

Kaisa Rissanen

KOHTAAMISIA

**Vaikuttava kokemus Jerzy Grotowskin ja Esa Kirkkopellon
teatterillisissa tiloissa**

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto, maaliskuu 2008

Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos

Kaisa Rissanen

KOHTAAMISIA. Vaikuttava kokemus Jerzy Grotowskin ja Esa Kirkkopellon teatterillisissa tiloissa

Pro gradu -tutkielma, 74 s. + 1 liite

Teatterin ja draaman tutkimus

Maaliskuu 2008

Tutkielmassa tarkastellaan teatterillisissa tiloissa syntyvää vaikuttavaa kohtaamisen kokemusta. Tutkielman teoreettinen perusta on Richard Schechnerin performanssiteoriassa, jonka mukaan 'performanssi' on teatterin, rituaalin, pelin, leikin ja urheilun yhteen kokoava kattokäsite. Performanssilajityypeistä paneudutaan erityisesti teatteriin ja rituaaliin sekä niihin liittyviin vaikuttaviin ja viihdyttäviin elementteihin. Hahmotellaan vaikuttavan teatteritapahtuman ääriveriivoja ja tutkitaan kuinka tällainen tapahtuma voisi todellisuudessa artikuloitua.

Teatteri ymmärretään tutkielmassa lähtökohtaisesti postmodernina prosessina, jolle on ominaista jatkuva siirtymä, erilaiset dialektiset synteetit sekä vuorovaikutuksellinen luonne. Teatterilliset tilat käsitetään niin fyysisinä kuin psyykkisinäkin. Teatterin siirtymäluonnetta ja liminaalista tilaa käsitellään erityisesti 'communitasin' ilmiön avulla. Kokemuksellisen tilan lisäksi tarkastellaan kohtaamista sosiologisesta näkökulmasta eritoten 'kuvitellun yhteisön' sekä 'uusheimon' ideoita hyödyntäen. Pyritään etsimään yhtymäkohtia vaikuttavan kohtaamisen kokemuksellisen ja sosiaalisesti rakentuneen ulottuvuuden välille.

Teoreettista aineistoa reflektoidaan kahden oman aikansa avantgardistin, Jerzy Grotowskin ja Esa Kirkkopellon, ajatuksiin ja teatterityöskentelyyn. Grotowskia ja Kirkkopeltoa käsitellään tasavertaisina teatteriajattelijoina ja -uudistajina, joiden taustalla vaikuttavat niin modernismin murros kuin postmoderni ilmiökin. Tutkielman luonne on moniulotteinen vuoropuhelu, johon sisältyy Grotowskin osalta hänen koko elämänsä aikaiset teatterilliset etsinnät ja Kirkkopellon osalta hänen tähänastiset tutkimuksensa ja teatterilliset tekonsa.

Asiasanat: vaikuttava kokemus, kohtaaminen, postmoderni performanssi, rituaali, liminaalisuus, communitas, kuviteltu yhteisö, uusheimo

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	1
2. TEATTERI VAIKUTTAVANA TAPAHTUMANA.....	7
2.1 JERZY GROTOWSKI.....	7
2.1.1 <i>Produktioiden kausi</i>	8
2.1.2 <i>Kohti rituaalitaiteita</i>	10
2.2 ESA KIRKKOPELTO	15
2.2.1 <i>Esitykset 1990-luvulla</i>	17
2.2.2 <i>Toisissa tiloissa -projekti</i>	19
2.3 VAIKUTTAVAT PIIRTEET PERFORMANSSISSA.....	20
2.3.1 <i>Tekijöihin liittyvät tekijät</i>	22
2.3.2 <i>Yleisön ominaisuudet</i>	25
2.3.3 <i>Esityksen elementit</i>	27
2.3.4 <i>Esitystilän merkitys</i>	30
2.3.5 <i>Vaikuttavan performanssin pyörteissä</i>	33
3. TEATTERILLISIA TILOJA.....	37
3.1 TEATTERI SIIRTYMÄSSÄ JA SIIRTYMÄNÄ	37
3.1.1 <i>Siirtymäriitit</i>	38
3.1.2 <i>Liminaali ja liminoidi</i>	39
3.1.3 <i>Sanan ja ruumiin peli</i>	41
3.2 YHDESSÄ KOETTAVA TEATTERI	44
3.2.1 <i>Fyysinen ja psyykinen tila</i>	45
3.2.2 <i>Communitas</i>	48
3.2.3 <i>Katharsis</i>	50
3.2.4 <i>Kuvitellusta yhteisöstä uusheimoon</i>	52
3.2.5 <i>Poliittisuus</i>	57
3.3 PÄÄTELMIÄ JA POHDINTAA.....	60

4. POSTMODERNI PERFORMANSSI	62
LÄHDELUETTELO.....	67
LIITE.....	75

1. JOHDANTO

Teatterillinen kokemus on kohtaamisen kokemus – kohtaaminen kokemuksena, kokemus kohtaamisena. (Kirkkopelto 2005b: 37)

Ihmiset etsivät kokemuksia, jotka oikeasti tuntuisivat joltakin, elämyksiä, ”jotakin suurempaa”. Usein kokemukset halutaan myös jakaa jonkun toisen kanssa, yksin kun moni asia tuntuu menettävän merkityksensä. Koen vahvasti, että teatteri voisi olla tällainen tapahtuma, josta ammentaa elämälle mielekästä eliksiiriä. Teatteri on tapahtuma ihmisten kesken, ihmisiltä ihmisille, yhdessä. Mikä voisikaan olla sen arvokkaampaa? Valitettavan usein teatterillinen tapahtuma on kuitenkin kuorutettu kaikenlaisella turhalla ja joutavalla krääsällä, jonka keskeltä teatterin omin olemus hädin tuskin erottuu. Olisiko jo vihdoinkin aika nousta joukolla barrikadeille ja liputtaa speaktaakkeliyhteiskunnasta ja yltiöpäisestä viihteellistymisestä vapaan teatterin tähden, vaatia aidon vuorovaikutuksen ja kohtaamisen mahdollisuutta?

Yhä tänäkin päivänä ajankohtaisten länsimaiseen taiteeseen, teatteriinkin, kohdistuvien uudistusvaateiden juuret ulottuvat pitkälle menneisyyteen. Postmodernin taustalla vaikuttavaa modernistista kuohuntaa ilmeni nimittäin jo 1800-luvun loppupuolella. Kyse oli pitkälti yhteiskunnallisista ilmiöistä: uusista ja vallankumouksellisista tieteellisistä käsityksistä, teollistumisesta sekä kaupungistumisesta. Taiteessa etsittiin uusia keinoja todellisuuden käsittelemiseksi, Nietzscheen tukeutuen tavoiteltiin irrationaalista, pyrittiin syrjäyttämään systemaattinen, kaavamainen ajattelu ja maailma. Taiteen modernismiin liittyy erottamattomasti ajatus ’avantgardesta’¹, etujoukosta, joka pyrkii rikkomaan vakiintuneita, kaavamaisen kangistuneita tapoja ja muotoja. Avantgarden ilmiöön kuuluvat olennaisesti manifestit, uudistumista vaativat ja esittelevät julkilausumat.

¹ *Avant* on suomeksi ’edessä’ ja *garde* puolestaan tarkoittaa ’etuvartiota’. Huom! Avantgarde on ilmiö, ei taiteellinen suuntaus. Termi käsittää ihmiset ja/tai teokset, jotka etuvartion lailla nousevat ajalleen tyyppillisiä vakiintuneita tyylejä vastaan ja rikkovat niitä. Avantgarde ei siis ole sidottu ainoastaan modernismiin.

Teatterin piirissä merkittävänä avantgardistisena johtohahmona pidetään puolalaista teatterin monitaituria, ohjaaja *Jerzy Grotowskia* (1933-1999), jonka 'köyhän teatterin' aikaisessa metodiikassa artikuloitui hyvin selväsanaisesti länsimaisen teatterin kriisi sekä vaade taiteenlajin muotoon sekä sisältöön liittyvistä välttämättömistä uudistuksista. Grotowskin taiteellisissa tutkimuksissa teatteri liittyi lähtökohtaisesti sisäisesti vaikuttavan kokemuksen saavuttamiseen ja hän työskentelikin tämän ilmiön parissa koko elämänsä ajan. Vaikka Grotowskin maantieteelliset sijainnit ja teatterilliset painotukset muuttuivat ajan kuluessa, niin ajatus vaikuttavasta kokemuksesta teatterin ytimenä säilyi. Puolan Opolessa alkunsa saaneet köyhän teatterin päämäärätietoiset etsinnät jalostuivat 'parateatterin', 'alkulähteiden teatterin' ja 'objektiivisen draaman' kautta kohti Italian Pontederassa aktualistuneen 'taide liikkumavälineenä' -vaiheen yhä hienojakoisempia menetelmiä.

Suomessa teatteritaiteen välttämätöntä uudistumista on peräänkuuluttanut erityisesti filosofi-ohjaaja-dramaturgi *Esa Kirkkopelto* (1965-), jonka teatteriviihteen vastaiset vaateet alkavat olla tuttuja yhä laajemman joukon keskuudessa. Uudistumisessa ei hänen mukaansa ole kyse mistään vaatimattomasta pikkutehtävästä, vaan koko länsimaiseen kokemisentapaan liittyvästä olennaisesta muutoksesta. Kirkkopellon manifestissa tämänhetkinen kaavoihinsa kangistunut teatteri ilmenee kykenemättömänä haastamaan ympäröivää todellisuutta ja joutuu perustelemaan olemassaoloaan ainoastaan traditionaalisiin ja institutionaalisiin syihin, vaikka perusteiden täytyisi nousta aivan toisaalta: kohtaamisesta ja koskettamisesta.² Kirkkopellon teatterillisten etsintöjen keskiössä on aina opiskeluaikojen *Jumalan teatterista* lähtien, ja nykyhetken *Toisissa tiloissa* -projektissa erityisesti ilmentyen, kohtaamisen vaikuttava kokemus – aito kosketus, jonka erityislaatuisena ilmentymänä teatteri parhaimmillaan voisi toimia.

Jerzy Grotowskin tärkeimmäksi taustavaikuttajaksi nimetään lähes poikkeuksetta ranskalainen teatterivisionääri *Antonin Artaud*, joka ensimmäisenä eurooppalaisena lausui julki manifestinsa teatterin vaikuttavuuden puolesta, mutta joka ei kuitenkaan elämänsä aikana onnistunut saattamaan käytäntöön vaatimuksiensa mukaista teatterin ilmiötä. Esa Kirkkopellon ”oppi-isäksi” puolestaan julistetaan *Jouko Turkka*, jonka uudistusmielinen, voimakkaan psykofyysinen teatterimetodiikka kohtasi aikoinaan 1980-luvulla (ja osittain yhä edelleenkin) hyvin ristiriitaisen ja kiivaan vastaanoton. Euroopassa Artaud'hon ja Suomessa Turkkaan henkilöityvät modernismille ominaiset ilmiöt näkyvät luonnollisesti Grotowskin ja Kirkkopellon ajatuksissa ja töissä, mutta heitä

² Kirkkopelto 2004

kumpaakin voi kuitenkin kiistatta pitää merkittävänä teatterin uudistajina, avantgardena, etujoukkona.

Pyrin tutkimuksessani analysoimaan ja artikuloimaan teatterillista kohtaamisen kokemusta. Olen päätenyt virittämään Jerzy Grotowskin ja Esa Kirkkopellon teatteriteoista ja ajatuksista dialogin, johon yhdistän sekä kohtaamisen kokemusta luotaavaa teoriaa että omia ajatuksiani. Kyseinen asetelma tarjoaa hyvin hedelmällisen ja otollisen alustan kokemuksen tarkkailemiseksi ja sen syvällisemmäksi käsittämiseksi. Tutkimukseni kannalta on mielenkiintoista, että kumpikin näistä teatterin uudistajista on yhdistänyt tieteen ja taiteen kentät toisiinsa – he jakavat ajatuksen tutkivan otteen merkityksestä taiteellisessa työskentelyssä. Lisäksi heidän työtään yhdistää pedagoginen ulottuvuus: Grotowski ohjasi lähimpien yhteistyökumppaneidensa ohella mm. Irvinen yliopiston ja myöhemmin oman työkeskuksensa oppilaita. Hän oli myös suosittu luennoitsija. Kirkkopellonkin uraan liittyy merkittävästi opettajuus: Helsingin yliopistossa vankan kokemuksen lunastanut tutkija-opettaja nimitettiin elokuussa 2007 Teatterikorkeakoulun taiteellisen tutkimuksen professorin virkaan.

Tutkin teatteria viihdyttämisen vastakohtana, tapahtumana, jossa siihen osallistuvat voivat tuntea kokevansa jotakin merkityksellistä, kohdata arkikokemusta syvällisemmällä tasolla. Tarkastelen aluksi, kuinka tällaista teatteria on mahdollista lähestyä eli mitä vaikuttava teatteri tekijöiltään vaatii. Lähestyn aihetta Grotowskin ja Kirkkopellon teatterillisten menetelmien näkökulmasta, näitä katsontakantoja vertaillen ja toisiinsa mahdollisesti limittäen. Selvitettyäni vaikuttavaan kokemukseen liittyviä puitteita, siirryn pohtimaan, kuinka tämä kyseinen kokemus on artikuloitavissa, mikä tai mitä se on tai voisi olla. Keskityn erityisesti kysymykseen vaikuttavasta kokemuksesta yhteisenä ja jaettuna kohtaamisena. Tutkimusaiheeni on mielestäni sekä äärimmäisen kiinnostava että ajankohtainen. Lisäksi se mahdollistaa tutkimuksellisesti uudenlaisten linjojen hahmotteleminen.

Tutkimuskysymykseni jakautuu kahteen osaan. Ensimmäinen osa sisältää teatterin vaikuttavan luonteen. Kysymys kuuluu: kuinka teatteriesitys voi vaikuttaa, koskettaa? Tämän selvitettyäni jatkan: miten tämä vaikuttava kokemus artikuloituu? Kysymykseni kumpaankin osaan liittyy olennaisesti osallistumisen aspekti, joka jakautuu laajalle: kuka koskettaa ketä ja mitä, ja ketkä kokevat, mitä kokevat ja kenen kanssa kokevat?

Teatterintutkija, Tukholman yliopiston teatteritieteen professori *Willmar Sauter* on kirjoittanut teatterista tapahtumana, jota määrittää ennen kaikkea esittäjän ja katsojan välinen kommunikatiivinen suhde sekä tapahtumaa ympäröivä konteksti. Sauter käsittää teatterin tapahtumana, joka pitää sisällään niin esiintyjien esittämisen kuin katsojien reaktiot, ja asettuu näin vastakohtaksi ajattelulle, jonka mukaan teatteri ilmenee tuotettuna teoksena, jota levitetään ja kulutetaan.³ Tämä teatterillisen tapahtuman aatos on implisiittisesti läsnä tutkielmassani sekä kysymyksenasettelun, aineiston että oman pohdintani alueella.

Jerzy Grotowskin ja Esa Kirkkopellon ohjaamat teatterilliset tapahtumat eroavat perinteisestä teatterin kontekstista monella tavalla ja kurkottavat osittain kohti kokeilevampaa performanssitaidetta. 'Performanssi', samoin kuin 'esitys' (englanniksi *performance*), on käsitteenä ongelmallinen ja sen rajaamiseksi onkin esitetty useita erilaisia vaihtoehtoja. Performanssi voidaan käsittää hyvinkin väljässä sosiaalisessa ja kulttuurisessa kehyksessä, jopa niin että kaikki inhimillinen toiminta koetaan performatiivisena tai suppeammin esimerkiksi kuvataiteeseen kuuluvana osa-alueena (ja olemassa on tietysti kaikkia mahdollisia määritelmiä tältä väliltä!). Esittävän taiteen kentällä tapahtuvassa nykytutkimuksessa performanssitaide liitetään usein avantgardeen ja sille ominaisina piirteinä nähdään mm. epäkonventionaalisuus ja järjestäytymättömyys, taiteen hyötysuhteen vastustaminen, useita eri medioita ja taiteen alueita yhteen liittävä olemus, kiinnostus kollaasiin ja simultaanisuuteen, ns. yhteen sopimattomien rinnakkain asettelu, kiinnostus leikin teorioihin sekä avoin loppu ja esityksen muoto.⁴

Monet edellä luetelluista performanssitaiteelle ominaisista piirteistä sopivat myös tämän tutkielman puitteissa käsittelemiini teatterillisiin tapahtumiin. Performanssigenren erilaisten ulottuvuuksien huomioiminen korostaa käsitteen määrittelemisen tärkeyttä eli sen kontekstin merkitystä, johon tämä moniulotteinen käsite tutkimuksessani asettuu.⁵ Tuumasta toimeen: käytän tutkimukseni teoreettisena lähtökohtana yhdysvaltalaisen performanssitutkija ja -taiteilija *Richard Schechnerin* kehittämää performanssiteoriaa, jossa performansseiksi mielletään teatterin ohella rituaali, leikki, pelit ja urheilu.⁶ Huomionarvoista on, että Schechner sisällyttää teatterin käsitteeseen myös tanssin

³ Ks. esim. Sauter 2005: 26

⁴ Carlson 2006 ref. Simpson Stern & Henderson: 125

⁵ Lisää performanssista käsitteenä, ks. esim. Carlson 2006: 15-20; Järvinen 2000: 10-17. Käsitteen suomentamisen vaikeuksista, ks. Maukola 2005: 303-304.

⁶ Schechner 1988: 6

ja musiikin. Performanssi määrittyy tutkielmassani ”yksilön tai ryhmän toimintana, joka tapahtuu toisen yksilön tai ryhmän läsnä ollessa ja tätä varten”.⁷ Tähän määritelmään on hyvin yhdistettävissä myös performanssin kommunikatiivinen luonne, jota Willmar Sauterin tavoin peräänkuulutan.

Käsite performanssi esiintyy tutkielmassani kattokäsitteenä laajemmalle teatterinomaisten ilmiöiden (teatteri, rituaali, leikki, pelit, urheilu) joukolle. Käsitettä esitys käytän puolestani silloin, kun on kyse yksittäisestä performanssin piiriin kuuluvasta esityksestä. Yksittäinen esitys voi sisältää piirteitä vaikkapa rituaalista tai leikistä, mutta liittyä silti pääosin teatterin piiriin, ja ilmetä yleisluontoisesti performanssina. Käsitellen performanssin lajityypeistä erityisesti teatteria ja rituaalia, joiden tyypillisiä eroja Schechner on analysoinut pitkälti viihdyttävyyden ja vaikuttavuuden näkökulmasta. Hän liittää rituaaleille ominaisiksi piirteiksi vaikuttamaan pyrkivät performanssielementit, kun puolestaan teatterin todellisuus värityy viihteellisistä performanssielementeistä.⁸ Tämä jako on osoittautunut tutkimukseni kannalta mielenkiintoiseksi sekä hyödylliseksi ja näin ollen syvennyinkin performanssin vaikuttaviin elementteihin kyseisen jaottelun avulla. Samalla selviää millaisia elementtejä viihteellistynyt performanssi sisältää.

Inspiraation lähteenä ja ajatuspohjan kartoittajana olen tutkielmani puitteissa innostunut erityisesti ranskalaisesta teatterifilosofista nimeltä *Denis Guénoun*, joka liittää kirjoituksissaan teatterin uudistumispyrkimykset historialliseen sekä filosofiseen kontekstiinsa ja tarttuu teatterin ilmiöön kokonaisvaltaisen mielenkiintoisesti sekä käytännön esimerkein että teorian tasolla. Guénounin käsitteistöön liittyvät muun muassa sanan ja ruumiin yhdistyminen, näyttämön ilmiö, teatterin yhteisö sekä teatterin poliittinen luonne. Näitä elementtejä peilaan tutkielmassani suhteessa sekä Jerzy Grotowskiin ja Esa Kirkkopeltoon että mahdollisuuksien mukaan myös muihin valitsemini teoreetikoihin.

Liikun tutkielmassani erilaisissa fyysisissä ja psyykkisissä tiloissa. Pyrin analysoimaan ja ymmärtämään näiden erilaisten tilojen luonnetta ja niiden rajoja, avaamaan niille ominaisia ilmiöitä. Käsitellen tilaa niin konkreettisina ratkaisuina esimerkiksi yleisön ja esiintyjien asemoinnin kautta kuin myös henkisenä tilana ja kokemuksena. Teatteritila ja teatterin luomat tilat ovat kohtaamisen kokemuksen kannalta tärkeitä tekijöitä. Tutkielmani kannalta merkittävät tilallisuuden ja tilan

⁷ Schechner 1988: 30

⁸ Emt.: 120. Tästä lisää luvussa 2.3 ”Vaikuttavat piirteet performanssissa”

kysymykset limittyvät erityisesti brittiläisen antropologi-kulttuurintutkija *Victor Turnerin* muotoilemiin performansseihin ja sosiaalisiin rakenteisiin liittyviin pohdintoihin ja vielä yksityiskohtaisemmin käsitteisiin 'liminaaltila' ja 'communitas'. Liminaaltilan käsitteellinen perusta on Saksassa syntyneen, sittemmin ranskalaistuneen antropologi *Arnold Van Gennepin* siirtymäriittiteoriassa. Turnerin mukaan liminaaltila kuvaa epäjärjestyksen tilaa sosiaalisten rakenteiden välissä, erityistä luovaa välitilaa, joka voidaan havaita muun muassa taiteen kontekstissa. *Communitas* puolestaan kuvaa eräänlaista yhteisöllisyyden kokemusta, joka mahdollistuu liminaalisessa tilassa.

Emotionaaliseen kokemukseen pohjautuvan yhteisökokemuksen, *communitasin*, käsittelyn lisäksi perehdyn yhteisöllisyyteen sosiologisoin keinoin eli paneudun yhteisön ilmiöön sosiaalisesti rakentuneena konstruktiona. Teoreettisina työvälineinä käytän yhdysvaltalaisen historioitsijan, kansainvälisen politiikan professori *Benedict Andersonin* ajatuksia nationalismista ja erityisesti hänen luomaansa käsitettä 'kuviteltu yhteisö', joka kuvaa hyvin modernin ajan yhteisöllisyyttä ja sen rakentumista. Yhteisön kuvitellusta luonteesta suuntaan yhä enenevässä määrin hedonistiseen ja kollektiiviseen yhteisökokemukseen, ranskalaisen sosiologin, Sorbonnen yliopiston sosiologian professori *Michel Maffesolin* 'uusheimojen' pariin, jotka ilmiöinä viittaavat hyvinkin postmoderniin maailmaan.

Kuten jo johdannon ensimetreillä esitin, ovat tutkimusaiheeni juuret löydettävissä modernismista ja avantgardesta. Tutkimusmatkani käännteissä ja kiemuroissa käyttökelpoisina kuvaavina termeinä toimivat puolestaan 'moderni' ja 'postmoderni', jotka käsitän aikakausien lisäksi ajatuksellisina ilmiöinä; ilmiöinä joihin liittyy tiettyjä ominaispiirteitä. Koen tallustelevani postmodernissa maastossa, johon mennyt yhä tavallaan vaikuttaa.⁹ Puolalainen sosiologi *Zygmunt Bauman* on oivallisesti ehdottanut, että postmoderni on ennen kaikkea mielentila. Tila, joka on lähtökohtaisesti liikkeessä, prosessi ja muutos ilman selkeää kehityssuuntaa.¹⁰ Baumaniin viitaten esitän tämänkin tutkielman aiheen ja olemuksen olevan postmoderni; prosessi, osa siirtymää ja siirtymässä, mahdollisissa muuttuvissa tiloissa, mahdollisesti, mutta aina tässä ja nyt, vapaaehtoisesti ja sitä haluten.

⁹ En kuitenkaan pyri ottamaan tutkielmassani kantaa olemassa olevaan modernin ja postmodernin debattiin siitä onko postmodernin luonne modernin jälkeinen eli jälkimoderni vai täysin sen vastakohtainen, ja onko postmoderni jo itse asiassa menneen talven lumia ja luomuksia.

¹⁰ Bauman 1996: 22, 195

2. TEATTERI VAIKUTTAVANA TAPAHTUMANA

Mikä on kaikkein oleellisinta? Sen puolinaisuuden ylittäminen, johon ihminen on itsensä sotkenut.
(Grotowski 2006: 105)

2.1 JERZY GROTOWSKI

Richard Schechnerin ja *Lisa Wolfordin* toimittamassa *The Grotowski Sourcebook* -teoksessa Grotowskin elämäntyö sekä tapa käsitellä teatteria, ja ylipäänsä taiteen ja olemassaolon suhdetta, jaetaan neljään eri vaiheeseen ja aikakauteen. Nämä vaiheet on nimetty seuraavasti: 1) 'produktioiden teatteri', johon köyhän teatterin metodiikka kulminoitui, 2) parateatteri ja alkulähteiden teatteri, 3) objektiivinen draama sekä 4) taide liikkumavälineenä, josta käytetään myös nimitystä 'rituaalitaiteet'.¹¹ Raja näiden vaiheiden välillä ei luonnollisestikaan ole tarkkaviivainen tai selkeä, vaan pikemminkin soljuva ja toinen toisiinsa limittyvä. Aikakaudet ovat osin päällekkäisiä ja esimerkiksi produktioiden kaudella syntyneitä teosta *Apocalypsis cum figuris*:ta esitettiin vielä monia vuosia senkin jälkeen kun Grotowski itse oli jo siirtynyt parateatterillisiin kokeiluihin.

Usein teatteria tutkittaessa ja teatterista kirjoitettaessa Grotowskin ja hänen ajatustensa käsittely perustuu ainoastaan produktioiden aikakauteen, 'köyhään teatteriin'¹² käsitteenä ja metodina. Tämä kyseinen vaihe onkin Grotowskin elämäntyössä selkeästi teatterillisin ja toisaalta tällä samaisella kaudella hän myös loi teatterimetodiikkansa peruseriaatteet sekä artikuloi ne verrattain selkeäsanaisesti. Produktioiden teatteria seuraavat vaiheet ovat puolestaan jääneet astetta "hämärämmiksi", niistä ei ole kirjoitettu läheskään niin paljon, niitä ei ole huomattavassa määrin

¹¹ Schechner & Wolford 1997

¹² Käsitteestä lisää luvussa 2.1.1 "Produktioiden kausi"

tutkittu eikä välttämättä edes ymmärretty tai hyväksytty teatterin piiriin kuuluviksi.¹³ Grotowski koki itsekkin jättävänsä teatterin ja esittävän taiteen taakseen ja siirtyvänsä eteenpäin.¹⁴ Mihin Grotowski erilaisilla kokeiluillaan oikein pyrki ja miksi tämä pyrkimys ei onnistunut perinteisen teatteritaiteen kehyksessä?

Esittelen seuraavaksi Jerzy Grotowskin elämäntyöhön liittyvät neljä eri kautta. Pyrin lyhyeen ja ytimekkääseen, pääpiirteet paljastavaan yleisesitykseen, josta käy selväksi sekä kunkin vaiheen omat erikoisuudet ja niiden väliset siirtymät että päämäärät ja taiteellisen työn suunta ylipäänsä. Grotowskin matkaa taiteen kentällä voidaan kuvata eräänlaiseksi paralleeliksi ketjuksi, jossa kaikki etsinnät ja saavutetut havainnot sekä oivallukset vaikuttavat toisiinsa. Luvussa 2.1.1 esittelen produktioiden kauden ja siihen liittyen erityisesti köyhän teatterin sekä käsitteenä että metodina. Luku 2.1.2 pitää sisällään Grotowskin elämäntyön myöhemmät vaiheet: parateatterilliset kokeilut, alkulähteiden teatterin, objektiivisen draaman kauden sekä lopulta taiteen liikkumavälineenä eli rituaalitaiteiden vaiheen.

2.1.1 Produktioiden kausi

Grotowskin produktiopainotteisen teatterinäkömyksen voidaan sanoa kiteytyneen käsitteeseen ’köyhä teatteri’, joka viittasi teatterin pelkistyneisyyteen ja asettui näin vastakohtaksi viihdepainotteiselle, lukuisista eri taiteenalojen elementeistä rakentuvalle ”seksikiö”-teatterille. Köyhän teatterin ytimen muodosti näyttelijä, hänen henkinen ja tekninen ilmaisunsa. Teatterirekvisiitta – valot, ääni, lavastus, puvustus ja kaikki muukin dekoraatio – oli sen sijaan turhaa ja siksi eliminointava.¹⁵ Grotowskin produktiopainotteinen vaihe ajoitetaan vuosiin 1957-1969.¹⁶ Ajallisesti se linkittyy miltei saumattomasti hänen kauteensa *13 tuoliriviä*¹⁷ -teatterin

¹³ Esim. Lisa Wolford tuo esiin ”post-teatterin” teatterillisuuden problematiikkaa, ks. Wolford 1997a: 6-7

¹⁴ Ks. esim. Grotowski 2006:12-14; Wolford 1997a: 3; Degler 2006: 19-20

¹⁵ Grotowski 2006: 31-32

¹⁶ Huom! Kaikki Grotowskiin liittyvät vuosiluvut ja aikakausijaottelut, joita tässä tutkielmassa käytän, perustuvat teoksessa *The Grotowski Sourcebook* esiintyvään jaotteluun. Muunkinlaisia jaotteluja voidaan käyttää ja on käytettykin – erot ovat selitettävissä vaiheiden toisiinsa limittyvällä luonteella.

taiteellisena johtajana ja ohjaajana Puolan Opolessa, ja myöhemmin teatterin muutettua, Wrocławissa, siis vuosiin 1959-1969.

Grotowskin luoma köyhälle teatterille ominainen teatterimetodiikka ja siihen perustuva uusi esittämistyyli ei ollut mikään taivaasta pudonnut lahja tai gurumainen visio, vaan sinnikkään ja tietoisien työn tulos. Richard Schechner esimerkiksi kirjoittaa, että vuonna 1960 Grotowskin produktiot näyttelijöiden pingottuneine vartaloineen polveutuivat selkeästi vielä biomekanismista ja ekspressionismista, ”eräänlaisesta pakotetusta avantgardesta”. Schechnerin mukaan suuri muutos tapahtui jossain vaiheessa ennen kesää 1961, jolloin ensi-iltansa sai *Forefather's Eve*. Se oli ensimmäinen puolalainen klassikko, jonka Grotowski otti käsittelyynsä; seikka josta oli tuleva yksi köyhän teatterin tunnusmerkeistä, ja myös ensimmäinen teatteriesitys, jossa näyttelijät ja yleisö oli sijoitettu tilaan selkeästi kasvokkain, suoraan kontaktiin.¹⁸ Vuonna 1962 ensi kertaa esitettyä *Kordiana* Schechner kuvaa jo ”klassiseksi Grotowskiksi”, ”esimerkilliseksi ’köyhäksi teatteriksi’”.¹⁹

Marraskuussa 1963 teatteri *13 tuoliriviä* otti käyttöönsä nimen *Laborioteatteri 13 tuoliriviä*. Muutos kuvastaa hyvin sitä ilmapiiriä ja intensiteettiä, jolla näyttelijäntyön kehittämiseen kyseisessä teatterissa paneuduttiin, kuinka eri ”koe-asetelmia” ja menetelmiä testailtiin. Laborioteatterin tunnuspiirteiksi vakiintuivat muun muassa klassikoihin perustuvat montaasimaisesti käsitellyt näytelmätekstit, pitkät harjoituskaudet, kappaleiden vetäminen julkisuudesta uudelleentyöstöä varten ja samojen esitysten lukuisat eri versiot.²⁰

Grotowskin näkemys näyttelijäntyöstä kiteytyi köyhässä teatterissa ’kokonaiseen tekoon’, jonka perusta oli näyttelijän henkisessä prosessissa. Kokonaisessa, täydessä teossa näyttelijän sisäisen impulssin ja ulkoisen reaktion välillä ei ollut ajallista viivettä. Näyttelijä paljasti oman intimitteittinsä täysin ja totaalisesti katsojien edessä. Kokonainen teko syntyi sisäisen prosessin tuottaman spontaanin reaktion ja muodon kurinalaisuuden vastakkaisuudesta sekä näiden vastakkaisuuksien yhdistymisestä.²¹ Pitkäjänteisen fyysisen ja henkisen harjoittelun kautta näyttelijä

¹⁷ Puolaksi *13 Rzedów*

¹⁸ Schechner 1997a: 22

¹⁹ Emt.: 23

²⁰ Ks. esim. Schechner 1997a: 22-23

²¹ Ks. esim. Grotowski 2006: 27-28

pystyi luomaan 'partituurin', eräänlaisen merkkijärjestelmän, joka toimi esityksen ehdoilla, ja jonka avulla näyttelijä tietoisesti analysoi omien kokemustensa aluetta, sisäisiä impulsseja, ruumiillaan ja äänellään. Partituuri tarkoitti näyttelijän ja roolin kohtaamista, joka tapahtui roolin rakentamisen jälkeen.²²

Kuten Richard Schechner oivasti huomauttaa, on Grotowski siitä erityinen henkilö teatterihistoriassa, että vain harva yltää vastaavaan monipuolisuuteen: hän oli mestari sekä näyttelijöiden koulutuksessa, näyttämölle asettamisessa että tekstimateriaalin käsittelyssä.²³ Produktioiden teatterin kaudella Grotowski muotoili köyhän teatterin metodisesti keskeiset ideat: 1) äärimmäisiin yksityiskohtiin kurottautuva psykofyysinen näytteleminen, joka *via negativa*, negatiivista tietä pitkin, näyttelijän ilmaisun esteiden eliminoimisen kautta johti kokonaiseen tekoon. 2) Erityisen ja läheisen kontaktin muodostuminen näyttelijöiden ja katsojien välillä. 3) 'Tekstuaalinen montaasi'²⁴, jossa useita eri tekstejä käytetään esityksen materiaalina, mutta teksti itsessään ei ole esityksen sielu. 4) Näyttelijäntyön harjoittelu, joka sisälsi niin kurinalaista fyysistä harjoittelua kuin henkisen tien etsintää.²⁵

2.1.2 Kohti rituaalitaiteita

Jerzy Grotowski nimesi köyhän teatterin ytimeksi näyttelijän ja katsojan välisen erityisen suhteen sekä näyttelijän henkisen ja ilmaisullisen tekniikan.²⁶ Paradoksaalista kyllä, nämä kaksi tavoitetta eliminoivat lopulta toisensa: näyttelijöiden tekninen virtuoosimaisuus muuttui eräänlaiseksi maskiksi ja alkoi näin pikemminkin rajoittaa kuin helpottaa totaalista itsensä paljastamista. Lisäksi näyttelijöiden ja katsojien välinen suhde horjui näyttelijöiden esittäessä sellaisia taidonnäytteitä, jotka olivat kaukana katsojien taitojen tavoittamattomissa. Katsojat eivät pystyneet enää

²² Ks.esim. Grotowski 2006: 54, 77-79

²³ Schechner 1997a: 24

²⁴ Termi montaasi viittaa *Eisensteiniin* ja hänelle tyypilliseen elokuvalliseen kerrontaan, jossa nopeat kuvasarjat yhdistyessään luovat aivan oman kerronnallisen maailmansa.

²⁵ Schechner 1997a: 24-25

²⁶ Grotowski 2006: 26-27

samaistumaan näyttelijöihin eivätkä myöskään esityksen maailmaan. Produktioiden kausi päättyikin Grotowskin osalta katsojien ja koko teatterillisen kontekstin hylkäämiseen.²⁷ Siirtyminen köyhästä teatterista parateatteriin oli siirtymä näyttelemisen sijasta toimimiseen, katsojan ja näyttelijän välisestä suhteesta 'itsen' pariin.²⁸

Grotowskilainen parateatteri koostui ryhmästä ihmisiä, jotka eristäytyivät erityiseen paikkaan kauas ulkomaailmasta ja yrittivät järjestää niin sanotun aidon tapaamisen keskuudessaan. Parateatteri ei ollut esitys, siihen ei liittynyt juonta, ei erityistä toimintaa eikä yleisöä. Se oli kokemus ihmisten välillä, osa elämää, prosessi. Parateatterissa ei kiinnitetty huomiota tekniikkaan, vaan se, samoin kuin esityksen konventionaalinen rakenne, korvattiin improvisoidulla toiminnalla.²⁹ Kuten Schechner tuo julki, näkyy parateatterillisissa kokeiluissa selkeästi amerikkalaisen kirjailija-antropologi *Carlos Castanedan* vaikutus.³⁰ Tämä Grotowskin henkilökohtaisesti tapaama tutkija, tieteen kentällä hyvin ristiriitainen ja kiistelty hahmo, yhdistetään erityisesti samanismiin perustuvaan filosofiseen ajatteluun.³¹

Parateatterin vaihe sijoitetaan vuosiin 1969-1978 ja alkulähteiden teatterin aika vuosiin 1976-1982. Kuten vuosiluvuista huomaa, lomittuivat vaiheet ajallisesti päällekkäin. Vaiheisiin liittyikin paljon samaa – pyrkiminen kohti todellista kohtaamista, perustana ikivanhat traditiot ja rituaalit. Kohtaamisen ominaislaatu kuitenkin muuttui. Parateatterin loppuvaiheeseen, vuosiin 1976-1979 liittyvät kokeilut, olivat jo matkalla kohti alkulähteiden teatteria. Schechnerin sanoin:

ne olivat osallistavia tapahtumia, mutta niiden keskipiste alkoi siirtyä 'meetingistä' ja kasvokkain kohtaamisesta kohti yritystä paljastaa se, mikä oli pysyvää ja muuttumatonta, arkkityyppistä, vanhaa: performatiivisuuden alkulähteet.³²

²⁷ Ks. esim. Mitter 1992: 93-94, 97

²⁸ Ks. esim. Grimes 1997: 269; Schechner 1997b: 211

²⁹ Schechner 1997b: 208; Wolford 1997a: 11

³⁰ Schechner 1997b: 208

³¹ Castanedan teokset ovat kaiken kaikkiaan saaneet kiistanalaisen vastaanoton: arvostelijat pitävät niitä epätieteellisenä fiktiona ja new age -höhöilynä, kannattajat puolestaan tosina ja uutta luovina.

³² Schechner 1997b: 210, suomennos tekijän

Parateatterillinen ihmisten välinen todellinen kohtaaminen korvautui siis alkulähteiden teatterissa ihmisen ja universaalien alkulähteiden kohtaamisella. Vaiheita erotti toisistaan myös tekijöiden eli kokijoiden ”laatu”: parateatterissa kaikki todella asiasta kiinnostuneet pääsivät osallistumaan näihin tilaisuuksiin, joita järjestettiin Puolan Wrocławissa ja sen lähimetsissä, kun taas alkulähteiden teatterin aikakaudella Grotowski kokosi ympärilleen transkulttuurisen ammattilaisryhmän, jonka kanssa hän pyrki kohti päämääräänsä, tosin metsässä, luonnon keskellä tälläkin kertaa. Parateatterissa kohtasivat parhaimmillaan tuhannet ihmiset, alkulähteiden teatterin suljettuun yhteisöön puolestaan kuului vain harvoja ja valittuja henkilöitä.

Alkulähteiden teatterin lähtökohtana oli ajatus siitä, että kulttuurilliset alkulähteet elivät yhä jokaisessa ihmisessä, ne olivat tukahdutettuja ja piilotettuja, mutta yhä saavutettavissa. Alkulähteitä lähestyttiin systemaattisen teknisesti, parateatterissa esiintynyt improvisaatio unohdettiin.³³ Tekniikkaa haettiin muun muassa voodooosta, zenistä ja joogasta. Niiden avulla pyrittiin lähestymään sellaista yksinkertaista liikettä ja olemisen tapaa, joka oli yhteistä kaikille; elämän alkua itseensä, ylikulttuurista ja yhteistä alkulähdettä.³⁴

Vuonna 1982 Grotowski joutui pakenemaan Puolassa julistettua sotatilaa ja asettui siirtolaiseksi Pohjois-Amerikkaan, Kaliforniaan. Alkulähteiden teatteri jäi ja tilalle syntyi objektiivisen draaman ohjelma, joka ajoitetaan vuosiin 1983-1986. Objektiivisen draaman keinoin Grotowski jatkoi eteenpäin alkulähteiden teatterin viitoittamaa tietä ja ”tislasi” entistä tarkemmin ja kurinalaisemmin performatiivisuuden elementtejä monimutkaisesta kohti yhä yksinkertaisempaa.³⁵

Objektiivinen draama perustui Grotowskin havainnoille siitä, kuinka kulttuuriperintöä ja taiteellista tietoa vaihdettiin ja tallennettiin modernina aikana lähes ainoastaan teknologisin keinoin ja välinein. Ihmisten välisen suoran kontaktin puuttuessa ja unohtuessa monet vanhat esittävät ja rituaaliset käytännöt vääristyivät tai jopa kuolivat kokonaan. Näin modernille performanssille jäi mahdollisuudeksi artikuloitua vain ja ainoastaan oman aikansa hengen ilmauksena – ei

³³ Wolford 1997a: 13. Huom! Tässä mielessä Grotowski palasi köyhän teatterin juurille; teknisen taituruuden välttämättömyyden ajatukseen. Ajatukseen, jota hän vaali lopun elämäänsä.

³⁴ Ks. esim. Grotowski 1997: 256-257, 263-264

³⁵ Ks. esim. Osinski 2006: 226

kulttuurisesti perinteisten ja perittyjen arvojen kiteytymänä, johon Grotowski yhteistyökumppaneineen erityisesti pyrki.³⁶

Objektiivisen draaman vaiheeseen, kuten aikaisemmin alkulähteiden teatteriin, pääsivät osallistumaan Grotowskin valitsemat eri traditionaalisten kulttuureiden edustajat ja tekniset specialistit. Aluksi Grotowski otti mukaan myös Irvinen yliopiston opiskelijoita ja ulkopuolisia vierailijoita, olihan ohjelma kyseisen yliopiston nimissä toteutettu, mutta osallistujien vaihtuessa ja teknisen kompetenssin puuttuessa haluttuja tuloksia ei saavutettu. Vasta ohjelman viimeisenä vuotena, tiiviin ja sitoutuneen pienryhmän kanssa, Grotowski tunsii päässeensä kiinni tarkkaan, systemaattiseen ja arvokkaaseen työhön.³⁷

Objektiivisessa draamassa keskityttiin perinteisten tekniikoiden kehittyneisiin muotoihin ja testattiin tiettyjen teknisten elementtien vaikutusta silloin, kun ne esiintyvät muussa kuin alkuperäisessä kontekstissään. Päämääränä oli löytää erityisten elementtien objektiivinen laatu, joka vaikuttaisi suoraan harjoittajan havaintoon ja olotilaan. Tämä vaati harjoittajaltaan taiteellista kyvykkyyttä ja teknistä osaamista, taitoa ja tarkkuutta.³⁸

Lisa Wolford tiivistää objektiivisen draaman tutkimusohjelmaan liittyvää Grotowskin ohjelmallista julistusta seuraavasti:

yksi hänen tarkoituksistaan oli löytää sen tyyppinen esitys, jossa 'runous ei ole erotettu laulusta, laulu ei ole erotettu liikkeestä, liike ei ole erotettu tanssista, tanssi ei ole erotettu näyttelemisestä/toimimisesta (acting)'. Tällainen performanssi on juuriltaan aikakaudessa 'ennen taiteen ja riitin eroa, katsovan ja osallistuvan välissä', ajassa, jolloin taiteellinen luominen ei ollut erotettu sen rituaalisesta funktiosta. [...] Olisi kuitenkin mahdotonta luoda rituaalia samassa mielessä kuin teatteriesitystä. 'Sellainen projekti vaatisi vähintään 1000 vuotta'.³⁹

Puolalainen teatterihistorioitsija ja -teoreetikko *Zbigniew Osinski* painottaa kuinka Grotowskin produktioiden teatterin vaiheessa keskityttiin näyttelijän inhimilliseen toimintaan, kun taas objektiivisen draaman kaudella tilanne oli päinvastainen: työ muodon kimpussa ikään kuin vapautti

³⁶ Wolford 1997b: 282-283

³⁷ Emt.: 288

³⁸ Ks. esim. emt.: 284, 287-288

³⁹ Emt.: 287, suomennos tekijän

osallistujat, he eivät enää keskittyneet liikaa omaan toimintaansa ja vapautuivat näin toivottuun prosessiin. Osinski näkee objektiivisen draaman kauden puhtaasti lyhyenä ylimenokautena alkulähteiden teatterista kohti taidetta liikkumavälineenä, kohti rituaalitaiteita.⁴⁰

Rituaalitaiteiden vaihe paikantuu maantieteellisesti Italiaan, Pontederaan, jonne Grotowski Amerikassa vietettyjen vuosien jälkeen perusti oman keskuksensa nimeltä *Jerzy Grotowskin Työkeskus*⁴¹. Keskus ei ollut perinteisessä mielessä näyttelijäkoulu, vaan pikemminkin tutkimuskeskus, johon saapui jäseniä monista eri maista ja kulttuurisista taustoista. Pontederassa ei esitetty julkisia produktioita ja oppilaiden lisäksi vain harvat kutsuvieraat pääsivät todistamaan keskuksen toimintaa.⁴² Työkeskus avasi ovensa vuonna 1986 ja Grotowski toimi siellä tutkimuksen parissa viimeisiin hetkiinsä saakka. Vuonna 1999, Grotowskin kuoleman jälkeen, keskuksen johtajaksi nousi hänen ”manttelinperijänsä” ja jo monien vuosien aikainen työpari sekä keskuksen pääryhmänjohtaja *Thomas Richards*. Työkeskuksen toiminta jatkuu yhä tänäkin päivänä.⁴³

Taide liikkumavälineenä tarkoitti yksinkertaisesti sitä, että taide oli väline tai keino, ei itse päämäärä. Lisa Wolford vertaa taidetta liikkumavälineenä munkkien lauluihin, joiden merkitys ja tarkoitus oli antaa muotoa ja rakennetta sisäisille etsinnöille. Olennaista tällä kaudella oli energian muutoksen saavuttaminen: voimakkaan elämänvoimaan, vaistoihin ja aistillisuuteen liittyvän orgaanisen energian muuttuminen astetta hienovaraisempaan muotoon.⁴⁴ Työn peruselementteihin kuuluivat laulut, fyysinen toiminta, tanssi, liikkeen rakenteelliset elementit, tekstit ja sellaiset kerronnalliset aiheet, jotka olivat riittävän vanhoja ollakseen anonyymeja.⁴⁵

Rituaalitaiteiden harjoittaminen tiivistyi luovaan toimintaan, esitykselliseen struktuuriin nimeltä ’Akti’ (*Action*), joka toistettiin täsmällisesti ja kurinalaisesti joka päivä. Aktissa keskityttiin tekniikkaan ja rakenteiden luomiseen, joiden muodossa se itse asiassa lähestyi produktioiden kauden teatterillisiä kokemuksia. Vaikka suhde teatteriin ja esityksellisyyteen oli Akteissa selkeästi

⁴⁰ Osinski 2006: 223, 227-228

⁴¹ *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski – Workcenter of Jerzy Grotowski*

⁴² Wolford 1997c: 365

⁴³ Vuodesta 1996 lähtien keskuksen nimi on ollut *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Keskuksen toiminnasta, ks. esim. Paavolainen 2006: 306-308; Porkola 2006

⁴⁴ Wolford 1997c: 366

⁴⁵ Osinski, 2006: 236. Saman artikkeli sivulta 240 löytyy yksityiskohtainen lista niistä aspekteista, joihin keskuksen toiminnassa pyrittiin keskittymään.

läsnä, artikuloitui se kuitenkin lähemmäs rituaalia kuin teatteriesitystä. Näyttelijöitäkin kutsuttiin neutraalisti tekijöiksi tai osallistujiksi.⁴⁶ Osinkin sanoin:

Tässä voidaan nähdä kuinka kaikki aiemmin olemassa ollut täydentyy. En ole koskaan enkä missään maailman teatterissa tavannut tai joutunut kokemaan samanlaista henkistymistä, sellaista puhtautta. [...] Jos kuvaisin sitä mitä näin Pontederassa teatterina, kuulisin häpeästä.⁴⁷

2.2 ESA KIRKKOPELTO

Esa Kirkkopelto ponnahti kerta heitolla suuren yleisön tietoisuuteen tammikuussa 1987, kun hänen ja kolmen muun silloisen nuoren teatteriopiskelijan perustaman Jumalan Teatterin⁴⁸ perinteisiä teatterikonventioita rienannut esitys kohahdutti Oulussa järjestetyillä Pohjoisilla teatteripäivillä. Jumalan teatteri otti voimakkaasti kantaa tekopyhän taiteellisuuden kumartamiselle. Se pyrki suoraviivaisella toiminnallaan määrittelemään uudelleen teatterillisen esittämisen ehtoja.

Itseään ja nuoruuden tekojaan noin parikymmentä vuotta myöhemmin tarkastellessaan Kirkkopelto kuvaa olleensa osa turkkalaista traditiota, vaikka ei varsinaisesti kuulunutkaan Turkan läheisimpään vaikutuspiiriin.⁴⁹ Turkka ei kuitenkaan ollut ainoa vaikuttaja eikä ilmiö Kirkkopellon ja näiden muiden teatterin uudistumista vaatineiden nuorten taustalla; suomalaisessa kulttuurikentässä kuohui:

Ilma oli täynnä uuden etsintää ja vieraita vaikutteita: uusromantiikkaa ja -ekspressionismia, ruumiin kulttia, samanismia, performanssia, ekoterrorismia, transavantgardiaa, transseksuaalisuutta – ylipäänsä kaikenlaista ”transsia”.⁵⁰

⁴⁶ Osinski 2006: 234-236

⁴⁷ Emt.: 236

⁴⁸ Jumalan teatterista, ks. esim. Seppänen 1995; Kyrö 1987; Arminen & Seppänen 2007

⁴⁹ Kirkkopelto 2007b: 10. Ks. myös Teatterimuseossa järjestetty *Teoriaa ja käytäntöä – suomalainen esittävä taide 1980-1990-luvuilla* -luentosarjan videotaltiointi

⁵⁰ Kirkkopelto 2007b: 12

Tuon aikaisiksi inspiraationlähteiksi Kirkkopelto nimeää lisäksi Artaud'n, *Foucault'n*, *Bataillen*, Grotowskin, kristilliset mystikot ja *Baghavad-Gitan*. Harjoittelumetodiksi nousi ”psykofyysinen rääkki”: kovan fyysisen harjoittelun kautta pyrittiin eroon totutuista, elämänvastaisista liikkeistä niin, että samalla myös havaintotapa muuttui ja saattoi korkeimmillaan tuottaa erityisiä ekstaasikokemuksia. Nämä kokemukset muodostivat Jumalan teatterin taiteellis-eettisen lähtökohdan. Ryhmä pyrki ”kokonaisvaltaiseen ihmisen transformaatioon, ’valaistumiseen’”.⁵¹

Intensiivisen, noin vuoden kestäneen ajanjakson jälkeen Jumalan teatterin toiminta kukistui omaan mahdottomuuteensa sekä ulkopuolelta tulvivaan turhaan julkisuuteen ja ymmärtämättömyyteen. Teatteria ei silti lakkautettu, idea jäi eloon. Nyt kun Jumalan teatterista on kulunut jo parikymmentä vuotta, Kirkkopelto toteaa, ettei hänen 1990-luvun tekonsa voineet ”jäädä neutraaliksi suhteessa edellisen vuosikymmenen antagonismiin”.⁵² Lisäksi Kirkkopelto esittää kiintoisasti nykyisen tekemisensä olevan:

tavoitteiltaan paljon lähempänä 1980- ja 1990-lukujen vaihteen kokeiluja, Jumalan teatteria ja Elvytystä, kuin 1990-luvun speaktaakkeleita. Tämä tarkoittaa myös sitä, että Jumalan teatteri on minulle tätä päivää, työstän edelleen siitä lähtenyttä avaamaa.⁵³

Esittelen seuraavaksi (luku 2.2.1) Esa Kirkkopellon ajatuksia ja hänen ohjaamiaan teoksia ensin 1990-luvun speaktaakkelinomaisessa ilmapiirissä, jonka jälkeen keskityn tarkastelemaan lähemmin 2000-luvun performanssikokeilujen päämääriä ja saavutuksia (luku 2.2.2). Mielenkiintoista on näiden aikakausien eroavaisuuksien lisäksi niiden yhtäläisyydet, ja lisäksi sellaisten elementtien tunnistaminen, joita Kirkkopelto jo Jumalan teatterin aikaisissa etsinnöissä pyrki kohtaamaan.

⁵¹ Kirkkopelto 2007b: 23

⁵² Emt.: 15

⁵³ Vuori 2007a

2.2.1 Esitykset 1990-luvulla

Esa Kirkkopellon ensimmäinen ohjaus Helsingin Ylioppilasteatterille, *Elvytystä*, sai ensi-iltansa syksyllä 1990. Keväällä 1992 tuli ohjelmistoon *Pontikkatehdas* ja jo samana syksynä *Mahnovitsina*. Seuraava ohjaustyö valmistui Q-teatteriin keväällä 1994: oma käänös näytelmästä *Oidipus Kolonnoksessa*. Vuonna 1995 Kirkkopelto palasi takaisin YT:lle, nyt ohjaamaan näytelmää nimeltä *Yrjö Kallisen valaistuminen*, joka toteutettiin yhteistyössä *Suomussalmiryhmän* kanssa. Seuraavana vuonna, eli vuonna 1996, koettiin Helsingin ylioppilasteatterin 70-vuotisjuhlaesityksenä *Kostamus-sinfonia*.

Kirkkopellon 1990-luvulla ohjaamat näyttämöesitykset muodostavat yhdessä eräänlaisen piirin, ne linkittyvät erottamattomasti toisiinsa niin temaattisesti ja keinollisesti kuin myös estetiikaltaan. Jälkikäteen tarkasteltuna 1990-luvun teatterilliset kokeilut kiteytyvät seuraavasti: ”Historiallis-eoppinen aiheisto ja näyttämödraamaturgia yhdistettynä turkkalaiseen psykofysiikkaan, nietzscheläisiin sisällöllisiin painotuksiin”.⁵⁴ Millaista teatteria edellä artikuloitu käytännössä määrittää? Miten sama tematiikka kulki eri näytelmissä, mitä keinoja käytettiin ja miten näyttämöestetiikka kehittyi?

Kaikkien Kirkkopellon 1990-luvun ohjausten yhdistäväksi teemaksi nousi tavalla tai toisella vallankumous, jonka hän nimeääkin kuluneen vuosisadan keskeisimmäksi tapahtumamuodoksi.⁵⁵ Useimmiten aiheet nousivat 1900-luvun historiasta, poikkeuksena tosin ensimmäinen YT:lle tehty ohjaus *Elvytystä*⁵⁶, jossa teemana oli rakkaus ja keskinäinen huolenpito sekä Q-teatterissa toteutettu *Oidipus Kolonnoksessa*, jossa taasen pyrittiin kaivautumaan historiassa aina arkaaisen antiikin aikoihin asti.

Näyttämöesityksissä keskeisiksi keinoiksi vakiintuivat fyysisen näyttelijäntyön ohella kansanmusiikki, laulu ja kollektiiviset tilat. Se oli uutta suomalaisessa teatterissa. Kertomisen tapa

⁵⁴ Kirkkopelto 2007b: 29

⁵⁵ Emt.: 9

⁵⁶ Kirkkopelto itse asiassa liittyy *Elvytystä*-esityksen lähemmäs Jumalan teatteria ja sen aikaisia, siis 1980-luvun lopun kokeiluja, kuin varsinaisia 90-luvun speaktaakkeileitaan. Ks. Vuori 2007a

oli eepistä, yleisön läsnäoloa korostettiin, heille kerrottiin. Kirkkopelto toteaa, että vaikka hänen työnsä inspiroitui folkloresta, oli teatterillisen vieraannutuksen ja tietoisien leikin ulottuvuus jatkuvasti läsnä. Ruumiillisuus ja käsitteellisyys, kansanomaisuus ja kokeellisuus, traditio ja media kulkivat käsi kädessä.⁵⁷ Monimuotoiset speaktaakkelit toteutettiin nuorella innolla ja energialla, olivathan monet esityksistä itse asiassa YT:n uusien jäsenten koulutusproduktioita.

Tekstillisesti esitykset eivät perustuneet yhteen valmiiseen näytelmään, vaan dramaturgia yhdistettiin useista eri lähteistä, joiden keräämiseen ja valmistamiseen näyttelijät ajan myötä yhä enenevässä määrin osallistuivat, jopa niin, että vuoden 1995 *Yrjö Kallisen valaistuminen* piti jo sisällään monia yhteisen improvisaation pohjalta syntyneitä kohtauksia ja vuoden 1996 *Kostamus-sinfonian* dramaturgia oli totaalisesti kollektiivinen tuotos.⁵⁸

Teatteritilan uudelleen järjestelyllä pyrittiin eroon katsojan ja esiintyjän vastakkainasettelusta.⁵⁹ Vaikka *Elvytystä*-esityksessä toteutettu ringissä istuneen yleisön ja heidän ympärillä hääräilleiden näyttelijöiden välinen fyysinen vuorovaikutus jäi pois seuraavista 90-luvun ohjauksista, säilyi painopiste ennemminkin esitystilanteessa kuin itse esitystilassa: tilanteen avulla omaksuttiin erilaisia yhteisöllisiä malleja. Esimerkiksi *Pontikkatehdas* oli ”sekoitus iltamaperinnettä ja agitaatioteatteria, koulukuvaelmaa ja kabareeta” ja siinäkin toiminta tapahtui yleisön ympärillä. Lavastuksen ja puvustuksen suhteen pitäydyttiin yksinkertaisissa, köyhissä ratkaisuissa, jotka todellisuusilluusion sijaan stimuloivat mielikuvitusta.⁶⁰ Valaistuksessa keskityttiin yleisön läsnäolon korostamiseen. Kirkkopellon sanoin:

yleisön näkyminen toisilleen ja esiintyjille oli olennaista: yhtäältä valoisuus korosti kansankokousluonnetta, toisaalta lisäsi tietoisuutta teatterissa olosta. Valoisuus lisäsi luottamusta, kannusti osallistumaan.⁶¹

Esitysten harjoittamisessa työtapana oli vahvasti kollektiivinen, yhteiseen elämysvoimaan perustuva. Tiukka fyysinen harjoittelu nivoutui yhteen henkisten elementtien kanssa. Esimerkiksi *Elvytystä*-esityksen valmistamisessa Kirkkopelto kuvailee tukeutuneensa turkkalaisiin psykofyysisiin näyttelijän tunneruumiin kehittämiseen tähtääviin harjoitteisiin, kohotetun ruumiin estetiikkaan,

⁵⁷ Kirkkopelto 2007b: 23, 29

⁵⁸ Emt.: 24, 27

⁵⁹ Kirkkopelto 2007b: 16; Kirkkopelto 1991: 31.

⁶⁰ Kirkkopelto 2007b: 17

⁶¹ Emt.: 17-18

tunnetiloihin sekä kollektiivisesti sovitettuun näkynäyttelemiseen, joka synnytti yhteishenkeä, vahvisti positiivisia energioita ja johti henkiseen ja eksistentiaaliseen itsetutkiskeluun. Myös kollektiiviset ääniharjoitteet löysivät sijansa harjoituksissa. Vuosien kuluessa ja ohjaustöiden karttuessa ohjaajan autoritääriin asema alistui yhä enemmän ryhmän yhteiselle luovuudelle.⁶²

2.2.2 Toisissa tiloissa -projekti

Kostamus-sinfonian jälkeen Esa Kirkkopelto siirtyi teatterin kentältä useiksi vuosiksi teoreettisen tutkimuksen pariin. ”Eräs ympyrä sulkeutui, enkä sen jälkeen tuntenut enää ulkoista enkä sisäistä tarvetta jatkaa samaan tyyliin.”⁶³ Ranskankielinen väitöskirja *Tragédie de la Metaphysique - Contributions à la Théorie de la Scène*⁶⁴ tarkastettiin Strasbourgissa joulukuussa 2002.

Vuosituhanen vaihtuessa Kirkkopellon esitykselliset päämäärät ja kokeilut suuntautuivat kohti uusia uomia tai ainakin kehittyivät minimaalisempaan muotoon: speaktaakkelit jäivät, yhä riisutumpi estetiikka ja työskentelytapa tulivat tilalle. Syksyllä 2003 sai Q-teatterissa ensi-iltansa esitys *Vetoapua ja läheltä piti tilanteita*, jossa lähestyttiin henkisen tyhjentymisen kokemusta sekä yhteisöllisyyden ja yksilön suhdetta bluesin hengessä ja näyttämön keinoin. Samalla nostettiin ensimmäistä kertaa esityksellisesti esiin kysymys näyttämöstä kokemuksena, kokemuksellisena ilmiönä, irrotettuna materiasta ja yhdistettynä kieleen ja ruumiiseen.⁶⁵

Vetoapua ja lähellä piti tilanteita -esitysrupeaman jälkeen Kirkkopelto jätti taakseen varsinaisen teatteriohjaajan toimenkuvan ja antautui kollektiivisen näyttämöteoksen tuottamiseen: keväällä 2004 hän kutsui koolle *Toisissa tiloissa* -työryhmän. Tämä Nälkäteatterin piirissä toimiva kokeellisen esitystaiteen ryhmä kehittää *Toisissa tiloissa* -esitysprojektiaan eteenpäin yhä tänäkin päivänä. Kyse ei ole teatterista tai näyttelemisestä, vaan erityisistä kielellis-ruumiillisista ja

⁶² Kirkkopelto 2007b: 16, 22, 24

⁶³ Emt.: 29

⁶⁴ Suomeksi *Metafyysikan tragedia - lisäyksiä näyttämön teoriaan*.

⁶⁵ www.q-teatteri.fi/vetoapua.html, kyseiseltä verkkosivulta löytyy hyvin informaatiota sekä itse esityksestä että Kirkkopellon mietintöjä esityksen valmistamisen ajalta

kollektiivisista näyttämöllisistä kokeista ja harjoitteista, jotka suoritetaan yleisön edessä, ja joissa vierailaan ihmisille vieraissa tiloissa. Harjoitteiden avulla pyritään luopumaan ihmishahmosta sekä ihmiskäytöksen rajoista ja jäljittelyn keinoin vierailemaan toisissa tiloissa sekä mahdollisesti lainaamaan ihmishahmoa jollekin oudolle ilmiölle. Tutkimuskohteena on ollut muun muassa eläin-, kasvi- ja kivikunnan edustajia sekä erilaisia fysikaalisia ja kemiallisia ilmiöitä. *Toisissa tiloissa* -projektin harjoitteet ovat toistettavia, mutta ne kehittyvät kokoa ajan. Esityspaikat vaihtelevat.⁶⁶

Syksyllä 2006 *Toisissa tiloissa* -ryhmä saattoi ensi-iltaan *Harry Martinsonin* scifi-aiheiseen runoepokseen perustuvan *Aniaran*, jossa sovellettiin aikaisemmin projektissa kehiteltyjä tekniikoita ”kielen, puheen ja ihmistoiminnan esittämisen - eli ’näyttelemisen’ - alueelle”. Esityksen luonne oli demonstraatiomainen ja vuorovaikutteinen. Siinä tarkasteltiin ”ihmistä pelkistetyimmillään, vailla kaikkea ympäröivän luonnon tai kulttuurin tarjoamaa tukea, avaruuden tyhjyyteen singottuna puhtaana kielellisenä ruumiina, elävänä merkinä, näyttelijänä.”⁶⁷ Seuraavana keväänä esitystä kehitettiin yhä demonstraatiomaisempaan ja vuorovaikutteisempaan suuntaan, syntyi *Aniara*².⁶⁸ Loppusyksystä 2007 sai ensi-iltansa ryhmän uusin näyttämöteos *Odradek-muunnelmia*, jossa perehdyttiin uudella innolla ihmisen rajojen ylittämiseen sekä tuntemattoman tunnistamiseen ja kohtaamiseen, tällä kertaa Odradek-olion ja -olomuodon avulla.⁶⁹

2.3 VAIKUTTAVAT PIIRTEET PERFORMANSSISSA

Richard Schechnerin mukaan sekä rituaali että teatteri kuuluvat performanssin piiriin. Keskityn seuraavaksi pohtimaan rituaalin ja teatterin, näiden kahden performanssin ”alalajin” suhdetta toisiinsa. Schechner on esittänyt rituaalin ja teatterin välisten eroavaisuuksien ilmenevän pitkälti

⁶⁶ Ks. esim. www.miikkaroine.com/nettemp/?Projekti:Harjoitteet; www.miikkaroine.com/nettemp/?Projekti

⁶⁷ www.miikkaroine.com/nettemp/?Esiintymiset:TOISSA_TILOISSA_2007:ANIARA. Ks. myös Kahiluoto 2006.

⁶⁸ Ks. esim. www.miikkaroine.com/nettemp/?Esiintymiset:TOISSA_TILOISSA_2007:ANIARA

⁶⁹ Ks. esim. www.miikkaroine.com/nettemp/?Esiintymiset:TOISSA_TILOISSA_2007:ODRADEK-MUUNNELMIA.

Odradek on alun perin outo olio, joka seikkailee Franz Kafkan novellissa ”Perheenisän huoli”.

vaikuttamisen ja viihdyttämisen funktioita tarkastellen. Teoksessaan *Performance Theory* hän esittää taulukon, joka selventää rajanvetoa vaikuttavien ja viihdyttävien elementtien välillä.⁷⁰

VAIKUTTAVUUS	VIIHDYTTÄVYYS
rituaali	teatteri
1. tulokset	hauskuus
2. linkki poissaolevaan Toiseen	vain paikallaolijoille
3. symbolinen aika	tapahtuu nyt
4. esiintyjä possessoitunut, transsissa	esiintyjä tietää mitä on tekemässä
5. yleisö osallistuu	yleisö katsoo
6. yleisö uskoo	yleisö arvostaa
7. kritiikin torjuminen	kritiikki kukoistaa
8. kollektiivinen luovuus	yksilöllinen luovuus

Rituaaleille ominaisina Schechner näkee nimenomaan vaikuttavat elementit, kun puolestaan teatteri operoi pitkälti viihdyttävillä elementeillä. Schechner kuitenkin korostaa, että ”vaikuttavuus-viihdyttävyys” -taulukossa kyse on eräänlaisen binäärisen jatkumon ääripäistä, jotka eivät välttämättä ole täysin vastakkaisia, samoin kuin eivät teatteri ja rituaalikaan ole toistensa vastakohtia.⁷¹ Pysin käsittelemään Schechnerin taulukkoa vaikuttavien ja viihdyttävien elementtien välisenä vuoropuheluna, en suinkaan täysivaltaisena ja muuttumattomana kokonaisuutena. Taulukon eduksi koen mahdollisuuden erotella teatteriin ja rituaaleihin kuuluvia elementtejä selkeän yksinkertaisesti. On kuitenkin sanomattakin selvää, että käytännössä elementit kietoutuvat tiukasti toisiinsa. Taulukko helpottaa tutkimusta, mutta sille ei sellaisenaan löydy vastinetta todellisuudesta.

Tutkin seuraavaksi taulukossa esiintyviä viihdyttäviä ja vaikuttavia performanssin aspektoja suhteutettuna Grotowskin ja Kirkkopellon teatterinäkemuksiin ja -tekoihin. Pysin analyysissäni pureutumaan niihin muutoksiin ja eriytyksiin, joita ajan kuluessa on sekä Grotowskin että Kirkkopellon artikuloimissa ajatuksissa ja aktuaalistuneissa teatteritoteutuksissa tapahtunut, ja joita Kirkkopellon tapauksessa yhä tapahtuu Jotta analyysini olisi ymmärrettävää ja edes jollakin tapaa

⁷⁰ Schechner, 1988: 120. Suomennos tekijän, alkuperäis- eli englanninkielinen taulukko liitteenä

⁷¹ Emt.

selkeää, olen jakanut taulukossa olevat elementit kolmeen eri ryhmään: 1.) tekijöitä, 2.) yleisöä ja 3.) itse esitystä koskeviin elementteihin.⁷² Käsittelen kutakin ryhmää omassa alaluvussa (luvut 2.3.1, 2.3.2 ja 2.3.3). Osa elementeistä voi luonnollisesti koskettaa useampaakin ryhmää. Selkeyden nimissä liitän elementtiparin aina siihen ryhmään, johon se jaotteluni mukaan selväpiirteisemmin kuuluu. Pieniltä yksinkertaistuksilta ei voi välttyä, mutta tärkeintä on lienee onnistua huomioimaan ne ja tuomaan ne myös esiin.

Hieman yllättävänä Schechnerin luomaan taulukkoon liittyvänä puutteena koen sen, ettei siinä esiinny lainkaan tilaan liittyviä performanssin elementtejä. Arvotan tilan valinnan, suunnittelun ja käytön sekä tilallisuudesta nousevan monitahoisen problematiikan kuitenkin niin merkittäviksi aspekteiksi performanssin vaikuttavuutta ajatellen, että auktoriteettia ja valmista ”vaikuttavuusviihdyttävyyttä” -taulukkoa uhmaten olen päätenyt käsittelemään tässä yhteydessä myös tilallisia elementtejä omassa alaluvussa (luku 2.3.4).

2.3.1 Tekijöihin liittyvät tekijät

Performanssielementeistä ensimmäisinä otan käsittelyyni esityksen tekijöihin liittyvät elementit. Esiintyjän tietoisuuden tilaa kuvaa ensinnäkin Richard Schechnerin taulukossa neljäntenä esiintyvä pari, jonka mukaisesti esiintyjä nähdään joko possessoituneessa tilassa tai transsissa, tai vastaavasti tietoisena siitä, mitä on parhaillaan tekemässä. Taulukossa viimeisenä eli kahdeksantena esiintyvä kaksikko puolestaan kuvaa sitä perustaa, mistä performanssi kumpuaa; onko luovuuden lähde kollektiivinen vai yksilöllinen.

Grotowski käytti köyhän teatterin yhteydessä käsitettä ’transsi’, joka tässä tapauksessa tarkoitti näyttelijän kaikkia henkisiä ja fyysisiä kykyjä yhteen jäsentävää tekniikkaa.⁷³ Köyhässä teatterissa

⁷² Huom! Tästä jaottelusta johtuu, että käsittelen tekstissäni elementtejä eri järjestyksessä kuin ne esiintyvät taulukossa. Koen jaottelun kuitenkin tästäkin huolimatta olevan elementtien perusolemuksen ymmärtämisen ja jäsentämisen kannalta relevantti. Olen numeroinut elementtiparit, jotta taulukon seuraaminen helpottuisi.

⁷³ Ks. esim. Grotowski 2006: 27-28

näyttelijän päämäärä oli ”täydellinen oman intimiteetin paljastaminen”.⁷⁴ Parhaimmillaan esiintyjä oli tietoisuuden tilassa, jossa hänen antautumisensa kokonaisen teon suorittamiseen oli niin syvää, ettei sisäisen impulssin ja ulkoisen reagoinnin välillä ollut enää minkäänlaista aikaeroa. Samaan aikaan esiintyjän kuitenkin voitaisiin olettaa olleen hyvinkin tietoinen omasta tekemisestään. Hän suoritti itse kokonaisen tekonsa, eikä toiminut esimerkiksi esi-isien tai muun henkimaailman edustajan välikätenä. Esiintyjä oli siis eräänlaisessa transsissa oman itsensä inhimillisyyden ja ihmeellisyyden sekä näiden seikkojen esiin saattamisen ansiosta ja vuoksi. Tiivistettynä: köyhän teatterin transsi oli tekniikka ja tietoinen tila, jonka avulla esiintyjä luovi kohti kokonaista tekoa. Luovuudesta Grotowski kommentoi: ”Yksilöllisyys ja kollektiivisuus ovat ne kaksi olentoa, joiden tulee herättää kolmas” ja kolmannella hän tarkoitti nimenomaan esitystä.⁷⁵ Huomionarvoista on, että jo produktioiden kautensa aikana Grotowski laski kollektiivisuuteen kuuluviksi kanssaihmiesten lisäksi alkulähteet. Yhteisöllinen luovuus oli ja ilmeni hänen mukaansa aina myös yksilöiden suhteessa menneeseen, yhteiseen menneisyyteen.⁷⁶

Grotowskin produktioiden kauden jälkeisissä projekteissa esiintyjän tietoisuuden tilaan liittyvät ajatukset ja ratkaisut eivät ratkaisevasti muuttuneet. Harjoittelun keskiön muodostivat alkulähteistä nousevat ja alkulähteisiin kurkottavat erilaiset tekniikat, joiden avulla pyrittiin yksilön henkiseen ja fyysiseen avautumiseen. Parateatterissa päämääränä oli todellinen kohtaaminen ihmisten kesken, kun taas myöhemmissä projekteissa kohtaaminen keskittyi yhä enemmän kohti universaaleja performatiivisuuden alkulähteitä ja lopulta jopa kohti uuden tason energiamuotoa.⁷⁷ Transsia käsitteenä Grotowski ei köyhän teatterin jälkeen tekniikoidensa yhteydessä maininnut, mutta tiukka keskittyminen ja mielen sekä ruumiin tietoinen avaaminen voidaan varmasti liittää arkipäiväisestä jollakin tapaa poikkeavaan tietoisuuden tilaan. Luovuuden suhteen Grotowskin kollektiivisimmaksi vaiheeksi nousee kiistämättä parateatterin kausi, jonka jälkeenkin tosin luovuuden herättäminen tapahtui usein ryhmissä, mutta enemmän yksilöä painottaen. Lisäksi ajan myötä Grotowskin oppilaille vakiintuivat myös yksilölliset ja yksin suoritettavat harjoitteet. Vaikka tekijöiden välinen kollektiivinen suhde ikään kuin heikkeni ajan myötä, niin suhde alkulähteisiin ja tältä osin kollektiivisuuteen säilyi voimakkaana ja jopa voimistui yhdeksi hyvinkin keskeiseksi elementiksi.

⁷⁴ Grotowski 2006: 27

⁷⁵ Emt.: 104

⁷⁶ Ks. esim. emt.: 95-96, 103

⁷⁷ Ks. luku 2.1.2 ”Kohti rituaalitaiteita”

Esa Kirkkopellon 1990-luvun esityksissä tekijät tiesivät mitä olivat tekemässä. He eivät olleet transsissa eikä kyseiseen tilaan pyrkimistä artikuloitu millään tavoin esitykselliseksi päämääräksi. Kirkkopelto tosin kirjoittaa käyttäneensä harjoittelussa elämysvoimaisia metodeja ja tuo esiin mieltymyksensä teatterissa ”suggestiivisiin tiloihin, kollektiivisiin virityksiin”⁷⁸, mutta tässä tapauksessa kyse oli kokemuksesta ja kokemuksellisuudesta, ei muuntuneesta tietoisuuden tilasta. Luovuuden suhteen Kirkkopelto antoi enenevässä määrin painoarvoa kollektiivisuudelle: kollektiivinen työtapa vakiintuikin käytännöksi ja 1990-luvun tuotosten monet osiot kiteytyivät lopulliseen muotoonsa yhteisten harjoitteiden ja improvisaatioiden pohjalta.⁷⁹

Kirkkopellon nykyinen toiminta liittyy paljolti projektiin nimeltä *Toisissa tiloissa*. Jo nimi on tässä tapauksessa mielenkiintoinen. Toinen tila ei projektissa liity vain perinteisen teatteritilan hylkäämiseen, vaan pikemminkin se tarkoittaa ihmishahmosta luopumista ja vierailemista toisissa tiloissa; oman ruumiin lainaamista vieraille ilmiöille. Tämän voi ymmärtää läheisenä olomuotona possessoituneelle tilalle.⁸⁰ Kirkkopelto korostaa kokemuksellisuutta ja kokemuksen voimaa:

Ne [harjoitteet] kertovat että toisenlainen yhteys ja kohtaamisen tapa ei ole ainoastaan joka hetki mahdollinen vaan että kysymyksessä on kokemuksemme aito ulottuvuus joka vaikuttaa joka hetki. Ne eivät tee vallitsevan todellisuuskäsityksen kanssa kompromissia, vaan haastavat sen kokonaisuudessaan. Saavutetuilla kokemuksilla on kiistämätön suvereeniutensa. Niiden voimaa on vaikea kiistää.⁸¹

Toisissa tiloissa -projekti pyrkii koko nykyisen todellisuuskäsityksen uudelleenarviointiin. Ehkä tässä tapauksessa ei enää ole edes tarve analysoida esiintyjän tietoisuuden tilaa nykyisestä todellisuuskäsityksestä käsin, vaan antautua uusien mahdollisuuksien matkaan (tosin lähtökohtaisesti tietoisena toimintana)! Luovuuden suhteen Kirkkopellon luottamus kollektiiviseen voimaan on säilynyt, jopa entisestään voimistunut, onhan esimerkiksi *Toisissa tiloissa* -harjoitteet nimetty ’kollektiivisiksi harjoitteiksi’⁸².

⁷⁸ Kirkkopelto 2007b: 23

⁷⁹ Emt.: 16, 24, 27

⁸⁰ Tässä suhteessa Kirkkopelto ”palaa juurilleen” eli Jumalan teatterin aikaiseen pyrkimykseen jonkinasteisesta ekstaasikokemuksesta, muuntuneesta tietoisuudentilasta.

⁸¹ Aarniokoski 2005: 19-20

⁸² Ks. esim. www.miikkaroine.com/nettemp/?Projekt

2.3.2 Yleisön ominaisuudet

Richard Schechnerin ”vaikuttavuus-viihdyttävyyss” -taulukossa ilmenevä toinen ”pääryhmä” koostuu yleisöön liittyvistä elementeistä. Schechnerin mukaan vaikuttamaan pyrkivässä performanssissa yleisön asema on osallistuva, kun puolestaan viihdyttävässä performanssissa katsojat lähtökohtaisesti todella vain katsovat esitystä eivätkä sen kummemmin osallistu siihen. Lisäksi yleisön ominaisuuksiin voidaan laskea uskomisen ja arvostamisen ilmiöt. Taulukossa vaikuttavaan performanssiin liitetään katsojien usko tapahtumaa kohtaan. Viihdyttävässä performanssissa yleisö pikemminkin arvostaa näkemäänsä kuin uskoo siihen. Yleisöä koskevat elementtiparit liittyvät läheisesti toisiinsa. Taulukossa nämä parit esiintyvät viidentenä ja kuudentena.

Grotowskin köyhässä teatterissa yleisön osan ja osallistuvuuden kysymykset olivat jatkuvasti läsnä. Produktioiden kauden keskeisenä ideana ilmeni näyttelijän kehittämisen sekä kehittymisen lisäksi näyttelijöiden ja katsojien erityislaatuinen ja läheinen suhde. Köyhän teatterin jokainen esitys suunniteltiin erityisesti yleisön osallistumisen kannalta: katsojat milloin osallistuivat, milloin toimivat tarkkailijoina tai todistajina. Huomioon otettiin niin lavastukset ja näyttelijöiden sijoittumiset tilaan kuin myös yleisölle ”kirjoitetut” roolit. Grotowski teki ryhmineen jatkuvaa työtä saadakseen yleisön todella osalliseksi teatteritapahtumaan. Esitykset pysyivät kuitenkin selkeästi teatterin piirissä; yleisö arvosti esiintyjien taituruutta, eikä uskonut esityksen maailmaan, paitsi tietysti mahdollisesti hetkittäisesti, kuten teatterissa joskus pääsee tai onnistuu tapahtumaan. Vastaanotto oli pääosin älyllistä.⁸³

Yleisösuhteen käsittelyn voisi Grotowskin osalta hyvinkin lopettaa produktioiden kauden loppumetreille, sillä sen jälkeen hän ei enää pyrkinyt tekemään produktioita, joissa olisi ollut sija yleisölle, siis teatterikatsojille konventionaalisessa mielessä tarkasteltuna.⁸⁴ Parateatterissa ”ex-yleisö” osallistui ja luultavasti uskoikin tapahtumaan; kaikki osallistujat olivat tekijöitä. Alkulähteiden teatteria ja objektiivista draamaa taas ei moni ulkopuolinen päässyt edes todistamaan,

⁸³ Ks. esim. Grotowski 2006: 83-90

⁸⁴ Ks. esim. Wolford 1997a:3; Degler 2006: 19-20

kuten ei rituaalitaiteidenkaan vaihetta.⁸⁵ Todistajien arvostus ja usko kulkivat luultavasti hyvin rinnakkain. Klassikkotekstissään *Performer*, joka on kirjoitettu vuonna 1988 eli rituaalitaiteiden aikakaudella, Grotowski mainitsee katsojan todistajan roolissa:

The witnesses then enter into intense states because, as they say, they have felt a presence. And this is owing to Performer, who is a bridge between the witness and something.⁸⁶

Grotowskin mukaan esittävien taiteiden ja taiteen, joka käsitetään nimenomaan liikkumavälineenä välinen suuri ero perustuu siihen, missä ja miten itse esitys ilmenee. Grotowski puhui ”leikkauksesta”, joka esittävässä taiteessa tapahtuu katsojan mielessä ja taiteessa liikkumavälineenä puolestaan esiintyjissä ja vain heitä itseään varten. Esittävän taiteen tapahtumassa katsoja esimerkiksi saattoi nähdä edessään kärsivän ihmisen, kun näyttelijän mielessä liikkui samanaikaisesti aivan erilaiset tapahtumat, vaikkapa onnellinen muisto. Kun taidetta käytetään liikkumavälineenä, ei katsojan osuutta edes ajatella.⁸⁷ Taide liikkumavälineenä saattoi kuitenkin tarjota todistajilleen eli harvoille kutsuvieraille ja vieraileville ryhmille analyysin aineksia oman työnsä ja maailman suhteen. Vaikka Grotowski välillä pyrki kokonaan välttämään ryhmän ulkopuolelta tulevia katsojia, päätyi hän kuitenkin lopulta korostamaan vuorovaikutuksen tärkeyttä, vaikkakin vain harvojen ja valittujen kesken. Todistajien lausunnoista pääsivät ja pääsevät kuitenkin hyötymään myös laajempi väkijoukko.⁸⁸

Kirkkopellon ohjaamissa 1990-luvun näyttämöteoksissa yleisön rooli oli puhtaasti katsojan rooli. *Elvytystä*-esityksessä näyttelijät tosin koskettelivat yleisöä ja muissakin esityksissä yleisö tuotiin varsin lähelle esiintyjä, mutta varsinaiseen osallistumiseen ei rohkaistu. Katsojien ”yleisöroolia” tehtiin jopa brechttiläisittäin näkyväksi muun muassa valaistuksella, mutta teatteritila pyrittiin silti luomaan yhdessä jaetuksi tilaksi.⁸⁹ Teatterin tapahtumaluonteen korostuminen johti luonnollisesti

⁸⁵ Lisa Wolfordin sekä Zbigniew Osinskin kirjoittamat ”todistajanlausunnot” Pontederasta ovat harvinaisuudessaan, tarkkuudessaan ja miksei lievässä mystisesti värityneessä sävyssäänkin mielenkiintoisia ja avartavia lukukokemuksia. Ks. Wolford 1997d; Osinski 2006

⁸⁶ Grotowski 2006: 259. Huom! Sitaatti on englanniksi, koska *Performer*-tekstiä ei saa kääntää kielelle, jota sen kirjoittaja ei itse ole pystynyt tarkistamaan.

⁸⁷ Emt.: 12-14

⁸⁸ Ks. esim. emt.: 14

⁸⁹ Ks. esim. Kirkkopelto 2007b: 16-17

myös siihen, että yleisö enemminkin arvosti esitystä ja tekijöitä kuin kirjaimellisesti uskoi siihen tai heihin.

Yleisön osallistuvuuden aspekti on Kirkkopellon produktioissa ajan myötä noussut selkeästi merkittävämpään asemaan. *Toisissa tiloissa* -harjoitteissa sekä *Aniaran* että *Odradek-muunnelmia* esityksissä yleisö on saanut varsin vapaasti muun muassa valita paikkansa, liikkua esityksen aikana sekä tutkailla esityksiä eri kulmista. Katsojat ovat myös päässeet osallistumaan varsinaiseen toimintaan, heitä on rohkaistu kokeilemaan ja olemaan kontaktissa esiintyjien kanssa. Yleisösuhte on jätetty vapaasti itse kunkin määriteltäväksi. *Toisissa tiloissa* -harjoitteet⁹⁰ ovat lisäksi teknisesti sellaisia, että kuka tahansa pystyisi periaatteessa tekemään niitä. Yleisön osallistuessa tapahtumaan voisi uskonkin, kokemuksellisen aspektin, ajatella viriävän. Tosin performatiivisuuden maailma on yhä näissäkin projekteissa vahvasti läsnä, ja tähän perustaen voisi olettaa, että yleisö varmasti myös arvostaa näkemäänsä. Usko ja arvostus eivät tietenkään sulje toisiaan täysin pois, saman esityksen aikana voivat yleisön reaktiot vaihdella ensimmäisestä toiseen ja toisinpäin useampaankin kertaan.

2.3.3 Esityksen elementit

Kolmannen erityisryhmänsä Schechnerin taulukossa muodostavat esitykseen liittyvät elementit ja näitä elementtejä onkin useita. Taulukossa heti ensimmäisenä ovat tulokset rinnastettuna hauskuuteen eli ajatus siitä, pyritäänkö esityksellä todella tuottamaan jonkinasteisia tuloksia vai puhtaasti hauskuuttamaan. Myös taulukossa toisena esiintyvä pari liittyy esityksen piiriin: onko esityksellä suhde poissaolevaan Toiseen vai onko se suunnattu vain paikalla olijoille. Taulukossa kolmantena olevan kaksikon avulla kiinnitetään huomio esityksen aikakäsitykseen: tapahtuuko esitys symbolisessa ajassa vai tässä ja nyt eli reaaliajassa. Esityksen elementteihin kuuluu myös esityksen suhde kritiikkiin eli torjutaanko sitä vai rohkaistaanko kriittiseen asennoitumiseen. Tämä parivaljakko löytyy taulukosta seitsemäntenä.

⁹⁰ Ks. esim. www.miiikkaroine.com/nettemp/?Projekti:Harjoitteet. M2HZ:n avoimen kaupunkitelevisio-lähetyksen ”Harjoitellaan!”-ohjeissa lisäksi oikein kannustetaan kaikkia kokeilemaan näitä harjoitteita, ks. www.miiikkaroine.com/nettemp/?Esiintymiset:TOISSA_TILOISSA_2007:DEMONSTRAATIOT

Grotowski pyrki selkeästi koko elämänmittaisella taiteellisella ja filosofisella työllään kohti totuutta ja tietoa, itsensä paljastamista. Teatterilliset keinot olivat totuuden saavuttamiseksi käytettäviä välineitä, teatteri itsessään ei ollut hänelle päämäärä.⁹¹ *Performer*-tekstissään hän toteaa: ”*Knowledge is a matter of doing*”.⁹² Grotowskin produktioissa ei pyritty viihdyttämään vaan luomaan vaikuttava kokemus, erityisesti tekijöille, mutta produktioiden kauden aikana myös katsojille. Schecnerin rinnastama ”tulokset – hauskuus” -pari kallistuu Grotowskilla selkeästi tulosten tavoittelun suuntaan.

Esa Kirkkopellon 1990-luvun tuotannossa speaktaakkelimainen ja viihdyttävä aspekti oli vielä nähtävissä. Ihmisten, sekä esiintyjien että yleisön, toivottiin saavuttavan esitysten avulla lisää ymmärtämystä itsestään ja toisistaan, ja tavallaan maailmaa pyrittiin näin muuttamaan kyseisten esitysten avulla, mutta esitykset tehtiin kuitenkin varsin teatterillisessä hengessä. Kirkkopelto veti kyllä selkeän rajan taiteen ja viihteen välille: yleisön miellyttäminen näyttäytyi huoraamisena. ”Huoran ja näyttelijän erottaa ainakin se, että huora koskettaa asiakastaan tämän haluamalla tavalla, näyttelijä taas koskettaa kuten hän haluaa”.⁹³ Taide oli lähtökohta sekä päämäärä ja tuloksellisuuttakin jo varovasti artikuloitiin. 2000-luvun projektit puolestaan suuntaavat selkeästi tuloksiin, eikä itse asiassa kovin vaatimattomiin sellaisiin, vaan todella koskettamaan tekijäänsä ja kokijaansa sekä murtamaan ja muuttamaan koko länsimaisen todellisuuskäsityksen.⁹⁴

Esityksen elementteihin liittyy kiinteästi kysymys siitä kenelle ja mihin esitys suuntautuu, ketkä jakavat esityshetken. Grotowski käsitteli Köyhän teatterin kaudellaan kokonaisen teon yhteydessä ”impulsseja”, jotka eivät olleet mahdollisia ilman partneria. ”En tarkoita partnerilla kansanäyttelijää. [...] Tarkoitan sillä toista olemassaoloa. Jollekin se voi olla jotakin muuta kuin ihminen: Jumala, Tuli, Puu.”⁹⁵ Tämä selvittää, että linkki poissaolevaan Toiseen oli Grotowskin mukaan mahdollinen, jopa välttämätön. Myöhemmissä vaiheissa linkki poissaolevaan Toiseen voidaan rinnastaa linkiksi yksilön alkulähteisiin, perimmäisen olemisen ja totuuden koskettamiseen, ”minän ja minän”, siis omien ”esi-isien” itsestään löytämiseen.⁹⁶

⁹¹ Ks. esim. Grotowski 2006: 183

⁹² Emt.: 258

⁹³ Kirkkopelto 1997: 7

⁹⁴ Ks. esim. Kirkkopelto 2004

⁹⁵ Grotowski 2006: 181-182

⁹⁶ Emt.: 260-261

Kirkkopellon 1990-luvun produktiot tapahtuivat selkeästi yleisön ja katsojien kesken. Hän tosin toteaa jo 1990-luvun teostensa yhteydessä että: ”uskonnollinen kokemus, syvähenkisyys, yliluonnollinen eivät kavahduta minua. Näkemykseni on, että näitä asioita kuuluu tutkia ja teatteri on siihen modernille ihmiselle ominainen keino”.⁹⁷ Linkki poissaolevaan Toiseen ei kuitenkaan Kirkkopellon tapauksessa nähdäkseni ollut esitykselle millään tavoin välttämätön tai edes artikuloitu päämäärä, ainoastaan mahdollinen tutkimuskohde. *Toisissa tiloissa* -harjoitteissa periaatteessa pyritään luomaan yhteys toisiin, vieraisiin tiloihin, mutta kyse ei ehkä kuitenkaan ole Schechnerin tarkoittamasta linkittymisestä poissaolevaan Toiseen, siis isolla kirjaimella kirjoitettuna, jonka käsittän liittyvän henkisen lisäksi hengelliseen, yliluonnolliseen yhteyteen.

Teatteriesityksessä, teatterin luomassa maailmassa käytetään usein hyväksi symbolista aikaa, mutta esitys tapahtumana tapahtuu sekä Grotowskin että Kirkkopellon ajatuksia ja esityksiä tarkasteltaessa tässä ja nyt, *hic et nunc*. Teatteritapahtuma on oma totuutensa ja todellisuutensa. ”Teatterin todellisuus on välitöntä eikä elämää kuvittavaa”.⁹⁸ Köyhän teatterin kokonainen teko, rituaalitaiteiden Aktit, Kirkkopellon 1990-luvun ja 2000-luvun esitykset ovat olleet ja ovat tiedostettuina ja erottamattomasti kiinni hetkessä. Schechner liittyy aikatason ”tässä ja nyt” erityisesti viihdyttävään performanssiin. Vaikuttavassa performanssissa symbolinen aikataso on läsnä jo itse tapahtumassa; rituaali voi esimerkiksi jo esittämishetkellään suuntautua selkeästi menneeseen tai tulevaan.

Schechnerin nimeämä elementtipari ”kriitiikin torjuminen – kritiikki kukoistaa” on monipuolisuudessaan hieman hankala, mutta todella mielenkiintoinen. Schechner ei teoksessaan selitä kritiikin olemusta tarkemmin, vaan ainoastaan toteaa sen ontologisen mahdollisuuden. Kritiikin kysymys on hyvin monitahoinen: itse esitys voi olla kriittinen, samoin tekijän tai katsojan suhtautuminen. Schechner tarkoittanee, että performanssi tapahtumana, sisältäen sekä tekijät että kokijat, ei rituaalin ollessa kyseessä rohkaise osallisia minkäänlaiseen kritiikkiin, eikä tarvitse kritiikkiä kannustimekseen: tärkeää on keskittyminen itse prosessiin, ei lopputuloksen arvioimiseen. Teatterissa puolestaan kritiikki ja kriittisyys ovat helposti osa koko kyseisen taidemuodon dynaamista olemusta.

⁹⁷ Kirkkopelto 2007b: 23

⁹⁸ Grotowski 2006: 62

Nähdäkseni sekä Grotowski että Kirkkopelto lähestyvät kritiikkiä varsin torjuvin ottein. Alkujaan kumpaisenkin selkeästi teatteriesityksiksi artikuloituvat produktiot tosin herättivät vielä kritiikkiä ja olivat jo itsessään kriittisesti suhtautuvia muun muassa yhteiskunnan tilaan ja historiaan. Teatterillisuuden kuitenkin jäädessä sivummalle ja yhä syvenevä keskittyminen yksilön tai ryhmän omaan tekemiseen ja tutkimiseen – prosessiin – luonnollisesti vähensi kritiikin määrää eikä huomionarvoisesti ainakaan kannustanut kritiikkiin. Molemmille, Grotowskille ja Kirkkopellolle, on myös nähtävissä luontaisena ja tietoisena pyrkimyksenä tekijöiden lisäksi katsojien yksilöllisyyden vaaliminen: yleisöä ei nähty eikä otettu vastaan massana, esitys tapahtui yksilöiden välillä.⁹⁹

2.3.4 Esitystilan merkitys

Esitystaiteen ja -teorian professori *Annette Arlander* tuo tohtorintutkimuksensa kirjallisessa osiossa *Esitys tilana* esiin ajatuksen esityksen yleisösuhteeseen sisältyvästä teoksellisesta, komposition tasosta. ”Katsojan paikka ja hänen panoksensa merkitys esitystapahtumassa voidaan rakentaa hyvinkin erilaiseksi eri esityskompositioissa”. Esityskompositio sisältää ideaalisen, tavoiteltavan *esittäjä-katsoja -suhteen*, joka yritetään toteuttaa kussakin yksittäisessä esityksessä ja joka sisältää sekä esittämisen tavan että tarjoaa katsojille mahdollisen katsomisen tavan. Konkreettinen esitystila puolestaan sisältää usein *näyttämö-katsomo -suhteen*, joka sekin on esitystä kokoon kurssiessa otettava huomioon. ”Ellei esitystila sitä sisällä tai ellei se ole kiinteä, voidaan tilaratkaisu ja näyttämö-katsomo -suhde rakentaa esityskomposition esittäjä-katsoja -suhdetta tukevaksi.” Tilaratkaisu itsessään tarjoaa yleisölle konkreettisen katsomiskulman esitykseen.¹⁰⁰

Teatterintutkija-teoreetikko *Arnold Aronsonin* mukaan esityksen tilaratkaisu voi olla pääosin joko *suoraan edestä nähtävä (frontal)* tai *ympäristönomainen (environmental)*.¹⁰¹ Ympäristönomaisessa

⁹⁹ Ks. esim. Grotowski 2006: 89; Lipton 1991: 35-36

¹⁰⁰ Arlander 1998: 16-17

¹⁰¹ Aronson 1981: 1-2. Käsitteen ’ympäristönomainen teatteri’ (*environmental theatre*) lanseerasi muuten Richard Schechner jo 1960-luvulla.

ratkaisussa ”esitys on luotu tilaksi, eikä kuvaksi”. Kun esitys mieltyy ympäristöksi, se on mahdollista kokea moniaistisesti. ”Esitys on maailma, jossa katsoja käy, ei tapahtumasarja, joka liukuu hänen editseen.”¹⁰² Arlander tuo oivaltavasti esiin, että rampin häivyttäminen näyttämön ja katsomon väliltä, siis käytännössä ympäristönomaisen tilaratkaisun käyttö, ei välttämättä liitä katsojaa ja esittäjää kuitenkaan läheisempään yhteyteen kuin suoraan edestä nähtävässä esityksessä. Fyysinen läheisyys voi nimittäin toimia myös psyykkistä etäisyyttä voimistaen. Rajanveto voidaan tehdä esimerkiksi esittämistavalla. Ympäristönomaisuus ei siis välttämättä tarkoita sitä, että esityksessä pyritäisiin häivyttämään esittäjien ja katsojien välinen raja.¹⁰³

Grotowskilla esitystila ja sen järjestäminen kunkin esityksen olemusta ja struktuuria palvelevaksi korostui merkittäväksi sekä köyhässä teatterissa että sen jälkeisissä projekteissa. *Laboratoriateatteri 13 tuoliriviä* esiintyi lähinnä omassa teatteritilassaan Wrocławissa, poikkeuksena tietysti kiertueesitykset. Laboratoriateatterissa luotiin joka esitykseen omanlaisensa laboratoriomainen tilanne¹⁰⁴, tutkimustila, jossa pyrittiin etsimään oikea suhde näyttelijän ja katsojan välille. Ero näyttämön ja katsomon välistä poistettiin tietoisesti.¹⁰⁵ Köyhän teatterin tilaratkaisuja voidaan kutsua ympäristönomaisiksi. Tilan suunnittelussa Grotowskia auttoi pitkäaikainen kollega, arkkitehti *Jerzy Gurawski*.

Siirryttyään köyhästä teatterista parateatteriin, siirtyi Grotowski ryhmineen myös konkreettisesti tilasta toiseen: teatterista metsään. Parateatterilaiset harjoittelivat Wrocławin lähimetsissä, ulkomaailmasta eristäytyneinä. Harjoitukset tehtiin iltaisin ja öisin, aikaan, jolloin ulkopuoliset häiriötekijät oli mahdollista minimoida.¹⁰⁶ Alkulähteiden teatterissa etsintöjä jatkettiin luonnonhelmassa. Grotowski oli toistaiseksi eliminoinut katsojan roolin pois projekteistaan. Luonnontila ei määritellyt ihmisen asemaa samalla tavoin kuin teatteritila. Kaikkien oli mahdollista olla osallistujia (alkulähteiden teatteriin tosin pääsivät osallistumaan vain harvat ja valitut). Objekttiivisen draaman ohjelma järjestettiin niin ikään syrjäisessä paikassa, eristetyllä alueella Irvinen yliopiston kampuksen päädyssä, ja toteutettiin pääosin ulkona luonnontilassa tai puusta

¹⁰² Arlander 1996: 33

¹⁰³ Emt.: 14

¹⁰⁴ Ks. esim. Grotowski 2006: 33

¹⁰⁵ Emt.: 32, 53, 83

¹⁰⁶ Parateatterista (myös joitakin ajatuksia tilan suhteen) voi lukea lisää esim. *Hannu Harjun* Teatterilehteen kirjoittamasta artikkelista, ks. Harju 1987

rakennetussa pyöreässä mongolialaisjurtassa.¹⁰⁷ Tässäkin projektissa monet harjoitteista keskitettiin iltaan ja yöhön.

Rituaalitaiteiden kaudella Grotowski jatkoi eristäytymisen linjaa, tällä kertaa Toscanassa, Italiassa.¹⁰⁸ Lisa Wolford, joka vuonna 1995 todisti Työkeskuksen Aktia yhteensä viisi kertaa, korostaa, ettei tila ollut mikään erityinen esiintymis- tai rituaalitila, vaan yksinkertaisesti huone, jonka yhteen kulmaan, lähelle seinää, todistajat sijoitettiin. Yhteinen piirre kaikille Grotowskin valitsemille tiloille olikin yksinkertaisuus ja vaatimattomuus – kaikki turha materia pyrittiin poistamaan tilasta ja keskittymään olennaiseen eli kulloiseenkin projektiin ja prosessiin: kohtaamiseen. Tämä kohtaaminen saattoi tapahtua näyttelijän ja katsojan välillä, tasavertaisten osallistujien välillä tai yksilön ja alkulähteen tai uuden energiamuodon välillä. Tilan tuli osaltaan palvella kohtaamisen kokemusta.

Kirkkopellon 1990-luvun esitykset tapahtuivat lähes kaikki teatteritiloissa, suurin osa Helsingin Ylioppilasteatterin studiossa. Käytetyt teatteritilat olivat kuitenkin helposti muunneltavissa kulloisenkin esityksen kompositiota vastaavaksi – kiinteän näyttämö-katsomon puuttuminen mahdollisti tilaratkaisujen muutokset. Erilaisilla tilan järjestelyillä pyrittiin erityisesti eroon katsojan ja esiintyjän vastakkainasettelusta¹⁰⁹, joka suoraan edestä nähtävissä esityksissä usein on varsin ilmeinen. Esimerkiksi *Elvytyksen* tilaratkaisussa katsojat järjestettiin piiriin näyttelijöiden ympäröidessä heidät, samoin *Pontikkatehtaassa* toiminta tapahtui yleisön ympärillä. *Mahnovitsinan* esityksessä katsojat puolestaan sijoitettiin molemmin puolin eräänlaista käytävää, jossa ja jonka päädyissä tapahtumat esitettiin. Tässä tilaratkaisussa yleisö näki esityksen lisäksi vastapäätä istuvat katsojat.

Toisissa tiloissa -projektin esitykset ovat sen sijaan sijoittuneet monenlaisiin eri tiloihin, muun muassa metroasemalle, museoon ja saareen. *Aniaraa* ja *Odradek-muunnelmiakin*, vaikka ne tavallaan olivat askelia kohti teatteria, esitettiin ”ei niin perinteisissä” teatteritiloissa: esimerkiksi Turussa Manillan tehdaskiinteistössä sekä Helsingissä Kaapelitehtaan Pannuhallissa ja Kiasma-teatterissa. *Toisissa tiloissa* -tilaratkaisut ovat olleet selkeästi ympäristönomaisia, jopa niin, että

¹⁰⁷ Ks. esim. Kott 1997: 306

¹⁰⁸ Wolford kuvailee paikkaa varsin värikkäästi ja yksityiskohtaisesti, ks. Wolford 1997c: 369

¹⁰⁹ Ks. esim. Kirkkopelto 2007b: 16; Kirkkopelto 1991: 31

valittu paikka on saattanut samalla toimia esityksen eräänlaisena lavastuksena, osana esitystä (esim. Ruoholahden metroasema, Tervasaari).

2.3.5 Vaikuttavan performanssin pyörteissä

Tutkiessani ja eritellessäni Jerzy Grotowskin ja Esa Kirkkopellon ohjaamia esityksiä sekä teatterillisiä ajatuksia suhteessa Richard Schechnerin luomaan viihdyttäviä ja vaikuttavia performanssin elementtejä käsittelevään taulukkoon, ei tarkoitukseni ole ollut vain orjallisesti nimetä ja erotella näitä eri elementtejä. Analyysini avulla olen pyrkinyt erityisesti hahmottelemaan ja nostamaan esiin niitä merkityksiä, joita taulukossa ilmenevillä performatiivisilla elementeillä on ja voisi olla teatteritapahtumassa mahdollisesti syntyvää vaikuttavaa ja syvälliseen kosketukseen tähtäävää teatterikokemusta silmällä pitäen. Yksinkertaistaen voisi todeta että sekä Grotowskin että Kirkkopellon matka performanssien maailmassa näyttäisi kulkevan Schechnerin taulukkoon peilaten teatterillisestä ja viihdyttävästä kohti yhä rituaalisempaa ja vaikuttavampaa.

Grotowskin ja Kirkkopellon teatteriproduktioihin suhteutettuna yksi mielenkiintoisimpia elementtipareja Schechnerin taulukossa on kolmantena esiintyvä ”symbolinen aika – tapahtuu nyt”. Aikatason mielenkiintoisuus tiivistyy siihen tosiasiaan, että se on koko taulukossa ainoa elementtipari, jonka kohdalla sekä Grotowskin että Kirkkopellon tapauksissa pysytään teatterin ja viihdyttävyyden puolella; aikatason polttopiste on tietoisesti ja päämäärällisesti tässä ja nyt. Teatterillinen aikakäsitys tosin pitää sekin tavallaan sisällään symbolisen ajan, sillä vaikka teatteritapahtuma tapahtuu tässä ja nyt, voivat esityksen sisäiset tapahtumat liittyä esimerkiksi 1600-luvulle tai vaikka tulevaisuuteen. Grotowski ja Kirkkopello korostivat kumpikin teatteria erityisesti tapahtumana, paikalla olevien henkilöiden kesken jaettuna kokemuksena.

Toinen hyvin mielenkiintoinen elementtipari löytyy taulukosta viidentenä: ”yleisö osallistuu – yleisö katsoo”. Esityksen yleisösuhteessa nimittäin on nähtävissä useita vaihteluita niin Grotowskin kuin Kirkkopellonkin teatterillisissä kokeiluissa. Grotowskin köyhässä teatterissa yleisö pyrittiin saattamaan osallistuvaan asemaan, parateatterissa yleisöä ei enää edes eritelty omaksi yksikökseen vaan kaikki osallistuivat. Myöhemmissä vaiheissaan Grotowski päätyi kuitenkin rajaamaan yleisön

aseman tiukasti ainoastaan todistajiksi. Kirkkopellon produktioissa toteutus on päinvastainen: 1990-luvun esityksissä yleisö oli vielä selvästi katsovassa roolissa, mutta 2000-luvulla yleisön osallistuminen on noussut pelkkää katsomista merkittävämpään asemaan. *Toisissa tiloissa* -produktioissa katsojia on rohkaistu osallistumaan ja kokeilemaan. Lisäksi esittäjien asema välillä katsojina, välillä esiintyjinä on tehty ilmeiseksi.

Moniulotteisuudessaan kiintoisa on myös taulukon ensimmäinen elementtipari ”tulokset – hauskuus”. Puhtaiden rituaalien ollessa kyseessä tuloksien eli jonkinlaisen muutoksen maailmassa tai osallistujassa ajatellaan usein tapahtuvan performanssin aikana tai välittömästi performanssin jälkeen. Ainakin osallistujat uskovat muutoksen tapahtuvan tai tapahtuneen, vaikka mitään konkreettista todistetta ei välttämättä vielä näkyisikään. Tämä liittyy siis tavallaan hyvin merkittävästi myös elementtipariin ”yleisö uskoo – yleisö arvostaa”. Teatterihistorioitsija ja -tutkija *Erica Fischer-Lichte* tuo esiin merkittävän ajatuksen siitä, kuinka teatterin ollessa kyseessä muutos itse asiassa tapahtuisikin katsojassa, ei tekijässä, kuten usein on rituaalin kehyksessä tapana ajatella. Fischer-Lichte esittelee länsimaiselle teatterille hyvin ominaisen piirteen: näyttelijät sekä katsojat ovat hyvin tietoisia siitä, että teatteriesityksessä on kyse identiteetin esittämisestä. Näyttelijän taitoon kuuluu, että hän pystyy esittämään roolinsa ja suhtautumaan siihen ikään kuin ulkopuolelta, uskomatta siihen. Katsojalla puolestaan on mahdollisuus esityksen aikana astua *liminaaliseen*¹¹⁰ tilaan, luovaan välitilaan, jossa hän voi tutkailla ja testaila erilaisia identiteettejä ja ehkä jopa saada rohkaisua identiteettinsä muuttamiseen.¹¹¹

Läheiseen suhteeseen toistensa kanssa liittyvät myös elementtiparit ”linkki poissaolevaan Toiseen – vain paikallaolijoilla” sekä ”esiintyjä possessoitunut/transsissa – esiintyjä tietää mitä on tekemässä”. Transsin tai possession kautta ja/tai avulla pyritään useimmiten yhteyteen juuri jonkin poissaolevan voiman kanssa, kun taas esiintyjien tietoinen tekeminen luodetaan luonnollisesti paikallaolijoiden iloksi ja vakuuttamiseksi. Nämä molemmat yhdistyvät vielä jo äsken käsittelemääni ”tulokset – hauskuus” pariin siinä mielessä, että yhteydestä poissaolevaan voimaan haetaan usein nimenomaan tuloksia, muutosta ja sen ansioksi luetaan mahdolliset muutokset. Paikallaolijoiden hauskuttaminen puolestaan ei vaadi erityisiä arkisesta poikkeavia tietoisuuden tiloja.

¹¹⁰ Käsitteestä lisää luvussa 3.1.2 ”Liminaali ja liminoidi”

¹¹¹ Fischer-Lichte 2004: 4

Tarkasteltaessa ”viihdyttävyyso-vaikuttavuus” -taulukkoa kokonaisuudessaan, huomionarvoiseksi nousee se, että kun yhden elementtiparin kohdalla lähdetään jompaankumpaan suuntaan Schechnerin esittämässä binäärisessä jatkumossa, niin se näyttää johdattavan varsin helposti myös muita elementtipareja samaiseen, siis joko vaikuttavuuden tai viihdyttävyyden suuntaan. Elementit eivät siis ole mitään yksittäisiä entiteettejä vaan vuorovaikutteisia esityksen osasia. Ja myös tilalliset ratkaisut vaikuttavat merkittävästi Schechnerin taulukossa esiin nouseviin elementteihin ja päinvastoin.

Grotowskin projektit liitetään usein käsitteeseen rituaali, eikä se ole mitenkään outoa tai tavatonta, sillä Grotowski itse artikuloi jo köyhän teatterin aikakaudellaan, että kyse oli ”maallisen rituaalin luomisyrityksestä”¹¹², ”teatterillisen rituaalin, joka ei ole uskonnollinen, vaan inhimillinen” ja joka ”ei toteudu uskon, vaan teon avulla”¹¹³. Rituaaliset elementit olivat jatkuvasti sekä Grotowskin teatterillisissä että niin kutsutuissa ulkoteatraalisissa kokeiluissa ja harjoitteissa tärkeässä osassa, taide liikkumavälineenä -vaihetta kutsuttiin ja kutsutaan yleisestikin rituaalitaiteiden kaudeksi. Useat Grotowskin eri projektien osallistujista ja/tai todistajista liittyvät hekin rituaalin käsitteen kokemaansa ja/tai näkemäänsä.¹¹⁴

Myös Esa Kirkkopellon produktioilla on julkilausuttu yhteys käsitteeseen rituaali. *Scott Lipton* alias *Sakari Linden* esimerkiksi nimeää Teatterilehteen kirjoittamassaan artikkelissa *Elvytystä*-esityksen selväksi initiaatorituaaliksi ja analysoi esitystä ritualistisesta näkökulmasta käsin.¹¹⁵ 1990-luvun speaktaakkelit lähestyivät muodoltaan, rakenteeltaan ja tilaratkaisuiltaan tietynlaista yhteisöllistä rituaalia. *Toisissa tiloissa* -projektia voi sitäkin tarkastella rituaalisuuden käsitteen valossa, tosin Kirkkopelto korostaa, että on myös muita tapoja, ”epäteatterillisiä institutionaalisia määreitä, kuten juuri rituaali, kultti, terapia, terrori, leikki...”.¹¹⁶

¹¹² Grotowski 2006: 89

¹¹³ Emt.: 105

¹¹⁴ Ks. esim. Grimes 1997: 274; Osinski 1997: 390; Wolford 1997a: 1-2, 14; Wolford 1997b: 286

¹¹⁵ Lipton 1991: 35-37

¹¹⁶ Aarniokoski 2005: 20. Huom! *Atro Kahiluoto* (2006) liittyy kriitikissään *Aniaran* juuri leikkiin ja korostaa esityksen kriittistä suhtautumista instituutioihin. Hän tuo myös julki paradoksin, johon *Aniaran* tyyli vastaanotto julkisuudessa voisi liittyä: ”Miten institutionaalinen kritiikki voisi hyväksyä näin instituutiot kyseenalaistavan esityksen?” (Emt.: 16).

Miten vaikuttavat, rituaaliset elementit teatteritapahtumassa vaikuttavat? Mihin ne johtavat? Kuinka vaikuttavaa kokemusta voisi käsittää ja käsitteellistää? Voiko kokemusta jakaa? Näihin kysymyksiin pyrin tuomaan näkökulmia ja vastauksia seuraavassa luvussani eli luvussa 3.

3. TEATTERILLISIA TILOJA

Teatteri tapahtuu kulussa toisesta toiseen – tulkinnan tilassa, mielen avaamassa tilassa.

(Guénoun 2007: 45)

Ja niin kauan kuin teatteria yhä on jäljellä, edes kituliaana, on jäljellä jotakin haluavasta yhteisöstä, toisen tunnistamisesta, yhteisestä jakamisesta.

(Guénoun 2007: 24)

3.1 TEATTERI SIIRTYMÄSSÄ JA SIIRTYMÄNÄ

Teatterillinen tila on monikerroksinen, useaan eri suuntaan tähtäävä ja laajalle levittyvä käsite. Sitä on vaikea vangita ja määrittää. Teatterin tila voidaan käsittää konkreettisena tilana, esimerkiksi arkkitehtuurin kannalta tai toisessa ääripäässä puhtaasti mielellisenä tilana, mielentilana. Olipa kyse oikeastaan mistä tahansa teatteritilasta, liittyy siihen usein maaginen vivahdus – teatterissa tapahtuu jotakin lumoavaa ja koskettavaa, se on aivan oma maailmansa.

Teatterin ilmiölle ominaista on siirtyminen. Siirtymä voi olla konkreettinen siirtymä kadulta teatterirakennukseen, näkymättömien sanojen siirtyminen näyttämölle, eräänlainen sanojen ruumiillistuma, tai vaikka siirtymä taiteen avulla jollekin toiselle, arkikokemuksesta poikkeavalle tasolle. Siirtyminen voi tapahtua konkreettisesti tai mielellisesti tilasta toiseen. Oivallinen ja kuvaava esimerkki teatterista siirtymisenä on Grotowskin Italian Pontederassa käyttämä menetelmä 'taide liikkumavälineenä' (*art as vehicle*), joka sananmukaisesti tarkoittaa taidetta liikkumisen keinona, siirtymisenä tilasta toiseen.

3.1.1 Siirtymäriitit

Fyysistä ja sosiaalista siirtymistä sekä näihin siirtymiin liittyviä lähestulkoon yleismaailmallisia elementtejä käsitteli Saksassa syntynyt, mutta sittemmin ranskalaistunut antropologi Arnold van Gennep jo 1900-luvun alkupuolella, jolloin hän kehitti alan klassikoksi muodostuneen siirtymäriittiteorian. Teorian mukaan ihmisen siirtyminen maantieteellisestä paikasta, sosiaalisesta statuksesta tai ikäryhmästä toiseen noudattaa universaalia kolmiosaista kaavaa. Siirtymäriittien kolme osiota hän nimesi *irtaumavaiheeksi*, *siirtymävaiheeksi* ja *liittymävaiheeksi*.¹¹⁷

Van Gennepin käsitteellistämät vaiheet ovat jo nimiltään hyvin kuvaavia. Irtaumavaiheessa yksilö irrotetaan vanhasta paikasta tai statuksesta. Siirtymässä eli eräänlaisessa välitilassa hän on jo luopunut vanhasta asemastaan, paluu ei enää ole mahdollinen, mutta uuteenkaan tilaan ei vielä ole pääsyä. Läpäistyään välitilassa kohtaamansa haasteet yksilö liitetään takaisin järjestyksen maailmaan, nyt kuitenkin uuteen tilaan tai statukseen. Tätä vaihetta kutsutaan liittymävaiheeksi.¹¹⁸ Korostamisen arvoista on, että vaiheesta toiseen siirtyminen tapahtuu van Gennepin teoriassa rituaalisen toiminnan avulla ja muodossa. Siirtymäriiteissä kohtaavat siirtymisen tilallinen eli spatiaalinen ja symbolinen olemus.

Kaikki rituaalit, etenkin nykyrituaalit, eivät tietenkään välttämättä noudata yleistä kolmiosaista kaavaa. Suurimmasta osasta rituaaleja eri vaiheet on kuitenkin hahmotettavissa. Erilaisissa rituaaleissa rituaalin vaiheet voivat painottua eri tavoin. Esimerkiksi hautajaisseremonioissa irtaumavaiheen pituus voi hyvinkin olla pidempi ja merkittävämpi kuin esimerkiksi häärituaaleissa, joissa luonnollisesti painotetaan ensisijaisesti liittymävaihetta.¹¹⁹ Sovellettaessa teoriaa esittävän taiteen projekteihin korostuu puolestaan useimmiten vaiheista keskimäinen eli siirtymävaihe.

¹¹⁷ Gennep, 1960: 10-11. Vaiheet alkuperäiskielellä eli ranskaksi: 1) *séparation*, 2) *marge*, 3) *agrégation*

¹¹⁸ Ks. esim. Turner 1988: 25; Turner 1977: 94-95

¹¹⁹ Ks. esim. Gennep 1960: 11; Kimball 1960: VIII

3.1.2 Liminaali ja liminoidi

Skotlantilaissyntyinen antropologi-kulttuurintutkija Victor Turner kehitteli eteenpäin van Gennepin siirtymäriittiteoriaa, keskittyen erityisesti vaiheista keskimmäiseen, siirtymään, jota kutsutaan myös nimellä liminaalivaihe. Turner käsitti liminaalisuuden eräänlaisena kaaoksen tilana, kategorisoinnin ulkopuolelle jäävien ilmiöiden tilana, tilana luokittelun välimaastossa: ”ei-kenenkään-maana” rakenteellisen menneisyyden ja tulevaisuuden välillä. Arkielämä näyttäytyi Turnerille rationaalisuuden, terveen järjen sekä syy-seuraus-suhteen tilana. Liminaalivaiheelle sen sijaan oli ominaista hänen mukaansa hallitseva ehdollisuus, ”ehkä, saattaisi olla, aivan kuin, fantasia”. Turner hahmotteli liminaalisuuden käsitteellisiä ääriveriivoja muun muassa metaforin ”hedelmällinen olemattomuus” (*a fertile nothingness*) ja ”mahdollisuuksien lähde” (*a storehouse of possibilities*). Epäjärjestys, välitila, ei rajoitu pelkästään negatiiviseen kehykseen – Turner korosti epäjärjestyksen merkitystä erityisesti luovuuden ja erilaisten mahdollisuuksien tilana.¹²⁰

Jotta liminaalisuus olisi mahdollista, se vaatii rinnalleen järjestyksen, kategoriat, joita vastaan epäjärjestys voi syntyä. Turnerin termi liminaalitila sisältääkin jo rakenteellisesti itsessään ajatuksen tietynlaisesta epärakenteesta, joka rinnastuu yhteisön ja yhteiskunnan sosiaaliseen rakenteeseen eräänlaisena vastapoolina. Epärakenne ei ole mahdollinen ilman sosiaalista rakennetta, joka perustuu yhteiskunnassa vallitseviin poliittisiin, oikeudellisiin ja taloudellisiin asemiin.¹²¹

Turner liitti erityisesti rituaalit ja rituaaleihin läheisessä suhteessa olevat esittävät taiteet vahvasti liminaalisuuden käsitteeseen.¹²² Esittävä taide on pitkälle kiinnittynyt sosiaaliseen rakenteeseen ja siitä monin tavoin riippuvainenkin, mutta taiteessa piilee kuitenkin mahdollisuus siirtyä liminaalisuuden yllättävälle ja arvaamattomallekin epäjärjestyksen tasolle. Taiteessa ja taiteella on mahdollista tuottaa hieman säröä sääntöjen ja tavanomaisuuden maailmaan! Teatterin tapauksessa alkuaan tyhjä teatteritila voidaan täyttää oikeastaan minkälaisella tahansa toiminnalla ja luoda mitä erilaisimpia maailmoja: teatterin tila on todellinen liminaalinen tila, mahdollisuuksien tila¹²³.

¹²⁰ Turner 1990: 11-12. Ks. Myös Turner 1977: 95

¹²¹ Ks. esim. Turner 1977: 96

¹²² Ks. esim. Turner 1990: 12

¹²³ Ks. esim. Schechner 2002: 58-61

Turner koki tarpeelliseksi erottaa vielä liminaalisen rituaalin käsitteestä 'liminoidin' rituaalin käsitteen; kuriositeetti, joka on parhaiten ymmärrettävissä hänen antropologin ammattikuvansa kautta. Käsitteiden tarkentaminen johtui erityisesti traditionaalisten ja modernien kulttuurien eroista. Niinpä Turner kartoitti liminaalisuuden käsittämään traditionaalisissa kulttuureissa ilmenevän ritualistisen toiminnan tilaa, kun taas moderneissa kulttuureissa perinteisiä rituaalimuotoja korvaamaan nousseita vapaa-ajan aktiviteetteja ja symbolisia toimintamuotoja kuvasi paremmin käsite liminoidi.¹²⁴

Liminaalisuuden käsitettä kuulee nykyisin käytettävän hyvinkin yleisesti, mutta liminoidin käsitteen sijaan ei ole kovinkaan vakiintunut yleisen keskustelun piirissä. Koen liminoidin käsitteen kuitenkin merkittäväksi oman tutkimusaiheeni kannalta kolmestakin eri syystä. Tärkeä ja huomionarvoinen seikka on ensiksikin jo mainittu käsitteellinen ero traditionaalisen ja modernin maailman ja näihin kuuluvien tapojen välillä. Kulttuuristen erojen lisäksi käsitteet eroavat toisistaan myös vapaaehtoisuuden asteessa: liminaaliset riitit ovat monesti pakollisia, tai ainakin niiden yleisesti käsitetään olevan, liminoidiset rituaalit ovat sen sijaan valinnaisia. Kolmas aspekti liittyy kokijassa tapahtuvaan muutokseen. Perinteisen, liminaalisen rituaalin tavoitteena on usein muuttaa ihmistä pysyvästi, saavuttaa muutos, *transformaatio*. Liminoidin ritualistisen toiminnan tarkoitus on puolestaan tuottaa muutoksen väliaikainen kokemus, joka kestää vain hetken eikä pyri tarkoituksellisesti muuttamaan kokijaa. Kyseessä on tällöin eräänlainen *transportaatio*.¹²⁵

Turner käsitti taiteen ja kulttuuriset performanssit ylipäänsä, teatterinkin siis, liminoidiksi rituaaliksi: modernissa kulttuurissa tavattavaksi, vapaaehtoiseksi ja yksilöön vain hetkellisesti vaikuttavaksi symboliseksi toiminnaksi. Palatakseni hetkeksi vielä Arnold van Gennepin siirtymäriitteihin ja niihin liittyvään kolmiosaiseen kaavaan, totean Turneriin tukeutuen, että liminoidi esteettinen performanssi sisältää sekin varsin universaalisti siirtymäriiteille ominaiset osiot: irtaumavaiheen, liminaali- eli välitilan sekä liittymisvaiheen. Teatterissa irtaumavaihetta ilmentää muun muassa se, että esitys esitetään vapaa-ajalla, siis aikana, jolloin on irtauduttu arkisista perusvelvoitteista. Lisäksi esityspaikka on yleensä erityinen, arkitoimista erotettu ja eroava

¹²⁴ Turner 1990: 14. Ks. myös Schechner 2002: 61

¹²⁵ Schechner 2002: 61, 63-64. Ks. myös Myerhoff 1990: 245. Transformaation ja transportaation ero ei luonnollisesti ole tarkkaviivainen, ilmiöt sekoittuvat ja vaikuttavat toisiinsa. Esimerkiksi Kirkkopelto uskoo, että: "Edistyksellinen taide muuttaa ihmistä, vaikka se olisi miten hidasta ja hienojakoista" (Vuori 2007b).

paikka. Liminaalisessa teatteritilassa voi tapahtua mitä vain; mahdollista on esimerkiksi pyhien tai myyttisten tekstien käsitteleminen tai arjessa vieras erilaisten tyylien yhdisteleminen. Liittymisvaiheessa jäädytellään pois esityksen luomasta tilasta, palataan todelliseen ja tuttuun järjestyksen maailmaan.¹²⁶

3.1.3 Sanan ja ruumiin peli

Teatterillinen siirtymä voi tapahtua myös sanan ja ruumiin yhdistymisen muodossa. Ranskalaisen teatterifilosofi Denis Guénounin¹²⁷ mukaan teatterin perimmäinen tehtävä ja päämäärä on puheen esiintuominen, näkymättömien sanojen fyysinen esittäminen, sanojen muodon luominen ja sen näyttelemine. Teatterissa kurkotetaan yhtaikaisesti kohti kahta päämäärää – lingvististä ja visuaalista – ja pyritään yhdistämään ne, yhdistämään sana ja ruumis.¹²⁸ Guénoun korostaa, että teatterissa asetetaan nähtäväksi suhde näkymättömän ja näkyvän, aistittavan ja aistimattoman välillä. Teatteri on ”tila, jossa pohditaan mielen syntyä aistimuksen ulkopuolelle, mielen matkaa kohti ruumista. Se on rajan paikka, siirtymän paikka – rajalle siirtymisen paikka.”¹²⁹

Guénoun näkee teatterin perustan pelissä ja leikissä (ranskaksi *jeu*), ja tarkoittaa, että teatterin peli on nimenomaan toimintaa, joka johtaa yhdestä toiseen ja tuo kyseisen siirtymän näkyviin. Hänen mukaansa esitys voidaan arvottaa huonoksi silloin, kun siinä näkyy siirtymisen sijasta ainoastaan pelin tulos. ”Näkyy vain esitetty – ei esitys.”¹³⁰ Tällaisesta hengettömästä näyttämötoiminnasta, tapahtumasta, jossa nähtävää tuotetaan ainoastaan nähtävän itsensä vuoksi, Guénoun käyttää nimitystä speaktaakkeli.¹³¹ Vastaavasti voidaan olettaa, että hyvässä esityksessä tehdään ilmeiseksi sanojen, kielen siirtyminen näyttämölle, sanan ja ruumiin kohtaaminen, niiden dynaaminen dialogi.

¹²⁶ Turner 1990: 14; Schechner 2002: 61

¹²⁷ Guénoun on luonut merkittävän ja aktiivisen uran myös näytelmäkirjailijana ja teatteriohjaajana. Nykyään hän toimii Sorbonnen yliopiston professorina ja keskittyy teatterin filosofisiin kysymyksiin.

¹²⁸ Guénoun 2007: 34, 36-38

¹²⁹ Emt.: 47

¹³⁰ Emt.: 43

¹³¹ Emt.: 38

Teatterillisuuden lähde ja ydin on Guénounille ilman muuta näyttelijä. Näyttelijän prosessi on teatterin prosessi ja se ilmenee teatterin erityisessä tilassa, teatteritilassa. Guénounin sanan ja ruumiin liitto, teatterillisen siirtymän ja sen erityislaatuisuuden ajatus, yhtyy vaivattomasti Jerzy Grotowskin ja Esa Kirkkopellon teatterillisiin menetelmiin. Heille molemmille ominaista on vahvan ja fyysisen näyttelijäntyön vaade. Lisäksi niin Grotowskille kuin Kirkkopellollekin teksti(-montaasin) arvo esityksen yhtenä selkeänä peruspilarina on merkittävä, Grotowskille erityisesti köyhän teatterin kaudella ja Kirkkopellolla erityisesti 1990-luvun esityksissä, mutta molemmille myös myöhemmissä vaiheissa. Sekä Grotowskin että Kirkkopellon teatterikäsitteissä teksti on kuitenkin vain esityksen materiaalia, ei sen sielu. Teatterin sielu on nimittäin näyttelijä, joka ”on väylä sanasta kohti ruumista, kohta jossa sana tulvahtaa, ryöpsähtää näyttämön näkyvään tilaan”, kuten Guénoun asian ilmaisee.¹³²

Grotowski painotti näyttelijöiden mahdollisuuksia ja tarvetta ’ottaa yhteen’ tekstin kanssa eli toisin sanoen kohdata tekstissä ja sen kautta omat juurensa – synnyttää dialogi nykyisyyden ja menneisyyden välille ja oppia tätä kautta tuntemaan yhä paremmin itseään. Näyttelijän partituurissa, fyysisen esittämisen keinoin, sana (lingvistisuus) ja ruumis (visuaalisuus) yhdistyivät ja muodostivat parhaillaan kokonaisen teon. Kirkkopellon 1990-luvun ohjauksissa tekstimontaasi mahdollisti sekä perinteen ilmentymisen että ilmentämisen. Lähihistorialliset teemat artikuloituivat näyttävästi niin sanoissa kuin sanojen väleissäkin. Osa näytelmäteksteistä syntyi yhteisten improvisaatioiden tuloksena, aiheeseen myös tutustuttiin yhdessä ja varsin hartaastikin. Näyttelijän ruumis kohtasi ja loi konkreettiseksi sanan ja sanoman.

Grotowskille äänenkäytön harjoittelu oli läpi hänen teatterillisten kokeilujensa tärkeässä asemassa. Erityisesti köyhän teatterin kaudella näyttelijät harjoittivat ääntänsä hyvinkin intensiivisesti ja vakavan antaumuksellisesti. Puheen tuottaminen ei saanut aiheuttaa ongelmia sisällön kustannuksella. Parateatterillisella kaudella sana ja teksti saivat hetkeksi siirtyä sivummalle – harjoitteet suoritettiin syvässä hiljaisuudessa, vain sisäinen dialogi ja ymmärtäminen oli tärkeää. Hiljalleen objektiivisen draaman kaudella ja myöhemmin vielä selkeämmin rituaalitaiteissa sanat saavuttivat jälleen merkittävän aseman harjoittelussa. Tällä kertaa erityisesti rituaalisten laulujen muodossa, tosin myös vanhat tekstit olivat tärkeää harjoittelumateriaalia. Grotowskin mukaan tekstien tuli kuitenkin olla niin vanhoja, ettei tekijää tunnettu. Tekstien anonyymius ilmeisesti

¹³² Guénoun 2007: 42

vapautti todelliseen sanan ja harjoittajan kohtaamiseen, tekstin tekijän vaikutuksen jäädessä olemattomaksi.¹³³

Sanan ja ruumiin suhdetta ajatellen Kirkkopellon esityksistä mielenkiintoisen etapin loi Q-teatteriin syksyllä 2003 tehty *Vetoapua ja läheltä piti tilanteita*. Siinä nimittäin nostettiin ”ensimmäistä kertaa esiin esityksellinen kysymys näyttämöstä kokemuksena, kokemuksellisena ilmiönä, irrotettuna materiasta ja yhdistettynä kieleen ja ruumiiseen.”¹³⁴ Kirkkopelto otti tämän esityksen myötä näyttävän esityksellisen askeleen kohti näyttämöfilosofista pohdintaa. Pohdintaa siitä kuinka kieli ja ruumis ilmentävät näyttämöä ja ilmenevät näyttämönä, kuinka näyttämön voi ottaa vastaan kokemuksellisesti, ilman fyysisen näyttämötilan luomaa perinteen kahlitsemää ja raskauttamaa taakkaa. Näin ajatellen teatteri näyttäytyy yhteisenä sopimuksena, joka ilmenee esittäjän kielessä ja ruumissa. Tällainen teatterisopimus ei vaadi erityistä fyysistä tilaa ympärilleen, kyse on yhteisestä päätöksestä.¹³⁵

Kirkkopellon *Toisissa tiloissa* -projektin aikana sanan ja ruumiin yhdistämisessä on kokeiltu monia erilaisia mahdollisuuksia. Harjoitteissa perinteinen puhe on jätetty välillä kokonaan pois, vain ääntely on sallittu. Toiseuden kokeminen ja toiseuden vieraileminen ihmisruumissa on ymmärrettävästi helpompaa silloin, kun pidättäydytään erossa inhimillisestä kielestä, ihmisen luomasta merkkijärjestelmästä. Äänen, erilaisen ääntelyn, voisi kuitenkin ajatella syventävän kokemusta. Aniaran esityksessä palattiinkin perinteisen puheen tasolle oikein konkreettisesti. Esityksessä käytettiin paljon toistoa ja luotiin tekstin avulla ilmi Aniaran maailmaa. Äänen kakofonia loi maailmaa kokemuksellisen lisäksi myös tilallisesti. Esityksessä *Odradek-muunnelmia* ote tekstiin ja sanaan oli hyvin kertova. Perinteisiä vuorosanoja ei oikeastaan ollut, esittäjät lähinnä kertoivat mitä tekevät tai mitä aikovat tehdä, ohjeistivat yleisöä, juttelivat ja esittelivät tai lukivat tekstiotteita. Jos repliikkejä lausuttiin, tehtiin se paljaan teatraalisesti. Odradekin ilmentymät tosin ääntelivät oman maailmansa äänillä, joissa saattoi olla yhtymäkohtia meille tuttuun kieleen (ei kuitenkaan välttämättä). *Odradek-muunnelmia* esityksessä korostui ilmeisen tarkoituksellisesti Guénouninkin esiintuoma esiintymisen prosessi, esittäjän selkeä ja tietoinen siirtymä esittämiseen katsojien silmien alla.¹³⁶

¹³³ Grotowskin kausia ja niiden ominaispiirteitä käsittelin tarkemmin jo edellä, ks. luku 2.1 ”Jerzy Grotowski”

¹³⁴ www.q-teatteri.fi/vetoapua.html

¹³⁵ Ks. lisää esim. Kirkkopelto 2005a

¹³⁶ Ks. esim. Guénoun 2007: 59; Kirkkopelto 2007a: 114

Mielenkiintoinen kuriositeetti *Toisissa tiloissa* -projektia koskien on se, että nimenomaan *Toisissa tiloissa* -harjoitteissa pidättäytyttiin puheesta. Ne olivat kuitenkin esityksellisiä harjoitteita, ei varsinaisesti esityksiä. *Aniarassa* ja teoksessa *Odradek-muunnelmia* sen sijaan käytettiin aivan eri lailla ja eri mittakaavassa tekstimateriaalia, niissä oli eräänlainen tekstuaalinen selkäranka. Ne olivat myös esityksinä saaneet molemmat alkunsa tekstistä, *Aniaran* pohjautuessa Harry Martinsonin runoteokseen ja *Odradek-muunnelmia* -esityksen perustuessa *Franz Kafkan* novelliin.

Teatterin peli on sanan ja ruumiin välistä leikkiä, tekstin siirtymistä näyttämölle näyttelijän toiminnassa ja toimesta. Guénounille peli ja leikki on ”itse esittämisen subjektiton prosessi ja tapahtuma, joka ”puhuttelee” (*addresser*) paikallaolijoita”.¹³⁷ Kuinka teatteriesityksen on mahdollista puhutella joukkoa, joka on kokoontunut yhteen tietynä hetkenä, tietyssä paikassa? Miksi joukko on ylipäänsä kokoontunut ja mitä se haluaa keskenään jakaa?

3.2 YHDESSÄ KOETTAVA TEATTERI

Teatterin tiloja käsiteltäessä on perinteisesti pysytelty fyysisen teatteritilan tarkastelussa, mutta se ei nykytutkimuksen valossa ole enää ainutkertainen eikä itsestään selvä tilallisen tutkimuksen väylä; konkreettisista tilallisista ratkaisuista ja tilaan liittyvistä todellisuuskäsityksistä irrottautumalla voi antautua seikkailulle esityksen sisäisiin maailmoihin ja tiloihin. Fyysinen ja psyykinen tila kulkevat tietysti käsi kädessä ja on selvää, ettei niitä voi eikä välttämättä tarvitsekaan täysin erottaa toisistaan. Tarkastelukulma on kuitenkin tässä luvussa 3.2 tarkoituksellisesti mieleen liittyvässä, kokemuksellisessa tilassa sekä esityksessä ja esityksestä syntyvässä yhteydessä.

Teatteri on yhteen kokoontumista, kohtaamispaikka ja -piste, jossa esittäjän ja katsojan kohtaamisen lisäksi syntyy jonkintasoinen yhteys myös katsojien välillä. Denis Guénoun esittää teatterin yhdistävän yleisön hyvin erityislaatuisella tavalla:

¹³⁷ Kirkkopelto 2007a: 121

Teatteriyleisö haluaa tuntea oman yhteisen olemisensa kouriintuntuvasti. Se haluaa nähdä itsensä ja tunnistaa itsensä ryhmänä. [...] Se on vapaaehtoinen, jonkin yhdessä jakamiselle perustuva kokoontuminen. Se on – ainakin sitä toivotaan ja siitä haaveillaan – yhteisö. [...] Teatterissa ei halua olla yksin. Jos sali on tyhjä, esitys kärsii. Läsnaolijat haluavat kokea oman yhteisen läsnäolonsa.¹³⁸

Käsittelen aluksi fyysisen ja psyykkisen tilan erilaisia ilmenemismahdollisuuksia teatteritapahtumassa (luku 3.2.1). Tämän jälkeen siirryn käsittelemään vaikuttavasta kohtaamisen kokemuksesta mahdollisesti nousevia emotionaalispohjaisia, kokemuksellisia tiloja (luvut 3.2.2 ja 3.2.3), joista jatkan matkaani kohti kohtaamisen sosiaalisempia konstruktioita (luku 3.2.4). Lopuksi tutkin vielä poliittisen käsitettä rinnastettuna teatterin ilmiöön (luku 3.2.5). Tämä luku 3.2 ei kokonaisuudessaan muodosta lineaarista rakennetta eli alaluvuissa esittelemäni ilmiöt eivät suoranaisesti ja väistämättä johda seuraavaan. Pyrkimykseni on lähestyä vaikuttavasta teatterillisestä kokemuksesta syntyviä tiloja eri näkökulmista, esitellä näitä perspektiivejä ja hahmotella niiden välisiä mahdollisia suhteita.

3.2.1 Fyysinen ja psyykinen tila

Annette Arlander korostaa esityksen tiloja tarkastellessaan perustellusti sitä, kuinka teatteriesitys on paitsi teos, myös vuorovaikutteinen tapahtuma. Konkreettiseen esitystilaan liittyvän näyttämökatsomo -suhteen lisäksi teatterissa vaikuttaa esittäjä-katsoja -suhde. Teatteriesityksen voidaan ajatella jakautuvan kahteen eri tasoon: esityksen perustaan eli kompositioon ja itse esitystapahtumaan. Jo esityskompositiossa ratkaistaan esityksen esittäjä-katsoja -suhde, ehdotetaan katsojalle tiettyä näkökulmaa tai katsomistapaa. Katsojalle tarjottu näkökulma voi luonnollisesti olla hyvinkin erilainen eri esitysten kesken ja myös saman esityksen – sekä kompositioon että esitystapahtuman – sisällä voi tapahtua tarjotun näkökulman muutoksia.¹³⁹

Usein jo esityksessä käytettävä teksti sisältää oletetun lukijasuhteen, joka mahdollisesti viittaa esittäjä-kertoja -suhteeseen. Esityksen yleisösuhdetta pohdittaessa on tärkeää huomioida, että

¹³⁸ Guénoun 2007: 18-19

¹³⁹ Arlander 1998: 14-16

vaikka katsojapositio on sisäänrakennettuna esitykseen, ei katsoja välttämättä ota sitä sellaisenaan vastaan. Lisäksi eri katsojat voivat samassakin esityksessä suhteutua hyvin eri tavoin annettuun tarjoukseen.¹⁴⁰ Esittäjä-katsoja -suhteen pohdintaa auttaa ja avaa kehyksen käsite.

Alkujaan Arnold Aronsonin termi 'kehys' viittaa esiintyjän ja katsojan väliseen yhteyteen. Kehys rajaa esitystilan. Konventionaalisessa, näyttämöllä tapahtuvassa esityksessä näyttämö itsessään muodostaa esityksen kehyksen; yleisö rajataan kehyksen ulkopuolelle. Suoraan edestä nähtävässä teatterin tilaratkaisussa katsoja jää aina kehyksen ulkopuolelle, ympäristönomaisessa tilaratkaisussa puolestaan katsoja integroidaan esitykseen, kehyksen sisäpuolelle.¹⁴¹ Arlander korostaa, että katsojan asema kehyksessä ilmenee sekä fyysisellä että psyykkisellä tasolla. Katsoja voidaan sisällyttää kehykseen sekä fyysisesti että psyykkisesti tai hänet voidaan jättää kehyksen ulkopuolelle kummallakin tasolla. Lisäksi on mahdollista, että katsoja on fyysisesti kehyksen sisällä, mutta psyykkisesti sen ulkopuolella tai päinvastoin.¹⁴² Fyysisiä rajanvetoja on mahdollista luoda esimerkiksi lavastuksella tai valaistuksella, psyykkistä tilaa taas voidaan määrittää muun muassa esittämis- tai puhuttelutavan avulla.¹⁴³

Jerzy Grotowskille kysymys näyttelijän ja katsojan välisestä suhteesta oli hyvin merkittävä niin fyysisen kuin psyykkisenkin kehyksen keinoin. Produktioiden kaudella toinen Grotowskin teatterillisistä päämääristä oli esittäjän ja katsojan kohtaaminen ja tähän kohtaamiseen etsittiin monia erilaisia ratkaisuja. Esimerkiksi esityksessä *Forefather's Eve* yleisö kutsuttiin olemaan kasvokkain, suorassa kontaktissa esiintyjien kanssa, *Kordianissa* puolestaan katsojat vedettiin niinkin syväälle mukaan esitykseen, että heille oli jopa omat roolinsa mielisairaalan potilaina. *Murtumattomassa prinsissä* yleisö eristettiin fyysisesti sermin taakse, todistajan asemaan. Psyykkisen rajaamista kokeiltiin esimerkiksi *Akropoliin* esityksessä sekoittamalla katsojat näyttelijöiden joukkoon, näyttelijöiden kuitenkin jättäessä katsojat tyystin havaitsematta. Grotowski koki kuitenkin jonkin tasoisen pettymyksen kaikkia näitä kohtaamisen ja yleisön aidon osallistumisen kokeiluja kohtaan ja päätyi seuraavien luomiskausiensa aikana keskittymään ainoastaan näyttelijän kohtaamiseen itsensä ja juuriensa kanssa. Vasta aivan elämänsä loppupuolella, rituaalitaiteiden vaiheessa, hän palasi esittäjän ja katsojan välisen suhteen

¹⁴⁰ Arlander 1998: 14-16

¹⁴¹ Aronson 1981: 2. Konkreettisista, fyysisistä tilaratkaisuista, ks. tarkemmin luku 2.3.4 "Esitystilan merkitys"

¹⁴² Arlander 1998: 50

¹⁴³ Emt.: 43

käsittelyyn, myönnyttyään ensin lopullisesti sille ajatukselle, ettei teatteri ole mahdollista ilman vuorovaikutteisen tapahtuman luonnetta.¹⁴⁴

Esa Kirkkopelto on hänkin panostanut esityksen psyykkisiin kehyksiin liittyviin kokeiluihin. 1990-luvun esityksissä katsojien rooli liikkui esityksellisen rituaalin osanottajista melko perinteiseenkin teatteriyleisöön, jolle kuitenkin tarjottiin sekä sisällöllisesti että puhuttelumuodon kautta samaistumis pintaa itse esitykseen. *Toisissa tiloissa* -projektissa katsojien asemaa ja roolia on kokeiltu monin eri tavoin. Katsojien puhuttelussa on käytetty hyvinkin suoraa kontaktia, heidän kanssaan on juteltu, ruperteltu, heille on kerrottu ja selitetty, ja lisäksi heitä on rohkaistu kyselemään. Esiintyjät ovat hekin välillä katsojia ja siirtyminen esittämiseen tapahtuu katsojien silmien edessä. Esittämisen rajat on näin tuotu toisaalta luonnollisiksi, toisaalta hyvin selviksi. Esiintyjän ja katsojan raja on häilyvä, varsinkin silloin, kun katsojia pyydetään mukaan toimintaan.

Dennis Guénoun näkee teatterin perustavanlaatuisesti historiallisena tarkasteluvälineenä sekä muutoksen mallina ja liittää näin myös teatterin tilallisuuden kysymykseen tiiviisti historiallisuuden aspektin.¹⁴⁵ Hän esittää havainnon, jonka mukaan teatterihistoriassa teattereiden yleisin fyysinen tila on ympyränmuotoinen. Tämä havainto perustuu yksinkertaisesti sille, että ympyrässä yleisö näkee ja kuulee helpoiten. Merkittävää ympyrämuodostelmassa on se, että yleisö näkee näyttämötoiminnan lisäksi toisensa kasvotusten, yksilöinä, ei vain massana.¹⁴⁶ Katsojilla on näin mahdollisuus tunnistaa toisensa (ja toisen tunnistamisen kautta myös mahdollisesti itsensä).

Guénoun kirjoittaa teatterin ympyrämuodostelman puolesta paikoitellen kiivaastikin, jopa julistavalla otteella, mutta Esa Kirkkopelto tuo asiantuntevasti esiin kuinka teatteri ei välttämättä enää tarvitse kehän tai ympyrän (fyysistä) muotoa ollakseen vaikuttava ja ajanmukainen. Teatterin leikki tapahtuu ihmisten keskellä, yhteisessä todellisuudessa, siirtäen katsojat ”kielellisten ruumiiden välisten vapaiden suhteiden piiriin”.¹⁴⁷ Ympyrä on kokoava merkki, muistutus kohtaamisen mahdollisuudesta, joka voi siis tapahtua myös vapaammassa asetelmassa, esimerkiksi ympäristönomaisessa tilaratkaisussa. Toisen kohtaamisen ja tunnistamisen mahdollisuus määrittyy

¹⁴⁴ Ks. esim. Grotowski 2006: 83-89

¹⁴⁵ Ks. esim. Kirkkopelto 2007a: 117-118

¹⁴⁶ Guénoun 2007: 17-18

¹⁴⁷ Kirkkopelto 2007a: 132

esityksen fyysisen kehyksen lisäksi psyykkisessä kehyksessä. Ympyrän voisikin ajatella mielen sisäiseksi abstraktioksi.

Olennaista fyysisen ja psyykkisen kehyksen käsitteellisessä avaamisessa ja analysoimisessa on useiden, rinnakkaistenkin, mahdollisuuksien näkeminen ja erottaminen. Mitään yhtä ja oikeaa kaavaa ei esityksessä tapahtuvaan kohtaamiseen ole, yhdet ehdot eivät päde. Kussakin yksittäisessä esitystapahtumassa on pelattava kyseisen esityksen omilla ehdoilla. Teatteriesityksen prosessiluonteen ja ainutkertaisen olemuksen mukaisesti sama esitys voi eri päivinä ja eri ihmisten keskuudessa kehkeytyä aivan erilaisten kohtaamisten tasoille. Kehystä voi ajatella suuntaa antavana vinkkinä tai välineenä.

3.2.2 Communitas

Victor Turnerin mukaan epärakenteesta, kategorioiden ja järjestyksen ulkopuolelta elinvoimansa ammentava liminaalitila on luonteeltaan luova ja sen yhteydessä voi syntyä ilmiö, jota hän kutsuu käsitteellä *communitas*. *Communitas* eroaa yhteisöstä (*community*) niin, että siinä korostuu erityisesti sosiaalisen suhteen laatu, eikä sen yhteydessä keskitytä yhteiselämän alueelliseen, konkreettiseen aspektiin.¹⁴⁸ *Communitas* tarkoittaakin turnerilaisittain nimenomaan sosiaalista suhdetta, tietynlaista kokemusta tietyn ryhmän sisällä. Turner liittää *communitasin* liminaalitilan välityksellä erityisesti uskontoon, rituaaliin ja taiteeseen – myös teatteriin:

Tosi teatteri “merkitsee korkeimmillaan täydellistä itsen sekä maailman objektien ja tapahtumien ymmärtämistä”. Kun tämä tapahtuu performanssissa, yleisössä ja näyttelijöissä saattaa muodostua samankaltainen ”lyhyt ekstaattinen tila ja yhtymisen tunne” [...] Harmonian tunne maailmakaikkeuden kanssa on tehty ilmeiseksi, ja koko planeetan koetaan olevan *communitas*.¹⁴⁹

Käsitteenä *communitas* on vaikeasti avautuva. Turner ei muotoile käyttämästään termistä eksaktia määritelmää ja käyttää runsaasti metaforia ja analogioita esittäessään tämän erityisen yhteisöllisyyden tilan luonnetta. Määrittelyn vaikeus ei kuitenkaan johdu sattumasta, vaan

¹⁴⁸ Turner 1988: 96

¹⁴⁹ Turner 1990: 13, suomennos tekijän

epärakenteellisen ilmiön eksistentiaalisesta luonteesta. *Communitas* "käsittää koko ihmisen suhteessa toisiin, kokonaisuun ihmisiin".¹⁵⁰ Se on "välähdys selkeästä yhteisestä ymmärtämisestä eksistentiaalisella tasolla".¹⁵¹ "Kokonaisvaltaisten olentojen välisistä suhteista puhkeaa symboleja, metaforia ja vertauksia; oikeudellisten ja poliittisten rakenteiden sijaan niistä syntyy taidetta ja uskontoa". *Communitasin* vastakohta eli rakenne on puolestaan luonteeltaan kognitiivinen: se perustuu luokitteluihin, malleihin, ja on näin itsessäänkin täsmällisemmin määriteltävissä kuin vastakohtansa.¹⁵²

Schechner korostaa kuinka liminaalisessa *communitasin* tilassa ihmiset vapautuvat kaikista henkilökohtaisista ja sosiaalisista eroista, he tuntevat todella olevansa yhtä.¹⁵³ Yhteisyyden- ja lämmöntunteen toisia ihmisiä kohtaan erityisessä ajassa ja paikassa, erityisen kokemuksen yhdistämänä – niin mystiseltä kuin se voi kuulostaakin – ei tarvitse kietoutua yliluonnolliseen tai edes millään lailla mystiseen saati pyhän kokemuksen viittaa. *Communitasin* kokemukseen voi tietysti liittyä myös uskonnollinen tai mystinen taso, mutta kumpikaan edellä mainituista ei ole kokemukselle välttämätön piirre.

Liminaalitulassa ihmiset päästävät irti arkirutiineistaan ja arkeen liittyvistä velvoitteista, he saavat tilaisuuden irtaantua sosiaalisista statuksistaan ja vapautua vain olemaan, tuntemaan ja kohtaamaan toisensa kasvokkain, intiimisti. Kun liminaalinen tila pitää vielä sisällään tietyn (rituaalisen) ajan sekä paikan ja kun tämän tilan jakavat tietyt ihmiset tiettyine tapoineen, ei toveruuden ja yhteisyyden kokemus tunnu mitenkään tavattomalta tai oudolta, ei mystiseltä eikä utopistiseltakaan. Yksilön mahdollisuus (liminaalitila) keskittyä kohtaamiseen, itsensä ja muiden kokijoiden kesken syntyvään suhteeseen, luo perustan *communitasin* ilmenemiselle.¹⁵⁴

Communitasin kokemus on syväkäsitys, hetkellinen väläys. Kokemus esityksen sisällä olemisesta, käynti esityksen maailmassa ja sen jakaminen muiden osallistujien kanssa ei siis suinkaan ole koko esityksen ajan kestävä, muuttumaton olotila. Turner käsittää yhteiskunnan prosessina, jossa rakenne

¹⁵⁰ Turner 2007: 146

¹⁵¹ Schechner ref. Turner 2002: 62

¹⁵² Turner 2007: 146

¹⁵³ Schechner 2002: 62

¹⁵⁴ Ks. esim. emt.: 62-63

ja *communitas* vuorottelevat, ja jonka jäsenellä, ihmisellä, on perustavanlaatuinen ”tarve” osallistua näihin kumpaiseenkin yhteiskunnalliseen muotoon.¹⁵⁵

3.2.3 Katharsis

Teatterissa tapahtuva kohtaamisen kokemus voidaan yhdistää myös teatterintutkimuksessa hyvin tuttuun katharsiksen käsitteeseen. Yhdysvaltalainen performanssitutkija *Philip Auslander* on käsitellyt teatterin ja katharsiksen suhdetta ’pyhän teatterin’¹⁵⁶ kontekstissa. Hän nimeää pyhän teatterin mahdolliseksi nykyajan vastineeksi klassiselle tragedialle, sillä pyhässä teatterissa pyritään nimenomaan koskettamaan katsojaa arkikokemusta syvemmällä tasolla. Yleisön affektiivista tilaa muuttamalla kurkotetaan kohti universaalin totuuden paljastamista – katharsiksen kokemusta.¹⁵⁷

Auslanderin mukaan pyhän teatterin yhteys katharsikseen ilmenee kahdessa hieman erilaisessa kontekstissa: yhteisöllisessä ja terapeutteisessä. Yhteisöllisessä teatterissa keskiöön nousee yhteisön yhteisen harmonian ja inhimillisyyden tunteen tavoittaminen. Tämä linjaus liittyy aristoteeliseen tapaan ymmärtää katharsis erityisesti tapana oppia. Terapeutteisessä teatterissa puolestaan pyritään paljastamaan teatterin keinoin tukittua ja tukkoista psyykkistä materiaalia ja näin kohti henkistä uusiutumista. Tämän psykoanalyttisen näkökulman mukaan katharsis ilmenee siis ennen kaikkea parantamisen menetelmänä.¹⁵⁸

Katharsiksen kokemukseen liittyy Auslanderin mukaan yhteisöllisen tai terapeuttisen kontekstin lisäksi kokemuksen ajoitus. Yhteisöllisessä teatterissa yleisö ja esiintyjät kokevat katharsiksen samanaikaisesti. Tekijät ja yleisö koetaan lähtökohtaisesti yhteisönä, ei erillisinä yksilöinä. Teatteriesitys on sekä katharsiksen symboli että sen syy. Terapeutteisessä teatterissa sen sijaan katharsiksen kokevat ensin esiintyjät ja vasta heidän jälkeensä katsojat. Esiintyjät toimivat siis ikään

¹⁵⁵ Turner 2007: 236

¹⁵⁶ Huom! Termin on alun perin lanseerannut *Peter Brook*. Pyhä teatteri viittaa esitykseen, jossa tavoitellaan arkikokemuksesta syvällisempiä tasoja. (Ks. esim. Brook 1972: 45-69). Ks. myös Auslander 1997: 13

¹⁵⁷ Auslander 1997: 13

¹⁵⁸ Emt.: 13-15

kuin esimerkkeinä, joita katsojat tahoiltaan seuraavat, tai sitten esiintyjät kutsuvat katsojat tiedostavasti tavoittelemaan omaa puhdistavaa kokemustaan. Tällainen esitys on ensisijaisesti katharsiksen syy, ei niinkään sen symboli. Katharsiksen kokemus on terapeuttisessa kontekstissa yksilöllinen.¹⁵⁹

Jerzy Grotowskille ja Esa Kirkkopellolle ominainen teatterikäsitys on sisällytettävissä pyhän teatterin piiriin: he molemmat pyrkivät esityksissään koskettamaan katsojaa arjelle tyypillistä kokemustasoa syvemmin. Auslander yhdistää Grotowskin köyhän teatterin vaiheen selkeästi terapeuttiseksi teatteriksi, jossa katharsis edustaa ennen kaikkea henkistä uusiutumista parantamisen ja parantumisen muodossa. Köyhän teatterin jälkeisen parateatterin hän puolestaan nimeää yhteisöllisen ja terapeuttisen kontekstin synteeksi, jossa yksilön paljastaessa itsensä yhteisöllisessä kontekstissa mahdollistuu yksilöllisen katharsiksen lisäksi yhteisöllinen katharsis.¹⁶⁰

Grotowskin teatterityö parateatterillisen kauden jälkeenkin on mielestäni nähtävissä yhteisöllisen ja terapeuttisen yhteenliittymänä. Terapeuttisen siinä mielessä, että Grotowski pyrki koko elämänsä ajan haastamaan näyttelijänsä totaalisen syvälliseen itsensä tarkasteluun, teatterin ollessa siis erityisesti itsetutkiskelun väline, henkisen kasvun ja valvetumisen väylä. Esityksissä, katsojien toimiessa eräänlaisina todistajina, esiintyjät haastoivat heidät esimerkillään oman itsensä kohtaamisen prosessiin, ei tosin niin suorasti ja kutsuvasti kuin köyhän teatterin aikana, mutta joka tapauksessa kohtaamisen haaste esityksissä säilyi implisiittinä aina rituaalitaiteiden kaudelle saakka. Yhteisöllisen kontekstin katharsikselle loi yhteisöllinen ja yhteinen teatterillinen toteuttamisen tapa. Vaikka osa Grotowskin harjoitteista oli hyvinkin yksilöllisiä, niitä harjoitettiin lähes poikkeuksetta yhdessä, yhteisessä tilassa ja yhtäaikaan. Tarkasti määritelty muoto ja rakenne kokosivat yhteen yksilöiden henkilökohtaisen materiaalin ja esitykset ilmenivät yhteistyönä, tiiviisti yhdessä tehden ja kokien.

Esa Kirkkopellon katharsikseen liittyvä teatterillinen näkemys ja ohjauksellinen ilmeneminen muodostavat nekin nähdäkseni Grotowskin menetelmiä vastaavan terapeuttisen ja yhteisöllisen kontekstin synteessin. Kirkkopelto painottaa teatteriesityksen perustavanlaatuisia muotoa yhteisöllisenä tapahtumana, jossa esittäjät ja yleisö kohtaavat. Hän esittää, että teatterissa yleisö ja esittäjät jakavat yhteisen kokemuksen, joka voi artikuloitua seuraavanlaisesti:

¹⁵⁹ Auslander 1997: 21-27

¹⁶⁰ Emt.: 26

[M]e olemme ruumis. Onnistuneessa teatteriesityksessä tämä ruumis kokee ylösnousemuksen kaikessa paljauudessaan. Teatteri antaa meille ruumin – sen kaikessa tuntemattomuudessa, joka on sen omin tuntu. Jotakin joka on meidän ja jonka me jaamme juuri siksi ettemme sitä omista. Josta osallisiksi haluamme tulla.¹⁶¹

Yhteisen ruumis-kokemuksen jakaminen on lähtökohtaisen kollektiivista ja tapahtuu yhteisöllisessä kontekstissa. Sitä voisi nimittää myös katharsikseksi. ”[Teatteri] on kokemus, jonka voi vain jakaa tai olla jakamatta”.¹⁶² Todellinen teatteri tapahtuu Kirkkopellon mukaan jakamisena, kokemuksena, ja tähän perustaen se, joka ei ole valmis jakamaan, ei voi myöskään tavoittaa teatteria *stricto sensu*. Varsinkin Kirkkopellon *Toisissa tiloissa* -produktioissa katsojia kehoitetaan ja rohkaistaan osallistumaan, ottamaan osaa esityksen maailmaan, ja ihmettelemään yhdessä esiintyjien kanssa. Esiintyjät toimivat esimerkkeinä, kutsuvat katsojia haastamaan tutun todellisuuden ja käytänteet, kurottamaan toisiin tiloihin ja kohtaamaan omat sisäiset kahleensa ja ennakkoluulonsa. Näin teatterissa on myös yksilöllinen, terapeutin puolensa.

Kuten edellä on esitetty, voi katharsiksen kokemus teatteritapahtumassa olla luonteeltaan terapeutin ja/tai yhteisöllinen. Aivan suoraviivaisia nämä kaksi eri kontekstia eivät luonnollisestikaan ole, ne voivat limittyä toisiinsa ja niille molemmille ominaisia piirteitä voi ilmentyä yhdessä ja samassa tilanteessa ja tilassa. Usein kontekstit liittyvät toisiinsa ja yhdistävät yksilöllisen kokemuksen yhteisen kokemuksen ja kohtaamisen piiriin. Katharsis voi liittyä communitasiin. Ne voivat ilmetä samassa kokemuksessa.

3.2.4 Kuvitellusta yhteisöstä uusheimoon

Teatteri on oivallinen paikka communitasin ja katharsiksen kokemuksille, mutta mitä muuta yhteen kokoontumisesta ja esteettisestä elämyksestä voi seurata? Tarkastelen tässä luvussa ihmisten välisiä yhteenliittymiä sosiaalisina konstruktioina, sosiaalisesti rakentuneina ilmiöinä. Konkreettiset,

¹⁶¹ Kirkkopelto 1997: 8

¹⁶² Emt.

fyysiset yhteisöt, ryhmät, ovat nimittäin aina sosiaalisia rakennelmia ja niiden maailma perustuu sosiaalisesti luotuihin todellisuuksiin ja merkityksiin. Yhteisöihin ja yhteisöllisyyteen liittyvää tutkimusta onkin harjoitettu erityisesti sosiologian alalla. Esittelen seuraavaksi muutamia sosiologisia näkemyksiä yhteisöistä – näkemyksiä, jotka ovat hyvin sovellettaessa myös teatterissa syntyviin yhteen kokoontumisiin.

Sosiologisen yhteisöjä käsittelevän tutkimuksen kivijalkana pidetään saksalaisen sosiologi-filosofi *Ferdinand Tönniesin* jo 1880-luvulla esittelemää käsiteparia 'Gemeinschaft' ja 'Gesellschaft', jotka vapaasti suomennettuina tarkoittavat yhteisöä/yhteisöllistä ja yhteiskuntaa/yhteiskunnallista. Huomionarvoista on, että vaikka kyseiset käsitteet kuvaavat ihmisten yhteenliittymisen tyyppejä, ne ovat kuitenkin tutkimuksen käyttöön kehittyneitä käsitteellisiä rakennelmia, eivät siis luonnollisia ja historiallisia kuvauksia. Gemeinschaft kuvaa orgaanista, tunneperusteista, paikallista ja intensiivistä yhteisöä, jossa pätee kirjoittamattomat käyttäytymissäännöt. Gesellschaft käsittää puolestaan mekaaniset, rationaalista ja päämääräperusteista, paikallisen ylittävää kompleksista yhteenliittymää, jossa noudatetaan lain ja konventionaalisten normien sääntöjä. Gemeinschaftin mukainen ihmisten välinen suhde liitetään perheisiin, kyliin ja pieniin kaupunkeihin. Gesellschaft ilmenee erityisesti suurkaupungeissa, kansakuntien, valtion ja koko maailman välisessä yhteydessä.¹⁶³

Tönniesiä noin sata vuotta myöhemmin, vuonna 1983, julkaisi yhdysvaltalainen historioitsija, Cornellin yliopiston kansainvälisen politiikan emeritusprofessori Benedict Anderson urauurtavan nationalismia ja kansallistunnetta käsittelevän teoksensa *Imagined Communities*, joka osaltaan jatkoi merkittävästi yhteisön rakentumisen sosiologista pohdintaa. Teoksessa esiintyvät argumentit yhteisöistä, niiden muodostumisesta ja elinehdoista ovat yhä hyvin ajankohtaisia. Anderson käsitteli yhteisöjä erityisesti kansakuntina, jotka syntyivät modernin aikakäsityksen, kehittyvän median sekä kansallisen koulutusjärjestelmän myötä.¹⁶⁴ Kansakunnille ominaisiksi piirteiksi hän nimesi niiden rajallisuuden, suvereeniuuden sekä yhteisön kuvittelun luonteen.¹⁶⁵

Mielenkiintoista Andersonin esiintuomissa yhteisöjen piirteissä on eritoten kuvittelemisen ja kuvitteellisen mahti ja vaikutus. Andersonilaisittain se, että ihmiset kykenivät rakentamaan kansakunnan abstraktion mielissään, kuvittelemaan yhteisen yhteisön, mahdollisti myös

¹⁶³ Ks. esim. Töttö 1996: 160-161

¹⁶⁴ Ks. esim. Anderson 1991: 22-36, 114; Pakkasvirta 2005: 77

¹⁶⁵ Anderson 1991: 6-7

”todellisen” kansakunnan syntymän. Ajan kuluessa kuviteltu muuttui todelliseksi ja alkoi vastaavasti määrittellä sen hetkistä kuvittelun tyyliä.¹⁶⁶ Mielikuva kansakuntaa määrittävästä yhteisestä toveruudesta päihitti jopa todellisuudessa yksilöiden välillä esiintyneen epätasa-arvon.¹⁶⁷ Anderson huomauttaakin osuvasti kuinka identiteetti on aina sosiaalinen konstruktio – sitä ei voi muistaa, se täytyy kertoa (*Identity can not be remembered, it must be narrated*).¹⁶⁸

Andersonin mukaan kaikki yhteisöt, joiden jäsenet eivät tunne toisiaan henkilökohtaisesti, katsekontaktin tasolla, ovat kuviteltuja.¹⁶⁹ Hänen näkökulmansa yhteisöllisyyden kokemukseen on perustaltaan subjektiivinen: ihmisen täytyy itse mieltää olevansa tietyn kansakunnan jäsen. Ulkoisesti määrittyvä yhteisöllisyys ei ikinä yllä samaan kuin aito sisäinen kokemus ja vakaumus.¹⁷⁰ Kansallisia yhteisöjä tai nationalismia ei Andersoniin perustaen pysty tulkitsemaan ainoastaan ideologisiksi muodostumiksi – ne ovat monilta osin pikemminkin uskonnon tai sukulaisuuden kaltaisia ilmiöitä.¹⁷¹ Kansallistunto täyttikin oivallisesti tyhjiötä, jota maallistuneeseen maailmaan totuttautuvat ihmiset modernin ajan kynnyksellä tunsivat – nationalismi loi ”yhteisön jäsenyyteen perustuvan turvallisuuden tunteen”.¹⁷²

Ranskalainen nykysosiologi, Sorbonnen yliopiston sosiologian professori Michel Maffesoli on yksi keskeisimmistä modernin massayhteiskunnan teoreetikoista. Hänen kirjoituksissaan vilahtelevat maininnat niin olemassaolon estetisöitumisesta, yhteisestä ja jaetusta intohimosta kuin tunneperäisestä yhteisöllisyydestäkin. Maffesoli lähestyy yhteisöllisyyttä postmodernismille tyypillisesti nautinnollisen sosiaalisuuden periaatteen kautta ja asettaa sen vastakohtaksi modernin ajan individualistiselle ja poliittisiin tavoitteisiin perustuvalla yhteisöllisyydelle.¹⁷³ Yhteiseen kokemukseen perustuvia postmoderneja yhteisöjä hän kutsuu uusheimoiksi.

¹⁶⁶ Ks. esim. Pakkasvirta 2005: 79

¹⁶⁷ Anderson 1991: 7

¹⁶⁸ Emt.: 204

¹⁶⁹ Emt.: 6

¹⁷⁰ Nurmiainen 2007: 20. Subjektiivisen, sisäisen kokemuksen korostaminen erottaakin Andersonin monista nationalismia tutkineista etnosymbolisteista, jotka katsovat kansakuntien perustuvan yhteisiin etnisiin (ts. ulkoiisiin) kriteereihin.

¹⁷¹ Pakkasvirta 2005: 78

¹⁷² Emt.: 84

¹⁷³ Ks. esim. Sulkunen 1995: 5

Maffesolin mukaan uusheimojen kaltainen yhteisöllisyys kiteytyy avainkäsitteisiin 'tyyli' ja 'kuva'.¹⁷⁴ Tyyli on kollektiivisen tunteen erikoistuntomerkki. Se on muoto, ”joka synnyttää kaikki olemisen tavat, tottumukset, representaatiot ja eri muodit, joiden kautta yhteisöllinen elämä ilmenee”.¹⁷⁵ ”Tyyli johdattaa sosiaalisen maailman 'aktivistisesta' käsittämisestä sen toisenlaiseen, paljon nautiskelevampaan käsittämiseen, ja tämä tapahtuu kuvan välityksellä”. Kuva kokoaa yhteisön, sitä kulutetaan yhdessä nykyhetkessä, tässä ja nyt. Kuva presentoi, esittää, ja sen avulla on representoinnin sijasta mahdollista keskittyä tarkastelemaan maailmaa.¹⁷⁶

Modernin ja postmodernin ajan sosiaalisuuteen liittyvät käsitykset Maffesoli erottelee lähes toistensa vastakohdiksi. Modernissa arvomaailmassa sosiaaliset suhteet merkitsivät ennen kaikkea yhteistä yhteiskunnallista aktiivisuutta ja yhteiskunnan abstraktion luomista. Postmodernit arvot puolestaan korostavat uudenlaista suhtautumista toisiin ihmisiin: ”toinen on se, jota kosketan ja jonka kanssa teen jotakin minua koskettavaa.” Sosiaalisuus saa yhdessä toimimisen sijaan yhteisen intohimon muodon. Ja juuri yhteisen intohimon ajatuksessa limittyy postmoderni yhteisöllisyys Maffesolin mukaan estetiikkaan ja esteettiseen ajatteluun.¹⁷⁷

Esteettinen olemisentapa, yhdessä kokemisen tapa, ei rajoitu ainoastaan kaunotaiteiden alueelle; se kattaa koko sosiaalisen elämän piirin. Tällainen olemisentyyli ei suuntaudu tulevaisuuteen eikä oikeuta itseään erityisillä päämäärillä, vaan keskittyy siihen mitä on tässä ja nyt, yksinkertaiseen ja yhteiseen nautintoon. Hedonismi ei kuitenkaan ole individualistista (vrt. modernin ajan egoistisuus), vaan pikemminkin kollektiivista – se on heimolaisten kesken jaettu kokemuksellinen nautinto.¹⁷⁸ Maffesoli esittää kuitenkin, että 'imaginaalinen maailma' eli empatian tunteeseen perustuva (vrt. moderni, rationaaliseen sopimukseen perustuva) kollektiivinen, kuvien ja emootioiden täyttämä maailma ilmenee erityisen hyvin tietyissä sosiaalisissa tapahtumissa, kuten musiikkiin, urheiluun tai matkailuun liittyvissä ekstaattisissa ilmiöissä. Tietyn, erityisen kuvan kulttiin osallistuvat saavat vastakaikua toisiltaan, he muodostavat yhteisen rytmin ja intensiivisen maailman, joka rinnastuu heimolliseen orgaanisuuteen.¹⁷⁹

¹⁷⁴ Maffesoli 1995: 26

¹⁷⁵ Emt.: 35

¹⁷⁶ Emt.: 42

¹⁷⁷ Emt.: 56-57

¹⁷⁸ Emt.: 61-63, 70

¹⁷⁹ Emt.: 126-129

Uusheimo käsitteenä on hieman hankala ja harhaanjohtavakin. Antropologiasta tuttu käsite heimo kun ei perinteisesti sisällä valintaan perustuvaa mahdollisuutta. Heimoihin synnyttään eikä niitä ole tapana vaihtaa. Uusheimoja sen sijaan luonnehtii valinnanvapaus ja satunnaisuus. Valtiotieteen tohtori *Pekka Sulkusta* siteeraten Maffesolin postmodernit yhteisöt muistuttavat alkuperäiskansojen heimoja kuitenkin niin, ”että niihin kuulutaan ja niihin kuulumista symbolisoidaan niiden itsensä vuoksi ilman yksilöllistä tai historiallista päämäärää”.¹⁸⁰ Maffesoli itse perustelee heimometaforan käytön erityisesti individualismin, tai pikemmin anti-individualismin, kautta: uusheimoissa kuten primitiivisissäkin heimoissa keskitytään yksilöllisen toiminnan sijasta yksilön rooliin heimon eli yhteisön jäsenenä.¹⁸¹ Yhdistävä tekijä on myös kuva, objekti yhteisyyden kimmokkeena: ”Se [kuva] toimii vetovoiman kohteena postmoderneille heimoille aivan kuten toteemi primitiivisille heimoille.”¹⁸² Yhteisenä piirteenä voidaan havaita myös kollektiivisuuden tunteita ylläpitävä ja edistävä rituaalisuus.

Andersonilainen kuviteltu yhteisö ja Maffesolin uusheimot liittyvät epäilemättä modernin ja postmodernin ajan ilmiöihin; niiden eroihin, vaihtumiseen ja sekoittumiseenkin. Modernille ajalle, käsitettynä nyt siis yhteiskunnallisia ja kulttuurisia ilmiöitä kuvaavana aikakautena eikä sanatarkasti nykyaikana, tyypillisiä määreitä ovat muun muassa rationaalisuus, maallistuminen, teollistuminen, massatuotanto ja edistysusko. Postmoderni aika näyttäytyy sen sijaan emotionaalisuuden, sirpaleistumisen, konsumerismin ja dekonstruktion valossa. Modernin yhteiskunnan yksilökeskeisyys muuttuu postmodernissa ajattelussa yhteisön ja yhteisöllisyyden pyrkimykseen ja korostamiseen. Palatakseni vielä hetkeksi tämä luvun alkupuolelle, Ferdinand Tönniesin lanseeraamiin käsitteisiin *Gemeinschaft* ja *Gesellschaft*, totean, että uusheimo noudattelee hyvinkin paljon *Gemeinschaftille*, yhteisölle, olennaisia orgaanisia piirteitä, kun puolestaan kuviteltu kansakunta näyttäytyy pitkälti *Gesellschaftille* ominaisissa mekaanisissa raameissa.

Kuviteltua yhteisöä voi pohtia myös instituutioiden legitimoinnin kautta. Kuvitellessaan yhteisönsä sen jäsenet kuvittelivat samalla myös kyseisen yhteisön rajat (ja säännöt) ja kun ajan kuluessa kuviteltu yhteisö muuttuu todelliseksi, muuttuvat myös sen rajat (ja säännöt) luonnollisesti, siis liikoja kyseenalaistamatta, legitimoiduiksi. Uusheimo sen sijaan vaikuttaisi pikemminkin yksilön tai yksilöihin perustuvan vapaan ja rajoiltaan häilyvän yhteisön legitimaatiolta. Kun tämän

¹⁸⁰ Sulkunen 1995: 8-9. Ks. myös Rob Shields 1996: x-xii

¹⁸¹ Maffesoli 1996: 6

¹⁸² Maffesoli 1995: 26

ajatuskaavan liittää modernin ja postmodernin ajan ilmiöihin, ei voi välttyä huomiolta, että instituutiot ja sopimuksiin perustuvat yhteisöt näyttäisivät liittyvän olennaisesti moderniin, kun taas tunteisiin perustuvat ja alati muuttuvat mikro-ryhmät ilmenevät erityisesti postmodernissa ajassa.

Miten kuvitellut yhteisöt ja uusheimot sitten peilautuvat teatteriin ja vieläpä Grotowskin ja Kirkkopellon teatterillisiin käsityksiin? Kuviteltu yhteisö voisi hyvinkin kuvata perinteisen teatterin instituutiota: perus repertoariteatteria kirjallisiin sopimuksiin, markkinakelpoiseen ohjelmistopolitiikkaan, massatuotantoon ja tiettyyn hierarkiaan perustuvaa teatterilaitosta. Maffesolin lanseeraama uusheimo puolestaan sopisi ilmentämään mainiosti niitä päämääriä ja yhteisiä arvoja, joihin sekä Grotowski että Kirkkopelto teatterillisessä ajattelussaan ja teoissaan ovat tarmokkaasti suunnanneet: kohti vapaita, mutta aidolla tunteella sitoutuneiden yksilöiden luomia ryhmiä ja esteettiseen perustuvia yhteisiä ja vaikuttavia esityksiä, joissa erityinen kohtaamisen kokemus olisi mahdollista.

3.2.5 Poliittisuus

Denis Guénoun esittää, että teatterin perusta on aina olennaisesti poliittinen. Poliittisuus on perusteltavissa kahdella teatterin peruselementillä ja edellytyksellä: yleisöllä ja tapahtuman julkisuudella: ”julkisella kutsulla koolle kerääminen ja yhteen paikkaan kokoontuminen, oli pa sen tarkoitus mikä hyvänsä, on poliittinen teko”.¹⁸³ Teatteriesityksen sisältö ei itsessään ja ainoastaan tee teatterista poliittista, vaan se tosiasia, että teatterissa ylipäänsä esitetään, että joku esittää ja joku toinen katsoo. Teatteri ei kuitenkaan Guénounin mukaan lähtökohtaisesti tee politiikkaa. Teatterin tila on poliittinen, mutta teatteri tuottaa aivan muuta kuin politiikkaa itseään.¹⁸⁴ Teatteri johdattaa yhteisönsä ”pohtimaan poliittisen epäpoliittista perustaa. [...] Toisin sanoen tekemään myös hieman metafysiikkaa” eli tutkimaan olevan olemusta ja perussyitä.¹⁸⁵

¹⁸³ Guénoun 2007: 14

¹⁸⁴ Emt.: 15-16, 32, 51

¹⁸⁵ Emt.: 51

Jerzy Grotowskin ja Esa Kirkkopellon produktioihin rinnastettuna Guénounin argumentti teatterin perustavanlaatuisesta poliittisesta luonteesta luo mehevän kasvualustan useille pohdinnoille. Grotowskin köyhän teatterin kaudella esityksissä ilmeni selvästi ja turhia kyseenalaistamatta Guénounin idea poliittisuudesta, julkisen kutsun myötä yhteen kokoontumisesta. Samoin Kirkkopellon 1990-luvun produktiot noudattivat samaa poliittisen linjaa. Ajatus poliittisesta tilasta kohtaa kuitenkin haasteen Grotowskin että Kirkkopellon *teatterillisten*, ei enää niin selkeästi *teatteriprojektien* myötä. Projektien, jotka alkoivat lähestyä yhä enemmän rituaalia ja vaikuttavia, rituaalisia elementtejä¹⁸⁶.

Yleisön yhteen kokoontumisesta ei Grotowskin parateatterillisen kauden ollessa kyseessä voi edes puhua, koska varsinaista yleisöä ei ollut. Alkulähteiden teatteriakin pääsi todistamaan vain hyvin harva, samoin objektiivisen draaman ohjelmaa. Vasta elämänsä ja uransa viime metreillä Grotowski myönsi uudelleen yleisön jonkinasteisen tärkeyden esitystapahtumassa.¹⁸⁷ Niihin Grotowskin projektien esityksiin, joihin yleisöä ei liiemmin kaivattu, ei luonnollisesti myöskään esitetty julkista kutsua. Parateatteriin pääsivät osallistumaan kaikki kiinnostuneet, mutta nimenomaan osallistumaan; tekemään, ei katsomaan. Alkulähteiden teatterin ja objektiivisen draaman yleisöksi valikoitui vain harvat kutsuvieraat, siis kutsutut todistajat, mutta kutsu ei ollut julkinen. Taide liikkumavälineenä -esityksiä todisti alkuun ainoastaan yksittäiset ja yksityisesti kutsutut vierailijat, tosin myöhemmin esimerkiksi Työkeskuksen organisoimaan ja EU:n rahoittamaan kansainväliseen projektiin *Tracing Roads Across* liittyvät esitykset avasivat porttinsa hieman laajemmalle yleisölle ja ilmeisen julkisesti.

Kirkkopellon tapauksessa yleisösuhte koki suuren ravistuksen *Toisissa tiloissa* -projektin myötä. Yleisölle oli yhä oma sijansa, kollektiiviset harjoitteet esitettiin nimenomaan yleisön edessä, mutta yleisön asemaa ja suhtautumista esitykseen pyrittiin vapauttamaan konventionaalisuuden jähmeästä kaavasta. Yleisön jäsenet saivat liikkua esityksen ja esittäjien ympärillä vapaasti ja myös osallistua joihinkin harjoitteisiin. Julkisiin esityspaikkoihin, esimerkiksi Kampin metroasemalle tai Tervasaareen, ilmaantui sellaisiakin ihmisiä, jotka eivät alun perin tienneet tapahtumasta. Koollekutsu oli julkinen, mutta osaa paikalle tulleista eivät kutsut olleet etukäteen saavuttaneet. Kutsu kokoontumiseen, kutsu kokoontua esityksen yleisöksi, saavutti lopullisen muotonsa vasta itse

¹⁸⁶ Ks. luku 2.3 ”Vaikuttavat piirteet performanssissa”

¹⁸⁷ Ks. esim. Grotowski 2006: 14

tapahtuma-aikana, itse tapahtumapaikalla. Osa ohikulkijoista luonnollisesti kieltäytyi tästä yllättävästä, sanattomasta kutsusta ja kiiruhti nopeasti tapahtumapaikan ohitse.

Toisissa tiloissa -harjoitteita esitettiin myös vähemmän julkisissa (sisä-)tiloissa, pääsymaksua vastaan. Näissä tapauksissa julkisen kutsun ja yleisön kokoontumisen voidaan nähdä taas lähenevän yksinkertaisempaa, Guénounin artikuloimaa teatterin poliittisuuden ideaa. Myös konkreettisen esityspaikan ja -ajan, samoin kuin kokoontumisen muodon ja kokoonpanon valinta on sekin jo poliittinen teko.¹⁸⁸ Tätä seikkaa ei sovi unohtaa *Toisissa tiloissa* -projektin, kuten ei ylipäänsä minkään esityksen kohdalla. Poliittista on myös politiikan tukahduttaminen.¹⁸⁹

Mielenkiintoinen kuriositeetti on, että Esa Kirkkopelto kutsuu itseään *Toisissa tiloissa* -projektin yhteydessä, ei ohjaajaksi vaan koollekutsujaksi¹⁹⁰. Tämä voidaan tulkita tietoiseksi poliittiseksi julkilausumaksi. Guénoun esittää teatterissa tapahtuvan kokoontumisen merkitykseksi sen, että yhteisö johdatetaan pohtimaan poliittisen epäpoliittisen perustaa. Kokoontumisen yhteydessä Guénoun painottaa erityisesti, ettei teatteria olisi olemassakaan, ellei yhteen kerääntynyt yhteisö sitä koolle kutsuisi. Yhteisöllä puolestaan on pitelemätön halu nähdä näyttämöllä itse näkymättömyys, sanan ruumiillistuma, ja näin se kutsuu teatterin ilmeneväksi kerta toisensa jälkeen. Ontologisesti ajateltuna teatteri ei siis kutsu koolle yhteisöä, vaan pikemminkin teatteri itse kutsutaan koolle.¹⁹¹ Yhteisön jonkinasteinen ”tarve” teatteriin on näin ajateltuna varsin ilmeinen.

¹⁸⁸ Guénoun 2007: 25. Guénounin toimivina esimerkkeinä poliittisista ratkaisuista on yleisön konkreettinen sijoittaminen tilaan sekä valaistus: ympyrämuodostelmassa yleisö saa aktiivisen aseman, sen kaikki jäsenet kuulevat ja näkevät kukin toisensa. Samoin valaistusta yleisö helpottaa kutakin yksittäistä katsojaa käsittämään kokoontumisen luonteen, yleisöä ei suljeta esityksen ulkopuolelle hämärään.

¹⁸⁹ Emt.

¹⁹⁰ Ks. esim. Aarniokoski 2005: 19

¹⁹¹ Guénoun 2007: 51-52

3.3 PÄÄTELMIÄ JA POHDINTAA

Jerzy Grotowskin teatterityön ytimessä oli kautta aikain köyhän teatterin vaade, jonka mukaisesti materiasta luopumalla pyrittiin keskittymään olennaiseen eli esiintyjän aitoon ja kokonaiseen tekoon. Esa Kirkkopelto on omassa teatteriestetiikassaan valinnut samaisen pelkistetyn tien. Hänenkin teatterinsa ruumiillistuu nimenomaan näyttelijässä, hänen teoissaan ja ilmiössään, ja huipentuu esittäjien ja katsojien kohdatessa, aidossa ja paljaassa yhteisessä kohtaamisessa. Riisuttu näyttämö, turhasta krääsystä luopuminen vaikuttaisi hyvinkin otolliselta tilalta luvussa 3.2.2. esittelemäni Victor Turnerin yhteisöllistä suhdetta kuvaavan communitasin syntymälle ja ilmenemiselle. Pelkistetty tila, siihen keskittyminen ja yhteisen hetken jakaminen arjen ulkopuolella eivät suoraan ja välttämättä johda yhteisöllisyyden kokemukseen, mutta toimivat hyvinä suuntaviittoina, myönteisenä lähtökohtana.

Tilan paljaus ja pelkistetty aitous on helppo ymmärtää, mutta miten artikuloituu riisuttu ja läsnä oleva esiintyjä? Denis Guénoun ehdottaa, että näyttämöllinen läsnäolo nousee puhuttelun kukistamattomuuden ja sen kiistämisyritysten dialektiikasta. Periaatteessa koko teatterin olemushan perustuu katsojan puhutteluun, mutta kuitenkin sitä on pyritty kautta aikain ja pyritään yhä kaikella vakavuudella häivyttämään.¹⁹² Tämä jatkuva jakautuminen kiteytyy läsnäoloksi, joka Guénounin artikuloimana on ”ilmi tulemisen aktin alastomuutta, näyttämöllä ja sen ansiosta”. Läsnäolo on taitavan näyttelijän merkki, läsnäolon taidolla on mahdollista yltää sellaiseen aitoon ja luonnolliseen esittämiseen, joka jättää keskinkertaisuudet varjoonsa.¹⁹³

Teatterin leikissä puhuttelu ja kuva, läsnäolo ja toiminta kilvoittelevat keskenään.¹⁹⁴ Teatteri on siirtymää, kuten luvussa 3.1 jo useista eri näkökulmista todettiin. Siirtymän prosessiluonne on osa teatterin ominaislaatua. Teatterin ydin ilmenee siirtymässä, joka osaltaan mahdollistaa teatterin kaksoisfunktion: ”näyttämö on paikka sekä ilmiölle että toiminnalle, sekä ilmenemiselle että

¹⁹² Guénoun 2007: 66

¹⁹³ Emt.: 67

¹⁹⁴ Ks. esim. emt.: 74

praksikselle.”¹⁹⁵ Yksinkertaistettuna voisi todeta, että teatteriesityksessä toiminta vie eteenpäin, vahva ja aito läsnäolo puolestaan koskettaa. Samoin kuin communitasin kokemiseen voi vaikuttaa positiivisesti kaiken turhan tavaran karsiminen pois näyttämötilasta, voi esityksessä tapahtuvaa kohtaamista helpottaa myös se, että esiintyjä luopuu suureellisesta esittämisestä, turhista manereista ja maskeista. Esiintyjän aidon läsnäolon voisi nähdä kutsuna yhteiseen kohtamiseen, communitasiin, ja miksei myös yhteiseen katharsiksen kokemukseen.

Victor Turnerin mukaan communitasin taustalla on välttämättömänä tekijänä liminaali- tai liminoiditila, kategorisoinnin ulkopuolella jäävä luova kaaoksen tila, johon teatteri, ja taide ylipäänsä, vahvasti liittyy. Grotowskin ja Kirkkopellon teatterilliset, performatiiviset kokeilut ja perinteisiä kategorioita kyseenalaistavat esitykset voidaan nähdä kyseisen tilan ytimessä. Liminoiditila kuvaa modernissa¹⁹⁶ kulttuurissa esiintyvää, vapaaehtoista ja yksilöön vain hetkellisesti vaikuttavaa tilaa ja eroaa näin liminaalitalasta, joka liitetään erityisesti arkaaisissa kulttuureissa esiintyviin, pakollisiin ja pitkävaikutteisempiin, usein rituaalisessa yhteydessä syntyviin tiloihin. Liminoiditila on tämän tutkimuksen kannalta käyttökelpoisempi ilmaus ja kuvaa erittäin hyvin sitä ilmiötä, johon Grotowskin ja Kirkkopellon teatterilliset menetelmät mielestäni liittyvät.

Liminoiditila limittyy hedelmällisesti myös Michel Maffesolin ajatukseen uusheimosta, joka sekin on nykykulttuurissa tapahtuva, vapaaehtoisuuteen perustuva ja yksilöön hetkellisesti vaikuttava ilmiö. Uusheimo on sosiaalinen konstruktio, jonka sisällä syntyvää emotionaalista kohtaamista voisi mielestäni hyvinkin kutsua turnerilaisella käsitteellä communitas. Uusheimon ”heimotapaaminen”, esteettiseen elämykseen perustuva liminoiditila, kutsuisi näin ollen communitasin esiin. Ja *vice versa* eli dionyysista kokemusta ja yhteistä nautintoa tavoittelevat uusheimon jäsenet kerääntyisivät yhteen tarpeenaan ja halunaan erityisesti tuo ainutlaatuinen kohtamisen kokemus, communitas.

¹⁹⁵ Guénoun 2007: 75

¹⁹⁶ Huom! Moderni tässä yhteydessä merkityksessä nykyinen, nyky- (vrt. arkaainen)

4. POSTMODERNI PERFORMANSSI

Perustaksi muuttuva järjestys on olemassa. Kyseessä on edeltäkäs valmisteltu ja samalla elävä tapahtuma [...] Jos esitys säteilee, se johtuu vastakkaisuuksista. [...] Taiteen säteilyä ei saavuteta paatoksella eikä monisanaisuudella, vaan asioiden monikerroksisuudella, siten, että asioiden eri puolet esitetään yhtäaikaaisesti.

(Grotowski 1993: 81, 85-86)

Teatteriesitys on yhteisöllinen tapahtuma, jossa esittäjät ja yleisö kohtaavat. Väittäisin että tämä kohtaaminen on jokaista esitettyä kohtausta olennaisempi.

(Kirkkopelto 1997: 7)

Tämän teatterillista kohtaamista käsittelevän tutkimuksen aikana on esiin noussut useita käsitteitä, jotka ovat alkuun tuntuneet lähes toistensa vastakohtilta, esimerkiksi teatteri – rituaali, rakenne – epärakenne, ruumis – sana, läsnäolo – toiminta, puhuttelu – kuva. Lähemmän tarkastelun jälkeen olen kuitenkin huomannut, kuinka monet näennäiset vastakohtaparit ovatkin itse asiassa saman ilmiön osasia, mahdollisesti hyvin erilaisia, mutta samaan ilmiöön kuuluvia; yhdistettäviä ja jotain yhteistä merkittävää synnyttäviä. Näiden käsitteellisten parien erottaminen ja analysoiminen toisistaan erillisinä entiteetteinä on tutkimuksen aikana ja kannalta ollut mielestäni tarkoituksenmukaista ja välttämätöntäkin, mutta lähtökohtaisesti, todellisuudessa meille ilmenevinä ilmiöinä, ne limittyvät vääjäämättä toisiinsa.

Yleisellä tasolla tarkastellen postmodernille on ominaista tietty skeptisyys vastakkainasetteluja kohtaan. Siihen kuuluu pikemminkin erilaisten elementtien, vastakkaisinakin näyttäytyvien, sekoittaminen kuin niiden jaottelu binaarisiin vastakohtapareihin. Michel Maffesoli kutsuu modernia yhteiskuntaa yksiviivaiseksi ja tarkoittaa tällä erityisesti sitä, että kaikki kyseisessä yhteiskunnassa perustuu eroon ja erotteluun, eriytymiseen. Esimerkiksi talous erottuu selkeästi kulttuurista, kulttuuri uskonnosta, uskonto taiteesta ja niin edelleen. Monimutkaisten yhteiskuntien tapauksessa, joihin Maffesoli liittää sekä traditionaaliset että postmodernit yhteiskunnat, kaikki sosiaalisen elämän alueet ovat kosketuksissa toisiinsa, jatkuvassa vuorovaikutuksen ja limittymisen

tilassa. Hän kirjoittaa dialektisesta synteisistä: ”aineellinen tarvitsee yhä enemmän henkistä, fysiikka ei ole tajuttavissa ilman metafysiikkaa, korporeismi saa merkityksen vain mystiikan kautta.”¹⁹⁷ Postmodernin projektille ominaista on lisäksi sen tiivis kiinnittyminen olemassa olevaan hetkeen.

Sekä Jerzy Grotowskin että Esa Kirkkopellon teatterikäsitteet ja -esitykset ovat vastakkaisuuksien yhteenliittymiä ja näin ollen myös kutsuttavissa postmoderneiksi performansseiksi. Grotowskin köyhässä teatterissa järjestys ja spontaani järjestymätön yhdistyivät erityisesti kokonaisessa teossa, jossa näyttelijän sisäiset impulssit kohtasivat muodon kurinalaisuuden, tarkasti harjoitellun tekniikan. Grotowskin matka parateatterin kautta objektiiviseen draamaan oli samalla matka improvisaation ja spontaaniuden painottamisesta kohti yhä tiukemmin määriteltyä tekniikkaa ja rakenteita, muodon järjestystä. Rituaalitaiteiden kaudella esiintyjän henkilökohtaiset kokemukset ja kurinalainen muoto yhdistyivät taas varsin tasa-arvoisina Aktissa.

Kirkkopellon 1990-luvun esitysten harjoittelussa improvisaatio ja kollektiivinen elämysvoima saivat tärkeän osan, mutta itse esityksissä muoto ja rakenne olivat kuitenkin tarkkaan harkittuja. Montaasitekniikan avulla esityksiin saatiin myös metateatterillinen, esitystä itseään kommentoiva taso. *Toisissa tiloissa* -projekti on sekin hyvin tarkkaa työtä muodon parissa, sillä vaikka kokemuksellinen väylä pyritään pitämään mahdollisimman avoinna, perustuu yhteyden saaminen toisiin tiloihin nimenomaan tarkkaan ruumiilliseen tekniikkaan ja hurmoshengen sekä improvisaation välttämiseen. Järjestynyt ja järjestäytymätön kohtaavat.

Jerzy Grotowskin ja Esa Kirkkopellon teatterillisiä menetelmiä ja ajattelua seuraten sekä analysoiden olen osoittanut heidän kummankin teatterillisten käsitysten lähenevän rituaalinomaista, vaikuttavuuteen tähtäävää ja pohjaavaa toimintaa. Kyse ei näissä kummassakaan tapauksessa ole kuitenkaan halusta tai yrityksestä ilmentää traditionaalisista kulttuureista tutuiksi tulleita rituaaleja sellaisenaan tai suoranaisesti jäljitellä omaa historiallista lähtökohtaansa. Kyse ei ole ”paluusta juurille” itseisarvona, vaan tiettyjen esittävyteen liittyvien aspektien huomioiminen ja integroiminen sellaisen taiteellisen työskentelyn ja esittämisen piiriin, jonka perimmäisenä päämääränä ei ole vain esittäjän itsensä tai yleisön viihdyttäminen, vaan syvällisemmällä tavalla vaikuttaminen, koskettaminen ja kohtaamisen mahdollistaminen. Performanssin vaikuttaviin elementteihin limittyvät Grotowskin ja Kirkkopellon ajatuksissa ja teoksissa tiiviisti myös

¹⁹⁷ Maffesoli 1995: 38-39

viihdyttävät elementit. Rituaalin ja teatterin dialoginen ja uudistusvoimainen synteesi ilmentää mitä kuvaavimmin postmodernia performanssia.

Tutkimusmatkalla kohtaamieni uusien tuttavuuksien, pohdintojen ja löydösten perusteella totean, että teatterin pyrkiessä vaikuttamaan eli toisin sanoen operoidessaan pitkälti rituaaleille ominaisten elementtien avulla ja parissa, on teatterillisessa tapahtumassa mahdollista saavuttaa tila, joka tarjoaa arkipäiväiselle, sosiaalisesti normittuneelle ja kategorisoituneelle olemisen tilalle eräänlaisen vastakohtan; järjestäytymättömän luovuuden tilan. Tämä liminoidi luovuuden tila voi puolestaan synnyttää kokijoidensa keskuudessa syvän ja aidon kohtaamisen kokemuksen, yhteyden ja yhteenkuuluvuuden tunteen, communitasin.

Yhteisöllisen kokemuksen ilmiö ilmenee teatteritapahtumassa moniulotteisena. Teatterintekijät muodostavat usein hyvinkin tiiviin yhteisön, eikä kohtaamisen kokemus esiintyjien keskuudessa ilmene kovinkaan yllättävänä ilmiönä. Erikoisemmaksi ja monitahoisemmaksi kohtaaminen muuttuu silloin, kun sen piiriin saadaan myös teatteriyleisö. Jerzy Grotowskille ja Esa Kirkkopellolle kysymys yleisön osallistumisesta teatteritapahtumassa on ollut läpeensä merkittävä. Millä tasolla katsojat osallistuvat esitykseen? Onko osallistuminen psyykkistä vai fyysistä? Onko yhteisö teatteriesityksen lähtökohta vai sen seuraus? Sekä Grotowski että Kirkkopello ovat tietoisesti pyrkineet kokeilemaan produktioissaan erilaisia yleisön asemoita sekä osallistumisen tasoja. Mitään universaalia asetelmaa ei kuitenkaan ole löytynyt. Yleisön asema elää esityksen mukana. Mikä toimii yhdessä esityksessä, ei välttämättä saa vastakaikua toisessa.

Kiinnostava aspekti yleisön näkökulmasta kohtaamisen kokemukseen on myös se, ajatellaanko kohtaamisen kokemus pohjimmiltaan kollektiivisena vai yksilöllisenä, onko yleisö joukko yksilöitä vai kollektiivi. Denis Guénoun liputtaa katsojien yksilöllisyyden puolesta. Hänen mukaansa jo katsojien asemointi teatteritilaan, siis kasvotusten ja parhaimmillaan niin, että kaikki näkevät toisensa, mahdollistaa toisen tunnistamisen yksilönä, eikä ainoastaan hämäränä massana.¹⁹⁸ Käsitellessäni katharsiksen kokemusta (luku 3.2.3) esitin Philip Auslanderiin tukeutuen kuinka perinteisen aristoteelisen kontekstin mukaan katharsis ilmenee kollektiivisena ja yleisö käsitetään yhdenmukaiseksi massaksi. Terapeuttiseen katharsiksen kokemukseen liittyy puolestaan ajatus katsojista yksilöinä ja katharsiksesta erityisesti yksilöllisenä puhdistumisen keinona. Sekä Grotowskin että Kirkkopellon teatterilliset tapahtumat näyttäytyvät yhteisöllisen ja terapeuttisen

¹⁹⁸ Ks. esim. Guénoun 2007: 17-18

kokemuksen synteeseinä. Tällaisessa kontekstissa katharsiksen on mahdollista ilmetä hyvinkin moniulotteisena; ensin yksilöllisen kokemuksen tasolla ja kasvaessaan ja laajentuessaan yhä kollektiivisempänä kokemuksena. Grotowskin ja Kirkkopellon teatterillisissä menetelmissä ylipäänsä (tilaratkaisut, katsojien puhuttelu, valaistus ym.) kohdellaan yleisöä massan sijasta yhteen kokoontuneina yksilöinä.

Teatterin soveltavalla kentällä tunnetaan teatterimuoto, jota nimitetään yhteisöteatteriksi. Sen voisi yksinkertaisesti käsittää liittyvän myös tässä tutkielmassa esiintyvään yhteisölliseen ilmiöön. Yhteisöteatterilla on toki paljon yhteistä tutkimani kohtaamisen ilmiön kanssa, mutta ainakin yhtä paljon on myös eroavaisuuksia. Väärinkäsitysten välttämiseksi: sosiaalipedagogissa yhteisöteatterissa lähdetään liikkeelle yhteisön tarpeista, pyritään auttamaan yhteisöä ilmaisemaan ajatuksiaan ja tunteitaan teatterin keinoin. Yhteisöteatteri on sekä aineiston hankinnan että analyysin muoto, se auttaa jäsentämään ympäröivää maailmaa. Sen tavoitteena on havahduttaa, luoda tilaa yhteisöön kuulumiselle ja kuulluksi tulemiselle, painottaa ihmisen eheyttä.¹⁹⁹ Yhteisöteatteri eroaa Jerzy Grotowskin ja Esa Kirkkopellon teatterillisistä tapahtumista jo kontekstin tasolla – yhteisöteatteri on puhtaan pedagoginen ja yhteisöstä itsestään lähtevä. Toinen merkittävä ero liittyy esteettisyyden ja taiteellisuuden arvoon, joka yhteisöteatterissa on selkeän toissijainen pedagogiseen antiin verrattuna.

Teatterin ontologiaa ajatellen yhteisöllinen kohtaamisen kokemus ei tietenkään ole teatterin ainut tehtävä saati päämäärä. Tähän tutkielmaan tukeutuen haluaisin nähdä teatteriesityksen eräänlaisena kohtaamispisteenä, jossa kohdata voivat esiintyjät, katsojat, perinne, kulttuurit, menneisyys ja tulevaisuus, juuret sekä kukin yksilö itsensä ja sisimpänsä. Kohtaamisen erityislaatuisuus on sen esteettisenä ja esteettisestä syntyvänä ilmenemisenä sekä yhteisenä jakamisena tai ainakin jakamisena yhteisessä ympäristössä. Teatterin operoidessa erilaisten ihmisten, yksilöiden, kanssa on luonnollista, etteivät kokemukset voi olla täysin samanlaisia eri kokijoiden keskuudessa. Eikä näin tarvitsekaan olla, sillä tärkeintä on itse koskettava kohtaaminen.

Näen kohtaamisen kokemuksessa myös teatterin tulevaisuuden. Kilpaileminen spehtaakkeliyhteiskunnassa spehtaakkelimaisin keinoin on koettu teatterin yhdeksi tulevaisuuden vaihtoehdoksi, mutta teatterilla mediana ei mielestäni ole tässä genressä parhaat mahdolliset kilpailuvaltit. Yhdyn mielipiteineni Grotowskin ja Kirkkopellon teatterin vaikuttavuuden vaateisiin

¹⁹⁹ Ventola 2005a: 41; Ventola 2005b: 50

ja totean, että speaktaakkelia mehevemmän kasvualustan teatterille antaisi kohtaamisen kokemuksen painottaminen – teatteri yhteisenä kokemuksellisenä tilana. Nykyisin ihmisten viettäessä yhä enenevässä määrin aikaansa erilaisissa virtuaalitodellisuuksissa voi teatterilla tietysti olla merkittävä asema myös ihmisten välisessä fyysisessä, kasvokkain tapahtuvassa kohtaamisessa. Teatteri fyysisenä vuorovaikutteisena tapahtumana vastaakin jo lähtökohtaisesti eri tarpeisiin kuin esimerkiksi taide- tai valokuvanäyttely. Tai elokuva²⁰⁰, jota itse asiassa pidettiin pitkään, ja joillain osin yhä vielä pidetään, teatteritaiteen pahimpana kilpailijana.

Vuorovaikutukseen perustuva vaikuttava kokemus voi artikuloitua useilla eri tavoilla. Tutkimaani ja analysoimaani aineistoon perustuen esitän vaikuttavan kokemuksen mahdollisuuksiksi muun muassa communitasin, uusheimon ja katharsiksen. Muitakin tapoja varmasti on, tunnustan ja totean nöyränä tutkimukseni rajallisuuden. Näitä käsittelemiäni tapoja yhdistää kuitenkin moni mielenkiintoinen aspekti. Ensinnäkin ne voidaan liittää teatteritapahtuman kontekstiin. Toisekseen ne sisältävät yhteisöllisyyden, yhdessä jaettavan kokemuksellisen elementin. Kolmanneksi ne ovat kaikessa käsitteellistämisen vaikeudessaan ja monikerroksisissa ilmentymissään läpikotaisin postmoderneiksi käsitettäviä ilmiöitä, herkullisen moneen suuntaan ulottuvia kokemuksia.

Olen lähestynyt teatteria erityisesti rituaalin suunnalta, tarkastellut teatterille mahdollisia rituaalisia ominaisuuksia. Jatkossa mielenkiintoista olisi keskittyä myös teatterille ja leikille ominaisiin yhteisiin piirteisiin. Denis Guénounin mukaan teatterin ilmiö on leikin ja pelin (*jeu*) ilmiö. Richard Schechner liittää hänkin leikin ja pelin teatterin lähimaastoon. Hän liittää leikkiin mielenkiintoisesti myös *flow*'n käsitteen, joka tarkoittaa leikin aikana ilmenevää tunnetta, hetkeä, jolloin leikkijä on niin sisällä toiminnassaan, että tietoisuus ulkomaailmasta katoaa ja ainut millä enää on väliä, on itse leikki, toiminta. Schechnerin mukaan *flow* on hyvin lähellä transsin kokemusta. ”*Flow* tapahtuu, kun leikkijästä tulee yhtä leikin kanssa”. Samaan aikaan kun leikkijä on täysin leikin lumossa, leikille omistautuneena, hänellä voi kuitenkin olla täydellinen kontrolli ja tietoisuus toimintaansa nähden.²⁰¹ *Flow*'n ilmenemistä teatteritapahtumassa voisi olla hedelmällistä pohtia, erityisesti *flow*'n suhdetta muihin leikin tai teatteritapahtuman osallistujiin, kysymystä *flow*'n mahdollisesta kollektiivisesta luonteesta. Voisiko *flow*'lla olla jotakin yhteistä myös communitasin tai ylipäänsä yhteisöllisen tai yhteisökokemuksen kanssa?

²⁰⁰ Ks. esim. Guénoun 2007: 19

²⁰¹ Schechner 2002: 88

LÄHDELUETTELO

PAINETUT:

Aarniokoski Riitta. 2005. ”Riisuttu estetiikka ja työskentelytapa vapauttavat keskittymään olennaiseen.” Artikkel, *Kiasma-lehti* 27/05, s. 19-20.

Anderson, Benedict. 1991 (1983). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Edition. London, New York, Verso.

Arlander, Annette. 1998. *Esitys tilana*. Teatteritaiteen taiteellispainotteinen tohtorintutkimuksen kirjallinen osuus. Helsinki, Teatterikorkeakoulu.

Aronson, Arnold. 1981. *The History and Theory of Environmental Scenography*. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press.

Arminen, Ilkka & Seppänen, Janne 2007. ”Jumalan teatteri riehui mykkiä pakkoja vastaan”. Artikkel, *HS* 13.1.2007, C1.

Auslander, Philip. 1997. *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London and New York, Routledge.

Bauman, Zygmunt. 1996. *Postmodernin lumo*. Toim. Pirkkoliisa Ahponen & Timo Cantel. Suom. Jyrki Vainonen. Tampere, Vastapaino.

Brook, Peter. 1972 (1968). *Tyhjä tila. Nykysteatterista ja sen mahdollisuuksista*. Suom. Raija Mattila. Porvoo, WSOY.

Carlson, Marvin. 2006 (2004/1996). *Esitys ja performanssi*. Alkuteos *Performance: A Critical Introduction*, Second Edition. Suom. Riina Maukola. Helsinki, Like.

Degler, Janusz. 2006. "Jerzy Grotowskin luomistyön kehitys". Professori Janusz Deglerin promootiopuhe Jerzy Grotowskin promootiotilaisuudessa Wrocławin yliopistossa 10.5.1991. Julkaistu teoksessa *Kohti köyhää teatteria*. Suom. Martti Puukko. Helsinki, Like, s. 15-25.

Fischer-Lichte, Erika. 2002. *History of European Drama and Theatre*. Translated by Jo Riley. London and New York, Routledge.

Gennep, Arnold van. 1960 (1909). *The Rites of Passage*. Translated by Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. Chicago and London, Routledge and Kegan Paul.

Grimes, Ronald. 1997. "The Theatre of Sources". Artikkelele teoksessa *The Grotowski Sourcebook*. Toim. Richard Schechner & Lisa Wolford. London and New York, Routledge, s. 269-278.

Grotowski, Jerzy. 1997. "Theatre of Sources". Artikkelele teoksessa *The Grotowski Sourcebook*. Toim. Richard Schechner & Lisa Wolford. London and New York, Routledge, s. 250-268.

Grotowski, Jerzy. 2006 (1993/1989). *Kohti köyhää teatteria*. 2., uudistettu painos. Ensimmäinen painos ilmestyi nimellä *Hän ei ollut kokonainen* (Teatterikorkeakoulu ja Painatuskeskus 1993) Esko Salervon toimittamana. Alkuteoksen *Teksty z lat 1965-1969* toimittivat Janusz Degler & Zbigniew Osinski. Suom. Martti Puukko. Helsinki, Like.

Guénoun, Denis. 2007. *Näyttämön filosofia*. Alkuteokset *Actions et acteurs*. *Raisons du drame sur scène* (2005) ja *L'exhibition des mots et autres idées du theatre et de la philosophie* (1998). Suom. Kaisa Sivenius, Esa Kirkkopelto ja Riina Maukola. Helsinki, Like.

Harju, Hannu. 1987. "Etsiminen voi itsessään olla valtakunta. Jerzy Grotowskin parateatterilliset kokeilut 1970-80". Artikkelele, *TEATTERI* 9/87, s. 14-16.

Kafka, Franz. 1969. "Perheenisän huoli". Novelli teoksessa *Keisarin viesti*. Toim. Kai Laitinen. Suom. Aarno Peromies. Helsinki, Otava, s. 47-49.

Kahiluoto, Aatro. 2006. "Aniara on prekariaatin teatteria". Artikkelele, *TEATTERI* 7/06, s. 14-16.

Kimball, Solon T. 1960. "Introduction". Artikkelele teoksessa *The Rites of Passage*. Chicago and London, Routledge and Kegan Paul, s. V-XIX.

Kirkkopelto, Esa. 1991. "Elvytystä". Artikkelele, *TEATTERI* 2/91, s. 29-35.

Kirkkopelto, Esa. 1997. "Teatteri yhteisönä – ei kenelle tahansa". Artikkelele, *TEATTERI* 3/97, s. 6-8.

Kirkkopelto, Esa. 2004. "Yleistetyn antropomorfismin manifesti". Artikkelele, *Nuori Voima* 02/04, s. 7-9.

Kirkkopelto, Esa. 2005a. "Näyttämön ilmiö". Artikkelele teoksessa *Esitys katsoo meitä*. Toim. Pia Houni, Pentti Paavolainen, Heta Reitala & Hanna Suutela. Helsinki, Teatterintutkimuksen seura, s. 12-37.

Kirkkopelto, Esa. 2005b. "Kokemus. Huomioita Eero-Tapio Vuoren kokeellisesta teatterista". Artikkelele, *TEATTERI* 7/05, s. 36-40.

Kirkkopelto, Esa. 2007a. "Denis Guénounin näyttämölliset siirtymät". Artikkelele teoksessa *Näyttämön filosofia*. Helsinki, Like, s. 111-133.

Kirkkopelto, Esa. 2007b. *Nuori Kaarti. Esa Kirkkopellon 1990-luvun teatteri*. Helsinki, Like.

Kott, Jan. 1997. "Grotowski, or the Limit". Artikkelele teoksessa *The Grotowski Sourcebook*. Toim. Richard Schechner & Lisa Wolford. London and New York, Routledge, s. 304-309.

Kyrö, Pekka. 1987. "Jumalan Teatteri – lähellä jotain uskontopointtia". Artikkelele, *TEATTERI* 3/87, s. 10-12.

Lipton, Scott. 1991. "Elvytystä rituaaliteatterina". Artikkelele, *TEATTERI* 2/91, s. 35-37.

Maffesoli, Michel. 1995 (1993). *Maailman mieli. Yhteisöllisen tyylin muodoista*. Suom. Mika Määttänen. Helsinki, Gaudeamus.

Maffesoli, Michel. 1996 (1988). *The Time of the Tribes. The Decline of Individualism in Mass Society*. Translated by Don Smith. London, Sage.

Maukola, Riina. 2005. "Suomentajalta". Teoksessa *Esitys ja performanssi*. Helsinki, Like, s. 303-304.

Mitter, Shomit. 1992. *Systems of Rehearsal. Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. London and New York, Routledge.

Myerhoff, Barbara. 1990. "The Transformation of Consciousness in Ritual Performances: some thoughts and questions". Artikkeliteoksessa *By Means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*. Toim. Richard Schechner & Willa Appel. Cambridge, Cambridge University Press, s. 245-249.

Nurmiainen, Jouko. 2007. "'Kuvitellut yhteisöt' nationalismien historiassa". Johdantoartikkeli teoksessa *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Tampere, Vastapaino, s. 9-23.

Osinski, Zbigniew. 1997. "Grotowski Blazes the Trails. From Objective Drama to Art as Vehicle". Artikkeliteoksessa *The Grotowski Sourcebook*. Toim. Richard Schechner & Lisa Wolford. London and New York, Routledge, s. 383-398.

Osinski, Zbigniew. 2006 (1989). "Grotowski viitoittaa tien. Objektiiivisesta draamasta (1983-1985) rituaalitaiteisiin (1985-)". Artikkeliteoksessa *Kohti köyhää teatteria*. Suom. Martti Puukko. Helsinki, Like, s. 222-256.

Paavolainen, Teemu 2006. "Jälkisana". Artikkeliteoksessa *Kohti köyhää teatteria*. Helsinki, Like, s.269-326.

Pakkasvirta, Jussi. 2005. "Kuvittele kansakunta". Artikkeliteoksessa *Nationalismit*. Toim. Jussi Pakkasvirta & Pasi Saukkonen. Helsinki, WSOY, s. 70-89.

Porkola, Johanna. 2006. "Köyhyyden kisällit". Artikkeliteoksessa *TEATTERI* 7/06, s. 26-29.

Sauter, Willmar. 2005. ”Teatteritapahtuma. Uusia alkuja”. Artikkeliteoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen*. Toim. Pirkko Koski. Suom. Johanna Savolainen. Helsinki, Like, s. 14-29.

Schechner, Richard. 1988 (1977). *Performance Theory*. Revised and Expanded Edition. First published as *Essays on Performance Theory*. New York and London, Routledge.

Schechner, Richard & Wolford, Lisa (toim.). 1997. *The Grotowski Sourcebook*. London and New York, Routledge.

Schechner, Richard. 1997a. ”Introduction. Theatre of Productions, 1957-69”. Artikkeliteoksessa *The Grotowski Sourcebook*. Toim. Richard Schechner & Lisa Wolford. London and New York, Routledge, s. 21-25.

Schechner, Richard. 1997b. ”Introduction to Part II. Paratheatre 1969-78 and Theatre of Sources 1976-82”. Artikkeliteoksessa *The Grotowski Sourcebook*. Toim. Richard Schechner & Lisa Wolford. London and New York, Routledge, s. 205-212.

Schechner, Richard. 2002. *Performance Studies. An Introduction*. London, Routledge.

Seppänen, Janne. 1995. *Tehtävä Oulussa – Tulkintoja Jumalan teatterin avantgardesta*. Tampere, Tampere University Press.

Shields, Rob. 1996 (1988). ”Foreword: Masses or Tribes?” Artikkeliteoksessa *The Time of the Tribes. The Decline of Individualism in Mass Society*. London, Sage, s. IX-XII.

Sulkunen, Pekka. 1995. ”Esipuhe”. Teoksessa *Maailman mieli. Yhteisöllisen tyylin muodoista*. Helsinki, Gaudeamus, s. 5-10.

Turner, Victor. 1977 (1969). *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York, Cornell University Press.

Turner, Victor. 1988. *The Anthropology of Performance*. New York, PAJ Publications.

Turner, Victor. 1990. "Are there universals of performance in myth, ritual and drama?". Artikkele teoksessa *By Means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*. Toim. Richard Schechner & Willa Appel. Cambridge, Cambridge University Press, s. 8-18.

Turner Victor. 2007 (1969). *Rituaali. Rakenne ja communitas*. Alkuteos *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Suom. Maarit Forde. Helsinki, Summa.

Töttö, Pertti. 1996. "Ferdinand Tönnies – Gemeinschaft ja Gesellschaft". Artikkele teoksessa *Sosiologian klassikot*. Toim. Jukka Gronow, Arto Noro & Petri Töttö. Helsinki, Gaudeamus, s. 154-172.

Ventola, Marja-Riitta. 2005a. "Taide keskellä elämää". Artikkele teoksessa *Draamaa ja teatteria yhteisöissä*. Toim. Marja-Riitta Ventola & Micke Renlund. Helsinki, Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia, s. 34-47.

Ventola, Marja-Riitta. 2005b. "Yhteisödraaman ja teatterin tunnuspiirteitä". Artikkele teoksessa *Draamaa ja teatteria yhteisöissä*. Toim. Marja-Riitta Ventola & Micke Renlund. Helsinki, Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia, s. 48-55.

Vuori, Suna. 2007a. "Ruoskijat tekevät taidetta instituutioiden ulkopuolella". Artikkele, *HS* 13.1.2007, C1.

Vuori, Suna. 2007b. "Kirkkopelto uskoo teatterin muutosvoimaan". Artikkele, *HS* 7.4.2007, C2.

Wolford, Lisa. 1997a. "General Introduction. Ariadne's Thread: Grotowski's Journey Through the Theatre". Artikkele teoksessa *The Grotowski Sourcebook*. Toim. Richard Schechner & Lisa Wolford. London and New York, Routledge, s. 1-18.

Wolford, Lisa. 1997b. "Introduction". Artikkele teoksessa *The Grotowski Sourcebook*. Toim. Richard Schechner & Lisa Wolford. London and New York, Routledge, s. 281-291.

Wolford, Lisa. 1997c. "Introduction". Artikkele teoksessa *The Grotowski Sourcebook*. Toim. Richard Schechner & Lisa Wolford. London and New York, Routledge, s. 365-373.

Wolford, Lisa 1997d. "Action. The Unpresentable Origin". Artikkele teoksessa *The Grotowski Sourcebook*. Toim. Richard Schechner & Lisa Wolford. London and New York, Routledge, s. 407-424.

PAINAMATTOMAT:

Järvinen, Heli. 2000. *Samanistinen rituaali performanssina*. Pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto.

Teoriaa ja käytäntöä – suomalainen esittävä taide 1980-1990-luvuilla -luentosarjan videotaltiointi (järjestetty Teatterimuseossa 24.9-3.12.2003). Teatterimuseon arkisto, kuvanauhat.

URL:http://www.miikkaroine.com/nettemp/?Esiintymiset:TOISSA_TILOISSA_2007:ANIARA

Tieto haettu 21.2.2008

URL:[http://www.miikkaroine.com/nettemp/?Esiintymiset:TOISSA_TILOISSA_2007:DEMONS
TRAATIOT](http://www.miikkaroine.com/nettemp/?Esiintymiset:TOISSA_TILOISSA_2007:DEMONS_TRAATIOT)

Tieto haettu 21.2.2008

URL:[http://www.miikkaroine.com/nettemp/?Esiintymiset:TOISSA_TILOISSA_2007:ODRADE
K-MUUNNELMIA](http://www.miikkaroine.com/nettemp/?Esiintymiset:TOISSA_TILOISSA_2007:ODRADE_K-MUUNNELMIA)

Tieto haettu 21.2.2008

URL:<http://www.miikkaroine.com/nettemp/?Projekti>

Tieto haettu 21.2.2008

URL:<http://www.miikkaroine.com/nettemp/?Projekti:Harjoitteet>

Tieto haettu 21.2.2008

URL:<http://www.q-teatteri.fi/vetoapua.html>

Tieto haettu 21.2.2008

TUTKIMUSMATKALLA LUETTUA:

Artaud, Antonin. 1983 (1964). *Kohti kriittistä teatteria*. Suom. Ulla-Kaarina Jokinen. Helsinki, Otava.

Blanchot, Maurice. 2004. *Tunnustamaton yhteisö*. Suom. Janne Kurki ja Panu Minkkinen. Helsinki, Loki-Kirjat.

Bogart, Anne. 2004. *Ohjaaja valmistautuu: seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista*. Suom. Annette Arlander. Helsinki, Like.

Ihonen, Markku & Ihonen, Maria. 2003. *Kirjallisuuden opinnäyteopas*. Tampere, Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos.

Oida, Yoshi & Marshall, Lorna. 2004. *Näkymätön näyttelijä*. Englanninkielisestä alkuperäisteoksesta *The Invisible Actor* (Methuen 1997) suom. Lauri Sipari. Helsinki, Like.

Paavolainen, Teemu. 2001. *Ylimarionetista bioesineeseen. Näkökulmia teatterin esinekieleen*. Pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto.

Turner, Viktor. 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York, PAJ Publications.

LIITE

Richard Schechnerin²⁰² taulukko vaikuttavista ja viihdyttävistä performansselementeistä alkuperäiskielellä eli englanniksi:

EFFICACY Ritual	ENTERTAINMENT Theater
results	fun
link to an absent Other	only for those there
symbolic time	emphasis now
performer possessed, in trance	performer knows what s/he's doing
audience participates	audience watches
audience believes	audience appreciates
criticism discourages	criticism flourishes
collective creativity	individual creativity

²⁰² Schechner 1988: 120