

Kati Halttunen

**RUUMISSAATTO -PERIMÄTIEDOSTA
PERFORMANSSIIN**

– RAJAT KATOAVAT

Opinnäytetyö

KESKI-POHJANMAAN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Joulukuu 2009



TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ

Yksikkö Taiteen yksikkö	Aika Joulukuu 2009	Tekijä/tekijät Kati Halttunen
Koulutusohjelma Esittävän taiteen koulutusohjelma		
Työn nimi Ruumissaatto –Perimätiedosta Performanssiin, rajat katoavat		
Työn ohjaaja Riitta Koukku, Pia Houni	Sivumäärä 68 + 2	
Työelämäohjaaja		
<p>Tämä opinnäyte on tapaustutkimus. Kirjallinen osuus käsittelee teatterigenrejen rajojen lainalaisuutta. Rajojen häviämistä. Työni lähtökohtana oli suuri kiinnostukseni esitystaiteeseen, performanssitäiteeseen ja kuvataiteen vaikutukseen teatterissa. Tavoitteeni oli poistua perinteisistä teatterikentän rajoista, tutkia niiden rajapintoja ja löytää vastaus kysymykseen kuka sanelee rajat ja miksi? Taiteellisessa osuudessa lähdin työskentelemään kuvien ja äänen kautta, tutkien samalla onko mahdollista synnyttää kohtauksia jotka syntyvät ja kuolevat, ilman kronologista järjestystä? Voiko taiteilijan siveltimen jälkeä jatkaa, vai onko se kuva joka ei muunnu? Yhtenä arvokkaana materiaalina minulla oli oman pappani haastattelumateriaali, jossa pappani Emil Honkanen, kertoo menneiden aikojen tietäjistä ja silmäkääntäjistä. Tämä opinnäyte mahdollisti myös materiaalin kokoamisen ja editoimisen levyksi, joka menee mahdollisesti Suomen Kirjallisuuden Seuran runousarkistoon. Taiteellinen osuus tähtäsi yhteen esitykseen, Taiteiden yöhön, Helsingin Seurasaaren Läntiseen pukkisaareen 22.8.2008. Tutkimuksen perusteella nykyteatteri elää kautta, jossa rajapintoja rikotaan, eikä kokeellisuus ole uutta teatterissa. Elämme performanssitäiteen kulta-aikaa, kokemuksellisuus on astunut vahvasti esitystaiteen ytimeen, rajat katoavat. Perimätieto ei ole arkisto, vaan käyttökelpoinen arvokas materiaali ja sen säilyttäminen ja arvo pitää tunnustaa.</p>		

Asiasanat

Esitystaide, performanssi, perimätieto, rajat, tila

ABSTRACT

CENTRAL OSTROBOTHNIA UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES Art Unit	Date December, 2009	Author Kati Halttunen
Degree programme Performing Arts		
Name of thesis Convoy for the Deceased –from Traditional to Performance - Boundaries vanish		
Instructor	Pages 68+2 appendixes	
Supervisors Riitta Koukku and Pia Houni		
<p>This thesis is a case study. The written part deals with the conformities of the border lines of different genres in the theatre. The vanishing of the border lines. The starting point for this work has been great interest in performance art and the effect of visual arts in the theatre. The aim has been to leave the field of the traditional theatre and instead to examine the boundaries and to find the answer to the question 'who sets up the boundaries and why?' In the artistic part the work was started by using pictures and sounds, at the same time examining if it were possible to make up scenes which arise and pass without the chronological order. Can one continue the artist's line with the paintbrush or is it an unchangeable picture? One of the most valuable materials used for this work was an interview of Emil Honkanen, made by the author's grandfather, in which Emil Honkanen tells about the wise men and illusionists of the past times. This thesis also made the collecting and editing of the materials possible into a disc which will perhaps be accepted into the Finnish literature society's poetry archive. The artistic part of the work was one show in the Night of the Arts in Läntinen Pukkisaari-island, Helsinki on 22st of August 2008. According to the studies modern theatre lives in an age where the boundaries are bent and broken and something new is being tried. We are living in the golden age of performance art, the core of the performance is the experience and the border lines disappear. The inherited knowledge is not just an archive, but useful and valuable material and its value and the importance of its existence must be recognized.</p>		

Key words

Confines, environment, performance art, performance, tradition

TIIVISTELMÄ	
ABSTRACT	
SISÄLLYS	
1 JOHDANTO	1
2 KANSANPERINNE ELI PERIMÄTIETO	4
2.1 Mitä on kansanperinne?	4
2.2 Tarinoiden tallentuminen	6
2.3 Suomineito palasina kansanperinteessä	7
2.4 Kansanperinne tänään	8
2.5 Kansanperinteen mahdollisuudet teatterissa	10
2.6 Kansanperinteen arvot	11
2.7 Jälki kansanperinteestä minussa	12
3 TILAN VAIKUTUS ESITYKSEEN	13
3.1 Paikka valitsee esityksen?	13
3.2 Ympäristönomaisuus	15
3.2.1 Yleisösuhte katsomon, näyttämön ja rampin välissä	18
3.2.2 Ympäristönomaisuus liikkuvassa esityksessä	20
4 ESITYSTAITEEN JA PERFORMANSSIN HÄILYVÄT RAJAT	23
4.1 Esitystaiteen keskiössä	23
4.1.1 Teatterin ja performanssitaiteen eroja	26
4.1.2 Esitystaiteen sydän	28
5 PERFORMANSSITAITEEN SISÄLLÄ	31
5.1 Nykyaiteen kautta performanssiin ja esitystaiteeseen	31
5.2 Mikä käsitetaide?	34
5.3 Performanssitaiteen kehotaide	35
5.4 Performanssi kohtaa teatterin	37

5.5 Alakäsitteiden viidakossa?	38
5.6 Performanssin tulevaisuus ja nykyhetki, nykyteatterin pihdeissä	39
5.7 Uudelleen ilmiöksi	45
5.8 Kiasma	48
6 RUUMISSAATTO -SURUPUKUINEN NAINEN	49
6.1 Lähtökohdat	49
6.2 Paikka	49
6.3 Musiikki	50
6.4 Tarinat	51
6.5 Näyttelijät ja työryhmän koko	52
6.6 Rakenne ja työtavat	53
6.7 Ongelmakohdat harjoitusprosessissa	54
6.8 Ongelmakohdat esityksessä	60
6.9 Johtopäätökset taiteellisesta opinnäytteestä	61
7 RAJOISTA JOHTOPÄÄTÖKSIIN	63
LÄHTEET	67
LIITTEET	

1 JOHDANTO

Kuvataiteessa taiteilijan siveltimen veto on tallentanut kuvan vuosisadoiksi. Vain aika ja kuvataiteen suuntaukset muokkaavat sitä. Satoja vuosia sitten maalattu kuva pysyy. Kameran tallentama kuva pysyy paikallaan, muuttumattomana. Tallennemateriaali muuttuu, kamerat muuttuvat. Valokuvan hetki on läsnä, sitä ei voi enää muuttaa. Kuinka tarina jatkuu tuon valokuvan jälkeen? Voiko sitä tarinaa kertoa? Ääni pysyy tallenteena vuosisatoja, vain aika syö sen laatua ja tuhoaa tallenteen. Ääni tuo henkäyksen menneestä, kuolleen eläväksi, läsnä olevaksi. Sävellys pysyy vuosisatoja samana, nuotit ovat säveltäjän kirjoittamat, vain aika ja muutokset muokkaavat ja uusivat sen. Luonto on ja pysyy. Vuodenajat vaihtuvat ja maalaavat maiseman uudeksi. Me perimme tietoa, me opimme tietoa. Ihminen tuhoaa tai tallentaa kaikkia näitä. Me luomme rajoja joita rikomme ja ylitämme. Mutta kuka sanelee rajat? Kuka sanoo mikä on sallittua? Mikä ei?

Tämä opinnäytetyö on tapaustutkimus. Omat kiinnostuksen kohteeni ovat teatterikentällä esitystaiteessa, performanssissa, fyysisessä teatterissa ja naamioteatterissa. Kuvataiteen vaikutusta en voi myöskään pois sulkea. Minua kiehtoo kaikkien näiden elementtien yhteen sulaminen, niiden rajojen tutkiminen ja vastauksien löytyminen siihen, kuka sanelee kaikelle rajat? Miksi rajat pitää olla olemassa? Samalla tutkin omaa kokemustani näiden taiteenlajien keskiössä, mitä tunteita se minussa herättää ja miksi? Voiko taiteilijan siveltimen vetoa muuttaa, kuinka tarina jatkuu sen jälkeen?

Kirjallisista tutkimusmateriaaleistani kaksi vahvinta mainitakseni, ovat Annette Arlander *Esitys tilana*(1998) sekä Marvin Carlson *Esitys ja performanssi, kriittinen johdatus*.(2006)

Taiteellinen opinnäytteeni: *"Ruumissaatto – surupukuinen nainen"* on ollut yksi tutkimusmateriaalini. Olen sen kautta hahmottanut kuvaa itselleni rajoista, niiden toimivuudesta ja niiden hämärtymisestä. Taiteellisessa opinnäytteessäni lähdin lähestymään työtavoissani Devisingia, sivuten sitä vain hiukan (kts.osio6.6). Pohjalla esityksellä oli kuitenkin runko, johon lähdettiin rakentamaan ja täyttämään kohtauksia (kts. Liite1/jpg). Olen myös käyttänyt taiteellisessa opinnäytteessäni kuvataidetta inspiroijana, eli maalauksen kautta luonut kohtauksia. Olen halunnut selventää itselleni näiden elementtien vääjäämätöntä yhteisen tekijän löytymistä.

Olen yhdistänyt pappani Emil Honkasen(1905) haastattelumateriaalin, jossa hän kertoo tietäjistä ja aikansa ennustajista, taiteelliseen opinnäytteeseeni. Halusin tutkia materiaalin mahdollisuuksista teatterissa. Olen halunnut tutkia perimätiedon tarpeellisuutta, sekä sen tärkeyttä historiassamme. Tahdoin etsiä vastauksia mitä se on antanut, tai miten se on vaikuttanut minun omaan taiteelliseen kasvuuni. Tutkin myös tarinoiden todenperää ja samankaltaisuutta historiasta löytyviin tarinoihin. Taiteellisen opinnäytteeni rakensin ei-perinteiseen teatteritilaan, vaan ulos, liikkuvaksi esitykseksi. Se antoi mahdollisuuden tutkia mitä rajoja se asettaa esitykseen?

Oman taiteellisen opinnäytteeni kautta olen halunnut todentaa itselleni onko mahdollista synnyttää kohtaus, joka syntyy ja kuolee, kuinka se jatkuu ja siirtyy seuraavaan kohtaukseen, pitääkö niiden linkittyä vai syntykö pienten esitysten sarja? Tarvitseeko esityksen aina edetä kronologisessa järjestyksessä, mitä tapahtuu, jos näin ei ole? Voiko kuvan tehdä todeksi ilman että se ilmentäisi näyttelijän tunnetta, vai ilmentääkö se silti? Riittääkö pelkkä asento?

Minua kiinnostaa teatterigenrejen ja taiteenlajien sekoittuminen. Haluan tiivistää kirjallisessa osuudessani genreistä vain muutamat, ne mitkä tällä hetkellä itseäni eniten mietityttävät ja vetävät puoleensa. Aion perehtyä perimätietoon,

esitystaitteeseen ja performanssiin, sekä kuvataiteen vaikutuksiin kentällä. Haluan selvittää näiden genrejen rajat ja kuka ne sanelevat? Ja miksi?

Ruumissaattoni on alkanut, istun veneeseen ja annan virran viedä.

2 KANSANPERINNE ELI PERIMÄTIETO

2.1 Mitä on kansanperinne?

Kun puhutaan kansanperinteestä, monelle saattaa ensimmäisenä mieleen tulla Väinämöisen asussa istuva vanha mieshenkilö, joka näppäilee kannelta ja laulaa runoja. Kuva on juurtunut vahvasti mieleen alaluokilta koulusta, kun alettiin tutustua Kalevalan mystiseen ja monikerrokselliseen maailmaan. Kulkiessani Ateneumin Kalevala näyttelyssä ihastellen ja tutkaillen aiheeseen liittyviä maalauksia, ajatukseni lentävät kauas lapsuuden maisemiin.

Pikku tyttö istuu leivinuunin pankolla hiukset letillä, kämmenselät hiestä märkänä katse nauliintuneena pappaan, joka istuu vihreällä puisella jakkaralla. Papan silmissä kipinöi ja kädet piirtävät ilmaan kuvaa, suu on hymyssä ja vartalo nytkähtelee tarinoiden tulviessa ilmoille. Tupa on täynnä jännitystä ja mielikuvituksen maalaamia kuvia. Jotkut tarinat olen kuullut aiemmin, mutta ne pelottavat ja jännittävät yhä. Katsoessani maalauksia Ateneumin seinillä vatsanpohjaani kipristää, se tunne on läsnä, se ei ole kadonnut vuosienkaan myötä. Mielikuvitus lähtee liikkeelle Kalevalan maailmaan, sama pikkutyttö yrittää kurottua omaa läsnäoloaan kiinni maalattuun kuvaan, toiveeseen hypätä maalauksen sisään, alkaa elämään maalauksen maisemassa. Mummolan seinät nousevat ympärille, taulut putoilevat paikoilleen, Lemminkäisen äiti katsoo minua. Olen läsnä. Kello tikittää, aika kantaa minut kauas pois.

Alitajunnassani ja lapsuusmuistoissani minussa elää vahvasti läsnä kansanperinteen perimätietous. Moni ei välttämättä muista mistä on siitä kuullut tai oppinut, kun kaikki liittyy muistinvaraiseen tietoon, jota on talletettu vuosien saatossa paljonkin. Kansanperinne, urbaanilegendat ja kaupunkitarinat sekoittuvat ja tarina joka on ollut tosi, saattaa muuttua huhupuheeksi, tarinaksi jonka kaikki ovat kuulleet, mutta joka ei ole totta. Omasta lapsuudenmaisemasta

vahvana läsnä ovat yhä usko papan kertomiin tarinoihin. Se into ja palo, millä pappa kertoi tarinoita, ei voinut olla valhetta, ei minulle, vaan täyttä totta. Kylältä tultiin kuulemaan Emilin tarinoita.

Lystit möykkäjäiset (Korhonen, Pätäri-Rannila, Timonen, Vahtola 2007, 19.) kirja kertoo yhteisistä piirteistä kansanperinteelle

- 1) tekijä tuntematon, tai tiedon totuudenmukaisuus epävarma: "Kaikkihan tuon laulun osaavat. Olisikos se naapurin flikka, joka tuon laulun teki. Hän sitä laulelee."
- 2) suusta suuhun tieto, muuntuu esityskertojen myötä.
- 3) yhteisöllistä, saanut yleisen hyväksynnän. Perinne antaa turvan asioiden vahvistamiseen, kuin auktoriteetti. esim. sanomalla "Sanoohan jo vanhojen sana, että kateus vie kalat vedestä."
- 4) kaavamainen muoto, mallit, esikuvat luoneet. esim. uudet sananparret, arvoitukset ja kaskut, usein rakentuu tiedostamattoman pohjakaavan mukaan. Esim. "paha on olla palkollisena, paha palkan maksajana". Monet juonikuviot vastaavat kansainvälisiä tarinoita, vaikka kertoja sijoittaisi tarinat ja tapahtumat omalle kotiseudulleen, tai ne olisivat yleisesti tunnettuja alueella. (Virtanen 1988a, Korhonen 2007 mukaan.)

Kirjoitustaidon puuttuessa entisaikoina, on ollut tärkeää omata hyvä puhetaito. Tarinankerronnassa kuulija onkin ollut tärkeässä osassa ja osallistunut aktiivisesti itse tilanteeseen. Hyvä tarina otti mukaansa ja kuulija kyseenalaisti ja koetteli tarinan totuudenmukaisuutta. (Timonen 2007, 19.)

Nämä aktiiviset kuulijat ovat läsnä minunkin lapsuudenkuvissani, epäilevät kysymykset, tapahtumien kulku, tarinoiden totuudenmukaisuus. Todisteet siitä että tarinat ovat tosia. Aikanansa kun ihmiset ovat eläneet maalla, saaneet elantonsa maasta ja kaupunki on ollut sivistyksen ja nousukkuuden kehto jossa ihminen erkaantuu maallisesta ja kadottaa otteensa luontoon, ovat juuri tarinat,

sadut, loitsut, haltijat, kaskut, vitsit, arvoitukset ja uskomukset ovat olleet osa arkipäiväistä elämää ja tärkeässä osassa maaseutukulttuurissa.

Kaupunkikulttuurissa urbaani ihminen uskoi erilaisiin uskomuksiin, erilaisiin legendoihin. Siihen en kuitenkaan paneudu syvällisemmin tässä yhteydessä.

Yhteisö on vahvistanut omia arvojaan perinteen avulla, kunnioittanut tiettyjä arvoja ja sääntöjä, jotka loivat vahvan pohjan hyväksynnälle ja arvostukselle yhteisössä. Entisajan perinteessä uskottiin vahvasti olemassa oleviin yliluonnollisiin voimiin, jonka kautta saattaisi tapahtua niin hyvää kuin pahaa yhteisölle, jos se ei kunnioittaisi tiettyjä arvoja, tai eläisi muutoin sopimattomasti. (Timonen 2007 s.19.)

Juuri kaikki nämä asiat vahvistivat kansanuskomuksia kansanperinteen tarinoissa. Ne olivat siis todellisuutta arkipäiväisessä elämässä.

2.2 Tarinoiden tallentuminen

Suomalaisen kansanrunouden ensimmäiset kirjalliset muistiinpanot ovat 1500-luvulta. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran hyllyissä on yli 400 hyllymetriä ja yli 3 miljoonaa muistiinpanoyksikköä, perinnetiedon käsikirjoituksia. Materiaalit ovat osaksi saatu maaseudulta ja osa kaupungista. (Timonen 2007, 21.)

Vaikka tallenteiden määrä on suuri, voi vain kuvitella kuinka paljon on jäänyt keräämättä myös. Kuinka paljon olisi ollut hedelmällistä ja herkullista tietoa kerättävänä itse tarinoiden hahmoilta. Tietoa jota ei enää voi saada. Nämä menneiden aikojen parantaja- ja ennustajahahmot eivät liiemmin antaneet perintönä eteenpäin tietoa, ellei se ollut sukupolvelta toiselle ”lahjana” saatu juttu. Se jäi ikään kuin suvun omaksi salaisuudeksi. Myös aika teki tehtävänsä, moderni yhteiskunta ei tarvinnut enää perinteisiätaitoja yhteiskunnan eteenpäin viemiseen,

elettiin muutoksen ja kasvun vaiheissa, joissa moiset taidot ja opit, olivat huuhaata, kylähulluutta.

Emme tiedä kuinka todenperäisiä tarinat ovat. Teksti muokkautuu suusta suuhun kerrottuna tarinana kuin rikkinäisessä puhelimesta, jossa viesti lähetetään ja katsotaan kuinka se on muuttunut viestiketjun aikana. Tässä astuu kuvioihin uskomus, kuinka me ihmisinä uskomme johonkin tarinaan, kuinka totta se on meille. Juuri tallenteet ja kirjoitukset luovat meille oman mahdollisuuden tulkita asioita, tutkia lisää todenperäisyyttä, sekä tarinoiden alkuperää.

Tallenteet ovat arvokasta tietoa. Niissä heijastuu menneisyys ja nykyisyys. Jossain vaiheessa harmittelin kun en ollut haastatellut omaa karjalaismummoani, ennen kuin hän kuoli. Hän vei mukanaan paljon arvokasta perinnetietoutta karjalasta, omilta synnyinseuduiltaan. Nyt voin vain kuvitella mitä se olisi. Oman pappani, Emil Honkasen(1905–1983) tarinoista entisaikojen silmäkääntäjistä, ennustajista ja parantajista on olemassa kaksi haastattelua. Kävin haastattelumateriaalit läpi ja koostin toisesta materiaalista cd-levyn (kts. Liite1/mp3), jota käytin myös taiteellisessa lopputyössäni. Valmis cd on ajateltu toimittaa myös Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran runousarkistoon. Haastattelun teki Antti Muurmäki vuonna 1978, hänen isoisänsä oli *"Muurjuonas"*, yksi tunnettu hahmo kansanperinteen tarinoissa. Oma uskomukseni kansanperinteen tarinoiden perään on voimakas, koska papan kertomien tarinoiden henkilöitä hän oli itse tavannut ja sen vuoksi uskon etteivät ne ole urbaanilegendoja. Osassa pappani kertomien tarinoiden henkilöitä esiintyy kirjassa, *Myytillisiä tarinoita*. "Kyyrän jussi" on yksi näistä. (Simonsuuri 1999, 43.)

2.3 Suomineito palasina kansanperinteessä

Suomen lääneissä elää oma kansanperinteensä, jopa eri kunnissa. Joidenkin läänien kansanperinteet ovat tunnistettavimpia, kuin toisten, johtuen oikeastaan

siitä, mistä alueesta itse on eniten kiinnostunut. Perinneruoat, käsityöt ja tarinat elävät omilla alueillaan. Jokaisella läänillä on oma hahmonsa ja taruolentonsa, jotka ovat muokanneet meidän kansanperinteitämme.

Nyt kun läänit muokkautuvat ja yhdistyvät, Suomineidon helmoja asetellaan uusiin viikkauksiin, voidaanko ajatella että syntyy uusi kansanperinne? Vai onko se ollut koko ajan olemassa samanlaisena? Ihmiset muuttavat eri paikkakunnille ja sen myötä muokkaavat meidän kansanperinnettämme, jalostavat ja jakavat oman alueensa tietoutta. Esim. meillä tehtiin näin, meidän tarinoissa juttu meni näin. Me uudistamme, yhteiskuntamme porskuttaa, unohdammeko me menneisyytemme vaikka me jätämme jälkemme kulttuuri perinteeseen. Meidän täytyy vaalia eikä heittää hukkaan perinnettämme, tunnistaa sen voimavarat ja käyttömahdollisuudet.

Jotta nämä tarinat eivät jäisi pölyttymään arkistojen hyllyihin, tulisi niitä käyttää erilaisissa projekteissa taiteen ja teatterin nimissä ja opetuksessa koulussa sekä virikkeellisessä toiminnassa vanhusten ja lasten kanssa.

2.4 Kansanperinne tänään

Kansanmusiikki ammentaa menneistä tarinoista, miksei populaarimusiikkikin voisi myös. Käyttömahdollisuudet ovat rajattomat, kunhan vain käyttäjiä ja tekijöitä löytyisi enemmän. Tämä tarkoittaa juuri sitä, mihin omat mielenkiinnon kohteet suuntautuvat. Kun kansanperinne käsitetään jo globaalisti, eikä vain Suomen sisällä olevana perinteenä, siinä on myös kansakuntia yhdistävä voimavara. Kansanperinnettä voidaan jakaa ja vaihtaa maiden kesken. Sadutus on yksi hyvä keino saada tietoa muiden maiden kansanperinteestä. Kansanperinne on yhdistävä tekijä, sillä on vahvistettu kansallistuntoa ja sillä voi vahvistaa kansakuntien välistä yhteyttä.

Kansanperinteen arkku on valtava, hahmojen ja uskomusten skaala on laaja. Kaikki ei jää ja ulotu vain Kalevalaan, vaikkakin se on yksi arvokkaimmista meidän eepoksistamme. Eivätkä sen tarinat ole vuosisatojen saatossa haalistuneet, vaan aina jotakin uutta ammennettavaa ja tutkittavaa löytyy pinnan alta.

Kun miettii mitä on tämän päivän kansanperinne, jota vuosikymmenten päästä luetaan tai katsellaan ja kuunnellaan tallenteilta, on mieleen muotoutuvakuva hämärä. Kertomusperinne on kuihtunut, tilalle on astunut televisio.

Aikakausilehdet tulvivat luukuista, ihmiset käyvät töissä ja koulussa. Kaikki osaavat lukea ja kirjoittaa. Yhteisö on muuttunut, yhteisöllisyys on kadonnut, välttämättä et tunne naapuriasi, ihmiset eivät enää kyläile, kaikki on teknistä ja maailmankuva on muuttunut television myötä koko maailmaa koskevaksi.

Kaupungeissa ihmiset odottavat ammattiesiintyjien viihdyttävän heitä, lasten leikit tai tarinanjano on vaihtunut tietokoneiden tieteelliseen maailmaan (Virtanen1988a., Korhonen 2007 mukaan, 33). Nykyhteiskunta jossa yhteisön merkitys on kadonnut, ei usko enää niin sokeasti yliluonnollisten tapahtumien todenperään. Ei tarvita tarinoita tai kaskuja vahvistamaan auktoriteettia tai asemaa yhteisössä. Puhekieli on muuttunut ja vitsien viljely kuuluu ajanvietteeseen kaiken muun ohella ja tarinat luetaan kirjoista. Arkitodellisuus on muokannut tarinat tähän päivään, ne ovat kiinni enemmän tämän hetkissä elämässä. Yliluonnollisuus on kadonnut ja välittyy lähinnä elokuvien kautta. ”Voimat” eivät ohjaa yhteisöä. Perintö joka jää tarinoiden kautta elämään, lähinnä liittyy yhteiskunnan kehitykseen ja teknologisten taitojen opettamiseen ja kehittämiseen. Muoti-ilmiot ja vuosikymmenten kohokohdat tallennetaan arkistoihin. Perimätieto muuttuu toissijaiseksi asiaksi ja huimasti kehittyneeksi yhteiskunnaksi.

Globaalisesti ajatellen tarinat ja perinteet sekoittuvat tänä päivänä vahvasti. Ihmiset matkustavat ja saavat palan perinnettä mukaansa maasta jossa käyvät. Pohjimmiltaan tarinat ovat yleensä olleet paikkoihin ja maisemiin sidottuja.

Nykypäivänä aika muotoilee tarinoista laajemmin kansainvälisiä, ne eivät pysy enää ennallaan. Täten ne muokkaavat myös meidän kansanperinnettämme ja kulttuuriamme. Ihmiset jakavat omaa perinnettään toisilleen. Elämme sulatusuunissa, jossa melkein mikä tahansa on mahdollista.

2.5 Kansanperinteen mahdollisuudet teatterissa

Kansanperinteen mahdollisuudet ja vahvuudet teatterikentällä on mielestäni moninaiset. Kansanperinteen kautta voi yhdistää eri kulttuureja.

Kansanperinteeseen voi tutustua teatterin keinoin, sen kautta voi pohtia kulttuurillisia eroja. Teatteri antaa kehykset ja puitteet luoda esitys käyttäen kansanperinteen tarinoita ja kertomuksia. Sen pohjalta voi rakentaa esityksiä joilla pystyy kaventamaan kuilua kulttuurierojen välillä. Kulttuurikeskus Caisa (caisa.fi) Helsingissä on ollut paikka, jossa on voinut nähdä esityksiä maahanmuuttajien valmistamana yhdessä suomalaisten kanssa, käyttäen juuri heidän kansanperinteensä tarinoita ja satuja materiaalina. Tämä luo suvaitsevaisuutta ja luo yhteenkuuluvuuden tunnetta.

Teatteri herättää henkiin vanhat tarinat, luo ne visuaalisina kuvina ja ääninä etemme. Herättää ”kuolleet” asiat henkiin. Jos ajatellaan entisaikojen tarinankertoja, heidän olivat tietynlaisia ”näyttelijöitä” tarinoiden elävöittäjiä. Tapa millä tarina kerrottiin, äänenpainot ja äänenvärit loivat tarinoihin kehystä. Tarinankerronta hetkeä voi mielestäni verrata oman aikansa alkuteatterin muotoon, pienimuotoiseen demonstraatioon, tai esitykselliseen tilanteeseen. Myös esitystavassa voi nähdä viitteitä varhaiseen performanssiin. Oma taitonsa oli osata kertoa tarina niin, että se tempaisi kuulijansa mukaan. Tuskin itse tarinankertoja niinkään ajatteli tapaansa kertoa, tai analysoi sitä. Ehkä se oli sisäsyntyistä, tai opittua, sukupolvelta toiselle kulkeutunutta perintöä.

"Suullinen perimätieto ja näytelmäteksti voidaan rinnastaa." (Oma teatterihistorian muistiinpano 1991.)

2.6 Kansanperinteen arvot

Musiikki, kuvataiteet, runot, sadut, teatteri sekä tanssi ammentavat kansanperinteistä. Näin ollen sen arvo on mittaamaton ja sen säilyttämisen ja vaalimisen merkitys nousee tärkeäksi osaksi tätä päivää. Vaikka vuosisadat kulkevat eteenpäin, vanhat tarinat ovat ja elävät. Ne luovat kulttuuriamme, kasvattavat meitä ja antavat mahdollisuuden luovaan kasvuun. Paluu kansanperinteen alkulähteille tulee varmasti olemaan yksi tärkeistä metodeista teatterikentälläkin, kun tuntuu että kaikki on jo tehty, kun halutaan palata takaisin sinne, mistä kaikki saikaan alkunsa. Kun alamme uudelleen etsimään ja rakentamaan identiteettiämme nyky-yhteiskunnan individualistisessa maailmassa, jossa yhteisö on menettänyt merkityksensä.

Kaupunkikulttuurissa ihminen on menettänyt helposti yhteytensä luontoon. Hän kasvaa ja kasvattaa uutta yhteiskuntaa huimasti kehittyvän teknologian keskellä. Tämän päivän ihmisen kansanperinne elää ja porskuttaa netti blogien ja virtuaaliystävien maailmassa. Hän luo kansanperinnettä nettiavaruudessa, etsien bittejä, joilla lunastaa elämäntarinansa. Jokainen tallenne menneeltä ajalta kansanperinteestä, lunastaa paikkansa jokaisen syntyvän lapsen lailla. Sen tärkeys ja olemassaolo korostuu joka päivä. Kun mietitään vuosikymmeniä eteenpäin, kuka muistaa tarinoita ja kertomuksia, ellei niitä ole talletettu? Mielenkiinnon kohteet muuttuvat ihmisillä, mikä on tärkeää tänään, voi huomenna olla merkityksetöntä. Me rakennamme historiaamme niillä.

2.7 Jälki kansanperinteestä minussa

Havahdun miettiessäni sitä tärkeyden tunnetta joka valtaa minut tutkiessani kansanperinnettä. Mietin johtuuko se omasta vahvasta tunnemuististani papan kertomusten äärellä. En halua asian olevan itselleni fanaattinen, tajuan sen merkityksen ja jäljen omassa itsessäni, sen merkityksen omassa taiteellisessa kasvussani. Tarinoiden voima ja mukaansatempaavuus oli niin totta, että vuosien jälkeenkin muistan tarinoita ulkoa, joita olen kertonut eteenpäin. Nämä tarinat ovat rakentaneet omaa minäkuvaani. Ne ovat kehittäneet kiinnostustani tarinoihin ja kertomuksiin. Ne ovat kasvattaneet ja rakentaneet mielikuvitustani ja luoneet visuaalisuuttani. Näiden mytologioiden ja unikuvieni pohjalta, minä rakennan taiteellista identiteettiäni.

”Myytit edustavat kollektiivista tiedostamatonta, joka koostuu ihmiskunnan yhteisistä ajoista ja kulttuurista ja paikasta riippumattomista kokemuksista. Tähän kollektiiviseen tiedostomattomaan sisältyy alkukantaisia mielikuvia – arkkityyppejä.” (Jung.)

Minulle papan tarinat olivat aina tärkeitä, se muisto ja lämpö ei katoa koskaan. Kun aloin käsitellä haastattelumateriaalia, tarinat nousivat vahvoina kuvina eteeni. Nämä vahvat tunnemuistikuvat, halusin välittää taiteellisessa opinnäytteessäni. Halusin tuoda papan läsnä olevaksi, vaikka häntä ei ollut, ääni vuosikymmenien takaa nousi ja eli esityksessä, näyttelijä elävöitti kuvan. Kokemuksen sai jokainen ottaa tai jättää, sitä minä en voinut päättää. Jokaisen esityksen kokemus on jokaiselle katsojalle henkilökohtainen, niin kuin jokainen kerrottu tarinakin.

”Myytit ovat kansojen toiveita, tiedostamattomia unia.” (Freud.)

3 TILAN VAIKUTUS ESITYKSEEN

Tässä osiossa pohdin tilan vaikutusta itse esitykseen, sekä rajojen hämärtymistä esityksessä katsojan ja esityksen välillä. Kuinka tämä vaikuttaa itse esitykseen, sekä katsojaan? Tarvitsevatko esitystila selkeät näyttämörajat, vai voidaanko niitä hämärtää tai kadottaa kokonaan ja muuttaako tämä esityksen luonteen?

Muokkautuuko juuri esitysrajojen kautta mahdollisesti genre jossa liikutaan?

3.1 Paikka valitsee esityksen?

Vahva sanonta, paikka valitsee esityksen. Onko näin? Kun tarkastellaan teatterikenttää laajempialaisesti, esitysten kirjo on valtava. Teatterisaleja löytyy ammattiteattereiden näyttämöistä, harrastajateattereiden näyttämöihin.

Voidaanko siis ajatella että aina paikka on valinnut esityksensä muun kuin tilan koon perusteella, esim. studionäyttämöt, suuret näyttämöt, pienet näyttämöt. On ihana leikkiä ajatuksella että näin se olisi, mutta suurimmassa osassa näin tuskin kuitenkaan on. Näyttämön koko sanelee omansa, mikä esitys tuodaan millekin näyttämölle, lavastaja ratkaisee ohjaajan kanssa yhdessä, mikä näyttämökuva tulee rakennettavaksi. Paikka on siis näissä käyttötarkoituksissa tyhjä tila, jota vain muokataan näytelmän käsikirjoituksen ja ohjaajan ja lavastajan taiteellisten näkemysten perusteella näytelmään sopivaksi. Entäpä kun paikkana on tila, joka valitsee esityksen, eli se kutsuu luokseen, on jäänyt ohjaajan alitajuntaan rakentaa esitys juuri tähän tilaan. Muokkaako tämäkin esityksen muotokieltä ja esitystapaa? Teatteri usein yhdistetään tekstiin, joka on lähtökohtana esitykselle. Eli voidaanko pitää niin, että teatterisalissa tapahtuva esitys, on aina teatteria ja kun esitys tapahtuu muualla, se on esitys? Eli näillä on selkeät rajat, joita ei voi sekoittaa?

Eero-Tapio Vuori puhuu teatterilehdessä nykyteatterista, jossa tämä sopimus on liudentunut ja variaatioiden mahdollisuudet ovat isot. Hän puhuu esitystaiteesta, jossa lähdetään liikkeelle esityksen käsitteestä: ”jotain esitetään jossain. Eikä sen tarvitse olla ‘teatterillista’, vaikka se voi olla sitäkin”. (Hulkko 2007, 8.) Hän jakaa vahvasti teatterin ja esitystaiteen eri genreihin. Eli jakaako tällainen jako vahvasti erilleen myös sen, mitä saa missäkin esittää? Rikkoutuvatko rajat ja häviävätkö ne, jos rajoja ei kunnioiteta? Mitä se tekee teatterille tai esitystaiteelle?

Tänä päivänä yhä useampi esitys ei ole perinteisesti teatteritiloissa. Esityksiä rakennetaan ja valmistetaan erilaisiin tiloihin. Julkiset tilat ovat suosittuja, julkiset liikennevälineet. Esitykset tuodaan liki katsojaa. Teatteritaloista toreille. Rajat rikkoutuvat tässäkin. Ulkoilmaesitykset ovat suosittuja. Kokemusten rajaa nostetaan, esityksille asetetaan uudet rajat jotka pitää ylittää. Mitä kovemman kokemuksen saa, sen parempi. Mutta puhutaanko tällöin myös esityksestä, eikä teatterista, muussa yhteydessä kuin kesäteatterista joka yleensä tapahtuu taivasalla, varta vasten tehdyssä kesäteatteripaikassa?

Mitä tila merkitsee? Istuessani bussissa kuulin kahden tytön keskustelevan esityksestä jonka olivat juuri nähneet. He puhuivat juuri esitystilasta sanoen näin: ”Se tila oli ihana, ihanan syvä, mää rakastan just tollasia esitystiloja, niissä on mahdollisuuksia”. Törmään itse samoihin ajatuksiin esitystiloista. Puntaroin esitystä myös tilan toimivuuden kautta. Rakastan intiimejä tiloja, joissa voin tuntea lähes kehollisesti esityksen rytmin. Hakeudun usein myös lähelle näyttämöä, jotta voisin saada kiinni esityksen sykkeestä. Inhoan suuria lavoja, joissa toinen näyttelijä kaukana toisesta yrittää täyttää tyhjää tilaa lavalla, lavastusten töröttäessä taustalla. Tilan täytyy imeä katsoja sisäänsä, samoin kuin itse esitys. Tällaisessa hetkessä tunnen itse esitysrajojen katoavan, olen yhtä esityksen kanssa, meidän välissämme ei ole ramppia.

Kimmo Takala puhuu lavastajana jokaisen työnsä olevan kannanotto esitystilaan, hän puhuu mustasta monitoimitilasta, joka on kuin peräaukko, se ei tule mitenkään vastaan tai innosta. Hän pitää tiloista joilla on selkeästi oma voimakas luonne, hän käyttää sitä voimanaan toimia tilaa vastaan ja luo näin jotain muotokieleltään vastakohtaista.(Kimmo Takala, 1997, 8.)

Tämä ajatus luo juuri sen, että tilan ei tarvitse olla ylitsepääsemätön este, vaan mahdollisuus joka kannattaa käyttää kaikessa sen vaikeudessaankin. Tällöin tila haastaa tekijänsä luoviin, erilaisiin ratkaisuihin ja näin ollen luo henkeä esitykseen onnistuessaan.

Takala puhuu mysteeristä, voimakentän luomisesta, joka mahdollistaa yllätyksen ja ennen kaikkea tuntemattoman ja selittämättömän läsnäolon. Kauneinta maailmassa on mysteeri, hän siteeraa Albert Einsteinia.(Kimmo Takala, 1997,10.)

Juuri tällaisten asioiden tunnistaminen ja niiden esiintuominen esityksessä on mielestäni juuri sitä ammattitaitoa luoda tilasta muutakin kuin vain tila, jossa esitetään nyt tämä näytelmä, tai tässä tilassa esitämme nyt tämän jutun. Syntyy kokonaisuus jossa on voimaa ja se tukee ja rakentaa molempien olemassaoloa ja tarkoitusperiä.

3.2 Ympäristönomaisuus

Annette Arlander on käyttänyt paljon töissään erilaisia tilaratkaisuja, hän on kiinnostunut ympärillä olevasta ympäristöstään ja haluaa tarjota myös tilaratkaisujen kautta katsojalle myös erilaisen kokemuksen. Hän puhuu ”ylellisestä kokemuksesta ja primitiivisestäkin”(Arlander1998, 13).

Ympäristönomainen on ympäristöksi ja moniulotteiseksi tilaksi rakennettu esitys.

Omassa esitystilaratkaisussani taiteellisessa opinnäytteessäni, halusin ja hainkin itse juuri primitiivisyyttä, moniulotteisuutta, halusin että esitys ympäröisi katsojan.

Arlander puhuu myös tilallisesta suhteesta esiintyjien ja katsojan välillä, joka on enemmän tai vähemmän esityspaikan- tai tilan sanelema. (Arlander1998, 13.)

Omassa taiteellisessa opinnäytteessäni, tämä suhde oli vahvasti aistittavissa ja läsnä, luonto loi omat puitteensa ja rakensi esityksen todellisemmaksi, lähemmäksi katsojaa.

”Ympäristönomaisuus vahvistuu jos esittäjä tunnustaa katsojan läsnäolon”.

(Aronson 1981, Arlander 1998, 37 mukaan.)

Me tunnemme ympäröivän maailmamme ja ympäristömme, joten se on näkymätön. Me elämme arkitodellisuudessa ja elämismaailmamme on meille henkilökohtainen. Jos ajatellaan että asetetaan jokin teatterin näyttämölle, se muuttuu vieraaksi ja kiinnostavaksi. Mutta jos asetetaan tuo jokin vielä jonnekin muualle, outous luodaan vielä tehokkaammin. Tämä voi olla sysäys taideteokseen tai esitykseen siitä ”että se on”. (Arlander1998, 26.)

Minä olen siis osa omaa ympäristöäni, minä koen asiat oman henkilökohtaisuuteni kautta, jota yritän käyttää väylänä tuoda esille asioita ja kokemuksia, jotta saisin siitä vielä irti haluamani, täytyy minun asetella se maisemaan, jotta se alkaisi elää ja hengittää olemassaolollaan.

Arlander puhuu filosofi Maurice Merleau-Pontyn (1993) ajatuksista kirjassaan *Esitys tilana*(1988), kuinka meidän maailmassa oleminen on kaiken kokemuksen alkuehto,

ihminen on maailmassa ja vain maailmassa hän tuntee itsensä sekä objektien välisten suhteiden verkosto, sellainen jona joku minun näkemistäni todistava kolmas osapuoli voisi sen nähdä, tai ylhäältä tarkasteltu geometrian konstruoima tila, vaan tila joka hahmottuu minusta tilan nollapisteenä tai nolla-asteena. Minä en näe sen ulkopuolisen pinnan mukaan, minä elän sen sisäpuolitse, minä olen

upoksissa sen sisällä. Maailma on ympärilläni, ei edessäni.
(Ponty1993, Arlander1998, 27 mukaan.)

Tässä mielestäni kiteytyy upeasti ajatus siitä, että me emme ole vain ulkopuolelta, tai suoraan edestä katselijoita ja kokijoina maailmassa, emmekä teatteriesityksessä. Vaan tarkoitus on saada kokemus elämään ympärillämme, ei pelkästään niin että olemme sivustakatsojina ja kokijoina. Näemme liikkuvan kuvan, mutta se ei kosketa meitä. Meidät täytyy kytkeä kokemukseen kokonaisvaltaisesti. Tähän vaikuttaa muoto jolla esitys rakennetaan, olemmeko edestä katsojia, liikummeko mukana katsojina, vai ympäröikö esitys meitä.

Ympäristönomainen esitys joka ympäröi katselijan, luo myös oman jännitysmomentin esiintyjä-katsoja suhteeseen. Monesti katsoja kokee ahdistavana jos näyttelijä astuu 'hänen' reviirilleen, eli katsomon alueelle. Hän haluaa olla sivustakatselija, mutta hänet vedetään mukaan esitykseen tahtomattaan, hän on tavallaan tehnyt lupauksen, astuessaan katsomaan esitystä. Olen kuullut näistä 'kauhukokemuksista' kun katsoja istuessaan katsomoon, tajuaa olevansa istumassa keskellä esitystä, eikä sen reunalla tai edessä. Hänen energiansa fokusoituu siihen pelkoon, että hän joutuu lavalle osaksi esitystä, vaikka onkin siinä jo esitysmuodon sanelemana. Hänen katsojaidentiteettiään on rikottu.

Arlander puhuu tästä ihmisten välisestä intiimistä alueesta, joka on yleensä kosketusetäisyys ja vain yleensä kahden ihmisen välinen. Persoonallinen tila taas toimii pienen ryhmän, tai kahden ihmisen välisenä, etävaihe on ojennetun käsivarren päässä. Sosiaalinen alue on etäisyydeltään huonetila, jossa näköyhteys on tärkeämpi, kuin edellisillä alueilla, joissa muut aistit toimivat vahvemmin. Julkinen alue alkaa viimeistään 6 metrin ylityksen jälkeen. Kielenkäyttö muuttuu muodolliseksi, sitä korotetaan, eleet ovat liioiteltuja, puhe hidastuu, eikä kyse ole enää henkilöiden kanssakäymisestä kahden kesken. Kulttuuri ja konteksti kuitenkin vaikuttavat näihin alueisiin ja niiden käyttöön. Nämä alueet ovat olleet antropologien ja psykologien tutkimusalueina. (Arlander1998, 34.)

Nämä ovat vahvasti kulttuurisidonnaisia ja uskonkin tämän vaikuttavan siihen miten katsoja käyttäytyy tai kokee asiat katsojana juuri näiden kautta, jos näistä alueista jokin rikkoutuu, raja ylitetään. Tällä täytyy olla voimakas vaikutus siihen mitä aiemminkin mainitsin siitä, kuinka esityksen muoto vaikuttaa esitys-katsoja suhteeseen. Tila, sen asettelu ja esitysmuoto siis ratkaisee aika paljon. Jos katsoja kokee itselleen jonkin näistä psyykkisesti, tai fyysisesti vahvaksi sellaiseksi alueeksi, jota ei saa rikkoa, esitys voi mielestäni esiintyjä-katsoja rajat rikkoessaan, tuhota jotakin arvokasta esiintyjä-katsoja suhteessa. Jotain, joka ei välttämättä palaa enää ennalleen. Tilassa on siis voima ja valta. Me psyykkisesti tai fyysisesti vahvistamme tai tuhoamme sen.

Tämä esitysmuoto rikkoo siis rampin esiintyjän ja katsojan väliltä välillisesti. Katsomo pysyy paikallaan, mutta esiintyjä on lähempänä katsojaa, katsoja on astunut esiintyjän maailmaan, ainakin muodollisesti. Lähentääkö tämä esitysmuoto, vai aiheuttaako se katsojan kauemmaksi menemisen? Lähteekö katsoja tällaisen kokemuksen jälkeen esityksestä helpottuneena että esitys on ohi, vai yhtä kokemusta rikkaamana? Sitä me emme voi tietää, kokemus on niin henkilökohtainen.

3.2.1 Yleisösuhte katsomon, näyttämön ja rampin välissä

Kun olen puhunut katsojan ja esiintyjän välisistä suhteista esitystilanteissa ja peilannut Arlanderin ajatuksia *Esitys tilana* kirjan kautta, alan miettiä kuinka itsetarkoituksellisesti esityksissä mietitään näiden välisiä rajoja, tahdotaanko niitä ylittää tarkoituksella vai tapahtuuko se sattumanvaraisesti? Asioita tutkitaan, mutta kuinka paljon näiden tutkimusmateriaalien, niistä syntyneiden tulosten perusteella toteutetaan asioita teatterissa? Vai jäävätkö ne lähinnä tilastotieteellisiksi teksteiksi, arvioinneiksi? Kun teatteri on kokenut uudistumisia vuosikymmenien saatossa, kun on pohdittu erilaisia tilaratkaisuja ja

näyttämörakenteiden muutoksia, kaltevat näyttämöt, katsomon muodot, muutamia mainitakseni. Alettiin tutkia myös esiintyjän ja katsojan välistä ramppia. Esityksissä lähdettiin tarkoituksella ramppia häivyttämään tai korostamaan. Tällä luotiin, uutta teatteria.

Lars Kleberg (1977) on analysoinut Venäläisessä teatterimodernissa esityksen ja yleisön suhdetta erilaisten tuolloin esiintyneiden ihannesuhteiden kautta. Tutkimus tapahtui esityksen ja yleisön maailman kautta.

Naturalismissa, (varhainen *Stansilavski*), ramppi oli korostettu negaationa, tabuna. Teatteri vei katsojan esityksen maailmaan, niiden välillä oli vastaavuus, tavoitteena oli katarttinen, samaistuva elämys.

Konventioteatterissa, (varhainen *Meyerhold*), ramppi korostui positiivisesti, maailmat eivät vastanneet toisiaan, taide noudattaa omia lakejaan, se ei jäljittele luontoa, ylityksillä leikitään.

Kulttinen teatteri, (*Ivanov*), ramppi häivytetään tai poistetaan, katsomo ja näyttämö sulautuvat yhteen rituaalissa. Esityksen maailma dominoi ja ottaa yleisön mukaan omaan piiriinsä.

Konstruktiivinen teatteri, (*Arvatov*), ramppi häivytetään tai poistetaan tässäkin, esityksen muuttuessa esittelyksi. Maailmat eivät vastaa toisiaan, esitys on tehty esimerkiksi yleisölle tulevaisuutta varten. Hakeudutaan ulos fiktiivisestä maailmasta, kohti yleisön todellisuutta.

Tämä on historiallisen kontekstinsa vuoksi kiinnostava, miten Kleberg muovaa nämä suhteet. Hän puhuu näyttämöstä ja katsomosta, eikä esityksestä tai katsojasta. On kuitenkin tärkeää erotella ihmisten ja rakenteiden suhteet, näyttämö-katsomo-suhteeksi ja esittäjä-katsoja-suhteeksi. Aronson taas käyttää laajempaa käsitettä kehys (*frame*). Suoraan edestä nähtävä (*frontal*) tai ei suoraan

edestä nähtävä, eli ympäristönomainen (*environmental*). (Kleberg & Aronson, Arlander 1998, 35 mukaan.)

Nämä ovat liittyneet teatterihistoriaan ja ovat olleet aikansa merkityksellisiä 'kokeita'. Rampin kautta on korostettu tai laskettu esityksen ja katsojan suhdetta esityksessä. Tämän prosessin kautta on yritetty saavuttaa erilaisia kokemuksia. Ehkä näillä korostuksilla ja ylityksillä onkin saavutettu haluttu lopputulos aikansa teatterihistoriassa. Tänä päivänä rampin ylityksiä tapahtuu ehkä enemmän esitystaiteen ja performanssin puolella, kuin puheteatterin maailmassa. Myös esitysmuotojen – ja tilojen muuttuminen on vaikuttanut tähän, koska ramppi ei ole niin selkeästi havaittavissa näyttelijän ja katsojan välissä. Näistä aikansa uudistajien kokeista on luovuttu perinteisessä puheteatterissa, tai niitä ei käytetä enää niin paljon. Tällaisen rampin ylityskokemuksen sain itse, katsoessani Helsingin Ylioppilasteatterin Esa Kirkkopellon ohjaaman ja käsikirjoittaman, *Mahnovitsina* näytelmän 1992. Se leimattiin aikansa kulttiesitykseksi ja oli yleisömenestys. *Plays-International* lehti ylisti esityksen yhdeksi pelottavimmista esityksistä mitä on koskaan nähnyt. Esitystaide käyttää näitä ylityksiä mielestäni rohkeasti, alleviivaamatta kuka on rampin ylitys ajatuksen takana historiallisesti. Monet näistä teorioista on saatettu kokea käyttökelvottomiksi, tai niiden tarpeellisuus ja merkitys on kadonnut nykyteatterin muotoutuessa nykyiseensä muotoon.

3.2.2 Ympäristönomaisuus liikkuvassa esityksessä

Oman työni kannalta, taiteellisessa opinnäytteessäni, keskeisintä oli ympäristönomaisuus. Olin lähtenyt liikkeelle rakenteesta, jossa halusin luoda esitykseen voimakkaan kokemuksen menneestä. Tämä nosti paikan merkityksen esityksessä, koska sen historiallinen arvo nousi myös esiin. Ulkona tapahtuva esitys loi omat vaatimuksensa. Halusin kuitenkin rakentaa esityksestä sellaisen,

ettei se jäisi vain pelkkien tapahtumasarjojen kuviksi, vaan katsoja pystyisi astumaan syvemmälle esityksen sisään, että esitys ympäröisi häntä. Halusin myös tarkoituksella luoda osioita, joiden kautta pohdin esitysrajojen rikkoutumista ja onko rajat mahdollista rikkoa ja mitä tapahtuu silloin? Halusin muuttaa katsoja-esiintyjä suhdetta, ettei kaikki ole vain edestä katsottavaa.

Arlander on kertonut oman esityssarjansa *”Jos talviyönä matkamies maan”* esityksen muodosta. Liikkuvan esityksen muodossa näen samankaltaisuutta omaan taiteelliseen opinnäytteeseeni *”Ruumissaatto – Surupukuinen nainen”*. Liikkuva esitys, jossa ympäristönomaisuus tulee esille eräänlaisena monitilanäyttämöllepanona, vaikkakin esitys tapahtui ulkona ja Arlanderin esityksessä, tapahtumat sijoittuvat sisätiloihin, mutta eri huoneisiin Merikaapelihallissa.

Monitilanäyttämöllepanoja ajatellaan olevan neljää perustyyppiä Aronsonin (1991) mukaan:

- 1) liikkumaton yleisö-liikkumaton esitys, kaksi samanaikaista toisiinsa suhteutettua, mutta itsenäisiä esityksiä
- 2) liikkumaton yleisö-liikkuva esitys, kulkue- ja kiertue esitykset
- 3) liikkuva yleisö-liikkuva esitys, yleisin, esiintyjät johdattavat katsojat tilasta toiseen
- 4) liikkuva yleisö-liikkumaton esitys, ympäristö jossa katsojat siirtyvät eri esityspisteiden välillä. (Aronson 1991, Arlander1998, 181–182 mukaan.)

Taiteellisen opinnäytteeni esityksessä, *” Ruumissaatto – Surupukuinen nainen”*, käytettiin näistä kolmatta tyyppiä, jossa yleisö liikkui ja esitys liikkui. Katsojia johdatettiin paikasta toiseen esityksen mukana, heidät asetettiin kehukseen mukaan katsojina, kokijoina ja tietyissä osissa osallistujina. Itse esityspaikka tilana, loi oman ympäristönomaisuutensa kehystäen esityksen luonnon omilla puitteilla, joita käytin hyväkseni esityksen lavastuksena. Luonto lavasti ympäröivällä

maailmallaan esityksen, sekä museorakennukset. Yleisö kohtasi toisensa kasvotusten, sekä esiintyjien ja katsojien raja rikottiin. Reitillä tapahtui kohtaamisia katsojien, näyttelijöiden ja muusikoiden välillä. Liikkuva esitys virittää myös katsojan vielä tarkempaan tilaan seuraamaan esitystä, fokus on tässä mielestäni odotuksessa. Tapahtumaketju kulkee eteenpäin ja katsoja odottaa seuraavaa etappia. Myös tietynlainen rituaalinomaisuus nousee tässä esiin myös. Omassa ohjauksessani myös paikan merkitys nousi. Se auttoi asettamaan katsojaa myös kehyksen sisälle.

Katsojan paikka voi olla joko 'fyysisesti kehyksessä` tai 'psykkisesti kehyksessä`. (Arlander1998, 43.)

4 ESITYSTAITEEN JA PERFORMANSSIN HÄILYVÄT RAJAT

Tässä osiossa etsin niitä rajapintoja milloin esitys muuttuu joksikin toiseksi, kuin esitykseksi ja mikä määrittelee esityksen rajat. Mikä on performanssi, missä kulkee sen lainalaisuudet ja rajat? Onko esitystaide aina jotakin muuta kuin puheteatteria?

4.1 Esitystaiteen keskiössä

Perinteiset teatterikäsitteet ovat saaneet heilua, kun keskiöön on astunut esitystaide joka rikkoo rajoja. Lainalaisuudet ovat saaneet tuuletusta ja sydämen tykytyksiltä ei ole voinut välttyä. Haluaako esitystaide provosoida, vai luoda uutta, normaalisti eteenpäinpyrkivänä kasvavana kokemuksellisena instituutiona tai alati kasvavana uutena aaltona, joka ei kaipaa teatteritaloja ollakseen valmis haastamaan perinteisen teatterin? Vai onko kaikille tilaa ja paikkoja on, kun apurahapussin kämmenellä olo ei ole huoleton? Tarvitsemmeko analyysia ja kritiikkiä vai annammeko kaikkien kukkien kukkia, jotta kulttuurillinen anti olisi mahdollisimman hedelmällistä kenttää ja vaihtoehtoja löytyisi jokaiseen makuun? Viimeisimpien vuosien aikaan sana esitys, esitystaide on ollut useampien huulilla, enää ei puhuta vain teatteriesityksistä, vaan esityksistä, jossa ei keskiössä välttämättä ole ollut teksti.

esitystaiteeksi voidaan kutsua esityksiä, joita ei hyvällä tahdollakaan saa sisältymään nykyteatterin tai tanssin yhä monimuotoisempaan kirjoon, samoin kuin esityksiä, jotka selvästi linkittyvät nykytaiteen perinteeseen ja viitekehykseen (Arlander 2003, Erkkilä 2008, 18 mukaan.)

Visuaalisuus, fyysisyys ja rajojen ylitykset nostavat päätään. Kokeellisuuden kautta prosessoidaan ja tutkitaan, mitä erilaisimmilla esityksillä.

Esitys on ollut kiistanalainen käsite. Tätä on käsitelty 'sivistyneen erimielisyyden' piirissä. On pyritty löytämään yhteisymmärrys jokaisen näkökulma huomioon ottaen esityksen käsitteellisestä rikkaudesta, kyseessä ei ole ollut voitto eikä vaientaminen. (Carlson2006, 13.)

Esitys, esitystaide, esittävä teatteri, ovatko ne samassa, vai eri kategoriassa. Esitystä kutsutaan performance, esitystaidetta performance art ja esittävää teatteria performance theatre englanninkielellä. Suomen kielessä näiden sanojen merkitykset ovat niin lähekkäin, mutta ovatko genret kuitenkin kaukana toisistaan?

Esitystaide kuvaa performanssitaiteeseen (performance art) sekä ns. elävään taiteeseen (Live art) liittyviä käytäntöjä. Tekijät jotka olivat laajentamassa teatterin tai tanssin kenttää muille alueille tai taiteilijat jotka halusivat lähestyä (nykyteatteri) esitysten tekemisen kevyempiä tai kollektiivisempia käytäntöjä, mieluummin kuin performanssin varsin haasteellista ja osin kiistanalaistakin toimintakulttuuria, omaksuivat esitystaide nimen helpoimmin käyttöönsä. (Arlander 2009, 7.) Lokerot ovat hämäriä ja niitä pohtiessa sekoittuvat sanojen merkitykset. Löytyykö näille selkeäreunaisia rajoja, erottuvatko ne selkeästi toisistaan?

Kriitikko ja performanssitaiteilija Pekka Luhta (Teatteri lehti 4/08, 32) on vetänyt kunnan rajaviivat teatterin ja performanssin alueelle. Hän ei pidä kun puhutaan "harmaasta alueesta" performanssin ja teatterin välissä. Hänen mielestään näiden alueiden tehtäväkuvien hyödyntäminen väärin ryhmän painopisteen tarkentamisessa, "haiskahtaa apurahapoliittiselta teolta". Hän puhuu alueesta jossa "esitystaide" ei myöskään liitä teatteria ja performanssia yhteen. Hänen mielestään on tärkeää, että performanssitaiteilijat määrittelevät kenttensä

aktiivisesti. Hän puhuu että esitystaide voi olla tälle alueelle rinnakkainen kotimainen kenttä jossa toimia. Hän puhuu muodon samankaltaisuudesta performanssitaiteessa ja esitystaiteessa, mutta rajaa kuitenkin ne käsitteistön eri lokeroihin. Muoto ei tee niistä samaa taiteenlajia. Yhtäläisyyksiä korostetaan, mutta eroja ei.

Kun mietin esitystaidetta, teatteria ja performanssia. Muoto, liikekieli ja esitystapa ovat samankaltaisia. Ihminen, taiteilija pysyy viitekehyksessä samana, mutta suoritustapa on eri, kolme rajapintaa, kiistanalaisessa kolmiossa. Taiteilija suorittaa tarkasti ja tyylipuhtaasti lainalaisuuden, hän säilyttää muodon, mutta rikkoo lokeroitten rajapinnat ja alkaa kutsua taidettaan eri genrellä. Tekeekö taiteilija tässä tietoisin valinnan, vai tiedostamattaan asettaa taiteensa lokeroon, jossa sen arvostus vähenee, eikä se lunasta paikkaansa genrejen moninaisuudessa? Se ei ole ennallaan, sitä ei voi erottaa omakseen. Pitävätkö rajat sisällään sen että muodon on säilyttävä, vaikka se onkin samankaltainen, vai pitääkö juuri muoto rikkoa jotta nämä käsitteet selkeytyisivät? Vai voiko muodon jättää koskemattomaksi ja alkaa puhua eroista selkeämmällä kielellä? Muodon kauttahan ne liukuvat helposti samaan käsitteeseen.

Eero-Tapio Vuori avaa esitystaidetta Teatteri lehdessä näin: Esitystaide on yläkäsite kaikista esittämisen muodoista, teatteri, tanssi, performanssi, experimanssi, eli kokemuksellinen teatteri. Suomessa esitystaide saa helposti epämääräisen kokeilevan teatterin leiman, vaikka toiminnassa ei ole ollut juuri mitään kokeellista enää vuosikymmeniin. Esitystaiteelle on luonnollista lainata ja sekoittaa genrejä. Esitystaide on oikeastaan tutkimusta siitä, mistä esityksessä ja katsomisessa on oikein kysymys. (Hulkko 2007, 10.)

4.1.1 Teatterin ja performanssitaiteen eroja

Teatteri perustuu yleensä valmiiseen tekstiin jossa näyttelijä ottaa roolin. Performanssitaiteilija taas saattaa käyttää omaa henkilökohtaisuuttaan työssään. Näyttelijä ammentaa myös omasta henkilökohtaisuudestaan, mutta ei tuo lavalle omaa henkilökohtaista elämäänsä, vaan saattaa ammentaa kokemuksistaan rooliinsa. Hän ei lähde työskentelemään kehonsa kautta siten, että se nousisi yksilölliseksi elementiksi. Performanssitaiteilija taas on mielestäni alastomampi ja turvattomampi. Hänellä ei ole valmiiksi otettua roolia, jonka elämysmaailmaan hän sukeltaa. Performanssi mielletään taiteeksi jonka välineenä on esitys, kun taas teatterissa näytelmä on väline, jonkin esityksen teos.

Heidän työkalunsa on oma keho tai oma itse artikuloidaan esityksessä, yksilöllinen keho on esityksen tärkein elementti. Performanssitaiteilija ei monestikaan esiinny valmiissa näyttämötilassa, joka on lavastettu. Hän käyttää ympäristöään hyväkseen ja vain muutamia lavastuksellisia elementtejä esim. tuoli tai lamppu. Sitä kutsutaankin yksilön taiteeksi. Puvustuksena toimii monesti alastomuus. Performanssista onkin tullut vertauskuvauksellinen taidemuoto maailmassa. (Carlson2006, 19.)

Uskon että juuri kokeellinen teatteri, tanssi sekä teatterillisuus ovat saaneet näistä vahvasti vaikutteita. Eikä voikaan pois sulkea näiden yhteisvaikutusta. Performanssitaide on mielestäni upea ja rohkea taidemuoto, koska oma henkilökohtaisuus ja keho nousevat merkittävään asemaan. Performanssitaide on alkanut tulemaan näkyvämmäksi suomessa, ehkä juuri koulutuksen vuoksi, sekä ajankuvan missä elämme. Arlander puhuu esseessään, ettei esitystaide niinkään kaipaa kehittämistä, se kehittyy esittämisestä ja esityksistä kiinnostuneiden ihmisten hoivissa, vaan nimenomaan performanssitaide kaipaa kehitystä. (Arlander 2009, 8).

Juha-Pekka Hotinen puhuu kirjassaan *”Tekstuaalista häirintää”* kokeellisesta esitystaiteesta joka vaatii erilaista esiintymisen ammattitaitoa ja asennetta kuin perinteinen teatteri. Hän puhuu esilläolosta, nähtynä olemisesta kuin näyttelämisestä. (Hotinen, 2002, 157.) Eli muodossa samaa kuin näyttelijäntyössä mutta konteksti eri. Eli performanssitaide kaipaa esiintyjä jotka haluavat olla esillä, nähtynä, oman kehonsa varassa, keskittyen performanssitaiteen kenttään. On varmasti olemassa ihmisiä jotka eivät osaa nimetä yhtään suomalaista performanssitaiteilijaa, eikä välttämättä ole nähnyt yhtään performanssi esitystä. Esitystaiteen ja -teorian maisteriohjelman perustaminen Teatterikorkeakouluun, yhteistyössä kuvataideakatemiaan paikka ja – tilasidonnaisen maisteriohjelman kanssa, hämärtää varmasti tällaista rajaa ja tuo nämä taiteilijat lähemmäksi nyky-yhteiskuntaa. (teak.fi) Monella performanssitaiteen tekijällä ei ole koulutusta, tämä lisää genren sisällä tapahtuvien sekoittumisten kenttää. Ei sitouduta pelkästään performanssiin, vaan tehdään muutakin.

Performanssitaiteen vaikutukset ovat näkyneet ja vaikuttaneet teatterin kentälläkin ja heiluttaneet rajoja. Yleensä Amerikasta syntyneeksi mielletty kulttuuri, on ollut ja elänyt siellä kautta vuosikymmenien. Esitykset ovat ravistelleet ja herättäneet henkiin keskustelua. Esitykset saattavat olla provokatiivisia ja herättävät inhoa, mutta ehkä juuri nyky-yhteiskuntamme kaipaa tällaisten rajojen ylitystä, jotta tunnistamme todellisuuden jossa elämme.

Performatiivisuus ja teatterillisuus on kehittynyt performanssin toimiessa eräänlaisena kriittisenä kiilana, teatterin metafora on levittäytynyt taiteen piiristä kaikenlaisiin yrityksiin ymmärtää olojamme ja toimintaamme lähes kaikille ihmistieteen saroille. Esitysteoreetikot ja esitysten tekijät ovat löytäneet uusia jäljittelyn ja inspiraation lähteitä sekä kasvattaneet ymmärrystä omaa luovaa työtä kohtaan ja sen teoreettisen puolen hahmottamista kohtaan. (Carlson2006, 19.)

Tämä siis muuttaa esitystaiteen kenttää. Rajat hämärtyvät ja sovelluksia tulee olemaan monenlaisia, saattaa syntyä uusia alakäsitteitä tai jopa taiteen aloja. Kiinnostukseni fokusoituu rajoihin, jotka eivät ole selkeälinjaisia ja kokeellisuus astuu kuvioihin mukaan. Joudun etsimään rajat ja kyseenalaistamaan oman olettamukseni. Voin innoittaa itseäni maalauksen kautta tai oman henkilökohtaisten rajojeni kautta. Valmis teksti tai musiikki voi innoittaa minua. Omassa taiteellisessa opinnäytteessäni punnitsin näiden rajojen selkeälinjaisuutta.

Esitystaide sekoittaa taiteen ja elämän välisiä rajoja. Esitystaide pyrkii muuttamaan ja vaikuttamaan tekijäänsä, teatteri pyrkii muuttamaan katsojansa. (Lehman 2002, Erkkilä 2008, 7 mukaan.)

4.1.2 Esitystaiteen sydän

Esitystaiteen sydän on niissä ihmisissä jotka sitä työtä tekevät, siinä muodossa mikä rajaa sen esitystaiteeksi. Ne rajapinnat joilla liikutaan luovat sen sykkeen. Keskustellessani erään henkilön kanssa teatterista ja siitä mitä hän ajattelee tämän päivän teatteriesityksistä, hänellä oli varsin kriittinen näkemys. Hän sanoi että hän ei ymmärrä teatteria nykyään ja inhoaa sitä. ”Teatterissa on yleensä aina keskellä lavaa autonrengas ja joku näyttelijä itkee hysterisesti”. Keskustelin hänen kanssaan pitkään, emmekä löytäneet yhteistä tietä teatteriin, hänen näkemyksensä oli jättänyt häneen arven, jota hän ei halunnut poistaa. Eli hän oli jo tuhoon tuominnut teatterin. Hän ei löydä sitä sydäntä, eikä sitä maailmaa jonka esitys haluaa luoda. Olen surullinen ja sanaton.

Tällaiset kokemukset varmasti sanelevat paljolti tämän päivän esityskulttuurissamme esitystaiteen paikan ja sen esitykset, taiteilijan leimatuksi tuleminen. Ne hullut jotka siellä hyppii, ilman aivoja ja sydäntä. Emme voi poissulkea ”*Jumalan teatterin*” 1987 performanssia Oulun teatteripäivillä, kun neljä nuorta näyttelijää heitti yleisön päälle, ulosteita ja virtsaa (yle.fi/elava-arkisto) tai nykytaiteilijan Teemu Mäen ”*kissantappovideon*” 1988 vaikutuksia, jossa teos sisälsi

muutakin kuin kissantapon, mutta jäi moraalisesti arveluttavalla teollaan kissantappovideo nimen alle (teemumaki.com). Kun mietin näiden rajojen pintaa, ne eivät itsellenikään vielä hahmotu selkeästi. En koe oikeudenmukaiseksi Teemu Mäen tekoa, vaikka hän onkin selvittänyt videon tarkoitusperät julkiselle yleisölle. Kun pohdin asiaa enemmän, alan huomata kuinka kallistun Mäen tarkoitusperien puoleen, en ole enää se huutava ja tuomitseva katsoja, vaan alan ymmärtää pohjimmiltaan, mutta en hyväksy. Jumalan teatterin leiman iskemisen Turkkaan, oli mielestäni väärä teko, se johti teatteriopetuksen kriisiin, Jumalan teatterin näyttelijät tuomittiin teostaan, mutta Turkka sai myös leiman kantaakseen. Me tuomitsemme ja kritisoimme tarkemmin tutkimatta ja etsimättä vastauksia näidenkin tekojen syvimpiin tarkoituksiin. Miksi nämä rajat haluttiin rikkoa ja milloin astuttiin sopimattoman moraalien alueelle, jonne taide ei näiden kahden teon osalta kuulu? Kannustiko ajan kuva näihin tekoihin, vai sattuma ja väärä usko oman taiteensa vaikuttamistapoihin ja keinoihin vavisuttaa yhteiskuntaa? Tulkittiinko taiteen keino puhuttaa julkista yleisöä väärin? Näiden tekojensa kautta, nämä tekijät leimasivat myös henkilökohtaisen minänsä, eikä vain taiteilijuuttaan. He muuttivat ajan kulun ja jäivät historiaan. Heidän tekonsa taiteen kautta ei ulottunut vapauden tilaan, johon valta ja lait eivät yllä. Yleisö asetti rajat, joita ei saanut ylittää.

Olemmeko astumassa takaisin provosoivan ja shokeeraavan esitystaiteen ytimeen? Laitosteatterit helposti pois sulkee tämän, koska heidän on palveltava laajempaa yleisöä ja taattava tietty taiteellinen linja, mikä kulkee talojen sisällä. Onko juuri tämän vuoksi kokeellisuus prosessin omaisena työtapana kadonnut teattereista? Vai onko kokeellisuus kärsinyt inflaation? Performanssi mahdollistaa tämän ja esitystaide, mutta itse teatteri helposti pois sulkee itsensä tästä, kuten liiasta visuaalisuudestaan. Rajat pelätään rikkoa. Onko niin että kansalle pitää enemmän tarjota klassikkoa, helppotajuista teatteriesitystä, jotta rahahanat pysyvät auki ja katsojia riittää? Tässä lähdemme tuotantoajattelulinjoille.

Näyttelijät tekevät työtään teattereissa ja saavat siitä palkan, heilläkin on elämä elettävänä. Näiden tuotantolaitosten tarkoitus on tuottaa esityksiä ja he saavat niihin tukea. Mielestäni tämä ei kuitenkaan pois sulje sitä, ettei teatteri voisi ammentaa visuaalisuudesta ja kokeellisista teoista. Päinvastoin uskon tämän tuovan juuri tietynlaisen yleisön teatteriin ja kehittävän teatterin kenttää.

”Aikanaan on ollut visuaalisuuden pelko, jolloin näyttelijä on luullut visuaalisuuden syövä näyttämöllisen työn.”(Långbacka 1993, Ikonen 1993, 22 mukaan.)

Juuri tällaisen ajattelun toivoo jo jääneen historiaan. Hyvin visualisoitu esitys tekee siitä kokonaistaideteoksen.

5 PERFORMANSSITAITEEN SISÄLLÄ

Kulkiessani nykytaiteen museo Kiasmassa(kiasma.fi), katsellen nykytaidetta, vääjäämättä mieleeni pyrki nousemaan kuva performanssitaiteesta ja esitystaiteesta, joka poimii nykytaiteesta ja päinvastoin ideoita. Olemme saapuneet kauas menneen ajan kuvataiteesta, tai itselleni nousee tämä kuva. Transformaatio, muuntuminen on ollut huikeaa ja muokannut kaikkia näitä elementtejä lähelle toisiaan, jolloin itselleni nousee kysymyksiä, ovatko nämä pohjimmiltaan samaa, mistä tämän voi erottaa? Pohdin performanssiosuudessa omakohtaisten kokemusteni kautta myös performanssitaidetta ja sen suhdetta eri taiteen muotoihin, yritän sen kautta helpottaa avaamaan käsitteistöä.

5.1 Nykytaiteen kautta performanssiin ja esitystaiteeseen

Näyttelyssä on esillä kuvataiteilijan töitä, joka on myös performanssitaiteilija. Useat kuvataiteilijat ovat tulleet performanssitaiteen pariin juuri kuvataiteen kautta, tiet yhtyvät nykytaiteeseen. Katson ja pohdin hänen töitään ja koen vahvan performanssin läsnäolon hänen töissään. Tällä läsnäololla tarkoitan sitä, että tunnen esityksen vahvan läsnäolon, työt itsessään ovat vahvasti esittäviä ja herättävät voimakkaita tunteita. Nämä työt puhuttelevat minua, provosoidun joistakin hänen teoksistaan ja pohdin omaa moraalista maailmaani. Dokumentointi on jäänyt eläväksi ja välittää katsojalleen tunteen, saan sidoksen teokseen.

Kuljen näyttelyssä eteenpäin, saavun huoneeseen, jossa on videoprojisoiteja, joissa on lämpökamerakuvauksella kuvattu kuolleita eläimiä. Valo huoneessa on hämärä ja eläimen ruumissa värit muuttuvat, kunnes ääri viivat häviävät ja eläintä ei enää ole. Tilassa on monen eläimen ruumiit kuvattuina ja lämmön katoaminen

on eri vaiheissa. Teoksen kesto aika on yli 2h, voin siis seurata ja katsoa tämän tapahtuman jos haluan. Olenko päässyt sisään nykytaiteen performanssiin, jossa voin videoprojisoinnin kautta projisoida omia tuntemuksiani ja vapaasti päättää haluanko kohdata katseellani elämän hiipumisen pois ja lisätä kokemusmaailmaani jäljen?

Jos vertaan tätä teosta maalaustaiteeseen, voin istua tuon kaksi tuntia katsellen taulua, löytäen sieltä ehkä jotain uutta, mitä en ole ennen huomannut, mutta teenkö sen? Pääsenkö ylittämään rajat, vai pysyvätkö ne kuitenkin tarkkarajaisina katseeni asettamina odotuksina? Jos vertaan kokemuksen lapsen mielikuvitusmaailmaan, hyppäisin rajan yli helposti, aikuisen maailmassa alan analysoida ja rakentamaan rajoja. Koenko kiinnostavammaksi perinteisten oletusten mukaan tehdyn kuvataiteen työn, vai lämpökamerakuvauksella tehdyn projisoinnin? Se kummassa ylitän rajat, on kiinnostavampi, kokemus on erilainen, voimakkaampi. Olen tullut nykytaiteen keskiöön, jossa tapa tehdä on ehkä esittävämpi, provosoivampi ja tunteitani on helpompi manipuloida.

”Kova porno on hieno tyyllilaji, taiteilijaystävä sanoo.” (Hotinen 2002, 274.)

Hotinen puhuu kirjassaan *”Tekstuaalista häirintää”* kuluneesta metaforasta, eroottisesta tilanteesta. Kolmiodraaman ydin, kiihottuva pari, kiihottuva minä, tirkistelijä. Hän puhuu teatterin perustilanteesta *Klossowin* kuvauksesta filosofisessa dialogiromanissaan *”Roberte, tänä iltana”*.

Kolmio selittää teatterin sekä pornon suosion. Porno tekee näkyväksi sen, mitä seksi, seksuaalisuus, perimmiltään on, siis esittämistä. Teatteri taas, ja kiinnostus siihen, on perimmiltään seksuaalista. (Hotinen 2002, 276.)

Nykytaiteessa kohtaan itseni samana tirkistelijänä, rajat eivät ole siis näitten välillä kaukana. Nykytaiteen työt haluaa tuoda tabut näkyviksi, mutta onko tämä aihe kaikille enää niin tabu? Performanssitaide käyttää kehollisuutta, alastomuutta.

Siinäkin asetun tirkistelijänä kuvaan seksuaalisuuden kautta, muutun subjektista objektiksi, tiedostan tarkkailun kohteeksi joutumiseni.

Katsellessani videoinstallaatioiden tekijöiden edelläkävijää, Sveitsiläisen Pipilotti Rist:in (pipilottirist.net), tekemiä teoksia (*Lungenflügel* 2009) ja (*Homo sapiens sapiens* 2005) Kiasman *Elixir*-näyttelyssä, saan kokemuksen, jossa unohdan ulkopuolisen maailmaan, valun videoprojisoinnin sisään, kellun kukkien keskellä, kosketan puunrunkoa ja puristan pehmeää persikkaa, joka valuu sormieni lävitse. Vaihdan toisen teoksen alle, makaan lattialla selälläni ja katselen kun värikkäät kuvat vaihtuvat ja kaksi alastonta naista valuvat yhdeksi ja erilleen. Menen kolmanteen huoneeseen, jossa on lähikuvassa naisen sukupuolielimet (Gina's *Mobile* 2007). Astun jälleen esiintymisen, kehon ja seksuaalisuuden kanssa samaan kuvaan. Huomaan reaktioissani häpeän tunteita, sisälläni oleva siveys raapii ja rajat rikkoutuvat. Tabuun on koskettu. Kuviin liittyy vahva aistimellisuus ja fyysisuus. Sidos on luotu intensiivisellä katseen voimalla, joka ei pysty sivuuttamaan teoksia. Olen halunnut asettua tirkistelijäksi.

Varhaisimmissa vaiheissa performanssin perusta oli vahvasti avantgardessa. Avantgarde läpileikkaa koko varhaisen taiteen alueita ja vaikutuksia, kuten muutkin kuvataiteen tyylisuunnat. Yksittäiset eurooppalaiset taiteilijat toivat ne yhdysvaltoihin 30- ja 40- luvuilla. Pääasiallinen perusta 70-luvun performanssitaiteessa oli uudet visuaalisen taiteen lähestymistavat, ympäristötaide, happening, elävä taide ja käsitetaide. Tärkeimpiä edistyksellisiä taiteilijoita oli Anna Halprin, Simone Fortin ja Yvonne Fortin ja heidän teoksensa. (Carlson2007,158.)

Kun pohdin performanssitaiteen alkua, jolloin se on ollut kumouksellista kulttuurillista toimintaa. Mietin kehotaidetta, vanhoja tallenteita 60 ja 70-luvulta, ovatko ne kuitenkin niin kaukana tästä päivästä? Nyt kun katsoo niitä, ne ovat enemmän tätä päivää kuin ehkä silloin. Asioita mystisoitiin ja taiteilijoita

leimattiin hulluksi. Ei ollut olemassa luovuutta, paremminkin hulluutta. Koen ne tietynlaisiksi tutkimusmateriaaleiksi, pioneereiksi, jotka aurasivat tietä esitystaiteelle, performanssille, kuvataiteelle ja teatterille.

Performanssitaide nykytaiteena – lähes määritelmänomaisesti – ei perustu dramaattisiin henkilöhahmoihin, jotka olisivat joidenkin toisten taiteilijoiden luomia. (Erkkilä 2008, 17.)

Kun mietitään alkuaikojen tarkasti rajattua yhteisöä, joka teki performanssitaideita, joka myös suunnattiin tuolle yhteisölle. Performanssitaide ja kokeellisen, keholliseen ilmaisuun kiinnostuneiden ryhmien ja tekijöiden joukko, koki tärkeämmäksi prosessin, sen kautta uuden löytämisen, eikä niinkään valmiin esityksen valmistamista. He hakivat hyväksyntää muodolle ja prosessille. 1900-luvun alkupuolella tämä oli yleistä. Nyt prosessit ovat tärkeitä ja yhtenä työvälineenä tutkimuksia suoritettaessa. Laitosteatterit eivät käytä prosessikeskeisyyttä työtavoissaan, vaan nostavat esityksen valmistamisen tärkeimpään osaan ja prosessin valmistusmuoto on eri. Esitystaide käyttää tutkimusmateriaalinaan prosessia, joten se hämärtää näiden kahden lajin rajoja, vaikka muoto onkin sama.

5.2 Mikä käsitetaide?

Käsitetaiteella oli kunnianhimoinen suhde performanssiin, tämän ilmiön syntyessä. Käsitetaide on kokeellinen taidemuoto. 1913 on Marcel Duchamp määritellyt sen seuraavasti: ”Taiteilija valitsee aineistonsa tai kokemuksensa esteettistä ajatteluaan varten, kuin että muotoilisi jotakin taiteen tavanomaisia raaka-aineita”. Kun käsitetaide alkoi laajenemaan prosessiin, havaitsemiseen ja olemassa olevan materiaalin paljastamiseen, keho alkoi kiinnostaa työvälineenä. Sen toiminta osana löydettyä tai rakennettua ympäristöä. Kehoa manipuloitiin ja työstettiin materiaalina, tämä teki siitä käsitetaiteen tyyppin, mutta myös oman

lähestymistavan, josta performanssitaide ja kehotaide saivat alkunsa.(Carlson2006,158–159.)

Katsellessani Kiasmassa kehotaiteilijan tekemää työtä, saan seurata videolta ensin hänen performanssiaan, joka kulkee kaarensa loppuun siten, että keho on työväline joka antaa pohjan tulevalle teokselle. Taiteilija on pienen edestä avonaisen laatikon sisällä, jonka seinällä on lämpöpatteri, näyttelijä keinuttaa kehoaan eri tahtiin laatikon sisällä, varioiden liikettään, niin kauan että on saanut lämmön. Sen jälkeen hän riisuu housunsa ja istuu hengästyneenä alasti laatikossa ja alkaa purra omaa polvenvierustaansa. Kun hän on purrut polveaan aikansa, hän ottaa pienen telan ja mustetta, rullaa telalla hampaista jäänyttä painaumaa vasten, ottaa ohutta paperia ja painaa sen ihoaan vasten. Jälki jää musteen kautta paperiin. Nyt minä katselen seinältä hänen hampaidensa jälkien tekemää teosta ja yritän saada kiinni tästä hetkestä. Avonainen laatikko on salin lattialla ja välittää muiston taiteilijan hetkestä.

Käsitetaide sisältää tekijänsä henkilökohtaisia kokemuksia ja assosiaatioita siinä määrin, että teoksen tulkinta vaikeutuu ja saattaa muuttua taiteen kokijalle tuskastuttavaksi, vaikeimmassa muodossaan. Parhaimmillaan se suuntaa virkistävästi kohti tuntemattomia yhteyksiä. Ohikiitävä hetki, joka piiryy muistiimme tai saattaa sekoittua ympäristöömme vaikeasti havaittavassa muodossa, voi ilmentyä käsitetaiteessa. Käsitetaideteos voi olla itse muutostapahtuma – ainoa olemassa olemisen ”pysyvä” todellisuus. (Tolonen 1998, 132.)

5.3 Performanssitaitteen kehotaide

Ensimmäiset julistukset liittyvät performanssitaitteeseen siis ihmiskehoon ja sen käyttöön materiaalina. Myös erilaiset rituaalit, joiden välineinä oli veri ja alastomuus astuivat kuvaan.(Carlson2006,159–160). Kun performanssitaide on

muotoutunut eteenpäin ja erilaiset muodot ovat saaneet vallan, on näihinkin tullut rajat joita vasten peilataan performanssitaidetta. Kuka sanelee onko tämä kehotaidetta vai käsitetaidetta vai jotain muuta performanssikäsitteen sisällä?

Kehotaiteessa esitys ja siitä otetut kuvat ovat yhtä tärkeitä, ne ovat molemmat teoksen asemassa. Kuva ei ole enää pelkkä dokumentti vaan osa teosta. (Erkkilä 2008, 47.)

Kaikki siis rakentuu performanssissakin lokeroihin. Alan pohtia erotanko nämä eri lokerot ja jos erotan, miten se vaikuttaa minun omaan taiteelliseen näkemykseeni? Käsitellen performanssia laajana yläkäsitteenä, jolloin helpommin tunnistan asioita sen ytimeistä, palasia jonka rajat yhtyvät samaan kategoriaan.

Kun kuljen eteenpäin Kiasman näyttelysalissa ja saavun monitorin eteen, jossa on Vito Acconcin(1940) esitys, voin istua penkille ja laittaa kuulokkeet korvilleni ja katsoa esityksen tallenteena. Mies ja nainen ovat mustavalkoisessa videokuvassa. Nainen on otettu tiukkaan otteeseen, pää kallistettu taaksepäin ja mieshenkilö vetää naisen silmäluomia ylöspäin ja alaspäin, silmämunat vain näkyvät. Tuo kuva välittää voimakkaasti minulle tunteita. Alan jälleen voida pahoin. Mieleen hiipi *"kelloveli appelsiini"* elokuvan kohta, jossa mies pakotetaan katsomaan väkivaltaa, sotaa ja kuolemaa. Mietin jälleen rajapintoja joilla liikutaan. Nykytaide, videotaide ja performanssi liukuvat yhteen. Rajat ovat hennot, mutta ne ovat siellä. Ne ovat minulle selkeälinjaisia.

Kehotaide on kuulunut yhtenä osana performanssitaitteen historiaan nimenomaan nykytaiteena, ruumis ilmestyi erittäin haastavalla tavalla visuaaliseen taideteokseen. Performanssitaitteessa teos on siten elävä esitys yleisön läsnä ollessa, kehotaide taas voidaan tehdä yleisön edessä, mutta myös privaalisti ja saattaa se yleisön tietoisuuteen dokumenttaarisina valokuvina, videoina ja filmeinä. (Erkkilä, 2008, 19–20).

5.4 Performanssitaidetta kohtaa teatterin

Performanssitaidetta on ajateltu teatterillisen esittämisen vastakohtaksi, teatteri on ollut performanssitaidetta kielletty ”toinen”. (Erkkilä, 2008, 15.)

Performanssitaidetta katsoja-esiintyjä suhde on erilainen, se vaihtelee esityksen mukaan. Teatterissa katsoja-esiintyjä suhde pysyy melko samanlaisena, ellei sitä tarkoituksella muuteta. Performanssi esityksessä ramppi on erilainen kuin teatteri esityksessä. Teatterissa se on vahvemmin läsnä. Performanssitaideteossa tekijä sitoutuu tekemiseensä ainutlaatuisella tavalla, teatterissa näyttelijä rakentaa roolin valmiin tekstin mukaan, josta hän poistuu helpommin. Henkilökohtaisuus on eri tasolla, se ei välttämättä sanele roolin rakentamista.

Taiteilijat ja kriitikot yrittävät luoda rajat määritelläkseen uuden esityslajin, jonka kuitenkin jotkut taiteilijat rikkovat liukumalla genrestä toiseen. He puhuvat että performanssitila vaikuttaa työpaikalta ennemminkin kuin teatterimiljööltä. Performanssitaideteollijoilla on keho- ja liike voimakkaammin esityksen kehityksessä. Usein myös teoksen loppu oli avoin. (Carlson 2006, 162–163.)

Performanssissa on mahdollisuuksia sekoittaa eri lajeja voimakkaammin, multimediaa, ääntä, valoja, liikettä, kaikkia erilaisia elementtejä. Nykyteatteri ammentaa voimakkaasti myös elokuvan maailmasta ja näyttelijää on vuosien saatossa ”fyysistetty” enemmän kuin ennen. Tämä on luonut myös erilaisten teatteriesitysten mahdollisuuden ja maailman. Perinteinen puheteatteri on saanut haastajan. Jos mietin myös ympäristöä mihin esitykset luodaan, saa paikka myös oman merkityksensä kaikissa näissä genreissä. Tila ja ympäristö vaikuttavat teokseen. Esityksiä luodaan ulos, gallerioihin, näyteikkunoihin, koteihin, toreille, irti normaaleista esityspaikoista. Tässä katoavat esitystilan rajat. Tutusta ja turvallisesta luovutaan, etsitään vaihtoehtoa. Tässäkin rajat hämärtyvät.

Performanssitaideteollija voi esiintyä näyteikkunassa tai taidegalleriassa. Hän voi jalkautua kansan pariin ja tehdä esityksen vaikka ravintolassa. Julkiset tilat eivät

ole enää este, vaan mahdollisuus läpäistä arkielämä esityksellä. Tilanne voi olla todentuntuinen, eikä sitä erota arkirealismista, tai kenties kadulla esitetty performanssi voi saada aikaiseksi käsitteen mielenilmauksesta. Näyttelijä voi esiintyä myös näissä samoissa tilanteissa, kuvataiteilija voi asettaa työnsä esille näihin samoihin paikkoihin. Näiden rajat ovat siis eroteltavissa näissä tilanteissa. Kuvataiteilija voi yhdistää teokseensa performanssia, näyttelijä voi yhdistää esitykseensä kuvataidetta tai performanssia. Tärkeintä onkin se, miten rajoja katsellaan, vai menettävätkö ne näiden yhteydessä merkityksensä? Niillä ei ole väliä ja itse tuotos ja prosessi nousevat tärkeimmiksi teoksessa.

Happening, performanssi ja installaatio lähenevät teatteria. Katsojan, taiteen kokijan, rooli on aktiivinen. (Tolonen 1998, 132.)

5.5 Alakäsitteiden viidakossa?

Olen saanut käsitteen performanssitaiteesta ja sen monimuotoisuudesta sekä samankaltaisuudesta, sekä lähes erottamattomasta esitystaiteesta. Alakäsitteitä performanssitaiteen sisällä on siis paljon: Kehotaide, käsitetaide, ulko- ja tilasidonnainen performanssi (spektaakkeli), lesboperformanssi, persoonaperformanssi, jalkautuminen, omaelämäkerrallinen, muutamia mainitakseni. Niin monta muotoa, jotka aika ja historia ovat muokanneet omikseen. Niiden tarkkarajaiset linjat ovat historiassa ja performanssitaiteen kehityksessä. Muoto on kulkenut eteenpäin ja sen mukaan muokkautunut omikseen kategorioikseen, joista voi katsella performanssitaiteen kehityskehystä. Dokumentointi on myös mahdollistanut sen, että performanssista on tullut taidehistoriallisen tutkimuksen kohde. Live art ja taide ovat kulkeneet performanssin kehitykseen ja muotoon, joka on luonut sen tiettyjä ominaisia piirteitä, josta se tunnistetaan. Esitystaide käyttää samoja termejä myös. Eli siis muodon muuttuminen ja kehitys ovat sanelleet rajat. Koenkin performanssin olevan yksi niistä vahvoista taidemuodoista, jossa voi rohkeimmin rikkoa rajoja,

kokeilla ja tehdä mahdolliseksi esityksen, joka tuo taiteilijan lähelle ihmistä, katsojaa. Jalkautuminen onkin yksi mielenkiintoisista tavoista tehdä performanssitaidetta. Mutta samalla herää kysymys siitä pitääkö rajat olla selkeästi esillä, jotta tiedetään esityksen olevan käynnissä? Hollantilainen ryhmä *Tenderin performanssi*, on yleinen Amsterdamin katukuvassa. Se on jo niin normaalia arkipäivää, etteivät ihmiset lähestulkoonkaan kiinnitä siihen mitään huomiota. Performanssitaiteilijoita on paljon performanssitaiteen historiassa ja osa heistä on jäänyt legendaksi elämään. Myös he ovat taiteilijoina saaneet kritiikkiä juuri niistä rajoista joilla he kulkevat. Eric Bogosian on juuri yksi tällaisista. Carlson kertoo hänestä kirjassaan *esitys ja performanssi*. Häntä on luonnehdittu enemmän kirjoittajaksi tai näyttelijäksi, kuin sekoitukseksi stand up – koomikkoa ja performanssitaiteilijaa. Tähän Bogosia on mielestäni antanut oivan kommentin omasta merkityksestään:

Teatteri-ihmiset tulevat ja sanovat: ”Tämä ei ole teatteria.”
 Performanssitaiteilijat tulevat ja sanovat: ”Tämä ei ole performanssitaidetta.” Mutta en todellakaan välitä siitä, miksi he tätä kutsuvat. Se ei ole tärkeää. Tärkeää on vaikutus.(Bogosian 1986, Carlson2006, 180 mukaan.)

Itse ajattelen samoin kuin Bogosian. Tärkeintä on vaikutus, ei niinkään se, onko kyseessä teatteria vai performanssia. Jos pystyy rakentamaan esityksen hyödyntäen esitystaidetta, kaikkia sen osa-alueita, häivyttäen rajoja, yhdistellen eri genrejä. Onko se silloin niin vakavaa että sitä ei voi lukea kuuluvaksi johonkin genreen? Mielestäni tässä nousee esiin juuri se miten esitys vaikuttaa katsojaan, ei se että olisit välttämättä tietoinen missä genressä liikutaan. Kokemus, ei rajat.

5.6 Performanssin tulevaisuus ja nykyhetki, nykyteatterin pihdeissä

Vuosituhanen vaihteessa performanssitaiteen käsite menetti merkittävyyttään ja esitys/performanssi säilytti käsitteenä asemansa.(Carlson2006, 192.)

Performanssitaide itsessään on kehittynyt ja muuntunut. Näiden käsitteitä ja muotoja on tutkittu läpi esitystaiteen historian. Olen pohtinut näiden eri taiteen genrejen osa-alueita. Miettinyt kuinka ne eroavat toisistaan ja mikä, tai mitkä tekevät niiden rajat.

Performanssitaide/esitystaide/elävä taide on viime kädessä kentän silmissä. Performanssitaide vaatii taiteen kentän taholta tulevaa tunnustamista ja tunnistamista ollakseen performanssitaidetta. (Erkkilä 2008, 49.)

Huomaakin että asiat eivät olekaan niin yksinkertaisia. Hyväksyttävämpää on rikkoa rajoja performanssitaiteen sisällä kuin teatteriesityksessä, tästä hyvänä esimerkkinä viittaa esimerkiksi Kristian Smedsin *Tuntemattomaan Sotilaaseen*. Kun esitys tuli ensi-iltansa se sai valtavasti kehuja, sekä myös valtavasti kritiikkiä osakseen. Ohjauksesta on puhuttu ”vuosikymmenen kulttuuritapauksena” (Nevala 2008, 18–21). *Tuntematon sotilas* astui sellaisten rajojen yli, jota ei olisi saanut tehdä. Kun esitystä kuitenkin tarkasteltiin ja kritisoitiin, alkoi löytyä kääntöpuolia. Jotkut kriitikot puhuivat uskollisuudesta *Tuntemattoman sotilaan* alkuperäisteokselle, kun taas jotkut tarttuivat yksittäisiin henkilöhahmoihin esityksen sisällä. Rokkaa esitti tummaihoisen näyttelijä, poliitikkoja ammuttiin ja presidenttimmekin sai osansa. Venäläiset olivat pesukoneita lavalla. Keskusteluista nousi kohu, jossa ihmisten olisi pitänyt boikotoida Kansallisteatterin esitystä. Tässä ei enää määritellyt esitykselle rajoja ohjaaja, näyttelijä tai kriitikko, vaan katsoja astui kuvaan sanelemaan hyväksyntäänsä ja asettamaan rajat esitykselle. Kun kohun ja kritiikin saattamana esitys oli ensi-illassa ja esityksen synnyttämät tunteet alkoivat muuttua, muuttui yleinen mielipidekin.

Istuessani katsomassa esitystä Kansallisteatterin katsomossa, oma suhteeni *Tuntemattomaan sotilaaseen* muuttui. Olin nähnyt aiemminkin Smedsin ohjauksia ja aina arvostanut häntä ohjaajana, koska hän mielestäni tekee rohkeita valintoja, vaikka kyseessä olisi klassikkoteksti. Hän tuo näyttämölle uudistuneen version

vanhoista teksteistä, hän tuo ne tähän päivään aivan loistavasti. Hän uskaltaa astua ohjaajana rajan yli, pelkäämättä kritiikkiä. Hän yhdistelee töissään videokuvaa, joka ei ole nauhoitettua, vaan kuvaaminen tapahtuu livenä esityksen keskellä. Hän käyttää livemusiikkia, valokuvia ja hyvin fyysistä näyttelijäntyötä, kaikki elementtejä joista itse pidän ja mielestäni ne luovat huikean visuaalisen lavastuksen esitykseen. Tuntematon sotilas imaisi minut katsojana mukaansa, maailma oli mieletön. Menoa ja meininkiä riitti ja rauhoittumisen hetkiäkin oli. Olin katsojana esityksen sisällä, se ympäröi minua. Esitys kuvasi mielestäni hyvin maamme kuvaa, politiikkamme kuvaa. Ymmärrän alkuperäisteoksen tunnearvon, mutta mielestäni teos kuitenkin kunnioitti alkuperäisteosta, se oli vain asetettu nykypäivän kuvaan. Esityksessä oli kohtauksia, jotka asettivat katsojan miettimään omia ennakkoluulojaan ja mielipiteitään. Esitys oli mielestäni rohkea suunnannäyttö Kansallisteatterin kaltaisessa laitoksessa. Eric Bogosiania lainatakseni: *"Tärkeintä on vaikutus."* Esitys lunasti paikkansa, se herätti keskustelua, mielenkiintoa ja tönäisi kansallistuntoa, sekä tämän päivän Suomeamme.

Käyttäessäni Smedsin ohjausta esimerkkinä puhuessani rajoista, siitä miten tai miksi niiden ylittäminen teatterissa on, tai ei ole hyväksyttävämpää? Haluan lisätä tähän vielä sen, kuinka paljon sanelee, missä tai mikä taiteenlaji saa helpommin rikkoa rajoja kuin toinen? Eli onko siis niin, kun kyseessä on yhteiskunnan tukema laitos, siellä taiteilija asetetaan tiettyyn paikkaansa taiteen keskiöön suorittamaan työtään ja ohjaaja ohjaamaan? Jos ohjaaja tekee rohkean valinnan ja astuu rajan yli, se ei ole hyväksyttyä tällaisessa laitoksessa? Jos ohjaaja käyttää valtaansa rikkoakseen esitysrajoja, hänen on hyväksyttävämpää tehdä se performanssitaiteen kentällä tai nykytaiteilijan rikkoa rajat nykytaiteen parissa, kuin ohjaajan laitosteatterissa? Meillä on aina olemassa pioneerit, jotka avaavat pelottomasti tietä taiteelle. He vain joutuvat ensin kantamaan kritiikin teoistaan, tehdessään merkittäviä tekoja esityshistoriaan. Mielestäni tällaisilla teatteriteoilla

tuuletetaan pölyttyneitä käsityksiä teatterista. Teatteri pitää muistaa myös kehittyvänä taiteenlajina.

Performanssitaiteen rajat ovat hyväksyttävämpiä rikottavaksi. Sen genren sisällä on mahdollista yhdistellä eri elementtejä voimakkaammin. Kun tarkastelen näiden rajojen pintaa ja mietin moraalisia kysymyksiä, aivan kuin Tuntematon sotilas sai aikaan moraalikysymykset, otan performanssitaiteesta esimerkin jonka kautta käsittelen rajoja, sekä myös moraalikysymyksiä.

Anna Cadian kirjoittamassa artikkelissa *Esitys-lehdessä* hän kirjoittaa Andy Warholin ampumisesta, tapauksesta jota teorioissa on tulkittu esityksenä, jossa ampuja, feministi Valerie Solanas toteuttaa ”esteettisen installaation” sekä provokatiivisen performanssin. Tapahtuma sijoittuu 60-luvun loppupuolelle, Lontooseen. Aikaan jolloin Andy Warhol koettiin olevan miesten dominoivan avantgarden ruumiillistuma. Laura Winkiel ehdottaa kirjassaan *The sweet Assassin and the Performative Politics of SCUM Manifesto* Solanasin epätavallista ehostusta, puvustusta ja paperipussia sisältöineen tappona tapahtuvan esityksen lavastuksen rekvisiitaksi, vaikka teon todellinen väkivalta on muistutus siitä, ettei kyseessä ollut vain lavastettu tapahtuma. Winkiel on kirjassaan arvuutellut teon motiiveja ja esineiden merkityksiä. Andy oli kadottanut Solanasin vallankumouksellisen käsikirjoituksen, eikä ollut kiinnostunut yhteistyöstä maanisen ja miesvihaisen Solanasin kanssa. Winkiel toteaa että Andyn asema avantgarden ikonina, sekä pettymyksen tuottajana auttoi esteettistä toteutusta tappoyrityksessä. Solanas konstruoi uudenlaisen esitysmuodin naisen rooliasun, rekvisiitan ja pistoolin laukausten välimaastossa. Tämä esitysmuoti uhmasi ja vastusti aikansa esityksellisiä konventioita ja pureutui vimmalli avantgarden käsitteistöön. Paikalle jätetty ruskea paperipussi paljastaa teon laskelmoiduksi esteettiseksi installaatioksi. Sen voi myös tulkita esitykseksi, jonka motiivi ylittää aikansa säädylliset rajat. Naisen keholliset ja lihalliset perustoiminnot nostetaan keskiöön terveyssiteen muodossa. Avantgarden ruumiillistumana Andy suhtautui naisen

kehoon samanlaisella hiljaisuudella kuin ympäröivä yhteiskuntakin. Terveysseite oli vallankumouksellisin pussin sisällöstä. Pistooli oli instrumentti, osoitekirja teoksen signeeraus. Terveysseiteelle on useita tulkintoja. Solanas oli puhunut kirjoituksissaan miesten kastroinnista, ehkä se oli tarkoitettu Andyille kastroinnin aiheuttamaan verenvuotoon. Winkiel kirjoittaa kirjassaan oliko Solanasin teko performanssi, jota ei osattu tulkita vihjeidensä perusteella oikein? Tai onko tällainen tulkinta tarpeellista, tai oikeutettua? Andy sanoi että Solanas yritti käyttää häntä väylänä julkisuuteen ja omaa kuuluisuuttaan ja tapahtunutta hän vähätteli, sanoen: ”jos en olisi kuuluisa, en olisi tullut ammutuksi Andy Warholina olemisesta.” Radikaalin taiteen ja radikaalin politiikan yhdistäminen oli yleistä 60-luvulla avantgarden kentällä. James M Harding kirjoittaa artikkelissaan että on ironista syyttää Solanasia julkisuuden tavoittelusta ja unohtaa näin merkitys yhden 60-luvun provokatiivisemmista ja kumouksellisemmasta performanssin toteuttamisesta, jonka Solanas teki. Harding kiteyttää vielä tekstissään monimerkityksellisyyksiä, joita teoksessa oli. Maailmassa, jossa mikä tahansa voi olla taidetta – maailmassa, jota Andy Warhol oli luomassa avantgarden ikonina. (Caida 2008, 12–13.)

Kun luin tämän artikkelin ja pohdin tapausta performanssi esityksenä. Näen siinä samankaltaisuuksia mitä performanssi voi käyttää, tulkinta on mielenkiintoinen. Se nostaa tapauksen uuteen valoon, jollaista ei itse ollut aiemmin ajatellut. On myös provosoivaa lukea tapaus ja miettiä mitä kaikkea voi tai saa tehdä taiteen nimissä? Milloin sallittua ja milloin ei? Tai mikä luetaan esitykseksi ja mikä ei? Tässä tullaan taas rajojen kohdalle. Onko moraalisesti arveluttavaa hyväksyä tapaus performanssiksi? Onko hyväksyttävää että tapaus luetaan vallankumoukselliseksi ja provokatiiviseksi? Katoavatko tässä rajat taiteen, rikoksen ja moraalin välillä? Solanasin teosta huokuu suunnitelmallisuus ja rikoksen teon motiivit, sekä halu tehdä vallankumouksellinen teko. Andy Warhol avantgarden ikonina oli kohde, joka myös taiteen näkökulmasta oli arvokas.

Hänen tekonsa jäi historiaan tekona josta tuli esitys, hän pääsi kuuluisuuteen vakavan teon kautta ja sai maineen jota ei ehkä teollaan hakenut. Ehkä tämäkin liittyy myös varhaiseen feministiseen performanssiin, jonka alue on mutkikkain sekä teoriassa että käytännössä.

Performanssitaide on taiteen kentällä ollut vastakkainen ulottuvuus. Se on mielletty vastakohtaksi muun maailman keinotekoisuudelle, esineistymiselle ja kaupallisuudelle: performanssitaide on oikeasti tekemistä, oikeilla ja aidoilla materiaaleilla toimimista. Vuonna 1971 tehtiin esitys *“Shoot”*. Tässä kuuluisassa esimerkissä performanssitaiteilija Chris Burden ammutaan haulikolla käteen, pienen yleisön läsnä ollessa. (Erkkilä 2008, 15.)

Kun performanssitaide hyväksyy ja sallii rajojen ylittämistä, en kuitenkaan usko että arveluttavat tai henkirikokseen asti etenevät tapaukset ovat kuitenkaan tämän taiteen perimmäisiä tarkoituksia tai että se edes niitä hyväksyisi. Eri esityksistä voi olla satoja tulkintoja ja rajat voivat hävitä ja helposti liukua genrestä toiseen, mutta henkirikos ei mielestäni kuulu mihinkään genreen. *“Shoot”* oli tietoisesti taiteilijan tekemä, eikä ampuminen kohdistunut yleisöön, vaan taiteilijaan itseensä. Jos näillä teoilla ruumis on yritetty pakottaa luopumaan pakonomaisista ja tukahduttavista sivilisaation luomista vaateista ja estoista, joihin valta ei ulotu tai jonka kautta päästään sen ulkopuolelle (Erkkilä 2008, 22). On Solanasin teko hämärtynyt taiteen ja toden maastossa, tai sen, mitä saa ja mitä ei saa tehdä? Kohteena oli toinen henkilö, symbolisesti esitys sisälsi paljon tulkittavaa, mutta oli teollaan provokatiivinen ja uhmasi valtaa, joka kuitenkin ulottui häneen. Burden taas tavoitti performanssillaan kivun ja kestäkyvyn, oman itsensä hallinnan. Valta oli hänellä, hän hallitsi esitystä.

Tämän hetkessä maailmassamme kokemuksellisuus kaikella alueella on vahvemmin esillä. Luulen kuitenkin että paluuta ehkä tämän kaltaisten teosten äärelle saadaan odottaa. Vastaan astelee laki ja meidän suomalaisten kiltti rajojen

noudattaminen tietyissä asioissa. Arkitodellisuutemme pyrkii paremminkin pois kivun ääreltä, tai kivun kokemus tahdotaan silmän välityksellä, ei ihokosketuksella. Kuvat välittävät tunteita. Kokemuksellisuus muuttuu. Nykyesityksissä saatetaan lähestyä katsojaa hyvinkin lähelle. Katsojalla on mahdollisuus päästä esityskokemuksen sisään yksin, ainoana katsojana ja saada erilaisen esityskokemuksen. Tässä astutaan rohkeasti rampin yli, katsojan syliin. Tuleeko esityksestä tällöin myös terapeutin kokemus, kuin teatterin suuressa katsomossa satojen muiden kanssa? Antaako tämä prosessina hedelmällisemmän vastauksen esiintyjän tutkimukselle ja prosessille, joka ei välttämättä tähtää valmiiseen loppuratkaisuun, vaan myös katsoja sanelee esityksen dramaturgiaa ja sen loppuratkaisua? Tässä koen myös dramaturgisten rajojen häviävän, sekä näyttelijän ja katsojan välisen rampin katoamista.

5.7 Uudelleen ilmiöksi

Tänä päivänä kun populaarikulttuuri ei ole uusi ilmiö, vaan se on jo koettu ilmiönä ja elää osana mennyttä historiaamme ja nykypäiväämme, voimme ammentaa menneen kulttuuritekojen hedelmistä. Musiikin puolella bändit tekevät comebackeja, 80-luvun heavy musiikki on kovassa nosteessa ja Suomalaiset tunnustetaan kovana heavy kansana. Populaarimusiikki rikkoo rajoja ja musiikkigenrejen yhdisteleminen on normaalia arkipäivää. Me haemme kuitenkin koko ajan uusia rajakokemuksia, me muokkaamme ja tutkimme todellisuutta, omasta näkövinkkelistämme, sekä tutkijoiden näkövinkkelistä. Kun 80-luku toi performanssitaitteen Suomessakin näkyvämmäksi, oli välissä aika jolloin performanssi tuntui nukkuvan, tai se ei ollut näkyvänä elementtinä ainakaan katukuvassa, myös esitystaide oli vasta tulossa näkyvämmäksi.

Erkkilä on kirjoittanut kirjassaan *”Ruumiinkuvia”* Goldbergin (1988) kiteyttämän kuvauksen performanssitaitteen olomuodosta. Goldberg korostaa avantgardeen

liittyen performanssitaitteen katkelmallisuutta ja sen luonnetta testerinä, uusien asioiden kokeilumuotona. Hänen näkökulmansa painottaa performanssitaitteen formaalia innovatiivisuutta, sen taipumusta venyttää taiteen käsitettä: ”tämäkin on taidetta ja vielä tämä ja tämä...” Performanssitaitteen katkelmallisuuden voi hahmottaa karkeasti siten, että jokainen 1900-luvun vuosikymmen on tavallaan luonut omanlaisensa performanssitaitteen. Performanssitaitteet tulevat yllättäen näkyviin ja sitten taas painuu näkymättömiin tullakseen esille jälleen aivan erilaisena. (Goldberg1988, Erkkilä 39, mukaan.)

Kun esitystaiteemme kulttuurissa ei ollut vielä opetusta performanssitaitteesta, sen hetkiset taiteilijat tulivat muita reittejä taiteen keskiöön. Nyt meillä on esitystaiteen koulutusohjelma joka on osaltaan vahvistamassa ja muuttamassa meidänkin esityskulttuuriamme monipuolisemmaksi, mutta samalla se asettaa lisää kysymyksiä esitystaiteen kentälle. Puhutaan että performanssi elää tällä hetkellä kulta-aikaa, muutenkin esitystaiteet mahdollistaa uudenlaisen teatterin yhteiskuntaamme, sen tapa käsitellä asioita on eri. Vai olemmeko alkaneet käsitellä asiaa näkyvämmiin kuin vuosikymmeniä aiemmin?

”Suomessa eletään performanssin kulta-aikaa”, Jaakko Lintinen kirjoitti kriitikissään vuonna 1985. Kolme vuotta myöhemmin kriitikko Anne Rouhiainen totesi ”koko valtakunnan läpäisi performancekuume”. Erkkilä kuvaa kirjassaan *”Ruumiinkuvia”*, että hänen mielestään tilannetta kuvaa vaatimattomampi kuvaus: performanssitaitteen tarkastelu alkoi yleistyä taidepuheessa. (Erkkilä 2008, 57.)

Performanssi nimenäkin on muuntunut vuosikymmenten mukaan ja sen arvostus on muuttunut. Ehkä kun olemme kulttuurissamme oppineet enemmän kyseisestä aiheesta, sitä on helpompi lähestyä tänä päivänä. Se on asettunut tietynlaisten rajojen sisälle, mutta esitysrajat ovat erit. 2000-luvulle saavuttaessa performanssitaitteet on asettunut taiteen eri osa-alueisiin selkeästi. Musiikki, teatteri, tanssi ja esittävä taide on saanut osansa. Ehkä juuri tämänkin vuoksi on

vaikea hahmottaa selkeälinjaisia rajoja näiden välille, tai miten ja milloin rajat katoavat. Performanssitaide kyseenalaistaakin juuri näiden muotojen ja taiteiden välisiä rajoja. Tämän päivän katukuvassa voi useasti nähdä performanssitaidetta, ravintoloissa on esityksiä ja tutkimusten sarjoja joissa käsitellään eri teemoja. Yksi tällainen ryhmä, joka tekee tällaista työtä esitystaiteen parissa, on Todellisuuden Tutkimus Keskus(todellisuus.fi). Heillä on mielenkiintoinen ja upea tapa tehdä esitystaiteen kentällä töitä. He kyseenalaistavat myös rajoja joilla liikutaan ja käyttävät esityksiä tutkimusprosesseinaan. He kyseenalaistavat todellisuuskäsityksen. He etsivät vastauksia kysymyksiin, Mitä todellisuus on?

Esitystaiteen termiä alettiin vahvemmin käyttää 2000-luvun alussa, tämä ehkä sotkee myös hiukan käsitteistöä missä liikutaan. Eli juuri näitä voidaan pitää läheisinä muotoina tai jopa samana. Performance art ja performance, niin hienorajaiset rajat. 2000-luvulle tultaessa on taiteilijoiden määrä ja kiinnostus juuri näitä osa-alueita kohtaan kasvanut valtavasti. Myös Helsinki keskeisyys on poistunut kuvasta. Turku, Kuopio, Vaasa, Joensuu, Tampere ja Lahti ovat nousseet myös uusiksi keskuksiksi, missä voi nähdä performanssitaidetta. Tämä lisää laajalti sen tunnettuutta koko Suomessa. Myös 2000-luvulle tultaessa on koulutus alalle mahdollinen. Nyt toimii taiteilijoita jotka ovat saaneet vankan koulutuksen alalle. Myös kirjallisuutta aiheesta on paremmin saatavilla. Esitys lehti on myös väylä jonka kautta pystyy pääsemään sisään esitystaiteen moninaiisiin kysymyksiin. Myös tärkeä kysymys on nostettu taiteen ytimeen, kuinka taide voi muuttaa elämää? Performanssin tulevaisuus näyttää valoisalta kulta-ajan kehdossa. Se on lunastanut paikkansa ja osoittanut tarpeellisuutensa taiteen keskiössä. Rajat eivät ahdista sen toimintakenttää, vaan mahdollistavat vapaan hengityksen.

5.8 Kiasma

Nykytaiteen museo Kiasma(kiasma.fi) on lunastanut paikkansa maassamme. Alkuun sen rakentamista vastustaneet ovatkin saaneet vaieta ja nykytaide on voinut tuoda paremmin esille mitä se on tänä päivänä. Kiasma on avannut myös ovensa nykyteatterin kentälle, esitystaiteelle. Kiasma teatteri tukeekin suomalaisia ja kansainvälisiä taiteellisia prosesseja ja projekteja. Se on oiva paikka kohdata ilmiöt ja tapahtumat jotka edistävät luovuutta ja innovaatiota nykytaiteen kontekstissa. Kiasma-teatterin erityissuojeluksessa onkin nykykulttuurin ja – taiteen reuna, jota yhdistää uteliaisuus ja kyky riskinottoon. Taiteellinen linja onkin sarja valintoja, joita ohjaa kriittisyys, avoimuus ja pelottomuus. Tämä antaa taiteilijoille mahdollisuuden käyttää vapaammin luovuuttaan, tämän talon sisällä se on sallittua. Kiasma pyrkiikin herättämään keskustelua teatterin ja laajemmin taiteen merkityksestä nykykulttuurista. Teatteri nyt! – katselmus loi kohtaamispaikan esityksille ja avasi keskustelua teatterin merkityksestä sekä sen tulevaisuudesta (Maukola 2006 18–19).

Kun vertaan Ateneumin taidemuseota(ateneum.fi) ja Kiasman nykytaiteen museota, tunnen historiallisen aikaviiveen niiden välillä. Kun haluan astua tämän päivän todellisuuteen, astun Kiasman pyörövesta sisään, paikkaan jossa rajat ovat ylittäväksi tarkoitettuja, kaikuvat käytävät ja mutkittelevat rampit johdattavat minut kysymysten äärelle, kyseenalaistaen todellisuuden, antaen raadollisemman ja armottomamman kuvan. Nykyhetki, se on tässä ja nyt! Kun taas astun Ateneumin pyörövesta sisään, se pyörähtää hitaasti ja kuva hidastuu, palaan lähtörajojen sisään, paikkaan jossa rajojen ylittäminen on kyseenalaista.

6 RUUMISSAATTO -SURUPUKUINEN NAINEN

Taiteellinen opinnäyte, Helsingin Läntinen Pukkisaari, 22.8.2008. Yksi esitys.

6.1 Lähtökohdat

1. Pukkisaari, paikka, tila.
2. Kuvataide.
3. Performanssi.
4. Esitystaide.
5. Valokuvat.
6. Perimätieto: Pappani Emil Honkasen tarinat.
7. Live-musiikki, kansanmusiikki.
8. Kokemuksellisuus.
9. Rajat.
10. Fyysinen ilmentäminen, butoh.
11. Naamioteatteri.
12. Devising
13. Yksi esitys.

6.2 Paikka

Esitys valmistettiin Helsingin Läntiseen Pukkisaareen. Paikka on merkitty kulttuurihistoriallisesti arvokkaaksi museotoimintaa ja virkistyskäyttöä palvelevaksi puistoalueeksi. Alueen toimintaa ja saarta ylläpitää Sommelo ry. Sommelo on aatteellinen yhdistys, jonka tarkoitus on edistää suomalaista

esihistoriaa koskevaa tietoutta ja tutkimusta varsinkin nuoremman rautakauden ajalta(550–1150/1300jKr.). Yhdistys on perustettu 1997. Saareen kuljetaan pitkospuita pitkin ja sen keskellä on vanhoja museorakennuksia. Saarella on myös pieni laituri, jonne pystyy tulemaan veneellä, siellä ei ole sähköä. Olin yhteydessä sähköpostitse Sommelo ry:n puheenjohtajaan, kysyin mahdollisuudesta rakentaa esitys Läntiseen Pukkisaareen. Sovimme tapaamisen puheenjohtajan ja jäsenistön kanssa. Juttelin heille ajatuksistani, kerroin esityksen rungosta. He hyväksyivät ehdotukseni ja minä suostuin heidän ehtoihinsa, joten yhteistyö lyötiin lukkoon.

Tavoitteeni oli rakentaa esitys ei-teatterilliseen tilaan, halusin tutkia kuinka ulkona tapahtuvan esityksen rakenne ja muoto muuttuisivat ja mitä ulkotila toisi esitykseen. Läntinen Pukkisaari oli minulle tuttu, olin käynyt ulkoilemassa saarella ja ihaillut paikan luontoa ja saaresta huokuvaa ikiaikojen henkeä. Paikka kutsui luokseen. Saari osoittautuikin esityspaikkana haasteelliseksi.

6.3 Musiikki

Tapasimme muusikoiden kanssa palaverissa, kerroin heille ajatuksiani ja muusikot ryhtyivät työskentelemään itsenäisesti ideoitteni perusteella. He piirsivät myös kartan, jonka mukaan asettelivat soittopaikat kuvaan, miettivät kartan avulla mitä tapahtuisi missäkin. Tämä auttoi heitä hahmottamaan käsikirjoituksettomassa esityksessä, heidän paikkaansa esityksessä.

Halusin että he musiikillisesti käyttävät hyväkseen kansanmusiikkia, mutta jos mahdollista säveltävät itse musiikit, jotteivät valmiit kappaleet johdattele tiettyjen valmiiden muistojen tai asioiden luokse. Luotin heidän taitoihinsa enkä halunnut enempää puuttua heidän tuotoksiinsa kuin hyväksymällä tai hylkäämällä ehdotukset. Kerroin myös pelkästä äänimaailmasta jota haluaisin. Toivoin heiltä myös musiikillisesti improvisointi kykyä ja joustavuutta esityksessä. Kerroin heille myös toiveistani millaisia soittimia toivoisin löytyvän.

Esityksessä olikin mukana sello, kehärumpu, huilu, djembe ja akustinen kitara. Toivoin heidän myös osallistuvan esitykseen ”roolissa”, eli he eivät olleet pelkkiä soittajia vaan kuuluivat esityksen runkoon puhumattomina hahmoina, viestintuojina toisesta maailmasta, kuolemasta. Musiikki oli pääosin Omppu Oinosen säveltämiä instrumentaalikappaleita, laulettuja lauluja oli mukana ”*Uni*”, jonka Markus Lakanen oli sanoittanut ja säveltänyt sekä trad.kappaleet: ”*Maria*” ja ”*Soriat ja Koriat*.” Ajattelin kansanmusiikin omaisen musiikin toimivan tässä ympäristössä, jotenkin halusin sen olevan kytköksissä paikan henkeen. Olin lopputulokseen tyytyväinen, sekä muusikoiden rohkeuteen ja kykyyn olla myös roolissa, koska osalle heistä se oli uusi juttu.

6.4 Tarinat

Olin jo ensimmäisenä opiskeluvuoteni esittävän taiteen koulutusohjelmassa Keski-Pohjanmaan Ammattikorkeakoulussa, muistanut dramaturgian tunnilla pappani tarinat. Halusin joskus käyttää niitä ja koin ne yhdeksi oivaksi materiaaliksi taiteelliseen opinnäytteeseeni. Kuuntelin haastattelumateriaalit C-kasetilta läpi. Siirsin haastattelut ensin C-kasetilta minidiscille ja sen jälkeen tietokoneelle. Halusin tallentaa ne useampaan formaattiin, mahdollista myöhempää käyttötarkoitusta varten. Toinen haastattelumateriaaleista oli kelanauhakoneen, kelanauhan huonon kunnan takia osittain todella huonolaatuista, eikä sille voinut oikein tehdä mitään. Toinen materiaali oli pysynyt hyvässä kunnossa ja vain pientä ”huojuntaa” oli kuultavissa. Editoin materiaalia digitaalisesti, tasoitin äänitasoja ja leikkasin tyhjiä kohtia pois. Leikkasin haastattelusta palasia, joiden kautta mietin esitykseen tulevia kohtauksia ja testasin niiden toimivuutta. Editoidun materiaalin koostin cd:levylle, johon valmistin kannet. Skannasin papan kuvan koneelle jonka liitin kansilehteen, kirjoitin myös runon, sekä mihin käyttötarkoitukseen tämä materiaali oli

koostettu. Käytin nauhamateriaalia esityksessä kahdessa kohtauksessa. Ensimmäisessä kohtauksessa jossa käytin materiaalia, olin leikannut kohtaukseen palan "vedenhaltija" tarinasta (Liite 1/mp3). Olin lavastanut penkin, jossa oli hattu, saappaat penkin edessä ja sininen ruusu. Kertomus tuli nauhalta toistolla, sama lyhyt pätkä. Naamionäyttelijä esitti pikkutyttöä, tyttö istuu penkille kuuntelemaan tarinaa ja vaipuu unenomaiseen, hidastettuun tilaan, hän laskee sinisen ruusun jonka terälehdet varisevat hatun viereen penkille, tyttö havahtuu ja juoksee pois, tarina jää yhä toistona soimaan ja hattu, saappaat ja terälehdet kuvittavat kohtausta. Toisessa kohtauksessa missä käytin pappani tarinoita, naamionäyttelijä kuvitti pappani tarinat kodassa, saaren pihapiirissä, hän näytteli pappani, tarinat tulivat jälleen nauhalta ja fyysinen ilmentäminen toi tarinat todeksi. Tulet loimusivat ja loivat upean ilmapiirin ja loivat valaistuksen näyttelijälle. Tarinat osoittautuivatkin toimivaksi kokonaisuudeksi ja sain niistä paljon hyvää palautetta. Ne oli koettu mielenkiintoisiksi ja hauskoiksi. Pappani tapa kertoa tarinoita, oli ottanut kuulijansa mukaan. Tarinat sopivat mielestäni saaren ympäristöön, ne loivat henkäyksen menneestä ja nostivat kuolleen henkilön eläväksi. Tunnelma kodassa tulien äärellä oli käsin kosketeltava.

6.5 Näyttelijät ja työryhmän koko

Työryhmän koko oli kolme muusikkoa, kolme näyttelijää, näyttelijöistä kaksi näytteli myös kokonaamioilla. (kts.osio6.6)

Näyttelijät: Regina Shevakova, Johanna Rönnlöf, Timo Hietala

Muusikot: Markus Lakanen, Mika Kovanen, Omppu Oinonen

6.6 Rakenne ja työtavat

Kävin kuvaamassa saaren kokonaan. Kokosin kotona kansioon valokuvat ja hyödynsin niitä rungon rakentamisessa, sekä koko esityksen rakenteen hahmottamisessa. Kuinka kohtaukset asetettaisiin tähän maisemaan. Lähdin rakentamaan esitystä palasista jotka minulla jo oli. Asettelin jo valmiina olevia palasia kuvakollaasiin, pohdin välimatkoja ja toteutustapoja. Käytin kuvia apunani visuaalisen kuvan luomisessa, kuinka kuva 'täyttyy'. Piirsin kartan (kts.Liite2/jpg). Olin ajatellut lähteä liikkeelle ilman käsikirjoitusta, kuvien kautta, kirjoittamalla vain kohtausluettelon (kts.Liite2/jpg). Tutkin Suomalaisen maalaustaiteen kuvia, osat maalauksista liittyivät omiin muistoihin ja kuviin joista mummoni oli puhunut ja tutustuttanut minut niihin. Tutkin maalausten kautta kuvaa, pystyykö sen toistamaan tai muuttamaan eläväksi kuvaksi, mitä maalaukselle silloin tapahtuu ja katoaako sen illuusio vai onko se mahdollista toistaa. Ajatuksenani oli rakentaa kohtauksia, jotka syntyvät ja kuolee, eivätkä ne välttämättä täytä dramaturgillista kaarta, jossa on alku, keskikohta ja loppu, eivätkä kohtaukset välttämättä liity millään tavoin toisiinsa. Halusin tutkia näiden rajapintoja ja muutoksia. Työ tähtäsi vain yhteen esitykseen Taiteiden yöhön 22.8.2008. Esityksen aloitusajankohdan halusin ajoittaa iltaan, hieman ennen auringonlaskua, jolloin luonto sanelisi oman valaistuksen ja saapuva pimeys kuljettaisi myös tarinaa, vain lyhyt poluilla, tuvilla ja pitkospuilla valaisisivat esitystä. Ne loisivat myös toisenlaisen tunnelman kuin keinovalo.

Alueen rajaaminen tiettyihin paikkoihin, muotoutui lopulliseen muotoonsa harjoitusvaiheessa. Tein suunnitelman, että esitys alkaisi jo ennen saarta, hiekkatiellä, jolloin ihmiset eivät saapuisi perinteisesti istumaan katsomoon, vaan kulkisivat esityksen mukana. Esitys olisi liikkuva. Halusin luoda illuusion ihmisille saapumisesta johonkin toiseen maailmaan, kun katsojat kulkisivat lyhyin valaistuja pitkospuita pitkin saareen. Tein simultaanisesti kohtauksia. Halusin yhdistää ääninauhan näyttelijäntyöhön. Tahdoin hyödyntää valokuvaa,

kuvaten kuvasarjan itsestäni, muuttaen asentoa, samalla tarkoitukseni oli ilmaista kuvien kautta yksi ainoa repliikki: *"Tunnetko kuinka ajattelen sinua"*? Kehystin kuvista kollaasin ja liitin ne esitykseen polun varteen. Koin esityksen ja harjoitukset prosessina. Työskentelytapojeni kautta halusin todentaa itselleni rajoja ja voinko selkeästi erottaa niitä ja katoavatko ne? Tahdoin yhdistää taiteen eri elementtejä. Live-musiikki, naamioteatteri, fyysinen ilmaisu, maalaustaide, valokuvat, tarinat, ääninauhat, devising, kaikki elementit asettuen esityksen kehykseen. Esityksen halusin loppuvan poistumiseen saaresta, ilman loppuapludeja. Katsojan asema olisi enempi kokija kuin sivustakatsoja. Haluan avata tähän kahta työtapaani paremmin. Naamioteatteri on suomalaisessa esitystaiteessa kohtalaisen outo, sen juuret ulottuvat Antiikin Kreikkaan ja Roomaan. Suomeen ne saapuivat opetuskäyttöön Teatterikorkeakouluun, Elina Lehtikunnaksen ja Antero Poppiuksen(1922) tuomina. Naamio on ollut myös varhaisen Venäläisen teatterin työväline, Vahtangov, Meyerhold (Niemi 1975). Naamioilla on pystytty viestimään poliittisia kannanottoja, kritisoitu ja tuotettu myös iloa ja huvia. Naamion takaa ei puhuta, näyttelijä fyysisellä ilmentämisellä todentaa asiat. Kohtausten täyttämiseen halusin käyttää myös devising tekniikkaa, eli työryhmälähtöistä tapaa, jossa näyttelijä täyttää improvisoiden kohtauksia, annettujen ohjeiden pohjalta, tai luodaan käsikirjoitus kuvien ja tekstinpätkien avulla kollaasinomaisesti. Termi on yleiskieltä ja viittaa luomiseen, keksimiseen ja tekemiseen (Koskenniemi 2007, 17).

6.7 Ongelmakohdat harjoitusprosessissa

Harjoitukset käynnistyivät kuukautta ennen ensi-iltaa. Harjoituspaikkana oli koko prosessin ajan Läntinen Pukkisaari Helsingissä. Harjoituspaikkana saari oli mukava, säät suosi ja oli kiva työskennellä ulkona. Saarta ei pystynyt sulkemaan,

joten se oli esityksen ja harjoitusten aikana vapaassa ulkoilu käytössä. Tämä loi omat rasitteensa tekemiseen.

Koko harjoitusprosessin aikana oli läsnä yksi näyttelijä ja toinen näyttelijä satunnaisesti, sekä kolmas näyttelijä vasta viimeisen viikon aikana. Kahdella näyttelijöistä oli kokemusta naamionäyttelemisestä, tämä olikin yksi kriteeri miksi valitsin juuri heidät. Tämä auttoi nopeassa harjoitusprosessissa, en joutunut lähtemään opettamaan naamionäyttelemisen sääntöjä.

Aloitimme buto harjoituksilla ja naamioharjoituksilla. Harjoittelimme kohtauksia improvisoiden, antamieni impulssien ja ehdotusten pohjalta. Yritin todentaa näyttelijälle mitä haluaisin ja toivoisin kohtauksessa näkyvän. Huomasin että näyttelijä joutui ponnistelemaan saadakseen kiinni minun ajatuksestani, vaikka olin näyttänyt kuvia ja antanut kohtausluettelon. Koin välillä, että seisoimme eri puolilla ajatuksissamme ja toisinaan taas kuljimme yhteistä polkua.

Harjoitusprosessin edetessä huomasin, että näyttelijä olisi ehkä kaivannut sen tekstin sinne alle, tai tekstimassalla olisin voinut helpottaa hänen työskentelyään. Kokonaamiokarakterin rakentamisessa hän oli nopeasti kiinni ehdotuksissani ja alkoi ilmentää kehollaan niitä tunteita joita hänelle syötin. Yritin parhaani mukaan tsemppata häntä suorituksessaan. Kuuntelin hänen ehdotuksiaan ja oli ihana huomata kuinka oivan avun sain häneltä, kun yritin ratkaista ongelmakohtia ohjauksessani tapahtumapaikkojen kohdalla.

Kiire aikataulu näkyi välillä pienenä kireytenä harjoituksissa, huomasin että näyttelijät väsyivät pieniin vaihdoksiin, he olisivat ehkä halunneet paremminkin suoraan kiinni lopulliseen tekemiseen. Minulle taas oli tarpeellista saada kokeilla eri vaihtoehtoja, kun taas heille oli tärkein lopullinen päätös ja varmuus, kuinka kohtaus tapahtuu. Samalla aloin ymmärtää että heidän jalkansa olivat ehkä kovemmin kiinni perinteisen teatterin kentässä, puheteatterissa, niin kuin valtavirta teatterin käsittää, joten tämä loi haasteen saada näyttelijä uskomaan, että

nyt me emme hio kaikkea loppuun, prosessi on nyt tärkein. Ymmärsin tietysti sen, että esiintyjänä he halusivat saada varmuuden omaan tekemiseensä, olivathan he kuitenkin katseiden alaisena esityksessä myös. Toisaalta olisin halunnut tarjota mahdollisuuden hiomiseen ja toistoon, mutta tällä kertaa minun oli sivuutettava se. Huomasin että kirjoittamani kohtausluettelo ei tarjonnut näyttelijälle tarpeeksi pureksittavaa, tai tunnemaailmaa johon pureutua. Harjoitusten ja keskustelujen jälkeen näyttelijöiden kanssa, sain heidät ymmärtämään mitä heidän tekemissään kohtauksissa tapahtuu, tai näin ainakin toivoin. Näyttelijällä joka oli alusta asti esityksen loppuun asti lavalla, oli suurin haaste. Hän joutui muuttamaan omaa ilmaisuaan monta kertaa. Vaihtaa roolihenkilöä, omaa naamionäyttelemistään ja naamioita esityksen aikana. Nämä kaikki loivat hänelle paineen saada rakennettua omaan lihasmuistiinsa erilaiset liikkumatavat, tunteet, rytmin ja vaihdot. Ensi-illan lähestyessä huomasin hänen hermoilevan todella paljon. Yritin selventää vielä asioita ja valaa uskoa hänen tekemiseensä. Harjoitusprosessin ajan, yritin itse harjoitustilanteessa pysyä rauhallisena, epävarmuus asioista ja niiden toimivuudesta vaivasi, enkä halunnut tuoda niitä julki harjoitustilanteessa, vaan tein muistiinpanoja ja yritin sen kautta kotona purkaa tilannetta.

”Tänään tuntuu kuin kuva hajoaisi käsiin, en osaa tehdä päätöksiä, enkä löydä tarkkarajaista pintaa johon kohti olen menossa. Tuntuu etten osaa ohjeistaa, vaan ahdistan näyttelijän liian monilla päällekkäisillä ideoilla ja sitten taas kumoan ne” (Ote oppimispäiväkirjasta 9.8.2008).

Kävin itseni kanssa väittelyä oman alkuperäisen ideani kanssa. Olin luonut niin vahvan kuvan itselleni jota lähden toteuttamaan, kunnes tajusin että siitä oli mahdotonta pitää kiinni. Näyttelijä osasi kyseenalaistaa ideoitani ja aloin itsekkin luomaan epäuskoa itseeni ja omaan tekemiseeni. Tämä oli väärä polku jonne olin lähdessä.

Olin halunnut luoda kohtauksia jotka syntyvät ja kuolee. Olin ajatellut kohtaukset vierekkäin tapahtumapaikalle, mutta vasta itse Läntisessä pukkipöydässä hahmotin todelliset välimatkat, jotka kaatoivat kohtausten väliset välimatkat. En pystynyt toteuttamaan kohtauksen syntymän ja kuoleman sillä tavalla kuin alkujaan olin suunnitellut. Alkuperäisen suunnitelman mukaan kohtauksen luokse tulitaisiin, se alkaisi elää ja kuolisi pois ja sen jälkeen siirryttäisiin toisen kohtauksen luo, jolloin esitysmuotokin olisi muuttunut siten, että esitys pysyy paikallaan kohtauksissaan, vain katsojat liikkuvat eteenpäin esityksessä. Tällaisten kohtausten toteuttaminen olisi vaatinut minulta isomman työryhmän ja sitä minun ei enää tässä harjoitusvaiheessa ollut mahdollista muuttaa, jouduin siis muuttamaan alkuperäistä ideaani. Huomasin harjoitusten edetessä, aloittaneeni linkittämään kohtauksia toisiinsa siten, että ne liukuisivat helpommin toisiinsa, vaikka olin yrittänyt pitää kohtausten tapahtumapaikoilla esityksen kulun sellaisena, että paikalle tullaan näyttelijän johdattamana, kohtaus alkaa ja loppuu ja siirrytään toisen kohtauspaikan luo. Minuun iski pakottava tarve saada ne sidottua toisiinsa, tarinaksi jonka naamionäyttelijä pikkutyttöä kertoo. Huomasin että asiat joita esityksessä oli, alkoivat olla lähellä oman henkilökohtaisen maailmani kanssa.

Halusin että oma henkilökohtaisuuteni nousee esityksessä esiin, mutten vielä alkuvaiheessa tiennyt miten sen tuon esitykseen. En ollut kuitenkaan varma ilmentyisikö se esityksessä, vai nousivatko asiat vain itselleni henkilökohtaiselle tasolle niin vahvasti.

Alkuperäisessä ajatuksessani, en ollut ottanut yhtä saaren osaa ollenkaan esitykseeni mukaan. Esityksessä oli tarkoitus kulkea tämän metsäpolun läpi, mutta siellä ei pitänyt tapahtua kohtauksia. Kuitenkin harjoitusvaiheessa metsäpolulla harjoitellessamme muuta, päätin siirtää muutamia elementtejä polulle. Halusin vielä rakentaa installaatiomaisesti asioita ja luoda polusta kohtauksen, jossa katsoja saa valita osallistuuko hän siihen vai ei, lisäsin nämä kohdat karttaani.

”Haluaisin kumittaa osan pois saaresta, tahtoisin ommella sen tyhjät kohdat umpeen. En pidä tämänhetkisestä asetelmasta” (Ote oppimispäiväkirjasta 14.8.2008).

Pihapiirin tuvat antoivat oivan tavan rakentaa kohtaukset tupiin, näidenkin idea muuttui, enkä ajatellut niitä tarpeeksi loppuun asti. Yhdessä tuvista surupukuinen nainen laulaisi, keskituvassa olisi papan tarinat jotka tulisivat nauhalta näyttelijän näytellessä pappaani tarinankertojana, sekä kodassa vanha nainen tekisi rituaalinomaisia tekoja katsojille. Tuvat olivat vapaasti katsojien kierreltävässä, niissä sai viipyä niin kauan kuin halusi. Harjoittelimme tuvissa todella vähän aikaa. Ajattelin harjoitusmäärän riittävän siihen mitä sisällä tapahtuisi.

Pihapiirissä tapahtuvan tanssin harjoituksia ehdimme harjoitella muutaman kerran, näyttelijät improvisoivat, asetin heitä koreografisesti kehykseen ja he tekivät hyvää työtä. Musiikki harjoitusvaiheessa toimi hyvin ja musiikillisia muutoksia tehtiin vain pieniä. Ainoa mikä tuotti välillä ongelmaa, oli heidän harjoituksissa mukana olemisensa. Muusikot luulivat, ettei heidän tarvitse olla niin paljon harjoituksissa, kun eivät varsinaisesti näyttele.

Esityksessä käytettiin venettä. Naamionäyttelijä sousti veneen vastarannalta saareen, joka oli yksi kohtaus. Tämän kohtauksen ajoittaminen osoittautui haasteelliseksi, koska soutajan oli lähdettävä vastarannalta samaan aikaan kun kohtaus hiekkatiellä alkaisi, eikä näkyvyyttä tai kuuluvuutta ollut hiekkatielle ollenkaan. Näyttelijän ollessa veneessä, oli hänen mahdotonta arvioida kesto ilman merkkiä vastarannalta. Harjoittelimme kohtausta ja kelloimme soutuajan. Teimme arvion hiekkatien kestosta ja käytimme niiden keskinäistä aikaa ja vielä pitkospuilla tapahtuvan kohtauksen kesto aikaa. Yllättävää kyllä, se toimi. Harjoitusprosessin aikana jouduin pohtimaan esityksen kohtausten näkyvyyttä. Minulla ei ollut tietoa katsojamäärästä, kuinka jokainen katsoja tulisi näkemään esityksen kohtaukset poluilla ja saaren muissa osissa. Tuvilla se oli helpompaa, mutta pitkospuut ja metsäpolku. Tähän en löytänyt muut ratkaisua kuin ohjeistin

käsiohjelmassa katsojia hakeutumaan esityksessä aina siten, että he näkisivät. Turvallisuus oli toinen asia. Polku oli kantoinen ja juurinen, kaatumisvaara hämärässä oli suuri. Kirjoitin tästäkin käsiohjelmiaan, että katsoja pitää avoimena silmänsä ja katsoo minne astuu. Harjoitusprosessin edetessä lähemmäksi ensi-iltaa, aloin kokea pirstaleisuuden, mietin toimiiko juttu, emme olleet käyneet ajatuksella läpi kaikkia kohtauksia vaan kevyesti katsoneet mikä tapahtuu ensin ja mitä sitten. Pakokauhu alkoi vallata mieltä ja aloin miettiä että kunpa olisi lisäharjoitusaikaa.

”Yöllä näin unta että saksanpaimenkoirat haukkuivat kireässä hihnassa, kaikki oli punaista ja istuin kiveyksellä itkien”

(Ote oppimispäiväkirja 19.8.2008).

Viimeisenä harjoitusiltana olimme saarella todella myöhään, katsoimme kuinka pimeäksi ehtii mennä esityksen edetessä, laittelimme lyhtyjä valmiiksi ja kävimme esitystä läpi. Sovimme että tulemme seuraavana päivänä jo ajoissa saareen. Ensi-ilta päivänä kun saavuimme saareen, aloimme laittaa kohtauspaikkoihin tavaroita esille. Puhuimme mitä kukin tekee ja sovimme että käymme esityksen läpi vielä, ennen varsinaista esitystä. Vaikka teimme yhdessä asioita, emmekä vitkastelleet, meille tuli kiire, emme ehtineet käymään runkoa läpi ennen varsinaista esitystä. Laitettavaa oli paljon, lyhdyt pitkospuille, metsäpolulle, pihaille, tuville. Valokuvat piti kiinnittää ja kaikki kohtausta paikat rakentaa. Rakensin vauhdilla kohtausta paikkoja, neuvoisin näyttelijöitä mitä piti muistaa, ääninauhat piti tarkistaa ja laitteiden toimivuus. Koko ajan oli päällä kauhu olenko muistanut kaikki. Lähdimme ensi-iltaan ilman kenraaliharjoitusta.

6.8 Ongelmakohdat esityksessä

Liikkuva esitys loi puitteet jotka olivat haasteelliset itse esitystilanteessa.

Katsojamäärä nousi kahteenkymmeneen ja kapeat paikat tällaiselle määrälle merkitsi sitä, ettei kaikki voineet nähdä kaikkea heti kohtauksen alussa. Ihmiset kulkivat pitkospuilla perätysten saareen, joten ensimmäiset pääsivät seuraamaan parhaiten kohtauksen etenemistä, takana tulevat lähinnä vain johdatettiin saareen, heidän pääsemättä kunnolla kohtauksen sisään. Saarella olivat jo muusikot jotka muodostivat äänimaailmaa ja rannassa oli jo kohtauskäynnissä, joten katsojat johdatettiin käynnissä olevaan kohtaukseen. Ranta oli hyvä paikka näkyvyydelle, kaikki pääsivät katsomaan esitystä. Metsäpolku toi ensimmäisen haasteen näkemiselle. Se oli kapea ja illan hämärtyessä aika hämärä vaikka lyhtyjä oli paljon oksistoissa. Näyttelijän johdattaessa katsojia polulla eteenpäin, epäilen että takana tulevista osa ei tiennyt miten toimia tai tehdä. Samalla harmittelin nopeaa etenemistä, olisin toivonut että joidenkin paikkojen kohdalla olisi ollut mahdollisuus pysähtyä kauemmin ja täten päästä sisään enemmän kohtauksen maailmaan. Näyttelijän rytmi näissä kohdin oli nopea, emme ehkä olleet tarpeeksi käyneet näitä asioita läpi, että asioiden äärelle voi pysähtyä hetkeksi aikaa. Tuvilla tapahtuvat kohtaukset olivat tunnelmaltaan lämpimiä. Kohtausten kestoja ei ollut määritelty ja tämä loi osaltaan joissakin ongelmakohtia. Olisi pitänyt selkeästi sopia milloin ja miten kohtaukset päättyy. Nyt ihmiset saattoivatkin jäädä joihinkin tupiin pidemmäksi aikaa kuin oli kuvitellut ja tuli tunne että pidempään tämä kohtaus ei kannu. Onneksi näyttelijät tekivät ratkaisuja ja muuttivat kohtauksen kulkua. Tällöin he improvisoivat tilanteessa taidokkaasti. Kohtausten venyminen tuvilla aiheutti illan hämärtyksen ja huomasikin että tanssikohtauksen paikka osoittautui todella hämäräksi, samalla se tosin loi kohtauksesta pelottavan ja taianomaisen.

6.9 Johtopäätökset taiteellisesta opinnäytteestä

Maalaustaiteen maalauksen voi liittää teatteriesitykseen, kuvan voi muuttaa eläväksi, mutta se ei ole enää sama maalaus, se muuttuu. Maalauksen antama illuusio tuhoutuu ja muuttuu katsojan mielessä. Se ei ole sama. Maalauksen antama kokemus on eri, maalaus katoaa, sitä ei ole enää olemassa. Taiteilijan siveltimen jälkeä voi jatkaa, mutta se on eri kuin taiteilijan kokemusmaailma, kuva on eri, koska tekijä on eri. Todellisuus maalauksessa ja eläväksi esitetyssä on eri, koska teoksen ihmiset ja näyttelijät eivät ole sama, eikä ympäristö ole sama. Me voimme vain kuvitella sen ja liittää alkuperäiseen teokseen. Maalaus paremminkin innoittaa ja antaa mahdollisuuden muokata ja hyödyntää maalauksen kuvaa visualisoinnissa ja tarinan luomisessa.

Valokuva pysyy, mutta se pystyy viestittämään esittäjänsä tunteet, samoin kuin maalaus pystyy viestittämään sen kuvattujen henkilöiden tunteet teoksesta taiteilijan upealla tavalla vangita ilmeet ja tunteet. Valokuva on henkilökohtainen kokemus, se luo oman miellelyhtymän sen katsojalle. Samoin kuin maalauksessa, sen kokemusmaailmaan pääsee tai ei. Kohtaus syntyy, kuvan voi pysäyttää still-kuvaksi, jolloin se asettuu samaan kehykseen valokuvan ja maalauksen kanssa, mutta pysyy silti erinä. Jokainen näistä piirtää rajat, joita voi häivyttää, mutta ne pysyvät pohjimmiltaan siellä. Taiteenlajien moniulotteisuus sanelee myös muuntuuko kuva. Se voi olla kaksi tai kolmiulotteista. Genrejä voi sekoittaa, mutta samalla esitystapa ja muoto muuttuvat. Rajat katoavat välillisesti, mutta niitä ei voi poistaa kokonaan. Ne sanelevat tiedon minkälaisesta esityksestä on kyse. Kronologisuuden voi rikkoa, sillä voi rikastuttaa esityksen dramaturgiaa ja rikkoa johdonmukaisuutta jolla luoda uuden kontekstin esitykseen. Työryhmälähtöinen työskentelytapa on vapauttava näyttelijälle ja ohjaajalle, se antaa luovuuden virrata ilman liiallisia kaavoja. Perimätiedon tarinat ovat mielenkiintoinen

työskentelymateriaali, ne avaavat mahdollisuuden käsikirjoittaa tarinat nauhalta esitykseksi, jolloin voi kuvittaa kohtauksia tarinoilla tarkemmin. Ne antavat oivan materiaalin tuoda mennyt läsnä olevaksi tähän päivään. Live musiikki on toimiva kokonaisuus eikä sen tai tanssin yhdistäminen esitykseen ole enää rajoja rikkovaa, vaan ne ovat asettuneet käsikätehen teatterin kentälle. Esityksessä voi käyttää performanssintapaisia työskentelyperiaatteita, mutta ylittyvätkö silloin performanssitaiteen rajat ja muuttuuko esitys silloin performanssiksi? Omassa ohjauksessani näin tuskin kävi. Perimätieto ja performanssi olivat siis olettamuksina alkuperäissuunnitelmissa, niiden yhdistäminen, mutta en tiedä ohjasinko niitä selkeälinjaisesti ylittymään toistensa luokse. Samankaltaisuuksia ajattelen olevan työskentelytavoissani, sellaisia mitä performanssitaiteilija käyttää, omaa henkilökohtaisuuttaan ja symboliikkaa. En kuitenkaan usko, että astuin tarpeeksi syvälle performanssitaiteen maailmaan, koska en itse ollut näyttelijänä lavalla. En tiedä muodostinko performanssinkaltaisen maailman polulle, ehkä se silloin muuttui paremminkin installaatioksi tai vasta dokumentoinnin kautta performanssiksi. Ehkä tässä yhteydessä ei ole oikeutettua puhua performanssitaiteesta, sellaisena kuin käsitän sen. Purkaessani videomateriaalia esityksestäni ja valokuvia, niiden kautta syntyi tunne performanssista. Symboliikkaa oli paljon esityksessä, joten sen kautta myös ajattelen liitoskohtia performanssiin. Maljat, valokuvat, maalaus. Voi olla että tässä juuri hämärtyy raja, kuinka jokainen käsittää oman teoksensa esitystaiteeksi, teatteriksi tai performanssiksi. Joku toinen laittaisi esityksen toiseen genreen kuin itse. Katsojan silmä ja taiteilijan viitteet ja rajat sanelevat sen.

”Olen näkymättömällä pinnalla näkyvä, rajat ympäröivät minut. Olen kehyksessä henkilökohtaisesti. Lävistän pinnan, rajat katoavat. Olen näkyvällä pinnalla näkymätön”
(Ote oppimispäiväkirjasta 26.9.2009).

7 RAJOISTA JOHTOPÄÄTÖKSIIN

Kun teatterin yhteiskunnallinen tehtävä on muuttunut, on sen esitysmuodotkin muuttunut. Olen tämän opinnäytteeni taiteellisen sekä kirjallisen osuuteni aikana tutkinut rajoja, kuka ne sanelevat ja miksi? Miksi rajat pitää olla olemassa? Tässä osuudessani rajoista johtopäätöksiin, haluan selventää saamiani vastauksia koko opinnäytteen osalta. Teatterissa, sekä esitystaiteessa kuten performanssissa tai kuvataiteessa on tärkeää rajojen näkymättömyys, jotta kehitystä voi tapahtua. Jos rajat olisivat selkeälinjaisia, ei tutkimuksia tarvittaisi ja muodot pysyisivät samanlaisina. Jotta nämä taiteenlajit voisivat toimia, on kuitenkin tärkeä eroteltavuus, eli rajojen näkyvyys. Ilman tätä, taiteenlaji mistä kulloinkin puhutaan, ei voi saada arvostusta tai tietoisuutta kentällään jossa se toimii. Sen näkyvyys tai tunnistettavuus jää hämärän peittoon ja siirtyy harmaalle alueelle. Se mikä tämä harmaa alue on, josta niin paljon puhutaan, ei tullut itselleni konkreettisesti selväksi, vaan jäi leijuvaksi käsitteeksi "jostakin"? Mutta mistä?

Ristiriitaisuus rajojen selkeydestä varsinkin performanssitaitteen kentällä, tuntuu olevan tekijöidensä kova kiistanaihe. Englanninkielinen termistö sekoittaa käsitteistöä ja rajat häviävät terminologiaan. Tuntuukin että joutuu alkamaan tekemään salapoliisin työtä, selvittääkseen koko käsitteistö koko sen alkuhistoriasta asti. Kun materiaalia ja tutkimusaineistoa on kuitenkin suhteellisen paljon, joka on lisääntynyt huomattavasti viime vuosien aikana, tuntuu että tämä opinnäyte ei voi ottaa vastaan koko materiaalia ja rajaaminen alkaakin tuntua työläältä.

Kun esitystaide ja performanssitaide kiistelevät käytetystä termistä ja niiden eroista (performance art, performance), oma minä tutkijana törmää omiin käsiterajoihinsa. Joudun kaivamaan ja tutkimaan kuvataiteen kautta ja teatterin ja performanssin kautta löytääkseni punaisen langan, joka johdattaisi vastauksen luo. Missä kulkee rajat? Käsitteistöstä kiistellään, mutta pitäisikö kuitenkin tuoda näkyvämmäksi erot, jotka sanelevat nämä taiteenlajit eri genreihin, tai samaan genreen, mutta eri alaluokkiin, josta ne on helpompi poimia?

Onko näiden taiteenlajien oma todellisuus kasvanut liian suureksi, jolloin se väistämättä törmää omiin rajoihinsa, joista on vaikeampi alkaa erotella mikä on mitään? Ehkä tässä nousee valoon taiteilijaidentiteetti, jonka tarvitsee vahvasti rajata ja esittää omat rajansa, oman taiteensa kautta, jotta se voidaan erottaa. Jos nämä käsitetään kuitenkin laajempänä kokonaisuutena, jossa lajityypit, genret ovat itsessään aistittavissa, omissa järjestyksissään, muuttuvat rajat selkeälinjaisiksi ja ylitykset todentuvat helpommin. Jos performanssi, esitystaide, kuvataide tai teatteri pystyy antamaan niin aistimellisen kokemuksen, että katsoja unohtaa läsnäolonsa itse esitystilanteessa, tällöin raja on liudentunut esityksen ja katsojan välistä, tällöin esityksen muotokin on muuttunut intiimimmäksi, eikä lajityypin, genren läsnäolo nouse etusijaan. Tällöin rajoilla ei periaatteessa ole siinä hetkessä merkitystä, ellei sitä käytetä tehokeinona juuri tämän kokemuksen saamiseen.

Esiintyjä, taiteilija voi oman identiteettinsä kautta todentaa rajojen läsnäolon esityksensä kautta. Kuvallisessa materiaalissa, dokumentoinnissa tämä on vahvemmin läsnä. Voit katsoa minua, mutta et koskea. Minä voin koskea sinua tai olla koskettamatta, valinta on yhteinen. Kuvaan astuu sopimus katsojan ja esiintyjän välille, yhteisestä sopimuksesta rajat rikotaan tai jätetään rikkomatta. Myös dokumentointi jättää varan vapaaehtoisuuteen, jos haluan, astun esityksesi maailmaan, voin poistua kuvasi edestä milloin haluan. Teatteriesityksessä joudun olemaan läsnä tai ainakin paikalla katsomossa, niin kauan kuin esitys kestää, ellen

kehtaa lähteä kesken esityksen pois, jos se jotenkin ahdistaa minua katsojana. Rajat piirtyvät erilailla mutta ne ovat olemassa, sopeutumisen pakkoa ei ole, eikä rajan ylitystä vaadita, se on vapaaehtoinen lippu kokemukseen. Rajat sanelevat järjestystä jokaisella elämän alueella. Ne asettavat myös katseen tietynlaisen järjestyksen noudattajaksi. Kun esityksen kaava rikotaan ja raja ylitetään, katse sietää sen jos se tietää ennakkoon mitä se on tullut seuraamaan. Näin myös tietoisuus vaikuttaa hyväksymiseen ja sietämiseen rajojen rikkoutuessa, jos se on ennalta osoitettu sille mahdolliseksi tapahtumaksi. Tällöin moraalikysymyksetkin asettuvat uuteen valoon. Meidän on siis opittava tulkitsemaan erilaisia esityksiä, jotta voisimme tunnistaa erilaiset rajapinnat ja hyväksyä muutokset taiteen kentällä.

Kun taiteen kenttä moninaistuu ja muodot muuttuvat, kokemuksen tavat kasvavat ja antavat mahdollisuuden erilaisiin kokemuksiin. Tällöin jokaisella on mahdollista rikkoa omat sovinnaiset rajansa ja saada kokemus, jollaista ei luullut olevankaan. On eriasia syntykö dialogia katsojan ja esityksen suhteessa, osaako katse poimia merkitykset ja asettaa ne oikeisiin kokemuksen lokeroihin, niin runsaassa ja paljon symboliikkaa tarjoilevissa esityksissä kuin tänä päivänä on tarjolla.

Nykyteatteri sen kaikissa muodoissa haluaa pois objektin osasta, se haluaa tarjota astumisen kokemuksen maailmaan, pois katsomisesta, kohti kokemusta. Nykyteatterin rajat siirtyvät. Kun puhutaan taiteenlajien rajoista ja niiden näkemisestä, on niiden asettelu vaikeaa. Rooliin astuu ihminen vahvasti ja kaksi erilaista havaintoa, tekijä(subjekti) ja kokija, kohde(objekti). Nämä havaintosijat piirtävät kahdet erilaiset rajat, omien kokemustensa perusteella, he voivat yrittää perustella toisilleen miksi rajasivat juuri näin, tai miksi kokivat juuri näin? Mutta havainto on silti erilainen, näiden kahden havainnon sellaiseksi maalaama, eikä se muunnu. Nykyinen kuva nykyteatterista ja sen erilaisista muodoista ja rajapinnoista joilla liikutaan, muodostuu myös paljon alan saamasta

julkisuuskuvasta, sekä myös tutkimuksista joita tehdään. Suuri yleisö luottaa painettuun sanaan ja tulkitsee löyhästi kriteereitä tai ei ollenkaan, missä genressä esitys pyrkii liikkumaan. Näin myös katsojan kuva siitä, mitä esitystä hän on seuraamassa, ei välttämättä ole niin selkeä. Tämä ei myöskään osaltaan lisää arvostusta kyseiseen teokseen, vaan se jumittuu juuri tuolle harmaalle alueelle, ”ei-kenenkään” maalle.

Ehkäpä taiteen ja sen tekijöiden asemakin olisi erilainen jos tänä päivänä pystyisi toteuttamaan Erwin Piscatorin (1893–1966) ihannetta luokattomasta yhteiskunnasta, jossa taiteen on mahdollista kasvaa kaikista aineellisista ja yhteiskunnallisista esteistä vapaana, omien lakiensa mukaan, ollen vain välikappale ja yhteiskunnallinen taistelu, taiteen välttämättömän perusta. (Niemi, 1975, 135).

Historialliset aikakaudet ja kulttuurin muutokset antavat uusia sisältöjä ja merkityksiä taiteeseen. Jokaisen ihmisen kulttuuritausta luo myös rajoja. Merkitysten näkeminen siellä missä ne ovat näkymättömämpiä, muuttuukin haasteellisemmaksi. Kulttuurin muutokset muovaavat näitä. Todellisuus ja mielikuvitus tekevät erilaiset rajat, ne muovaavat hyväksyntää teoksen esittämälle väitteelle erilaisessa ympäristössä. Mielikuvituksen kautta muovattu ympäristö hyväksyy enemmän rajojen ylityksiä kuin totuudenmukainen ympäristö, silloin rajat ovat läsnä olevammat ja vaikeammin kaadettavat, koska pohjaavat totuuteen, arkirealismiksi on painona vaakakupissa, muokaten totuutta.

Rajat ovat siis taiteilijoiden, kriitikoiden ja meidän ihmisten asettamia, vain me ihmisinä voimme ne kaataa, ylittää tai jättää paikoilleen. Mielenpitoita on tasan saman verran kuin meitä ihmisiäkin, vaikutus eri.

”Everything is wonderful” (’Kaikki kelpaa.’), sekä yleisön ihmettelyyn: *”So what?”* (’Entä sitten?’) (Andy Warhol).

LÄHTEET

Painetut lähteet:

Arlander, Annette 1998. Esitys tilana. Vantaa. Teatteritaiteen taiteellispainotteisen tohtorintutkimuksen kirjallinen osuus. Acta Scenica 2. Helsinki: Teak

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

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

Pekka Korhonen, Taru Pätäri-Rannila, Eija Timonen, Niina Susan Vahtola 2007. Lystit möykkäjäiset. Matka kansanperinteeseen tanssin ja teatterin keinoin. Draamatyö.

Sutinen. 2005. Teatterin raunioilla, valuma-alue-muistioita vapaudesta. Helsinki: Kiasma. Maahenki Oy

Erkkilä, Helena 2008. Ruumiinkuvia. Helsinki: Valtion taidemuseo, Kuvataiteen keskusarkisto.

Simonsuuri 1999. Myyttillisiä tarinoita. Helsinki: SKS.

Niemi, Irmeli 1975. Nykyteatterin juuret. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö tammi.

Tolonen, Marjatta 1998. Matka taiteen historiaan. Helsinki: Kirjayhtymä Oy.

Koskenniemi Pieta 2007. Devising, osallistava teatteri ja muita merkillisyyksiä. Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.

Ikonen, Liisa 1993. Visuaalisuuden pelko. Teatteri lehti 8/93 22–24

Takala Kimmo 1997. Tila, jonka aika lävistää. Teatteri lehti 8/97 8-10

Cadia Anna 2008. Andy, ase ja terveystiete. Esitys-lehti 1/08 12–13

Hulkko, Pauliina 2007. Tervetuloa huomina. Teatteri lehti 5/07 8-11

Nevala Marja-Liisa 2008. Median pyörteissä. Teatteri lehti 3/08 18–21

Purhonen, Tiina 2009. 2000-luvun performanssitaiteen valtasi uusi sukupolvi. Teatteri lehti 5/09 27

Luhta, Pekka 2008. Esitystaiteilijat pysykää poissa performanssin tontilta! Teatteri lehti 4/08 32

Maukola, Riina 2006. Teatteri nyt! eli katse futuuriin kiasmassa. Teatteri lehti 7/06 18–19

Arlander, Annette 2009. Esseitä performanssista ja esitystaiteesta. 2 Episodi.

Sähköiset linkit:

www.todellisuus.fi (luettu 17.8.2008)

www.kiasma.fi (luettu 30.9.2008 & 7.9.2009)

www.ateneum.fi (luettu 27.7.2009)

www.sks.fi (17.8.2008)

www.sommelo.fi (23.5.2008 & 30.9.2009)

www.pipilottirist.net (luettu 7.9.2009)

www.caisa.fi (luettu 21.8.2009)

www.teak.fi (luettu 25.9.2009)

<http://213.143.184.82/generaattoori/mahnovitsina.html> (luettu 31.10.2009)

www.playsinternational.org.uk (luettu 31.10.2009)

www.teemumaki.com (luettu 26.9.2009)

www.yle.fi/elavaarkisto/jumalanteatteri (katsottu 26.9.2009)

Painamattomat lähteet:

Halttunen, Kati 2008. Ruumissaatto –surupukuinen nainen. Videotallenne 22.8.2008. Helsinki.

Halttunen, Kati. Oppimispäiväkirja ja muistiinpanot opinnäytteestä 2008-2009.

Halttunen, Kati. Valokuvat esityksestä 22.8.2008 sekä valokuvat prosessin alusta 3.8.2008.

Muurmäki, Antti 1978/Halttunen Kati 2008. Haastattelu 1978 Emil Honkanen. Jyväskylä: Ruoke.

Halttunen, Kati. Teatterihistorian muistiinpanot 1991.

Äänitiedosto: Vedenhaltija/mp3.

1. Kohtaus

Hiekkatie, itäinen pukkisaari:

- muusikot ja kerjäläisnainen
 - muusikot ensin liikkeelle, kerjäläisnainen yleisön johdattajaksi heidän jälkeensä.
- Simultaanisesti
Vastaranta, Tamminiemi ja läntinen Pukkisaari
- vene vastarannalta kohti saarta.
 - surupukuinen nainen laiturilla.

2. Kohtaus

Pitkospuut:

- muusikot kolmessa kohtaa pitkospuilla
- kerjäläisnainen pitkospuitten alku
- > naamion ja roolin vaihto > buto-hahmoksi
- muusikot läntisessä pukkisaarella, kohtaus pitkospuilla, samalla kun hahmo johdattaa saaren katsojat.

Simultaanisesti

Metsäpolku

- muusikot soittavat ja muodostavat äänimaailmaa huudoin ja improvisoiden soittimilla

3. Kohtaus

Ranta, läntinen pukkisaari ja laitur:

- oikealle saareen laiturin luo > "butohahmo" katoaa metsään
- laiturilla surupukuinen nainen odottaa
- vene vastarannalta saapumassa rantaan > "ruumissaatto"
- surupukuinen nainen ja veneen soutaja kohtaavat
- > soutaja ojentaa kapalon > still kuva
- soutaja still-kuva, nainen kapalo sylissä > laulu "Maria"
- nainen lähtee liikkeelle kapalo sylissään laulaen laulua

Simultaanisesti

Metsäpolku

- muusikot soittavat ja muodostavat äänimaailmaa huudoin ja improvisoiden soittimilla

4. Kohtaus

Penkki, hattu, saappaat, sininen ruusu:

- nainen istuu penkille
- pikkutyttö kontakti yleisöön > ojentaa käden > yleisö liikkeelle
- pikkutyttö istuu penkille > "vedenhaltija"-tarina
- hidastettu, unenomainen hetki, sininen ruusu, havahtuminen, juoksu pois

Simultaanisesti

Metsäpolku

- muusikot soittavat ja muodostavat äänimaailmaa huudoin ja improvisoiden soittimilla

6. Kohtaus

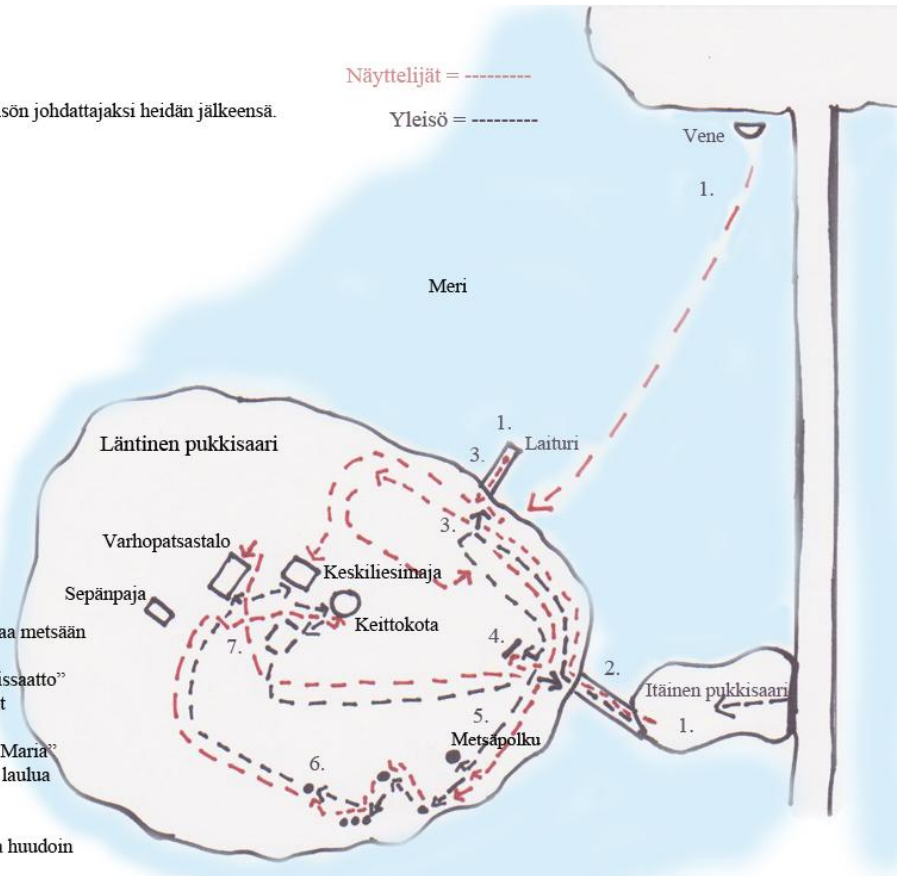
Nöyrytynyt puu:

- muusikot > Uni kappale, tyttö puun rungolla lepäämässä
 - tyttö karkaa pois ylätuville
 - musiikkia nöyrytyneen puun luona
 - muusikot johdattavat katsojat tuville pihapiiriin
- Simultaanisesti loppuu polkuosuudella

7. Kohtaus

Pihapiiri:

- tuvat (kynttilät sekä isot nuotiotulet keskituvassa)
- pihapiiri valaistu kynttilöin ja lyhdyin, sekä keskipiha kukkia maassa ja lyhtyjä
- Varhopatsastalo > surupukuinen nainen hyräilee kapalo sylissään
- Keskiliesimaja > naamionäyttelijä, papan tarinat
- Keittokota > naamionäyttelijä, vanha nainen, tekee rituaaleja katsojille
- Muusikot jokaisen rakennuksen kulmalle > still-kuva. Katsojat saavat vapaasti kulkea tuvissa, sekä istua pihapiiriin keskellä olevilla penkeillä. Kohtaukset tapahtuvat simultaanisesti tuvissa.
- Kaunis ja ruma tanssi:
 - surupukuinen nainen tuvasta, koivun luokse laskee sinisen ruusun, aloittaa laulun: "Sorat ja Koriat", muusikot yhtyvät soitollaan surupukuisen naisen lauluun.
 - tanssi > naamionäyttelijä vanha nainen kodasta ulos, samanlaiset puvut kummallakin, ruma ja kaunis kohtaavat, tanssi.
 - still kuva, tanssi seis, musiikki lakkaa kesken soiton.
- Minuutin hiljaisuus. Musiikki alkaa hitaasti, näyttelijät kulkueeksi, hitaasti kulkevaiksi saattueeksi, kuljettavat katsojat pitkospuille. Asettuvat polun reunoille ja pitkospuille still-asentoon. Katsojat pois saaresta.



5. Kohtaus

Metsäpolun alku:

- musta-asuinen hahmo ojentaa tytölle avaimen

Polku:

1. ääninauha > "Siitä on jo kauan kun viimeksi kirjoitin sinulle äiti" toisto ääninauhassa, aloitettuja kirjeitä narulla, naamio puun kolossa valaistuna, lyhty ja aloitettuja kirjeitä mättäällä ja sininen ruusu
2. käsitellyt valokuvat minusta, kehystettyinä ja kiinnitettyinä puuhun
"Tunnetko kuinka ajattelen sinua?"
3. maalausteline
"Maalaa viiva minun elämäni tauluun."
4. kolme maljaa > "pyhä kolminaisuus"
"Tässä maljassa pesin käteni, tässä maljassa jalkani, tässä maljassa kasvoni."
5. ikkuna
"Ken tästä ikkunasta katsoo, näkee menneisyytensä"

Simultaanisesti

Metsäpolku

- muusikot soittavat ja muodostavat äänimaailmaa huudoin ja improvisoiden soittimilla