

**Miia Säppi**

**VAIN MUUTOS ON PYSYVÄÄ**

**Katsaus teatterin kielen muutokseen**

**Opinnäytetyö**

**KESKI-POHJANMAAN AMMATTIKORKEAKOULU**

**Esittävän taiteen koulutusohjelma**



## TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ

<b>Yksikkö</b> Hyvinvoinnin ja kulttuurin yksikkö	<b>Aika</b> Huhtikuu 2012	<b>Tekijä/tekijät</b> Miia Säppi
<b>Koulutusohjelma</b> Esittävä taide		
<b>Työn nimi</b> Vain muutos on pysyvää – katsaus teatterin kielen muutokseen		
<b>Työn ohjaaja</b> Henna Hakkarainen	<b>Sivumäärä</b> 42	
<p>Opinnäytetyön kirjoittaja perehtyi teatterin muutokseen ajassa. Opinnäytetyö tutkii laadullisesti teatteriesityksen merkitystä, prosessia ja estetiikkaa suhteessa tekijöihin, yleisöön ja aikaan, jossa elämme. Opinnäytetyön kirjoittaja tarkasteli myös omaa teatterikäsitystään ja kartoitti siihen vaikuttavia tekijöitä. Tavoitteena oli tutustua ajassamme vaikuttavan teatteritaiteen historiaan ja lisätä ymmärrystä kirjoittajan omasta teatterikäsituksesta.</p> <p>Tapaustutkimuksen kohteena oli Kokkolan kaupunginteatterissa syksyllä 2011 esitetyn Pesärikko-näytelmän harjoituskausi, jonka aikana kirjoittaja toimi ohjaajan assistenttina. Näytelmän ohjasi Kaisa Korhonen. Opinnäytetyö hankkeistettiin Kokkolan kaupunginteatterin kanssa.</p> <p>Opinnäytetyötä varten kirjoittaja analysoi Pesärikon harjoituskaudella kertynyttä materiaalia - muistiinpanoja, päiväkirjamerkintöjä ja kokemuksia. Analyysi sai vertailukohtia teatterin kieltä uudistaneilta teatteriteoreetikoilta kuten Hans-Thies Lehmannilta ja teatteriohjaajilta kuten Peter Brookilta. Brookin mukaan teatterin kieli - teatterin aiheet, muoto ja tapa viestiä - muuttuu viidentoista vuoden välein eli sukupolvien välisen ajan kuluessa. Opinnäytetyön kirjoittaja löysi todisteita Brookin teorian toteutumisesta ja selvitti, millä tavoin teatterin kieli muuttuu ajassamme.</p>		

### Asiasanat

Brook, estetiikka, Korhonen, Lehmann, muutos, nykyteatteri, teatterikäsitys, teatterin kieli

**ABSTRACT**

<b>CENTRAL OSTROBOTHNIA UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES</b> Unit of Health, Welfare and Culture	<b>Date</b> April 2012	<b>Author</b> Miia Säppi
<b>Degree programme</b> Performing arts		
<b>Name of thesis</b> Change is the only remaining element – A study of the changing language of theatre		
<b>Instructor</b> Henna Hakkarainen	<b>Pages</b> 42	
<p>The author of this thesis explores the change of theatre in relation to time passing. This thesis is a qualitative study dealing with the meaning, process and aesthetics of a theatre piece in relation to the makers of it, to the audience and to the time in which it is performed. While getting acquainted with these aspects, the author of the thesis also got to define her own understanding of theatre and the aspects that have had an effect on it.</p> <p>The basis of the practical knowledge lies in a case study concentrating on the rehearsal of a theater production called Pesärikko that was performed at Kokkola City Theater in the autumn 2011. During the production, the author of this thesis worked as an assistant for the director Kaisa Korhonen.</p> <p>For the thesis, the author has analysed the notes made by herself during the theatre production. As a comparison, the author has studied the writings of theoretical pioneers of new theatre in their time, such as the English theatre director Peter Brook and the German theatre theorist Hans-Thies Lehmann.</p> <p>Brook has claimed that the language of theatre – its subjects, forms and ways of communicating with the audience – change every fifteen years as a new generation takes over. The author of this thesis found evidence of such change occurring and found out how exactly the language of the theatre changes as time passes.</p>		
<b>Key words</b> aesthetics, Brook, change, Korhonen, language of theatre, Lehmann, postdramatic theatre		

## Sisällys

<b>1 Johdanto.....</b>	<b>1</b>
<b>2 Näkökulmia teatterin kieleen ja sen muutokseen .....</b>	<b>3</b>
<b>3 Korhonen ja Pesärikko - talon tavoille ohjaajan opissa .....</b>	<b>8</b>
3.1 Pesärikon prosessi.....	8
3.2 Pesärikon kirvoittamia oppimiskokemuksia .....	10
<b>4 Teatterin muuttuva kieli .....</b>	<b>13</b>
4.1 Muutoksen vuosikymmeniä .....	13
4.2 Rajankäyntiä - teatteri, nykyteatteri ja esitystaide .....	15
4.3 Draamallinen ja postdraamallinen aikaestetiikka.....	18
4.4 Draamallinen ja postdraamallinen tila .....	21
4.5 Draamallinen ja postdraamallinen esiintyjä.....	23
4.6 Draamallinen ja postdraamallinen teksti.....	27
4.7 Draama ja draaman jälkeisyys Pesärikossa.....	29
<b>5 Oman teatterikäsitteeni rakennuspalikoita .....</b>	<b>31</b>
5.1 Esteettisiä mieltymyksiä .....	35
5.2 ”Nykyteatteri” teatterin oletuksena? .....	38
<b>6 Tutkimusmatkalla teatterin kielen muutoksessa.....</b>	<b>40</b>
<b>LÄHTEET .....</b>	<b>42</b>

## 1 Johdanto

Hyvä lukija. Olen opinnäytetyössäni tarttunut suureen kokonaisuuteen lisätäkseni ymmärrystäni teatteritaiteen muodoista ja niiden tarpeellisuudesta. Työni käsittelee sitä, millä tavoin teatteritaide muuttuu ajassa ja missä tuo muutos tapahtuu. Samalla etsin oman teatterikäsitteeni rakennuspalikoita ja määrittelen itseäni teatterintekijänä.

Teatteritaiteen olemusta – sen muotoa, estetiikkaa ja tapaa viestiä – kuvaan sanaparilla teatterin kieli. Teatterin kielen käsitteen olen lainannut englantilaiselta teatteriohjaajalta Peter Brookilta, jonka teoria teatterin kielen muutoksesta sai minut käsittelemään tätä aihetta. Brook väittää teatterin kielen muuttuvan viidentoista vuoden välein, kun teatterintekijöiden sukupolvi vaihtuu.

Vaikka teatterin kielen murroksia tapahtuisikin melko tasaisesti tietyn ajanjakson välein, ei muutos nähdäkseni ole yksioikoinen jatkumo, jossa jotain vanhaa jätetään taakse ja edestä löydetään uutta. Sen sijaan huomataan, että ajassa, jossa elämme, on nähtävillä ja koettavissa monenlaista teatterin kieltä, jotka myös ovat vuorovaikutussuhteessa toistensa kanssa. Ajatus teatterin erilaisista kielistä heräsi Kokkolan kaupunginteatterin näytelmäproduktiossa *Pesärikko* ohjaaja Kaisa Korhosen assistenttina ollessani. Tuon työkokemuksen aikana tekemäni havainnot ja kirjoittamani muistiinpanot ovat olleet työni lähtökohta. Niiden avulla karttuneita oppimiskokemuksia käsittelemäni työssäni.

Vastakaikua Brookin väitteeseen teatterin kielen viisitoistavuotissyklistä löysin postdraamallisen teatterin teoreetikolta, saksalaiselta teatteritutkijalta Hans-Thies Lehmannilta. Lehmann kirjoittaa, että se, mikä kymmenen tai viisitoista vuotta sitten oli marginaalista, on tässä ajassa lyönyt itsensä läpi jopa vakiintuneiden teattereiden tyyliä määritteleväksi. Lehmann on 2000-luvun draaman jälkeisen teatterin merkittävimpiä aukikirjoittajia. Hänen teorioitaan avaan työssäni yhtenä pohjana itselleni tutulta tuntuvalla teatterikielellä. Syvennyn tarkastelemaan draamallista ja postdraamallista teatteriesitystä aikaestetiikan, tilan, esiintyjän ja tekstin näkökulmista.

Lopuksi pohdin, millaista teatteria itse tulen tekemään ja mihin suuntaan teatterin kieli oman sukupolveni myötä mahdollisesti muokkautuu. Millä tavoin muuttuen teatteri säilyy merkityksellisenä taidemuotona nyt ja tulevaisuudessa? Muutoksen virrassa huomasin kuitenkin tiettyjen piirteiden kuten yhteisöllisyyden ja myyttien säilyttävän paikkansa teatteritaiteessa ja olevan sille viraaleja elementtejä.

## 2 Näkökulmia teatterin kieleen ja sen muutokseen

Tämän opinnäytetyön yhtenä tietoperustan lähteenä on englantilainen teatteriohjaaja, -tuottaja ja -teoreetikko Peter Brook (1925-). Tutustuin hänen teoriaansa teatterin kielen muutoksesta ohjaaja Kaisa Korhosen elämäkerrassa. Siitä löytyvässä Korhosen Yleisradiossa 1. marraskuuta 1987 pitämässä puheenvuorossa Korhonen puhuu teatterikoulutuksen ja nuoren sukupolven merkityksestä teatteritaiteelle. Korhosen mukaan koulutus on aina teatterialan ydinkysymys, sillä teatteri on hyvin aikaan sidottu taiteen laji. Hän viittaa Peter Brookiin, joka on määritellyt teatterin kielen muuttuvan tietyin väliajoin:

-- Peter Brook on määritellyt, että teatterin kieli (aiheet, muoto, tapa viestiä) muuttuu säännöllisin väliajoin ja että tuo aika on sukupolvien väli, 15 vuotta, ellei suuria katastrofeja kuten sota tule väliin. (Korhonen 1993, 245.)

Korhonen jatkaa puheessaan, että noiden viidentoista vuoden syklien välisissä murrosvaiheissa entinen kieli muuttuu naurettavaksi (Korhonen 1993, 245).

Teatterin kieli käsitetään siis tässä opinnäytetyössä laajemmin kuin puhuttuna kielenä. Teatterin kielen määritelmään kuuluu teatteriesityksen estetiikka, jonka yhdistän Korhosen määritelmässä määreisiin ”muoto” ja ”tapa viestiä”. Teatteriesityksen aiheet kumpuavat nähdäkseni aina ajasta, jossa se esitetään, kuten myös sen esteettiset ratkaisut.

Saksalainen teatteritutkija Hans-Thies Lehmann on kirjoittanut yhden tämän päivän teatterille nähdäkseni tärkeimmistä teatterin kieltä avaavista teoksista. Tuo teos on Lehmannin *Draaman jälkeinen teatteri*, joka käsittelee teatteritaiteessa valtaan tullutta uutta paradigmaa. Lehmannin mukaan uuden teatterin paradigma ei kuitenkaan ole sinällään verrattavissa tieteen saralla käytetyn termin 'paradigma' sisältöön. Tieteellisen paradigman tavoin draamallisesta ja draaman jälkeisestä teatteristakin puhuttaessa uusi eli draaman jälkeinen paradigma on edeltäjäänsä laajempi käsite. Kuitenkin uuden ja vanhan paradigman välillä on Lehmannin mielestä väistämättä sekoittumista. Hän ei halukaan nähdä draaman jälkeisen teatterin teoriaa yksioikoisena normina, vaan ainoastaan luoda käsitteitä syntyneille ilmiöille. (Lehmann 2009, 53–54)

Draaman jälkeisen teatterin rantauduttua suomalaiselle teatterikentälle on yksittäistä teatteriesitystä saatettu sitä kommentoivassa keskustelussa kuvata lyhyesti määrittäen

perinteiseksi teatteriksi tai nykyteatteriksi. Dramaturgi-ohjaaja Katariina Numminen nostaa Annukka Ruuskasen toimittamassa *Nykyteatterikirjassa* esille kahtiajaon niin sanotun ”pertsan” ja nykärin” välillä. ”Pertsan” tarkoittaa perinteistä teatteriä, jota myös draamateatteriksi tai puheteatteriksi kutsutaan. ”Nykäri” taas on lyhenne sanasta nykyteatteri. Teatterikeskustelussa nämä sanat viittaavat usein tietyn esityksen genren määritelmään. Perinteisessä teatteriesityksessä on roolihenkilö juoni ja eheä fiktio, joka tulee ilmi myös draamateatterin termistä viitaten aristoteeliseen dramaturgiaan. Jos taas puhutaan puheteatterista, viestii se tekstin etuasemasta teatteriesityksessä, mikä myös on perinteiselle teatterille ominaista. Nykyteatteriksi keskusteluissa on määräytynyt fragmentaarista tai muuten perinteisestä poikkeavaa dramaturgiaa hyödyntävä esitys. (Numminen 2010, 14–15). Itsekin tutkimustyöni alkuvaiheessa karkeisiin yleistyksiin sortuneena olen sittemmin huomannut näiden kahden jopa leikittelevän termin, ”pertsan” ja ”nykärin”, välisen rajan olevan kuitenkin häilyvä ja kaukana yksioikoisesta.

Peter Brook käsittelee nähdäkseni ajassaan erilaista teatterin kieltä käyttäviä teatteriesityksiä erilaisina näkökulmina teatteriin. Vuonna 1968 julkaistussa teoksessaan *Tyhjä tila* Peter Brook tarkastelee teatteria neljästä näkökulmasta. Hän aloittaa kuolettavasta teatterista, jonka hänen mukaansa ensimmäiseksi tunnistaa siitä, että se on huonoa teatteria. Miten voimme sanoa, mikä teatteri on huonoa ja mikä hyvää? Brookin mukaan mittapuuna on kuolettava tylsyys. Hän kirjoittaa kuolettavan teatterin pesiytyvän parhaiten Shakespearen näytelmiin, sillä näihin näytelmiin on ollut olemassa tietty klassikoksi muodostunut tapa esittää ne. Mieleen tulee kuva, jossa näyttelijät lausuvat tekstiä runollisesti ja mahtipontisesti yllään koreat näyttämöpuvut. Brookin kuolettavaksi teatteriksi nimeämä näkökulma ruotii teatteriesityksissä uudistusvoiman puuttumista. Kuolettavaa teatteria esitetään ja katsotaan totutulla tavalla uutta etsimättä kenties riskien pelossa tai vain laiskuuttaan. (Brook 1968, 10.) Omasta mielestäni kuolettavaa teatteria voi syntyä oli teksti mikä tahansa, uusi tai vanha. Omassa kokemusmaailmassani yhdistän tämäntyyppisen teatterin nimenomaan tylsyyden, mutta myös häpeän kokemukseen. Esityksen katsominen tuntuu turhalta ja väsyttävältä, ja koska sellaisessa tilanteessa reaktionin lavan tapahtumiin ilmentävät tympääntymistäni, hävettää se minua esiintyjien puolesta. Analyttisestä näkökulmasta kokemus kirvoittaa kysymyksen, miksi tällainen esitys on tehty. Tylsyys kokemuksena on kuitenkin subjektiivinen, joten yhden katsojan kuolettava teatteri ei ole sitä välttämättä toiselle. Toisaalta en usko Brookin yrittäneenkään esittää absoluuttisen totuudellista kategoriointia vaan nimenomaan oman näkemyksensä



tuon ajan teatterikentästä. Ehkäpä juuri subjektiivisuutensa myötä Brookin näkökulmat tuntuvat pätevän edelleen.

Brookin Pyhä teatteri kulminoituu mukaansatempaavan teatterimaailman huumaavassa illuusiassa, jossa katsoja on jälleen lapsi. Pyhä teatteri on näkymättömän näkyväksi tekevää teatteria, illuusion yhtymäkohta todellisuuteen (Brook 1968, 45–48) Tunnistan pyhän teatterin kokemuksena hetkissä, joissa teatteri on itseäni sävyyttänyt ja vienyt ikään kuin toiseen maailmaan. Koska ensimmäinen tällainen kokemus sijoittui itselläni lapsuuteen, vievät nämä kokemukset tavallaan edelleen tuohon puhtaaseen kokemukseen, jolloin unohtaa todellisuuden ja esimerkiksi teatteriesityksen taiteellisten ratkaisujen analysoimisen, ja pysähtyy illuusion maailmaan. Oma kiinnostukseni teatteriin ei alun alkaen tarvinnut edes varsinaista teatteriesitystä alkavaksi: Olimme äitini kanssa tulleet katsomaan nuorisoteatteriryhmän näytelmää, jossa isosiskoni esiintyi. Muistan teatterirakennuksen eteisessä istuneen paperimassasta askarrellun ihmisen kokoisen peikkonaisen, joka tuijotti eteensä mulkosilmillään. Esineen eriskummallisuus ja sitä seurannut uusi kokemus teatteriesityksestä tuntuivat jotenkin mystisiltä. Tuohon jännittävään maailmaan halusin mukaan ja minun annettiin seurata isosiskoani teatteriharrastukseen.

Pyhyiden tai mystiikan kokemuksen - mitkä mielestäni lähenevät illuusion kokemusta - etsintä ja yhteisöllinen rituaalinomaisuus ovat draaman jälkeisen tai postdraamallisen teatterin teosten rakennusmateriaalia. Kuitenkin Lehmann esittää draaman jälkeisen teatterin draamateatterista poiketen jättävän illuusion kokemuksen vain yhdeksi mahdolliseksi tavoitteeksi esityksen suhteessa katsojaan. Draamateatteri on ollut Lehmannin mukaan nimenomaan illuusion luomisen tavoittelua näyttämötempuineen, valoleikkeineen ja kulissein. Teatteriesitys ei kuitenkaan tarvitse fiktiivisen todellisuuden eheyttä tai täydellisyyttä illuusion luomiseen. (Lehmann 2009, 50) Lehmann mainitsee draaman jälkeisen teatterin tilaestetiikkaa avatessaan, että etäännyttä arkipäivästä haetaan muun muassa viemällä teatteriesitys poikkeuspaikkaan, jossa esiintymistilalla sinänsä on oma roolinsa, jonka esitys saa puhumaan. Esityksiä on viety muun muassa tehdashalleihin tai kirkkoihin, joilla on yhteisössä oma historiansa. Niin esiintyjien kuin katsojienkin vierailu tässä arkipäivälleen epätyypillisessä tilassa tekee kokemuksesta yhteisöllisen. Teatteriesityksen tapa ilmentää yhteisön tilaa periytyy länsimaisen teatterin syntysijoilta – antiikin ateenalaisesta poliksesta – lähtien. (Lehmann

2009, 285–287.)

Yhteisöllisyys löytyy myös Brookin kolmannesta, karkean teatterin, näkökulmasta. Karkeaa teatteria Brook kuvaa kansan teatteriksi, joka ei tarvitse kulisseeikseen isoja ja kalliita näyttämöitä vaan voi tapahtua missä vaan, kansan parissa, vuorovaikutteisena esittäjien ja yleisön välillä. Karkean teatterin parissa syntyvät myös teatterin uudet esittämisen tavat ja konventiot osittain puutteiden aiheuttaman pakon edessä tai vahingossa. (Brook 1968, 70–73.) Brook kuvailee aiemmin avaamaani kuolettavaa teatteria nähtävän useimmin juuri siksi, että se liittyy kiinteimmin kaupalliseen teatteriin (Brook 1968, 9). Usein erilaista kieltä käyttäviä teatterimuotoja vertailtaessa yllytään samassa yhteydessä puhumaan myös rahasta; Sen syyttämisestä tietynlaiseen teatterimuotoon ja sen puutteesta toisenlaisessa teatterimuodossa. Usein totunnaisemmalla, eli perinteisemmällä, teatterimuodolla on enemmän rahaa käytettävissään vakiintuneen aseman ja ohjelmistossa pyörivien varmojen menestysten ansiosta. Näin ollen luonnollisesti myös teatterin kielen muutos tulee nopeammin vähemmän rahaa pyörittäville näyttämöille kuin vakiintuneisiin instituutioihin. Ostovoima tuntuu tulevan vakinaistamisen ja tunnettuuden mukana. Totunnaisuudessa lepäävä teatteri saattaa kuitenkin hylkiä uutta yleisöä, jonka nykyaikaiseen taidekokemuksen vaateeseen perinteiset keinot eivät riitä. Jos teatterin kieli ei muuttuisi, se olisi kuolinisku koko teatteritaiteelle.

Brookin välitön teatteri kuvaa esityskappaleen valmisteluvaiheessa vaadittavaa kaavoista luopumista – sananmukaisesti välittömyyttä. Ohjaaja ei voi mennä harjoituksiin päässään valmis kaava ja olettaa, että se representoidaan näyttämöllä juuri niin kuin hän suunnitteli. Näyttelijä ei voi näytellä kiinnostavasti ottamatta huomioon kansanäyttelijöitään. Esityskappaleelle vitaalia on ihmisten välinen kohtaaminen ja kommunikaatio. Yhtä tärkeää on, että käsiteltävään aineistoon perehdytään tarkkailevin silmin ja sen tarjoamiin aiheisiin suhtaudutaan ennakkoluulottomasti. (Brook 1968, 106–116.)

Vaikka nämä näkökulmat teatteriin ovat edelleen tunnistettavia vuonna 2012, en usko niiden kuitenkaan missään ajassa elävän tai eläneen puhtaina ja täysin määriteltävinä. Myös Brook paljastaa näiden neljän näkökulman esiintyvän hyvin erilaisissa suhteissa toisiinsa nähden; Joskus jokin näistä teatterin lajeista on tosiaan olemassa ja voi hallita kokonaisella maantieteellisellä alueella, joskus lajityypit taas ovat kuvaannollisia ja esimerkiksi kaksi teatteria sekoittuu toisiinsa yhdessä teatteriesityksessä. Joskus kaikki

neljä kietoutuvat toisiinsa näyttämöllä yhdessä hetkessä. (Brook 1968, 9.) Aivan kuten Lehmannkin, Brook on luonut teoksessaan vain käsitteitä ajassaan teatterin kentällä näkemilleen ilmiöille eikä tiukkoja generarajoja erilaisille teatterin kielille.

### 3 Korhonen ja Pesärikko - talon tavoille ohjaajan opissa

Maaliskuun lopulla 2011 Kokkolan kaupunginteatteri haki ohjaajan assistenttia vierailijaksi teatteriin tulevalle pitkän linjan ohjaajalle Kaisa Korhoselle. Ilmoitin kiinnostukseni tehtävää kohtaan ja minut valittiin. Tämä työharjoittelujakso Kokkolan kaupunginteatterissa on opinnäytetyössäni tapaustutkimuksen kohteena. Opinnäytetyö hankkeistettiin Kokkolan kaupunginteatterin kanssa.

Orvokki Aution kirjoittamaan *Pesärikko* -romaanitrilogiaan pohjaavan näytelmäsovituksen harjoituskauden alkaessa en tuntenut Kaisa Korhosen työtä juuri ollenkaan. Odotin kuitenkin saavani kokeneelta ohjaajalta uusia näkökulmia ohjaajantyöhön juuri ensi-iltaan tulleen ensimmäisen oman ohjaukseni jälkeen, ja oivan kokemuksen ammattimaisesta teatterintekemisestä. Lisäksi minua kiinnosti Korhosen poliittinen tausta ja sen mahdollinen linkittyminen hänen taiteeseensa. Kiinnostavaa oli sukupolvien kohtaaminen teatterin parissa. Korhonen on tehnyt jo noin 50 -vuotisen uran ja minä vasta aloittelen omaani (Korhonen 1993).

Ohjaajan assistentin tehtävästä ammattiteatterissa minulla ei ollut selkeää kuvaa, joten lähdin avoimin mielin selvittämään työnkuvaani kaupunginteatterissa. Aineistoa opinnäytetyötäni varten keräsin oppimispäiväkirjaa pitämällä, mutta paljon tämän työn aineistosta on myös kokemustietoa tuolta työharjoittelujaksolta.

#### 3.1 Pesärikon prosessi

*Pesärikkoa* harjoiteltiin 26.4. - 6.9.2011 niin sanottuna yliheittona, mikä tarkoittaa välissä olleen kahden kuukauden kesäloman. Ensi-ilta oli 8.9.2011. Työpäivät sisälsivät useimmiten aamuharjoituksen kello 10–14 -välisenä aikana ja iltaharjoituksen kello 18 - 21.30 -välisenä aikana poikkeuksena maanantait, jolloin harjoiteltiin kello 16–22. Kevätkauden harjoituksia oli yhteensä 18, 17.5. asti.

Orvokki Aution kirjoittama eteläpohjalaista elämää kuvaava trilogia *Pesärikko* kertoo

kulissien ylläpitämisen mentaliteetista ja sukupolvien välisistä murroksista sekä mielen sairaudesta. Korhonen itse kuvasi Kokkolan kaupunginteatterin esitelehdessä teosta näin:

Mies ja nainen. Arkkityyppinen, yleispätevä tilanne. Tyttö, joka ei ole täysi-ikäinen ja mies, joka on ylittänyt nuoruusiän. Avioliitto. Pohjanmaa 1950-luvun lopulla. Kotipesä joka ei tahdo millään pysyä koossa, vaikka kaikki niin tahtovat. Tämä on Pesärikon vaaralla maustettua komediaa.

Miehen ja vaimon kohtalot ovat erilaiset, jopa toisilleen käänteiset. Se kuumottaa minua.

Nuori Armi joutuu todella koville ympäristön sääntöjen ja vaatimusten määrittelemässä miniän roolissaan. Siinä myllytyksessä hän oppii katsomaan todellisuutta silmiin. Hän luopuu harhakuvistaan ja hänestä kasvaa itsenäinen, eheä ihminen. Hänessä on Pesärikon kehitysdraama.

Armin mies Olavi on tottunut lapsesta asti istumaan valmiiseen pöytään, häntä on suojaamisen nimissä estetty kantamasta vastuuta. Arkielämän haasteiden edessä mies hämmentyy, taantuu lapsuuden valtakuvioon ja sananmukaisesti hajoaa. Hänessä on Pesärikon tragedia.

Rakastan Pesärikkoa koska se on tunnistettava, julman hauska ja tottakin todempi. Sen henkilöt herättävät minussa uteliaisuutta ja syvää myötätuntoa. Ja halun puhaltaa heihin henki näyttämöllä. (Korhonen, Kokkolan kaupunginteatterin syksyn 2011 ohjelmisto.)

Näytelmäksi trilogian oli sovittanut näytelmäkirjailija Seppo Parkkinen, jonka kanssa Korhonen on tehnyt aiemminkin yhteistyötä muun muassa klassikkojen näytelmäsovituksissa antiikin kreikkalaisista näytelmistä venäläiseen klassikkokirjailijaan Fjodor Dostojevskiin (Helavuori & Korhonen 2008, 298–309). Luottohenkilö oli myös pukusuunnittelija Sari Salmela, joka oli tiiviisti mukana koko produktion ajan. Muu työryhmä koostui Kokkolan kaupunginteatterin henkilöstöstä. Näyttelijäkaartissa oli sekä taloon kiinnitettyjä että vierailevia näyttelijöitä.

Oma tehtäväni produktiossa oli monimuotoinen. Kevään kolmen viikon mittaisella harjoituskaudella teksti päästiin lavalla juuri ja juuri kertaalleen läpi. Korhonen kutsui kevään lyhykäistä harjoituskautta toiminnalliseksi lukuharjoitukseksi; Näytelmä menttiin kohtauksittain läpi melko teknisesti ja ulkokohtaisesti. Minun tehtäväni oli merkitä muistiin sovittuja näyttämölle tulo- ja poistumisreittejä sekä muuta sujuvuuden kannalta tärkeää. Laadin myös kohtausluettelon, josta kävi ilmi siinä tarvittavat näyttelijät. Lisäksi merkitsin muistiin työryhmän jäsenten ilmoittamia poissaoloja. Paikkasin tarvittaessa

puuttuvia näyttelijöitä. Hoidin juoksevia asioita. Parina päivänä tein sekä omia assistentin, että poissaolevan järjestäjän tehtäviä. Näiden tehtävien lomassa saatoin vielä paikata jotain näyttelijää. Kevätkauden harjoitusten päätyttyä olin uupunut runsaan uuden informaation ja työn jäljiltä. Oppimiskokemuksia oli kuitenkin ehtinyt karttua kuin huomaamattani.

Assistentin toimeni aikana huomasin, etteivät ohjaajan assistentin tehtävät ole kovinkaan kiveenhakattuja. Useamman kerran joku työryhmän jäsenistä esitti minulle järjestäjän työsopimuksen mukaisesti tämän työnkuvaan kuuluvia tehtäviä. Minun tehtäviäni olivat sellaiset, jotka eivät kuuluneet kenellekään muulle. Käsikirjoituksen pitäminen ajan tasalla oli päätehtäviäni. Heinäkuun viimeisellä viikolla matkustin Helsinkiin päivittämään kohtausten kulkua Korhosen ja Salmelan kanssa. Listasin muutokset ja ne ilmoitettiin työryhmälle harjoitusten alkaessa 1.8.

Syksyn harjoituskausi oli kevättä huomattavasti tiiviimpi ja myös pitempi; Harjoituksia oli yli viisikymmentä. Kevään toiminnalliseksi lukuharjoitukseksi kutsutun harjoituskauden työn päälle alettiin rakentaa näytelmää kuin lihaa rangan ympärille. Minunkin työnkuvani alkoi kiihkeässä työrytmissä selkeytyä. Roolini työryhmässä oli olla sellainen henkilö, jolta pystyi kysymään melkein kaikkea. Suunnittelin ajallisesti harjoitusten kulun eli tiesin teoriassa, mitä kohtauksia tänään ja huomenna käytäisiin ja ketä paikalle tarvittaisiin. Usein taiteellisessa työssä suunnitelmat kuitenkin muuttuvat nopealla tahdilla, mikä aiheutti työryhmässä toisinaan hämmennystä.

Läpimeno-harjoituksiin tultaessa otin tehtäväkseni huomioida teknisiä asioita, jotka eivät toimineet mielestäni asiaan kuuluvalla tavalla. Sainkin Korhoselta kiitosta tarkkuudestani.

### **3.2 Pesärikon kirvoittamia oppimiskokemuksia**

Syksyn harjoituskauden aikana mietin teatteri-ilmaisun ohjaajan roolia laitosteatterissa ja kirjoitin muistikirjaani jopa olevani kulttuurishokissa työskennellessäni *Pesärikko*-produktion ohjaajan assistenttina. Koko harjoituskauden aikana minulle vähitellen hahmottui syntyvän näytelmän tyylilaji, joka oman teatterikäsitykseni mukaan oli draamallinen. Tästä huomattavimpana todisteena oli tekstikeskeisyys ja sen maailman

luomiseksi tarvittava materiaali - autenttisten lavasteiden, rekvisiitan ja puvustuksen - määrä. Toisinaan muun muassa esteettiset ratkaisut hämmensivät minua todenteolla.

Lapsuuden ja nuoruuden teatteriharrastukseni sekä ammattikorkeakouluopintojeni aikana luovuus esitysmateriaaleissa on usein ollut pakon sanelemaa. Puvustuksena, rekvisiittana ja lavasteina on käytetty sitä, mitä on ollut ja uutta hankittu hyvin vähän, jos ollenkaan. Niinpä tavaran runsaus tässä produktiossa tuntui itsestäni liioitellulta. Mietin usein *Pesäriikon* harjoituskauden aikana, tarvitaanko juuri tietynlaista kassia tai lastenvaatetta, jotta asia tulee katsojalle selväksi. Korhosen ja Salmelan puheista kävi ilmi, että tietyt tavarat olivat tärkeitä juuri aikakauden autenttisen kuvaamisen tähden. Tästä voisi jatkaa ajatusta siihen, että katsojalle hänen mahdollisesti tunnistamansa esineet toisivat mieleen tietyn ajan elämästään ja tätä kautta esitys tulisi häntä hyvin lähelle. Tavarat henkivät henkilökohtaisia muistoja.

Vaikka pidinkin realistista kuvausta draamateatterille ominaisena piirteenä, on esineet tuotu enemmän keskiöön myös eräissä postdraamallisissa esityksissä. Lehmann käyttää esimerkkinä puolalaisen taiteilijan Tadeusz Kantorin seremoniallisia esityksiä, joissa esimerkiksi esine saattaa kertoa yhtä paljon tai enemmän kuin näyttelijä. Näin draamallinen hierarkia, jossa esine on näyttelijäntyölle välttämätöntä rekvisiittaa, katoaa ja näyttelijä esiintyykin esineiden vaikutuspiirissä. Esineillä on oma tematiikkansa, joka ilmentää esimerkiksi Kantorin tapauksessa köyhyyttä tai menneisyyttä. (Lehmann 2009, 134.)

Ammattiteatterin tekemisestä suhteessa harrastaja- ja opiskelijaproduktioihin tein harjoitusprosessin sujuvuuden kannalta merkittäviä havaintoja. Tila on ensimmäisiä asioita, joka sanelee syntyvän esityksen muotoa. Harrastaja- ja opiskelijaproduktioissa ei aina ole selvää, että esitystä päästään harjoittelemaan nimenomaan esitystilassa. Siksi oli huojentavaa, miten saumattomaksi osaksi esitystä tila tulee, kun se on ainoa harjoituspaikka. Samankaltaisia huomioita tein myös rekvisiitasta, lavasteista ja puvustuksesta. Tavaraa pystyi produktioon vaatimaan, koska oli olemassa ihmisiä, jotka sitä työkseen hakivat ja tuottivat.

Ammattiteatteriproduktiossa on käytettävissä myös paljon tekniikkaa ja teknistä osaamista kerrottavan tarinan tukemiseen. Tämä tarkoittaa, että mukana on myös enemmän ihmisiä,

joita on tiedotettava ja joiden kanssa on päästävä yhteisymmärrykseen työn tuloksesta. Se vie aikaa. Ihmisten mukanaan tuomien ideoiden ansioista työssä voi vallita jopa vaihtoehtojen runsaudenpula. *Pesärikossa* monet kerronnalliset ratkaisut nojasivat tarkalleen ajoitettuun tekniseen tehosteeseen, kuten musiikkikappaleeseen. Näyttelijät myös keskustelivat ääninauhan kanssa.

Lehmannin mukaan teatterin on aina ollut koneiden taidetta, jossa mediateknologia esittää uusimman versionsa. Siksi ei pidä olettaa sekatekniikan käytön illuusion luomisessa olevan teatterihistoriallinen taitekohta. (Lehmann, 2009, 376–377.) Alati kehittyvän teknologian käyttämisessä on mielestäni käytettävä harkintaa yhtäläillä muiden esteettisten ja toiminnallisten ratkaisujen kanssa. Omaa estetiikkaani avaan tuonnempana omaa teatterikäsitystä käsitellessäni.

Kirjoissaan Korhonen puhuu paljon työskentelystä näyttelijän kanssa. (Korhonen 1993 ja Kohonen & Helavuori 2008) Opin paljon näyttelijäntyön ohjaamisesta. Minua säväytti, miten paljon jo tietyllä esiintyjien näyttämölle asemoinnilla saa aikaan. Miten vaikuttavalta esimerkiksi näyttää, kun koko näyttelijäkaarti astuu hiljalleen esiin pimeästä lavan syövereistä tai miten pelkkä näyttelijän tiettyyn suuntaan luoma katse antaa katsojalle merkin tämän esittämän hahmon tunteista.

*Pesärikossa* lava oli suuri ja tasainen eikä kiinteitä lavasteita takana olevaa lautaseinää lukuunottamatta juuri ollut. Niinpä tarinan eri tiloja luotiin näyttämölle roolihenkilöiden asemoinnin ja heidän liikkeensä avulla. Tehtiin useita kokeiluja siitä, miltä yhtäaikaiset liikkeet kussakin suunnassa näyttivät. Näissä kokeiluissa esitysmuoto loi tarinalle sisältöä, sillä erilainen henkilöiden asemointi tai liike loi kohtauksiin aina erivivahteisia merkityksiä.

Työharjoittelujaksoni päätyttyä aloin analysoida päiväkirjamerkintöjäni ja oppimiskokemuksiani. Peilasin kokemuksiani ensin Kaisa Korhosen kirjoittamaan kirjallisuuteen ja myöhemmin muun muassa Brookin ja Lehmannin teatteriteoreettisiin teoksiin.



## 4 Teatterin muuttuva kieli

Kun luin Peter Brookin teatterin kielen muutoksen teoriasta Korhosen kertomana teoksessa *Uhma, Vimma Kaipaus*, tuli mainitsemaani teatteriestetiikasta ja tavasta tehdä teatteria kumpuavaan hämmentävään kokemukseeni yhtäkkiä looginen selitys. Teatterin kieli on muuttunut ja muuttuu kaiken aikaa (Korhonen 1993, 245). Sitä muuttavat teatterintekijät ja heitä ympäröivä maailma.

Korhosen ohjaukselliset ratkaisut polveutuvat vuosikymmenten ohjaus- ja opetustyössä karttuneesta tiedosta ja kokemuksesta, mutta niiden pohja on myös toisessa ajassa. Hänen sukupolvensa on elänyt sota-ajasta toipuvassa ja kaupungistuvassa Suomessa, todistanut hyvinvointivaltion rakentamista ja teknologian huimaa kehitystä. (Korhonen 1993.) Minä taas olen 80-luvun lopun yltäkylläisyyteen syntynyt lapsi, joka nyt, nuorena aikuisena, opiskelee teatteri-ilmaisun ohjaajaksi, joten on ymmärrettävää, että jo minua koskettavat tekstistä kumpuavat aiheetkin ovat osittain Korhosen vastaavista eriäviä.

Teatteriesityksen kieltä määrittelevät niin sen tekijät kuin yleisökin. *Pesäriikon* ensi-illassa istuessani huomasin yleisön keski-ään olevan viidenkymmenen paremmalla puolen. Näytelmän aiheet ja sen ohjaaja olivat houkuttelleet paikalle juuri tämän sukupolven yleisön ja se oli tyytyväinen näkemäänsä. Näytelmän nähneet opiskelijatoverini tekivät yhtäläisiä huomioita toimimattomista ratkaisuista kuin minäkin. Kuitenkaan nuoren esittävän taiteen opiskelijoiden ryhmänkään toimivaksi mieltämä teatterin kieli ei ole yhtäläinen, sillä oli myös niitä, jotka pitivät esityksen tarjoamasta todellisuudesta ja sen esittämisen ratkaisuista.

### 4.1 Muutoksen vuosikymmeniä

Olen jo maininnut teatterin saralla 2000-luvulla käydyin keskustelun, jossa vastapareiksi on asetettu perinteinen teatteri ja nykyteatteri (Numminen 2010, 14). Tässä keskustelussa perinteinen kuvaa sananmukaisesti jotain pitkään olemassa ollutta ja nyky-etuliite uutta ja tässä hetkessä syntyvää. Peter Brook puhui uuden virkistävän teatteriajattelun puolesta jo

60-luvulla ja hänen laillaan teatteria oli tuolloin uudistamassa muun muassa Kaisa Korhonen. Kuitenkin, jos Brookin väittämä viisitoistavuotiskausista pitää paikkaansa, on teatterin kieli kokenut useita muutoksia ajan saatossa tähän päivään asti.

Teatteritutkija Heta Reitolan ja dramaturgi-esitysteoreetikko Timo Heinosen toimittamassa ja osittain kirjoittamassa vuonna 2001 julkaistussa kirjassa *Dramaturgioita* esiintyvä estetiikan professori Aarne Kinnusen lainaus osoittaa, ettei uudentyyppisen draaman määrittely ole ollut kovinkaan helppoa. Kinnunen selittää draaman konventioiden löystyneen 1900-luvulla niin paljon, ettei niistä enää edes ole mahdollista saada teoriaa. (Reitala & Heinonen 2001) Professorin väitteeseen on kuitenkin vastattu kumoavasti.

Juha-Pekka Hotinen kirjoittaa teoksessaan *Tekstuaalista häirintää* esittämismuotojen, -tapojen, -sisältöjen ja viitekehysten alkaneen monipuolistua 1980-luvun mittaan. Kuitenkin tällä murroksella oli juurensa 60- ja 70-lukujen happening-toiminnassa. (Hotinen 2002, 153) Niinpä teatterin kielen uudistusten voi tulkita kumuloituvan edellisten uudistusten myötävaikutuksesta. Puhutaan myös ensimmäisestä ja toisesta ryhmäteatteriliikkeestä, jotka koskettivat Eurooppaa ja Yhdysvaltoja ensimmäinen 1960- ja toinen 1980-luvulla (Hotinen 2001, 216 ja 2002, 222).

Lehmannin kautta käytetyksi tullutta postdraamallisen teatterin termiä ei pidä sekoittaa karkeasti 1970–90 -luvulle sijoittuvaan postmoderniin teatteriin. Eittämättä teatterin kielen tulokulmat ovat kuitenkin molemmissa samoja, sillä Lehmann esittää postmodernin teatterin laajan kentän hahmottamisen olevan vaikeaa. Tutkimukset ovat yrittäneet määrittää postmodernia teatteria muun muassa tunnusmerkeillä kuten epäselvyys, teatterin korostaminen prosessina, epäjatkuvuus, ei-tekstuaalisuus, esitystaide kolmantena muotona draaman ja teatterin välissä ja tulkinnan vastustaminen. (Lehmann, 2009, 55.) Samoja tunnusmerkkejä kohtaa postdraamallisen eli draaman jälkeisen teatterin määrittelyssä.

1990-luvun lopulta 2000-luvun paremmalle puolen vaikuttanut teatterin kielen muutosta on kutsuttu Suomessa nykyteatteriksi, josta on tähän päivään tulella jo ehditty kirjoittaa kiitettävästi. *Nykyteatterikirjan* toimittanut Annukka Ruuskanen kirjoittaa nykyteatterikeskustelun saavuttaneen Suomen vuosituhaten vaihteessa (Ruuskanen 2010, 7). Nykyteatteri nojaa teorioiltaan paljolti Lehmannin vuonna 1999 saksaksi julkaisemaan ja 2000-luvun alusta lähtien Suomeen pöytälaatikkosuomennoksina levinneeseen teokseen

*Draaman jälkeinen teatteri* (Numminen 2010, 15).

Nykyteatteriin dramaturgi Juha-Pekka Hotinen listaa viisi lähestymistapaa, joina siitä voidaan puhua. Nämä esitetään *Nykyteatterikirjassa* seuraavasti:

1. Nykyteatteri periodikäsitteenä: kokeellinen teatteri esimerkiksi vuodesta 1960 tai 1985 alkaen, vrt. nykytanssi, nykysirkus, nykytaide (kuvataiteesta puhuttaessa).
2. Nykyteatteri lajityyppinä: teatterin laji, genre, jolla on oma estetiikkansa, kielioppinsa, tuotantotapansa, tekijänsä ja yleisönsä.
3. Nykyteatteri prosessina – Prosessi, jossa teatteri laajentaa rajojaan, määrittelee itsensä aina uudestaan taidemuotona.
4. Nykyteatteri funktiona: teatteria on kaikki, mitä teatterina käytetään.
5. Nykyteatteri teatterin rajankäyntinä: teatterin rajanylitykset muihin esityslajeihin. (Numminen 2010, 10)

Tarkastellessani omaa teatterikäsitystäni suhteessa *Pesärikkoon* sen harjoituskauden aikana käytin pitkälti toisena mainittua lajityypin lähestymistapaa kuten vertailuakselilla perinteinen teatteri - nykyteatteri usein tehdään. Näin nykyteatterin tietynlaisena teatterin genrenä, joka on itselleni tuttu, mieleinen ja tätä päivää. Nykyteatteri-sanana muut merkitykset avasivat kuitenkin mahdollisuuden mieltää nykyteatteri laajemmin, jolloin myös mustavalkoinen vertailuakseli hämärtyi.

Hotisen listan viides kohta nostaa esiin nykyteatterin suhteessa paitsi teatteriinkin myös esitystaiteeseen. Tässä teatterin, nykyteatterin ja esitystaiteen rajankäynnissä nykyteatteri toimii kuin rajavyöhyke, jonka kautta toisen taiteenlajin esitykset ja keinot siirtyvät teatteriinkin ja tietyt teatterin ilmiöt siirtyvät pois teatterista ja esimerkiksi muuttuvat esitystaiteeksi. (Numminen 2010, 11–12.)

## **4.2 Rajankäyntiä - teatteri, nykyteatteri ja esitystaide**

Teatterin lyhin määritelmä kuuluu: A esittää olevansa B, kun C katsoo. Olennaisinta teatteritaiteen toteutumiseksi on siis näyttelijän ja katsojan suhde (Grotowski 1989, 31). Määritelmä antaa ymmärtää myös toisena kuin arkiminään esiintymisen olevan olennaista teatterissa. Perinteisessä teatterissa näyttelijä rakentaa roolia suhteessa itseensä, mutta nykyteatteri kehittää roolin rakentamiseen uusia lähestymistapoja (Helavuori 2010,

101–115).

Yhden lähestymistapansa – ei-esittämisen – nykyteatteri lainaa performanssitäiteestä (Helavuori 2010, 104 ja Carlson 2004, 19). Yhdysvaltalainen New Yorkin yliopiston teatterin ja kirjallisuuden professori Marvin Carlson tekee eroa teatterin ja performanssitäiteen välille juuri esiintymisen piirteissä. Perinteisessä teatterissa näyttelijä ruumiillistaa esityksessä ”toista”, mutta performanssitäiteilijät usein tekevät näkyväksi juuri itsensä henkilökohtaisesti (Carlson 2004, 19).

Se miksi esitystäiteen otsikon alla on mielestäni tarpeellista puhua performanssitäiteestä, johtuu jälleen eräästä kiistelystä rajasta, jonka osapuolina ovat olleet esitystäide ja performanssitäide. Teatterikorkeakoulun esitystäiteen ja teorian professori Anette Arlander kirjoittaa kuitenkin nykyisin performanssitäiteen luettavan kuuluvaksi esitystäiteen termin alle (Arlander 2009, 7). Ehkäpä piakkoin voidaan kuitenkin unohtaa tämä moninainen jaottelu. Itse esimerkiksi voisin pitää tietyissä olosuhteissa performanssia osana teatteriesitystä ja näin teatterina.

Näin ollen yllä esittämäni lyhykäinen teatterin määritelmä lyhenisi edelleen muotoon: A esittää, kun B katsoo. Kokeiluja katsojan tai esiintyjän puuttumisestakin on toki tehty: Todellisuuden tutkimuskeskuksen kokemus-esitykseksi kutsuttu teos *Mail Order Experimance* (2008) esimerkiksi kyseenalaisti esiintyjän ja katsojan rajoja lähettämällä katsojalle esitysmateriaalin tämän kotiin, jonka avulla katsoja esitti teoksen itselleen oman asuntonsa vessassa (Helavuori 2010, 112 ja Ruuskanen 2010, kuvateksti). Kuitenkaan en lopulta nimittäisi tämän muotoista esitystä teatteriksi. Sana 'teatteri' nimittäin polveutuu kreikan sanasta 'teatron', joka alun perin tarkoitti sitä aluetta, jolla katsojat olivat eli katsomoa. Näin ollen teatteria taidelajina määrittää juuri katsojan läsnäolo. (Numminen 2010, 19–20) Kyse voi sitä vastoin mielestäni kuitenkin olla performanssista, jossa korostuu näkemisen sijasta katsojan kokemus. Tähän viittaakin *Mail Order Experimance* -teoksen nimi – experimance yhdistää sanat experience (kokemus) ja performance (performanssi, esitys). Katsojakokemus ja esiintyjäkokemus sulautuvat yhteen. (Helavuori 2010, 112–113.)

Jos samoja raja-alueita miehittää teatteritäiteen kanssa tänä päivänä esitystäide, on teatterilla joskus ollut samantyyppinen suhde kirjallisuuteen. Teatteritäiteestä puhuttaessa

ei voida unohtaa länsimaisen teatterin juuria, jotka ovat Antiikin Kreikan Dionysos-juhlien yhteyteen tuotetuissa tragedianäytelmissä. Aristoteleen suunnilleen 330–320 -luvulla e.a.a. kirjoittamista muistiinpanoista koostettu *Runousoppi* käsittelee lähinnä kahta kreikkalaisen kirjallisuuden lajia: tragediaa ja epiikkaa. (Sihvola 1997, 234.)

Aristoteles kirjoittaa juonen olevan tragedian perusasia ja kuin sielu. Juonella on alku, keskikohta ja loppu. Juonen esittämä tarina on fiktiota ja se erottaa teoksen historiateoksesta. Aristoteleen ihanteellisin juoni on monimutkainen ja sisältää käänteitä, jotka tapahtuvat aiempien tapahtumien seurauksena, mutta muuttavat aiemman toiminnan suuntaa vastakkaiseksi. Aristoteelisissa tragedioissa on aina ongelmien vyyhti, joka ratkaistaan. Ratkaisu voi olla päähenkilön pääsy menestykseen tai joutuminen onnettomuuteen. Aristoteles varoittaa ahtamasta tragediaan montaa kertomusta. Koska Aristoteleen tragedia on yksi runousopin osa, on teksti merkittävässä asemassa siinä. (Aristoteles, 165–179) Tuon ajan teatteri oli yhdentyypistä runoutta. Tekstin keskeisyydestä ja Aristoteleen keskittymisestä tekstin tehokkaaseen ilmaisuun *Runousopissaan* johtuneet, että perinteistä teatteria nimitetään myös puheteatteriksi.

Hans-Thies Lehmannin teos *Draaman jälkeinen teatteri* pureutuu teatterin aristoteelisten konventioiden purkautumiseen teatterissa ja on ollut merkkiteos teatterin kielen muutokselle 2000-luvulla. Lehmannin tarkastelema draaman jälkeinen eli postdraamallinen teatteri jättää Aristoteleen tekstikeskeisyyden yhdeksi teatterin tarkastelukulmaksi ja nostaa esiin muitakin aihealueita kuten aika, tila, keho ja vastaanotto (Heinonen 2009, 12). Suomalaisen teatteriteoreetikkojen teksteissä (Heinonen 2009 ja Hotinen 2002) ymmärsin muuttuvaa esittämistapaa käsiteltävän dramaturgiasta käsin, ja teatterin kielestä käytettävän sanaa 'dramaturgia'. Vaikka olen hakenut työhöni tietoperustaa näiden kirjoittajien teksteistä, miellän itse teatterin kielen laajemmaksi käsitteeksi kuin dramaturgia. Teatterin kieli kun ei mielestäni tarvitse toteutuakseen tekstiä eikä tekstikeskeisyyden ajatusta. Koska tekstikeskeisyys on nähdäkseni kuitenkin edelleen teatterille kovin yleistä, vaativat muut lähtökohdat tutustumaan Lehmannin käsityksiin ja kokemuksiin niiden ilmenemisestä draamallisessa ja postdraamallisessa teatterissa.

### 4.3 Draamallinen ja postdraamallinen aikaestetiikka

Aikaa tarkastellessaan Lehmann nimeää draamalliseen teatterin aikakäsitykselle viisi aikatasoa. Nämä ovat tekstin aika, draaman aika, fiktiivisen toiminnan aika, näyttämötoteutuksen aikaulottuvuus ja esitystekstin aika. Tekstin aika on yhtä kuin tekstin konkreettinen pituus eli kuinka kauan kestää lukea tai esittää se. Draaman aika merkitsee samaa kuin Aristoteleen mythos eli esitetyn toiminnan ja tapahtumien tiettyä ajanjaksoa, ja järjestystä, jonka teksti määrittelee. Draamallisessa, tekstikeskeisessä esityksessä esitetyt kohtaukset seuraavat usein toisiaan kuvaten tarinassa kuluvaan aikaan kronologisesti, mutta ajan tiivistämiseen käytetään myös ennakoita, takautumia, rinnakkaisia kohtauksia ja aikahyppyjä. Fiktiivisen toiminnan aika tarkoittaa ajan kulumista eri nopeudella; Esimerkiksi yö voi muuttua päiväksi kahdenkymmenen minuutin aikana. Tähän aikatasoon kuuluu myös usein käytetty ajan loppumisen jännite dramaturgisena ratkaisuna, jolloin juoni tihenee esimerkiksi ennen salaisuuden paljastumista tai pommin räjähdystä. Näyttämötoteutuksen aikaulottuvuus kuvaa tekstin presentoitumista näyttämöllä ja tuota joka kerta ainutkertaista aikarytmiä, joka toteutuksella on puhenopeuksista, tauoista ja siirtymistä johtuen. Tässä näkyy teatterissa alati vaikuttava sattumanvaraisuus jokaisen esityksen kohdalla. Esitystekstin aikaan taas kuuluu kaikki, mitä esityksen toteutumiseen liittyy mukaan lukien matkat esityspaikalle, näyttösten väliset tauot ja niiden(kin) aikana koettavat sosiaaliset hetket. (Lehmann 2009, 292–297.)

Lehmann esittelee vielä historiallisen ajan, joka hänen mukaansa suhteutuu teoreettisesti eroteltaviin aikaulottuvuuksiin poikittaissuuntaisesti. Historiallisella ajalla hän tarkoittaa ilmiötä, jossa satoja tai tuhansia vuosia vanhoja klassikotekstejä esitetään ajassamme: nykypäivänä tehtävän elävöittävän toteutuksen pohjana toimii menneisyyden materiaali. Lisäksi tekstin kirjoittanut henkilö saattaa olla elänyt eri ajassa kuin mistä on kirjoittanut. Esimerkiksi 1900-luvun alussa elänyt kirjailija on kirjoittanut keskiaikaan sijoittuvan näytelmän, joka esitetään vuonna 2011. Nämä historialliset aikatasot sekoittuvat teatteriesityksessä kuitenkin yhdeksi teatterikokemuksen ajaksi. (Lehmann 2009, 296–297.)

Draaman jälkeinen teatteri leikittelee muun muassa näiden aikatasojen suhteilla. Väliaika esimerkiksi saattaa olla osa esitystä muutenkin kuin esitystekstin ajan passiivisena

hengähtämistaukona. Tekemällä väliajasta aktiivisesti osan teosta pyritään syventämään katsojassa kokemusta teoksen maailmasta. (Lehmann 2009, 298–299.) Toisaalta katsojan esityksen seuraamisen kannalta Aristoteleen vaatima holon eli alun, keskikohdan ja lopun sisältävä dramaturgia kumotaan postdraamallisessa aikaestetiikassa. Draamallinen aika murentuu myös tilanteessa, jossa kaikki teoksen hahmot eivät elä yhteisessä ajassa. (Lehmann 2009, 299–300.)

Draaman jälkeisen teatterin aikaestetiikasta Lehmann listaa muutamia esimerkkejä. Ensimmäinen on keston korostaminen, jossa kuluva aikaa venytetään. Esitetty toiminta saatetaan toteuttaa tarkoituksellisen hitaasti, jolloin pysäytyneisyyden kokemus voi luoda katsojassa hermostuneisuuden kokemuksen esimerkiksi siksi, että nykytodellisuudessa elämän rytmi on kovin kiivas. Toisaalta venytetty aika voi näyttäytyä katsojalle hypnoottisena kuriositeettina tavanomaisesta todellisuuden kokemuksesta. (Lehmann 2009, 309.) Olen nähnyt muutamia esityksiä, jossa kuluva aikaa on venytetty hidastetuvin liikkein, ja olen itsekin tällaista estetiikkaa ohjaukseeni tuonut. Itselleni katsojana hidastettu liike tuottaa juuri Lehmannin mainitseman hypnoottisen kokemuksen – vain esiintyjän liike ja tuon liikkeen olemus on siinä hetkessä tärkeää ja mielenkiintoista. Toisaalta tiedän muutamien opiskelutovereideni reagoivan toisella tavalla: he turhautuvat liikkeen hitauteen ja kaipaavat nopeampaa toimintaa.

Keston korostamisen kanssa samantyyppisen kokemuksen saattaa katsojassa aiheuttaa toisto. Tietty toiminto toistetaan niin usein, että se menettää merkityksensä eheän kokonaisuuden rakenneosana, mutta kiinnittää sen sijaan huomion esimerkiksi esiintyjän keholliseen toimimiseen tai tiettyyn eleeseen ja siinä tapahtuviin eroihin, sillä todellista toistoa ei teatterissa voi nähdä. Toiston avulla tuhotaan teatterikatsojan tarve ärsykkeiden passiiviseen kuluttamiseen, minkä voi lukea kuuluvaksi viihteellisyyden piiriin. (Lehmann 2009, 312–313.)

Viihteellisten ja kaupallisten ärsykkeiden yltarjontaa parodioi Lehmannin listaama nopeuden estetiikka, jonka keinoja ovat kiihdyttäminen, samanaikaisuus ja kollaasi. Nopeuden estetiikalla on vaikuttimensa niin 1800-luvun lopulla kehittyneessä varieteessa, missä viihteellisyys perustui useiden taiteenlajien pätkittyyn yhdistelmään, kuin tämän päivän mediaestetiikassa, missä aika kuvastuu heterogeenisena, sinkoilevana ja epäloogisena. (Lehmann 2009, 318–320.) Tunnistan kiireen ja välähdysmäisen nopeiden

kontaktien läsnäolon arjessa. Niiltä on vaikea välttyä. Mainokset välkkyvät niin sähköpostin ja Facebookin sivupalkeissa kuin kaupungilla kulkiessakin, ja äänekäs televisio dominoi useimmiten suomalaisen kodin olohuonetta. Koska sellaisten ärsykkeiden, joiden läsnäolon ja määrän säätelyyn en tunnu voivan itse vaikuttaa, olemassaolo ja vaikutus minuun tuntuvat häiritsevilä, en helposti liittäisi Lehmannin nopeuden estetiikkaa työstämiini esityksiin. Haluan rauhoittaa teatterin ylimääräiseltä hälyltä. En silti väitä, ettei nopeuden estetiikalla olisi ansaittu paikkansa teatteritaiteessa. Uskon, että pystyisin jossain tapauksessa pitämään sitä varsin aiheellisena. Teatterin on mielestäni määrä kertoa todellisuudesta ympärillämme ja nykyään viihteellisten ja kaupallisten ärsykkeiden ylitarjonta sekä kiireen tuntu ovat, vaikei sitä haluaisikaan, osa tuota todellisuutta.

Lehmann esittää draaman aikatodellisuuden kokeneen muodonmuutoksen 1900-luvun alun aikakriisin seurauksena. Suurkaupunkien kaoottiselta tuntuva kiihkeä rytmi, alitajunnan aikarakenteen tutkimus, unen logiikka ja historiakuvan kokemus menneisyyteen ja tulevaan ulottuen toivat esityksiin uutta estetiikkaa. Oli esimerkiksi tarpeetonta alleviivata mikä tarinassa on sen todellista nykyisyyttä, mikä taas näkyä, unta, muistoa tai toiveajattelua. Ajallisten todellisuuksien kokemus sulautui yhdeksi. Perinteiset ajalliset kokonaisuudet on hylätty 1950-luvun lopulta lähtien samansuuntaisesti niin maalaustaiteessa, näytelmäkirjallisuudessa kuin musiikissakin. (Lehmann 2009, 300–305.) Kuitenkin mieleeni tulee muutamia esimerkkejä surrealistisiksi luokiteltavista näytelmäteksteistä jo ennen 1950-lukua; Esimerkiksi unen logiikkaan nojaava ruotsalaisen August Strindbergin vuonna 1901 julkaistu *Uninäytelmä* ja 1930-luvulla julkaistut espanjalaisen Federico García Lorcan teokset. 1950-luvulta vaikuttaneet irlantilaisen Samuel Beckettin absurdit teokset olivat kuitenkin teatterissa käännteentekeviä.

Aristoteeliselle perinteelle ajan ykseys oli draamalle olennainen ehto. Tavoitteena oli selkeys ja ymmärrettävyys sekä draaman sisäinen jatkuvuus ja logiikka. Saksalaisen ohjaajan Bertolt Brechtin 1930-luvulla kehittämä ei-aristoteelisen dramatiikan käsite pyrki pois katsojan illuusiokokemuksesta ja tunteellisesta eläytymisestä muun muassa ajallisten ja loogisten hyppyjen avulla. (Lehmann 2009, 327–329.) Katsojaa ei haluttu vedättää tai aliarvioida illuusiokokemuksella.



#### 4.4 Draamallinen ja postdraamallinen tila

Lehmann esittää, että ennen 1980-lukua teksti ja sen merkitysten välittäminen pysyivät aina enemmän tai vähemmän etusijalla teatterissa. Visuaalisuus palveli ratkaisussaan tekstiä. Tuon vuoden 1980 ”käänteeksi” nimeämänsä ajanjakson jälkeen teatteritapahtumasta on enenevässä määrin tullut tilalliskuvallinen kokemus. (Lehmann 2009, 275.)

Draamallisen teatterin tilaa Lehmann kuvaa keskitilaksi. Näyttämö on kehys tai katselulaatikko draaman tapahtumille, ja tekee niiden seuraamisen katsojille helpoksi. Keskikokoisen tilan kokoa varioivina esimerkkeinä Lehmann mainitsee näyttelijäntyyön teoriaa mullistaneen puolalaisen teatteriohjaajan Jerzy Grotowskin 1960-luvulla esitetyt teokset, joissa näyttelijä oli Grotowskin näkemysten mukaisesti keskiössä ja esitystilan intiimiys palveli esiintyjän ja katsojan fyysistäkin läheisyyttä. Tällaisessa keskihakuisessa tilassa esityksen jännitteet syntyivät katsojan myötäeläytymisestä esiintyjän fyysiseen olemukseen: hengitykseen, hikeen, katseeseen ja lihasten liikkeisiin. Toista ääripäätä ovat edustaneet speaktaakkelimaiset toteutukset esimerkiksi urheilustadioneilla, joissa esityksen eri osia on saatettu esittää yhtäaikaaisesti ja katsoja on saanut muodostaa käsityksensä esityksestä niiden osien perusteella, jotka hän on tilanteessa valinnut nähdä, ja ollut tahattomasti esimerkiksi osana esityksen lavastusta. Tällainen suurien mittasuhteiden tila on Lehmannin mukaan keskipakoinen, ja yhtäläillä keskihakuisen tilan kanssa uhka draamallisen teatterin toteutumiseksi eli draamatekstin ylivalle. (Lehmann 2009, 269–271.)

Draaman jälkeinen teatteri korostaa tilalliskuvallista kokemusta monin eri keinoin, joista Lehmann listaa esimerkkejä. Kuitenkin monet näistä ratkaisuista perustuvat silti draamalliseen katselulaatikkoon. (Lehmann 2009, 276.) Silti draaman jälkeisen teatterin tilaratkaisuihin tuntuu sisältyvän jokin lisämauste, joka lisää katselukokemuksen tasoja.

Lehmannin nimeämä näyttämöllinen montaasi esimerkiksi tarkoittaa eri asiaa kuin eepin teatterin eri näyttämöpaikkoihin sijoitetut tapahtumat. Näyttämöllinen montaasi pilkkoo ja kokoaa esityksen uudelleen eräänlaisiksi ”kentiksi”, joiden välillä katsojan havainnointi muistuttaa elokuvaleikkausta. Katsojan näkeminen on vapaata ja aktiivista järjestelyä ja erilaisista haarakkeista kokemuksen yhdistelyä. (Lehmann 2009, 279–281.)

Näyttämöllisen montaaasin tapainen tilankäyttö kiehtoo minua. Siinä tuntuu olevan tilaa katsojan mielenliikkeelle alitajuisella tasolla. Itseäni kiehtovat ylipäättäänkin taideteokset, jotka eivät alleviivaavasti heti avaudu ja joita en heti ymmärrä. Kuitenkin on jokin selittämätön ero siinä, kun tuntee teoksessa olevan jotain ymmärrettävää, joka vain ei heti paljastu, ja siinä, kun kokee, ettei teoksessa olekaan mitään ymmärrettävää. Jälkimmäisen teoksen koen puutteellisena. Teoksen yleisönä koen olevani petetty, jos teoksen tekijä ei olekaan tarjonnut minulle mitään ymmärrettävää, pähkinää purtavaksi. Olen käsittänyt teatterin viestivän merkkejä, joita katsojan on tarkoitus osata lukea. Tietyn tunteen voi esimerkiksi lukea näyttelijän kehon kielen sijasta vaikkapa jostain esineestä, vaatteesta, väristä tai äänestä. Me ihmiset olemme erinomaisia lukemaan merkkejä, väitän, ja aivomme pystyvät tekemään kokonaisuuden mitä irrallisimmistakin osasista. Ajatellaanpa vaikka unia, jotka yhdistelevät arjessamme vastaan tulleita asioita varsin ennakkoluulottomasti luoden aina uusia ja erilaisia tarinoita aistiemme kokoamista osasista.

Jo 1700-luvulla näyttelijät saattoivat jähmettyä näytöksen aluksi tunnistettavan maalauksen määrittelemiin asentoihin (Lehmann 2009, 276). Olen nähnyt tämäntapaista asetelua ainakin humoristisissa elokuvissa ja tv-sarjoissa, ja viittauksen tunnistaminen aiheuttaa henkilökohtaisen onnistumisen tunteen. Kyse on jälleen ymmärtämisen ja yhdistämisen riemusta. Tämän päivän teatteritaiteen 'tableau' eli kehystys ei kuitenkaan Lehmannin mukaan tavoittele tietyn maalauksen tunnistamista katsojassa, vaan saa katsojan katsomaan esitystä kuin katsoisi maalausta. Tällaisen reaktion saa aikaan esimerkiksi pysähtynyt tai korostetun hidastettu liike, tai esiintyjien tai muiden yksityiskohtien rajaaminen valon, tilan tai äänen avulla.

Maalaustaiteesta lainaa myös Lehmannin listaama tilan ja pinnan leikki, jossa tärkeää on näyttämöhahmojen suhde pintaan. Lavasteet saattavat olla jättikokoisia tai näyttelijät sijoitettu aivan etunäyttämölle ikään kuin maalauksen pinnalle. (Lehmann 2009, 276–278.) Tuon etunäyttämön rampin yli näyttämö konkreettisesti kurottuu Lehmannin konfliktin tilassa. Tällöin katsomon tilasta tulee osa esitystä. (Lehmann 2009, 284.)

Lehmannin aika-tilassa näkyy teoksen vaikutus tilaan eli kulunut aika. Esimerkki tästä ovat tanssiteatterillisiä teoksia valmistaneen saksalaisen tanssijalegenda Pina Bauscin teokset, joissa tanssin kumoamat tuolit tai tallomat kukat todistavat tapahtuneesta. Tila voi myös

sulkea katsojan sisäänsä esitystilanteessa, jossa esiintyjän kiivastunut hengitys tai sydämen syke on vahvistettu mikrofonilla kuuluvaksi tilassa. Aikakokemus voi olla myös monitasoisena osa teosta paikassa, jossa tila yhdistyy historialliseen tapahtumaan tai katsojan aikakokemukseen. Näkyville voidaan tuoda myös teatterintekijöiden aika esimerkiksi heidän työstäessä kyseessä olevaa teosta tiettyssä tilassa. Katsojan tehtävä on tällöin liikkua eri aikatasojen välillä, mutta ei välttämättä yrittää vaivoin yhdistää eri aikatiloja. (Lehmann 2009, 281–283.)

Aikakokemuksen suhteita tilallisen ratkaisun myötä käsittelee myös Lehmannin heterogeenisiksi tiloiksi nimeämät ratkaisut, joissa esimerkiksi performanssimaisesti esitetään jonkin tilan arkkitehtonista prosessia. Heterogeenista tilaa hyödyntävät myös matkaesitykset, joissa katsojat tekevät matkan ja näkevät osia esityksestä sen aikana esimerkiksi kulkuneuvon ikkunasta. Esityskokemukseen yhdistyvät tällöin muun muassa matkakokemus ja sosiaaliset kohtaamiset. Epäyhtenäiset tilat, arkitila tai avara kenttä avautuu kehystetyn teatterin ja kehystämättömän arkitodellisuuden väliin heti, kun jälkimmäistä määritellään jonkin näyttämöllisen luonnehdinnan, korostamisen tai vieraannuttamisen myötä tai tuomalla tilaan ihmisiä, joita siellä ei yleensä näy. (Lehmann 2009, 288–289.)

Teatterikokemuksen yhteisöllisyys on itselleni tärkeä näkökulma teatteritaiteeseen ja siksi sitä esille tuovat tilalliset ratkaisut kiinnostavat minua. Olen jo aiemmin teatteriesitysten etsimistä yhteisöllisyyden ja pyhyiden kokemuksista puhuessani työni sivulla 4 maininnut paikkasidonnan teatterin, jossa tila itsessään saadaan puhumaan esityksen avulla, sekä poikkeuspaikan, jonne vierailulle tulevat ihmiset tämän vierailunsa ansioista saavat yhteisellä poikkeuksellisella vierailullaan aikaan yhteisöllisen kokemuksen. (Lehmann 2009, 285–287.)

#### **4.5 Draamallinen ja postdraamallinen esiintyjä**

Väitän kiinnostavinta teatterissa olevan ihmisen läsnäolon. Esiintyjään tai näyttelijään kohdistuvan tarkastelun kohteesta Lehmann puhuu ruumiina. Sana nostaa tietoisuuteen laajemman käsityksen esiintyjästä erilaisten kehostaan lähtevien asioiden ilmaisijana.

Keskiössä ei ole niinkään jonakin toisena esiintyminen, kuten perinteisessä teatterissa on ajateltu, vaan kokonaisvaltainen ruumiillinen ilmaisu. Karkeasti voitaisiin sanoa, että draamallinen prosessi tapahtuu ruumiiden välissä ja postdraamallinen taas ruumiissa. Postdraamallisessa teatterissa näyttelijän on tuotava esiin itsensä. (Lehmann 2009, 338.)

Koen postdraamallisen esiintyjäkuvan tuovan esiintyjää ja katsojaa lähemmäksi toisiaan. Myös katsojan roolia draaman jälkeinen teatteri aktivoi, ja tämäkin vaikuttaa lähestymiseen ja vuorovaikutuksen toteutumiseen. Lehmannin mukaan näyttämön ja yleisön välisistä prosesseista kiinnostuttiin taiteen saralla alun perin performansitaiteessa, jonka kautta se sittemmin valui teatteriin (Lehmann 2009, 236–237). Aiemmin työssäni sivulla 12 mainitsin esitystaiteen ja nykyteatterin suhdetta avatessani ei-esittämisen, joka on ollut performansitaiteelle perin tyypillistä. Joskus sovellukset esiintyjän roolin pudottamisesta tuntuvat teatteriesityksissä kuitenkin teennäisiltä. Näyttelijälle roolin pudottaminen ja itsensä paljastaminen voi olla yllättävän vaikeaa. Itsensä esittämiseenkin saattaa uida esittämiseen yleensä kuuluvia manereita. Katsojan esitystilanteessa herkistyneet aistit huomaavat teeskentelyn ja tällöin esiintyjän näennäisesti arkiminänä esiintyminen saattaa tuntua kehnolta ratkaisulta. Parhaimmillaan itsenään esiintyminen tai pikemminkin pelkästään oleminen, joka on helpommin sanottu kuin tehty, tuo teokseen lämpimän ja intiimin tunnelman, jossa kohtaa toisen ihmisen ja parhaimmillaan myös tulee itse kohdatuksi.

Draamallisessa teatterissa esiintyjän vetovoima on aina ollut merkittävää, Lehmann väittää. Usein puhutaankin näyttelijöiden lavakarismasta, jonkinlaisesta säteilystä, mikä tekee näyttelijän katsomisesta erityisen miellyttävää. Silti fyysisyys itsessään on Lehmannin mukaan noussut esityksen teemaksi vain harvoin ennen modernismia. (Lehmann 2009, 333–335.) Draaman jälkeinen teatteri on kehittänyt useita muotoja, joissa näyttelijän keho nousee esityksen keskiöön.

Ensimmäisenä Lehmann mainitsee tanssin (Lehmann 2009, 341). Tanssi ja teatteri ovat nykyisessä taidekentässä lähestyneet toisiaan merkittävästi, sulautuneet yhteen ja lainanneet elementtejä toisiltaan. Nykyään voi olla jopa vaikeaa erottaa, onko jokin teos tanssiteatteria vai teatterillista tanssia. Omasta mielestäni rajanvedon ei välttämättä tarvitsekaan olla selvä. Molemmat keskittyvät fyysiseen ilmaisuun ja ovat siksi hyvin lähellä toisiaan. Jo Lehmannin postdraamallisia aikaesteettisiä esimerkkejä luetellessani

mainitsin ajan venyttämisen, joka esiintyjän kehon näkökulmasta tarkasteltuna tekee tietyn ruumiin eleen näkyväksi sellaisenaan. Esiintyjän keho on ikään kuin leikattu irti ajan ja tilan jatkumosta ja pakottaa näin seuraamaan juuri itseään. (Lehmann 2009, 343–345.) Tällainen liikekieli on itselleni tuttua nimenomaan fyysiseksi kuvaillun teatterin ja tanssin piiristä.

Tilaestetiikan esimerkkejä taas leikkaa kehojen veistoksellisuus. Kun tila voidaan nähdä valtavana tauluna, 'tableauna', niin siinä esiintyvä näyttelijä taas on kuin elävän maalauksen osa tai antiikin veistos. 1600-luvulla antiikin aikaisen puhuvan veistoksen sijasta alettiin ajatella näyttelijää puhuvana plastiikkana. Yhtä kaikki elekieli oli hyvin hallittua. 1700-luvulla alkoi trendiksi tulla niin sanottu luonnollinen hahmo, vaikkakin suorana seurauksena edeltävistä ihanteista. (Lehmann 2009, 345.) Poikkeavana veistoksellisen ruumiin ihanteeseen näkyi 1900-luvun lopun Societas Raffaello Sanzio -ryhmän italialaisteoksissa ruumiinrakenteeltaan poikkeavia tai sairauden muokkaamia kehoja. Teokset lähenivät kuvataidetta esitellessään ”ruumiiden satuja” taiteen klassikkoihin kiinnostavasti vääristäen yhdistettynä. Jokaisella keholla on oma tarinansa ja tässä tapauksessa ne tekivät näkyvän väitteen. (Lehmann, 2009, 246–247.)

Katsojaa saatetaan haastaa muistuttamalla häntä siitä, että hän katsoo toista ihmistä, tirkistelee näyttämölle. Esiintyjältä voidaan odottaa katsojaa viihdyttävää moitteetonta suoritusta, ja tämän täydellisyyden odotteen, veistoksellisuuden, kanssa esiintyjä kilpailee. Kilpailu voidaan tehdä näkyväksi toiston tai keston avulla, jossa esiintyjän ruumis näyttää rajallisuutensa väsymällä suorituksesta. Tällöin tulee osoitetuksi esiintyjä henkilönä heikkouksineen. (Lehmann 2009, 248–249.) Samaan tapaan toimii esityksissä käytetty tapa asettaa tarkastelun alle todellinen ja esteettinen ruumis, jossa todellisuus paljastuu muodollisuuden keskeltä (Lehmann 2009, 356–357). Lehmannin listaamat helvetillinen ruumis ja rappeutunut ruumis muistuttavat kehomme kärsimyksestä ja kuolemasta. Esimerkki rappeutuneesta ruumiista on aidsia sairastava näyttelijä, joka ruumiinsa heikentyneiden voimien takia joutuu esityksessään pitämään sairaudesta muistuttavia taukoja. Helvetillisen ruumiin esittelevä teatteri taas näyttää rappiota, kidutusta ja väkivaltaa. (Lehmann 2009, 361–363.) Tällaiset ruumiinkuvat voivat olla katsojana vaivaannuttavia ja vaikeitakin katsoa, mutta sisältävät itsessään väitteen. Taiteen ei mielestäni kuulukaan olla helppoa katsella, sillä taiteen on tarkoitus tuoda esille asioita tai ainakin väittää jotain todellisuudestamme.

Jos edellä mainitut ruumiinkuvat tekevät näkyväksi ihmisruumiin rajallisuuden, on Lehmannin listaamalla voimaruumiilla melkein päinvastainen tavoite. Voimaruumis ottaa vaikutteita sirkusmaisista tempuista ja voimannäytteistä, jolloin esityksen jännitettä rakennetaan huikeilla ruumiin taidon- ja harjaantuneisuudennäytteillä. (Lehmann 2009, 250.) Sirkusmaisuudesta poiketen kehittynyt ruumiinhallinta voi olla myös vastine uskonnollisille hartaudentarjoajille, jotka ilmentävät Lehmannin mielestä hengellistä ruumiinhallintaa. Tällä voi nähdä vaikuttimensa Grotowskin pyhässä näyttelijässä. Teatteri lähentyi hengellistä tilaa venäläisen teatteriohjaaja Anatoli Vasiljevin sanoin siksi, että materialismin tie on jo kuljettu melkein loppuun. Draaman jälkeinen teatteri näkee teatterin erinomaisena paikkana pohdiskelulle ja hengellisyydelle, missä sen rituaaliset juuret itse asiassa ovatkin. (Lehmann 2009, 364–366.)

Eräs mielenkiintoinen kehollinen tema on eläimellisyys. Ihmisen käytöstä verrataan eläimen käytökseen ja esiintyjät lähenevät eläimellisyyttä ilmaisussaan, mutta lavalle saatetaan toisaalta tuoda myös eläviä eläimiä. Sitä vastoin draamallinen teatteri ei sallinut eläimiä näyttämölle, sillä nämä olisivat hallitsemattomassa käytöksessään uhka fiktiolle. Draaman jälkeinen teatteri sen sijaan jättää tilaa eläinten yllätyksellisyydelle. Tiettyä raadollisuutta kuvaavat mielestäni Lehmannin mainitsevat täytetyt eläimet osana esitystä. (Lehmann 2009, 354–355.)

Teatteriin on aina liittynyt yleisesti jonkinlaista esineistöä. Jo esihistoriallisella ajalla tiedetään rituaalisissa tapahtumissa käytetyn esimerkiksi naamiota, tai sitten naamiota vastaavasti tuota esinettä on jäljitelty irvistävin ilmein. Esineillä on draaman jälkeisessä teatterissa oma henkensä. Aiemmin mainitsemani *Pesärikon* harjoituskauden aikana esiin tullut esineiden tärkeyden tai tarpeettomuuden pohdinnan lomassa mainitsin puolalaisen Tadeusz Kantorin esitykset, joissa esineillä on oma tarpeellinen roolinsa. Toisaalta esiintyjän olemus saattaa lähestyä esinettä esiintyjä käytettäessä esimerkiksi lavasteina. Esineistä taas tulee uskottavia ”eläviä” esiintyjä esimerkiksi esineteatterissa, jonka elementit on länsimaissakin nykyään tunnustettu muunakin kuin osana lapsille suunnattua teatteria. (Lehmann 2009, 351–353.) Ihmettelenkin, miksi aiemmin ajateltiin, että lapselle on sopivaa uskoa teatterissa ilmaisuvoimaiseen esineeseen, mutta aikuiselle ei.

Aristoteelisen perinteen mukaisesti teatteriesityksen tulisi saada katsojassa aikaan hänen

katharsikseksi nimeämänsä kokemuksen, missä tuskallinen tunteenpurkaus saa aikaan puhdistavan olotilan. Lehmann uskoo katharttisen kokemuksen löytyvän paremmin jalkapallostadioneiden aggressiivisesta fanikulttuurista tai elokuville mahdollisesta pelon tunteen tuottamisesta. Draaman jälkeisessä teatterissa sen sijaan on joissain tapauksissa siirrytty tragedian päähenkilön kokemasta esitetystä kivusta esityksessä koettavaan kipuun. Esitys voi esimerkiksi sisältää fyysisesti uuvuttavaa toimintaa tai sairautta, mitä edellä käsittelemme. (Lehmann 2009, 357–358.)

#### 4.6 Draamallinen ja postdraamallinen teksti

Teksti on ollut draamallisen teatterin lähtökohta. Draaman jälkeinenkin teatteri ei kuitenkaan sulje tekstilähtöisyyttä pois, vaan antaa tekstille uusia muotoja. Lehmannin mukaan tekstin ja esityksen välillä on aina vallinnut konflikti, sillä tekstin maailma on väistämättä erilainen kuin minkä esitys onnistuu kuvaamaan. Draaman jälkeinen teatteri syventää tätä konfliktia entisestään muun muassa irrottamalla tekstin esiintyjästä. Näyttelijä ei esimerkiksi yritäkään eläytyä tekstiin, kuten aiemmin oli välttämätöntä, tai esittää sitä vaadituin äänenpainoin. Sen sijaan tekstillä on oma sanomansa, näyttelijäntyöllä omansa. Tekstissä voi myös esiintyä niin kutsuttua häirinnän poetiikkaa päällekkäin esitettävänä tai tahallisen epäselvästi esitettynä tekstinä. Puheakti sinällään voi esiintyä tarkasteltavana tapahtumana, kun esiin tuodaan persoonallinen puhetapa, aksentit, murteet tai änkytys. Teksti voi myös olla useiden kielten musiikkia. (Lehmann 2009, 251–258.) Tässä jää nähdäkseen jälleen toissijaiseksi aristoteelinen vaatimus helpottaa katsojan ymmärrystä.

Dramaturgi-ohjaaja Juha-Pekka Hotinen esittää postdraamallisen, ”uuden”, dramaturgian perusteet selkeän taulukon muodossa. Syy, miksi sanat 'uusi' ja 'vanha' ovat heittomerkeissä, johtuu siitä, ettei ”uuden dramaturgian” sanasto hänen mukaansa varsinaisesti ole uutta vaan käsitteet ovat voineet elää yhtä kauan kuin ”vanhatkin”, mutta dramaturgia ei ole niitä yhtä yleisesti hyödyntänyt. Hotisen taulukossa ”uusi” tarkoittaa 1980-luvulla niin sanotun toisen ryhmäteatteriliikkeen myötä teatteriä ja esitystaiteeseen Yhdysvalloissa ja Keski-Euroopassa tulleita käsitteitä ja ajattelutapoja. (Hotinen 2001, 216 ja 2002, 222.)

TAULUKKO 1. ”Uuden” dramaturgian perusteet Hotista mukaillen (Hotinen 2001, 222–223 ).

”Vanha”	”Uusi”
tarina	fragmentti
juoni	kompositio
ristiriita	ero, kontrasti, variaatio
henkilöhahmo	rooli, ”oma itse”, ”ohikulkija”
toiminta	teko, tapahtuma, sattuma
tilanne	ärsyke, impulssi
kohtaus	virtaus
aihe	suunnat, viittaukset, assosiaatiot
teema	poikkeamat, ”virheet”
(etenevä) rakenne	vuorovaikutus, ”elävä massa”, hypyt, linkit
dialogi	polylogi
katharsis	fronesis
tekijä	vastaanottaja
väite, sanoma	tulkinta, kokemus
teos on viesti	teos on paikka
kommunikaatio	häiriö, hiljaisuus
eheys	aukot, puutteet, katkokset, ylijäämä, meta-
valmis	keskeneräinen
peräkkäisyys	rinnakkaisuus
säännöt	ainoa sääntö: ei pysyviä sääntöjä

Useat Hotisen esittämistä perusteista ovat juuri tekstiin liittyviä. Ymmärrettävästi, sillä tarkoittaahan dramaturgia nimenomaan teatteriksi ajattelua useimmiten tekstilähtöisesti tai ainakin tekstilähtöisyyden oppeja noudattaen.

Kuitenkin Peter Brookin puhuessa teatterin kielestä ymmärrän hänen tarkoittavan tuolla sanaparilla samaa, mitä suomalaiset teatteriteoreetikot tarkoittavat dramaturgialla, vaikka teatterin kielen voisi käsittää myös dramaturgiaa laajemmaksi käsitteeksi. Hans-Thies Lehmannin *Draaman jälkeisen teatterin* suomennoksen kirjoittanut Timo Heinonen kirjoittaa dramaturgian merkitsevän nykyään tapaa ajatella teatteria. Dramaturgioita on useita, kuten esimerkiksi draamallisen teatterin ja postdraamallisen teatterin dramaturgiat, joista jälkimmäistä Lehmannin teos avaa. (Heinonen 2009, 11.) Ovatko suomalaiset



teatteriteoreetikot kuitenkin edelleen turhan tekstikeskeisiä mieltäessään teatterin ilmaisulliset keinot juuri dramaturgiseksi? Hotisen taulukkoon listaamat perusteet ovat mielestäni huomattavasti juuri perinteisestä dramaturgisesta ajattelusta lähtöisin jo siinä, että perinteistä ja uutta verrataan toisiinsa perinteisiä kaavoja apuna käyttäen. Toisaalta koen, että uutta onkin aina totunnaista verrata nimenomaan entiseen, edelliseen paradigmaan.

#### 4.7 Draama ja draaman jälkeisyys *Pesärikossa*

Lehmannin esimerkit huomioiden ja Hotisen taulukkoa apuna käyttäen huomaan Kokkolan kaupunginteatterissa Kaisa Korhosen ohjaamana valmistetun *Pesärikon* nojanneen nähdäkseni lähinnä yllä olevan taulukon ”vanhan” dramaturgian sarakkeessa mainittuihin perusteisiin. Romaanitrilogiasta dramatisoitu teksti oli selkeästi etenevä juonellinen tarina, jossa esiintyi perinteiselle dramaturgialle olennaiset osaset kuten ristiriita henkilöhahmojen tahdonsuuntien välillä, selkeä dialogi ja tekijäkeskeisyys.

Kuitenkin näen kohtausten rinnakkaisasettelussa selvän vaikutteen ”uudesta” dramaturgiasta. *Pesärikossa* kohtaukset leikkasivat toisiaan osittain päällekkäin asettuen ja asioita tapahtui myös simultaanisesti. Kuitenkaan näyttämökuva ei missään vaiheessa toteuttanut Lehmannin mainitsemää näyttämöllistä montaasia, johon rinnakkaiskerronnan voisi sekoittaa. Korhosen ohjaama kohtausjärjestys kun nimenomaan pyrki ohjaamaan tiettyä havainnointijärjestystä katsojassa, jolle näyttämöllinen montaasi sen sijaan jättää vapauden yhdistellä asioita haluamallaan tavalla. Siksi puhutaan samanlaiseen havainnointiin pyrkivästä tilankäytöstä myös avoimena montaasina. (Lehmann 2005, 279–280.) Näkyvin ero on siis perimmiltään aristoteelisessa selkeyden ja yhden vaihtoehdon antavan ymmärrettävyyden, ja useiden ymmärtämisvaihtoehtojen välillä.

Näyttämöllinen montaasi johtaa elokuvakerrontaa muistuttavaan havainnointiin katsojassa, mutta ei sinällään lähennä teatteria ja elokuvaa. Elokuvakerronta kun harvoin antaa vaihtoehtoja katsojalle kiinnittää katseensa muihin kuin ohjauksen ja kameran määrittelemiін merkkeihin. Näyttämöllisessä montaasissa katsoja valikoi itse leikkauskohdat. (Lehmann 2009, 280.)

Elokuvakerronnalla ja *Pesärikolla* on kuitenkin yhteytensä, vaikkakin ilman Lehmannin näyttämöllisen montaasin määritelmää. Korhonen on kertonut elokuvaohjaaja Alfred Hitchcockin olevan yksi ohjaaja-esikuvistaan (Korhonen 1993, 276). *Pesärikon* ensimmäisen varsinaisen harjoituspäivän työryhmä aloittikin katsomalla Alfred Hitchcockin elokuvan *Psyko* eräänlaiseksi tunnelmanvirittäjäksi *Pesärikon* tarinaan. Elokuvan jälkeen käydyssä keskustelussa Korhonen toi esille näkemyksensä *Psykossa* esiintyvän *Batesin* talon samankaltaisuuden *Pesärikon Larvaan* eli päähenkilöiden kotitaloon nähden. Molemmissa dominoiva äiti ottaa toistuvasti yliotteen mielisairaasta pojastaan. Korhonen ihailee Hitchcockia myös tämän tyyliässä tuoda outouden tunteen arkipäiväisiin tilanteisiin, jolloin tavallisesta tulee epätavallista ja siksi kiinnostavaa (Korhonen 1993, 276). *Pesärikossa* surkukupaisuutta loivat *Larvan* talon vanhojen sisarusten, *Laimin* ja *Ilmin*, syvään juurtuneet pakkomielleet hoitaa talouttaan tarkasti juuri niin kuin heillä on aina ollut tapana. Taloon tulevan miniän, *Armin*, totuttaminen näille tavoille on kaukana vuorovaikutteisesta kommunikaatiosta, mikä on aluksi katsojan kannalta surkukupaisaa ja sitten vain surullista ja ahdistavaa. Lopulta *Armi* alkaa kamppailla ulos ympärilleen asetetuista tiukoista raameista.

Kohtausten leikkauskohtiin Korhonen toi elokuvamaisuuden. Yleensä uusi kohtaus määritteli tilansa edellisen kohtauksen loppupuolella. Näissä rinnakkaisissa tapahtumissa saattoivat myös kuvastua kerronnaltaan erilaiset tasot. Juonellisen fiktion tai kronologisen tarinan kaaren tasosta Korhonen käytti nimitystä preesens. Muistoja tai roolihahmojen menneisyydessä tapahtuneita asioita kuvasi Korhosen sanastossa imperfekti. Lisäksi näiden kanssa simultaanisesti tai yksittäin saattoi esiintyä muu mielensisäinen taso, jossa näkyi esimerkiksi jonkin henkilön sisäinen maailma kuoron kuvaamana tai uni, joita Seppo Parkkisen dramatisoimassa *Pesärikossa* oli useita eri roolihahmojen näkemänä.

## 5 Oman teatterikäsitteisen rakennuspalikoita

Näytelmän fiktiivisen, takautumien, toiveiden ja unien maailmoja Lehmann käsitteli aikatasoina. Uuden aikakäsityksen mukaisesti aika hajoaa heterogeenisiksi todellisuudeksi, joita ei voida erottaa toisistaan (Lehmann 2009, 305). Todellisuudenomainen fiktiivimaailma sekä mielensisäinen ja epälooginen tunnemaailma näyttävät myös oman teatterikäsitteisen mukaan näyttämöllä vaivatta vuorotellen, rinnakkain tai päällekkäin, eikä toiseen aikatasoon siirtymistä ole välttämätöntä alleviivata tekstissä tai tehostein.

Antiikin Kreikan näytelmissä kuoro oli kertojan ja kommentaattorin roolissa. Se vastasi myös näytelmän henkilöiden mielensisäisen maailman esilletuomisesta. Tällainen rooli oli myös *Pesäriikon* kuorolla. Toisaalta kuoro myös esiintyi niin Olavin painajaisten kuin Arminkin unien henkilöinä. Osa kuoron henkilöistä oli anonyymeja, mutta osalla oli vastineensa fiktion tosimaailmassa. Varsinkin Armille tosimaailman rakkaat ihmiset näyttävät kuorossa ikään kuin suojelusenkeleinä elämän taitekohdissa. Omasta mielestäni kuoron toimiminen kertojana on usein tylsä ratkaisu. Miksi lausua tekstinä asioita, jotka voisi myös näyttää? Kuoro näyttää jälleen nimenomaan tekstikeskeiselle esitykselle ominaisena elementtinä. Kuitenkin kuorolla voisi olla sijansa myös toisenlaisena ilmaisijana toiminnallisessa vuorovaikutuksessa muiden roolihenkilöiden kanssa. Tällaiseen kuororooliin kokemukseni mukaan usein tämän hetken teatteriesityksissä pyritään, mutta harmillisen monissa tapauksissa kuoro silti jää lausujan rooliinsa.

Se, että näyttämöllä voi esiintyä yhtä aikaa mielensisäisiä ja tarinassa kuolleita henkilöitä, on mielestäni ilmentymä teatteritaiteen ominaisuudesta kuvata näkyvän maailman ohella psyykettä ja hengellisyyttä. Metafyysisellä hengellisyyden maailmalla on Lehmannin mukaan looginen paikkansa teatteritaiteessa, ja teatterin piiristä etsitään toisia maailmoja – haaveita, mystiikkaa, hengellisyyttä ja yhteisöllisyyttä. (Lehmann 2009, 366). Myyttien maailma istuu mielestäni teatteriinkin hyvin myös muun muassa siksi, että se kuului antiikin Kreikassa Dionysos-jumalan palvontakulttiin ja on jo aiemminkin liittynyt heimokulttuurien uskonnollisiin rituaaleihin.

Omat kokemukseni teatterin piirissä ovat ohjanneet syntyntyttä teatterikäsitystäni. Ne alkoivat lapsena kesäteatterista, jatkuivat teatteri-ilmaisun perusopetuksessa ja edelleen teatteri-ilmaisun ohjaajan koulutuksessa. Teatteri-ilmaisun ohjaajan koulutuksen keskiössä on ollut toimivan ryhmätyön ja ryhmänohjaajuuden opiskelu. Koulutukseen on kuulunut ryhmä- ja vuorovaikutustaitoja omina kursseinaan, mutta ryhmätyöskentely on ulottunut kaikkiin esittävän taiteen koulutusohjelman opintojaksoihin. Ja miksipä näin ei olisi, sillä itse koen teatterin vahvasti ryhmätyöskentelyn taiteeksi jo lapsuudesta saakka juontavien teatterikokemusteni myötä.

Niinpä teatterikäsitksessäni korostuu ryhmä, yhteisö ja yhdessä tekeminen. *Nykyteatterikirjassa* nykyään Teatterin tiedotuskeskuksen toiminnanjohtajana toimiva Hanna Helavuori pohtii esiintyjän uudenlaista roolia teatterissa, joka antaa näyttelijälle laajemman toiminta- ja vastuuoikeuden teatteriproduktion työstöprosessissa. Teatterikappaletta valmisteltaessa on sallittua rikkoa työryhmäroolien rajoja niin, että perinteiset näytelmäkirjailijan, ohjaajan, dramaturgin, näyttelijän, lavastajan, pukusuunnittelijan, valo- ja äänisuunnittelijan ammattikuvat sekoittuvat. Helavuori nostaa selkeimmin etsityksi vaihtoehtoisuudeksi ohjaajan roolin uudelleenmäärittely. Uusia ohjaajuuden muotoja ovat esimerkiksi ryhmätekiäisy, ohut ohjaajuus ja jaettu ohjaajuus. (Helavuori 2010, 107–108.) Helavuori ei avaa näitä ohjaajuuden muotoja tarkemmin, mutta koen itselläni olevan kokemuksia erilaisista ohjaajuuden muodoista. Ryhmätekiäisyyttä esiintyy kaikissa ryhmälähtöisissä produktioissa - esimerkiksi devising-teatterissa, missä työryhmä koostaa esityksen valitsemistaan osasista. Toisaalta ryhmä voi päättää jaetusta ohjaajuudesta, jolloin kaikilla on vastuu ohjaamisesta koko produktiossa tai jaettuna tietyissä kokonaisuuksissa. Ohut ohjaajuus kuvaa käsittääkseni ohjaajan roolia, joka on kyllä yhdelle työryhmän jäsenelle määritelty, mutta joka sallii sekoittumista toisiin rooleihin. Näitä muotoja olemme erilaisilla kokoonpanoilla esittävän taiteen koulutusohjelman puitteissa hyödyntäneet.

Omassa teatterikäsitksessäni jokaisella työryhmän jäsenellä on valta ja vastuu toimia esityksen hyväksi tuomalla esiin omat ajatuksensa. Tämä käsitykseni teatterintekemisestä on hyvin ryhmälähtöinen ja tärkeällä sijalla on toimiva ryhmädynamiikka ja työryhmän hyvinvointi. Työryhmän hyvinvointiin on kiinnitetty huomiota ennemminkin teatteritaiteen saralla, ainakin teatterin kielen murrosten aikoihin sijoittuvien ensimmäisen ja toisen

ryhmäteatteriliikkeen osana. Korhonen kirjoittaa vuonna 1971 pienenä teatteriryhmänä perustetun KOM-teatterin sisällä kannetun aikanaan erityisen paljon vastuuta työntekijöiden hyvinvoinnista (Korhonen 1993, 83 ja 219). Ensimmäisiä asioita, joita *Pesäriikka* työstettäessä panin merkille, oli ohjaajan kiistaton auktoriteetti produktiossa. Kuitenkaan ohjaajan auktoriteetti ja työryhmän hyvinvointi eivät mielestäni ole toistensa suoria vastakohtia, ja myös ohjaajakeskeinen ryhmä voi voida hyvin.

Keski-Pohjanmaan ammattikorkeakoulun esittävän taiteen koulutusohjelmasta valmistuvat opiskelijat ovat nähdäkseni hyvinvointialan ja taiteen alan ammattilaisten yhdistelmiä. Siksi taiteelliseen työhön esittävän taiteen kentälläkin ujuttautuu varmasti myös soveltavan teatterin ajatusmaailmaa. Työryhmän hyvinvoinnista teatteri-ilmaisun ohjaajan kuuluu mielestäni aina kantaa vastuuta.

Soveltavan teatterin kautta draaman keinot avautuvat muun muassa yhteisöteatterin, sosiadraaman, taidekasvatuksen ja osallistavan teatterin suuntaan. Osallistavuus ja katsojan kokemuksesta kiinnostuneisuus ovat yleistyneet esittävässä teatterissa. Tässä ei oikeastaan ole mitään uutta, sillä jo Antiikin Kreikan teatteria katsoja määräiti siinä määrin, että kantasana 'teatron' tarkoittaa katsomoa (Laitinen 2010, 246). Myös 1860-luvun Suomessa esitettiin, että lainasana teatteri korvattaisiin suomenkielisellä versiolla 'katsola' (Numminen 2010, 20).

Ohjaaja Tuomas Laitinen nostaa esiin katsojan odotushorisonnin hänen saapuessaan teatterin: Teatteria vastaanotetaan. Katsojan ja esiintyjän vuorovaikutus on kuitenkin todellinen kaikissa teatteriesityksissä. Vastaanottamiseksi ei tapahtuvaa teosta tarvitse edes kokea ymmärtävänsä. Osallistavaa esitystä saatetaan kuitenkin pelätä, sillä siinä katsojajokokijan passiivinen vastaanottajan rooli muuttuu aktiiviseksi esityksen osatekijäksi. Osallistuja on mukana taiteellisen teoksen syntyprosessissa. Koska katsojan aktiivinen osallistaminen on yleistä performanssitaiteessa, esittää Laitinen osallistumisen pelon olevan mahdollisesti syynä sille, ettei suuri yleisö ole koskaan ottanut performanssia omakseen. Kuitenkin aktiivinen vuorovaikutus tuo teatteria lähemmäs sen ritualistisia juuria. Katsomistapaan huomiota kiinnittänyt esitys leikkii ihmisten - katsojien ja esiintyjien - välisellä läheisyyden ja etäisyyden kokemuksella, sekä valtasuhteiden variaatioilla. Kokemus katsojana olemisesta tarjoaa etäisyyden esiintyjään nähden, mutta toisaalta sekä esiintyjät ja katsojat ovat yhtä lailla läsnä esitystilassa, mikä antaa

mahdollisuuden ihmisten väliseen dialogisuuteen. (Laitinen 2010, 246–254.)

Dialogisuus ja teatterin yhteisöllinen kokemus ovat esteettisen taidekokemuksen ohella itselleni tärkeitä ominaisuuksia teatterissa. Laitinen esittää osallistavuuden tapahtuvan juuri nykyteatterillisten esitysten piirissä, mutta nähdäkseni muunkinlaiset esitykset pystyvät keskustelemaan yleisönsä kanssa esimerkiksi teattereiden yleisötyön kautta. Yleisötyöllä on mielestäni nimenomaan taidekasvatuksellinen asema, vaikka se voitaisiin nähdä myös eräänlaisena teatteriesitysten markkinointina. Yleensä yleisötyötä toteuttavat teattereissa työskentelevät teatterikuraattorit, jotka valmistavat valitun esityksen aihepiiriin linkittyviä ennako- ja/tai jälkityöstöpajoja. Draamallisten työpajojen tarkoituksena on syventää katsojan kokemusta teatteriesityksestä ja käsitellä tuota kokemusta. Näin tehdessään yleisötyö lisää vuorovaikutusta esitysten tekijöiden ja katsojien välillä.

Kokkolan kaupunginteatterin yleisötyöntekijät kiersivät *Pesäriikon* tiimoilta maakunnan palvelutaloissa ja kouluissa käsittelemässä näytelmän perhe-teemaa näytelmätekstin pohjalta ja henkilökohtaisia kokemuksia viritellen. Valitut ryhmät eivät kuitenkaan olleet suurimmalta osin näytelmää nähneet, joten työpajat toimivat myös teatterin kannalta markkinointina. Toivon, että yleisötyön merkitykset kuitenkin nähtäisiin teattereissa laajemmin kuin mainoksena teatteriesityksille. Omassa kokemuksessani ne linkittyvät taidekasvatukseen, ja tuovat taidetta lähemmäs katsojaa.

Erialaisten taidemuotojen tukemisessa tulisi nähdä taiteen tarpeellisuus ihmiselle itseisarvona. Ohjaaja Esa Leskinen kirjoitti taannoin *Voima*-lehdessä, että taide erottuu hyötyajatteluun perustuvassa maailmassamme juuri siinä, että siitä on määrällisesti tai taloudellisesti vaikea nähdä olevan mitään hyötyä. (Leskinen, *Voima* 2/2012, 39.) Sen sijaan taide on jotain, mikä kulkee ihmisyyden mukana ajasta toiseen välttämättömyytenä, ja on siten verrattavissa uskontoon (Laitinen 2010, 254). Kun kerran taide on inhimillinen välttämättömyys, tulisi mielestäni yhteisötaiteen muotojakin yhteiskunnassa pitää vireillä ilman hyötyajattelun taakkaa.

## 5.1 Esteettisiä mieltymyksiä

Kaisa Korhonen kirjoittaa elämäkerrassaan mieltymyksestään huonekaluihin näyttämöllä. Ruokapöydällä muun muassa on hänen maailmassaan symbolinen ja myös konkreettinen, tilallinen, asema perhe-elämän sosiaalisten tilanteiden keskuksena ja tätä merkkiä pöytä kantaa Korhosen ohjaamissa esityksissä (Korhonen 1993, 244). Itse näin huonekalut hyvin realistisena ratkaisuna, jossa näyttämölle oli haluttu lavastaa huoneita. En pystynyt ajattelemaan niin arkisia ja alkeellisimmissakin lavastuksissa käytettäviä tavaroita kuten pöytä tai tuoli harkittuina merkkeinä kokemusmaailmasta. Oletukseni näiden tavaroiden olemassaolosta näyttämöllä oli kehittymätön, kenties siksi, että olen itse käyttänyt pöytiä ja tuoleja lavasteina milloin minkäkin asemesta sen kummemmin ajattelematta merkityksiä, joita nämä esineet itsessään kantavat.

Korhosen kokemuksella pystyy jo huomaamaan omia esteettisiä mieltymyksiään esityksissä tekijän näkökulmasta. Itse en pysty huomaamaan kuin pieniä jatkumojia, jotka ennemminkin ovat olleet jonkin tyylin kokeiluja. Sen sijaan pystyn katsojan näkökulmasta tunnistamaan, mistä olen viehtynyt tai mitä haluaisin itse esityksissä käyttää.

Esityksen ilmaisukeinoina tanssi ja fyysinen ilmaisu ovat itselleni mieleen. Ihmisen ilmaisu on teatterissa minua kiinnostavin elementti ja se on ehdottomasti massiivisia esiintymispuitteita tärkeämpää. Hyväksyn kuitenkin myös muut elementit teatteriesityksen lähtökohtana. Teatteriesitys voi draaman jälkeisen teatterin ajattelun mukaisesti mielestäni yhtä hyvin lähteä niin tekstistä tai esiintyjästä kuin tilasta, tai muusta visuaalisesta toteutuksesta. Itselleni ohjaajana visuaalisuus on itse asiassa hyvin tärkeää ja ajattelen yleensä ensimmäisten asioiden joukossa esitystilaa. Tätä visuaalisuuden huomiota tukee myös toimimiseni opiskelijatovereideni ohjaamien produktioiden valosuunnittelijana omista intresseistäni lähtöisin.

Valo- ääni- ja mediatekniikan käyttö on kehittynyt teatterissa yhtä jalkaa teknologisten saavutusten kanssa. Draaman jälkeisessä teatterissa teknologia ei perinteisen draaman tavoin pelkästään palvele esitettävää tekstiä tai yritä tehostaa illuusion kokemusta. Teknologian käyttö voi leikitellä läsnäololla ja kiinnittää huomion teatteriryhmään ja esityksen tekoon. (Lehmann 2009, 386.) Jotkut esiintyjät voivat esimerkiksi esiintyä pelkkänä videokuvana tai koko esiintyminen tapahtua toisessa tilassa, johon katsoja ei näe,

paisi videoprojisoinnin välittämän kuvan avulla. Kuitenkin katsojat pystyvät tiedostamaan esiintyjien läsnäolon, mikäli nämä esiintyvät samanaikaisesti toisessa tilassa. (Lehmann 2009, 385, 389.) Teatterikokemuksen ominaisuutena pysyy kommunikoivuus, kun taas mediatodellisuus sinällään on Lehmannin mielestä täysin yksityinen kokemus (Lehmann 2009, 369–370). Mediatodellisuuden yksityisyyden kokemuksesta voi yleistyneen sosiaalisen median maailmassa olla monta mieltä. Itse kuitenkin tunnistan Lehmannin ajatuksen mediakokemuksen yksityisyydestä jopa sosiaalisessa mediassa. Vaikka Internet-yhteys sallii kommunikaation lukuisten muiden ihmisten kanssa, on tuo kommunikaatio kuitenkin mielestäni vajaata. Siitä puuttuu fyysisesti läsnä olevien ihmisten luoma ennakoimattomuuden ja hetkessä syntyvän vuorovaikutuksen ilmapiiri.

Teatterinäyttämöllä pyörivä videoprojisointi voittaa kuitenkin katsojan katseen suhteessa elävään läsnä olevaan näyttelijään Lehmannin mukaan siksi, että liikkuvat sähköiset kuvat vaikuttavat esiintyjää voimakkaammin katsojan mielikuvitukseen (Lehmann 2009, 368). Olen huomannut, että jos jossain on keskustelukumppanini vieressä tai kylään mennessäni kyläpaikassa televisio auki, nauhiintuu keskittymiseni helposti sen liikkuvaan kuvaan. Lehmannin mukaan videokuva kiehtoo meitä ihmisiä hypnoosin lailla, sillä olemme tottuneet katsomaan videokuvan sulkeutunutta toista maailmaa kuin haavekuvana, joka vapauttaa meidät tosimaailman fyysisestä ja moraalista raskaudesta (Lehmann 2009, 398). Läsnä olevan esiintyjän ja simultaanisen videokuvan esittäminen saa katsojan kuitenkin tarkkailemaan havainnointiaan (Lehmann 2009, 390). Läsnä olevan ihmisen ja näytetyn median ero on huikea ja siksi postmoderni teatteri saattaa käyttää kylmään teknologiaan mukautumista vaikuttimena, jotta siitä voidaan poiketa (Lehmann 2009, 392). Samalla tavoin minä toistuvasti harmittelen katseeni hakeutumista television suuntaan, kun kyläpaikassa ystäväni ansaitisivat täyden huomioni. Turhaudun liikkuvan kuvan katseen koukuttavaksi suunniteltuun ylivaltaan ja toivon tuon minuun ikävästi vaikuttavan ärsykkeen poistuvan, jotta voisin aidosti kommunikoida läsnä olevien ihmisten kanssa.

Mikrofonien käyttö teatteriesityksissä sisältää videokuvan kanssa samantapaista muutoksen havainnoimista läsnäolon suhteen. Mikrofonin on tarkoitus korostaa ääntä niin, että puheen sanoma tulee selkeämmin esitetyksi katsojille. Kuitenkin mikrofoni tuo samalla ilmaisuun teknologian välillisyyden. (Lehmann 2009, 386.) *Pesärikossa* nauhoitetun ja orgaanisen - näyttämöllä siinä hetkessä tuotetun – äänen yhdistäminen, sekä mikrofonin kautta tilaan tulvivan, lavalla aiemmin nähdyn, näyttelijän äänen yhdistely



häiritä minua. Kyse oli varmaankin siitä, ettei teknologian käyttöä ja sen tuomaa välillisyyden tunnetta esityksessä tietoisesti käsitelty. Nauhalta ”soiva” lapsen ääni, joka omasta mielestäni selvästi kuului aikuiselle näyttelijälle, ja mikrofonilla vahvistettu ääni lavan takaa olivat teknisiä tehokeinoja, joiden tarkoituksena oli luoda tarinassa esiintyviä merkkejä näyttämölle. Juonen kannalta ne olivat kuitenkin omasta mielestäni turhia ja veivät tarkoituksensa vastaisesti minut pois fiktion maailmasta teatterin työstämisen tekniselle tasolle. Huomattava on kuitenkin, että itselleni teatterintekijänä ja nuorena sellaisena, tekniikka kantaa sinällään erilaisia merkkejä kuin kuvittelemalleni kyseisen esityksen kohdeyleisölle. Kuten aiemmin televisioesimerkissäni tai sosiaalisesta mediasta puhuessani teknologia saattaa edustaa itselleni myös teatteriesityksessä ihmisten välisen kommunikaation häiriötä. Toisaalta teknologia saattaa toimia myös merkinä ihmisen rajallisuudesta tai koneellistuvasta maailmasta.

Itseäni kiehtoo ohjaustaitteessa Lehmannin mainitsema esitysten ”musiikillistaminen” (Lehmann 2009, 388). Ihannetapauksessa tekniset ja ilmaisulliset ratkaisut sulautuvat yhteen muodostaen musiikin lailla yhteen soljuvan kokonaisuuden, jota tekniikan kylmyys verrattuna esiintyjien kommunikoivuuteen tai aitoon läsnäoloon ei häiritse ainakaan tiedostamattomalla tavalla. Tekniikalla on tällaisessa esityksessä oma harkittu roolinsa, joka ottaa huomioon teknologian mukanaan kantamat merkit ja käyttää niitä esitysmateriaalina. Toisaalta taitavasti käytetty tekniikka saattaa tehdä itsensä näkymättömäksi ja luoda toimivia illuusioita vaikkapa fysiikan lakien vastaisesti liikkuvista näyttelijöistä (Lehmann 2009, 388).

Kanava- ja nettisurffailun maailma on tuonut vaikutteensa teatteriin (Lehmann, 2009, 372). Kun Lehmann esittää ennen puhutun varieteehermoista kuvaten ihmisen kykenemättömyyttä keskittyä yhteen esityskappaleeseen pidemmäksi aikaa monta esityskappaletta illan aikana esittävän varieteen sijasta, voisi mielestäni nykyään puhua tietokonehermoista (Lehmann 2009, 319). Vaikka tekniikan pitäisi tehdä elämäämme helpommaksi, aiheuttaa se toimintaamme myös hermostuttavia katkoksia, epäsujuvuutta, liiallista informaatiotulvaa ja hyppelyä arkitodellisuuden ja mediatodellisuuden välillä. Lehmann kertoo tällaisten elementtien tulleen myös draaman jälkeisen teatterin esityksiin, sillä nykyihmisen kuuluisi olla siihen tottunut (Lehmann 2009, 372). Itse en kuitenkaan ainakaan ole ja nuo aiemminkin mainitsemani tekniikan elämäni aiheuttamat häiriöt hermostuttavat minua. Siksi haluan omien teatteriohjauksieni olevan vapaita häiriöistä, ja

ennemminkin selkeästi havaittava kokonaisuus kaoottisen arkitodellisuuden keskellä.

Draamallista ja draaman jälkeistä estetiikkaa tarkastellessani huomaan kuitenkin esteettisten valintojen teoreettisen pohdinnan olevan syntyvän esityksen kannalta toissijaista. Ohjaustyötä johtaa ihannetapauksessa logiikan avustamana intuitio, joka antaa teatteriesityksessä kasvot mielensisäiselle maailmalle ja sieltä kumpuaville merkeille. Yleisen yksityisyyden ja kollektiivisen muistin nimissä nämä merkit voivat olla myös katsojan tunnistettavissa. Lehmannin käsitellessä draaman jälkeistä aikaestetiikkaa selittää hän teatterin olevan muistitila, jossa kollektiivisen muistin olemassaolo on edellytys katsojan yksityisen muistin toteutumiselle ja sitä kautta esityksen merkkien lukemiselle (Lehmann 2005, 321). Teatteria merkkien esittäjänä käsitelin työssäni aiemmin avatessani Lehmannin näyttämöllisen montaasin käsitettä sivulla 18.

## 5.2 ”Nykyteatteri” teatterin oletuksena?

Vuosituhanen vaihteesta on kulunut jo pian 15 vuotta ja niinpä voimme odottaa uusia tuulia teatteritaiteessa. Väitän, että nyt teatterikentälle astuvalla omalla sukupolvellani nykyteatteriksi nimettyyn teatterikieleen ei enää tarvita nyky-etuliitettä. Katariina Numminen ennustaa nyky-etuliitteen häviämistä *Nykyteatterikirjassa* niin, että nykyteatteri sulautuu yhteen esitystaiteen kanssa ja nykyteatterille olennaiset tekemisen tavat leviävät kaikkialle teatteriin (Numminen 2010, 14). Mielestäni tämä nykyteatterillisten tekemisen tapojen leviäminen on jo tapahtunut. Tänä vuonna 2012 vain kaksi vuotta *Nykyteatterikirjan* julkaisemisen jälkeen on jo vaikeampi määrittää onko teatteriesitys nykyteatteria vai perinteistä teatteria, ja ikäpolveni tekijöille nykyteatteri on vain yksinkertaisesti teatteria.

Nykyteatteri on jo vakiinnuttanut paikkansa myös taideinstituutioissa. Teatteri & Tanssi -lehden vuoden 2012 ensimmäisessä numerossa on taideinstituutioiden toimintamallien muutosta käsittelevä artikkeli, missä Uuden tanssin keskus Zodiakin toiminnanjohtaja Raija Ojala sanoo:

Rohkenen väittää, että yksipuolisen autoritäärisesti tarjottu ja frontaalisesti vastaanotettava teostaide ei enää kauan kannu. Se ei riitä kiinnostamaan toisenlaisiin käyttöliittymiin kytkeytyneitä nuorempia sukupolvia. (Teatteri &

Tanssi 1/2012, 13.)

Informaatiota ja viihdettä pursuavassa yhteiskunnassamme väite lienee tosi. Teatterin on edelleen omanlaisenaan taidemuotona tarjottava vastaus uudenslaisiin tarpeisiin kuten esimerkiksi yhteisöllisyyden kaipuuseen. Samaisessa Marja Silden kirjoittamassa artikkelissa Suomen Kansallisteatterin johtaja Mika Myllyaho korostaa, että koko taiteilijaidentiteetti on muutoksessa, ja laitosten tehtävä muuttuu sen myötä (Teatteri & Tanssi 1/2012, 15). Kun nykyteatterista on tullut jo teatterin oletus, mielenkiintoista on, millainen teatterin kielen muutos valtaa alaa seuraavaksi.

## 6 Tutkimusmatkalla teatterin kielen muutoksessa

Työssäni olen nostanut esille englantilaisen ohjaajan Peter Brookin mainitsemaa teatterin kielen muutosta todistetusti tapahtuvan. Teatteritaide uudistuu, kuten taiteelle yleensäkin on mielestäni tarpeellista puhuttelevuutensa ja tarpeellisuutensa säilyttämiseksi. Uudet sukupolvet tuovat mukanaan uusia tarinoita elämästä, jotka sisältävät uusia aiheita ja ideologioita. Teatterin uudet muodot muuttuvat samassa tahdissa muun muassa kehittyvän teknologian kanssa.

Ajatus teatterin kielen muutoksesta sai omalla kohdallani kipinän ohjaaja Kaisa Korhosen assistenttina toimiessani Kokkolan kaupunginteatterin *Pesärikko*-produktiossa. Minua hämmensi siinä ”perinteisempi” draaman jälkeisiä keinoja vähemmän käyttävä teatterin kieli. Kuitenkin sain rakennusmateriaalia omaan teatterikäsitykseeni tuosta perinteiseksi kokemastani aristoteelisiin teatteriteorioihin nojaavasta käytännöstä. Lisäksi Korhosen elämäkertateoksesta löytämäni Brookin teoria teatterin kielen muutoksesta antoi suunnan lähteä tutkimaan teatteritaiteen murrosvaiheita.

Vaikka selvitin näitä murrosvaiheita teatteritaiteessa olleen tasaisin väliajoin – viimeisen viidenkymmenen vuoden aikana länsimaissa ainakin 60-, 80-, ja 2000-luvulla -, totesin kuitenkin teatterin kielen olevan monimutkaisesti kehittyvää ja samassa ajassa - ja jopa samassa esityksessä - nähtävän monenlaista teatterin kieltä. Brookin näkökulmat kuolettavasta, pyhästä, karkeasta ja välittömästä teatterista tuntuivat kuvaavan tässä päivässä omia kokemuksiani teatteritaiteesta.

Tulin siihen tulokseen, että elävänä pysyvän taiteen avain on muutoksen vaalimisessa. Tällöin keskeiseksi nousi dramaturgi-ohjaaja Juha-Pekka Hotisen yhdeksi lähestymistavaksi nykyteatteriin nostama prosessin määre, joka Hotisen mukaan tarkoittaa teatterin määrittelevän itsensä aina uudelleen taidemuotona (Numminen 2010, 10). Niinpä totesin myös ”pertsan” ja ”nykärin” muodossa 2000-luvun teatterikeskustelussa esiintyneiden yritysten määritellä aikansa teatteriesitykselle tyhjentävän kuvaava genre mahdollisesti siirtyvän jo historiaan. Vaikka nykyteatterista on puhuttu tunnistettavana genrenä, ja tähänkin opinnäytetyöhön olen sitä tietyillä tunnistettavilla piirteillä ja osittain

vastakkainasettelun avulla kuvannut, syvemmin olen ymmärtänyt oman teatterikieleni ominaisuudeksi juuri prosessin. Prosessin ihmisenä, jonka aiheita taide heijastaa, ja prosessin teatterintaiteen kielessä, joka muuttuu oman kehitykseni ja teatteritaiteen kehityksen - tai muutoksen - myötä.

Nähdäkseni pohjimmiltaan teatteritaide on aina ollutkin prosessissa, sillä niin ovat olleet myös teatterin tekijät. Aristoteleen *Runousoppikin*, jota pidetään draamallisen teatterin perimmäisenä lähteenä, on varsin käytännönläheinen ja kuvaileva teos, joka linkittyy paljolti kirjoitusaikaansa ja siinä vallinneeseen kulttuuriin. Siinä Aristoteleen tekemät havainnot draamasta taidemuotona omassa ajassaan ja kulttuurissaan kehittyivät kuitenkin uudella ajalla normatiiviseksi säännöstöksi teatteria tehtäessä. Renessanssin aikana säännönmukaisen aristoteelisen käsityksen kanssa kilpaili uusplatoninen runollisen vimman taidekäsitys, joka vierasti säännönmukaisuutta ja korosti luovaa taiteilijaa. Aristoteelinen kanta alkoi kuitenkin 1600-luvulla määrittää klassismin teatteria. (Lehmann 2009, 330.) Nähdäkseni aristoteeliset konventiot ovat eläneet edelleen neljäsataa vuotta, joskin aina aikansa kulttuurin muokkaamana.

Saksalaisen teatteriteoreetikon Hans-Thies Lehmannin esittelemä aristoteelisia konventioita ravistellut draaman jälkeinen teatteri on ollut merkittävimpiä vaikuttajia 2000-luvulta lähtien yleisesti nähtyyn postdraamalliseen teatterin kieleen ja sen myötä myös omaan teatterikäsitykseeni. Aristoteelisen tekstilähtöisyyden lisäksi sain Lehmannilta teatteriesityksen työstämisen lähtökohdiksi myös aikaestetikan, tilan ja esiintyjän näkökulmat, joiden tarjoamia mahdollisuuksia sovitin omaan teatterikäsitykseeni.

Omaa teatterikäsitystäni huomasin merkittävästi muokanneen soveltavan teatterin käytäntöjen, jotka ovat olleet osa kokemuksiani teatterista lapsuuden teatteriharrastuksesta lähtien. Nyt teatteri-ilmaisun ohjaajaksi valmistuessani ihmisten aito vuorovaikutus on oman teatterikieleni keskeisimpiä tekijöitä. Aristoteleen vaikutus teatterille säilyy ajassamme, mutta uusien teatterisukupolvien myötä sen kantama teatterikulttuuri uudistuu ja suodattuu uusien taide- ja yhteisökulttuurien läpi. Toisaalta teatteri hakee juuriaan ja paluuta leirinuotioille tarinankerronnan ja rituaalin kulttuuriin niin esittävän kuin osallistavankin teatterin muodoissa. Vaikka teatterin kieli eli sen keinot viestiä merkityksiä muuttuvat ajassa, säilyy teatterin merkitys ihmiselle tarinoiden ja yhteisöllisyyden paikkana hämmästyttävän samana.

## LÄHTEET

### Kirjat:

Arlander, A. 2009. Esseitä performanssista ja esitystaiteesta. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Aristoteles, suom. Hothi, P., selitykset Sihvola, J. 1997. Runousoppi. Gaudeamus.

Brook, P. 1968. Tyhjä tila. Porvoo, Helsinki: WSOY.

Carlson, M. 2004. Esitys ja performanssi. Helsinki: Like.

Helavuori, H. & Korhonen, K. 2008: Kiihottavasti totta. Helsinki: Like.

Hotinen, J. 2002. Tekstuaalista häirintää. Helsinki: Like.

Korhonen, K. 1993. Uhma, Vimma, Kaipaus. Helsinki: Otava.

Lehmann, H. 2009. Draaman jälkeinen teatteri. Helsinki: Like.

### Artikkelit toimitetuissa teoksissa :

Heinonen, T. & Reitola, H. 2001. Dramatisoitua todellisuutta. Dramaturgioita. Toim. Heinonen, T. & Reitola, H. 2001. 9-74. Helsinki: Palmenia.

Helavuori, H. 2010. Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa? Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Toim. Ruuskanen, A. 2010. 101-116. Helsinki: Like.

Laitinen, T. 2010. Katsoja esityksen tekijänä. Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Toim. Ruuskanen, A. 2010. 246-255. Helsinki: Like.

Numminen, K. 2010. Johdanto. Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Toim. Ruuskanen, A. 2010. 9-20. Helsinki: Like.

Ruuskanen, A. 2010. Lukijalle. Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Toim. Ruuskanen, A. 2010. 7-8. Helsinki: Like.

### Lehtiartikkelit:

Leskinen, E. 2012. Taide pelastaa. Voima 2/2012. 39.

Silde, M. 2012. Vapaille vyöhykkeille. Teatteri & Tanssi 1/2012. 10-15.

### Julkaisematon lähde:

Säppi, M. 2011. Työpäiväkirja.