

Rajoista ja etäisyyksistä esityksessä

Esityksen tavoitteista

Teatterin tai taiteen sosiaalinen rooli yhteiskunnassaan vaikuttaa esityksen kaikkiin rakenteisiin ja siihen, miten siitä voi puhua teoreettisesti. Länsimaisessa nyky-yhteiskunnassa teatterin yhteisöllinen merkitys on piiloutunut taiteen autonomian alle. Taiteesta puhutaan sen muodon kautta. Ylipäänsä taidekeskustelussa on paljon tieteestä puhumisen piirteitä ja kaavoja. Mielestäni keskustelu on myös turhan yksilöpainotteista, oli tuo yksilö sitten tekijä tai kokija. Minulle teatteri on ennen kaikkea yhteisöllistä. Syy taiteen olemassaololle on yhteisöllinen, ja taiteista teatteri perustuu eniten elävään, yhteiseen hetkeen. Siitä, miten tämä näkyy tai miten sen pitäisi näkyä tekemisessä ja kokemisessa, onkin jo vaikeampi puhua.

Riittinen tai rituaalinen teatteri ilmeisesti tarkoittaa esitystä, jossa jako katsojiin ja esiintyjiin häivytetään. Katsojat kokevat tekevänsä tai osallistuvansa johonkin tekoon. Arlander käsittää rituaalisen julkisena tekona "todistajien läsnäollessa", jolla uskotaan olevan vaikutus maailmaan.¹ Riitin käsite kiinnostaa minua. En ehkä pidä sitä kuitenkaan erityisesti esitystaiteeseen liittyvänä. Esityksessä joku kokee tai tekee jonkun toisen puolesta. Riitti on ihan oma sosiaalinen tapahtumansa. Minua myös ärsyttää riitin mieltäminen jotenkin muinaiseksi käyttäytymisen muodoksi, joka voisi toteutua vain nyky-yhteiskunnan "unohtaman" käyttäytymismallin kautta. Jokaisella yhteisöllä on riittänsä, myös nykyisellä. Puhumme niistä vain eri nimillä. Menneen mystifiointi on asia erikseen. Kun Arlander sanoo, että riittinen teatteri ei ole tällä hetkellä hänen mielestään kiinnostavaa², hän voi tarkoittaa riittiä tällaisessa mystifioidussa muodossa. Ihmisillä ei ole kokemusta mysteerin kohtaamiseen. Tällä tavalla riittinen teatteri onkin väistämättä vierasta. Entä teatteri, jonka riitti ei olisi fyysinen eikä emotionaalinen. Voiko riitti tapahtua jollain muulla tasolla?

Oikeastaan kysymys on siitä, miten ihmiselle voi tapahtua jotain esitystapahtuman kautta.³ Aristotelinen teatteri tavoittelee puhdistumista tai vapautumista. Arlander puhuu muun muassa leikistä ja matkasta, tuttuudesta ja outoudesta.⁴ Myötäilen Arlanderia. Katson itse esityksiä siksi, että ne näyttävät minulle maailmasta puolia, joita en muuten näkisi. Ihmisyys, eläminen ja maailmassa oleminen tulevat taiteen kautta moniulotteisemmiksi, toisaalta entistä

1 Arlander 1998: 64.

2 Arlander 1998. Sivunumero hukassa.

3 Arlander 1998: 64.

4 Arlander 1998: 64 ja 51.

ymmärrettävimmiksi ja toisaalta käsittämättömimmiksi. Taide paikkaa sitä aukkoa, jonka uskonnottomuus on minuun jättänyt. Uskon, että suurimmalle osalle teatterin tekijöistä tärkeintä on katsojan kokemus. Kun esitys tapahtuu yhteisten tottumusten mukaisena, on useimmilla siinä olijoilla turvallista. Se taas vapauttaa kokemisen.⁵ Siksi esimerkiksi esitys-riitti ei olekaan helpoin tapa koskettaa katsojaa. On ovelammin kosketus tapahtuu venyttäen, ei rikkoen, tuttua traditiota. Kirjoittaessaan esityksestä ja tilasta Arlander mielestäni etsii tekemisen perinteestä sellaisia keinojen yhdistelmiä, joilla tarjoaisi katsojilleen ainutlaatuisen ja merkittävän kokemuksen.

Olen itsekin käynyt päättymätöntä keskustelua itseni kanssa Antonin Artaudin ja Jerzy Grotowskin herättämistä kysymyksestä. Minusta tuntuu, että Grotowski määrittää työni valosuunnittelijana suhteellisen tarpeettomaksi, kun taas Artaud ylikorostaa sen asemaa. Kummallakin teatteriteoriassa on oma vahva viehätyksensä. Myös Arlander asettaa Artaudin ja Grotowskin vastakkain. Onko teatterin syvin olemus moniaistisessa kokemuksessa vai esiintyjän ja katsojan kohtaamisessa? Arlander hakee näille ääripäille jonkinlaista synteesiä.⁶ Oma mielipiteeni on vielä kesken. Pidän ilmapista tyhjiä näyttämöistä, koska niissä häiritseviä elementtejä on vähemmän ja siksi esiintyjien luoma illuusio tuntuu todemmalta. Mutta yhtä vaikuttanut olen skenografiasta, joka on onnistunut huomioimaan koko tilan ja joka on elävässä suhteessa esiintyjiin. Ehkä minua liiassa lavastamisessa häiritsee liiassa lavastamisessa se, etteivät tekijät useinkaan näytä mieltään illuusionsa merkkikieltä. Pienet ja ei-aivan-itsestään selvät vihjeet toimivat minulle paremmin kuin raskas jäljittely tai ulkokohtainen tyylyttely.

Katsojana minä harvoin uppoudun esitykseen niin, että unohtaisin itseni. En muista yhtään kokemusta, jossa näin olisi käynyt, paitsi kun olen itse ollut tekijänä. Ehkä ammatin mukanaan tuoma kriittisyys vaikeuttaa eläytymistä. Arlander sanoo pyrkimyksekseen antaa katsojalle todellisuuden ja fiktion sekoittumisen kokemus. Vahva itsensä unohtamisen kokemus ja sen mahdollistamat tunteet ovat hänen mielestään helpompia esimerkiksi elokuvan keinoin kuin tiivistämällä sekä tila että esiintyminen katsojan iholle.⁷ Se, että kadottaessaan tuntemuksen itsestään, katsoja kadottaa myös ajan ja paikan, on Arlanderin pyrkimyksiä vastaan. Päin vastoin, hän nimenomaan korostaa ajan ja paikan kokemista. Useimmissa valosuunnitteluissani pyrin tähän kokemukseen itsekin. En haluaisi katsojien irtaantuvan tilasta. Valaisen tilan näkyväksi, mutta maskeeraan sitä. Normaalisti poikkeavassa valossa se ehkä näyttää erilaisia, esitykseen sopivia puolia ja mahdollisuuksia itsestään. Tilan valaisu voi kantaa myös merkkejä esimerkiksi yleisön roolista tai esityksen suhteesta todellisuuteen.

5 Arlander 1998: 47.

6 Arlander 1998: 88–89.

7 Arlander 1998: 51.

Arlander muistuttaa, että tilan lisäksi on muistettava faktisen ja fiktiivisen suhde kaikissa muissakin ulottuvuuksissa. Tämä koskee niin esiintyjän olemista kuin esityksen aikaakin. Paitsi paikan illuusioita, teatteri usein pyrkii luomaan myös ajan illuusioita.⁸ En tiedä, miten itsenäisinä toisistaan tilan ja ajan illuusioidet voivat olla tai olla olematta. Ne kietoutuvat, vaikkeivät olekaan sama asia. Millainen on esitys, joka tapahtuu ilman illuusiota reaaliajassa? Voiko tila-ajan vääntää niin, että pyrittäisiin tilan illuusion, mutta pysyttäisiin tässä hetkessä? Onko reaaliaika juuri tämä hetki (jota ei kai voi olla kokijan ulkopuolella), vai niin sanottu nykyaika? Nykyaika on merkitykseltään laajempi. Se on sana, jota käytetään kuvaamaan sellaista, mitä todellisuudessa ei voi kokea, siis jo käsitteenä epätodellinen. Kuten Arlanderkin huomauttaa, "tilallista välimatkaa vahvistaa usein myös ajallinen välimatka menneisyyseen tai myyttien maailmaan"⁹. Myöhemmin Arlander kuitenkin todistaa *Joitakin keskusteluja I-X* -esityssarjansa kautta, että ajalla ja paikalla voi olla erilaiset suhteensa reaalisuuteen.¹⁰

Esityksimaailman suhde todelliseen hetkeen voikin ratkaista esityksen rakenteellisia pulmia.¹¹ Uudistuvassa sirkuksessa on yritetty koota esityksen rakennetta yhteen juonen tai teeman avulla. Ehkä miettimällä esityksen ja maailman suhdetta voitaisiin päästä pidemmälle. Yhdistävä tekijä olisikin asenne tai suhde maailmaan. Juoni ja teema vaativat selityksiä ja kuvituksia, jotka vain taitavimmat osaavat. Esimerkiksi Perussa näkemäni sirkusesitys *Cole*¹² sisälsi kyllä teeman, mutta vielä enemmän sen onnistumiseen vaikutti sen oleminen tässä ja nyt, juuri siinä ympäristössä ja niillä ehdoilla, joihin aihe viittasi. Oma *Pienen ihmeotuksen jäljillä* -esityksemme¹³ sen sijaan jäi heikommaksi, sillä pelkkä juoni ja eri osa-alueiden taitavtkaan suoritukset eivät riittäneet tekemään siitä intensiivistä ja yhtenäistä.

Esitys voidaan ajatella ideana, suunnitelmana tai toiveena siitä millaiseen yksittäiseen esitykseen pyritään, ja toisaalta tämän idean ilmentymänä, esitysoliona.¹⁴ Se, onko näiden eroa millään tavalla sanallistettu, vaikuttaa paljon siihen miten ja mitä harjoitellaan. Jollekin suunnitelma on vain löyhä raami. Toinen pitää sitä kiveen hakattuna mallina, josta ei saa poiketa. Ero paljastuu erilaisten yleisöjen ja erilaisissa tiloissa esiinnyttäessä. Esitysidean syvyys ratkaisee usein koko esityksen elinkaaren, sillä se määrittää esityksen (ja tekijöiden!) paikkasidonnaisuuden ja siirrettävyyden asteen.

8 Arlander 1998: Eversmania mukailleen 15 ja 55.

9 Arlander 1998: 56.

10 Arlander 1998: 73–75.

11 Arlander 1998: 60.

12 *Fantástica Circo* 2006.

13 Rovaniemen teatteri ja Sirkus Huurre 2005.

14 Arlander 1998: 16.

Skenografiasta

Lavastuksella ja pikku hiljaa valollakin on ollut historiansa aikana hyvin erilaisia tehtäviä. Välillä on pyritty mahdollisimman todenmukaiseen jäljitelmään todellisuudesta, mutta usein vain kevyesti viittaamaan tapahtumapaikkaan. Skenografia on palvellut myös teatterin sosiaalisia funktioita. Esimerkiksi katsomon valaisu miellyttävämpää seurustelua varten tuntuu nykyään vain sosiaaliselta teolta, jolla ei ole tekemistä itse esityksen kanssa. Skenografian ideologiat ovat poikenneet eri esitystaiteen lajien välillä. Valosuunnittelu onkin mielenkiintoista aloittaa avaamalla omien tavoitteiden sisempiä ideologioita ja oletuksia esitystapahtuman luonteesta. Myös koko työryhmän on mietittävä, millaista esitystä ollaan tekemässä. Esittääkö se jotain, on jotain vai viittaa tai vihjaa johonkin.¹⁵ Työryhmä, jossa näkemykset tästä perusasiasta vaihtelevat, tuottanee ristiriitaisen esityksen, jonka kieli ei voi pysyä yhtenäisenä.

En osaa ymmärtää esittävää lavastusta. Vaikkei se olisikaan kaksiuloitteista, siinä on kulissin maku. On vaikea tehdä ilmaisevaa valoa esittävän lavastuksen päälle. Sellaisen voi vain tehdä näkyväksi ja luoda tunnelmia. Tyhjällä näyttämöllä viitteet todellisuuteen karsiutuvat pakostakin minimiin. Esiintyjien ja aineettoman ilmaisun (valot, äänet) osuus illuusion luomisessa korostuu. Huolellisesti tehtynä tyhjä näyttämö antaa katsojalle vapauden seurata harvoja viitteitä oman mielikuvituksen ja kokemuksen mukaisesti. Vihjeet jäävät avoimiksi, minkä koen itse helpottavana ilmavuutena. Näyttämöllä näkemäni merkitykset ja tulkinnat todellisuudesta, joita en hyväksy, vievät yleensä huomioni esityksestä ja saavat minut miettimään aivan muita asioita. Viittausten harvuus vähentää tämän todennäköisyyttä. Sitä, mitä ei ole rakennettu näyttämölle, ei myöskään voida rakentaa huonosti. Mutta onko tyhjä näyttämö minulle vapautus huonosta suunnittelusta, vai onko sillä myös itsenäistä ominaislaatua? Ainakaan Craigin ja Appian veistokselliset ja suuret lavasteet eivät viehätä minua sen enempää, kuin "realistiset" lavasteetkaan. Minulle todellinen, nyt-oleva tila, jossa ei pyritä illuusion, on mielenkiintoisin visualisointi. Ehkä tyhjän näyttämön ihailu on minkä tahansa illuusion kritiikkiä.

Tyhjän näyttämön estetiikka perustuu esiintyjään illuusion luojana. Olemisen tavoillaan, teoillaan ja sanoillaan esiintyjä voi olla vahvin mahdollinen illuusion luoja. Esiintyjä voi myös romauttaa minkä tahansa illuusion hetkessä. Siksi esiintyjän ja skenografin on oltava tietoisia toistensa tavoitteista, jotta voisivat toimia yhteen. Mutta voiko esiintyjä pudottaa sellaista skenografiaa, joka ei pyri olemaan illuusio, vaan joka on "todellinen", oikea, ei viittaa muuhun kuin itseensä? Arlanderin mukaan tässä tapauksessa esiintyjä voi toimia katsojien esikokijana, tavallaan

15 Arlander 1998: 59 ja 63.

oppaana kokemukseen esityksimaailmasta.¹⁶

Minusta on helppoa ajatella monia esitykseen liittyviä asioita merkkeinä. Näin ehkä siksi, että se sanana kattaa monenlaiset semioottiset viittaussuhteet. Toisaalta merkeistä puhuminen pienentää kokemisen – tai aistimisen, kuten Arlander sanoo¹⁷ – osuutta esityksen sanallistamisessa. Eivät merkit silti ole vain älyllistä tai käsitteellistä kokemista. Ne ovat ennen kaikkea kulttuurillista ja henkilökohtaista intuitiota. Ne luovat yhteyksiä katsojan aiempien kokemusten ja esityksen tekojen välille. Muistaminen ja asioiden yhdistäminen on ainakin minulle fyysinen kokemus. Vaikka esityksen käsittäisi merkkeinä, on kokemuksessa mukana sekä mielen (emootiot, äly, kokemuspohja jne) että ruumiin (aistit, asento/liike, olotila, vireys jne) ulottuvuudet.

Katsojan kokemus

Immersio tarkoittaa mukaansa tempaavuuden kokemusta, jossa mielikuvitusta kiihdytetään niin, että sen luoma todellisuus ohittaa kehollisen tila-aika kokemuksen fyysisestä todellisuudesta. Mediatieteessä, jota opiskelin aiemmin, se on hyvin suosittu käsite. Esityksen katsojan kokemuksesta puhutaan hyvin samalla tavoin, vaikkakin eri termein. Myös teatteri-illusio perustuu siihen, että katsoja eläytyy esitykseen ainakin sen verran, että musta laatikko tai mustat moltonit katoavat.¹⁸ Tällöin myös kokemus tilasta siirtyy toiseen todellisuuteen. Kuten aiemmin kirjoitin, en ainakaan itse koe katsojana täydellistä immersiota teatterissa. Sen sijaan esimerkiksi tietokonepelissä tai digitaalisessa, kehottomassa yhteisössä se voi tapahtua. Oman kokemukseni mukaan immersio näyttäisi vaativan jonkinlaista osallistumista tapahtumiin.

Mielestäni esitysten teikijöiden velvollisuuksiin kuuluu aina silloin tällöin uhrata pari ajatusta näkymättömiksi vakiintuneiden konventioiden etsimiselle. Konventioiden pyydystyksen on oltava jatkuvaa, sillä tuskin kerralla huomaa kaikkea näkymätöntä. Esimerkiksi se, että katsojat istuvat, on niin vanha ja niin mukava konventio, ettei sille tule ajatelleeksi vaihtoehtoja. Se on kai saanut alkunsa yhtä aikaa tekstiin perustuvan esittämisen ja massatapahtumien aikaan. On mielestäni hieman ristiriitaista, että fyysistenkin esitysten katsojat sidotaan liikkumattomiksi istujiksi. Toki istuminen rasittaa vähiten, ja näin antaa mahdollisimman monelle fyysisestä kunnosta riippumatta mahdollisuuden tulla esitykseen. Mutta onko mitään keinoa ravistaa tätä konventiota? Monissa esityksissä katsojat kulkevat esityksen mukana. Näin myös Arlanderin kirjassaan esittelemissä teoksissa. Niiden avulla hän todistaa, ettei liikkuva katsoja menetä eläytymiskykyään. Itsensä unohtaminen on ehkä mahdotonta, mutta se ei ole sama asia kuin eläytyminen tai esityksestä

16 Arlander 1998: 86–87.

17 Arlander 1998: 23 ja 62.

18 Arlander 1998: 24 ja 62.

nauttiminen.¹⁹

Vai liikkuvatko esiintyjät katsojien puolesta? Sirkuksessahan katsojan voi ajatella ihailevan sitä, mikä tuntuu hänelle itselleen mahdottomalta. Toisaalta, jos ajatellaan, ettei katsojan tarvitse osallistua esitykseen, on istuma-asento tietysti mukavampi kuin seisominen. Vaan voisiko katsoja vaikka makaila divaanilla, kuten televisiota katsellessa? Tai istua maassa? Keinua? Istua epämuodollisesti, vaikka sylikkäin? Musiikkifestivaaleillakin katsojat seisoskelevat tai kuljeskelevat ihan sen mukaan, miltä tuntuu. Katsomotila voisi olla vapautettu kulkemiselle. Ei ovia kiinni. Esitys, jossa pieni melu ei haittaa.

Arlanderin huomio siitä, että kun katsojan liikkumisesta tulee sosiaalista esillä oloa se ahdistaa useita katsojia, on tärkeä. Ahdistus puolestaan häiritsee esityksen seuraamista, kun huomio siirtyy muista itseän, ja siihen miten muut näkevät minut.²⁰ Uusimman länsimaisen perinteen mukaan katsoja on turvassa sosiaalisuudelta piilossa ja pimeässä, tavallaan yksin omassa tilassaan. Tämä on suhteellisen uusi konventio. Vielä alle kaksisataa vuotta sitten katsominen oli nimenomaan sosiaalinen näyttäytymistapahtuma. Vaikkei pyrittäisikään nostamaan katsojia sosiaaliseen tilaan, voidaan heidät näyttää toisilleen säilyttäen silti heidän henkilökohtaiset tilansa. Valosuunnittelijana haluan useimmiten miettiä myös katsomon valaisua. Erilaisilla katsomoratkaisuilla ja valoilla katsojat voi siirtää piilosta ja pimeästä oleellisemmaksi osaksi esityksimaailmaa ja antaa heidän silti säilyttää mykkyytensä ja vapautensa olla osallistumatta aktiivisesti. Liikkeen lisäksi katsojan fyysisyys voi ilmetä adaptaationa (hämärään, äänitaustaan), aistireflekseinä (häikäisy, horjahtaminen) tai olona (kuvotus, hätäntyminen, rentoutuminen). Ihminen myös ottaa kuulemansa tai näkemänsä rytmin ruumiiseensa, vaikkei sitä isosti näyttäisikään. Katsojaa voi koskettaa fyysisesti ihon ohitsekin

Paitsi esiintyjiin, katsoja samastuu myös toisiin katsojiin. Jos jotakuta katsojista lähestytään, myös muut tuntevat sen itsessään. Tästä syystä yhdenkin katsojan koskettaminen koskettaa useimpia muita. Ilmiötä käytetään hyväksi esimerkiksi Cirque du Soleil:n tempussa, jossa aivan katsojan oloinen henkilö vedetään lavalle, ja häntä vedätetään siellä yhä kiihtyvällä juonella. Ensin toiset katsojat jännittävät tuon onnettoman puolesta, mutta pikku hiljaa alkaa käydä ilmi, että hän on yksi esiintyjistä. Valepukuisen paljastumisen herättämät tunteet liittyvät aiempaan samastumiseen tuohon onnettomaan. Paljastuminen tuntuu toisaalta petokselta, mutta samalla huojentavalta. Katsomiskokemukseen, ainakin itselläni kuuluu myös vertailua: mitenkähän tuo toinen reagoi tähän, reagoinko nyt jotenkin poikkeavasti, kaikki muut tuntuvat katsovan esitystä

¹⁹ Arlander 1998: 183.

²⁰ Arlander 1998: 184.

tuolla tietyllä tavalla jne. Katsojien keskinäisen samastumisen avulla voidaan esiintyjät tuoda lähelle suurempaakin katsomoa, vaikkeivät kauimmaiset olisi fyysisesti lähellä.

Esitys tapahtuu hetkinä. Etukäteen ja jälkeenpäin se hahmottuu kokonaisuutena. Kokemus on kuitenkin hetkien sarja. Haluaisin nähdä ja tehdä esityksiä, jotka esityshetken lisäksi säilyisivät kokemuksessa sen jälkeenkin. Muistan nähneeni ainakin yhden tällaisen. Juha Hurmeen Rovaniemen kaupunginteatterille ohjaama *Peer Gynt*²¹ palasi ja yhdistyi mielikuviini vielä useita vuosia esityksen jälkeen. Jotkin siinä näkemäni asiat kirkastuivat ymmärrykseksi vasta myöhemmin. Esityksen katsomisesta on jo kauan aikaa, joten kokemukseen vaikuttavia tekijöitä on vaikea analysoida. Näin esityksen useita kertoja, sillä työskentelin seuraajaheittimessä. Hurmeen oma dramatisointi oli itselleni tärkeimmissä kohdissa hyvin avara. Se ei selittänyt, mutta tekstin rytmi sai oudotkin lauseet jäämään mieleen. Nuo kohdat, jotka pitkään kulkivat ohitseni niin, etten varsinaisesti kiinnittänyt niihin huomiota, saattoivatkin sitten yht'äkkiä nousta mieleeni myöhemmin, kun jokin uusi kokemus liitti niille merkityksen. Näin tapahtui varsinkin esityksen loppupuolen elämästä ja kuolemasta keskusteleville kohtaauksille. *Peer Gyntin* ansiot olivat tekstissä ja esiintymisen esittämättömyydessä. Tilallisesti ja visuaalisesti esitys ei muistaakseni mitenkään poikennut suuren näyttämön konventioista. Itse haluaisin kuitenkin tavoitella katsojan sumeaa, hidasta kokemusta tai vaikutelmaa myös tilallisin keinoin. Arlanderin esimerkkien mukaiset paikkasidonaiset esitykset lienevät tähän yksi keino.

Oulussa kohtaamani esitys *Palapeli*²² poikkesi valollisesti kaikesta aiemmin näkemästäni. Siinä minua pyydettiin valaisemaan kerrallaan vain kämmenen kokoinen osa esiintyjästä. Onhan tuttua se, että toisinaan esiintyjästä näytetään vain osa tai hän piirtyy vain hahmona. Tuo tanssi kuitenkin perustui koko esityksen ajan siihen, ettei kokonaista ihmistä näe. Keino ei tuntunut vain kivalta muotokikalta. Se oli syvä.

Katsomon ja näyttämön suhde

Ympäröivyyden on keskeinen käsitteentä Arlanderin tekstissä. Hän tuntuu kuitenkin puhuvan ympäröivyyden aistimisesta enimmäkseen näköaistin kautta. Psykykinen kokemus on yhdistelmä sanallista ja nähtyä esitystä. Se, että visuaalisuus painottuu muiden aistien kustannuksella ilmenee siinä, miten Arlander määrittelee ympäröivyyden astetta. Määritelmä perustuu katsojan havaintoalueen laajuuteen, ja siihen onko hänen valittava useiden mahdollisten havaintojen väliltä.²³ Kuitenkin esimerkiksi kuuloaistin valikoivuus on toisenlaista. Havaintokenttä

21 Rovaniemen kaupunginteatteri 1998.

22 Jojo 2001. Olin hetken mukana esityksen tekemisessä, mutta jouduin jäämään pois ennen ensi-iltaa.

23 Arlander 1998: 50–51.

on täysi pallo. Mielenkiintoisimmat tai yllättävimmät ärsykkeet saavat suurimman huomion, mutta myös muut kuullaan. Yhtäaikaisten ärsykkeiden seuraaminen ei vaadi suuntautumista tilassa. Näin myös auditiivisten ärsykkeiden keskinäinen dynamiikka ja merkitykset toimivat eri tavoin kuin visuaalisten. Sama esitys voi olla auditiivisesti ympäröivä vaikka olisi visuaalisesti edestä katsottava. Kun mukana on vielä psyykkisen etäisyyden asteikko, muodostuu esityksen ympäröivyydestä hyvin moniulotteinen.

Tähän mennessä en ole osannut sanallistaa mielipiteitäni ja kokemuksiani katsomon ja esiintymistilan suhteista. Käsitteet ovat puuttuneet. Arlanderin lukeminen onkin auttanut tässä huomattavasti. Enää en itsekään lähtisi purkamaan kysymystä yksinkertaisesti rampin, näyttämön ja katsomon sijoittelujen tai käytön kautta. Kuten Arlander mainitsee, on tärkeää erottaa fyysinen ja psyykkinen raja esiintymistilan ja katsomistilan välillä.²⁴ Se, millainen fyysinen raja on tai miten voimakkaasti se on merkitty, ei vastaa yksi yhteen psyykkistä rajaa. Niiden välinen dynamiikka on monimutkaisempi. Arnold Aronsonin käsite "kehys" on parempi, kuin tilan fyysiseen rakenteeseen perustuvat käsitteet. Kuten Arlander sanoo, se perustuu rajan ja etäisyyden käsitteisiin, jotka ovat hyvin käyttökelpoisia. Kysymys on siitä, onko katsoja kehyksen sisällä vai sen ulkopuolella.²⁵ Suunta sinänsä jää vähemmän tärkeäksi. Mielestäni sisällä ja ulkona oleminen eivät liity suoraan ympäröivyyteen. Esitys voi ympäröidä tilallisesti katsojan, joka silti on esityksimaailman ulkopuolella. Arlander eritteleekin seuraavaksi Aronsonin teoriaa käytäntöön.²⁶ Katsomon ja esiintymisalueen tilallisen sommittelun perusteella ei vielä voida puhua katsojan kokemuksesta. Hän voi kokea olevansa kehyksen sisällä hyvinkin tavanomaisissa edestä katsottavissa esityksissä, ja toisaalta olevansa ulkona, vaikka esitys miten ympäröisi hänet.

Arlander lainaa Lars Klebergin esitys-yleisö-suhteen akselia, jonka tämä on kehittänyt Venäläisen teatterimodernismin tutkimiseen. Kysymys kuuluu: "oliko esityksen suunta ulos esityksestä kohti katsojien arkitodellisuutta vai pyrittiinkö katsojat vetämään esityksen maailmaan, toiseen todellisuuteen."²⁷ Brecht kai tarttui nimenomaan tähän akseliin. Esitys-katsomo-suhde ei ole useinkaan yhtenäinen, vaan vaihtelee esityksen kuluessa. Esimerkiksi Oulun kaupunginteatterin *Kalevala*²⁸, johon suunnittelin valot, puhuttelee välillä katsomoa hyvin suoraan. Sitten se taas loittonee omaan maailmaansa, jonka katsojat näkevät ulkopuolisina. *Kalevalaa* paitsi esitetään, myös kerrotaan narraationa suoraan tai epäsuorasti. Puhuttelevat jaksot ovat mielestäni hyvällä tavalla arkisia ja tuttavallisia. Rajan taakse vetäytyvät taas toimivat elokuvallisemmin, ne vetävät

24 Arlander 1998: 14 ja 50.

25 Arlander 1998: 35.

26 Arlander 1998: 37–42.

27 Arlander 1998: 35.

28 Oulun kaupunginteatteri 2005a.

katsojaa illusoriseen maailmaan. Joku katsoja on kokenut tällaisen esittämistavan lapsellisena, jollekin se on avannut eepoksen koskettavuuden.²⁹

Avoim esittäminen on hauskan ristiriitainen termi. Avoimuudella viitataan katsojien ja esiintyjien tietoisuuteen esitystilanteesta, ja siitä, ettei tämänkertainen illuusio ole täysin todenmukainen. Toisaalta esittäminen tarkoittaa sitä, että esiintyjä pysyy roolissaan, vaikka tavallaan puhuttelisikin katsojia. Arlander yhdistää tällaisen esiintymistavan viihteellisyyteen.³⁰ Ehkä kyse on vain siitä, että sitä käytetään eniten viihteen parissa. Siellä tavoitteena ei ole uskottava illuusio vaan ennemminkin liioittelu. Avoimella esittämistavalla on kuitenkin sijansa myös vakavammassa fyysisessä esitystaiteessa. Ikävä kyllä nykysirkus ja -tanssi, kun ovat pyrkineet viihdettä syvemmälle, ovat ottaneet käyttöönsä teatterin ja taidetanssin neljännen seinän konventioita. Ei tarvitsisi. Avoim esittävyys toimii muussakin kuin viihteessä.

Millä konkreettisilla tavoilla esiintyjä voi ilmaista tiedostavansa yleisön? Se ei mielestäni vaadi "roolin pudottamista".³¹ Esimerkiksi sirkukselle tyypillinen suhtautuminen rooliin esiintyjän oman persoonallisuuden eräänä fantastisena ilmenemismuotona ja esitykseen tavallaan leikkinä tai flirttinä, ovat hyvin selkeitä ja pitävät silti roolin jatkuvana. Arlanderkin luettelee paljon roolin pudottamista vaihkeisempia keinoja, joilla katsojan läsnäolon voi tehdä näkyväksi.³² Hänen mukaansa se, miten suoraan tai epäsuoraan katsojaa puhutellaan tekstissä, on eräs ratkaiseva akseli. Tämä johtaa seuraavalle akselille, esittämisen ja esiintymisen eroihin.³³ Epäsuorasta katsojan tunnustamisesta Arlander antaa esimerkit: "katsoja ei ole olemassa roolihenkilölle mutta näyttelijälle on" ja "katsoja on roolihenkilölle olemassaoleva, mutta ei katsojana vaan jossakin fiktion kuuluvassa ominaisuudessa".³⁴ Millaista esiintymistä ja katsomiskokemusta näistä esimerkeistä seuraa? Edellyttävätkö nämä tekijöiltä tai katsojilta jotain, mitä on ehkä vaikea tunnistaa?

Yksi suhtautumiskeino katsomoon on antaa sille rooli.³⁵ Tätä keinoa pyrin käyttämään itsekin *Ihmeotuksessa*³⁶. Ajattelin katsojat metsänä tai metsän eläiminä, ja pyrin valolla luomaan heille tuntemuksen tästä asemasta suhteessa esiintyjiin. *Maratontansseissa*³⁷ katsojat olivat minulle meren aaltoja, kilpailun katsojia ja oikeussalin päättäjiä. Katsomon rooli voi vaihdella esityksen

29 Oulun kaupunginteatteri 2005b.

30 Arlander 1998: 46.

31 Arlander 1998: 37.

32 Arlander 1998: 44–45.

33 Arlander 1998: 175.

34 Arlander 1998: 178.

35 Arlander 1998: 39.

36 Rovaniemen teatteri ja Sirkus Huurre 2005.

37 Kemin kaupunginteatteri 2003.

kuluessa aivan kuten esiintyjienkin. Rooliin osoittavan vihjauksen voi tehdä millä tahansa esityksen elementillä. Niillä kaikilla voi tarjota niin fyysisen kokemuksen kuin psyykkisen samastumisen asemaan.

Yhteys katsojaan voidaan säilyttää kielellisten keinojen lisäksi fyysisesti, fyysisenä puhutteluna, katseilla ja kuuntelulla. Eleet laskea kielellisiksi. Fyysinen puhuttelu voi olla liikkeen kohdistamista katsojalle, vaikka puhe tai katse eivät sitä tukisi. Ja tietenkin katsojaa voi myös koskea tai vaatia häneltä liikettä. Elävässä esityksessä esiintyjä aina tunnustaa katsojan tavalla tai toisella. Ehkä jaottelua voisi jatkaa siitä, tehdäänkö tai tunteeeko katsoja kontaktin henkilökohtaisena, vai ovatko katsojat esiintyjille massa. Massa lienee helpompi sulkea esiintyjän toiminnan ulkopuolelle.

Se, miten lähellä tai etäällä esiintyjät ovat katsojasta, vaikuttaa luonnollisesti katsojan kokemukseen esityksestä. Arlander analysoi asiaa ympäristöpsykologian tilaa koskevalla intiimisyys-julkisuus-asteikolla.³⁸ Oman kokemukseni mukaan koettu etäisyys koostuu paitsi välimatkasta, myös rakenteista. Orkesterimonttu tai esityslavaa alempana olevat ensimmäiset katsomorivit vaikuttavat minun kokemukseeni etäännyttävästi. Olo on sama kuin suuren näyttämön takimmaisella penkkirivillä. Lähellä näyttämön ja katsomon välistä rajaa oleminen minulle voimakkaampi negatiivinen kokemus kuin siitä hieman kauempana, mutta hyvällä näkö- ja kuuloetäisyydellä oleminen.

Paikka ja tila

Arlander kertoo, että pyrki *Joitain keskusteluja ...* -esityksillään luomaan yhteyden enemmänkin katsojien ja tilan kuin katsojien ja esiintyjien välille. Esiintyjät olisivat paikan "esikokijoita".³⁹ Ajatus muistuttaa käsitystäni sirkuksen olemuksesta sillä erotuksella, että mielestäni sirkuksen esiintyjät ovat perinteisesti olleet taidon näyttäjiä / esitekiäjiä. Olen kehitellyt ajatusta siitä, että sirkuksen esiintymistekniikoilla voitaisiin ottaa uudenlainen suhtautumistapa paikkaan. Jonglaarukseen ja taikuuteen liittyvä esinemanipulaatio on yksi nykysirkuksen mielenkiintoisimmista ilmaisukeinoista. Millaista olisi samantapainen paikkamanipulaatio akrobaatille tai tasapainoilijalle? Fyysisen kaupunkitaiteen muodot jo tekevät tätä, mistä kaupungin rakenteita uudenaikaisena liikkumisviihteenä käyttävä parkour on yksi esimerkki. Parkour on kuitenkin etenevä. Ehkä sirkusesiintyjä voisi viettää esityksen mittaisen hetken samalla rajatulla aluella. Tilan muokkaaminen tai yksityiskohtien korostaminen skenografisesti tai sirkusteknisesti

38 Arlander 1998: 47.

39 Arlander 1998: 49.

voisi kuulua paikkamanipulaatioon. Tärkeää tietysti olisi, että paikkaan sisältyvät tottumukset, oletukset ja monet mahdolliset merkitykset otettaisiin käsittelyyn.

Löydetyllä tilalla tarkoitetaan usein sisätilaa. Ulkotilasta ehkä puhutaan helpommin paikkana, vaikka molemmat ovat molempia. Miksi ylipäänsä esitykset keskittyvät suljettuihin tiloihin? Onko tämän tarkoitus poistaa sattumaa ja häiriöitä? Mitä tällainen tavoite kertoo esityksen yhteiskunnallisesta asemasta ja tarkoituksesta yleisölleen? Rauha rauhoittaa ja irrottaa julkisesta vilinästä, ohjaa katsojaa keskittymään. Sen voi myös ajatella jollain tavalla pyhittävän esityksen. Mutta samalla se vaatii katsojalta tekoa esitykseen tulemiseksi ja siellä pysymiseksi. Tässä katuteatterin tavoitteet eroavat suljetun tilan esityksistä. Katsojaksi voi päätyä sattumalta. Näin katutaide tavoittaa sellaisia yleisöjä, jotka eivät välttämättä vaivautuisi tulemaan esityksen luo muuten.

Ilmastomme vaikuttaa paljon suomalaiseen teatteriin, vaikkei sitä osatakaan ehkä ajatella. Ulkoilmaesityksiä pidetään lähinnä kesällä.⁴⁰ Harvoissa talvisissa ulkoilmaesityksissä teemana on talvi, muuten niitä ei vietäisi ulos. Ulkoilmaa käytetään tällöin teeman merkkinä. Se on poikkeus, jonka aistii. On hyvin vaikeaa tehdä huomattavaksi se, että on valinnut esityspaikaksi nimenomaan sisätilan. Sillä, että ilmasto on pakottanut kaiken sosiaalisen elämän puoleksi vuodeksi sisälle, on yllättävän vahvat vaikutukset koko kulttuuriin. Kuinka paljon Suomessa n yleisiä tiloja, jotka eivät olisi sisällä? Entä miten ääripäiden välillä olevat unohdetut vuodenaajat kevät ja syksy voitaisiin ottaa esitysympäristöksi?

Olen nähnyt muutaman ulkoilmaesityksen, joissa paikka niiden ympärillä on muodostunut tärkeäksi osaksi esitystä, vaikkei siihen ole esityksen sisältä mitenkään huomattavasti vihjattu. Tällaisia ovat Perussa näkemäni sirkusesitys *Cole*⁴¹ ja Ylläksen Kuruteatterissa esitetty tanssi *Valkoinen peura*⁴². *Colen* esiintyjät olivat Liman köyhän kaupunginosan nuoria, näyttämönä oli heidän koulunsa sisäpiha. Taustalla näkyi Liman pölyisiä kattoja raudituspiikkeineen ja pyykkinaruineen sekä tärkeimpänä pieni vesitorni, jonka kylkeen oli maalattu teksti "modernizacion educativa", koulutuksen modernisointi. Esityksen teemana oli nuorten elinympäristö – se, ettei koulu vastaa heidän tarpeisiinsa, ja että koko kaupunginosa tuntuu unohdetulta, tulevaisuus mitään sanomattomalta. *Valkoinen peura* taas oli romanttinen tarina Lapista. Nuori vaimo lumooa peurana kaikki kylän miehet, ja lopulta oma aviomies tappaa tietämättään peuran muodossa olevan vaimonsa. Kuruteatterin katsomoa vastapäätä nousee tunturin metsäinen rinne. Esityksen aikana päivä laski ja rinne peittyi usvaan. Lavasteet olivat kevyitä, joten näyttämön ja metsän raja ei

40 Arlander 1998: 19.

41 Fantástica Circo 2006.

42 Rimpparemmi 2004.

korostunut. Ihmettelin, miksei taustaa käytetty esityksessä enemmänkin. Ehkä taas ajateltiin, että esityksen katsominen tarkoittaa hyvin näkemistä. Pienistä puutteista huolimatta tunnelma luonnollisesti, esityksestä riippumattomasti muuttuvassa ympäristössä oli taianomainen. Kaupunki päivän ja yön taitteen vaihtuvassa valaistuksessa, liikennevuorovesineen tai vaikka julkisen rakennuksen ihmisvirrat voisivat toimia yhtä vaikuttavasti. Olen myös jonkin verran valaissut lumi- ja jäärakenteita, en tosin esityskäyttöön. Tiedän niitä käytetyn esitysympäristöinäkin, en vain ole koskaan nähnyt esityksiä. Teatterin ammattilaiset saisivat varmasti näistä Suomen arkisista materiaaleista paljon irti.

Ääni-installaatiossani *Äänet vain jää*⁴³ tallennettiin erään työtilan ääntä, ja kun työt lakkasivat, ääni vietiin julkiseen paikkaan, jossa työn jäljet olivat aina tulleet esille. Mielestäni tuo esityspaikka hieman muuttui äänten myötä. Äänet kuulostivat siltä, kuin tapahtuisivat nyt. Kokijoille kuitenkin ilmeni, että ne ovat vain kaikuja siitä, mitä ei enää voi kuulla. Haaveilin myös palauttavani äänet alkuperäiseen ympäristöönsä sitten, kun se on jo muokattu ja otettu johonkin uuteen käyttöön.

Sekä ulkoilmaesityksissä että ääniteoksessa tärkeää oli varmaankin se, että taide välitti kyseisissä ympäristöissä syntyneen aiheen. Ympäristöä saattoi kokemuksen jälkeen tuntea monipuolisemmin ja nähdä siinä uusia yhteyksiä. Myös ihmiset, joille ympäristö on arki, tulivat tutummiksi ja läheisemmiksi. Tila, ulkona tai sisällä, voidaan merkityksellistää esityksellä.⁴⁴ Tekijöille ja katsojille se ei esityksen jälkeen ole enää koskaan sellainen kuin ennen. Saman ajatuksen mukaisesti haluan levittää esitysvalojani näyttämöalueen ulkopuolelle ja tilan "näkyttömiin" rakenteisiin.

Arlanderin teossarja *Joitain keskusteluja...* toi mieleeni ajatuksen esityksestä, joka kestäisi vaikka vuoden tai jonkin muun pitkän, merkityksellisen ajan. Sen kohtausten väleissä olisi pitkiä aikoja. Toisin kuin *Joitain keskusteluja...* -esityksessä sen tarina olisi yhtenäisen tilan ja juonen sitoma. Katsomiskokemus voisi olla samankaltainen kuin se yhteinen matka, josta Arlander puhuu *Keskustelujen* yhteydessä.⁴⁵ Tässä ajatuksessani kokemus olisi yhteinen eläminen. Dramatisoidut kohtaamiset toki muistuttavat television jatkosarjaa. Toisaalta pitkät tauot tilan pysyessä kuitenkin samana, toisivat mukaan muistin ja muistamisen subjektiivisuuden. Tai ehkä tilan sijasta esitys voisi varioida näkökulmia. Ei saman tapahtuman, vaan nimenomaan etenevän jatkumon sisällä.

43 Korpela & Korpela 2002.

44 Arlander 1998: 28.

45 Arlander 1998: 53.

Dramaturgia

Arlander vihjaa useaan otteeseen, että tekstin ja dramatisoinnin rakenne vaikutti tilarakenteeseen esityksessä *Jos talviyönä matkamies...* Tämä herätti minussa kysymyksen siitä, miten arabialaisen tai pohjois-afrikkalaisen tarinankerronnan rakenne siirtyisi tilaan? Olen kokenut Nawal El Saadawin *Imaamin tuho*⁴⁶ ja Tahar Ben Jellounin *Sokaiseva Pimeys*⁴⁷ kirjat voimakkaan visuaalisina ja fyysisinä, ja toivonut voivani joskus tehdä niistä esityksen. Molempien rakenne on kierteinen. Saadawilla samat tapahtumat toistuvat useita kertoja, mutta lukija kokee ne joka kerralla erilaisina. Ben Jellounin kirjassa tarinat elävät yhtäjaksoisen pimeyden, liikkumattomuuden ja kokemusettomuuden keskellä. Ne tulevat kerrotuiksi, joskus useankin kertojan välityksellä. Kummankin tapahtuma-aika on sinänsä rajallinen, mutta kierteinen. Sitä ei voi sanoa katkonaiseksi tai epäyhtenäiseksi, sillä sen keinoja eivät ole siirtymät, takaumat tai aikahypyt, ehkä ennemminkin muistin kiertyminen.

Juonellista sirkusta voisi hyödyttää sellaisen vanhan teatterisäännön käyttäminen, että kerronta perustuu vain toimintaan ja dialogiin, ja että kaikki narratiivinen pudotetaan pois. Arlanderin mukaan narraation puuttuminen aiheuttaa teatterille ominaisen kokemuksen välittömyyden.⁴⁸ Olen siitä samaa mieltä. Juuri tämän takia teatterissa ei niinkään näe tarinaa vaan todistaa tapahtumia, joiden ketju muodostuu tarinaksi. Ehkä juonellisessa sirkuksessa on vielä liikaa keskitytty varmistamaan, että juoni tulee selväksi. Se on nähty vain liitoksena, joka yhdistää erilliset osat toisiinsa loogisesti. Tästä on seurannut rakenteita, joissa tempua seuraa tirehtöörin välijuonnon sijasta narratiivinen osuus, jossa kerrotaan, miten edellinen ja seuraava liittyvät toisiinsa. Esimerkiksi Sorin sirkuksen *Skandaali Käpykylässä*-esityksen⁴⁹ rakenne häiritsi minua suuresti, kun tunsin, että jokaisen tempun välillä käytiin selittelemässä mitä oltiin äsken tehty ja mitä tehdään seuraavaksi. Nämä välikkeet esitettiin puheen avulla, kun taas numerot sirkustekniikoin. Esityksen tarina tuntui hyvin keinotekoiselta liimalta. Edellä mainittu aristotelinen sääntö siirtäisi narraation toiminnaksi tekniikan sisään, ja varmastikin myös limittäisi tekniikoita toisiinsa ja muuhun esiintymiseen. Sirkuksessa juonen ei mielestäni tarvitse olla tarinan muotoinen, se voi hyvin perustua liikkeen ja tilan sanoin kuvaamattomaan logiikkaan.

"Tilan tai toisen ihmisen siinä [...] voi viimekädessä aistia vain suhteessa omaan ruumiiseensa".⁵⁰

46 El Saadawi 1989.

47 Ben Jelloun 2002.

48 Arlander 1998: 179.

49 Sorin Sirkus 2004.

50 Arlander 1998: 23.

Lähteet ja viitteet

Arlander, Annette (1998): *Esitys tilana*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Ben Jelloun, Tahar (2002): *Sokaiseva pimeys*. Jyväskylä: Gummerus.

El Saadawi, Nawal (1989): *Imaamin tuho*. Helsinki: Kääntöpiiri.

Fantástica Circo (2006): *Cole*. Sirkusesitys. Ohj. Delgado. Ensi-ilta 3.3.2006, jolloin myös esitys nähty. Lima, Peru.

Jojo (2001): *Palapeli 2*. Kor. Rätty. Ensi-ilta 9.9.2001, esitys nähty harjoitteluvaiheessa keväällä 2001. Oulu.

Kemin kaupunginteatteri (2003a): *Juhlapäivät*. Kirj. Timonen, ohj. Eskolin. Ensi-ilta 13.9.2003. Kemi.

Kemin kaupunginteatteri (2003b): *Maratontanssit*. Kirj. McCoy, ohj. Oittinen. Ensi-ilta 22.11.2003. Kemi.

Korpela, Kristiina & Korpela, Riikka (2002): *Äänet vain jää*. Ääni- ja romuinstallatio yhdessä VR:n Kuopion konepajan työntekijöiden kanssa. Esillä Kuopion rautatieasemalla 24.–27.10.2002.

Oulun kaupunginteatteri (2005a): *Kalevala*. kirj. Lönnrot & Nieminen & Reunanen, ohj. Reunanen. Ensi-ilta 5.11.2005. Oulu.

Oulun kaupunginteatteri (2005b): katsojapalaute ja kritiikit teatterin nettisivuilla. Luettu 16.5.2006.
<http://www.oulunkaupunki.fi/teatteri2/ubb/Forum14/HTML/000079.html>
<http://www.ouka.fi/teatteri/kritiikki.html>

Rimpparemmi (2004): *Valkoinen peura*. Tanssiesitys. Kirj. Blomberg & Kuosmanen, kor. ???.
Ensi-ilta ??, esitys nähty 3.9.2004. Ylläs.

Rovaniemen kaupunginteatteri (1998): *Peer Gynt*. Kirj. Ibsen, ohj. Hurme. Ensi-ilta 1998. Rovaniemi. Työskentelin esityksessä seuraajaheittimessä.

Rovaniemen teatteri & Sirkus Huurre (2005): *Pienen ihmeotuksen jäljillä*. Kirj. Issakainen & Ylikorva & Vuorenmaa, ohj. Ylikorva. Ensi-ilta 26.11.2005. Rovaniemi.

Sorin Sirkus (2004): *Skandaali Käpykylässä*. Sirkusesitys. Kirj. Brekke, ohj. Brekke & Kopra, kor. Kopra. Ensi-ilta ja esitys nähty joulukuussa 2004. Tampere.

Teatterikorkeakoulun opetusteatteri: *Poltettu oranssi*. Kirj. Manner, ohj. Linnapuomi. Ensi-ilta keväällä 2003. Helsinki.