaikea hahmottaa teatteritaiteen kentällä. Teatteritaiteen diskurssia olettamatta ja värittämättä, sekä vastakkain asettelua välttämällä, on siis mahdollista tarkastella tällaisen anarkistisenkin dramaturgisen ajattelun mahdollisuuksia havitella jotakin, joka voisi mahdolltomuudellaan ja ”epäpoliittisuudellaan” kyseenalaistaa tai vähintäänkin tuoda esille potentiaalinen muutoksesta. Tällainen dramaturginen tottelemattomuus ja itseohjautuvuus on

tietysti nähtävissä ääripäinä näkökulmasta riippuen: anarkiana valtaa pitävän näkökulmasta tai yhdenvertaistavana kehityksenä heikommassa valta-asemassa olevan näkökulmasta. Ehkäpä dramaturgisen muodon herättämien reaktioiden skaalaa, olivatpa ne mitä tahansa, voi itsessään pitää mittarina poliittisuuden ja läsnäolon lunastumisessa.

Teatteri voi taiteen keinoin dekonstruoida teesejä, mielipiteitä, lakeja ja järjestystä luovan poliittisen diskurssin ja paljastaa sen piilevän autoritaarisen olemuksen. Tämä tehdään tuhoamalla poliittisuuden diskursiiviset ”totuudet” ja varmoiksi julistetut asiat, paljastamalla retoriikan lainalaisuudet sekä kehittämällä epäteesimäistä esittämistä. Poliittisesti alistettujen ihmisten esittely ei vielä tee teatterista poliittista, eikä teatteri muutu poliittiseksi poliittisuuden suoralla tematisoimisella, vaan esittämistapansa implisiittisen sisällön ja kriittisen arvon kautta. Esittämistapaan sisältyy implisiittisesti eli julkilausumattomasti tiettyjen muotojen lisäksi erityisiä työskentelytapoja. Teatteri on siis potentiaalisesti poliittista käytäntöluonteensa ansiosta. (Lehmann 2009, 411–412.) Teatterin poliittisuus määrittyy tässä tapauksessa muodon ja työskentelytavan poliittisuutena. Ristiriita vallan järjestymisen hahmottamisen mahdottomuuden ja draaman hallittavan ykseyden välillä muodostuu siis Lehmannin kriteeriksi siitä, mikä on poliittista teatteria ja mikä ei. Määritelmäni poliittisuudesta normeja ja oletusarvoja kyseenalaistavana näkökulmana yhtyy näkemykseen oletusarvoisten mallien kriittisestä tarkastelusta. Muodon poliittisuus saavuttaa seuraavan lainauksen osalta myös perustavanlaatuisen väitteen, tai väistämättömän johtopäätöksen, kun tarkastelun kohteeksi nostetaan yksilö.

Nyky-yhteiskunnassa tuntuvat todellisuuden hahmottamiseen soveltuvan lähes kaikki muut muodot paremmin kuin kausaalislooginen tarina ja siihen sisältyvä tapahtumien perusteleminen yksilöiden ratkaisulla (Lehmann 2009, 418). Draaman hierarkialle olennainen, päähenkilön ratkaisuille rakentuva logiikka ja vaikutus ympäröiviin tapahtumiin ajautuu siis ristiriitaan Lehmannin esittämän todellisuuden kanssa, jossa yksilön ratkaisut eivät hallitse ympäröiviä tapahtumia. Ainakaan täyttä hallittavuutta ei ole hahmotettavissa. Näin Lehmannin näkemys teatterin kehityskulusta tulee kertoneeksi yksilön maailmankuvallisesta muutoksesta, jossa yksilön valta yhteiskunnassa ei ole hahmotettavissa syyn ja seurauksen logiikalla ihmismielelle. Draamallisen esittämistilan katoaminen yhteiskunnan ja taiteilijoiden tietoisuudesta on kiistatonta ja se osoittaa, että jokin tässä mallissa ei vastaa arkikokemustamme (Lehmann 2009, 418-419). Väite draamallisen esittämistilan katoamisesta lienee provokatiiviseen tapaan asetettu, mutta näen sen yhtymäkohdan draamasisältöjen ja draamasta pohjautuvan diskurssin keskinäisessä suhteessa. Kenties Lehmann tarkoittaa, että teatterin spektri sisältää nykyään

terminologisesti enemmän draaman jälkeisiä elementtejä ja esittämistiloja kuin yleisesti ajatellaan. Draamakirjallisuuteen pohjautuva diskurssi olisi jäänyt jälkeen todellisesta teatterin spektristä, ja että se olisi näin ollen ristiriidassa arkitodellisuutemme kanssa. Draama isolla D:llä olisi tällaisessa skenaariossa itseasiassa konfliktissa oman historiansa kanssa eikä enää terminä kykenisi sisällyttämään itseensä uudistuvia sisältöjä. Lisäksi on otettava huomioon, että nämä Lehmannin huomiot on kirjoitettu jo vuosituhannen vaihteessa, eli nykyhetken voisi ajatella olevan vieläkin suuremmassa ristiriidassa, ottaen huomioon yhteiskunnallisen ja teknologisen kehityksen.

Järkiperäistämisen, laskelmoinnin ja markkinoiden yleispätevän rationaalisuuden aikakaudella teatterin rooliksi lankeaa tunteiden ääripäiden käsitteleminen riskin estetiikan keinoin. Tabuja loukkaavan rikkomisen mahdollistavat äärimuodot tulevat ilmi, kun katsojien täytyy suhtautua siihen, mitä näyttämöllä heidän läsnä ollessaan tapahtuu, siis kun katsomon ja näyttämön välillä ei ole enää turvallista etäisyyttä, joka varmistaisi salin ja näyttämön välisen esteettisen eron. Teatterin mahdollisuus leikkiä tuon rajan kanssa määrää sen toteuttamaan tekoja ja toimintaa, joissa ei muotoilla ”eettistä” todellisuutta tai teesiä, vaan joiden synnyttämässä tilanteessa katsoja on vastatusten rajattoman pelon, häpeän ja kohoavan aggressiivisuuden kanssa. Teatteri ei saavuta poliittis-eettistä todellisuuttaan taidokkaasti esitettyjen tiedotteiden, teesien tai informaation – lyhyesti sanottuna perinteisesti käsitetyin sisältönsä kautta. Päinvastoin sen olemukseen kuuluu herättää kauhistusta, loukata tunteita ja aiheuttaa hämmennystä, ravistellen katsojan tiedostamaan oma läsnäolonsa. Näin teatteri ei riistä meiltä tunnistamisen herättämää hauskuutta ja šokkia, jotka ovat meille ainoa syy kohdata toisemme teatterissa. (Lehmann 2009, 425–426.) Näyttämödraamaturgian rikkomisessa, suhteessa draamalliseen syy-seurauslogiikkaan ja fiktiiviseen etäisyyteen, keskeiseksi kysymykseksi jää siis: mikä on esityksen muoto katsojan perspektiivistä? Draamallinen malli mahdollistaa tässä suhteessa vain yhden muodon, joka sisältää turvallisen sopimuksen esiintyjän ja katsojan välillä. Tuolla sopimuksella tarkoitan juonellisen fiktion luomaa etäisyyttä. Poikkeukset tästä sopimuksesta solahtavat draaman jälkeisen toteutuksen puolelle.

Tämän tutkimusaiheen pikakelaus eli kuljetus Aristoteleen aikaisen draaman alkuteorian, Stanislavskin perinnön, draaman jälkeisen ruumiin, itseohjautuvuudelle perustuvan prosessin ja teatterin yhteiskunnallisuuden kautta kiteytyy esitystilanteen katsojaa ravistelevassa läsnäolon hetkessä. Näyttämöllinen läsnä oleva ruumis on olemassa tämän draamasta juontuvan kehityskulun ansiosta. Se on poikkeus oletusarvosta, joten se vaatii vastapainokseen jotain rikottavaa, draamallisen sopimuksen, kuroakseen

vaikutuksensa. Prosessin sisällä se taas vaatii itseohjautuvaa työskentelytapaa erottuakseen hierarkian varaan rakentumisesta, eli jälleen poikkeusta oletusarvosta. Läsä olevan ruumiin vaatiessa oletusarvoja rikottavaksi, se ei voi koskaan saavuttaa staattista itseisarvoa, vaan sen täytyy muuttua oletusarvojen muuttuessa. Tällainen ajatusleikki tukee ajatusta siitä, ettei kyse ole pelkästään draaman ja draaman jälkeisen teorian keskinäisestä vertaamisesta, vaan pyrkimyksestä erottautua normeista ja oletusarvoisista malleista. Näin voisi ajatella, että tällaiseen tavoitteeseen pyrkiminen vaatisi taiteilijalta aina vain radikaalimpia keinoja saavuttaakseen jotain poikkeavaa, olivat keinot sitten esimerkiksi šokeeraavia tai riemastuttavia, ehkä jopa tylsistyttäviä. Draamajärkäleen mielikuvallinen purkaminen tai räjäyttäminen suo teoreettisella tasolla vapautuksen tradition kahleista ja on ennen kaikkea keino ymmärtää tradition kehityskulkua. Alkuperäinen kysymys kuuluu siis: Voiko näyttämöllä olevaan ruumiiseen samaistua? Katsojan ja esiintyjän välinen potentiaalinen läsnäolon hetki kiteytyy tähän kysymykseen. Jos läsnä olevan ruumiin vaatimus on muuttua oletusarvojen muuttuessa, lienee kysymykseen vastaamisen sijaan perusteltua nostaa itse pyrkimys keskiöön. Kenties juuri tämän jatkuvan ja mahdottomankin pyrkimyksen turvin, kohti status quo -asetelman ylittämistä, voi teatteri Lehmannia lainaten ”hauskuuttaen ja šokeeraten” ravistella katsojaa läsnä olevaksi.

LÄHTEET

Aaltonen, J. 2018. *Käsikirjoittajan työkalut: Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas*. 4. uudistettu laitos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Hulkko, P.; Kirkkopelto, E.; Silde, M.; Tapper, J.; Tervo, P. & Tuisku, H. 2011. *Nyky näyttelijän taide: Horjutuksia ja siirtymiä*. Teatterikorkeakoulu. Helsinki: Maahenki.

Lehmann, H. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. R. Virkkunen. Teatterikorkeakoulu. Helsinki: Like.

Paavolainen, P.; von Boehm, J. & Makkonen, A. 2016. *Eurooppalaisen teatterin historiaa*. Luku 1.7 *Ensimmäinen draamateoria (tragediasta)*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 55. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Viitattu 10.2. <https://disco.teak.fi/euteatteri/1-7-ensimmainen-draamateoria-tragediasta/>.

Tuisku, H. 2017. *Developing embodied pedagogies of acting for youth theatre education: psychophysical actor training as a source for new openings*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.