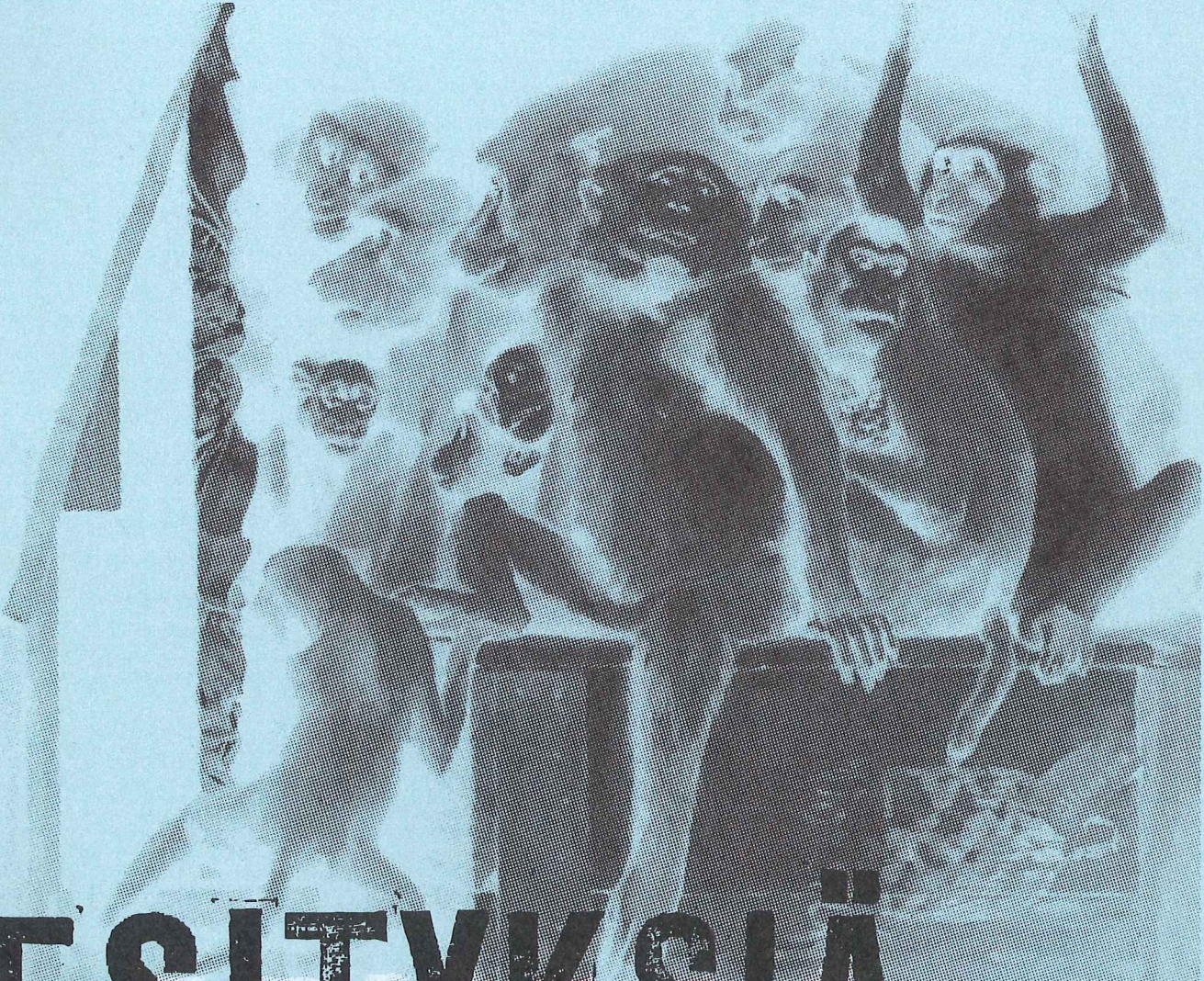


ESITYS

ES

8 €

1/2008



ESITYKSIÄ
ON?

JULKAISIJA

TODELLISUUDEN TUTKIMUSKESKUS
NAHKAHOUSUNTIE 3
00200 HELSINKI
WWW.TODELLISUUS.FI

PÄÄTOIMITTAJA: PILVI PORKOLA

TOIMITUS: TUOMAS LAITINEN, KATARIINA NUMMINEN,
JANNE PELLINEN, JANNE SAARAKKALA

ULKOASU: VILLE TIIHONEN

TODELLISUUDEN TUTKIMUSKESKUS ON VUONNA
2001 PERUSTETTU TAITEILIJATALLI, JOKA KESKITTYY
TODELLISUUDEN TAITEELLISEEN TUTKIMUKSEEN
JA ETSII UUSIA ESITYSMUOTOJA

ESITYS ON KULTTI RY:N JÄSEN

ESITYS 2/2008 ILMESTYY SYYSKUUSSA 2008.
LEHDEN TEEMA ON KATSOJA-KOKIJAN KEHO.

ESITYS@TODELLISUUS.FI
WWW.TODELLISUUS.FI
TILAUSTEEDOT
VUOSITILAUS 2 NUMEROA 15€ 2008
EDELISIÄ NUMEROITA VOITILATA NETIN KAUITA

Pääkirjoitus	3
Rakkauden hulluudesta Steinunn Kettildóttirin ja Brian Gerken haastattelu Pilvi Porkola.....	4
Miksi esityksiä on? Maria Kilpi.....	6
Andy, ase ja terveysside - kuinka Valerie Solanasin teosta tuli esitys Anna Cadia.....	12
Kokemuksia, keskustelua, dokumentteja:	
Odradek - kohti toista tilaa <i>Nälkäteatterin Odradek</i> Masi Eskolin	15
Konsertti kätketystä <i>Nälkäteatterin Odradek</i> Tuomas Laitinen	18
Liikettä katsomisen ja esiintymisen kerroksissa Jenni Koistisen koreografia <i>tänään.tällä.me</i> ja Favela Vera Ortizin <i>Koreografian vastaanotto</i> Tuomas Laitinen	21
Lukupiiri: Haluamme esityksen, emme todellisuutta! Slavoj Zizekin Tervetuloa reaalisen autiomaahan Janne Saarakkala.....	24
Ikonit: Minä ja Turkka - näyttelijän moraalinen voima Janne Pellinen	27

ODR
odelliSweden
UTKIMUS
ESKUS

pääkirjoitus

Onko kritiikin aika ohi?

Keskeisin tapa kirjoittaa esityksistä mediassa on kritiikki. Kritiikin eli arvostelun tehtävänä on paitsi kuvailla myös arvottaa esityksiä. Kriitikot ovat ammattikatsojia, jotka kertovat lukijoille kannattaako esitystä mennä katsomaan. Kriitikoiden sana painaa. On tunnettua, että toisinaan esitykset nousevat tai uppoavat kritiikkinsä myötä. Ne esitykset joista kirjoitetaan, ovat enemmän olemassa, kuin ne, joista ei kirjoiteta.

Miten hyvin arvottamiseen pyrkivä kritiikki itseasiassa sopii nykyesityksistä kirjoittamiseen? Minkä mukaan arvostella tai arvottaa käsitteellistä teosta? Tai miksi?

Onko kritiikki kirjoittamisen muotona auttamattomasti vanhentunutta?

Dramaturgi **Maria Kilpi** kirjoittaa tässä numerossa otsikolla "Miksi esityksiä on?". Artikkelissaan hän mainitsee antiikin kreikkalaisten kunnioittaneen jumalia järjestämällä kilpailuja. Kilpailujen rinnalle tulivat myös esitykset. "Tästä seuraa, että keskenään erilaisia esityksiä ja niiden tekijöitä aletaan asettaa paremmuusjärjestykseen, toisia esityksiä aletaan pitää parempina kuin toisia" Kilpi summaa kritiikin syntyä. Emme kunnioita jumaliamme enää kilpailuin emmekä juurikaan pyri kilpailemaan esityksillämme. Hyväksymme sen, että käsityksemme esteettisyydestä ja mausta vaihtelevat, toiset nyt vain tykkäävät vadelmista ja toiset puolukoista. Miksi meillä siis edelleen on kriitikkoja ja kritiikkejä, varsin hierarkisesti järjestäytyneet esityksestä kirjoittamisen konventio?

Olemme miettineet miten esityksestä kirjoittamisen muotoja voisi uudistaa ja tuoda 2000-luvulle. Tulisiko määritellä kritiikin tavoitteita uudelleen vai luopua kritiikeistä kokonaan?

Esityksistä kirjoittamisen aika ei ole ohi, päinvastoin. Esitysten taustoittaminen ja avaaminen on tärkeää. Esityskokemuksista lukeminen on kiinnostavaa. Esitysten analysoiminen ja niiden pohjalta syntyvä keskustelu on suorastaan välttämätöntä. Ammattikatsojia ja kirjoittajia tarvitaan edelleen, käsitetaiteen aikakaudella ehkä enemmän kuin koskaan.

Tässä numerossa aloitamme palstan "Kokemuksia, keskustelua, dokumentteja", joka nimensä mukaisesti pyrkii kartoittamaan esityskirjoittamisen eri tapoja. **Masi Eskolin** ja **Tuomas Laitinen** aloittavat sarjan kirjoittamalla Nälkäteatterin Odradekista. Pyrimme kehittämään kirjoittamisen tapoja, joiden päämääränä ei ole ensisijaisesti esitysten arvottaminen eikä puhe pääty siihen, onko esitys hyvä vai huono. Siitähän se vasta alkaa.

PILVI PORKOLA

RAKKAUDEN HULLUUDESTA

Junge Hunde on vuosittainen kokeellisen teatterin ja tanssin festivaali Århusissa Tanskassa. Syksyllä 2007 festivaalin ohjelmistossa oli mukana islantilaisen Steinunn Ketilsdóttirin ja amerikkalaisen Brian Gerken tanssiesitys Crazy in love Mr. Perfect. Huhtikuussa 2008 Steinunn Ketilsdóttir opettaa Turun taideakatemiassa.

Koreografi-tanssija työpari Steinunn Ketilsdóttir ja Brian Gerke tapasivat toisensa joitain vuosia sitten Hunter Collegessa, New Yorkissa, tanssilinjalla. Yhteistyö on tuottanut jo useampia teoksia, joista uusin, *Crazy in love Mr Perfect*, vieraili *Junge Hunde* -festivaaleilla syksyllä 2007. Haastattelun työparia hotellin aulassa Århusissa ja heitä jännittää. "Ei meitä ole juurikaan haastateltu", Steinunn sanoo.

"Idea esitykseen syntyi, kun luin lehdestä juttun amerikkalaisesta naisastronautista, joka oli rakastunut miespuoliseen kollegaansa", Steinunn kertoo. "Kun astronautti sai selville, että hänen ihastuksellaan oli toinen nainen, joka työskenteli myös astronauttina, rakastunut hyppäsi autoonsa ja ajoi yhtä soittoa Teksasista Floridaan 1600 km kidnapatakseen kilpailijansa. Matkalle hän oli pukeutunut peruukkiin, aurinkolaseihin ja astronauttien käyttämään vaippaan, jotta hänen ei tarvitsisi pysähtyä vessatauolle. Yritys epäonnistui ja nainen pidätettiin epäiltynä kidnappauksesta, pahoinpitelystä ja murhan yrityksestä. Luin juttua ja ajattelin, että ihmiset todella tulevat hulluiksi rakastuessaan... olimme tehneet yhteistyötä Brianin kanssa jo aiemmin, joten tuntui hyvältä ajatukselta pyytää häntä mukaan."

Mr Perfect on tunnin mittainen duetto, joka muistuttaa treenitilannetta. Steinunn ja Brian ovat lavalla kaksin, kokeilevat erilaisia liikekuvioita ja välillä puhuvat rakkaudesta, sen mahdollisuudesta ja hulluudesta. Miten lähestyä vierasta miestä, onko kukaan mies täydellinen ja voi, olisiko ollut parempi, jos en olisi leikannut tukkaani. Esitys on yhtä aikaa hauska ja vakava pienoistutkielma ihmisistä kulttuurissa, jossa romanttisesta rakkaudesta on tullut pakkomielle. Homo- ja heterorakkautta ei erotella, yhtä epätoivoista kaikki.

Työskentelymetodin työpari on käyttänyt pitkiä, lähes tunnin mittaisia improvisaatioita, joiden pohjalta liikemateriaalia työstettiin.

"Minulle on tyypillistä yrittää ylläpitää kontrollia, mutta olen oppinut Brianilta, että pitää maltaa odottaa ja luottaa, että jotain alkaa tapahtua", Steinunn kertoo.

Esityksen ensi-ilta oli *Reykjavik Dance* festivaaleilla syyskuussa 2007. Sen jälkeen he ovat esiintyneet New Yorkissa Hunter Collegessa ja helmikuussa *Airwaves* -festivaaleilla Lontoossa.

Steinunn aloitti tanssimisen vasta kaksikymppisenä. Lukion jälkeen hän kävi kauppaoppilaitoksen. "Jotenkin minä vain ajauduin sinne... ajattelin, että tähän on tosi kiva rakennus!" Steinunn naurahtaa. Hän kävi oppilaitosta kolme vuotta ja suoritti tradenomin tutkinnon.

"Se on aivan mahtavaa! Siitä on ollut todella paljon hyötyä" Brian heittää väliin.

"Se on totta" Steinunn jatkaa "kun tekee töitä freelancerina, täytyy tietää, miten myydä itseäsi. Kuulostaa kamalalta, mutta niinhän se on, täytyy luoda omat työmahdollisuutensa".



Brian kertoo, että hän innostui tanssimisesta *Britney Spearsin* ja *Janet Jacksonin* musiikkivideoiden myötä. "Minusta piti tulla kirjanpitiä, mutta jotenkin se ei tuntunut sujuvan. Sitten sain stipendin, vapaaoppilaspaikan, mihin tahansa yliopistoon Montanassa ja keksin mennä modernin tanssin kurssille." Valmistumisensa jälkeen Brian on tanssinut mm. *Headwaters Dance Companyssa*.

"Kaiken tekemisen lähtökohtana tuntuu olevan, että jotain täytyy tehdä, jotain on tulossa...etukäteen ei koskaan oikein tiedä, että mitä tulee esityksessä tulee tapahtumaan. Ei voi tietää miten ihmiset esityksen ottavat tai mitä he siitä saavat" Steinunn pohtii.

"Ajattelen, että taiteessa ihminen voi tunnistaa itsensä ja ihmisyyden ylipäätään" Brian lisää. "Jos ajattelee, että veisi tämän esityksen, *Crazy in love Mr Perfect*, Montanaan, niin se olisi aika iso juttu. Tai tarkoitan, että joku voisi tuntea helpotusta siitä tavasta, millä tavalla homoseksuaalisuutta käsitellään. Tai että homorakkaudesta puhutaan kuin mistä tahansa rakkaudesta, numeroa tekemättä. Montanassa on ihan tavallista, että ihmiset salailevat homouttaan, eivät tietenkään kaikki, mutta usein, ei haluta tuottaa häpeää perheelle". Sama tilanne on monessa muussakin

konservatiivisessa osavaltiossa Yhdysvalloissa, kuten Utahissa ja Teksasissa.

"Olen ollut onnekas, perheeni on tosi hieno" Brian sanoo "Joskus nuorempana toivoin, että voi kun mulkakin olisi jotain "sisäistä tuskaa", mutta kun ei... mun vanhemmat ovat aivan mahtavia!"

"Olisihan se aika hienoa, jos taiteella pystyisi autamaan ihmisiä tulemaan toimeen vaikeiden asioiden kanssa", Steinunn toteaa. "Kai taide aina on sellaista itsensä ja maailman hahmottamista".

Työparin seuraavan teoksen työnimenä on "*A million dollars -may be!*" ja sen perusajatuksena on se kyberavaruus, jota rahaksikin kutsutaan. Miten raha vaikuttaa ihmissuhteisiin ja miten rahasta tulee henkilökohtainen tunneasia. Ensi-iltansa esitys saa Reykjavikin tanssifestivaaleilla syksyllä 2008.

PILVI PORKOLA

WWW.ENTRESCENEN.DK
WWW.AEROWAVES.ORG
WWW.DANCEFESTIVAL.IS

MIKSI ESITYKSIÄ ON?

"ESITYS ON KÄYTÖKSEN OSAJOUKKO, JOSSA YKSI TAI USEAMPI HENKILÖ OMAKSUU VASTUUNSA YLEISÖÄ JA PERINNETÄ KOHTAAN SELLAISENA KUIN SEN YMMÄRTÄÄ", SANOO ANTOLOGI DELL HYMES, JA KYSYY SAMALLA ENEMMÄN KUIN VASTAA. TÄMÄN LEHDEN EDELLISESSÄ NUMEROSSA KESKUSTELTIIN ESITYKSEN, TAITEEN JA POLIITTISUUDEN YHDISTÄMISESTÄ. DRAMATURGI MARIA KILPI JATKAA KESKUSTELUA ETSIMÄLLÄ NÄKÖKULMIA VASTUUN MÄÄRITTELEMISEEN TEATTERIN ESIHISTORIASTA.

Tuistaina 8.1.2008 Ylen *K-reppu* ohjelmassa jatketaan Kansallisteatterin *Tuntematon sotilas*-esityksen puintia kansliapäällikkö Risto Volasen ja kustannustoimittaja Hannu Harjun voimin. Molemmat tulkitsevat esityksen näin: *Sitä sodanjälkeistä Suomea, jossa Väinö Linnan romaani on kirjoitettu, ei ole enää olemassa.* Harjun mielestä esityksen tarkoitus on kysyä onko se sodanjälkeinen identiteetti, jota mm. Linnan teoksen varassa on rakennettu, enää pätevä siinä yhteiskunnassa, jossa nykyisin eletään. Volasen mielestä "Suomi on vahva, Suomi tekee tulevaisuutta" ja Smeds valehtelee esittäessään päinvastaista. Tilanne ei muutu sillä, että kiistellään siitä, kumman totuus on enemmän totta. Omasta subjektiivisesta näkökulmastaan molemmat ovat ihan yhtä oikeassa.

Volanen liittyy *Tuntemattoman* "siihen vasemmistoradikaalien traditioon, jossa provokaation keinoin asetetaan keskiluokan yläpuolelle kuten *Lapualaisopperassa* ja *Jumalan teatterissa* aiemmin." Hän katsoo Aristoteleesta periytyvän lukutapansa perusteella Smedsin yllyttävän ihmisiä jatkosodasta "luokkasotaan", eli poliittisesti motivoitun väkivaltaan.

"Jos Teillä Vanhat Herrat ja Tädit (puolueesta riippumatta) on keskenään selvittämättömiä poliittisia, taloudellisia, eroottillisia, teologisia, tahi muita skismoja 70-luvulta, niin olkaa vanhempina kansalaisina sen verran viisaita, ettette sotke meitä nuorempia omiin sotkuihinne. Selvittäkää ne itse, me olemme niistä täysin ulkopuolella", kirjoittaa Smeds vastineessaan (*Helsingin Sanomat* 19.12.2007) ja kieltää esityksellä olevan mitään tekemistä 70-luvun "umpipolitisoituneiden" tapahtumien kanssa, koska tekijä ei ole niihin itse osallistunut, ja suosittelee Volaselle teatterikäsitteiden päivittämistä 2000-luvulle.

"Teatteri on osa yhteiskuntaa, eikä pidä loukkaantua jos yhteiskuntaan kuuluva ihminen reagoi siihen mitä teatterissa esitetään", vastaa Volanen *K-reppu* haastattelussa. Jos on lusikalla annettu, ei voi kauhalla vaatia. Voisi myös kysyä onko yksittäisen katsojan vika, jos tämän ajan teatteri instituutiona ei ole onnistunut tekemään yleisölle tunnetuksi niitä keinoja, joita se käyttää. Voiko yksittäinen ihminen tai tekijä sanoutua irti yhteiskunnan kollektiivisesta historiaasta vain sen perusteella ettei itse ollut paikalla, tai ilmoittaa olevansa suhteessa ainoastaan tähän tiettyyn kaistaleeseen siitä? Voiko yksittäinen esitys, yhteiskunnan näkökulmasta, olla olematta suhteessa muihin, nykyisiin ja menneisiin esityksiin? Ja miten teatteri on osa yhteiskuntaa?

Länsimainen teatterihistoria on perinteisesti kirjoitettu suhteessa näytelmäkirjallisuuteen, jonka sisällöltään ja joskus jopa muodoltaan on ymmärretty reagoivan kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin muutoksiin. Sen sijaan mm. antropologiasta ja sosiologiasta ammentava esitystutkimus on parhaansa mukaan pyrkinyt erottautumaan teatteriksi laskemistaan ilmiöistä. Teoksessa *Theatre histories - an introduction*, Philip Zarilli hälventää tätä jakoa ottamalla teatterihistoriansa lähtökohdaksi ja näkökulmaksi esityksen kulttuurisena käytäntönä. Samalla hän palauttaa länsimaisen[kin] teatterin juuret aikaan ennen kirjoituksen keksimistä. Teatteria, esitystä, tai taidettakaan, ei Zarrillin näkemyksessä käsitellä itseisarvoisena ja omalakisena ilmiönä, vaan suhteessa yksilöllisessä tietoisuudessa, ihmistenvälisessä kommunikaatiossa ja yhteiskunnallisessa järjestäytymisessä tapahtuneisiin muutoksiin. Zarrillin esitys painottuu varhaisiin oraalisiin kulttuureihin ja päättyy keskiajalle.

VÄLITÖN JA KUVITELTU

Tarina näkymättömän maailman synnystä

Kognitiopsykologi Merlin Donaldin mukaan inhimillisen tietoisuus on muodostunut vaiheittain kommunikaation, kielen ja viestintävälineiden sekä tiedon varastointikapasiteetin, muistin ja kirjoituksen kehittymisen kanssa.

Ennen kielen syntyä eletään *episodisessa kulttuurissa*, jossa tehdään ympäristöstä konkreettisia aistihavaintoja ja reagoidaan niihin toiminnalla. Ihmisen suhde maailmaan on välitön, kaikki tapahtuu tässä ja nyt. Ainoa muistin muoto on jo menneiden erityisten tapahtumien tai kategoristen arvioiden soveltaminen sellaisenaan nykyisyydessä läsnä oleviin tilanteisiin. Yksilöt käyttävät hyväkseen omaa välitöntä kokemustaan maailmasta ja oppivat asioita matkimalla toisten toimintaa. Vasta kun siirrytään *mimeettiseen kulttuuriin*, jossa ilmeitä, eleitä ja äännähdyksiä aletaan käyttää viestinnän välineinä, kokemuksen kautta hankittua tietoa – kuten älä syö näitä marjoja – voidaan tarkoituksellisesti siirtää yksilöltä toiselle. Siitä lähtien ihmisellä on mahdollisuus tietää ja kuvitella asioita, joita ei itse ole välittömästi kokenut.

Samalla hahmotetaan, että omaan välittömään elämänpiiriin kuuluvat ihmiset muodostavat ryhmän, jonka jäsenillä on erilaisia sosiaalisia rooleja. Muodostuu ryhmänormeja, jotka ohjaavat yhteisön toimintaa ja tahdonalainen tunneilmaisu käy mahdolliseksi. Ensimmäiset esityksen muodot – musiikki, tanssi ja varhaisimmat rituaalit – perustuvat fyysisen yhteistoimintaan. Yhdessä liikkuminen tai ääntelehtiminen kehittää yksilöiden havainnollista tietoisuutta suhteessa välittömään ympäristöön ja siihen kuuluviin ihmisiin, sekä vahvistaa sosiaalisia siteitä ihmisten välillä.

Esityksen yhteiskunnallinen funktio #1:

Virittää yksilön aisteja suhteessa materiaaliseen ympäristöön ja toisiin yksilöihin fyysisinä olentoina.

Esityksen yhteiskunnallinen funktio #2:

Vahvistaa yksilöiden välisiä sosiaalisia suhteita ja ryhmäkokemusta.

Kielen kehittyminen, sellaisena kuin me sen nykyisin ymmärrämme, alkaa homo sapiensin syntymisen myötä n. 300 000 vuotta sitten. Mimeettinen kyky muuttuu symboliseksi ja sanoja voidaan käyttää viittaamaan toisiin sanoihin syntaksin kautta. Tietoisuuden näkökulmasta tämä tarkoittaa mahdollisuutta kuvitella sellaista mikä on välittömästi havaittavan todellisuuden ulkopuolella. *Myyttisessä kulttuurissa* – kun yhteisöt alkavat kertoa itselleen tarinoita omasta menneisyydestään, maailman alkuperästä ja näiden välisistä suhteista – omien havaintojen ulkopuolella sijaitsevasta alueesta muodostuu kollektiivinen *näkymätön maailma*.

Esityksen yhteiskunnallinen funktio #3:

Kokoontua kuvittelevaan yhdessä näkymättömää maailmaa.

Voisi siis ajatella, että tässä kohtaa esityksiin syntyy se mikä nykyisin tunnetaan *sisältönä*. Zarrillin mukaan oraalisisissa kulttuureissa tarinan kertomisen fyysinen tapahtuma säilyy kuitenkin vielä pitkään symbolista sisältöä tärkeämpänä tekijänä maailmaan orientoitumisessa. Kuuntelijat eivät yritä tulkita tai ymmärtää sanojen merkityksiä vaan kuuntelevat kertojan äänen värejä, sävyjä, muotoa, korkeutta, resonanssia, voimakkuutta, äänen ja hiljaisuuden dynamiikkaa. Tarinoita ei sitä paitsi ole loputtomasti eivätkä ne ole keskeisiltä rakenteiltaan mitenkään ainutlaatuisia, vaan kaikille tuttuja lukuisten toistojen takia.

Fyysisen toiminnan ja havaitsemisen kautta esityksissä konkretisoidaan näkymätön myyttinen maailma. Puheen lisäksi tähän tarkoitukseen aletaan käyttää kuvia. Aasiassa syntyy traditioita, joissa tarinoita kerrotaan näyttämällä suurista kierrettävistä rullista kuvia ja joita säestetään sanoilla. Myöhemmin tutuksi käyneet hahmot leikataan rullista irti ja ne esiintyvät itsenäisinä varjonukkeina.

Ennen kirjoituksen keksimistä ihmisyksilö on muistettavan aineksen ainoa säiliö. Tarinoiden kertoja on kulttuu-

rinen asiantuntija, jonka asiantuntijuus perustuu sekä tarina- että kerrontatradition hallintaan. Perinteestä riippuen tarinat opetellaan ulkoa oppipoikamenetelmällä, tai kuten useammassa tapauksissa, kudotaan tarina kasaan kertomis-tilanteessa niiden keskeisten piirteiden ja tapahtumien varassa, joista tarina on tunnistettavissa.

Kirjoituksen kehittymisen myötä muistettavaa tietoa aletaan varastoida ihmisen ulkopuolelle, siirrytään *teoreettiseen kulttuuriin*. Konkreettista, kirjoitettua tekstiä voidaan tarkastella ja siitä voidaan erottaa toisistaan fyysisesti havaittavat sanat sekä ne ajatukset, tai ideat, joita kirjoitettu esittää. On sanottu, että näin ihminen alkaa maailman lisäksi erottaa itsensä jokapäiväisestä, fyysisesti havaittavasta todellisuudesta. Kirjallisuuden myötä näkymätön maailma laajenee ihmisen sisäpuolelle, paikkaan, jossa sijaitsevat ajatukset, halut, tunteet ja intentiot. Myöhemmin lukutaitoiset kreikkalaiset alkavat kutsua tätä paikkaa nimellä psyyke, sittemmin siitä tulee mieli.

Uudet kyvyt eivät synny edellisten tilalle vaan muodostavat niiden kanssa päällekkäisiä kerroksia. Maailma ei siis kehity paremmaksi, ainoastaan monitasoisemmaksi.

ME

Ketkä ovat se "me", joka esityksiin kokoontuu?

Biologi-maantieteilijä **Jared Diamondin** mukaan ihmiset elävät ensin 5-100 hengen nomadisissa *ryhmissä*, joilla on yhteinen kieli ja kulttuuri, mutta ei erityistä luokajakoa eikä perinnöllistä tai muodollista johtajuuttakaan. Mahdollinen johtaja valikoituu voiman, luonteen tai taistelukyvyyn perusteella. Kaikki yksilöt ovat sukua toisilleen ja yhteisöä koskevat päätökset tehdään yhdessä. Kokemus maailmasta perustuu välittömään ympäristöön, jokapäiväiseen maisemaan, ja muihin ryhmän jäseniin, jotka nähdään joka päivä.

Heimo syntyy, kun useampia ryhmiä asettuu aloilleen ja perustaa kylän. Samoista esi-isistä polveutuvaa sukulaisryhmää kutsutaan klaaniksi. Heimoihin voi kuulua useampia satoja yksilöitä, joita yhdistää edelleen sama kieli ja kulttuuri. Paikalleen asettumisen myötä kieli alkaa assosioitua maahan. Tieto ja päätöksenteko voidaan jakaa yhteisön kesken, tai joukosta voi valikoitua johtajayksilö, jonka asema edelleen perustuu voimaan ja luonteeseen. Kaikki yksilöt tuntevat toisensa nimet ja keskeiset suhteet.

Päällikkökunta koostuu useammista kylistä ja tuhansista, tai kymmenistä tuhansista, yksilöistä. Tällöin järjestäytytään keskeisen, tietoa ja päätöksentekoa hallitsevan auktoriteettihahmon ympärille, jonka valta on periytyvää laatua. Päällikön valtaa perustellaan usein jumalallisella alkuperällä. Hallitsijan ympärillä voi toimia yksi tai useampia kerroksia maallisia ja/tai taivaallisia byrokraatteja ylläpitämässä yhteiskuntajärjestystä. Kansa lahjoittaa osan sadostaan päällikölle kunnianosoituksena, ja sille voidaan määrätä yh-

teiskunnallisia työtehtäviä, esimerkiksi temppeleinrakentamisen yhteydessä.

Kiinnostavinta tässä kuitenkin on se, että yksilöt alkavat ensimmäistä kertaa ymmärtää olevansa yhteydessä sellaisiin ihmisiin, joita eivät ole koskaan tavanneet. Suhde koko yhteisöön ja sen muihin jäseniin vaihtuu jokapäiväisestä välittömästä kokemuksesta kuvittelun asiaksi. Miten yhteisöä on kuviteltu? Ketkä siihen lasketaan kuuluviksi ja ketkä jätetään ulkopuolelle? Se miten yhteisöä jaetaan erilaisiin joukkoihin ja kerroksiin vaihtelee yhteiskunnasta toiseen.

Esityksen yhteiskunnallinen funktio # 4:

Määritellä se joukko, Me, jota esitys koskee.

HALLITSEMATTOMUUS JA TUNNUSTETTU JÄRJESTYS

Tarina maallisen ja taivaallisen hallinnon suhteista

Ryhmillä ja heimoilla on erilaisia käsityksiä maailman-kaikkeutta ylläpitävistä voimista, joiden läsnäolo näkyy konkreettisesti vaikutuksina lähiympäristössä. Voimat tullaan olemaan epävakaita ja oikullisia. Arkaisten rituaalien uskotaan konkreettisesti vaikuttavan ihmisten ja näiden voimien välisiin suhteisiin, joko ylläpitävästi, tai korjaavasti. Rituaalien suorittaminen on kaikkia yhteisön jäseniä koskeva kosmologinen välttämättömyys, jolla pyritään, paitsi palauttamaan epäjärjestykseen joutunut systeemi takaisin tasapainoon, ennen kaikkea varmistamaan tunnetun ihmiskunnan jatkuvuus ja ehkäisemään mahdollisia häiriöitä. Rituaalien suorittajan asiantuntijuus perustuu kykyyn saada yhteys näihin hallitsemattomiin voimiin.

Uskonnoista, siinä mielessä kuin asia nykyisin ymmärretään, aletaan puhua päällikkökunnissa vasta kun yliluonnollisilla voimilla aletaan perustella yhteiskuntajärjestystä; keskushallintoa, sille kohdistuvaa varainsiirtoa ja rauhaa ei-sukulaisten yksilöiden välillä. Samalla esityksestä tulee myös maallisen järjestyksen ylläpitämisen väline. Samaan aikaan kun näkymättömän maailman osuus kasvaa yhteisöjen väkiluvun moninkertaistuessa, esityksillä luodaan jaettua rakennetta yhteiskunnan jäsenille, jotka eivät enää koskaan kaikki tapaa toisiaan.

Elämä perustuu tunnustettuun järjestykseen, joka koskee kaikkia. **Viktor Turnerin** mielestä tämä asia muuttuu perustavanlaatuisesti vasta kun siirrytään agraari- ja heimo-yhteisöistä moniaineksiseen teolliseen yhteiskuntaan, Suomessa 1950-60-luvuilla. Samalla näiden yhteisöjen harjoittama sosiaalinen kontrolli, joka valvoo ja ohjaa ihmisten käyttäytymistä normien ja rooliodotusten perusteella, laajenee konkreettisesta ihmistenvälisestä toiminnasta erilais-ten medioiden välittämäksi.

Esityksen yhteiskunnallinen funktio #5:

Ylläpitää kosmista ja yhteiskunnallista tasapainoa.

Päällikkökuntaa seuraava yhteiselämän muoto on *valtio*. Sen ensimmäisen version ymmärretään syntyneen paikassa ja ajassa, jota kutsutaan antiikin Kreikaksi. Phillip Zarrillin esityksessä Kreikka on ensimmäinen esimerkki tilanteesta, jossa maallisen ja taivaallisen hallinnon ykseyttä aletaan purkaa. Yhteisiä asioita koskevat päätökset eivät laskeudu hallitsijalta ilmoitusasioina vaan niistä kokoonnutaan keskustelemaan. Demokratia, sekä moniin jumaliin perustuva uskonnollinen järjestelmä, toimivat edelleen tunnustettuina järjestyksinä mutta niiden sisällä asioista voidaan neuvotella. Elämä jaetaan yksityiseen ja julkiseen, joista jälkimmäinen on näyttämö näille keskusteluille, joista esitykset teatterin nimikkeellä tulevat osalliseksi. Ne eivät enää kuvaa ja synnytä yhtä kaikkia koskevaa järjestystä vaan antavat erilaisille tulkinnoille erilaisia merkityksiä. Samassa yhteydessä kollektiivisesti syntyneen tarinan esittäjän tai rituaalin suorittajan sijaan esityksestä ryhtyy vastaamaan yksittäinen tekijä, joka edustaa jotakin kantaa näissä käytävissä keskusteluissa.

Yhteys uskontoon ei toki katkea. Kilpailujen järjestäminen oli kreikkalaisille keskeinen tapa kunnioittaa jumalia, ja esityksetkin esiintyvät kilpailun yhteydessä. Tästä seuraa, että keskenään erilaisia esityksiä ja niiden tekijöitä aletaan asettaa paremmuusjärjestykseen, toisia esityksiä aletaan pitää parempina kuin toisia.

Esityksen yhteiskunnallinen funktio #6:

Kokoontua keskustelemaan yhteisön tai yhteiskunnan tilasta.

Viime aikoina on usein siteerattu **Denis Guénounia**, jonka mukaan länsimainen teatteri syntyi politiikkaa harjoittavan yhteisön tarpeesta reflektoida omaa toimintaansa, ja kriisiytyi joko tämän tarpeen tai yhteisön – tai molempien – kadotessa. Jos tämä pitää paikkansa, pitäisikö yhteiskunnalliseksi haluavan teatterin käyttää tätä reseptinä ja keskittyä synnyttämään tai löytämään sekä tarve että yhteisö?

Tästä käsittäkseni seuraa myös, että jos esityksillä halutaan olevan laajempia yhteiskunnallisia funktioita, asia ei ratkea teatterin sisäisenä kysymyksenä tai yksittäisten esitysten kautta, vaan kysymällä mikä on teatteri-instituution suhde muuhun yhteiskunnalliseen toimintaan, mikä on sen asema ja paikka siinä. Tai mikä on teatterissa tapahtuvien esitysten suhde kaikkiin muihin maailmassa tapahtuviin esityksiin? Mitä tapahtuisi jos poliittisen teatterin mahdollisuuksia käsittelevien seminaarien sijaan tekijät kokoontuisivat suoraan keskustelemaan yhteiskunnan tilasta?

On sanottu, että jälkiteollisessa yhteiskunnassa yksilöiden tekemien ideologisten valintojen vaikutukset kohdistuvat ensisijaisesti omaan identiteettiin ja toimintaan, ja vasta toissijaisesti, jos ollenkaan, yhteisiin asioihin, oman välittömän elämänpiiriin ulkopuolelle. Yhdessä elävän ihmisyyden yhteiskunnan täytyy kuitenkin edelleen perustua jonkinlaisiin sopimuksiin siitä, miten toimitaan, miten kansalaisen oikeudet ja velvollisuudet sekä vastuu yhteisten asioiden

suhteen määritellään. Nykyiseen sopimukseen kuuluu, että eletään globaalissa markkinataloudessa. Se on tunnustettu järjestys, jonka suhteen neuvottelut on jo käyty. Suurten linjojen sisäpuolella täytyy joidenkin silti edelleen päättää, miten toimitaan pienempien kysymysten suhteen ja minkälaisien arvojen varassa.

Tätä kirjoittaessa keskustellaan Kemijärven sellutehtaan lopettamisen ympärillä siitä, miten vastuu ja oikeudet jaetaan kansalaisten, valtionhallinnon ja suuryritysten kesken. Pohjoismaisen hyvinvointivaltion ideologiaan kuuluu, että vastuu kuuluu voittopuolisesti valtiolle ja kansalaisella on oikeuksien lisäksi lähinnä velvollisuus maksaa veroja. Jos viime aikojen tapahtumista voidaan päätellä, että päätösvalta on nyt siirtynyt valtion ulkopuolelle, ja että kaikki valvonta on muuttunut vain esteeksi yritysten vapaalle kilpailulle ja uhkaksi elinvoimaisen vientituote-Suomen rakentamiselle, on aika nopeasti laskettavissa, ettei valtio pysty paljon muusta vastaamaan kuin vahinkojen korvaamisesta. Jotkut joutuvat silti päättämään miten näissä olosuhteissa toimitaan.

Yhteiskunta on tehnyt yksittäisille kansalaisille ja ihmisjoukoille mahdolliseksi sen, että yhteisiä asioita koskevat päätökset voidaan jättää poliitikoille, joiden asiantuntemus perustuu tämän erillisen, poliitikkaksi kutsutun järjestelmän tuntemukseen. Kansalaisilla on täysi vapaus keskittyä oman elämänsä, tai muihin tärkeäksi katsomiinsa asioihin, ja ainoastaan reagoida siihen mitä yhteisten asioiden suhteen muulla päätetään.

Taidetta voi toki tehdä monenlaisista motiiveista käsin ja suuri osa siitä sijoittuu näiden kysymysten ulko- tai yläpuolelle. Yhtään väheksymättä tai yrittämättä poistaa näitä muita motiiveja, voisi silti toivoa teatterille instituutiona löytyvän myös tehtävää suhteessa niihin rakenteellisiin muutoksiin, jotka parastaikaa ovat käynnissä – muutakin kuin kätkeä muutokset näkyvistä tai päinvastoin toimia syntyvän kurjuuden yksittäisten esimerkkien näyttelynä.

MYYTTI JA TAPAHTUMA

Zarrillin esityksessä keskeisiä välineitä näkymättömän maailman näkyväksi tekemisessä ovat myytit. Niiden sisältämien menneisyyttä tai asioiden alkuperää koskevien tarinoiden uskotaan konkreettisesti tapahtuneen ennen erillisen, järjellä perusteltavan historian keksimistä. Norjansaamelaisen myytin mukaan luoja on ottanut kaksivuotiaan poron sydämen ja pannut sen maan keskipisteeseen. Huonojen aikojen koittaessa ihmiset painavat korvansa maahan ja kuuntelevat; niin kauan kuin poron sydämen syke kuuluu, tiedetään kaiken muuttuvan vielä hyväksi. Myyttien toiminta perustuu tunnistettavuuteen. Niiden sisältämä kuvasto on ladattu merkityksillä, jotka ovat kaikkien saman kulttuurin piiriin kuuluvien ymmärrettävissä.

Esityksen yhteiskunnallinen funktio #7:

Esittää myyttejä, joiden avulla käsitellään yhteisön arvoja ja asenteita.

Myytteihin lasketaan kuuluviksi myös sankaritarinat, eikä käsittääkseni yksikään inhimillinen kulttuuri ole tullut toimeen ilman kulttuurista kuvastoa, joka kertoo vaikeuksien voittamisesta ja siitä mihin ihmisten tulisi yksin ja yhdessä energiaansa suunnata. Tämä asettaa jotenkin ymmärrettävämpään valoon naistenlehtien kannessa hymyilevät julkikikset, jotka sisäsiivuilla kertovat onnellisen elämän edellytyksistä ja perheen hyvinvoinnin tärkeydestä.

Keskiajalle asti yksi keskeisistä esityksen muodoista on muistojuhla, jossa kokoonnutaan esittämään uudelleen menneisyyden merkittäviä tapahtumia. Muistojuhlissa yhdistyy kaksi esityksen keskeistä keinoa; menneisyydestä muistuttavan myytin konkretisoiminen sekä nykyajassa tapahtuva kokoontuminen fyysisenä ja sosiaalisena tapahtumana.

Esityksen yhteiskunnallinen funktio #8:

Järjestää tapahtuma, johon ihmiset voivat kokoontua.

Tätä kautta ajateltuna teatterin lyhyt historia kirjoitettaiisiin näin: avoimesta, yhteisesti jaetusta tilasta siirrytään kulkueena amfiteatteriin, jossa ihmiset istutetaan alas, siirretään ne riviin ja avataan toiselle laidalle näyttämöaukko. Mennään aukosta läpi kahtia jaettuun huoneeseen, kyllästytään istumiseen ja otetaan tuolit pois. Sekoitetaan joukkoa ja lähdetään taas kulkueena liikkeelle, ehkä vedoten teatterin esihistoriaan.

Ja samaan aikaan toisaalla yksilöt istuvat kapakassa tai yksin television ääressä potemassa kansantaudiksi kasvanutta yksinäisyyttä. Tai näin ainakin on esitetty.

ARKI JA JUHLA

”Mitä toimintaa varten yleisö kokoontuu teatteriin ja mikä sitä teatteriin vetää?”, kysyy Guénoun.

Esitys sijoittuu arjen ja jokapäiväisen toiminnan ulkopuolelle. Varhaisten esitysten tapahtumapaikka ja -aika ovat tarkoin määriteltyjä, ja ne koskevat kaikkia yhteisön jäseniä. Yhteiskuntien hierarkisoituessa ylimääräinen aika alkaa siirtyä yläluokkien omaisuudeksi.

Rooman valtakunnassa arjen ulkopuolelle sijoittuva aika käytetään suhteellisen usein osallistumalla festivaaleille. Nämä tapahtumat tunnetaan nimellä *ludi*, joka käännetään peleiksi tai leikeiksi, ja pitävät sisällään erilaisia huvituksen muotoja gladiaattoritaiseluista pantomiimiin. Teatterin lajeista harrastetaan vakiintuneisiin hahmoihin ja juonenkäanteisiin perustuvaa komediaa, josta ei parhaalla tah-

dollakaan voi kuvitella ihmisten etsivän mitään sisällöllisiä oivalluksia, sen enempää kuin farsseista, romanttisista komedioista, dekkareista tai simppeleistä juoninäytelmistä, joita nykyisin vapaa-ajantäytteenä harrastetaan. Attraktion täytyy siis sisältyä siihen tapahtumaan tai kokemukseen, jonka esitys katsojassaan aiheuttaa – sen lisäksi, että esityksissä käyminen on edelleen tapa tai rituaali vakiintunutta kaavaa toistavan tapahtuman merkityksessä.

Esityksen yhteiskunnallinen funktio #9:

Tuottaa arkipäivästä erottuvia kokemuksia tai muuta nautintoa.

Kiitos työväenliikkeen, viimeiset satakunta vuotta on eletty tilanteessa, jossa ainakin periaatteessa jokapäiväinen annos vapaasti käytettävää aikaa kuuluu jokaisen länsimaalaisen ihmisen perusoikeuksiin, siinä määrin, että elämää useimmiten jäsennetään työn ja vapaa-ajan vaihtelun kautta. Mielekkään tekemisen puutteesta kärsiville tai itsensä kanssa huonosti toimeentulleille vapaa-aikaa riittää ongelmaksi asti. Nähtäväksi tosin jää miten vapaa-aika tulevaisuudessa jaetaan vai jääkö tämä satavuotinen tasajako poikkeusvaiheeksi ihmiskunnan historiassa. Ennen tämän selviämistä voisi kysyä minkä takia ihmisten pitäisi käyttää vapaa-aikansa juuri esityksiin?

Perusoikeudeksi muuttunut vapaa-aika tarkoittaa myös, että festivaalien mahdollisuus on jokapäiväisesti kaikkien ulottuvilla. Paljon esitetään sellaista, että arkiset välttämättömydetkin pitäisi pyrkiä muuttamaan juhlaiksi tai muuksi ylellisyydeksi. ”Koe nautinnollinen suihkuelämys”, kehoittaa tarra suihkusaippuan takapuolella. Erottuakseen tästä jatkuvan ekstaasin kauppaamisesta, minkälainen tapahtuma esityksen pitäisi olla? Vielä enemmän elämys kuin kaikki muut vai päinvastoin jotain ihan muuta? Kristinuskoa edeltävissä uskonnollisissa järjestelmissä ei oltu niinkään kiinnostuneita siitä, mikä oli ihmisten henkilökohtainen usko, tai kuinka mieleltään sitoutuneita ihmiset tapahtumaan olivat, tärkeintä oli rituaaliin kuuluvien fyysisten ja konkreettisten toimien täsmällinen suorittaminen.

On kerrottu, että Berliinissä on ilmiöksi asti palattu ajatuksen esityksestä sen ulkopuolelle laajenevan sosiaalisen tapahtuman paikkana. Käytännössä sitä toteutetaan teattereissa yksinkertaisesti pitämällä ravintolaa tai baaria auki esityksen yhteydessä, myös sen päätyttyä. Tarjoilun funktiona ei ole niinkään hyvitellä sitä, että esitykseen tapahtumana väistämättä kuuluu jonkin verran odottamista, vaan houkutella ihmisiä jäämään ja viettämään aikaa teatterin sisäpuolella. Näin yhdessä syöminen tai juominen, johon ihmiset vapaa-aikaansa muutenkin käyttävät, muuttuu osaksi teatteria tapahtumana, sitä varten ei erikseen tarvitse lähteä kaupungille.

INSTITUUTIO

Jos palataan yhteiskunnan näkökulmasta teatterin sisäpuolelle, voisi Hymesin määritelmään lisätä vielä vastuun teatterin tulevaisuudesta. Paitsi yksittäisinä esityksinä ja projekteina, teatteri vaikuttaa -tai on vaikuttamatta- yhteiskunnassa esittämänsä ja kaikkien harjoittamiensa käytäntöjen summana, instituutiona. Suomalaisen yhteiskunnan ylläpitämän teatteri-instituution merkillisin piirre on se sitkeys, jolla vastustetaan, hyvässä ja pahassa, niitä periaatteita joista useimmilla muilla yhteiskunnan osa-alueilla on tullut jo lähes itsetarkoituksellisia; rakenteellisia uudelleenjärjestelyjä sekä innovaatioiden tukemista ja esilletuomista. Eri-tyisen hämmentävä on erään suuremmanpuoleisen teatterin johtajan laman ajalta periytyvä retoriikka ja asenne: ”Ei nämä meidän farsit minunkaan mielestäni ole parasta mitä teatteri voi tarjota, mutta ymmärrättehän, että niitä on pakko tehdä jos teatteri ylipäänsä halutaan säilyttää.”

”Kaipaen tuotannollisia rakenteita nykyteatterille. Suurin osa nykyteatterista tapahtuu ns. teatterin vapaalla kentällä ja siellä olosuhteet ovat käymässä sietämättömiksi. Aika olisi hyvä jonkinlaisen tuotantotalon järjestämiselle”, sanoo ohjaaja **Tuija Kokkonen** *Kiasma*-lehden haastattelussa viisi vuotta sitten. ”Kaikki selittävä ja tulkitseva puhe puuttuu. Esimerkiksi Kiasmassa on valtava määrä ihmisiä, jotka pystyvät tuottamaan puhetta nykytaiteesta, mutta nykyteatterille kukaan ei tuota sitä... voi vain arvailla miten se vaikuttaa yleisömääriin ja vastaanottoon, varmaan paljonkin.”

”Täällä ei ole yleisöä sille mitä minä haluan tehdä, täytyy mennä Helsinkiin”, sanoo joensuulainen nykyteatterintekijä vuonna 2007.

”Täällä ei ole yleisöä sille mitä minä haluan tehdä, täytyy mennä Berliiniin”, sanoo helsinkiläinen nykyteatterintekijä vuonna 2007.

”Ei esitysten tekeminen ole mitenkään välttämätöntä, tekijän täytyy keksiä se syy ja antaa se sen yleisölle, pitää löytää se tarve mistä pitää puhua. Kapitalismiin kuuluu, ettei riitä, että keksii tuotteen, täytyy keksiä sille myös markkinat. Pitää tuntea yleisönsä, tietää miltä se näyttää ja miten se ajattelee. Ei se tarkoita että yleisöä pitäisi miellyttää, mutta se pitää tuntea”, sanoo berliiniläinen nykyteatterintekijä vuonna 2007. Tämän jälkeen hän puhuu teattereiksi kutsutuista fyysisistä rakennuksista ja tuotannollisista rakenteista, ihmisistä, joiden työ on ylläpitää näitä rakenteita ja joiden puitteissa vierailevat ryhmät voivat keskittyä siihen varsinaiseen työhönsä, esitysten tekemiseen eikä tuottamiseen.

Vertailukohtia löytyy lähempääkin, nimittäin Kaapelitehtaalta, jossa majaileva Zodiak on kahdessakymmenessä vuodessa kasvanut tekijöiden perustamasta vapaasta tuotantoyhdistyksestä Uuden tanssin keskuksiksi. Suomalaisen nykyteatterin ja esitystaiteen piirissä on tähän mennessä syntynyt lukuisia yksittäisiä ryhmiä, projekteja, esityksiä, festivaaleja, nettisivuja, blogeja, kansainvälisiä yhteistyöverkostoja, lehti ja lukemattomia flajjereita. Voisiko seuraavaksi ajatella konkreettisen katon synnyttämistä, rakenteita, jonka alla nämä nykyteatterin tekijät voisivat fyysisesti olla toistensa ja yleisönsä kanssa? Rakenteita joiden tehtävänä olisi esitysten lisäksi tuottaa sitä peräänkuulutettua puhetta?

Helsinkiin ei vielä ole syntynyt Uuden teatterin keskus, mutta en usko olevani ainoa joka sellaisesta haaveilee. Yhteiskunnan näkökulmasta voisi myös ajatella että Uuden teatterin keskuksen tärkein tehtävä olisi tehdä itsensä tarpeettomaksi.

MARIA KILPI, DRAMATURGI

Lähteet:

- PHILIP B. ZARRILLI, BRUCE MCCONACHIE, GARY JAY WILLIAMS, CAROL FISHER
SONGENFREI: THEATRE HISTORIES: AN INTRODUCTION, ROUTLEDGE, 2006
CARLSON, MARVIN: ESITYS JA PERFORMANSSI, LIKE 2006
GUÉNOUN DENIS: NÄYTTÄMÖN FILOSOFIA, LIKE 2007
TUIJA KOKKONEN HAASTATTELU, KIASMA-LEHTI 18/03
ESITYS 1/07

Feministi Valerie Solanas tuli tunnetuksi 1960-luvun lopulla ammuttuaan Andy Warholia. Tapah- tumaa on useissa teorioissa tulkittu esityksenä, jossa Valerie toteuttaa ”esteettisen installaation” ja provokatiivisen performanssin.

ANDY,

Kesäkuun kolman- tena, vuonna 1968, Valerie Solanas katsoo näytekkunasta heijastu- vaa kuvaansa. Helteisestä kesäpäivästä huolimatta hän on pukeutunut poolokaulukselliseen vil- lapaitaan ja popliinitak- kiin. Huulillaan hänellä on punaista huulipunaa. Valerie puristaa kädes- sään ruskeata paperipus- sia ja odottaa.

JA

Factoryn ovenpielestä löytyy ruskea paperipussi. Se on Valerieen. Huolellisesti taiteltu pussi sisältää kolme esi- nettä: Andya ampuneen pistoolin, Valerien osoitekirjan sekä käyttämättömän terveysseiteen. Poliisi ei pidä pussia ratkaisevana todisteena, sillä Valerie ilmoittautuu itse myöhemmin illalla pidätettäväksi.

TERVEYSIDE

- kuinka Valerie Solanasin teosta tuli esitys -

Viisitoista minuuttia yli neljä Andy Warhol kaar- taa taksilla 16:tta katuja alas ja pysähtyy Union Square Westille aivan Valerieen eteen. Andy maksaa taksin ja tervehtii Valerieta. He kävelevät yhdessä Union Build- ingin aulaan ja tilaavat hissin.

Hississä Andy kiinnittää huomiota Valerieen ehos- tukseen. Andy ei ole koskaan nähnyt Valeriella huulipunaa.

Factoryn ovella Andya huudetaan puhelimeen. Va- lerie kävelee hitaasti sisään ja jää seisomaan kynnyksen



ASE

tuntumaan. Kiireinen Paul Morrissey ja sohvilla makoi- leva Mario Amaya vilkaisevat Valerieen suuntaan rekisteröi- mättä tulijaa. Valerie vaihtaa painoa jalalta toiselle, keino- u ja odottaa.

Andy nauraa puhelimeen. Mario huokailee pitkästynee- nä. Valerie avaa paperipussin, ottaa sieltä pistoolin ja ampuu kohti Andya. Andy kiljahtaa kivusta ja kaatuu. Valerie am- puu uudestaan. Andy ryömii. Valerie ampuu vielä kerran.

Sairaalassa Andyttä ei löydetä pulssia ja hänet tode- taan kliinisesti kuolleeksi. Andyn sydän on pysähdyksis- sä puolitoista minuuttia ennen kuin lääkärit onnistuvat avaamaan rintakehän ja aloittavat sydänhieronnan.

Andy selviää. Factoryn ovenpielestä löytyy ruskea paperipussi. Se on Valerieen. Huolellisesti taiteltu pussi sisältää kolme esi- nettä: Andya ampuneen pistoolin, Valerien osoitekirjan sekä käyttämättömän terveysseiteen. Poliisi ei pidä pussia ratkaisevana todisteena, sillä Valerie ilmoittautuu itse myöhemmin illalla pidätettäväksi.

Kirjassaan *The Sweet Assassin and the Performative Politics of SCUM Manifesto* Laura Winkiel ehdottaa Vale- rien epätavallista ehostusta, puvustusta ja paperipussia sisältöineen tappona tapahtuvan esityksen lavastuksen

rekvisiitaksi, vaikka pelkkä teon todellinen väkivalta onkin vakava muistutus siitä, ettei kyse ollut vain lavastetusta ta- pahtumasta. Valerie oli tunnettu militanttifeministi, joka ei tiettävästi koskaan pukeutunut hameeseen ja korkokenkiin. Valerieen ja Andyn välillä oli ollut sanaharkkaa ja epäonnisia yhteensattumia jo jonkin aikaa. Andy oli kadottanut Valerie- en vallankumouksellisen *Up Your Ass*-käsikirjoituksen eikä ollut erityisen innostunut yhteistyöstä maanisen ja miesvi- haisen Valerieen kanssa. Winkiel ei arvuuttele syytä Valerieen päätökseen ampua Andy, mutta toteaa, että Andyn asema avantgarden kiistämättömänä ikonina ja henkilökohtaisen pettymyksen tuottajana edesauttoi tappoyrityksen esteettis- tä toteutusta. Jossain rekvisiitan, naisen rooliasun ja pistoolin laukausten välimaastossa Valerie konstruoi täysin uudenlaisen esi- tystymöodin, joka uhmasi ja vastusti aikansa esityksellisiä konventioita ja pureutui vimmalla avantgarden käsitteistöön.

Winkielin mukaan tapahtu- mapaikalle jätetty näennäisen merkityksetön ruskea paperi- pussi paljastaa Valerieen teon las- kemoiduksi esteettiseksi instal- laatioksi. Samalla sen voi tulkita esitykseksi, jonka motiivi ylittää aikansa säädyllisyyden rajat tuo- malla keskiöön naisen keholliset ja lihalliset perustoiminnot terveystiteen muodossa. Andy oli avantgarden ruumiillistuma, joka suhtautui naisen kehoon samalla hiljaisella välttelyllä kuin ympäröivä yhteiskuntakin.

Terveyside oli paperipussin sisällöstä vallankumouksellisin. Pistooli oli Valerieen instrument- ti, osoitekirja teoksen signeeraus mutta terveyside vaatii laajem- man kontekstualisoinnin. Winkiel kirjoittaa siteen symboli- soivan kastraatiota. Valerie kirjoitti muutamassa yhteydessä miesten harjoittaman naisten sortamisen loppuvan, kun mies kastroi itsensä. Kenties side oli tarkoitettu Andyille kastroin- nin aiheuttaman verenvuodon hoitoon, osoitukseksi hy- väksynnästä, joka seuraisi tätä toimenpidettä? Tämä luenta yhdistettynä tulkintaan terveysseitestä sosiaalisen koodin ja naisen kehon hiljaisuuden rikkojana muodostaa siteestä Va- lerieen teon avaimen. Terveyside on kenties helpoin saatavil- la oleva objekti, jolla on suora suhde (naisen) kehoon haavaan. Eikö mies voi vuotaa verta muuten kuin aseensa avulla? Oliko Valerieen teko performanssi, jota ei ymmärretty lukea oikein edes vihjeiden perusteella? Oliko teko performanssi? Entä onko sen yksityiskohtien tulkinta tarpeellista tai edes moraa- lisesti oikeutettua?

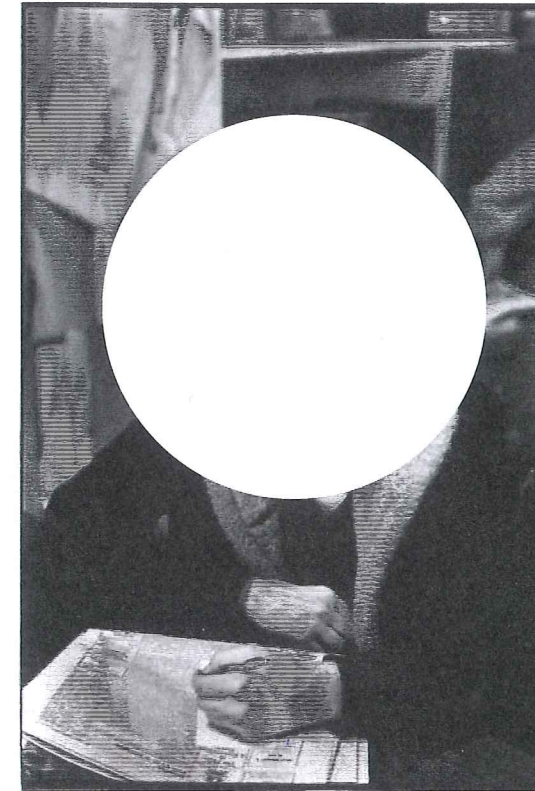
On vaikeata määrittellä, kuinka kaukana nämä Valerieen teon käsitteellistämiset ovat tapahtumien yleisesti hyväksytyistä tulkintoista, jotka ovat laajalti perustuneet Andyn omaan vä- hättelyyn teon vakavuudesta. Andyn mukaan Valerie käytti häntä trampoliinina julkisuuteen. ”Kuuluisana oleminen ei ole loppujen lopuksi niin tärkeätä”, Andy totesi. ”Jos en olisi kuuluisa, en olisi tullut ammutuksi Andy Warholina olemi- sesta.” Valerieen luodit lävistivät Andyn molemmat keuhkot, ruokatorven, maksan sekä tuhosivat vatsaa niin, että pernan lisäksi osa suolistosta jouduttiin poistamaan. Andy joutui käyttämään tukikorsettia ja syömään loppuelämänsä vahvoja kipulääkkeitä.

James M. Harding ehdottaa artikkelissaan *The Simplest*

Surrealist Act (The Drama Re- view, 2001) näkemystä, jonka mukaan Valerieen ampuminen tulisi ymmärtää radikaalina, ku- mouksellisena yrityksenä määri- tellä uudelleen amerikkalainen avantgarde. Kuultuaan Andyn ja Valerieen välikohtauksesta Robert Rauschenberg kuulema lankesi polvilleen ja itki. ”Onko pistoolista tullut nyt uusi media taiteelliselle ja poliittiselle ilmai- sulle?”, Rauschenberg vaikeroi työhuoneensa lattialla. Valerieelle pistooli oli molempia. Tietoinen ja vapaaehtoinen väkivallan teat- ralisointi asettaa Valerieen avant- garden kentällä jo pitkään esiin- tyneeseen anarkismin traditioon. Radikaalin taiteen ja radikaalin politiikan yhdistäminen oli 60-lu- vulla niin tuttu kuvio avantgarden kentällä, että Hardingin mukaan onkin ironista syyttää Valerieta julkisuuden tavoittelusta ja näin unohtaa Valerieen merkitys ken- ties yhden 60-luvun provokatiivisimman ja kumouksellisim- man performanssin toteuttajana.

Andy Warholin rooli ei ollut Hardingin mukaan vain sa- tunnaisen uhrin rooli. Harding kirjoittaa: ”Solanas lävisti vi- sionsa luodein, jotka oli kalibroitu poliittisella ja taiteellisella monimerkityksellisyydellä. Maailmassa, jossa mikä tahansa voi olla taidetta – maailmassa, jota Warhol oli luomassa – So- lanasin ase uhkaavasti laukaisi vastaamattomia kysymyksiä: onko tämä taidetta? Onko tämä vallankumouksellista poli- tiikkaa? Onko tämä uusi media?” Valerieen luodit eivät haa- voittaneet vain kuuluisaa amerikkalaista taiteilijaa vaan koko amerikkalaista yhteiskuntaa. Mukaan lukien miesten domi- noiman avantgarden, jonka ruumiillistuma Andy oli.

ANNA CADIA, ESITYSTAITEEN OPISKELIJA



ODRADEK

KOHTI TOISTA TILAA

"[...]itsen ulkopuolelle ulottuminen on otettava kirjaimellisesti, astumisena toisiin, itselle perustavalla tavalla vieraisiin ja omaan palautumattomiin tiloihin."

-Esa Kirkkopelto

Odradek-esitys haastaa mielikuvitukseen, leikkiin ja iloon. Mielikuvitus, leikki ja ilo ovat kuin välineitä, joilla kuka tahansa voi mennä "toiseen tilaan", ne ovat siltoja toisenlaiseen olemiseen, toisenlaiseen havaintoon. Myös Odradek itsessään oli ja on väline, käsitteellinen keino ajatella tuntematonta ja houkuttella ihmistä toiseen tilaan, sellaiseen olemiseen tilaan, jossa ihminen ei ole koskaan ennen käynyt. Odradek on **Franz Kafkan** kirjoittama fiktiivinen olio, ja se voisi olla nimi taustafilosofialle, joka sallii oudot asiat, selittämättömiksi jäävät tuntemukset ja kokemukset maailmasta. Odradek voisi olla nimi sille traditiolle, joka ohjaa kokemuksiamme ja merkityksellistää niitä, jotta emme hylkäisi niitä turhina, epäolennaisina, ei-minään. Tällaisen taiteelle soveltuvan, tässä tapauksessa erityisesti teatteriin ja sen tekemiseen liittyvän taustaideologian rakentaminen ja ajattelemisen on iso haaste. Se on iso osa koko *Odradek*-esityksen merkitystä sekä esityksenä että yleisellä tasolla, on itse teoksesta mitä mieltä tahansa.

Sillä. **Esa Kirkkopellon** ajatukset teoksesta eivät todennäköisesti näyttämillä. Jos ajatukset toisista tiloista ja ei-ihmiskeskeisyydestä ovat inspiroivia ja uutta luovia, niin on näyttämöteos niiden vastakohta. Näen edessäni samanlaiseen ilmeeseen pakotetut kasvot, kuulen samanlaista ääntelyä esiintyjien suista. Erityisen tuntemattoman sijaan näen ihmisten käsityksiä

Odradekista, stereotyyppistä, ihmismittaista oleilua, yleisouloilua. Käy kuin sille luonnolle, jossa hiirestä tuli Mikki Hiiri, karhusta Nalle Luppakorva ja metsästä ihmisen ikioma henkistymisen paikka - niin kovin inhimillinen, ihmismittainen, tunnettu ja tuhottu. On aika vaikea hyväksyä, että esiintyjät voivat määritellä "minun Odradekini", ihan tuosta vain, sen kummempia kyselemättä, asettamalla Odradekin omaksi leluksi, omaksi ihanaksi pikku-kummallisuudekseen. Tällaisessa asuu ihmismittaisuuden perusta, se asenne, joka inhimillistää ilmiöt ja asiat, ja sen mahdollisen maailmassa olevan tuntemattoman, Odradekin.

TOISEEN TILAA

Toiseen tilaan meneminen ja sieltä poistuminen vaatii harjoittelua, se on harjoittelemista itsessään. Harjoittelu jatkuvana toimintana avautuu muuhun elämään, muuhun arkiseen aherrukseen. Taide ja taiteen todellisuus tulee osaksi maailmaa. Voi jopa ajatella, että tässä asuu *toisen tilan* todellinen sisältö: vaatimus toisin havaitsemisesta on ankarimmillaan liki uskuntoon verrattava "korvienvälinen" muutos, muutos maailmankuvassa. Se vaatii ihmiskeskeisen ajattelutavan ylittämisen ja jota mm. ympäristöfilosofi **Leena Vilkkä** vertaa uuteen Kopernikaanisen vallankumoukseen: "[...]ihminen ei olekaan maailman napa, vaan ympärillämme on asioita yhtä laajasti kuin on tuo avaruus tähtineen."

Harjoittelemisen avaa taiteen tekemisen ja siihen sisältyvän ymmärryksen syvälle omaan henkilökohtaiseen elämään.

NÄLKÄTEATTERIN PIIRISSÄ TOIMIVA TOISSA TILOISSA -PROJEKTI ON KEHITTÄNYT VUODESTA 2004 KOLLEKTIIVISIA HARJOITTEITA, JOISTA KOOSTETAAN YLEISÖLLE AVOIMIA ESITYKSIÄ. RYHMÄÄN KUULUU VAIHTOEHTOISEN TEATTERIN JA PERFORMANCE-TAITEEN TEKIJÖITÄ, SEN VETAJANA JA KOLLEKTIIVISUUTENA TOIMII ESA KIRKKOPELTO. KIASMA-TEATTERISSA 28.11.2007 ENSIILTANSA SAANUT ODRADEK-MUUNNELMIA JATKOI ESITYSTEN SARJAA TUTKIMALLA TUNTEMATONTA, JOKA VIIHTYY MEISSÄ.

Harjoittelemisen kautta joko jokin minussa oleva potentiaali saadaan taiteen ulkopuoliseen käyttöön tai toisin päin: jotain minussa olevaa asiaa saadaan taiteen käyttöön. Voisi ehkä sanoa, että harjoittelemisen idea laajenee ja taiteen tekeminen laajenee käsittämään toimia, jotka muutoin ovat jotain muuta. Ehkä Toisissa tiloissa -ryhmä omalla tavallaan ehdottaa, että taiteilija voisi koettaa elää sitä todellisuutta, jota taiteessaan harrastaa. Eikä kyse ole todellisuuspaosta, vaan erityisestä ja omanlaisesta tavasta havainnoida maailmaa - ihmisellä on kyky matkia mitä tahansa universumin muotoa, oliota. Tämä erityinen kyky matkia saattaa antaa ihmiselle ymmärrystä ainakin kahdesta asiasta: oliosta itsestään sekä siitä, että ihminen on itsessään samanlainen olio.

Toisen tilan haave korreloi myös todellisen tuhon kanssa, sen seikan kanssa että maapallo saattaa tuhoutua. Jotta välttäisimme tuhon, meidän tulisi ajatella toisin, havaita maailmaa toisin, havaita sitä maailman osaa, jota olemme tuhoamassa, mutta jota emme osaa havaita saatikka arvostaa. Juuri tämä on se "korvienvälinen mullistus", jota meidän on vaikea edes kuvitella. Ja jo tällaisenaan se on merkittävää, sitä sisältöä, jota Toisissa tiloissa -ryhmä tuottaa ohi näiden demonstraatioiden. Se on huolta meidän maailmastamme.

Voihan olla, että ajattelen väärin Toisissa tiloissa -ryhmän toiminnasta, teoista ja teorioista, voihan olla, että yliarvioin ajatukset toiseen tilaan menemisestä ja sen haasteen, jonka se ihmiskeskeiselle ajattelulle asettaa. Mutta ainakin uskon, että näin ryhmän toimintaa voi tulkita.

HARJOITTELEMISEN TARKKUUDESTA

Harjoittelemiselle on syytä asettaa vaatimuksia. Vaatimus ohjaa harjoittelun näkökulmaa ja havaintoa kohteestaan. Kun olen seurannut useaan otteeseen Toisissa tiloissa -ryhmän harjoittelemista, minua on häirinyt ja häiritsee

edelleen tekemisen ylimalkaisuus, sinne päin tekeminen. Pelkkä tekemiseen käytetty aika ei takaa yhtään mitään, korkeintaan luo edellytyksiä sille, että "jotain voi tapahtua".

Kun katson Odradekin esiintyjä, tekijöitä, harjoittelijoita, kiinnitän huomiota tekemisen samankaltaisuuteen: esiintyjät ovat suuren osan ajasta silmät kiinni, he kramppailevat ja äänтелеvät. Ihan kuin mielikuva, jota he tuijottavat, veisi heistä voiton ja kaiken huomion, ja ruumis on vain jatke, jolla mielikuvaa vahvennetaan ilman, että metamorfoosia tapahtuisi itse ruumiissa: että toiseen tilaan meneminen tapahtuisi ruumiin tasolla. Nyt se tapahtuu mielen tasolla ikään kuin kehon tukemana. Kehon harjoittaminen ja sen kyvykkyyden lisääminen toisi paljon lisää paitsi tekemiseen ja esittämiseen, se lisäisi ihmisen kyvykkyyttä havaita niitä oliota, joita kohdataan ja joita kohti pyritään "astumaan". Alati vaikeutuvat keholliset harjoitteet tuottavat myös monipuolisempaa suhdetta maailman kanssa: mitä monipuolisempi keho, sen monipuolisemmin se "tarttuu" maailmaan, sen ilmiöihin.

Tulkitsen esiintymisen Odradekissa perustuvan voimakkaaseen mielikuvaan, tuohon mielikuvaan keskittymiseen ja sitä kautta oman mielen hiljentymiseen, jotta jotain muuta voisi tulla esiin. Silloin esiintymisen / tekemisen asenne muistuttaa joogan tms. liikkuvan meditaation keinoja, joissa mieli hiljennetään johonkin objektiin. Mieli tarvitsee kohteen, johon huomionsa asettaa, ja se voi olla mielikuva. Yleensä ajatellaan, että ensin huomio kiinnitetään johonkin objektiin, vaikka omaan asentoon. Ehkä Odradekissa voimakas mielikuvaan keskittyminen kadottaa ruumiin ja tekee ruumiista jonkinlaisen sisäisten tapahtumien temmellyskentän ilman että keho itsessään vastaisi sitä kuvaa, jota harjoittelija katsoo ja johon hän samaistuu. Mikä voisi olla esiintyjälle se "toiseen tilaan meneminen"? Mielikuva voi olla eräs väline ja väylä oikeaan suuntaan, mutta jos keho ei asetu lainkaan vastaamaan sisäistä

kuvaa, niin silloin se ei kommunikoi minun katsojaruumiini kanssa, ei ainakaan koko sillä potentiaalilla, jolla se voisi. En ole varma, tietenkään, mutta minusta tässä kohdassa, katsojan ja esiintyjän ruumiin välisessä tapahtumassa, on jokin häiriö. Pelkkään mielikuvaan uskominen takuulla vuotaa tekemiseen, haluttiin sitä tai ei. Mutta uskon siihen, että kysymällä kehon asentoa, sen erityistä laatua ja herkkyyttä, olisi helpompi päästä esiintyjän johdattamana toiseen tilaan, toisenlaiseen kehoon ja havaintoon siitä. Mielikuvan voisi ajatella laajemmaksi, sen voisi ajatella *kehon skeemaksi*, kehon sisäiseksi aistimukseksi, jonka mukaisesti asentonsa, eleensä ja tekonsa asettaa. Jos ottaa vakavasti sen ajatuksen, että ihminen on kykenevä matkimaan mitä tahansa maailman muotoa, niin silloin erityistä huomiota täytyisi kiinnittää siihen harjoitteen esilletuloon, ruumiin asentoon ja eleisiin, niiden tarkkuuteen ja erityisyyteen. Muutoin tekeminen uhkaa kääntyä vastakohtakseen, ironiseksi vitsiksi taiteesta ja taidepuheesta ylipäätään.

Harjoittelun mieli voisi olla tuntemattoman kohtaamisessa ja sen silleen jättämisessä!

Todellisuuden logiikka ei murru tällä näyttämöllä, jossa Odradekin piti näyttäytyä. Esitys vahvistaa sitä ihmistä, josta tekijät omassa manifestissaan sanovat etsittyvänsä pois. Ihmisen figuuri pöllähtää kaiken eteen omine vaikeuksineen, mahdottomuuksineen, kyvyttömyyksineen. Taidon pelkääminen on ihmisen pienuuden hyväksymistä ja se tuo sen ihmisen siihen esille, pääosan esittäjäksi. Minä en näe edessäni metamorfoosia johonkin tuntemattomaan olomuotoon, minä näen ihmisen, joka tuijottaa tuntematonta. Jotta metamorfoosi toteutuisi, vaatisi se huomattavasti syvempää reflektiota mielikuvan ja kehon välille.

MASI ESKOLIN
TEATTERIOHJAAJA-ESITYSTAITEILIJÄ





IDA KIRKKOPELTO

NÄLKÄTEATTERI/TOISSA TILOISSA: ODRADEK-MUUNNELMIA

KIASMA-TEATTERI 5.12.2007

KONSERTTI KÄTKETYSTÄ

NÄLKÄTEATTERIN **ODRADEK-MUUNNELMIEN** NIMI SAA MINUT ASTUMAAN ESITYKSEEN KUIN KONSERTTIIN. KUULUISIMPANA KAIMANA TULEVAT MIELEEN **J.S.BACHIN GOLDBERG-MUUNNELMAT**. ESITYKSEN VARRELLA KOEN LIIKKUVANI RITUAALIN, JAZZ-KONSERTIN, ILTAMIEN JA TEATTERIESITYKSEN VÄLIMAASTOSSA. TUOSSA MAASTOSSA MINUA KULJETTAVAT ILMAISULLISET HARJOITTEET, JOIDEN INNOITTAJANA TOIMII ODRADEK, **FRANZ KAFKAN** NOVELLISSA **PERHEENISÄN HUOLI** ESIINTYVÄ ARVOITUKSELLINEN JA KÄTKETYVÄ OLIO.

SISÄÄN ASTUMINEN

Jos musiikki ääniaaltojen taiteena jo olemuksellaan kietoo ihmisen värähtelevään ilmaan, tekee *Odradek-muunnelmat* saman mutkattomasti ensiaskelillaan, kutsumalla yleisön esiripun taakse intiimiin johdantoon. Seisomme vieri vieressä kynttilän valossa kuunnellen kun esiintyjä lukee Kafkan novellin. Tilanne on hyvin ritualistinen; tuntuu siltä, että minut hyväksytään ja initioidaan täten esityksen maailmaan. Vaikka vain seison ja kuuntelen, tunnen olevani osa joukkoa. Huomio ei kohdistu suoraan esiintyjiin, vaan itse tilanteeseen, jonka kaikki jaamme. Tämän jälkeen siirrymme takaisin näyttämölle ja jäämme ikään kuin perinteisen teatteriesityksen ja rituaalin väliseen tilaan. Huomio siirtyy yhteisestä tilanteesta esiintyjiin, pienen sillan kautta.

Siltana toimii toiminnallinen jakso, jossa katsojat etsivät odradekin jälkiä tilasta, sekä viesti siitä, että kun esiintyjät alkavat eläytyä odradekin olemukseen, me katsojatkin voimme tehdä sen. Silta liikkuu sillä vaikealla ja epämääräisellä alueella, jolla interaktiiviset esitykset yrittävät houkuttaa katsojan kokemuksellisesti esityksen maailman sisään. Oloni tuosta houkuttelusta jää tässä esityksessä epämääräiseksi. Minusta tuntuu, että minulle ehdotetaan osallistumista, mutta ei anneta keinoja siihen. Alun yhteisöllisyys hajoaa ja muodostuu kaksi joukkuetta – esiintyjät ja katsojat. Silta yhteisöllisestä kokemuksesta teatterillisen kehyksen sisään ei kannu minua täysin yli.

JÄRJESTYS JA KAAOS

Esityksen kantavan rakenteen muodostaa harjoitteiden sarja, jota seuraamme ulkoapäin, vaikka voimmekin liikkua vapaasti samassa tilassa esiintyjien kanssa. Se, kuinka harjoitteet seuraavat toisiaan järkeenkäyvän mutta samalla arvoituksellisen järjestelmän mukaan, muistuttaa minua Bachin muunnelmien kuuntelemisesta. Myös tunnelmassa on jotain samaa – kuten *Goldberg-muunnelmat*, myös *Odradek-muunnelmat* ovat enimmäkseen kevyitä, hauskoja seurata.

Esimerkkinä harjoitteista voi ottaa kahden odradekin välisen keskustelun. Kaksi esiintyjää asettuu vastakkain, muuntuu sisäisesti odradekeiksi ja aloittaa keskustelun. Itse sanat ovat arkisia, mutta ne purkautuvat kuuluviin hallitsemattomasti: ryöpsähdellen, viipyillen, puoliksi tukahtuen, katkeillen. Keskustelun muoto on tuttu ja tarkasti rajattu, sen toteutuminen taas tuntematon ja rajaamaton, mikä saa kokonaisuuden liikkumaan ymmärryksen raja-alueilla. Kun keskustelu on käyty, muuntuvat odradekit takaisin esiintyjiksi ja poistuvat näyttämöltä.

Odradek toimii symbolina, jonka kautta esitys tarkastelee kätkeytyä tai tuntematonta meissä. Järjestelmällisyys on läsnä rakenteellisena kehyksenä, jonka sisällä harjoitteet seuraavat toisiaan kuin pienet tutkielmat tuosta tuntemattomasta. Toisin kuin Bachilla, järjestys ei jatku mikrotasolle, harjoitteiden sisään – päinvastoin, esiintyminen harjoitteiden sisällä on järjestäytymätöntä ja kertoo siitä, kuinka vain tunnettu

on mahdollista hallita, tuntematon hallinnan ulkopuolella. Järjestyksen ja kaaoksen polariteetti kiteyttää jotain olennaista ihmisyydestä, ihmisen itsereflektiivisyydestä ja pyrkimyksestä löytää keitaita joissa luopua siitä.

Keveys syntyy humoristisesta tavasta suhtautua ihmisen yrityksiin rakentaa järjestystä sosiaalisin konventioin. Muistumat omasta ja muiden kovin rajatusta käytöksestä vastaavissa tilanteissa pulpahtelevat mieleen. Keveyden kääntöpuolena on kuitenkin pinnallisuus – esitetyistä tilanteista tulee viitteitä elämään sen sijaan että ne olisivat elämää. Viittaukset nimenomaan pulpahtelevat mieleen, ne eivät aukea kokonaisvaltaiseksi kokemukseksi, jota rituaalinen alku yritti esityksen lukuohjeeksi lanseerata. Toisaalta keveyden tunnetta saa aikaan esiintyjien tapa olla läsnä harjoitteiden ulkopuolella. Oleminen on rennon puolivirallista, kuin kylän yhteisten iltamien järjestäjillä.

ESITYS JA KONSERTTI

Iltamien lisäksi juonnoin toisistaan erottujen harjoitteiden sarja tuo mieleen konsertin. Bach alkaa tuntua kuitenkin jo kovin kaukaiselta ja vertailukohdaksi sopii paremmin jazz. Ja erityisesti sellaisten free jazz -taiteilijoiden kuin **Ornette Colemanin** kollektiiviset improvisaatiot. Jokaisella harjoitteella on teemansa, jonka kukin näyttelijä tulkitsee vapaasti, hypäten tuntemattomalle alueelle. Kun näyttelijät muuttuvat odradekeiksi, jokainen tuntuu liikkuvan omia polkujaan, mutta silti jonkinlaisessa yhteydessä muihin, mikä tuo vahvasti mieleen jazz-muusikoiden vapaat improvisaatiot.

Tämä heijastuspinta ei ole sattumanvarainen. Musiikki rakenteellisenä vertauskuvana yhdistyy esityksen todelliseen musiikkiin, josta on vastuussa puhallintrio **Lost bones**. Yhtyeen rytmi- ja tonaliteettirakenteista vapaa musiikki vertautuu suoraan muiden esiintyjien toimiin harjoitteiden sisällä.

Kunkin soittimen ääni liikkuu kohtalaisen laajalla alueella, jolla kuitenkin on rajat, ja jokaisessa kappaleessa eri alueella. Kun esitys on jo lähentymässä loppuaan, kääntyy asetelma itsensä ympärille – harjoitteita ympäröinyt musiikki siirtyy harjoitteen sisään ja konkretisoi jännitteen, joka kätkeytymisen ja esiintymisen väliin virittyy koko esityksen ajan. Yhtye kätkeytyy näyttämölle tuotuun teltaan ja muuntuu yhdeksi suureksi odradekiksi, käsittämättömäksi ääneksi joka liikkuu kuorensa sisällä.

RITUAALISTA TEATTERIIN

Vaikka esitys purkaa alkurituuaalillaan teatteri-ilmaisun raamit, palaa se raamin sisään harjoitteissa. Katsojana huomaa kokemuksellisesti olevani taas tutussa paikassa, ulkopuolella. Esitys pyrkii purkamaan katsojan erillisyyden tunnetta ja helpottamaan tuntemattoman vastaanottamista. Itse esityksen ydin, näyttelijöiden olemisen tapa harjoitteiden sisällä, tuntuu silti lannistavan tutulta. Vaikka harjoitteiden sisällä yhteinen muoto on viitteellinen, esiintymisen tyyli tuntuu yhtenäiseltä, ei tuntemattomalta. Nopeasti esiin solahdavana ja ekspressiivisenä se arkistoituu omaan lokeroonsa kuten Colemanin musiikki levyhyllyssä. Tuntematon, jota esityksessä kosketellaan, näyttäyty minulle sosiaalisten konventioiden jään alle kätkeytyvinä pintavirtauksina. Koen kurkistelevani niitä jään läpi kuin turisti, esiintyjien kelluessa avannoissa ja huljutellessa jalkojaan vedessä. Meren syvydet, jotka minua todella kiinnostaisivat, peittyvät pinnan kuhinaan.

Onko tuntematon meissä kaikissa noin samankaltaista, vai kätkeytykö odradek myös omaa näyttämöllepanoan? Miksi en pääsekään osaksi metamorfoosin taikapöytä? Onko oma vikani, että esityksessä jään katsojaksi eikä sisältäni kuoriudu odradek?

Oma vastaukseni näihin kysymyksiin liittyy sekä esitystraditioon että henkilökohtaisen kokemuksen rytmiin. Esiintymisen tyyli tuntuu ponnis-

tavan viime vuosikymmenten suomalaisesta teatteriperinteestä ja kantaa mukanaan tuon perinteen tapoja harjoitella ja esiintyä, mikä selittänee tunteiden tunnetta, kun esiintyjät heittäytyvät tuntemattomaan. Kun aihe on äärettömän laaja ja esiintyjien tyyli laaja ja kehollisen ilmaisen spektri kapea, litistyy kokemuksellinen horisonttini enkä saa henkilökohtaista kosketusta tuntemattoman mereen.

Yksityisen katsomistavan kannalta taas rituaalinen alku, jolla johdatetaan katsojaa esityksen maailman sisään, on sisäisen tilan muuttamiseen kovin lyhyt ja irrallinen ja sen jälkeen on helppo palata vanhoihin konventioihin. Tietoisuus ei ehdi mukautua rituaalin osallistavaan kommunikaatioon ja palautuu perinteisen katsojan roolin sisään. Tapa, jota minulle ehdotetaan tämän esityksen kokemiseen, jää lopulta epäselväksi.

TEATTERISTA RITUAALIIN

Kaikesta huolimatta alun rituaali, vapaa liikkuminen esitystilassa, esiintyjien avoin tapa olla ja iltamia muistuttava tunnelma riisuiivat pansareita, joita kannan ympärilläni sekä esityksissä että niiden ulkopuolella. Lopussa palataan rituaaliseen muotoon ja pääsen takaisin sisään esityksen maailmaan; ulkopuolelta katsottuna makuualustan takana piilossa makaaminen vaikuttaa banaalilta, mutta itse koettuna se kerii esitystä syventävällä tavalla kokoon. Interaktiivisten esitysten sisältämä osallistumisen porras tulee minulle ilmeiseksi – ulkoa katsomisen tilasta irtautuminen ja sisään astuminen vaativat minulta aktiivisen päätöksen ja vähän rohkeutta. Kun olen uskaltanut astua kynnyksen yli, saan palkintona syvemmän kokemuksen. Makaan makuualusta kädessäni ja esiintyjien suhina muuttuu musiikiksi, osaksi minua. Olen onnellinen, että asetuin sille alttiiksi.

TUOMAS LAITINEN

ZODIAK – UUDEN TANSsin KESKUS

TÄNÄÄN.TÄÄLLÄ.ME: PAIKKA AURINGOSSA

KONSEPTI: JENNI KOISTINEN

TANSSI: JENNI KOISTINEN, HELI MEKLIN, VIRVA TALONEN

KOREOGRAFIN VASTAANOTTO

FAVELA VERA ORTIZ

LASIPALATSI, 24.1.2008

LIKETTÄ KATSOMISEN JA ESIINTYMISEN KERROKSISSA



Koin pyryisenä tammikuun torstaina mielenkiintoisen kirjon erilaisia tasoja siitä, mitä voi kutsua tanssiesitykseksi. Zodiakin sosiaalisen koreografian esitykset *tänään.täällä.me: paikka auringossa* ja *Koreografian vastaanotto* olivat majoittuneet keskelle Helsingin vilinää – Lasipalatsin näyteikkunoiden taakse. Molemmat esitykset toivat muotonsa kautta katsojan osaksi esitystä eri tavoin.

Jenni Koistisen ideoima *tänään.täällä.me* antoi katsojalle mahdollisuuden valita useista eri positioista ja niiden sisään rakentuvista katsomisen tavoista. Toteutuakseen esitys vaati sisimmän kerroksen – katsojan, jolle tanssitaan henkilökohtainen tanssi. Tilassa oli oma nojatuoli ja oma tanssija, kahdelle katsojalle kerrallaan. Tanssija toivotti katsojansa tervetulleeksi, tarjosi kahvia ja teetä ja kutsui istumaan nojatuoliin. Kahviaan nautiskellen ja halutessaan radiota kuunnellen katsoja sai muutaman minuutin ajan kirjoittaa tuntemuksistaan kyseiseltä päivältä. Kirjoituksen pohjalta tanssija valmisti ja esitti katsojalleen oman tanssin.

Kirjoittaessani huomioni kääntyy toisaalta itseäni ja toisaalta menneisyyteen, aamuun ja päivän kulkuun. Kun kirjaan ylös mieleen pulpahtavat asiat huomaan myös mikä minulle on juuri nyt merkittävää. Kun olen kirjoittanut minulle annetun viisiminuuttisen, tanssija Heli Meklin alkaa lukea tekstiä ja tilanne alkaa avautua itsestäni ulospäin. Kirjoittaessani olen asettunut paikalleni ja herännyt kuuntelemaan tuntemuksiani. Nyt auennut aistien kenttä etsii kohdetta esitystilanteesta.

Tuota johdattelua seuraa kiinnostava välitila – harjoittelun seuraaminen. Meklin harjoittelee tanssia edessäni. Harjoittelussa on jotain tabun kaltaista ja samalla se on äärimmäisen kiehtovaa, omalla tavallaan vielä jännittävämpää kuin itse esitys. Harjoittelussa luova energia on voimakkaassa liikkeessä, etsii ulospäisyttä, muotoa. Kun tanssija etsii liikkeellistä muotoa tekstini herättämille tuntemuksille, on hän sekä selkeästi suuntautunut että yhä kiinnittymättömyyden tilassa. Tekee mieli ajatella, että liikumme molemmat siellä mitä Hans-Thies Lehmann kutsuu *mahdollisen tilaksi*. Tuo tila tuntuu niin intiimiltä, että sitä hädin tuskin uskaltaa katsoa.

Kun esiintyjä ilmoittaa olevansa valmis ja aloittaa tanssin, muuttuu katsomisen tapani. Nyt katson häntä tiiviisti, janoen nähdä miten itse heijastun hänen liikkeeseensä, miten suodatun tanssiksi. Tanssijan tuntemukset, liikelaadut, rytmit ja fraseerukset tallentuvat tarkasti mieleeni. Tämä on se taso, joka yleensä täyttää esitykselle piirretyn kehysten ja jonka esille tuominen on perinteisesti esitysten tarkoitus.

Tanssija toistaa tekemänsä tanssin muutamaan kertaan. Tämä saa huomioni avautumaan lisää. Kun jo hahmotan tanssin olemuksen, laajenee esitys tanssijan ympäristöön. Kadulla kulkijat, jotka jo esityksen alussa alkoivat muuttua mielessäni omaksi koreografiakseen, tulevat yhä merkittävämmiksi. Omien ajatusteni heijastukset tanssijan liikkeissä, kaupungin ja tanssijan koreografisen vuoropuhelu, ohikulkijoiden hämentyneet reaktiot esityksen luomaan poikkeamaan sosia-

lisista normeista, oma paikkani katsojana suhteessa heihin, tanssijan ja kaupungin toisiinsa sulautuvat heijastukset ikkunalaseissa, oivallukset siitä miten alati esitämme itseämme ja toisiamme itsemme läpi – nämä kaikki risteävät kokemuksessani.

Koska jo itse esitystilanne on näin monikerroksinen, on lisätty äänimaailma minulle liikaa. Suljen radion. En kaipaa myöskään kaiuttimista ajettuja ympäristön ääniä, sillä en pysty yhdistämään niitä siihen, mitä juuri silloin muuten havaitsen. Itse tilanne, se mitä näen, kuulen ja aistin juuri siinä missä olen, riittää minulle.

Katsojan paikka venyy esityksessä mielenkiintoisella tavalla, sekä ajallisesti, tilallisesti että sisällöllisesti. Jos esityksen on varannut ennakkoon, saa ohjeen tarkkailla tuntemuksiaan samana päivänä jo etukäteen – näin esitys alkaa jo herätessä. Joka tapauksessa esitys laajenee menneisyyteen kirjoittamisen myötä. Katsoja pääsee sekä esityksen käsikirjoittajaksi että aiheeksi. Se tapahtuu miellyttävän pienimuotoisesti ja tarpeeksi epäsuorasti, eikä ainakaan minussa nouse esiin häpeää, joka niin usein liittyy näyttämölle joutumiseen. Jopa nojatuolit on ovelasti sijoitettu tanssijoiden käyttämän vaalean ja odotustilaan jatkuvan tumman lattian rajalle niin, että ne ovat hiukan enemmän vaalean näyttämön puolella.

Kerroksellisuus jatkuu muille katsomisen tasoille. Odotustilassa esityksiä saa katsoa olematta itse osallisena. Ulkona niitä voi katsoa vielä irrallisempaan, mutta toisaalta altistuen itse samalla sisältä katsovien katseille. Kaikkein uloin kerros on virtuaalinen: nettitelevisio, jonne kokemani tanssi siirtyi reaaliajassa.

* * *

Jos *tänään.täällä.me* hivutti minua katsojan paikalla kohti näyttämöä, vei *Koreografian vastaanotto* koreilematta sinne suoraan purkaen kuitenkin samalla koko esityksellisyden pois. Favela Vera Ortizin ideoima ja toteuttama *Koreografian vastaanotto* on yksityinen tilanne, jossa yhdessä koreografian kanssa suunnitellaan ja harjoitellaan osallistujalle oma tanssi, jonka hän voi esittää tai olla esittämättä joskus tulevaisuudessa.

Kun astun sisään vastaanotolle, antaa tilaratkaisu minulle mahdollisuuden tuoda esityksellisyys sisään tai häivyttää se pois: saan itse valita työskennelläkö Mannerheimintien puolella näyteikkunan edessä vai sisäpihan puolella, missä ikkuna on peitetty. Valitsen esityksellisemmän tilan, ikkunan kadulle.

Muuten esitys loistaa tilanteessa poissaolollaan ja olemme siinä tilassa, jonka *tänään.täällä.me* -esityksessä koin niin määrittelemättömänä ja intiiminä – harjoitustilassa. Kommunikoimme Ortizin kanssa hyvin arkisesti emmekä edes kovin paljon leiki sillä, että olemme näyteikkunassa. Harjoittelemme kuin harjoittelisimme täällä aina.

Näyteikkuna tuntuu tekevän harjoittelustamme esityksen

PIIVI PORKOLA



samassa mielessä kuin parturissa käyminen on esitys, paitsi että tanssin harjoittelemisen näyteikkunassa on epätavallista. Kun siirymme lämmittelystä ja suunnittelusta itse harjoitteluun, tilanne esityksellistyy hiukan lisää – muodostamme frontaalnäyttämön, kun koreografi katsoo tanssiani näyteikkunan edestä. Minun keskittymiseni ja koreografian asema vihjaavat esityksellisyyteen, mutta tilanteen tulkinta jää ohikulkijan vastuulle.

Itse tilanteen esityksellisyys tuntuu silti jokseenkin merkityksettömältä, se on vain harjoituksen puolittaista esityksellisyttä. Puhumme esityksestä, mutta aina viitaten siihen esitykseen, jota ei vielä ole. Harjoitellessamme minulle korostuu entistä enemmän Lehmannin ajatus teatterista mahdollisuuksien tilana. Esitys on tilanteessa läsnä koko ajan, mutta vain potentiaalisuutena. Itse asiassa koko vastaanotto on pelkkä yksi suuri mahdollisuus ja esityksen sijaan olen ostanut lipun harjoitukseen. Harjoittelemme jotain, joka voi joskus toteutua tai jäädä toteutumatta, esitystä, joka voi jäädä pelkäksi mahdollisuudeksi.

Se, että valitsen tanssini aiheeksi samaan aikaan työstäni toisen esityksen teeman, luo uuden esityksellisen kerroksen. Tanssista (joka on läsnä potentiaalisuutena) tulee toisen esityksen (joka on sekin vasta potentiaalista) etäpesäke

mahdollisuuksien avaruudessa. Toisaalta tanssistani tulee osa Favela Vera Ortizin koreografoimaa esityssarjaa, sen 48. osa – *Momentum 48*. Nimen lisäksi Ortiz kertoo yhdistäneensä teoksia sarjaksi myös koreografian tasolla, toistamalla samaa elementtiä, suljettuja silmiä, lähes kaikissa osissa.

Sekä *tänään.täällä.me: paikka auringossa* että *Koreografian vastaanotto* avaavat polkuja sille kiinnostavalle alueelle, jolla esityksen ja yleisön suhde ei ole enää rajattu konventionaaliseen katsomo-näyttämö -asetelmaan vaan siitä on tullut neuvottelukysymys. Esitystilanteesta kutoutuu vuorovaikutuksen kenttä, mahdollisuuksien avaruus ja tila kokijan oman olemisen uudelleenjärjestäytymiselle. Molemmat esitykset lähestyvät esityksen ja sitä kokevan ihmisen suhdetta individualistisesta näkökulmasta, kohdistuen huomionsa yksilön kokemukseen. Individualismi avautuu kuitenkin myös henkilökohtaiseksi yhteydeksi ja uudenlaiseksi yhteisöllisyydeksi. Esitysten kautta on mahdollisuus kokea ainutlaatuisia yhteyden muotoja tanssijan, muiden katsojien, koreografian ja muiden vastaanotolla käyneiden kanssa. Puhumattakaan suhteesta tanssiin, maailmaan tai itseensä.

TUOMAS LAITINEN

HALUAMME ESITYKSEN, EMME TODELLISUUTTA!

Slavoj Žižek: Tervetuloa reaalisen autiomaahan!
Viisi esseettä syyskuun 11. päivästä ja vastaavista päivämääristä
Suomennos ja kirjailijan esittely: Janne Kurki
Apeiron Kirjat, Helsinki 2004

Slavoj Žižek (1949-), toimii sosiologian professorina Sloveniassa, vaikka hänellä ei omien sanojensa mukaan ole mitään tekemistä sosiologian kanssa. Žižek on filosofi ja elokuvafriikki. Siksi kyseessä oleva esseekokoelma on saanut nimensä Wachowskin veljesten elokuvasta *Matrix* (1999). Kohtauksessa, jossa elokuvan sankari herää "reaaliseen todellisuuteen", hän näkee lohduttoman, palaneiden rutiinien sieltä täältä peittämän maiseman – sen, mitä Chicagosta on jäljellä maailmanlaajuisen sodan jälkeen – ja vastarintaliikkeen johtaja Morpheus lausuu ironisen tervehdyksen: "Tervetuloa reaalisen autiomaahan."

»Eikö jotain samanlaista tapahtunut New Yorkissa syyskuun 11. päivänä [2001] kysyy Žižek. Hänen viisi esseetään käsittelevät sitä, miksi juuri World Trade Centerin tuho nostettiin välittömästi lähihistorian merkittävimmäksi vedenjakajaksi, hetkeksi, jonka jälkeen kaikki oli toisin. Žižek pyrkii osoittamaan, että syyskuun 11. päivän iskut ovat osa narratiivista fantasiaa, jota me elämme. Ne ennustettiin Hollywoodissa, vuosituhannen vaihteen katastrofielekuvissa, joista esimerkkinä vaikkapa *Independence Day* (1996). Kun lentokoneet sitten viisi vuotta myöhemmin todella lensivät päin torneja suorassa tv-lähetyksessä, järkytys ei suinkaan herättänyt meitä todellisuuteen – joka kenties oli tuon kauhistuttavan teon tavoite – vaan sysäsivät meidät entistä syvemmälle fantasiaan. Sen koordinaatteina toimivat katastrofielekuvien kuvastot, toimintatavat, moraaliasetelmat ja roolimallit. Eikö George W.

Bush olekin siitä lähtien pyrkinyt toimimaan juuri niin kuin *Independence Day*n sankaripresidentti, joka pelasti maapallon ufojen vihamieliseltä hyökkäykseltä? Juuri tämänkaltaisesta fantasiasta on pyritty tekemään *niin totta kuin mahdollista*.

Kuten suomentaja Janne Kurki toteaa kirjailijan ajattelua jäsentävässä alustuksessaan, Žižek ampuu välillä niin kovaa yli, että välillä kannattaa käydä ulkona tuulettumassa. Olen Kurjen kanssa samaa mieltä, olen lukenut kirjan nyt kolme kertaa, ovet paukkuen – mutta silti jo ensimmäisellä lukukerralla Žižek myös osuu. Hänen ajattelunsa etenee, kaikesta filosofisesta nokkapokasta ja älyllisestä siksakista huolimatta, arkipäiväisten ja usein fyysisten esimerkkien kautta. Minä olen nähnyt ne elokuvat ja televisiölähetykset, joita hän analysoi; minä olen kokenut hänen kuvaamiaan tunteita; minä olen törmännyt vastaaviin konfliktitilanteisiin; minä olen käyttänyt argumentteja, joihin hän tarttuu kiinni; ja kyllä, minä olen juonut olutta, joka ei ole olutta (sitä alkoholitonta). Žižekin filosofia on sanalla sanoen seksikästä. Se osuu myös todellisuuden tutkijaan minussa. Eikö minua aja juuri *reaalisen intohimo*, jota Žižek valottaa; halu kyseenalaistaa poliittisesti korrekti todellisuuskäsitys, halu kysyä miten todellista on todellisuus, kuka sen saa määrittää – ja ennen kaikkea – halu kokea jotain todellista? Ei



kuitenkaan mitään *liian todellista*, sillä ei ihminen Žižekin mukaan halua mitään liian todellista, se on sietämätöntä, vaan *todellisen kaltaisia elämyksiä*. Eli minä haluan esityksen, en itse asiaa. "Reaalinen itse täytyy havaita – jotta se kestäisi – painajaismaisena, epätoollisena spektrinä" Žižek kirjoittaa ja viittaa maailmanlopun visioihin, joita ilmennetään mm. elokuvissa.

Minun pitäisi riemuita, sillä Žižekin näkemys todellisen kaltaisten elämysten tarpeesta lupaa pohjatonta kysyntää myös teatteriesityksille. Jotenkin minua kuitenkin kylmää. Ajattelkaa maailmaa, joka on *esitys* maailmasta, jossa inhimillisen toiminnan – työn – keskiössä on todellisen kaltaisten esitysten luoja. Tässä näkökulmassa mm. poliitikot ovat taiteilijoita, esitysten tekijöitä, näyttelijöitä. Voiko tästä päätellä muuta kuin sen, että esitystaiteilijan ammattitaito on äärimmäisen poliittinen väline? Mihän sitä tulisi käyttää? Minkälaisia esityksiä pitäisi tehdä ollakseen eettinen? Entä mitä se kertoo ihmisestä, että taiteilija on siirtynyt marginaalista keskiöön? Että me olemme kaikki sivustakatsojia, tarkkailijoita, ulkopuolisia – vieraantuneita, neuroottisia ja pelokkaita – ja valmiita astumaan esitykseen mutta emme reaalisen autiomaahan?

Tervetuloa reaalisen autiomaahan - kirjan perusväittäämä on, että meidän tulisi erottaa siinä, minkä koemme fiktiona, reaalisen kova ydin, jonka kestämmme vain tekemällä siitä fiktion. Mikä on se reaalisen kova ydin, jota länsimaat – ja Yhdysvallat etunnessä – eivät Žižekin mukaan kestäneet syyskuun 11. päivänä? Sen,

että länsimainen maailmanvalta ei ole demokratia. Siksi se epädemokraattinen paha, mitä länsimainen maailmanvalta tuottaa ja mitä se ei voi kuitenkaan hyväksyä omaksi tuotoksekseen, pitää ulkoistaa; tarvitaan uhka, tarvitaan vihollinen, tarvitaan fantasia. Mihän tällä fantasialla pyritään? Vaihtamaan pahisten ja hyvisten roolit tarinassa; köyhdytettyä kolmatta maailmaa kohtaan tunnettu vastuullisuus ja syyllisyys saa riittää – me olemme nyt uhreja!

Vaikka globaali vihollinen on nyt saanut muslimifundamentalistin kasvot, sodassa terrorismia vastaan ei Žižekin mukaan ole kyse uskonnosta tai "kulttuurien törmämisestä". Nämä selitykset ovat vain savuverho sille, että länsimaiden ja kolmannen maailman väliin rakennetaan entistäkin vankempaa muuria, jolla länsimainen elinstandardi, materiaallinen yltäkylläisyys, pyritään suojaamaan. Samalla pyritään suojelemaan illuusiota ihmisten tasa-arvosta. Ketkä jäävät tämän esityksen ulkopuolelle – ilman lippua niin sanoakseni – heistä Žižek käyttää Giorgio Aganbemin termiä *homo sacer* (latinasta google-käännettynä "pyhä ihminen"), tarkoittaen arvoista ja oikeuksista riisuttua eläimen asemassa olevaa "pelkkää" ihmistä. *Homo sacer* voi olla "laiton taistelija", jota voidaan kiduttaa ja pitää vangittuna ilman oikeudenkäyntiä, tai "humanitaarisen biopolitiikan etuoikeutettu

objekti” pakolaisleirillä tai maahanmuuttajien säilöönottokeskuksissa. *Homo sacer* ei nauti täysiä ihmisoikeuksia eikä myöskään ole osa (mitään) poliittista yhteisöä. Meidän näytelmässämme hänelle on tarjolla vain roiston rooli, jos sitäkään. Entä mikä on minun roolini siinä? Žižekin hurjin väite on, että jos parlamentaarinen poliittinen järjestelmä on vain nimeltään demokratia, me olemme kaikki *homo sacereita*; katselijoita esityksessä, jossa me voimme kyllä reagoida aivan niin kuin meitä huvittaa – mutta emme muutta mitään.

Minulle Žižekin ajattelussa radikaaleinta on parlamentaarisen demokratian väittäminen ”tämän päivän tärkeimmäksi poliittiseksi fetissiksi”. Vaikka syyskuun 11. päivän iskut voitaisiin nähdä mielenilmauksena länsimaiden muka-demokraattista vallankäyttöä kohtaan – tai sen suorana tai epäsuorana tuloksena – ne tulkittiin kuitenkin iskuiksi Demokratiaa vastaan. Žižekin mukaan tällainen Demokratia on naamioitua vahvemman oikeutta. Vahvin ja rikkain päättää sen, mikä on loukkaus ihmiskuntaa vastaan. Vahvin saa määritellä tarinan. Tämä ei tee World Trade Centerin tuhoamisesta hyväksyttävää. Žižekiä lainatakseni, ”sellaista ei saisi tapahtua missään”. Olennainen kysymys onkin, ketkä määrittävät ihmiskuntaan kuuluviksi ja kenen pihamaalla tällainen näytös ei ole *niin* kauhea rikos.

Minusta on hyvä, että demokratian pyhyttä ravistellaan, koska näyttää siltä, että sen varjolla sanotaan ja tehdään mitä sattuu. Mutta olisinko minä valmis luopumaan siitä lottovoitosta, jota on syntynyt demokraattiseen Suomeen – vai olenko minä vain *sanovinani* niin? Esitänkö minä radikaalia, koska se on seksikästä ja minun asemassani samalla täysin turvallista? Näillä kysymyksillä Žižek korventaa maailman kaikkia vasemmisto-intellektuelleja – vaikka hän tunnustautuu itsekin sellaiseksi ja usuttaa muotoilemaan vasemmistolaisen vaihtoehdon demokratialle. Tästä päästään syvemmälle: vaihtoehdon puuttuminen on tyhjiö, johon demokratian kyseenalaistaminen aina kilpistyy. Žižekille vasemmistolainen vaihtoehto merkitsee kollektiivisuuden uudelleen keksimistä. Hyvä. Mutta miten? Yhdistämällä riskien ottamisen aktiivinen asenne fatalismiin, vastaa Žižek. Otetaan askel tuntemattomaan tietoisesti, ilman takuita. Žižek korostaa rohkeutta niin sanoissa kuin teoissa ja syyttää nykyistä vasemmistoargumentaatiota munattomuudesta. Vaatimalla järjestelmältä mahdottomia (esim. täystyöllisyys) vasemmisto väistää tarttumasta härkää sarvista ja pesee samalla kätensä, saavutettuja etuja nautiskellen, sen sijaan, että edes ajattelisi rohkeasti uutta vaihtoehtoa. Vasemmisto, siinä missä muukin maltillinen puoluekenttä, tyytyy vain *reagoimaan* äärioikeiston populistisiin liikkeisiin, joka Žižekin mukaan on perverssi mutta silti ainoa ”elossa” oleva poliittinen voima. Mikään muu ei liiku. Se kielii poliittisesta järjestelmästä, jossa mikään ei saa muuttua. Tästä perustavalaatuisesta tapahtumattomuudesta syntyy *reaalisen intobimo*, että edes *tuntuisi* siltä, että jotain tapahtuisi.

Sanotaan, että taiteessa ei vain peilata maailmaa/yhteiskuntaa vaan luodaan sitä. Žižekiläisittäin voisimme kysyä, luommeko me taiteilijat esityksillämme oikeastaan vain tapahtuman tuntua? Jos me haluamme luoda reaalista maailmaa meidän pitäisi minusta siirtää huomiomme esityksestä (tuotteesta) puitteisiin (tuotanto-olosuhteisiin) ja tarkastella sitä, miten ja missä me teemme taidetta. Minkälaisissa puitteissa, minkälaisilla ehdoilla, minkälaisia ja kenen kirjoittamia sääntöjä noudattaen työ tapahtuu? Pelkkä esitys esityksessä ei muuta mitään.

Žižek ei ole relativisti vaan materialisti sanan parhaassa ja kenties romanttisimmassa merkityksessä. Hän nimeää loppuyhteenvetonsa ”rakkauden tuoksuksi”. Ensin siinä ei minusta ollut mitään rakkauteen viittaavaakaan, armoton analyttinen kuristus jatkuu hetyttömänä viimeiseen virkkeeseen sakka. Ajattelin, että Žižek on perverssi ja tämä on hänen tapansa sanoa, että elämä jatkuu, kaikesta huolimatta. Nyt ajattelen toisin. Haistan rakkauden tuoksun. Žižek henkii rivien välistä, että on olemassa tosiasioiden reaalin taso, olosuhteina ja tapahtumina ja että niitä voi muuttaa. Maailma ei ole pelkkä esitys.

JANNE SAARAKKALA

IKONI

MINÄ JA TURKKA NÄYTTELIJÄN MORAALINEN VOIMA

Mikä on esittävän taiteen ja muiden taidemuotojen keskeisin ero? Itselläni se liittyy asiaan, jota kuvaa parhaiten sana energia. Se on käsite, jonka avulla voin esiintyjänä kuvata vuorovaikutusta esiintyjien välillä ja suhdetta yleisöön. Katsojana kokemukseni on monesti ollut vielä energisempi: joskus olen inspiroitunut esityksestä niin, etten ole saanut unta, joskus olen kotiin päästyäni raivonnut pää punaisena. Kerran olen hautaunut kouristuksenomaisesti häpeästä kesken esityksen penkkirivin taakse.

TURKAN HÄPEÄ JA MORAALINEN VOIMA

Ehkä juuri käsitelläkseni näitä voimakkaita tuntemuksia tartuin Jouko Turkan vuonna 1993 julkaistuun kirjaan, *Häpeään*. Esityksen energian kannalta kiinnostavin ajatus kirjassa liittyy moraaliin:

”Näyttelemisen on pohjimmiltaan moraalista voimaa”, väittää Turkka.

Mitä voisi olla esiintyjän moraalinen voima? Turkka ei avaa tätä ajatusta kirjassaan tarkemmin. Joukkotiedotuksesta puhuessaan Turkka mainitsee moraalisen voiman: ”Draama syntyi kansan markkinahuviksi. Nyt joukkotiedotukselle ei pärjää siinä kukaan. Olemuksensa mukaan joukkotiedotukselta puuttuu moraalinen voima. Joukkotiedotus ei tunne taseroja, moraalista valintaa. Kaikki on keskustelua, kaikki ovat oikeassa. Sen maailman asettaa vain kyseenalaiseksi vain yksi ominaisuus – henkilökohtainen messiaaninen moraalinen voima.”

Sähköistyn ajatuksesta, että esityksellä on messiaanista moraalista voimaa, joka ankkuroituu esiintyjän henkilöön ja välittyy energiana katsojalle!

MORAALINEN VOIMA JA POLIITTISUUS

Näyttelijä Petri Taipale puhuu energiasta ja moraalista Marja Silden artikkelissa *Kohti poliittista kehoa* (Teatterilehti 6/2006). ”Kun esiintyessäni annan energiaani sanoina ja liikkeinä, ei ole yhdentekevää, miten tuo energia on tuotettu, eli mitä olen syönyt, mitä juonut, miten kehoni esityspaikalle kuljettanut. En voisi tehdä ekologista esitystä ja sen ulkopuolella elää esitysten arvojen vastaisesti (...) Tai voisin mutta se olisi sitten vain teatteria.”

Se, mistä Taipale puhuu, on hyvin lähellä sitä, mitä voisin ajatella olevan esiintyjän moraalista voimaa. Ehkä moraalinen voima on siis poliittisuutta; taiteilijan on tehtävä moraalisia valintoja ja seistävä näiden valintojen takana. *Kaikki eivät ole oikeassa.*

Esiintyjän sisäisen moraalisen rakenteen voi hahmottaa mukailien oikeustieteen professori **Kaarlo Tuorin** ajatuksia moraalista sekä yhteiskunnassa että yksilössä: moraalinen syvä taso ohjaa pintatason toimintaa, eli yksilön tapauksessa käyttäytymistä ja yksittäisiä valintoja. Moraalinen tietoisuus on siis itserefleksiivisyyttä. Moraalinen pinta- ja syvä tason välillä tapahtuu myös dynaamista liikettä; paitsi että syvä taso rajoittaa pintatason valintoja, pintatason toimet voivat "valua" syvä tason tasolle ja saada aikaiseksi sisäisen muutoksen.

Teatterin ja esitystaiteen keskiössä on perinteisesti ollut ihminen. Yhteiskunnan arvojen ja oikeuden syvä rakenteessa on tapahtumassa uhkaavan ekokatastrofin takia perustavanlaatuisia muutoksia: subjektin asemaan on pääsemässä ihmisen rinnalle jotain *muuta kuin ihminen*. Voiko esityksen ytimeen (tai ihmisen rinnalle) asettaa jotain ei-inhimillistä kuten luonto tai eläin? Ei-inhimillistä käsitteleviä -tai sitä kohti kurottavia- esityksiä on nähty viime vuosina useita (esim. **Maus ja Orlovskin Herra Tosavainen -I muistio ajasta**, Kiasma-teatterissa 2006). On kiinnostava ajatella, voiko esiintyjä artikuloita jotain ei-inhimillistä moraalisen voimansa avulla?

MORAALINEN VOIMA JA ENERGIA

Olen esiintyessäni omasta ja katsojien läsnäolosta korostuneen tietoinen. Jokainen ele ja liike on itserefleksiivinen. Jännite ja energia syntyy katseen kohteena olemisesta, häpeän ja onnistumisen samanaikaisesta mahdollisuudesta. Minkälainen on siis moraalisesti voimakas esiintyjä? Sellainen, jonka energia eli sanat ja liikkeet heijastuvat esteettä tämän moraaliselta syvä tason tasolta vilpittöminä, uskottavina ja rohkeina?

Haluaisin ajatella, että esiintyjän moraalinen voima välittyy pelkän läsnäolon kautta, ilman itserefleksiivisyyttä ja katseen painetta. **Tomi Humaliston** koollekutsumassa *Pimeässä projektissa* (teatteri.nyt -festivaali 2006) yleisö saattoi olla vuorovaikutuksessa pimeässä tilassa nukkuvan **Masi Eskolinin** vieressä maaten, koskettaen tai vain lähellä ollen. Paikkasin myöhemmin Eskolinia Zodiakin esityksissä, enkä voi sanoa kommunikoineni mitään -minä nukuin. Olin kuitenkin läsnä fyysisesti ja katsoja mitä todennäköisemmin aisti energiaani, jota välitin tiedostamattani. Ehkä moraalinen voimani oli läsnä.

Turkka lopettaa *Häpeän* kuvaukseen isän ja pojan välisestä rakkaudesta. Minulla on herooinen fantasia: pelastan 2-vuotiaan poikani auton alta jäämällä itse sen alle. Eikö moraalisen voiman ruumiillistuma olekin lopulta *sankari*, joka on kaiken häpeän yläpuolella?

Sekä esiintymiseen että esityksen katsomiseen liittyy voimakkaasti häpeän ja sen voittamisen tunteita. Ehkä esityksessä ja esiintyjän moraalisisessa voimassa on kyse siitä: esitys on katseelle ja häpeälle altistumista. Onnistumisen myötä altistuminen muuttuu sankaruudeksi.

JANNE PELLINEN

KIRJALLISUUTTA:
TURKKA, JOUKO. HÄPEÄ: VAELLUSROMAANI. OTAVA 1993.
LÖYTTY, OLLI. MITÄ "VITUN" FILOSOFIAA. NIIN & NÄIN 2/1995.
TUORI, KAARLO. OIKEUDEN RATIO JA VOLUNTAS. HELSINKI 2007.
SILDE, MARIA. KOHTI POLIITTISTA KEHOA. TEATTERILEHTI 6/2006.

IKONI

HELSINGIN TAITEELLINEN TEATTERI: TOIVON OPERETTI

Kahden lajin rajalla:
viihteen ja taiteen, halvan ja arvokkaan.
Kahden musiikin rajalla:
Wiinin ja Weillin.
Ohjaus: Jukka-Pekka Hotinen
ja Anni Ojanen,
Sävellys: Juha Kujanpää,
Libretto: Tuomas Timonen.
Esitykset 27.3.-27.4.2008

TEATTERI VENUS JA STADIA: LOST AND FOUND IN PUNAVUORI

on katu- ja kaupunkitaiteen
muuntuva esityssarja, jonka
materiaalina on Punavuoren
vastakohtaisuuksien historia ja
nykypäivä.
Vastuuhahmot: Marja Louhija,
Hannu Raatikainen, Marja Silde
Esitykset: 15.4-18.5.
Kokoontuminen Universumissa

AURINKOTEATTERI: THE CALL OF THE WILD

Jack Londonin klassikon
uudelleen tulkinta, jossa
Buck-koiran nahkoihin
heittäytyvät kilpailuyhteis-
kuntamme loppuun ajatut.
Ohjaus: Seppo Honkonen
Esitykset 9.4-9.5.
Höyhentämässä,
Korkeavuorenkatu 17

UNIVERSUM

Perämiehenkatu 13
Punavuori 09-611 003
Lückerin 0207-738400
www.piletti.fi
www.universum.fi

Teater Josefina

www.korpostrom.fi/josefina

CARMENCITA ROCKEFELLER

av Gertrud Larsson

med Johanna Ringbom

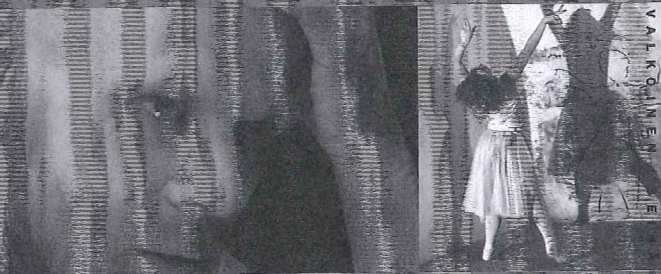
hösten -08 & våren -09

Beställ:

johanna.ringbom@korpostrom.fi

040-7666784

PERFORMANCESIRKUS



**OHJELMISTOSSA OLEVAT JA
TILATTAVAT ESITYKSET**

AIKUISILLE

Särkyneiden sydänten satama - monologiesitys

Valkoinen seinä - inspired by Rodin

LAPSILLE

Tietäjän matka - miiminen teatteriesitys

Tulu ja uhanalainen ystävä
tarina pojasta ja valkoisesta kilpikonnasta

*Esiinnyimme tilauksesta mm. festivaaleilla, juhlissa,
kulttuuritaloissa, kouluissa, päiväkodeissa ja
lastentapahtumissa.*

PERFORMANCESIRKUS

050 500 20 70
performancesirkus@kolumbus.fi
www.performancesirkus.com



Todellisuuden
Tutkimus
keskus

TODELLISUUDEN TUTKIMUSKESKUS 2008

OHJELMISTOSSA MAALIS - SYYSKUUSSA

VUODEN 2008 PÄÄTEEMA:
Katsoja-kokijan keho esityksessä

- MAIL ORDER EXPERIMANCE

Tilaa esitys-kotiisi
www.todellisuus.fi/projektit/moe/
27.3., 28.3., 29.3., 24.4., 25.4., 26.4., 22.5., 23.5., 24.5.
Lisää esityksiä syyskaudella

- LUOPUMINEN -RETRIITTIESITYS

11.4. (ensi-ilta), 12.4., 18.4., 19.4., 25.4., 26.4.
Mahdollisia lisäesityksiä syksyllä

- AS IF - AVOIN-SARJA #10: JOHTOPÄÄTÖKSIÄ

18.4. (ensi-ilta), 20.4., 23.4., 25.4., 26.4., 27.4.

- L'AMOUR PRIMA - UUNO TURHABUTO!

Esityksiä pitkin vuotta, tarkemmat tiedot nettisivuilla

Lippuvaraukset ja tiedustelut:
0400-628555
info@todellisuus.fi

www.todellisuus.fi

ITYYS

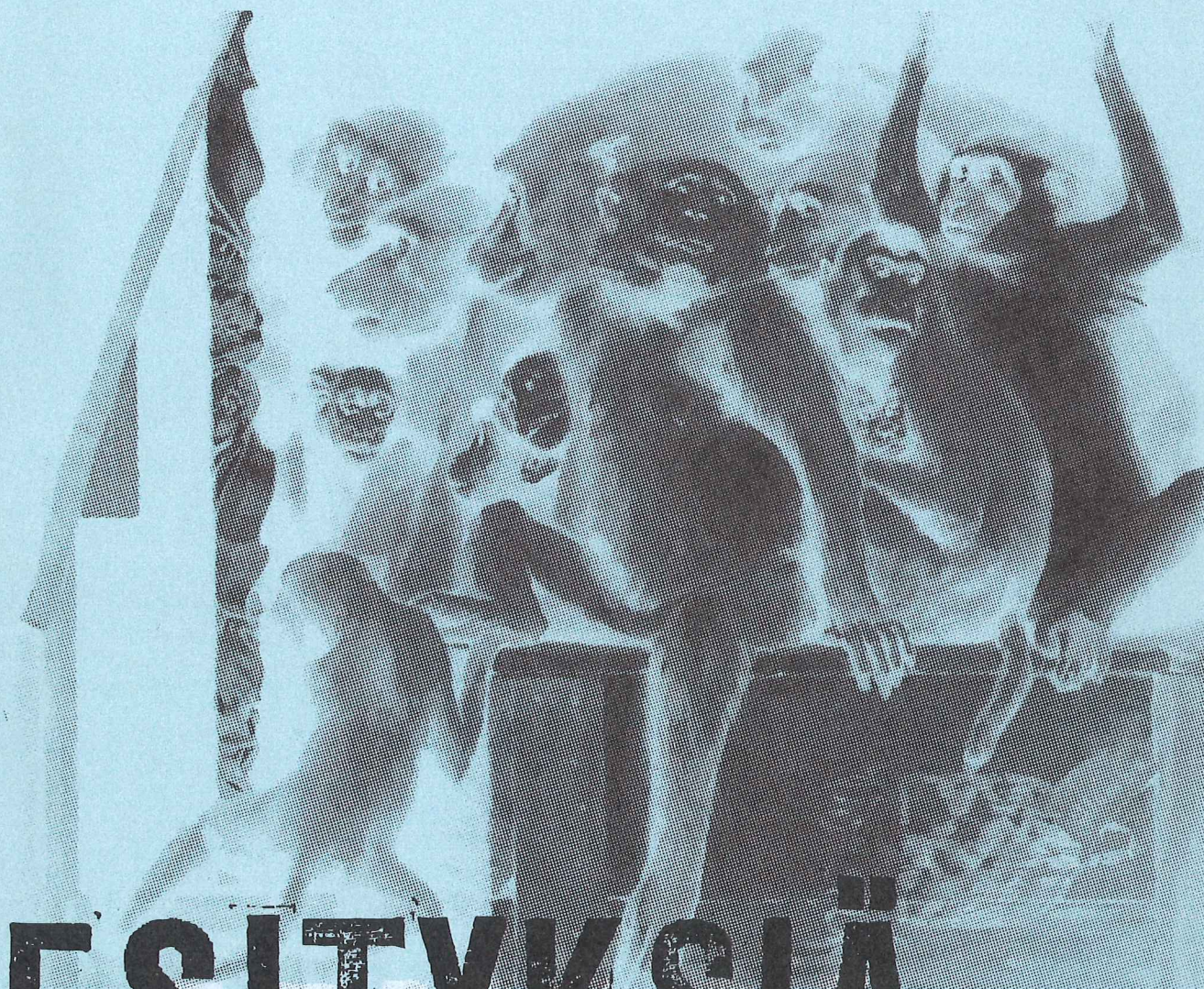
www.todellisuus.fi

8 €

ESITYS

ES

1/2008



MIKSI ESITYKSIÄ ON?