



KATRIINA ANDRIANOV

## Esine roolissa

Elollistuminen pyhän kokemuksena  
Kristian Smedsin ja Houkka Bros. -ryhmän  
teatterissa



AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Esitetään Tampereen yliopiston  
viestinnän, median ja teatterin yksikön johtokunnan suostumuksella  
julkisesti tarkastettavaksi Tampereen yliopiston Teatterimontussa,  
Kalevantie 4, D-siipi, Tampere,  
8. päivänä toukokuuta 2015 klo 12.

TAMPEREEN YLIOPISTO

KATRIINA ANDRIANOV

Esine roolissa

Elollistuminen pyhän kokemuksena  
Kristian Smedsin ja Houkka Bros. -ryhmän  
teatterissa

*Acta Universitatis Tamperensis 2044*  
*Tampere University Press*  
*Tampere 2015*



TAMPEREEN  
YLIOPISTO

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA  
Tampereen yliopisto  
Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -ohjelmalla  
Tampereen yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti.

Copyright ©2015 Tampere University Press ja tekijä

Kannen suunnittelu  
Mikko Reinikka

Myynti:  
verkkokauppa@juvenesprint.fi  
<https://verkkokauppa.juvenes.fi>

Acta Universitatis Tamperensis 2044  
ISBN 978-951-44-9771-1 (nid.)  
ISSN-L 1455-1616  
ISSN 1455-1616

Acta Electronica Universitatis Tamperensis 1533  
ISBN 978-951-44-9772-8 (pdf)  
ISSN 1456-954X  
<http://tampub.uta.fi>

Suomen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print  
Tampere 2015



## SISÄLLYS

Kiitokset	7
English Abstract	11
<b>1. Johdanto: Näyttämöanimaatio ja pyhä</b>	<b>13</b>
Näyttämöanimaatio Kristian Smedsin ja Houkka Bros.-ryhmän teatterissa	13
Elollistumisen ongelma	17
Elollistetut esineet pyhän kontekstissa	19
Pyhä kokijan näkökulmana	23
Kokija-tutkijan positio: autoetnografia kuvauksena ja teoriana	26
Pragmatistista fenomenologiaa	31
<b>2. Elollistuminen aspektuaalisena havaintokokemuksena</b>	<b>39</b>
Teatterillinen havainto: esine roolissa	39
Moodi, lokaatio ja aspekti	41
Käsitteet ja havaintosynteesi	49
Elollistuminen esteettisenä objektina	53
Havaintokokemuksesta kohti tunnekokemusta	59
<i>Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali (2006)</i>	59
Subjektiiivisuus näkökulmana maailmaan	66

<b>3. Tapahtuminen ja aika</b>	<b>71</b>
Ekologinen tapahtuma	72
Kokemuksellinen nykyhetki	73
Kieli, aika, tapahtuminen	75
Tapahtuma on verbi	75
Tapahtuma ja tapahtuminen	77
Mahdolliset maailmat	78
Esitetty ja ilmaistu aika	80
Olemisen tapahtuminen	85
Pyhä tapahtumisena	87
<b>4. Katsoja-kokijan positio(ita)</b>	<b>91</b>
Näyttämöanimaatio katsojuuden moodina	92
Osallisuus	94
Näyttäminen ja näytteleminen	95
Osallistumisen objektit: <i>Sad Songs from the Heart of Europe</i> (2006/2011)	98
Teos pelinä/leikkinä	103
Emansipoitunut katsoja	105
Katsominen ja näkeminen	111
Koettu nähtynä	113
Kokemuksen laatupiirre	115
<b>5. Asiointila, väkivalta, pyhä</b>	<b>119</b>
Moodit, lokaatiot ja aspektit Kristian Smedsin ja Houkka Bros. -ryhmän teatterissa	119
Asiointila, väkivalta, pyhä	120

Aiheeseen uppoutunut ja rakentava ymmärtäminen	124
Asiaintila: <i>Vanja-eno – venäläiset luonnokset</i> (1998)	126
Professori vaivaisukkona	128
Ilmaiseva esine	130
Olosuhteiden teatteri	132
Asiaintila ja pyhä	135
Väkivalta: <i>12 Karamazovia</i> (2011)	137
Jumala	140
Hevonen	142
Katharsis	145
Väkivalta ja pyhä	149
Pyhä: <i>Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali</i> (2006)	151
Kokemuksen otsikot	152
Uskonnollinen kokemus?	154
Armo	158
Esitys rukouksena	159
<b>6. Päättö: <i>Perfekttiivisen aspektin ihme</i></b>	<b>165</b>
<b>Lähteet</b>	<b>173</b>
<b>Liitteet:</b>	
Liite 1. Sanasto	191
Liite 2. Työryhmätiedot	221
Liite 3. Kuvakooste	225

Esine roolissa

## KIITOKSET

Kiinnostukseni nukketeatteriin on jäljitettävissä lapsuusvuosiin. Uskomaton onnenpotku oli päästä mukaan Nukketeatteri Tilkkuun, joka esiintyi talvisin Mikkelin Teatterissa ja keikkaili muina aikoina erilaisissa tapahtumissa. Olen onnellisen tietoinen vuosien 1976–1985 merkityksestä teatteritoimintani kehitykselle ja kiitollinen saamastani (taide)kasvatuksesta kaikille tilkkulaisille. Aivan erityisesti kiitän johtaja Marketta Evolaa kärsivällisyydestä – sitä varmasti tarvittiin paljon.

Nuoruudessa saatua oppia piti sittemmin testata aikuisten nukketeatteriin keskittyneessä Teatteri Ramppi&Kuumeessa. Harjoitusten jälkeiset monituntiset keskustelut ohjaaja Esa Pakarinen Jr:n ja näyttelijä Riku Laakkosen kanssa saivat 'nukettamisen' vaikuttamaan ongelmalta, johon oli löydettävä tyydyttävä ratkaisu niin käytännössä kuin teoriassakin. Esa, suurkiitos niskasta ja animointi-sanasta, joka sai liikkeelle terminologiset pohdintani.

Teatteri Takomon, Kajaanin kaupunginteatterin, Houkka Bros.-ryhmän ja Smeds Ensemblen esitysten katsojakokemuksen myötä oli ryhdyttävä elottoman elollistumisen analysointiin. Nähty aineisto, livenä ja käyttöni annettuihin tallenteina (kiitos!), on kirkastanut ja syventänyt esiintyvien esineiden merkitystä lähtemättömästi. Kiitos mainituille teattereille, ja erityisesti tietenkin Kristian Smedsille, Juha Valkeapäälle, Tero Nauhalle ja Petteri Pietiäiselle. Ilman teitä tätä tutkimusta ei olisi olemassa.

Nukketeatterin ammattitutkinnon jälkeiset akateemiset jatko-opinnot alkoivat dosentti Pia Hounin vankkumattomalla tuella, jonka ansiosta väitöskirja myös kirjoittui valmiiksi. Kiitän sydämestäni luottamuksesta. Kiitos professori Hanna Suutelalle keskivälin ohjauksesta, joka salli minun vapaasti pitää kiinni tutkimusideastani ”katsojan taiteena”. Molemmille ohjaajille kiitos tekstin tarkasta lähiluvusta ja monista kommentteista, joiden ansiosta kokonaisuus lopulta muotoutui. Esitän vilpittömän kiitokseni Laura Gröndahlille ja Pentti Määttäselälle paneutuneesta esitarkastuksesta ja pedagogisista, innovoivista ja arvostavista lausunnoista, joita vasten on ollut hyvä koetella työn kestävyyttä vielä kerran ennen julkista tarkastusta. Jaana Parviaista kiitän kunnioittavasti suostumisesta vastaväittäjäksi.



Arvostavat kiitokseni, näin yhteisesti, teatterin ja draaman tutkimuksen jatko-seminaarin sekä Musiikin ja näyttämötaiteen tutkijakoulun taitaville kanss-opiskelijoille ja näkemyksellisille opettajille. Iso kiitos koordinaattori Markus Mantereelle työni saattamisesta professori Esa Kirkkopellon kommentoitavaksi, minkä jälkeen en enää epäillyt venäjän kieliopin sopivuutta teatterintutkimukseen enkä arastellut puhua pyhästä. Esaa kiitän, ohjauksen lisäksi, herneen ja meteorin elollistamisesta. Tutkijakoululle suuri kiitos myös monivuotisesta ja monipuolisesta rahoituksesta, jota ilman tutkijaksi opiskeleminen olisi ollut vaikeaa.

Myös Jenny ja Antti Wihurin Rahasto ja Suomalainen Konkordia-liitto ansaitsevat kiitoksen myöntämästään taloudellisesta tuesta. Tampereen Yliopiston Tukisäätiön ja Taiteen Keskustoimikunnan matka-apurahat ovat mahdollistaneet ulkomaille suuntautuneet opinto- ja konferenssimatkat, jotka hie-man harvinaisemman tutkimusaiheen kohdalla ovat olleet välttämättömiä. Professor Henryk Jurkowski, I thank You for inviting me to Warsaw and for all our discussions during three effective days in spring 2006. Tutkivan teatterityön keskus Tampereella on puolestaan mahdollistanut ulkomaisten asiantuntijoiden kutsumisen Suomeen. Kahden kansainvälisen näyttämöanimaatiokonferenssin fasilitointi oli keskukselta avarakatseisuutta ja luottamusta osoittava ele, jota en unohda koskaan. Suurkiitos Mika Lehtiselle ja koko henkilökunnalle. Nukketeatterialan maailmanjärjestö UNIMAn (*Union Internationale de la Marionnette*) panos Tampereen konferenssien järjestämiseen on ollut korvaamaton. Kiitän lämpimästi järjestön tutkimuskomissiota, special thanks to professor Ida Hledíková, sekä Suomen UNIMA ry:tä.

Opitun testaaminen ja vahvistaminen käytännössä on minulle tärkeää. ”Hakeudu puhumaan!”, kehotti silloinen tutkijakoulun johtaja Pentti Paavolainen vuosia sitten (kiitos!), ja tätä neuvoa olenkin päässyt toteuttamaan hyväksytyjen symposium- ja konferenssipapereiden myötä. Harvinaisemman mahdollisuuden käytännön opetukseen antoi Tampereen yliopiston Näty (näyttelijäntyön oppiaine), mistä iloinen kiitos Yrjö Juhani Renvallille ja Hanno Eskolalle.

Yksin työstettyä tekstiä on hyvä saada välillä maailmalle. Kiitos Teatterintutkimuksen seuran julkaisun *Näyttämö ja tutkimus 4* kustannustoimittaja Maiju Loukolalle artikkeliyhteistyöstä, jonka tuloksena väitöskirjan perusrunko hahmottui. Kiitos Hanna Helavuorelle väitöskirjan ehkä kiistanalaisimman neljännen luvun kommentoinnista ja ylipäätään säteilevästä tuesta koko hanketta kohtaan.

Viestinnän, median ja teatterin yksikön dekaania Heikki Hellmania haluan kiittää luottamuksesta tutkimuksen valmistumiseen ja saamastani avusta päämäärän saavuttamiseksi. CMT:n tutkijakoulussa en ehtinyt vaikuttaa, mutta kiitän koordinaattori Sanna Kivimäkeä kullannarvoisesta hiljaisen tiedon sanallistamisesta väitöspäivän lähetessä.

Kiitos Ville Hyvöselle *12 Karamazovia* ja *Sad Songs from the Heart of Europe* -esitysten valokuva-aineistosta, Kaija Santaholmalle vaivaisukkokuvista, Elviira Davidowille ja Mauri Lehtovirrälle *Vaivaisukko ja -akka* -esityskuvista sekä Tampereen Teatterille *Sotahevosen* ja Nukketeatteri Hupilaiselle *Fransiskuksen* kuvista. Antamanne materiaali avaa visuaalisen alan tutkimusta paremmin kuin pelkät sanat. Kiitokset Riikka Rajalalle monivaiheisesta taittotyöstä ja Elina Niiraselle vertaisavusta.

Tiina Lempiäinen-Trzaska ja Kirsi Laamanen ovat pitäneet yhteyttä yllä, kuunnelleet, kommentoineet, myötäeläneet, tukeneet, kannustaneet, valaneet uskoa – loputtomiin. Horjumaton ystävyysenne on minulle kallisarvoinen vaalittava. Kiitos.

Maailman kaikkien esineiden joukosta minulle tärkein on keittiön pöytä, jonka ääressä tapahtuu ihmeellisiä asioita. Ilman pöytää en tietäisi mitään lumihiiutalekuplasta, siunatuista hulluista enkä paljon mistään muustakaan tärkeästä tässä elämässä. Kiitos teille, jotka istutte sen ääressä kanssani – Riku ja Emil Laakkoselle.

Kiitos kaikille mainitsemattomille, ihmismuistin rajallisuuden anteeksi antaville henkilöille, jotka ovat edesauttaneet väitöskirjan syntyä.

Esine roolissa

## ENGLISH ABSTRACT

The starting point for this study is rooted in a personal experience. This experience suggested that Kristian Smeds' theatre direction and The Houkka Brothers' performances raise questions about the need for spirituality and communality within puppetry and spectatorship.

This dissertation considers the research from the spectator's viewpoint. It takes the experience mentioned above as a basis to answer the following questions: How does an object become animate? Is this *becoming* connected to the experience of the sacred? Throughout the research, instead of 'puppet theatre', the notion of 'stage animation' is used to broaden the concept beyond traditional puppet and object manipulation.

Performing objects are examined in ten Kristian Smeds' and two Houkka Brothers' productions between the years 1998-2011. The research material, performance recordings and the researcher's thick description of her experience as a spectator, are analysed by means of linguistics, aesthetics and philosophy of religion; the overall theoretical framework being pragmatist-phenomenological.

As the result, the study suggests that a stage character is a figure that undergoes a perceived or potential change as a sign of its becoming animate. This change is created by animation in which three categories can be discerned: mode, location and aspect. The means (mode) of animation can be located in the figure itself or in the environment, connected with it. The *aspect* refers either to animation that can be observed here and now as a present action, or to animation which effects change that can be discovered only after the change (not the process of the change itself); or indeed to animation as a potential event in the future.

According to the results, becoming animate as an experience of the sacred appears as an event, related to time and power. The figure's expressiveness can be described as a process in which the mode, location and aspect of animation have an effect on both the spectator's perception of an object as a stage character as well as on the feeling of her own involvement in the event. In the

light of this research, the sacred is manifested specifically as an interpretation of the event of animation rather than as a static quality given to an object. This interpretation seems to call for the human performers to refrain from manipulation of both objects and spectators. The ethics of the performance arises from the human performers' attitude, not only towards themselves, but also towards the performing objects and the spectators which can be characterized as acknowledgement of otherness. Reciprocally, the spectator, too, has the possibility to become brittle; she has the right to be a "weak actor" but, still, to take the responsibility for construction of her experience and her attitude towards performers, both living and animated.

This study challenges a common assumption of movement being obligatory in animation of an object or a puppet. Examination of Kristian Smeds' and the Houkka Brothers' objects in the framework of stage animation and thus seeing them not as props but animate(d) stage characters illustrates the versatility of expressions of life. The modes of figure animation in their various aspects allow animation not only for professional puppeteers: the findings can be applied and developed into practical tools for those who already use or would be interested in using expressive objects in the fields of, for example, social work or health sector. Due to this orientation, animation can be made available to the people who – for some reason or other – don't strive for virtuoso object manipulation of the classical puppet theatre.

## 1. Johdanto: *Näyttämöanimaatio ja pyhä*

*Miksi rakastan nukketeatteria Smedsin töitä katsoessani, ja miksi en rakasta sitä silloin kun katson varsinaista nukketeatteria?*<sup>1</sup>

Yllä kuvattu kokemukseni on alkusyy tähän tutkimukseen. Monia taitavasti toteutettuja nukketeatteriesityksiä katsoessani koin jonkinlaista havainnon ja kokemuksen välistä ristiriitaa: vaikka havaitsin esityksessä kaikki hyvän nukketeatterin elementit yleisön positiivista reaktiota myöten, poistuin usein pettyneenä, koska en kokenut päässeeni elämyksen äärelle yksin enkä yhdessä muiden paikalla olleiden kanssa. Sama kokemus toistui kirkollisissa tilaisuuksissa, tosin on myönnettävä osallistumiseni niihin olleen huomattavasti harvalukuisempaa kuin nukketeatteriesityksiin. Useissa Kristian Smedsin ohjaamissa esityksissä<sup>2</sup> sekä nukketeatterillisiin että spirituaalis-yhteisöllisiin tarpeisiin sen sijaan vastattiin, mistä johdin seuraavat kysymykset: mihin kokemuksiin nuo tarpeet liittyvät? Onko kokemuksilla yhteys toisiinsa, ja jos on, millainen?

### **Näyttämöanimaatio Kristian Smedsin ja Houkka Bros.-ryhmän teatterissa**

Kristian Smeds (syntynyt 1970) on tunnustettu suomalainen näytelmäkirjailija ja teatteriohjaaja, joka dramaturgiaopintojen jälkeen aloitti ammattiuransa vuonna 1996 Teatteri Takomon perustajajäsenenä Helsingissä. Vuosina 2001–2004 Smeds toimi Kajaanin kaupunginteatterin johtajana ja ohjaajana. Kajaanin kauden jälkeen hän perusti yhdessä tuottaja Eeva Bergrothin ja videotäiteilijä Ville Hyvösen kanssa Smeds Ensemble -nimisen, teatteria kansainvälisinä yhteistuotantoina tekevän ryhmän. Smeds on Suomen Kansallisteatterin ensimmäinen residenssitäiteilijä ajalla 2015–2019.

Houkka Bros.-ryhmä on toiminut vuodesta 2003. Smedsin lisäksi ryhmään kuuluvat äänitäiteilijä Juha Valkeapää, kuva- ja käsitäiteilijä Tero Nauha sekä

---

1 Andrianov: Kokemusteksti 16.2.2007.

2 Puhun tässä yleisesti Smedsin ohjauksista, vaikka tarkkaan ottaen aineistoon kuuluu myös kaksi Houkka Bros.-ryhmässä yhteistyönä rakennettua esitystä, jotka eivät ole Smedsin ohjauksia.

ääni- ja levytaiteilija Petteri Pietiäinen. Suurelle yleisölle Smeds lienee tunnetumpi ohjaajana kuin Houkkana, mistä roolistaan hän itse kertoo näin:

Minut ajoi siihen [- -] uteliaisuus, halu olla näyttämöllä. Aihe löysi tapansa, ja niin keikun yhtenä siellä lavalla. Houkissa miellyttävää itselle on se, että pojat tulevat toisenlaisesta taiteen tekemisen kulttuurista kuin teatterilaiset. Meidän välinen keskustelu on minulle tärkeitä. [- -] Jonkin sortin teatteria kai se on, mitä me Houkissa tehdään, mutta tyyllisesti hyvin putsattua. Yhteinen halu on tehdä pientä, yksinkertaista ja semmoista, mitä ei itse olla aiemmin tehty.<sup>3</sup>

Kun kartoitetaan tämänhetkistä suomalaisen nukketeatterin kenttää, Kristian Smeds tuskin tulee ensimmäisenä mieleen. Vaikka useissa Smedsin teatteritöissä hyödynnetään nukketeatterin keinoja suoraan, hän toisaalta rikkoo tuon tradition konventioita niin vapaasti, ettei hänen yhteydessään puhuta nukketeatterista, ja minäkin käytän mieluummin näyttämöanimaation käsitettä. 'Animaatio' mielletään useimmiten nimenomaan filmianimaatioksi, jonka suosio on tällä hetkellä valtava. Harri Römpötin mukaan animaation arvioitiin jo vuonna 2005 olevan yksi maailman nopeimmin kasvavista teollisuudenaloista.<sup>4</sup> Nimensä mukaisesti näyttämöanimaatio puolestaan viittaa näyttämöön, teatteriin. Näyttämöllä tapahtuvaa elottoman elollistamista kutsutaan useimmiten nukketeatteriksi, joka kuitenkin pitää nykyään sisällään laajan skaalan erittäin monimuotoista visuaalista teatteria. Esineet, materiaalit, rakennukset ja jopa maisemat voivat toimia roolihahmon näyttämöllisenä representaationa ja tuottaa merkityssisältöjä nimenomaan aikuiskatsojan kokemusmaailmassa. Teatteriesityksissä fokuksen siirtäminen ihmisenäyttelijästä esineeseen ulottuu tarpeiston käsittelystä aina vahvan illuusion nukketeatteriin asti.<sup>5</sup>

Erillisenä teatteri-ilmionä nukketeatteri mainitaan ensimmäisen kerran 1600-luvulla.<sup>6</sup> Akateemisen tutkimuksen kohteeksi nukketeatteri pääsi vuon-

---

3 Ruuskanen & Smeds 2005, 38.

4 Römpötti, 2005.

5 Jurkowski 1996, 2. Liite 1. Sanasto: anima, animaatio, animaatioteatteri, näyttämöanimaatio. Liitteeseen 1 viitataan jatkossa pelkästään sen otsikolla Sanasto.

6 Jurkowski 1996, 2.

na 1852, jolloin Charles Magnin julkaisi ensimmäisen historiikin eurooppalaisesta nukketeatterista esittäen myös ensimmäisenä väitteen nukketeatterin kuulumisesta teatteritaiteeseen.<sup>7</sup> Perinteiseen nukketeatteriinkin liittyviä konventioita ovat esimerkiksi figuurin antropomorfinen,<sup>8</sup> liikutteluun perustuva animointi,<sup>9</sup> esine-näyttämöhahmo kerronnan subjektina ja esineiden esiintyminen näyttämöllä omassa, niille erityisesti rakennetussa ympäristössä ilman että ihmisenä nähtäisiin niiden rinnalla. Tämänkaltaisia konventioita on kuitenkin rikottu eurooppalaisten nukketeattereiden esityksissä 1930-luvulta lähtien siinä määrin, että jo 1960-luvulla Henryk Jurkowskiin mukaan kyseessä oli suorastaan *kolmas genre*. Tällä hän tarkoittaa yksinkertaisesti nukke- ja ihmisteatterin ilmaisukeinojen sekoittamista, mikä kylläkin hänen mielestään hyödyttää enemmän jälkimmäistä nukketeatterin maagisuuden kadotessa. Silti hän katsoo ihmis- ja nukketeatterin elementtien yhtäaikaisen näyttämöllä olon luovan mahdollisuuksia uudenlaiseen metaforiseen teatterikielen.<sup>10</sup> Mitä sellaista esine voi antaa esitykselle, mitä ei saavuteta ilman näyttämöanimaatiota?

Useissa ohjauksissaan Kristian Smeds miehittää osan rooleista esine-esiintyjillä, mikä mahdollistaa kolmannesta genrestä puhumisen hänen yhteydessään. Genrerajoja kiinnostavampaa tutkimuskysymyksen kannalta lieinee se, että Smeds on luonnehtinut itseään lähtökohtaisesti uskonnolliseksi taiteilijaksi,<sup>11</sup> ja uskonnollinen konteksti onkin vahvasti läsnä hänen teatteritöissään. Teoksessaan *Draaman jälkeinen teatteri* Hans-Thies Lehmann listaa monipuolisesti nykyteatterin ominaispiirteitä, joihin hänen mukaansa kuuluvat nimenomaan sekä esineet että spirituaalisuus.<sup>12</sup> Lehmannin listaamia ja Smedsinkin teoksista löytyviä piirteitä ovat muun muassa näyttämötoiminnan rituaalisuus sekä ihmisen ja esineen välisen hierarkian suhteellistaminen.<sup>13</sup>

7 Jurkowski 1996, 12. Sanasto: nukketeatteri.

8 Antropomorfinen eli ihmisen kaltainen tai ihmistä muistuttava. Sanasto: antropomorfinen.

9 Animointi eli elottoman figuurin elollistaminen. Sanasto: animointi, animoida.

10 Jurkowski 1988, 28. Sanasto: kolmas genre.

11 Ruuskanen 1998, 6.

12 Lehmann 2009, 351–354 ja 364–366.

13 Lehmann 2009, 37, 135 ja 285.



Tätä tutkimusta varten olen tarkastellut rooleissa esiintyviä esineitä kymmenessä Kristian Smedsin ohjaamassa ja kahdessa ryhmätyönä ohjatussa esityksessä, jotka ovat aikajärjestyksessä: *Vanja-eno – venäläiset luonnokset* (Teatteri Takomo 1998), *Jumala on kauneus* (Teatteri Takomo 2000), *Huutavan ääni korvessa* (Kajaanin kaupunginteatteri 2001), *Woyzeck* (Kajaanin kaupunginteatteri 2003), *Puupää* (Kajaanin kaupunginteatteri 2003), *Vaeltaja* (Houkka Bros. 2003, ryhmätyö), *Kolme sisarta* (Kajaanin kaupunginteatteri 2004), *Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali* (Houkka Bros. 2006, ryhmätyö), *Juha Häkkänen Sings Hungarian Karaoke* (Kajaanin kaupunginteatteri 2006), *Tuntematon sotilas* (Kansallisteatteri 2007), *Sad Songs from the Heart of Europe* (Smeds Ensemble 2006 /2011) sekä *12 Karamazovia* (Smeds Ensemble & Von Krahl Teatteri 2011).

Muistin ja tallenteiden tukena olen käyttänyt aineistolähteinä myös kolmen esityksen julkaistuja käsikirjoituksia (*Jumala on kauneus*, *Huutavan ääni korvessa*, *Kolme sisarta*), Annukka Ruuskasen tekemää Smedsin haastattelua ”Ei pidä etsiä vaan löytää” (Teatteri-lehti 8/98) sekä Annukka Ruuskasen ja Kristian Smedsin kirjaa *Kätetty näkyväksi. Mielikuvituksen ja toden tilat Kristian Smedsin teatterissa*.

Neljästä mainitusta traditionaaliseen nukketeatteriin liittämästäni piirteestä kaikki löytyvät tästä aineistosta: ihmistä tai eläintä muistuttavat figuurit, liikuttelemalla animoiminen, esine kerronnan subjektina, ja esineen toimiminen sille rakennetussa ympäristössä - viimeksi mainittu vain Houkka Bros.-kokoonpanon ryhmätyönä ohjatussa *Vaeltajassa*, joka on nukketeatterin tyyllilajeihin kuuluva pöytäteatteriesitys: pöytäteatteri edustaa nukketeatterin uudempaa traditiota, jossa ihmisnäyttelijät ovat katsojien näkyvillä. Nämä piirteet eivät kuitenkaan toteudu yhtäaikaaisesti, siis kaikki neljä saman esineen kohdalla. *Vanja-enon* professorin roolissa on puinen vaivaisukko ja karjana säästöporsaat; *Woyzeckin* tyttöystävä-Mariena nähdään Barbie-nukke; *Kolmessa ssaressa* Andrein ja Natašan lasta esittää lelusammakko, ja *Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali* -esityksessä Franciscus Assisilainen saarnaa pehmoeläimille. Franciscus myös ratsastaa pahvihevosella, jonka kaksi muuta variaatiota löytyvät *12 Karamazovista*. Muiden roolien näyttämöhahmoina käytetään esineitä, jotka eivät suoraan muistuta elollisia olentoja, esimerkiksi

kaalinpää-punasotilaat, henkaripiccolo, kuivettuneet puukarahkat edesmenneinä Suomi Filmin tähtinä, liituihmiset, kakkosneloset lautakuntana, pesukoneviholliset ja lankakerälapset. Joskus esineet representoivat itseään, kuten eloon heräävä postilaatikko tai matkalaukussa majaileva äänilähde, jonka tosin ilmoitetaan olevan osa kyborgista ykseyttä ihmisenäyttelijän kanssa.<sup>14</sup>

## Elollistumisen ongelma

Kun katson nukketeatterin näyttämölle ja näen esineen, nukketeatteritaustani ja -koulutukseni sävyttämän arkiajattelun kautta saavuttamani tieto on, että esimerkiksi marionetiksi luokiteltua teatterillista artefaktia liikuttaa ihminen.<sup>15</sup> Jos esine liikkuu hyvin, pystyn päättelemään tästä kaksi asiaa: marionetti on hyvin rakennettu, ja ihmisen taito liikutella sitä on hyvä. Mutta en tyydy tähän tietoon, koska en aina koe hyvin rakennetun ja hyvin liikutellun esineen elollistuvan. Ja jos roolihahmoon uskomisen (oikeastaan roolihahmon *kokeminen*) edellyttää esineen elollistumista näyttämöhahmoksi, en siis koe havainnoivani roolihahmoa, vaan vain liikkuvaa esinettä samoin kuin voin havainnoida ihmisten liikuttamia autoja liikenteessä.

Voidaan ajatella, että näyttämöhahmoksi valmistetulla artefaktilla, nukella, ei ole identiteettiä esityksen ulkopuolella, toisin kuin ihmisenäyttelijällä. Tatu Pohjavirran mukaan juuri tästä johtuu, ettei nukella ole uskottavuusongelmaa; se on roolihahmon materialisoituma ja esittää siis vain itseään.<sup>16</sup> Samaa on ehdottanut jo Heinrich von Kleist artikkelissaan ”*Über das Marionettentheater*”, jossa hän vertaa nukkea ihmistanssijaan. Hänen mukaansa nukkefiguurin etuihin kuuluvat lisäksi kyky keskeytymättömään liikkeeseen ilman lepojaksuja sekä kaksijakoinen suhde painovoimaan: nukke on painovoimalain alainen, mutta samalla myös lain ulkopuolella pystyessään muun muassa kohoamaan ja

14 Esityskohtainen luettelo esineistä: Liite 2, Työryhmätiedot.

15 Olen aloittanut nukketeatteritoimintani varhaisteini-iässä ja jatkanut sitä koko elämäni lukuun ottamatta ajanjaksoa 1985–95, jonka vietin venäjän kielen ja kirjallisuuden parissa. Suoritin teatterialan ammattitutkinnon nukketeatterin osaamisalalta vuonna 2005 erityisosaamisaloina esityksen sovitustyö sekä esityksen visuaalinen ja teatteritekniinen ilmaisu. Marionetti on teatterinukke, jota liikutellaan ylhäältä päin ohjauksiristikosta niveliin ulottuvien lankojen avulla. Sanasto: marionetti.

16 Pohjavirta 2003, 63–64.

loikkaamaan.<sup>17</sup> Näyttämöanimaatio lähenee tällöin kiinnostavalla tavalla Ilkka Pyysiäisen määritelmää *uskomuksesta*, jonka on oltava arki-intuition vastainen, ja joka sisältää joko ihmisen lailla käyttäytyviä esineitä tai ihmisenkaltaisia olentoja, joihin fysiikan tai biologian lait eivät päde.<sup>18</sup> Jos nuken identiteetillä tarkoitetaan roolihahmon näyttämöhahmona olemista, identiteetin käsitteestä ei kuitenkaan ole apua elollistumisen ongelmaan: nuken tai esineen elolliseksi kokeminen on näyttämöhahmoksi tulemisen – olkoonkin, että vain itseään esittämisen - edellytys, joka sijaitsee ikään kuin roolin ja esittämisen välissä.

Mainitsemani tunne havainnon ja kokemuksen ristiriidasta johtuu siitä, että arkitietoni nukketeatterista yrittää määrittää kokemustani siinä kuitenkin onnistumatta. Mikä tarkalleen ottaen on tuo ristiriita – ja onko sitä olemassakaan? Tämän ongelman ratkaisuun lähdän Maurice Merleau-Pontyn ajattelusta, jota Leena Rouhiainen avaa näin:

Hän kuvaa fenomenologisen filosofian tavoitteena olevan tavoittaa välitön, reflektiota edeltävä yhteys maailmaan ja suoda sille filosofinen asema. Tavoitteena on selvittää havaintojemme ja kokemustemme välityksellä meissä ja meille avautuvan merkityksellisen maailman luonne. Tavoitteen hän uskoi saavuttavansa ilmiöiden alkuperää kunnioittavilla kuvauksilla.<sup>19</sup>

Elollistumisen ilmiön selvittämiseksi pitää siis yrittää havainnoida esinettä puhtaasti, vailla ennakkotietoa. Kysymykseni nukketyypistä ja liikkumisesta vaihtuu kysymykseen: elollistuuko esine minulle? Jos elollistuu, niin miten? Näistä kysymyksistä johdan tutkimusprosessini alkuhypoteeseiksi seuraavat kaksi väittämää koskien esineen elollistumista:

1. Liike ei ole elollistumisen *tae*. Esine voi liikkua, muttei silti välttämättä elollistu.
2. Liike ei ole elollistumisen *edellytys*. Esine voi elollistua muuten kuin liikkeen avulla (vaikka se liikkuisikin).

---

17 de Man 2003, 59. Primääri lähde Kleist 1810, joka deManin artikkelin kääntäjän Vesa Pynttärin mukaan löytyy suomeksi nimellä ”Marionettiteatterista” *Parnasso* 5/1991, suom. Otto Lappalainen, ja *Synteesi* 2/2000, suom. Anna-Riitta Tunturi.

18 Pyysiäinen 2001, 25.

19 Rouhiainen 1999, 1.

## Elollistetut esineet pyhän kontekstissa

Nukketeatterin juurien on yleisesti uskottu olevan uskonnollisissa rituaaleissa. Henryk Jurkowskin mukaan uskonnollinen tapakulttuuri on ihmiskunnan varhaisin kulttuurimuoto, ja nuket, patsaat ja naamiot ovat olleet osa sitä.<sup>20</sup> Jurkowski esittää, että animismi johti seremoniallisten figuurien, idolien, animointiin, joka taas kehittyi kahteen erilaiseen suuntaan, rituaaliseen ja teatterilliseen.<sup>21</sup> Jurkowski erottaa rituaalin teatterista mukaillen Richard Schechnerin tunnettua jakoa vaikutukseen (rituaali) ja viihteeseen (teatteri) muistuttaen kuitenkin, että näiden väliin sijoittuu lukuisa joukko erittäin yleisiä, mutta vaikeasti luokiteltavissa olevia hybridimuotoja.<sup>22</sup>

Willmar Sauter kyseenalaistaa vahvasti rituaalin ja teatterin välisen dikotomian viittaamalla Eli Rozikin teokseen *The Roots of Theatre*, jonka mukaan teatterin medium ei voinut syntyä rituaalista näiden ollessa ontologisesti erilaisia kulttuurisia kokonaisuuksia ja täten toimiessa täysin eri tasoilla: teatteri on medium, ja rituaali on toiminnan muoto, joka voi käyttää mitä tahansa mediumia.<sup>23</sup> Sauterin mukaan niin Rozik kuin myös leikkiä/peliä (*play*) tutkinut Hans-Georg Gadamer hylkäävät Schechnerin ajatuksen, jonka mukaan nimenomaan teatteri rakentuisi erolle leikkijän ja katsojan välillä:

The ritual employs a theatrical event, in which the participants and the priests form the same kind of community as the performers and the spectators of a theatrical performance.<sup>24</sup>

- 
- 20 Jurkowski 2000, 5-6. Tässä "Among Deities, Priests and Shamans (Puppets within Rituals)" -nimisessä artikkelissaan Jurkowski antaa lukuisia esimerkkejä Aasian ja Afrikan maista, joissa nuket kuuluvat yhä sekä rituaaliin että teatteriin.
- 21 Jurkowski 1988, 38. Animismia, sielu-uskoa, edelsi animatismi (preanimismi), joka viittaa taipumukseen hahmottaa esineet ja ilmiöt tahtoviksi, toimiviksi ja tunteviksi ilman, toisin kuin animismissa, kuvitelmaa sielusta tai persoonasta. Animisaatio on Jurkowskin ehdottama johdannainen, jota avataan luvussa 2. Sanasto: animatismi, animisaatio, animismi.
- 22 Jurkowski 2000, 23. Jaottelusta tarkemmin ks. Schechner 2003: *Performance Theory*, 130.
- 23 Sauter 2008, 24. Viittaa teokseen Rozik, 2002: *The Roots of Theatre. Rethinking Ritual and Other Theories*. Ks. myös Rozik, 2003.
- 24 Sauter 2008, 24. Gadamerin leikkiteoriaan palataan tarkemmin luvussa 4.

Animoidun esineen käyttö ritualisoidussa rajanylityksessä profaanin ja pyhän välillä oli tavallista keskiajan Keski-Euroopassa, ja pyhän esinerepresentatioista kristillisen liturgian osana löytyy tutkimustietoa ainakin 12. vuosisadalta lähtien.<sup>25</sup> Tavallisimpia figuureja olivat kyyhkynen Pyhän Hengen näyttämöhahmona, erikokoiset enkelit sekä Neitsyt Maria, joita elollistettiin liikuttelulla (lennätys, liikkuvat kasvon- ja ruumiinosat), parfyymien tuoksulla sekä äänellä (laulu, repliikit).<sup>26</sup> Pohjoismaissakin pääsiäisliturgian osana voitiin nähdä köydellä kattoon nostettu ylösnoussut puinen Kristus-hahmo,<sup>27</sup> ja pyhiinvaelluskohde oli usein kirkko, jossa sijaitsi ihmevoimainen patsas.<sup>28</sup> Hanna Pirisen mukaan näissä käytänteissä oli kysymys nimenomaan yhteisöllisestä tai yksilöllisestä sakraalin kohtaamisesta.<sup>29</sup> Hänen mukaansa veistosten sijaintipaikka oli kirkon kuorialueella, jonne ”paikallistuvissa riiteissä konkretisoituvat uskonnon pyhä-käsitteen tärkeimmät merkityssitoumukset”.<sup>30</sup>

Peter Bergerin mukaan ihmeiden ja yliluonnollisen osuuden rajoittaminen uskonpuhdistuksen aikana kutisti sakraalin todellisuuden alaa merkittävästi, ja ihmisen suhde pyhään kulki nyt vain yhtä kapeaa kanavaa, Jumalan Sanaa, pitkin.<sup>31</sup> Kielestä - Jumalan Sanasta - tuli pyhän ja pyhyiden välittäjä ja merkittäjä. Päivikki Suojasen mukaan pyhä kieli on kuitenkin vieras, outo tai arkaainen useille kirkollisiin rituaaleihin osallistujille.<sup>32</sup> Tom Sjöblomia tulkiten uskonnollisen myytin julkinen representaatio voi menettää myytin aseman, sillä kognitiiviset prosessit eivät ”periydy”, vaan ne uusiutuvat jokaisen osallistujan kohdalla.<sup>33</sup> Jos pyhän tai myytin representaatio siis perustuu kieleen, jota ei ymmärretä, pyhän konteksti ei ainakaan itsestään selvästi tuota pyhän kokemusta. Bergerin mainitseman kapean kanavan katkeaminen on hänen mukaansa vaikuttanut merkittävästi sekularisaatioprosessiin.<sup>34</sup>

25 Jurkowski 2006, 4.

26 Jurkowski 2006, 4-10.

27 Reinikainen 1998, 166. Ks. myös Kopania 2010, 239.

28 Pirinen 1996, 25-26.

29 Pirinen 1996, 26.

30 Pirinen 1996, 45.

31 Ketola, Pesonen & Sjöblom 1998, 109.

32 Suojanen 2000, 163.

33 Sjöblom 1997, 56.

34 Ketola, Pesonen & Sjöblom 1998, 109.

Henryk Jurkowski mainitsee 1920-luvun modernistien esittäneen uutena ajatuksena, että taideteos on keinotekoinen artefakti, ja siis teatterinukkekin on vain ihmisen luoma esine, pelkkä symboli muiden, jokapäiväisten esineiden ja symbolien joukossa.<sup>35</sup> Teoksessaan *Ihmisen ja maan rajat. 'Pyhä' kulttuurisena kategoriana* Veikko Anttonen määrittelee symboliksi esineen tai ilmiön, jonka ihminen merkitsee sellaisen asian tai idean edusmerkiksi, joka ei ole läsnä välittömän kokemuksen tasolla: symboli ulkoistaa tuon asian ja tuo sen yksilöllisesti ja kollektiivisesti koettavaksi.<sup>36</sup>

Metafora puolestaan on Anttonen mukaan symbolisen ilmaisun diskursiivinen väline, mutta myös merkityksen *luomisen* väline.<sup>37</sup> Anttonen lainaa suomalaista shamanismia tutkinutta Anna-Leena Siikalaa todetessaan, että ”metaforat kielellistävät tuonpuoleisuutta ilmaisevien symbolien tiedostamattomia merkitysulottuvuuksia”.<sup>38</sup> Siikalan mukaan kuitenkin ”abstrakti käsitteellistäminen on vierasta myyttiselle ilmaisulle”,<sup>39</sup> ja myyttiset mielikuvat (joihin myyttiset metaforat eli kielikuvat perustuvat) ”voidaan yhtä hyvin visualisoida ja näytellä kuin esittää verbaalisestikin”.<sup>40</sup> Yleisesti ottaen symboli on sopimukseenvarainen merkki, joka perustuu opittuun ja vakiintuneeseen yhteyteen merkityksen ja muodon välillä, kun taas metafora synnytetään kielessä kuvaamaan havaintoa kahden seikan samankaltaisuudesta.<sup>41</sup>

Nukke metaforana ei sinänsä ole uusi ajatus nukketeatterin tutkijoiden piirissä, ei myöskään nukkeen olennaisesti liittyvä toiseus. Jane Marie Lawn mukaan nukkefiguurit ovat toisia, koska ne ovat esimerkiksi valtavan paljon suurempia tai pienempiä kuin ihminen, kirkkaan värisiä tai hurjapiirteisiä - tätä voisi kutsua laadun toiseudeksi (*character otherness*). Rituaalista nukketeatteria tutkinut Law esittää, että rituaaliset nukkefiguurit edustavat myös voiman toiseutta (*potent otherness*), sillä niiden uskotaan omaavan yliluonnollista voi-

---

35 Jurkowski 2002, 61.

36 Anttonen 1996, 32.

37 Anttonen 1996, 31.

38 Anttonen 1996, 32.

39 Siikala 1992, 43.

40 Siikala 1992, 47.

41 Ojutkangas, Larjavaara, Miestamo & Ylikoski 2009, 196–197.

maa.<sup>42</sup> Michael Jacksonin mukaan kyseessä on kuitenkin antropomorfismi eli ihmisenkaltaistaminen, joka liittyy tarpeeseen selviytyä hallitsemattomissa tilanteissa: ihminen muodostaa intersubjektiivisen ja interpersoonallisen suhteen elottoman kappaleen kanssa kohtelemalla sitä kuin se ymmärtäisi hänen kieltään ja tuntemuksiaan.<sup>43</sup>

Jackson mainitaan perustajaksi eksistentiaaliselle antropologialle, joka ammentaa fenomenologian, eksistentialismin, kriittisen teorian sekä pragmatismien perinteistä ja käyttää etnografisia metodeja.<sup>44</sup> Eksistentiaalinen antropologia puolestaan kuuluu filosofisen antropologian piiriin, johon Maurice Merleau-Pontykin liittyy ennen muuta kehollisuuden teemansa kautta.<sup>45</sup> Petri Kuhmosen mukaan Merleau-Ponty ei kuitenkaan ajattele ihmisen suhdetta esineeseen antropomorfismina, vaan vastavuoroisuutena, jossa ”aistiva kehomme on avoin esineille ja ottaa ne vastaan omalla tavallaan”, ja jossa esineet ”antavat itsensä takaisin pikemminkin aistittuina olioina, kuin ulkoisina kappaleina, jollaisina tieteellinen kulttuurimme on opettanut ne ymmärtämään”.<sup>46</sup> Aistisuus liittyy Merleau-Pontyalla voimakkaasti myös toiseuteen, joka ei Kuhmosen mukaan ole tietoisuuksien vaan kehojen välisyyttä:

Emme alun perin havaitse ja ymmärrä toista ihmistä erillisenä minä-tietoisuutena, emmekä itse ole sellaisia myöskään toiselle. Toinen kuuluu jo alussa samaan lihalliseen olemiseen. [- -] Toisten ihmisten olemisen tapa punoutuu esineiden olemisen tapaan.<sup>47</sup>

Filosofisessa antropologiassa Toisen olemassaolo voidaan määritellä Minä-Sinä -suhteen *elämänilmaisuna*, käsitteenä, jonka avulla yritetään ”ymmärtää ihmisen ’henkisyys’ sellaisena kuin se näyttäisi meidän elämässämme toimivan”, ja jolla perinteisen metafysiikan vastaisesti viitataan Toisen olemassaoloon *ilmaisuihana* persoonien välisessä dialogisuudessa.<sup>48</sup>

---

42 Law 1997, 202.

43 Ks. Jackson 1998, 6-7.

44 <http://hds.harvard.edu/people/michael-d-jackson>.

45 Kuhmonen 1995, 177.

46 Kuhmonen 1995, 190 ja 209.

47 Kuhmonen 1995, 212.

48 Laine 1995, 70.

Ensimmäinen alkuhypoteesini koski liikkeen kyseenalaistamista esineen elollistumisen edellytyksenä. Edellä esitetyn perusteella muotoilen toiseksi hypo-  
 teesiksi, ettei esineen symbolisuus (asian tai idean sovittu edusmerkkisyys),  
 metaforisuus (myyttinen kielikuvaisuus) tai toiseus (laadullinen erilaisuus) si-  
 nänsä ole pyhän kokemuksen edellytys eikä tae.

## Pyhä kokijan näkökulmana

Teoksessaan *Pyhä ja profaani* Mircea Eliade esittelee *hierofanian* käsitteen tarkoittaen sillä pyhää ilmaisevaa, mutta profaaniin maailmaamme kuuluvaa esinettä. Eliade tulee tässä lähelle Mikel Dufrennen taiteenfilosofista teoriaa esineistä, jotka ilmaisevat paitsi utilitaristisen merkityksensä myös metafyyssisen elementin.<sup>49</sup> Eliaden mukaan

jokainen hierofania [- -] kuvaa paradoksia. Kun jokin esine ilmentää pyhää, siitä tulee jotain *muuta*, ilman että se lakkaa olemasta *oma itsensä*.<sup>50</sup>

Eliade ei kuitenkaan pidä pyhää asian tai ilmiön ominaisuutena vaan koki-  
 jan ja koettavan suhteena, toisin sanoen kokijan (myös tutkijan) näkökulmana. 'Pyhän' merkitystä ei ole olemassa ennen merkityksenantoaktia, eli ihmisen luovaa toimintaa "ymmärrettynä asioiden näkemisenä ja niiden kertomisena merkitykselliseksi pikemminkin kuin merkityksettömiksi".<sup>51</sup> Samoilla linjoilla näyttää olevan myös Ilkka Pyysiäinen pohtiessaan pyhiä tekstejä:

[T]ekstin pyhyyttä olisi mielekkäintä tarkastella tul-  
 kintatapahtuman ominaisuutena eikä tekstin itsensä  
 ajattomana ja itsenäisenä ominaisuutena. Myös tul-  
 kinta on siis nimenomaan tapahtuma eikä mikään  
 metafyyssinen olio. Ei ole olemassa tekstiä tulkitsevis-  
 ta ihmisistä riippumatonta tulkintaa. [- -] Emme voi  
 luokitella olemassaolevia tekstejä staattisesti pyhiin ja  
 ei-pyhiin, vaan kyse on nimenomaan tulkintaproses-  
 sista, joka voi tehdä mistä tahansa tekstistä pyhän.<sup>52</sup>

49 Dufrenne, 1973, 177–179.

50 Eliade 2003, 34.

51 Laitila 2003, 20.

52 Pyysiäinen 1997, 35.



Postmodernin länsimaisen yhteiskunnan ihmisellä on Veikko Anttonen mukaan suuri intellektuaalinen ja moraalinen vapaus jopa luoda omat pyhät hetkensä, ja näitä persoonallisesti valittuja (mutta universaalisti jaettuina) käyttäytymisen muotoja voidaan ymmärtää pyhän kategorian termein. Esimerkkeinä Anttonen mainitsee urheilun ja taiteen. Anttonen vertaa nykytilannetta aikaan ennen järjestäytyneiden uskontojen alkua siinä mielessä, ettei mainittujen käyttäytymismuotojen pyhäksi tekevän laadun analyttistä ymmärtämistä voida lähestyä perustettujen uskonnollisten instituutioiden tarjoamien käsitteellisten kehysten tai ajatusparadigmojen puitteissa.<sup>53</sup> Owe Wikströmin mukaan paradigmoilla määritellään uskonto substantiaalisesti eli sisällöllisesti ja uskonnollisuus eksklusiivisesti: ihminen, joka ei omaksu annettuja uskonkäsityksiä ”liittymällä niihin viittaaviin symboleihin” eikä halua asettaa kokemaansa pyhyttä valmiiseen muottiin, ei ole uskonnollinen.<sup>54</sup> Uskonnon funktionaalinen määritelmä puolestaan sallii yksityiset pyhydet tavoitteenaan ymmärtää, nimensä mukaisesti, uskonnon funktiota ja merkitystä ihmisen elämässä.<sup>55</sup> Tämän inklusiivisen määritelmän mukaan kaikki ihmiset ovat uskonnollisia, sillä he rakentavat elämäänsä ”pienoispyhyksien” varaan selviytyäkseen eksistentiaalisista kysymyksistä.<sup>56</sup>

Leo Näreaho esittääkin vaatimuksen ihmisen *yleisspirituaalisen asenteen* akateemisesta tutkimuksesta. Vaatimuksensa hän kohdistaa teologialle, jonka pitäisi hänen mukaansa kartoittaa kaikkia hengellisen ulottuvuuden ilmenemismuotoja uskontojen opilliseen tai historialliseen perinteeseen keskittymisen sijaan. Spiritualiteetin tutkimuksen pitäisi olla monitieteistä ja monimetodista, ja sen tulisi kohdistua erityisesti hengellisiin kokemuksiin, joita niiden kokijoiden ei välttämättä tarvitse tulkita uskontojen dogmaattisella kielellä.<sup>57</sup> Myöhemmässä tekstissään Näreaho ehdottaa *unitiivis-mystisen kokemuksen* käsitettä kuvaamaan kokemusta, jossa ”kokija saa suoran oivalluksen todellisuuden ykseydestä” ilman tulkintaa sen aiheuttaneesta transsendentaalisesta objektista.<sup>58</sup>

53 Anttonen 2000, 42. Ks. myös Anttonen 1996.

54 Wikström 2004, 96–97.

55 Wikström 2004, 97–98.

56 Wikström 2004, 98–99.

57 Näreaho 2008b.

58 Näreaho 2010, 164.

Lauri Rauhala näyttäisi olevan samaa mieltä kaikkien edellä mainittujen kanssa ainakin mitä tulee kokemuksen pyhäksi tulkkiutumiseen kokijan henkilökohtaisen merkityksenannon kautta, yleistävän intersubjektiiivisen tiedon tai yhteisten arvojen sijasta.<sup>59</sup> Eliaden ajattelua hän lähestyy myös todetessaan, että pyhän kokemus ”voi pyhittää melkein minkä tahansa objektin, paikan tai asian”,<sup>60</sup> ja Näreahoa peräänkuuluttaessaan pyhän kokemuksen tutkimusta todeten sen olevan ”reaalinen tutkimustehtävä niin kuin kaikessa muussakin kokemuksellisuuden tutkimuksessa”.<sup>61</sup> Rauhala tekee kuitenkin eroa Anttoseen luonnehtimalla tämän lähestymistapaa kulttuuri- ja kielihistoriallisesti painotuneeksi ja käsiteanalyttiseksi, kun taas hän itse näkee käsitteitä ja symboleita primarisemmaksi ihmisen kokemuksen, koska vasta kokemus synnyttää tarpeen kielelliseen ilmaisuun; ”[p]yhän merkityksen kokemus on pyhän käsitteen välttämätön ehto”.<sup>62</sup> Rauhala pitää siis mahdollisena tarkastella ”pyhän kokemusta ensisijaisesti ihmisen omista kokemisehdoista käsin”.<sup>63</sup>

Tämän työn käsitteistössä ’uskonnollisella’ viitataan enemmänkin institutionaalistettuun pyhän symboliikkaan ja konteksteihin (uskonnon substantiaaalinen määritelmä), ja ’pyhällä’ puolestaan henkilökohtaiseen kokemukseen (uskonnon funktionaalinen määritelmä).

---

59 Rauhala 2009 (1992), 91.  
 60 Rauhala 2009 (1998), 177.  
 61 Rauhala 2009 (1998), 178.  
 62 Rauhala 2009 (1998), 176.  
 63 Rauhala 2009 (1998), 175.

## Kokija-tutkijan positio: autoetnografia kuvauksena ja teoriana

”Kokemus puhuu, tarina kertoo, tutkija selittää”, kirjoittaa Arto Tiihonen samannimisessä artikkelissaan.<sup>64</sup> Tiihosen kiteytys avaa minulle tietä pyhän kokemuksen tutkimusmetodiin. Täydellisen reduktion mahdottomuus eli puhdas havainto on todettava mahdottomaksi nukketeatteritaustani takia, vaikkakin pyrkimyksenäni on rimpuilla vapaaksi juuri tuon taustan aiheuttamista ajatusmalleista: kiinnitän aina huomiota nukke- ja esineteatterillisiin elementteihin katsoinpa millaista esitystä hyvänsä.<sup>65</sup> Toisaalta tutkimukseni tarkoituksena on mahdollistaa esineen havainnoiminen näyttämöhahmona<sup>66</sup> kenelle tahansa, ei vain nukketeatteriin perehtyneelle katsojalle.

Elollistumisen tarkastelun tavoitteena on vastata kysymykseen *miten* esine on roolin näyttämöhahmona. Teatterintekijälle tärkeä kysymys on myös *miksi* esine on roolissa. Elottoman<sup>67</sup> käyttö elollisen roolissa on ontologinen valinta, joka vaatii perustelua toisin kuin (ihmis)roolia esittävä ihmisnäyttelijä. Elollistumisen kokemusta varten katsoja-kokijan ei kuitenkaan tarvitse pohtia funktioita, ellei hän ole itsekin näyttämöanimaation tekijä ja siten pääsemättömissä tästä kysymyksestä.<sup>68</sup>

Todellisuuden tutkimuskeskuksen teemana oli vuonna 2010 kysymys ”Voiko pyhää esittää?”<sup>69</sup> Minulle kysymys on mahdoton, tai siihen on kaksi toisensa poissulkevaa vastausta. Tietenkin pyhää voi esittää, sillä kaikkea voi esittää (representaatio). Toisaalta pyhää ei voi *esittää* sen tapahtumaluonteen takia; pyhä voi toteutua vain tapahtumana kokijan ollessa siihen osallisena. Koska

---

64 Tiihonen 2004, 189.

65 Ajatukseni täydellisen reduktion mahdottomuudesta perustuu Juha Torvisen vetämän fenomenologian teemapäivän muistiinpanoihin 24.10.2007.

66 Tässä tutkimuksessa näyttämöhahmon käsitettä käytetään erottamaan näyttämöllinen representaatio sen lähtökohtana olevasta dramaturgisesta henkilöstä tai henkilöahmosta. Sanasto: näyttämöhahmo, rooli, roolihahmo.

67 Eloton ei aina ole sama kuin kuollut. Sanasto: eloton. Vertailun vuoksi ks. myös Sanasto: elävöittää.

68 Tekijyys on kuitenkin vaikuttanut tutkimuksen etenemiseen siten, että esiin noussut teoreettinen pohdinta on vaatinut testausta käytännössä. Jatko-opintojen aikana olen ohjannut viisi esitystä, joissa käytetyt näyttämöanimaation muodot ovat sovelluksia tutkimuksellisesta ajattelustani.

69 Todellisuuden tutkimuskeskuksen verkkosivu [www.todellisuus.fi/vuosi-2010/](http://www.todellisuus.fi/vuosi-2010/) .

tämän oman tutkimukseni kiinnostuksen kohde ei ole representaatio, vaan pikemminkin presentaatio (englannin kielen *to present* viittaa läsnäoloon ja jakamiseen, *to represent* puolestaan edustamiseen ja kuvaamiseen<sup>70</sup>), kokija-tutkijan positio vakiintuu lopulliseksi tulokulmaksi aihetta lähestyttäessä.

Artikkelissaan ”Kokemus ja kokemuksen tutkimus: fenomenologisen erityis-tieteen tieteenteoria” Juha Perttula tarkastelee kokemusta tajuavan subjektin ja tajunnallisen toiminnan kohteen välisenä merkityssuhteena.<sup>71</sup> Hänen mukaansa tämä suhde liittyy subjektin ja objektin kokonaisuudeksi, joten tutkimukseen, joka supistaa kokemuksen rakenteen vain jompaankumpaan, on suhtauduttava epäillen.<sup>72</sup> Perttula esittää kokemuksen olevan tajunnallinen tapa merkityksellistää sitä todellisuutta, elämäntilannetta, johon ihminen on suhteessa; tällöin ”[k]okemus on sitä, mitä elämäntilanne ihmiselle tarkoittaa”.<sup>73</sup> Käsillä olevan tutkimuksen kantavana lähtökohtana on juuri tällainen merkityssuhdeajattelu, minkä vuoksi elottoman elollistumista kuvataan muutoksena sekä objektissa että havaitsevassa subjektissa. Fenomenologinen asenne, vaikka lähteekin henkilökohtaisesta, intuitiivisesta havainnosta, vaatii Jaana Parviaisen mukaan kuitenkin metodia, jonka avulla ”kokemuksellinen tuodaan ilmiönä tarkasteluun, ilman että kyseessä olisi vain jonkun ihmisen yksittäinen mielivaltainen mielipide ilmiöstä”.<sup>74</sup>

Kokija-tutkijan positiota on määritelty monipuolisesti, selkeästi ja tarkasti autoetnografisen suuntauksen edustajien, Suomessa esimerkiksi Anna Rastaa, toimesta. Yleisesti ottaen kyse on tutkimuksesta, jossa tutkijan suhde tutkimus-aiheeseen tuodaan selvästi esiin, ja jossa tutkijan tausta on osa analyysia.<sup>75</sup> Autoetnografista tutkimusmenetelmää käyttävä tutkija yhdistää henkilökohtaisen kulttuuriseen, poliittiseen tai sosiaaliseen, mitä voidaan perustella ajatuksella, että subjektiivisessa kokemuksessa näkyy jotain yleisempää nimenomaan kulttuuristen tai sosiaalisten ulottuvuuksien muodossa.<sup>76</sup> Carolyn Ellisin, Tony E.

---

70 Hurme, Pesonen & Syväoja 1996, 603 ja 659.

71 Perttula 2005, 116.

72 Perttula 2005, 117.

73 Perttula 2005, 149.

74 Parviainen 1999, 85.

75 Rastas 2009, oma muistiinpano.

76 Rastas 2009, 3.

Adamsin ja Arthur P. Bochnerin yhteisartikkelissa siteerataan Ellisin itsensä ja Holman Jonesin määritelmää autoetnografiasta puolestaan näin:

Autoethnography is an approach to research and writing that seeks to describe and systematically analyze (graphy) personal experience (auto) in order to understand cultural experience (ethno).<sup>77</sup>

Autoetnografiaa voidaan ajatella sekä tutkimusmetodinä että lopputuloksena: tutkimme aihetta autoetnografisella menetelmällä ja kirjoitamme *autoetnografioita*. Etnografiseen tutkimusperinteeseen kuuluvan autoetnografian juuret ovat antropologiassa ja kaupunkisosiologiassa, mutta kiinnostus autoetnografiaan on levinnyt muillekin aloille, muun muassa taiteen tutkimukseen.<sup>78</sup> Methodiin olennaisesti kuuluva kokemusten (esimerkiksi ruumiillisten, tiedollisten, spirituaalisten) kuvailu on lähentänyt autoetnografioita taideteksteihin, ja esimerkiksi Carolyn Ellisin väitöskirjaa *The Ethnographic I. A methodological Novel about Autoethnography* (2004) voi jopa luonnehtia fiktioksi.<sup>79</sup> Kokijatutkija pyrkiikin tuottamaan kokemuksestaan esteettistä tiheää kuvausta,<sup>80</sup> pinnallisuuden ylittävää ja sielusta lähtevää reflektiivistä tekstiä, jolla olisi vaikuttavuutta lukijaan.<sup>81</sup> Autoetnografia ei kuitenkaan voi olla pelkkää kuvausta, vaan kokija-tutkijan on analysoitava kokemustaan käsitteellisin välinein ja näin sidottava havaintonsa teoreettisiin keskusteluihin.<sup>82</sup> Anna Rastaa, Laura Assmuthin, Laura Huttusen ja Satu Ranta-Tyrkön jatkokoulutuskurssin kurssimonteissa kuvauksen ja analyysin suhteesta annetaan seuraava ohje:

Yhtäältä tutkimuksessa pitää pelkistää, tiivistää ja analysoida, nostaa esiin maailman kaoottisuudesta säännönmukaisuuksia ja hahmoja, toisaalta etnografiassa pyritään pitämään mukana maailman monimuotoisuus ja rikkaus sekä kunkin kontekstin erityisyys

---

77 Ellis, Adams & Bochner 2011.

78 Rastas 2009, 1.

79 Rastas 2009, 1 sekä oma muistiinpano.

80 Ellis, Adams & Bochner 2011. Tiheän kuvauksen käsitteen otti ensimmäisenä käyttöön Clifford Geertz teoksessaan *The Interpretation of Cultures* (1973).

81 Rastas 2009. Oma muistiinpano.

82 Assmuth, Huttunen, Ranta-Tyrkkö & Rastas, 2011.

ja omalaatuisuus hajuineen ja makuineen. Tutkimuskohde pitää siis rakentaa tekstiin myös kuvauksena.<sup>83</sup>

Kuvauksen ja analyysin liitto on aiheuttanut kritiikkiä sen suhteen, että autoetnografiat pyrkivät saavuttamaan sekä etnografisen tutkimuksen että omaelämäkerrallisen taidetekstin tavoitteet onnistumatta oikein kummassakaan: joko teksti on liian taiteellista olematta tiedettä, tai se on liian tieteellistä olakseen taidetta. Ellis, Adams ja Bochner muistuttavat kuitenkin, että kyse on metodista, jolla ei tavoitella samoja lopputuloksia kuin kanonisoidulla perinteisellä tutkimuksella tai toisaalta esittävällä taiteella, joten sitä ei voida myöskään arvioida samoin perustein.<sup>84</sup> He siteeraavat pragmatisti Richard Rortya muotoilussaan, että autoetnografien toisenlainen tulokulma ei tarkoita ratkaisua eri näkemysten välillä vaan niiden kanssa elämistä.<sup>85</sup>

Autoetnografinen tutkimusote mahdollistaa monenlaisten aineistojen käytön ja toimii myös aineiston tuottamisen välineenä. Tutkimusprosessin eri vaiheiden välisten rajojen määrittely voi olla joskus vaikeaa, sillä aineistojen järjestäminen sisältää jo analyysia, empirian (aineistojen) ja teorian välillä liikutaan edestakaisin, ja tutkimuskysymykset muotoutuvat vasta tässä prosessissa.<sup>86</sup> Tutkijan on kuitenkin tärkeää selvittää, mitä autoetnografia tarkoittaa nimenomaan oman tutkimuksen kannalta: hän voi esimerkiksi määritellä, mikä osa tutkimusta on autoetnografista. Käsillä olevan tutkimuksen kohdalla autoetnografia toimii sekä kuvauksena näyttämöllisestä tapahtumisesta ("thinking *about* a story") että tapana tuottaa aineistoa, kokemustekstiä, jonka kautta pyhän kokemusta voidaan avata ("thinking *with* a story").<sup>87</sup>

Ellisin, Adamsin ja Bochnerin artikkelissa erotetaan yhdeksän autoetnografiatyyppeä sen mukaan, miten tutkimuksessa painottuvat tutkijan omat ja toisten kokemukset sekä interaktio näiden välillä, perinteinen analyysi, haastattelukonteksti ja valtasuhteet.<sup>88</sup> Luokittelen oman tutkimukseni 'kerroksittai-

---

83 Ibid.

84 Ellis, Adams & Bochner 2011.

85 Ibid. Tekstissä viitataan Richard Rortyn teokseen *Consequences of Pragmatism (Essays 1972-1980)*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982 (s. 197).

86 Rastas 2009, 2.

87 Rastas 2009, 2-4. Suluissa olevat sitaatit Ellis 2004, 197.

88 Ellis, Adams & Bochner 2011.

seksi selvitykseksi' (*layered accounts*), joka Ellisin ja kumppaneiden mukaan muodostuu kirjoittajan omasta kokemuksesta yhdessä aineiston, abstraktin analyysin ja relevantin kirjallisuuden kanssa. Tämä autoetnografian muoto painottaa tutkimuksen prosessiluonnetta ja ankkuroidun teorian (*grounded theory*) tapaan näyttää, miten aineistonkeruu ja analyysi etenevät samanaikaisesti. Kerroksittainen selvitys kehystää tutkimuksen ennemminkin kysymysten ja vertailujen lähteeksi kuin totuuden mittausvälineeksi. Ankkuroidusta teoriasta poiketen se käyttää esimerkiksi refleksiivisyyttä, moniäänisyyttä ja introspektiota kutsuakseen lukijoita astumaan sisään uudenlaiseen tutkimuksente-ko- ja kirjoittamiskokemukseen ja pitämään eloisaa, konkreettista kieltä yhtä tärkeänä kuin abstraktia analyysia.<sup>89</sup>

Kokemuksen muisteleminen on autoetnografian ydinaluetta. On kuitenkin tiedostettava muistin erehtyvääisyys sekä vaikeudet (jopa mahdottomuus) raportoida koettu tapahtuma kielellä, joka representoisi tarkasti sen miten tuo tapahtuma elettiin. ”Saman” tapahtuman kokeneet ihmiset – tämän tutkimuksen kohdalla saman esityksen nähneet katsojat – eivät välttämättä kuvaa kokemustaan samanlaisella kertomuksella. Tutkimuksen reliabiliteetin, validiteetin ja yleistettävyyden kriteerit määritelläänkin suhteessa siihen, onko kirjoittaja uskottava ja siihen, mitä *autoetnografia tekee*, eli miten teksti ymmärretään ja miten siihen reagoidaan: onko kirjoittajalla voinut olla tekstissä kuvattu kokemus, mahdollistaako teksti lukijan pääsyn kirjoittajan subjektiiviseen maailmaan katselemaan sitä kertojan näkökulmasta (vaikkei tämä maailma ”vastaisikaan todellisuutta”), onko kokemus yleensä mahdollinen. Erityisen tärkeä on kysymys siitä, mihin tutkimusta voidaan käyttää.<sup>90</sup> Tämän hyvin pragmatistisen tavoitteen voi ilmaista myös Carolyn Ellisin sanoin: ”It’s about giving insight into who you are and others are and finding a way to be in the world that works for you.”<sup>91</sup>

---

89 Ibid. Tekstissä viitataan myös Kathy Charmazin artikkeliin ”The Grounded Theory Method: An Explication And Interpretation” (1983) ja Carol R. Ronain artikkeleihin vuosilta 1992, 1995 ja 1996. ’Grounded theory’ on suomennettu ankkuroiduksi teoriaksi esimerkiksi Jyväskylän yliopiston Koppa-sivustolla.

90 Ibid.

91 Ellis 2004, 296.

## Pragmatistista fenomenologiaa

Tutkimukseni lähtökohta, kysymys elottoman esineen elollistumisesta ilmiönä, on luontevasti johtanut fenomenologiseen tutkimusotteeseen. Suomalaisessa taiteen tutkimuksessa fenomenologinen suuntaus on hyvin tunnettu ja melko paljon hyödynnetty,<sup>92</sup> ja Maurice Merleau-Pontyn ääni kuuluu voimakkaasti käsillä olevassa keskustelussakin meillä vähemmän tunnetun Mikel Dufrennen ohella. Minut liikkeelle saaneeseen havainnon ja kokemuksen ristiriitaan fenomenologia on tarjonnut järkevän sillan.

Esittävien taiteiden tutkijakoulun seminaarissa muistan Pauliina Hulkon pohtineen, miten tehdä fenomenologista näyttämöä.<sup>93</sup> Kysymys on elollistumisen ilmiötä tutkivalle tietenkin kiinnostava. Tarkkaan katsoen kysymys sisältää kaksi osaa: 'miten (tehdä)' ja 'fenomenologinen näyttämö', jolloin fenomenologian voi ajatella jonakin, joka eksistoi tai tapahtuu näyttämöllä katsojien katsoessa. Mutta ennen esitystä tapahtuva 'miten tehdä' on sekin jollain tavoin ratkaistava. Ilmiöihin itseensä meneminen, niin tekijänä kuin katsojana, on intentionaalista toimintaa, jonka kulku ja seuraukset tarvitsevat perusteltua ja jaettavissa olevaa artikulaatiota. Siksi fenomenologinen, havaitsevan subjektin tietoisuutta painottava tutkimusote saa tässä tutkimuksessa metodologiseksi aisaparikseen pragmaattisen menetelmän.

Fenomenologialla ei kovin yleisesti ole nähty olevan yhteyttä pragmatistiseen ajatteluun. Sami Pihlström valottaa syitä tähän molempien osapuolien kannalta:

Etenkin Heideggerin fenomenologian näkökulmasta pragmatismi, ainoa Yhdysvalloissa syntynyt filosofinen perinne, on näyttäytynyt naiivina tiede- ja

---

92 Esimerkkeinä mainittakoon vaikkapa väitöstutkimukset Rouhiainen Leena (2003): *Living Transformative Lives: Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*, Ikonen Liisa (2006): *Dialogista skenografiaa. Vaihtoehtoisen työprosessin fenomenologista tulkintaa* sekä Torvinen Juha (2007): *Musiikki ahdistuksen taitona*.

93 Tämä muistiinpano on valitettavasti hukunut. Tieto on muistinvarainen, mutta mielikuvana voimakas. Pauliina Hulkon väitöskirjasta *Amoraliasta Riittaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi* (2013) en löydä kysymystä aivan samanmuotoisena.



edistysuskona, alkuperäisestä olemisen ihmettelystä piittaamattomana hyötyajatteluna. Toisaalta vanhoja filosofisia kahtiajakoja kaatamaan lähteneet pragmatistit ovat suhtautuneet epäluuloisesti fenomenologien ajatukseen filosofisen ja empiirisen tutkimuksen olennaisista eroista.<sup>94</sup>

Kuitenkin pragmatismien perustajan Charles Sanders Peircen filosofiaa voidaan pitää fenomenologiana hänen analysoidessaan kokemusta fenomenologian perustajan Edmund Husserlin tavoin, joskin eri painotuksin.<sup>95</sup> Nähdäkseen Maurice Merleau-Pontyn ajatukset kaventavat edellä kuvattua juopaa fenomenologian ja pragmatismien välillä. Vuonna 1945 julkaistun väitöskirjansa esipuheessa hän määrittelee fenomenologian opiksi

olemuksesta, ja sen mukaan kaikki ongelmat palautuvat olemusten määrittelyyn: sitä kiinnostaa esimerkiksi havaitsemisen tai tietoisuuden olemus. Mutta fenomenologia on myös filosofiaa, joka sijoittaa olemukset olemiseen, eikä kuvittele että ihmistä ja maailmaa voisi ymmärtää muuten kuin niiden ”konkreettisen todellisuuden” [”facticité”] pohjalta.<sup>96</sup>

Hän myös katsoo fenomenologian tärkeimmäksi saavutukseksi äärimmäisen objektivismien ja äärimmäisen subjektivismien liittämisen sen käsityksissä järjestä ja maailmasta;<sup>97</sup> maailma tulee käsittää kaikkien mahdollisten havaintojen ”yleispätevänä tyylinä”.<sup>98</sup> Tämä tulee lähelle William Jamesin ajatusta, että pragmatismi on valmis luottamaan aisteihin empirismin tavoin, mutta myös seuraamaan logiikkaa rationalismin hengessä ottaen huomioon ”kaikkein nöyryimmät ja henkilökohtaisimmat kokemukset” (mystisetkin, mikäli niillä on käytännöllisiä seurauksia).<sup>99</sup> Pihlström itse asiassa katsoo fenomenologien tehneen tärkeän palveluksen pragmatisteille nimenomaan analysoidessaan transsendentaalisen

---

94 Pihlström 2010b, 236.

95 Ks. esim. Spielberg Herbert 1956, ”Husserl’s and Peirce’s Phenomenologies: Coincidence or Interaction”, *Philosophy and Phenomenological Research* Vol. 17, No.2, 164-185.

96 Merleau-Ponty 2000, 1.

97 Merleau-Ponty 2000, 9.

98 Merleau-Ponty 2012, 88.

99 James 2008, 69–70.

minän tai tietoisuuden ja empiirisen maailman erottamattomuutta.<sup>100</sup> Ehdotan, että *kokemuksen toiminnallisuutta* painottaessaan pragmatismi puolestaan selkiyttää Merleau-Pontyn ajatusta havainnon tapahtumisesta maailmassa, joka on meille läsnä *käytännöllisesti*, ei annettuna tai tiedettynä: subjekti on toimiva olento, joka osallistuu maailman toteutumiseen muokaten ja luoden aktiivisesti todellisuutta.<sup>101</sup>

Samalla pragmatismi kylläkin kyseenalaistaa täydellisen fenomenologisen reduktion mahdollisuuden, sillä ajattelun ”alkuun” on mahdotonta päästä ollessamme jo keskellä reduktiossa sulkeistettavaksi vaadittavaa maailmaa.<sup>102</sup> Merleau-Pontykan ei täydellistä reduktiota vaadi,<sup>103</sup> joten en näe syytä painottaa pragmatismia ja fenomenologian metodologista eroa tässä, semminkin kun Jamesin katsotaan käyttäneen nimenomaan fenomenologista menetelmää uskonnollisen kokemuksen tutkimuksessaan.<sup>104</sup>

Jamesille uskonnolliset kysymykset olivat hyvin tärkeitä, ja hänen ajattelunsa päättyi aina niihin jossain muodossa.<sup>105</sup> Hän asettaa metafyyssisen kysymyksen todellisuuden perusluonteesta eettiseen valoon, jolloin siitä tulee inhimillisesti merkityksellinen (formaalin, akateemisen tai teknisen ongelman sijaan).<sup>106</sup> Merleau-Ponty on samoilla linjoilla vaatiessaan moraalisten periaatteiden siirtämistä käytäntöön, jotta ne eivät jäisi pelkäksi mystifioinniksi, vaan elävöittäisivät ihmisten välisiä suhteita.<sup>107</sup> Havaittu maailma on hänen mukaansa perusta, jonka rationaalisuus, olemassaolo ja merkitys edellyttävät, mutta tämä näkemys ei hävitä rationaalisuutta tai absoluuttia (vaikka tuhoakaan *riippumattoman* rationaalisuuden ja absoluutin) vaan pyrkimyksenä on tuoda ne maan päälle<sup>108</sup> - aivan kuten pragmatismissa, joka Jamesin muotoilemana

---

100 Pihlström 2010b, 239.

101 Pihlström 2010b, 239–240 ja Merleau-Ponty 2012, 80 & 108.

102 Pihlström 2010b, 248.

103 Parviainen 1999, 87: itse asiassa täydellinen reduktio on jopa mahdoton.

104 Pihlström 2010b, 241.

105 Pihlström 2001, 46.

106 Pihlström 2008, 262.

107 Merleau-Ponty 2012, 108.

108 Merleau-Ponty 2012, 81 ja 110.

hyväksyy Jumalan, joka elää nimenomaan lähellä maata, yksityisesti koetuissa tosiasioissa – mikäli on luultavaa, että hänet niistä löytää.<sup>109</sup>

Vaikka molemmissa suuntauksissa hyväksytään naturalismin maltilliset muodot, inhimillisen elämän ja kulttuurin arvo- ja merkitysulottuvuuksia ei katsota voitavan palauttaa luonnontieteellisesti kuvattavissa oleviin prosesseihin ja toiseikkoihin.<sup>110</sup>

Tämän tutkimuksen pääasiallista viitekehystä lienee mahdollista luonnehtia pragmatistiseksi fenomenologiaksi. Jo tutkimuksen alkusyy – olettamani havainnon ja kokemuksen ristiriita suhteessa esineen elollistumiseen – implikoi pragmatistista huomiota, etteivät annetut totuudet toimi minun kokemukssani. Jos katselen esinettä kahdesta suunnasta, näyttämöltä ja katsomosta, tulee tarpeelliseksi erottaa *elollistaminen* elollistumisesta, mutta näiden käsitteiden eron merkitys poistuu hyvin yksinkertaisen pragmaattisen huomion myötä: kun esine elollistuu, joku elollistaa sen – ja toisin päin.<sup>111</sup> Toista ei voi olla ilman toista. Esine elollisen roolissa edellyttää sen elollistumista eli näyttämöhahmoksi *tulemista*, jota voidaan kutsua myös muutokseksi, prosessiksi tai tapahtumaksi. Elollistumaton (eli elollistamaton) esine ei ilmaise roolihahmon elollisuutta – elottomuutta kylläkin.

Tällainen pragmaattinen käsiteanalyysi johtaa suoraan fenomenologis-pragmatistisiin tutkimuskysymyksiin: *miten* esine sitten elollistuu, eli mistä tiedän esineen esiintyvän elollisen roolissa, ja *mitä vaikutuksia* (seurauksia) esineen elollistumisella on? Fenomenologinen tutkimusote on tarpeen pyrittäessä kuvaamaan elollistumisen ilmiötä itseään, ja pragmatismi liittyy kuvauksen maailmaan kysymällä, auttaako se (kuvaus, teoria) meitä ”yksittäisten asioiden pariin” ja viekö se meitä todella jonnekin.<sup>112</sup>

---

109 James 2008, 70.

110 Pihlström 2010b, 238.

111 Elollistaa eli mieltää elolliseksi tai personoida; vrt. elävöittää eli piristää tai voimistaa. Elollistuvan esineen substanssi perustuu sen elollistumiseen, eli ilman animointia sillä ei ole substanssia ollenkaan. Elollistaminen, toisin kuin elävöittäminen, ei siis ole sille mikään ylimääräinen, piristävä lisä, jota ilmankin se tulisi toimeen. Sanasto: elollistaa, elollistua, elävöittää.

112 James 2008, 64.

Pragmatismmin painottamat yksilöllisyys, kokemuksellisuus ja käytännölläheisyys näkyvät paitsi tutkimuskysymyksissä myös metodologisissa ratkaisuisani. Aineiston voitaisiin sanoa koostuvan esitystallenteista, valokuvista, lehtileikkeistä ja tutkimuskirjallisuudesta, ja näinhän asia esitystietojen kohdalla onkin. Katsojakokemustekstit Smedsin ja Houkka Bros.-ryhmän töistä on kuitenkin tuotettu autoetnografian avulla, mikä metodi vastaa niin fenomenologista kuin pragmatististakin kokemuksellisuuden painotusta.

Pragmaattinen, pragmatistinenkin maailmassa olemisen tapa tulee esiin useiden tämän tutkimuksen kannalta tärkeiden lähdekirjoittajien teksteissä siihen mittaen, että se lopulta ikään kuin saturoituu kokonaisnäkemykseksi näyttämöanimaation katsojuudesta. Monipuolisista tutkimusintresseistään tunnetut klassisen pragmatismmin kolme tunnetuinta kehittäjää tekivät uraa uurtavaa tutkimusta semiotiikan (Charles Sanders Peirce), taidefilosofian (John Dewey) ja uskontotieteen (William James) aloilla, joihin tutkimukseni osa-alueet näyttäisivät lopulta liittyvän käsitellessään elollistumista teatterillisena havaintona, taidetta kokemuksena ja pyhän ilmaistumista.<sup>113</sup> Semiotiikkaan ei elollistuvan esineen kuvailussa nyt tukeuduta, mutta Dewey ja James sekä heidän ajatuksiinsa selventäneet Kai Alhanen, Pentti Määttänen ja Sami Pihlström ovat antaneet paljon tälle tutkimukselle.

Esitykset ja katsojakokemukset niistä ovat alkusyy, jonka perusteella tämän työn teoreettinen viitekehys on rakentunut. Niinpä aineiston esiin nostamat elollistumisen, ajan, katsojuuden ja pyhän kokemuksen teemat saavat kukin painotetusti oman lukunsa, joissa niitä tarkastellaan kielitieteen (pragmatiikka), fenomenologian, pragmatismmin, teatteritieteen ja uskonnonfilosofian näkökulmista. Tärkeimpien lähdekirjoittajien ajatuksia tulee siis esiin pitkin matkaa liittyneinä kulloiseenkin teemaan. Kokonaisrakenne voisi olla myös päinvastainen: pääluvut muodostuisivat kukin yhdestä teoreettisesta viitekehksestä, jossa aineistoa käytäisiin läpi. Valitsemallani rakenteella haluan kui-

---

113 Aline Wiame on soveltanut Jamesin ajattelua suoraan myös teatterintutkimukseen konferenssipaperissaan *Is "Performance Philosophy" Pragmatist? Experiencing William James' Philosophy through Contemporary Theatre (What is Performance Philosophy? Staging a new field. University of Surrey, Guildford, UK 11-13th April 2013.)*

tenkin kunnioittaa tutkimuksen päälinjojen muotoutumista aineistosta nousseiden teemojen ympärille.

Esittämiäni tutkimuskysymyksiä esineen elollistumisesta, pyhän kokemuksesta ja näiden mahdollisesta yhteydestä toisiinsa käsitellään siten, että luvuissa 2, 3 ja 4 kartoitetaan elollistumiskokemuksen osatekijöitä – tutkimuksen luonteen mukaisesti koko ajan katsojan näkökulmasta sekä pyhän kokemusta lähestyen – ja luvussa 5 kuvataan niiden ja pyhän kokemuksen suhde kolmen tarkan esitysanalyysin kautta.

Kaiken pohjana toimivassa luvussa 2 *Elollistuminen aspektuaalisena havaintokokemuksena* tarkastelen hypoteesia liikkeen ja elollistumisen suhteesta ja ehdotan aspektuaalisuuden käsitettä elollistumisen analyysivälineeksi. Käyn tämän välineen avulla läpi tutkimuksen tärkeimmän esityksen *Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali* näyttämöanimaation. Luvussa 3 *Tapahminen ja aika* syvennän edellisessä luvussa esiteltyä elollistumistapahtuman aspektuaalisuutta pyhän kokemuksen suuntaan muun muassa identiteetin käsitteen avulla. Uutta aineistoa ei tässä luvussa kuvata, vaan esimerkit liittyvät luvussa 2 analysoituun esitykseen.

Luvussa 4 *Katsoja-kokijan positio(ita)* etsin vastausta kysymyksiin yhteisöllisyydestä sekä ihmisen ja esineen välisestä hierarkiasta. Kun teoretisoinnin kohde on siirretty nukesta tai esineestä sen elollistumiseen, katsojalle ehdotetaan tämän myötä suurempaa vastuuta näyttämöanimaatiotapahtumasta. Luvun 4 tarkoituksena on osoittaa, millaisesta katsojapositiosta käsin tuo vastuun otto on mahdollista, ja millainen suhde katsojan, esineen ja ihmisesiintyjän välillä voi vaikuttaa pyhän kokemuksen syntyyn. Esimerkkiaineistona käytän *Sad Songs from the Heart of Europe* -esityksestä kirjoittamaani autoetnografista, kursivoitua tiheää kuvausta omasta katsojakokemuksestani, joka on vastakkainen kokemukselleni edellisissä luvuissa analysoidusta *Lapsia, lintuja, kukkasia... -esityksestä*.

Luvussa 5 *Asiaintila, väkivalta, pyhä* vastaan kysymykseen elollistumisen ja pyhän kokemuksen liittymisestä toisiinsa kolmen esityksen kautta. Esitykset ovat *Vanja-eno – venäläiset luonnokset*, *12 Karamazovia* sekä uudelleen *Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali*, nyt tunnekokemukseen kes-

kittyen. Käytän jälleen kursivoitua tiheää kuvausta, jota analysoin pragmaattis-fenomenologisesta ja uskonnonfilosofisesta näkökulmasta. Teatterillisten esi-ne-esiintyjien rinnalla kuvataan kristillisen kirkon vastaavia representaatioita (kirkkoveistokset).

Osin alaviitteissä ja kokonaan erillisenä liitteenä (Liite 1) oleva sanasto on muotoutunut tutkimuksen myötä. Käytännön tarpeeseen syntynyt käsitteistö perustelee itsensä sekä sisällön että muodon tasolla: paitsi että tutkimani ilmiö vaatii kieltä tullakseen artikuloituksi, toivon sanaston kontribuoivan suomen-kielistä (vielä nuorta ja suhteellisen pinnallista) nukketeatteridiskurssia yleisemminkin. Sanaston lähteet on esitetty sekä lähdeluettelossa että hakusanojen yhteydessä.

Tutkimusartikkelina julkaistu ”Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musi-kaali. Havainnon, kokemuksen ja teorian vuoropuhelu”<sup>114</sup> on nyt pilkottuna ja osin muokattuna sisällytetty lukuihin 1, 2, 5 ja 6. *Vanja-enoa* käsittelevän osuuden pohjana toiminut konferenssipaperi *Poor Boy as Professor: Stage Animation and Theatre of States* on julkaistu slovakinkielisenä käännöksenä nimellä ”Bedár ako profesor: javisková animácia a divadlo stavov”<sup>115</sup>

---

114 Ikonen, Järvinen & Loukola (toim.) 2012, 191–210.

115 Hledíková, Hrehorcák, Kurilko & Sogel (toim.) 2013, 59–63.

Esine roolissa

## 2. *Elollistuminen aspektuaalisena havaintokokemuksena*

### Teatterillinen havainto: esine roolissa

Kun havainnoin ympäristöäni, esimerkiksi teatteriesityksen näyttämöä, kiinnitän huomioni erilaisiin figuureihin,<sup>116</sup> elollisiin ja elottomiin. En erityisemmin usko, että elolliselta vaikuttava (esimerkiksi ihminen) muuttuisikin elottomaksi, tai elottomaksi mieltämäni esine yhtäkkiä elollistuisi. Näyttämön esine on minulle lavastetta tai tarpeistoa, jollei siinä tapahdu sellaista muutosta, joka viestisi minulle sen tulemistä roolihahmon näyttämöhahmoksi, roolin esittäjäksi.

Teoksessaan *The Ecological Approach to Visual Perception* James J. Gibson yhdistää muutoksen elämään. ”So far, little has been said about change in the environment. [- -] Let us now bring the environment to life”, hän aloittaa.<sup>117</sup> Muutos ympäröivässä optisessa järjestyksessä määrittää ekologisen tapahtuman, jonka paikka on olemuksen/ytimen pinta, ja joka voi olla kolmenlainen: kompleksisten voimien aiheuttama mekaaninen muutos sijoittelussa (*layout*; siis paikan- tai asennonvaihdos), kemiallisen reaktion aiheuttama muutos värisssä tai tekstuurissa (esimerkiksi sokerin lisääntymisestä johtuva hedelmän kypsyminen), tai aineen olomuodon muutoksen aiheuttama muutos pinnan eksistenssissä (vaikkapa nesteestä kaasuksi). Gibsonin mukaan tapahtuma on häiriö järjestyksen muuttumattomassa rakenteessa.<sup>118</sup> Se, mitä minun täytyy teatteriesityksen katsojana havaita figurista, on kuitenkin itse muutos — ei niinkään sen aiheuttaja. Muutoksen minussa aikaansaama kokemus ei syntyäkseen tarvitse tietoa muutoksen alkusyystä tai tuottajasta, vaikkakin useissa tapauksissa voin sen arvata tai se paljastetaan suoraan.

Muutos ei voi olla millainen tahansa: elollistuakseen figuuri tarvitsee muutoksen, joka vaikuttaa intransitiiviselta. Ihmisen paikasta A paikkaan B liikuttamassa esineessä (tai oikeastaan esineelle) tapahtuu transitiivinen muutos, jos haluan kuvata tapahtumaa näin: *Ihminen liikkutti esinettä*. Mutta jos havaintoni

116 Kuva, kuvio, hahmo, olento, muoto. Sanasto: figuuri.

117 Gibson 1986, 93.

118 Gibson 1986, 102.



on se, että *esine näytti liikkuvan* tai: *esine liikkuu*, muutos vaikuttaa intransitiiviselta, siis kuin esineen itsensä aiheuttamalta tai esineessä itsekseen tapahtuvalta.<sup>119</sup> Perinteisessä nukketeatterissa nimenomaan liikettä pidetään juuri sinä nimenomaisena muutoksena, joka on esineen elollistumisen edellytys. Henryk Jurkowski esittää tästä poikkeavan esimerkin, jota avaan myöhemmin tässä luvussa, eikä oma katsojakokemukseni tue tätä konventiota.

Jurkowski on tarkastellut animoituja figuureja muun muassa semioottisesta näkökulmasta.<sup>120</sup> Willmar Sauterin mukaan katsojat eivät kuitenkaan havainnoi merkkejä, vaan ”näkevät merkityksen — ja pitävät hauskaa.”<sup>121</sup> Hänen mukaansa ”esityksen merkitys syntyy esittäjien ja katsojien yhteisymmärryksen myötä”, ja havainnointi on osa kommunikatiivista vuorovaikutusta.<sup>122</sup> Katsojan näkemä merkitys voisi olla esimerkiksi *Hamlet kävelee*, mutta esineen esiintyessä Hamlet-roolihahmon näyttämöhahmona katsojan havainto lienee ensin: *Esine näyttää liikkuvan* tai: *Esine liikkuu*, ennen kuin hän välttämättä voi tietää Hamlet-roolihahmon toiminnasta mitään. Mikä tällöin on tarkkaan ottaen merkitys, jonka katsoja havaitsee ensin? Voisiko se yksinkertaisesti olla, että katsoja tekee — paitsi gibsonilaisen havainnon mekaanisesta muutoksesta sijoittelussa — *teatterillisen havainnon* esineestä roolissa? Jos näin on, elollistumistapahtuma voitaisiin ehkä esittää seuraavanlaisena sarjana:

1. Havainto: intransitiiviselta vaikuttava muutos figurissa, esimerkiksi liikahtaus.
2. Teatterillinen havainto: figuuri elollisen roolissa.
3. Merkityksenanto: Hamlet kävelee.
4. Kokemus: Hamletin käveleminen puhuttelee minua.

Gibsonin ja Sauterin pohjalta ymmärrän figuurin muutoksen olevan ikään kuin elollistumistapahtuman pienin yksikkö, jonka ominaisuuksia pyrin kuvaamaan käyttäen apuna kolmannen tieteenalan, lingvistiikan, käsitteitä. Järjestäessäni ja ryhmitellessäni erilaisia figuurin elollistamisen muotoja esiin nousee

---

119 Intransitiivinen verbi on kohteeton, esimerkiksi ’liikkua’, ja transitiivinen verbi puolestaan kohteellinen, esimerkiksi ’liikuttaa’ + mitä? Sanasto: intransitiivinen, transitiivinen.

120 Jurkowski 1988.

121 Sauter 2005, 16.

122 Sauter 2005, 19.

nimittäin ikään kuin animoinnin verbioppi, mikä sinänsä ei ole kummallista, jos ajatellaan näyttämöä tekemisen, toiminnan tai tapahtumisen paikkana. Verbeille tyypillinen transitiivisuus – intransitiivisuus (esimerkiksi transitii-verbi 'liikutella' + objekti vrt. intransitiiviverbi 'liikkua'), johon jo viitattiin, liittyy oleellisesti elollistamisen ja elollistumisen problematiikkaan. Animointitapojen (moodien; modus = kieliopissa verbin tapaluokka) luokittelu paljastaa esiin muutoksen lokaalisuuden ja aspektuaalisuuden — verbiin liittyviä käsitteitä nämäkin.

### Moodi, lokaatio ja aspekti

Kaarina Turtian mukaan moodi johtuu latinan sanasta *modus*, 'tapa, laatu', joka filosofiassa viittaa substanssin satunnaiseen olotilaan erotukseksi pysyvästä, ja kielitieteessä verbin tapaluokkaan. Modaliteetti on tämän lähteen mukaan "[t]apa, miten jokin asia on tai tapahtuu tai ajatellaan, tai tapahtumisen laatu tai tapa", ja *modus vivendi* elintapa.<sup>123</sup>

Henryk Jurkowski puhuu *modus vivendistä* luokitellessaan nukken (*a puppet*) teatterillisiä funktioita. Tämän luokittelun mukaan nukke on kehittynyt katsojia hämmästyttäneestä androidista ihmisenäyttelijän korvikkeeksi, partneriksi, tarpeistoksi ja lopulta palannut rituaalisille juurilleen idoliksi (yhteensä 13 funktiota).<sup>124</sup> Jurkowskiin mukaan nukke on nykyään mikä tahansa esine (*an*

123 Turtia 2005, 359–60. Digitaalisen median tutkimuksessa modaliteetilla tarkoitetaan viestin lähettävää tai vastaanottavaa aistia. Sanasto: modaliteetti, moodi.

124 Tämän luokittelun mukaan esineen (Jurkowskilla siis *a puppet*) teatterillinen funktio on kehittynyt seuraavasti:

1. nukke androidina, joka hämmästytti katsojat luonnonmukaisuudellaan,
2. nukke näyttelijän korvikkeena, 3. nukke keinotekoisena näyttelijänä; konfrontaatio ihminen vs. nukke, 4. nukke transformoituvana figuurina (esim. metamorfoosinuket), 5. nukke 'nukenkaltaisena' vs. 'ihmisenkaltainen': omat ominaispiirteet (1900-luvun alkup.), 6. nukke keinotekoisena näyttelijänä, jolla on määrätty alkuperä: esim. osana ihmisenäytelmään upotettua nukkeesitystä, 7. nukke minä tahansa persoonattomana materiaalina, joka voi toimia näyttämöhahmona (1940-luvulta alk.), 8. nukke nukkehahmona luojaansa ja seuralaisensa käsissä (animoija yleisön näkyvissä), 9. nukke nukkehahmona luojaansa ja / tai seuralaisensa käsissä: muuttuu maagiseksi olennoksi kapinoidessaan tätä vastaan, 10. nukke näyttelijän partnerina ja tämän näkyvästi manipuloimana (nukke ja näyttelijä luovat yhdessä roolihahmon:

*item*), joka voi transformoitua henkilöhahmoksi (*a character*).<sup>125</sup> Jos elollistumisella tarkoitamme yksinkertaisimmillaan katsojan havaintoa figuurin esiintymisestä roolihahmon näyttämöhahmona, Jurkowskin luokitus ei tarkkaan ottaen vastaa kysymykseen, miten tämä henkilöhahmoksi transformoituminen tai näyttämöhahmoksi elollistuminen varsinaisesti tapahtuu. On haasteellista yrittää hahmottaa, miten esimerkiksi nukke näyttelijän korvikkeena tai nukke tarpeistona kuvaa esineen *modus vivendiä*, elämisen tapaa. Määrittelen tässä tutkimuksessa moodin animoinnin keinoksi tai tavaksi, muutokseksi itse figuurissa tai sen ympäristössä, joka mahdollistaa katsojalle teatterillisen havainnon figuurin elollistumisesta, toisin sanoen elottoman esineen esiintymisestä roolihahmon näyttämöhahmona.

Animoinnin moodin lokaatio<sup>126</sup> on paikka, jossa katsoja havaitsee muutoksen tapahtuvan: joko figuurissa itsessään tai figuurin ympäristössä. Jotkut moodeista voivat ilmetä kummassa tahansa lokaatiossa, esimerkiksi roolihahmon puhuttu minä-repliikki:<sup>127</sup> *The Muppet Show* Kermit-sammakon puhe näyttää/ kuulostaa tulevan figuurista itsestään, kun taas Maman-roolihahmon repliikit kuullaan hänen puukarahka-näyttämöhahmonsensa ympäristöstä, eli Vanja-enon näyttämöhahmon ääneen lukemina (ihmisnäyttelijä Rauno Aho-nen, *Vanja-eno*). Lokaatio on siis moodin havaittava sijainti (Kermit näyttää puhuvan; ääni näyttää tulevan figuurista), ei moodin lähteen sijainti (Kermitin

---

nukke on hahmon liikkuva kuva, näyttelijä taas antaa hahmolle äänen, tunteet ja jopa kasvojenilmeet), 11. nukke jonkinlaisena tarpeistona tai näyttelijän lisukkeena (tässä Jurkowskin mukaan nukun funktio degeneroituu – mutta mikä generoituu?), 12. nukke idolina ja 13. nukke esineenä ilman teatterillistä elämää ja näyttelijöiden tai katsojien uskoa siihen (ihmeellistä transformaatiota eläväksi henkilöksi ei synny). Jurkowski 1988, 38-40.

125 Jurkowski 1988, 40.

126 Lokaatio on kategoria, johon kuuluvat ilmaisut viittaavat esimerkiksi elottomien ja elollisten olioiden sijaintiin. Lokaatiomallintajat kuuluvat elokuva-animaation tekijöihin. Figuurin ympäristössä siihen liittyen tapahtuvaa muutosta voidaan kutsua myös moodin ja figuurin dislokaatioksi. Sanasto: lokaatio, dislokaatio.

127 Minä-repliikillä viitataan moodiin, jossa esineen voidaan tulkita ilmaisevan itseään 'minuna', intentionaalisenä oliona. Minä-repliikki voidaan esittää esimerkiksi puhuttuna, ääneen luettuna tai kirjoitettuna, jolloin katsoja havainnoi sitä kuultuna tai luettuna. Sanasto: minä-repliikki.

puheen lähde on Jim Henson, jonka tiedän olevan lavaste-elementin takana). Toki tässä esimerkissä on kyse myös illuusion asteesta.<sup>128</sup>

Slaavilaisia kieliä tunteville kovinkin tuttu verbin aspekti on puolestaan kielitieteen kategoria, jolla, funktionaalisesti tarkasteltuna, ”luodaan näkökulma toiminnan rakenteeseen”.<sup>129</sup> Toiminnan rakenteella tarkoitetaan tässä lähinnä toiminnan kestoa ja tuloksellisuutta, joita esimerkiksi venäjän kielessä ilmaistaan imperfektiivisen ja perfektiivisen aspektin verbeillä. Yleisesti ottaen aspektologia on ”kielitieteen alue, joka tutkii toiminnan tai tilan kulkua ajassa ilmaisevaa kielen muotoa ja merkitystä”.<sup>130</sup> Tämän tutkimuksen esitysaineistossa viisi teosta pohjautuu venäläiseen kirjallisuuteen, ja kolmesta tarkemmin analysoidusta teoksestakin kaksi.<sup>131</sup> Täten venäjän kielen aspektit ovat ikään kuin lähtökohtaisesti läsnä – lisäksi erityisesti Tšehovin näytelmiin usein läheisesti liitetty muutoksen odottamisen teema liittyy myös sisällöllisesti näyttämöanimaation aspektuaalisuuteen.

Terhi Rissasen mukaan aspektiksi on nimetty myös yksi suomalaisen viittomakielen viidestä morfologisesta kategoriasta.<sup>132</sup> Suomen kielen verbiopista aspektin käsite ei ole yleisesti tunnettu, sillä aspektuaalisuus ei ole aina verbin ominaisuus, vaan sitä ilmaistaan muillakin keinoin esimerkiksi erilaisten objektimuotojen avulla: luen kirjaa - luen kirjan. Venäjän kielessä sama asia ilmaistaan siis verbillä, sen kahdella aspektimuodolla.<sup>133</sup>

Imperfektiivinen aspekti ilmaisee toimintaa yleensä, perfektiivinen korostaa toiminnan lopputulosta. ’Imperfektiivinen’ saattaa viedä ajatukset suomen kie-

128 Perinteinen nukketeatteri perustuu vahvaan illuusion esineen elollisuudesta, joka useimmiten tuotetaan liikemoodin avulla. Tässä tutkimuksessa osoitetaan, että myös heikon illuusion näyttämöanimaatio voi tuottaa voimakkaan elämyksen katsoja-kokijalle. Sanasto: illuusio.

129 Nikunlassi 2002, 173.

130 Rönkä, 2005.

131 *Vanja-eno – venäläiset luonnokset* (Teatteri Takomo 1998), *Vaeltaja* (Houkka Bros. 2003), *Kolme sisarta* (Kajaanin kaupunginteatteri 2004), *Sad Songs from the Heart of Europe* (Smeds Ensemble 2006 /2011) sekä *12 Karamazovia* (Smeds Ensemble & Von Krahl Teatteri 2011). Luvussa 5 analysoidaan näistä ensimmäinen ja viimeinen.

132 Jantunen 2008.

133 Ks. myös Ojutkangas, Larjavaara, Miestamo & Ylikoski 2009, 153–154.

len imperfekti-nimiseen aikamuotoon, mikä on harhaanjohtavaa: suomen kiel-  
len imperfekti viittaa vain menneen ajan toimintaan, joka nyt on loppunut, kun  
taas imperfektiivisen aspektin verbi kuvaa toimintaa yleensä niin menneessä,  
nykyisessä kuin tulevassakin ajassa. Ahti Nikunlassin mukaan imperfektiivinen  
aspekti

ei ilmaise rajattuuutta ja totaalisuutta vaan jättää näkö-  
kulman toiminnan sisäiseen rakenteeseen auki. Tästä  
johtuen imperfektiivisen aspektin verbillä voidaan vii-  
tata mm. toimintaan, jonka etenemistä todellinen tai  
kuviteltu havainnoitsija voi seurata.<sup>134</sup>

Perfektiivisen aspektin ilmaisemaa toimintaa sen sijaan

rajaa abstrakti sisäinen raja, mistä johtuen toiminta  
näyttäytyy totaalisena. [- -] Totaalisuutta voisi luon-  
nehtia näkökulmaksi, jossa mahdollisuus tarkastel-  
la toiminnan sisäistä rakennetta, sen eri vaiheita, on  
ikään kuin suljettu pois. Totaalista toimintaa voi ver-  
rata esineeseen, jota voi tarkastella vain ulkoapäin.<sup>135</sup>

Nikunlassi erottaa lisäksi perfektiiviselle aspektille kaksi merkitystä, per-  
fektin ja potentiaalisen. Perfektissä merkityksessään perfektiivinen aspekti  
ilmaisee toimintaa, joka ”sijoittuu tarkasteluhetken kannalta menneisyyteen,  
mutta sen tulos on edelleen läsnä tai muulla tavoin aktuaali”, ja potentiaalisessa  
merkityksessään taas ”puhujan arviota toiminnan suorittajan kyvystä tai kyvyt-  
tömyydestä suorittaa kyseinen toiminta”.<sup>136</sup> Puhujan arvio on tämänhetkinen,  
mutta toiminnan suorittamisen mahdollisuus sijoittuu tulevaisuuteen.

Ilmaus ’luin kirjaa’ todetaan venäjän kielessä siis käyttäen lukea-verbin  
imperfektiivistä aspektia: *tšitala* knigu. Ilmaus ’luin kirjan’ puolestaan vaatii  
lukea-verbin perfektiivisen aspektin perfektissä merkityksessään: *protšitala*  
knigu. Aktuaali tulos tästä toiminnasta on, että olen nyt lukenut kirjan. Jos taas  
arvelen lukevani kirjan (huomenna), käytän lukea-verbin perfektiivistä aspek-  
tia potentiaalisessa merkityksessä: *protšitaju* knigu (zavtra). Lukea-verbin as-

---

134 Nikunlassi 2002, 176.

135 Ibid.

136 Nikunlassi 2002, 179.

pektit erottuvat toisistaan vain etuliitteen avulla, mutta näin ei suinkaan aina ole, vaan aspektiparin verbit voivat olla hyvinkin erinäköiset: 'ottaa' – brat (imperfektiivinen aspekti) ja vzjat (perfektiivinen aspekti).<sup>137</sup>

Näyttämöanimaation kieliopissa aspektuaalisuus (eli aspekti semanttisena käsitteenä<sup>138</sup>) ilmenee, moodin tavoin, muutoksen ominaisuutena. Moodi on muutoksen tapa, aspekti liittyy enemmänkin aikaan. Kun katsojana havaitsen muutoksen, jossa paikoillaan ollut antropomorfinen figuuri näyttää liikahtavan, muuttavan asentoaan vaikkapa istuvasta seisovaksi ja sitten kävelevän, seuraan elollistumista preesensissä. Figuuri animoituu silmiäni edessä. Tällöin animoinnin moodi on liike, lokaatio esineessä itsessään, ja aspekti imperfektiivinen, mikä kaikki voidaan ilmaista yksinkertaisella lauseella: *Esine liikkuu*. Tai: *Hamlet kävelee*. (Jälkimmäinen lause edellyttää jo merkityksenantoa.)

Silloin, kun en katsojana voi havaita figuurin muutosta preesensin tapahtumana vaan tapahtumisen lopputuloksena, on kyseessä animoinnin perfektiivisen aspektin moodi. Muutoksen vaiheiden seuraaminen on estetty, esimerkiksi figuurin kasvojenilme vaihdetaan nopeasti, ja voin vain havaita, että figuuri on animoitunut. Tämä on Nikunlassia soveltaen perfektiivisen aspektin perfektimerkitys.

Perfektiivisen aspektin potentiaalinen merkitys tulee puolestaan esiin silloin, kun figuurissa tai sen ympäristössä siihen liittyen ei tapahdu minkäänlaisia havaittavaa muutosta, mutta figuurissa itsessään on jokin ominaisuus, joka herättää minussa katsojana aavistuksen tai tunteen muutoksen potentiaalisuudesta. Esimerkiksi figuurin tarkasti ihmistä jäljittelevä anatomia voi herättää katsojassa tunteen elollisuuden mahdollisuudesta, joka Elina Jarvisella purkautui kysymykseksi ”Hengittääkö se?” hänen nähdessään kuvataiteilija Ron Mueckin silikoninuken Pariisin Fondation Cartier -museossa 2006. Oikeasta anatomiaa ainoan poikkeuksen teki koko: figuuri oli valtava (pelkkä pää lähes ihmisen kokoinen), mikä teki teoksesta hämmäntävän ja kiinnostavan.<sup>139</sup> Anatomia perfektiivisen aspektin moodina ei siis näytä edellyttävän, että figuurin tarvitsisi olla kaikilta osin realistinen suhteessa arkitodellisuuteen.

137 Kyrilliset esimerkkisanat on translitteroitu käyttäen SFS 4900 -standardia.

138 Nikunlassi 2002, 174.

139 Jarvisen 2006, 59.

Näyttäisi siltä, että perfektiivisen aspektin moodin lokaatio on aina figuurissa itsessään. Tämä voidaan tietenkin kyseenalaistaa kysymällä, eikö figuurin elollistuminen (jos kerran figuurissa ei tapahdu havaittavaa muutosta) tapahdu, ainakin potentiaalisen merkityksen kohdalla, *katsojassa*; kysehän on hänen odotuksestaan ja tunteestaan; figuuri animoituu hänessä. Mutta se, minkä katsojana kuitenkin havaitsen, on tuo figuuri, jonka animoitumisen alkusyy on siinä itsessään, ja jossa tapahtuvaa muutosta odotan. Muutoksen lokaatio on eri kuin kokemuksen lokaatio.

Perfektiivisen aspektin kohdalla voidaan kyseenalaistaa myös koko animoinnin aspektuaalisuus eli suhde aikaan: eikö teatteritapahtuma toteudu aina preesensissä, joka siis on imperfektiivisen aspektin ominaispiirre, mutta jota perfektiivisellä aspektilla ei ole olemassa? Sauterin mukaan teatteri tapahtuu esiintyjän ja katsojan yhteistyönä, esityksen aikana, luomisen ja kokemisen samanaikaisena prosessina.<sup>140</sup> Katsoja antaa merkityksen havainnolleen, esimerkiksi jo mainitulle anatomisesti hyvin tarkkaan ihmistä muistuttavalle figuurille. Hänen kokemuksensa (se, että figuuri elollistuu) tavallaan muodostuu preesensissä hänen odottaessaan muutosta. Mitään havaittavaa muutosta figuurissa ei kuitenkaan tapahdu. Näin figuurin animoituminen on potentiaalisesti läsnä ikään kuin kokemuksen preesensinä mutta faktisena toimintana futuurissa. Täsmälleen näin toimii myös venäjän kielen perfektiivisen aspektin verbi: sen kahdesta kieliopillisesta aikamuodosta toinen, menneen ajan muoto, viittaa toiminnan lopputulokseen (esimerkiksi lauseessa: *Hän on liikahtanut* – toiminnan lopputulos on eri asento), ja toinen, kieliopillisesti preesensissä taivutuksensa saava muoto tulevaan toimintaan (*Hän liikahtaa (kohta)*). tai: *Hän liikahtanee*. Jälkimmäinen suomen kielen potentiaalimodusta käytettäessä.<sup>141</sup>)

Näyttämöanimaation perfektiivinen aspekti näyttäisi osoittavan, että figuurissa havaittavasti preesensissä tapahtuva muutos ei ole elollistumisen välttämätön edellytys. Samaan tulokseen näyttää tulleen myös Jurkowski, jonka käyttämä käsite *animisaatio* viittaa animismiin ja figuurin rituaaliseen elollistamiseen. Animisaatiolla hän tarkoittaa yksinkertaisesti esineen kohtelua elollisena olentona ihmisesiintyjien taholta. Tästä esimerkkinä Jurkowski käyttää

---

140 Sauter 2005, 19.

141 Sanasto: potentiaalimodus.

tsekkiläisen DRAK Teatterin esitystä *Circus Unikum* (1978), jonka tärkeimmän roolihahmon, Nadezhdan ('toivo'), näyttämöhahmo animoitiin näyttelijöiden asenteella.<sup>142</sup> Jos kuitenkin perfektiivisen moodin lokaatio on aina esineessä itsessään, mikä Nadezhdan ominaisuus aiheutti katsojassa tunteen sen elollistumisesta? En ole nähnyt esitystä, mutta valokuvasta käy ilmi, että Nadezhdalla on nivelet.<sup>143</sup> Ehkä katsoja odotti hahmon liikahtavan, toisin sanoen ehkä teatterinukelle rakennetut nivelet ikään kuin jatkuvasti tarjoutuivat liikkeen mahdollistajiksi? Tällöin *tarjoumaa* voisi pitää perfektiivisen aspektin yhtenä moodina (potentiaalinen merkitys).<sup>144</sup> Nadezhdaa animoitiin täten sekä animisaation että tarjouman moodein.

Jos Jurkowskin animisaatio ajatellaan moodiksi, sen aspekti vaatii pohdintaa. Olen esittänyt, että perfektiivisen aspektin näyttämöanimaatiossa esineelle ei tapahdu muutosta, jota katsoja voisi havainnoida presensin tapahtumana. Tässä mielessä Nadezhdan animointi oli perfektiivistä, ja moodiksi on täsmennetty Nadezhdaan itseensä liittyvä ominaisuus, nivelten tarjouma. Jos animisaatiolla tarkoitetaan nimenomaan ihmisesiintyjien asennoitumista figuuriin, katsoja / kuulija havainnoi tuon asennoitumisen ilmenemistä presensissä, siis tapahtumahetkellä: esiintyjät esimerkiksi ehkä puhuttelivat näyttämöhahmoa niin sanotuin sinä-replikein tai kertoivat hänestä yleisölle (hän-replikit).<sup>145</sup> Voisi siis ajatella, että animisaatio onkin imperfektiivisen aspektin moodi, jonka lokaatio on esineen ympäristössä siihen liittyen. Niinpä eroksi aspektien välillä muotoutuu myös animoijan presens näyttämöanimaatiossa: imperfektiivisessä aspektissa animointi ja katsojan kokemus esineen elollis-

---

142 Jurkowski 1988, 37 ja 1998, 391.

143 Jurkowski 1998, kuvallituksen kuva 114.

144 Tarjouman (*affordance*) käsitteestä tarkemmin Gibson 1986, 127–43. Tarjouman käsitettä teatterintutkimukseen on soveltanut Teemu Paavolainen väitöskirjassaan *Theatre/Ecology/Cognition. Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor and Meyerhold* 2011, 44–52.

145 Sinä- ja hän-replikeilla ihmisesiintyjä osoittaa asennoituvansa esineeseen elollisena vastaanäyttelijänä. Sinä-replikki, puhuttelu, osoitetaan esineelle. Esinettä koskeva hän-replikki puolestaan esitetään joko katsojalle tai toiselle vastaanäyttelijälle, joka voi olla ihmis- tai esine-esiintyjä. Replikkien nimeäminen persoonapronomineja käyttäen tulee hyvin lähelle filosofisen antropologian piirissä kehitettyä teoriaa Minästä ja Sinästä, ks. esim. Laine 1995, 63. Sanasto: sinä-replikki, hän-replikki.



tumisesta tapahtuvat samanaikaisesti, kun taas perfektivisessä aspektissa ne ovat eriaikaiset: animoiija on tehtävänsä tehnyt, ja tämän hetkessä katsojakokemuksessa esine on joko muuttunut tai se muuttune<sup>146</sup>.

On vielä huomattava, ettei figuuri ole aina välttämättä esine: roolihahmon näyttämöhahmona voi esiintyä vaikkapa pelkkä valo (esimerkiksi Peter Pan -esityksen Helinä-keiju).<sup>147</sup> Tällöin valo ei ole moodi vaan itse figuuri, jonka animoinnin moodeja voivat olla ääni ja liike. Roolihahmon näyttämöhahmona voi olla myös pelkkä ääni, joka edellisen esimerkin valon tavoin muuttuu moodista itse figuuriksi ja jonka animoinnin moodi on esimerkiksi puhuttu minä-repliikki; en siis katsele äänen avulla animoitua tyhjyyttä, vaan havainnoin kuuloaistilla roolihahmon (esimerkiksi Jumala) näyttämöhahmoa (ääni).

Yhteenvedonä esitän, että roolihahmon näyttämöhahmo on figuuri, johon liittyy havaittava tai potentiaalinen muutos merkinä sen elollistumisesta, eli toimimisesta elollisen roolissa. Muutos aiheutetaan animoinnilla, josta voidaan erottaa kolme kategoriaa: tapa (moodi), paikka (lokaatio) ja aika (aspekti). Muutoksen lokaatio voi olla figuurissa itsessään tai sen ympäristössä siihen liittyen. Animoinnin aspekti viittaa joko tapahtumiseen tässä ja nyt (imperfektivinen aspekti), tapahtumisen tuloksen havaitsemiseen (perfektivinen aspekti perfektissä merkityksessään) tai tapahtumisen odottamiseen (perfektivinen aspekti potentiaalisessa merkityksessään).

---

146 Erotan animoijan animaattorista, joka on vakiintunut tarkoittamaan elokuvaanimaation tekijää, liikemoodin teknistä toteuttajaa. Näyttämöanimaatiossa animoiija käyttää muitakin kuin liikemoodia, esimerkiksi antaa äänen animoitavalle figuurille, kun taas elokuva-animaattori ei tee ääninäyttelijän työtä. Sanasto: animaattori, animoiija.

147 Blumenthal 2005, 62.

## Käsitteet ja havaintosynteesi

Teoksessa *Filosofisia kirjoituksia* Maurice Merleau-Ponty käyttää käsitettä *havaintokokemus*.<sup>148</sup> Erottelu havainnon ja kokemuksen välillä näyttäisi olevan ristiriidassa Merleau-Pontyn termin kanssa: yhteisen havainnon ja sen aiheuttaman yksilöllisen kokemuksen kuvaaminen vaikuttaisi mahdottomalta, sillä Merleau-Pontyn mukaan

havaintoon ei voi soveltaa klassista muodon ja aineen erottelua eikä havaitsevaa subjektia myöskään voi käsittää tietoisuudeksi joka ”tulkitsee”, ”selvittää” tai ”jäsentää” aistittavaa ainesta sitä koskevan, subjektin hallussa olevan ideaalisen lain nojalla.<sup>149</sup>

Edelleen Merleau-Ponty toteaa:

Jos katson ystäväni kanssa maisemaa ja haluan näyttää hänelle jotain mitä minä näen mutta hän ei vielä näe, tilanteen selittämiseksi ei voi todeta, että minä näen jotain omassa maailmassani ja yritän kielellisten viestien kautta saada aikaan vastaavan havainnon ystäväni maailmassa. Ei ole kahta numeerisesti erillistä maailmaa sekä niiden lisäksi välittävää kieltä, joka yksin saattaisi meidät yhteen.<sup>150</sup>

Tämän mukaan yritykseni saada lukija näkemään esine roolissa esittämäni aspektihypoteesin avulla vaikuttaa äkkipäätä mahdottomalta. Mutta ehkäpä terminologinen ero pitäisikin tehdä havaintokokemuksen ja *tunnekokemuksen* välille? Jaettu havaintokokemus ei automaattisesti tuota samaa tunnekokemusta, toisin sanoen yhteinen havainto muutoksesta ei välttämättä sisällä esineen voimakasta mieltämistä elolliseksi jokaisen havainnoijan kokemuksessa.

Merleau-Pontyn ajattelua tähän erotteluun silloittava seikka on, että hänen mukaansa havainnon kohde tarjoutuu ”reaalisena jokaiselle subjektille, jonka kanssa jaan saman *tilanteen*”.<sup>151</sup> Katseeni kohde (esine Smedsin ohjaamassa esityksessä) siis tarjoutuu kanssani samassa esityksessä, samassa teatteritilantees-

---

148 Merleau-Ponty 2012, 81.

149 Merleau-Ponty 2012, 80.

150 Merleau-Ponty 2012, 89.

151 Merleau-Ponty 2012, 90. Kursivointi minun.

sa oleville toisille katsojille, joille se esittää kommunikaation vaatimuksen eli vaatimuksen nähdä samoin kuin minä.<sup>152</sup> Olen suhteessa toisiin minuuksiin, ja me kaikki olemme suhteessa samaan olevaan, joten olemme periaatteessa avoimia samoille totuuksille:<sup>153</sup> olen kanssakatsojien reaktioista päätelty heidän tehneen kanssani samankaltaisen havainnon esineestä näyttämöhahmona.

Esittämäni teoreettinen hypoteesi animoinnin aspekteista yleistää ja kategorisoi tuota havaintoa lukijalle. Tällöin käsittelemme havaintoani intellektuaalisena toimintona, sillä havaintokohde onkin ajatus (eikä yhtä aikaa minulle ja lukijalle aistittavaksi tarjoutuva esine), ideaalisesti olemassa oleva ja siis muotoiltavissa kaikille samaksi Pythagoraan lauseen tavoin ja täten oikeutetusti kommunikoitavissa.<sup>154</sup> Hypoteesiin tutustunut lukija voi sitten tunnistaa esineen näyttämöhahmoisuuden ja myöntää, että elollistuminen on totta tietynlaisen analyysin ja järkeilyn välttämättömänä tuloksena. Merleau-Pontyn mukaan

[m]uotoilu ”on totta” ei kuitenkaan vastaa sitä mitä minulle on annettu havainnossa, joka ei tarjoa totuuksia, kuten geometria, vaan läsnäoloa.<sup>155</sup>

Erityisesti perfektiivisen aspektin potentiaalisen merkityksen kohdalla lukija taas voisi todeta esineen elollistumisen olevan kuvitteellista, siis ei aktuaalisesti olemassa olevaa vaan ainoastaan *mahdollista*; näyttämöhahmoisuutta implikoivaa muutosta itse esineessä ei pystytä kuvaamaan, koska sitä ei tapahdu. Merleau-Pontyn mukaan havaintokokemus muodostuu kuitenkin synteesiinä, ”joka johdattaa minut annetusta siihen mikä ei ole aktuaalisesti annettua.”<sup>156</sup> Hän jatkaa:

Klassinen havaintoa koskeva analyysi sovittaa koko kokemuksemme sille erityiselle tasolle, jota perustellusti pidetään todenmukaisena. Mutta kun tarkastelen havaintoni kokonaisympäristöä, paljastuu toinen olemisen tapaluokka, joka ei ole geometrian ideaalista

---

152 Merleau-Ponty 2012, 89.

153 Merleau-Ponty 2012, 90.

154 Merleau-Ponty 2012, 89.

155 Merleau-Ponty 2012, 83.

156 Ibid.

ja välttämätöntä olemista, mutta ei myöskään pelkkää aistikokemusta, *percipi*. Nämä havaittujen olioiden ympäristöä koskevat huomiot auttavat ymmärtämään paremmin havaittua itseään.<sup>157</sup>

Klassista havainnon analyysia soveltaen kokemukseni esineen elollistumisesta ei siis todella ole välttämättä ”todenmukainen”, mutta olion (esineen) ympäristöä tarkastelemalla on mahdollista havaita sellainen animoinnin moodi (tapaluokka), jonka lokaatio ei ehkä olekaan esineessä itsessään vaan sen ympäristössä.

Tapaluokan ja ympäristön lisäksi Merleau-Ponty mainitsee myös aspektit. Havainto on itse asiassa havaittajasubjektin *suhde* kokonaisuuteen, ”joka voidaan periaatteellisesti tavoittaa ainoastaan tiettyjen osiensa tai aspektiensa kautta”, ja

[h]avaintosynteesin voi [- -] toteuttaa vain se, joka kykenee erottamaan kohteesta tietyistä näkökulmista ilmenevät aspektit jotka ainoana on aktuaalisesti annettu, ja samalla kykenee ylittämään nämä.<sup>158</sup>

Mitä tämä voisi tarkoittaa näyttämöanimaation kohdalla? Ensinnäkin havainto elottoman elollistumisesta näyttämöllä on nimenomaan riippuvainen katsojan suhteesta esineeseen ja sen ympäristöön eli kokonaisesitykseen, joskus koko teatterikontekstiin. Elollistuminen, elolliseksi tuleminen tapahtuminen (tätä käsitellään tarkemmin luvussa 3) voidaan kokonaisilmiönä tavoittaa vain hyväksymällä sen mahdolliset aika-aspektit, ja erityisesti suostumalla kokemaan havaittu ”samaa aikaan läsnäolevana ja pelkästään odotettavissa olevana” Merleau-Pontyn muotoilua käyttäkseni.<sup>159</sup> Havaintosynteesin kautta havaittajasubjektille ilmenevä olio, elollistunut esine, ei ole pelkkään aistimukseen perustuva tai toisaalta pelkästään intellektuaalisesti haltuun otettu ykseys, vaan toisiaan vahvistavien näkökulmien horisonttiin avautuva kokonaisuus.<sup>160</sup>

---

157 Merleau-Ponty 2012, 83-84.

158 Merleau-Ponty 2012, 86.

159 Ibid.

160 Merleau-Ponty 2012, 87.

Olen tässä luvussa esitellyt teatterillisen havainnon syntyä, mikä edellyttää väitettä tämänkaltaisen havainnon olemassa olosta. En kuitenkaan lähde olettamuksesta, että elottoman esineen kokeminen elolliseksi toimijaksi on välttämätöntä tai edes mahdollista kaikille katsojille. Tekemäni havainnot esineistä näyttämöllä olisi varmasti mahdollista kokea, kuvata ja tulkita muutakin kuin elollistumisen käsitettä käyttäen. Merleau-Pontyn ajattelua seuraten en ajattelekaan olevani itselleni läpinäkyvä ja aukaisevani

ajattelun ja kokemuksen mahdollisten kohteiden kokonaisuuden. Käsitän itseni erityisenä ajatteluna, joka on sitoutunut tiettyihin kohteisiin: toimivana ajatteluna.[- -] Tällainen ajattelu [- -] ennemminkin etsii selvyyttä kuin omistaa sen ja ennemminkin saa aikaan totuuden kuin löytää sen.<sup>161</sup>

Erittelemällä tarkasti havaintokokemusta esineestä ja sen näyttämöllisestä ympäristöstä on mahdollista, mikäli tulkitsem Merleau-Pontya oikein, ilmaista jotakin siitä hetkestä, jossa ”oliot, totuudet ja arvot muodostuvat” ja ehkä jopa

opettaa ilman dogmaattisuutta objektiivisuuden itsensä todelliset ehdot ja muistuttaa meitä siitä, mikä on tietoisuuden ja toiminnan tehtävä. Kyse ei ole siitä, että palauttaisimme inhimillisen tiedon aistimiseen vaan siitä, että osallistumme tiedon syntymiseen ja teemme tästä syntymisestä jotain yhtä aistittavaa kuin aistimaailma. Kyse on siitä, että valloitamme uudelleen tietoisuuden rationaalisuudesta, joka kadotetaan kun sen uskotaan olevan itsestään selvää ja joka löydetään uudelleen, kun se saadaan ilmenemään ei-inhimillisen luonnon taustaa vasten.<sup>162</sup>

---

161 Merleau-Ponty 2012, 100.

162 Merleau-Ponty 2012, 106.

## Elollistuminen esteettisenä objektina

Meillä vähemmälle huomiolle jäänyt Merleau-Pontyn aikainen Mikel Dufrenne pohtii taideteosta vastaanottajan näkökulmasta teoksessaan *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Hän puhuu taideteoksesta esteettisenä objektina, katsojasta havainnoivana (*perceiving*) subjektina, ja esteettisestä elämyksestä (*experience*) näiden kahden liittona. Teoksen dikotomisesta rakenteesta huolimatta Dufrenne esittää ajatuksen, että esteettinen objekti ja esteettinen havainnointi (*perception*) ovat erottamattomat; kumpaakaan ei ole olemassa ilman toista. Kääntäjä Edward Casey'n alkusanojen mukaan pohdinnan aiheena on taiteilijan luomistyön tuote, ei luomisteko sinänsä.<sup>163</sup>

Dufrenne omistaa kuitenkin yhden luvun luoja (*creator*) ja toteuttajan (*performer*) suhteen käsittelylle. Hänen mukaansa teatteri kuuluu niihin taiteenlajeihin, joissa luoja ja toteuttaja ovat useimmiten eri henkilöt, kun taas esimerkiksi taidemaalari luo ja toteuttaa teosta samanaikaisesti. Teatteriesityksen tekijät toteuttavat näytelmäkirjailijan luomaa taideteosta, kirjoitettua tekstiä, joka onnistuneesti toteutettuna ja koettuna muuttuu esteettiseksi objektiksi. Hän menee jopa niin pitkälle, että esittää tekstin julkisen esityksen olevan vain hienostunutta lukemista (*refined reading*), joka säästää katsojalta vaivan lukea teksti itse.<sup>164</sup>

Äkkiseltään vanhanaikaiselta vaikuttava jaottelu saattaa kuitenkin saada vastakaikua katsojassa, jos kyseessä on erinomaisen (perinteisen) näytelmätekstin tavanomainen tai lattea näyttämöllepano. Toisaalta ajatus tekstistä teatterin esteettisenä objektina voisi päteä joissain tapauksissa nykyteatteriinkin, jos tekstiksi hyväksytään *esitysteksti*, mutta sen luoja ja toteuttajaa lienee mahdotonta erottaa toisistaan. Dufrennen ajattelu teatterista sanataiteen lajina on ongelmallinen etsittäessä teatteriesityksen esteettistä objektia. Erityisen ongelmallinen se on suhteessa nukketeatteriinkin, jonka perusolemukseen ei ole koskaan ollut tyypillistä kirjoitetun kielen siirtäminen näyttämöpuheeksi puhumattakaan sellaisista näyttämöanimaation muodoista, joissa sanat

---

163 Casey 1973, xxiii.

164 Dufrenne 1973, 37.

(puhutus tai luetut) palvelevat esineen elollistamista toimien pelkästään animoinnin moodina, tai joissa tekstiä ei ole lainkaan.

Nukketeatteri perustuu visuaalisuuteen, ja viime vuosisadan alkupuolella muun muassa Paul Kleen ja Pablo Picasson suunnittelemat nuket veivätkin nukketeatteriteoreetikkojen pohdintoja vahvasti kuvataiteen suuntaan.<sup>165</sup> Vielä nykyäänkin nukketeatteria usein arvioidaan siinä käytettyjen esineiden perusteella: esitys on hyvä, jos nuket ovat hienoja. Jos nukketeatteri ei ole kirjallisuuden, vaan kuvataiteen laji, dufrennelainen esteettinen objekti on helppo löytää: taiteen kokija katselee taidokkaasti valmistettua esinettä. Nuken täytyy kuitenkin täyttää myös toimivuuden vaatimus, ja tässä lähestytään Dufrennen määrittelyä käyttöesineestä, mihin palaan myöhemmin.

Dufrennen ajatukset tanssista antavat nukketeatterille mielenkiintoisen vertailukohtaan. Hänen mukaansa baletti, joka on vasta koreografin mielikuvituksessa, ei vielä ole esteettinen objekti, toisin kuin näytelmäteksti, jonka kirjailija on kirjoittanut paperille ja jota voidaan arvioida irrallaan esityksestä. Tanssian sijaan ei ole olemassa ilman tanssijaa; ”the qualities of the dance are those of the dancer”.<sup>166</sup> Nukketeatteriohjaajan työ muistuttaa koreografin työtä, eikä hänenkään ideoita voida pitää vielä esteettisenä objektina. Sitaattia soveltaen nukketeatterin olemus piilisi nukessa, tai ehkä nuken ja animoijan yhteistyössä, mutta päteekö tämä myös esityksiin, joiden roolit on miehitetty tavallisilla käyttöesineillä (eivät toimi eivätkä ole hyvän näköisiä)?

Englanninkielinen *an object* voidaan suomentaa sekä ’esineeksi’ että ’kohdeeksi’. Niin Jurkowski kuin Dufrennekin ovat luokitelleet ja määritelleet ’esineitä’, edellinen suhteessa nukketeatteriin ja jälkimmäinen suhteessa esteettiseen objektiin. Jurkowskiin mukaan kaikki teatterinuket ovat esineitä, mutta kaikki esineet eivät ole teatterinukkeja: teatterinukke on valmistettu nimenomaan teatterikäyttöön, kun taas esimerkiksi työkalu mahdollistaa jokapäiväisten toimintojen suorittamisen.<sup>167</sup> Nukkeja käytetään nukketeatterissa, muita esineitä niin kutsutussa esineteatterissa, joka kuitenkin yleisesti luetaan nukketeatterin pii-

---

165 Jurkowski 1988, 17.

166 Dufrenne 1973, 75.

167 Jurkowski 1998, 477.

riin.<sup>168</sup> Nukkien ja esineiden lisäksi teatterikäytössä ovat myös pelkät materiaalit tai esineellistetyt (*objectivised*) ihmiskehon osat.<sup>169</sup>

Dufrenne pohtii esteettisen objektin suhdetta elävään olentoon, luonnon-esineeseen, käyttöesineeseen sekä 'tarkoittavaan' (*signifying*) esineeseen.<sup>170</sup> Muu kuin esteettinen esine voi tilapäisesti estetisoitua, mutta tämä metamorfoosi on riippuvainen kontekstista. Tässä Dufrennen ajattelu on samoilla linjoilla Jurkowskin kanssa, joka vertaa teatterinukkeja ja käyttöesineitä näin:

"In theatre the puppet is used in accordance with its programmed, intended functions. To use the object of everyday use onstage a player must negate its intended functions and use it according to its new theatrical functions which may be various."<sup>171</sup>

Sen sijaan esteettinen objekti itsessään on ilmaiseva (*expressive*). Se ei ole merkki, joka viittaa itsensä ulkopuolelle, johonkin muuhun (kuten *signifying object*, esimerkiksi valokuva-albumi), vaan sen merkitys on nimenomaan sen ilmaisussa. Esteettinen objekti ei saa ihmistä tekemään (kuten käyttöesine, esimerkiksi työkalu) vaan havaitsemaan eli avaamaan itsensä aistilliselle. Esteettinen objekti on itsessään kieli, ja tämä erottaa sen kaikista muista objekteista.<sup>172</sup> Näin ajateltuna esteettisellä objektilla voi olla kielioppi, eli kuvaus kielestä – esimerkiksi näyttämöanimaation verbioppi.

Myös John Dewey erottaa ilmaisevan objektin ja itsensä ulkopuolelle viittaavan objektin toisistaan. Deweyn mukaan ilmaiseva objekti sisältää yksilöidyn merkityksen, kun taas viittaava objekti osoittaa yleistävän toteamuksen (*statement*).<sup>173</sup> Liikennemerkki ei tällöin ole ilmaiseva objekti, sillä sen merkitys ei luontaisesti kuulu siihen.<sup>174</sup> Se esittää aikeellisuutta sisältävän väitelauseen,

---

168 Nimike on hieman harhaanjohtava, sillä myös nukke on esine. Sanasto: esine-teatteri.

169 Jurkowski 1998, ks. 477–483.

170 Dufrenne 1973, ks. 72–138.

171 Jurkowski 1998, 478.

172 Dufrenne 1973, 79–122.

173 Dewey 2005, 94 sekä 2010, 114.

174 Dewey 2010, 105–106.



kun taas taide (siis ilmaiseva objekti) on ”aikeen välitöntä toteutumaa”.<sup>175</sup> Kuten liikennemerkeillä, kirkollisiin pyhäinkuviin liitetyillä symboleilla on Deweyn mukaan samanlainen osoittava tehtävä niiden helpottaessa hahmon tunnistamista.<sup>176</sup>

Jurkowski tekee jyrkän eron teatterinukun ja käyttöesineen välillä, mikä äkipäättä voisi johtaa ajatukseen nukesta nukketeatterin esteettisenä objektina. Hyvän nukun kriteerinä on kuitenkin myös sen toimivuus, eli sen on pystyttävä täyttämään tehtävänsä teknisesti. Teatterikäyttöön valmistettu nukke on kuin työkalu, joka viittaa kahteen funktionaaliseen yhteensopivuuteen: suhteeseen toimijan ja työkalun (animoijan ja nukun) sekä suhteeseen työkalun ja sillä suoritettavan tehtävän (nukun ja roolihahmon esittämisen) välillä.<sup>177</sup> Dufrennelaittain ajateltuna nukke ei tällöin voi olla lähtökohtaisesti esteettinen objekti, tai ainakin se on jonkinlainen rajatapaus.<sup>178</sup>

Jos nukke sen paremmin kuin muukaan näyttämöanimaatiossa nähtävä esine ei suoraan täytä dufrennelaisen esteettisen objektin määritelmää, ja jos ilmaisevuus (*expressiveness*) on merkittävä (merkittävin?) esteettistä objektia luonnehtiva tekijä, teatteriesityksen rooleissa esiintyvien esineiden yhteisnimitykseksi voisi sopia Deweynkin käyttämä, mutta Roger Bensky nimenomaan teatterinukelle ehdottama termi *ilmaiseva esine* (*an expressive object*).<sup>179</sup> Teatteriesityksestä puhuttaessa mikään esine ei kuitenkaan voi olla ilmaiseva, sillä teatteri ilmenee aina tapahtumana.<sup>180</sup> Esineestä voi kuitenkin *tulla* ilmaiseva.

Englanninkielistä *an object* voidaan käyttää myös pelkästään ’kohteen’ merkityksessä, jolloin ihmisesiintyjän toiminta jollakin lailla *kohdistuu* siihen. Näyttelijä harvemmin kohdistaa aktiviteettiaan lavaste-elementteihin, joten kohteena lienee ennemminkin tarpeisto. Nimensä mukaisesti tarpeisto vastaa

---

175 Dewey 2010, 108. Väitelauseeseen palataan asiointilan yhteydessä (luku 5), jossa esitetään mahdollisuus sen liittymisestä ilmaisevaan esineeseen.

176 Dewey 2010, 114. Dewey viittaa symboleilla pyhimysattributteihin, jotka esittämäni toisenlaisen tulkinnan mukaan voivat saada elollistumisen moodin statuksen ja toimia tällöin osana ilmaisevaa objektia. Sanasto: attribuutti.

177 Nukella suoritettava työtehtävä voidaan tietenkin ymmärtää monin eri tavoin.

178 Dufrenne 1973, 93: borderline cases.

179 Dewey 2005, 85 sekä Dewey 2010, 104. Benskyistä: Jurkowski 1998, 30.

180 Sauter 2005, 26.

näyttelijän tarpeisiin hänen rakentaessaan roolihahmon näyttämöhahmoa, eli hän käsittelee, manipuloi tarpeista kulloistenkin tarpeidensa suunnassa. Esitävien esineiden ja muun tarpeiston välillä ei meillä aina nähdä suurta eroa: teattereiden satunnaisissa nukketeatteria hyödyntävissä produktioissa nukket rakentaa tarpeistonvalmistaja. Onko tästä pääteltävissä, että nukke on tarpeista, josta manipuloinnin kautta tulee kohde?<sup>181</sup>

On totta, että nukketeatterin tekijät käyttävät usein ’manipulaatiota’ tarkoittamaan nukken liikuttamista.<sup>182</sup> Tällöin nukke olisi liikuttelijan manipuloinnin kohde, ja katsojan katsomisen kohde. Tästä johtuu heti kaksi kysymystä: ensinnäkin, entä sitten esitykset, joissa nukke ei liiku eikä siihen kosketa lainkaan? Toiseksi Lothar Buschmeyer on huomauttanut, että nukken siirryttyä kuvataiteesta draaman alueelle se muuttui kohteesta toimijaksi (*from object to subject*).<sup>183</sup> Myös käyttöesineestä tulee subjekti silloin, kun se korvaa ihmisnäyttelijän roolin näyttämöhahmona. Se on draamallinen subjekti, ei tarpeista.

Jurkowskin mukaan esineteatterin ja niin sanotun kolmannen genren teatterin kehittymisen myötä nukke on muuttunut takaisin toimijasta kohteeksi. Tämän kehityksen merkkipaaluna hän pitää jo aiemmin mainittua DRAK-teatterin esitystä *Circus Unikum* (1978), jota hän kuvaa seuraavasti:

It was precisely there, in “Circus Unikum”, that we saw that the play’s most important character, ‘Nadezhda’, had no movement. She was inanimate – or almost. In spite of that she was ‘alive’ because all the other characters, played by live actors treated her as a live person.<sup>184</sup>

---

181 Suomeen heikosti vakiintunut termi ’esittävät esineet’ on käännös englanninkielisessä kirjallisuudessa tavanomaisesta ilmauksesta *performing objects*. Sanasto: objekti.

182 Tässä tutkimuksessa ei käytetä ’manipulaatiota’ tarkoittamaan esineen elollistamista kolmesta syystä. Ensinnäkään termi ei kata kaikkia elollistamisen moodeja, vaikka käsitettä *distant manipulation* on ehdotettu. Toiseksi termi jättää täysin huomiotta katsoja-kokijan osuuden elollistumistapahtumassa. Kolmanneksi termi viittaa negatiiviseksikin koettuun vallankäyttöön, mitä tarkastellaan luvussa 4. Sanasto: manipulaatio.

183 Jurkowski 1988, 18.

184 Jurkowski 1988, 37.

Nadezhda-nukke on kuin mikä tahansa muukin esine. Sen kohdalla ero teatterinuken ja muiden esineiden välillä himmenee. Kokonaisuudesta näkemättä on tietysti vaikea arvioida, mitkä kaikki esineet voisivat toimia Nadezhdan representaationa, eikä nukken valinta ole tietenkään ollut sattumaa. Kysymys onkin tässä kohtaa juuri siitä, että aiemmin todettu teatterinuken tekninen toimivuus (liikuteltavuus) on tässä korostetusti menettänyt merkityksensä Nadezhdan nivelien näkyessä selvästi. Nadezhda on esineellistetty nukke, kohde, ja kuitenkin myös toimija, koska se on elollisen roolihahmon näyttämöhahmo.

Nukken funktion muutoksia historiallisena prosessina tarkastelleen Jurkowskin mukaan Nadezhda-nukken funktio esityksessä on toimia idolina.<sup>185</sup> Funktioluokitus ei kuitenkaan anna vastausta siihen, miten esineestä yleensä *tulee ilmaiseva*. Nadezhda-nukken kohdalla Jurkowski kuitenkin tekee kiinnostavan poikkeuksen esittäessään, että se elollistuu animisaation kautta, joten hänen mukaansa nukketeatterin historia on kiertänyt täyden kehän rituaalisista alkujuurista nykypäivän ritualistiseen nukkenkäsittelyyn näyttämöllä,<sup>186</sup> animismista animoinnin kautta animisaatioon.

Näyttämöanimaation esteettistä objektia jäljitettäessä esineen elollistumisen tutkiminen on nähdäkseni olennaisempaa kuin funktioiden kartoittaminen, koska elollisen roolissa toimivasta esineestä ei tule ilmaiseva sen funktion, vaan sen elollistumisen myötä. Esine on yhtä aikaa sekä subjekti että objekti, toimija ja kohde. Animoinnin kautta esine elollistuu, eli sen ilmaisevuus (*expressiveness*) tulee esiin. Näyttämöanimaatiossa esineen elollistuminen siis näyttäisi täyttävän Dufrennen määritelmän esteettiselle objektille: elollistunut esine on ilmaiseva, ja sen merkitys on sen ilmaisussa. Seuraavassa alaluvussa tarkastelun kohteena olevan *Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali* -esityksen pehmolelut ilmaisevat jotakin sellaista, mikä ei mitenkään selviäisi kirjoitetusta tekstistä. Ne elollistuvat funktionvaihdoksen (arkipäivän lelusta teatterin näyttämöhahmoksi),<sup>187</sup> mutta ennen kaikkea esityksen aikana tapah-

185 Jurkowski 1988, 37–41. Funktioluokitus on lyhyesti esitelty alaluvun Moodi, lokaatio ja aspekti alaviitteessä.

186 Jurkowski 1988, 37.

187 Kyseessä ei kuitenkaan ole nukketeatterin muoto *toy theatre*, josta suomeksi käytetään termiä 'paperiteatteri'. Sanasto: interaktiivinen.

tuvan animoinnin ja lopulta animisaation kautta minulle, minun kokemuksesani. Vertaan kokemusta Dufrennen toteamukseen Rodinin käsiveistoksesta:

All of what it expresses is within it and is true only in  
the world it opens to me – a world without real hands  
[- -].<sup>188</sup>

## Havaintokokemuksesta kohti tunnekokemusta

*Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali (2006)*

*Lapsia, lintuja, kukkasia - vähäisempi musikaali* perustuu Franciscus Assisilaisen (1181/82–1226) elämäkertatietoihin ja kirjoituksiin esityksen nimeä myöten. Pyhimyksen väitetään laushtaneen: ”Niin kauan, kuin maailmassa on lapsia, kukkia ja lintuja, niin kauan on toivoa”.<sup>189</sup> Hän perusti munkkiveljeskunnan *frates minores* eli vähäisemmät veljet, johon esityksen nimen loppuosa samoin kuin tekijäryhmän nimi Houkka Bros. (brothers) mitä ilmeisimmin viittaa. Houkat (ortodoksisen perinteen mukaan Kristuksen tähden houkat) ovat Lainsuojattomat-festivaalin käsiohjelmätietojen mukaan ”heikon hapen bändileiri”, joka soittaa ”ontuvia biisejä”.<sup>190</sup> Määritelmä paitsi perustelee hauskaasti esityksen nimeä, sopii myös esityksen tematiikkaan. Kyseessä on kronologisesti Franciscuksen elämänvaiheita seuraileva, musiikista ja välispiikeistä rakentuva tarina, joka kerrotaan neljän ihmisesiintyjän (Tero Nauha, Petteri Pietiäinen, Kristian Smeds ja Juha Valkeapää) sekä näyttämöanimaation keinoin italialaisessa kahvilassa. Katsojat muodostavat kahvilan asiakaskunnan, jolle tarjoillaan oikeaa kahvia esityksen aikana.

Näyttämöanimaatiossaan esitys hyödyntää kolmenlaisia figuureja: pahlilaa-tikkohevosta, linnun ääntä ja pehmoleluja. Koska hevonen ja lintu esiintyvät vain yhdessä lyhyessä kohtauksessa kumpikin, analysoin ne ensin ripeästi ja

188 Dufrenne 1973, 136.

189 Franciscus Assisilaisesta esim. Robinson 1909.

190 Lainsuojattomat-festivaalin käsiohjelma 2006. Lainsuojattomat-festivaali on Rakastajat-teatterin vuosittain järjestämä vapaiden ammattiryhmien teatteritahtuma Porissa.

keskityn sitten pehmoleluihin, joiden osuus on suurempi. Havainnon analyysi perustuu dvd-taltiointiin ensi-illasta 1.9.2006.<sup>191</sup>

Pahvilaatikkohevonen toimii Franciscuksen ratsuna hänen sisääntuloonsaan esityksen ensimmäisessä varsinaisessa kohtauksessa prologin jälkeen. Kokonaisfiguuri on kieli poskessa toteutettu köyhän teatterin estetiikkaa noudattava versio klassisesta yhteenliittymästä, jossa ratsastaja lävistää ratsun ja liikuttaa kaksikkoa jaloillaan (kuten esimerkiksi Tuttiritari ja Rusinante<sup>192</sup>).



(Kuvakaappaus: K. Andrianov)

Hevonen siis näyttää liikkuvan eteenpäin, minkä lisäksi sen pää ja vartalolaatikon sivuihin kiinnitetyt jalat liikkuvat. Liikemoodin lokaatio on esineessä itsesään ja aspekti imperfektiivinen (havainnon toiminnan etenemistä tässä ja nyt).

---

191 Olen saanut tallenteen käyttöön 2010. Itse en ollut läsnä ensi-illassa, vaan esityksessä 7.9.2006.

192 Toistuva hahmo sarjassa *Pikkukakkonen*, YLE TV2.

Animoinnin toisena moodina käytetään hevosmaista ääntelyä, jonka aspekti on myös imperfektiivinen, mutta lokaatio hieman epäselvä: havaitsen äänen tulevan kokonaisfiguurista, mutta ei selvästi esineestä itsestään. Kolmas animoinnin moodi on asenne, animisaatio, jossa Valkeapää (Franciscus) pyytää katsojaa silittämään hevosta, ja aspekti on tässäkin imperfektiivinen.

Neljännessä kohtauksessa, jossa Valkeapää esittelee nimeltä muiden ihmisesiintyjien roolihahmot (ensimmäiset Franciscukseen liittyneet veljet), hän kertoo veli Sylvesterin keskustelleen usein lintujen kanssa. Linnun roolissa, sen näyttämöhahmona, on pelkkä ääni, joka visertelee dialogissa ihmisesiintyjän kanssa. Lokaatiosta en voi sanoa mitään, koska en havaitse äänimoodin lähdettä visuaalisesti. Aspekti on imperfektiivinen.

Näyttämöanimaatio pääsee vauhtiin yhdeksännessä kohtauksessa ja jatkuu esityksen loppukuvaan asti. Metsän eläimistönä esiintyvät pehmolelut, joiden funktiona on edustaa kollektiivia esityksen dramaturgiassa,<sup>193</sup> tosin niitä animoidaan myös yksilöllisesti. Animoinnin aspekti on loppukuvaan saakka koko ajan imperfektiivinen, mutta käytössä ovat molemmat lokaatiot sekä useita moodeja.

Eläinfiguurien elollisuus tuotetaan käänteisesti heti niiden esittelykohtauksessa. Sudeksi esitelty Smeds tulee kantaen jätesäkkiä, jonka sisällön hän Franciscusta vastaan käymänsä kaksintaistelun alkajaisiksi ronskisti tyhjentää lattialle puhuen samalla ”näistä herkkupaloista”. Herkkupalat ovat pehmoleluja, ja tulkitsen niiden olevan Suden saalista, nyt kuolleita mutta aiemmin elollisia; elotonta ei voi tappaa. Figuurit siirtyvät elottomista elollisiksi (kuolleiksi) suoraan merkityksen tasolla, siis ilman havaintoa muutoksesta, joka paljastaisi niiden esiintyvän elollisina näyttämöhahmoina.

---

193 Tämä esitys on ohjattu ryhmätyönä, mutta myös Smedsin omista ohjauksista löytyy esimerkkejä tästä: kookospähkinät maahanmuuttajina (*Huutavan ääni korvessa*), kakkosneloet lautamiehinä (*Kolme sisarta*) ja pesukoneet vihollissotilaina (*Tuntematon sotilas*).

Dramaturgisesti yllättävä veto onkin, että pehmoeläimet animoidaan myös muutoksen kautta, ikään kuin herätetään henkiin. Animointi lähtee nimeämisestä. Susi ottaa yksitellen eläimiä käteensä ja omien sanojensa mukaan antaa niille latinankieliset nimet, jolla eläimiä erotetaan toisistaan, pehmomassasta. Tässä tapahtuu olennainen siirtymä: nimeämisen jälkeen Susi viskaa vielä eläimet lattialle, josta Franciscus poimii Ugglaaksi nimetyn pöllön nyt hellävaroen syliinsä. Ensimmäinen havaitsemani muutos, animoinnin moodi, on muutos ihmisesiintyjien asenteessa pehmoleluja kohtaan. Animisaation ohella tästä eteenpäin käytetään muitakin moodeja.

Valkeapää kääntää korvansa pöllöön päin ja näyttää kuuntelevan figuuria. Tulkitsen tämän niin, että Uggla kuiskaa jotain Franciscukselle, joka puolestaan ilmoittaa Sudelle, että pöllöllä olisi tälle kysymys. Valkeapään äänestä poikkeava ääni (lokaatio pöllössä, joka näyttää myös liikkuvan) kysyy: ”Mikä sun nimi on latinaks?”, eli näyttää puhuvan niin sanotun minä-repliikin, vaikkei suoraan ilmeisesti ilmaisekaan sanojen tasolla mitään tietoa minuudestaan tai intentioistaan. Tulkitsen, että Uggla puhuu Sudelle.<sup>194</sup> Valkeapää ei liiku, enkä voi havaita hänen puhuvan, sillä en näe hänen suutaan.

Valkeapää palaa hetkeksi animisaatioon. Suden miettiessä vastausta Franciscus ottaa eläimet yksitellen käsiinsä lattialta, puhuu niille hiljaa, suutelee (taltioinnin perusteella ainakin yhtä) ja asettaa varovasti takaisin lattialle kauniiseen riviin. Sitten Valkeapää vaihtaa moodia ja animoi nyt pöllöä liikuttelulla sitä ja äänтелеillä (aspekti imperfektiivinen, lokaatio esineessä itsessään). Animoijan omat kasvot jäävät jälleen piiloon, tällä kertaa hatun lierin taakse, joten en voi havaita hänen ääntelevän.

---

194 Vertailun vuoksi voimme ajatella sinä- ja hän-repliikkejä: ihmisesiintyjä puhuttelee esinettä eli kohtelee sitä sinuna tai kertoo esineestä persoonana, hänenä, esimerkiksi yleisölle. Molemmista tapauksissa animoinnin moodi on animisaatio, josta minä-repliikissä ei ole kyse.



(Kuvakaappaus: K. Andrianov)

Tulkitsen, että Ugglan kutittaa Sutta, joka nauraa ja ottaa Ugglan omiin käsiinsä ja puhuttelee sitä sanoilla ”Kuule Ugglan” (animisaatio: sinä-repliikki). Susi työntää kätensä Ugglan sisään – pöllö onkin käsinukke – Ugglan liikkuu ja siirtyy rytmimusiikin alkaessa katsomoon. Matkalla Susi / Smeds nappaa mukaansa toisen eläimen, ja äkkiä Ugglan ja tuo eläin heiluvat musiikin tahdissa toisiinsa päin kääntyneinä katsomon vasemmassa reunassa. Samalla Franciscus / Valkeapää antaa varovasti muut pehmoeläimet katsojille, jotka alkavat heiluttaa niitä musiikin tahtiin, kuin tehden aaltoja urheilukilpailun katsomossa. Havaitseen, että taustalla soittavilla Tero Nauhallalla ja Petteri Pietiäisellä on päässään valkoiset pitkäkorvaiset hatut.

Smeds ilmoittaa, että ”Ugglan rupeaa väsyttämään”, minkä jälkeen Valkeapää hakee eläimet pois yleisöltä asettaen ne yksitellen Smedsin syliin. Tulkitseen, että Franciscus ja Susi tekevät tässä kiireetöntä yhteistyötä huolehtimalla pienet metsän eläimet (entiset Suden saaliit) hellästi nukkumaan. Susi suhtautuu eläimiin huolekkaasti: hän laskee ne varovasti lattialle, ottaa yksitellen jokaisen käteensä, silittelee, näyttää puhuvan jotain, suutelee ja laittaa lopuksi keskinäyttämölle istumaan. Animisaatio toimii tässä erityisen tehokkaana animoinnin moodina, ja sitä vaikuttaa tukevan taustalla soiva kitaramusiikki eläinhattuisen Pietiäisen soittamana.





(Kuvakaappaus: K. Andrianov)

Franciscus saarnaa vielä eläimille selkä yleisöön päin, laulun muodossa: ”Käännytkää, parantukaa...” (animisaatio: sinä-repliikki).

Esityksen loppukuvassa eläinfiguurit ovat paikoillaan keskinäyttämöllä, eturampissa palaa kynttilä, ja taustalla eläinhattuinen Pietiäinen soittaa kitaraa ja laulaa.<sup>195</sup> Muut ihmisesiintyjät ovat poistuneet. Takaseinän keskellä loistava aurinkofiguuri ja seinään kiinnitetyt suuret lavastekukat näkyvät selvästi.

Henkilökohtaisessa katsojakokemuksessani (esitys 7.9.2006) loppukuva toteuttaa esityksen nimen alkuosan *Lapsia, lintuja, kukkasia*: takaseinän lavastekukkien edessä nököttävät pehmolelut muistuttavat toisaalta lasten maailmasta, toisaalta Franciscuksen saarnojen eläinyleisöistä. Mieleen tulee Franciscuksen lausahdus ”Niin kauan, kuin maailmassa on lapsia, kukkia ja lintuja, niin kauan on toivoa”, joten loppukuvaa voi ajatella koko esityksen sanoman representaationa. Tässä merkittävä osuus on eläinfiguureilla, jotka ovat liikukumattomina yleisön katseen edessä – mutta jotka tuntuvat myös katsovan takaisin. Hikisen, rivosanaisen, punk-henkisen ja tummanpuhuvan esityksen lopussa vaaleat, yksinkertaiset lasten lelut antavat voimakkaan viattomuuden ja tuskattomuuden vaikutelman. Ne ovat ikään kuin täysin toisenlaisen todellisuuden, metafysisen olemisen edustajia verrattuna koko esityksen kes-täneeseen inhimilliseen, ihmisnäyttelijöiden aikaansaamaan eritteiden (hiki), tuskan, väkivallan ja karskin huumorin todellisuuteen. Kaiken edellä nähdyn

---

195      Laulun sisältöön palataan luvussa 5.

jälkeen pehmolelujen katse antaa ajattomuuden vaikutelman: se on mihinkään pakottamaton, ja samalla vastaansanomaton.

Eläinfiguurien animoinnin perusmoodina on animisaatio, ihmisesiintyjien asenne, jota voin havainnoida preesensissä. Animoinnin aspekti on siis imperfektiivinen. Loppukuvan aikana ei kuitenkaan tapahdu havaittavaa elollistamista esiintyjien taholta; kolme heistä on poistunut näyttämöltä, neljäs soittaa ja laulaa kohdistamatta laulua figuureille. Kuitenkin kokemukseni pehmolelujen elollistumisesta on voimakkain juuri tämän loppukuvan aikana. Ymmärtääkseni kyseessä on animoinnin perfektiivinen aspekti ja sen potentiaalinen merkitys, ja moodin lokaatio esineissä itsessään. Mutta mikä on tuo moodi itse? Ei ainakaan figuurien todenmukainen anatomia, johon aiemmin olen viitannut, sillä pehmolelut eivät näytä oikeilta metsän eläimiltä.

Mikel Dufrenne kiinnittää huomionsa sekä esteettiseen objektiin että toisaalta katsojan kokemukseen, jonka kautta esteettinen objekti ilmenee kolmena aspektina: aistillisuutena (materian havainnoiminen), ideana (representoitu merkitys) ja tunteena (ilmaisevuus).<sup>196</sup> Esteettinen objekti muodostuu esitetystä (*represented*) ja ilmaistusta (*expressed*) maailmasta. Esitetty maailma, fantasiakin, lainaa aina tunnistettavia elementtejä todellisuudesta, jonka kanssa se ei pysty kilpailemaan, mutta jota se kyllä pystyy imitoimaan. Esitetyn maailman tasolle jäävä teos ei muodostu katsojalle elämykseksi; ilman ilmaistua maailmaa se ei ole esteettinen objekti. Ilmaistu maailma on taiteentekijän maailmankatosumus, vitaalinen metafyyminen elementti, jonka katsoja tunnistaa esteettisestä objektista. Tämä tunnistaminen ilmenee erityisenä vaikutelmana, tunnekkaitteena. Tällöin esimerkiksi esityksen esineet eivät ole enää vain toiminnan kohde, vaan niillä on merkitys itsessään – muu kuin niiden utilitaristinen merkitys. Ilmaistu maailma elollistaa, animoi esitetyn maailman.<sup>197</sup>

Jos *Lapsia, lintuja, kukkasia...*-esityksessä käytettäisiin pehmolelujen sijasta sermin takaa liikuteltavia, todellisia eläimiä imitoivia nukkeja, esitys saavuttaisi tältä osin vain esitetyn maailman tason: näytetään, miten Franciscus saarnaa eläimille. Sen sijaan pehmolelut kantavat mukanaan merkityksiä ja arvoja,

196 Dufrenne 1973, 138.

197 Dufrenne 1973, 166–179.

joissa teoksen ilmaistu maailma toteutuu. Ymmärrän pehmolelujen edustavan alhaista statusta lelujen genressä (ei lasten näkökulmasta, vaan koska niitä voi ostaa edulliseen hintaan monista myyntipaikoista), jolla taas ei liene kovinkaan korkea status kaikkien kaupallisten tuotteiden genressä. Esitystä katsoessani kiinnitän erityistä huomiota esiintyjien kunnioittavaan asenteeseen tätä vaatimatonta esineistöä kohtaan, minkä voi ajatella vertautuvan Franciscus Assisilaisen aikanaan herättämään ihmetykseen suhteessaan eläimiin. Pyhimysaihe yhdistettynä alhaisen statuksen välineeseen toimii siis teatterillisena keinona linkittää mennyt nykyaikaan. Loppukuvan eläinfiguurien elollistumisen moodiksi voitaisiin ehkä deweylais-dufrennelaisittain nimetä *ilmaisevuus*.

Esittämäni havainnon analyysi ja esteettisen objektin teoria myöntävät havaittajasubjektin merkityksen teatteritapahtumassa, mutta eivät tee erotteluja havaittajasubjektien välillä. Niinpä ne eivät pysty jäännöksettömästi selittämään elollistumiskokemustani. Olen aiemmin väittänyt, että animoinnin moodin lokaatio on eri kuin kokemuksen lokaatio. Tätä eroa voisi kuvata niinkin, että tapahtuu kaksi muutosta: muutos esineessä tai esineelle (jolloin havaintokokemukseni mukaan esine on roolissa) sekä muutos minussa, tunnekokemus, joka syntyy havaintoni ja merkityksenantoaktini kautta. Tarkastelen tämän luvun lopuksi merkityksenantoa.

## **Subjektiiivisuus näkökulmana maailmaan**

Pentti Määttänen pohtii taideteosta kokemuksena John Deweyn pragmaattista ajattelua seuraten.<sup>198</sup> Dufrennen tavoin Deweyn lähtökohtana on taideobjektin ja taideteoksen erottaminen toisistaan, mikä ei kummallakaan tarkoita, että kokemusta voisi tarkastella irrotettuna kohteestaan. Kokemuksellisuudesta puhutaan korostuneesti, koska halutaan muistuttaa, ettei esine sen paremmin kuin tapahtumakaan ole taideteos ilman kokijan siihen liittämiä merkityksiä. Merkitykset eivät siis ole taideobjektiin itseensä kuuluvia ominaisuuksia, jotka olisivat olemassa ilman että ne annetaan. Toisaalta merkitykset eivät myöskään ole yksilön ”pään sisällä” kokemuksen yksilöllisyydestä huolimatta, vaan ne

---

198 Määttänen 2002, 192–203.

ovat yhteisön merkityksiä. Esteettinen kokemus on siis siltä osin yhteinen kuin sen jäsentämiseen ja tulkittamiseen käytetään jaettuja merkityksiä.<sup>199</sup>

Esteettinen kokemus on Deweyllä ”havaintokokemusta, välittömien aistimellisten kvaliteettien havaitsemista”, eikä pelkän ajattelun avulla voida luoda tai hävittää todellista olemassaoloa.<sup>200</sup> Tässä hän ymmärtääkseni jakaa Merleau-Pontyn ajattelun. Dewey hyväksyy kvantitatiivisen tiedon, koska se liittyy konkreettisiin operaatioihin ja auttaa havaitsemaan asioiden välisiä suhteita, mutta nivoo sen osaksi yhteistä tieteenkäsitystä kvalitatiivisen tiedon kanssa, eli ottaa mukaan myös yksilön kvalitatiivisen kokemuksen pitämättä sitä vastakohtana tieteelliselle ajattelulle. Tästä johtuen Deweytä on syytetty ”minämuotoisesta fenomenologiasta”, jonka sijasta on vaadittu, että esteettinen kokemus pitäisi pystyä määrittelemään täysin ilman kuvausta mentaalista tiloista.<sup>201</sup>

Ajatellessani kokemustani esimerkiksi *Lapsia, lintuja, kukkasia...*-esityksen loppukohtauksesta en voi sanoa, oliko kyseessä pelkästään esteettinen kokemus. En myöskään voi tietää, kokiko kukaan saman esityksen nähneistä lainkaan samanlaisen kokemuksen kuin minä, vaikka edellä sanotun valossa meidän katsojien voisi olettaa antaneen havainnoillemme yhteiset merkitykset. Sami Pihlströminkin mukaan pragmatismissa

on tunnetusti korostettu kokemuksemme aktiivisuutta ja rikkautta – kokemuksen, jonka ehdot piilevät ihmillisessä sosiaalisessa toiminnassa ja käytännöissä pikemmin kuin subjektin mielen sisällä [-].<sup>202</sup>

Pihlström kuitenkin lukee pragmatismia kuuluvaksi transsendentaalifilosofiaan siksi, että se painottaa ”tiedon subjektin aktiivista panosta kokemuksen muodostumisessa”.<sup>203</sup> Pragmatistisen tulkinnan mukaan transsendentaalinen

---

199 Määttänen 2002, 192–195.

200 Määttänen 2002, 198–199.

201 Määttänen 2002, 198–203. ”Minämuotoisella fenomenologialla” Määttänen viittaa Richard Shustermanin esittämään kritiikkiin artikkelissa ”The End of Aesthetic Experience” (1997: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1/55, 29–41).

202 Pihlström 2002, 274.

203 Pihlström 2002, 274. Immanuel Kantin transsendentaalisesta subjektista sivuilla 272–273.

subjekti ei ole mikään ”maailman metafyyysisessä perusrakenteessa majaileva kummitus”, vaan kehollinen, toimiva olento, joka on vuorovaikutuksessa niin materiaalisen kuin sosiaalisenkin ympäristönsä kanssa.<sup>204</sup> Kokemuksen ehtona on tällöin subjektin aktiivisuus, ja ”kokemuksen objektit konstituoituvat subjektin *praksiksen* kautta.”<sup>205</sup> Yhdistän tämän Hans-Thies Lehmannin ajatukseen katsojasta teatteritapahtuman (omassa sovelluksessani: elollistumistapahtuman) aktiivisena rakenneosana.<sup>206</sup> Subjektin praksiksen liitän ’elollistumisen’ käsitteeseen siten, että jos voin katsojana todeta esineen olevan roolihahmon näyttämöhahmona, tämä riittää minulle elollistumisen ehdoksi.

Subjekti-objekti -dikotomiaan viitaten Pihlström toteaa pragmatismien tarjoaman subjektiivisuuden olevan näkökulma maailmaan sekä itseemme ajattelijoina ja toimijoina; on vaikea ajatella täysin asubjektiivista kokemusta, jonka jäsentämiseksi subjektia ja objektia ei eroteta toisistaan.<sup>207</sup> Pihlströmin lopputulema on, että subjektiivisuus on kokemuksen mahdollisuuden transsendentaalinen ehto, sillä kokemus olettaa näkökulman maailmaan.<sup>208</sup> Lopuksi vielä Pihlströmin esimerkki kokemuksen ehdoista:

Voimme tutkia kokemuksenehtoja joissakin mielenkiintoisissa erityistapauksissa, vaikkapa uskonnollisen kokemuksen yhteydessä. Tässä kokemuksen välttämättöminä ehtoina näyttäytynevät ennen kaikkea uskonnollinen traditio ja monenlaiset psykologiset tekijät, jotka korostuvat esimerkiksi pragmatismien klassikon William Jamesin (1902) tunnetussa tutkimuksessa uskonnollisesta kokemuksesta. Henkilö, joka kuulee Jumalan puhuvan, ei voine pitää kuulemaansa Jumalan äänenä, ellei hän ole kasvanut johonkin sellaiseen traditioon, jossa Jumalan äänen kuuleminen on mahdollinen (ja joskus jopa aktuaaliseksi ajateltu) kokemus. Psykologiset ja historiallis-traditionaaliset ehdot uskonnollisen kokemuksen mahdollisuudelle ovat täysin ”naturalisoituja”, ja niiden avulla voidaan pyrkiä ymmärtämään uskonnollisia kokemuksia itse

---

204 Pihlström 2002, 276 ja 283.

205 Pihlström 2002, 277.

206 Lehmann 2009, 116.

207 Pihlström 2002, 282.

208 Pihlström 2002, 283–284.

kokemusten ulkopuolelta käsin, sekulaarista näkökul-  
masta.<sup>209</sup>

Pihlströmin esittää kuitenkin täysin aiheellisesti kysymyksen, olisiko sekulaari-  
risti avautuva kokemus aidosti uskonnollinen kokemus.

---

209 Pihlström 2002, 278.

Esine roolissa

### 3. *Tapahtuminen ja aika*

Edellä olen James Gibsonin ja Willmar Sauterin ajatuksia apuna käyttäen esittänyt, että elollistumistapahtuman pienin yksikkö on *muutos* esineessä. Olen kuvannut tuota muutosta *moodin* (tapa), *lokaation* (paikka) ja *aspektin* (aika) käsittein ja soveltanut aspektuaalisuuden kuvauksessa slaavilaista, tarkemmin venäjän kielen, lingvistiikkaa. Maurice Merleau-Pontyn näkemyksiä soveltaen olen myös esittänyt, että elollistumistapahtuman tavoittaminen edellyttää sen mahdollisten aika-aspektien hyväksymistä ja suostumista havaitun kokemukseen läsnä olevaksi ja odotettavissa olevaksi yhtäaikaaisesti. Mikel Dufrennen teoria taideteoksen esitetystä ja ilmaistusta maailmasta on ollut lähtökohtana pohdinnalleni nukketatterin esteettisestä objektista, joksi edellä olen esittänyt elollistumisen käyttäen *ilmaisevan esineen* käsitettä. Kun taideteoksen ilmaistu maailma animoi esitetyn maailman, Dufrennen muotoilua käyttäkseni, esineestä *tulee* ilmaiseva eli se elollistuu. Tällä tulemisella on luonnollisesti tiivis suhde aikaan. Kuvauksessani *Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali* -esityksen loppukohtauksesta mainitsen pehmoeläinten katseen antaneen *ajattomuuden* vaikutelman.

Luvussa 2 olen kuvannut esineen elollistumista imperfektiivisessä aspektissa korostamalla juuri nyt tapahtuvaa muutosta ja toiminnan prosessiluonnetta lopputuloksen sijaan. Elollistumista perfektiivisen aspektin perfektissä merkityksessä kuvasin puolestaan menneen ajan tapahtumana, jota emme ole voineet seurata, mutta jonka lopputulos on nyt havaittavissa. Ja kun havainnoitavissa ei ole muutosprosessia sen enempää kuin lopputulostakaan, figuurin animoituminen on potentiaalisesti läsnä ikään kuin kokemuksen preesensinä mutta faktisena toimintana futuurissa, jolloin elollistumisen aspekti on perfektiivinen potentiaalisessa merkityksessään. Kokemus esineen elollistumisesta vaikuttaisi siis tapahtuvan aina preesensissä, nyt – mutta mikä on tuo nyt-hetki? Voiko aikaa havaita, ja jos voi, mikä on ajan ja tapahtuman suhde? Miten tämä suhde ilmaistaan kielessä? Entä mitä tarkoittaa mainitsemani kokemus ajattomuudesta? Mikä on ajan ja pyhän kokemuksen suhde?



## Ekologinen tapahtuma

Kuten luvussa 2 todettiin, Gibsonin mukaan ekologinen tapahtuma on häiriöjärjestyksen muuttumattomassa rakenteessa.<sup>210</sup> Gibson erottaa ekologisten tapahtumien virran abstraktista, fysiikan olettamasta ajan kulusta esittäen, että tapahtumien vuo on heterogeeninen ja jakaantuu osiin, kun taas ajan kulku oletetaan homogeeniseksi ja lineaariseksi. Gibson siteeraa Isaac Newtonia, jonka mukaan absoluuttinen, tosi ja matemaattinen aika virtaa itsessään ja luonnostaan ilman suhdetta mihinkään ulkopuoliseen. Tällöin oletetaan tapahtumien tapahtuvan ”ajassa” ja ajan olevan tyhjä kunnes se ”täyttyy”. Gibsonin mukaan tämä on myytti, sillä vain tapahtumat voidaan havaita, ei aikaa. Hänen mielestään meidän tulisi ajatella tapahtumia ensisijaisina realiteetteina ja aikaa niiden abstraktiona, käsitteenä, joka aiheutuu pääasiassa säännöllisesti toistuvista tapahtumista kuten kellojen tikityksistä.<sup>211</sup>

Ekologisten tapahtumien vuo koostuu luonnollisista yksiköistä, jotka ovat sisäkkäisiä toinen toistensa kanssa – episodeja episodien sisällä, toiset alisteisia ja toiset määrittäviä (*superordinate*). Yhtenäisen episodin rajaaminen on tällöin valintakysymys, joka ei riipu mittausyksiköistä vaan tarkoituksenmukaisesta alusta ja lopusta. Episodien määrää sekvenssissä ei voida laskea, ellei yksikköepisodista (*unit episode*) ole päätetty. Kuten pinnat, episoditkin rakentuvat eri tasoilla. Vuodet ja päivät ovat sekvenssirakenteen luonnollisia yksiköjä, kun taas tunnit, minuutit ja sekunnit ovat mielivaltaisia ja keinotekoisia. Jotkut parhaat esimerkit peräkkäisten tapahtumien sisäkkäisestä hierarkiasta ovat ihmisen tuottamia: puhe, musiikki, teatteri. Jos voimme ymmärtää näitä sisäkkäisiä sarjoja, saattaa olla mahdollista ymmärtää, miksi joissakin tapauksissa tapahtumasarjan lopputulos on läsnä implisiittisenä jo lähtötilanteessa; miksi havainnoija voi ennustaa lopun alun nähdessään, siis itse asiassa nähdä alun ja lopun samanaikaisesti.<sup>212</sup>

Perfektiivisen aspektin näyttämöanimaatio potentiaalisessa merkityksessään voisi tarkoittaa juuri tällaista tilannetta. Katsojan kokemuksessa esineen

---

210 Gibson 1986, 102.

211 Gibson 1986, 100.

212 Gibson 1986, 101–102.

elollistumisen potentiaalisuus on läsnä juuri nyt, eikä hänen sen vuoksi tarvitse odottaa elollistumista tapahtuvaksi tulevaisuudessa, toisin sanoen kiinnittää huomiota ajan kulkuun. Tulevaisuudessa mahdollisesti tapahtuvalla muutoksella (esineen liikahtaminen tai muu elonmerkki) ei ole mitään merkitystä, sillä katsoja näkee sen jo. Arkikielessä tällaista kokemusta voisi kuvata tunteeksi ajan pysähtymisestä, mutta Gibsonia soveltaen kyseessä ei ole havainto ajasta vaan tapahtumisesta. Tarkkaan ottaen myöskään tapahtuminen ei ole pysähdyksissä: sen paikka vain ei ole näyttämöllä vaan katsojassa.

### Kokemuksellinen nykyhetki

Tunnetta ajan pysähtymisestä voisi ehkä kutsua jonkin aikaa kestäväksi *kokemukselliseksi nykyhetkeksi*, vaikka Simo Knuuttilan mukaan monien mielestä nyt-hetkellä ei voi olla kestoja sen ollessa vain raja menneen ja tulevan välissä.<sup>213</sup> Voimmeko koskaan tavoittaa todellisuutta, jos aktuaalisuus käsitetään näin kaapeaksi, kysyy Knuuttila ja esittelee kahden tietoisuutta painottaneen aikafilosofin tulkinnat.<sup>214</sup>

Kokemuksellinen nykyhetki oli Aristoteleen lähtökohtana hänen tarkastellessaan ajallisuutta nimenomaan tietoisuudelle olemassa olevana kysymyksenä: tietoisuudessamme meillä on käsitys asioiden olemisesta tietyllä tavalla, ja kun tuohon olemiseen tulee muutos, hetki vaihtuu toiseksi.<sup>215</sup> Ilman kykyä havaita tätä muutosta hetkien erottaminen ei olisi mahdollista, eikä täten myöskään ajan kulumisen eli hetkien välisen etäisyyden kokeminen.<sup>216</sup> Tämä muistuttaa edellä mainittua Gibsonin muotoilua, jonka mukaan tapahtumat (muutokset) havaitaan, aikaa ei. Ajatusta episodien sisäkkäisyydestä Aristoteles ei ilmeisesti tuntenut tai hyväksynyt:

Aristoteleen mukaan tarkoitamme ajan yhteydessä nykyhetkellä tietoisuutta siitä, että asiat ovat nyt jollakin tavalla verrattuna siihen, miten muistamme niiden olleen aikaisemmin ja miten odotamme niiden muuttuvan tulevaisuudessa. Nykyhetki ja siihen

---

213 Knuuttila 2000, 15.

214 Ibid.

215 Knuuttila 2000, 16 ja 18.

216 Knuuttila 2000, 16.

liittyvä ajallisuus ovat tässä mielessä olemassa nimen-  
omaan kokevalle tietoisuudelle.<sup>217</sup>

Augustinus oli Aristoteleen kanssa samaa mieltä ja esitti *Tunnustuksissaan*, että ajan mittaaminen perustuu nimenomaan tietoisuudessa tapahtuvaan muistiin ja ennakkointiin. Mielenkiintoista on Augustinuksen tapa jakaa tietoisuuden kuvat menneisyyden nykyisyyteen, nykyisyyden nykyisyyteen ja tulevaisuuden nykyisyyteen, ja ajatella näiden ajan osien olevan aktuaalisina sielussa, jolloin ”ajan mittaaminen on etäisyyden mittaamista sielun aktuaalisesti havaitsemien muuttuvien tilojen välillä.”<sup>218</sup>

Knuuttila esittelee myös aikafilosofian puumallin, jossa tulevaisuus nähdään haarautuvana puuna ja tulevaisuuden kontingentit asiointilat uusina oksakimp-puina.<sup>219</sup> Ajan prosessissa, oksien karsiutuessa, muodostuu yksi haaraton runko eli menneisyys.<sup>220</sup> Niin sanottu *possibilismi* ajattelee oksakimput eli mahdolliset asiointilat reaalisesti olemassa oleviksi, vielä aktualisoitumattomiksi mahdollisuuksiksi, kun taas *aktualismi* hyväksyy reaalisesti olemassa olevaksi vain aktuaalisen maailman.<sup>221</sup> Knuuttila ei kuitenkaan pidä possibilismia välttämätömänä puumallin kannattajalle, eli mitään tulevaisuuden olemisastetta ei hänen mukaansa tarvitse olettaa voidakseen silti nähdä oksakimput mahdollisesti toteutuvina asioina.<sup>222</sup>

Kun esine elollistuu imperfektiivisen aspektin moodein, esimerkiksi se liikahdaa, muutos on helppo havaita vertaamalla sen uutta asentoa entiseen. Olemiseen on tullut muutos, hetki on vaihtunut, ja voimme kokea ajan kulun hetkien välisenä etäisyytenä. Voimme myös ennakoida esineen liikahdavan uudelleen. Menneisyyden nykyisyys sijaitsee muistissamme (esineen entinen asento), nykyisyyden nykyisyys on esineen nyt-hetkinen asento, ja tulevaisuuden nykyhetki on tämänhetkinen odotuksemme seuraavasta muutoksesta eli

---

217 Knuuttila 2000, 18.

218 Knuuttila 2000, 19.

219 Knuuttila 2000, 24. Kontingentti asiointila tai tapahtuma on sellainen, ”[- -] joka voisi esiintyä mutta myös voisi olla esiintymättä, toisin sanoen joka ei ole välttämätön eikä mahdoton. Myös sellaista asiointilaa tai tapahtumaa ilmaisevaa väitettä voi sanoa kontingentiksi.” Aho 2000, 44.

220 Knuuttila 2000, 24.

221 Ibid.

222 Knuuttila 2000, 25.

liikahduksesta ja uudesta asennosta tuon liikahduksen seurauksena. Samaa aristoteelis-augustinolaista ajattelua voi soveltaa myös perfektiivisen aspektin näyttämöanimaatioon sen perfektissä merkityksessä, jolloin elollistumistapahtuman kokemuksellinen nykyhetki on tavallaan lyhyempi: havaitsen, että esine on elollistunut. Näissä tapauksissa tiukka aktualistikin voi myöntää esineen näyttämöhahmoisuuden eli esiintymisen elollisen roolissa. Perfektiivisen aspektin näyttämöanimaatio potentiaalisessa merkityksessään sen sijaan vakuuttaisi ehkä vain possibilistisesti suuntautuneen tulevaisuuden puumallin kannattajan.

## Kieli, aika, tapahtuminen

Tapahtuma on verbi

Olen esittänyt, ettei näyttämön esine ole lähtökohtaisesti elollisen roolissa, vaan se voi animoitua vain ilmaisevaksi tulemisen prosessissa. Tulemista, *becoming*, on pohtinut Gilles Deleuze. Hänen mukaansa tulemiselle ominaista on nykyisyyden välttäminen, jolloin tuleminen ei siedä erottelua menneen ja tulevan välillä: kasvaessaan Ihmemaan Liisa tulee isommaksi verrattuna menneeseen ja samalla pienemmäksi verrattuna tulevaan, ja joksikin tulemisen suunta toimii samanaikaisesti kahteen suuntaan.<sup>223</sup>

Tapahtuman (*event*) luonteen analyysissä Deleuze lähtee stoalaisesta kah-tiajaosta syihin ja seurauksiin. Syyt liittyvät ruumiillisuuteen, fyysisiin ominaisuuksiin, toimintaan ja kärsimykseen (ja näitä vastaavaan asiointilaan): henkilö viiltää toista miekalla, toinen tulee viilletyksi. Elävä nykyhetki on ajallinen laajennus, joka säestää tekoa: se ilmaisee ja mittaa tekijän toimintaa sekä kohteen kärsimystä. Ruumiiden (*bodies*) keskuudessa ei ole syitä ja seurauksia, vaan pikemminkin kaikki ruumiit ovat syitä toisilleen ja suhteessa toisiinsa. Tässä mielessä ruumiiden ja asiointilojen ainut mahdollinen aika on nykyhetki.<sup>224</sup>

Mutta mihin seurauksiin ruumiit ovat syitä? Seuraukset eivät ole esineitä tai tosiasioita, vaan aineettomia yksiköitä, tapahtumia.<sup>225</sup> Niiden ei varsinaisesti

223 Boundas 1993, 39.

224 Boundas 1993, 42.

225 Ibid.

voida sanoa olevan olemassa, joten Deleuzen mukaan ne eivät ole substantiiveja tai adjektiiveja (jotka vastaisivat kysymyksiin mikä? ja millainen?), vaan ne ovat verbejä: toiminnan ja kärsimyksen välinpitämättömiä seurauksia. Ne eivät ole elävää nykyhetkeä, vaan äärettömyyksiä: rajaton ikuisuus, tuleminen, joka jakaa itsensä mittaamattomasti menneeseen ja tulevaan välttämättä aina nykyhetkeä. Täten aika täytyy ymmärtää kahtena toisiaan täydentävänä, mutta toisensa pois sulkevana muotona: elävänä nykyhetkenä toimivissa ja toiminnan kohteina olevissa ruumiissa ja toisaalta entiteettinä, joka ikuisesti jakaantuu menneeseen ja tulevaan, aineettomiin vaikutuksiin, jotka ovat seurausta ruumiiden toiminnasta ja kärsimyksestä. Vain nykyhetki on olemassa (*exists*), se sulattaa itseensä menneen ja tulevan. Toisaalta vain mennyt ja tuleva esittävät vaatimuksen (*insist*) ajassa ja jakavat jokaisen nyt-hetken ikuisesti. Deleuzen mukaan kysymys ei ole ajan kolmesta peräkkäisestä ulottuvuudesta (mennyt, nykyisyys, tuleva), vaan kahdesta yhtäaikaisesta ajan tulkinnasta tai luennasta.<sup>226</sup>

Mitä tämä tarkoittaa näyttämöanimaation aspektuaalisuuden kannalta? Deleuzen mukaan tapahtuma on verbi. Aspektuaalisuus on (venäjän kielessä, jonka kuvausta käsillä olevassa tutkimuksessa sovelletaan) nimenomaan verbin ominaisuus, ja tällöin siis myös tapahtuman ominaisuus. Tapahtumalle ovat ominaisia myös täyskäännökset tulevan ja menneen, aktiivisen ja passiivisen tai syyn ja seurauksen välillä, se on aina näitä molempia heti; se mitä äsken tapahtui ja se mitä kohta tapahtuu, muttei koskaan se mitä tapahtuu juuri nyt. Tapahtuma on itsessään välinpitämätön ja liikkumaton, jolloin se sallii aktiivisen ja passiivisen vaihtavan paikkaa, sillä se ei ole kumpaakaan, vaan niiden yhteistulos: viiltää – tulla viilletyksi on aivan sama kuin tulla viilletyksi – viiltää.<sup>227</sup> Elollistumistapahtuma voidaan kokea juuri kahden luennan samanaikaisuutena. Koska syy ja seuraus - havaittava muutos esineessä ja siitä seuraava tulkinta esineestä elollisena näyttämöhahmona - voidaan tapahtumassa vaihtaa toisin päin, katsoja voi tehdä tulkinnan esineen elolliseksi tulemisesta ennen havaintoa muutoksesta, mikä ilmaistuu selvästi juuri perfektiivisenä aspektina, sen potentiaalisena merkityksenä: *Esine liikahtanee*.

---

226 Boundas 1993, 43.

227 Boundas 1993, 45.

## Tapahtuma ja tapahtuminen

Englanninkielinen *event* suomentuu 'tapahtumaksi', joka Gibsonilla on muutos ja Deleuzella tuleminen. Molemmat, muutos ja tuleminen, viittaavat dynaamisuuteen, jota substantiivi (tapahtuma) ei ilmaise sen vastatessa enemmänkin kysymykseen rakenteellisesta olost. Suomen kieli antaa kuitenkin mahdollisuuden erottaa *tapahtuman* ja *tapahtumisen* toisistaan, jolloin kumpikaan ei vastaa Deleuzen vaatimusta tapahtumasta verbinä, mutta jälkimmäinen verbi-johdannainen ilmaisee kuitenkin prosessuaalisuutta.

*Tapahtuma* on jotain, josta voi puhua jälkeenpäin: siitä on olemassa seuraus, joko konkreettinen tai muisto. Oikeastaan puhummekin juuri tuosta seurauksesta, jälkeenpäin ajallisesti rajatusta objektista. Voimme ajatella tapahtumaa myös etukäteen, mutta silloinkaan meillä ei ole pääsyä sen sisään tai edes lähelle. Emme hengitä samaa ilmaa tapahtuman kanssa.

*Tapahtuminen* sen sijaan on prosessi, keskeneräinen tilanne, jonka sisässä olemme. Ulkopuoliseksi tarkkailijaksi itsensä kuvittelemisen ei auta, sillä tarkkailija sijaitsee samassa tilassa tapahtumisen kanssa, on osa sitä. Tapahtuminen on joksikin tulemista preesensissä; se on entisen ja tulevan välitila, joka muuttuu tapahtumaksi.

Voidaan ajatella, että venäjän kielen aspektologiassa imperfektiivisen ja perfektivisen aspektin verbeillä kuvataan juuri tapahtumista ja tapahtumaa. Havaittaja elää tapahtumisen kanssa samaa aikaa, im-perfektivistä (keskeneräistä, ei loppuun asti suoritettua) välitilaa menneen ja tulevan välisenä preesensinä. Tapahtuma puolestaan näyttäytyy lopputuloksessaan tai lopputuloksenaan, jonka voimme havaita (perfektiivisen aspektin perfektivinen merkitys) tai olettaa (perfektiivisen aspektin potentiaali merkitys). Venäjän kielen lingvistiikka tarjoaa tässä tutkimuksessa sovelletun tavan kuvata tapahtumisen aikaa juuri siksi, että sen aspektuaalisuus ilmaistaan verbeissä. Aspektuaalisuus ei kuitenkaan ole vain venäjän kielen tai slaavilaisten kielten ominaisuus; sen ilmaisemisen tavat vain vaihtelevat kielestä toiseen.

## Mahdolliset maailmat

Soveltavan kielitieteen tutkimussuunta, pragmatiikka, on kiinnostunut kielen *tilanteisen* käytön säännöistä ja säännöllisyyksistä.

Kielen ilmauksen tulkinta riippuu käyttöyhteydestä, johon kuuluu paitsi saman diskurssin muut ilmaukset eli **koteksti** myös koko laajempi käyttötilanne, **konteksti**. Kielen tulkinta on myös *epäsuoraa* eli *inferentiaalista*: viestin tarkoitus *päätellään* tai suorastaan **neuvotellaan** viestijöiden kesken. Tilanteisuudesta seuraa, että kielen käyttöä ei voi kuvata kuvaamatta kielen käyttöympäristöjä eli konteksteja. Yksi tapa hahmottaa pragmatiikka onkin, että se tutkii kielen käyttötilanteita tai kielellistä (yhteis)toimintaa. Pragmatiikan näkökulma kielen käyttöön eroaa sosiolinguistikasta tai kielen sosiologiasta (sikäli kuin eroaa) siinä, että ensi kädessä haetaan kielistä ja kieliyhteisöistä riippumattomia, yksittäisiä kielenkäytön tilanteita koskevia rakenteita ja lainalaisuuksia.<sup>228</sup>

Teoksessaan *Pragmasemantiikka* Matti Larjavaara käsittelee yllä mainittua tilanteisuutta muun muassa aspektuaalisuuden ja emotionaalisuuden näkökulmista. Aspektuaalisuuden pitempi tarkastelu kielen rakenteiden tasolla ja vertailu eri kielten välillä ei tämän tekstin puitteissa ole mahdollista eikä näyttämöanimaation kannalta varmasti tarpeellistakaan, mutta nostan tässä esiin Larjavaaran esimerkin koskien niin sanottua mahdollista maailmaa.<sup>229</sup> Hän ottaa lähtökohdakseen väitteen ”Joulupukki asuu Korvatunturilla”, jonka totuuden tai epätotuuden ratkaiseminen tapahtuu vertaamalla sen ilmaisemaa kuvaa todellisuuden asiintilaan.<sup>230</sup> Jos Korvatunturilta ei Joulupukkia löydy, väite on epätosi suhteessa reaaliseen maailmaan, mutta tosi suhteessa vaihtoehtoiseen maailmaan, jolloin se ”kuvaa osan sellaista mahdollista maailmaa, jossa se on tosi”.<sup>231</sup> Larjavaaran mukaan etusijaista ajattelun ja kielen perusoperaatioissa ei olekaan se, onko propositio tosi suhteessa reaalimaailmaan, vaan se, miten pro-

---

228 Carlson 2009. Lihavoinnit kuuluvat sitaattiin.

229 Aspektuaalisuudesta suomen kielessä verrattuna muihin kieliin ks. Larjavaara 2007, 354–388.

230 Larjavaara 2007, 428.

231 Ibid.

positio representoi kuvaa mielen ja kielen heijastamasta mahdollisesta maailmasta.<sup>232</sup> Asiantila (Joulupukki asuu Korvatunturilla eikä jossain muualla) on siinä määrin tosi kuin se mahdollinen maailma, jonka lause tai koko teksti luo, valitsee tai aktiivistaa (on olemassa Joulupukki, joka voi asua jossain).<sup>233</sup>

Esineen elollistumista koskevaan pohdintaan sovellettuna ja *Lapsia, lintuja, kukkasia...* -esitykseen viitaten voin esimerkiksi sanoa: ”Pehmoeläimet katsoivat minua”. Asiantilan (pehmoeläimet katsoivat minua eivätkä tehneet jotain muuta) totuusarvo on suhteessa mahdolliseen maailmaan (pehmoeläimillä on elollisen aktiviteetteja), ei suinkaan reaali maailman asiointilaan. Larjavaaran mukaan

[s]e, että kieli ja ajattelu on tällä tavoin vapaa luomaan maailmoja, johtuu kognitiomme perusluonteisesta toimintatavasta. Ihminenhän yrittää koko ajan ymmärtää kokemaansa ja havaitsemaansa. Ymmärtämisen keinona toimivat erilaiset vaihtoehdotiset representaatiot. Niin sanottu todellisuus on se yksityinen tai intersubjektiivinen malli, joka toimii parhaiten (mukavimmin, tyydyttävimmän) selityksenä kokemallemme. Samaan mahdollisten maailmojen (tilanteiden) luomiseen pohjautuvat sitten vaikkapa monet kielen keskeiset toiminnot, ennen muuta kysymykset. [- -] Edelleen kaikki tulevaisuudesta puhuminen vaatii fiktiivisten maailmojen luontia.<sup>234</sup>

Perfektiivisen aspektin näyttämöanimaatio potentiaalisessa merkityksessään viittaa sekä tulevaisuudesta puhumiseen että fiktiiviseen maailmaan. Lausumat *Esine liikahtaa (kohta)* tai *Esine liikahtanee* sisältävät (tämänhetkisen) oletuksen esineen elollisuudesta, joka ilmaistuu tulevaisuudessa liikahtuksena eli muutoksena. Lausumat siis luovat mahdollisen maailman ja viittaavat fiktion kaiken muun tulevaisuudesta puhumisen tavoin.

232 Larjavaara 2007, 428–429.

233 Larjavaara 2007, 429.

234 Ibid.



## Esitetty ja ilmaistu aika

Ekologisen, filosofisen ja lingvistisen katsauksen jälkeen (ja suhteessa niihin) on syytä tarkastella tapahtumisen ja ajan käsitteitä taiteen tutkimuksen näkökulmasta. Perinteisesti on puhuttu aika- ja tilataiteista, minkä jaon Mikel Dufrenne kyseenalaistaa harhaanjohtavana temporaalisten ja spatiaalisten tekijöiden ollessa hänen mukaansa läsnä kaikessa taiteessa.<sup>235</sup> Esimerkiksi kirjailija ei voi estää lukijaa pistämästä aikaa järjestykseen siten, että pystyy tunnistamaan itsensä siitä ja antamaan objektiivisen merkityksen eleyille kategorioille *ennen* ja *jälkeen*.<sup>236</sup>

Esteettisen objektin maailma ei ole vielä rakenteita suhteessa tilaan ja aikaan, vaan pikemminkin tilan ja ajan potentiaalisuutta. Jotta objektiivinen aika tulisi animoiduksi, meidän pitää tuntea sen levittäytyvän esteettisen objektin läpi: esteettisen objektin itsensä pitää tulla ajalliseksi, ja meidän pitää ottaa vastuu tästä ajallisuudesta.<sup>237</sup> Luvussa 2 mainittiin, että Dufrennen mukaan esteettisen objektin maailma jakaantuu esitettyyn (*represented*) ja ilmaistuun (*expressed*) maailmaan. Esteettisen objektin tila ja aika eivät ole organisoidun maailman rakenteita, vaan nimenomaan ilmaistun maailman ominaisuuksia – maailman, joka on tiedon alkusoitto tai esiaste.<sup>238</sup>

Samoin kuin esteettisen objektin maailma, myös aika voidaan erotella esitettyyn ja ilmaistuun. Teoksessa esitetty aika on sanottu tai näytetty, mutta ei eletty, kun taas ilmaistu aika on omankaltaisensa ja teokselle tyypillinen. Ilmaistua aikaa Dufrenne pitää todellisena, oikeana, sillä katsoja, joka on kykeneväinen yhdistämään itsensä esteettisen objektin kanssa, aidosti elää ja käsittelee sen. Esteettisen objektin atmosfääri ajallistuu, sen ominaislaatu herättää lupauksen ajasta nimenomaan katsojassa.<sup>239</sup>

---

235 Casey 1973, xxvi.

236 Dufrenne 1973, 172–173.

237 Dufrenne 1973, 183. Ajatus esteettisen objektin ajallisuudesta ja kokijan vastuunotosta tulee lähelle Lehmannin *kuva-ajan* käsitettä, jota avaan tuonnempana tässä luvussa.

238 Ibid.

239 Dufrenne 1973, 185.

Hans-Thies Lehmann mieltää, Deleuzen tapaan, (teatteri) tapahtuman verbiiksi<sup>240</sup> ja Dufrennen tapaan korostaa katsoja-kokijan tärkeää asemaa taide-teoksen ajallistumisen prosessissa. Lehmannin ja Dufrennen ajatusten samanhenkisyyttä voisi äkkipäätä suuresti epäillä jälkimmäisen sijoittuessa selvästi aikaan ennen postdraamallisen teatterin syntyä. Kosketuspinnan heidän välilleen voi hahmottaa estetiikan alueella, jota Lehmannkin pohtii laaja-alaisesti.

Lehmannin käsite *teatteriaika* koskee yksinomaan koettua aikaa, jota ei voida tarkasti mitata, ja jonka analyysissakaan ei tällöin voida tavoitella objektiivisesti esitettävää kuvailumallia.<sup>241</sup> Lehmannin mukaan esitys- ja näyttämötekstiin kuuluvaa ajan dramaturgiaa voidaan havainnoida ja ymmärtää paremmin, jos nähdään ero draaman ja teatterin välillä: draaman aika on vain yksi taso teatterin aikojen sekoituksessa.<sup>242</sup> Lehmann erottaa sekoituksesta nämä tasot: 1) tekstin aika, 2) draaman aika, 3) fiktiivisen toiminnan aika, 4) näyttämötoteutuksen aikaulottuvuus ja 5) esitystekstin aika.<sup>243</sup> Elollistumistapahtuman ja ajan suhteeseen, tämän luvun varsinaiseen kysymykseen, nämä tasot eivät anna valaistusta, mikä johtunee yksinkertaisesti valitsemani aspektiteorian suomasta mahdollisuudesta rajata elollistumisen aika koskemaan yksinomaan muutosta esineessä, kokonaisesityksen kannalta siis vain yhtä pientä osa-aluetta. Tässä mielessä koetun ajan objektiivisesti esitettävä kuvailumalli on mahdollinen, toisin kuin Lehmann esittää.

Elollistumistapahtumaa lähenee puolestaan Lehmannin toinen jaottelu koskien postdraamallista aikaestetiikkaa. Ensinnäkin hän esittelee Deleuzen elokuva-analyysissä käyttämän erottelun *liikekuvan* ja *aikakuvan* välillä ja soveltaa tätä erottelua teatteriin:

Vastaavasti voidaan piirtää yhtäläisyysmerkki draamallisen ja draaman jälkeisen teatterin polariteetin sekä teatterin liikekuvan ja aikakuvan välille. Klassisen elokuvan tavoin voidaan draamallista teatteria luonnehtia sitä kautta, että se ei tahdo eikä pysty piättämään itse aikaa ilmiönä. Aika on representaation

---

240 Lehmann 2009, 248.

241 Lehmann 2009, 291.

242 Lehmann 2009, 291–292.

243 Lehmann 2009, 292–297.

”ehto”, joka ei ole kiinnostunut itsestään. Se ilmenee vain epäsuorasti, draamallisen esittämisen kohteena ja teemana, esittämisessä välitettynä sisältönä.<sup>244</sup>

Jos liikekuva ajatellaan imperfektiivisen aspektin ja aikakuva perfektiivisen aspektin elollistumistapahtumaksi, Lehmannin logiikkaa soveltaen ensimmäinen liittyisi pääpiirteissään perinteiseen, konventionaaliseen nukketeatteriin ja jälkimmäinen postdraamalliseen näyttämöanimaatioon. Lehmannin oma jaottelu postdraamallisen aikaestetiikan piirteistä on seuraava: 1) kesto, 2) aika ja valokuvaus, 3) toisto, 4) kuva-aika ja 5) nopeuden estetiikka.<sup>245</sup> Aikaestetiikka sopii kuvaamaan katsoja-kokijan vastuuta elollistumistapahtumasta erityisen hyvin kuva-ajan käsitteen kautta, mutta esittelen lyhyesti myös listan muita kohtia.

Keston estetiikan ”keksijänä” Lehmann pitää Robert Wilsonia, jonka esityksissä aikaa ikään kuin venytetään niin paljon, että katsoja-kokija toisaalta kiusaantuu ja toisaalta lumoutuu ajan hitaudesta.<sup>246</sup> Edellä esitetyn perusteella voitaisiin huomauttaa, ettei aikaa voida venyttää muun muassa siksi, että aikaa ei havaita. Katsoja-kokija voi havaita vain muutokset, ja aika muotoutuu hänelle näiden muutoshetkien välisinä etäisyyksinä. Lehmann ei puhu muutoksesta, mutta hän kuitenkin mainitsee havainnoimisen olevan *erojen* havainnointia, myös havainnoimisrytmien erojen tunnistamista. Wilsonin niin sanotussa hitauden teatterissa normaalin elämän tempoon verrattuna

[a]ika kristallisoituu ja muuttaa havaitun, esimerkiksi hidastetun liikkeen ”ajan muodoksi”. Näyttämöllä oleva visuaalinen objekti tuntuu tallentavan aikaa itseensä. Ajankulusta tulee Wilsonin esikuvan Gertrude Steinin mukaisesti ”jatkuva nykyhetkeä” (”continuous present”), teatteri alkaa muistuttaa kineettistä veistosta, siitä tulee *aikaveistos*.<sup>247</sup>

---

244 Lehmann 2009, 308.

245 Lehmann 2009, 309–320.

246 Lehmann 2009, 309. Lehmann pitää Wilsonia media-aikakauden teatterin suurimpana vaikuttajana, ks. 141.

247 Ibid.

Visuaalisen objektin aikaa itseensä tallentava ominaisuus tulee lähelle Dufrennen edellä esittämää ajatusta ajan levittäytymisestä esteettisen objektin läpi ja objektin itsensä ajalliseksi tulemisesta sekä katsoja-kokijalle esitetystä vaatimuksesta ottaa tästä ajallisuudesta vastuu. Nyt-hetken todettiin olevan vain raja menneen ja tulevan välissä, paitsi jos sitä ajatellaan kokemuksellisenä nykyhetkenä, pitkältä tuntuvana etäisyytenä muutosten välissä, mihin edellä olevan sitaatin ”jatkuva nykyhetki” voisi viitata.

Lehmann viittaa Wilsonin teatteriin myös postdraamallisen aikaestetiikan piirreluettelon toisessa, ajan ja valokuvauksen suhdetta käsittelevässä kohdassa. Hänen mukaansa Wilson käyttää valokuvia sekä teostensa lähtökohtana että näyttämöllisenä elementtinä luodakseen ”valolla kirjoitettua hiljaisuutta”, jonka melankolinen luonne on sukua valokuvaukselle. Melankolisuus johtuu valokuvan tallennetusta ajasta: kun katsomme kuvaa nyt jo edesmenneestä ihmisestä, ”valokuva kertoo kuolemasta futuurissa”.<sup>248</sup> Tätä ajatusta käänteisesti soveltaen voisi sanoa, että perfektiivisen aspektin näyttämöanimaatio potentiaalisessa merkityksessään kertoo esineen elollistumisesta futuurissa: elottoman kuva (kaksi- tai kolmiulotteinen figuuri) tulee elollistumaan, minkä tiedämme jo nyt sitä katsoessa.

Listan kolmannen piirteen, toiston, merkitys postdraamalliselle esitykselle on Lehmannin mukaan erojen havainnoinnissa: koska toistettu ei koskaan toistu aivan samanlaisena, katsoja-kokijan ”*huomio kiinnittyy pienimpiinkin eroihin*”, ja mikäli hän on halukas antamaan aikaa näille eroille, hän syventyy näkemisasiin rauhallisesti ja ikään kuin suostuu syventämään aikaa.<sup>249</sup> Korostamalla tällä tavalla havainnoimisen merkitystä (tapahtuman sijasta) toiston estetiikka mahdollistaa *ajattelevan katsomisaktin* tarkastelun.<sup>250</sup>

Ajatteleva katsomisakti ja esineen ymmärtäminen kaksi- tai kolmiulotteisena kuvana yhdistyvät postdraamallisen aikaestetiikan neljännessä kohdassa, *kuvaja-* käsitteessä, joka on erityisesti uudemman näyttämöanimaation kannalta kiinnostava. Lehmannin mukaan nimittäin kuvapintojen intensiivisen

248 Lehmann 2009, 311. Jälkimmäisen sitaatin Lehmann lainaa Roland Barthesin valokuvaa käsittelevästä tutkimuksesta, ks. Barthes, *Valoisa huone* 1985, 102.

249 Lehmann 2009, 313–314.

250 Lehmann 2009, 314. Kursiivi minun.

havainnoinnin ja autonomisen teatterillisuuden yhdistelmänä syntyy postdraamallinen kuvatila, joka staattisuudellaan johtaa katsojaa kuvaajalliseen asenteeseen.<sup>251</sup> Aiemmin visuaalisuus on sekä kuvataiteessa että teatterissa käsitetty enemmänkin tilalliseksi, mutta postdraamallinen kuvatila aktivoi havainnoijaa näkemisellään toteuttamaan paitsi esitetyn ajallisuuden, myös kuvan ajallisuuden: aistimaan kuvan (esineen) keskeytettyä tai piilevää liikettä ja jatkamaan tai jopa tuottamaan sitä itse.<sup>252</sup>

Siinä määrin kuin visuaaliset ja rytmiset ominaisuudet yhdistyvät teatterissa ajan näyttämölliseen dramaturgiaan, tämä saa *kineettisen objektin* luonteen, jota ei voida enää hahmottaa kertovasta teatterista tutulla katsomiskäyttäytymisellä. Teatterihavainnointi ei visuaalisen dramaturgian hengessä valmistaudu enää pelkästään siihen, että liikekuvat ”pommittavat” aistiapparaattia, vaan havainnointi aktivoi – kuin maalauksen edessä – katseen dynamisoivan kyvyn synnyttää ”omassa ohjauksessaan” näyttämön tietojen perusteella prosesseja, yhdistelmiä ja rytmejä.<sup>253</sup>

Nukketeatteri on 1900-luvun alkupuolelta asti mielletty hyvin visuaaliseksi taiteeksi, joinakin kausina jopa enemmän kuvataiteen kuin teatterin osaluueksi.<sup>254</sup> Sikäli sen havainnointi on aina edellyttänyt katsojalta jonkinasteista visuaalisuuden dramaturgian tajua, mutta esineen animointi on silti enimmäkseen tapahtunut mainittuna liikekuvien pommituksena. Muiden kuin liikemoodin käyttö ja erityisesti perfektiivisen aspektin elollistuminen potentiaalisessa merkityksessään vie näyttämöanimaatiota suuntaan, jossa se ei rajoitu enää ”esittämään salaisen luomisensa lopputulosta” (elollistumista hyvin harjoiteltuna liikkeenä), vaan jossa valorisoidaan elolliseksi tulemisen ”ajallista prosessia ’teatterillisena’ tapahtumana”.<sup>255</sup>

Viides postdraamallisen aikaestetiikan piirre, nopeuden estetiikka, on vastakkainen kestolle ja toistolle. Nopeuden estetiikka tarkoittaa kiihdyttämistä,

---

251 Lehmann 2009, 315.

252 Lehmann 2009, 316.

253 Lehmann 2009, 317.

254 Ks. Jurkowski 1988, 17–18.

255 Lehmann 2009, 234.

samanaikaisuutta ja kollaasia, jotka tekniikat rikkovat teatterin perinteisen perusajatuksen leikkaamattoman elävästä nykyhetkestä.<sup>256</sup> Sähköinen media mahdollistaa heterogeenisten aikojen yhteen liittämisen, ja tämän kytköksen seurauksena yksittäiset todellisuudet, niiden ajalliset identiteetit, sulautuvat yhdeksi sähköisesti määrittyneeksi ajaksi: vaikutelmaksi samanaikaisuudesta, joka vallitsee kaikkialla.<sup>257</sup> Ruumiin aika ja teknologinen aika asetetaan vastakkain, homogeeninen aika katoaa puheaktien ja videonauhojen samanaikaisuuteen (nauhoitetut ja suorana tuotetut kuvat esitetään samanaikaisesti), aistiko-kemus sinkoilee sinne tänne.<sup>258</sup>

### Olemisen tapahtuminen

Lehmannin kuvaama draaman jälkeisen teatterin luoma havaitsemisen fenomenologia lähenee Timo Klemolan ajatusta esineen olemisen tavasta näkemisen rakenteena. Klemolan mukaan fenomenologinen asenne on sitä, että ”[o]bjektin sijaan huomio suunnataan siihen tietoisuuden aktiin, jonka tuloksena objekti havaitaan”.<sup>259</sup> Lehmann esittää, että kun kiinnitämme huomiomme metamorfoosiin (muutoksen, aiheeseemme sovellettuna: elollistumisen) prosesseihin, seurauksena on toisenlainen havaitsemisen tapa, *toisin näkeminen*.<sup>260</sup> Tämä voisi puolestaan johtaa Klemolan muotoilemaan tilanteeseen, jossa objektia ei tarkastella länsimaiselle kulttuurille ominaiseen, staattiseen tapaan havaitsijasubjektista erillään ja etäisyyden päässä sijaitsevana ”toisena”, vaan jonakin, jonka kanssa havaitsija-minä on osa samaa koettua ja kokevaa maailmaa.<sup>261</sup>

Kohtaamme puun ja puu kohtaa meidät. [- -] Kuka kohtaa kenet tässä? [- -] Tällaiset erot katoavat pelkässä kohtaamisessa.<sup>262</sup>

---

256 Lehmann 2009, 318.

257 Ibid.

258 Lehmann 2009, 320.

259 Klemola 2005, 72.

260 Lehmann 2009, 141.

261 Klemola 2005, 165-168.

262 Klemola 2005, 40

Esineen olemisen tapa ei tällöin ole olennaisesti muotoa ja väriä, vaan näkemiseen liittyvää rakennetta.<sup>263</sup> Näyttämön figuurin olemisen tapa muuttuu elottomuudesta elolliseksi näkemisen rakenteen (ei ensisijaisesti muotonsa tai värinsä) kautta.

Mitä tuo näkemisen rakenne sitten tarkkaan ottaen voisi tarkoittaa? Seppo Sajama kirjoittaa olion identiteetistä, jota ei hänen mukaansa voi olla ilman aikaa.<sup>264</sup> Sajaman mukaan on olemassa kahdenlaista kokemukseen sisältyvää ajallisuutta: ajallinen ominaisuus voidaan predikoida kokemukselle (lyhyeltä tai pitkältä tuntuva kokemus) tai koetulle objektille (”tämä olio tässä ja nyt on sama kuin se olio silloin ja siellä”).<sup>265</sup> Jälkimmäisessä tapauksessa kokija predikoi oliolle myös identiteetin, joka ei johdu ensisijaisesti oliosta itsestään, vaan sen *aspektista* eli oliosta-koettuna-joksikin:

oliot näyttäytyvät aspekteina eli näyttävät vain yhden puolensa kerrallaan eivätkä kaikkia puoliaan samanaikaisesti. Nämä aspektit voivat olla avaruudellisia aspekteja, mutta ne voivat olla muitakin.<sup>266</sup>

Näyttämöanimaation kontekstissa näkemisen rakenteen voisi siis ajatella tapahtumisena, jossa esineelle predikoidaan ajallinen ominaisuus ja sen myötä identiteetti, jolloin se näyttäytyy oliona-koettuna-elolliseksi.

Näkemisen rakenteeseen ja olion identiteettiin voi liittää myös Martin Seelin jaottelun *appearance – appearing*, jota Willmar Sauter soveltaa teatterillisen tapahtuman analyysissään. Suomennan käsiteparin ’ilmiasuksi’ - ’ilmenemiseksi’ pyrkien tekemään eron staattisen ja dynaamisen ilmaisun välille käyttämällä jälkimmäisessä verbijohdannaista. (Aiemmin mainitsemani sanapari tapahtuma – tapahtuminen noudattaa samaa periaatetta.) Ilmiasu on asioiden tai tapahtumien sellaisuus, jota voidaan kuvata: niiden aistein havaittava väri, muoto, pinta, tuoksu tai muu. Asian tai olion ilmiasu voi olla vain läsnä (*present*) ja havainnoillemme avoin, tai se voi olla esittämisen (*presentation*)

---

263 Klemola 2005, 165.

264 Sajama 2000, 73.

265 Sajama 2000, 80.

266 Sajama 2000, 77. Ajatus tuo mieleen Merleau-Pontyn muotoilun havaintosynteesistä, jota esitellään luvussa 2.

alainen. Ilmeneminen puolestaan tarkoittaa tapaa, jolla asia tai olio on läsnä havainnoijan ymmärtämänä tai tulkitsemana. Se ei ole vastakkainen ilmiasulle, vaan sen tarpeellinen täydennys: Sauterin tulkinnan mukaan ilmiasuun liittyy aina jo merkitys, mutta sen pitää tulla niiden tulkitsemaksi, joille se ilmenee.<sup>267</sup>

Dufrennen mukaan ihmisen maailmankatsomus, tapa olla maailmassa, paljastuu hänen persoonallisuudestaan ja voi muuttua esteettisen objektin maailmaksi, sillä jokainen ihminen valaisee jo maailmaa: tällöin aivan tavalliset objektit voivat muuttaa ilmiasuaan pelkästään sen kautta, että hän on läsnä.<sup>268</sup> Dufrenne viittaa tässä taiteilijaan, mutta Lehmannin, Klemolan, Sajaman ja Sauterin tekstejä soveltaen esitän, että esineen elollisena ilmeneminen on myös osa *katsojan* maailmassa-olemisen tavan rakennetta.<sup>269</sup>

Sami Pihlströmin muotoilema ajatus olion ontologisen luonteen perustamisesta käytännölliseen kontekstiin tuo edellä esitettyyn vielä pragmatistisen näkökulman. Hänen mukaansa todellisuuden (olion, esineen, luonnonobjektin, substanssin, ilmiön, tapahtuman) hahmotustapa esteettisen tarkastelun kautta näyttää, että olion *olemisen moodi* on erilainen kuin muiden olioiden; olio on jollakin eri lailla todellinen tai olemassa.<sup>270</sup> Olion materiaalinen rakenne ei muutu, mutta sen ontologia perustuu inhimillisessä toiminnassa ja ajattelussa annettuun merkitykseen.<sup>271</sup> Esteettisen lisäksi tämä pätee uskonnolliseen tai eettiseen kontekstiin, jossa käyttötilanne antaa oliolle erityisen statuksen.<sup>272</sup>

## Pyhä tapahtumisena

Tämän tutkimuksen aiheena on esineen elollistuminen pyhän kokemuksena, joten tuon esille vielä joitakin ajatuksia liittyen ajan ja pyhän suhteeseen. Pihlströmin mukaan vihkivesi on ontologisesti erilaista kuin pelkkä vesijohtovesi, koska sillä on voimaa luoda sosiaalista todellisuutta: tiukka ateistikaan ei

267 Sauter 2008, 42.

268 Dufrenne 1973, 177. Dufrennen *appearance* olen tässä suomentanut edellä esitettyä vastaten 'ilmiasuksi'.

269 'Ilmeneminen' siis samassa merkityksessä kuin edellä, 'ilmiasun' parina. Katsojan asemaa käsitellään tarkemmin seuraavassa, neljännessä luvussa.

270 Pihlström 2010a, 130–131.

271 Pihlström 2010a, 132.

272 Pihlström 2010a, 131.



voi kieltää, että vauva kastetaan, vaikka hänen tulkintansa mukaan kyse olisi vain vesimolekyylien valuttamisesta lapsen päähän eikä mistään Jumalan armosta.<sup>273</sup> Tällöin voitaisiin ehkä puhua pyhästä kontekstina (kirkollinen nimenanto), ei kokemuksena – tai vastaavasti tapahtumana (kastetilaisuus: ajallisesti tarkkarajainen objekti, josta voi puhua jälkeinpäin ja jonka seurauksena lapsella on nimi), ei tapahtumisena, joksikin tulemisena. Ajatusta voisi kenties soveltaa esimerkiksi pyhimysveistosten liturgisen käytön tulkintaan.

Joksikin tuleminen viittaa kokemukselliseen nykyhetkeen, oikeastaan tulevaisuuteen, joka on yksi aikametafysiikan tärkeistä teemoista, ja johon suhtautumisessamme näkyvät Pihlströmin mukaan ”inhimillisen ajallisuuden ytimessä” olevat toivon ja uskon ongelmat.<sup>274</sup> Nikolai Berdjajevin nimeämästä kolmesta ajan dimensioista vain yhden, historiallisen, erityispiirre on suuntautuminen tulevaisuuteen esimerkiksi edistyksen illuusion muodossa: etsimme täydellisyyttä tai elämän lopullista tarkoitusta sieltä.<sup>275</sup> Esimerkiksi kirkon samastaminen Jumalan valtakuntaan on Berdjajevin mukaan tällainen illuusio, jonka seurauksena on pyhitetty historialliseen aikaan kuuluvia asioita (kirkko sosiaalisena instituutiona, teokraattinen valtio, luutuneet elämänmuodot) – ja hylätty toivo Jumalan maanpäällisestä valtakunnasta.<sup>276</sup> Historiallisen ajan symboli on suora viiva.<sup>277</sup>

Elämme kuitenkin myös kahdessa muussa aikadimensiossa, kosmisessa ja eksistentiaalisessa. Berdjajevin mukaan

[a]ika on olemisen tila ja riippuu olemisen luonteesta. Liikettä ja muutosta ei ole siksi, että on aika, vaan aika on siksi, että on liike ja muutos. Muutoksen luonne synnyttää ajankin luonteen.<sup>278</sup>

Tämä muistuttaa Gibsonin väitettä, että vain tapahtumat (muutokset) havaitaan, ei aikaa. Gibson puhuu luonnollisista ajan yksiköistä (vuodet ja päivät), Berdjajev luonnon kiertokulusta (aamu, ilta, kevät, syksy), jossa ”jatkuvas-

---

273 Pihlström 2010a, 131 ja 280.

274 Pihlström 2010a, 106.

275 Berdjajev 2009, 123–124.

276 Berdjajev 2009, 133.

277 Berdjajev 2009, 123.

278 Berdjajev 2009, 122.

ti tapahtuu palaaminen” ja jossa elämme ”*luonnollisina* olentoina.”<sup>279</sup> Tämä aikadimensio on kosminen, ja sen symboli on ympyrä.<sup>280</sup>

Kolmas dimensio, eksistentiaalinen aika, on subjektiivista ja laadullista äärettömyyttä: ei osa objektivoidun ajan horisontaalista ketjua, vaan vertikaalinen tapahtuma, ”jossa eksistentiaalinen murtautuu syvyydestä pinnalle.”<sup>281</sup> Horisontaalisessa linjassa tällainen tapahtuma on vain piste, joka onkin eksistentiaalisen aikadimension symboli.<sup>282</sup> Eksistentiaalisen ajan kokeminen on ajattomuuden kokemista ekstaattisessa tilassa, ja sen objektiivisesti mitattavissa oleva pituus on riippuvainen vain ihmisen sisäisen elämyksen voimakkuudesta (tosin kokemukseen kuuluu nimenomaan vapaus olla mittaamatta objektiivitua aikaa).<sup>283</sup> Berdjajevin mukaan

jokainen luova akti tapahtuu eksistentiaalisessa ajassa ja vain projisoituu historialliseen aikaan. Luovuuden synnyttämä sielullinen kohoaminen ja ekstaasi ovat objektivoidun, matemaattisen ajan ulkopuolella. Luova ekstaasikin on vertikaalinen tapahtuma. [- -] Luovan toiminnan tulos tai tulokset tulevat kuitenkin esiin eli eksterisoituvat historiallisessa ajassa. Silloin eksistentiaalinen murtautuu historialliseen, ja historiallinen puolestaan vaikuttaa eksistentiaaliseen.<sup>284</sup>

Kun luomisen kohteena on totuuteen ja vapauteen tahtominen, henkisyden saavuttaminen, ei luovan toiminnan ja tuloksen välillä ole vierautta, sillä kohde sijaitsee jo toiminnassa itsessään: sitä ei eksterisoida. Luovassa toiminnassa itsessään realisoituu toisen maailman alku, joka on, Berdjajevin mukaan, Jumalan valtakunta.<sup>285</sup>

Arkielämän tasolla tulevaan suuntautumisen asenne näyttäytyy pessimisminä, optimisminä ja William Jamesin nimeämänä meliorisminä (latinan sanasta *melior*, 'parempi'), jossa ei oteta suoraan kantaa tulevaisuuden hyvyyteen

---

279 Ibid.  
 280 Ibid.  
 281 Berdjajev 2009, 125–127.  
 282 Berdjajev 2009, 127  
 283 Berdjajev 2009, 126.  
 284 Berdjajev 2009, 127.  
 285 Berdjajev 2009, 133–134.

tai huonouteen, vaan pyritään tekemään ihminen ja maailma paremmiksi juuri nyt, omalla toiminnalla.<sup>286</sup> Tuomas Nevanlinnalle ”Jumala on ajateltavissa vain mahdollisena”, (emme kykene esittämään mahdollisuusehtoja Jumalan olemassaololle), jolloin hän ei voi olla olemassa objektien tapaan, vaan kenties *tapahtumisena*.<sup>287</sup>

Tulkinta henkisyteen pyrkivän ihmisen luovasta toiminnasta (ekstaasista) Jumalan valtakunnan realisoitumana tai tapahtumisena maan päällä vaikuttaa itse asiassa hyvinkin pragmatistiselta. Kaiken edellä sanotun perusteella näyttäisi ainakin mahdolliselta, että esineen elollistuminen voidaan liittää pyhän kokemukseen nimenomaan aika-aspektinsa kautta.

---

286 Pihlström 2010a, 110.

287 Nevanlinna & Relander 2011: Nevanlinna, 310–311.

#### 4. *Katsoja-kokijan positio(ita)*

Tämä tutkimus on tehty katsojan positioista käsin, mikä on tietenkin tavallista tieteellisessä teatterin tutkimuksessa: katsomme, analysoimme ja tulkitsemme esityksiä. Tutkimuskohde vaikuttaisi usein kuitenkin ilmenevän havaitsijan ulkopuolisena objektina, ja vaikka tulkinnan subjektiivisuus hyväksytään, havainnot koskevat enemmänkin tuon objektin tulkintaa yleisesti kuin yksittäisen katsojakokemuksen rakentumista. Käsillä olevan tutkimuksen tarkoitus on päinvastaisesti olla esittämättä yleistä väitettä havaitusta, tässä tapauksessa Smedsin näyttämöanimaatiosta, hänen estetiikastaan tai ohjaajantyöstään. Sen sijaan tutkimuskysymys ja sen myötä väite pyritään fokusoimaan mahdollisimman tarkasti katsojakokemukseen.<sup>288</sup> Vuonna 1992 kirjoitetussa tekstissään Juha-Pekka Hotinen vaatii esityksen vapauttamista ohjaajan vallasta perustellen näkökantaansa muun muassa Patrice Pavis´n ajatuksella esityksen katsomisen nyt-hetkisyudesta:

[K]atsoja katsoo joitakin merkityksiä ja niiden muu-  
toksia jollakin hetkellä, mutta ei voi päätellä oikeas-  
taan mitään niiden historiasta, esimerkiksi ohjaajan  
ennakkosuunnittelusta tai hänen intentioistaan. Tä-  
män vuoksi [- -] Pavis ei halua puhua lainkaan ohjaa-  
jasta, yksilöstä joka yrittää signeerata työn itselleen,  
vaan nimenomaan ohjauksesta. Semiotikolle ohjaus  
on merkkien törmäilyä, jonka laatijasta ei ole väliksi.

Ohjaajalla ei ole omaa välinettä, välitöntä ilmaisutapaa  
josta voisi sanoa: tuo on ohjausta eikä mitään muuta.  
Siksi ohjaus ei myöskään ole empiirinen (havaittava)  
objekti, vaan käsitteellinen asia, Pavis´n sanoin tie-  
don objekti. Tarkoitus ei siis ole ohjaajan pyrkimysten  
selvittäminen, vaan sen tutkiminen – katsojan tavoin

---

288 Erotan tässä subjektin sisäisen tapahtuman (katsojakokemus) ja ulkomaailman objektit (Smedsin ohjaukset) toisistaan siinä mielessä, etten arvioi Smedsin ohjauksia esimerkiksi niiden yhteiskunnallisen tai teatterihistoriallisen merkityksen kautta. Pragmatistinen näkemys sanoutuu kuitenkin irti sisäisen ja ulkoisen erottelusta: kokemus ei ole erillinen, sillä ”ilman esinettä ei ole havaintoakaan” ja ”emootiot liitetään ympäristön tapahtumiin ja objekteihin” (Määttänen 2012, 103 ja 86).

– miten esitys muotoutuu, miten se viestii sen mitä viestii.<sup>289</sup>

Hans-Thies Lehmann ja Willmar Sauter nostavat katsojan erityisen tärkeäksi esityksen elementiksi. Lehmannin mukaan ”kysymys katsojasta on teatterin a ja o”,<sup>290</sup> ja Sauter väittää katsojan jopa konstruoivan koko teatteritapahtuman,<sup>291</sup> mutta toteaa tutkimuksen olleen enimmäkseen kiinnostunut esittäjäpuolesta.<sup>292</sup> Margaret Williams on esittänyt samansuuntaisen huomion, että nukketeatteritutkimus on yleensä keskittynyt vain nukkeen ja sen animoijaan katsojan jäädessä melkein täysin huomiotta.<sup>293</sup> Williamsin lausahduksen ”puppetry is not about puppets”<sup>294</sup> rohkaisemana rajoitan ‘nuken’ määrittelyn pieneksi esitelyksi sanasto-osuudessa, semminkin kun aiheesta on saatavilla sekä kattavia yleisesityksiä että teoreettista pohdintaa.<sup>295</sup> Edellisissä luvuissa olen kuitenkin tarkastellut elollistumista havaintokokemuksena esineestä. Koska ilmaisevuus, elollisuus ja pyhyys eivät ole, kuten todettua, esineen staattisia ominaisuuksia vaan ihmisen sille antamia merkityksiä, on syytä tarkastella lähemmin tuon ihmisen osuutta näissä tulemisen prosesseissa.

## Näyttämöanimaatio katsojuuden moodina

Margaret Williams tarkastelee nukketeatteria esineen ja katsojan välisenä suhteena, jopa katsojuuden moodina.<sup>296</sup> Williamsin mukaan nukke on yhtä validi filosofisen spekulatiion kohde kuin mikä tahansa muukin, ja sen monimutkaisuuksien puhuttelemisen voi valaista monia sen teatterillisen käytön element-

---

289 Hotinen 2002, 192. Voiko esitys vapautua ohjaajanvallasta? -niminen teksti on ilmestynyt ensimmäisen kerran Teatterikorkeakoulun lehdessä 4/1992. Hotinen ei ilmoita, mihin Pavis’ n teokseen viittaa.

290 Lehmann 2009, 38.

291 Sauter 2008, 64. Ensimmäinen painos ilmestyi 2006.

292 Sauter 2008, 45.

293 Omat muistiinpanot 6.4.2008: Kansainvälisen nukketeatterijärjestön UNIMA:n maailmankongressin yhteydessä vuonna 2008 järjestetty *Professional Development*-puheohjelma. Perth, Australia.

294 Ibid.

295 Sanasto: nukke. Blumenthal, Eileen: *Puppetry and Puppets* sekä Williamsinkin mainitsemat Bensky, Roger-Daniel: *Recherches sur les Structures et la Symbolique de la Marionnette* ja Tillis, Steve: *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*.

296 Williams 2007,128.

tejä. Mutta'nuken' loputtomat määritelmät ilman viittausta yleisöön, tai oletus siitä, että yleisön havainnon täytyy peilata animoijan havaintoa, ilmentävät nukkien maailman itseriittoisuutta. Syventyneenä omaan erityisluonteeseensa nukketeatteri voidaan redusoida ikuisesti kierrättämään omia metaforiaan, mikä vahvistaa sen asemaa vähempiarvoisena teatterimuotona ja näin jatkaa sen itsepuolustuksen tilaa. Nukken määrittelemine validiksi itsessään voi jopa vahvistaa matalaa mielikuvaa nukketeatterista, koska tällöin esityksen laatu lakkaa merkitsemästä: nukke-sana populaarikäytössä tuo mieleen hahmon, joka on eloton, passiivisesti manipuloitavissa oleva, tai mikä vielä pahempaa, huonosti elollista teeskentelevä. Huolimatta nukken teoreettisesta arvioinnista nukketeatteri siis paradoksaalisesti (juuri tuon arvioinnin seurauksena) väheksyy itseään ja täten vähättelee yleisön odotuksia, tai pyrkii toisaalta ylikompensoimaan asemaansa niin vaikeatajuisilla esityksillä, ettei niitä voi kukaan ymmärtää. Williamsin mukaan se voisi silti pyytää yleisöiltään enemmän.<sup>297</sup>

Mihin tämä pyytäminen sitten voisi kohdistua, jos ei kokonaisuuden ”ymmärtämiseen”? Williamsin mukaan nukketeatterin suurin resurssi on sen arvoituksellisessa ja muuntautumiskykyisessä materiaalisuudessa. Yleisön pitää hyväksyä oma aineellisuutensa sekä se mahdollisuus, että elottomalla on oma elämä, vaikka esineeltä puuttuisivat näkyvät elonmerkit ja se animoidaan täysin käsitteellisesti. Vaatimuksena ei siis ole nukkeen tai esineeseen ”uskominen”, vaan esityksen kirjaimellisen materiaalin lukeminen.<sup>298</sup> Toisin kuin ne määritelmät, jotka arvostavat nukkea sinänsä, nukketeatterin erityislaadun lähestyminen yleisön perspektiivistä ei puolusta esityksen mediumia, joka jää laadultaan neutraaliksi.<sup>299</sup> Nukketeatteridiskurssi olettaa liian paljon, että yleisön pitäisi huolehtia nukketyypistä – tällöinhän materiaalisuus muuttuu vankilaksi, kun diskurssi viittaa vain itseensä. Kun nukketeatteri ymmärretään

---

297 Williams 2007, 128–129.

298 Williams 2007, 127–128.

299 Williams 2007, 128. Williamsin tässä yhteydessä käyttämä mediumin käsite viittaa ymmärtääkseni joko nukketeatteriin taiteenlajina tai sen genreihin, ei pelkkään nukkeen. Yleisön perspektiivistä esityksen määrittelemine nimenomaan nukketeatteriksi (marionettiteatteriksi, varjoteatteriksi, käsinukketeatteriksi jne.) ei siis vielä saisi arvottaa sitä mitenkään.

katsojuuden moodina, siitä tulee läpinäkyvä teatterillinen medium: sen arvoa ei taata nukun läsnäololla, vaan siitä riippuen, mitä näyttelijä voi siitä luoda.<sup>300</sup>

Tulkitsen Williamsin ajatusta esityksen arvosta niin, että pohdittaessa nukketatterin tai näyttämöanimaation katsojaa ei riitä, että hänen asemansa määrittellään vain suhteessa elollisen roolissa oleviin esineisiin, vaan sitä on tarkasteltava myös suhteessa näyttämön ihmistoimijoihin. Suhteesta muodostuu kolmio, jonka kärkipäitä ovat katsoja, ihmisesiintyjä ja esine, ja jokaisella kärjellä on vaikutuksensa kokonaisuuteen ja toisiinsa.

Teoretisoinnin kohteen siirtäminen nukesta tai esineestä sen elollistumiseen ehdottaa katsojalle suurempaa vastuuta näyttämöanimaatiotapahtumasta. Millaisesta katsojapositionista käsin tuo vastuun otto on mahdollista, ja millainen suhde kolmion kahteen muuhun kärkeen, ihmisesiintyjään ja esineeseen, kenties mahdollistaa elollistumisen pyhän kokemuksena?

## Osallisuus

*Ymmärrän, miksi en käy enää laitosteattereissa: laitostatterin katsomossa tunnen usein voimakkaasti, etten kuulu tilanteeseen; näyttämön ympäröi näkymätön kelmu, joka ei puhkea minun katseeni voimasta. Kysymys: puhkeako jonkun toisen? Onko kelmussa olemassa joku aukko, joka vain ei osu minun kohdalleni, siihen missä istun? Kenen kohdalle se osuu? Tunne: en kuulu porukkaan. Saan katsoa tätä, koska nyt olen sen lipun ostanut, mutta oikeasti esiintyjät eivät esiinny minulle. Heille ei ole tärkeää jakaa mitään kansani; silti minun kuuluu ihailia heitä. Ketä tai mitä varten tällainen teatteri on yleensä olemassa?<sup>301</sup>*

Yllä oleva kokemusteksti näyttäisi liittyvän vain ihmisteatteriin, mutta myös nukketatteriesitys voi aiheuttaa katsojassa kokemuksen joutumisesta osattoman ihailijan pakkorooliin tai Margaret Williamsin mainitsemaan nukkien

---

300 Ibid.

301 Andrianov: Kokemusteksti 7.10.2009. 'Laitostatteri' viittaa enemmänkin esitystapaan kuin teatteritilaan.

itseriittoiseen maailmaan.<sup>302</sup> Kokemustekstin katsojalla on tarve kuulua tilanteeseen ja hän yrittää tehdä osansa, puhkaista kelmun näyttämön ja katsomon väliltä, mutta ainut hänelle sallittu keino – katsominen – on varattu toiseen käyttöön (ihailu). Merkinnässä tulee korostuneesti esiin tunne ulkopuolisuudesta ja sen kääntöpuolena suuri jakamisen tarve. Näyttämön ja katsomon välillä näyttää vallitsevan niin suuri epätasapaino, että katsoja kyseenalaistaa koko teatterin.

Kokemustekstiä lähtökohtana käyttäen voitaisiin kenties kartoittaa syitä, joiden vuoksi katsoja (tämä nimenomainen katsoja eli minä) ylipäättään hakeutuu teatteriesitykseen. Jos käännämme negatiivisiksi koetut kokemuksen osat tavoitteiksi, tekstistä voidaan nostaa kaksi päätavoitetta: tavoite olla *se, jolle näytetään* jotakin, ja tavoite ryhtyä tuon näytetyn aktiiviseen *kanssa-ihmettelyn* yhdessä esiintyjien kanssa.

#### Näyttäminen ja näytteleminen

Kanssa-ihmettely vaatii esiintyjältä jonkinasteista siirtymistä representaatiosta presentaatioon, erilaisten ilmiöiden esitykselliseen työstämiseen esittämisen ja kuvaamisen sijaan, tai niiden eriyttämistä toisistaan.<sup>303</sup> Käyttäen lähtökohtana Brechtin ajatusta *näyttämisen tekemisestä tietoiseksi* Lehmann listaa viisi näyttämisen eli, kuten hän myös muotoilee, teatterillisen kommunikaation tasoa: 1) huomiota herättämätön, naturalistinen näyttäminen (huomio kiinnittyy näytettyyn eli merkittyyn), 2) silmiin pistävä näyttäminen, esimerkiksi erittäin keinotekoinen esitystyylillä (huomio kiinnittyy näyttämiseen näytetyn ohella), 3) näyttäminen samanarvoisena näytetyn kanssa, esimerkiksi Brechtin eeppisessä teatterissa, 4) näyttäminen näytettyä tärkeämpänä (”merkitysijä työntyy merkityn eteen” näyttävällä läsnäololla ja intensiteetillä) ja 5) ”tarpeeton” näyttäminen ilman näytettyä objektia (merkittyä), eli esillepano toimintana.<sup>304</sup> Lehmannin mukaan tasoilla 1 ja 2 kommunikaatio ei välttämättä nouse teemaksi, kun taas tasoilla 4 ja 5

302 Kuvaan tällaista kokemusta luvun 1 alkupuolella esitellessäni tutkimuksen alkusyytä.

303 Helavuori 2011, 114 ja Lehmann 2009, 192.

304 Lehmann 2009, 191–192.



on keskeistä taidetapahtuman tietoinen havaitseminen, lumo, jonka leikin ja ohjauksen materiaallinen prosessi, esityksen – ei fiktiivisen universumin – tilallinen ja ajallinen järjestäminen herättävät.<sup>305</sup>

Näyttämöanimaation ohjauksen materiaallinen prosessi, tilallinen ja ajallinen järjestäminen, liittyy suoraan animoinnin moodiin, lokaatioon ja aspektiin, joita olen käsitellyt 2. luvussa.<sup>306</sup> Näyttäminen kommunikaation muotona liittyy ihmisesiintyjän toimintaan esityshetkellä, ja vastannee kokemustekstistä poimittuihin tavoitteisiin ainakin tasoilla 3-5, erityisesti neljännellä tasolla, jolla ”teatterillisesta kommunikaatiosta tulee hallitsevaa”.<sup>307</sup> Lehmannilla näyttämisen tasot liittyvät fiktiivisestä illuusiosta irtautumiseen, mikä taas on yksi hänen listaamistaan draaman jälkeisen teatterin merkeistä.<sup>308</sup>

Yleisesti ihmisolennon näyttämöllistä olemista voidaan kuvata Michael Kirbyn käsiteparin *acting – non-acting* kautta.<sup>309</sup> Kirby erottaa näyttelmissä eri asteita, joiden muodostamalla dimensiolla liikuttaessa ihmistoimijan nimike vaihtuu *full matrixed acting* -ääripään näyttelijästä (*actor*) esittäjään (*performer*) jälkimmäisen toimiessa dimension toisessa päässä, yksinkertaisen näyttelmissä ja ei-näyttelmissä välimaastossa.<sup>310</sup> Ei-näyttelmissä ääripäässä

---

305 Lehmann 2009, 192.

306 Sitaatissa mainittu leikki tulee esiin myöhemmin tässä luvussa.

307 Lehmann 2009, 192.

308 Lehmann 2009, 148–193. Lehmann erottaa kolme näkökulmaa illuusioon ja huomauttaa, että yhden niistä (fiktio) pois jättäminen ei estä ihmetystä (tehokeinojen ihmettelyä) tai aistimellista samastumista ”todellisten näyttelijöiden ja teatterikohtausten, tanssillisten liikemuotojen ja verbaalisten suggestioiden aistilliseen intensiteettiin” (190).

309 Näyttelmissä ja animoinnin ero on nukketheaterin piirissä epäselvä ainakin terminologian tasolla. Perinteinen, oikeaoppinen animoija ei saa kiinnittää katsojan huomiota omaan näyttelmissä, mutta nimittää usein (Suomessa) itseään nukkenäyttelijäksi. Kaikki animoinnin moodit eivät kuitenkaan vaadi oman näyttelmissä häivyttämistä, eikä toisaalta ole lainkaan varmaa, kehen tai mihin ’nukkenäyttelijä’ viittaa. Sanasto: nukkenäyttelijä, näyttelijä, näyttelijä ; ks. myös sanasto: ero.

310 Lehmann 2009, 234–235. Englanninkielinen *to perform* voidaan suomentaa myös suorittamiseksi, tekemiseksi tai aikaan saamiseksi. Sanasto: esittää; ks. myös esiintyjä, esittää.

esittäjän läsnäolon kautta ei vahvisteta mitään erityistä informaatiota, mistä esimerkkinä Lehmann mainitsee näyttämöpalvelijan toiminnan japanilaisessa teatterissa.<sup>311</sup>

Draaman jälkeisen teatterin ihmisesiintyjää Lehmann luonnehtii juuri esittäjäksi, joka ei enää näyttele, vaan ennemminkin tarjoaa katsojille läsnäolonsa pohdittavaksi<sup>312</sup> – tosin molemminpuolisuus, jota Lehmann kutsuu kanssa-läsnäoloksi, antaa katsojalle niin suuren merkityksen sen synnyttämisessä, ettei kyse ehkä olekaan mistään esiintyjän tekemästä lahjoituksesta:

[n]äyttelijän läsnäolo ei ole objektivoidavissa olevaa vastakkain-asettumista, vastaan-tuloa, kohteena olemista, vaan kanssa-läsnäoloa väistämättömän seuraamuksen merkityksessä.<sup>313</sup>

Postdraamalliseen teatteriin liittyvät näyttäminen, kommunikaatio ja kanssa-läsnäolo, yleisesti ottaen ”teatron-akselin suosiminen näyttämön sisäisen akselin kustannuksella”,<sup>314</sup> vaikuttaisivat olevan juuri sitä, mitä kokemustekstin katsoja peräänkuuluttaa. Teatterista tulee katselun kohteen lisäksi sosiaalinen tilanne, sillä ”näyttäminen itsessään on sosiaalinen prosessi”.<sup>315</sup> Esitys ei olekaan vain materialisoitu teos, vaan teko, joka ei enää pidä hetkellisyytään (katoavuuttaan) puutteena, vaan päinvastoin esittäjien ja katsojien välisen kommunikaation ehdottomana edellytyksenä.<sup>316</sup> Esityksen kuvaaminen ja arvioiminen objektiivisesti on mahdotonta, sillä sen tarjoama kokemus on katsojakohtainen,<sup>317</sup> jolloin myös sen arvo on hetkellisempi ja subjektiivisempi kuin vakiintuneen teoksen.<sup>318</sup>

Neljännän seinän poistamisen lisäksi kommunikaatiota voimistetaan näyttämön ja katsomon välisen etäisyyden pienentämisellä niin paljon, että kat-

311 Lehmann 2009, 234. Näyttämöpalvelija ei ole kaukana japanilaisen bunraku-nuken animoijasta, joka liikuttaa vain nuken jalkoja tai vasenta kättä. Varsinaisena näyttelijänä pidetty animoija liikuttaa päätä ja oikeaa kättä.

312 Lehmann 2009, 234.

313 Lehmann 2009, 245.

314 Lehmann 2009, 40.

315 Lehmann 2009, 362.

316 Lehmann 2009, 237.

317 Lehmann 2009, 184.

318 Lehmann 2009, 237.

sojan ruumiillinen osallisuus mahdollistuu, jolloin hän huomioi myös omaa asemaansa esitystilassa.<sup>319</sup> Esitystilan merkitys korostuu kaikissa ”draamallisesta fiktionäyttämöstä” poikkeavissa tilamuodoissa nimenomaan siinä mielessä, että niissä katsojasta, *vieraasta*, ”tulee enemmän tai vähemmän aktiivisesti, enemmän tai vähemmän vapaaehtoisesti, yksi esiintyjä”.<sup>320</sup> Esteettisen etäisyyden vähentämisen ja osallisuuden myötä katsoja altistuu teatteritapahtumalle turvallisuudentunteensa menettäen.<sup>321</sup> Tästä esimerkkinä käytän seuraavassa katsojakokemuksiani.

Osallistamisen objektit: *Sad Songs from the Heart of Europe* (2006/2011)

Dostojevskin romaaniin *Rikos ja rangaistus* (1866) perustuva monologi on Kristian Smedsin ohjaus, jonka esittää liettualainen Aldona Bendoriute. Alkuteoksen päähenkilön Raskolnikovin tekemä koronkiskojaeukon murha antaa puitteet näyttämöteokselle, jonka näkökulma onkin nyt olosuhteiden pakosta prostituoiduksi ajautuneen Sonjan.

*Minä istun ringissä, en jännitä kovin paljon, en myöskään ehkä jaksa osallistua kovin aktiivisesti. No joo, saanhan minä käteeni valokuvan, villalankakerän sekä osallistun ”ureansyöntiin” näyttelijän ojentamasta kauhasta. Minua vähän tökkii se, ettei turvallisuudesta tällä kertaa kovasti välitetä, päinvastoin. Näyttelijä viskoo yleisöä märillä vessapapereilla ja lankakerillä (pakottaa ottamaan kiinni jos et halua kerää naamaasi).*

*Huomaan kaipaavani yhteisyyttä tekijän ja meidän katsojien välillä, samoin yhteisyyttä toisten katsojien kanssa, mutta jostain syystä se ei onnistu. Ehkä tähän vaikuttaa se, että näyttelijän puhe on liettuaaksi, ja repliikit käännetään koko ajan suomeksi? Olemme kohteliaita vierasmaalaista esiintyjää kohtaan, suostumme kaikkeen, haluamme hänen onnistuvan? Tämä on näyttelijättären teatteria, kaikesta osallistamisesta huolimatta. Me olemme olemassa häntä varten; hä-*

---

319 Lehmann 2009, 189.

320 Lehmann 2009, 271.

321 Lehmann 2009, 188–189.

*nen onnistumisestaan pidetään huolta; koetamme kil-  
tisti toteuttaa sen mitä hän haluaa.*

*Voin kyllä nimetä asioita, joista pidän kovasti: har-  
joitustilan ottaminen esitystilaksi, loisteputket, lowtec  
(kasettimankka, C-kasetit, 2 heitintä), rituaalinomai-  
suus, yleisön osallistaminen (sinänsä). Mutta se, miten  
yleisöä osallistetaan, mietityttää vielä pitkään. Se on  
ratkaistava; se on tutkimuskysymys.<sup>322</sup>*

Lehmannin listaamista kommunikoivan teatterin piirteistä tässä esityksessä toteutui erityisesti näyttämön ja katsomon välisen etäisyyden lyhentäminen ja draamallisesta fiktionäyttämöstä poikkeava tilamuoto.<sup>323</sup> Rinkimuodostelman takia katsojasta todella tuli esiintyjä halusi hän tai ei: olin hyvin tietoinen siitä, että myös oma haluttomuuteni pakko-osallistamiseen saattoi olla kanssakatsojien nähtävillä. Koska kävi nopeasti selväksi, ettei minun hyvinvoinnistani ota vastuuta kukaan muu kuin minä itse, en minäkään ottanut vastuuta muiden mukavuusalueesta vaan pyrin säätelemään osallistumiseni astetta säilyttääk-  
seni tunteen itsemääräämisoikeudesta ja vapaaehtoisuudesta. Aito yhteisöllisyyden kokemus toisten katsojien kanssa ei kenties toteutunut osittain tästä syystä.

Tulkin läsnäolo ringissä tai ehkä hieman ringin takana (joka tapauksessa ei näyttämöllä eli ringin sisäpuolella) toi tilanteeseen mielenkiintoisen lisän: neljättä seinää ei ollut kokonaan poistettu, sillä näyttelijä näytteli kuin tulkkia ja tulkkausta ei olisi ollut olemassakaan. Tulkki ja me katsojat olimme kirbyläisen matriisidimension toisessa ääripäässä näyttämöpalvelijoiden roolissa esiintyjän pysytellessä toisessa ääripäässä (*full matrixed acting*).

*Mietin: näyttelijä toteuttaa ehkä jonkinlaista uhrin  
osaa. Hän uhrautuu, häpäisee itsensä meidän katso-  
jien puolesta, jotta me näkisimme. Ymmärtäisimme.  
Jotta meidän ei tarvitsisi tehdä tuota kaikkea. Hän  
kirjaimellisesti juo likavettä lattialta ja lopulta kaa-*

322 Andrianov: Kokemus 1, heti esityksen jälkeen 17.5.2011. Tämän luvun kokemustekstejä on teemoitettu pilkkomalla ja niitä on turhan toiston välttämiseksi lyhennetty.

323 Kiinnitän tilamuotoon huomiota ehkä juuri siksi, että esitys tapahtui Turun kaupunginteatterin tiloissa.

*taa ämpärillisen lattianpesuvettä päälleen. Hänen uhrautumisensa on turhaa, se alkaa näyttää ekshibitionismilta tyyliin: ”minäpä uskallan tehdä näin”... Tämä on juuri sellaista ”uskallusta”, jota ei esim. Lapsia, lintuja, kukkasia -esityksessä näe; eikä toisaalta jälkimmäisen esityksen oikeasta uskalluksesta ole tässä Sad Songs -esityksessä tietoaakaan. Näyttelijä tietää osaavansa kaiken.<sup>324</sup>*

Lähestyn kokemustekstissä mainittua ekshibitionismia Lehmannin näyttämisen tasojen eli teatterillisen kommunikaation kautta. Full matrixed acting (näyttelemisen ”sanan täydessä vakiintuneessa merkityksessä”; roolihenkilön ruumiillistaminen<sup>325</sup>) viittaisi tasoihin, joilla kommunikaatio ei vielä nouse teemaksi, tosin Lehmann myöntää uusissa teatterimuodoissa näyttelijään kohdistuvan esimerkiksi ruumiillistamisen ja kommunikaation kaksinaisuu-teen liittyviä vaatimuksia, joita hän ei tarkemmin käsittele.<sup>326</sup> Osallistaminen ja teatterillinen kommunikaatio nousevat kuitenkin kokemusteksteissä esiin erityisellä tavalla, joten kommunikaation kuvausta voidaan etsiä tasoilta 3-5, joilla näyttäminen nousee näytetyn kanssa samanarvoiseksi, sitten tärkeämmäksi ja lopulta itse toiminnaksi syrjäyttäen näytetyn kokonaan. Jos ajatellaan näytettyä fiktiivisenä objektina, *Sad Songs from the Heart of Europe* -esityksen kommunikaatio tapahtui ehkä kolmannella tasolla, jota siis Lehmann vertaa Brechtin teatteriin.

Mutta yllä olevan kokemustekstin mukaan esittäjä näytti roolihaahmon lisäksi jotain myös omasta itsestään: uskalluksen, jonka katsojakokemuksessani tulkitsin ekshibitionismiksi. Näytetty menetti kiinnostavuuttaan näyttämisen mennessä sen edelle (taso 4) ja muuttuessa lopulta ”esittämiseksi, julistamiseksi, esillepanoksi itseriittoisena eleenä” (taso 5).<sup>327</sup> On myös mahdollista, että näytetty, Sonjan elämä, näytettiin juuri tuon ekshibitionismin avulla: Sonjakaan ei uskalla tehdä prostituoidun työtä, mutta selviää siitä näyttelemällä prostituoitua ja antamalla itsestään kuvan, ettei mikään tunnu missään. Katso-

324 Andrianov: Kokemus 1, heti esityksen jälkeen 17.5.2011.

325 Lehmann 2009, 235.

326 Ibid.

327 Lehmann 2009, 192.

jakokemuksessani esiintyjä näytteli röyhkeätä näyttelijää - jotta selviäisi esityksestä? Ehkä hän suojasi, Sonjan tavoin, todellista itseään.



(Kuva: Ville Hyvönen)

*Esineet rooleissa eivät ole oikeasti rooleissa, vaan jäävät tarpeistoksi, näyttelijän jatkeiksi. Hänen suhtautumisensa niihin on kylmä, hän kiirehtii ja riuhtoo, koettaa saada esityksen sujumaan. Esineet, tullakseen ilmaiseksi, tarvitsisivat hänen huomionsa ja kunniotuksensa. Nyt hän vain käsittelee niitä, manipuloi omien näyttämöllisten tarpeittensa mukaan. En koe mitään erityistä suhteessa yhteenkään esineeseen koko esityksen aikana. Märkä, pieni villalankakerä perheen pienimpänä lapsena voisi helposti herättää katsojan tunteet jos näin annettaisiin tapahtua. Haluaisin ja tarvitsisin suoraa suhdetta esineisiin ilman, että näyttelijä on mitään muuta kuin kanssa-ihmettelijä tai näkemään-auttaja siinä välissä. Nyt me saamme olla hänen tarpeistonsa pitelijöitä ja hänen hienon näyttelijäntyönsä vastaanottajia; konkreettisesti, kun meitä heitellään milloin milläkin.<sup>328</sup>*

---

328 Andrianov: Kokemusteksti 1 heti esityksen jälkeen.

Ajatus tulkista ja katsojista näyttelijän apulaisina on tullut jo esille, ja tässä kokemustekstissä myös esineet nähdään hänen tarpeidensa toteuttajina. Kärjistäen voisi sanoa, että näyttelijä tekee sekä ihmisille että esineille mitä haluaa joko suoraan tai manipuloinnin kautta.<sup>329</sup> Valtasuhde on tällöin sama kuin perinteisessä teatterissa: katsojan suhde näyttelijään on alisteinen. Hanna Helavuori kutsuu – ei nimenomaisesti tämän esityksen kohdalla vaan yleensä – alisteista suhdetta ”fallisuudeksi” ja näkee sen olevan syy rampin rikkomisen piinallisuuteen, kun taas esitys, jossa esittämisen etiikka lähtee esiintyjän hauraudesta, sallii myös katsojan hauraaksi tulemisen ja tähtää yhteisölliseen, luomisvoimaiseen tilaan.<sup>330</sup> Mutta näyttelijän suhde myös esineeseen on merkityksellinen: kuten huomataan, *tarpeisto* on näyttelijän tarpeita varten, kun taas esineen elollistuminen – vaikka vain käsitteellisesti – edellyttää toisenlaista valtasuhdetta.

Olen esittänyt, että elollistuminen on oikeastaan sitä, että katsoja tunnistaa ja hyväksyy esineen olevan roolissa. Hänen ei tarvitse uskoa esineen elävän, vaan kokea, että esine on näyttämöhahmo. Katsojan suhtautuminen esineeseen noudattelee ihmisesiintyjän suhtautumista. Esiintyjä antaa katsojalle lukuohjeen ja lisäksi kontekstuaalista informaatiota esineeseen liittyen ja sen ympäriltä, ja katsoja muodostaa suhdetta, suhteen esineeseen. Esine tulee ilmaisevaksi; se elollistuu katsojalle esityksen tapahtumisessa. Katsoja hyväksyy esineen näyttämöhahmona, jolla on jotain sanottavaa.

Tässä luvussa siteeratut kokemustekstit ovat kuvausta esityksestä, jossa ihmisesiintyjä antaa kyllä lukuohjeen, muttei anna esineille tilaa ilmaista, vaan ottaa kaiken tilan oman ilmaisunsa käyttöön. Kokemustekstien katsojalle ei tule mahdollisuutta muodostaa suhdetta esine-esiintyjiin, koska näyttelijä ei millään lailla auta siinä. Näyttelijä tekee koko ajan jotain esineille, muttei tee mitään niiden *kanssa*. Ja koska hän ei pidä niitä kanssänäyttelijöinä, ei katsojakaan pidä.<sup>331</sup> Esineet toimivat osallistamisen objekteina kolmiossa, jonka kärkien – ihmisesiintyjän, esineiden ja katsojan - välinen teatterillinen kom-

---

329 Manipulointi on tässä eri merkityksessä kuin nukkemanipulaatio, jota nukke-teatterin piirissä näkee käytettävän tarkoittamassa nukan liikuttelua. Sanasto: manipulaatio.

330 Helavuori 2011, 115.

331 Tämä kappale perustuu esityksen jälkeisenä päivänä kirjoittamaani kokemustekstiin. Andrianov: Kokemusteksti 2 18.5.2011.

munikaatio on sellaisten valtasuhteiden sävyttämä, ettei osallistaminen vastaa katsojan (tämän nimenomaisen yhden katsojan) tarpeeseen tulla osalliseksi yhteisöllisen todellisuuskokemuksen luomisesta.<sup>332</sup>

Teos pelinä/leikkinä

*On väärin, että tekijät ovat saaneet tehdä kaikki valinnat, jos me katsojat emme saa vapaasti vaikuttaa esityksen etenemiseen, tai jos meidän varsinkin pitää tuntea olomme ei-valitusti turvattomaksi tai epämiellyttäväksi. Tekijät ja esiintyjät ovat turvassa, koska tietävät niin paljon enemmän esityksestä. Ajatuksellisesti minua saa sohia miten paljon tahansa, mutta fyysisen koskemattomuuteni rikkominen yhtään väkivaltaisella tavalla menee sellaiselle alueelle, etten kykene hyväksymään sitä millään perusteella.<sup>333</sup>*

Katsojuuden pohdinta aloitettiin osallisuuden kaipuusta, jonka toivottiin toteutuvan näytetyn kanssa-ihmettelynä yhdessä tekijöiden kanssa. Hanna Helavuoren ajatuksiin ja omaan kokemukseeni vedoten olen esittänyt, ettei katsojan osallistaminen mitenkään itsestään selvästi takaa tällaista osallisuuden kokemusta, sillä osallistaminen itse saattaa voimistaa valtasuhteita katsojaa alistavaan suuntaan. Jos tekijät päättävät, mihin ja miten katsoja osallistuu, katsojalle ei jää yhtään hyvää vaihtoehtoa: suostuessaan mihin tahansa hän menettää itsensä, ja kieltäytyessään positioi itsensä ilonpilaajaksi, joka ei ymmärrä leikkiä.<sup>334</sup>

Willmar Sauterin mukaan leikistä nimenomaan onkin kysymys. Teatteritapahtuman luonnetta tarkastellessaan Sauter hyödyntää Hans-Georg Gadamerin teoriaa, jossa taiteen peruskokemus rinnastetaan leikkiin.<sup>335</sup> Teatteri on leikkimisen tapahtuma, jossa kokeminen ja luominen yhdistyvät katsojan ja esiintyjän välisessä kontaktissa. Molemmat osallistuvat leikkiin, ja säännöt

332 Ks. Helavuori 2011, 113–115.

333 Andrianov: Kokemusteksti 1 heti esityksen jälkeen 17.5.2011.

334 Tai myös: leikkijä ei ota leikkimistä vakavasti, ks. Sauter 2008, 22.

335 Sauter 2005, 18. Teoria on esitetty vuonna 1960 ilmestyneessä Gadamerin teoksessa *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*.



ovat tavallisesti molempien tuntemat.<sup>336</sup> Osallistujat kutsutaan leikkiin, jossa he alistavat subjektiviteettinsa leikin säännöille.<sup>337</sup> Sauterin mukaan Gadamer vapauttaa leikkimisen omaksi subjektikseen omine sääntöineen, ja osallistuminen leikkimiseen voi sisältää erilaisia aktiviteetteja katsojuus mukaan luettuna, mikä tarkoittaa sääntöjen tuntemista myös katsojien osalta.<sup>338</sup>

Sauter huomauttaa, että performatiivisuus ei koskaan ole täysin itsenäistä, vaan riippuvainen ilmenemisestään jollekin toiselle: se ikään kuin kupsahtaa pelikentälle, josta havainnoija sen poimii ja ryhtyy ehkä katsojaksi performatiivis-teatterillisen suhteen ehdottamaan leikilliseen interaktioon.<sup>339</sup> Siirtymää havaintajasta katsojaksi voidaan luonnehtia intervalliksi läsnäolon (*attendance*) ja huomion (*attention*) välillä siten, että kuka tahansa voi havainnoida kohdetta tai tilannetta, mutta pelkkä läsnäolo sisältää jo mahdollisuuden tarkkaavaisuuden heräämiseen ja havaintojen teatralisointiin – toisaalta havainnoija voi niin halutessaan pysytellä ulkopuolisena.<sup>340</sup>

Teatteritapahtuma Sauterin kuvaamana sisältää, ehkä osin implisiittisesti, kaksi olennaista seikkaa: pelisäännöt ovat tunnetut ja samat kaikille leikkijöille, ja leikkiin osallistuminen on vapaaehtoista. Voin suostua leikkimään, että lankakerä on lapsi, mutta liu'un mielelläni kohti ulkopuolisuutta, jos sääntöjä *yksi-puolisesti* muutetaan siten, että lankakerää käytetäänkin minuun suunnattuna heittovälineenä. Haluan siis itse säädellä sijaintiani intervallilla sen mukaan, ovatko pelisäännöt sellaiset, että haluan alistaa subjektiviteettini leikkimiselle.

---

336 Sauter 2005, 18–19.

337 Sauter 2008, 21.

338 Sauter 2008, 24.

339 Sauter 2008, 64.

340 Ibid.

## Emansipoitunut katsoja

Aiemmin mainittiin Helavuoren muotoilema esittäjän hauraus esiintymisen uudenlaisen etiikan ilmentymänä. Joshua Sofaer liittyy etiikkaan myös emansipoituneen katsojan. *Esitys*-lehti kuvaa Joshua Sofaerin työpajaa, jossa esitystaiteen tekijät pohtivat, mitä yleisölle voi tehdä tai mitä siltä vaatia. ”Sofaerin mukaan tämän hetkisessä kulttuurissamme keskeistä on katsojan emansipatio. Kyse ei ole vain interaktiivisuudesta vaan huomion kiinnittämisestä yleisön käyttäytymiseen ja yleisön huomioimisesta osana esitystä.”<sup>341</sup> Sofaerin mukaan on vakavasti esitettävä kysymys, onko rajojen haastamisesta, kohtaamisesta ja ylittämistä aiheutuva eettinen sekaannus todella esityksen oikeuttamaa.<sup>342</sup>

Esitysten tekijöiden olisi tietenkin perusteltua pohtia eettisyyttä. Tekstissään ”Katsoja esityksen tekijänä” Tuomas Laitinen uskoo katsojien olevan kiinnostuneita esitystilanteista, kun taas tekijöitä kiinnostavat selitykset.<sup>343</sup> Hän antaa esimerkin katsojuudestaan nukketeatteriesityksessä, jota hän ei pysty käsitteellistämään esityksen aikana eikä sen jälkeen, koska ”kehollinen tapa vastaanottaa ei vain yksinkertaisesti taivu tämän käsitteinä polveilevan tekstin tarpeisiin.”<sup>344</sup> Oletuksena näyttäisi olevan, että tekijät ajattelevat teoksia esitysten ulkopuolella, mutta katsojat eivät. Laitisen mukaan ”katsojan kokemus jää tekijöille aina arvoitukseksi”, minkä vuoksi katsojuudesta on kirjoitettu vain vähän.<sup>345</sup> Laitinen näyttäisi siis liittävän tekijään sekä aktiivisen tekemisen että selittämisen, kun taas katsojalle jää parhaassakin tapauksessa vain aktiivinen tekeminen:

*Katsojan korvaaminen katsoja-kokijalla jättää yhä yleisön passiiviseksi, osallistuja taas vaikuttaa itse teoksen muotoutumiseen. Vasta osallistuminen antaa vastaanottajille valtaa muutenkin kuin oman kokemuksensa tasolla ja tuo heidät avoimesti mukaan taiteen syntymisen prosessiin.*<sup>346</sup>

---

341 Rinne 2013, 39.

342 Rinne 2013, 40.

343 Laitinen 2011, 249. Tuomas Laitinen tunnetaan esitystaiteen tekijänä.

344 Laitinen 2011, 250.

345 Laitinen 2011, 246.

346 Laitinen 2011, 252.

Jos Laitisen otsikon ”katsoja tekijänä” vastapariksi ajatellaankin *tekijä katsojana*, siis edellä mainitussa hänen antamassaan esimerkkitaapauksessa nuk-keteatterin tekemiseen ja käsitteellistämiseen perehtynyt henkilö, selittämisen ongelmaa ehkä voidaan helpottaa. Katsojakokemuksen selittäminen on kuitenkin täysin mahdollista muustakin kuin (nukke)teatteridiskurssista käsin, mistä käsillä oleva tutkimus antaa yhden esimerkin ehdottaessaan pragmalingvivistista lähtökohtaa. Aspektiteoriaksi kutsumani hypoteesi kyseenalaistaa Laitisen väitteen osallistujan vallasta: elollistuminen ei tapahdu ilman katsoja-kokijaa, mutta tapahtuu (jos on yleensä tapahtuakseen) ilman katsoja-osallistujaa näyttämöanimaation perfektiivisen aspektin, erityisesti sen potentiaalisen merkityksen kohdalla. Lisäksi katsojan aktivoiminen osallistamalla voi päinvastoin ilmetä vallan menetyksenä, kuten edellä on esitetty.

Jacques Rancière tarkastelee katsojan emansipaatiota Joseph Jacotot’n 1800-luvun alkupuolella esittämästä opettajan ja oppilaan älyllisen tasa-arvon vaatimuksesta käsin.<sup>347</sup> Hän lähtee katsojan paradoksista, joka hänen mukaansa voi osoittautua olennaisemmaksi kuin näyttelijän paradoksi: katsojuus on huono asia, koska 1) katsominen laitetaan vastakkain tietämisen kanssa, mikä tarkoittaa olemista ilmiasun (*appearance*) edessä tietämättömänä tuon ilmiasun (tai sen takana olevan todellisuuden) tuotanto-olosuhteista, ja koska 2) katsominen laitetaan vastakkain toiminnan kanssa; katsoja pysyy liikkumattomana paikallaan ilman valtaa puuttua tapahtumien kulkuun, eli katsojana oleminen on passiivisuutta.<sup>348</sup>

Katsoja on siis erotettu tietämisestä ja toimimisesta, mistä on seurannut pyrkimys tuoda teatteri takaisin todelliseen olemukseensa: katsojan tulisi oppia asioita ja hänestä pitäisi tulla aktiivinen osallistuja kollektiivisessa performanssissa.<sup>349</sup> Tästä on tehty kaksi toisilleen vastakkaista johtopäätöstä: joko

---

347 Rancière 2007, 271. Tässä käytetään lähteenä artikkelia, joka pohjautuu Rancièren avajaisesitykseen kansainvälisessä taiteiden kesäkoulussa Frankfurtissa 20.8.2004. Artikkelin on vuonna 2009 julkaistun teoksen *The Emancipated Spectator* ensimmäinen, samanniminen luku. Suomeksi se on sittemmin ilmestynyt nimellä ”Vapautunut katsoja” Janne Porttikiven käännöksenä liittyen Liikkeellä marraskuussa -nykytanssifestivaaliin 2014 (Helsinki: Tanssiareena ry).

348 Rancière 2007, 272.

349 Ibid.

etäännytetään katsojaa lisää tekemällä hänestä tutkija, joka havainnoi ilmiöitä ja etsii niiden syitä (Brecht) tai poistetaan koko etäisyys vetämällä katsoja mukaan teatterin maagiseen voimaan, jolloin hän vaihtaa etuoikeutetun rationaalisen tarkkailijan positionsa teatteritapahtuman vitaalisten energioiden haltijaksi (Artaud).<sup>350</sup> Brechtille teatteri on kokous, jossa ihmiset tulevat tietoisiksi tilanteestaan ja keskustelevat eduistaan, kun taas Artaud'n teatteri on seremonia, jossa yhteisö hallitsee omia energioitaan.<sup>351</sup> Teatteri on molemmissa tapauksissa yhteisö, jossa toteutuu itse-läsnäolo vastakkaisena representaation etäisyydelle.<sup>352</sup> Yrittäessään opettaa katsojille, miten heistä voi tulla kollektiivisen aktiviteetin suorittajia (*performers*), teatterista tulee itsensä tukahduttava välittäjä.<sup>353</sup>

Tässä kohtaa Rancière soveltaa Jacotot'n ajatusta intellektuaalisesta emansipaatiosta liittyneenä pedagogiseen suhteeseen: opettaja paitsi tietää, mitä oppilas ei vielä tiedä, myös sen, miten tietämys saadaan (eli miten se siirretään opettajalta tai kirjasta oppilaalle) - mutta hän tietää myös jotain vielä tärkeämpää: välimatkan oppilaan ja tiedon välillä, joka on itse asiassa vain metafora välimatkalle oppilaan ja opettajan intelligenssien välillä.<sup>354</sup> Opettajan tieto on tietoa oppilaan kykenemättömyydestä hankkia tietoa itse, jolloin opettajan ohjeistus pitää yllä intelligenssien epätasa-arvoa.<sup>355</sup> Tätä Jacotot kutsui *tylsistämisprosessiksi*, jonka vastakohta siis intellektuaalinen emansipaatio on.

Jos lukutaidoton "tietämätön" (oppilas) osaa ulkoa yhden asian, esimerkiksi yksinkertaisen rukouksen, hän voi verrata tätä osaamista johonkin, jonka suhteen hän on yhä tietämätön, esimerkiksi saman rukouksen kirjoitettuun muotoon. Hän voi oppia vastaavuuden näiden kahden välillä havainnoidessaan edessään olevaa tekstiä, kertoen näkemästään ja verifioidessaan kertomansa. Toiminnassa on aivan sama intelligenssi kuin tieteentekijän työssä: äly joka tekee kaavioita ja vertailuja tarkoituksenaan kommunikoida omat intellektuaali-

---

350 Ibid.

351 Rancière 2007, 274.

352 Ibid.

353 Ibid.

354 Rancière 2007, 275.

355 Ibid.

set seikkailunsa ja ymmärtää, mitä toinen intelligenssi yrittää vastavuoroisesti asiasta kommunikoida.<sup>356</sup>

Välimatka on minkä tahansa kommunikoinnin normaali olosuhde, mutta ”tietämättömän” ei tarvitse ylittää kuilua tietämättömyytensä ja opettajan tiedon välillä, vaan kulkea matka siitä mitä hän jo tietää siihen mitä hän ei vielä tiedä, mutta minkä hän voi tässä prosessissa oppia. Auttaakseen häntä tässä myös opettajan on oltava tietämätön siinä mielessä, että hän erottaa tietämisensä omasta mestariudesta; hän ei opeta *omaa* tietoaan oppilaalle, vaan käskee tätä itse etenemään kertoen mitä näkee, mitä ajattelee näkemästään ja verifioimaan sen. Näin hän silloittaa eroa oman tietonsa ja oppilaan tietämättömyyden välillä, ja välimatka on tilapäinen, ei enää sosiaalinen.<sup>357</sup>

Teatterin uudistajat ovat toimineet tylsistyttävän pedagogin tavoin halutesaan katsojan muuttuvan aktiiviseksi ja näin yrittäessään peittää välimatkan, sillä yritys itsessään rakentaa tuon välimatkan. Katsojan paikallaan istuminen identifioidaan epäaktiivisuudeksi, koska aktiivisuuden ja epäaktiivisuuden väliin oletetaan kuilu, ja katsominen identifioidaan passiivisuudeksi, koska katsomisen oletetaan olevan kuvan tai ilmiasun katsomista erotettuna kuvan takana aina olevasta todellisuudesta. Kaikki tällaiset vastakohtat – katsominen/tietäminen, katsominen/toimiminen (*acting*), ilmiasu/todellisuus, aktiivisuus/passiivisuus - ovat epätasa-arvon allegorioita, joiden osat voivat vaihtaa paikkaa struktuurin pysyessä samana: toisella puolella on aina kyky ja toisella kyvyttömyys.<sup>358</sup>

Emansipaatio lähtee toisenlaisesta periaatteesta: on ymmärrettävä, että nähdyn distribuutio on osa dominoinnin ja alistamisen rakennetta, ja että katsominenkin on toimintaa, joka vahvistaa tai modifioi tuota distribuutiota; ymmärrettävä, että maailman tulkitseminen on jo sen transformoimista tai uudelleenrakentamista. Katsoja on aktiivinen kuin oppilas tai tieteentekijä, joka havainnoi, valikoi, vertailee ja tulkitsee. Hän osallistuu esitykseen, mikäli voi kertoa oman tarinansa siitä tarinasta, joka on hänen edessään; tehdä oman ru-

---

356 Ibid.

357 Ibid.

358 Rancièrè 2007, 277.

nonsa samoin kuin näyttelijät tekevät omansa. Hän oppii jotakin opettajansa (teatterin tekijän) mestariuden vaikutuksesta, mutta ei opi *opettajan tietoa*.<sup>359</sup>

Vaikka nykyään näyttämöä ei varsinaisesti haluta käyttää opettamiseen, tekijät olettavat syyn ja seurauksen homogeenisyyden, mikä perustuu (toisin kuin he luulevat) epätasa-arvoon: olettamukseen, että on olemassa hyvää tietoa ja hyvää käytäntöä välimatkasta ja tavoista estää se. Seurauksena on kuitenkin kahdenlainen välimatka: esittäjien ja katsojien välinen etäisyys sekä esitykseen sisältyvä etäisyys silloin, kun siitä tulee vain välittävä speaktaakkeli taiteilijan idean ja katsojan tunteen ja tulkinnan väliin. Tämä speaktaakkeli on kolmas osapuoli, johon kaksi muuta voivat viitata, mutta joka estää kaikenlaisen tasa-arvoisen tai vääristymättömän siirron.<sup>360</sup> Jacotot'n mukaan tylsistämisen estämiseksi opettajan ja oppilaan välissä pitää kylläkin olla jotain, esimerkiksi kirja, joka on materiaallinen ja vieras molemmille, ja josta he voivat verifioida oppilaan näkemää ja kuvaamaa asiaa. Kirja sekä yhdistää että erottaa heidät. Tässä intellektuaalinen emansipaatio eroaa teatterin uudistamispyrkimyksistä, jotka ovat perustuneet ajatukselle emansipaatiosta katsojan minuuden (itseiden, 'a self') takaisin-omimisena sen jouduttua jotenkin kadoksiin erottamisprosessissa.<sup>361</sup>

Rancièren mukaan teatteritilaan ja rooleihin liittyneen perinteisen distribution rikkominen on toki merkinnyt parannusta esityksiin: katsojan ja esiintyjän positioiden uudelleenjako tuo mukanaan älyllisen seikkailun uusia muotoja. Se on kuitenkin eri asia kuin vaatimus teatterin "todellisen olemuksen" toteutumisesta jakamattoman yhteisön kokoontumisena, jossa katsoja ikään kuin pelastetaan yksilöllisyydestään ja hän saa yhteisön jäsenen statuksen. Teatterissa, samoin kuin museossa, koulussa tai kadulla, on vain yksilöitä, jotka kutovat jokainen omaa tietään sanojen, tekojen ja asioiden viidakossa, joka on heidän edessään tai ympärillään.<sup>362</sup> Katsojuus ei täten ole passiivisuutta, joka on muutettava aktiivisuudeksi, vaan aivan normaali tilanne: me linkitämme näkemämme siihen, mitä olemme aiemmin nähneet, kertoneet, tehneet ja

---

359 Ibid.

360 Rancière 2007, 277–278.

361 Ibid.

362 Rancière 2007, 278.

uneksineet.<sup>363</sup> Katsojia ei tarvitse muuttaa näyttelijöiksi, vaan tunnustaa, että jokainen katsoja on jo näyttelijä omassa tarinassaan, ja että näyttelijä on katsoja samankaltaisessa tarinassa.<sup>364</sup> Ei siis ole olemassa myöskään faktoja eikä tulkintoja, vaan kaksi tapaa kertoa tarina. Rancière vertaa teatterin tekemistä tutkimustyöhön, jossa tarkoituksena on näyttää, miten empiirinen tarina ja filosofinen diskurssi kääntävät toisensa: tällöin uuden tiedon tuottaminen tarkoittaa sellaisen idiomaattisen muodon keksimistä, joka mahdollistaa käännöksen, toisin sanoen sellaisen diskurssin luomista, joka palvelee lukijan oman käännöksen tekemistä hänen oman seikkailunsa näkökulmasta.<sup>365</sup>

Nykyteatterin genererajojen sotkemisella pitäisikin tähdätä syy-vaikutusmallin transformaatioon; vastakohtien (aktiivisuus/passiivisuus) ja ”tasa-arvoisen siirron” hylkäämiseen. Uudella tasa-arvon näyttämöllä erilaiset esitykset käännetään toisikseen, ja kaikissa näissä esityksissä on kyse tiedetyn linkittämisestä ei-tiedettyyn. Esiintyjä esittelee kykyjään ja vieras tai katsoja etsii sitä, minkä nuo kyvyt voivat tuottaa uudessa kontekstissa tuntemattomien ihmisten kesellä. Taiteilijat, aivan kuten tutkijat, rakentavat näyttämöä, jolla heidän kykyjensä manifestaatio ja vaikutus kyseenalaistuvat heidän kehystäessään uuden seikkailun tarinaa uudessa idiomissa. Tuon idiomin vaikutusta ei voi ennustaa: se kutsuu katsojia, jotka ovat aktiivisia tulkkeina ja yrittävät keksiä oman käännöksensä tarkoituksenaan omaksua tarina itselleen ja tehdä siitä oma tarinansa. Emansipoitunut yhteisö on itse asiassa tarinankertojien ja kääntäjien yhteisö.<sup>366</sup>

Rancièren kehittämä ajatus epätasa-arvosta, jonka aiheuttaa opettajan (näyttelijän) mestariuden korostaminen nimenomaan tietona oppilaan (katsojan) kapasiteetin puutteesta ja jota opettaja ylläpitää jatkuvana ohjeistamisena, selittää hyvin katsojakokemustani vallan menetyksenä. Näyttelijä tietää ennalta sen, mitä minä en vielä tiedä: protokollan, jota noudattamalla minun tulisi saada tietoa näytetyn, eli Sonja-nimisen roolihahmon maailmasta sekä mahdollisesti siihen liittyvästä menemisestä kohti Jumalaa ja ihmettä.<sup>367</sup> Näyttelijä ylläpitää

---

363 Rancière 2007, 279.

364 Ibid.

365 Rancière 2007, 280.

366 Ibid.

367 *Sad Songs from the Heart of Europe* -esityksen käsiohjelma.

välimatkaa meidän välillämme määräämällä osallistumiseni tavan eli säätelee ”aktiivisuuttani”, josta kieltäytyminen voidaan tulkita oppimisen torjunnaksi, siis haluksi pysytellä tietämättömänä. Hän opettaa minulle lankakerien olevan pikkulapsia, mutta hänen mestarointinsa estää minua etsimästä omaa reittiäni tuon tiedon omaksumiseen ja esityksen kääntämiseen omaksi tarinakseni.

## Katsominen ja näkeminen

Ranciéren näkemyksiä näyttää tukevan Vihtori Rämä, jonka mukaan niin tekijä kuin katsojakin joutuu itse päättämään - sen hetkisen eletyn historiansa, tietojensa, asenteidensa ja näkemystensä pohjalta - miten aikoo kohdata esityksen (toisten tekemän tai omansa) ja olla siinä mukana.<sup>368</sup> Rämä asettaa oman ohjaajankatseensa ja tarkkailijan katseen tasa-arvoisiksi:

Jos olen ollut tekemässä teosta, minulla on tietoa siitä maailmasta, mutta suhde teokseen pysyy samana. Saatan havaita asioita tarkemmin, voin kenties saada tietoa eri asioista kuin sitä ensimmäistä kertaa katsova. Mutta mikään ei oikeuta minua puuttumaan siihen. Mikään ei oikeuta minua sanomaan, että tiedän paremmin. Ohikulkijan tieto on ihan samalla viivalla, ja minun tietoni ei ole sen oikeampaa. Sillä minä en omista sitä tietoa, ja vaikka omistaisinkin, en saisi loukata teosta, näyttämön omaa tapahtumista.<sup>369</sup>

Rämä kutsuu esitystä tilanteeksi, jossa tekijä ja katsoja synnyttävät yhdessä *eettisen tilan*, jossa ”näyttämö pyrkii esiin tietynlaisena” ja teos voi syntyä omaksi itsekseen.<sup>370</sup> Eettisyys tarkoittaa ihmisten välillä ja heidän suhteessaan näyttämöön luotua *toiseuden hyväksymistä sellaisenaan*.<sup>371</sup> Pragmatismien kielellä, tarkemmin Pentti Määttäsen deweyläisissä muotoiluissa, teos määritellään yhteisöllisen kokemuksen toteutumisenä, jolloin teoksen arvo sijaitsee tuossa kokemuksessa, sillä ”havaitseminen on aktiivista kokemuksen rakentamista”, eivätkä arvot voi pragmatismissa olla kokemuksesta ja käytännöistä

368 Rämä 2011, 144. Tämän kirjoittamishetkellä Vihtori Rämä toimii Joensuun kaupunginteatterin johtajana.

369 Ibid.

370 Rämä 2011, 144–145.

371 Rämä 2011, 146.



irrallaan.<sup>372</sup> Havaitsemista ei siis pragmatismissakaan pidetä passiivisuutena. Koska jokainen havaitsija tulkitsee kokemustaan (eli teosta) omista lähtökohdistaan käsin, teos ei voi olla identtinen toisten kokemusten (eli teosten) kanssa yhteisöllisessä tilanteessa syntymisestään huolimatta,<sup>373</sup> minkä ajatuksen niin Rancière kuin Rämäkin esittävät.

Toiseuden hyväksyminen sellaisenaan ei tarkoita vain katsojan hyväksymistä näennäisen epäaktiivisena, vaan myös esiintyjän toimimattomuuden tai kyvyttömyyden hyväksymistä, kuten Tuija Kokkonen ohjaamissa esityksissä, joissa niin sanotut heikot toimijat (ihmisesiintyjät) heikentävät tietoisesti valankäyttöään suunnaten katsojan huomion pois itsestään ja näin auttaen katsojaa esityksen aistikenttien havaitsemisessa.<sup>374</sup> Aistikentissä voi (kanssa)-esiintyä ei-inhimillisiäkin toimijoita kuten luonnon prosesseja, eläimiä tai toisaalta teknologisia laitteita, jolloin katsojuus on nimenomaan havaitsemista – myös sen, mitä voisi potentiaalisesti tapahtua.<sup>375</sup> Yhdistän heikon toimijan ja potentiaalisuuden suoraan näyttämöanimaation niihin moodeihin, joissa ihminen toimii esineen elollistumismahdollisuuden näkemään-auttajana. Potentiaalisuuden kokemuksen tuottamisesta Kokkonen kirjoittaa:

Toiminnan ja toimijuuden ulottaminen ihmisen ulkopuolelle on esitykselle mielestäni perustavaa laatua oleva ja suurempi kysymys kuin ihmisen heikko toimijuus, mutta ne liittyvät olennaisesti yhteen. Teatterin ja esityksen ihmiskeskeisestä traditiosta johtuen ei-inhimillinen toimijuus jää helposti havaitsematta – ja tietoisesti mukaan ottamatta – ellei sitä nimetä, sille anneta tilaa ja suunnata siihen huomiota. Se siis edellyttää ihmisten toiminnan muutosta.<sup>376</sup>

Kokkonen on huomannut ei-inhimillisten toimijoiden materiaalistavan ja tekevän havaittavaksi sekä esitystä että sen suhdetta maailmaan. Jos esitys on

---

372 Määttänen 2012, 139.

373 Määttänen 2012, 157.

374 Kokkonen 2011, 262. Tuija Kokkonen tunnetaan esitystaiteen ohjaajana. Heikon toimijan käsite viittaa Gianni Vattimon perustamaan heikon ajattelun koulukuntaan. Sanasto: heikko toimija.

375 Kokkonen 2011, 257–258.

376 Kokkonen 2011, 264.

tilanne, jonka eettinen tila syntyy toiseuden sellaisenaan hyväksymisestä, ja tuossa tilassa syntyy puolestaan teos, joka on sama kuin kokemus, ei-inhimillisten toimijoiden potentiaalisuuden näkemistä voisi Juha Varton muotoilua käyttäen kenties luonnehtia *samaan menemisenä*: ihminen asettuu ”olemisen ymmärtämiseen, siis muiden mukaan, keskelle”.<sup>377</sup>

Koettu nähtynä

Katselemme kaikkea, mitä on edessämme, emmekä (suurimmaksi osaksi) voi valita katseemme kohdetta, mutta näkeminen ja siis myös nähty on erilaista.<sup>378</sup> Varton mukaan

ihminen on samassa todellisuudessa kuin muu oleva, ja olevan kokonaisuus, tapahtuminen, on se, missä oleva tulee ihmiselle. Yhteinen paikka ja osallisuus tapahtumisessa tekevät mahdolliseksi, että se, mikä tulee ajatelluksi, ja se, mikä on, ovat yhtäaikaa läsnä.<sup>379</sup>

Varto kutsuu *näkymäksi* ideaa siitä, mitä ja miten oleva (yksittäinen olio) on, ja *näkemykseksi* kokemuksellisesti pätevää tiedon sisältöä eli sitä, miten formaali yleispätevä tulee sisällöllisesti päteväksi subjektille itselleen.<sup>380</sup> Kokemus ei tarkoita tuntemuksia tai emootioita, joita hänen mukaansa voidaan lietsoa tyhjästä (haluista, sanoista), vaan se liittyy aina maailmaan, jota ihmisellä on kyky tarkastella kerroksittain: koettavaa katseltuna ja koettua nähtynä.<sup>381</sup> Ideoiden ymmärtäminen ei edellytä ruumiillisuuden, vaan auktoriteettien hylkäämistä, sillä itse asioiden merkityksellisyys ja sisällöllisyys perustuu minän, subjektin, kokemukseen ja merkityksenantoon.<sup>382</sup> On tunnistettava oma näkemys kaiken kuullun, opitun, tunnetun ja kuvitellun joukosta, on astuttava yli sanotun; tuleva itsensä luo.<sup>383</sup>

---

377 Varto 1992, 38 ja 40–41.

378 Varto 1992, 31.

379 Varto 1992, 33.

380 Varto 1992, 34 ja 147.

381 Varto 1992, 56.

382 Varto 1992, 56, 148 ja 157–158.

383 Varto 1992, 148.

Thich Nhat Hanh pitää elämän todellisena ongelmana sitä, ettei ihminen ole oma itsensä tässä hetkessä, eikä tämän takia näe mitään.<sup>384</sup> Hän siis liittyy näkemättömyyden ongelman aikaan: länsimaisen kulttuurin korostama toivon aate, tulevaisuuteen suuntautuminen, estää läsnäolon ja tietoisuuden tapahtumisesta olemassa olevalla hetkellä.<sup>385</sup> Esimerkkinä hän mainitsee punaisen liikennevalon, jonka tulevaisuuteen suuntautunut (perille pääsemistä ajatteleva) autonkuljettaja näkee vihollisena sen estäessä päämäärän saavuttamisen, mutta joka voidaan nähdä myös ystävänä sen palauttaessa autoilijan takaisin tähän hetken ja muistuttaessa, ettei elämää voida muissa hetkissä elääkään.<sup>386</sup> Näkeminen edellyttää pysähtymistä ja syvästi katsomista.<sup>387</sup> Myös näyttämöanimaation esine tulee ilmaisevaksi tässä hetkessä ja kutsuu meitä samaan menemiseen, toisena olemisen meditoimiseen,<sup>388</sup> ”me olemme sitä, mitä tunnemme ja havaitsemme”.<sup>389</sup>

Nhat Hanh viittaa buddhalaiseen ei-dualistiseen ajatteluun, ja myös Timo Klemola vertailee länsimaista objektivoivaa ja itämaista (japanilaista) tapaa havaita esineitä, kuten on lyhyesti mainittu kolmannessa luvussa. Kun länsimaissa varotaan polttamasta sormia ja pidellään siksi teekuppia kiinni korvasta, japanilaisessa teeseremoniassa kuppiin tartutaan päinvastoin aistien ja kuunnellen teen kuumuutta:

Tee, teekuppi ja teen juoja yhdistyvät yhdeksi tässä lämmössä. [- -] Tässä kulttuurissa esine ei ole tuolla jossakin, objekti, joka on minun, subjektin ulkopuolella, vaan havaitsemisen tapa on toinen. Esine ja minä olemme osa samaa koettua ja kokevaa maailmaa.<sup>390</sup>

Japanin kielen sana *mono*, ’esine’, viittaa materiaalisen olion lisäksi ihmisolioon ja henkeen, ja näiden kolmen suhde on läheinen siten, että ihmisen pitkäaikaan käyttämään esineeseen ajatellaan siirtyvän osa hänen hengestään.<sup>391</sup> Esineille

---

384 Nhat Hanh 1991, 68.

385 Nhat Hanh 1991, 66.

386 Nhat Hanh 1991, 57.

387 Nhat Hanh 1991, 64 ja 133.

388 Vrt. Nhat Hanh 1991, 133–134.

389 Nhat Hanh 1991, 36.

390 Klemola 2005, 168.

391 Klemola 2005, 169.

osoitetaan kiitollisuutta ja niille puhutaan kuin elollisille olennoille.<sup>392</sup> Klemolan mukaan kysymys ei ole antroposentrismistä, vaan samassa maailmassa esi-  
neiden – toisten – kanssa olemisesta, samaan jatkumoon kuulumisesta.<sup>393</sup>

## Kokemuksen laatupiirre

Pysähtyminen ihmisen eksistenssin peruskokemuksena näyttää todellisuuden sellaisuuden sen sijaan, että todellisuus näyttäytyisi ennakkoluulojemme, representaatioidemme tai käsitteidemme kautta.<sup>394</sup> Subjektin ja objektin välinen ero hälvenee, ihminen vain katsoo ja odottaa, hänen asenteensa on *ihmettelyn akti*.<sup>395</sup> Japanilaisessa zen-kulttuurissa tällainen minun ja maailman välisen eron katoamisen hetki voidaan tematisoida henkiseksi harjoitukseksi, esimerkiksi: ”katson kukkivaa puuta”.<sup>396</sup> Klemolan analogian mukaan dualismin poistuminen tarkoittaa myös, ettei ole olemassa eroa profaanin ja sakraalin välillä:

Maallinen on uskonnollista, uskonnollinen on maallista. Kehollinen on henkistä, henkinen on kehollista. Harjoituksen näkökulmasta jokaisesta arkisesta käden ja kehon liikkeestä tulee pyhä, *sacramentum*, johon liittyy muutoksen lupaus.<sup>397</sup>

Klemola kutsuu *kontemplatiiviseksi* kehoa, joka sisäisen kuuntelun harjoittelun kautta avaa uusia kokemusmahdollisuuksia.<sup>398</sup> Hänen mukaansa tällainen harjoituksen avulla saavutettava sensitiivisyys ja sen myötä kokemus liittyy myös esimerkiksi uskonnon tai musiikin ymmärtämiseen: niitä on harjoitettava.<sup>399</sup> Kontemplatiivisuus liittyy tässä pragmatismiin Richard Shustermanin *elämän taidon* käsitteen kautta, sillä tuo taito on nimenomaan

kokemuksen harjoittamista niin, että se paljastaa herempiä vivahteita todellisuudesta ja avaa sen kautta täydemmän ja sensitiivisemmän suhteen maailmaan.

---

392 Klemola 2005, 169–170.

393 Ibid.

394 Klemola 2005, 40.

395 Ibid.

396 Klemola 2005, 41.

397 Ibid.

398 Klemola 2005, 89.

399 Ibid.

Sen kautta elämä avautuu enemmän esteettiseen ja eettiseenkin suuntaan. Elämän taito nähdään tässä myös elämän taiteena, jossa esteettisen kokemuksen viljeleminen on keskeistä.<sup>400</sup>

Shustermanin näkemys elämän taidosta pohjaa John Deweyn ajatukseen ei-diskursiivisesta kokemuksesta.<sup>401</sup> Pragmatismissa tulevat esille myös sisäisen ja ulkoisen erottelun kieltäminen samoin kuin Rancièren mainitsemien vastaparien (esimerkiksi katsominen vs. toimiminen) kyseenalaistaminen, taideteoksen arvon sijaitseminen kokemuksessa sekä näihin kaikkiin liittyneenä katsojan oma osallisuus kokemuksen muodostumisessa – kaikki tässä luvussa esiin tulleita asioita. Katsojan vastuu näyttämöanimaation ymmärtämisestä voisi Klemolaa ja Shustermania soveltaen toteutua henkisenä harjoituksena: pysähtymällä ja näkemällä esineiden ilmaisevuus ihmettelyn aktina, kontemplaatiiossa. Ehkä kaipaamani kanssa-ihmettely ei sisälly vain katsojan ja ihmisesiintyjän väliseen suhteeseen, vaan se on mahdollista myös katsojan ja esine-esiintyjän välillä Maurice Merleau-Pontyn kuvaamalla tavalla:

Minä näen sen myötä tai sen kanssa, pikemmin kuin sen itsensä.<sup>402</sup>

Katsojan pitää luoda oma kokemuksensa, deweyläisittäin *yltyä* muuttamaan suhdettaan ympäristöönsä, käydä läpi taiteilijan toimenpiteet (valikointi, yksinkertaistaminen, selkiyttäminen, karsiminen, tiivistäminen) omasta näkökulmastaan käsin, kiteyttää itselleen merkityksellinen.<sup>403</sup> Yltyminen nostaa esineestä, tapahtumasta tai olennota esiin sen ainutlaatuisuuden, jähmettynyt tapa havainnoida ja ymmärtää maailmaa murtuu, ja ihanteille avautuu mahdollisuus pysyä elossa.<sup>404</sup> Katsoja-kokija tuntee suhteensa niin ympäristöön kuin kokemuksensa jatkumoon kokonaiseksi, harmoniseksi ja uudistuneeksi; ponnistelut tasapainon saavuttamiseksi ovat tulleet päätökseen, minkä voi kokea kokonaisvaltaisena sopeutumisenä elämän olosuhteisiin.<sup>405</sup> Tällaista

---

400 Klemola 2005, 37.

401 Ibid. Klemola viittaa Shustermanin teokseen *Practicing Philosophy. Pragmatism and the Philosophical Life*. New York & London: Routledge 1997.

402 Merleau-Ponty 2006, 21. Merleau-Ponty kuvaa taulun katsomiskokemusta.

403 Alhanen 2013, 183 ja 188.

404 Alhanen 2013, 189.

405 Alhanen 2013, 181–182 ja 197.

kokemuksen laatupiiirrettä luonnehtii turvallisuuden tunne, ja sitä voidaan kutsua uskonnolliseksi, mutta se voi liittyä esimerkiksi monenlaisiin taiteen alueen kokemuksiin ilman ajatusta yliluonnollisesta voimasta sen aiheuttajana; päinvastoin Deweyn mukaan tällainen laatupiiirre nousee ihmisen ja ympäristön luonnollisesta vuorovaikutuksesta, ja sen voi ymmärtää ihanteiden harmonisoitumisena ja niiden aktiivisena toteutumisena.<sup>406</sup>

---

406 Alhanen 2013, 197–198 ja 200.

Esine roolissa

## 5. *Asiaintila, väkivalta, pyhä*

### Moodit, lokaatiot ja aspektit Kristian Smedsin ja Houkka Bros.-ryhmän teatterissa

Tämän tutkimuksen esitysaineisto koostuu Kristian Smedsin ohjaamien esitysten neljästä videotaltioinnista ja kuudesta esitystilanteesta, sekä kahdesta Houkka Bros.-kokoonpanon ryhmätyönä ohjaamasta teoksesta (esitystilanne ja taltiointi), joiden rakentamiseen Smeds on ollut vaikuttamassa yhtenä ryhmän jäsenenä.<sup>407</sup> Käytän lyhyiden vuoksi ilmauksia Smedsin näyttämöanimaatio tai Smedsin esitykset ja sisällytän siis virheellisesti niihin myös nuo kaksi ryhmätyötä.

Näyttämöanimaation moodeina ovat paitsi liike (*Vanja-eno*, *Lapsia, lintuja, kukkasia...*), myös puhuttu minä-repliikki ja ääntely (*Huutavan ääni korvessa*: kookospähkinä-Abun monologi, *Woyzeck*: keilapallo-Woyzeckin repliikit ja Barbie-Marien ääntely autokohtauksessa rumpalin kanssa, *Lapsia, lintuja, kukkasia...*: pehmoeläinten repliikit ja ääntely), valo- ja ääniefektit (valospotti: *Huutavan ääni korvessa*: kookospähkinä-Abun monologi), luettu minä-repliikki (*Vanja-eno*: äitiä esittävän kuivettuneen huonekasvin repliikit on kiinnitetty sen oksiin pyykkipojilla, ja ihmisnäyttelijän esittämä hahmo lukee ne ääneen), sekä tärkeimpänä ihmisnäyttelijöiden asenne esineiden esittämiä roolihahmoja kohtaan, eli Henryk Jurkowskin mainitsema figuurin animisaatio (kaikissa esityksissä).<sup>408</sup> Animisaatio ilmenee esimerkiksi sinä-repliikkinä suoraan esineelle, tai hän-repliikkinä kolmannelle osapuolelle, joka voi olla ihmi-

407 Esitykset ovat siis aikajärjestyksessä: *Vanja-eno – venäläiset luonnokset* (Teatteri Takomo, 1998: video), *Jumala on kauneus* (Teatteri Takomo, 2000: esitystilanne), *Huutavan ääni korvessa* (Kajaanin kaupunginteatteri, 2001: video), *Woyzeck* (Kajaanin kaupunginteatteri, 2003: video), *Puupää* (Kajaanin kaupunginteatteri, 2003: esitystilanne), *Vaeltaja* (Houkka Bros., 2003: video), *Kolme sisarta* (Kajaanin kaupunginteatteri, 2004: video), sekä *Lapsia, lintuja, kukkasia - vähäisempi musikaali* (Houkka Bros., 2006: esitystilanne ja dvd-taltiointi), *Juha Häkkänen Sings Hungarian Karaoke* (Kajaanin kaupunginteatteri, 2006: esitystilanne), *Tunteimatton sotilas* (Kansallisteatteri, 2007: esitystilanne), *Sad Songs from the Heart of Europe* (Smeds Ensemble, 2006/2011: esitystilanne) ja *12 Karamazovia* (Smeds Ensemble & Von Krahl Teatteri, 2011: esitystilanne).

408 Animisaation käsitteestä Jurkowski 1988, 37.



sen tai esineen esittämä roolihahmo tai katsoja. Repliiikkien sisältä löytyy vielä eräs olennainen animoinnin moodi, nimeäminen.

Myös molemmat lokaatiot ja kaikki aspektit löytyvät tästä aineistosta. Moodin lokaatio on esineessä itsessään silloin, kun esine näyttää liikkuvan tai puhuvan (*Kolme sisarta*: elävä postilaatikko), ja esineen ympäristössä siihen liittyen (Vanjan lukemat Mamanin repliikit). Imperfektiivisen aspektin näyttämöanimaatio ilmenee perinteisimmillään käsinukkena (*Lapsia, lintuja, kukkasia*: Uggla-pöllö) tai sermin takaa liikuteltavina ja replikoivina esinehahmoina (*Vanja-eno*: talon palvelijat). Perfektiivisen aspektin animointi perfektissä merkityksessään tulee esiin *Lapsia, lintuja, kukkasia* -esityksen kohtauksessa, jossa susi kaataa lattialle säkillisen elottomalta vaikuttavia pehmoeläimiä niiden esittelykohtauksessa ennen kuin niitä on elollistettu imperfektiivisen aspektin moodein. Katsojan ensimmäinen teatterillinen havainto on, että pehmoeläimet ovat *olleet* elollisia ennen joutumistaan suden saaliiksi. Perfektiivisen aspektin potentiaali merkitys, siis esineen elollistumisen mahdollisuus pelkästään katsojakokemuksena, ilmenee kolmessa tarkemmin analysoidussa esityksessä, jotka kuvaan myöhemmin tässä luvussa.

## Asiaintila, väkivalta, pyhä

Animisaatio johtaa pohtimaan, ovatko esineet vain ihmisnäyttelijöiden esittämien roolihahmojen toiminnan kohteita. Jurkowskin mukaan teatterinuken yleinen kehitys 1900-luvun aikana oli, että se menetti vähitellen merkityksensä subjektina ja muuttui keskushahmosta instrumentiksi, tarinankerronnan välineeksi.<sup>409</sup> Smedsin esineet usein todella toimivat ihmisnäyttelijöiden toiminnan ja/tai tunteiden kohteina, mutta paitsi että ne kertovat olennaisia asioita ihmisten esittämistä roolihahmoista, ne pakottavat katsojan näkemään representoimansa roolihahmot ihmisnäyttelijä-roolihahmojen silmin: esimerkiksi *Huutavan ääni korvessa* -esityksessä tummaihoisia maahanmuuttajia katsotaan ihmisnäyttelijän esittämän rasisti-Mikan kategorisoivasta näkökulmasta, jolloin he näyttävät pieniltä, avuttomilta kookospähkinöiltä. Ihmisnäyttelijät, paitsi että toteuttavat kulloisenkin roolihahmonsa näyttämöhahmoa, toimivat myös linkkinä elävän yleisön ja elottomien esineiden välillä. Venäläisen nuk-

---

409 Andrianov 2001.

keteatteriudistajan Sergei Obraztsovin mukaan näyttelijä edustaa tällöin molempia osapuolia: hän on ihminen kuten katsojatkin, ja samaan aikaan toinen puolisko esineen ja sen animoijan muodostamasta roolihahmokokonaisuudesta.<sup>410</sup>

Esineellä, joka korostaa roolihahmon tiettyä ominaisuutta, on sisällöllinen funktio. Muoto on aina sisältöä, mutta myös muodon tuottavasta välineestä voi tulla sisältöä, kuten *Woyzeck*-esityksen lopun Marie, joka ”tuotiin etunäyttämölle pienellä tietokoneen näytöllä, kuin alttaritaulussa, jossa Marie tunnusti Woyzeckin murhan.”<sup>411</sup>

Esineen välittömästi tunnistettava ominaislaatu voi ilmaista katsojalle jotakin hyvin olennaista roolihahmon elämästä ja suhteesta toisiin roolihahmoihin. Kutsun tätä Smedsin esityksissä usein käytettyä esineen sisällöllistä funktiota *asiaintilaksi*, jota käsittelem tarkemmin *Vanja-enon* yhteydessä. Esineillä voi olla myös täysin toiminnallinen funktio, esimerkiksi joukkokohtausten esittäminen. Smedsin töissä toiminnallinen ja sisällöllinen funktio toteutuvat yhtä aikaa. Joukkokohtauksia esittävät esineet ovat ikään kuin massaa, johon ihmisenäyttelijöiden esittämät roolihahmot suhtautuvat kategorisesti: Sonjan ja Vanja-enon karjana on säästöporseita, jotka tyhjennetään vaivaisukkoon (*Vanja-eno*), kansalaissodan valkokaartilainen lahtaa kaalinpääpunasotilaita pesäpallomailalla (*Jumala on kauneus*), Franciscus Assisilainen saarnaa pehmoeläimille (*Lapsi, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali*) ja rasisti-Mika käsittelee kookospähkinäuhrejaan ruuvipenkissä (*Huutavan ääni korvessa*). Toisaalta yksi tummaihoisista maahanmuuttajista, Abu, irrotetaan hetkeksi massasta, ja hän saa oman äänen: näkökulma vaihtuu, eli katsoja katsookin Mikaa Abun silmin. Kookospähkinä toimii siis myös subjektina.

Obraztsov on painottanut teatterinuken allegorisuutta: hänen mukaansa nukke, toisin kuin yksilöllinen ihmisyksilö, pystyy representoimaan ihmisyyttä yleensä.<sup>412</sup> Voidaan kysyä, ovatko Smedsin figuurit enemmän juuri allegorioita

410 Obraztsov 1961, 20–21 ja Levanen 1998, 61–62.

411 Ruuskanen & Smeds 2005, 216.

412 Obraztsov 1967, 19; myös Jurkowski 1988, 24. Allegorilla tarkoitetaan asian kuvaamista toisen asian avulla, usein personoimalla. Sanasto: allegoria, personifikaatio.

kuin metaforia tai symboleja. Toteamuksensa mukaan hän ei ”lähde siitä, että joku esine kuvaa muka jotain asiaa, koska silloin joutuu suohon, jossa kukaan ei tiedä mikä on mitäkin.”<sup>413</sup>

Ja:

Visuaalisilla ideoilla sinänsä ei ole mitään merkitystä, elleivät ne nouse näytelmästä ja aiheesta. Jos kuvallisilla elementeillä ei ole yhteyttä tekstiin, niillä ei tee yhtään mitään.<sup>414</sup>

Smedsin esityksissä esineiden funktiot voivat myös vaihdella, mutta polyfunktionaalisuus ei sinänsä liity näyttämöanimaatioon, koska esineet eivät tällöin esiinny elollisen roolissa vaan tarpeistona (*Huutavan ääni korvessa*: meloni äänestyskuponkina, josta tulee viinan syömät aivot, joista taas tulee pyöräilykypärä). Sen sijaan kirjoitetun roolihahmon jakaminen kahdeksi näyttämöhahmoksi on nukketeatterissakin paljon käytetty keino. Erityisen koskettava on Smedsin ohjauksen kohtaus, jossa ihmisnäyttelijä-Woyzeck kantaa tohtorin Black&Deckerillä rusikoiman keilapallo-Woyzeckin sylissään pois näyttämöltä. Esine-näyttämöhahmot ihmis-näyttämöhahmojen aggression kohteena antavat mahdollisuuden tuoda näyttämölle *todellista väkivaltaa*, mikä nousee silmiinpistävän selvästi esiin seitsemässä aineiston esityksessä.<sup>415</sup>

Asiaintilan ja väkivallan lisäksi kolmantena aineistosta esiin nousevana teemana on uskonnollisuuden elementti.<sup>416</sup> Kynttilä sinänsä voi viitata muihinkin yhteyksiin, mutta useissa aineiston esityksissä sillä näyttäisi olevan erityinen, spirituaalinen asema:

Kynttilä on kynttilä, tuli, joka jossain yhteydessä voi laajentua myös hengeksi, hengellisyydeksi, sieluksi.<sup>417</sup>

---

413 Ruuskanen & Smeds 2005, 123.

414 Ruuskanen 1998, 7.

415 *Vanja-eno – venäläiset luonnokset, Jumala on kauneus, Huutavan ääni korvessa, Woyzeck, Tuntematon sotilas, Sad Songs from the Heart of Europe ja 12 Karamazovia.*

416 ’Uskonnollisella’ viitataan tässä pyhän symboliikkaan ja konteksteihin, ei niinkään henkilökohtaiseen kokemukseen.

417 *Vanja-eno.* Ruuskanen & Smeds 2005, 123.

Ajatus kynttilöistä liittyi siihen, että kyseessä on näytelmä, jossa ei ole Jumalaa. [- -] Kynttilät eturampissa ovat itämaissa sen merkinä, että Jumala on läsnä esityksessä.<sup>418</sup>

[M]uutama kynttilä palaa ikään kuin kadonneen Jumalan muistoksi tai kunniaksi.<sup>419</sup>

Aiheena voi olla uskonelämälle omistautunut henkilö (*Vaeltaja* ja *Lapsia, lintuja, kukkasia...*), ja esityksen osana voi olla rukous (*Vanja-eno, Vaeltaja* ja *Lapsia, lintuja, kukkasia...*) tai katsojille jaettu ehtoollismainen ruokatarjoilu (*Vaeltaja, Lapsia, lintuja, kukkasia...* ja *Sad Songs from the Heart of Europe*). Kolmen esityksen nimessä on tunnistettava viittaus uskonnolliseen kontekstiin (*Jumala on kauneus, Huutavan ääni korvessa* ja *Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali*). Annukka Ruuskanen mukaan Smeds näkee

[u]skonnollisen ajattelun [- -] lävistäneen kaikkia hänen taiteellisia töitään. [- -] Smeds pitää hengellisyyttä ihmisyyden olennaisimpiin kuuluvana osa-alueena, ja siksi uskonnollisuus on luonnollinen pohja sille, millaisena olentona ihminen hänen töissään näyttäytyy.<sup>420</sup>

Houkka Bros. -ryhmän esitykset ovat lähtökohtaisesti uskonnollisia, mutta Smedsin itsensä mukaan Kajaanin Kaupunginteatteriin ohjatut esityksetkin voidaan nimetä uskonnollisiksi teoksiksi.<sup>421</sup> Aineistoon kuuluvista Kajaanin kauden jälkeisistä esityksistä *Sad Songs from the Heart of Europe* käsiohjelmassa Smeds antaa ymmärtää päähenkilö Sonjan menevän ”kohti Jumalaa ja ihmettä”,<sup>422</sup> ja *12 Karamazovin* tekovaiheessa hän toteaa teoksessa olevan ”pyhä ja paha samassa paketissa”.<sup>423</sup>

418 Woyzeck. Ruuskanen & Smeds 2005, 213.

419 *Kolme sisarta*. Ruuskanen & Smeds 2005, 334 (kirjan liitteenä olevan näytelmän parenteesista).

420 Ruuskanen & Smeds 2005, 34.

421 Nämä esitykset ovat: *Huutavan ääni korvessa*, *Woyzeck*, *Puupää* (Juha Hurmeen kiertuemonologi) ja *Kolme sisarta*. Ruuskanen & Smeds 2005, 35.

422 *Sad Songs from the Heart of Europe* -esityksen käsiohjelma 17.5.2011 Turun kaupunginteatteri.

423 Wacklin 2010, 10.

Kahdentoista esityksen yleisanalyysi osoittaa, että esineillä tuotettu asiointi-  
la on läsnä jokaisessa aineiston esityksessä, väkivalta ja uskonnollisuus erilaisin  
painotuksin (mutta selvästi esiin nousevina) useimmissa. Katsojan positiota on  
havainnollistettu luvussa 4 esityksen *Sad Songs from the Heart of Europe* avulla,  
koska esityksen kokemisessa painottuu juuri katsojuuden teema. Asiantilan,  
väkivallan ja pyhän kokemuksen tarkasteluun olen samoin valinnut esitykset,  
joiden katsojakokemus vahvimmin rakentuu juuri kyseisten teemojen kautta.

### **Aiheeseen uppoutunut ja rakentava ymmärtäminen**

Johdantoluvussa mainitussa artikkelissaan ”Kokemus ja kokemuksen tutkimus:  
fenomenologisen erityistieteen tieteenteoria” Juha Perttula jakaa kokemukset  
*aiheeseen uppoutuneeseen ja rakentavaan ymmärtämiseen* siten, että ihminen  
joko tulee aiheen vaikutetuksi tai rakentaa itse ideaalisen elämäntilanteen.<sup>424</sup>  
Kokemuslaatuja on hänen mukaansa neljä, joista *tunne* ja *intuitio* ovat aihee-  
seen uppoutunutta ymmärtämistä, ja *tieto* ja *usko* puolestaan rakentavaa ym-  
märtämistä.<sup>425</sup> Tunnetta Perttula kuvailee kokemukseksi, joka ilmentää ”ih-  
misen tajunnallista suhdetta aiheeseen niin välittömänä kuin se on ihmiselle  
mahdollista”, intuitiota nykyhetkeä merkityksellistäväksi elämykselliseksi var-  
muudeksi, tietoa tajunnallisen rakennustyön tuloksena syntyväksi ennakoin-  
niksi ja uskoa tiedon lailla rakennetuksi mutta tulevaisuuteen huolettomam-  
min suhtautuvaksi kokemuslaaduksi.<sup>426</sup>

Perttulan jaottelua käyttäen Smedsin ohjauksiin liittyneistä katsojakoke-  
muksistani voi löytää erilaisia laatuja. Näyttää ensinnäkin selvältä, etteivät  
kokemukset nauhoitteesta ja live-esityksestä muodostu samalla tavalla. Myös  
live-esityksiin osallistumiset poikkeavat toisistaan suuresti. Perttulan mukaan

[f]enomenologisen tutkimuksen tavoite on ymmär-  
tää ihmisen välitöntä, siis aiheeseen uppoutunutta  
kokemista. Sen vuoksi tiedollinen ja uskova ymmär-  
täminen eivät ole fenomenologian kannalta niin kiin-

---

424 Perttula 2005, 120–121.

425 Kokemuslaatuja tarkka esittely ks. Perttula 2005, 124–133.

426 Perttula 2005, 124, 126 ja 131–132.

nostavia kuin tunteva ja intuitiivinen suhde elämäntilanteeseen [- -].<sup>427</sup>

Äkkipäätä ajatellen vain *Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali* voisi kuulua fenomenologisesti suuntautuneen tutkimuksen piiriin, sillä sen kohdalla katsojakokemukseni laaduksi voidaan määritellä intuitio: elämyksellinen varmuus on olemassa kokemuksen syntymästä saakka ja kokemus on minulle itselleni ”todellinen, tosi ja elävä”, mutta pakenee kieltä ja on siksi heikosti jaettavissa.<sup>428</sup> Sen sijaan esityksistä *Vanja-eno – venäläiset luonnokset* ja *12 Karamazovia* muodostuneet kokemukset voisi lukea enemmän rakentavan kuin aiheeseen uppoutuneen ymmärtämisen piiriin, mikä näkyy metodissani rakentaa omaa kokemustani suhteessa toisten katsojien kokemuksiin. Niihin kuitenkin liittyy Perttulan tunteesta erottama, mutta aiheeseen uppoutuvaan ymmärtämiseen kuuluva *tunnetihentymä*, joka

ei tule perustunteen tapaan aiheensa kanssa yhdeksi, vaan vaatii aiheineen huomiota ja tarkastelua. Tunnetihentymän aktiseuraanto jatkaa täydentymistään ja mielellisyyden periaatteen mukaan etsii tietä merkityksellistä aihetta edelleen. Mahdollista on sekin, että tarkastelun keskiöön asettuikin itse rakentunut tunnetihentymä ja sen alkuperäinen aihe jää sivuun, unohtuikin.<sup>429</sup>

Lisäksi Perttula huomauttaa kokemusten kietoutuvan yhteen siten, ettei aiheeseen uppoutuneesta ymmärtämisestä muodostuvia kokemuksia voi tarkasti siivilöidä tutkittaviksi jättäen muilla tavoin syntyneet kokemukset tutkimuksen ulkopuolelle.<sup>430</sup>

---

427 Perttula 2005, 139.

428 Yritän silti kuvata kokemusta, kuten tämän luvun viimeisessä osiossa nähdään.

429 Perttula 2005, 125.

430 Perttula 2005, 152.

### Asiaintila: *Vanja-eno – venäläiset luonnokset (1998)*

*Hiljaisuuden vallitessa kamera kuvaa Savilan pump-  
paamon tiloja sisältä ja ulkoa. Ei ihmisiä – missä he  
kaikki ovat nyt? Seinällä lehtikuvia tilaa siivoavista  
ihmisistä. Muistuu mieleen Smedsin ajatus, että Van-  
ja-enon ihmiset ovat viimeiset ihmiset maan päällä.  
Pihalla kaksi puunrunkoa pötköttää vierekkäin tai  
päällekkäin: toisella niistä veistetty, selvästi tunnistet-  
tava ihmisnaama, silmät kiinni, suu auki. Videokuvan  
alareunassa juoksee aika, sekunnit... hirveää vauhtia!  
Iso kontrasti pysähtyneisyyden tilaan, joka pumppaa-  
mokuvista henkii. Välillä kuvataan ympärillä olevia  
modernimpia rakennuksia. Tulee olo: pumppaamos-  
sa on joskus ollut ihmisiä ja elämää... joista aika on  
juossut ohi... penkki, jossa teksti Tsehov was here. Sit-  
ten ihmisiä: valmistaudutaan esitykseen, nainen tekee  
voileipiä... kaikki on köyhää ja vaatimatonta, tilat, ta-  
varat, kitarannaru, mutta työteliäs meininki.<sup>431</sup>*

Yllä siteeratusta kokemustekstistä näkyy, että olen tallenteen katsojana etu-  
oikeutetussa asemassa live-esityksen katsojiin verrattuna: minut johdatetaan  
teoksen maailmaan jo ennen varsinaisen esityksen alkua. En tiedä kenen näkö-  
kulma on kyseessä, eli kuka on tuo tekstin ”kamera”, mutta kysymys on epäre-  
levantti, sillä kokemukseni on joka tapauksessa omani.<sup>432</sup>

---

431 Andrianov: kokemusteksti, videotallenteen ensimmäinen katselukerta 22.5.2007. *Vanja-enon* analyysi perustuu kokonaan tallenteeseen, en siis ole nähnyt live-esitystä.

432 Esitystaiteilija Joshua Sofaer ajattelee yleisösuhdetta kolmijaon *pre-performance*, *performance* ja *post-performance* kautta, joista ensimmäinen ja viimeinen hel-  
posti unohdetaan (tekijöiden taholta), vaikka niissä tapahtuu katsojalle paljon  
ja ne voisivat täten suuresti vaikuttaa jo tekovaiheessa esityksen koko konseptiin  
(Rinne 2013, 40). Olen otsikoinut siteeratun kokemustekstin työpäiväkirjaani  
”Ennen esitystä”, mutta minulle katsojana taltiointiesitys on jo alkanut, ja olen  
kirjoittanut tekstiä katsomistilanteessa, joten ei ole niin selvää, että kyseessä olisi  
*pre-performance* -vaiheeseen liittyvä kokemus. Myöhemmissä luvuissa, joissa  
käsitellen esityksiä *12 Karamazovia* ja *Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi mu-  
sikaali*, kokemustekstit on kirjoitettu kylläkin koskien esitystilannetta, mutta jäl-  
keenpäin: toinen kahden päivän, toinen taas vasta noin kahden ja puolen vuoden  
kuluttua esityksen näkemisestä. Vaikka ne käsittelevät kokemustani esitystilan-  
teen aikana ja ovat preesensmuotoisia, olen tuottanut ne jälkeenpäin eli *post-  
performance* -vaiheessa, tunnemuistinvaraisesti. Kolmivaiheisen jaottelun rajat  
eivät siis ole välttämättä samat tekijälle, katsoja-kokijalle ja lukijalle. Käsitellen

Esitys alkaa rituaalimusiikiksi luonnehtimallani laululla, jossa toistetaan yhtä latinankielistä lausetta: *Manet omnes una nox*. Suomeksi lause tarkoittaa: kaikkia odottaa sama yö, tai: me olemme kaikki kuolevaisia.<sup>433</sup> Esityksen kontekstissa ymmärrän lauseella tarkoitettavan kaikkia roolihenkilöitä, jotka representoidaan seuraavasti:

Professori	vaivaisukko (joissakin kohtauksissa: ihminen jolla puukädet ja -jalat)
Jelena	sateenvarjo, saappaat, varjo, ihminen
Maman	kuivettunut kasvi
Sonja	ihminen
Vanja	ihminen
Tohtori	ihminen
Telegin	ihminen
Marina	paistinpannu
lastenhoitaja	Matrjoshka-nukke
työmies (renki?)	puukauha
karja	säästöpossut

Kuten voimme nähdä, osassa rooleista esiintyy ihmisnäyttelijä, osassa vain esine, ja joillakin on useita näyttämöhahmoja, sekä elollisia että elottomia. Elottomien näyttämöhahmojen animoinnin moodit vaihtelevat sermin takaa suoritettavasta liike- ja äänianimoinnista pelkkään asennoitumiseen esineeseen kanssaesiintyjänä.

Annukka Ruuskasen juoniselostuksen mukaan alkuteos, Anton Tšehovin vuonna 1899 kirjoittama *Vanja-eno* -näytelmä,

---

433 kokemuksen syntyä ja sen sanallistamista luvuissa 1 ja 2, ja katsojuutta tarkemmin neljännessä luvussa.  
 ”Kaikkia odottaa sama yö” on alaviitteeseen suomennettu latinankielinen osa professori Serebrjakovin repliikkiä (Tšehov, *Vanja-eno*. Martti Anhavan suomenos 1999, 130). Ruuskasella & Smedsillä lause on käännetty ”kaikki me olemme kuolevaisia” (2005, 128).



sijoittuu venäläiselle maatilalle. Eläkkeellä oleva, itsekeskeinen kirjallisuuden professori Serebrjakov on naimisissa nuoren, kauniin Jelenan kanssa, joka valloittaa myös näytelmän muut miehet eli tohtori Astrovin ja Vanja-enon. Professorin nuori ja ahkera tytär Sonja hoitaa tilaa ja rakastaa perheystäviin kuuluvaa Astrovia ilman vastakaikua. Kun professori aikoo myydä tilan, ihmisten suhteet kärjistyvät.<sup>434</sup>

### Professori vaivaisukkona

Ensimmäisessä dialogissaan tohtorin kanssa Vanja nimeää vaivaisukon professori Serebrjakoviksi ja kuivan kasvin Mamaniksi (äiti). Vanjan käytös äitiään kohtaan on enimmäkseen kohteliasta: hän taputtaa ja suutelee kasvia, kaataa teetä kastelukannusta ja lukee äidin repliikit ääneen pienistä paperinpaloista, jotka on kiinnitetty kasvin oksiin. Hän näyttää kuitenkin todellisen asenteensa käyttämällä kasteltua (vesitettyä) repliikkiä rätteinä ja sylkemällä kasvin päälle kysyttyään ensin: ”Äiti, mitä minun on tehtävä?”



(Kuvakaappaus: K. Andrianov)

Vaivaisukko-professoria kohdellaan huonosti alusta asti. Vanja arvostelee häntä ”patsastelemisesta kuin puolijumala”, vaikka hänellä ei ole mitään

---

434 Ruuskanen & Smeds 2005, 120.

kompetenssia hoitaa akateemista virkaansa. Korostaakseen kaunaansa Vanja heittää professorin sänkyä liidulla. Kauna purkautuu myöhemmin todellisena väkivaltana Vanjan hakatessa professoria (professorin sänkyä?) ”yhdessä äidin kanssa” käyttäen kuivaa kasvia lyömäaseena. Ainut professoria lempeästi kohdeleva henkilö on hänen tyttärensä Sonja, joka koskettelee vaivaisukon kasvoja, puhuu tälle ja peittelee lakanan alle nukkumaan. Lopussa vaivaisukko saa Sonjalta sytytetyn kynttilän ojennettuun käteensä.



(Kuvakaappaus: K. Andrianov)

Jos vertaamme animoinnin moodeja Smedsin *Vanja-enossa* siihen miten vaivaisukkoa on kohdeltu kirkollisessa kontekstissaan, huomaamme selviä yhtäläisyyksiä. Kolmen kirkollisista vaivaisukoista julkaistun kirjan mukaan<sup>435</sup> vaivaisukkofiguureja on kohdeltu aivan kuin ne olisivat, jos nyt eivät aivan eläviä olentoja, kuitenkin nimettyjä hahmoja tarpeineen ja intentioineen. Tyypillinen vaivaisukko toimittaa virkaansa puhutellen ihmisiä kirjoitetulla tekstillä, esimerkiksi: ”En kerää itselleni, vaan köyhille” tai: ”Ajattele minua kun sinun käy hyvin”.<sup>436</sup> Joskus, ei tosin kovin usein, hän räpäyttää silmiään tai päästää kilisevän äänen kiitokseksi saadusta kolikosta.<sup>437</sup> Hänen työtään arvostetaan ja hän voi olla hyvinkin pidetty.<sup>438</sup> Häntä myös torutaan tai rangaistaan huonos-

435 Leppo 1967, Santaholma 2001 ja Kantokorpi (toim.) 2013.

436 Santaholma 2001, 75 ja Leppo 1967, kuva sivulla 30.

437 Leppo 1967, kuvat sivuilla 98 ja 91, teksti: hakemisto (ei sivunumerointia).

438 Santaholma 2001, 38 ja 95.

ta työstä, mutta toisaalta menestys rahankeruussa altistaa hänet usein vaaraan tulla ryöstetyksi.<sup>439</sup> Hänen ekspressiivinen ulkonäkönsä näyttää aiheuttavan pelkoa, epäkunnioitusta ja väkivaltaista kohtelua jopa siihen määrään, että hänen häpäisty kehonsa on löydetty mutalätäköstä. Markus Lepon mukaan löytäjä oli haudankaivajan vaimo, joka tunsi sääliä uhriraukkaa kohtaan ja hautasi hänet kirkkomaahan.<sup>440</sup>

Vaivaisukko-professorinkin animoinnista voidaan erottaa nimeäminen, puhuminen virkatehtävän hoitamisesta, epäkunnioituksen ja väkivallan osoitukset, huolenpito ja sääli. Useista kirkollisista kollegoistaan poiketen teatterillinen vaivaisukko ei esiinny kirjoitettujen repliikkien kanssa, mutta tämä moodi on kuitenkin käytössä Mamanin animoinnissa.

Artikkelissaan ”Becoming a Puppeteer Today” Lucile Bodson käyttää termiä *distant manipulation* kuvatessaan ”hyperrealistisen nuken” animointia.<sup>441</sup> Smedsin näyttämösovituksessa hallitseva henkilöahmo on köytetty sänkyyn ja ripustettu roikkumaan katosta kaiken muun yläpuolelle näyttämön keski-kohtaan. Sänkyä liikutellaan eteen ja taakse, mutta hahmo itsessään on liikku-maton ja äänetön. Se on kaukana hyperrealistisesta (jos ajattelemme ihmistä), mutta sitä kyllä operoidaan etäämpää. Kuitenkaan figuuri ei tule professoriksi elollisen representaatioksi manipuloituna, vaan olemalla vaivaisukko ja tällä olemisella olennaisen ilmaisten.

## Ilmaiseva esine

Esteettinen objekti merkityksellistyy ei vain esittämällä vaan myös - sen kautta mitä se esittää - tuottamalla havainnoijassa tietyn vaikutelman, kirjoittaa Mikel Dufrenne.<sup>442</sup> Hän kuvailee katsojan esteettistä elämystä tarkoituksenaan ryhtyä sen transsendenttiseen analyysiin ja tuoda esiin sen metafysiinen merkitys.<sup>443</sup> Metafyysikalla Dufrenne tarkoittaa maailmankatsomusta tai elämänfilosofiaa;

---

439 Leppo 1967, hakemisto (ei sivunumerointia). Useita mainintoja myös Santahol-malla, ks. esim. 54.

440 Leppo 1967, hakemisto (ei sivunumerointia).

441 Bodson 2012, 10.

442 Dufrenne 1973, 178.

443 Casey, 1973, xlv.

sitä maailmassa olemisen tapaa joka paljastaa itsensä persoonallisuudessa, kuten hän asian muotoilee.<sup>444</sup> Tämä taiteilijan metafysiikka voi kääntyä esteettisen objektin maailmaksi, jonka kautta katsojan on mahdollista kokea se apriorisena tunnekaliteettina.<sup>445</sup>

Pelkkä todellisen tai edes fantasiamaailman representaatio ei kuitenkaan riitä. Dufrennen mukaan esitetty maailma voi ensi silmäyksellä näyttäytyä koko taideteoksen varsinaisena substanssina, mutta tällöin se ehdyttää koko tavoitteensa, kun taas todellisessa mestariteoksessa *ilmaistu maailma animoi esitetyn maailman*. Ilmaistu on esitetyn mahdollisuus, ja esitetty on ilmaistun todellisuus. Yhdessä niille muodon antavan tyylin kanssa ne muodostavat esteettisen objektin maailman.<sup>446</sup>

Ja Dufrenne jatkaa: Mikä ilmaisee, on *teos*. Kuitenkin teos on ensisijaisesti se mitä se esittää. Tästä syystä ilmaisun eheys riippuu myös esitetyistä objekteista – mikä myös kertoo meille, että noihin objekteihin kiinnittyneestä heijastuksesta tulee esteettisen elämyksen erottamaton osa. Luonteeltaan täysin esittävässä taiteissa representoiduilla objekteilla on ensisijainen paikka, ja näyttääkin siltä, että ne kantavat itsessään ilmaisua tavalla, joka on välittömästi luettavissa.<sup>447</sup>

Näin on asian laita *Vanja-enon* vaivaisukon kohdalla. Figuuri itsessään on *ilmaiseva esine*, jossa ja jonka animoinnissa ilmaistuu kaikkein olennaisin professorin maailmassa-olemisesta itsenään ja suhteessa ympäristöönsä: hän on vanha ja raihnainen, jotenkin orgaaninen mutta kuitenkin tunteeton hahmo, joka ei kommunikoi muun maailman kanssa. Hänen ainoa todellinen intentionsa on rahan kerääminen, jossa hän onnistuukin asemansa turvin, mutta joka myös provosoi väkivaltaa. Itsepuolustukseen näennäisen kykenemättömänä tämä säälittävä hahmo tarvitsee erikoishuolenpitoa selviytyäkseen.

Artikkelissaan ”Esteettinen kokemus ja metaforat” Veikko Rantala esittää, että näkeminen ajatellaan nykyisin kognitiiviseksi prosessiksi, johon havaitsi-

---

444 Dufrenne 1973, 177.

445 Dufrenne 1973, 177–179.

446 Dufrenne 1973, 185.

447 Dufrenne 1973, 186.

jan kokemukset, tiedot ja uskomukset vaikuttavat siinä määrin, ettei puhdasta havaintoa ole olemassa. Niinpä

eri henkilöt, varsinkin kahteen eri paradigmaan tai kulttuuriseen yhteisöön kuuluvat tarkastelijat, voivat nähdä jonkin kohteen – tilanteesta riippuen – vastaavasti eri olioina tai eri symboleina tai eri asiointiloina.<sup>448</sup>

Rantala siteeraa N. R. Hansonin 1950-luvulla esittämää väitettä, jonka mukaan ”visuaalinen havainto on sen näkemistä, että jokin asiointila pitää paikkansa, ts. että siihen sisältyy propositionaalinen elementti.”<sup>449</sup>

### Olosuhteiden teatteri

Nykyisiä olosuhteita tai tilannetta, jossa henkilö, paikka tai prosessi on tietynä aikana, voidaan kutsua *asiointilaksi*, englannin kielessä *state of affairs*.<sup>450</sup> Hans-Thies Lehmannin mukaan

yleensä vain maalarit puhuvat olosuhteista, luomisprosessin aikana vallitsevista kuva-olosuhteista, joissa kuvan muodostumisen dynamiikka kristallisoituu ja katsojalle jälleen näkymättömäksi muuttuneet prosessin vaiheet säilytetään. Uudelle teatterille ei olekaan sopivin kategoria tarina vaan *olosuhteet* [*Zustände*]. Teatteri kieltää – ainakin osittain – sille aikataiteena suodun mahdollisuuden juonen kehitykseen tarkoituksellisesti tai työntää sen taka-alalle. Tämä ei sulje pois olosuhteen ”puitteissa” tapahtuvaa erityistä dynamiikkaa – sitä voisi draamallisen dynamiikan asemesta nimittää *näyttämölliseksi dynamiikaksi*. [- -] Olosuhde on esteettinen vertauskuva teatterille, joka esittelee pikemminkin *kuvia* kuin tarinan, vaikka esittäjät ovatkin eläviä näyttelijöitä. [- -] Draa-

---

448 Rantala 2002, 159.

449 Rantala 2002, 159. Sitaatti on N. R. Hansonin teoksesta *Patterns of Discovery*, Cambridge University Press 1958.

450 *MacMillan Dictionary* ja *Collins English Dictionary*.

man jälkeinen teatteri on olosuhteiden ja näyttämöllisesti dynaamisten kuvien teatteria.<sup>451</sup>

Yhdistäessään esineiden käytön olosuhteiden teatteriin ja tässä viitaten Tadeusz Kantorin töihin Lehmann huomauttaa, että Kantorin teatterissa seremoniallinen muoto korvaa draaman,<sup>452</sup> että ”ihmistoimijat esiintyvät esineiden vaikutuspiirissä”,<sup>453</sup> ja että ”ihmisen ja esineen välinen hierarkia suhteellistetaan havaitsemista varten.”<sup>454</sup>

Kun esinettä, jonka kulttuuriset juuret ovat kirkollisissa seremonioissa ja käytänteissä, animoidaan teatterissa siten, ettei sitä manipuloida representoimaan elävää henkilöä, vaan siten, että se ilmaisee metafysisen merkityksensä (Dufrennen sanoin) - toisin sanoen tavan olla maailmassa eli asiointilan - ja kun ohjaaja kuvaa esitystä uskonnolliseksi installaatioksi kuten Kristian Smeds on tehnyt,<sup>455</sup> en voi olla jälleen kerran muistamatta Henryk Jurkowskin esittelemää *animisaation* käsitettä. Nähtyään animisaatiota DRAK Teatterin esityksessä *Circus Unikum* Jurkowski kirjoitti meidän tulleen nukketeatterihistoriallisen syklin päätepisteeseen: syklin, joka oli saanut alkunsa vuosisatoja sitten rituaalisesta nukketeatterista, joka oli pitänyt sisällään erilaisia teatterin kehitysvaiheita ja joka oli nyt kiertänyt täyden ympyrän tultuaan nykypäivän rituaaliseen nukenkäsittelyyn.<sup>456</sup>

Kuten jo todettua, teatterin rituaaliset juuret on sittemmin kyseenalaistettu.<sup>457</sup> Tästä huolimatta esine näyttämöhahmona ja sen animoinnin moodi on valinta, joka ilmaisee ontologisen väitteen roolihahmosta ja sen suhteesta toisiin roolihahmoihin ja maailmaan – toisin sanoen asiointilan. Ihmisenäyttelijä, manipuloitu nukke (tai manipuloitu vaivaisukko) *Vanja-enon* professorin re-

---

451 Lehmann 2009, 127–128. Suomenoksessa Lehmannin *Zustände* on käänntynyt ’olosuhteiksi’, mutta englanninkielisessä versiossa on käytössä *state*, ja ’olosuhteiden teatteri’ *a theatre of states* (Lehmann 2006, 68).

452 Lehmann 2009, 133.

453 Lehmann 2009, 134.

454 Lehmann 2009, 135.

455 Ruuskanen & Smeds 2005, 123.

456 Jurkowski 1988, 37.

457 Ks. Rozik 2003.

presentaationa ilmaisisi erilaisen metafyyssisen merkityksen kuin minkä ilmaisee pelkän animisaation kautta elollistuva vaivaisukko.

Sami Pihlströmin mukaan ontologia on kielisidonnaista.<sup>458</sup> Ontologiassa pragmatismissa ajatellaan, William Jamesin muotoilemana, ettei käsitejärjestelmiä maailman kuvaamiseksi ole annettu ennen käytännön kokemusta, joten oman kontribuutiomme erottaminen maailman olioista on mahdotonta.<sup>459</sup> Maailma ajatellaan eräänlaisena praksiksen kautta muotoutuvana konstruktiona,<sup>460</sup> josta puhuessamme meidän on valittava *jokin* kuvaus-tapa tai kieli – täten maailman käsite ei ole riippumaton tuosta kielestä, vaikka jäsennämmekin maailmaa ”ulkoisten tosiasioiden” pohjalta.<sup>461</sup> *Vanja-eno* -esitystä katsoessa voi esittää väitteen ”Professori on vaivaisukko”, joka ilmaisee niin sanotun staattisen asiointilan: pysyvän, pysähtyneen identiteetin.<sup>462</sup> Väite on yksi kolmesta keskeisestä peruspuheaktista (muut kaksi ovat kysymys ja käsky), joiden modusta vaihtelemalla kielenkäyttäjät ilmaisevat näkemystään asiointilan todennäköisyydestä.<sup>463</sup> Väitteen ”Professori on vaivaisukko” modus on indikaatiivi, mikä tarkoittaa, että sen modaalisuus on episteeminen (tietoa koskeva) ja kuuluu todellista asiointilaa ilmaisevan realiksen piiriin.<sup>464</sup>

Luvussa 2 todettiin, että Mikel Dufrennen mukaan ilmaiseva esine itsessään on kieli. Onko vaivaisukko kenties, edellä siteerattua Veikko Rantasta mukailen, metafora, joka ilmaisee tietyn asiointilan vain suomalaisen kulttuuriseen yhteisöön kuuluvalla katsojalle? Vaivaisukkoperinnettä tuntemattomalle väite voisi kuulua ”Professori on puu-ukko”, joka on ontologinen väite ja ilmaisee staattisen asiointilan sekin – tosin ilman kirkollista kontekstia. Joka tapauksessa professorin roolissa esiintyvän esineen pitää elollistua tullakseen näyttä-

458 Pihlström 1997, 127.

459 Pihlström 1997, 125.

460 Ibid.

461 Pihlström 1997, 131.

462 Ojutkangas, Larjavaara, Miestamo & Ylikoski 2009, 145.

463 Ojutkangas, Larjavaara, Miestamo & Ylikoski 2009, 154.

464 Ojutkangas, Larjavaara, Miestamo & Ylikoski 2009, 155. Neljästä suomen kielen moduksesta episteemisiä ovat indikaatiivin lisäksi potentiaali ja konditionaali, kun taas imperatiivi on deonttinen (lupaa tai velvoitetta koskeva). Aiemmin esitelty potentiaalimodus *Esine liikahtanee* kuuluu todellisuusstatukseltaan irrealiksen piiriin, eli ilmaisee ei-todellisen, epävarman tai kuvitteellisen asiointilan.

möhahmoksi – muutenhan se jäisi tarpeistoksi. Figuuri elollistuu molemmissa tapauksissa animisaation avulla, eli ihmisten esittämien toisten roolihahmojen asenteella sitä kohtaan.

Asiaintila ja pyhä

Olen viitannut Dufrennen ajatteluun taiteilijan metafysiikan välittymisestä katsojalle, mikä Smedsin tapauksessa voi hyvin pitää paikkansa. Ruuskanen mukaan

Smedsille Jumalan olemassaolon tunnustaminen, läsnä olevuus ja sen vaikutus ihmisten ja näyttämön määrittävänä elementtinä oli *Vanja-enon* kohdalla voimakas. Se tarkoitti sitä, että roolihenkilöitä ei esitetty näyttämöllä eksistentiaalisina vaan pikemmin ekspressiivisinä hahmoina.<sup>465</sup>

Katsoja voi kuitenkin tulkita ja kokea hahmojen, muun muassa vaivaisukko-professorin, ekspressiivisyyden muunakin kuin metafysiseseen tai uskontoon liittyvänä, vaikka olisi tietoinen tekijöiden tausta-ajattelusta. *Vanja-enon* näyttämöllepano lehmannlaisena olosuhteiden teatterina, vaikka asiaintilan näyttääkin, ei siis kaikkien katsojien kohdalla automaattisesti kuitenkaan viittaa pyhään. Annukka Ruuskanen kuvaa esityksen loppua näin:

Loppu päättyi yhteiseen rukoukseen. Se mitä viidestä viimeisestä ihmisestä jäi näyttämölle, oli kuollut ihminen, puu-ukko, joka tuijotti yleisöä kynttilä kädessään. Esitys loppui uskontunnustukseen ja ”Sitten levätään, sitten levätään”-repliikkiin.<sup>466</sup>

Ruuskanen tulkinta ”kuolleesta ihmisestä” on tietenkin ymmärrettävä ja perusteltu ainakin siinä mielessä, että professori Serebrjakovin näyttämöhahmona on vaivaisukon lisäksi (joskus yhtäaikaisesti) nähty myös ihmisenä näyttelijä, joka loppukohtauksessa on poistunut paikalta muiden ihmisesiintyjien kanssa. Tarkkaan ottaen puu-ukko itsessään ei voi olla kuollut, sillä se ei ole koskaan elänytäkään. Ruuskanen kuitenkin kertoo puu-ukon *tuijottaneen* yleisöä, minkä

465 Ruuskanen & Smeds 2005, 129.

466 Ruuskanen & Smeds 2005, 131.



voi tämän tutkimuksen kontekstissa tulkita elottoman elollistumiseksi. Tuijotuksen totuusarvo on suhteessa mahdolliseen maailmaan samoin kuin aiemmin kuvaamani väite pehmoeläinten katseesta.<sup>467</sup>

Vaivaisukon tuijotuksen voi myös tulkita sijoittumiseksi tämän- ja tuonpuoleisen väliin kirkollisten pyhimysveistosten tapaan. Analogia on ilmeinen, semminkin kun vaivaisukon uskotaan polveutuvan pyhäinkuvista.<sup>468</sup>



(Kuvat: Kaija Santaholma)



(Kuvakaappaus: K. Andrianov)

Kynttilä kädessä näyttämölle yksin jäävä hahmo muistuttaa minua tallennauhan alun hiljaisuudesta, pihalla silmät kiinni makaavasta veistoksesta sekä esityksen alun laulusta *Manet omnes una nox*: kaikkia odottaa sama yö, me olemme kaikki kuolevaisia ja raadollisia, meistä kukaan ei ole sen kummempi. Ilmiselvistä puutteistaan huolimatta professori kantaa valoa - olen puutteineni oikeutettu samaan valoon. Ajatus on hyvin armollinen.

Johannes Ojansuun mukaan armo on sen anteeksi antoa (itselle ja toiselle), ettemme kykene eliminoimaan yksilöllisestä elämänhallinnastamme kaikkia moraalisia epäonnistumisia.<sup>469</sup> Armo syntyy siitä, että hyväksymme rajallisuus-

467 Pehmoelujen katsetta pohdittiin luvussa 2, Havaintokokemuksesta kohti tunnekokemusta sekä luvussa 3, Mahdolliset maailmat.

468 Ks. Leppo 1967, 7-11; Knuuttila 2013, 25-26; Vauhkonen 2013, 29-30.

469 Ojansuu 2004, 194.

den ja epävarmuuden; ”inhimillisen rajallisuuden tunnistaminen on jo sinäl-  
lään armon kokemus.”<sup>470</sup> Oman minän kaikkinaisen rajallisuuden tunnistami-  
nen ja tunnustaminen on prosessi, jota Ojansuu kutsuu *pyhittämiseksi*.<sup>471</sup> Paul  
Ricoeurin ajatteluun viitaten Ojansuu huomauttaa, ettei pyhä ole objekti, koh-  
de, vaan ”jotakin, joka ilmenee meille ihmisille rajatietoisuutena.”<sup>472</sup> Tunnistan  
rajallisuuteni ”Professori on vaivaisukko” -väitteen ilmaisemassa asiointilassa.  
Armo on, Ojansuuta soveltaen, linkki asiointilan ja pyhän kokemuksen välillä.

### Väkivalta: 12 *Karamazovia* (2011)

*Näyttämölle tuodaan luonnollista kokoa oleva pah-  
vihevonen. Katselemme hevosta, lavalta tulee soittoa.  
Aika kuluu. Lavan vastakkaisesta suunnasta juoksee  
näyttämölle nuori mies, joka hakkaa pahvihevosen  
säpäleiksi. Katselemme tätä. Myöhemmin pahvin-  
kappaleet viedään pois näyttämöltä. Pöydän ympärille  
istumaan tuodaan viisi katsojaa. Heistä kolmelle  
annetaan vuorotellen pidettäväksi pahvinen hevosen  
pää. Näyttelijä seisoo pöydällä ja hakkaa pahvihevo-  
sen päätä ja kaulaa solkipäisellä remelillä, hän esit-  
tää toisen pöydällä seisovan näyttelijän kanssa rat-  
sastamista tai vaunuilla ajamista. Toivon ettei solki  
osu päätä pitelevään katsojaan. Siinä olivat esineet  
rooleissa. Silmittömän väkivallan kohteina, mutta täl-  
lä kertaa myös ihmisesiintyjiin käytetään väkivaltaa.  
Esineiden funktio on mahdollistaa sellaiset väkival-  
lan äärimuodot, joita ihmisesiintyjillä ei enää voida  
toteuttaa. Korkean tilan jokaisessa nurkassa roikkuu  
valtava kynttiläkruunu, olemmeko me kirkossa? Ihmi-  
set ovat hyvin, hyvin raadollisia, sen vastapainoksi ei  
ole mitään. Esitys rypee dystopiassaan, johon meidät  
katsojat yritetään vetää mukaan. Neljä ja puoli tun-  
tia on tarpeettoman pitkä aika asian ilmaisemiseen,  
olen erittäin perillä syntisyydestäni ilmankin. En tar-  
vitse tätä mihinkään. Koen tulevani hyväksikäytetyk-*

470 Ojansuu 2004, 194 ja 158.

471 Ojansuu 2004, 161.

472 Ojansuu 2004, 163. Lähdeluettelosta löytyy kaksi Ricoeurin tekstiä, artikkeli  
”Eksistenssi ja hermeneutiikka” (2003) ja *Tulkinnan teoria. Diskurssi ja  
merkityksen lisä* (2000), mutta Ojansuu ei mainitse, kummassa ajatus on esitetty.

*si, sekin on väkivaltaa. Katsojia pakko-osallistetaan: en ota kiinni minua kohti heitetyistä esineistä, joten ne osuvat minuun. Minä en halua että minua heitel-  
lään. Eikä minusta tunnu hyvältä sekään, että ohjaa-  
ja haukkuu edellisillan 30 toisin valinnutta katsojaa  
”yliopiston kermaperseiksi;” koska he jättivät tulemat-  
ta. Miksi heidän olisi pitänyt tulla?<sup>473</sup>*

Teoksessaan *Dostojevski* Henri Troyat käy lyhyesti läpi esityksen pohjana olleen *Karamazovin veljesten* (1880) keskeisen juonen ja henkilöt. Isä-Karamazov murhataan, tappaja Smerdjakov uskoo noudattaneensa Ivan-pojan salaista toivetta, ja syytön poika Dmitri tuomitaan Siperiaan. Kaiken keskellä on Grušenka, nainen, ilotyttö, eläin ja pyhimys samassa hahmossa, ja maallista tyydytystä janoava Karamazovien eroottinen hulluus johtaa heidät turmelukseen.<sup>474</sup>

Luonnehdin katsojakokemustani esityksestä *12 Karamazovia* nyt jälkikäteen *negatiiviseksi pitkästy miseksi* erotukseksi positiivisesta pitkästy misestä, joka (toisin kuin negatiivinen) johtaa täyteläiseen oloon esityksen päättyessä. Kirsi Heimonen sanoo negatiivista pitkästy mistä turhautumiseksi kuvatessaan opiskelijoiden kokemuksia tanssityöpajassa:

Tanssimisen hurmio, uutuus ja ihmetys merkitsevät yhdenlaista kokemusta liikkeestä. Toisinaan opiskelijat pitkästyvät. He jäävät toistamaan samankaltaista liikettä, tekeminen jatkuu ilman päämäärää. Jotkut opiskelijat kestävät pitkästy misen, ja löytävät siitä uuden polun. Pitkästy misen tilaan pääsemiseen tarvitaan aikaa, mutta kun siihen saapuu, aika katoaa, sillä ei ole merkitystä. Pitkästyminen eroaa tavanomaisesta tylsistymisestä, jossa oma itse on erillinen ympäristöstä, josta nousee helposti turhautuminen. Turhautumisessa aika asettuu kitkaksi. [- -] Turhautuminen kulkee aivan eri maastossa kuin pitkästyminen, sillä turhautuminen merkitsee pettymistä siihen, että ei saavuta päämääriä tai toiveita joita on.<sup>475</sup>

---

473 Andrianov: Kokemusteksti 13.8.2012: *12 Karamazovia* Tampereen Teatterikesä 11.8.2012, Teatterimonttu.

474 Troyat 1963, 402–403.

475 Heimonen 2009, 115.

Ajatellessani katsojakokemustani Heimosen kuvaus on osuva, mutta myös vastuuseen pakottava. Se muistuttaa minua siitä, että katsoja on esityksen aktiivinen rakenneosa myös silloin kun kokemus on ollut negatiivinen, toisin sanoen kokemustutkijana en voi jättää turhautumiseni syytä sivuun. Heimosen ajatusta seuraten turhautumiseni olisi johtunut omien odotuksieni täyttymättömyydestä. Menin teatteriin suoraan yhteisötanssiharjoituksista keho ja mieli rentoina. Katsojan oikeudella halusin päättää asettautumisestani esitykseen senhetkisten lähtökohtieni pohjalta, joten kiipesin katsomon ylimmälle riville saadakseni etäisyyttä näyttämöön ja sen myötä mahdollisuuden päättää osallistumiseni asteesta. Ennakko-olotilani ei ollut erityistä elämystä tarvitseva tai kaipaava, mutta toivoin fyysistä koskemattomuutta. Kokemustekstistä näkyy, että tämä toive ei toteutunut. Tapahtui sama kuin *Sad Songs from the Heart of Europe* -esityksessä: koin, että katsojalta yritetään viedä itsemääräämisoikeus.<sup>476</sup>

Katson, että kokemukseni *12 Karamazovista* on laadultaan tunnetihentymän ja siitä seuranneen rakentavan ymmärtämisen yhteensulautuma, jossa tunnetihentymä on pakottanut nostamaan itsensä ensin tarkastelun keskiöön ennen kuin rakentavaa ymmärtämistä itse aiheesta on voinut tapahtua. Kirsi Heimosen erottelun pohjalta voi todeta, että tunnetihentymäni rakentui pettymyksestä ja sen seurauksena turhautumisesta, negatiivisesta pitkästyisestä. Pettymyksen ja turhautumisen ytimessä oli esityksen loputon ja näyttämön toimijoiden lisäksi katsojiin kohdistunut väkivalta, joka Juha Perttulan muotoilua käyttäkseni loi ”kokemuksellisen välttämättömyyden tarkastella itseään”.<sup>477</sup> Kokemustekstistäni nousevat yksittäisinä elementteinä esiin hevosfiguurit ja vihamielinen ohjaaja, joiden annan johdattaa minua rakentavaan ymmärtämiseen. Koska ohjaajan synkkäviritteinen läsnäolo ja korostetun kovaksikeitetty osallistuminen näyttämön tapahtumiseen aiheutti minussa tällä kertaa epäuskoista ihmetystä (toisin kuin esityksissä *Vaeltaja* ja *Lapsia, lintuja, kukkasia*, joissa tulkitsin Smedsin selvemmin roolihahmon näyttämöhahmoksi), lähdän liikkeelle kysymyksestä: miksi ohjaaja sisällytti itsensä opetusproduktioon tällä tavalla? Johdonmukaisuus tämän tutkimuksen metodologiassa edellyttää, etten esitä kysymystä ohjaajalle vaan katsojalle.

476 *Sad Songs from the Heart of Europe* -esitystä käsitellään tarkemmin luvussa 4.

477 Perttula 2005, 126.

## Jumala

Esityksen jälkeen pari kanssakatsojaa naureskeli Smedsin esiintyneen arrogantisti Jumalana, ja myös Hannu Salmi on tulkinnut ohjaajan ”rambomessiaaksi”.<sup>478</sup> Koska mistään huumorista ei kyseisessä kohtauksessa voinut olla kyse, asettautuminen tällaiseen näyttämölliseen suhteeseen opiskelijoiden kanssa tuntui minusta liian naurettavalta, jotta olisin voinut hyväksyä tulkinnan suoraan. Mikä tärkeintä, en *kokenut* (Perttula soveltaen tuntenut, tiennyt enkä uskonut) ohjaajan representoimaa näyttämöhahmoa Jumalaksi, enkä oikein miksikään muuksikaan paitsi häneksi itsekseni.<sup>479</sup> Hänen roolinsa esityksen kulussa vaikutti olevan tarkkailijan, joka on voimallisesti läsnä silloinkin, kun ei varsinaisesti osallistu näyttämön toimintaan.

Troyat’n mukaan veljekset Smerdjakov (Karamazovin au-lapsi), Ivan, Dmitri ja Aljoša edustavat yhtä ja samaa olentoa paheen portaikon eri askelmilla, ja koko romaanin tapahtumaketjua hallitsee kaksi kysymystä, viettelys ja Jumala.<sup>480</sup> Smerdjakovista Troyat kirjoittaa seuraavasti:

Vanhan Karamazovin murhaaja, varsinaisen teon suorittaja, on siis talon julkea palvelija, äpärä Smerdjakov, joka romaanissa näyttölee Dostojevskille niin tärkeän helvetillisen kaksoisolennon osaa. Mikä koettelemus onkaan kunnan ihmiselle keskellä kirkasta päivää tavata tiellään ruumiillistuma kaikesta siitä saastaisesta, tunnustamattomasta, eläimellisestä ja pelkurimaisesta, mikä hänen sisällään uinuu... Elät kaikessa rauhasa, hyväksyt itsesi, ja äkkiä eteesi sukeltaakin yksilö, jonka sielu on muodostunut kaikesta siitä, minkä olet itsessäsi hylännyt, yksilö, joka on jäännös sinusta, oman minäsi kaatopaikka, oma itsesi sellaisena, mikä siinä on paheellisinta.<sup>481</sup>

---

478 Salmi 2011.

479 Alkuperäisteoksen lukeminen juuri ennen esitystä olisi voinut suunnata tulkintaani. Tutkin kuitenkin (fenomenologiseen otteeseen pyrkien) katsojakokemusta esityksestä, en kaunokirjallisen tekstin siirtämistä näyttämölle.

480 Troyat 1963, 403. Ajatus veljeksistä yhtenä olentona tai sieluna löytyy hieman toisin muotoiltuna myös Serafim Seppälältä (2011, 41) ilman viittausta Troyat’n teokseen, joka kuitenkin mainitaan kirjallisuusluettelossa.

481 Troyat 1963, 406.

Tämän luvun alussa olevasta kokemustekstistäni näkyy, että arvelin yllä kuvatun kaltaisen kokemuksen olleen näyttämöteoksenkin tavoitteena. Tällöin voisi ajatella, että kaikki esiintyjät näyttelivät mainittua helvetillistä kaksois-olennon osaa esitellessään katsojalle tämän torjuttua tunkiominää sen eri muodoissa. Ulkopuolisen tarkkailijan roolin ottaminen tehtiin vaikeaksi, sillä

[p]ahe ei rajoitu rikokselliseen ja hänen uhriinsa, se leviää kuin öljyläikkä, tartuttaa ne, jotka ovat rikosta toivoneet silti suorittamatta; ne, jotka ovat aavistaneet itsessään nämä halut niitä tuomitsematta; ja nekin, jotka eivät tiedä mitään tapahtumasta, ovat salaperäisellä tavalla kuitenkin siinä osallisina.<sup>482</sup>

Päättyessään toisen ihmisen elämästä Smerdjakov (venäjän sana *smert* tarkoittaa kuolemaa) vain yhdistää ajatuksen tekoon, mutta tehdessään näin synnin näkyväksi hän vie mahdollisuuden henkiseen vastuuttomuuteen kaikilta muilta, sillä tekoon onkin nyt otettava kantaa. Smerdjakov on vapaa-ajattelijan, erityisesti ateisti-Ivanin, rangaistus: minuuden torjutun osan ruumiillistuma. Vastaavasti Ivan voidaan nähdä rangaistuksena tekijälleen Dostojevskille, jonka nujertaman jumalankieltämisen voimakkuutta emme hänen sanojensa mukaan edes voi kuvitella.<sup>483</sup> Ivanin vapaa-ajattelu saa muodon, joka Troyat'n mukaan ei ole ateismia ollenkaan:

Näin tämä ateisti ei siis kiellä Jumalaa, hän kieltää vain mahdollisuuden Jumalan tajuamiseen. Jumalan haluaminen ei ole enää ateismia. Jumalan loukkaaminen on jo Jumalaan uskomista. [- -] Uuden valtiaansa (piru, oma huom.) ansiosta Ivan keksii viimeinkin todelliset syyt ateismiinsa: hän kieltäytyy kantapäillä ahdistavasta uskosta, koska haluaa olla Jumalan mittainen, syrjäyttää hänet, tulla toimeen ilman häntä, *asettua hänen sijalleen*. Tässä palaa eteemme jälleen kerran Dostojevskille läheinen ajatus yli-ihmisestä: ”Ihmisen henki kasvaa ja kohoaa saatanalliseen ylpeyteen, ja silloin koittaa aika, jolloin ihmiskunta on Jumala.”<sup>484</sup>

482 Troyat 1963, 409–410.

483 Troyat 1963, 408.

484 Troyat 1963, 415 ja 416. Sitaatin sisällä on Dostojevskin tekstiä.

Kohtaus, johon Smedsin Jumalaksi tai rambomessiaaksi tulkinneet viittaavat, lokahtaa mielessäni paikoilleen ajatellessani ohjaajaa Ivanin roolin näyttämöhahmona. Hänen jumalallinen näyttämölle tulonsa on sama arrogantti ele kuin Ivanin ryhtyminen yli-ihmiseksi, ja asettautuminen esitykseen kahdentoista opetuslapsen eli Karamazovin synkkänä ylivalvojana positioi ohjaajan pahimmaksi kaikista. Tämä ei vapauta ketään muutakaan tahriintumiselta: hänen pois jääneitä katsojia koskeva kommenttinsa, jonka hän sanoi heti esityksen alussa, sopii Troyat'n tulkintaan:

Me olemme kaikki vastuussa, tahrattuja, onnettomia. Olemme anastaneet yhdessä sen varkaan kanssa, jonka kasvoja emme tunne, surmanneet yhdessä isänmurhaajan kanssa, josta lehdet meille kertovat, tehneet huorin sen haureellisen kanssa, kironneet sen jumalanpilkkajaan kanssa.<sup>485</sup>

## Hevonen

Kirkollisessa pyhän kontekstissa hevosfiguuri esiintyy paitsi enkelinä,<sup>486</sup> myös hyvän tai pahan tuojana. Ilmestyskirjan neljä messiaanista kärsimystä, sota, nälänhätä, rutto ja joukkokuolema, representoivat Jumalan rangaistuksia ja saapuvat ennustamaan tuomiopäivää tai maailmanloppua neljällä erivärisellä hevosella ratsastaen.<sup>487</sup> Apokalyptiset ratsukot ovat vertauskuvallisia, mutta niin on lohikäärmettä (pakanuutta) kukistavan Pyhän Yrjön hevonenkin: se on Jumalan asettama hengellinen ratsu.<sup>488</sup> Vaikka en ajattele esityksen *12 Karamazovia* ratsastuskohtausta symbolisena, se vertautuu ajatuksissani Ilmestyskirjan ratsastajiin väkivaltaisuuksensa kautta: paha liikkuu hevosella. Pohtiessani hevosten animointia käytän vertauskohteena Pyhän Yrjön ratsastajafiguuria. Tuomas Heikkilän mukaan nimittäin

---

485 Troyat 1963, 410.

486 Eläinhahmoisia enkeleitä on tarkastellut muun muassa Glenn Peers teoksessaan *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium* (2001).

487 Marjomaa, Nurmiainen ja Weiss 2000, 8 ja 10.

488 Romppainen, vuotta ei ole ilmoitettu. Lähteenä on käytetty teoksia *Kirkkovuoden pyhät* (Ortodoksisen kirjallisuuden julkaisuneuvosto) ja *Rukous ikonin edessä* (Arkkipiispa Paavali).

[p]atsasryhmän irtonaisia osia, ritaria ja hevosta, prinsessaa, uhrilammasta ja ilkeää lohikäärmettä saattoi siirrellä halutulla tavalla; näin pyhän Yrjön tarina voitiin halutessa esittää havainnollisesti patsaiden avulla. Onkin kiehtovaa ajatella, että puoli vuosituhatta siten ritaripyhimys saattoi todella konkreettisesti elää ja liikkua hämärässä suomalaiskirkossa, kansan harittaitten katseitten alla. Lohikäärme sai surmansa yhä uudelleen, satuprinssi ja prinsessa kohtasivat – ja katsojat todistivat hyvän voittoa pahasta.<sup>489</sup>

Kirkkoveistosryhmän hevosen elollistamisen moodina on siis todennäköisesti ollut ainakin liike, lokaatio tällöin esineessä itsessään ja aspekti imperfektiivinen (hevonen näyttää liikkuvan tässä ja nyt). Ilmestyskirjan ratsastajiin vertaamassani kohtauksessa näyttelijät liikkuvat hevosen pään pysyessä paikoillaan, jolloin moodi oli liike, mutta sen lokaatio oli esineen ympäristössä siihen liittyen. Lisäksi ratsastajat kannustivat väkivaltaisesti pahvipäätä, mikä yhdessä liikemoodin kanssa animoi hevosta imperfektiivisen aspektin keinoin.



(Kuva: K. Andrianov)



(Kuva: Ville Hyvönen)

Myös toisessa hevoskohtauksessa hevosfiguuri joutui väkivallan kohteeksi, mutta pahoinpitelyä edeltävä tilanne oli elollistamisen kannalta olennaisempi. Havainnoimme liikkumatonta ihmistä ja liikkumatonta, luonnollisen kokoista pahvihevosta: ihminen katsoi hevosta, aika kului. Tunnelma oli epämääräisen uhkaava, odotin jotain tapahtuvaksi, pelkäsin hevosen puolesta, myös hevonen näytti odottavan. Kyseessä oli perfektiivisen aspektin näyttämöanimaatio

489 Heikkilä 2009, 100.



potentiaalisessa merkityksessään (ei havaittavaa muutosta figurissa, elollistuminen vain kokemuksen preesensinä). Moodeina olivat anatomia (lokaatio esineessä itsessään) ja animisaatio (ihmisnäyttelijän suhtautuminen, lokaatio esineen ympäristössä siihen liittyen).

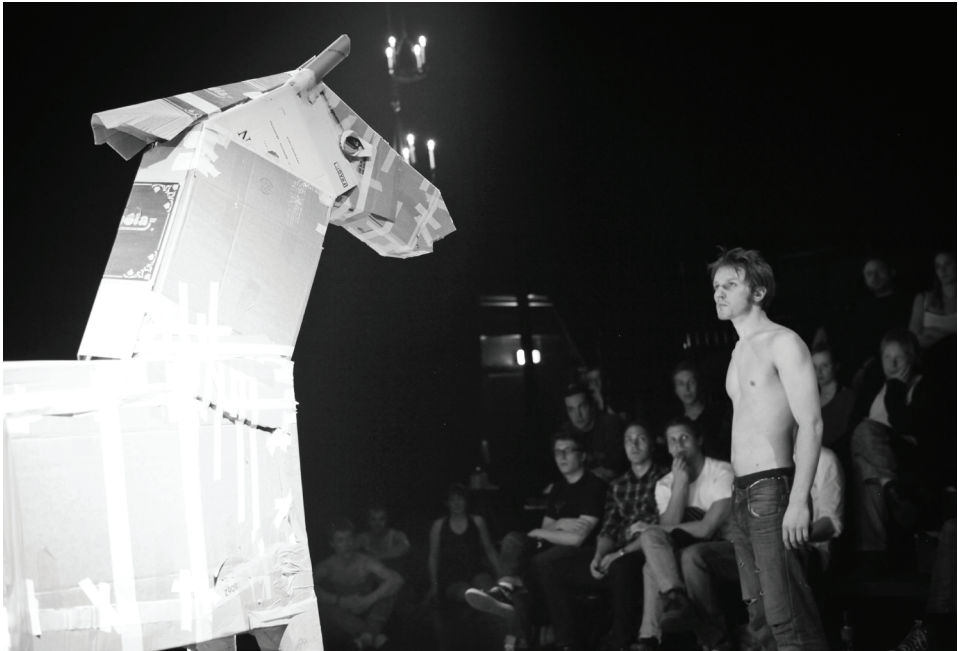
Demarin Markku Sandell kirjoittaa ”pahvisista lavasteista” ja toisaalta yleisön osallistamisesta näyttelijän kivittämiseen, mitä pohdin nimenomaan suhteessa hevosfiguurin hakkaamiseen.<sup>490</sup> ”Kivitykseksi” tulkittava kohtaus toteutettiin paperipalloilla, minkä Sandellkin myöntää, mutta samoin kuin paperipallot representoivat kiviä, näyttelijä representoi kivitettäväksi joutunutta roolihenkilöä; katsojat eivät siis heitelleet kivillä *näyttelijää*, vaan esittivät kivittämistä heitellen paperipalloilla näyttämöhahmoa. Jos pahvifiguuri ajatellaan ”lavasteeksi”, sen hajottaminen näytti katsojille vain esineen rikkomisen, kun taas sen näkeminen elollisen hevosen näyttämöhahmona toi eteemme todellista väkivaltaa: hevosfiguuri hakattiin palasiksi todellisuudessa, ei symbolisesti. Sandellista ehkä poiketen näen siis hevosen tuhoamisen väkivaltana, mutta kivittämisen väkivallan esittämisenä.

Paikallaan seisova, odottava eläin tuo mieleeni Serafim Seppälän maininnan hevosesta kuuliaisuuden ja mukautuvaisuuden symbolina.<sup>491</sup> Katsellessani hevosen totaalista tuhoamista säälin syvästi viatonta olentoa, joka nöyrän uskollisena suorittaa tämän viimeisenkin palveluksen suostuessaan vastaan panematta ihmisen pahuuden sijaiskärsijäksi.

---

490 Sandell 2012.

491 Seppälä 2010, 217. Seppälä esittelee tässä Pseudo-Dionysioksen tulkintaa Raamatun eläinhahmoisista enkeleistä. Hevonen ilmaisee kuuliaisuutta ja mukautuvaisuutta suhteessa Jumalaan. Muita eläinhahmojen kautta ilmaistuja enkelten ominaisuuksia ovat muun muassa kukistumattomuus (leijona), suojele (härkä) ja näkeminen eli kontemplaatio (härkä).



(Kuva: Ville Hyvönen)

### Katharsis

Kokemukseni *12 Karamazovia* -esityksestä poikkeaa muusta aineistosta siinä, että se on vaatinut rinnalleen toisten katsoja-kokijoiden kuvauksia. Tarvitsen muiden kokemuksia ymmärtääkseni omaani; tietääkseni, mitä esityksen elementtejä on yleisesti pidetty elämyksellisinä ja kuvatakseni omaa kokemustani suhteessa näihin elementteihin. Toisten katsojien kuvaukset toimivat tällöin rakentavan ymmärtämisen välineenä.<sup>492</sup> Google-haku antaa 8790 osumaa hakusanalla ”12 Karamazovia”,<sup>493</sup> muun muassa Aamulehden, Demarin ja Turun Sanomien arvioinnit ja useita yksityisten ihmisten blogeja, joista olen valinnut näytteeksi Hannu Salmen tekstiä. Olen lihavoanut tekstejä tuodakseni esiin elementit, joihin kiinnitän huomiota verratessani niitä omaan kokemukseeni. Aamulehden Soila Lehtosen mukaan

[v]irolaiset nuoret näyttelijät ovat tuottaneet itse melkein kaikki sävellykset. Instrumenttivalikoimassa ovat

492 Juha Perttulan jaottelu aiheeseen uppoutuva ja rakentava ymmärtäminen esiteltiin samannimisessä aluvussa.

493 Haku on tehty 29.1.2013.

sähköviulu ja -kitarat, harmonikka, trumpetti, sello, rummut, huilu. Soittajat ovat myös laulajina ihan **hämmästyttäviä monilahjakkuuksia** [- -].

Tunteiden kiihkeän vuoristoradan mahdollistaa ensemblen **sakea karisma**: nuoret näyttelijät ovat täysin varmoja ja levollisia desibelien ja raivoisan toiminnan keskellä, silti vähääkään alleviivaamatta tai sooloilematta. Siksi **katsoja ostaa tämän rujan ja rajun tulokinnan**, nahkoinen karvoineen: syntyy tunne siitä, että ollaan matkalla ajassa ja tilassa, eikä **mikään ei ole ennalta selvää, paitsi halu olla mukana loppuun asti**.<sup>494</sup>

Demarin Markku Sandell puolestaan kirjoittaa:

**Ensimmäinen parituntinen livahtaa kuin yllättäen**. Silloin on jo kuitenkin ehtinyt kokea näytelmän elementit. Runsasta musiikkia ja kohtauksen, jossa yksilö alistetaan. **Yleisökin saa osallistua yhden näyttelijän kivittämiseen** – paperipalloilla tosin. [- -] Karamazovit puhuvat näyttämöllä kolmea kieltä, tai ehkä voimakkaammin kehon kieltä, sillä nuorten **näyttelijöiden uskomaton draivi** kestää läpi pitkän esityksen. Esitys luo maailmansa, jossa musiikki, nykyaika ja Dostojevski kohtaavat fyysisellä areenalla luoden mielettömän todellisuuden. **Siihen tempautuu mukaan ja pahviset lavasteet, muovipussisortsit ja rockestetiikka sulautuvat kummalliseksi, kiehtovaksi kokonaisuudeksi**. Mukana on myös viittauksia muun muassa Kolmeen sisareen. Smeds ammentaa laajasta kirstusta **eikä loppukeitoksesta tai oikeastaan paistinpannulle päätyvästä lopputuloksesta voi jäädä kylmäksi**. Ensi-illasta poistui Turun yöhön **lumoutuneita katsojia**, ehkä joku oli ymmälläänkin.<sup>495</sup>

Turun Sanomien Irmeli Haapanen kiinnittää hänkin huomiota nuorten näyttelijöiden monilahjakkuuteen ja jatkaa:

---

494 Lehtonen, 2012.

495 Sandell, 2012.

Varoitus niille, jotka ovat varanneet lipun Kristian Smedsin ohjaamaan 12 Karamazoviin: voi olla, ettei neljä ja puoli tuntia kestävän rupeaman jälkeen uni tule heti silmään. Nuorten virolaisten näyttelijöiden **esitys on energiapiikki, joka lävistää koko aineen-vaihdunnan ja josta ei tokene ihan hetkessä.** [- -] Esitys kaataa niin paljon kuonaa lavalle, että se kääntyy **väkisinkin puhdistavaksi kokemukseksi.**<sup>496</sup>

Hannu Salmi kirjoittaa blogissaan 4.11.2011 seuraavasti:

Kristian Smedsin ohjaama *Karamazov Workshop* tai *12 Karamazovia* oli sellainen täräys, että blogitekstin kirjoittaminenkin on ottanut aikansa. [- -]. **Ei voi kuin hämmästellä nuorten virolaisnäyttelijöiden lahjakkuutta: tuntuu, että kaikki instrumentit ovat hallinnassa, balalaikasta trumpettiin.** [- -] Piinallisin oli kolmas näytös, joka alkaa virittämällä lämmintä suhdetta yleisöön. Katsojien annetaan vaikuttaa siihen, kuka näyttelee pääroolin. Voittaja saa raikuvat aplodit, ja vasta tämän jälkeen käy ilmi, että katsomon valinta johtaa kidutukseen ja nöyryytykseen. **Jotta katsojan syyllisyys tuntuisi riittävän syvältä,** kidutuskohtaus ammentaa julmuuden teatterin kaikista keinoista. Ennen pitkää ohjaaja astuu lavalle itse, eräänlaisena **rambomessiaana,** josta ei aluksi tiedä, onko hän tulossa antamaan viimeisen tuomion vai vapauttamaan tarkoituksettomasti kidutetun päähenkilön. Ehkä juuri tämä **sietämätön piina antaa katharsiksen,** kun lähes viisituntinen esitys ennen pitkää päättyy Tuomari Nurmion ja Hiski Salomaan säveliin.<sup>497</sup>

Tulkitsen Lehtosen, Sandellin, Haapasen ja Salmen kuvausten perusteella heidän olleen erittäin vaikuttuneita *12 Karamazovia* -esityksestä. Kirjoittajat ihmettelevät näyttelijöiden (musiikillista) osaamista ja energian riittämistä pitkän esityksen läpi viemiseen. Esitystä luonnehditaan rujoksi, rajuksi ja kummalliseksi täräykseksi, josta katsoja ei äkkiä toivu. Katsojalle ”mikään ei ole ennalta selvää” (Lehtonen), hän kokee ajoittain syyllisyyttä ja sietämätöntä

496 Haapanen, 2011b.

497 Salmi 2011.

piinaa, mutta haluaa olla loppuun asti mukana julmuuden teatterissa, jossa ”saa osallistua yhden näyttelijän kivittämiseen” (Sandell). Kukaan ei jää kylmäksi, kokemus on väkisinkin puhdistava, ja esityksestä poistutaan lumoutuneena.

Yhdyn kirjoittajien näkemyksiin näyttelijöiden osaamisesta ja hieman kummastelen ihmetystä, jota hieno ammattitaito on herättänyt – esityksen työstäminen aloitettiin jo vuonna 2007, neljä ja puoli vuotta ennen ensi-iltaa.<sup>498</sup> Olennaisemmaksi nousee kuitenkin katharsis, jota kirjoittajat näyttäisivät kuvaavan yleisesti jaettuna kokemuksena. Timo Heinosen, Arto Kivimäen, Kalle Korhosen, Tua Korhosen ja Heta Reitalan teoksessa *Aristoteleen Runousoppi* katharsis-sanan mainitaan tulleen käyttöön muualtakin kuin Aristoteleelta, joten sen merkitykset nykysuomessa vaihtelevat kontekstista riippuen.<sup>499</sup> Tekijät ilmoittavat tarkastelun alaiseksi nimenomaan Aristoteleen katharsiksen, mutta heidän siitä esittämässään uuden ajan tulkinnoissa uskonnon, psykologian ja estetiikan kontekstit kuitenkin yhdistyvät.<sup>500</sup> Esimerkiksi Stephen Halliwellin tulkinta kuuluu eettisyyttä vahvistavien emotionaalis-kognitiivisten tulkintojen ryhmään, ja hän korostaa tragedian katharsiksen olevan ”psykologinen uudelleentulkinta rituaalisesta katharsiksesta”.<sup>501</sup> Tämän ryhmän tulkinnoissa katsojan kokemus liittyy ”maailman eettisen järjestyksen oikeudenmukaisuuteen”, ja tekijöiden mukaan Aristoteleen katharsiksesta puhuttaessa etiikan ohittaminen onkin vaikeaa.<sup>502</sup> Hans-Georg Gadamerin todellisuuskokemusta painottavassa tulkinnassa eettisyys koskettaa katsojaa itseään:

[H]än kokee ennen kaikkea syllisen teon seurausten valtavuuden ja sitä kautta tunnistaa oman rajallisuutensa kohtalon edessä. Katharsis tuo katsojalle lisää tietoa hänestä itsestään, ja hän tunnistaa juonessa

---

498 Haapanen 2011a.

499 Heinonen, Kivimäki, Korhonen, Korhonen, Reitala & Aristoteles 2012, 157.

500 Heinonen et al. 2012, 157. Tekijät jakavat uuden ajan tulkinnat viiteen ryhmään: 1. moralistis-opettavainen katharsis, 2. sietokykyä vahvistava katharsis, 3. maltillisuutta (eettisyyttä) vahvistava emotionaalis-kognitiivinen katharsis, 4. katharsis tunteiden purkautumisena ja 5. todellisuuskokemukseen liittyvä emotionaalis-kognitiivinen katharsis (s. 163).

501 Heinonen et al. 2012, 163 ja 166.

502 Heinonen et al. 2012, 169 ja 171.

myös oman tarinansa. Tämä on lähellä [- -] ”kauhistuttavaa jumalyhteyttä” [- -].<sup>503</sup>

## Väkivalta ja pyhä

Teoksessaan *Väkivalta ja pyhä* René Girard vertaa uhrirituaalia ja draamaa (tragediaa) nimenomaan katharsiksen kautta: se on niitä yhdistävä funktio.<sup>504</sup> Molempien tehtävänä on puhdistaa ihmiset väkivallasta juuri väkivallan kautta:

Ihmiset eivät jumaloi väkivaltaa sellaisenaan: he eivät harjoita mitään ”väkivallan kulttia” siinä mielessä kuin nykykulttuuri sellaisen ymmärtää. He jumaloivat väkivaltaa sikäli kuin se suo heille ainoan rauhan, josta he koskaan saavat nauttia. Uskovaisten jumalointi kohdistuu siis aina ei-väkivallan, joskin tämä tapahtuu heitä kauhistuttavan väkivallan kautta. Väkivallattomuus näyttäytyy väkivallan ilmaisena lahjana eikä tämä vaikutelma ole aiheeton, koska ihmiset eivät koskaan kykene tekemään sovintoa kuin jonkin kolmannen kustannuksella. Parasta, mitä ihmiset väkivallattomuuden alueella voivat saavuttaa, on sijaisuh- rissa toteutuva *yhtä* vajaa yksimielisyys.<sup>505</sup>

Yhtä vajaan yksimielisyydellä Girard viittaa sijaisuhriin, viattomaan syntipukkiin, jonka yhteisö tappaa kanavoidakseen vihan ja voidakseen näin olla tuhoamatta itseään. Viha ei nimittäin ole illusorista, vaan realiteetti, jonka muuttumisen tuhoisaksi uskonto yrittää estää asettamalla kieltoja ja riittejä: ”suvereeni väkivalta” etäännyttävä transsendenssiinsa ”syllisen” saatua rangaistuksensa.<sup>506</sup> Girard määrittelee ’pyhän’ yksinkertaisesti väkivallaksi, toisin sanoen pyhä ja väkivalta ovat identtiset.<sup>507</sup> Yhteisö ei voi täysin unohtaa pyhää (väkivaltaa), jottei unohtaisi samalla myös siltä suojaavia kieltoja, mutta koska yhteisö ei voi elää jatkuvassa väkivallassakaan, se tarvitsee välittäviä elementtejä pitääkseen itsensä kosketuksissa pyhään ei-tuhoavalla tavalla.<sup>508</sup> Aristote-

503 Heinonen et al. 2012, 169.

504 Girard 2004, 383.

505 Girard 2004, 341.

506 Girard 2004, 342-343.

507 Girard 2004, 343. Ks. myös 341.

508 Girard 2004, 353.

leen tragedia-analyysia soveltaen Girard näkee tällaisena tapana teatterin, joka eräänlaiseksi riitiksi muotoutuen voi toimia uskonnollisen ilmiön hämäränä toistona:

Nyt alkuperäistä kollektiivista väkivaltaa ei enää korvata temppelillä ja alttarilla, jolla uhri todella tapetaan. Sen sijaan on teatteri ja näyttämö, jolla näyttelijä esittää tämän *katharman* kohtalon niin, että se *puhdistaa* katsojat heidän *passioistaan* ja saa aikaan uuden yksilöllisen ja kollektiivisen *katarsiksen*, joka sekin on yhteisölle hyväksi.<sup>509</sup>

Onko *12 Karamazovin* hevonen siis uhri? Voin hyvin soveltaa Girardin muotoilua omaan katsojakokemukseeni, joka liittyi hevosen tuhoamiseen *12 Karamazovia* -esityksessä: kohtaus sai minut tuntemaan väkivallan, pelkäämään sen töitä ja kääntymään pois hybriksestä.<sup>510</sup> Rakentavan ymmärtämisen kautta voisin tällä perusteella ajatella olleeni tekemisissä pyhän kanssa tuon kohtauksen ajan. Katharsiksen – puhdistumisen, vapauttavan vaikutuksen<sup>511</sup> – täydellinen puuttuminen tunnekokemuksestani pakottaa kuitenkin vielä kääntymään Girardin teoriaa omassa ajattelussaan hyödyntäneiden Gianni Vattimon, Jukka Relanderin ja Tuomas Nevanlinnan tekstien puoleen.

Yksi tärkeimmistä lähtökohdista Vattimon näkemykselle maallistumisesta kristinuskon tärkeänä kehitysvaiheena on Girardin väite, ettei Jeesusta pidä nähdä uhrina, vaan päinvastoin pyhän ja väkivallan välisen sidoksen paljastajana ja hävittäjänä.<sup>512</sup> Jeesus ottaa *homo sacerin*, pyhän miehen aseman, jolloin häntä ei voi enää antaa (uhrata), sillä hän kuuluu jo Jumalalle.<sup>513</sup> Hänet tullaan kylläkin tappamaan, mistä hyvin tietoisena hän käyttää tuomitun sananvapautta.<sup>514</sup> Vattimon mukaan

---

509 Girard 2004, 383. Girardin tulkinta näyttäisi tulevan lähelle edellä esitettyä Halliwellin määritelmää.

510 Girard 2004, 384.

511 Heinonen et al. 2012, 157. Tekijät käyttävät katharsiksen määrittelyssä *MOT Kielitoimiston sanakirjaa 2.0*.

512 Vattimo 1999, 31.

513 Nevanlinna & Relander 2011: Relander 100 ja 153 (viittaus Girardiin).

514 Nevanlinna & Relander 2011: Relander 153.

Jeesus tapetaan, koska syvälle uhriuskontojen väkivalta-  
taperinteeseen juurtunut ihmiskunta ei voi hyväksyä,  
että pyhän ja väkivallan keskinäinen sidos paljastuu.<sup>515</sup>

Maallistumisen Vattimo näkee prosessina, jossa ihmisjärki itsenäistyy riippu-  
vuudestaan absoluuttiseen jumaluuteen, ja kirkon ajallinen auktoriteetti ka-  
toaa Jeesuksen mitätöityä ”luonnollisen pyhän väkivaltaisen mekanismin”.<sup>516</sup>  
Nevanlinnan muotoilun mukaan kristinusko itsessään onkin juuri tuon luon-  
nollisen, vanhan pyhän dekonstruktio, jossa ihmisen syntyisyyttä ei enää ajatella  
absoluuttiin suhteessa olevaksi ja pyhän proteesilla paikattavaksi vajavuudeksi:  
kristinuskon ihminen yrittää itse täyttää kokemuksellisen vajeensa ilman uhri-  
rituaalia.<sup>517</sup> Kun vanha pyhä ei puhdistu (kun ketään ei enää saa uhrata), synty  
jää meihin, maailmaan.<sup>518</sup>

Katharsiksen puuttuminen *12 Karamazovin* katsojakokemuksestani vihjaa  
minulle toisenlaista tulkintasuuntaa kuin mihin hevosfiguurin ajatteleminen  
uhrina viittaisi: en osallistunut vanhan pyhän rituaaliin, vaan havainnoin dos-  
tojevskiläisen kristillisyyden näyttämöllistä ilmentymää, jonka loppukohtauk-  
sen tanssiinkutsussa Troyat’n mainitsema ihmisiä yhdistävä, koko maailman  
täyttävä myötätunto ja Vattimon harmoniseksi, väkivallan poistavaksi liikkeek-  
si kuvaama armo voivat kohdata.<sup>519</sup>

### **Pyhä: *Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali* (2006)**

*Pehmot istua nököttävät lavan reunalla. Ne ovat pai-  
koillaan, rauhassa, yleensäkin tunnelma on rauhaista  
ja rauhoittava. Hämärässä mies soittaa kitaraa ja  
laulaa italiaksi. Minä en saa silmiäni irti eläimistä,  
ne katsovat minua takaisin. Eivät haastavasti, eivät-  
kä oikein millään erityisellä katseella. Katsovat vain.  
Ne ovat vähäisimpiä meistä, mutta silti niistä sätei-  
lee tänä hetkenä jotain kummaa voimaa, joka valaa  
minut täyteen uskoa... mihin? Ne ovat viesti kaukaa,*

515 Vattimo 1999, 31.

516 Vattimo 1999, 37.

517 Nevanlinna & Relander 2011: Nevanlinna 285-286.

518 Nevanlinna & Relander 2011: Relander 200.

519 Troyat 1963, 409 ja Vattimo 1999, 128.



*suoraan Franciscuksen ajasta, ja samalla ne valavat minuun toivoa. Ne ovat niin kauniita ajattomuudessaan, että silmäni kyyneltyvät, en mahda mitään. Minussa tapahtuu jotakin järkyttävää, joku monien eri tasoilla olevien asioiden tajuaminen yhtä aikaa. Silti en osaisi selittää mitä nuo asiat ovat, tiedän ne vain tunteen kautta. Pienuus, heikkous, vähäpätöisyys ovatkin yhtäkkiä voimaa ja vastaansanomaton olemista. Hiljaiset pehmot antavat armon minulle, raadolliselle ja epätäydelliselle ihmiselle. Imen armoa tilanteesta, en pysty liikkumaan, vain kyyneleet liikkuvat. Tunnen oloni nöyräksi ja kiitolliseksi. Ja, mikä ihmeellisintä, hirveän iloiseksi.<sup>520</sup>*

Kun menin katsomaan esitystä *Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali* syksyllä 2006, en ollut vielä löytänyt näyttämöanimaation kielioppia, en edes näyttämöanimaation käsitettä.<sup>521</sup> Tutkimusaiheeni oli toki selvillä, mutta olin päättänyt kohdistaa tarkimman analyysin Teatteri Takomon esitykseen *Vanja-eno – venäläiset luonnokset*, jossa tiesin olevan runsaasti esineanimointia.<sup>522</sup> Niinpä suuntasin kulkuni Poriin festivaalitunnelmissa, viettämään vapaa-aikaa ilman muistiinpanovälineitä. Pehmolelujen käyttö esityksessä tuli minulle yllätyksenä, mutta vielä suurempi yllätys oli oman katsojakokemukseni harvinainen voimakkuus. Juha Perttulan jaottelun termein, kokemukseni muodostui intuitiona, aiheeseen uppoutuneessa ymmärtämisessä.<sup>523</sup>

## Kokemuksen otsikot

Tein esityksestä muistiinpanot seuraavana päivänä. Autoetnografiakoulutuksen innoittamana kirjoitin myöhemmin ylös sen, mitä tunnekokemuksestani oli säilynyt kahden vuoden ja yhdeksän kuukauden päähän (esitys 7.9.2006, kokemustekstit 15.–17.6.2009). Pysin kirjoittamaan mahdollisimman nopeasti, ensimmäisiin muistiinpanoihin tukeutumatta, sanamuotoja miettimättä ja

---

520 Andrianov: Kokemusteksti 17.6.2009.

521 Olen tehnyt animoinnin analyysin dvd-tallennetta apuna käyttäen myöhemmin. Analyysi on esitetty tarkasti luvussa 2, joten en palaa siihen enää tässä.

522 Ks. rooliluettelo Asiantila-luvun alkupuolella.

523 Perttula 2005, 124–133. Perttulan jaottelu on esitelty lyhyesti tämän luvun alkupuolella s. 124.

mahdollisen vihamielisen sisäislukijani kyynisistä kommenteista välittämättä.<sup>524</sup> Elin kokemusta uudelleen – kuten sittemmin olen ymmärtänyt – Perttulan muotoilemassa hengessä: asennoiduin koettuun pakottautuvasti ja rakastavasti, keskityin antamaan mahdollisuuden ”juuri tässä todellisuussuhteessa heräävälle ihmetyksen tunteelle”, luotin intuitioni varmuuteen ja pyrin tietoisesti pysymään tässä tunteessa sen aikaa, että ”tutkittavan todellisuuden olemuksen ymmärtäminen saa tilaisuuden toteutua”.<sup>525</sup> Sain aikaan viisi kokemustekstiä. Autoetnografiassa puhutaan kokemuksen otsikoista,<sup>526</sup> joten annoin jokaiselle tekstipätkälle otsikon ja poimin sen yhteyteen suoraan kulloisestakin tekstistä nousevat avainkäsitteet. Karkeasti jaotellen kokemuksen otsikot ja avainkäsitteet näyttivät viittaavan kahteen suuntaan, esiintyjän ja katsojan suhteeseen sekä uskonnolliseen kokemukseen:

*Juha Valkeapään lempeät silmät, ystävällinen katsojato: hän hyväksyy minut vakavasti otettavana katsojana ja itsensä näyttelijänä. [- -] Siinä minua, ihmistä, katsoo toinen ihminen näyttämöltä, hänelle ei ole yhdentekevää mitä minä ajattelen, emme vielä tiedä millainen suhde meille syntyy esityksen aikana. Mutta hän päästää minut hymyynsä, hänen hymynsä ei tarkoita mitään erityistä, se ei ole teatterihymy, se on tuikkiva epävarma viesti. Otan viestin avosylin vastaan heti, minulla on lämmin. Minä tiedän, ettei tarvitse pelätä mitään. Kaikki tehdään minulle ymmärrettäväksi, kaikki selviää minulle kyllä. Minun ei tarvitse arvottaa mitään. Minä sulan mukaan hymyyn, joka vain on. [- -] Esitys kommunikoi suoraan minun kanssani, koen tulevani henkilökohtaisesti puhutelluksi.*

*Pehmot: herätyskokouksen hurmahenkinen yleisö. Nuhjuisia, eri eläinhahmoja, paljon. Pehmojen kansa pienoiskoossa. Pehmon kautta minut otetaan mukaan esitykseen, saan käteeni yhden ja pääsen sen kautta mukaan Franciscuksen saarnaa kuulemaan. Olen osallisena jossakin, en tarkkaan tajua missä, olo on hyvä, tässä tapahtuu nyt monta asiaa yhtä aikaa, eri*

524 Sisäislukijasta ks. esim. Eräsaari 2004, 63.

525 Perttula 2005, 146–147.

526 Rastas 2009.

*tasoilla. Hurmioidun kun tajuan, että toiset katsojat ovat myös lähteneet mukaan. Tämä on nerokkaasti ajateltua ja rakennettua, nauran, minussa hyrisee. Olen osa jotain yhteistä, jaettua, isompaa... Olen tietoinen nauruni taustalla hehkuvasta itkusta, voisin yhtä hyvin siis itkeä, ilosta. Me emme oikeastaan esi-  
tä tai pelleile mitään, sillä saarnaajan yleisöähän me olemme.<sup>527</sup>*

### Uskonnollinen kokemus?

William Jamesin klassikoksi muodostunut tutkimus *Uskonnollinen kokemus* tarjoaa lukuisia kuvauksia kokemuksista, joita voidaan pitää uskonnollisina. Kuvauksista löydän lämmöntunteen, vapauden, turvallisuuden, nöyryyden, luottamuksen, osallisuuden, rauhan, voiman, uskon, voimakkaan mielenliikuttuksen, vaikeuden sanallistaa kokemusta, armon, kiitollisuuden ja ilon,<sup>528</sup> jotka esiintyvät myös kokemusteksteissäni ja joista suuren osan olen jopa määritellyt avainkäsitteiksi.

Uudempaa alan tutkimusta edustava Caroline Franks Davis jakaa uskonnolliset kokemukset kuuteen kategoriaan: tulkitut kokemukset, kvasiaistimukselliset kokemukset, ilmestyskokemukset, uudistavat kokemukset, numinöosit kokemukset sekä mystiset kokemukset.<sup>529</sup> Oma kokemukseni näyttäisi kuuluvan lähinnä uudistaviin (*regenerative*), joiden tunnusmerkeiksi Davis listaa muun muassa rauhan, ilon, toivon, voiman ja turvallisuuden kokemuksen sekä spirituaalisen, moraalisen, fyysisen tai psykologisen hyvinvoinnin paranemisen.<sup>530</sup> James tekee selvän eron taide-elämyksen ja uskonnollisen kokemuksen välille, vaikka myöntääkin tunnetilojen samankaltaisuuden,<sup>531</sup> kun taas Davisin mukaan esteettinen elämys voi sulautua uskonnolliseen kokemukseen ilman

---

527 Andrianov: Kokemusteksti 17.6.2009.

528 James 1981, mm. 43, 147, 149, 152, 172, 196, 204–206, 287, 294, 322, 331, 352.

529 Davis 2004, 33–65.

530 Davis 2004, 44–45.

531 James 1981, 201.

selvää siirtymähetkeä.<sup>532</sup> Kumpikin James ja Davis lähtevät kuitenkin ajatuksesta, että kokemuksen voi määritellä uskonnolliseksi vain kokija itse.<sup>533</sup>

Jamesin näkemyksen mukaan uskonnollisessa kokemuksessa vaikuttava tunne näkymättömän voiman läsnäolosta on keskeinen, kun taas John Dewey näkee tiettyjen kokemustemme uskonnollisen laatupiirteen nousevan ”luonnollisella tavalla ihmisen ja hänen ympäristönsä vuorovaikutuksesta” ilman viittausta mihinkään yliluonnolliseen olentoon.<sup>534</sup> Dewey ei erota uskonnollista kokemusta omaksi erilliseksi kokemustyyppikseen, vaan esittää tuon tasapainoisuutta ja turvallisuutta sisältävän laatupiirteen liittyvän kokemuksiimme

silloin, kun koemme uudenlaisen *kokonaisvaltaisen sopeutumisen* elämämme olosuhteisiin. Tällainen laatupiirre voi kuulua monenlaisiin kokemuksiin esimerkiksi [- -] taiteen alueilla.<sup>535</sup>

Edellä esitetyn perusteella voisin ilmeisesti tulkita kokemukseni uskonnolliseksi, tai ainakin *laatupiirteeltään* uskonnolliseksi, semminkin kun laituskonto ja henkilökohtainen usko erotetaan selkeästi toisistaan paitsi John Deweyn, myös usean muun tutkijan toimesta.<sup>536</sup> Minun tapauksessani kysymys on nimenomaan henkilökohtaisesta tulkinnasta; enhän voi olettaa, että *Lapsia, lintuja, kukkasia* -esityksen yleisesti jaettu katsojakokemus olisi ensisijaisesti uskonnollinen. Tulkinnan merkitystä korostaa myös Leo Näreaho:

Voidaan väittää, että mitä ”kulttuurisemmasta” kokemuksesta on kyse, sitä suurempi on tulkinnan osuus. Koska uskonto on vahvasti kulttuurinen ilmiö, ovat myös uskonnolliset kokemukset välttämättä tulkittuja kokemuksia. Kokemusten tulkinnasta puhuttaessa on huomattava, että kokija itse ei automaattisesti ole tietoinen tulkinnan roolista kokemuksessaan. Tulkinta vaikuttaa siis jo ennen kokemusta, eikä vasta tietoisesti esitettynä tulkintana kokemuksen jälkeen. Eikö siis edellä sanotun perusteella uskonnollinen ihminen

---

532 Davis 2004, 30.

533 James 1981, mm. 30; Davis 2004, 30-31.

534 Alhanen 2013, 194 ja 197-198.

535 Alhanen 2013, 197.

536 James 1981, 29; Rauhala 2009(1998), 185; Anttonen 2000, 42; Näreaho, 2008b. Deweyn erottelusta Alhanen 2013, 194.

voi tulkita minkä tahansa kokemuksen uskonnolliseksi omassa elämässään?<sup>537</sup>

Näreahon tekstissä 'uskonnollisen ihmisen' käsite kuitenkin kiinnittää huomioni: uskonnolliseksi ihmiseksi julistautuminen on kohdallani arveluttavaa. Olen toki kiinnostunut uskonno(i)sta ja hengellisyydestä (mikä näkyy tutkimusaiheeni valinnassakin) ja olen evankelisluterilaisen kirkon jäsen, mutta kristillisen opin merkitys näyttäytyy minulle selvemmin Gianni Vattimon hahmotteleman maallistumisen prosessin kuin niin sanottua uskon hyppyä edellyttävän uskonnollisuuden kautta.<sup>538</sup> Lisäksi Näreaho liittää uskonnolliseen kokemukseen ”jonkin tavanomaisesta arkikokemuksesta selvästi poikkeavan elementin”,<sup>539</sup> jollaista minä taas en voi liittää omaani. Ellei sitten sellaisena elementtinä pidetä pehmoeläinten, ilmaisevien esineiden, katsetta. Toisaalta, kuten luvussa 1 todettiin Owe Wikströmiä siteeraten, ”uskonnon funktionaalisen määritelmän mukaan myös yksityiset ja erilliset pyhydet ovat uskonnollisia kokemuksia”.<sup>540</sup>

Olen esittänyt, etteivät havainnon teoria tai estetiikka pysty loppuun saakka selittämään katsojakokemustani, koska niissä ei tehdä eroa kokijasubjektien välillä ikään kuin ”sama” havainto tuottaisi ”saman” kokemuksen kaikissa katsojissa.<sup>541</sup> *Lapsia, lintuja, kukkasia* -esityksen loppukuvan visuaaliset ja audiitiiviset elementit lienevät samat kaikille niille paikalla oleville havaitsijoille, joiden näkö- ja kuuloaistit toimivat suhteellisen normaalisti. Esteettisestä objektistakin voidaan olla suurin piirtein yhtä mieltä: Dufrennen termein pehmoeläimet eivät vain representoi eläimiä vaan myös ilmaisevat jotakin tekijöiden maailmankuvasta tämän teoksen kontekstissa. Lauri Rauhala liikkuu dufrennelaisilla linjoilla, mutta korostaa taiteen - kuten kaiken muunkin - kokemuksen olevan olemassa merkityksinä ”kokevalle ihmiselle itselleen, mutta ei sellaisenaan ja siinä ainutkertaisuudessa, jossa se esiintyy, kenellekään toiselle”.<sup>542</sup>

---

537 Näreaho 2008a.

538 Ks. Vattimo 1999. Yksityisyyden alueeseen kuuluva uskontokuntaan kuulumisen nostetaan tässä lyhyesti esille tutkimusaiheen ja autoetnografisen metodin velvoittamana.

539 Näreaho 2008a.

540 Wikström 2004, 97.

541 Ks. luku 2: Havaintokokemuksesta kohti tunnekokemusta.

542 Rauhala 1983, 169.

Hänen mukaansa taiteilija antaa aistimateriaalia, ”situationaalista faktisuutta”, joka katsojan tajunnan kannalta on transkendentti objekti kunnes sen pohjalta heränneet tai syntyneet *noemat* (mielet) tekevät siitä tajunnan sisäisen eli immanentin objektin.<sup>543</sup>

Tämä ajattelu pohjautuu Rauhalan tunnettuun teoriaan ihmisen kolmesta olemispuolesta (tajunnallinen, kehollinen ja situationaalinen), jotka edellyttävät toisensa ja toimivat monimutkaisessa vuorovaikutuksessa.<sup>544</sup> Merkitys syntyy, kun ihmisen elämäntilanteen (situaation) tai kehon antamasta aiheesta tajunnalle tarjoutuva noema joutuu aiemmin sinne (tajuntaan) kerrostuneiden merkitysten tulkitsemaksi.<sup>545</sup> Vanha merkitysaines ottaa uuden mielellisen aineksen vastaan selkeyttäen sen merkitystä ja sijoittaen sen maailmankuvan rakenteeseen.<sup>546</sup>

Artikkelissaan ”Mitä on uskonnollisen kokemuksen ”noeettinen laatu”?” Seppo Sajama lähtee liikkeelle kahdesta William Jamesin *mystiselle kokemuksele* antamasta ominaisuudesta: noeettisesta laadusta ja sanoin kuvaamattomuudesta.<sup>547</sup> Sajama kannattaa tapaa ajatella uskonnollista kokemusta nimenomaan pyhyiden kokemuksena, joka on hyvin samankaltainen esteettisen kokemuksen kanssa.<sup>548</sup> Kummankin merkitys kokijalleen liittyy *arvoihin*, ei maailmasta saatavaan uuteen faktuaaliseen tietoon.<sup>549</sup> Sajama ei katso tällaisten kokemusten olevan täysin sanallisen kuvauksen ulottumattomissa, vaikkakin hän myöntää sanallistamisen vaikeuden silloin, kun kuvauksessa yritetään käyttää ulkoisten faktojen kuvaamiseen tarkoitettua eksaktia kieltä ”ekstaattisten” keinojen, esimerkiksi musiikin, sijasta.<sup>550</sup> Jamesin ajatus mystisestä totuudesta tunteen kautta saatuna tietona (käsitteellisen ajattelun sijaan) muistuttaa Perttulan muotoilemaa kokemusta aiheeseen uppoutuneena ymmärtämisenä,

---

543 Rauhala 1983, 166–167.

544 Olemispuolten tarkempi esittely: Rauhala 1983, 24–38.

545 Rauhala 2009 (1992), 101.

546 Rauhala 2009 (1998), 276–277.

547 Sajama 2002, 143.

548 Sajama 2002, 154. Sajaman mukaan ajatuksen uskonnollisesta kokemuksesta nimenomaan pyhyiden kokemuksena on esittänyt Rudolf Otto (*Das Heilige*, 1917).

549 Sajama 2002, 154.

550 Sajama 2002, 155.

eikä tällaista mystistä tilaa voi Jamesin mukaan selittää toiselle.<sup>551</sup> Rauhalan mukaan sanoin kuvaamattomuus on pyhän kokemuksen erityispiirre:

Kaikkien pyhää kokeneiden yhdenmukainen toteamus on, että sitä ei voi sanoin kuvata. [- -] Sen sanoin kuvaamattomuus voidaan nähdä seurauksena siitä, että se on epäintentionaalista. Se ei viittaa mihinkään tarkoitteeseen. Itse tähän aitoon pyhän peruskokemukseen ei siksi voikaan sisältyä jumalan läsnäolon tietoisuutta, koska se juuri edellyttäisi intentionaalisuutta tähän tarkoitteeseen eli jumalaan.<sup>552</sup>

### Armo

Tämän luvun alussa siteeratussa kokemustekstissäni *armo* näyttäisi nousevan tunnevaliteetin avainkäsitteeksi. Armo on tullut esiin myös *Vanja-enon* ja *12 Karamazovin* tulkinnoissani, ja jokaisen näiden kolmen esityksen kohdalla se on näyttänyt liittyvän ihmisen raadollisuuteen.

Gianni Vattimo kritisoi modernia uskonnollista ajattelua juuri raadollisuuden korostamisesta: hänen mukaansa tällainen eksistentiaalinen uskonnonfilosofia, kuten hän sitä nimittää, yrittää todistaa Jumalan olemassa oloa ihmisen tilanteen traagisuudella ja haavoittuvuudella,<sup>553</sup> ja monissa kristillisissä näkemyksissä liioitellaan pahuuden voimaa siitä vapauttavan mahdin, Jumalan, korostamiseksi.<sup>554</sup> Tällaista on esimerkiksi juuri ”dostojevskiläinen” kristillisyyden, johon viitataan *12 Karamazovia* -esityksen yhteydessä ja jota Vattimo vastustaa siihen liittyvän autoritaarisen, synnintuntoon ja lunastuksen välttämättömyyteen perustuvan pelastuskäsityksen takia.<sup>555</sup> Koko Uusi testamentti kun nimenomaan ohjaa ihmistä kohti Jumalan rakkautta, joka ilmenee ystävällisenä suhtautumisena myöhäismodernin järjen vaatimuksiin, vattimolaisittain maallistumisen prosessiin.<sup>556</sup> Tässä prosessissa uskomisen tarkoittaa evankeliumin

---

551 James 1981, 294.

552 Rauhala 2009 (1998), 176.

553 Vattimo 1999, 108.

554 Vattimo 1999, 117.

555 Vattimo 1999, 106 sekä 115–116.

556 Vattimo 1999, 76 ja 115.

tulkitsemista, merkityksen löytämistä ja soveltamista omaan elämään sisältäen vain ja ainoastaan rakkauden käskyn.<sup>557</sup> Ihminen ei tarvitse anteeksiantoa, armoa, minkään metafyyysisesti määrättyjen pyhien periaatteiden takia, vaan siksi, ettei hän pysty noudattamaan tuota käskyä:

[O]lemme ”epäonnistuneet” niiden kanssa, joita meidän piti rakastaa – kenties Jumalan itsensä kanssa [- -], sekä sen lähimmäisen kanssa, jonka hahmossa Jumala meille näyttäytyy.<sup>558</sup>

Myös Johannes Ojansuu puhuu epäonnistumisesta ja sen myötä armosta nimenomaan rajallisuutemme tunnistamisena ja tunnustamisena. Vaivaisukkofiguurin tapaan pehmolelut sinänsä eivät ole pyhiä, mutta ne saattavat minut tietoisiksi rajasta, rajallisuudestani; pyhä ilmenee minulle rajatietoisuutena. Rajatietoisuus, rajaa-kohti-oleminen, on armollisuuteen perustuvan toiseusetiikan ja pyhyden mahdollistumisen ohella yksi eettisistä ulottuvuuksista, jotka kristinuskon puitteissa on Ojansuun mukaan mahdollista yhdistää toisiinsa.<sup>559</sup>

Esitys rukouksena

Tolosan kaupungissa Pohjois-Espanjassa on Pyhän Franciscuksen kirkko useine nimikkopyhimystä esittävine puufiguureineen. Jurkowskin mukaan katolinen kirkko on todennäköisesti käyttänyt animoituja figuureja osana liturgiaa vielä uuden ajan alkupuolella,<sup>560</sup> mutta koska minulla ei toistaiseksi ole tarkempaa tietoa nimenomaan tolosalaisen Franciscuksen animoinnista, tyydyn tarkastelemaan seinille ripustettuja veistoksia.<sup>561</sup>

Kirkon etuosaan ripustetut figuurit esittävät tuokioita Franciscuksen elämästä, joista yhdessä hän on tiiviissä katsekontaktissa sylissään olevan pikkulapsen kanssa. Yksi veistoksista sijaitsee kuorialueella ikään kuin samassa ryhmässä krusifiksin (ripustettu ylimmäksi) ja enkelifiguurin (toiseksi ylinnä)

557 Vattimo 1999, 80.

558 Vattimo 1999, 119.

559 Ojansuu 2004, 160.

560 Ks. Jurkowski 2006.

561 Tolosa, joulukuun alku 2006. Omat muistiinpanot.



kanssa. Hahmojen keskinäinen arvojärjestys, mutta myös etäisyys penkissä istuvasta ihmisestä tulee hyvin selväksi. Franciscuksen puku näyttää osittain kullatulta – kirkkointeriööriä tutkineen Hanna Pirisen mukaan kulta ja muut arvometallit tulkittiin skolastisessa teologiassa ”taivaallisen heijastumaksi aineellisessa todellisuudessa. Kulta symboloi valoa, jumaluutta.”<sup>562</sup>



(Kuvat: K. Andrianov)

Kirkkofiguurit pyhittävät Franciscuksen hahmon: ne suuntaavat katsojan katseen ylöspäin kohti jotakin ei-maallista päämäärää tai ihannetilaa, johon jokaisen pitäisi pyrkiä, mutta jonka vain Franciscuksen kaltainen superihminen pystyy saavuttamaan. Pyhimystä esittävä veistos representoi Franciscuksen elämän loppuhuipennuksen – staattisen olotilan, johon hän toiminnallaan pääsi.

Tuomas Nevanlinnan mukaan armo on kuitenkin armoa juuri ihmisen syntisyyden myöntämisen vuoksi; ”armossa Jumala antaa epätäydellisyyden olla.”<sup>563</sup> Ihmisen pyhimykseksi tuleminen ei kadota syntisyyttä, päinvastoin: hänen tulisi luopua yrityksistä ”paikata” syntisyyttään Mooseksen lakia tottelemalla ja kasvattamalla näin syyllisyyttään pyhimysmäisiin mittoihin, sillä

Jumala armahtaa ihmisen nimenomaan laista ja vastaanasti me vapaudumme panemaan ”hyvän kiertä-

562 Pirinen 1996, 24.

563 Nevanlinna & Relander 2011: Nevanlinna, 285.

mään” ja rakastamaan toisiamme sikäli kuin olemme epätäydellisiä ja toisillemme tuntemattomia.<sup>564</sup>

Vattimon ajattelu tulee lähelle tätä armokäsitystä, samoin kokemukseni *Lapsia, lintuja, kukkasia...* -esityksen loppukohtauksesta. Suhteeni eläinfiguureihin on hyvin erilainen kuin Tolosan Franciscus-patsaisiin: pehmolelut ovat profaaneja, arkipäiväisiä, tuttuja, jotenkin itsestään selviä ja epäkiinnostavia sinänsä. Teatteriesitys tapahtuu katsojan silmien tasalla, lähellä, käsin kosketeltavissa. Toisin kuin korkealle nostetussa pyhimyspatsaassa lapsi sylissään, ihmisnäyttelijä-Franciscuksen ja pehmolelujen teatterillisessä suhteessa voin tunnistaa Jeesus Nasaretilaisen opetuksen:

[K]aikien, minkä te olette tehneet yhdelle näistä vähäisimmistä veljistäni, sen te olette tehneet minulle.<sup>565</sup>



(Kuvakaappaus: K. Andrianov)

Omassa suhteessani pehmoleluihin tunnistan rajallisuuteni sen suhteen, mitä olen kykeneväinen tekemään veljilleni, mutta samalla koen kelpaavani, pyhittyväni, juuri rajallisena ihmisenä. Tolosan Franciscus-figuuritkin saavat minut tuntemaan itseni rajalliseksi, mutta tavalla, joka korostaa pyhän saavuttamattomuutta. Jaakko Heinimäen mukaan ensimmäisten kristittyjen aikoina 'pyhää' ei ajateltu hurskaan henkilön laatusanaksi, vaan samoin ajattelevien

564 Nevanlinna & Relander 2011: Nevanlinna, 282 ja 285.

565 Matt. 25: 40.

ihmisten brändiksi: kirkko on siis pyhien (rajallisten, erehtyväisten, syntisten) yhteys, apostolisessa uskontunnustuksessa pyhään yhteys.<sup>566</sup> Minulle tämä yhteys ei kuitenkaan auennut kirkossa, vaan teatteriesityksessä – melko rauhallaisessa hengessä:

*Muutos kehollisessa vireystilassa. Aistit yhtäkkiä auki; valppaus. Virittyneisyys. Muutos arkisesta pään hälystä kohti kohotetumpaa, keskitettyä (keskittynyttä) tajunnan tasoa. Muutos ajattelussa: uusi näkökulma pyhimyksiin. Esitys toi pyhimyksen lähelle minua, ja minut lähelle pyhimystä. Tämä on hyvin henkilökohtainen kokemus. Olla hetken aikaa osana pyhää: ei ihailta jalustalla olevaa kelmun läpi, vaan saada osansa pyhästä. Pyhittämisestä. Pyhittyä.*<sup>567</sup>

Heinimäki siteeraa Petri Järveläistä puhuessaan Isä meidän -rukouksen yhteydessä herkkyydestä nähdä *pyhyysulottuvuus* kaikkialla elämässä.<sup>568</sup> Teoksessaan *Rukouksen elämänmuoto* Järveläinen kirjoittaa:

Huomaan, että olen itsekin tiedostamattani kannattanut sitä [- -] rukouksikäsitystä, joka näkee rukouksen vain jonkinlaisena hengellisen elämän alueelle kuuluvana muinaisjäänteenä. En siis aikaisemmin ole ymmärtänyt rukouksen teologian ja kulttuurin teologian syvää yhteyttä.<sup>569</sup>

Houkka Bros.-ryhmän *Vaeltajassa* pöytään kirjoitetaan tekstiä: ”Rukoile lakkaamatta”. Esitys myös sisältää rukouksen, samoin Takomon *Vanja-eno*, jonka loppurukouksesta on jo mainittu. *Lapsia, lintuja, kukkasia...* -esityksen loppukohtauksessa ”mies soittaa kitaraa ja laulaa italiaksi”, kuten olen kirjoittanut kokemustekstiini – tosiasiaa kieli oli latina, ja kyseessä Franciscus Assisilaisen kuuluisa rukous Aurinkolaulu.<sup>570</sup> Kun rukous on esityksen osana, siitä tulee esitys: tällöin voitaisiin puhua rukouksesta esityksenä. Tässä luvussa käsitellyissä esityksissä ihminen näytetään raadollisena, mutta armahdettuna, ja

566 Heinimäki 2011, 128–129.

567 Andrianov: Kokemusteksti 7.10.2009.

568 Heinimäki 2011, 170.

569 Järveläinen 1992, 71.

570 Kokemustekstiini on kirjoitettu 2009, tiedon Aurinkolaulusta sain Kristian Smedsiltä 2011.

katsojakokemuksessani *Vanja-enosta* ja musikaalista *Lapsia, lintuja, kukkasia* painottui inhimillinen rajallisuus ja nöyryys. Voitaisiinko siis puhua myös esityksestä rukouksena?

Heinimäki esittelee rukouksen kolmivaiheisen tien, jonka osia ovat sanallinen, mietiskelevä ja katseleva rukous.<sup>571</sup> Viimeinen vaihe, kontemplaatio, tarkoittaa sisäistä katselua, jota on usein kuvattu ”Jumalan rakkaudessa lepäämiseksi” tai ”levon rukoukseksi”, ja joka Heinimäen mukaan avautuu lahjana ilman erityistä pyrkimystä.<sup>572</sup> Rukousta esityksenä voitaisiin luonnehtia sanalliseksi: siinä on jo olemassa oleva, tekijöiden valitsema rukousteksti esitetään sanallisesti näyttämöltä katsojille. Mutta jos esityksestä (esityksen osasta) tuleekin rukous, kyseessä on tuleminen tai tapahtuminen, jota tekijät eivät voi ennalta päättää katsojien puolesta.<sup>573</sup>

*Lapsia, lintuja, kukkasia...*-esityksen pehmoeläinten *kauneus* on mainittu tämän luvun alussa siteeratusta kokemustekstissä. Serafim Seppälä yhdistää kauneuden kontemplaatioon puhumalla kauneuden kokemisen ja hengellisen kontemplaation *yhdessä hengittämisestä* jopa niin, että esteettinen ja hengellinen kokemus ovat (ainakin jossain määrin) samaa.<sup>574</sup> Hänen mukaansa kauneuden tärkeimmässä muodossa taivaallisen sisällön välittäjänä ei ole kyse vain nauttimisesta, vaan osallistumisesta ja muuttumisesta.<sup>575</sup> Kauneus on osallistumisen tila, jossa kontemplaation kohdetta ei lähestytä ikävöimällä vaan se kohdataan katselemalla.<sup>576</sup> Seppälä esittelee Plotinoksen uusplatonistista taidenäkemystä, jonka mukaan kauneuden henkinen (noettinen) ja sielullinen ulottuvuus on todellisempi ja arvokkaampi kuin kauneutta kantava materia.<sup>577</sup> Kauneus tunnustetaan ja tunnetaan intuitiivisesti harmonisoivana, kokonaisvaltaisena ja kokoavana prosessina, jossa hajalleen joutuneet osatekijät yhdistyvät.<sup>578</sup> Tämä luonnehdinta muistuttaa melkein päsanatarkasti edellä

---

571 Heinimäki 2011, 164.

572 Heinimäki 2011, 166.

573 Tulemista käsittelen luvussa 3.

574 Seppälä 2010, 243–244.

575 Seppälä 2010, 164.

576 Seppälä 2010, 155 ja 240.

577 Seppälä 2010, 88.

578 Seppälä 2010, 72–73.

esitettyä Deweyn muotoilua laatupiirteeltään uskonnollisesta kokemuksesta. Plotinokselta löytyy lisäksi opetus eräänlaisesta ”armovaikutuksesta”, jonka mukaan ”perimmäinen kauneus itse muotoilee rakastajansa kauneuden ja sen rakastamisen arvoisiksi”.<sup>579</sup>

William James puolestaan puhuu pyhyiden yhteydessä kyynelten armolahjasta, jota hän kokemuksena vertaa esimerkiksi teatterikokemuksen aiheuttamaan mielentilaan sisäisen kivimuurin murtumisena ja sydämen kovuuden häviämisenä erityisesti juuri silloin, jos kokemus saa ihmisen itkemään: koki- ja jää puhdistuneena ja sydän herkkänä ”vastaanottamaan kaikkea jalompaa johdatusta”.<sup>580</sup> Jamesin mukaan armon vastaanottokyky lisääntyy rukouksessa, itse asiassa rukous merkitsee juuri tuon kyvyn lisääntymistä.<sup>581</sup> Kokemusteksti- ni mukaan eläinfiguurit ”ovat niin kauniita ajattomuudessaan, että silmäni kyy- neltyvät, en mahda mitään. Minussa tapahtuu jotakin järkyttävää [- -]. Imen armoa tilanteesta, en pysty liikkumaan, vain kyyneleet liikkuvat.” Kohtaan pehmoeläinten katseen, osallistun ja muutun, tulen tietoisiksi rajallisuudestani, koen armon. Esityksestä tulee rukous.

---

579 Seppälä 2010, 83–84.

580 James 1981, 201.

581 James 1981, 331.

## 6. Päättäntö: *Perfektiivisen aspektin ihme*

Tämän tutkimuksen alkuna oli ihmettely liittyen Kristian Smedsin ja Houkka Bros.-ryhmän teatteriin: havainto, että niissä vastattiin kahteen erilaiseen tarpeeseen katsojana. Nukketeatterillisiksi ja spirituaalis-yhteisöllisiksi nimeämäni tarpeet johtivat kysymykseen, mihin nimenomaisiin kokemuksiin nuo tarpeet liittyvät sekä kysymykseen kokemuksien mahdollisesta yhteydestä toisiinsa. Ensimmäisen, nukketeatterillisen tarpeen määrittelin liittyvän kokemukseen esineen elollistumisesta silloin, kun se ei ole tarpeistona vaan roolihenkilön näyttämöhahmona. Esitin hypoteesin, että esineen liikkuminen ei ole elollistumisen tae eikä edellytys, ja johdin tästä pragmatistisen alakysymyksen: *miten esine elollistuu?*

Toisen tarpeeni, spirituaalis-yhteisöllisen, määrittelin liittyvän pyhän kokemukseen. Hypoteesina esitin, että esineen symbolisuus, metaforisuus tai toiseus ei ole pyhän kokemuksen tae eikä edellytys, mistä pragmatistiseksi alakysymykseksi muotoutui: *miten näyttämöhahmona esiintyvä esine liittyy pyhän kokemukseen?* Lisäksi kysyin, mitä sellaista esine voi antaa esitykselle, mitä kenties ei saavuteta ilman näyttämöanimaatiota, minkä voi muotoilla kysymykseksi: *mitä seurauksia elollistumisesta voi olla?*

Ensimmäisen kysymyksen, elollistumisen ongelman, ratkaisemiseksi olen ehdottanut pragmalingvistiikan alaan kuuluvaa aspektuaalisuuden käsitettä, konkreettisenä työkaluna venäjän kielen imperfektiivistä ja perfektiivistä aspektia. Euroopan alueen keskiaikaisesta kirkollisesta näyttämöanimaatiosta on jäljellä enää mekaaninen jouluseimi,<sup>582</sup> jonka liikkuvat figuurit animoidaan tässä ja nyt, imperfektiivisen aspektin moodein keskiaikaisten kirkkofiguurien tapaan. Pyhän Hengen laskeutuminen hyväntuoksuisen, lentävän kyyhkys-hahmon representoimana lienee ollut tapahtuma, jota voitaisiin kutsua *imperfektiivisen aspektin ihmeeksi*. Kyseessä on aivan sama ihmeelliseltä vaikuttava havainto esineen muutoksesta kuin vaikkapa marionetin herääminen eloon nukketeatteriesityksessä.

---

582 Jurkowski 2000, 7.

Jurkowskin *animisaatio*, esineen elollistaminen pelkällä ihmisesiintyjien asenteella, vie näyttämöanimaatiota kohti postdraamallista visuaalisuuden ajallisuutta ja edellyttää katsojalta jo toisin näkemistä eli huomion kiinnittämistä niihin muutoksen prosesseihin, jotka tapahtuvat esineen sijasta sen ympäristössä siihen liittyen.<sup>583</sup> Katsojan tehtävänä on mobilisoida oma reagointi- ja eläytymiskykynsä, ” jotta hän voisi hoitaa katsojalle tarjotun osansa prosessissa”,<sup>584</sup> toisin sanoen elollistumistapahtumassa.

Olen luokitellut animisaation imperfektiivisen aspektin moodiksi, sillä katsoja havainnoi tässä ja nyt ihmisesiintyjien asennoitumista esineeseen, esimerkiksi kuuntelee figuurille lausuttuja sinä-replikkejä. Toisin on perfektiivisen aspektin näyttämöanimaatiossa, nimenomaan sen potentiaalisessa merkityksessä: katsojalla on suora suhde figuuriin, jossa ei tapahdu mitään muutosta, ei myöskään sen ympäristössä siihen liittyen. Kolmannessa luvussa esitelty Lehmannin *kuvaja-*ajan käsite kuvaa hyvin tällaista tilannetta, jossa elollistuminen tapahtuu ikään kuin muutosten välisessä kokemuksellisessa nykyhetkessä:

Kun visuaalinen semiotiikka näyttää tahtovan keskeyttää teatteriajan ja ajallisesti etenevä tapahtuminen muuttuu *ajatuskuviksi*, katsojan katsetta vaaditaan dynamisoimaan sille tarjottu duratiivinen staattisuus nimenomaan katsomalla. Tämän seurauksena tarkentava havainnoiminen tasapainottelee määrätietoisesta kuvahavainnoimisesta ja näyttämöllisen ”mukaan menemisen”, aktiivisen katsomisen ja (passiivisemmän) kokemuksen välillä.<sup>585</sup>

Ymmärrän *Vanja-enon* vaivaisukon, *12 Karamazovin* pahvihevosen ja *Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali* -esityksen pehmolelujen elollistumisen juuri esineen ja katsojan kohtaamisena, näennäisen staattisena tapahtumana mutta kokemuksen tasolla erittäin dynaamisena ajatuskuvana. Keskiajan kirkkoanimoinnista poiketen pyhä ilmaistui *perfektiivisen aspektin ihmeenä*, joka ei ole muutos näyttämöllä tai esineessä vaan tapahtuma katsoja-

---

583 Ks. Lehmann 2009, 141 ja 315.

584 Lehmann 2009, 234.

585 Lehmann 2009, 317.

kokijassa.<sup>586</sup> Sen sijaan imperfektiivisen aspektin moodit, erityisesti liikemanimulaatio, ikään kuin ohittavat tai sivuuttavat elolliseksi *tulemisen*: se on valmiiksi ajateltu ja annettu muoto, ei oikeastaan enää ihme lainkaan. Katsojan ei tarvitse ajatella esinettä elolliseksi – hänelle jää hämmästeltyväksi vain se, miten taitavaa tuon muodon tuottaminen on. Lehmannia soveltaen<sup>587</sup> kontribuutioni nukkien ja esineiden merkitystä postdraamallisessa teatterissa pohtivaan keskusteluun<sup>588</sup> onkin ehdotus näyttämöanimaation potentiaalisuudesta ajattelun taiteena, jossa katsomisen aktista tulee elollistumista tapahtuman aktiivinen rakenneosana. Elollisuus ei ole esineen staattinen ominaisuus, vaan katsojan antama merkitys. Tästä esimerkkeinä olen esittänyt *Sad Songs from the Heart of Europe* -esityksen villalankakerät, joille minä en antanut elollisuuden merkitystä, ja toisaalta *12 Karamazovia* -esityksen pahvihevosen, joka oli minulle elollinen näyttämöhahmo, mutta toiselle katsojalle lavastetta.

Esityksille *Vanja-eno – venäläiset luonnokset*, *12 Karamazovia* ja *Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali* on yhteistä, että niissä käytetyistä imperfektiivisen aspektin moodeista huolimatta minuun eniten vaikuttaneimpina esineiden elollistumisen hetkinä aspekti on ollut perfektiivinen sen potentiaalisessa merkityksessä. Katsojana predikoin vaivaisukolle, pahvihevoselelle ja pehmoleluille identiteetin; ne ovat olioita-koettuna-elollisiksi kokemuksellisessa nykyhetkessä, jossa muutos figurissa ei enää ole elollistumisen kannalta tarpeellinen. Näinä hetkinä esineiden ilmaisevaksi tuleminen on liittynyt armon kokemukseen, joka *Vanja-enon* ja *12 Karamazovin* kohdalla on muotoutunut rakentavana ymmärtämisenä esineiden asiaintila- ja väkivaltafunktioiden kautta, ja *Lapsia, lintuja, kukkasia* -esityksen kohdalla uppoutuvana ymmärtämisenä, kontemplatiivisena osallistumisena pehmolelujen monimerkityksiseen kauneuteen. Ilman esine-esiintyjä armon ja sen myötä pyhän kokemus olisi rakentunut ratkaisevalla tavalla toisin – esine-esiintyjät näyttävät (eivät näytte-

---

586 Tässä tutkimuksessa on myös esitetty tutkijan tilanne liikkumattoman kirkkofiguurin kanssa, jossa ei kuitenkaan ole kyse perfektiivisen aspektin elollistumisesta potentiaalisessa merkityksessään. Luvussa 5 esitetyistä tolosalaisten Franciscus-veistosten havaintotilanteesta puuttui moodi.

587 Lehmann 2009, 116.

588 Pupperty and Postdramatic Performance: An International Conference on Performing Objects in the 21<sup>st</sup> Century. University of Connecticut, Storrs 1-3 April 2011.



le) asiintilan ja väkivallan. Tämä on vastaus tutkimuskysymykseen siitä, mitä näyttämöanimaatiolla voidaan saavuttaa.

Vastaus pääkysymykseen, miten esine elollistuu katsoja-kokijalle pyhän kokemuksen, hahmottuu tässä tutkimuksessa liittyneenä aikaan ja valtaan. Aineistoon kuuluneiden Kristian Smedsin ohjaamien sekä Houkka Bros.-ryhmän esitysten pohjalta esineen ilmaisevaksi tuleminen näyttäytyy tilallis-ajallisena prosessina, jossa animoinnin moodi, lokaatio ja aspekti vaikuttavat niin katsojan havainto- ja tunnekokemukseen esineestä näyttämöhahmona kuin hänen tunteeseensa omasta osallisuudestaan tapahtumisessa. Pyhä ilmaistuu tämän tutkimuksen valossa juuri elollistumistapahtuman tulkintana, ei esineen annettuna ominaisuutena – esimerkiksi esineen symbolisuutena, metaforisuutena tai toiseutena. Rooleissa esiintyvät esineet eivät ole sovittuja pyhän representaatioita siten kuin uskonnolliset symbolit, eivätkä täten representoi asiaa tai ideaa, vaan *roolihahmoa* – mikä edellyttää näyttämöhahmoksi tulemistä elollistumisen kautta ja voi ”aiheuttaa” pyhän kokemuksen. Staattisen asiintilan ilmaiseva väite ”Professori on vaivaisukko” voidaan kyllä ajatella metaforana, mutta sekään ei vielä elollista professori-roolihahmoa näyttämöhahmoksi. Esineen toiseus laadullisena erilaisuutena ei aineiston teatteritilanteissa (vaikka ne nähtäisiinkin rituaalin mediumina) näyttäisi sinällään tuottavan pyhän kokemusta, vaan vasta toiseuden ilmaiseman asiintilan hyväksyminen yhdistettynä esineen näyttämöhahmoisuuden myöntämiseen – elollistumiseen – mahdollistaa kokemuksen rajallisuudesta ja sen myötä armosta.

Elollistuminen pyhän kokemuksen näyttämöä edellyttävän ihmisesiintyjiltä pidättäytymistä manipulaatiosta niin esineiden kuin katsojien suhteen. *Lapsia, lintuja, kukkasia* -esityksen etiikka nousee paitsi ihmisesiintyjien asenteesta itseään kohtaan (hauraus ja sen myötä rohkeus) myös heidän asenteestaan pehmoleluja ja katsojia kohtaan, jota voidaan luonnehtia toiseuden ja sellaisuuden hyväksymiseksi. Vastavuoroisesti katsojallakin on mahdollisuus haurastua, lupa olla myös heikko toimija, ja samalla olla silti aktiivisesti vastuullinen oman kokemuksensa rakentumisesta sekä asenteestaan esine- ja ihmisesiintyjiiä kohtaan. Perfektiivisen aspektin elollistuminen potentiaalisessa merkityksessään suo katsojalle mahdollisuuden pysähtymiseen, syvästi katsomiseen, samassa maailmassa olemiseen Toisen kanssa; eksistentiaalisen ajan kokemiseen.

Esineen elollistumisen yhteyttä pyhän kokemukseen on tutkittu autoetnografisella metodilla, jolloin tuloksen reliabiliteetti, valideetti ja yleistettävyyttä määritellään suhteessa siihen, miten tekstiin reagoidaan ja miten se ymmärretään. Muistin erehtyväisyys ja kokemuksen sanallistamisen vaikeus varmasti edesauttavat representaation muotoutumista epätarkaksi, joten autoetnografia on ”totuuden” mittausvälineenä lähtökohtaisesti epävarma. Toivon kuitenkin, että esittämäni näyttämöanimaation näkökulma valottaa aineiston esitysten luonnetta katsoja-kokijan rajatietoisuutta herättelevänä teatterimuotona.

Näkökulmaa voitaneen käyttää apuna luettaessa muidenkin tekijöiden esityksiä. Säveltäjä, haitaristi Kimmo Pohjosen ja sirkustaitelija Ville Walon teos *Iron Lung* (2009) avautui itselleni juuri näyttämöanimaatiollisen tulkinnan kautta. Animoinnin moodit eri aspekteineen mahdollistavat esineen elollistamisen muillekin kuin nukketeatterin ammattilaisille: tutkimuksen tarjoamaa tietoa voitaneen soveltaa ja kehittää käytännön työvälineiksi myös niille, jotka jo käyttävät tai olisivat kiinnostuneita käyttämään nukke- tai esineilmaisua omassa työssään esimerkiksi erityisryhmien kanssa. Näyttämöanimaatiollinen orientaatio voi tuoda esineen elollistamisen niidenkin ihmisten ulottuville, jotka eivät – syystä tai toisesta – tähtää klassisen nukketeatterin virtuoosimaiseen nukenkäsittelyyn.

Henkilökohtaisella tasolla teatterikokemuksen tutkimus on lisännyt elämän yleistä pyhyysulottuvuutta maallistuneessa kristillisyydessäni. Serafim Seppälän mukaan esteettinen ja spirituaalinen voitaisiin yhdistää, mikä palvelisi molempiin konteksteihin kuuluvien kokemusten ymmärtämistä: ”Esteettinen kokemus [- -] voi olla muotona tai sisältönä uskonnolliselle kokemukselle tai myötävaikuttaa sellaisen syntyyn”, ja toisaalta ”mystisen kokemuksen monenkirjavat tulkintatraditiot voivat auttaa esteettisen kokemuksen jäsentämisessä ja ymmärtämisessä.”<sup>589</sup> Seppälä epäilee kauneuden ontologisoinnissa piilevän suuren potentian, joka ei ole vain teoretisointia tai aatehistoriaa, vaan jota on syytä tarkastella myös käytännöllisesti:

---

589 Seppälä 2010, 244.

Mitä seuraa, jos alamme mieltää kauneuden kaikessa aineellisessa ja kaikessa henkisessä läsnä olevaksi voimaksi? Miten maailman katsomisen ja koko olemisemme muuttuu?<sup>590</sup>

Akateeminen nukketatteritutkimus on Suomessa vasta aluillaan: tämän kirjoitushetkellä ei ole julkaistu yhtään suomenkielistä väitöskirjaa tai väitöskirjan jälkeistä tieteellistä tutkimusta alalta. Tämän tutkimuksen yhtenä tavoitteena on ollut omalta osaltaan tuoda marginaalinen (tosin globaalissa mitakaavassa ikivanha) taiteenala suomenkielisen tieteellisen diskurssin piiriin. Terminologian tasolla näyttämöanimaation käsite sisältää laajan aihealueen, jolloin 'nukketatterin' ei enää tarvitse kattaa kaikkia esineen näyttämöhahmoisuuden ilmenemismuotoja, kun sille voidaan määritellä tarkempi ja sen myötä arvoisensa paikka käsittehierarkiassa. Näyttämöanimaatiollista ajattelua voidaan soveltaa muilla kielialueilla – onhan termi suomennettu tätäkin tutkimusta varten englanninkielisestä käsitteestä *stage animation*, jonka juuret puolestaan ovat ukrainankieliset.

Tutkimusaiheen tasolla fokuksen siirto nukesta elollistumistapahtumaan laajentaa tarkastelualueen koskemaan esineen ja sen animoijan lisäksi myös kolmion kolmatta osapuolta, katsoja-kokijaa. Elollistumistapahtuman pragmalingvistinen analyysi, aspektiteoriaksi kutsumani hypoteesi, ei itsessään ole kontekstisidonnainen, mikä puolestaan mahdollistaa objektien tarkastelun muussakin kuin teatterillisessä tai uskonnollisessa kontekstissa. Pyhän esinerepresentaatioista kristillisen liturgian osana löytyy tutkimustietoa ainakin 12. vuosisadalta lähtien,<sup>591</sup> mutta Suomessa säilyneitä pyhimysveistoksia on tutkittu näyttämöanimaation näkökulmasta hyvin vähän. Animointi näkyy kuitenkin myös aikamme ilmiönä esimerkiksi kiven pitämisessä lemmikkinä<sup>592</sup> tai Eiffel-tornin ottamisessa aviopuolisoksi.<sup>593</sup> Tällaisten ilmiöiden tarkasteluun sopisi hyvin antropologinen reduktio, joka ei tavoittele tietoa itse kohteista, vaan käyttää niitä välineinä ihmisen koetun elämän kysymiseen.<sup>594</sup>

---

590 Seppälä 2010, 242.

591 Jurkowski 2006, 4.

592 Ks. esimerkiksi [www.petrock.com/whatis.html](http://www.petrock.com/whatis.html).

593 Sippola 2012.

594 Laine 1995, 228.



Esine roolissa

## LÄHTEET

### PAINETUT JA VERKKOLÄHTEET

**Aho, Tuomo 2000.** ”Tulevien kontingenttien vaiheita.” Teoksessa Pihlström Sami, Siitonen Arto ja Vilkkö Risto (toim.): *Aika*, 44–57. Helsinki: Gaudeamus.

**Alhanen, Kai 2013.** *John Deweyn kokemusfilosofia*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

**Andrianov, Katriina 2001.** ”Teatterinuken kehitys subjektista objektiksi. Suuntaviivoja Jurkowskin luennon pohjalta.” *Lehti* 1/2001. Tampere: Suomen UNIMA ry.

**Anttonen, Veikko 1996.** *Ihmisen ja maan rajat. 'Pyhä' kulttuurisena kategoriana*. Helsinki: SKS.

---- 2000. ”Toward a Cognitive Theory of the Sacred: An Ethnographic Approach.” *Folklore Vol. 4*, 41-48. Tartu: Folk Belief and Media Group of ELM. <http://www.folklore.ee/folklore/vol14/pdf/sacred.pdf> (5.3.2015).

**Apo, Satu ja Kinnunen, Eeva-Liisa (toim.) 1998/2001.** ”Perinteentutkimuksen terminologia.” Helsingin yliopisto, folkloristiikka. [www.helsinki.fi/folkloristiikka/opiskelu/terminologia.htm](http://www.helsinki.fi/folkloristiikka/opiskelu/terminologia.htm) (20.9.2012).

**Bell, John 1999.** ”Puppets, Masks, and Performing Objects at the End of the Century.” *The Drama Review* 43.3 1999, 15-27. [http://muse.jhu.edu/journals/the\\_drama\\_review/v043/43.3bell01.html](http://muse.jhu.edu/journals/the_drama_review/v043/43.3bell01.html) (10.8.2009).

---- 2001 (edit.). *Puppets, Masks and Performing Objects*. New York University and Massachusetts Institute of Technology.

**Berdjajev, N. A. 2009.** *Jumalan uudet vaatteet. Käännösseitä ihmisyydestä ja jumal-ihmisyydestä*. Koonnut ja esittänyt Osmo Haapaniemi. Tampere: Mediapinta.

**Blumenthal, Eileen 2005.** *Puppetry And Puppets. An Illustrated World Survey*. London: Thames&Hudson.

**Bodson, Lucile 2012.** ”Becoming a Puppeteer Today”. *Teatr Lalek* 1/107/2012, 10. Lodz: Polski Osrodek Lalkarski POLUNIMA.

**Boundas, Constantin V. (edit.) 1993.** *The Deleuze Reader*. New York: Columbia University Press.

**Carlson, Lauri 2009.** "Pragmatiikan peruskäsitteitä." Helsingin yliopisto, yleisen kielitieteen laitos. <http://www.ling.helsinki.fi/~lcarlson/ctl/ctl106pr.shtml> (3.3.2014).

**Casey, Edward S. 1973.** "Translator's Foreword II." Teoksessa Dufrenne, Mikel: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press.

**Collins English Dictionary.** <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/state-of-affairs?showCookiePolicy=true> (5/2013).

**Davis, Caroline Franks 2004.** *The Evidential Force of Religious Experience*. New York: Oxford University Press.

**Dewey, John 2005.** *Art as Experience*. (Alkuteos 1934.) New York: The Penguin Group.

---- **2010.** *Taide kokemuksena*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry / niin & näin.

**Dufrenne, Mikel 1973.** *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press.

**Eliade, Mircea 2003.** *Pyhä ja profaani*. Helsinki: Loki-Kirjat.

**Ellis, Carolyn 2004.** *The Ethnographic I. A Methodological Novel about Autoethnography*. Walnut Creek: AlmaMira Press.

**Ellis Carolyn, Adams Tony E. & Bochner Arthur P. 2011.** "Autoethnography: An Overview." *FQS Forum: Qualitative Social Research* Vol 12, No. 1. [www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095](http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095) (21.9.2013).

**Eräsaari, Leena 2004.** "Antaudu vieteltäväkseni." Teoksessa Latvala Johanna, Peltonen Eeva ja Saresma Tuija (toim.): *Tutkija kertojana. Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*, 59–87. Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimuskeskus.

**Gibson, James J. 1986.** *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.

**Girard, René 2004.** *Väkivalta ja pyhä.* Helsinki: Tutkijaliitto.

**Haapanen, Irmeli 2011a.** ”Karamazovilaisen luonteen jäljillä.” *Turun sanomat* 29.9.2011. <http://www.ts.fi/erikoissivut/turku2011/uutiset/261810/Karamazovilaisen+luonteen+jaljilla> (29.1.2013).

----**2011b.** ”Punk-otteella päin Karamazoveja.” *Turun sanomat* 27.10.2011. [www.ts.fi/kulttuuri/nayttamotaide/270836/Punkotteella+pain+Karamazoveja](http://www.ts.fi/kulttuuri/nayttamotaide/270836/Punkotteella+pain+Karamazoveja) (29.1.2013).

**Haaparanta, Leila ja Oesch, Erna (toim.) 2002.** *Kokemus.* Acta Philosophica Tampere Vol. 1. Tampere: University Press.

**Haavio, Martti 1961.** *Kuolematonten lehdot. Sampsöi Pellervoisen arvoitus.* Porvoo: WSOY.

**Hamre, Ida 2004.** *Learning through Animation Theatre - Extract from a Research Report.* Copenhagen: UNIMA Denmark.

**Hartsilapset.fi** [www.hartsilapset.fi](http://www.hartsilapset.fi) (16.10.2012).

**Heikkilä, Tuomas Ja Suvikumpu, Liisa 2009.** *Pyhimyksiä ja paanukattoja. Kulttuuriretkiä Suomen kirkkoihin.* Helsinki: Kirjapaja. (Tekstit: Tuomas Heikkilä, valokuvat: Liisa Suvikumpu.)

**Heimonen Kirsi 2009.** *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä.* Väitöskirja. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

**Heinimäki, Jaakko 2011.** *Kafekismus.* Helsinki: Kirjapaja.

**Heinonen Timo, Kivimäki Arto, Korhonen Kalle, Korhonen Tua, Reitala Heta & Aristoteles 2012.** *Aristoteleen runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille.* Helsinki: Teos.

**Helavuori, Hanna 2011.** ”Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa?” Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.): *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*, 101–116. Helsinki: Teatterikorkeakoulu ja LIKE.

**Henson, Jim 1976–81.** *The Muppet Show.* <http://www.imdb.com/title/tt0074028>. (5.3.2015).



**Hiekkanen, Markus 2000 (s.a.).** ”Hämeen ja Satakunnan keskiaikaiset kivikirkot.” Teoksessa Linder Marja-Liisa, Saloniemi Marjo-Riitta ja Krötzl Christian (toim.): *Ristin ja Olavin kansaa. Keskiajan usko ja kirkko Hämeessä ja Satakunnassa*, 69–83. Tampereen museoiden julkaisuja 55.

**Hledíková, Ida, Hrehorcák Pavel, Kurilko Radovan ja Sogel Ivan (toim.) 2013.** *Bábkové premeny I. Zborník štúdií z medzinárodnej konferencie*. Košice: Bábkové divadlo v Košiciach.

**Hotinen, Juha-Pekka 2002.** *Tekstuaalista häirintää – Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Teatterikorkeakoulun ja Liken julkaisusarja Elektra. Helsinki: LIKE.

**Hulkko, Pauliina 2013.** *Amoraliasta Riittaän: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Väitöskirja. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

**Hurme Raija, Malin Riitta-Leena ja Syväoja Olli 1984.** *Uusi suomi-englanti suursanakirja*. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY.

**Hurme Raija, Pesonen Maritta ja Syväoja Olli 1996.** *Englanti-suomi opiskelusanakirja*. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY.

**Ikonen Liisa, Järvinen Hanna & Loukola Maiju (toim.) 2012.** *Näyttämöltä tutkimukseksi. Esittävien taiteiden metodologiset haasteet*. Open access verkkojulkaisu ([www.teats.fi/julkaisut.html](http://www.teats.fi/julkaisut.html)). Helsinki: Teatterin tutkimuksen seura.

**Jackson, Michael 1998.** *Minima Ethnographica: Intersubjectivity and the Anthropological Project*. Chicago: The University of Chicago Press. <http://hds.harvard.edu/people/michael-d-jackson> (25.10.2014).

**James, William 1981.** *Uskonnollinen kokemus*. (Alkuteos 1902.) Hämeenlinna: Arvi A. Karisto.

---- **2008.** *Pragmatismi – Uusi nimi eräille vanhoille ajattelutavoille*. (Alkuteos 1907.) Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.

**Jantunen, Tommi.** ”Rissasen (1998) SVK:n morfologisia (taivutus-) kategorioita koskevan näkemyksen pääkohdat.” (Viittaa Terhi Rissasen lisensiaattityöhön *The Categories of Nominals and Verbals and Their Morphology in Finnish Sign Language*. University of Turku.) Jyväskylän yliopisto, Kielten laitos, Suomalainen viittomakieli. <http://users.jyu.fi> (10.10.2008).

**Jurkowski, Henryk 1988.** *Aspects of Puppet Theatre*. London: Puppet Centre Trust.

---- **1996.** *A History of European Puppetry*. Vol 1: *From Its Origins to the End of the 19<sup>th</sup> Century*. Lewinston: New York: The Edwin Mellen Press.

---- **1998.** *A History of European Puppetry*. Vol 2: *The 20<sup>th</sup> Century*. Lewinston: New York: The Edwin Mellen Press.

---- **2000.** "Among Deities, Priests and Shamans (Puppets within Rituals)." *Puppetry Yearbook* Vol. 4, 5-49. New York: The Edwin Mellen Press.

---- **2002.** "A Few Words about the Geography of the World of Puppetry." Teoksessa Predmerský, Vladimír (toim.): *Wizards, Magicians & Comedians*, 57-75. Bratislava: The Theatre Institute.

---- **2006.** "Sacre rappresentazioni." *Teatr lalek* nr. 1-2 (84-85), 2-14. (Wersja polska i angielska.)

**Järveläinen, Petri 1992.** *Rukouksen elämänmuoto: Isä meidän -rukouksen merkitys tänään*. Lapua: Herättäjä-yhdistys.

**Järvinen, Elina 2006.** "Hengittääkö se?" *Suomen Kuvalehti* 4/2006, 59.

**Kantokorpi, Otso (toim.) 2013.** *Vaivaisukkojen paluu*. Helsinki: Maahenki.

**Kaplin, Stephen 2001.** "A Puppet Tree. A Model for the Field of Puppet Theatre." Teoksessa Bell, John (toim.): *Puppets, Masks, and Performing Objects*. New York University and Massachusetts Institute of Technology.

**Ketola Kimmo, Korkee Simo, Pesonen Heikki, Pyysiäinen Ilkka, Sakaranaho Tuula ja Sjöblom Tom 1998.** *Näköaloja uskontoon. Uskontotieteen ajan-kohtaisia suuntauksia*. Helsinki: Yliopistopaino.

**Ketola Kimmo, Pesonen Heikki ja Sjöblom Tom 1998.** "Uskonto ja moderni yhteiskunta." Teoksessa: Ketola Kimmo, Korkee Simo, Pesonen Heikki, Pyysiäinen Ilkka, Sakaranaho Tuula ja Sjöblom Tom: *Näköaloja uskontoon. Uskontotieteen ajankohtaisia suuntauksia*, 96–137. Helsinki: Yliopistopaino.

**Kirkkopelto, Esa 2005.** "Näyttämön ilmiö." Teoksessa Houni Pia, Paavolainen Pentti, Reitala Heta ja Suutela Hanna (toim.): *Esitys katsoo meitä*. Teatterintutkimuksen seuran julkaisusarja Näyttämö & tutkimus 1, 12–37. Yliopistopaino, Helsingin yliopisto.

**Klemola, Leea 2008.** ”Lähtökohdista ja olosuhteista.” Esipuhe näytelmään Klemola Leea ja Klemola Klaus: *Kohti kylmempää*, 2-9. Teatteri-lehden julkaisusarja Nro 33. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri.

**Klemola, Timo 2005.** *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: University Press.

**Knuuttila, Seppo 2013.** ”Haltia, vaivaisukko ja kiusantekijä.” Teoksessa Kanto-korpi, Otso (toim.): *Vaivaisukkojen paluu*, 24–28. Helsinki: Maahenki.

**Knuuttila, Simo 2000.** ”Aika ja ajattomuus.” Teoksessa Pihlström Sami, Siitonen Arto ja Vilkkö Risto (toim.): *Aika*, 15–28. Helsinki: Gaudeamus.

**Kokkonen, Tuija 2011.** ”Esityksen mahdollinen luonto.” Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.): *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*, 256–277. Helsinki: Teatterikorkeakoulu ja LIKE.

**Konttinen, Riitta ja Laajoki, Liisa 2000.** *Taiteen sanakirja*. Toimittanut Kaarina Turtia. Hki: Otava.

**Kopania, Kamil 2010.** *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton.

**Koppa 2008/2011.** Jyväskylän yliopisto. <https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/aineiston-analyysimenetelmat/ankkuroitu-teoria-eli-grounded-theory> (5.3.2015).

**Koukkunen, Kalevi, 1990.** *Nyky-suomen sanakirja. Vierassanojen etymologinen sanakirja*. Porvoo-Juva: WSOY.

**Krohn, Leena 2006.** *Mehiläispaviljonki. Kertomus parvista*. Helsinki: Teos.

**Kuhmonen, Petri 1995.** ”Merleau-Pontyn fenomenologia.” Teoksessa Laine, Timo ja Kuhmonen, Petri: *Filosofinen antropologia*, 149–215. Jyväskylä: Atena Kustannus.

**Käkelä-Puumala, Tiina 2003.** ”Toiset meistä: kaksoisolennon apologia.” *Nuori Voima* 5-6/2003, 3-6. Helsinki: Nuoren Voiman Liitto ry.

**Laine, Timo 1995.** ”Minä ja sinä.” Teoksessa Laine, Timo ja Kuhmonen, Petri: *Filosofinen antropologia*, 63–82. Jyväskylä: Atena Kustannus.

**Laine, Timo ja Kuhmonen, Petri 1995.** *Filosofinen antropologia*. Jyväskylä: Atena Kustannus.

**Lainsuojattomat-festivaali 2006:** käsiohjelma.

**Laitila, Teuvo 2003.** Alkusanat teokseen Eliade, Mircea: *Pyhä ja profaani*. Helsinki: Loki-Kirjat.

**Laitinen, Tuomas 2011.** ”Katsoja esityksen tekijänä.” Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.): *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*, 246–255. Helsinki: Teatterikorkeakoulu ja LIKE.

**Larjavaara, Matti 2007.** *Pragmasemantiikka*. Helsinki: SKS.

**Latvala Johanna, Peltonen Eeva ja Saresma Tuija (toim.) 2004.** *Tutkija kertojana. Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja nro 79, Jyväskylän yliopisto.

**Laukka, Maria 2004.** ”Leikkikalujen elämästä.” Teoksessa Piironen, Liisa (toim.): *Leikin pikkujättiläinen*, 386–395. Helsinki: WSOY.

**Law, Jane Marie 1997.** *Puppets of Nostalgia*. Princeton: University Press.

**Lehmann, Hans-Thies 2009.** *Draaman jälkeinen teatteri*. Julkaisija: Teatterikorkeakoulu. Helsinki: LIKE.

**Lehtonen, Soila 2012.** ”Smeds Ensemble ja Von Krahl Teater: 12 Karamazovia.” *Aamulehti* 31.10.2011. Verkkolehti 10.8.2012 [www.aamulehti.fi/Kulttuuri/1194760289757/artikkeli/smeds+ensemble+ja+von+krahl+teater+12+karamazovia](http://www.aamulehti.fi/Kulttuuri/1194760289757/artikkeli/smeds+ensemble+ja+von+krahl+teater+12+karamazovia) (29.1.2013).

**Leppo, Markus 1967.** *Vaivaisukot*. Porvoo-Helsinki: WSOY.

**Levanen, Leo 1998.** *Eläytyminen ja etäännyttäminen teatterikasvatuksessa. Eläytymisen ja etäännyttämisen suhde ja rooli sosialistiseen realismiin pohjautuvan teatteritaideteollisen viestinnän ja vaikuttamisen perusteissa*. Väitöskirja. Acta Universitatis Tamperensis.

**MacMillan Dictionary.** Macmillan Publishers Limited 2009–2013. <http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/state-of-affairs> (5/2013).

**de Man, Paul 2003.** ”Esteettisen formalisointi: Kleistin ”Marionettiteatterista”.” *Nuori Voima* 5-6, 50–60. Tampere: Nuoren Voiman Liitto ry.

**Marjomaa, R., Nurmiainen, J., ja Weiss, H. 2000.** *Ilmestyskirjan ratsastajat. Sota, nälkä, taudit ja kuolema historiassa.* Tampere: Osuuskunta Vastapaino.

**Matteuksen evankeliumi.** Teoksessa *Pyhä Raamattu* (Uusi Testamentti). Suomen Kirkon Sisälähetysseura, 1999.

**Merleau-Ponty, Maurice 2000.** Esipuhe teokseen *Havainnon fenomenologia. Tiede ja edistys* 25 (3), 170–182.

---- **2006.** *Silmä ja mieli.* Tallinna: Kustannusosakeyhtiö Taide.

----**2012.** *Filosofisia kirjoituksia.* Toimittaneet Luoto, Miika & Roinila, Tarja. Kustannusosakeyhtiö Nemo.

**Miettinen, Jukka O. 1987.** *Jumalia sankareita demoneja.* Helsinki: Teatteri-  
korkeakoulun julkaisusarja N:o 5.

**Miettinen Timo, Pulkkinen Simo ja Taipale Joonas 2010.** *Fenomenologian ydinkysymyksiä.* Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, Oy Yliopis-  
tokustannus, HYY Yhtymä.

**Määttänen, Pentti 2002.** ”Taideteos kokemuksena. John Deweyn taiteenfi-  
losofian lähtökohtia.” Teoksessa Haaparanta, Leila ja Oesch, Erna (toim.): *Ko-  
kemus*, 192–203. Acta Philosophica Tamperensia Vol. 1. Tampere: University  
Press.

---- **2012.** *Taide maailmassa. Pragmatistisen estetiikan lähtökohtia.* Helsinki:  
Gaudeamus Helsinki University Press.

**Nevanlinna, Tuomas ja Relander, Jukka 2011.** *Uskon sanat.* Helsinki: Teos.  
(Kirjoittajilla omat osiot.)

**Nhat Hanh, Thich 1991.** *Rauha on jokainen askel.* Helsinki: Kustannusosa-  
keyhtiö Tammi.

**Niculescu, Margareta & Editorial Board of UNIMA (edit.) 1967.** *The  
Puppet Theatre of the Modern World. An International Presentation in Word  
and Picture.* London: George G. Harrap & Co. Ltd.

**Niiranen, Susanna ja Lamberg, Marko (toim.) 1998.** *Ihmeiden peili – kes-  
kiajan ihmisen maailmankuva.* Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.

**Nikander, Satu 2009.** ”BJD Pienet hartsiset valtiat ja valtiattaret.” *Japan pop* nro 6-2009, 20–23. Helsinki: Mimiko Media Oy. (Myös: [www.japanpop.fi/leh-ti/17](http://www.japanpop.fi/leh-ti/17).)

**Nikunlassi, Ahti 2002.** *Johdatus venäjän kieleen ja sen tutkimukseen*. Helsinki: Finn Lectura.

**Nurmi, Timo 1998.** *Uusi suomen kielen sanakirja*. Jyväskylä-Helsinki: Gummerus.

**Näreaho, Leo 2008a.** ”Uskonnolliset kokemukset eivät ole kadonneet länsimaisesta kulttuurista”. [www.teologia.fi/tutkimus/uskontoilmiona/328](http://www.teologia.fi/tutkimus/uskontoilmiona/328) (5.3.2015).

---- **2008b.** ”Teologinen tutkimus spiritualiteetin tutkimuksena”. [www.teologia.fi/tutkimus/uskontoilmiona/379](http://www.teologia.fi/tutkimus/uskontoilmiona/379) (5.3.2015).

---- **2010.** *Tiede, uskonto ja tietoisuus. Filosofista rajankäyntiä*. Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura.

**Obraztsov, Sergei 1961.** *The Chinese Puppet Theatre*. London: Faber and Faber.

---- **1967.** ”Some Considerations on the Puppet Theatre.” Teoksessa Niculescu, Margareta & Editorial Board of UNIMA: *The Puppet Theatre of the Modern World. An International Presentation in Word and Picture*, 17-21. London: George G. Harrap & Co. Ltd.

**Ojansuu, Johannes 2004.** *Pyhyys. Rajalla oleva ihminen*. Helsinki: WSOY.

**Ojutkangas Krista, Larjavaara Meri, Miestamo Matti ja Ylikoski Jussi 2009.** *Johdatus kielitieteeseen*. Helsinki: WSOY.

**Opetushallitus.** Etälukio: venäjä. Helsinki: Opetushallitus. <http://www.oph.fi/etalukio/venaja/venaja6/kielioppi2.htm> (20.8.2008).

**Oulun yliopisto, 2010.** ”Digitaalisen median perusteet 2010.” [www.tol.oulu.fi/kurssit/dmp/mediavalinnat.html](http://www.tol.oulu.fi/kurssit/dmp/mediavalinnat.html) (8.10.2012).

**Pakkanen Päivi, Parviainen Jaana, Rouhiainen Leena ja Tudeer Annika (toim.) 1999.** *Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta*. Tanssintutkimuksen vuosikirja 3/1999. Taiteen keskustoimikunnan julkaisusarja.

**Parviainen, Jaana 1999.** "Fenomenologinen tanssianalyysi." Teoksessa Pakkanen Päivi, Parviainen Jaana, Rouhiainen Leena ja Tudeer Annika (toim.): *Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta*, 81–97. Tanssintutkimuksen vuosikirja 3/1999. Helsinki: Taiteen keskustoimikunnan julkaisusarja.

**Perttula, Juha 2005.** "Kokemus ja kokemuksen tutkimus: fenomenologisen erityistieteen tieteenteoria." Teoksessa Perttula, Juha ja Latomaa, Timo (toim.): *Kokemuksen tutkimus. Merkitys – tulkinta – ymmärtäminen*, 115–162. Helsinki: Dialogia Oy.

**Perttula, Juha ja Latomaa, Timo (toim.) 2005.** *Kokemuksen tutkimus. Merkitys – tulkinta – ymmärtäminen*. Helsinki: Dialogia Oy.

**Pet Rock** [www.petrock.com/whatis.html](http://www.petrock.com/whatis.html) (28.4.2014).

**Pihlström, Sami 1997.** *Tutkiiko tiede todellisuutta? Realismi ja pragmatismi nykyisessä tieteenfilosofiassa*. Helsingin yliopiston filosofian laitoksen julkaisu- ja 1 1997.

---- **2001.** *Filosofin käytännöt. Pragmatismen perinteen vaikutus suomalaisessa filosofiassa 1900-luvulla*. Oy UNIPress Ab 2001.

---- **2002.** "Kokemuksen ehdot ja kokemuksen subjekti." Teoksessa Haaparanta, Leila ja Oesch, Erna (toim.): *Kokemus*, 272–289. Acta Philosophica Tampere Vol. 1. Tampere: University Press.

---- **2008.** "Jälkisanat." Teoksessa James, William: *Pragmatismi*, 250–273. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.

---- **2010a.** *Elämän ongelma. Filosofian eettinen ydin*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry. / *niin & näin*.

---- **2010b.** "Fenomenologia ja pragmatismi." Teoksessa Miettinen Timo, Pulkkinen Simo & Taipale Joona: *Fenomenologian ydinkysymyksiä*, 236-248. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, Oy Yliopistokustannus, HYY Yhtymä.

**Pihlström Sami, Siitonen Arto ja Vilkkö Risto (toim.) 2000:** *Aika*. Helsinki: Gaudeamus.

**Piironen, Liisa (toim.) 2004.** *Leikin pikkujättiläinen*. Helsinki: WSOY.

**Pirinen, Hanna 1996.** *Luterilaisen kirkkointeriöön muotoutuminen Suomessa. Pitäjänkirkon sisustuksen muutokset reformaatiosta karoliinisen ajan loppuun (1527–1718).* Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 103.

**Pohjavirta, Tatu 2003.** ”Animoitu nukke.” *Nuori Voima* 5-6, 63–64. Tampere: Nuoren Voiman Liitto ry.

**Predmerský, Vladimír (toim.) 2002.** *Wizards, Magicians & Comedians.* Bratislava: The Theatre Institute.

**Proschan, Frank 1983.** ”The Semiotic Study of Puppets, Masks and Performing Objects.” *Semiotica* 47/1983, no. 1/4, 3-44. Amsterdam-Berlin-New York: Mouton.

**Pylkkänen, Riitta 1970.** *Suomen keskiajan taidearteita.* Helsinki: Otava.

**Pyysiäinen, Ilkka 1997.** ”Pyhät tekstit auktoriteetteina.” Teoksessa Sjöblom, Tom (toim.): *Tutkija, Tekstit ja Uskonto*, 13–43. Helsingin yliopisto, uskontotieteen laitos.

---- 2001. *Harvat ja valitut. Kirjoituksia ihmismielestä ja uskonnosta.* Helsinki: Yliopistopaino.

**Rancière, Jacques 2007.** ”The Emancipated Spectator.” *Artforum* March 2007, 270-280. New York.

**Rantala, Veikko 2002.** ”Esteettinen kokemus ja metaforat.” Teoksessa Haaparanta, Leila ja Oesch, Erna (toim.): *Kokemus*, 157–167. Acta Philosophica Tampere Vol. 1. Tampere: University Press.

**Rauhala, Lauri 1983.** *Ihmiskäsitys ihmistyössä.* Helsinki: Gaudeamus.

---- 2009. *Henkinen ihminen.* Sisältää korjatut laitokset Rauhalan teoksista *Henkinen ihmisessä* (1992) ja *Ihmisen ainutlaatuisuus* (1998). Helsinki: Gaudeamus.

**Reinikainen, Sanna 1998.** ”Goottilainen puukuvanveisto Pohjoismaissa – Kulttikuvat aikansa teologian ja kansanuskomusten tulkkeina.” Teoksessa Niiranen, Susanna ja Lamberg, Marko (toim.): *Ihmeiden peili – keskiajan ihmisen maailmankuva*, 153–178. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.



**Rinne, Nora 2013.** ”Yleisöä ajattelemassa. Joshua Sofaerin workshop Exposing Without Borders 5.-8.6.2013 Esitystaiteenkeskus.” *Esitys* 3/13, 39–40. Helsinki: Todellisuuden Tutkimuskeskus.

**Rintala, Paavo ja Smeds, Kristian 2001.** *Jumala on kauneus*. Teatteri-lehden julkaisusarja nro 30. Kustannus Oy Teatteri.

**Robinson, Paschal 1909.** ”St. Francis of Assisi.” Teoksessa *The Catholic Encyclopedia* Vol. VI. New York: Robert Appleton Company. Luettu osoitteessa: <http://www.newadvent.org/cathen/06221a.htm> (5.3.2007).

**Romppainen, Silja.** ”Suurmarttyyri Georgios Voittaja.” Lähteinä käytetty teoksia *Kirkkovuoden pyhät* (Ortodoksisen kirjallisuuden julkaisuneuvosto) ja *Rukous ikonin edessä* (Arkipiispa Paavali). [albert.harmoinen.tripod.com](http://albert.harmoinen.tripod.com) (27.2.2013).

**Rouhiainen, Leena 1999.** ”Huomioita Merleau-Pontyn filosofiasta ja taiteen tutkimisesta.” *Teatterikorkeakoulun tiedotuslehti* 1/1999, 40-43. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. <http://www.teak.fi/teak/Teak199/11.html> (16.1.2007).

**Rozik 2003.** ”The Ritual Origin of Theatre – A Scientific Theory or Theatrical Ideology?” *The Journal of Religion and Theatre* Vol. 2, No. 1, Fall 2003. <http://www.athe.org/associations/12588/files/rozik.pdf> (15.4.2013).

**Rusabrov, Jevgeni 2008.** ”Ot teatra kukol k teatru animatsii.” Esitelmä 11.10.2008 *Puppetry Today. Problems of Creative Work and Artistic Perception in Contemporary Puppet Theatre*, Moskova. [www.unima.org](http://www.unima.org). (21.10.2008).

**Ruuskanen, Annukka 1998.** ”Ei pidä etsiä vaan löytää.” *Teatteri* 8/1998, 4-8. Kustannus Oy Teatteri.

---- (toim.) 2011. *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu ja LIKE.

**Ruuskanen, Annukka & Smeds, Kristian 2005.** *Kätkeyty näkyväksi. Mielikuvituksen ja toden tilat Kristian Smedsin teatterissa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

**Rämä, Vihtori 2011.** ”Yhteisellä näyttämöllä.” Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.): *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*, 136–147. Helsinki: Teatterikorkeakoulu ja LIKE.

**Römpötti, Harri 2005.** ”Kaikki haluavat tehdä animaatioita.” *Helsingin Sanomat* 18.10.2005, C4.

**Rönkä, Risto 2005.** *U istokov russkoj i slavjanskoj aspektologi tšeskoj mysli. Opisanie temporalno-aspektualnyh sistem ot pervyh traktatov do Nikolaja Gretša i Aleksandra Vostokova.* Acta Electronica Universitatis Tamperensis, 429. <http://acta.uta.fi/teos.php?id=10743> (17.8.2011).

**Sajama, Seppo 2000.** ”Identiteetin ajallisuus.” Teoksessa Pihlström Sami, Siitonen Arto ja Vilkkö Risto (toim.): *Aika*, 73–81. Helsinki: Gaudeamus.

---- **2002.** ”Mitä on uskonnollisen kokemuksen ”noeettinen laatu?”” Teoksessa Haaparanta Leila ja Oesch Erna (toim.): *Kokemus*, 143–156. Tampere: University Press.

**Salmi, Hannu 2011.** ”12 Karamazovia / Karamazov Workshop.” Blogikirjoitus. Julkaistu 4.11.2011. [hannusalmi.blogspot.fi/2011/11/12-karamazovia-karamazov-workshop.html](http://hannusalmi.blogspot.fi/2011/11/12-karamazovia-karamazov-workshop.html) (29.1.2013).

**Sandell, Markku 2012.** ”Smeds ja monikielinen Dostojevski-karnevaali.” *Demari* 31.10.2012. [www.demari.fi/demokraatti/kulttuuri/teatteriatanssi/3936-smeds-ja-monikielinen-dostojevski-karnevaali](http://www.demari.fi/demokraatti/kulttuuri/teatteriatanssi/3936-smeds-ja-monikielinen-dostojevski-karnevaali) (29.1.2013).

**Santaholma, Kaija 2001.** *Vaivaisukot. Tummatukka ja kirkonäijä.* Helsinki: Sarmala Oy / Rakennusalan kustantajat RAK.

**Sauter, Willmar 2005.** ”Teatteritapahtuma. Uusia alkuja.” Teoksessa Koski, Pirkko (toim.): *Teatteriesityksen tutkiminen*, 14–29. Helsingin yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos, teatteritiede. Helsinki: LIKE.

---- **2008.** *Eventness. A Concept of the Theatrical Event.* Stockholm: STUTS (Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier), Stockholm University.

**Seppälä, Serafim 2010.** *Kauneus. Jumalan kieli.* Helsinki: Kirjapaja.

---- **2011.** *Valo jää. Dostojevski, Gibran, Kazantzakis ja Jumalan mysteeri.* Helsinki: Kirjapaja.

**Siikala, Anna-Leena 1992.** *Suomalainen samanismi.* Hämeenlinna: SKS.

**Sippola, Jussi 2012.** ”Nainen, joka nai Eiffel-tornin.” *Helsingin Sanomat* 16.11.2012, C10.

**Sjöblom, Tom (toim.) 1997.** *Tutkija, Tekstit ja Uskonto.* Helsinki: Yliopiston uskontotieteen laitos.

---- 1997. ”Myyttien synty, rakenne ja mieli. Strukturalistisen myyttitutkimuksen kritiikkiä.” Teoksessa Sjöblom, Tom (toim.): *Tutkija, Tekstit ja Uskonto*, 44–59. Helsinki: Yliopiston uskontotieteen laitos.

**Smeds, Kristian 2001.** *Huutavan ääni korvessa.* Teatteri-lehden julkaisusarja nro 30. Kustannus Oy Teatteri.

**Suojanen, Päivikki 2000.** *Uskontotieteen portailla. Historiaa ja tutkimussuuntia.* Helsinki: SKS.

**Suomen Animaationtekijät ry.** ”Animaation tuotantoprosessi.” *Animaatioklinikka.* [www.animaatioklinikka.fi/fi/tietopankki\\_tuotantoprosessi.html](http://www.animaatioklinikka.fi/fi/tietopankki_tuotantoprosessi.html) (20.9.2012).

**Szilágyi, Dezső 1967.** ”The Modern Puppet Stage and its Audience.” Teoksessa Niculescu, Margareta & Editorial Board of UNIMA (toim.): *The Puppet Theatre of the Modern World. An International Presentation in Word and Picture*, 35–38. London: George G. Harrap & Co. Ltd.

**Tiihonen, Arto 2004.** ”Kokemus puhuu, tarina kertoo, tutkija selittää – tarinoittamalla tiedettä kokemuksista.” Teoksessa Latvala Johanna, Peltonen Eeva ja Saresma Tuija (toim.): *Tutkija kertojana. Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*, 189–218. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja nro 79, Jyväskylän yliopisto.

**Todellisuuden tutkimuskeskus** [www.todellisuus.fi/vuosi-2010/](http://www.todellisuus.fi/vuosi-2010/) (5.3.2015).

**Troyat, Henri 1963.** *Dostojevski.* Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiö.

**Tšehov, Anton 1999.** *Lokki, Vanja-eno, Kolme sisarta, Kirsikkatarha* (Martti Anhavan suomennos). Helsinki: Otava.

**Turtia, Kaarina 2001/2005.** *Sivistyssanat.* Helsinki: Otava.

**UNIMA Union Internationale de la Marionnette, 2012.** *Repertory of International Festivals.* Julkaisija: UNIMA International, Commission for International Festivals 2008-2012. [www.unima.org/uni144\\_Repertory2012.pdf](http://www.unima.org/uni144_Repertory2012.pdf) (31.8.2012).

**Varto, Juha 1992.** *Myytti ja metodi.* Tampere: Tampereen yliopisto.

**Vattimo, Gianni 1999.** *Uskon että uskon.* Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.

**Vauhkonen, Ville 2013.** ”Vaivaisukot toiveiden toteuttajina.” Teoksessa Kantokorpi, Otso (toim.): *Vaivaisukkojen paluu*, 29–31. Helsinki: Maahenki.

**VK** (VKontakte). [vk.com/club2976647](https://vk.com/club2976647) (26.9.2012).

**Wacklin, Matti 2010.** ”Kristian Smeds katsoo Dostojevskia virolaisnuorten silmin.” *Turku 2011* 1/2010, 10–11. Turku: Turku 2011 -säätio. Myös: [www.turku2011.fi/turku2011-lehti/kristian-smeds-katsoo-dostojevskia-virolaisnuorten-silmin.fi](http://www.turku2011.fi/turku2011-lehti/kristian-smeds-katsoo-dostojevskia-virolaisnuorten-silmin.fi).

**Wikström, Owe 2004.** *Pyhän salaisuus. Kätkeyty todellisuus ja nykyaika.* Helsinki: Kirjapaja.

**Williams, Margaret 2007.** ”Including the Audience: The Idea of ‘the Puppet’ and the Real Spectator.” *Australasian Drama Studies* 51 / October 2007, 119–132. University of Queensland, School of English, Media Studies & Art History.

**YLE 2012.** *Mediakompassi.* [mediakompassi.yle.fi/opettajat/opetusosiot/animaatio/animaatiotekniikat](http://mediakompassi.yle.fi/opettajat/opetusosiot/animaatio/animaatiotekniikat) (20.9.2012).

## KUVALÄHTEET

**Luku 2:** *Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali*, dvd-taltiointi: Juha Valkeapään arkistot. Kuvakaappaukset Juha Valkeapään luvalla: K. Andrianov.

**Luku 4:** *Sad Songs from the Heart of Europe*: Ville Hyvösen luvalla lähteestä <https://www.flickr.com/photos/smedsensemble/2478243836/> Kuva: Ville Hyvönen.

**Luku 5:** *Vanja-eno – venäläiset luonnokset*, videotaltiointi: Kristian Smedsin arkistot. Kuvakaappaukset Kristian Smedsin luvalla: K. Andrianov.

Vaivaisukot: Tekijän luvalla teoksesta Santaholma 2001, *Vaivaisukot. Tummatukka ja kirkonääjää*. Sivut 79, 148. Kuvat: Kaija Santaholma.

Pyhän Yrjänän veistosryhmä: Hattulan Pyhän Ristin kirkko. Kuva: K. Andrianov.

*12 Karamazovia*: Ville Hyvösen arkistot. Kuvat: Ville Hyvönen.

Pyhän Franciscuksen kirkkoveistokset: Pyhän Franciscuksen kirkko, Tolosa, Espanja. Kuvat: K. Andrianov.

*Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali*, dvd-taltiointi: Juha Valkeapään arkistot. Kuvakaappaus Juha Valkeapään luvalla: K. Andrianov.

## MUUT LÄHTEET

Andrianov 1998: Keskustelu Leea Klemolan kanssa Joensuun ylioppilasteatterissa syksyllä 1998. Omat muistiinpanot.

Andrianov 2006: Keskustelu Henryk Jurkowskiin kanssa Bialystokissa 11.4.2006. Omat muistiinpanot.

Andrianov 2007: Juha Torvisen vetämä fenomenologian teemapäivä 24.10.2007 Hki. Omat muistiinpanot.

Andrianov 2008: Omat muistiinpanot Tuija Kokkosen esitelmästä Esittävien taiteiden tutkijakoulussa 17.1.2008.

Andrianov 2009: EST – esittävien taiteiden tutkijakoulun talviseminaari, Kallio-Kuninkaala, tammikuu 2009. Omat muistiinpanot.

Andrianov 2009: Anna Rastaa vetämä autoetnografiakurssi 2009 Tre. Omat muistiinpanot.

Assmuth Laura, Huttunen Laura, Ranta-Tyrkkö Satu ja Rastas Anna 2011: ”Et-nografinen tutkimus? Analyysia ja kuvausta.” Jatkokoulutuskurssin tehtäväpa-  
peri. Tampereen yliopisto 17.–18.2.2011.

Kauppinen, Jari 2012: ”Hei, kuka puhuu? – Sähköinen, vahvistettu ja medioi-  
tu ääni teatterinäyttämöllä.” TeaTS-kevätseminaari 11.5. 2012, Teak, Helsinki.  
Omat muistiinpanot.

Lainsuojattomat VII, Vapaiden ammattiryhmien teatterifestivaali 6.-10.9.2006  
Pori. Käsiohjelma.

Rastas, Anna 2009. ”Auttaisiko autoetnografia? Kokemuksesta tutkimukseksi.”  
Kurssimoniste. Tampereen yliopisto.

Rastas, Anna 2011. ”Tutkijaminä tekstissä. Itsereflektiosta autoetnografiaan.”  
Luentomoniste. Tampereen yliopisto.

*Sad Songs from the Heart of Europe* 17.5.2011 Turun kaupunginteatteri. Käsi-  
ohjelma.

Williams, Margaret: UNIMA World Congress & Festival / Professional  
Development, Australian Perth 2008. Omat muistiinpanot.

Esine roolissa

## LIITE 1. SANASTO

### Allegoria

Taiteen sanakirjan mukaan allegoria tarkoittaa asian kuvaamista toisen asian avulla, usein personoimalla. Esimerkiksi naishahmo paljastuu *oikeuden* allegoriaksi varusteidensa eli attribuuttien avulla: silmäside kuvaa puolueettomuutta ja kädessä oleva vaaka tosiasioiden punnitsemista. Nainen on siis *allegorinen henkilöhahmo*. (Konttinen, Riitta ja Laajoki, Liisa: *Taiteen sanakirja*, 22. Toimittanut Kaarina Turtia. Otava, Hki 2000.) (> attribuutti, personifikaatio)

### Anima

Sielu, henki. (Turtia, Kaarina: *Sivistyssanat*, 59. Otava, Helsinki 2001.)

### Animaatio

Harri Römpötin mukaan "[ - ] animaation on arvioitu olevan maailman nopeimmin kasvavia teollisuudenaloja" (Römpötti Harri, "Kaikki haluavat tehdä animaatioita." *Helsingin Sanomat* 18.10.2005, C4). Römpötti viittaa animaatioelokuvaan, johon 'animaatio' useimmin mieltynee Suomessa. Animaatiossa on kysymys elottoman elollistamisesta, "elävistä kuvista". Animaatioelokuvien hahmot voivat esiintyä esimerkiksi nukkeina tai piirroksina aivan samoin kuin nukketeatterin näyttämöhahmotkin. (> nukke, paperiteatteri)

Tässä tutkimuksessa käytän kuitenkin *näyttämöanimaation* käsitettä erottamaan teatterin elokuvasta yleisellä tasolla, vaikkakin yksittäisten nykyesitysten kohdalla eron tekeminen on joskus vaikeaa, eikä välttämättä edes palvele tulkintaa. (> näyttämöanimaatio)

Elokuva-animaatiotekniikoista: [mediakompassi.yle.fi/opettajat/opetusosiot/animaatio/animaatiotekniikat](http://mediakompassi.yle.fi/opettajat/opetusosiot/animaatio/animaatiotekniikat) (luettu 20.9.2012)



## Animaatioteatteri

Kun *nukketeatteri* viittaa teatterimuotoon, jolle tunnusomaista on nukke (väline), *animaatioteatteri* sen sijaan viittaa teatterimuodolle ominaiseen toimintaan tai tapahtumiseen – animaatioon. Animaatioteatterista ovat puhuneet ja kirjoittaneet esimerkiksi tanskalainen tutkija Ida Hamre (ainakin vuodesta 1993 saakka, jolloin hänen väitöskirjansa ilmestyi nimellä *Animationsteater som kunstart – og som led i aestetik udvikling og opdragelse*) ja ukrainalainen tutkija Jevgeni Rusabrov, joiden ajatuksia siteeraan seuraavissa katkelmissa:

[--] animation encompasses the profusion of the theatre form. The term **animation theatre stresses the process, as opposed to the animated objects**. If “life and soul” is added, and this takes place in an artistic, theatrical context, we see that almost anything is capable of performing.

(Ida Hamre, *Learning through Animation Theatre - Extract from a Research Report*. Published by Unima Denmark with support from the Danish Ministry of Culture and the Nordic Cultural Fund 2004, 5. Lihavointi minun.)

Kyseisen taidemuodon eri ilmenemät yhdistävä periaate on animaation periaate, ja teatteria, joka rakentaa näyttämökielensä tälle periaateelle, pitäisi luonnollisesti kutsua animaatioteatteriksi. [- -] **Animaatioteatteri on teatteritaiteen muoto, jonka taiteellinen kieli rakentuu esiintyvien esineiden toiminnalliselle personifikaatiolle ja näyttelijä-animoijien näyttämölliselle elollistamis-sielullistamiselle.**

(Jevgeni Rusabrov, ”Nukketeatterista kohti animaatioteatteria.” Esitelmä 11.10.2008 konferenssissa *Puppetry Today. Problems of Creative Work and Artistic Perception in Contemporary Puppet Theatre*, Moskova. Suomennos UNIMA:n internet-sivuilla 2008 julkaistun ja luetun venäjänkielisen esitelmätekstin pohjalta minun, samoin lihavointi.) Huom. alkutekstissä ’animaatioteatteri’: *teatr animatsii* ja ’näyttelijä-animoija’: *aktjor-animator*. Jälkimmäinen voitaisiin kääntää myös: ’näyttelijä-animaattori.’ (> animaattori, animoija)

’Animaatioteatterin’ käsite näkyy teattereiden nimissä vielä suhteellisen harvoin, esimerkiksi kansainvälisiä alan festivaaleja järjestävän n. 460 organisaation joukosta animaatioteatteriksi nimettyjä löytyy vain yksi: The Animation Theatre Tandarica, Romania. Festivaalien nimissä ’animaatioteatteri’ näkyy lähinnä Brasiliassa, jonka 17 alan festivaalista kolme on sisällyttänyt nimeensä

muodon *teatro de animacão*. Brasilian lisäksi vain Italiasta löytyy animaatio-teatterifestivaali: ANIMAR, Festival del teatro di animazione sul Mediterraneo a Teulada. (Lähde: *Repertory of International Festivals*. Julkaisija: UNIMA International, Commission for International Festivals 2008-2012. Luettu 31.8.2012: [www.unima.org/uni144\\_Repertory2012.pdf](http://www.unima.org/uni144_Repertory2012.pdf))

(> nukketeatteri)

### **Animaattori**

Animaattori-nimike on Suomessa vakiintunut tarkoittamaan elokuva-animaation tekijää (ks. esim. Suomen animaationtekijät ry:n sivut [www.animaatioklinikka.fi](http://www.animaatioklinikka.fi)). Tällöin puhutaan (liike)animoinnin teknisestä toteuttajasta. Animoitu figuuri on animaattorin työn tulos, jonka katsoja vastaanottaa valmiina teoksena; animaattoria ei enää elokuvan esityksessä tarvita. On tietenkin huomattava, että niin elokuva- kuin näyttämöanimaatiossakin elollistamisen moodina liikkeen ohella käytetään usein ääntä (äännähdykset, puhe jne.), jonka tekijää ei kummassakaan taidemuodossa kutsuta animaattoriksi. (> animoija)

### **Animatismi**

Luonnon elollistaminen. Tutkimushistoriaan kuuluvalla termillä tarkoitetaan toisinaan havaittavaa taipumusta hahmottaa elottomat esineet ja persoonattomat ilmiöt tunteviksi, tahtoviksi ja toimiviksi, ilman että tähän hahmottamiseen välttämättä liittyyisi kuvitelmaa selväpiirteisestä persoonasta tai sielusta. Kun ankan ukonilman aikana tuumimme, ”mihinkähän se iskee”, niin itse asiassa tuo ’se’ sisältää mielteen toimivasta ja tahtovasta ilmiöstä, vaikkemme varsinaisesti omaa mitään käsitystä esimerkiksi ukkosen jumalasta. Uskonnon alkuperäisteorioissa animatistisia mielteitä on haluttu pitää yhtenä varhaiskantaisen ajattelun ja tuntemistavan perusmuotona, joka uskonnon kehityksessä olisi edeltänyt animismia. Tähän viittaa animatismiin toinen nimitys preanimismi. Sen mukaan elolliseksi ja toimivaksi koettu tai havaittu taivas olisi vanhempi kuvitelma kuin taivaan jumala.

(Luettu 20.9.2012: [www.helsinki.fi/folkloristiikka/opiskelu/terminologia.htm](http://www.helsinki.fi/folkloristiikka/opiskelu/terminologia.htm))

## Animisaatio

Henryk Jurkowskin termi figuurin rituaaliselle elollistamiselle, jossa ihmis-  
esiintyjät suhtautuvat liikkumattomaan esineeseen kuin elolliseen (Jurkowski,  
*Aspects of Puppet Theatre*, 37. London: Puppet Centre Trust, 1988).

## Animismi

1) sielu-usko, 2) teoria, joka selittää uskonnon alkuperän sielu-uskon pohjalta. Tutkimushistoriaan kuuluvalla termillä tarkoitetaan alkukantaisia kuvitelmia ihmisiin, eläimiin, kasveihin, jopa elottomiin olioihin ja ilmiöihin kuuluvista sieluista. Tällainen sielu on ikään kuin olion varsinainen ”itse” tai ”minä”, ja se saattaa poistua tilapäisesti esimerkiksi unessa, hurmostilassa, säikähdettäessä, sairastuttaessa tai pysyvästi kuoleman tai tuhoutumisen tapahtuessa.

(Luettu 20.9.2012: [www.helsinki.fi/folkloristiikka/opiskelu/terminologia.htm](http://www.helsinki.fi/folkloristiikka/opiskelu/terminologia.htm))

Tiina Käkälä-Puumala kirjoittaa animismista artikkelissaan ”Toiset meistä: kaksoisolennon apologia” näin:

Jean Baudrillard on todennut primitiivisiin kulttuurisiin liitetystä animismista, että käsite on harhaanjohtava sikäli, jos sillä tarkoitetaan ajattelua, jossa kaikki asiat ja esineet nähdään elävinä. Olennaista animismina tunnetussa ilmiössä ei Baudrillardin mukaan ole elämän idealisointi (”kaikki on elävää”) vaan se, että **eroa – ja samalla hierarkiaa – elottoman ja elollisen välillä ei tehdä**. Ne kuuluvat samaan järjestykseen aivan samoin kuin yhteisön kuolleet jäsenet ovat edelleen osa yhteisöä, erillinen mutta sosiaalisesti olemassa oleva ryhmä, jonka kanssa kommunikoidaan rituaalisten vaihtojen välityksellä.

(Nuori Voima 5-6/2003, 4; lihavointi minun.)

Hierarkian mainitsee, Tadeusz Kantorin töihin liittyen, myös Hans-Thies Lehmann kuvatessaan draaman jälkeisen teatterin panoraamaa. Vaikkei Lehmann animismin käsitettä käytäkään, hänen mukaansa

Kantorin teatteri tunnetaan lähes ihmisen kokoisista nukeista, joita näyttelijät kantavat mukanaan. Nuket ovat Kantorille ihmisen varhaisempi, unohdettu ole-

mus, ihmisen muisto-minä, jota tämä edelleen kuljettaa mukanaan. Nukkien merkitys on kuitenkin tätäkin laajempi. Vaihtaessaan eräällä tapaa osia elävien ruumiiden kanssa ja ollessaan yhteydessä rekvisiittaan ne muuttavat näyttämön kuolemanmaisemaksi, jossa siirtyminen (usein nukkemaisesti toimivista) henkilöistä (kuin lasten eloon herättämiksi) nukeiksi muuttuu liukuvaksi. Voitaisiin melkein sanoa, että draaman verbaalisen dialogin korvaa *ihmisten ja esineiden välinen* dialogi. [- -] **Ihmisen ja esineen välinen hierarkia suhteellistetaan havaitsemista varten.**

(Lehmann, *Draaman jälkeinen teatteri*, 135, lihavointi minun)

### **Animoida**

'Animoida' (engl. *to animate*) on nukketeatteritaiteilija Esa Pakarinen Jr:n jo 1990-luvun puolivälissä ehdottama termi tallentamattomissa ohjauskusteluissa, joita kävimme *Totuuden helmi* -nukketeatteriproduktion aikana (ohjaus Esa Pakarinen Jr, Jyväskylän Huoneteatteri, ensi-ilta 3.3.1996) ja siitä lähtien useissa nukketeatterin olemusta ja terminologiaa koskevissa keskusteluissamme, jotka olivat osaltaan suuresti vaikuttamassa Näyttämöanimaation tutkimuskeskus -nimisen ryhmän perustamiseen vuonna 2007 Tampereella.

Kaarina Turtian mukaan animoida-verbin suomalaisperäinen vastine olisi 'elävöittää' (*Sivistyssanat*, 60. Otava, Hki 2001). Käytän tässä tutkimuksessa kuitenkin suomalaisperäisenä ekvivalenttina verbiä 'elollistaa'. (> animointi, elollistaa, elävöittää, Näyttämöanimaation tutkimuskeskus)

### **Animoija**

Elottoman figuurin elollistaja. Tässä tutkimuksessa ehdotetaan 'animoijaa' korvaajaksi 'nukettajalle'. (> nukettaa, nukettaja)

## **Animointi**

Elottoman figuurin elollistaminen. Näyttämöanimaatio käyttää liikkeen ja äänen lisäksi muitakin animoinnin moodeja, kun taas Suomen animaationtekijät ry:n verkkosivuilta löytyvä 23-kohtainen animaatioelokuvan tuotantoprosessikuvaus vihjaa, että elokuva-alalla animointi ymmärretään nimenomaan liikemoodin luomiseksi:

Animointi on tuotannon vaiheiden ydintä: animoidessa luodaan animaatiohahmojen näyttelijäsuoritus. Piirrosanimaatiossa animaattori testaa ja työstää piirtämiensä hahmojen liikkeit viivatesterin avulla tarkistaen. Animointiin liittyvät korjaukset ja muutokset on edullisinta tehdä ennen muihin vaiheisiin siirtymistä. Valmis animointi skannataan tietokoneelle ja väritetään. Kun 3D-animaatiossa on hahmoille tässä työvaiheessa luotu liikkeit, tallennetut liikkeit ovat muokattavissa periaatteessa loputtomiin, aikataulun antamissa puitteissa, aina siihen asti kunnes kuvat renderöidään.

Vaikka edellä siteeratussa tekstissä puhutaankin näyttelijäsuorituksesta, tällä ei tarkoiteta ääninäyttelijän tekemää työtä, joka sivuston tietojen mukaan kuuluu animaatioelokuvan esityövaiheeseen ja toteutetaan ennen animointia (äänituotanto: työvaihe nro 6, animointi: työvaihe nro 14).

(Luettu 20.9.2012: [www.animaatioklinikka.fi/fi/tietopankki\\_tuotantoprosessi.html](http://www.animaatioklinikka.fi/fi/tietopankki_tuotantoprosessi.html))

## **Antropomorfinen**

Ihmisen kaltainen, ihmistä muistuttava (Turtia, Kaarina: *Sivistyssanat*, 68. Otava, Hki 2001.) Antropomorfismi on ihmisen ominaisuuksien ulottamista esimerkiksi eläimiin tai elottomaan luontoon (Nurmi, Timo: *Uusi suomen kielen sanakirja*, 44. Gummerus Jkl Hki 1998).(> animismi)

## Aspekti

Aspekti (engl. *Aspect*) on verbaalien muotokategoria, jonka jäsenet ilmaisevat verbaalin kuvaaman toiminnan luonnetta (yleensä suhteessa aikaan, toiminnan ”kestoon”). Suomalainen viittomakieli erottelee perfekttiivisen ja imperfektiivisen aspektin. Perfektiivinen aspekti ilmaistaan normaalisti verbaalin perään liittyvillä adverbialiviittomilla (kuten VALMIS ja LOPPU) tai liikkeen muuntelun avulla. Imperfektiivisen aspektin alalajeja (”jatkuvuutta”) voidaan ilmaista erilaisin liikkeen toistoprosessein. [Huom! Perfektiivinen aspekti ilmaisee tekemisen loppuun saattamista, sitä että teko on ajallisesti rajattu (vrt. *luin kirjan*). Imperfektiivinen aspekti ilmaisee ajallisesti rajaamatonta toimintaa (vrt. *luin kirjaa*).]

(SVKA 112/212 Morfologia ja syntaksi: Tommi Jantusen luento Rissasen (1998) SVK:n morfologisia (taivutus)kategorioita koskevan näkemyksen pääkohdista. Jyväskylän yliopisto, Kielten laitos, Suomalainen viittomakieli. Luettu 10.10.2008: <http://users.jyu.fi>)

Aspektologia on suomalaisille yleensä vaikeasti sisäistettävissä, koska suomen kielessä ei ole vastaavaa ilmiötä. Nyrkkisääntönä voidaan sanoa, että silloin kun suomen kielessä käytetään osaobjektia, venäjässä käytetään verbistä imperfektiivistä aspektia. Kun taas suomessa on kokonaisobjekti, venäjässä käytetään perfekttiivistä verbiä.

(Opetushallitus, Etälukio: venäjä. Luettu 20.8.2008: <http://www.oph.fi/etalukio/venaja/venaja6/kielioppi2.htm>)

## Attribuutti

Attribuutti tunnetaan parhaiten kielitieteellisestä yhteydestään substantiivin määritteenä. Filosofissa siitä puhutaan olennaisena ominaisuutena, ja kuvataiteessa tunnusmerkkinä tai -kuvana (Koukkunen, Kalevi: *Nykysuomen sanakirja. Vierassanojen etymologinen sanakirja*, 53. WSOY Porvoo-Juva, 1990).

Taiteen sanakirjan mukaan attribuutti on

[ - - ] *tunnuskuva*, esine tai käsite, joka liitetään henkilön tai allegorisen käsitteen yhteyteen tämän tunnistamiseksi [ - - ]. Keskiajan taiteessa a:t olivat tärkeitä pyhimysten ja personifioitujen käsitteiden (esim. hyveet ja paheet) tuntomerkkeinä, joihin ne vakiintuivat keskiajan lopulla. Pyhimyksen tunnistaa usein piinavälineestä [ - - ] tai hänen elämänsä liittyvästä esineestä. [ - - ] A:n erottaa symbolista se, että sillä ei tavallisesti ole esineellisen merkityksensä lisäksi vertauskuvallista merkitystä.

(Konttinen, Riitta ja Laajoki, Liisa: *Taiteen sanakirja*, 42. Toimittanut Kaarina Turtia. Otava, Hki 2000.)

Kristillisen kirkon keskiaikaisen veistosfiguurin henkilöllisyys on siis ollut tunnistettavissa nimenomaan sen attribuutista, eli attribuutti on vastannut katsojan kysymykseen: Ketä tuo esittää? Tai jopa: Kuka sinä olet? Jos *nimeäminen* ajatellaan esineen elollistamisen yhdeksi mahdolliseksi moodiksi, pyhimysattribuutin kaltainen esineen osa tai lisuke vaikuttaa suuresti elollistamistaphtumaan, voipa jopa yksistään riittää teatterilliseen havaintoon esineestä roolissa ja tällöin saada moodin statuksen. Kaikki teatterinukkeeseen liittyvä tarpeisto ei tietenkään ole attribuuttista kuten ei ihmisesiintyjänkään käyttämä tarpeisto, mutta auttaessaan katsojaa nimeämään esineen elolliseksi näyttämöhahmoksi tarpeisto attribuoituessaan toimii animoinnin moodina toisin kuin ihmisteatterissa, jossa attribuutti säilyy pelkkänä tarpeistona esiintyjän elollisuuden ollessa ontologinen lähtökohta. (> allegoria, personifikaatio)

## Dislokaatio

Teatterikorkeakoulun Valo- ja äänisuunnittelun laitoksen tutkija Jari Kauppinen käytti esitelmässään ”Hei, kuka puhuu? – Sähköinen, vahvistettu ja medioitu ääni teatterinäyttämöllä” (Kauppinen, Jari: TeaTS-kevätseminaari 11.5.2012, Teak, Helsinki) dislokaation käsitettä viittaamaan ruumiista irrotettuun ää-

neen, eli kyseessä oli nimenomaan kehon ja äänen dislokaatio. Esimerkkinä hän käytti Forced Entertainment -ryhmän esitystä *Voidstory*, jossa roolihahmojen näyttämöhahmoina nähdään still-kuvia ihmisistä samalla kun roolihahmojen repliikit kuullaan ihmisnäyttelijöiden lukemina näyttämöltä. Lukeminen tapahtuu näkyvillä, eli puhe ei ole nauhoitettua.

Tämän tutkimuksen näkökulmasta *Voidstoryn* näyttämöanimaatiossa roolihahmojen näyttämöhahmoina esiintyvät kaksiulotteiset ihmisfiguurit animoitiin puhutuilla minä-replikeilla (moodi) figuurien ympäristöstä niihin liittyen (lokaatio) animoinnin aspektin ollessa imperfektiivinen ja animoijien ollessa katsojien näkyvillä. Dislokaatio koski nimenomaan *rooleissa olevien figuurien* kehon ja äänen havainnointia eri paikoista, ei nähtyjen elävien ihmisnäyttelijöiden (animoijien) ja heidän ääniensä. Repliikit kylläkin luettiin mikrofoneihin eli ääni vahvistettiin sähköisesti, mikä Kauppisen mukaan litistää äänen kaksiulotteiseksi vahvistimen toimiessa tällöin samassa tehtävässä kuin missä valkokangas on kuvalle. Animoijien suunliikkeet ja kasvonilmeet kuitenkin edesauttoivat katsojan havaintoa siitä, että äänet tulivat heidän kehoistaan. Jos he sen sijaan olisivat animoineet figuureja käyttäen jotain ei-äänellistä moodia, esimerkiksi roolihahmojen ajatusten ilmaisemista visuaalisesti, mutta olisivat puhumalla ilmaisseet *omia* (tai omien kehojensa representoimien roolihahmojen) ajatuksia, olisi dislokaatio silloinkin liittynyt animoinnin moodin ja animoitavien figuurien eripaikkaiseen havainnointiin.

Moodin ja figuurin dislokaatio ei suinkaan ole mikään uusi asia nukketatterin piirissä. Esimerkiksi muinaisessa (nykyäänkin esitetyssä mutta harvinaisessa) thaimaalaisessa varjoteatterimuodossa *nang yaissa* kaksi yleisön näkyvissä olevaa ääninäyttelijää esittää roolihahmojen dialogin samalla kun tanssija-animoijat liikuttelevat näyttämöhahmoina esiintyviä figuureja. Traditioon viitataan vanhimmassa Thaimaan teatteria sivuavassa kirjallisessa maininnassa, joka on peräisin 1400-luvulta (Jukka O. Miettinen, *Jumalia sankareita demoneja*, 96. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja N:o 5, Valtion painatuskeskus Helsinki 1987). Tässä tapauksessa animoinnin moodeja on käytössä kaksi, liike ja puhuttu minä-repliikki, joista jälkimmäistä dislokaatio siis koskee.

Animoijan etäisyyttä figuurista on pohtinut Stephen Kaplin artikkelissaan "A Puppet Tree. A Model for the Field of Puppet Theatre" (teoksessa John Bell (toim.), *Puppets, Masks, and Performing Objects*, New York University and Massachusetts Institute of Technology 2001). Kaplinin puudiagrammi ammentaa ikivanhoista traditioista, mutta enteilee samalla jo postdraamallista nukketatteria, jonka dislokatiivisesta animoinnista Lucile Bodson käyttää ilmaisua *distant manipulation* artikkelissaan "Becoming a Puppeteer Today" (*Teatr Lalek* 1/107/2012, 10).



## Elollinen

Elolliseen luontoon kuuluva, elävä, orgaaninen (Nurmi, Timo: *Uusi suomen kielen* sanakirja, 108. Gummerus Jkl-Hki 1998). Haluaisin ajatella 'elollista' myös hyvin yksinkertaisesti esimerkiksi näin: Elo/llinen vrt. talo/llinen: henkilö, jolla on talo. Elollisella on siis 'elo', elämä.

## Elollistaa

Mieltää elolliseksi, henkilöidä, personoida (Nurmi, Timo: *Uusi suomen kielen* sanakirja, 108. Gummerus Jkl-Hki 1998). Transitiiiverbi: tarvitsee objektin. Esimerkiksi: Animoija ja katsoja *elollistavat esineen*. (> animoida, personifikaatio)

## Elollistua

Intransitiiviverbi: ei tarvitse objektia. Esine voi elollistua roolin näyttämöhahmoksi teatterissa, mutta mitä oikeastaan on elollistuminen luonnossa, biologisessa maailmassa? Milloin moinen elollistuminen tapahtuu, jos koskaan? Se ei liene sama asia kuin syntyminen (esimerkiksi nisäkkään sikiöhän elää jo kohdussa). Elollistuminen luonnossa voidaan ehkä ajatella isompana, pitempänä prosessina, esimerkiksi kiertokulkuna: kuollut organismi synnyttää uutta elämää, joka kuoltuaan synnyttää taas uutta elämää. Dezsö Szilágyi yhdistää luonnon kiertokulun ja teatterin seuraavasti:

On the puppet stage, before the spectator's eyes, the supreme act of creation is taking place – lifeless, dead matter is turned into life. In his own activity man, as a rule, achieves the opposite. In order to create anything he has to watch part of his living environment suffer death. To clothe himself, to make a chair, to put down his ideas on paper, to represent the world with brush and paint – to do any of these he must turn living organisms into lifeless minerals. At the same time his yearning and his wish to create life are in fact stronger than the compulsion of his destructive instinct. This creative urge is translated into other spheres and satisfied by the puppet brought to life.

(“The Modern Puppet Stage and its Audience” teoksessa Editorial Board of UNIMA (toim.), *The Puppet Theatre of the Modern World. An International Presentation in Word and Picture* 1967, 35)

## Eloton

Hengetön, asumaton, äänetön, epäorgaaninen, yksitoikkoinen, ilmeetön (Nurmi, Timo: *Uusi suomen kielen sanakirja*, 108. Gummerus Jkl-Hki 1998). Haluaisin ajatella 'elotonta' myös hyvin yksinkertaisesti esimerkiksi näin: Elo/ton vrt. talo/ton: henkilö, jolla ei ole taloa. Verbijohdannaista ('tulla elottomaksi') tästä sanasta ei ole; on vain substantiivi 'elottomuus' ja adjektiivi 'eloton.' Onko siis niin, että elottomuus käsitetään staattiseksi olemisen tilaksi; joku *on* eloton. Jos haluamme kuvata elottomaksi *tulemista*, käytämme verbiä 'kuolla'.

## Elävöittää

Antaa eloa, väriä; virvoittaa, piristää, voimistaa. Esimerkiksi: *Hän elävöittää esitelmäänsä kertomalla kaskuja.* (Nurmi, Timo: *Uusi suomen kielen sanakirja*, 111. Gummerus Jkl Hki 1998.)

Vastapari elävä – kuollut: voitaisiin ajatella, että esine elävöitetään vastakohtana kuolleelle. Mutta onko esine kuollut (kantasuom. 'kuol-nut' vrt. 'tul-nut')? Jos, niin sen olisi pitänyt olla ensin elävä voidakseen olla tullut kuolleen olo-tilaan. Esine ei ole ollut elävä, joten se ei ole myöskään voinut kuolla. Elävä – kuollut -sanapari soveltuu siksi melko huonosti teatterinuken tarkasteluun, erityisesti "kuollut esine" on perusteeton ilmaus, vaikka tätä aika paljon käytetäänkin alan kirjallisuudessa. Harvinainen poikkeustapaus, jossa todella kuollutta elollistetaan, liittyy vainajan hyvästelyyn, josta Jurkowski esittää esimerkkeinä katalonialaisen ja ukrainalaisen rituaalin. Kataloniassa kalastajat ovat järjestäneet kuolleelle kollegalleen mahdollisuuden viimeiseen korttipeiliin animoimalla hänen ruumistaan pelipöydän ääressä. Ukrainassa vainaja on hyvästellyt ruumiinvalvojaisiin kokoontuneet sukulaisensa heiluttamalla taitavasti langoitettuja raajojaan. (Jurkowski, Henryk: "Among Deities, Priests and Shamans (Puppets within Rituals)" *Puppetry Yearbook* Vol. 4, 13-14. New York: The Edwin Mellen Press.)

Esinettä, vaikkapa nukkea, ei myöskään *elävöitetä*. Sen sijaan *tarina* voidaan elävöittää esimerkiksi nukeilla, musiikilla, kuvilla jne. Tarina kerrotaan joka tapauksessa; se on itsessään substanssi, jota voidaan tehdä 'elävämmäksi' (mielenkiintoisemmaksi) lisättyjen apukeinojen avulla.

Teatterinuken tai muun elollisen roolissa olevan esineen substanssi taas perustuu sen jonkinasteiseen elollistumiseen, eli ilman animointia sillä ei ole substanssia ollenkaan. Elollistaminen ei siis ole sille mikään ylimääräinen, mielenkiintoinen lisä, jota ilmeikään se tulisi toimeen. (>elollistua)

## Ero

Käytän Esa Kirkkopellolta lainaamaani 'eron' käsitettä perustelemaan oletustani siitä, ettei esine tai nukke voi *näytellä* (> näytellä; esittää, esiintyä, ilmaista). Kirkkopelto kirjoittaa erosta näin:

Kaikella mitä teen, on merkitys, se, jonka itse sille annan ja jonka voin ilmoittaa muille; toisaalta sillä on merkitys, jonka muiden tulkinta teoilleni antaa. Mutta lisäksi on jotakin joka on suhteessa näihin mahdollisiin tulkintoihin, jotakin joka vain tapahtuu ja ilmenee muille, teille, muttei suinkaan minulle itselleni, nimittäin tuon merkityksellisen toimintani, sanomiseni ainutlaatuinen tapahtumisen tapa, sävy, rytmi. Tuo kaikki jota toiminnassani en voi hallita ja joka jää tietoisien tarkoitusteni ulottumattomiin, ei suinkaan muodosta mitään ennalta olevaa tiedostamatonta ja "alkuperäistä" ilmenemisen kenttää, jota tietoinen ilmehtimiseni ja elehtimiseni koettaisi jollakin tapaa jälkikäteisesti tulkita ja matkia. Päinvastoin *tuotiedostamaton on olemassa vain tietoisien eleeni seurauksena*, joka irrottaa minut näin itsestäni. Tietoinen esitykseni, sanani, eleeni, synnyttää **eron tietoisien ja tiedostamattoman minäni, tahallisen ja tahattoman ilmenemiseni välillä**, ja tuolla erottautumisella on tietty tunnistettava sävy sekä rytmi. Sikäli kuin en voi kontrolloida erottautumista itseään, sikäli kun se näyttää minut epäsuhdassa itseni suhteen, se voi myös kyseenalaistaa kaiken mitä sanon tai teen, kavaltaa minut.

Ja:

Huomio kiinnittyy tahattomaan ilmenemiseen myös silloin kun arvioidaan ihmisen todellisuudentajua, hänen tietoisuudenastettaan ja sitä kautta viime kädessä hänen inhimillisyyttään. Kun esimerkiksi pohditaan onko havaittu henkilö huumattu, unessa, hypnotisoitu, psykoosissa; **onko hän elävän ihmisen sijasta kenties pelkkä nukke, robotti, androidi, tai virtuaalisesti luotu projektio, perustuu arviomme siihen ilmeneekö hänessä ero, joka on tietoiselle toimijalle ominainen.**

Ja:

**Näyttelijän työ** keskittyy juuri sen näyttämöllisen ja merkityksiä synnyttävän **erotuksen** hyödyntämiseen, joka inhimillisessä toiminnassa aukeaa.

(Esa Kirkkopelto, ”Näyttämön ilmiö” Teoksessa Houni, Reitala & Suutela (toim.): *Esitys katsoo meitä*. Teatterintutkimuksen seuran julkaisusarja Näyttämö & tutkimus 1, 12–37. Yliopistopaino, Helsingin yliopisto 2005. Lihavoinnit minun.)

### Esiintyjä

Engl. *a performer*: (ihmis)esiintyjä. Henryk Jurkowskin näkemyksen mukaan nukketeatterikoulutuksessa olisi tehtävä selväksi opiskelijoille, että he ovat nimenomaan esiintyjä, eivät näyttelijöitä (keskustelu Jurkowskin kanssa Bialystokissa 11.4.2006). Englanninkielisessä diskurssissa esine-esiintyjistä käytetään vakiintunutta muotoa *performing objects*. Voiko eloton esine varsinaisesti esiintyä on kysymys, jota pohdin toimintaan viittaavien verbimuotojen kohdalla. (> esiintyä, esittää, näytellä)

### Esiintyä

Engl. mm. *to perform* (Hurme, Raija, Malin, Riitta-Leena & Syväoja, Olli: *Uusi suomi-englanti suursanakirja*, 119. WSOY Porvoo-Helsinki-Juva 1984.) Suomen kielessä intransitiiviverbi, eli ei tarvitse objektia. Voidaan kuitenkin lisätä määreitä kuten esiintyä *jollekin*, *jonakin* tai *jossakin*. Yleisötapahuman juontaja voi esimerkiksi ilmoittaa: ”Tänä iltana täällä Tampere-talon salissa *meille esiintyy* Se-ja-se, joka *esittää teoksen* Se-ja-se.” Esimerkki johdattaa minut pohtimaan eroa esiintymisen ja esittämisen välillä siten, että esiintyminen ehkä liittyy esiintyjän selvemmin katsoja-kokijaan, kun taas esittäminen liittyy hänet esitettävään teokseen tai rooliin. Näin ajateltuna englanninkielinen *to perform*, joka voidaan suomentaa sekä ’esiintyä’ että ’esittää’, jakautuisi johdannaisissaan seuraavasti: *a performer* – (ihmis)esiintyjä, *a performing object* – esiintyvä / esittävä esine (vrt. esittävä taide). (> esittää)

## Esineteatteri

Engl. 'object theatre'. Yleisesti käytetty nimike nukketeatterin muodolle, jossa teatterinuken asemesta elollisen roolissa on jokin muu esine. Nimike on siikälä hieman harhaanjohtava, että myös nukke on esine kuten Henryk Jurkowski aiheellisesti muistuttaa (*A History of European Puppetry* Vol. 2: The 20th Century, 477). Oikeastaan 'nukketeatterin' pitäisi siis olla 'esineteatterin' alakäsite eikä päinvastoin.

Joskus käsitteitä näkee käytettävän myös rinnakkain John Bellin tapaan: "Much writing about puppet, mask, and object theatre is not distinctly defined as such." ("Puppets, Masks, and Performing Objects at the End of the Century" (*The Drama Review* 43.3 1999 15-27, luettu 10.8.2009: [http://muse.jhu.edu/journals/the\\_drama\\_review/v043/43.3bell01.html](http://muse.jhu.edu/journals/the_drama_review/v043/43.3bell01.html)). (> objekti)

Jurkowskin mukaan nukken ja esineen erona (nukketeatterissa) on, että nukke transformoituu vain kerran, elollistuessaan, kun taas esineen on käytävä läpi kaksi transformaatiovaihetta: sen pitää paitsi elollistua myös muuttua rooli-hahmon näyttämöhahmoksi, koska sitä ei ole valmistettu rooli-hahmon ikoniseksi merkiksi (Jurkowski, *Aspects of Puppet Theatre*, 41).

## Esittää

Engl. *to perform*, joka voidaan suomentaa myös: suorittaa, tehdä; toimittaa; saada aikaan; esiintyä; toimia (Hurme, Raija, Pesonen, Maritta ja Syväoja, Olli: *Englanti-suomi opiskelusanakirja*, 567. WSOY Porvoo-Helsinki-Juva 1994/1996). Suomen kielessä transitiiiviverbi, eli tarvitsee objektin: esittää + *mitä?* Transitiivisuudesta huolimatta meillä on vakiintunut käsite 'esittävä taide', jota mukailten voitaisiin puhua myös 'esittäivistä esineistä' (*performing objects*). (> esiintyä, objekti)

## Figuuri

Englannin *figure*: kuva; kuvio; [henkilö]kuva, figuuri; hahmo; olento; vartalo; muoto (Hurme, Raija, Pesonen, Maritta ja Syväoja, Olli: *Englanti-suomi opiskelusanakirja*, 295. WSOY Porvoo-Helsinki-Juva 1994/1996).

Kolmi- ja kaksiulotteisten hahmojen lisäksi figuureiksi voidaan käsittää myös suuremmat kokonaisuudet, esimerkiksi Leea Klemolan mainitsema maisema:

Seuraava askel oli **Barry Lopezin** kirja *Arktisia unelmia* (1988). Lopez on pohjoisissa paikoissa viihtyvä maisematutkija. Kirjasta löysin eskimot, jotka suhtautuvat maisemaan elävänä olentona. Vuoret, jää ja vesi sekä niiden yllä liikkuvat tuulet ja pilvet ovat

heille elementtejä, joita voi yrittää ymmärtää ja tulkita ikään kuin eläviä olentoja. Maisema on heille Jumalan kasvot.

(*Kohti kylmempää*, 4. Teatteri-lehden julkaisusarja Nro 33, 2008.)

Tällöin kokonaisuus nähdään figuurina, joka on elollisen roolissa; ei jonkin toisen elollisen hahmon taustana tai lavasteena.

### **Figuuriteatteri**

Etsiessään 'nukketeatterin' korvaavaa ilmaisua esitystaiteelleen useat nukkeja ja esineitä elollistavat ryhmät erityisesti germaanisella kielialueella ovat päätyneet käyttämään 'figuuriteatteria'. Pelkästään Itävallassa figuuriteattereita on useita, esimerkiksi Homunculus Figurentheater e.V., Möp Figurentheater ja Karin Schäfer Figuren Theater. Saksassa toimivat mm. Figurentheater Lübeck ja Figuren Theater Tübingen, ja naapurimaassamme Ruotsissa Figurteaterkompaniet. Belgian Gentissä sijaitsee jopa Europees Figurenteatercentrum (EFTC).

On huomattava, että yllä mainitut instanssit järjestävät kansainvälisiä festivaaleja, minkä vuoksi ne mainitaan UNIMA:n festivaaliluettelossa – kaikkien figuuriteatteri-nimeä käyttävien yhteislukumäärä on tietenkin paljon suurempi.

'Figuuriteatterin' käsite näkyy käytännön tasolla myös siten, että nukketeatterifestivaalit ovat saaneet rinnalleen figuuriteatterifestivaaleja erityisesti Saksassa (24 eri festivaalia, joiden nimessä esiintyy 'figuuriteatteri'). Esimerkkeinä muualta mainittakoon vaikkapa norjalainen tapahtuma Agder International Figurteater Festival, italialainen Festival Nazionale di Teatro di Figura "Aspettando Mani Parlanti" ja itävaltalainen Internationales Figurentheaterfestival der Künstlerinnen.

(*Repertory of International festivals*, julk. UNIMA 2012.)

## Heikko toimija

Heikon toimijan käsitteellä viitataan Tuija Kokkosen tutkimukseen, jossa hän pohtii ei-inhimillistä toimijuutta samanarvoisena – vaikkakaan ei samanlaisena - esityksen tekijänä inhimillisen toimijuuden rinnalla (omat muistiinpanot Tuija Kokkosen esitelmästä Esittävien taiteiden tutkijakoulussa 17.1.2008). Esitelmässään Kokkonen viittasi Gianni Vattimoon, joka on ns. heikon ajattelun koulukunnan perustaja ja *Heikko ajattelu* -teoksen (1983) toinen toimittaja yhdessä Pier Aldo Rovattin kanssa. Vattimo käyttää vahvoista rakenteista (globaaleista järjestelmistä ja ideologioista) luopumista myös kristinuskon postmodernissa tulkinnassaan (Vattimo, *Uskon että uskon*, Juhani Vähämäen laatima sanasto, 137. Kustannusosakeyhtiö Nemo 1999).

Sovellettuna omaan tutkimukseeni heikon toimijan käsite resonoi näyttämöanimaation perfektiivisen aspektin potentiaalisen merkityksen kanssa: esinettä ei animoida mitenkään, tai oikeammin: (ihmis)toimijoiden osuus animoinnista ei tapahdu näyttämöesityksen preesensissä. Esine ei liiku eikä sille näytä tapahtuvan mitään. (> illuusio)

## Hän-repliikki

Animoinnin moodi, jossa ihmisesiintyjä osoittaa asennoituvansa esineeseen elollisena vastaanäyttelijänä, hänenä. Hän-repliikki voidaan esittää katsojalle esimerkiksi puhuttuna tai kirjoitettuna, jolloin katsoja havainnoi sitä kuultuna tai luettuna. Toki hän-repliikki voidaan esittää myös toiselle vastaanäyttelijälle, joka voi olla ihmisesiintyjä tai esine. Jälkimmäisessä tapauksessa hän-repliikin esittävä ihmisesiintyjä animoi kahta esinettä: sekä puheenaiheena olevaa ”hän-tä” että sitä, jolle puhutaan. Hän-repliikkiä voidaan pohtia filosofisen antropologian piirissä kehitetyn, tarkemmin Martin Buberin esittämän kahden maailmasuhteen kautta: edustaako se ihmisen Minä-Se vai Minä-Sinä -suhdetta? Ehdotan jälkimmäistä nimenomaan erotukseksi yksisuuntaisesta, Toiseen objektina suhtautuvasta esineellisyyden hyväksikäytöstä (Laine, Timo teoksessa Timo Laine ja Petri Kuhmonen 1995, *Filosofinen antropologia*, 71. Jyväskylä: Atena Kustannus).

(> animisaatio, sinä-repliikki)

## Illuusio

Jos esineen elollistumista pidetään elämyksen edellytyksenä, ei voi jättää pohjimatta illuusion käsitettä ja merkitystä. Perinteinen nukketeatteri perustuu *vahvalle illuusiolle* esineen elollisuudesta, joka useimmiten tuotetaan liike-moodin avulla. Liikkuminen ja sen tuottamiseen kehitetyt tekniikat määrittelevät nukketyypit ja niiden myötä nukketeatterigenret, joiden hyvä tunteminen ja käyttö näyttämöanimaatiossa toki tuottavat usein vahvan illuusion.

Vahva illuusio voidaan kuitenkin tuottaa myös muun kuin liikemoodin avulla, eikä liikkuminen sinänsä ole sen enempää tae elollistumisen kokemukselle sen enempää kuin sen edellytykskään. Tämä tutkimus osoittaa, että myös *heikon illuusion* näyttämöanimaatio voi tuottaa voimakkaan elämyksen katsojajokijalle.

Vähimmillään, pienimpänä elollistumistapahtuman yksikkönä, näyttämöanimaatio tuottaa katsojalle teatterillisen havainnon esineestä roolissa, eli esiintymisestä roolihahmon näyttämöhahmona. Animoituminen eli elollistuminen voi tällöin tapahtua vain käsitteellisellä tasolla, eikä esine itsessään välttämättä vaikuta lainkaan elävältä. Monet nykyteatteriesitykset suosivat tällaista heikon illuusion näyttämöanimaatiota, ja mm. Smedsin töistä sitä löytyy runsaasti.

Teoksessaan *Draaman jälkeinen teatteri* Hans-Thies Lehmann selittää draaman jälkeisen ja draamallisen teatterin eroa suhteessa illuusion näin:

Uusi teatteri tekee päätelmiä turvallisuudentunteensa menettäneen katsojan asemasta ja tilanteesta, hänen kietoutumisestaan todelliseen teatteritapahtumaan ja teatterihetkeen: se tutkii, mitä mahdollisuuksia jäljellä olevan esteettisen etäisyyden vähentäminen tai hylkääminen avaa. *Draamallisessa* teatterissa alati vain piilevänä pysyvä ruumiillinen osallisuus [- -] tulee ilmeiseksi, kun katsoja ei uppoudu vain esitettyyn illuusion vaan hänen huomionsa suuntautuu tähän hetkeen, omaan asemaan teatterisalissa. (s. 189)

Mutta:

Kuitenkin myös etäännyttävien teatteri pystyy herättämään ihmetystä ja aistimellista samastumista. Myös ilman todellisuuden vääristelemistä voi syntyä tuntemus, joka on aina sisältynyt keskusteluun illuusiosta. (s. 191)

Esa Kirkkopelto ei erottele teatteri-illuusiosta eri asteita, eikä liitä sitä erityisesti draamalliseen tai draaman jälkeiseen teatteriin. Hän pohtii illuusiota *maailmasuhteena* seuraavasti:

Teatterissa, jossa ympäröivä toiminnan maailma tarkoituspäineen on suljettu pois, on mahdollista luoda ”leikisti” *illuusio* (< *ludere*, leikkiä) tietynlaisesta maailmassa olemisesta. [- -] Maailma ei teatterissa siis suinkaan putoa pois, vaan on leikissä mukana. ”Teatteri-illuusio” ei merkitse, että luulisin näyteltyä



oikeaksi tapahtumaksi, se ei ole myöskään mielikuvituksellinen jäljitelmä jostakin muualla ja toisessa ajassa tapahtuneesta. Kyseinen illuusio muodostaa itsessään tietyllä tavalla ymmärretyn ja esiintuodun maailmasuhteen. Teatteri-illuusio tuo esiin sen että olemme suhteessa maailmaan tietyn *illuusion kautta ja välityksellä* – illuusion, joka ei ole täydellinen eikä saakaan olla, koska juuri epätäydellisyytensä kautta se pystyy näyttäytymään meille merkitsevänä, sinä mitä se on, illuusiona *jostakin*; illuusion ansiosta ja siitä huolimatta kokemus itsessään voi näyttäytyä kokemuksena maailmasta.

Ja:

Spontaanin näyttämöllisen ymmärryksemme näkökulmasta on vaikea uskoa, että millään tekniikalla kyettäisiin koskaan luomaan täydellinen illuusio ihmistoiminnasta. Ongelmaksi muodostuu tällöin itse illuusion olemus, sen täydellisyys. [- -] Vaikka olisimme samassa tilassa (virtuaalisessa tai todellisessa) kyseisen illuusioihmisen kanssa, juuri jälkimmäisen kohdalla illuusio kuitenkin aina pettäisi: vaikuttaakseen erehdyttävästi ihmiseltä tuon olion täytyisi muodostaa meille illuusio *epätäydellisestä* illuusiosta; näin se paljastaisi oman epätäydellisyytensä olemalla aina liian täydellinen!

Kirkkopellon määritelmä meistä itsestämme illuusion paikkana pätee sekä heikkoon että vahvaan illuusion esineen elollisuudesta:

Illuusio muodostuu [- -] erityisesti *läsnäolon* vaikutelmasta, joka sallii ilmiöiden ilmenemisen kokonaisuuksina ja ykseyksinä. Läsnäolo on olion ajallis-paikallista olemista jossakin ajallis-paikallisessa jatkumossa, tuota oliota laajemman läsnäolon huomassa, siihen sekoittumatta, sulautumatta. [- -] Tuohon vaikutelmaan meillä on kuitenkin suhde. Emme normaalisti ota sitä todesta noin vain. Näin siksi että läsnäolon illuusio on lähtökohtaisesti jotakin epätäydellistä ja me myös suhtaudumme siihen varauksellisesti; ymmärrämme sen *kuvauksena* jostakin.

(Esa Kirkkopelto: ”Näyttämön ilmiö”, 20- 24. Houni & co. (toim.), *Esitys katsoo meitä.*)

## Interaktiivinen

Vuorovaikutteinen, kahteen suuntaan viestimisen mahdollistava (Nurmi, Timo: *Uusi suomen kielen* sanakirja, 261. Gummerus, Jkl-Hki 1998). Vaikka interaktio saattaa läheisestikin liittyä katsomon ja näyttämön väliseen suhteeseen, se ei kuitenkaan kuulu tämän tutkimuksen avainkäsitteisiin, enkä problematisoi itse käsitettä tässä. Koska 'nukke(teatteri)' ja 'lelu' joissakin yhteyksissä lähenevät toisiaan (esim. 'luteatteri', engl. 'toy theatre'; käännetään yleisemmin 'paperiteatteriksi'), pohdin lyhyesti 'interaktiivisen esineen' mahdollisuutta.

Taaperoikäinen lapseni sai lahjaksi muovisen, paristokäyttöisen veturin, jonka toimintoihin kuuluivat liikkuminen sinne tänne, monenmoiset veturimaiset ääntelyt sekä kasvojenilmeiden vaihtelut (veturilla oli antropomorfinen etuosa liikkuvine silmineen ja suineen). Veturilla ei varsinaisesti voinut leikkiä; sen voi vain panna käyntiin ja katsoa sen esitystä – tai tuijottaa kauhistuneena kuten lapseni, joka pelkäsi sen kovia ääniä ja arvaamattomilta vaikuttavia suunnanvaihdoksia. Vasta kun paristot poistettiin, lapsi suostui koskemaan esineeseen ja leikkimään sillä.

Lempäälän Ideaparkin Toys'r'us -lelukaupassa kiinnitin myöhemmin (tarkalleen ottaen 18.11.2009) huomiota Nalle Puh -hahmoon, jota pakkauksessa luonnehdittiin "interaktiiviseksi". Keksittyään nopeasti logiikan paineltavien nappuloiden ja hahmon "reagoinnin" välillä lapsi menetti mielenkiintonsa koko esineeseen. Toimintaperiaatehan oli aivan sama kuin vaikkapa valolampulla, joka syttyy ja sammuu nappia painettaessa; tietty toiminta aiheuttaa tietyn (aina saman) tuloksen.

Näiden kahden arkielämän esimerkin pohjalta kysyn: voiko *esine* ollakaan interaktiivinen? Vai voisimmeko oikeastaan nimittää vain *tapahtumaa* interaktiiviseksi? Sivusta seuranneen silmin ainut interaktio näytti tapahtuvan lelun ja lapsen välillä silloin kun veturista oli poistettu paristot, ja lapsi sai vapaasti olla sen kanssa vuorovaikutuksessa; vaikuttaa ja vaikuttua. *Leikin pikkujättiläisessä* (WSOY, Porvoo 2004) Liisa Piironen kuvaa leikkikalun nykytilaa muun muassa seuraavasti:

[ - ] leikkikalut heijastavat lapsen asemaa yhteiskunnassa niin kuin aikuiset sen määrittelevät. Nykyajan teollisesti valmistetut leikkikalut vastaavat siten lapsen roolia kuluttajana pikemminkin kuin leikkijänä. (s. 372)

Saman teoksen artikkelissa "Leikkikalujen elämästä" Maria Laukka toteaa:

Lapsen lelu on yhä useammin sähköinen viestin, esimerkiksi elektroninen, moniulotteinen kuva. Lapsen omin ominaisuus, välitön aistillisuus, ei tässä käsit-

teellistyvässä maailmassa pääse riittävästi käyttöön.  
[- -] Leikkikalua on tänään lähellä kolmiulotteista kuvaa ja leikki sitä ympäröivää virtuaalista tilaa. (s. 390–391)

(> paperiteatteri)

### Intransitiivinen

Verbi, joka ei voi saada objektia; objektiton, kohteeton (Koukkunen, Kalevi: *Nykysuomen sanakirja. Vierassanojen etymologinen sanakirja*, 194. WSOY Porvoo-Helsinki-Juva, 1990).

### Kolmas genre

Kolmas genre on Henryk Jurkowskin ehdottama nimike teatterimuodolle, joka ei ole puhtaasti ihmis- eikä nukketeatteria, vaan näiden ilmaisumuotojen yhdistelmä. Ihmisen ja nukun / esineen *suhde* nousee tällöin havainnoinnin keskiöön, ja se onkin usein juuri kohta, jossa merkitykset tiivistyvät. Vaikka Jurkowski esitti jo vuonna 1979 tämän suhteen olevan nukketeatterin tärkein tekijä minkä tahansa nukketeatteriteorian valossa tarkasteltuna, ja sen vaihdelleen vuosisatojen aikana (*Aspects of Puppet Theatre*, 4), hän tekee kuitenkin hämmästyneen huomion liittyen nukketeatterin kehitykseen:

[- -] I came to the surprising conclusion that the puppet is not the most characteristic element of today's performances. Its characteristic features are the **changing relationships** between its iconic signs of character, its driving power and the source of its vocal expression.

(*Aspects of Puppet Theatre*, 30–31, lihavointi minun)

Toinen Jurkowskin käyttämä termi on mixed-media theatre (*A History of European Puppetry*. Vol 1: *From Its Origins to the End of the 19th Century*, 12).

Postdraamallisen näyttämöanimaation aikana ei vain suhde animoijan ja esineen välillä, vaan myös suhde *esineen ja katsojan* välillä tulee uudella tavalla tärkeäksi.

## Lokaatio

”Lokaatio (engl. *Location*) on morfologinen kategoria, jonka jäsenet ilmaisevat esim. paikkojen sekä elollisten ja elottomien olioiden sijaintia.” (SVKA 112/212 Morfologia ja syntaksi: Tommi Jantusen luento Rissasen (1998) SVK:n morfologisia (taivutus)kategorioita koskevan näkemyksen pääkohdista. Jyväskylän yliopisto, Kielten laitos, Suomalainen viittomakieli. Luettu 10.10.2008: <http://users.jyu.fi>) (> dislokaatio)

## Manipulaatio

Käsittely (käsin ja sormin); toisten hyväksikäyttö, toisten toiminnan suuntaaminen taitavasti huomaamatta ohjailen, manipulointi, juonittelu (Nurmi, Timo: *Uusi suomen kielen* sanakirja, 355. Gummerus Jkl-Hki 1998). Engl. nukketeatterin yhteydessä varsin yleisesti käytetty *puppet manipulation*. Viittaa toimiin, joita animoija suorittaa elollistaakseen teatterinukun liikemoodia käyttäen. Tässä tutkimuksessa ’manipulaatiota’ ei käytetä yleiskäsitteenä kolmesta syystä. Ensinnäkään termi ei kata kaikkia elollistamisen moodeja, vaikka Lucile Bodson käyttääkin käsitettä *distant manipulation* (> dislokaatio). Toiseksi termi jättää täysin huomiotta elollistumistapahtuman ja katsoja-kokijan osuuden siinä. Kolmanneksi termi viittaa kulttuurissamme negatiiviseksi koettuun valankäyttöön ja toimintatapaan, jossa toinen henkilö yritetään saada toimimaan halutulla tavalla. Tästähän liikemoodiin perustuvassa nukketeatterissa tietysti osaltaan on kysymyksen, vaikka samoissa yhteyksissä puhutaan toisaalta myös nukun ja animoijan yhteistyöstä.

Leea Klemola on maininnut inhoavansa katsojan manipulointia tunteisiin vetoavan musiikin avulla (keskustelu Joensuun ylioppilasteatterissa syksyllä 1998). Keskustelumme sai minut miettimään terminologian ja oman katsojakokemukseni suhdetta nukketeatteriesityksissä: onko nukkemanipulointi jotakin sen tyyppistä nukun liikuttelua, joka aiheuttaa minussa tunteen myös katsojakokemukseni manipulointiyrityksestä? Tietenkin minulla on oikeus suostua tai olla suostumatta manipuloitavaksi. Suostumattomuus saattaa johtua kaipuusta kohtaamiseen nukun tai esineen kanssa puun katsomisen harjoituksen tapaan:

On vain kohtaaminen, olemisen tapahtuminen. [- -]  
Olemme puun kanssa kasvotusten. Kun puu ja minä  
kohtaamme, puu tuolla ja minä tässä, minä ja puu  
*olemme.*

(Heideggeria mukaillen Timo Klemola, *Taidon filosofia – filosofin taito*, 39. Tampere University Press 2005: Tampere.)

Tämän tutkimuksen ehdotuksen mukaan 'nukkemanipulaatio' viittaa lähinnä liikemoodin käytön pedagogisiin yhteyksiin tarkoittaen tällöin teatterinukkien liikutteluun keskittyviä, perinteisen nukketeatterin praksiksesta nousevia ope-  
tussisältöjä.

### **Marionetti**

Marionettes, the most familiar string puppets, hang suspended and controlled by thin cords fixed to strategic points on their bodies. This system allows the puppet more dynamic movement and also, usually, increases the physical distance between the handler and the character. [- -] Marionettes, like internally strung puppets, employ various devices for operating the strings. Rajasthani traditional puppeteers just hold them or tie them to fingers. More typically, the string-ends are attached to a control-piece, such as wooden cross or "I" shape, that allows the puppeteer to move or tilt all the strings together or to raise them one by one. For complex marionettes, the puppeteer may use two controls, one regulating the general body stance and the other moving individual limbs or one controlling the upper body while the other moves the legs.

(Blumenthal, Eileen: *Puppetry and Puppets. An Illustrated World Survey*, 46 & 50. Thames & Hudson, London 2005.)

### **Minä-Repliikki**

Animoinnin moodi, jossa esineen voidaan tulkita ilmaisevan itseään 'minuna', intentionaalisenä oliona. Minä-repliikki voidaan esittää esimerkiksi puhuttuna, ääneen luettuna tai kirjoitettuna, jolloin katsoja havainnoi sitä kuultuna tai luettuna.

## Modaliteetti

”Modaliteetti kuvaa aistia, jolla viesti lähetetään tai vastaanotetaan, esimerkiksi valokuvan yhteydessä näköaisti, tai äänen yhteydessä kuuloaisti.”

(Oulun yliopisto, Digitaalisen median perusteet 2010. Luettu 8.10.2012: [www.tol oulu.fi/kurssit/dmp/mediavalinnat.html](http://www.tol oulu.fi/kurssit/dmp/mediavalinnat.html))

## Moodi

Latinankielisestä sanasta *modus*: tapa, laatu. Filosofissa ”substanssin satunnainen olotila erotukseksi pysyvästä”. Kielitieteessä moodi on verbin tapaluokka, joita suomen kielessä on neljä: indikatiivi, potentiaali, konditionaali ja imperatiivi. Henryk Jurkowski käyttää *modus vivendiä* (elintapa) luokitellessaan nuken teatterillisiä funktioita (Jurkowski, *Aspects of Puppet Theatre*, 38–40), mutta näyttämöanimaation teorianmuodostuksen apuna voisivat kenties toimia myös *modus agendi* (toimintatapa, käyttäytymistapa) ja *modus operandi* (toimintatapa, menettelytapa; lääketieteessä leikkausmenetelmä). (Turtia, Kaarina: *Sivistyssanat*, 628. Otava, Hki 2001.)

## Nukettaa

’Nukettaminen’ lienee käännöslaina englanninkielisestä ilmauksesta *puppeteering*, ja tässä onkin selvästi näkyvissä, mitä ongelmia tämän kaltainen käännös aiheuttaa.

Nukettamista voisi hyvin verrata laulun sanoittamiseen. Musiikkikappale sanoitetaan, eli tehdään siihen sanat, joita ei vielä ole, jotta se voitaisiin laulaa; musiikkikappale (sävellys) muuttuu lauluksi tai saa uuden ulottuvuuden laullisessa mahdollisuudessa. Nukkea ei sen sijaan voi nukettaa, koska sen nukkeus on jo olemassa; se on siis jo lähtökohtaisesti nukettunut. Nukettaminen ei tuo nukkeen (eikä muuhunkaan esineeseen) sellaista ulottuvuutta, joka mahdollistaisi sen esiintymisen elollisen roolissa.

Nukettamista, nukeksi tekemistä ilman animointia, esiintyy esimerkiksi Ball Jointed Doll (pallonivelnukke) -harrastajien keskuudessa. Satu Nikanderin mukaan

[m]onet harrastajat valitsevat nuket sillä perusteella, miten hyvin nukkemalli sopii harrastajan mielessä olevalle hahmolle, ”nukettaen” siten (pöytälaatikko)-romaniensa hahmoja.

(Satu Nikander: ”BJD Pienet hartsiset valtiat ja valtiattaret”, *Japan pop* -lehti nro 6-2009, 20–23.)

Leena Krohnin tekstissä ”hartsilapsien äidit” julkaisevat nukeistaan kuvitettuja jatkokertomuksia blogeissa, minkä hän mainitsee olevan eräänlaista uutta nukketeatteria, mutta minkä yksi teoksen henkilöihahmoista tuomitsee degeneroituneen draaman lajin edustajaksi (*Mehiläispaviljonki* 2006, 15).

Nikanderin ja Krohnin BJD-tekstit yhdistämällä voidaan löytää linkki nukettamisen ja nukketeatlerin välille. Nukettaminen näyttäisi kuitenkin liittyvän enemmän nukerakennukseen ja nukkemuotoiluun kuin näyttämölliseen toimintaan. Nukentekijä nukettaa, tekee nukeiksi, esimerkiksi näytelmätekstin roolihahmot, joista vasta animoinnin avulla tulee elollisiksi koettuja näyttämöhahmoja. Samalla tavalla BJD-harrastaja tekee kertomuksensa henkilön nukeksi, jonka hän sitten animoi esimerkiksi nimeämisen ja hän-repliikin moodin internetissä.

(Lisätietoa pallonivelnukeista esimerkiksi sivustolta [www.hartsilapset.fi](http://www.hartsilapset.fi))

### **Nukettaja**

Käännöslaina englannin ilmauksesta *a puppeteer*. Englanninkielinen ilmaus kontekstualisoi tarkoitteensa täsmällisesti – kyseessä on nimenomaan *teatterin*ukun käyttäjä – toisin kuin käännöslaina, jonka ilmaisema merkitys ei ole selvä suurimmalle osalle suomen kielen käyttäjistä. Koska ilmaukset eivät sisällöllisesti vastaa toisiaan, tässä tutkimuksessa ’nukettajaa’ ei käytetä, vaan se on korvattu verbistä *to animate* (animoida) johdetulla substantiivilla ’animoiija’.

(>animoiija, nukke, nukettaa)

### **Nukke**

Englannin kielessä tehdään ero lelunukan ja teatterinukan välillä: *a doll – a puppet*. Jurkowskin vuonna 1988 tekemän määritelmän mukaan

[ - ] puppets are any items which can be transformed into characters – even the human body (if treated like a puppet) or some part of it (the hands for example), and all sorts of objects as well as different kinds of materials adapted during the process of invention into stage characters.

(Jurkowski, *Aspects of Puppet Theatre*, 40-41.)

Teatterinukketekniikat on kattavasti esitelty Eileen Blumenthalin teoksessa *Puppetry and Puppets*, luvussa ”Show Breeds” (s. 37–69).

## Nukkenäyttelijä

Viittaa nukkea animoivaan ihmisesiintyjään eli animoijaan. Esittävien taiteiden tutkijakoulun talviseminaarissa (Kallio-Kuninkaala, tammikuu 2009) esitettiin väite, ettei ole eroa, onko näyttelijänä ihminen vai nukke – molemmat näyttelevät. Tästä olen eri mieltä, ja perusteluni ilmenevät tämän sanaston kohdissa, joissa selitetään eron ja näyttelemisen käsitteitä (> ero, näytellä). Mutta vaikka nukkenäyttelemisen hyväksyttäisiin, terminologisella tasolla erotte-  
lua kuitenkin tarvitaan viittaamaan näyttelevään olioön, jolloin pitäisi puhua ihmis- tai nukkenäyttelijästä. Tällöin 'nukkenäyttelijä' viittaisikin nukkeen, ei ihmisesiintyjään kuten nyt on yleisesti tapana. Sekaannuksen välttämiseksi tätä ilmaisua ei käytetä tässä tutkimuksessa. (> näyttelijä)

## Nukketeatteri

Akateemisen tutkimuksen kohteeksi nukketeatteri pääsi vuonna 1852, jolloin Charles Magnin julkaisi ensimmäisen historiikin eurooppalaisesta nukketeatterista esittäen myös ensimmäisenä väitteen nukketeatterin kuulumisesta teatteritaiteeseen (Jurkowski, *A History of European Puppetry*, Vol. 1, 2).

Nukketeatteri erillisenä teatteri-ilmiönä mainitaan ensimmäisen kerran 1600-luvulla:

Going through the evidence of puppetry from the past we do not find anything about "puppet theatre" as such until the seventeenth century when it was mentioned for the first time. This was no mere accident of terminology: it resulted from recognition that the contemporary characteristics of puppetry were beginning to resemble the characteristics of theatre.

(Jurkowski, *A History of European Puppetry*. Vol. 1: *From Its Origins to the End of the 19<sup>th</sup> Century*, 12).

Yllä olevasta sitaatista nähdään, että Jurkowski tekee eron käsitteiden *puppetry* ja *puppet theatre* välille. Hänen mukaansa nukken teatterillinen käyttö muodostaa vain yhden osa-alueen sen monien mahdollisten käyttötarkoitusten joukossa, joita ovat esimerkiksi magiikka ja rituaali, mainos, tarinankerronta, kasvatusta ja terapia. 'Nukketeatterin' (*puppet theatre*) hän määrittelee suhteellisen kapeaksi osa-alueeksi tähän tapaan:

[- -] in the context of this book, "puppet theatre" is referred to as a genre of theatre art in which a puppet (or several puppets) in the function of a stage character,



acts in a scenic space through the manipulation and speech of at least one hidden player, presenting the unfolding of a dramatic action. (*A History...*, 11.)

Jurkowski itsekin myöntää määrittelyn pohjaksi klassisen nukketeatterin, eikä halua sulkea ulkopuolelle nuken manifestaatioita yhdessä näkyvillä olevan animoijan kanssa. Ulkopuolelle jäävät kuitenkin tarinankerronta, nukkesirkus, modernit genret kuten *mixed media* -teatteri (ihmisesiintyjä ja nukke näyttämöhahmoina samassa esityksessä) sekä esineteatteri (*A History...*, 12). Jurkowski ei kuitenkaan ehdota mitään uutta termiä alan monimuotoisuuden kattamiseksi, vaan käyttää hankalasti suomennettavaa *puppetry*-sanaa (kään-  
nösponnisteluni eivät ole johtaneet tyydyttävään tulokseen, joten tyydyn käyttämään vieläkin laajempaa yläkäsitettä *animointi*). Hän mainitsee yritykset korvata 'nukketeatteri' esimerkiksi figuuriteatterilla, animaatioteatterilla (*the theatre of animation* – vrt. esim. Ida Hamrella *animation theatre*) tai 'vaihtoehtoteatterilla', mutta esittää kysymyksen, jatkavatko tällaiset nimikkeet nukki-  
en historiaa modernissa muodossa vai ovatko ne hylkäämässä nukketeatterin (*puppetry*) aivan toisen teatteritaiteen muodon hyväksi (*A History...*, 15–16).

Esitelmässään "Ot teatra kukol k teatru animatsii" (Nukketeatterista kohti animaatioteatteria) 11.10.2008 konferenssissa *Problems of Creative Work and Artistic Perception in Contemporary Puppet Theatre* (Moskova) Jevgeni Rusabrov pohtii 'nukketeatterin' ja 'animaatioteatterin' suhdetta tullen päätelmään, että nukketeatteri kaikessa tunnusomaisuudessaan, kehittyneisyydessään, ja historiallisesti sekä esteettisesti erottautuneenakin on laajemman ilmiön – animaatioteatterin – alalaji. En tässä tutkimuksessa ota varsinaisesti kantaa 'animaatioteatterin' käsitteen puolesta, mutta Jurkowskista poiketen olen rusabrovilaisilla linjoilla siinä mitä tulee näiden kahden käsitteen väliseen suhteeseen. Tulkintani mukaan 'animaatioteatterin' ei olekaan tarkoitus *korvata* 'nukketeatteria', vaan asettaa se omalle ja spesifille – itse asiassa hyvinkin jurkowskilaiselle – paikalleen puheena olevan ilmiön ymmärtämistä edesauttavassa käsittehierarkiassa. (> animaatioteatteri)

## Näytellä

Henryk Jurkowskin mukaan nukketeatteria esittävät ihmiset eivät näyttele (*act*), vaan esiintyvät (*perform*) (keskustelu Jurkowskin kanssa Bialystokissa 11.4.2006). Jos tähän ajatteluun yhdistetään tekemäni johtopäätös, ettei eloton esine voi näytellä (ks. > ero), tulee pohdittavaksi kysymys: eikö nukketeatterissa näytellä lainkaan? Jurkowskin ja Kirkkopellon ajatusten pohjaltahan voitaisiin 'näyttelemisen' rajata koskemaan vain ihmisesiintyjää, joka toimii roolihahmon näyttämöhahmona.

## Näyttelijä

Ihmisesiintyjä, joka näyttelee. (> ero, näyttellä)

## Näyttämöanimaatio

Olen löytänyt 'näyttämöanimaatio'-termin ukrainalaisen Anima Fest -festivaalin englanninkielisestä esityshakuilmoituksesta muodossa *stage animation* ja suomentanut sen tätä tutkimusta varten. Hakuilmoitusta en enää valitettavasti ole uudelleen löytänyt, mutta kyseisen festivaalin kuvaus löytyy ukrainankielisenä sivulta [vk.com/club2976647](http://vk.com/club2976647) (luettu 26.9.2012). Kuvaus translitteroituna: Mizhnarodnij festival' taetriv ljal'ok ta inshih form stsenitshnoj animacij. Käännettynä venäjäksi: Meždunarodnyi festival teatrov kukol i inyh form stsenitšnoi animatsii. Suomeksi: Nukketeattereiden sekä muiden näyttämöanimaation muotojen kansainvälinen festivaali.

## Näyttämöanimaation Tutkimuskeskus

Näyttämöanimaation Tutkimuskeskus -niminen yhdistys perustettiin Tampereella 10.8.2007. Perustajajäsenet olivat lisäksi Riku Laakkonen, Esa Pakarinen Jr ja Teemu Paavolainen.

## Näyttämöhahmo

Tässä tutkimuksessa 'näyttämöhahmon' käsitettä käytetään erottamaan näyttämöllinen representaatio sen lähtökohtana olevasta dramaturgisesta henkilöstä tai 'henkilöhahmosta' kuten Juha-Pekka Hotinen asian ilmaisee. Esa Kirkkopelto puolestaan selvittää näyttämöhahmon suhdetta rooliin ja näyttelijään seuraavasti:

Näyttämöhahmo on ihminen jolla on tietynlainen rooli; rooli ilmenee näyttämöllä ennen kaikkea tietynlaisena *suhteena* rooliin. Roolia esittävä näyttelijä pitää yllä tietyllä tavalla virittyntä näyttämöä, jonka hänen roolinsa muodostaa. Näyttelijä avaa näyttämön ja tuolla näyttämöllä näyttäytyy hänen roolinsa.

("Näyttämön ilmiö", 33)

Tämän tutkimuksen kontekstissa näyttämöhahmolla ei luonnollisestikaan tarkoiteta ihmistä, vaan elollisen roolissa olevaa esinettä. Hotisen ja Kirkkopellon määritelmiä soveltaen esineen *rooli* on tällöin esittää elollista *henkilöhahmoa* (ei esimerkiksi olla tarpeistona), jonka näyttämöllinen representaatio eli *näyttämöhahmo* se silloin on. (> rooli, roolihahmo)

## Objekti

Suomeen melko heikosti vakiintunut termi 'esiintyvät / esittävät esineet' on käännös englanninkielisessä kirjallisuudessa tavanomaisesta ilmauksesta *performing objects*, jonka Frank Proschan on määritellyt seuraavasti:

[ - - ] material images of humans, animals, or spirits that are created, displayed, or manipulated in narrative or dramatic performance.

(“The Semiotic Study of Puppets, Masks and Performing Objects.” *Semiotica* 47/1983, 4. )

Jevgeni Rusabrov kääntää venäjäksi 'esittävän esineen' (*predstavljajuštii objekt*) ja määrittelee sen näin:

Esittävät esineet ovat elävien olentojen tai personifioitujen olemusten materiaalisia ilmentymiä, joita luodaan, demonstroidaan tai ohjailaan näyttelijä-animoijien toimesta näyttämöllisen elollistamis-sie-luttamisen prosessissa.

(”Ot teatra kukol k teatru animatsii.” Esitelmä 2008. Suomennos minun.)

## Paperiteatteri

Paperiteatteriesityksiä voi satunnaisesti nähdä millä tahansa nukketeatteri- ja näyttämöanimaatiofestivaaleilla, mutta erikseen niille omistettuja tapahtumia ovat ainakin Alain Lecucqin vuodesta 1998 Ranskassa luotsaama *Rencontres Internationales de Theatres de Papier* ja vuodesta 2009 Hollannissa järjestetty *Internationale Vischmarkt Papierentheater Festival (Repertory of International Festivals, 57 ja 88. Julk. UNIMA 2012)*.

## Personifikaatio

Henkilöinti, elollistaminen; henkilöitymä, ruumiillistuma (Nurmi, Timo: *Uusi suomen kielen sanakirja*, 748. Gummerus Jkl-Hki, 1998).

”Ajatusten ja käsitteiden esittäminen ihmishahmoisina”; ”Vielä 1800-luvun taiteessakin allegorisilla henkilöahmoilla oli suuri merkitys, tunnetuimpana esimerkkinä New Yorkin *Vapaudenpatsas*.” (Konttinen, Riitta ja Laajoki, Liisa: *Taiteen sanakirja*, 330. Toimittanut Kaarina Turtia. Otava, Hki 2000.)

## Persoonallinen / Persoonaton esiintyjä

Käännökseni Margaret Williamsin käyttämistä käsitteistä *personal / impersonal performer*. Tällä käsitteparilla Williams kyseenalaisti koko eloton-elollinen -polarisaation UNIMA:n maailmankongressin esitelmässään (UNIMA World Congress & Festival / Professional Development, Australian Perth 2008).

## Potentiaalimodus

Suomen kieliopin potentiaalimodus yhdistää tässä tutkimuksessa käytetyt käsitteet animoinnin *moodista* (> moodi) ja *aspektista* (> aspekti). Voimme kuvata odotustamme esineen elollistumisesta perfektiivisen aspektin verbillä sen potentiaalisessa merkityksessä esimerkiksi sanomalla: Esine *liikahtanee*.

## Pyhäinkuva

Keskiajan katolisen kirkon puufiguureista käytetty nimitys. Riitta Pylkkäsen mukaan Suomessa säilyneitä puisia pyhimyksenkuvia on noin 800 kappaletta. Kirjoittaessaan kolmiulotteisista figuureista (ei siis maalauksista) hän käyttää 'pyhäinkuvan' ja 'pyhimyksenkuvan' lisäksi nimitystä 'kulttipatsas'. (Pylkkänen, Riitta: *Suomen keskiajan taidearteita*, 15–16. Otava, Hki 1970.) (> attribuutti)

## Rooli

Rooli eroaa henkilöahmosta sen vuoksi, että se on niin sanotusti eri *tason* kysymys – näyttelijän roolina on näytellä tämä henkilöahmo, henkilöahmolla on näytelmässä tällainen rooli, näyttelijä tuntee oikeita tunteita ja henkilöahmo kuviteltuja, mutta rooli ei tunne mitään. Rooli on tällöin suhde johonkin, esimerkiksi henkilöahmoon ja sen kautta kokonaisuuteen. Rooli on asema tai positio jossakin kokonaisuudessa, näkökulma henkilöön ja sitä kautta kokonaisuuteen.

Henkilö ja rooli voivat erota myös sen vuoksi, että niiden välillä on *aste*-ero. Silloin rooli on vapaampi ja myönteisessä mielessä ulkoisempi kehys. Eri asia on, kuinka paljon henkilöahmoakin olisi tarpeellista liikuttaa tähän suuntaan.

(Juha-Pekka Hotinen, *Tekstuaalista häirintää*, 110).

Tämän tutkimuksen nostamia kysymyksiä liittyen Hotisen määrittelyihin:

Voiko tätä ajattelua soveltaen esine olla niin sanotusti roolissa? Mikä esineen rooli on esimerkiksi esityksessä – ja mikä sen funktio tällöin on? Mikä on roolin ja funktion ero?

### **Roolihahmo**

Tässä tutkimuksessa 'roolihahmon' käsitettä käytetään erottamaan dramaturginen henkilö sen näyttämöllisistä representaatioista. Joskus representaatioita on useita samassa esityksessä, jopa samaan aikaan näyttämöllä kuten Smedsin *Woyzeckissa*: nimiroolia esittivät niin keilapallo kuin sitä sylissä kantava ihmisenäyttelijäkin (Kajaanin kaupunginteatteri, 2003). Juha-Pekka Hotisella roolihahmon käsitettä vastaa 'henkilöhahmo', ja hänen perustelunsa roolin ja henkilön erottamiseen ovat käyttökelpoiset myös näyttämöanimaation joissakin muodoissa. (> rooli, näyttämöhahmo)

### **Sinä-repliikki**

Animoinnin moodi, jossa ihmisesiintyjä osoittaa asennoituvansa esineeseen elollisena vastaanäyttelijänä, sinuna. Sinä-repliikki, puhuttelu, osoitetaan esineelle yleensä puhuttuna, ja katsoja havainnoi sitä kuultuna, mutta nykyteatteri monipuolisuudessaan varmasti mahdollistaa muitakin tapoja tämän moodin hyödyntämiseen. Sinä-repliikkiä voidaan ajatella filosofisessa (tarkemmin fenomenologisessa) antropologiassa käytetyn Minä-Sinä -perusteorian teatterillisena ilmenemismuotona: kun ihmisesiintyjä puhuttelee esine-esiintyjää sinuna, katsojakokemuksessa "heidän ilmaisunsa muotoutuvat suhteessa toisiinsa," ja olennaista on tapahtuminen näiden kahden esiintyjän välillä (Laine, Timo teoksessa Timo Laine ja Petri Kuhmonen 1995, *Filosofinen antropologia*, 73. Jyväskylä: Atena Kustannus. (> animisaatio)

### **Transitiivinen**

Verbi, joka voi saada objektin; objektillinen, kohteellinen (Koukkunen, Kalevi: *Nyky-suomen sanakirja. Vierassanojen etymologinen sanakirja*, 597. WSOY Porvoo-Hki-Juva, 1990)

## LIITE 2. TYÖRYHMÄTIEDOT

Anton Tšehov:

***Vanja-eno – venäläiset luonnokset***

Ohjaus, lavastus ja puvustus: Kristian Smeds

Valosuunnittelu: Emma Paaer

Tuottaja: Pirkko Peltola

Rooleissa: Katja Kukkola, Rauno Ahonen, Tarja Heinula, Timo Tuominen ja Taisto Reimaluoto, sekä puinen vaivaisukko, kuivettunut huonekasvi, matrjoshkanukke, päivänvarjo, saapikkaat, säästöporsaat, puukauha ja paistinpannu

Ensi-ilta: 3.12.1998

Teatteri Takomo

Paavo Rintala – Kristian Smeds:

***Jumala on kauneus***

Ohjaus: Kristian Smeds

Musiikki: Juha Menna ja Tomi Rikkola

Valot: Minna Tiikkainen

Lavastus: Kristian Smeds, Riikka Ahtikari ja Katriina Mäkinen

Rooleissa: Rauno Ahonen, Tarja Heinula, Katja Kukkola, Taisto Reimaluoto ja Timo Tuominen, sekä kaalinpäät ja henkari

Ensi-ilta: 15.11.2000

Teatteri Takomo

***Huutavan ääni korvessa***

Dramaturgia ja ohjaus: Kristian Smeds

Tekniikka: Juha Komppa, Säde Oinonen, Olli Seppänen, Henry Swahn, Pentti Tolvanen ja Jaakko Vattulainen

Sisältötuotanto: Tapani Hyvönen, Riitta Raunio-Mileva, Sonja Ryhänen ja Kristian Smeds

Rooleissa: Anne Heikkilä, Vesa Kaikkonen, Kalle Pakkala, Sonja Ryhänen ja Esko Vatula, sekä kookospähkinät

Ensi-ilta: 4.10.2001

Kajaanin kaupunginteatteri

Georg Büchner:

**Woyzeck**

Suomennos: Eeva-Liisa Manner

Dramaturgia ja ohjaus: Kristian Smeds

Visualisointi: Riitta Raunio

Äänisuunnittelu: Ilari Miikkulainen

Valosuunnittelu: Niko Kurola

Musiikki: työryhmä

Rooleissa: Kari Suhonen, Eeva Soivio, Teija Töyry, Katriina Hänninen, Teuvo Viljakainen, Heikki Törmi, Johannes Korpijaakko ja Ilari Miikkulainen, sekä

keilapallo ja Barbie-nukke

Ensi-ilta: 5.2.2003

Kajaanin kaupunginteatteri

Kristian Smeds ja Juha Hurme:

**Puupää**

Ohjaus: Kristian Smeds

Rooleissa: Juha Hurme sekä kuivettuneet puukarahkat

Ensi-ilta: 2003

Kajaanin kaupunginteatteri

**Vaeltaja** (Houkka Bros. 2003)

Konsepti, suunnittelu ja toteutus: Juha Valkeapää, Kristian Smeds ja Tero Nauha

Rooleissa: Juha Valkeapää, Kristian Smeds ja Tero Nauha, sekä liidut ja rahat

Ensi-ilta: 2003 (Kajaanin Runoviikot)

Houkka Bros.

Anton Tšehov – Kristian Smeds:

**Kolme sisarta**

Dramaturgia ja ohjaus: Kristian Smeds

Ohjaajan assistentti: Jukka Viikilä

Musiikin sävellys, sovitus ja johto: Kalle Pakkala ja Kari Suhonen

Lavastus: Markku Hernetkoski

Videosuunnittelu: Ville Hyvönen

Video-ohjaus: Niko Kurola

Kuvausryhmä: Harri Ulander, Antti Soinen ja Mika Huttunen

Valosuunnittelu: Olli Seppänen

Äänisuunnittelu: Mikko Kempainen ja Alpo Jakunaho

Pukusuunnittelu: Tiina Siltala

Rooleissa: Leena Suomu, Vesa Kaikkonen, Eeva Soivio, Teija Töyry, Sonja Ryhänen, Heikki Törmi, Elina Hurme/Anne Heikkilä, Kari Suhonen, Taisto Reimaluoto, Katriina Hänninen, Juha Häkkänen, Johannes Korpijaakko, Kalle Pakkala ja Teuvo Viljakainen, sekä lelusammakko, kakkosneloet ja postilaatikko

Ensi-ilta: 30.10.2004

Kajaanin kaupunginteatteri

***Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali***

Konsepti, suunnittelu ja toteutus: Tero Nauha, Pietu Pietiäinen, Kristian Smeds ja Juha Valkeapää

Musiikki: Houkka Bros.

Rooleissa: Juha Valkeapää, Kristian Smeds, Tero Nauha ja Pietu Pietiäinen, sekä pehmolelut, pahvihevonen, linnun ääni ja käsinukke

Ensi-ilta: 2006

Houkka Bros.

Juha Häkkänen ja Kristian Smeds:

***Juha Häkkänen Sings Hungarian Karaoke***

Solistin Personal Trainer: Kristian Smeds

Karaokelaitteen suunnittelu ja toteutus: Kokeellisen elektroniikan seura

Karaokevideot: Ville Hyvönen

Musiikkikonsultti: Tapani Hyvönen

Solistin asu: Pirkko Paananen

Unkarin asiantuntijat: Yvette Szépjankó ja Juha Valkeapää

Rooleissa: Juha Häkkänen sekä joulupukkinaamarit heinäseipäissä, äänentoistolaite

Ensi-ilta: 6.12.2006

Väinö Linna – Kristian Smeds:

***Tuntematon sotilas***

Ohjaus ja sovitus: Kristian Smeds

Lavastus: Kati Lukka

Videosuunnittelu: Ville Hyvönen

Pukusuunnittelu: Auli Turtiainen

Valosuunnittelu: Ville Toikka

Äänisuunnittelu: Esa Mattila

Valaistusmestari ja -operaattori: Matti Tiilama

Musiikin miksaus: Jussi Kerkola

Ohjaajan assistentit: Akse Pettersson ja Sirpa Riuttala

Valokuvaaja: Antti Ahonen

Kameramiehet: Jani Peltola ja Ville Virtanen

Naamiointi ja kampaukset: Pauliina Manninen

Rooleissa: Henry Hanikka, Jouko Keskinen, Jaakko Kytömaa, Esa-Matti Long, Antti Luusuaniemi, Markku Maalismaa, Petri Manninen, Minttu Mustakallio/Meri Nenonen, Jussi Nikkilä, Heikki Pitkänen, Antti Pääkkönen, Kristo Salminen, Timo Tuominen, Juha Varis, koirat Enska ja Sissi, sekä pesukoneet ja matrjoshka-nukke

Ensi-ilta: 28.11.2007

Suomen Kansallisteatteri



Kristian Smeds:

***Sad Songs from the Heart of Europe***

Ohjaus: Kristian Smeds

Visuaalinen ja tekninen työryhmä: Kristian Smeds, Jurte Paulekaite ja Darius Malinauskas

Kääntäjä, simultaanitulkki, kiertuemanageri: Reeta Tuoresmäki

Rooleissa: Aldona Bendoriute sekä villalankakerät, takki, pullo ja pahvilaatikko

Ensi-ilta: 2006 (uusi versio 2011)

Smeds Ensemble

Fjodor Dostojevski – Kristian Smeds:

***12 Karamazovia***

Ohjaus: Kristian Smeds

Lavastus ja puvut: Jani Uljas

Musiikin johto: Ismo Laakso

Valot: Teemu Nurmelin

Rooleissa: Jim Ashilevi, Kait Kall, Ott Kartau, Liis Lindmaa, Loore Martma,

Maili Metssalu, Madis Mäeorg, Tõnis Niinemets, Mari Pokinen, Ivo Reinok ja

Ragne Veensalu, sekä pahvihevokset

Suomen ensi-ilta: 25.10.2011

Smeds Ensemble & Von Krahl Teatteri

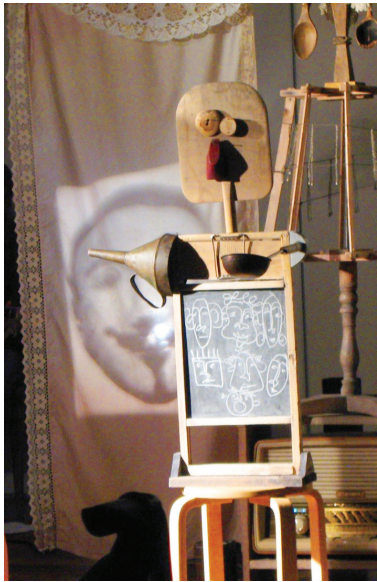
### **LIITE 3.**

## **KUVAKOOSTE: VAIVASUKKO, HEVONEN JA PYHÄ FRANCISCUS KIRKOLLISENA JA (NUKKE)- TEATTERILLISENA REPRESENTAATIONA**

## Vaivaisukko



1.



2.



3.

1. Pyhä Bartimeus, Hauho. Kuva: Kaija Santaholma.

2. Elviira Davidow: *Vaivaisukko ja -akka*. Nukketeatteriesitys. Kuva: Mauri Lehtovirta.

3. Teatteri Takomo: *Vanja-eno – venäläiset luonnokset*. Kuvakaappaus: K. Andrianov.

## Hevonen



1.



2.



3.

1. Pyhän Yrjänän veistosryhmä, Hattulan kirkko. Kuva: K. Andrianov.

2. Tampereen Teatteri: *Sotahevonen*. Kuva: Harri Hinkka.

3. Smeds Ensemble & Von Krahl Teatteri: *12 Karamazovia*. Kuva: Ville Hyvönen.

## Pyhä Franciscus



1.



2.



3.

1. Pyhän Franciscuksen kirkko, Tolosa, Espanja. Kuva: K. Andrianov.
2. Nukketeatteri Hupilainen: *Fransiskus*. Kuva: Kimmo Torkkeli.
3. Houkka Bros.: *Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali*. Kuvakaappaus: K. Andrianov.









