

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävä taide

Teatterin suuntautumisvaihtoehto

2012

Ilmari Pursiainen

PIIRITEATTERI

– Katsomo tekee lajityypin



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävä taide | Teatterin suuntautumisvaihtoehto

2012 | 25 sivua

Ohjaaja Marja Kangas

Ilmari Pursiainen

PIIRITEATTERI – KATSOMO TEKEE LAJITYYPIN

Opinnäytetyössäni käsittelen kokoelmaa teatterin tyylejä, joita yhdessä kutsun piiriteatteriksi. Piiriteatteri on ensisijaisesti lavastukseen ja näyttämöllepanoon liittyvä esityksen määritelmä. Se perustuu ympäröivyyteen ja katsojien koolle kutsumiseen. Vastakohtana sille pidän frontaalista, edestä katsottavaa teatteriesitystä.

Kutsun piiriteatteria myös lajityypiksi. Se edellyttää frontaalista, edestä katsottavasta teatterista poikkeavaa esittämisen tapaa. Havainnollistan lajityypin piirteitä taiteellisen opinnäytetyöni pohjalta. Taiteellisena opinnäytteenä ohjasin esityksen *Grandiosity* Turun Ylioppilasteatteriin piiriteatterin tyyllilajia noudattaen.

Aiheenkäsittely jakaantuu kolmeen päälukuun. Ensimmäiseksi käsittelen piiriteatteria lavastuksellisenä ratkaisuna. Tukeudun tutkimuksessa Anette Arlanderin tohtorintutkimuksen kirjalliseen osuuteen *Esitys tilana*. Toiseksi selitän piirin poliittista ja koolle kutsuvaa luonnetta Denis Guénounin teatterifilosofiaa hyödyntäen. Lopuksi esittelen piiriteatterin lajityyppinä ja sovellan edellä mainittuja tutkimustöitä ohjaajana tekemiini havaintoihin.

ASIASANAT:

Esittävät taiteet, teatteri, ohjaajan työ, kokeellinen teatteri, yleisö, osallistava teatteri, skenografia

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing arts | Theatre

2012 | 25 pages

Instructor Marja Kangas

Ilmari Pursiainen

CIRCLE THEATRE – AUDITORIUM DEFINES GENRE

In my thesis I concentrate on a collection of theatrical styles, which I call circle theatre. As a definition, circle theatre is related to scenography and staging. It is based on surrounding and congregates of spectators. In my opinion, frontal, straightforward watchable theatre is a contrary to it.

I entitle circle theatre as a genre as well. It requires different kind of presentation than frontal theatre. I demonstrate characteristics of the genre on the grounds of my final project. As a final work i directed performance called *Grandiosity* in Turku Student Theatre by following my own style.

Processing of the subject includes three chapters. At first, I treat circle theatre as a scenographical decision. The research relies on Anette Arlander's doctoral dissertation *Performance as space* (Esitys tilana). Secondly I explain the political and congregating nature of circle leaning on the philosophy of theatre by Denis Guénoun. In the end I demonstrate circle theatre as a genre and apply abovementioned examinations to my observations as a director.

KEYWORDS:

Performing arts, theatre, directing, experimental theatre, audience, participatory theatre, scenography

SISÄLTÖ

| | |
|--|-----------|
| 1 JOHDANTO | 5 |
| 2 ESITYKSEN YMPÄRÖIVYYS | 7 |
| 2.1 Esityksen kehys | 7 |
| 2.2 Ramppi | 8 |
| 2.3 Esittäjä-katsoja –suhde ja esittämistavan merkitys | 10 |
| 3 PIIRITEATTERI JA POLITIIKKA | 13 |
| 3.1 Koolle kutsuminen eli esitys kansankokouksena | 13 |
| 3.2 Kansanvalta ja katsomon tasa-arvoisuus | 14 |
| 4 PIIRITEATTERI LAJITYYPINÄ | 17 |
| 4.1 Piiriteatteri ja puhuttelu | 17 |
| 4.2 Selällä esittäminen | 19 |
| 4.3 Puheella määrittäminen | 20 |
| YHTEENVETO | 23 |
| LÄHTEET | 25 |

1 JOHDANTO

Teatteri on kohtaamisen paikka. Esitystaiteilijana olen kiinnostunut teatteriesityksestä ennen kaikkea yhteisöllisenä tapahtumana, joka kutsuu ihmisjoukon koolle. Teatteri on kansantapahtuma. Suomessa teatteritalot ovat edelleen yleishyödyllisiä laitoksia, joita pidetään yllä valtion rahoituksen turvin. Yksityistämisyrietykset kiertävät toistaiseksi tämän taiteenlajin kaukaa. Mielestäni näin on oltavakin. Teatterin ei tarvitse tuottaa mitään muuta kuin taiteellisia elämyksiä. Puolustustoimena teatterin riippumattomuuden hyväksi rahan valtaa vastaan olen ruvennut korostamaan taiteessani teatterin kansankokouksen piirteitä. Lopputuloksena ajatustyöstä olen kasannut kokoelman tyylejä, joita kutsun yhdessä *piiriteatteriksi*. Yksinkertaistettuna piiriteatteri on teatteritilassa toteutettavaa, ympäröivää teatteria. Se tarkoittaa, ettei esitystä katsota näyttämön edestä käsin, vaan joka puolelta. Avaan ympäröivyyden käsitettä ja teoriaa esitystaiteen ja -teorian professori Anette Arlanderin tutkimuksen pohjalta luvussa 2, Esityksen ympäröivyyys.

Väitteeni mukaan piiriteatteri on aina osallistavaa taidetta. Esityksen katsojat ottavat osaa ja vaikuttavat esityksen tapahtumiin. He eivät ole vain etäisiä sivustaseuraajia. Piirissä tavanomainen esitykseen osallistujien jaottelu esittäjiin ja katsojiin horjuu. Osallistaminen sopii käsitykseeni teatteriesityksestä ihmisten kokoontumistapahtumana, jossa katsominen on yhteisöllinen eikä yksityinen tapahtuma. Esitysteoreetikko Denis Guénounin mukaan kokoontuminen tekee teatterista poliittisen perusolemukseltaan. Sovellan Guénounin näkemyksiä piiriteatteriin luvussa 3, Piiriteatteri ja politiikka.

Haluan korostaa, että en ole keksimässä tutkimuksessani mitään uutta. Siitä huolimatta olen antanut edustamalleni tyylille nimen, koska se on mielestäni ennen kaikkea lajityyppi. Piiriteatteri edellyttää erilaista näyttelemisen tapaa kuin edestä katsottava teatteri. Perustelen piiriteatterin lajityypillisiä piirteitä luvussa 4, Piiriteatteri lajityyppinä. Pitkin kirjoitustyötä annan käytännön esimerkkejä taiteellisesta opinnäytteestäni, *Grandiosity*, jossa toimin ohjaajana ja vastasin käsikirjoituksesta. Toteutin ohjaustyön noudattamalla alusta alkaen piiriteatterin tyylilajia. Esityksessä katsojat istuivat piirimuodostelmassa. Käsikirjoitusta työstettiin ohjaajan ja kuuden näyttelijän vuorovaikutuksessa aihepähtöisesti. Esityksen aiheina olivat kilpailu, suorittaminen ja suuruudenhulluus. *Grandiosity* sai ensi-iltansa Turun Ylioppilasteatterissa 18.2.2012.

2 ESITYKSEN YMPÄRÖIVYYS

Tässä luvussa esittelen piiriteatterin luonteen ympäröivänä esittämisenä. Tukeudun tutkimuksessa Anette Arlanderin taiteellispainotteisen tohtorintutkinnon kirjalliseen osuuteen *Esitys tilana*. Teatteritutkija Arnold Aronson on eritellyt teatterilavastusta koskevassa tutkimuksessaan suoraan edestä katsottavat ja ympäröivät esitykset. Selitän, miksi Aronsonin käsite esityksen *kehys* on piiriteatterin tutkimuksessa sivuuttamaton. Kehyksen termin rinnalle tuon toisen mallin hahmottaa esityksen ympäröivyyttä: esittelen teatteritutkija Lars Klebergin määritelmän rampista. Avaan Arlanderin käsitteitä näyttämö-katsomo -suhde ja esittäjä-katsoja -suhde. Osoitan suhteiden erottelun tarpeellisuuden, kun määrittelen piiriteatterin ympäristönomaiset tekijät. Lopuksi havainnollistan, miten olen soveltanut esityksen ympäröivyyteen liittyvää teoriaa taiteellisessa opinnäytetyössäni *Grandiosity*. Keskeinen kysymys tässä luvussa on: miltä esitys näyttää?

2.1 Esityksen kehys

Arnold Aronson erottaa teatterin ympäröivät ja suoraan edestä nähtävät tilaratkaisut. Hänen mukaansa esityksen kehys (frame) määrittelee esityksen ja yleisön suhteen. Suoraan edestä nähtävässä eli frontaalisessa esityksessä katsoja katsoo kehystä ulkopuolelta. Hänen katsomisensa on suhteessa yleisön yhteisesti jaettuun kuvaan. (Aronson 1981, Arlanderin 1998, 14 mukaan.) Tällainen teatterin katsominen muistuttaa ulkoisesti elokuvateatterin katsomistapaa. Suurin osa Suomen laitos- ja harrastajateattereissa esitetystä teatterista on frontaalista. Frontaalisessa esityksessä katsojat harvemmin osallistuvat esityksen tapahtumiin.

Aronsonin malli kehyksestä koskee näyttämön ja katsomon välistä erottelua. Ympäröivässä esityksessä katsoja on kehyksen sisällä, mikä asettaa katsojan valintojen eteen. Katsoja ei voi nähdä kaikkia esityksen tapahtumia kerralla tai hän itse osallistuu niiden kulkuun. Ympäristönomaisia esityksiä voi tehdä teatteritiloihin kahdella tapaa: skenografian eli lavastuksen tai

monitilanäyttämöllepanon avulla. Jälkimmäisessä on useampi toisistaan erotettu näyttämöalue. Alueiden samanaikaisia esityksiä ei voi nähdä yhdellä kertaa. Ne eivät muodosta jatkumoa. Katsomo voi olla hajautettu ja esityksen seuraaminen tapahtuu siirtymällä katsomotilasta toiseen. (Aronson 1981, Arlanderin 1998, 36–37 mukaan.) Tällaisesta esityksestä esimerkkinä toimivat historialliset draamakierrokset, joissa kohtauksissa edetään katsojien fyysisellä siirtymällä.

Koska opinnäytteeni koskee lavastuksellista ratkaisua, piirikatsomoa, ei ole syytä käsitellä tässä monitilanäyttämöitä. Piirikatsomo on esimerkkitapaus lavastuksellisesti luotavasta ympäristönomaisesta näyttämöllepanosta. Onko muita tapoja ympäristönomaisuuden luomiseen skenografisin keinoin? Aronsonin mukaan katsojan voi ympäröidä joko pyöreällä katsomolla tai yhteisesti jaetulla tilalla, jossa on useita näyttämöitä tai näyttämö katsojien joukossa (Aronson 1981, Arlanderin 1998, 14 mukaan).

2.2 Ramppi

Teatteritutkija Lars Kleberg on analysoinut venäläistä teatterimodernismia. Siinä lähestytään ympäröivyyttä jaottelemalla yleisön ihannesuhteet. Kullakin teatteritraditiolla on oma ihanteensa näyttämön ja katsomon välisessä erottelussa. Ihanteisiin vaikuttaa kolme seikkaa. Ensimmäisenä katsojien suhteessa esitykseen vaikuttaa rampin asettaminen. Ramppi tarkoittaa rajaa näyttämön ja katsomon välissä. Esityksestä voidaan sanoa, onko sen ramppia yritetty poistaa, häivyttää tai korostaa. Rajan korostaminen voi olla positiivista, se on tietoista ja tyyllitelevää, tai negatiivista. Negatiivinen suhde ramppiin muodostaa neljännen seinän, joka sulkee esiintyjät omaan maailmaansa. Neljäs seinä tarkoittaa, että näyttämön ja katsomon välissä on kuvitteellinen este, jonka takana näyttelijöillä on oma, katsojat huomiotta jättävä maailma. Esimerkkinä positiivisesta rampin muodostamisesta on neljännen seinän poistuminen, kun näyttelijä puhuttelee katsojaa.

Toinen ihannesuhde koskee katsojien ja esityksen maailmojen vastaavuutta. Toisin sanoen: heijastaako esityksen maailma todellisuutta? Jos esityksen

maailma jäljittelee luontoa, se useimmiten pyrkii myös samastettavaan teatterielämykseen, esimerkiksi katsoja samastuu päähenkilön kokemuksiin. Kolmantena vastaanoton tyyppinä Kleberg esittelee esityksen suunnan suhteessa arkeen. Esitys voi tulla kohti yleisön arkitodellisuutta tai vetää katsojat esityksen maailmaan ja todellisuuteen. Naturalistinen tai rituaalinomainen esitys vetää katsojat mukaan toiseen todellisuuteen, mutta myös esityksen maailma voi tulla katsojia vastaan. Jälkimmäisessä tapauksessa esitys muuttuu luonnosmaiseksi esittelyksi tai se sulautuu muulla tavoin arkitodellisuuteen. (Kleberg 1977, Arlanderin 1998, 35 mukaan.)

Klebergin ihannesuhteiden mukaisesti neljännen seinän esitys edustaa naturalismia. Ramppi muodostuu negatiivisesti, kieltämällä se. Naturalismissa taide jäljittelee luontoa ja esitys pyrkii viemään katsojat omaan maailmaansa. Naturalistisen teatterin perustajana pidetään ohjaaja ja teatteriteoreetikko Konstantin Stanislavskia ja konventionaalisen teatterin katsotaan alkaneen hänen oppilaansa, ohjaaja Vselovod Meyerholdin perinteestä. Klebergin mukaan konventionaalisisessa teatterissa lähtökohta on toinen; luonnon jäljittely puuttuu, esityksellä on oma todellisuutensa, ja katsoja jää sen ulkopuolelle. Tässä yhteydessä Kleberg määrittelee konventionaalisen teatterin vastakkaisena naturalistiselle teatterille. Konventionaalinen teatteri ei ole yleisten periaatteiden mukaista taidetta, vaan jäljittelystä irtautuvaa symbolistista teatteria.

Ainoa yhteinen ihannesuhde näiden suuntausten välillä on ramppi. Konventionaalisisessa teatterissa ramppi on korostunut positiivisesti. Sen rakentaminen on tietoista rajankäyntiä. Rajanylitystä voidaan harjoittaa esimerkiksi siirtämällä esiintyjä esityksen katsojaksi. Jos rampin ylittäminen jäisi puuttumaan konventionaalisisesta teatterista, esitys muuttuisi kulttiseksi teatteriksi, rituaaliksi. Ritualistisessa teatterissa ramppi häivytetään kokonaan ja näyttämö ja katsomo sulautuvat toisiinsa (Kleberg 1977, Arlanderin 1998, 35 mukaan.) Piiriteatteri on siis joko konventionaalista teatteria tai rituaali. Naturalismi ei voi toteutua kaikessa uskottavuudessaan piiriteatterissa, koska

piirin tehtävänä on avoimesti huomioida katsojien läsnäolo. *Grandiosityssä* pyrin rituaalin ja rampin ylityksen vuorotteluun, jotta esityksen ympäröivyyksensä kasvaisi.

2.3 Esittäjä-katsoja -suhde ja esittämistavan merkitys

Ohjaustyössäni yleisö otettiin huomioon puhuttelemalla sitä. Vaikka esityksellä oli kuvitteellinen maailma, eivät esiintyjät jääneet sen vangeiksi. He olivat tapahtumien toimijoita, mutta samaan aikaan niiden kertojia. Esiintyjien kerronnallisuus yhdistetään usein eepiseen draamaan. Martin Esslinin teoksessa *Draaman perusteet* eepinen teatteri on määritelty alun perin opettavaksi, ekspressionistisen draaman muodoksi. Myöhemmin se on rajoitetummin yhdistetty ohjaaja Bertolt Brechtin (1898–1956) nimeen ja hänen kertovaan näyttämötekniikkaansa. Brecht piti eepistä teatteria vastakohtana toiminnalliselle draamalle. Perinteisen draaman myötäelämisen sijaan eepinen teatteri on pyrkinyt vieraannuttamiseen. (Esslin 1980, 137)

Esityksessä oli alku, jota kehiteltiin juonelliseen tapaan. Alun perusteella voisi luulla, että esityksessä on lisäksi keskikohta ja loppu. Vaikutelma syntyi monologista, jonka kertoja alkaa kertoa tarinaa, omaa elämäntarinaansa. Hänen saattoi olettaa olevan päähenkilö. Pian käy ilmi, että myös toinen henkilö kertoo samaa tarinaa. Siitä huolimatta kahden kertojan elämät paljastuvat hiukan erilaisiksi, kun niiden tapahtumat alkavat limittyä toisiinsa. Yllättäen huomataan, että päähenkilöä ei ollutkaan. Päähenkilö puuttuu tai jokainen henkilö on päähenkilö tilanteesta riippuen. Esityksen pääosassa on pikemminkin kuka tahansa tai yhteisö, josta nousee valokeilaan erilaisia yhteiskunnallisia rooleja. Nämä roolit ja niiden omaksumiset alkavat viedä kerrontaa eteenpäin ja vaihtaa kohtauksia toisiin. Aina kun joku ottaa roolissa kontaktia yleisöön, hän häivyttää rooliaan ja paljastaa persoonallisuuttaan katsojille. Vielä enemmän rooli katoaa, jos henkilö puhuu yleisölle, etenkin jos muut eivät kuuntele. Tämän kaltainen eepinen kerronta oli esitykselle luonteenomaista. Eepinen kerronta syntyi keskelle toiminnallista kohtausta, kun muut henkilöt jäivät esityksen maailmaan.

Anette Arlander huomioi kehyksen ja rampin erilaisuuden. Hän tekee sen näyttämö-katsomo -suhteen ja esittäjä-katsoja -suhteen erottelun avulla.

Aronson ottaa huomioon teatterin ympäröivät piirteet pelkästään näyttämön ja katsomon välisessä suhteessa. Ympäröivyyks on tällöin pelkästään lavastuksen ja näyttämöllepanon sanelema asia. Klebergin määritelmässä rampista tulee esille esittäjä-katsoja -suhde. Se tarkoittaa, että ympäröivyyks syntyy myös esittämistavan avulla. Jos esiintyjä tunnustaa katsojan läsnäolon, yleisön ympärille rakentuu kehys (Arlander 1998, 35–37.) Arlanderin erottelun avulla on mahdollista lisätä esityksen ympäröiviä tekijöitä huomioimalla sekä esittämisen tapa että näyttämöllepano. Näyttämöllepano kattaa esityksen ulkoiset puitteet lavastuksesta ja puvustuksesta rekvisiittaan ja tekniseen suunnitteluun.

Arlander tarkentaa, että esittäjä-katsoja suhde voi vaihdella kohtauksesta tai tapahtumasta toiseen (Arlander 1998, 43). Vaihtelu katsojasuhteiden välillä tekee piiriteatterista ympäristönomaista. Esityksessäni saattoi vuorotella toiminnallinen ja kertova teatteri sekä rituaali. Esityksen henkilöt toimivat fiktiivisessä maailmassa, ottivat siihen etäisyyttä tarkkailemalla muita esiintyjä näyttämöllä ja toimittivat välillä rituaalin sulautumalla piiriksi toisen keskelle. Rituaaleissa näyttelijät myös jäljittelivät peliä tai urheilukilpailua, joka muistuttaa läheisesti kulttista teatteria. Mielestäni puhdas urheilusuoritus ei voi täyttää esittämisen perusteita. Jos keho toimii ruumiillisen suorituskyvyn ääri rajoilla, se ei näyttele.

Huomasin, että ympäristönomaisuuteen voi vaikuttaa myös valaistuksen keinoin. Ensinnäkin katsoja ei voi asettua esityksen kehukseen, jos kehystä ei näy. Kun ympäröivyyttä halutaan lisätä, lisätään valoa. Katsomon ja näyttämön välinen raja on vaikeasti hallittava valaistuksen suhteen. Tuota rajaa ei käytännössä edes ole. Jos katsojia ei haluta esityksen kehukseen, on heidät rajattava tarkasti piirin keskustan ulkopuolelle. Tarkka rajaaminen on vaikeaa ja onnistuessaan se merkitsisi ympäröivyyden lakkaamista. Katsojien valaiseminen merkitsee heidän osallistamistaan. Piiriteatterin valosuunnittelussa on lisäksi otettava huomioon yleisön sijoittuminen joka puolelle tilaa. Joko valaistus on yleisvalaistuksen kaltaista, tulee tasaisesti joka puolelta tai se on epätasaista. Esimerkiksi vastavalon näkymän voi luoda vain osalle yleisöä. Vastavalon heijastaminen taas on tärkeää, jos esityksessä käytetään

savukonetta. Jos tila on täynnä usvaa, vain vastavalo tuo sen näkyviin, mutta vain tietystä kohdasta katsottuna.

3 PIIRITEATTERI JA POLITIIKKA

Tässä luvussa paneudun piiriteatterin poliittiseen luonteeseen. Avaan politiikan käsitettä aluksi yleisellä tasolla, myöhemmin käsittelen Guénounin mukaan teatterissa toteutuvaa uutta poliittisuutta. Väitteeni mukaan piiriteatteri on aina osallistavaa, mitä edestä esitettävä teatteri ei aina ole. Osallistamisella tarkoitan teatterin tekijöiden katsojiin kohdistuvaa yllyttämistä tai pakottamista osaksi teatteriesityksen toimintoja. Tuon esille piiriteatterin osallistavat piirteet sen koolle kutsuvan luonteen johdosta. Osoitan muutamain esimerkein, miten olen Guénounin avulla tuonut esitykseeni sisältöä, kun Arlanderin yhteydessä keskityin esityksen muotoon. Edellisessä luvussa keskityin kertomaan, miltä esitys näyttää. Nyt kysymys kuuluu: mistä esitys puhuu?

3.1 Koolle kutsuminen eli esitys kansankokouksena

Politiikka 1 Hallituksen, kansanedustuslaitoksen, puolueiden ym. toiminta tiettyjen yhteiskunnallisten tavoitteiden saavuttamiseksi; yhteiskunnallinen vallankäyttö *Ulkopolitiikka. Sisäpolitiikka. 2* tiettyyn tavoitteeseen pyrkivä menettelytapa *Hän noudattaa asiassa varovaista politiikkaa* (Gummeruksen Suuri sivistyssanakirja 2003, 344.)

Denis Guénoun on tutkinut teatterin ympyränmuotoisuutta kansankokouksien näkökulmasta. Hänen mukaansa teatterin ominaisuuteen kuuluu ihmisten kerääntyminen paikalle. Teatteri on taidetta yleisölle. Yleisön koolle kutsuminen on julkinen tapahtuma (Guénoun 2007, 13–14.) Guénoun perustelee näkemystään: "Esitän perusväittämän: julkisella kutsulla koolle kerääminen ja yhteen paikkaan kokoontuminen, olipa sen tarkoitus mikä hyvänsä, on poliittinen teko. Poliittiseksi sen tekee kokoontuminen [- -] ja kokouksen julkisuus" (Guénoun 2001, 15.)

Grandiosityssä oli kansankokouksien luonnetta ensinnäkin urheilutapahtumia jäljittelevissä kohtauksissa. Esiintyjät osallistuivat marttyyrikisoihin, joissa ottelemisen keinoin käsiteltiin nöyryyden mahdottomuutta. Marttyyrit pyrkivät häviämään kaikki urheilulajit, jotta voitaisivat taivaspaikan. Kilpailun

esittämisellä halusin osoittaa, miten tiedostettu nöyryys kääntyy helposti ylpeydeksi.

Kokouksen muotoa ja rakennetta käytettiin kuitenkin eniten hyväksi kohtauksessa nimeltä Promilleliike. Kokous käynnistyi puheella, jonka aikana lausuja tekee poliittisen teon: ”Avaan maailman rikkaimpien ihmisten vuosikokouksen.” Maapallon asukkaiden miljardiosan vuosikatsaus on näennäisesti kaukana tasa-arvoisesta kansankokouksesta. Kuitenkin noiden ihmisten taloudellisella vallalla on paljon merkitystä elämämme kulkuun. Katsojalla oli ensinnäkin mahdollisuus olla karpäsenä katossa vaikutusvaltaisessa tapahtumassa. Toisaalta tervetuliaistoivotus promilleliikkeeseen on ulotettavissa myös katsojaa koskevaksi: yleisö on maailman rikkaimmat ihmiset. Loppujen lopuksi voidaan ajatella, että katsojan asema kohtauksessa edustaa osallisuutta massayhteiskunnassa, jossa ei ole ryhmäidentiteettejä ja kansanliikkeiden vaikutusvaltaa.

3.2 Kansanvalta ja katsomon tasa-arvoisuus

Poliittinen tila näyttäisi siis syntyvän sillä vähimmäisvaatimuksella, että ihmiset kokoontuvat yhteen. Piiriteatterin näyttämöllepanossa koolle kutsumisen tapahtuma on mielestäni hyvin näkyvillä: ihmiset näkevät toisensa, tapansa katsoa ja reagoida. Kokoontumisen vaikutelmaa voi korostaa esimerkiksi katsojien valaisemisella tai tavalla ottaa heidät esityksessä huomioon. Ajatus tasa-arvosta tulee esiin. Katsojalle toisten katsojien seuraaminen voi olla yhtä tärkeää kuin se, mitä esiintyjät ilmaisevat. Piirikatsomo on kansankokouksen muodostelma. Osallistujilla on mahdollisuus ottaa osaa tapahtumien kulkuun. Tämä poikkeaa frontaalikatsomon asetelmasta, jossa istumapaikat ovat asetettu ihanteellisesti kohti kuvaa, mutta eivät kohti teatterin esitystapahtumaa (Guénoun 2007,19).

Guénounin mielestä teatteri on ympyränmuotoinen. Teatteriesitysten lisäksi kansankokoukset, seminaarit ja parlamentti kokoavat ihmiset yhteen samalla periaatteella. Niiden kansanvaltaisuuden aste on suhteessa ympyrän kaareen. Mitä enemmän tällaiset kokoavat tapahtumat asettuvat riveihin, sitä enemmän

ne painottavat yksityisiä näkökulmia yhteisen tietoisuuden sijaan. Riveihin asettuminen lisää tapahtuman autoritaarisuutta. Kulttuuristen ja historiallisten vaiheiden vaihtuessa teatteri hakee muotoaan pyöreään ja avonaisen katsomon välillä. Teatteri ei kuitenkaan ole suoraan verrannollista kansanvaltaan. Se vain tuo esiin kysymyksen yhteisön merkityksestä. (Guénoun 2007, 19–23.)

Tulkitsen Guénounia niin, että teatteri käyttää politiikan rakennetta ja soveltaa sitä muihin elämänilmiöihin. Poliitiikan käsite on prosessissa. Samalla tavalla politiikan paikan ottaneen teatterin määritelmä on ihmisten yhteisen tietoisuuden tuotos. Guénoun kirjoittaa: "teatteri tapahtuu politiikan tilassa ja tuottaa siellä toista (kuin politiikkaa)." (Guénoun 2007, 32). Yhteisö kokoontuu ja avaa politiikan tilan muulle kuin politiikalle. Teatteri synnyttää metafysisen kysymyksen (Guénoun, 2007, 48–51). Tulkintani on, että tuo kysymys koskee syitä yhteisön kokoontumiseen.

Esityksessä kysymyksiä esitettiin ilman puhetta. Nämä kysymykset olivat retorisia, toisin sanoen niihin ei edellytetty tai voitu katsoa löytyvän vastauksia. Esimerkki retorisesta, lausumattomasta kysymyksestä esiintyy kohtauksessa, jossa kolme pyhimystä kilpailee hienoimmasta marttyyrikuolemasta. Kilpailijat esittelevät itsensä ja kertovat ottelun säännöt, mutta eivät jää henkiin todistamaan sen tuomiota. Kuka julistaa ottelun voittajan ja kuka voi voittaa, jos ottelijat ovat kuolleet?

Eräässä kohtauksessa maailman rikkaimmat haluavat antaa tunnustuksen liiketaloudellista menestystään eniten edistäneelle henkilölle ja päätyvät pitämään hiljaisen hetken Josif Stalinin muistolle. Hiljainen hetki pidetään kuuden rikkaimman ihmisen piirissä katsojien piirin keskellä. Näin ollen katsojatkin osallistuvat muistohetkeen, mikäli eivät riko hiljaisuutta. Oliko Josif Stalinin elämäntyö kapitalismin riemuvoitto?

Guénounin kansankokousta käsittelevien kirjoitusten ja tasavertaista katsomista koskevien havaintojeni pohjalta voisi väittää, että piiriteatteri on demokraattista eli kansanvaltaista. Kuitenkin on selvää, että itse katsomisen asema ei voi olla koko yleisölle tasavertainen. Jo esiintyjän frontaalinen asema kohti osaa

yleisöstä tarkoittaa tuon frontaalisuuden puuttumista hänen takanaan katsovilta. Samoin esiintyjän siirtyminen näyttämön keskipisteestä kohti osaa yleisöstä rikkoo yhteisesti jaettua katsomiskokemusta. Jotta erilaisia tulkintoja syntyy, havaitsemisen kohteen täytyy olla kaikille katsojille sama. Mielestäni teattereissa on aina huonoja paikkoja. Pitäisikö katsominen suhteessa kuvaan unohtaa piiriteatterissa ja katsoa kuvia suhteessa itse esitykseen ja tilaan? Tähän kysymykseen annan vastauksia luvussa *Piiriteatteri lajityyppinä*.

4 PIIRITEATTERI LAJITYYPPINÄ

Tässä luvussa puran piiriteatterista kokoamaani aineistoa ja kerron, miten olen soveltanut sitä ohjaajantyössä. Väitän, että piiriteatteri vaatii erilaisia tyylikeinoja ja näyttelijäntyötä kuin kohtisuorasti esitetty teatteri. Olen tehnyt piiriteatterista lajityypin. Sen toteutumisen ehtona ei ole vain pyöreä katsomo, vaan tietynlainen oppi ja estetiikka. Olen toteuttanut piiriteatterin tyylilajia ohjaamassani esityksessä.

4.1 Piiriteatteri ja puhuttelu

Ensimmäinen huomioitava seikka piiriteatterin esittämistavassa on yhteisöllisyyden huomioiminen. Yleisö tai yksittäinen katsoja ei ole suhteessa jaettuun kuvaan, vaan tilaan. Katsojalla on yksityinen näkökulma, mutta hän joutuu jakamaan sen. Katsoja näkee, kuinka häntä ja hänen katsomistaan katsotaan; hän alkaa katsoa muiden katsomista. Katsoja tarkkailee esitystä joka puolelta.

Ajattelen, että piiriteatterin lajityypilliset ominaisuudet tulevat esiin puhuttelussa. Puhuttelu käsittää kaikenlaisen puheen pitämisen yleisön edessä. Näyttämöllepano houkuttelee myös rituaaliin, peliin ja tanssiin. Nämä esitysmuodot usein valitsevat piirin näyttämökseen. Siksi olen kiinnostunut näkemään, millaista taidetta syntyy, kun piiri asettaa ehdot teatterille. Guénounia uskoen yleisö kokoontuu teatteriin, jotta näkisi tekstin siirtymisen ruumiiseen ja näyttämölle (Guénoun 2007, 46–47). Pysin esityksessä rituaalin ja puheteatterin vuorotteluun. Asetin tavoitteekseni ennen kaikkea perinteisesti frontaalikatsomoon esitetyn puheteatterin siirtämisen piirin sisälle. Tehtävänäni on laajentaa puheteatterin kohtisuorassa esittämisessä pätevät lainalaisuudet tähän lajityyppiin.

Esitys koostui katsojat huomioivan puheteatterin ja peli-rituaalin yhdistelmästä. Myös Guénoun on jakanut esittämisen olemuksen kahteen ulottuvuuteen, jotka ovat frontaali eli puhuttelu ja figuuri eli kuva. Yksinkertaistettuna puhuttelu on

luennoitsijan tai puheenpitäjän kontaktia yleisöön. Kuva tarkoittaa esiintyjän toimintaa. Näyttelemisen perustuu ulottuvuuksien vuorottelevaan leikkiin. Frontaali ulottuvuus eli esiintymisen kasvopuoli on katsomoon suunnattua. Se kattaa kaikki yleisölle osoitetut puheet ja monologit (Guénoun, 2007, 64–65.) Ongelmakseni sain huomata, että piirin puheteatterissa esiintyjän figuuri puuttuu joka puolelta näkevän katsojan silmän alla. Toiminta ei päässyt tukemaan esiintyjän puhuttelua.

Guénounin mukaan kohtisuoran ja sivusuunnassa esittämisen vaihtelu on esittäjälle voimavara, itse asiassa se on edellytys näyttelemiselle. Konserteissa artistit tarjoavat katsottavaksi profiiliaan, kun he pitävät taukoa laulamisesta. Kun näyttelijä kutsuu olemuksestaan jotain esiin, hänen on turvauduttava profiiliin (Guénoun 2007, 68.) Ymmärrän tämän vaihtelun tärkeyden vastapainon ajatuksessa. Jotta erottuisi se, mikä läsnäolossa pyrkii ulos näkyviin, on vastakohtaan asetettava taustana taakse. Näin ollen puhuttelun syvin olemus on itse asiassa frontaalin ja figuurin vastavuoroisuutta. Esityksessä tämä havainto johti minut ohjaamaan näyttelijöitä kohti ilmaisua, jossa kohtisuora ja sivusuuntainen esittäminen vuorottelevat. Koska kasvopuolen näkyminen on väistämätöntä näyttelijää joka puolelta katsovassa piirissä, täytyi tämä vuorottelu toteuttaa toisin keinoin. Oli keksittävä tapa, jolla sivusuuntaisuus ja profiili vaihtelevat esittämissuunnasta riippumatta.

Katsomon yli katsominen ei tullut kysymykseen vuorottelun luomisessa. Piiriteatteri tunnustaa avoimesti yleisön läsnäolon. Minulle katsomon yli katsominen merkitsi samaa kuin neljännen seinän uskottelemisen frontaalikatsomolle. Piiriteatterissa tuota seinää ei ole, koska yleisö tunnustetaan.

Olen pannut merkille, että kahden näyttelijän keskinäinen kohtisuora suhde lavalla johtaa nopeasti yksityisyyteen ja sulkee katsojat ulkopuolelle. Samalla katsojien mielenkiinto lakkaa. Pidän tätä teatterin puhuttelevuuden täydellisenä poissaolona kohtisuorasta katsomosta katsottuna. Sivusuuntainen esittäminen hallitsee, eivätkä figuuri ja frontaali näyttelemisen täydennä toisiaan. Tämä periaate pätee myös niin sanotussa puheteatterissa, josta käytetään ”puhuvat

päät” – ilmaisua. Vastanäyttelijän toiminta eli figuuri täydentää esiintyjän puhuttelevuutta.

Päätin kokeilla katsojan ulkopuolelle jättämistä käänteisellä tavalla. Frontaalikatsomoon esittäessä turvaudutaan toisinaan puhuttelutapaan, joka on vastanäyttelijälle suunnattua, mutta yleisöön kohdistettua. Näyttelijän sanat ikään kuin kimpoavat yleisön kautta toiselle näyttelijälle. Miten tämä ilmenee ulkoisesti? Puhuttelulle ominaista on katse, joka ei tarkennu mihinkään. Kutsun tätä näkemättömäksi katseeksi. Se on katse, jolla katsotaan, mutta joka ei näe. Näyttelijä säilyttää kohtisuoran esittämisen tilanteessa, johon on tavallisesti liittynyt sivusuuntaisuus. Puhuttelutapa toimii piiriteatterissa käänteisesti. Näkemätön katse luo näyttelijöiden välille suhteen, jonka puhuttelevuuteen yleisö ei pääse käsiksi. Frontaali muuttuukin figuuriksi. Esiintyjän puhe kohti yleisöä edustaa puhetta näyttelijää kohti. Ohjeistin puhumisen suuntaa sanomalla: ”Kun kuuntelet vastanäyttelijääsi, katso häntä kohti, mutta kun puhut hänelle, kohdistu puheesi katsojille. Nyt yleisö edustaa häntä.” Tein tästä uudesta figuurista piiriteatterin tavaramerkin. Se auttoi säilyttämään esityksessäni teatterin edellyttämän tekstin puhuttelevan ilmentymisen.

4.2 Selällä esittäminen

Täydennän näkemättömän katseen tarpeellisuutta piiriteatterissa vielä toisella huomiolla. Liiallisen yksityisyyden ohella puheteatteri ei kestä selällä näyttelemistä. Se tarkoittaa, että näyttelijä ei saisi näyttää selkäpuolta liian pitkään yleisöön kohti. Väite saa tukea Guénounin huomiossa siitä, että näyttelijän lähettämä energia yleisölle kulkee kohtisuoralla puhuttelulla tai vastanäyttelijän kautta sivusuuntaisesti (Guénoun, 2007, 69.) Jos näyttelijät käyvät vuoropuhelua ja lähettävät vuorosanoja toisilleen yleisön kautta, heidän kontaktinsa piiriin säilyy. Piiriteatterin esittäminen siis tapahtuu lähtökohtaisesti kasvopuoli ympyrän keskipisteestä pois päin. Vaikka piirissä esiintyjän selkäpuoli on aina kohti osaa yleisöstä, selkää ei varsinaisesti esitetä: energia kulkee kasvopuolisuuden kautta.

Esityksessä tätä puhuttelun suuntaa en vaatinut kohdissa, joissa oli kyse rituaalista tai pelistä. Rituaalissa ramppia ei ole ja siksi läsnäolo ei nouse esiin mistään kuvasta. Puhekohtauksissa ohjeistin näyttelijöille näkemättömän katseen luomista kahdella tavalla. Ensimmäinen tapa on puheen kohdistaminen vastaanäyttelijälle sillä ajatuksella, että tämä on selän takana tai toisessa huoneessa. Ohjeistus vaikuttaa myös äänenkäyttöön: näyttelijä ajattelee vaistomaisesti, että äänen tulee kantaa kauas. Samalla katse tyhjenee; se ei kohdistu mihinkään. Äänen on kannettava piiriteatterissa, koska selkäpuoli on aina kohti osaa katsojista. Toinen ohje on peräisin teatteriohjaaja Atro Kahiluodolta. Ohjauksessaan *Herakles* (Helsingin ylioppilasteatteri 2008) hän pyysi minua puhumaan vastaanäyttelijöille suunnatut repliikit eli vuorosanat ilman katsekontaktia niin, että puhuisin ne ikään kuin läpi ohimostani. Toimintoon liittyi myös katse, joka ei tarkentunut mihinkään pintaan. Minun oli suunnattava repliikki tiettyyn kohteeseen eli näyttelijään, jonka havaitsin ääreisnäköpiirissä. Toiminto oli esimerkki kontaktin luomisesta vastaanäyttelijään ilman katsekontaktia.

Guénoun ei käsittele *Näyttämön filosofiassa* selällä näyttelemistä. Kenties hänellä ei ole ollut siihen tilausta. Omassa työssäni joudun ottamaan selällä näyttelemisen mahdollisuudet huomioon. Piirissä frontaalisuutta voi olla vain osalle yleisöä kerrallaan. Jos läsnäolo tulee esiin vain frontaalisuudessa, on laajennettava tuo kasvopuolinen, puhutteleva toiminta piirikatsomon näkyville. Toiminnan välittämisessä auttoi huomio eri puolilta katsovista katsojista. Kun piirin vastapuolen katsojat reagoivat näyttelijän toimintaan, näyttelijän asenteet, tunteet ja ajatukset välittyvät heidän suhtautumisestaan. Kuitenkin tiettyjen mielenliikkeiden välittäminen piiriin kävi hankalaksi. Varsinkin, jos nämä tunteet oli tarkoitus välittää katsomoon vain näyttelijän kasvojen avulla. Ruumiillisempaa ilmaisua kaivattiin. Kun näyttelijän toiminta sai uuden suunnan tai hänen mielentilansa muuttui, tämän tuli näkyä hänen koko olemuksessaan. Esimerkiksi, jos näyttelijä teki oivalluksen, ohjasin hänen henkilölleen liikkeen kyyrystä täyteen mittaan nousevaksi.

4.3 Puheella määrittäminen

Vaikutteet eepisistä ja konventionaalisesta teatterista sekä rituaalista ajoivat minut tekemään esityksestäni viitteellisen ja riisutun. Näyttämöllä ei ollut muuta aineellista kuin näyttelijät. Lopputuloksena oli esitys ilman rekvisiittaa ja lavastusrakennelmia. Esityksen visuaalinen ilme perustui lattiamaalauksiin ja maalausten värimaailmaa toistaviin vaatteisiin. Väreillä ja kuviolla korostettiin henkilöiden kuulumista eri ryhmiin. Verryttelyasuja muistuttavilla vaatteilla ei pyritty ilmentämään asenteita tai valta-asemia. Niiden tarkoitus oli olla mahdollisimman epäesittäviä. Teatterista usein puhutaan metaforisena tilana. Se tarkoittaa, että kaikenlainen toiminta ja esillepano saavat helposti vertauskuvallisia piirteitä. Luovuin naturalismista, joka pyrkii kuvaamaan asiat yksi yhteen todellisuuden kanssa, ja siirryin tutkimaan teatterin omaa todellisuutta ja vertauskuvallisuutta.

Esityksen henkilöt olivat käsitteellisiä henkilöitä, toisin sanoen heidän suhdettaan maailmaan leimasi tietty ominaisuus, asenne tai yhteiskunnallinen laitos. Henkilöillä ei ollut muita nimiä kuin isä, äiti, poika, marttyyri, poliisi, opettaja, pelaaja, miljonääri ja niin edelleen. Henkilöitä ei luotu puvustuksen tai pukujen vaihdon avulla. Esittämistapa muutti karaktääriin, tyylitellyn luonteenkuvauksen toiseksi ja mahdollisti nopean roolien vaihtamisen.

Vielä ominaisempaa esitykselle oli roolin ottaminen vain nimeämällä se. Tutkimme työryhmän kanssa roolin muodostumisen vähimmäisvaatimusta. Tulimme siihen lopputulokseen, että teatterissa katsojat uskovat henkilöön, joka näyttelijä väittää olevansa: "Tämä olisi nyt poliisi." Olen sitä mieltä, että karaktääriin esittäminen ja roolin nimeäminen syövät toinen toisiaan. Jos henkilö nimeää itsensä, hänen ei kannata tulkita roolia, tehdä luonteenkuvausta. Hänen ei tule uskotella mitään, koska muussa tapauksessa yleisön epäily roolia kohtaan herää.

Laajensin nimeämisen mahdollisuudet koskemaan esitystilaa. Esityksen tapahtumaympäristö määriteltiin vuorosanassa, joka vaihtoi kohtauksen toiseen. Esimerkiksi marttyyrikiskoista siirryttiin taivaanportille pyhimyksen repliikillä: "Mä hävisin kaikki ottelut Pietari, mun pitäis päästä taivaaseen." Koska kuvitteelliset

paikat luotiin sanallisesti, myös lavastus esitystodellisuuden vahvistamisen näkökulmasta osoittautui tarpeettomaksi.

YHTEENVETO

Tämä opinnäytetyö on ajatustenvaihtoa ja kehoitus avoimeen, yhteisölliseen ja poliittiseen teatterin tekemiseen. Minulle se on yksi rajapyykki matkalla kohti omaa teatterikäsitystä. Toivottavasti saavutan aina uuden etapin, enkä milloinkaan maalia. Jos jatkan piiriteatterin parissa, on minun löydettävä siitä jotain uutta. Muuten sisällytän sen tyylinä omaan ohjaajan valikoimaani, repertoariini.

Piiriteatteri ei ole mikään uusi keksintö. Se on vain nimi mallille, jolla havainnollistan vaihtoehtoisia toimintatapoja. Tutkimus on innoittunut omista taiteellisista ja käytännöllisistä kokeiluista. Kokeilut ovat olleet yhteisöllistä keskustelua. Kirjoitustyöni ponnistaa muiden ajatuksista. Niiden voimalla haluan rohkaista ihmisiä tekemään monimuotoista ja kokeilevaa teatteria.

Esimerkiksi piiriteatterin tekemiseen on hyvät mahdollisuudet missä tahansa ulko- tai sisätilassa. Sisätiloihin peräänkuulutan lähtökohtaisesti tyhjää tilaa, jota ei ole täytetty kiinteillä rakenteilla. Silloin on tekijöiden halusta kiinni, jos tila täytetään esimerkiksi katsomorakenteilla. Teatteritilojen mahdollisuuksia on syytä lisätä. Näyttämöllepanon joustavuutta on kehitettävä. Järkälemäiset teatteritalot ja niiden arvovalta ovat vakiinnuttaneet rampin käytön myös harrastajateattereissa ja pienemmissä ammattiteattereissa. Ehkä arvovalta perustuukin rampin jaotteluun? Yhtäällä ovat esittäjät ja toisaalla katsojat. Ensiksi ovat tekijät, sitten tulevat katsojat. Katsomiskokemus jää kovin yksityiseksi rampin toisella puolella. Katsojat eivät näe toisiaan, eivätkä esiintyjät katsojia. Kulttuuri ruokkii asennetta, jossa katsoja saa olla mitä mieltä tahansa; tekijät eivät siitä välitä. Palaute ei välity esitystilanteessa, vaan viipyy tai mahdollisesti jää iäksi tietymättömiin.

En vastusta edestä katsottavaa teatteria. Teenhän itsekin edestä katsottavia esityksiä. Minulle teatterikeskusteluissa monimuotoisuus ja mielipiteen vapaus ovat itseisarvoja. Juuri sen takia teatteri tarvitsee piiriä, jossa mielipiteet pääsevät julki, ja joka antaa vastapainon yksityiselle katsomiskokemukselle.

Esitykseni jälkeen katsojat tulivat usein juttelemaan kanssani. Moni katsojista oli huomannut puhuvansa esityksen aikana vuolaammin kuin tavallisessa katsomossa. Osa puheista oli tilanteeseen liittyviä tai esitystä arvottavia, osa oli typeräksi koettuja ja aiheeseen kuulumattomia. Monelle katsomiskokemus oli ollut ristiriitainen, koska katsominen oli tuntunut teeskentelyltä tai esittämiseltä. Minulle huomiot yhtä kaikki kertovat suhtautumisesta piiriin ja sen julkiseen koolle kutsumiseen.

Katsojien halu jäädä esityksen kehyksen ulkopuolelle kertoo jotain ajastamme. Kaipaamme vanhaan maailmaan, jota emme ole nähneet. Kaipaamme suuria tarinoita, joiden merkitys meille ei ole koskaan ollut suuri. Olemme kuin turisteja, joiden läsnäolo pilaa vieraan kulttuurin aitouden. Haluamme olla tarkkailijoita ja katsoa maailmaa rauhassa. Haluamme luopua itsetarkkailusta ja asettua kokonaiskuvan ulkopuolelle. Kartamme vastuuta ja ajatusta siitä, että olemme jokainen vastuussa toisistamme ja maailmasta. Pyrimme osallisuuteen maailmassa, irti maailman läpinäkyvyydestä. Epätoivoisesta yrittämisestä tiedämme epäonnistuvamme. Ainoa keino päästä osalliseksi on heittäytyä kehyksen sisään, tarinoihin, fiktion, näyttämölle ja läpinäkyvään maailmaan.

LÄHTEET

Arlander, A. 1998. Esitys tilana. Vantaa: Tummavuoren Kirjapaino Oy.

Guénoun, D. 2007. Näyttämön filosofia. Keuruu: Otava.

Esslin, M. 1980. Draaman perusteet. Gummerrus: Jyväskylä.

Nurmi, T. Rekiaro, I. Rekiaro, P. Sorjanen, T. 2003. Gummerruksen Suuri Sivistyssanakirja. Jyväskylä: Gummerruskirjapaino Oy.