

Lasse Poser

KUVA VASTARINTANA

Eeppinen kuva, teatterillinen kuva ja ikoninen kuva

TIIVISTELMÄ

Lasse Poser: Kuva vastarintana – Eeppinen kuva, teatterillinen kuva ja ikoninen kuva

Pro Gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto

Journalistiikan ja viestinnän tutkinto-ohjelma

Toukokuu 2019

Tässä tutkielmassa pyritään vastaamaan kysymyksen siitä, mitä asioita on huomioitava rakennettaessa vastarintaista kuvaa. Kysymystä lähdetään purkamaan pureutumalla kolmeen teoreettiseen teokseen: Bertolt Brecht (1991) *Kirjoituksia teatterista*, Petri Tervo (2006) *Kirurgisen operaation teatteri: Teatterillinen kuva ja ihmismuodon esitettävyyden avantgardistisen väkivallan näkökulmasta* ja Ann Kibbey (2005) *Theory of the Image. Capitalism, Contemporary Film, and Women*. Tavoitteena on ymmärtää paremmin, kuinka on mahdollista rakentaa kuvallisuutta, joka on avaavaa pikemmin kuin sulkevaa, vastarintaista pikemmin kuin vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen valtasuhteita uusintavaa.

Brechtin teatteriteoreettisten tekstien suomenoskokoelman perusteella voidaan todeta, että vastarintaisen kuvan rakentamisen projektissa on kiinnitettävä huomiota varsinkin seuraaviin kysymyksiin. On muistettava vieraannuttaminen, ja on muistettava kriittisyys moraalisia tai moralistisia näkökulmia kohtaan. On kannustettava luopumaan kopiointiin kytkeytyvistä kielteisistä assosiaatioista. On luovuttava kohdeyleisöajattelusta. On tuettava katsojan omaehtoista ajattelua kaikin tavoin. Katse on kohdistettava ihmistenvälisiin suhteisiin, ei yksittäisiin ihmisiin. Ei tule pyrkiä todistamaan omaa luovuuttaan tai neroutaan. Yksilö ei muodosta suhteita, vaan suhteet muodostavat yksilön. Pienin yhteiskunnallinen yksikkö ei ole ihminen, vaan kaksi ihmistä. On tuotava ihmisen eteen maailma, jotta hän puuttuisi siihen. Hyvässä kuvassa on yllättävän paljon hulluutta. Kuva ei voi olla puolueeton.

Tervon väitöskirjan pohjalta voidaan esittää seuraavia huomioita vastarintaisen kuvan rakentamiselle. Kysymykset mallin ja todellisuuden, kopion ja alkuperäisen, jäljitelmän ja todellisen tai fiktiivisen ja reaalisen vertikaalisista suhteista eivät ole relevantteja. Esintyjän ja katsojan lisäksi läsnä on aina myös yleisö, jolloin kahdenvälisyyden sijaan aktivoituukin kolmio. Kuva ei ole jokin, joka viittäisi johonkin itsestään ulkopuoliseen. Kuva ei ole kehyksien sisällä, vaan katsomistapahtumassa. On pidättäydyttävä tuomitsemisesta. On tuettava autonomiaa, improvisatorisuutta, satunnaisuutta ja oikullisuutta. On vältettävä objektiivista, neutraalia ja ruumiitonta tilaa. On tunnettava ja myönnettävä toisten osallisuus omassa äänessä, kasvoissa, eleruumiissa ja tietoisuudessa.

Kibbeyn teoksesta nousevat erityisesti seuraavat huomiot. On muistettava yleisön taiteen idea. Kuvasta saa näkyä, että se on rakennettu. Metaforinen ajattelu voi antaa enemmän vapauksia kuin metonyyminen. On muistettava semioottisen liikkumisen vapaus. Epäkohtia ei ole nimettävä, vaan niitä on purettava. On pidättäydyttävä lineaarisuuden ideasta. Montaasin kautta tuotettujen ei-näkyvien kuvien kautta kuvien tuotanto aukeaa demokraattiselle ajattelulle. Kuvia on myös kuvien ympärillä, marginaaleissa. On vältettävä tekemästä jakoa aitoihin ja ei-aitoihin kuviin. Kapitalistisen kuvateorian semiotiikka nojaa luonnollisen tai indeksisen merkin ideaan, lineaariseen narratiiviin ja käsitykseen valokuvasta puhtaana taltiona todellisuudesta.

Avainsanat: Kuva, vastarinta, eeppinen kuva, teatterillinen kuva, ikoninen kuva, Bertolt Brecht, Petri Tervo, Ann Kibbey, kapitalismi, kapitalismikritiikki.

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -ohjelmalla.

1. Johdanto.....	1
2. Eepinen kuva – brechtiläisen ilmaisun perusteista.....	5
2.1 Teatterin tehtävä.....	7
2.2 Eepinen teatteri.....	11
2.3 Järki ja tunteet.....	15
2.4 Vieraannuttaminen.....	19
2.5 Anti-yksilö.....	24
2.6 Toimijat.....	27
2.7 Käytäntöjä.....	30
2.8 Lopuksi.....	33
3. Teatterillinen kuva – kuvan henkilökohtaisuudesta sosiaaliseen mimesikseen.....	34
3.1 Kuva ja kasvot.....	35
3.2 Porvarillinen tekijä.....	39
3.3 Avantgarde.....	44
3.4 Teatterillinen kuva.....	46
3.5 Lopuksi.....	50
4. Ikoninen kuva – yksiselitteisyyden ja vääjäämättömyyden vastainen kuvateoria.....	51
4.1 Kuvan kapitalistinen teoria.....	51
4.2 Naisen vapautuminen kuvastaan.....	57
4.3 Loppu yksiselitteisyyksien tuotannolle.....	63
5. Johtopäätökset.....	74
6. Kirjallisuus.....	77
7. Liite.....	80

”Älä tee kuvaa. Kaikki on.”

– *Mirreka Rekola (1969, 35)*

”Ja kaikki on onneksi kuin salaisuudeton sekoittuminen maailmaan.”

– *Mirreka Rekola (1978, 143)*

1. Johdanto

Onko mielekkäiden vastarintaisten kuvien rakentaminen mahdollista? Varmasti, kunhan muistetaan, että ei ole olemassa yhtä totuutta kuvasta, ei ole vain yhdenlaisia kuvia. Kuvan käsite on kiistanalainen. Kun kuvan käsitettä lähdetään analysoimaan, oma ehdotukseni ensimmäiseksi kahtiajaoksi on Jussi Vähämäen situationisteja käsittelevässä Totuusradio-lähetyksessä antamaa luonnehdintaa seuraten seuraava: kuva voi seurata joko iskulauseen tai mainoslauseen logiikkaa. Se joko avaa tai sulkee ajattelua.

Mitä iskulause tarkoittaa vastakohtana mainoslauseelle? Koska sitten me ollaan tavallaan jo speaktaakelin yhteiskunnan ja situationistien työn ytimessä. Periaatteessa iskulauseen pitäisi väläyttää tämmönen sanoisko mahdollisuus toisenlaisesta elämästä ja sen pitäisi antaa ääni ikään kuin sellaselle tunteelle ja sellaselle elämälle, joka ei vielä oo tai jota ei vielä näy täällä yhteisen piirissä. Tavallaan elämälle jolla ei ole merkitystä, joka ei oo valmista, josta ei vielä tiedä mitä tulee, vaan iskulause vaan avaa sille puhtaan tilan. Iskulause ei siis sillä tavalla kommunikoi mitään, se avaa maailman, niin kuin vois filosofisesti sanoa.

Sen sijaan mitä mainoslause tekee? Mainoslause nimenomaan kommunikoi ja se sulkee maailmaa. Se näyttää mitä on tehtävä. On mentävä nyt ostamaan sitä tai tätä. (Vähämäki 2008.)

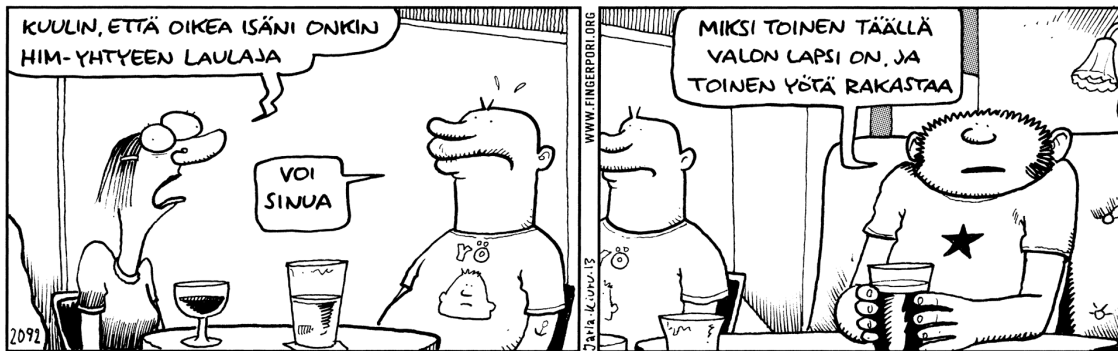
Tämä luonnehdinta toimii läpi tämän tutkielman kantavana kahtiajakona. Vastarintaisen kuvan käsitteessä vastarinta tarkoittaa siis tässä tapauksessa nimenomaan vastarintaa pysähtyneisyyttä ja yksiselitteisyyksien tuotantoa vastaan – toimintakyvyn vähentämistä ja tottelemaan pakottamista vastaan. Vastarintainen kuva avaa uusia maailmoja, ei typistä toimintamahdollisuuksien kenttää vain valintoihin kulutuksen piirissä, koska merkittävät päätökset tehdään alueella, jota koskevaan päätöksentekoon ihmiskunnan suurella enemmistöllä ei ole pääsyä: tuotannossa.

Yksi tapa lähestyä avaamisen ja sulkemisen kysymystä on tehdä Giorgio Agambenin tavoin jako pyhään ja profaaniin¹.

Uskonto voidaan määritellä siksi, joka siirtää asioita, paikkoja, eläimiä tai ihmisiä yleisestä käytöstä ja siirtää nämä erilliseen sfääriin. Ei ainoastaan ole niin, että uskontoa ilman erottamista ei ole olemassa, vaan kaikki erottaminen myös sisältää tai säilyttää itsessään aidosti uskonnollisen ytimen. [...] Siirtyminen pyhästä profaaniin voi, itse asiassa, myös tapahtua pyhän täysin epäasiallisen käytön (tai, pikemminkin, uudelleenkäytön) kautta: nimittäin leikin. (Agamben 2007, 74, 75. Suomennos LP.)

¹ Vaikka Ilja Lehtinen tulkitseekin Walter Benjaminin esittävän esseessään *Kapitalismi uskontona*, että ”[k]apitalismi on Benjaminin ajatuksen mukaan kaikista historian tuottamista uskonnoista totaalisin, sillä se ei enää tarvitse pyhän ja profaanin välistä eroa pitäväkseen yllä kultinkaltaista luonnettaan” (Lehtinen 2018).

Käyttökelpoisia käsitteitä ovat myös situationistien rekuperaatio ja détournement ensimmäisen tarkoittaessa vastarintaisen kaappaamista valtavirtaisen piiriin ja jälkimmäisen elettä, joka tuo takaisin vapaaseen käyttöön². Myös arkipäiväisempi asia, puujalkavitsi, voi avata maailmaa ja muistuttaa asioiden kolmiulotteisessa luonteesta. Puujalkavitsien äärellä, kun sama sana viittaakin kahtaalle tai samaan asiaan löydetään yhtäaikaista ainakin kaksi näkökulmaa, tunnemme, kuinka asioiden kolmiulotteisuuden näkeminen tuottaa mielihyvää.



Kuvilla ja käsitteillä ei ole ikuista suhdetta realitodellisuuteen, vaan kuvat ja käsitteet ovat pikemminkin osa realitodellisuutta, joka on muutoksessa ja neuvottelun alla. Leikki pitää asiat yhteisinä, pyhän ja totuuden perspektiivit rakentavat todellisuutta, jossa toiset ovat todempia kuin toiset. Käsitän vastarinnan käsitteen Michael Hardtin ja Antonio Negrin tavoin ensisijaisena ihmiselämää eteenpäin vievänä voimana, en reaktiivisena jo-asetettujen ongelmien ratkomisena.

Valtaa voidaan harjoittaa vain vapaisiin subjekteihin, ja näin näiden subjektien vastarinta ei ole jälkeensä tapahtuvaa suhteessa valtaan, vaan heidän vapautensa ilmaus, joka on ensisijainen. Kapina on vapauden harjoittamisena ei ainoastaan edellä, vaan se kuvaa myös edeltä niitä muotoja, jotka valta tulee ottamaan reaktiossa. Mikäli haluamme ymmärtää paremmin nousevan imperiumin luontoa, meidän on tutkittava niitä antagonismeja, kapinoita ja vastarintaa, jotka kohdistuvat siihen. Nämä kamppailut vapauden puolesta määrittävät vallan rakenteiden koko kehityksen. (Hardt & Negri 2009, 234–235. Suomennos LP.)

Jussi Vähämäki sivuaa samaa teemaa kirjansa *Kubnurien kerho* johdannossa:

En ymmärrä valtaa tuottavaksi tai uutta luovaksi. Päinvastoin, valta on aina reaktiivista, yritys vastata ja ottaa haltuun toimintaa antamalla sille jokin syy tai tehtävä. Ihmisten halu muuttaa elämänsä, halu elää toisin on olennaista. Syyn kysyminen halulle on muutoksen ja liikkeen kieltämistä. Valta syyllistää aina. Siksi tätä teosta hallitsee vallan ja voiman vastakkaisuus, epäsuoran, toiselle alisteisen toiminnan ja vapaan tai suoran toiminnan vastakkaisuus. (Vähämäki 2004, 9.)

² Kts. esim. Pyhtilä (2005): *Kansainväliset situationistit. Spektakkelin kritiikki*.

Pidättäydyn tässä tutkielmassa soveltamasta tiettyä metodologiaa tiettyyn aineistoon. Yksi peruste tälle ratkaisulle liittyy siihen, että yksiselitteisesti vastarintaisuuden keskittyvää kuvan teoriaa ei käsittäkseni ole olemassa. On siis lähdettävä liikkeelle alusta ja pyrittävä saamaan selkoa keskeisten kysymysten ympärille. Mahdollinen jatkotutkimuksen aihe onkin tässä teoreettisessa tutkielmassa tehtyjen havaintojen soveltaminen vallitsevan kuvakulttuurin analysoimiseen. Pro Gradu -tutkielman raamistoissa en tässä tapauksessa nähnyt mahdollisuuksia tämän toisen askeleen ottamiselle, siispä päätin keskittyä perusteiden selvittämiseen. Toinen peruste metodin soveltamisesta pidättäytymiseen liittyy Eetu Virenin esiin nostamaan kysymykseen metodien mahdollisesta epäselkeyttävästä vaikutuksesta.

Yhteiskuntatieteillä on sellainen ongelma, että ymmärretään, että jollakin tavoin yhteiskunta on konfliktien läpäisemää. Ja yhteiskuntaa ei voi katsoa täysin puolueettomasti ulkopuolelta, koska ei ole olemassa laboratorioita tai kojeita. Tieteellisyys on aina ollut yhteiskuntatieteille ongelma. Ja mikä näkyy viime vuosikymmenten sosiaalitutkimuksessa, on semmoinen fetisistinen suhtautuminen tutkimusmetodeihin, esimerkiksi haastattelututkimuksen metodeihin. "Kun nyt käytän tätä tietynlaista haastattelumenetelmää, niin sitten tämä on tieteellistä." Näiden konkreettisten sosiaalitutkimusten lopputulokset on usein sellaisia totaalisen latteita, että nykyään nuorten on vaikea saada työpaikkoja tai jotain muuta vastaavaa, minkä jokainen tietää, jos lukee, ei tarvi lukea edes Hesaria vaan riittää jos lukee jotain blogeja tai Facebookia. [...] Siinä ei tuoteta minkäänlaista tietoa. Siinä haastatteleamalla tiettyä määrää tyyppisiä todetaan jokin tällainen itsestään selvä asia ja sitten patsastellaan, että nyt olen tieteellinen, koska olen käyttänyt tätä menetelmää. (Viren 2018b.)

Eetu Viren kannustaa teoreettiseen tutkimukseen metodin soveltamisen sijasta myös tekstissään *Brecht & teoreettinen käytäntö*.

Ensinnäkin teoria tarkoittaa tapaa nähdä maailmaa, *theorein*, ja Brechtin tarkoitus oli saada meidät näkemään maailma uudella tavalla. Brechtiläis-weigeliläinen teatteri ei saarnaa mitään yksittäistä selkeää oppia tai maailmankatsomusta, edes marxismia, vaan sen on tarkoitus opettaa oppimista, yhteiskunnan tutkimista aistimellisin, ruumiillisin, esittävin keinoin. [...] Tunteneite Brechtin runon oppimisen ylistys, jonka sanomana ei ole vain "opi perusasiat", vaan nimenomaan oppimisen, pedagogiikan, teoreettisen työn itsensä ylistys, oppimaan oppimisen ylistys. Tämä käytäntö "taiteen" piirissä on teoreettista siinä mielessä, että se tähtää katsomisen tavan muuttamiseen eikä katsomuksen levittämiseen. (Viren 2018a.)

Tutkimuskysymykseni on, mitä asioita on otettava huomioon vastarintaista kuvaa rakennettaessa. Kysymys on mielestäni tärkeä paremman maailman ja vapaamman elämän rakentamisen projektissa. Visuaalisella kulttuurilla on jatkuvasti suurempi vaikutus elämäämme, joten on tärkeää pystyä erittelemään usein neutraaliuteen verhoutuvan visuaalisuuden ideologisia käytäntöjä. Näin myös kuvanrakennukseen liittyvät edistykelliset hankkeet tulevat mahdollisemmiksi.

Haen ratkaisua asettamaani tutkimusongelmaan seuraavien teosten kautta: Bertolt Brecht (1991) *Kirjoituksia teatterista*, Petri Tervo (2006) *Kirurgisen operaation teatteri: Teatterillinen kuva ja ihmismuodon esitettävyyden avantgardistisen väkivallan näkökulmasta* sekä Ann Kibbey (2005) *Theory of the Image. Capitalism, Contemporary Film, and*

Women. Nämä kirjat ovat teoreettinen aineistoni, jota tutkimalla pyrin hahmottamaan paremmin vastarintaisen kuvan kysymystä.

Tavoitteenani ei ole päätyä tutkielman lopuksi selkeästi tiivistettyyn lopputulokseen. Emme tule saamaa selkeää vastausta kysymykseen siitä, mikä kuva on. Mutta tulemme kohtaamaan filosofisesti painottuneita näkökulmia kuvan rakentamisen vastarintaisiin mahdollisuuksiin. En analysoi journalistista kuvaa, mutta toivon, että löydän työkaluja kuvien ja niiden tekemisen analyysiin. Tutkin siis kolmen teoreetikon kautta kuvanteon reunaehtoja. Oletukseni on, että näiden reunaehtojen tarkastelu on välttämätöntä myös journalistisen kuvanteon kehittämisessä. Tutkielma on vahvasti kiinni teoreettisessa aineistossaan. Tämä näkyy paikoin hyvinkin pitkinä suorina lainauksina. Tämä on tietoinen valinta. Vain näin koin, että on mahdollista pyrkiä mukana-ajatteluun valittujen teoreetikoiden kanssa. Ilman vahvaa suhdetta teoreettiseen aineistoon, käännöstieteissä tätä voisi kutsua lähtötekstiorientoituneisuudeksi, olisin mahdollisesti eksynyt perusteettomien mielipiteiden rakentamisen maisemaan.

Tällä opinnäytteellä ei ole kohdeyleisöä, viestiä tai keskustaa – kaikki näkökulmani mukaan porvarillisen tai tavaramuotoisen tekstin, ei-vastarintaisen tekstin, tunnusmerkkejä. Näiden lähtökohtien sijaan ponnistan Duras'n hengessä tarinan poissaolon ajatuksesta. Kirjoittaminen ei Duras'n mukaan ole tarinankerrontaa.

Kirjoittaminen ei ole tarinankerrontaa. Se on tarinankerronnan vastakohta. [...] Se on: tarinan ja tarinan poissaolon kertomista. Se on tarinan kertomista, joka syntyy tarinan poissaolon kautta. (Rakusa 2008, 1868. Suomennos minun.)

2. Eeppinen kuva – brechtiläisen ilmaisun perusteista

Oletukseni on, että Brechtin teatteriteoreettisista kirjoituksista löytyy paljonkin sovellettavaa kuvan tekemisen ja tutkimisen alueilla. Lopulta esitystaiteen tekemisessäkin on kyse nimenomaan näyttämökuvien tekemisestä. Brechtille teatteri on kuvien valmistamista.

Teatteria tehdään, kun valmistetaan eläviä taiteellisia kuvia perittyyn tietoon pohjautuvista tai kuvitelluista ihmisten välisistä tapahtumista, ja nämä kuvat valmistetaan nimenomaan viihteeksi. Tätä joka tapauksessa tarkoitamme, kun jatkossa puhumme teatterista, olkoon se sitten vanhaa tai uutta. (Brecht 1991, 304. Korostus: LP.)

Brecht on siis kuvantekijä, jonka näkökulmaa ei käsitykseni mukaan ole juuri otettu huomioon kuvatuotoksen alalla. Lisäksi se, että hänen näkökulmansa tulee perinteisen kuvatuotoksen ulkopuolelta, on mielestäni positiivinen asia. Se auttaa ajattelemaan uudestaan kuvan ajattelemisen reuna-ehdoja. Brechtin teatteriteoriassa kuvaa ja sen rakentamista käsitellään myös nimenomaan toiminnallisesti. Kyse on kuvan rakentamisesta ja tähän liittyvistä kysymyksistä, ei siitä, mitä kuva on tai ei ole, mikä on totuus kuvasta. Lähtöoletukseni Brechtin käsittelyssä on, että brechtiläistä teatteriteoriaa voidaan soveltaa suoraan kuvan rakentamisen käytäntöön. Vähintäänkin kuvan ajattelemisen yllättävästä näkökulmasta voi auttaa kuvan ajattelemisessa uudessa valossa. Lähtökohtani on, että objektiivisuuden ihanne ei ole tavoitettavissa. Näin ollen kuvan idean sijaan on keskityttävä sen tekemisen tarkasteluun. Kuvia rakennetaan todellisuuteen, niitä ei poimita todellisuudesta. Keskeisin syy Brechtin nostamiselle tarkastelun kohteeksi tässä tutkielmassa on, että Brechtin orientaatio on vastarintainen – hän asettuu kirjoituksissaan vastarintaiseen positioon suhteessa vallitsevaan kapitalistiseen yhteiskuntajärjestykseen.

Bertolt Brecht oli yksi viime vuosisadan keskeisimmistä saksalaisista teatterintekijöistä ja teatteriteoreetikoista. Hänen teatterityöhönsä ja teatteriteoriaansa vaikuttivat erityisen paljon Karl Marxin kirjoitukset. Brecht (1991, 55) kirjoittaaakin: ”Kun luin Marxin ’Pääoman’, ymmärsin omat näytelmäni.”

Pyrin suhtautumaan Brechtin teksteihin niin kuin Brecht vanhoihin klassikkodraamoihin: materiaaliarvoa etsien (kts. esim. *Materiaaliarvosta ja Messinkikaupat* teoksessa Brecht 1991). Tavoitteenani ei ole siis löytää totuutta Brechtin teksteistä vaan käyttökelpoisia ideoita, joita voidaan soveltaa rakennettaessa vieraannuttavaa kuvaa tämän päivän globaalissa kapitalismissa.

Brechtiläinen teatteri on yhteiskuntakriittistä mutta ei moraalista. Moraalinvastaisuus juontuu huomiosta, jonka mukaan ”olosuhteista kärsiville sanotaan juuri moraaliiin vedoten, että heidän tulee hyväksyä oma tilansa” (Brecht 1991, 116). Brechtiläinen teatteri, toisin sanoen eeppinen teatteri, onkin vahvasti materialis-

tista. Siis uskonnonvastaista, ei-idealista ja sen käsityksen vastaista, että todellisuus olisi perimmäiseltä luonteeltaan henkistä. Sitä ohjaa konkreettinen ja erilaisista arvoista, ideoista ja periaatteista riippumaton pyrkimys kohti parempaa maailmaa. Siis kohti maailmaa, jossa ihmistenväliset suhteet on järjestetty niin, että ne tuottavat vähemmän kärsimystä, riistoa, valtaa ja niin edelleen. Eeppisen teatterin tekijöillä (ja tällä opinnäytteellä) on siis vahva emansipatorinen tiedonintressi.

Eeppisen teatterin tavoitteena on ”palvella elämän hallitsemisen suurta yhteiskunnallista tehtävää” (Brecht 1991, 125). Eeppisen teatterin esitykset siis pyrkivät vahvistamaan tekijöidensä ja näkijöidensä kokemusta siitä, että he hallitsevat elämää, ja pyrkivät vähentämään kokemusta siitä, että elämä (tai näkymättömät voimat) hallitsee heitä. Brecht näkee porvarillisen yhteiskunnan ja porvarillisen teatteriestetiikan vähentävän ihmisen kokemusta elämänhallinnasta. Elämänhallinnan ja kriittisen asenteen sijaan Brecht näkee porvarillisen teatterin olevan ”eräänlaista huumekauppaa” (mts. 151), jossa keskeisessä roolissa ovat suggestio, illuusio ja eläytyminen. Brechtin mielestä toinenkin tapa on olemassa, ja ”[k]un sen mukaan tehdään teatteria, esitetty maailma ei ole vain haavemaailma; maailmaa ei esitetä sellaisena, kuin sen pitäisi olla, vaan sellaisena, kuin se on. Siten tehdään realistista teatteria.” (Mts. 151.)

Brecht argumentoi toistuvasti mysteerin luomisen pyrkimyksiä vastaan. Verratessaan länsimaista teatteria aasialaiseen Brecht kirjoittaa, että länsimaisessa teatterissa vallitsee papillisuus, joka pyrkii luomaan vaikutelman taiteen pyhydestä, siis ”tavallisten” ihmisten, eli ihmisten suuren enemmistön, ulottumattomissa olevasta luonteesta (Brecht 1991, 126). Eeppisessä teatterissa pyritään rikkomaan kokemus taiteen pyhydestä. Kiinalaisen teatterin näyttelijän tapaan eeppisen teatterin näyttelijä ei voi pudota roolista, hän ei mene transsiin eikä hän esitä lavalla mystistä luomishetkeä (mts. 127). Eeppisessä teatterissa vallitsee siis voimakas vastarinta käsitykselle, jonka mukaan teatteriesitys koostuu lavalla olevista taiteilijaneroista ja katsomossa istuvasta tavallisesta rahvaasta (ja yhteiskunta rakentuu luonnollisesti pienestä eliitistä ja tälle alisteisesta ihmisten suuresta enemmistöstä).

Anonyymin ja oletettavasti päätöksentekoon kykenemättömän massan sijasta Brecht kohtelee yleisöään kuin eduskuntaa. Käsitellessään arvostamansa Erwin Piscatorin teatteria Brecht kirjoittaa: ”Teatterin kunnianhimoisena tavoitteena oli saada parlamentti, siis yleisö, kykeneväksi tekemään poliittisia johtopäätöksiä, ja siinä tarkoituksessa teatteri loi kuvia, esitti tilastoja ja tarjosi tunnuksia” (Brecht 1991, 134). Brechtin ja Piscatorin teatterissa katsojille ei haluta tarjota pelkkää elämystä. Passiivisten katsojien sijasta he toivovat aktiivisia katsojia, jotka ”ryhtyisivät muuttamaan elämää” (mts. 134). Eräs Brechtin johtoajatus viittaa Marxin kuuluisaan Feuerbach-teeseissä esittämään ajatukseen: ”Tahdoin soveltaa teatteriin sitä ajatusta, ettei tärkeää

ole ainoastaan maailman tulkitseminen vaan sen muuttaminen” (mts. 21).

Kun Brecht kirjoittaa, että lavastus voi eepisessä teatterissa olla hyvinkin viitteellistä, että ”luonnollisuuden tuntua” ei tarvita, hän täsmentää, että tämä ei tarkoita symbolismia.

Eikö (siis) tarvita itse asiaa, tosiasioita, tunnettavaa, maistettavaa, aistein kontrolloitavaa kohdetta, vaan ainoastaan ”merkkejä” sitä varten, ikään kuin kirjaimia (sanan muodossa) sen asemasta, mitä kirjaimet tarkoittavat, kirjaimia vain matemaattisina symboleina? Kaikki vain asioihin viitaten, asioiden sijasta? Abstraktioita? Tätä emme tarkoita tunnusmerkeillämme. Ne ovat kaikin puolin tukevia, realistisia esineitä, käytettyjä, jos niin halutaan (second hand). Ovenkehys, jos halutaan, puretusta rakennuksesta, seinästä repäisty; yhteiskunnallinen esine, jolla on historiansa, ei keksitty konstruktio, vaan läpikulkua osoittava esine, jolla ei ole muita ominaisuuksia, joka tarkoittaa vain tätä: ihmisten läpikulkumahdollisuuksien turvaamista. (Brecht 1991, 193.)

Akateemisen filosofian sijaan Brecht sanoo operoivansa kadun filosofian piirissä.

Tällaisen filosofin tärkein ominaisuus on yksinkertaisesti mielenkiinto ihmisten käyttäytymistä kohtaan, niiden taitojen arvioiminen, joiden avulla ihmiset rakentavat elämäänsä, siis sangen käytännöllinen ja käyttökelpoisuuteen kohdistuva mielenkiinto (Brecht 1991, 205).

Brechtin materialistiset painotukset tuovat mieleen Brechtin aikalaisen ja kanssa-ajattelijan Walter Benjaminin kirjoitukset aurasta. Esseessään *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella* Benjamin (1989) juhlii elokuvan ja valokuvan kykyä purkaa taideteoksiin tyypillisesti kytkeytynyttä kokemusta aurasta.

2.1 Teatterin tehtävä

Brecht halusi soveltaa teatteriin tieteellistä asennetta. Hänen näkemyksensä mukaan 1900-luvun alkupuoliskolla vallinnut teatterin tekemisen tapa oli epätieteellistä ja idealistista. Hän halusi taistella tätä teatterintekemisen tapaa vastaan tieteellisellä ja materialistisella teatterintekemisen tavalla. Ja teatteria hän ei nähnyt yhteiskunnasta erillisenä instituutiona, jossa ihmisten oli mahdollisuus paeta todellisuutta, lohduttaa hermojaan ja niin edelleen. Päinvastoin teatteri oli hänelle paikka, jossa on mahdollista lähestyä todellisuutta.

Porvaristo ei Brechtin näkemyksen mukaan ollut halukas soveltamaan tieteellistä perspektiiviä teatterintekemiseen, ”[s]illä teatterit toimivat entiseen tapaan sen luokan viihdelaitoksina, joka harrasti tieteellistä ajattelua vain luonnon alueella eikä rohjennut soveltaa sitä inhimillisten suhteiden alueelle” (Brecht 1991, 310). Brecht ei siis halunnut muuttaa teatteria propagandakoneistoksi, jossa tuotettaisiin ihmisille materiaalia, joka heidän on nieltävä sellaisenaan. Brecht kirjoittikin eksplisiittisesti sitä vastaan, että teatteri valjastettaisiin luokkataisteluun. Hänen ajattelunsa ja toimintansa päämääränä oli vieraannuttaminen, tilanteiden oudoksi

tekeminen, ihmisten tekeminen tietoiseksi niistä olosuhteista, jotka heitä ympäröivät. Vallitsevaa teatteri-instituutiota hän sen sijaan piti propagandistisena: se pyrki saamaan ihmiset hyväksymään maailman sellaisenaan pidättäytymällä kriittisestä katseesta ja turvautumalla suggestioon.

Poliittisesti kiitettävää vallankumoushenkeä voidaan lietsoa näyttämöefektein, mutta siten aikaansaatu aktiivinen ilmapiiri ei voi mullistaa teatteria vallankumouksellisesti, se on ohimenevää eikä siitä kehity mitään, vaan sen sijaan tarvitaan todella vallankumouksellista teatteritaidetta (Brecht 1991, 74).

Brecht ei siis vaatinut, että kaikkien esitysten olisi tähdättävä poliittiseen maailmanvallankumoukseen, koska ”myös poliittiseen maailmanvalloituksen tähtääviä näytelmiä on hävitettävä, jos ne yhä edelleen sisältävät vanhoja käsityksiä, joiden takia vallankumousta juuri tarvitaan” (Brecht 1991, 72). Ei siis riittänyt, että pyritäisiin siirtämään yhteiskunnalliset instituutiot, teatteri yhtenä niistä, oikeisiin käsiin. Lisäksi oli tultava tietoiseksi niistä yhteiskunnallisista suhteista, joissa kiteytyivät vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen ongelmat. Eikä riittänyt, että vain pieni poliittinen eliitti tuli näistä suhteista tietoiseksi, vaan tämä vaatimus koski kaikkia. Ja tässä tietoiseksi tulemisen prosessissa tarvittiin teatteria.

Brecht ei siis kirjoituksissaan tavoittele tilannetta, jossa poliittinen kaaderisto kaataa näyttämöltä oikeaa tietoisuutta katsojien aivoihin. Tämä näyttämösuhde vain uusintaisi yhteiskunnallisten ongelmien ytimen: pieni vähemmistö sanelee suurelle enemmistölle mitä ajatella ja kuinka toimia (niin kuin lopulta reaaliosialistisissa valtioissa tapahtuikin). Tästä johtuen Brechtin teatteriteorian keskiössä on vieraannuttaminen. Tämän avulla käskevä, alistumista ja sopeutumista vaativa yhteiskunnallinen oleminen pyritään tekemään mahdolliseksi.

Brecht siis etsi painokkaasti uutta teatterintekemisen tapaa. Vallitsevaa teatteri-instituutiota hän kutsui vanhaksi ja halusi korvata tämän uudella. Vanhat instituutiot olivat hänelle luonnollisesti porvariston instituutioita, jotka hän halusi korvata uusilla, proletaarisilla. Brechtin mukaan uuden tekeminen ei ollut hallitsevan luokan näkökulmasta suositeltavaa, koska vallitseva yhteiskunnallinen tilanne oli heille edullinen (Brecht 1991, 44). Tästä nouseekin Marxin ja hänen kauttaan Brechtin tekemä huomio: olisi keskityttävä siihen, miten yhteiskunnallinen oleminen vaikuttaa ajatteluun, sen sijaan että tarkasteltaisiin vain, miten ajattelemisen vaikuttaa yhteiskunnalliseen olemiseen.

Brecht näkee siis uuden yhteiskuntaluokan, proletariaatin, korvaavan vanhan hallitsevan yhteiskuntaluokan, porvariston. Näin ollen: ”Kun huudetaan esiin uutta teatteria, huudetaan uutta yhteiskuntajärjestelmää” (Brecht 1991, 73). Eikä tulevan, tulemisen prosessissa olevan, uuden yhteiskuntaluokan tarpeita voida tyydyttää eikä asiaa edistää vanhan teatterin piirissä. Brecht kirjoittaa: ”Meidän aikamme tyypillistä ihmiskohta-

loa ei voida kertoa nykyisen draaman muodossa” (mts. 73). Tarvitaan siis uudenlaista teatteria, joka vastaa muuttuneen maailman olosuhteita ja ottaa huomioon muutoksen keskeisenä yhteiskunnallisena voimana. Brechtin näkökulmasta vanha teatteri uskotteli katsojalleen, että maailma on muuttumaton ja ihmisluonto ikuinen.

Uuden teatterin ja uuden yleisön lisäksi Brecht kirjoittaa myös uusista tunteista ja ajatuksista: ”[Taiteen] on taisteltava vanhoja tunteita ja vanhoja ajatuksia vastaan, sen on tuotava ne päivänvaloon ja pantava ne viralta, ja sen on havaittava uudet tunteet ja edistettävä niitä” (Brecht 1991, 25). Edistyksen ja taantumuksen käsitteet kuuluvatkin luontevasti brechtiläiseen sanastoon. Edistyksellinen teatteri ei voinut kuitenkaan, niin kuin aikaisemmin kävi ilmi, pakkosyöttää uudelle yleisölleen uusia tunteita ja uusia ajatuksia. Muutos uudesta vanhaan tarkoittaa Brechtin kirjoituksissa nimenomaan siirtymistä ajatusten pakkosyötön tilasta ajatusten autonomian tilaan. Uudet sisällöt tarvitsivat uutta muotoa.

Jo uusien aihealueiden haltuunotto edellyttää uutta draaman ja teatterin muotoa. Voiko jambein puhua rahasta? – ”Jo sataa dollaria markan kurssi hipoo, kun eilen vielä viiteenkymmeneen jäi, liekö huomenna jo tuplaten...” – voisiko?” (Brecht 1991, 78.)

Kuvaa tehtäessä yksi vallitsevista tavoitteista on saada aikaan jotain uutta. Uuden etsiminen voi tarkoittaa pyrkimystä maailman parempaan ymmärtämiseen. Uuden etsiminen innovaatioksi väittämisen mielessä tarkoittaa kuitenkin muunnosta, jossa muunnosta klassisesta pyritään esittelemään riittävän kiinnostavana käydäkseen kaupaksi. Todella uusi on harvoin hyvää kauppatavaraa. Uusi porvarillisessa yhteiskunnassa on vanhaa, joka onnistutaan esittämään uutuuksena (”Uusi raikas maku!”). Todella uutta pidetään uhkana, koska se kyseenalaistaa vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen. ”Koska porvariston talousjärjestelmä perustuu muunnoksiin, sen päällysrakennekin sietää enää pelkkiä muunnoksia. Näin ollen ’uuden’ käsite saa aivan omaläätisen ja kieltämättä erittäin arveluttavan sisällön. Uutena pidetään jo ilmiselviä muunnoksia ja mikä pahinta: kohta enää pelkkiä muunnoksia” (Brecht 1991, 79).

Brecht ei kuitenkaan tarkoita, että uusi pitäisi luoda tyhjästä. Pikemminkin hän näkee juuri porvarillisen teatterin ajautuvan yhä uudelleen väittämään, että sen sisältö syntyy kuin tyhjästä ja on näin ollen uutta. Tämä käsitys uudesta ei ravistele yhteiskuntajärjestyksen perusteita, ja on tästä johtuen pinnallinen ja taantumuksellinen. Kiinalaisesta teatterista kirjoittaessaan Brecht painottaa, että ei ole syytä pyrkiä luomaan kaikkea tyhjästä. Hän kritisoi länsimaista näyttelijäntaidetta siitä, että tunnettukin roolihahmo synnytetään ikään kuin tyhjästä, sattumanvaraisesti. Sen sijaan kiinalaisessa teatterissa opitaan ensin klassinen tapa näyttellä tiettyä hahmoa, minkä jälkeen näyttelijä voi tehdä hahmon näyttelemiseen muutoksia. Näin näytteleminen voi

olla esteettistä kapinaa suhteessa vanhaan. ”[E]ppisen teatterin tekijöitä ei kiinnosta eleitten säilyttäminen, vaan niiden muuttaminen, tarkemmin sanottuna muuttamiseen tähtäävä säilyttäminen” (Brecht 1991, 178).

Brecht siis perusti ajattelunsa muutokselle. Yleisistä, inhimillisistä ja ihanteellisista asioista puhuvia hän piti ”pikkuporvarillisina provokaattoreina” (Brecht 1991, 63). Koska yhteiskunnallinen elämä perustui muutokselle, oli kiistanalaisuutta ja konflikteja turha vältellä. Konfliktuaalisuus kuuluu muutoksen luonteeseen. Kun uusi haastaa vanhan, ovat intressiristiriidat väistämättömiä. Näin ollen sitoutumattomuus tai puolueettomuus eivät olleet Brechtille vaihtoehtoja. Hänelle totuudellinen näkökulma tunnusti näkökulmaisuuksensa. Emme tarkastele maailmaa pilven reunalta vaan yhteiskunnallisten suhteiden sekamelskan keskeltä. Ja koska Brecht näki keskeisimmäksi yhteiskunnalliseksi epäkohdaksi omistussuhteiden epätasa-arvon, keskitti hän voimansa tämän ja kaiken siihen liittyvän täydelliseen muuttamiseen (mts. 63).

Brecht siis peräänkuulutti yhteiskunnallista keskustelua ja konfliktia. Mikään ei saanut jäädä tarkastelun ja arvioinnin ulkopuolelle. Vanhaa esitystaidetta Brecht moitti siitä, että sen luonteeseen ei sopinut sisällön problematisoiminen tai siitä keskusteleminen. Vanhasta oopperasta Brecht kirjoittaa, että jos yleisöstä joku intoutuisi ottamaan kantaa oopperan kuvaamiin olosuhteisiin, olisi tämä vanhalle oopperalle tappio, koska katsoja olisi pudonnut tunnelmasta (Brecht 1991, 87). Brecht siis piti tunnelmasta putoamista positiivisena asiana. Vanhan oopperan maailmassa tunnelmalliset ja ei-tunnelmalliset tilanteet muodostavatkin vahvan hierarkian. Tilanteet ovat jatkuvan arvion kohteena: onko nyt hyvä tunnelma vai ei? Tietyt tilanteet, esimerkiksi ooppera, ovat ”tavallisen arjen” yläpuolella ja näin niissä ”pääsee tunnelmaan”. Sen lisäksi, että tämä logiikka asettaa jokaisen hetken kyseen alle, tekee se todellisuudesta taloudellisesti epätasa-arvoista: oopperatunnelmaan ei yhteiskunnan kaikilla kerroksilla ole varaa.

Brechtin teatteria ajaa siis idea edistyksellisyydestä. Ja edistyksen syynä Brecht pitää todellisten olosuhteiden kestättömyyttä ja seurauksena niiden muuttamista (Brecht 1991, 88). Brechtin teatteria ajaa halu muuttaa maailmaa ja sen toiminnan lähtökohtana on historiallinen tilanne. ”Me elämme maailmassa, jossa on paha elää ja jossa tiettyjen olosuhteiden tietty uudelleen järjestely tekisivät elämän paremmaksi” (mts. 146). Voidaan siis sanoa, että brechtiläisen teatterin tavoitteena on yhteiskunnan rakenteiden tuottaman kärsimyksen vähentäminen. Brecht painottaakin useissa kirjoituksissaan, että kyse ei ole järin monimutkaisista saati mystisistä asioista. Vaikka yhteiskunnalliset suhteet voivat olla mutkikkaita ja vaikeaselkoisia, niitä määrittävät syyt voivat olla yksinkertaisia. Brecht kirjoittaa työläisten pienten teattereiden usein paljastavan, mitä nämä yksinkertaiset kysymykset ovat: ”Mistä sodat syttyvät ja kuka ne käy ja kuka ne maksaa, mitä hävitystä saa aikaan ihmisen toista ihmistä kohtaan harjoittama sorto, mihin joutuvat monien ponnistukset, mistä on pe-

räisin harvojen helppo elämä, minkä oppiminen hyödyttää ketäkin, minkä tekeminen on kenelle vahingoksi” (mts. 183).

Brechtiläisen teatterin keskeinen sisältö löytyy sorrettujen taisteluista sortajiaan vastaan (Brecht 1991, 184). Tämä sisältö lävistää myös teatterintekemisen tavan. Lisäksi esitykset itsessään osallistuvat tähän taisteluun. Brechtin mukaan sellaista näytelmää tai teatteriesitystä ei ole, joka ei tavalla tai toisella vaikuttaisi katsojan kuvitelmiin ja mielialoihin. Näin ollen puolueetonta ja neutraalia teatteria ei ole olemassa. Mikäli teatteri ei ole edistyksestä, se on taantumuksesta. Ei-edistyksestä teatteri heikentää Brechtin mukaan hyviä vaihtoja ja vahvistaa huonoja, kumoaa oikeita kokemuksia ja levittää vääriä käsityksiä. ”[L]yhyesti sanottuna se vääristää maailmankuvan.” (Mts. 181–182.)

Taide ei Brechtin käsityksen mukaan voi olla puolueetonta: ”Yhteiskunnalla ei ole yhteistä ääntä niin kauan kuin se on jakautunut taisteleviin luokkiin. Taiteen *puolueettomana pysyttelemisen* merkitsee ainoastaan kuulumista *hallitsevaan* puolueeseen.” (Brecht 1991, 315.)

2.2 Eeppinen teatteri

Brecht kutsui teatteriaan eeppiseksi erotuksena draamallisesta teatterista. Eepikka on kertovaa kaunokirjallisuutta, draamalla tarkoitetaan klassista näytelmää, kuten tragediata, komediaa tai farssia. Brecht asettaa eeppisen teatterinsa draamallista teatteria vastaan. Hänen teatterityönsä voidaankin nähdä draamateatterin kritiikkinä. Hän käyttää myös ilmauksia aristotelinen teatteri ja ei-aristotelinen teatteri, joista jälkimmäinen viittaa eeppiseen teatteriin. Aristotelisella draamalla on vahva asema vielä tänäkin päivänä sekä teattereissa että elokuvissa. Myös muut tarinankerronnan keinoja käyttävät instituutiot kuten journalismi tukeutuvat usein aristoteliseen kerrontaan, joka on kulkeutunut venäläisen teatteriteoreetikon Konstantin Stanislavskin kautta Hollywoodiin. Stanislavskin näyttelijäntaidetta käsittelevästä kirjasta Brecht kirjoittaa, että ”siinä käsitellään kovin vähän kysymystä siitä, mitä kaikkea vastuunsa tuntevan näyttelijän pitäisi tehdä ja oppia hallitakseen tehtävänsä, ihmisten yhteiskunnallisen elämän kuvaamisen” (Brecht 1991, 168).

Yksi aristoteliselle kerronnalle leimaa-antava piirre on kertomisen välttäminen. Tämän sijaan se ”jäljittelee toimivien ihmisten kautta” (Brecht 1991, 222). Myös journalismin piirissä ”selittelyä” on tapana pitää epäammattimaisena. Näyttämisen painottamisella kertomisen sijaan vaikuttaa siis olevan aristotelisiä juuria. Näyttämisen lisäksi aristotelinen draama pyrkii herättämään sääliä ja pelkoa, ja aiheuttamaan näin näiden

tunteiden puhdistumisen eli katharsiksen (mts. 222). Brecht pitää aristotelista draamaa hypnotisoivana metodina, huumekauppana, jossa katsojan osa on passiivinen, kohtalon huomaan antautuva. Katsojaa viekoitellaan omasta elämästään taiteen maailmaan sen sijaan, että hänet johdettaisiin omaan todelliseen maailmaansa aistit valppaina. Brecht ehdottaa, että pelon tunteen sijaan pyrittäisiin tuottamaan tiedonhalua ja säälin sijaan auttamisvalmiutta. ”Voitaisiinko siten luoda uudenlainen yhteys näyttämön ja katsojan välille, voisiko siitä tulla taidenautinnon uudenlainen perusta?” Brecht kysyy. (Mts. 139.)

Brecht näkee siis niiden tarinoiden, jotka ympäröivät meitä, vaikuttavan syvästi maailmassaolemiseemme. Hän näkee aristotelisen draaman aiheuttavan passivoivaa suhtautumista, minkä hän halusi korvata aktiivisella suhtautumisella. Brecht pyrki näyttämään maailman sellaisena, että siihen on mahdollista vaikuttaa (Brecht 1991, 161). Passiivisen katsojan teatterissa hän näki olevan suorassa suhteessa passiiviseen ihmiseen yhteiskunnassa, mitä roolia oli onnistuneesti tarjottu väestön enemmistölle myös viime vuosisadan alun Saksassa. Hän kritisoi aristotelista draamaa siitä, että se uusintaa kokemusta ihmisten vaikutusmahdollisuuksien vähäisyydestä. Myöskään näyttämisen tehtävässä draamallinen teatteri ei Brechtin mukaan onnistu: ”Todellisuudessa aristotelisen teatterin perustarinan ja esityksen tehtävänä ei ole tarjota taiteellisia kuvia elämän tapahtumista, vaan synnyttää aivan määrätty teatterielämys (tiettyine katharsisvaikutuksineen)” (mts. 230). Brechtin mukaan draamallisessa teatterissa sisältö on aina toissijaista. Tärkeää on tiettyjen tunteiden herättäminen ja katsojan mukaan tempaaminen, kaikki muu on tälle alisteista. Brechtiläisestä näkökulmasta sisältö valikoituu draamallisessa teatterissa lähes mielivaltaisesti.

Brecht kirjoittaa osanneensa kirjoittaa klassista draamatekstiä, jossa on yksinkertainen juoni ja intohimokonflikti. Rummut yössä oli yksi hänen ensimmäisistä näytelmistään, ja tämän kohdalla hän sovelsi vielä klassista draaman kaarta. Näytelmästä tuli huomattava menestys, mitä Brecht myöhemmin harmittelee. Hänen mukaansa näytelmän poliittiset ja maailmankatsomukselliset virheet liittyvät erottamattomasti siihen, että ”se on normaali, nelinäytöksinen, siinä on yksinkertainen juoni ja niin edelleen”. (Brecht 1991, 131.)

Brecht kirjoittaa eepisen teatterin suunnan olevan sorretuissa, ei sortajissa tai ”päättäjissä” (Brecht 1991, 186). Tässä mielessä sellaiset poliittisen teatterin esitykset, joissa pyrkimyksenä on käännättää valtaapitäviä, ”vedota terveeseen järkeen”, eivät välttämättä kytkeydy brechtiläiseen traditioon. Eepinen teatteri ei myöskään muodosta klassisen draaman tapaan yhtä monoliittista kokonaisuutta, vaan se on mahdollista leikata osiin, jotka ovat irrallaankin elinkelpoisia (mts. 112). Brecht listaa draamallisen teatterin ja eepisen teatterin eroja.

Draamallisen teatterin katsoja sanoo: Juuri noin, tuolta minustakin tuntuu. – Tuollainen minä olen. – Tuo on luonnollista. – Noin tulee aina olemaan. – Tuon ihmisen tuska järkyttää minua, koska hänellä ei ole keinoja päästä siitä. – Tämä on suurta taidetta: kaikki on itsestään selvää. – Itken itkevien kanssa, nauran nauravien kanssa.

Eeppisen teatterin katsoja sanoo: Tuota en olisi tullut ajatelleksi. – Noin ei saa tehdä. – Tuo on aivan poikkeuksellista, voi-ko sitä uskoa todeksi. – Tuo on saatava loppumaan. – Tuon ihmisen tuska järkyttää minua, koska hänellä olisi keinot päästä siitä. – Tämä on suurta taidetta: mikään ei ole itsestään selvää. – Nauran itkeville, itken nauraville. (Brecht 1991, 113.)

Keskeinen tapa yllä kuvatun ihmetyksen aiheuttamiseksi eeppisessä teatterissa on vieraannuttaminen, jota käsittelemme tarkemmin omassa kappaleessaan.

Eeppinen teatteri referoi, kuvailee ja kommentoi. Siinä käytetään kommentoivia kuoroja ja taustaprojisointeja. Lisäksi näyttelijät etäännyttävät itsensä esittämästään henkilöstä ja luovat esityksen tilanteisiin sellaisen näkökulman, että ne joutuvat katsojien kritiikin kohteeksi. (Brecht 1991, 117.) Eeppisen teatterin yksinkertaisimman muodon kuvailemiseksi Brecht käyttää katukohtaus-esimerkkiä, jossa liikenneonnettomuuden silminnäkijä esittää ihmisille, jotka saapuvat paikalle vasta onnettomuuden jälkeen, miten onnettomuus tapahtui: ”Katsojat eivät ole nähneet tapahtumaa tai eivät ole siitä kertojan kanssa samaa mieltä, ’näkevät’ sen siis ’toisin’ – pääasia on, että kertoja esittää autonkuljettajaa ja yliajon uhria niin, että katsojien on mahdollista tehdä oma arvionsa siitä, mitä onnettomuudessa tapahtui.”³ (Mts. 117.)

Kuten liikenneonnettomuutta selvittävä todistaja, eeppisen teatterin näyttelijä sekä jäljittelee asiaan liittyvien ihmisten toimintaa että selittää tapahtumaa sanallisesti (Brecht 1991, 122). Näyttelijä ei siis pyri eläytymään esittämänsä hahmoon täydellisesti, eikä katsojaakaan pyritä saamaan eläytymään esitykseen. Brechtin mukaan eeppisen teatterin ”Toiminnan vaikuttimet, keinot ja päämäärät ovat käytännöllisiä, maallisia. Sen mallin mukainen teatteri ei kaipaa totunnaisia selityksiä sille, miksi teatteria tehdään. Siinä eivät vaikuttimina ole

³ Voi olla sattumaa, mutta Brechtin aikoihin myö toinen henkilö kirjoitti ”katukohtauksesta” keskeisenä filosofisena esimerkkinä, vaikka myöhemmässä tuotannossaan muuttikin osittain mieltänsä. Norman Malcolm kirjoittaa Wittgenstein-muistelmaansa:

”Wittgenstein kertoi minulle kaksi *Tractatukseen* liittyvää anekdoottia, jotka minun on ehkä syytä toistaa, vaikka hän kertoi ne usealle muullekin henkilölle. Toinen koskee *Tractatuksen* keskeisen idean syntyä – sitä että propositio (lause) on *kuva*. Tämän idean Wittgenstein sai, kun hän palveli Itävallan armeijassa ensimmäisessä maailmansodassa. Hän näki sanomalehden, jossa kuvattiin kaaviokuvan tai kartan avulla erään auto-onnettomuuden tapahtuminen ja sijainti. Wittgensteinin mieleen tuli, että tämä kartta oli propositio ja että siinä paljastui propositioiden perusluonne – nimittäin että ne *kuvaavat* todellisuutta.

Toinen tapaus koskee sellaista, mikä joudutti tämän käsityksen häviämistä. Wittgenstein ja P. Sraffa, kansantaloustieteen lehtori Cambridgessa, väittelivät keskenään paljon *Tractatuksen* ideoista. Eräänä päivänä (tämä tapahtui luullakseni junassa), kun Wittgenstein väitti itsepintaisesti, että propositiolla ja sillä, mitä se kuvaa, täytyy olla sama ’looginen muoto’, sama ’looginen moninaisuus’, Sraffa teki napolilaisille tutun eleen, joka merkitsee jonkinlaista vastenmielisyyttä tai ylenkatsetta, pyyhkäisemällä leukansa alapuolta toisen käden sormenpäällä ulospäin. Ja hän kysyi: ’Mikä on *tämän* looginen muoto?’ Sraffan esimerkki aikaansai Wittgensteinissa tunteen, että oli mieleetöntä pitää kiinni siitä, että propositiolla ja sillä mitä se kuvaa täytyy olla sama ’muoto’. Tämä vapautti hänet pakosta ajatella, että proposition täytyy olla kirjaimellisesti sen todellisuuden ’kuva’, jota se kuvaa.” (Malcolm 1999, 89–90.)

'itseilmaisun vietti', 'vieraiden elämänkohtaloiden kokeminen', 'sielullinen elämys', 'leikkimisvietti', 'tari-
noinnin halu' eikä mikään niiden kaltainen." (Mts. 122.)

Kun draamallinen teatteri pyrkii rakentamaan salaperäisyyden tuntua, eppinen teatteri pyrkii purkamaan salaisuuksia. Se pyrkii kaikessa käytännölliseen, maailman muuttamiseen tähtäävään suhtautumistapaan. Se pyrkii "esittämään maailman sellaisena, että sitä voidaan käsitellä" (Brecht 1991, 155). Se ei "jätä sankariaan maailman armoille, väistämättömän kohtalon huomaa eikä se halua myöskään jättää katsojaansa suggestiivisen teatterielämyksen armoille" (mts. 51). Kaikessa se tähtää maallisuuteen ylimaallisen sijasta, materiaaliseen metafyyssiseen sijasta. Se luopuu kaikesta mystisestä, mikä ei teatterin piirissä ole tavallista vielä tänäkään päivänä.

Eeppisen teatterin tavoitteena on hahmottaa inhimillistä yhteiselämää hallitsevia lakeja. Ja nämä lait ymmärretään eeppisen teatterin piirissä historiallisiksi, toisin sanoen ne muuttuvat ja niitä voidaan muuttaa. Eeppistä teatteria kiinnostaa ihmisten väliset suhteet ja ihmisten suhtautuminen toisiinsa. Vaikka Brecht ei kirjoita yksittäistä ihmistä vastaan, haluaa hän jättää tämän käsittelyn lavalla rauhaan. Yksittäinen ihminen ei eeppisessä teatterissa ole käsittelyn kohteena vaan käsittelijänä, tapahtumien kriittisenä tulkitsijana. Eeppisessä teatterissa keskitytään sosiaalishistoriallisesti merkitseviin eli tyypillisiin suhteisiin. "Eeppinen teatteri rakentaa kohtauksia, joissa ihmiset suhtautuvat toisiinsa niin, että heitä hallitsevat yhteiskunnalliset lainalaisuudet tulevat näkyviin. Samalla on löydettävä käyttökelpoiset määritelmät, toisin sanoen kiinnostaville prosesseille on löydettävä sellaiset määritelmät, joita käyttämällä näihin prosesseihin on mahdollista puuttua." (Brecht 1991, 196.)

Tavoitteena ei ole pelkästään vallitsevien yhteiskunnallisten suhteiden ymmärtäminen, vaan myös uusien suhteiden ja suhtautumistapojen löytäminen, joiden avulla ihmiset oppivat elämään paremmin. Tässä tehtävässä ei Brechtin mukaan tarvita eläytymistä eikä myöskään yhdennäköisyyttä esittäjän ja esitettävän välillä (Brecht 1991, 305). Liian täydellinen todentuntuisuus voisi pikemminkin olla haitaksi kriittiselle katsomistavalle. Eeppisessä teatterissa ei rakenneta salaisuuksia, "proosallista tekemistä ei enää salailla" (mts. 313–314), pyritään tietämisen tasa-arvoon sen sijaan että luotaisiin salaperäisiä näyttämökuvia, joiden rakentamiseen vain tietyt erityislahjakkaat kykenevät. Eeppinen teatteri siis pyrkii purkamaan luokkaeroja esityksen rakenteita myöten.

Eeppinen teatteri on poliittista, mutta sitä on Brechtin mukaan myös draamallinen teatteri: "Se opetti katselemaan maailmaa niin kuin hallitsevat luokat halusivat maailmaa katseltavan" (Brecht 1991, 160). Matkalla kohti autonomista maailman katsomisen tapaa eeppisen, kertovan teatterin piirissä ei uskota vallitsevaan

yhteiskuntajärjestykseen eläytymiseen eikä tahdota sitä (mts. 77). Tämän sijaan käsiteltävät asiat vieraannutetaan, outoutetaan, tehdään kyseen alaisiksi. Ennen kuin käsittelemme tarkemmin eläytyvän ja vieraannuttavan esitystavan välisiä eroja, muutama sana järjestä ja tunteista.

2.3 Järki ja tunteet

B. Onko meidän periaatteenamme jättää katsoja kylmäksi?

W. Niin väitetään. Ja väitetään että meillä olisi siihen syytäkin, sillä ilman tunteita on helpompi ajatella, ja me haluamme ennen kaikkea, että teatterissa ajatellaan

B. Paha juttu: katsoja siis meillä joutuu maksamaan siitä, että hänet pannaan ajattelemaan...

W. Sanoisitte kerrankin selvästi ja suoraan, ettei meidänkään teatterissamme tarvitse pelkästään ajatella.

B. En taida sanoa.

W. Mutta ettehan te tuomitse tunteita sinänsä.

R. En tietenkään, vaan silloin jos ne eivät ole järkeviä.

B. Sanokaamme: vain jos ne ovat automaattisia, vanhentuneita, vahingollisia...

P. Kun sanotte noin, ette ole lainkaan kylmä.

(Brecht 1991, 21–22.)

Brecht kirjasi yhdessä Manfred Wekwerthin kanssa ohjaamansa Winterschlacht-nimisen näytelmän esityksen jälkeen vuonna 1955 muistiin vapaamuotoisesti keskustelun, josta yllä oleva lainaus on. Keskustelua kävivät näytelmän dramaturgiseen työstämiseen osallistuneet Peter Palizsch, Käthe Rülicke, Manfred Wekwerth ja Hans Bunge. Keskustelusta käy hyvin ilmi eepin teatterin parissa työskentelevien kesken usein aktivoituva teema järjen ja tunteen suhteesta, joka ei ole yksiselitteinen. Yhtäältä painotetaan järjen ensisijaisuutta, toisaalta korostetaan tunteen tärkeyttä. Keskustelua määrittääkin mustavalkoisen kahtiajaottelun tai oikea–väära-dikotomian sijaan erilaisten logiikkojen tuoma monimutkaisempi erilaisuuksien systeemi. Voi daankin ajatella, että Brechtin vanhaksi teatteriksi nimittämän esityksellisyyden piirissä järjen ja tunteen suhde on laadullisesti eri kuin uuden teatterin piirissä. Uudessa teatterissa järki ja tunteet eivät enää muodosta toisilleen vastakkaisia tajunnantiloja tai todellisuuksia. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että käsitteitä ei enää kannattaisi käyttää.

Brecht kirjoittaa: ”Olennaista eepisessä teatterissa on ehkä se, ettei se vetoa niinkään paljon katsojan tunteeseen vaan enemmän hänen järkeensä. Katsojan ei pidä eläytyä vaan ajatella ja ottaa kantaa. Mutta olisi täysin väärin yrittää väittää, ettei tällaisessa teatterissa ole tunnetta. Silloin pitäisi johdonmukaisuuden nimissä vielä nykyäänkin väittää, ettei esimerkiksi tieteessä ole tunnetta.” (Brecht 1991, 60.) Brecht siis kyseenalaistaa sen yleisen käsityksen, että oppiminen ja huvittelu ovat kaukana toisistaan. Hän muistuttaakin, että

eppistä teatteria on puolustettava epäilyiltä, ”ettei se voi olla muuta kuin hirvittävän ikävää, ilotonta ja jopa rasittavaa” (mts. 113). Järjen ja tunteen välisen suhteen selvittäminen ei kuitenkaan käynyt vain toteamalla, että järjen painottamisen ei tarvitse olla tunteetonta. Sen kysymyksen selvittämisestä, miten teatteri voi olla samanaikaisesti sekä viihdyttävää että opettavaa, miten teatterissa operoitaisiin illuusioiden sijasta kokemusten kanssa (mts. 141), tuli keskeinen eepin teatterin kehittämistä koskeva kysymys.

Erään lisäaspektin järjen ja tunteiden kysymykseen tuo kysymys epäjärjestyksestä ja hulluudesta. Brechtin mukaan hyvässä näytelmässä on runsaasti ”syövereitä ja tiheikköjä, melkoisesti soraa ja yllättävän paljon hulluutta, ja sen on oltava elävä ennen kuin se voi olla mitään muuta” (Brecht 1991, 48). Toisessa yhteydessä Brecht kirjoittaa siitä, kuinka aikansa moderni ohjaus sallii epäjärjestyksestä vain valitettavan vähän. Epäjärjestyksen, jonka kautta ”näytelmässä uinuva todellinen järjestys syntyy uudelleen”. (Mts. 61.) Vaikka Brecht myös teoretisoi vanhan teatterin mielivaltaisia taipumuksia vastaan, ei hän ehdota tilalle täydellisen yksiselitteistä logiikkaa. Tämä lienisikin mahdottoman utopia, niin kuin matemaattisen täydellisesti viritetyn elektronisen pianon epämiellyttävä sointi jo vihjaa.

Dadan ja kaaoksen keskeisyyttä on painottanut myös brechtiläistä traditiota Berliinin Volksbühne-teatterissa jatkanut Frank Castorf. Hänen esityksensä eivät väitä olevansa täydellisen loogisia, vaikka järjen käytöstä ei esityksiä valmisteltaessa ole pidättäydytty. Vaikuttaakin siltä, että saadaksemme rakennettua realistisen suhteen meitä ympäröivään todellisuuteemme, on meidän tunnustettava, että emme hallitse kaikkea, että emme tiedä sataprosenttisesti miten asiat ympärillämme järjestäytyvät. Vasta tämän tunnistamisen ja tunnustamisen jälkeen voimme alkaa käyttää järkeämme. Jos kuvittelisimme voivamme järkeillä kaiken läsnäolevan yhtäaikaaisesti ja totaalisesti, rakentuisivat järkeilyimme epärealistiselle lähtökohdalle ja olisivat näin epäluotettavia. Tällaista jumalperspektiiviä meille kuitenkin tarjoillaan kaikkietävien journalististen tuotos-ten ja osallistujien täydellisiä katsojalle tunnustamisia vaativien tosi-tv-ohjelmien kautta. Viisauteen kuitenkin olennaisella tavalla kuuluu oman tietämättömyyden tunnistaminen, niin kuin Sokrateksen lentävä lause vihjaa: ”Tiedän vain sen, etten tiedä”. Tästä lähtökohdasta on mahdollista kurottaa kohti paremmin tietämisen, ymmärtämisen ja lopulta toimimisen maailmoja. Tämänkaltaisen teatteritaide ei myöskään rakenna absoluuttisia eroja esityksellisyyden ja sen ulkopuolisen todellisuuden välille. Näin niin sanottu arki ei asetu tunteettomaksi tai järjettömäksi vastakohtaksi teatterin taikapöydille.

Niin kuin aikaisemmin oopperan kohdalla pohdittiin, yksi eepin teatterin keskeisistä tavoitteista on rikkoa hierarkioita merkityksellisten ja ei-merkityksellisten hetkien väliltä. Tai tarkemmin sanoen tuhota koko hierarkia. Porvarillisen näyttämötaiteen voidaan nähdä pyrkivän luomaan erityislaatuisia tilanteita, jotta eri-

tyislaatuksia tilanteita olisi mahdollista myydä. Brecht pyrkii purkamaan tätä dynamiikkaa. Näin ollen teatteriesityksen ei tarvitse uskotella katsojalleen olevansa erityisen mielekäs tapa viettää aikaa. Tämän sijaan esityksen on tuettava kokemusta siitä, että elämä sinänsä on kiinnostavaa, ja siitä voi tulla entistä kiinnostavampaa, jos taistelemme tavaramuotoistamisen logiikkaa vastaan, koska tämä logiikka ehdottaa osan elämästä olevan ei-mielenkiintoista.

Erään näkökulman järjen ja tunteen kysymykseen Brecht löytää Darwinin kirjoituksista, joissa tämä tutkii ihmisten ja eläinten mielenliikkeitten ilmauksia. Darwinin mukaan tätä tutkimusta vaikeuttaa se, että nähdessämme jonkun kiihtyvän, kiihdymme myös me itse myötätunnosta niin voimakkaasti, että meidän on vaikeaa tehdä huolellisia havaintoja. Brecht soveltaa ajatusta teatteriin ja kirjoittaa, että ”[t]ässä täytyy taiteilijan antaa panoksensa ja luoda jopa syvimmän kiihtymyksen olosuhteet sellaisiksi, että ’todistaja’, katsoja, pystyy koko ajan tekemään havaintojaan”. (Brecht 1991, 158.) Vaikka tunteet eivät eepisessä teatterissa ole kiellettyjä, on pelkän tunteen varaan heittäytyminen eepiselle teatterille vierasta ellei peräti vastakkaista.

Brecht kirjoittaa kuitenkin myös paljon nimenomaan tunteiden, taiteen ja miellyttävyyden puolesta. Taiteen käsitteestä Brecht luopui eepisen teatterin projektin alkuvaiheessa. Myöhemmin hän kuitenkin otti käsitteen käyttöön uudestaan. Hän perusteli taide-käsitteen takaisinottoa sillä, että ”ilman taidetta emme pysty saamaan aikaan esityksiämme ihmisten yhteiselämästä. Me tarvitsemme vapautta, luovuutta, mielikuvituksen rikkautta; runoilemista, keveäksi tekemistä, asian ytimeen osumista.” (Brecht 1991, 167.) Miellyttämisen hän kirjoittaa olevan näyttelijän päätehtävä. Brechtin mukaan näyttelijän olisi suoritettava kaikki toimensa nauttien ja näytettävä nautintonsa. Näin myös kauhistuttavien toimintojen äärellä. ”Joka ei opeta viihdyttävästi ja viihdytä opettavasti ei kelpaa teatteriin.” (Mts. 176.) Äänenpainot yksiuotteisesti hahmotetun järjen ulkopuolisten asioiden puolesta ovat siis ajoittain hyvinkin voimakkaita. Kaiken takana tuntuu vaikuttavan vakuuttuneisuus siitä, että tiedon ja autonomian lisääntyminen lisää myös nautintoa. Vallankumousta ei tehdä velvollisuudentunnosta eikä nautinnon aika ole vasta vallankumouksen jälkeen.

Brechtin painottaessa nautinnon keskeisyyttä voidaan löytää tietty yhteys spinozalaiseen filosofiaan, josta ranskalainen filosofi Gilles Deleuze luennoi 1970-luvulla seuraavasti.

[J]a surua on jokainen tunne, eikä ole väliä mikä, joka kietoutuu toiminnan kykyne heikkenemiseen, ja iloa on jokainen tunne, joka kietoutuu toiminnan kykyne vahvistumiseen. Tämä antaa Spinozalle mahdollisuuden esimerkiksi käydä käsitteellisesti fundamentaaliseen moraaliseen ja poliittiseen ongelmaan ja asettaa omalla tavallaan poliittisen ongelman: minkä vuoksi ihmisillä, joilla on valtaa, millä tahansa alueella, on tarve ”affektoida” meihin surun tavalla? Surun passiot välttämättöminä. Surun passioiden inspiroiminen on välttämätöntä vallalle. Ja Spinoza, Teologis-poliittisessa traktaatissa, sanoo, että tämä on syvälinen sidos despoottin ja papin välillä, heillä on tarve alamaistensa surullisuuteen. (Deleuze 2015.)

Myös musiikin kohdalla Brecht korostaa tunteen keskeisyyttä. Jopa ”narkoottiset viehätyskeinot” hyväksytään: ”Näin musiikki osallistui porvarillisten ideologioiden paljastamiseen, mutta silti se toimi puhtaasti tunteen alueella eikä luopunut vähääkään tavanomaisista narkoottisista viehätyskeinoistaan. Musiikista tuli saastan pöyhijä, provokaattori ja ilmiantaja.” (Brecht 1991, 196.) Lisäksi Brecht painottaa myös teatterin roolia ylellisyytenä, vaikkakin välttämättömänä ylellisyytenä, sillä tarvitsemme muutakin ravintoa kuin leipää. Tämä ei legitimoisi ei-poliittisena esittäytävää taidetta, mutta vaatii myös taiteen väistämättömän poliittisuuden tunnustavilta tekijöiltä kurkottamista kohti ilon affekteja. ”Mikään mikä viihdyttää ihmistä, ei kaipaa puolustelua.” (Mts. 304.)

Teatterissa esitetään yhteiskunnallisesta elämästä käyttökelpoisia, yhteiskuntaan vaikuttavia kuvia täydellisesti leikin taapaa: yhteiskunnan rakentajille esitellään yhteiskunnallisia kokemuksia, menneitä ja nykyisiä, ja sillä tavoin, että he voivat nauttia aistimuksista, tosiasioiden tajuamisesta sekä virikkeistä, joita meistä viisaimmat, kiihkeimmät ja aktiivisimmat ovat saaneet tämän päivän ja vuosisadan tapahtumista. Viihdyttäköön heitä viisaus, joka syntyy ongelmien ratkaisemisesta, hyödyllinen viha, joka voi syntyä säälistä sorrettuja kohtaan, kaiken inhimillisen arvostus, siis ihmisystävällisyys – eli lyhyesti: kaikki mikä on omiaan ilahduttamaan produktiivisia voimia. (Brecht 1991, 308.)

Sentimentalisuutta ja moralisuutta Brecht kuitenkin edelleen vastustaa. Sen sijaan, että teatteri olisi sentimentaalista ja moraalista, pitäisi sen osoittaa sentimentaalisuus ja moraalit (Brecht 1991, 86). Kaikki mahdollinen mystinen on siis kitkettävä teatterista. Olettaakseni tällä ei kuitenkaan tavoitella, niin kuin yllä jo tapailtiin, tunteettomuutta, vaan päin vastoin vahvempaa tunnetta, todellisemmalle, materialistisemmalle pohjalle perustuvaa tunnetta. Eikä Brechtin teatterimaailmassa kukaan jää tunteen ja nautinnon ulkopuolelle. Kenenkään nautintoa ei saa unohtaa, toisin kuin on vanhan teatterin piirissä, jossa kaikki on jatkuvaa uhrautumista: näyttelijä uhrautuu katsojalle, katsoja taiteelle, taide yhteiselle hyvälle ja niin edelleen. Eikä pidä unohtaa, että Brechtin kritisoimassa porvarillisessa yhteiskunnassa nautinto on varattu vain tietyille tilanteille ja tietyille luokille. Lisäksi tulee tarve alamaisten surullisuuteen. Luokattomassa yhteiskunnassa nautinto kuuluu kaikille, eikä Brechtin teoriassa tällaista yhteiskuntaa kohti voida kulkea jo toteuttamatta tätä tunteiden tasa-arvoa.

Nautinnollista esitystä ei Brechtin mielestä voida rakentaa vailla nautintoa: ”*Ja jos jokin asia ei ole tekijästä itseltään hauskaa, ei pidä odottaa, että se huvittaisi ketään muutakaan*” (Brecht 1991, 42) ja ”Mielihyvän pitäisi vähintäänkin olla tutkimuksen aihe, vaikka myös tutkimuksen pitäisi olla mielihyvän aihe” (mts. 84). Eistressaava, suurpiirteinen, nautiskeleva asennoituminen on hyödyllinen myös materiaaliarvon löytämisessä: ”[V]ain suurpiirteisellä suhtautumisella pääsemme käsiksi jonkin asian materiaaliarvoon” (mts. 44). Pikku-tarkka katse ja jatkuva arvioiminen, pyrkimys ”hyvän” erottamiseen ”huonosta”, ei sovellu eppiseen teatteriin. Asioiden ja ihmisten jakamisen hyviin ja huonoihin voidaankin nähdä juurtuvan Brechtin teatteriteori-

alle vastakkaisista logiikoista: porvarillisesta ja fasistisesta. Porvarillinen kauppiaslogiikka pakottaa käyttäjän näkemään kaikki asiat, joihin hän kohdistaa katseensa, tavaroina. Tavaramuotoistamisen jälkeen kauppiaslogiikan soveltaja tekee joko positiivisen tai negatiivisen ostopäätöksen. ”En osta tätä” kuuluu kauppiaslogiikan diskurssiin. Fasistinen logiikka taas pakottaa aidon ja epäaidon väkivaltaiseen toisistaan erottamiseen. Jyvät on fasistisen logiikan piirissä erotettava akanoista. Antiporvarillisena ja antifasistisena ajattelijana Brecht luonnollisesti aktiivisesti kieltäytyi tästä jatkuvan tuomioistuimen väkivallasta.

Eeppisessä teatterissa juhlavuuden tilalle astui huonotapaisuus. Teatteria ei enää pitänyt ottaa vakavasti, koska koko elämä oli astunut vakavuuden piiriin.

Ei pidä unohtaa myöskään sitä, että siinä vaiheessa kun teatterista tuli jälleen ajattelun työssija, ja lisäksi kapinallinen, niin siitä haihtui äkkiä se ällöttävä juhlavuuden löyhkä, joka oli pesiytynyt sinne naturalismin ja ekspressionismin mukana. Sen tilalle teatteriin palasi tietty keveys ja ehkä jopa huonotapaisuus, ja tämä johtui osittain myös sen seikan oivaltamisesta, ettei teatterin tehtävä ole ajattelun alueella niin vakava kuin se itse oli kuvitellut. (Brecht 1991, 96.)

Vaikka Brecht peräänkuulutti järjen lisäksi iloa ja nautintoa, ei hänen teatterissaan kieltäydytty myöskään negatiivisena pidettyjen asioiden ja teemojen käsittelystä. Hän näki myös epäsosiaalisten toimintojen ja asennoitumisten esittämällä kasvattavia vaikutuksia (Brecht 1991, 101). Itsestään selviä vastauksia järjen ja tunteen suhteesta on eeppisen teatterin teoriasta turha etsiä. Maailma on monimutkainen ja edellyttää jatkuvaa ajattelua. Lopullisia vastauksia ei siis ole olemassa. Mutta yhdestä asiasta Brecht oli täysin vakuuttunut: taiteen keveydestä. ”Älköön mikään *tilanne* saako meitä unohtamaan sitä, että taide on keveää” (mts. 48).

2.4 Vieraannuttaminen

Vieraannuttaminen on eeppisen teatterin keskeisin metodi. Vieraannuttaminen asettuu vanhalle teatterille tyypillistä eläytymistä vastaan ja pyrkii esittelemään kyseessä olevat asiat niin, että niihin voidaan vaikuttaa.

Niin kuin järjen ja tunteidenkin kohdalla, myös vieraannuttamisen teema on Brechtille moniulotteinen. Eeppisessä teatterissa eläytyminen ei ole paha ja vieraannuttaminen hyvä. Eläytyminen ja kriittinen asenne esiintyvät samassa yhteydessä, kun Brecht kirjoittaa näyttelijästä (ja vaimostaan) Helene Weigelista.

Sellaiset näyttelijät kuin *Weigel* saivat katsojat näennäisen täydellisesti eläytymään (innoissaan he sanoivat: ’Hän ei näytellyt kalastajanvaimoa, hän oli se’), ja samalla nuo näyttelijät silti pystyivät herättämään katsojissaan kriittisen asenteen, ja se on meille tärkeää (Brecht 1991, 147).

Brecht painottaa eepisen teatterin periaatteettomuutta. Ainoa periaate, jota hän ja toverinsa eivät koskaan tietoisesti loukanneet, oli, että kaikki periaatteet on ”alistettava sille yhteiskunnalliselle tehtävälle, jonka täyttämiseen jokainen teoksemme on tarkoitettu” (Brecht 1991, 147). Samassa yhteydessä hän sanoo eepisen teatterin näyttelijöiden hallitsevan periaatteita sen sijaan että periaatteet hallitsisivat heitä (mts. 147). Alamaisten asenteen rikkominen onkin Brechtin kirjoituksissa toistuva teema. Tekijöiden ja katsojien oli päästävä positiosta, jossa he olivat tilanteiden armoilla. Samassa mielessä ihmiset oli vapautettava periaatteiden taakasta, metafyyisistä painolastista, joka esti ihmisiä toimimasta tässä ja nyt.⁴

Brechtille rationaalisuuden korostaminen liittyi osaltaan siihen, että fasismi korosti samaan aikaan voimakkaasti emotionaalisuutta. Fasismi pyrki estetisoimaan politiikan, ja antifasistiset voimat pyrkivät vastaavasti politisoimaan estetiikan, niin kuin Benjamin taideteosesseessään kirjoitti⁵ (Benjamin 1989, 167). Estetiikan politisoiminen kiteyttääkin hyvin myös eepisen teatterin ohjelman. Mutta politisoiminen ei tarkoittanut rypytysaisuutta tai tärkeyttä – emootioiden hienostelevaa kieltoa. Pikemminkin eläytymisen kritiikki liittyi kieltäytymiseen eläytymästä vallitsevan, väkivaltaiseksi todetun yhteiskuntajärjestyksen malleihin ja vaatimuksiin. Lähtökohtaisesti kriittinen suhde eläytymiseen ei tarkoittanut epäemotionaalisuutta (pikemminkin päinvastoin: olisihan tunteetonta eläytyä väkivaltaiseksi todettuun): ”Kuuluu jopa ei-aristotelisen dramatiikan tehtäviin todistaa vääräksi se vulgaariestetikan väite, että emootioita voidaan herättää vain eläytymisen tietä” (Brecht 1991, 211).

Brecht kirjoittaa samassa yhteydessä jopa niin, että rationaalisen elementin sisällyttäminen teatterintekemiseen mahdollistaa myös emotionaalisen elementin renessanssin. Opetusnäytelmien nimellä kulkevien esityksien yhteydessä hän oli tehnyt havainnon, jonka mukaan kaikkein rationaalisin muoto (opetusnäytelmät) tuntuu vaikuttavan kaikkein emotionaalisimmin (Brecht 1991, 211).

Sanoisinkin, että emotionaalisen vaikutuksen rappeutuminen aikamme taideteoksissa johtuu pääosin siitä, että rationaalinen puoli on niissä hylätty. [...] Tämä hämmästyttää vain niitä, joilla on hyvin sovinnainen käsitys emootioista. (Brecht 1991, 211.)

⁴ Vastarinnalla periaatteille ja totuudelle alistumista vastaan on ollut myös keskeinen asema Friedrich Nietzschen ja Michel Foucault'n ajattelussa: ”Nihilismin todellinen periaate ei ole: Jumalaa ei ole olemassa, kaikki on sallittua. Sen sääntö on pikemminkin kysymys: jos minun on kohdattava ajattelussani se, että ‘mikään ei ole totta’, miten minun on elettävä?’ – Michel Foucault.” (Vähämäki 2016.)

⁵ ”Fiat ars – pereat mundus”, sanoo fasismi ja odottaa, kuten Marinetti myöntää, että sota antaa taiteellisen tyydytyksen tekniikan muuttamille havaintotavoille. Se on ilmeisesti Part pour l'art -ohjelman täyttymys. Homeroksen aikana Olympoksen jumalien tarkkailun kohteena olleesta ihmiskunnasta on tullut oman tarkkailunsa kohde. Sen kasvanut vieraantumisen omasta itsestään on saavuttanut sellaisen asteen, että se voi kokea oman tuhonsa korkeimman luokan esteettisenä nautintona. Siitä on kyse fasismin ajamassa politiikan estetisoinnissa. Kommunismi vastaa siihen politisoimalla estetiikan.” (Benjamin 1989a, 167.)

Rationaalisuuden ottaminen mukaan taiteelliseen työskentelyyn ei siis niinkään vienyt tilaa emootioilta, vaan pikemminkin teki vastarintaa emootioiden vieraantunutta käyttötapaa vastaan. Emotionaalinen eläytyminen oli ”yksi vallitsevan estetiikan peruspilareista” (Brecht 1991, 138). Ja sikäli kuin Aristoteleen Runousoppi yhä on dramaturgioidemme perustana, pitää tämä paikkansa vieläkin. Juuri Runousopissa Aristoteles kirjoittaa, kuinka mimesiksen (jäljittely/näyttäminen) avulla tuotetaan katharsis eli katsojan henkinen puhdistuminen (mts. 138). Brechtin mukaan kuitenkin vain sellaisiin ihmisiin voi eläytyä, joiden kohtalo on tähtiin kirjoitettu (mts. 139). Jos ihminen käsitetään autonomisena oliona, jonka on mahdollista muuttaa maailmaa, tehdä maailmasta itsensä näköinen, käy eläytyminen mahdottomaksi. Voimme tarkkailla, kanssa-ajatella, sen sijaan että heittäytyisimme kohtalon vietäväksi.

Ei ole mahdollista eläytyä ihmiseen jota voi muuttaa, toimiin jotka voi välttää, kipuun joka on tarpeeton ja niin edelleen. Eläytyä voimme niin kauan kuin kuningas Learin kohtalo on tähtiin kirjoitettu, niin kauan kuin hänet nähdään muuttomattomana, niin kauan kuin hänen tekonsa tarjoillaan luonnonlainomaisina, ehdottoman väistämättöminä, kohtalon määrääminä. (Brecht 1991, 138.)

Brecht kirjoittaakin eläytymisestä luopumisen olevan teatterille kaikista mahdollisista kokeiluista ”ehkä suurin” (Brecht 1991, 139).

Brechtin mukaan planetaarioissa ja urheilutaloissa ihmisen oli mahdollista asennoitua sillä rauhallisella ja tarkkailevalla tavalla, jonka avulla tiedemiehet olivat tehneet keksintöjään. Teatterissa Brecht toivoi olevan mahdollista tarkkailla ihmiskohtaloita ja ihmisen suhtautumistapoja samalla rauhallisuudella. Eeppisessä teatterissa katsojaa ei haluttu johtaa suggestion valtaan ja menettämään ajattelukykyään. Suggestio, pyrkimys saada ihminen tuntemaan tai toimimaan tietyllä tavalla, onkin mainosten täyttämässä yhteiskunnassa arkipäiväinen kommunikaation muoto. Eeppinen teatteri pyrki rakentamaan toisenlaista ihmistenvälisyyttä, jossa käskävä kommunikatiivisuus ei määrittäisi sosiaalisia suhteita⁶. Eeppisen teatterin katsojasta Brecht kirjoittaa, että tämä ei halua holhousta eikä alistu väkivaltaan, ”vaan hän tahtoo saada inhimillistä materiaalia järjestääkseen sitä itse”. Tästä johtuen eeppisessä teatterissa rakennetaan ei-itsestään-selviä tilanteita. Vanhan teatterin loogisia perusteluja ja psykologisia motiivointeja ei enää tarvita. (Brecht 1991, 97.)

⁶ Tässä kohtaa on houkuttelevaa löytää yhteys Brechtin ja Gilles Deleuzen välille: ”Kaikki se, mitä puhutaan, ei ole palautettavissa kommunikaatioon. Eikä se ole vakavaa. Mitä tämä tarkoittaa? Ensisijaisesti, että kommunikaatio on informaation välittämistä ja propagoimista. Mutta mitä on informaatio? Tämä ei ole vaikeaa, kaikki sen tietävät, informaatio on joukko käskyjä. Kun teitä informoidaan, he sanovat teille sen, mitä he olettavat teidän uskovan. Toisin sanoen informoiminen on sitä, että käskyt pannaan kiertämään. Poliisin määräyksiä kutsutaan aivan oikein tiedotteiksi. Tiedottavat meille informaatiota, sanovat sitä, mitä olettavat meidän voivan ja täytyvän uskoa, ja mitä meidän oletetaan uskovan. Tai myös olevan uskomatta, mutta teeskennellen uskovamme. Meitä ei pyydetä uskomaan, vaan käyttäytymään ikään kuin uskoisimme. Informaatio, kommunikaatio on tätä, ja ilman näitä käskyjä ja ilman niiden välittämistä ei ole informaatiota eikä kommunikaatiota. Tämä tarkoittaa, että informaatio on nimenomaan kontrollijärjestelmä. Tämä on ilmeistä, ja nykyään se koskettaa meitä erityisesti.” (Deleuze 2005, 68–69.)

Vaikka eläytyminen ei näyttäyty Brechtille absoluuttisena pahana, kirjoittaa hän ajoittain hyvinkin voimakkaasti elämystvetoista teatteria vastaan. Hän kirjoittaa rappeutuvan porvariston himosta elämyksiin, sairaal-loisesta himosta rikastuttaa itseään myös toisten elämyksillä ja nautiskella ”jokaisen kohdalle osuvan äidin tuskasta” (Brecht 1991, 94). Eeppinen teatteri ei sitä vastoin alennu olemaan ”elämättömien elämysten korvausvirasto” (mts. 94). Kun eläytymisestä ja illuusiosta on luovuttu ja esitys on antautunut keskusteltavaksi, katsoja joutuu valitsemaan puolta, ”hän ei enää saa tempautua mukaan vaan hän joutuu ottamaan kantaa” (mts. 86–87). Ja mikäli katsoja kokee elämyksiä, on elämys syntyisin filosofian alueelta (mts. 77). Filosofia korvaa eeppisessä teatterissa psykologian, koska tarkastelun kohteena ovat yksilön sijaan yksilöiden väliset suhteet. ”Nykyisessä maailmassa ja nykyisissä näytelmissä osaa filosofi suunnistautua paremmin kuin psykologi” (mts. 75).

Eeppisessä teatterissa korostetaan ihmisten roolia olosuhteiden rakentumisessa. Olosuhteet eivät rakennu itsestään, ne eivät ole kohtalonomaisia tai maagisia ilmiöitä, joten niitä on mahdollista muuttaa. Tämän ymmärtämiseksi tarvitaan kriittistä asennetta, joka ei Brechtin mukaan merkitse taidevihamielisyyttä. Hän kuvailee kriittistä asennetta sekä nautittavaksi että emotionaaliseksi – itsessään elämykseksi (Brecht 1991, 166). ”Yksi eeppisen teatterin pääperiaatteista kuuluu: *kriittinen asenne voi olla taiteellinen asenne*” (mts. 166). Sen sijaan uskonnollinen asenne kriittinen asenne ei Brechtin mukaan voi olla. Hän kuvaakin eläytymistä yhdeksi uskonnollisuuden muodoksi. Aristotelinen tragedia on tästä näkökulmasta uskonnollinen: eläytymällä näyttelijöihin, jotka jäljittelevät pelkoa ja sääliä herättäviä toimintoja, katsoja saavuttaa katharsiksen, eli puhdistuu pelosta ja säälistä (Miten tämä poikkeaa ”kaatumisesta” karismaattisen uskonlahkon tilaisuudessa?). Brechtin mukaan tällaiset operaatiot ovat mahdollisia vain ei-maallisissa puitteissa: ”Jos katsojan asennoituminen on täysin vapaa ja kriittinen, jos ongelmiin haetaan täysin maallisia ratkaisuja, ei katharsikselle ole perustaa” (mts. 210–211).

Brechtillä oli siis runsaasti syitä löytää keinoja taistella eläytymistä vastaan. Suurin tulos tässä etsinnässä oli v-efekti eli vieraannuttaminen. Tiivistetysti vieraannuttamisefektissä on kysymys tekniikasta, jonka avulla ihmistenvälisyyksiä kuvataan tavalla, joka herättää huomiota. Näin tilanteet vaativat selitystä sen sijaan, että ne näyttäytyisivät itsestään selvinä tai luonnollisina. ”Efektin tarkoituksena on antaa katsojalle mahdollisuus suhtautua näkemäänsä yhteiskunnalliselta kannalta rakentavan kriittisesti.” (Brecht 1991, 121.) Luonnollisuuden kokemus yhteiskunnallisiin suhteisiin ja tilanteisiin rakentuu tottumuksen kautta. Kun olemme totuneet kohtaamaan tietyt tilanteet tietynlaisina, emme enää kiinnitä niihin kriittistä huomiota. Vieraannuttamisefektin tarkoitus on nimenomaan tämän kriittisen huomion palauttaminen (mts. 155).

Huomion kohteena olevat asiat muutetaan tutusta erityiseksi ja huomiota herättäväksi. Itsestään selvästä tehdään epäselvä, jotta siitä tulisi sitäkin selvempi (Brecht 1991, 159). Tarkoitus ei ole siis pyrkiä outouden tai hämmennyksen valtaan, vieraantuneeseen tilaan, vaan on purettava tilanteiden huomaamattomuus, jotta olisi mahdollista päästä niiden pauloista. ”On rikottava sopimus, jonka mukaan kyseinen ilmiö ei kaipaa minkäänlaisia selityksiä” (mts. 159). Vieraannuttamisefektin kautta pyritään siis pääsemään pois alaikäisyyden tilasta, jossa kaikki käy, koska toiminnan raamit on asetettu ennalta. Brecht vieraannuttaa, jotta näyttämöllä mikään ei olisi itsestään selvää, jotta yleisö kokiessaan voimakkaitakin tunteita tietäisi, mitä se tuntee, ”että yleisö ei saa pelkästään eläytyä johonkin niin, että se ottaa kaiken vastaan luonnollisena, jumalallisena ja muuttumattomana” (mts. 26). Eeppisessä teatterissa ei pyritä sopeutumaan olemassaolevaan, vaan riitautetaan vallitsevat järjestykset.

Vieraannuttamisen kohteena on siis ihmisten yhteiselämän ja sen kehittymisen kuvaaminen ristiriitaisena, monisäikeisenä, puututtavissa olevana. Vieraannuttaminen mahdollistaa ymmärtämisen, joka syrjäyttää eläytymisen ja uskomisen. ”Jos jokin on ’itsestään selvää’, sitä ei edes yritetä ymmärtää” (Brecht 1991, 113). Luonnollisen sijaan Brecht halusi kuvata tapahtumat poikkeuksellisina, ei-välttämättöminä. Ihmisluonto ei eeppisessä teatterissa olekaan yhden- tai toisenlainen. Ihmisellä on potentiaalia moneen, niin aggressiiviseen kuin empaattiseenkin käytökseen ja niin edelleen. Ja mikä eeppisessä teatterissa keskeisintä: yhteiskunnallisella olemisella on keskeinen vaikutus siihen, millä tavoin kukin missäkin tilanteessa toimii. Vaikkakin Brecht tämän suhteen välttää absoluuttista determinismiiä. ”Ihmisen toiminnasta tuli käydä ilmi, että se on juuri sellaista kuin se on ja että se voisi samalla olla myös toisenlaista” (mts. 113).

Vieraannuttamalla herätetään ihmetystä ja uteliaisuutta. Vieraannuttamalla historiallistetaan, eli ”tapahtumat ja henkilöt esitetään historiallisina ja siis katoavaisina” (Brecht 1991, 140). Näin ollen esimerkiksi vihaa ei tuoda ilmi ylihistoriallisena ihmiselle ominaisena tunteena, vaan tietyllä tavalla ilmenevänä, tietyistä syistä johtuvana ja tiettyyn aikaan sidottuna. Tämän seurauksena ei enää nähdä ihmisiä, joihin ei voi vaikuttaa ja jotka ovat kohtalonsa armoilla. Tämän sijaan nähdään tiettyjen olosuhteiden tuottamaa tietynlaista käyttäytymistä. Ja olosuhteita, jotka ovat ihmisen tuottamia. Brecht painottaa katsojan osuutta teatterissa, ihmettelee miksi näyttelijän ja ohjaajan taiteen lisäksi ei juuri olla oltu kiinnostuttu katsojan taiteesta. Brechtin mukaan eeppinen teatteri ei pyri humalluttamaan katsojaa.

[S]e ei enää tarjoa hänelle illuusioita, ei auta häntä unohtamaan maailmaa, ei johdata häntä tyytymään kohtaloonsa. Teatteri tuo hänen eteensä maailman, jotta hän puuttuisi siihen. (Brecht 1991, 140.)

Vieraannuttamisefektin kautta tapahtumat kuvataan vieraan tuntuisina. Brechtin sanoin: ”[F]ilosofiaan poh-

jautuvan uuden teatterin näyttelijät pitävät tärkeänä sitä, että he esittelevät meidän aikamme ihmistenvälisiä tapahtumia, ihmisten suhtautumista toisiinsa, jotta katsojat niitä oudoksuisivat” (Brecht 1991, 162). Teatterintekijä Esa Kirkkopelto onkin kutsunut vieraannuttamista outouttamiseksi.

Brecht ei käsitä eepin teatterin olevan ensimmäinen paikka, jossa vieraannuttamista harjoitetaan. Esimerkkeinä ”vanhoista v-efekteistä” Brecht mainitsee muun muassa kiinalaisen teatterin, dadaismin ja surrealismin, joissa kahdessa jälkimmäisestä käytettiin Brechtin mukaan vieraannuttamisefektin äärimmäisiä muotoja, joiden seurauksena vieraannuttamisen kohteet eivät palautuneet vieraannutetusta tilastaan (Brecht 1991, 163). Vanhoista v-efekteistä Brecht mainitsee, että ne ”eivät salli katsojan mitenkään puuttua kuvattuun asemaan; ne tekevät siitä jotain sellaista, minkä muuttaminen on mahdotonta” (mts. 312). Vieraannuttamiseen ei siis riitä pelkkä vieraannuttaminen. Se on tehtävä niin, että se mahdollistaa asioihin puuttumisen ja kriittisen asenteen.

2.5 Anti-yksilö

Eepinen teatteri on ateistinen ja sen perustana on ihmissuhteiden kuvaaminen (Brecht 1991, 74). Teatterin fokuksessa eivät siis ole yksittäisen ihmisen suhde ihmistä suurempiin ideoihin tai olentoihin, vaan ihmisten väliset suhteet. Brechtin teatterissa tuodaan esille ryhmiä, joiden sisällä tai joihin suhteessa yksittäinen ihminen asennoituu tietyllä tavalla. Myös katsoja tutkii tilannetta joukkona. ”Yksilö ei ole enää kaiken keskipiste.” (Mts. 98.) Niin sanottu vanha teatteri oli totuttanut katsojat absoluuttisiin luonteenpiirteisiin. Eepisessä teatterissa nähdään ”’ulkoisten tapahtumien’ aikaansaamia henkisiä tiloja ja prosesseja” (mts. 29). Eepisessä teatterissa yksilöt eivät siis muodosta yhteisöä, vaan yksilöt muodostuvat yhteisöstä tai yhteisestä. Brecht hyvästelee yksilön siihen pisteeseen asti, että kirjoittaa: ”[P]ienin yhteiskunnallinen yksikkö ei ole ihminen, vaan kaksi ihmistä” (mts. 316).⁷ Eepisessä teatterissa yksilö ei muodosta suhteita, vaan suhteet muodostavat yksilön.

⁷ Myös Deleuze kirjoittaa: ”Pienin mahdollinen todellinen ykseys ei ole sana, idea tai käsite, eikä merkittäjä, vaan *sommitelma*. Lausumat tuottaa aina jokin sommitelma. Lausumia ei aiheuta lausuman subjektina toimiva subjekti, eivätkä lausumat ole suhteessa subjekteihin ikään kuin subjektit olisivat niiden subjekteja. Lausuma on aina kollektiivinen sommitelman tuote, joka laittaa peliin meissä ja meidän ulkopuolellamme väestöjä, moneuksia, territorioita, muutoksia, affekteja ja tapahtumia. Erisnimi ei kuvaa subjektia, vaan jotain tapahtuvaa vähintään kahden termin välillä, jotka eivät ole subjekteja, vaan toimijoita, elementtejä.” (Deleuze 2005, 154.)

Brecht ei näe porvarillisesta yksilökäsityksestä luopumista traagisena asiana. Näytelmän *Mies on mies* päähenkilöä Galy Gaytä käsitellessään hän kirjoittaa, että Gaysta tulee voimakas vasta joukossa.

Sanotte varmasti myös, että on lähinnä surkuteltavaa leikkiä ihmisellä noin, pakottaa hänet luopumaan kallisarvoisesta minästä, miltei ainoasta omaisuudestaan, mutta asianlaita ei ole niin. Tämä on hauska asia. (Brecht 1991, 58–59.)

Eeppisessä teatterissa ei nähdä ihmiskunnan jakautuvan yksittäisiin ihmisiin, joita koskevat sellaiset käsitteet kuin nerous ja lahjakkuus. Brecht näkee nerouden käsitteen kuuluvan porvarillisen estetiikan piiriin (Brecht 1991, 74). Benjaminillekaan nerouden käsite ei lukeudu edistyksekkäiden käsitteiden joukkoon. Hän kirjoittaa taideteosesseensä esipuheessa vanhentuneista käsitteistä, ”luovuuden ja nerouden, ikuisuusarvon ja salaperäisyyden [käsitteistä] – joiden perustelematon käyttö johtaa tosiasiamateriaalin käsittelyyn fasistisessa hengessä” (Benjamin 1989, 140). Myös valokuvauksen piirissä, jossa kuvien keskeinen viesti tuntuu usein olevan kuvaajan nerouden todistaminen, olisi tilausta brechttiläiselle porvarillisen yksilön kritiikille. Vaikka kritiikin sijaan olisikin kenties osuvampaa puhua tietynlaisesta destruktiivisesta aloitteesta: ”Meidän dramatiikkallemme on mahdotonta ryhtyä arvottamaan porvarillisen aikakauden yksilönmoraalia” (mts. 161).

Absoluuttisten yksilöiden sijaan eeppinen teatteri käsittelee aikakautensa ihmistyyppejä ja näiden toimintaa (Brecht 1991, 75). Yksittäisen ihmisen vapaan ideoinnin rajoittamista Brecht pitää edistyksekkäänä prosessina:

Yksittäinen ihminen joutuu sitoutumaan yhä enemmän suuriin, maailmaa muuttaviin tapahtumiin. Hän ei voi enää pelkäänsä ”ilmaista itseään”. Hänet pysäytetään ja pannaan ratkaisemaan yleisiä tehtäviä. Virhe on vain siinä, etteivät koneistot ole vielä yhteisön koneistoja, etteivät tuotantovälineet kuulu niille jotka tuottavat ja että työ saa näin tavaraaluonteen ja joutuu tavaraan kohdistuvien yleisten lainalaisuuksien armoille. (Brecht 1991, 83.)

Brecht näkee siis porvarillisen ihmiskuvan olevan yksilön vankila pikemminkin kuin vapauden väline. Eeppisen teatterin piirissä yksilöiden vapautta kohti kurotettiin hylkäämällä ajatus porvarillisesta itseriitteisestä yksilöstä. Eeppinen teatteri ”hylkäsi psykologian ja yksilön ja hajoitti korostetun eeppisesti *olosuhteet prosessiksi*” (Brecht 1991, 96–97). Henkilöt esitettiin niin, että niihin ei voinut samastua ja ”heistä kerrottiin näyttämällä heidän suhtautumisensa toisiin henkilöihin” (mts. 96–97). Jos vanhassa teatterissa yksilöillä oli tiettyjä synnynnäisiä luonteenpiirteitä, eeppisessä teatterissa hyvyys ja viisaus ovat taitoja, jotka voidaan oppia ja jotka on opittava (mts. 184–185).

Opetusnäytelmiä käsitellessään Brecht kirjoittaa, että erikoiset ja omalaatuiset luonteet eivät henkilökuvia rakennettaessa sovi lähtökohdaksi niin kuin tavanomaisissa näytelmissä on ollut tapana, elleivät sitten erikoisuus ja omalaatuisuus ole opetusnäytelmän aiheina (Brecht 1991, 101). Eeppisessä teatterissa kuunnel-

laan taiteellisia ja poliittisia argumentteja sen sijaan, että ohjaaja käyttäisi näyttämöä ”oman yksilöllisen ’itseilmaisunsa’ välineenä” (mts. 109). ”Kaikki ihmistenväliset tapahtumat joutuvat tarkistettaviksi, *kaikki* on nähtävä yhteiskunnallisesta näkökulmasta” (mts. 130). Brecht kirjoittaa ”rikasta sisäistä elämää” vastaan (mts. 183), koska näkee perspektiivin tällaiseen keskityttyessä olevan väärän. Suurten yksilöllisten tunteiden ja yksittäisen henkilön eriytyneen psyyken esittäminen ohjaa katseen ihmisen sisälle, sen sijaan että se ohjattaisiin ihmisten välisiin suhteisiin.

Brechtin yksilökritiikki ei siis ole yksilönvastaisuutta, vaan pyrkimyksenä on päin vastoin vapauttaa yksilö riistosta, jonka prosessissa ’minä’ on keskeinen elementti. Brecht (1991, 209) valaisee tätä kysymystä kirjoittaessaan asunnostaan hädettävästä henkilöstä. Asuntohäätö on historiallinen tapahtuma (joka on tämän päivän Euroopassa tullut jälleen valitettavan ajankohtaiseksi), jossa talonomistajat ja viranomaiset häätävät tietyn henkilön. Tämä henkilö on luonnollisesti erityinen henkilö, joka ei ole kenenkään muun hädätyn kaltainen. Talonomistajan ja viranomaisten näkökulmasta tämä henkilö on vain luku kirjanpidossa. Tämän tietyn henkilön taistelu onkin Brechtin mukaan nimenomaan sitä, että hän taistelee sitä yhteiskunnallista tilannetta ja suhdetta vastaan, jossa hän on vain yksi henkilö liikaa talonomistajan laskelmissa. Brechtin väite siis on, että porvarillisen teatterin ja yhteiskunnan yksilökuvaa ei ole rakennettu yksilön vapautta vaan yksilön hallintaa varten.

Brecht näkee keskittymisen rikkaaseen sisäiseen elämään olevan pois keskittymisestä ihmisten aineelliseen rikkauteen, joka kapitalistisessa yhteiskunnassa on aina jaettu epätasaisesti.

Suuret yksilölliset tunteet ovat taiteessa vain vääristynyttä, luonnotonta puhetta, ylikihottunutta, kouristelevaa temperamenttia, eriytynyt psyyke tuntuu yliarvostetulta sairaalta yksityistapaukselta niin kauan kuin yksilöllisyys pysyy harvojen etuoikeutena, niiden harvojen, jotka ”persoonallisuuden” lisäksi omistavat muitakin, aineellisia asioita. (Brecht 1991, 184.)

Brechtin mukaan ratkaisevia tapahtumia ei ollut enää mahdollista käsittää yksilön näkökulmasta, vaikka porvarillisen yksilön emansipaatiolla oli ollutkin keskeinen rooli tuotantovoimien kasvussa kapitalistisen kehityksen alussa. Yksilöt eivät enää voineet vaikuttaa yhteiskunnan ratkaiseviin tapahtumiin. ”Yksilö joutuu luovuttamaan funktionsa kollektiiveille, ja näitä vaikeita taisteluja käydään parhaillaan silmiemme edessä” (Brecht 1991, 212). Tähän teemaan tuo oman ajankohtaisen leimansa kysymys ilmastonmuutoksesta. Miten yksilö voi estää ilmastonmuutoksen? Yksi aikamme ahdistavuuksista tuntuukin liittyvän porvarillisen ihmiskuvan itsepintaiseen säilymiseen. Yksilölle esitetään mahdottomia vaatimuksia, kuten ilmastonmuutoksen estäminen, mikä saa elämän näyttäytymään yhtenä suurena umpikujana.

Eeppisessä teatterissa katsojan huomio pyritään kohdistamaan ”yksilöistä koostuvien joukkojen liikkeiden lainomaisuuteen. Katsoja on saatava näkemään yksilöiden takana nuo joukot, katsomaan yksilöitä joukkojen osasina, reagoimassa, toimimassa, kehittymässä joukkona.” (Brecht 1991, 216.) Eeppisessä teatterissa pyritään ymmärtämään ihmisenä olemisen kollektiivinen luonne, jotta yksilöitä ei enää pakotettaisi yhteisöllisyyteen.

Yksilön ja yhteisön suhde lienee yksi inhimillisen ajattelun historian keskeisimmistä ongelmista. Sen ratkaisemiseksi ei ole olemassa yksinkertaisia keinoja. Myös Brecht tunnisti ongelman monimutkaisuuden. Hän kirjoittaakin, että ensin on omaksuttava uudet aiheet ennen kuin ajatukset siirretään ihmisten uudenaikaisiin suhteisiin.

Esimerkiksi heliumin merkityksen selvittäminen ei auta paljoa eteenpäin, jos halutaan luoda kokonainen maailmankuva, mutta heliumin merkitys jää selvittämättä, jos ajatuksissa on jotakin muuta (laajempaa). [...] Ensimmäinen askel on siis: uusien aiheiden haltuunotto, toinen: uusien suhteiden hahmottaminen. (Brecht 1991, 77.)

2.6 Toimijat

Eeppisessä teatterissa kaikilla toimijoilla on keskeinen rooli. Brecht pyrkii pitämään huolen kirjoituksissaan siitä, että sekä eri kohtaukset että esityksessä kohtaavat eri taiteenlajit toimivat myös omina kokonaisuuksinaan, eivätkä joudu alistaiseen asemaan ”kokonaisuutta palvelemaan”. Hänen teatteriteoreettisissa kirjoituksissaan näyttelijäntyo saa kuitenkin erityisen paljon huomiota. Vaikka Brecht aikaisemmin mainitun näyttelijä Weigelia koskevan esimerkin mukaisesti oli valmis toimimaan eläytymistä vastustavaa periaatetta vastaan, pyrkii hän argumentoimaan useissa kohdin ja painokkaasti, että illuusion luominen jää eeppisen teatterin kohdalla pois. Brechtin mukaan näyttelijä ei saa lumota ketään, eikä hänen tule houkutella ketään kohottautumaan arjen yläpuolelle (Brecht 1991, 118). Näyttelijä ei saa muuntautua täysin esittämäkseen henkilöksi. ”[N]äyttelijän on pysyttävä esittäjänä; hänen on esitettävä kuvaamansa henkilö vieraana henkilönä, hän ei saa päästää herpaantumaan tätä otetta: *’Hän teki näin, hän sanoi tällä tavalla.’*” (Mts. 121.) ”Ei saa syntyä vaikutelmaa, että esiintyjät ovat todella esittämiään henkilöitä” (mts. 123).

Brecht haluaa, että näyttelijä ei kuorruta näyttelemistään salaperäisin ajatussisällöin (Brecht 1991, 61). Hänen mukaansa näyttelijän tehtävänä on tiedottaminen ja esittäminen (sanan konkreettisessa mielessä), ja tiedottavan ja esittävän asenteen tulisi olla kaiken pohjana. ”Näyttelijällä pitäisi olla yleisönsä mahdollisimman vapaa ja suorasukainen suhde.” (Mts. 156.) Näyttelijän tulisi olla näkyvissä katsojien ja tapahtumien välissä, hänen tulisi ”kaikin keinoin pyrkiä erottautumaan” (mts. 108). Näin eeppisen teatterin vaikutus tu-

lee välilliseksi, sen sijaan että katsoja olisi suoraviivaisessa suggestiivisessa suhteessa näyttämötapahtumiin. Esittäminen ja tiedottaminen tehdään ihmetellen, kuin itseä vastustaen. Lisäksi henkilöhahmot eivät ole yksinkertaisia, yhden luonteen läpäiseviä karikatyyrejä.

Michen uskollisuus voi saada seurakseen ahneuden, omanvoitonpyynti viisauden, rajoittuneeseen luonteeseen voidaan liittää vapaudenrakkautta. Näin hän roolinsa hahmotustyössä saa näkyviin ristiriidan, jota se tarvitsee. (Brecht 1991, 170.)

Eeppisen teatterin lavalla hahmot eivät siis jakaudu absoluuttisen hyviin ja absoluuttisen pahoihin, vaan yhteiskunnalliset suhteet läpäisevät henkilöhahmot kaikessa monimuotoisuudessaan.

Yksi keskeisistä eeppisen teatterin näyttelijän menettelytavoista on ei–vaan–menettely. Tämä tarkoittaa, että näyttelijän kaikista olennaisista toimista voi nähdä ja aavistaa myös sen, mitä hän ei tee. Näyttelijän näyttelemisestä olisi siis aavistettava myös muita mahdollisuuksia. Olisi oltava nähtävissä, että kuvattavana on vain yksi mahdollisista varianteista. ”Hän sanoo esim.: ”Tuon saat vielä maksaa minulle”, ja hän *ei* sano: ’Annan tuon sinulle anteeksi.’” (Brecht 1991, 153.) Näyttelijä ei siis tässä esimerkkitapauksessa anna anteeksi vaan uhkaa kostolla. Ei–vaan–menettelyn onnistuessa katsoja ei huomaa pelkästään uhkaamista vaan huomaa myös anteeksiannon poissaolon. Tämä menettely tuottaa vieraannuttamisefektin ja alleviivaa osaltaan eeppisen teatterin prosessiluonteisuutta, ei-absoluuttisuutta ja kausaalisuutta. Ihmiset tekevät tiettyjä valintoja, joilla on tiettyjä seurauksia, ja jättävät tekemättä toisia valintoja, joilla olisi toisenlaisia seurauksia.

Myös ohjaajan täytyy Brechtin teatterissa kokeilla, joka yhteydessä on otettava huomioon useampia mahdollisuuksia, sen sijaan, ”että toiset piiskattaisiin omaksumaan jotain jo etukäteen hänen päähänsä iskostunutta” (Brecht 1991, 177). Kokeiluun kannustaa myös Brechtin biologeilta lainaama käsitys eräästä inhimillisestä ominaisuudesta: plastisuus⁸, elastisuuden vastakohta, ominaisuus, joka mahdollistaa palautumattomien muodonmuutosten syntymisen, siis kyky muuttua. Ihmisessä piilee Brechtin silmissä paljon sellaista, mikä on kehittynyt ja voi edelleen kehittyä. ”Hän on jo muuttunut, ja voi siis muuttua edelleen.” (Mts. 174.)

Plastisuuden lisäksi on eeppisen teatterin piirissä operoivan hyvä tutustua induktiivisuuden ja gestuksen käsitteisiin. Induktiivisessa (käsitteellisenä vastinparinaan deduktiivisuus) päättelyssä yksittäisestä havaintojoukosta muodostetaan yleistys. Näin jo-olemassa-olevista totuuksista ei johdeta toisia totuuksia, vaan laajennetaan tietoa, joka voi edelleen laajeta ja muuttua. Brecht ei operoi välttämättä tosien asioiden kanssa, joten hän etenee induktiivisesti, vähitellen ja tapaus tapaukselta. Tämä näkyi usein myös Brechtin ohjaamien esi-

⁸ Plastisuuden käsitteestä viimeaikaisemmassa filosofiassa kts. Malabou (2012) *Ontology of the Accident. An Essay on Destructive Plasticity*.

tysten lavastuksissa, jotka eivät muodostaneet totaliteettia, luonnollista kokonaisuutta, vaan pikemminkin kokoelman tunnusmerkkejä. (Brecht 1991, 193.)

Gestus on keskeinen eepiseen teatteriin kuuluva käsite, joka on johdettu saksan sanasta *die Geste* (ele/liike/ilmaus). Gestuksella tarkoitetaan eepisessä teatterissa roolihenkilöiden keskinäistä asennoitumista. ”Fyysinen ilmaisu, äänensävy ja kasvojen ilme määräytyvät yhteiskunnallisesta *gestuksesta*: henkilöt lausuvat toisilleen kohteliaisuuksia, sättivät toisiaan, opettavat ja niin edelleen” (Brecht 1991, 317). Brecht painottaa, että gestiset ilmaukset eivät ole yksiselitteisiä, ne eivät välity yhdellä sanalla. Kuitenkin niiden näkyväksi tekemiseksi on rajoitettava ilmaisuja toisilla alueilla, kuten kasvojen ilmeiden kohdalla. Brecht kirjoittaaakin, että ”Gestinen periaate tavallaan syrjäyttää miimisen” (mts. 197).⁹ Käsittääkseni Brecht ja Benjamin kokivat ilmeikkäiden kasvojen viekoittelevan katsojaa liikaa, toimivan liiaksi mainoksen logiikalla (hymyilevät kasvot toimivat suggestiivisesti). Suhde kasvoihin saa myös uuden merkityksen, kun teatterissa luovutaan neljännen seinän illuusiosta. Kiinalaisen teatterin esiintyjyyttä Brecht pitää esimerkillisenä suhteessa porvarillisen teatterin eläytyvään esiintymiseen. Kiinalaiselle näyttelijälle neljättä seinää ei ole olemassa. Hän ei siis teeskentele, että näyttämön ja katsomon välissä on seinä. Kiinalaisen teatterin näyttelijä ilmaisee tietävänsä, että häntä katsellaan. (Mts. 124.)

Brechtin mukaan gestuksessa on kysymys kokonaisasennoitumisesta, ei elehtimisestä tai tähdentävistä kädenliikkeistä. Yhteiskunnallisen gestuksen avulla on mahdollista tehdä johtopäätöksiä yhteiskunnallisista olosuhteista. (Brecht 1991, 201.) Brecht kirjoittaa aiheiden sinällään olevan naiiveja, mikäli niihin ei liitetä yhteiskunnallista gestusta, kriittisyyttä, nokkeluutta, ironiaa, propagandaa ja niin edelleen. Esimerkkinä hän käyttää fasistista mahtipontisuutta. Jos tämä ilmaistaan pelkkänä mahtipontisuutena, sillä ei ole gestusta vaan se kertoo mahtipontisuudesta ylipäänsä. ”Fasismin yhteiskunnallinen gestus on läsnä vasta kun marssi käy yli ruumiitten.” Taiteilija ei siis saa tyytyä pelkästään näyttämään kantaa ottamatta, neutraalisti, objektiivisesti, koska tällöin näemme pelkästään sen, ”mikä tuolle tosiasialle itselleen sopii”. (Mts. 202.) Brecht siis muistuttaa asioiden monikulmaisuudesta ja puolueellisesta luonteesta. Hänelle yhteiskunnallisista asioista ei koskaan ole olemassa vain yhtä totuutta. Eri gestuksista Brecht mainitsee esimerkkejä gestisistä musiikista kirjoittaessaan: ”[M]iten esiintyjän on kappaleen kussakin kohdassa asennoiduttava ja millaisella gestuksella

⁹ Myös Benjaminilta löytyy mainintoja kasvottomien kuvien puolesta ja Deleuzelta kasvoja vastaan: ”Yhteiskunnillamme on tarve tuottaa kasvoja. Kristus keksi kasvot. Millerin (ja myös Lawrencen) ongelma: kuinka hävittää kasvot ja vapauttaa meidän etsivät päämme, jotka vetävät muutoksen viivoja? Kuinka välttää muuri ja välttää kimmahtamasta takaisin, sen taakse tai murskautumasta siihen? Kuinka päästä pois mustasta aukosta sen sijaan, että jäisi ikuisesti pyörimään sen syvyyksiin? Mitkä hiukkaset pystyvät karkaamaan mustasta aukosta? Kuinka särkeä jopa rakkautemme, jotta kykenisi vihdoin rakastamaan? Kuinka tulla ei-havaittavissa-olevaksi?” (Deleuze 2005, 147.)

eri kohdat on esitettävä: kohteliaasti vai vihaisesti, nöyrästi vai kopeasti, myöntäen vai kieltäen, ovelasti vai laskelmoimatta” (mts. 202). Samassa yhteydessä hän mainitsee, että parhaiten soveltuvat ”kaikkein tavanomaisimmat, arkisimmat, banaaleimmat eleet” (mts. 202).

Eeppisen teatterin piirissä oltiin näyttelijän taiteen ja ohjaajan taiteen lisäksi kiinnostuneita myös katsojan taiteesta. Uuden teatterin myös koettiin vaativat uutta katsojaa (Brecht 1991, 43). Katsojaa ei eeppisessä teatterissa niin sanotusti jätetä oman onnensa nojaan. Katsojaa ei myöskään pakoteta mukaan esityksen rakentamisen prosessiin, niin kuin nykyään niin usein sekä teatterin sisä- että ulkopuolella on tyypillistä (erilaiset joukkoistamisen tekniikat, ”eläytymisen” pakko, immersivisyys). Katsoja pyritään tekemään tietoiseksi sekä lavatilanteesta että omasta tilanteestaan. Katsojan omaehtoista ajattelua tuetaan kaikin tavoin. Keskimääräistä katsojaa ei myöskään pidetä esityksen ”tuntemattomana kuninkaana”, jonka mahdollisten mieltymisten mukaan esityksen kaikki osat pyritään asettelemaan lipputulojen maksimoimiseksi. Brecht kirjoittaakin, että eeppisen teatterin tekeminen edellyttää ”valmiutta kulkea yleisön edellä, ei juosta sen perässä” (mts. 110). Ylimielisen avantgarde-mielialan sijaan edellä kulkeminen mielestäni tässä yhteydessä tarkoittaa rohkeutta ja valmiutta tehdä uutta kohti kurkottavia kokeiluja, joista yleisö ei vielä välttämättä tiedä. Ja sen sijaan, että näiden kokeilujen tulokset esiteltäisiin yleisölle valmiina ja suljettuina, pyritään vaihtoehtoisten toimintatapojen mahdollisuus pitämään esillä vieraannuttamistekniikan kautta. Näin eeppinen teatteri pyrkii nimenomaan tasa-arvoiseen suhteeseen yleisönsä kanssa. Kohdeyleisöajattelu ei sovi eeppiseen teatteriin. Yleisön perässä juoksemisen kritiikki kohdistuu porvarillisen teatterin miellyttämisenhalua vastaan. Mielisteleminen ei toki kuulunut eeppisen teatterin repertuaariin myöskään esitystapahtuman sisällä.

[K]oska yleisö oli katsellut hyvin levottomana ja vastahakoisesti esitykseen liittyvää filmiä, jossa kuvattiin kuolleita ihmisiä, hän käski kertojaa esityksen loppuun huutamaan: ”Kuolemankuvia ei haluttu katsella, esitämme ne uudestaan”, ja filmi esitettiin toiseen kertaan. (Brecht 1991, 102.)

2.7 Käytäntöjä

Yksi keskeinen ja silmiinpistävä Brechtin kirjoituksissa toistuva käytännön teema on kopioiminen, johon hän ei suhtaudu lainkaan kielteisesti, vaan päin vastoin kannustaa lukijoitaan luopumaan kopiointiin kytkeytyvistä kielteisistä assosiaatioistaan. Porvarillisessa yhteiskunnassa vallitsevan kopioimista ympäröivän kielteisen ilmapiirin Brecht selittää yksityisomistukseen liittyvillä käsityksillä: ”On nähtävä, että tämän aikakauden säälittävä huoli omaperäisyytensä säilyttämisestä liittyy sen ummehtuneeseen omistuskäsitykseen” (Brecht 1991, 80). Brechtin kirjoitusten mukaan taiteen piirissä vallitseva kopioinnin kielto heijastaa suoraan

yhteiskunnallista käsitystä omaisuudesta. Ideoiden nähdään syntyvän yksityishenkilöiden tajunnassa, mistä johtuen niitä patentoidaan, myydään ja niin edelleen.

Brechtin käsitys ideoiden syntyprosessista oli kollektiivisempi. Tästä johtuen hän ei myöskään nähnyt kopiointia varkautena, vaan yhteisesti tuotetun hyötykäyttönä, kollektiivisena ideoiden eteenpäinvientinä. Tässäkin kohdin Brecht sovelsi tieteen piirissä päteviä ideaaleja taiteen kenttään. Puolustaessaan kopiointia taiteen piirissä hän käyttääkin esimerkkiä lääketieteestä.

Kun New Yorkissa suoritetaan uudenlainen leikkaus, se on varsin pian mahdollista tehdä myös Tokiossa. Uuteen näyttämötekniikkaan ei suhtauduta näin. Ilmeinen arkuus estää yhä edelleen taiteilijoita ottamasta avoimesti vastaan muiden taiteilijoiden kokeilujen tuloksia ja kehittämästä niitä. Jäljittelyä paheksutaan taiteessa. Tässä on muuan syy siihen, että teatterin tekniikka ei ole edistynyt lainkaan niin pitkälle kuin se voisi olla. (Brecht 1991, 133.)

Brecht ei siis näe kopioinnista tai jäljittelystä pidättäytymistä ainoastaan harmillisena pikkuseikkana, vaan keskeisenä taiteen kehitystä jarruttavana voimana. Ja koska eepissä teatterissa pyritään löytämään parempia keinoja toimia yhteiskunnallisissa suhteissa, on kopioimisen kielto siis mielekkäämpien yhteiskunnallisten järjestysten kehittämisen tiellä. Ja koska kopioimisen kielto ei päde pelkästään taiteessa, on kyse merkittävästä yhteiskunnallisesta ongelmasta, jonka riitauttamisella taiteen piirissä voisi olla positiivisia seurauksia laajemminkin.

Brecht pahoittelee, että teatterikouluissa kopioimisen taito on julistettu pannaan, ”koska se ’turmelee omaleimaisuuden’” (Brecht 1991, 157). Kopioimisen kieltä ei perustellakaan tyypillisesti suoraan yhteiskunnallisten omistussuhteiden järjestelyyn viittaamalla, vaan teeman ympärille on rakentunut oma mystinen narratiivinsa, jonka keskeisiä käsitteitä ovat omaleimaisuus, luovuus ja nerous. Yksityisen persoonallisuuden rikkaan sisäisen elämän sijaan Brecht etsii inhimillisen olemassaolon sisältöä ihmisten välisistä suhteista. Hän kirjoittaa ihmisen kehittymisestä tavalla, joka tuo mieleen ajatukset nykyisestä peilineuroneja koskevasta tutkimuksesta.

[Lapsi] nauraa mukana, kun nauretaan, eikä tiedä miksi. Yleensä lapsi on täysin hämillään, jos kysytään, miksi se nauraa. Ja niin se myös itkee mukana, ei ainoastaan vuodata kyynelitä siksi että aikuiset niin tekevät, vaan tuntee myös aitoa surua. Tätä näkee hautajaisissa, joiden merkitys ei ollenkaan valkene lapsille. Teatterinomaiset tapahtumat kehittävät luonnetta. Ihminen kopioi eleitä, mimiikkaa, äänensävyjä. Ja itku syntyy surusta, mutta surua syntyy myös itkusta. (Brecht 1991, 182.)

”Tuohonhan pystyy kuka vain” -ajatus ei eepissä teatterissa olekaan pettymyksen aihe. Päin vastoin kokemus toistamisen ja jakamisen mahdollisuudesta on positiivinen. Se todistaa, että voimme oppia yhdessä. Se todistaa, että näyttämöteosta ei ole pystytetty osoitukseksi tekijöidensä poikkeuksellisista kyvyistä.

Eeppisessä teatterissa ei teeskennellä, että kaikki nähtävillä olisi luotu tyhjästä. Lisäksi eeppisessä teatterissa ei pyritä luomaan illuusiota siitä, että käynnissä ei olisikaan teatteriesitys. Tämän illuusion syntymisen estämiseksi eeppisessä teatterissa käytetään muun muassa otsikointeja ja projisointeja. Eri kohtausten otsikointi esimerkiksi otsikkotekstiä kantavien plakaatein onkin mitä tyypillisin kerronnan ja vieraannuttamisen muoto eeppisessä teatterissa (Brecht 1991, 194). Brecht painottaa keveän suhtautumisen tärkeyttä, ja kohtausten otsikoiden hän näkee edesauttavan ”ehkä parhaiten” tämän keveän asennoitumisen syntymistä (mts. 86).

Myös sekä liikkuvien että liikkumattomien kuvien projisoiminen esityksen taustalle kuuluu eeppisen teatterin keinovalikoimaan. Taustaprojisointien roolina ei ole somistaa näyttämökuvaa, vaan ottaa kantaa näyttämötapahtumiin ”esimerkiksi siten, että oikea syöppö joutuu istumaan syöppöä esittävän kuvan edessä” (Brecht 1991, 86). Brechtin (mts. 107) mukaan taustaprojisoinnit eivät tule katsojan avuksi vaan päin vastoin asettuvat häntä vastaan. Niiden tarkoituksena on rikkoa katsojan täydellinen eläytyminen ja näin estää esityksen mekaaninen seuraaminen. Kontrasti taustaprojisointien ja näyttämötapahtumien välillä ”tekee vaikutuksen välilliseksi” (mts. 107), mikä edesauttaa käsiteltävänä olevien teemojen ja tapahtumien aktiivista ajattelemista. Taustaprojisointien voidaankin katsoa rakentavan yhdessä näyttämötapahtumien kanssa eräänlaisen näyttämökuvansisäisen montaasin, joka tekee asioiden väliset suhteet näkyviksi.

Kaiken näyttämökuvaan liittyvän on tuettava ”kriittistä silmää”, ja ”Jos katsojien silmät eivät ole kriittiset, [lavastajan] on tehtävä ne kriittisiksi. Sillä hänen on aina pidettävä mielessään, miten suuri asia on kyseessä, kun toisille ihmisille esitetään maailmaa, jossa heidän on eletävä” (Brecht 1991, 187). Valaistuslaitteet ovat eeppisessä teatterissa avoimesti näkyvillä, jotta ei-toivottua illuusiota ei syntyisi. Niiden on tarkoitus estää katsojaa kokemasta tapahtumaa spontaanina ja ei-harjoiteltuna. (Mts. 191.) Puvustuksen ja näyttämöelementtien Brecht ehdottaa olevan kulunut, mikä ”ei ole pelkästään realistinen asia, se saa aikaan myös sen, ettei näyttämö enää vaikuta uudelta ja käyttämättömältä” (mts. 302). Teatterin lavalla läsnäolevien ”näyttelemisen sisartaiteiden” ei tule eeppisessä teatterissa sulautua tai kadota ”kokonaistaideteokseen”, niiden yhteistyö näyttelijäntaiteen kanssa perustuu ”keskinäiseen vieraannuttamiseen” (mts. 321).

Kaikki eeppisen teatterin käytännölliset periaatteet Brecht kuitenkin alistaa yhteiskunnallisen tilanteen vaihtelevuudelle. Koska yhteiskunnallinen tilanne vaihtelee koko ajan, on metodejakin muuteltava ja vaihdeltava. Näin on mahdollista kuvata todellisuutta niin, että ”kuvauksen perusteella on mahdollista puuttua todellisuuteen yhteiskunnalliselta kannalta”. (Brecht 1991, 146.) Ainakin siis viime vuosisadan alkupuolella eeppisessä teatterissa oli johdonmukaista käyttää yksinkertaisia asemointeja tapahtumien merkityksen ilmaise-

miseksi selkeästi. Ei haettu satunnaisuutta, elämännäköisyyttä tai vapaamuotoisuutta: ”näyttämö ei kuvasta asioitten ’luonnollista’ epäjärjestystä” (mts. 107). Tavoitteena oli historioitsijan näkökulma. Brecht operoi luokkataistelun sisällä, ja ”Taistelussa asiaa on yksinkertaistettava. Mikä on tiellä, se heitetään pois; mikä auttaa eteenpäin, siihen tartutaan”¹⁰ (mts. 146).

2.8 Lopuksi

Kirjoitan tätä tekstiäni koneella, jota ei tunnettu syntymäni aikaan. Liikun uusien kulkuvälineiden avulla ja sellaisella vauhdilla, että isoisäni ei olisi kyennyt sitä kuvittelemaan; siihen aikaan mikään ei liikkunut niin nopeasti. Ja minä pystyn nousemaan ilmaan, mihin isäni ei pystynyt. Isäni kanssa puhuin jo koko mantereen ylitse, mutta vasta poikani kanssa näin liikkuvat kuvat Hiroshiman räjähdyksestä. (Brecht 1991, 306–307.)

Brecht kirjoittaa tieteen mullistaneen aikansa ja sen ihmiset. Vanha teatteri ei enää tyydytä tieteen aikakauden ihmisten tarpeita. Siksi tarvitaan myös uudenlaista teatteria. Sitten Brechtin aikojen olemme kokeneet uusia teknologian kehitykseen liittyviä muutoksia: robotisaatio ja internet ovat tuoneet uuden etäisyyden elementin ihmiselämään. Mitä muutoksia tämä edellyttää kuvanrakennukselta?

¹⁰ Tässä valossa Brechtin ja Helene Weigelin yhdessä perustaman Berliner Ensemble -teatterin nykyinen teatteripolitiikka vaikuttaa ei-eeppiseltä. Se vaalii mennyttä sen kustannuksella, että metodeja muutettaisiin vastaamaan muuttuvaa yhteiskunnallista tilannetta.

3. Teatterillinen kuva – kuvan henkilökohtaisuudesta sosiaaliseen mi- mesikseen

On olemassa *vain* perspektiivistä, *vain* perspektiivistä ”tietämistä”; ja *mitä useammilla* silmillä, eri silmillä osaamme samaan asiaan syventyä sitä täydellisempi on tästä asiasta saamamme ”käsite”, meidän ”objektiivisuutemme”. Kun taas eliminoimme koko tahdon, kun ehkäisemme kaikki affektit, sikäli kuin se yleensä on meidän vallassamme: kuinka onkaan? eikö se merkitsisi älyn *kuohintaa?*... (Nietzsche 2007, 117.)

Niin kuin Gilles Deleuze kysyy kirjansa *Expressionism in Philosophy: Spinoza* (1992) neljäntoista kappaleen otsikossa, ”What Can a Body Do?”, olisi meidän kysyttävä myös kuvan suhteen, mitä kuvalla voidaan tehdä – sen sijaan että kysyisimme mikä kuva on (ikään kuin olisi olemassa yksi perspektiivi ylitse muiden). Kuvalla voidaan sekä valehdella että olla valehtelematta, sen avulla ja sen äärellä voidaan tietoisesti pyrkiä kohti suurempaa vapautta tai sitä voidaan käyttää todellisuuden tavaramuotoistamisen välineenä. Vallitseva journalistinen kuvantuotannon tapa on näkemykseni mukaan lähempänä jälkimmäistä tilaa. Toistammeko Aristoteleen Runousopin oppien sijaan journalistisissa tarinoissamme sittenkin neoliberaalia tarinaa, jossa *self-made-man* kulkee henkilökohtaista polkua ryysyistä rikkauksiin? Ei yhteiskuntaa, ei sosiaalisia suhteita, ei *general intellectiä*, vaan päähenkilö, draaman kaari ja ”yksityiskohtia” etäännyttämään henkilö maisemaan, jossa vaikuttaa kuin kaksi ihmistä eivät olisikaan yhteiskunnan pienin mahdollinen yksikkö. Journalistinen peruskulttuuri kasvattaa yleisöstään kuluttajia, asiakkaita, yrittäjiä. Uusimpana uutuuksena tässä on tueksi otettu klassinen tarinamuoto, joka tekee ihmiselämästä henkilökohtaisen asian.¹¹ Toimittajajaksilo tapaa toisen porvarin, joka tunnustaa omasta yksinäisyydestään kuin psykoanalyytikon sohvilla. Ideologiaa väitetään objektiivisuudeksi, mikä tarkoittaa, että ideologisen fundamentalismin aste on korkeampi kuin Itä-Saksassa...

Tavoitteeni tässä tutkielmassa on hahmotella, kuinka journalistista kuvaa on mahdollista tehdä toisin. Mitkä ovat käyttökelpoisimmat vastatekniikat neoliberaalille kuvantuotannon mallille, miten kuvan kanssa voidaan lisätä toimintakykyä, kulkea kohti parempaa elämää ja suurempaa vapautta, miten kuva voi avata mahdollisuuksia sen sijaan että se sulkee niitä johdattaen kohti yhtä ja ainoaa (ostotapahtumaa). Miten kuva voi mainoslauseen sijasta olla kuin iskulause, mahdollisuuksia avaava eikä ennalta päätettyä kommunikoiva.

Tarkastelen tutkielman tässä osassa teatterillisen kuvan käsitettä, niin kuin sitä Petri Tervo on väitöskirjassaan *Kirurgisen operaation teatteri – Teatterillinen kuva ja ihmismuodon esitettävyyys avantgardistisen väkivallan näkökulmasta* (2006) tutkinut.

¹¹ ”Suurin ja ainoa virhe piilee siinä, että paon viivan uskotaan olevan pakoa elämästä, pakoa kuvitelmiin tai taiteeseen. Kuitenkin pakeneminen tuottaa päinvastoin jotain reaalista, se on elämän luomista, aseiden löytämistä. Yleensä on kyse samasta virheestä, jossa elämä tyypistetään joksikin henkilökohtaiseksi asiaksi[.]” (Deleuze 2005, 151.)

3.1 Kuva ja kasvot

Maurice Merleau-Ponty huomasi jo 1960-luvulla: suurelle osalle filosofista ajattelua ”kuvalla on huono maine”. Hän viittasi Platonin edelleen voimissaan olevaan ja joskus tyrannimaiseen perinteeseen: kuva ei ylipäättään ole mitään muuta kuin illuusio, pinta, erehdys, uskomus, manipulaatiota jne. Jokainen totuus, tästä näkökulmasta, rakentuu kuvan vastakohtana. Aristotelisesti olen sitä mieltä, että asiat ovat monimutkaisempia, sekä konkreettisempia että häilyvämpiä. Olemme tietenkin kuvien ympäröimiä ja usein niiden tukahduttamia, kuvien, jotka valehtelevat ja manipuloivat. Mutta se ei kerro mitään kuvasta yleensä, vaan vain siitä tuhoisasta käyttöarvosta, jolle kuvat on alistettu. Sama on tapahtunut kielelle: kieli ei itsessään ole valheellista, vain puheet valehtelevat. Samalla aikakaudelle Josef Göbbelsin Saksa puhuu valheita, Walter Benjaminin ei! Sama pätee myös tunteisiin. Se, mitä on kritikoitava, on tunteiden tietty käyttö – siis tietyt mediemarkkinat. Tunteiden eliminointi politiikasta siksi, että niitä voidaan manipuloida tai ne manipuloivat, on virhe. Poliitiikan tekeminen kuvitellen, että tunteellinen puoli voidaan eliminoida, sillä tekosyillä, että tunteet muodostavat populismin pääasiallisen materiaalin, on kuin käsitellä suhdetta johonkin toiseen ihmiseen haluamalla eliminoida rakkaus sillä tekosyillä, että pornografia on jo vallannut kamalallaan markkinat... Se, mitä haluan sanoa, on, että poliittiselle viholiselle ei saa jättää niin syvällisiä ja arvokkaita asioita – antropologisesti puhuen – kuin kuvat ja tunteet. Pikemminkin on ajateltava niitä uusien käyttöarvojen kautta. (Didi-Huberman 2017.)

Lainaus on ranskalaisen filosofin Georges Didi-Hubermanin haastattelusta, jossa hän keskustelee kirjastaan *Peuples en larmes, peuples en armes*. Tässäkin nousee esille käytön keskeisyys – ei ole yhtä totuutta kuvasta. Kuvassa on voimaa, jota voidaan käyttää sekä valheellisesti että totuudellisesti.

Kuvalla, erityisesti ihmismuodon kuvallisella esityksellä, on voima muistuttaa katsojaansa tästä ruumiskappalemaisuu- den historiasta, orpoutumisesta väkivallan hetkellä eleestä, yhteisöstä, vuoropuhelusta, osallisuudesta ja kanssakokemisesta. [...] Ruumiskappale on eleestä ja miimisestä yhteisöstä riisuttu ruumis, vieraiden tahtojen, toimien ja prosessien kohde: väkivallan, sairauden, onnettomuuden, poliittisen sorron tekele. (Tervo 2006, 15.)

Myös kuvan tekemisen tapa voi aiheuttaa orpoutumisen, ei-orpoutumisen tai orpouden paljastamisen. Tervon käsittelemän Francis Baconin ”absoluuttiseen taitelijuuteen perustuva sankarillisuus” (Tervo 2006, 177) on omiaan luoma hierarkkisia ja orpouttavia sommitelmia. Kuvataiteilija Baconin mukaan valokuva ja elokuva edustivat joukkosielullista kulttuurista rappiota (mts. 177). Valokuvalla on siis tiettyä potentiaalia ”tekijän” ylittämisen projektissa. Tervo käsittelee kuitenkin myös valokuvan pimeämpää perinnettä kuvaillessaan erästä Baconin maalausta, jossa yksi figuureista ottaa valokuvaa.

Tämän figuurin varjossa on pyöreä, keltainen aukko, kenties kameran laukaisemisen aiheuttanut reikä. Tässä kuvattuuden mahdollisuus traumatisoi figuurin. Valokuva viittaa suoraan dokumentaariseen keskeytykseen, fotogeenisen välähdyksen indeksikaalisuuteen, medikaalisen ja luonnontieteellisen kuvauksen (kineettisen) säälimättömään perinteeseen, sensaatiojournalismin saalistavaan kuvalla vangitsemiseen. Kuva, muotokuva, on figuurin onnettomuus. Katsomisen paikka on rikospaikan rekonstruktion todistamista. Figuurit ovat kinesteettisiä metonymisiä jälkiä, jäännöksiä tapahtumasta, joka on rikoksen luonteinen. (Tervo 2006, 173.)

Hyvin aikein totuutta paljastamassa oleva sankaritoimittaja saattaaakin toimia ihanteitaan vastaan: ei pelkäänsä hän aseta itseään erityisasemaan ”totuuden näkijänä”, vaan levittää saalistuksellaan myös paljastetuksi tulemisen vaaran tuntua, kokemusta siitä, että kuka tahansa saattaa ilmiantaa sinut minä hetkenä hyvänsä (kuvaaja Stasin kytänä), ”totuus” sinusta voidaan paikantaa ja asettaa näytille milloin vain. Tervo liittää klii-

nisen ja kyynisen katseen kuvaston myös patriarkaaliseen traditioon, jossa säädylisen henkilön ”toiseksi” asetettiin lapsinainen tai hysteerikko (Tervo 2006, 112–113).

Representaatio-keskustelu aktivoi vertikaalisen suhteen ”kielen ja ei-kiellellisen referentin tai kopion ja mallin, kaltaisen kuvan ja tosiolovaisen hierarkkisiin suhteisiin” (Tervo 2006, 50). Keskustelu on edistyksellistä kuvantuotannon tapaa etsittäessä ohittamaton.

Maailman jakaminen ideoihin ja niitä representoiviin kuviin on saanut osakseen kokonaisen kriittisen tutkimuksen tradition. Yksi tämän kysymyksen ympärille ryhmittynyt poliittinen liike ovat situationistit. Heille jakaantuminen vieraantuneeseen kuvaan ja ei-vieraantuneeseen todelliseen oli koko speaktaakkeliyhteiskunnan perusta. Guy Debordin yhteiskunta-analyysi kirjassa *Speaktaakkelin yhteiskunta* palaa toistuvasti kuvan käsitteeseen, mikä käy ilmi jo ensimmäisessä pykälässä: ”Yhteiskunnissa, joissa nykyaikaiset tuotanto-olosuhteet vallitsevat, näyttäytyy kaikki elämä suunnattomana *speaktaakkelien* kasautumana. Kaikki aiemmin välittömästi eletty on etäänäntynyt representaatioksi.” (Debord 2005, 30.) Debordille ja situationisteille speaktaakkeli ei ole kokoelma kuvia, vaan kuvien välittämä ihmisten välinen yhteiskunnallinen suhde (mts. 31). Speaktaakkelissa maailma on jaettu kahteen osaan, maailmaan ja representaatioon maailmasta. Maailmalle esitetään representaatiota siitä itsestään sille ylempänä. (Mts. 41.) ”Speaktaakkeli on *pääomaa*, joka on kasautunut siihen pisteeseen saakka, jossa siitä tulee kuva” (mts. 43).

Vastarinnaksi speaktaakkelin aiheuttamaa vieraantuneisuuden tilaa vastaan situationistit ehdottivat détournementtia, ympärikääntöä tai kaappausta, jossa rekuperoitu (speaktaakkeliyhteiskunnan palvelukseen anastettu) todellisuus palautettiin takaisin ihmisten autonomiseen käyttöön. Näin representaation kysymys liittyy myös omistuksen kysymykseen: immateriaalioikeuksien ja porvarillisen taiteilija-tekijän idean maisemassa horisontaalinen kopioimisen ja jäljittelyn inhimillisen todellisuuden peruslähtökohdiksi ottava orientoituminen täytyy kieltää. Sijalle asetetaan vertikaalinen systeemi, jossa toiset ovat lähempänä todellista todellisuutta kuin toiset. Tässä kohden olemme myös lähellä Brechtin ihmetystä kopioimisen arveluttavuudesta teatterin piirissä – lääketieteelliset innovaatiot leviävät pahennusta herättämättä (Brecht 1991, 133).

Representaation ongelmat eivät rajoitu sen aiheuttamaan kaksikerroksisuuteen. Lisäksi tulee representaation normisto, mikä tulee mahdolliseksi, kun idea tietystä asiasta irrotetaan itse asiasta – ideasta voidaan väitellä loputtomiin, koska kyse on mielipiteestä eikä materiaalisesta.

Tämän lisäksi on oma kysymyksensä klassisen representaation normisto, tai klassisen ruumiin diskurssi, ja sen erityinen disiplina akatemioissa ja pedagogisissa instituutioissa. [...] Kaikille klassisen ja klassillisen diskursseille on kuitenkin yhteistä viittaus esteettisen muodon cheyteen, integriteettiin, ja tämän viittauksen siirtäminen sekä geometriaan ja koko-

naisluku-suhteisiin että siveyden ja säädyllisyyden moraaliseen diskurssiin – joko humanistisena totuuden, kauneuden ja hyvyyden pyrkimyksenä tai totalitaristisena reaktiona demokratian “kaaokseen” (rappiotaitteeseen). Tällä viittauksella on sukupuoli-ideologia, rodullisia, kansallisia ja retorisia taivutuksia. (Tervo 2006, 103.)

Näin ollen representaation, edustuksellisuuden, aiheuttamat vääristymät eivät ole vain kosmeettisia. Sen aktivoiman maiseman raamistoissa hyvä erotetaan helposti huonosta, musta valkoisesta, mies naisesta.

Yksi tapa taistella representaation voimaa vastaan löytyy kuvakollaasin ja montaasin metodeista, joihin kytkeytyvät myös Brechtin vieraannuttaminen teksteineen ja plakaatteineen sekä situationistien kollaasit. Kollaasiksi sanotaan teosta, joka on koostettu ”liimaamalla” eri materiaaleista, kuvakollaasi koostuu useasta eri yhteen saatetusta kuvasta. Montaasi ymmärretään usein konfliktuaalisessa suhteessa olevien kuvien leikkaamisena elokuvassa peräkkäin, jolloin ne pakottavat katsojan tietoiseen suhteeseen kuvan kanssa. Sergei Eisensteinia pidetään montaasi-teorian kehittäjänä. Älyllisen konfliktin aiheuttamisen lisäksi montaasilla tarkoitetaan kaikessa yleisyydessään otosten sarjaa, jotka muodostavat tietyn kokonaisuuden, siis elokuvan leikkaamista. Tervon (2006, 140–141) mukaan Eisensteinin montaasin idean vahvuus on siinä, että se yhdistää katsojan luovaan prosessiin. Katsoja kokee kuvien yhteensaattamisen prosessin elokuvan tekijöiden lailla, eikä häntä houkutella eläytymään teokseen ja näkemään sitä pysähtyneenä, jo-tehtynä. Katsoja rakentaa näkemistään kuvista kokonaisuuden yhtä lailla kuin elokuvan tekijätkin.

Francis Bacon välttää laittamasta useampaa figuuria samaan kuvaan, jotta kuvaan ei rakentuisi tarinallisuutta, suhdetta. Tervo lainaa Ernst van Alphenia, joka näkee tässä pyrkimyksen perustavimman tarinan pois-sapittämiseksi, tarinan, jossa yksi tulee itsekseen toisen kautta. Ihmisen muodostuminen mimeettisen kaltaisuuden kautta on myös Tervon jatkuvasti kehittelemä teema. Tervo yhdistää kerrottavuuden vastustuksen tässä pyrkimykseen pysyä demokraattisten massojen yläpuolella erityisenä porvarillisena taitelijana: ”Baconin vastustus kertomusta ja kerrottavuutta kohtaan tuntuu pakkomielleiseltä ja abstraktilta halulta omistaa sisäisen kokemuksen tosikuvasto, joka on saavuttamaton yleisölle” (Tervo 2006, 163). Vaikka figuurien lukumäärä yhdessä kuvassa ei ole mielekäs raja solipsistisen ja sosiaalisen kuvan väliseksi rajaksi, mistä todistakoon myös August Sanderin potretit (kuva katsojan sisältämänä sosiaalisena tilanteena sisältää jo enemmän kuin yhden, lisäksi ihmisen kollektiivisesta luonteesta lähtevästä perspektiivistä ihminen ei ole yksin, vaikka tämä olisi fyysisesti yksin), on tässä yhteydessä mainittava Brechtin ajatus kahdesta yhteiskunnan pienimpänä yksikkönä (Brecht 1991, 316), joka on vastakkainen Baconin vaatimukselle suhteen välttämisen. Myös Deleuze kirjoittaa monen läsnäolosta kaikkialla.

Rakenteessa on aina monta ruumista yhdessä, ja se viittaa objektin käsitteeseen, siis yhteiseen käsitykseen. *Rakenne tai objekti muodostuu vähintään kahdesta ruumiista*, joista kumpikin muodostuu puolestaan kahdesta tai useammasta ruumiista loputtomiin, mutta ne yhdistyvät toisessa suunnassa yhä laajempiin ja yhdistyneempiin ruumiisiin aina koko Luonnon

ainutlaatuisen objektiin asti, joka on loputtomasti muunteleva ja purkautuva rakenne, universaali rytmi, *Facies totius Naturae*, ikuinen muoto. (Deleuze 2007, 217.)

Etsiessään vaihtoehtoa medikaaliselle, fysiologiselle ja representatiiviselle Tervo hahmottelee kaltaistumista ja mimesistä, joissa keskeisellä sijalla ovat kasvat.

Suuri osa merkittävää toiseuden, kumppanuuden tai kanssaolemisen kokemusta kumpuaa kasvoista; tulla nähdyksi, myönnettyksi, iloituksi rakastetun katseessa ja hymyssä. Tai tulla kielletyksi, vieraantua katseessa, joka ei enää tunnista ja tunnusta sinua, joka ei elä sinua liikkuvana ilmeenä. Kasvat jotka katsovat sinua mutta jossa sinun kuvasi ei herää eloon ovat yhteisöllisen kuoleman kokemus. (Tervo 2006, 57.)

Sosiaalisessa mimesiksessä, jäljittelyssä ja kaltaistumisessa, kasvat ovat keskeisin elin ihmisen anatomiasa. Tervolle kasvat ovat yhteisö, aina monikossa, ”Vähintäänkin kahteen toisilleen osittain tuntemattomaan osakokemukseen tilassa hajautunut tapahtuma. Kasvat tapahtuvat monikossa ja ovat aina viittaus osallisuuden tilanteen kollektiivisessa tekijyydessä.” (Tervo 2006, 185.) On olemassa kuitenkin myös toinen kasvojen diskurssi, mykkä darwinistinen ja fysiologinen diskurssi. Tässä kasvoista tulee yksilöllinen ja lajityypillinen, ne kadottavat yhteytensä eleeseen ja sosiaalisen tilanteen dramaturgiaan. Kasvoista tulee henkilökohtainen asia. Tervo paikantaa tämän diskurssin alkaneen 1700-luvun lopulla, kun kaupunkien väkijoukkoja alettiin luokittelemaan ja identifioimaan. Näin kasvoisuuden ja kaltaisuuden ei-yksilöllistävyys sai vastustajan massojen hallinnasta ja henkilökohtaisuuden pakotetusta porvarillisesta elämästä. (Mts. 68.) Yksi Tervon tutkielman tarkoituksia on ollut perustella kyky miimisyteen, positiiviseen jäljittelyyn miimisen kasvoisuuden ja tilanteellisen eleellisyyden kautta (mts. 78). Vaikka Brechtille *gestuksen* korostaminen tarkoittikin sen tekemistä miimisen kustannuksella, ei Tervo noudata samaa joko–tai-logiikkaa, vaan näkee molempien positiivisen yhtäaikaisen läsnäolon mahdolliseksi.

Kasvoisuuden henkilökohtaistuminen on tullut siihen pisteeseen, että jäljittelemisen huomaaminen voi tuntua kiusalliselta. Autistinen kirjailija Donna Williams kertoo vaivaantuneensa sosiaalisissa tilanteissa ja myös aiheuttaneensa vaivaantuneisuutta kanssaihmisissään tahtomattaan jäljitellessään keskustelukumppaneidensa ilmeitä ja eleitä (Tervo 2006, 176). Pienemmässä ja hienovaraisemmassa määrin tätä tapahtuu myös ihmisillä, joita ei luokiteltaisi autisteiksi. Käsi voi huomaamatta hakeutua tukemaan leukaa, mikäli samassa tilanteessa oleva on siirtynyt tähän asentoon. Jokapäiväinen jäljittely voi tuntua vaivaannuttavalta, mutta on ehkä avain olemisen yhteisen luonteen ymmärtämiseen. Näin kuvantuotannossakin olisi syytä rohkeammin jäljitellä, kopioida ja uusintaa. Jäljittelyllä tuotetulle kuvalle on jo olemassa oma nimensäkin: mimema.

Miimisessä tulkinnessa mimesis hajoaa käsiteperheeksi. Mimos on jäljittelijä, esittäjä. Mimeisthai on jäljitellä, matkia, esittää. Mimema on jäljittelyllä tuotettu kuva; Mimesis on jäljittelyn toiminta; Mimetikos on jokin, joka altistuu jäljittelylle, josta voidaan tehdä jäljitelmä, kuva, jokin joka on kuvantekemisen kohteena. (Tervo 2006, 51.)

Tervon teatterillisessä kuvassa mimesis ei ole ainoastaan esiintyjän tekniikka.

[K]atsoja kantaa muistikuvan, järkytyksen, aistikuvan, kielellisen selityksen lisäksi sensomotorisen eleellisen esityksen esityksestä, jonka hän esittää tietoisesti tai tiedostamattaan uusille yleisöille. Katsojuus on osa kuvallista kinesteettistä kiertoa yleisöistä, esityksistä, yhteisöistä toiseen. (Tervo 2006, 42.)

3.2 Porvarillinen tekijä

Tervo esittää Peter Stallybrassin ja Allon Whiteen viitaten, että porvarillinen kirjallinen tekijäisyys syntyi populaarista karnevaalista etäännyttäessä ”hygienistisen näkökulman ja representaation kautta” (Tervo 2006, 20). Representaatio voidaankin nähdä oman elämänsä henkilökohtaisuuden koskemattomuudesta huolestuneen porvariston välineeksi erottautua massasta, joka oli teollistumisen ja kaupungistumisen myötä ilmestynyt historian näyttämölle. Porvarillinen tekijä etäännytti kirjailijaksi, tutkijaksi tai taideteoksellisen representaation tekijäksi. Samalla kiellettiin osallisuus väenkokoukseen, groteski ruumiillisuus ja karikatyyrinomainen eleellinen ruumiillisuus. ”Tämä kadotettu populaari, karnevalistinen, groteski ruumis ilmestyi uudelleen näyttämölle hysteriassa, psykoanalyysissa, kabareessa, bohemiassa ja taideteoksessa.” (Mts. 20.) Materiaalista, ruumiillista väenkulttuuria ei siis kielletty totaalisesti, vaan se otettiin haltuun ”toisena”, joko nostalgisessa suhteessa tai foobisessa vaikutuspelon suhteessa. Yhtenä syynä tälle porvarilliselle elämästä etäännyttämiselle ja ”kiikkustuoliin vetäytymiselle” oli itseyden kadotuksen uhka uudessa, modernissa massayhteiskunnassa, ”Tilanteessa, jossa porvarillinen eliitti koki olevansa identiteetiltään uhattuna uudenlaisessa massayhteiskunnassa. Itsevaltaisuuden, riippumattomuuden ja itsesyntymän ideat kytkeytyivät vanhaan kirjallisen tekijyyden identiteettiin uudella tavalla – korostuneesti sukupuolittuneena, miehisenä elämän- ja toiminnanfilosofiana.” (Mts. 234.)

Esimerkkeinä tällaisista porvarillisista hahmoista Tervo mainitsee kirjailijan, kuten Balzac, ja dandyn, kuten Baudelaire. Kirjailijan ja dandyn hahmo erottautuvat massasta, joka koostuu eri kulttuureista ja kieliyhteisöistä saapuneista heterogeenisistä joukoista, ”taiteelliseksi, etnografiseksi, medikaaliseksi, moraaliseksi tarkkailijaksi”. (Tervo 2006, 70–71.) Puolueettoman tarkkailijan roolin lisäksi massat aiheuttivat toisenkinlaisia, innostuneempia suhtautumistapoja. Sekä fasistisen liikkeen että marxilaisen työväenliikkeen piirissä oltiin aktiivisia oman massasuhteen luomisessa. Fasistisessa massasubjektissa ihminen on ”kadottanut miemeettisen, sisäisen muodottomuuden, plastisuuden, sähkökentän jossa itse tulee toiseksi kiihkeässä, heterogeenisessä, moninapaisessa liikkeessä” (mts. 32). Fasistinen massasubjekti saa siis tietyn hahmon, palautuu elastisesti aina ”alkuperäiseen” muotoonsa, ei kykene mimeettisyyden kautta tulemaan toiseksi ja operoi

yksinäpaisuuden kentällä. Ajatus fasistisesta massasubjektista sai aikansa suuruudenhullut unelmoimaan omakuvan ilmaisemisesta massojen liikkeenä. Tervo kirjoittaakin Adolf Hitlerin ja Benito Mussolinin olleen systemaattisia massasielun taiteilijoita (mts. 140).

Fasistit veivät porvarien huolen massojen elinkelvottomasta epäjärjestyksestä käytäntöön, ja alkoivat etsimään keinoja massoissa piilevien vaarojen hallitsemiseksi. Ajalle tyypillinen tapa sukupuolittaa hysteerisyyden naiseen ja järkevyyden mieheen tuotti idean massasielujen hypnotisoimisesta ja näin ”oikeaan” suuntaan ohjaamisesta. ”Hypnoosin harjoittaja olisi valistunut diktaattori, joka teatterillisen keinoin tarjoaisi ’myyntejä’ ’massojen’ ’suuntaamiseksi’ ja niiden poliittisen ja asiaalisen vaaran eliminoimiseksi” (Tervo 2006, 34). Ranskalainen sosiaalipsykologi Gustave Le Bon innoittikin tämänsuuntaisilla teorioillaan muun muassa Mussolinia (mts. 34). Yhteys fasististen diktaattoreiden ja avantgardististen taiteilijoiden välillä tuntuu kiusallisen selvältä. Erityisen selvä yhteys on futuristien kohdalla. Walter Benjamin käsittelee *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella* -esseensä jälkikirjoituksessa futuristisen liikkeen perustajan Filippo Tommaso Marinettin kirjoittaman manifestin fasistisuutta. Samassa yhteydessä Benjamin kiteyttää fasismin pyrkimykset suhteessa joukkoihin.

Fasismi pyrkii organisoimaan vastamuodostuneet työläisjoukot puuttumatta kuitenkaan niihin omistussuhteisiin, joiden tuhoamiseen joukot pyrkivät. Fasismin suuri tehtävä ei ole antaa joukoille oikeuksia, vaan mahdollisuus ilmaista itseään. Joukoilla on tarve muuttaa omistussuhteita; fasismi pyrkii takaamaan heille ilmaisumahdollisuuden säilyttämällä samalla vallitsevan status quon. (Benjamin 1989, 165.)

Näin Benjamin tulee paljastaneeksi jotain myös meidän aikamme fasistisesta luonteesta – oikeuksien sijaan ihmisten suurelle enemmistölle tarjotaan mahdollisuutta ilmaista itseään.

Samaan eleellisen käytöksen ja hajamielisen katsomisen kurinalaistamisen traditioon liittyi myöhemmin Tervon mukaan myös Alfred Hitchcock. Hitchcock ei kytkeytynyt genre-elokuvien traditioon, joka mahdollisti yleisön omaehtoisen osallisuuden katsomistapahtumassa. Tämän sijaan hän pyrki valmistamaan kokonaisvaltaisia taideteoksia, joita yleisö pyrittiin saamaan ymmärtämään tekijän tarkoittamalla tavalla. Tervo kirjoittaa, että tämä vaati

[Y]leisön eleellistämisen ruumiin eliminoimista katsomistapahtumasta. Elokuva vaatii kaltaistumisen sijaan ’samaistumisen’, eli päähenkilön käsittämisen oman psyykkisen elämyksellisen minän alter-egoksi. Psyko nimensä veroisesti perustaa efektinsä psykologiikkaan normatiivisessa mielessä: juonen mimesis kertoo psykoanalyttisen tarinan patologisesta samaistumisesta. (Tervo 2006, 222.)

Heterogeenisen ja moninäpisen liikkeen sijasta *Psykon* äärelle kokoontuva katsomistapahtuma pakenee tekijään, psykologian avulla eristettyyn yksilöön, atomisoivan hypnoosin käytäntöön.

Katsojan täytyy ”hypnoottisen” tarkkaavaisena seurata Janet Leighin pitkää matkaa yöhön ja psykotodellisuuteen, seurata pimeää, sateista asfalttietä ja valkeaa viivaa samankaltaisella tarkkaavaisuudella kuin auton ajaminen itsessään vaatii (Tervo 2006, 223).

Eriyksen merkillepantavaa tässä on ajatus kaltaistumisen korvautumisesta samastumisella, joka kieltää eron, erilaisten kokoontumisen yhteiseen tilaan, ja tuo tilalle alistumisen samaan.

Tervon (2006, 229) mukaan kyseessä on korkeataiteellisen modernismin soveltaminen massamediumiin. Auteurin sankarillinen ja ainutkertainen näkemyksellisyys tuodaan kauhuelokuvan piiriin ”kirurgisen operaation” kautta. Kyseessä on psyyken irrottaminen somasta, katsojan irrottaminen yleisöstä, yleisön irrottaminen esittäjästä ja esityksestä. Näin Hitchcockin toiminta asettuu siihen jatkumoon, joka alkoi 1800-luvulla porvarillisen taiteilijan eriytyemisellä epämääräisestä massasta. ”*Erottaminen* on speaktaakkelin A ja O” (Debord 2005, 39).

Hitchcock siis sovelsi elokuvaan sitä, mikä oli alkanut 1800-luvulla teollisen kapitalismin murroksessa. Tervon (2006, 234–235) mukaan tekijyys syrjäytti genren tärkeimpänä metakommunikaation mediumina tekijöiden ja vastaanottajien välillä 1900-luvulla. Genrestä tuli massakulttuurin ja viihdeteollisuuden merkittävä, siihen liitettiin primitiivinen, naiivi ja feminiininen. Todellinen taide sai merkittäväkseen riippumattoman miehen tekijän. Teoksen merkitys kumpusi nyt luovasta yksilöstä, jonka alle muut osalliset ryhmittäytyivät hierarkkiseen suhteeseen. Enää ei niinkään tehty eroa eri lajityyppien, kuten komedia, draama ja tragedia, kesken, vaan eron perspektiivi kohdistui jakamaan taiteen ja ei-taiteen toisistaan. Autenttinen oli erotettava kliseestä, korkea matalasta ja nainen miehestä patriarkaalisten dikotomioiden giljotiinissa.

Fasistit pyrkivät muovaamaan heterogeeniset massat yhtenäisen kansan muottiin (”Ein Volk, ein Reich, ein Führer”). Kansan mallina toimi romanttinen orgaaninen ja luova yksilö (Tervo 2006, 44). Moninaiset massat eivät sinänsä olisi olleet ristiriidassa modernin urbaaniuden kanssa, mutta porvarillinen tekijyys ja ”miehiseen itsehallintaan pyrkivät hygienistit, moralistit, poliitikot ja taiteilijat” vastustivat massojen moneutta (mts. 46). Myös Tervo (mts. 41) näkee analogian avantgardistisen taiteilijan ja fasistisen johtajan hahmossa. Molemmat pyrkivät vaikuttamaan suoraan hermostoon ja ohjaamaan massoja myyttisen tai alitajunnallisen mielikuvaston kautta.

Buck-Morssin esittämä yhteys autotelisen miehen luovuuden myytin, tekijän teknologisen vapauden ja uudenlaisen massakäsityksen kesken on omalle työlleni keskeinen. Tällainen näkemys korostaa teatterillisen kuvan tekijää, joka ottaa ulkopuolisen auktoriteetin aseman suhteessa muihin speaktaakkeliin ja sen osallisiin. Avantgardistinen taiteilija ja fasistinen diktaattori jakavat käsityksen ruumiillisen ja aistimellisen sublimaatiosta koettelemuksellisen aktivismin kautta. Koettelemuksellinen aktivismi vaatii ”luonnon”, ”aineen”, ”tavanomaisen”, ”naisen” resistanssin kohtaamista raa’assa muodossa, väkivaltaisessa ja primaarisessa aktissa. Kaikki sopeutuminen ympäristöön – luontoon, seksuaalisuuteen tai

sosiaaliseen tilanteeseen – on mimeettistä antautumista, rappeutunutta kaltaistumista, periksiantamista, heikkoutta, luonteettomuutta.

Mutta tällainen ideaali on ainoastaan kamppailun kautta saavutettavissa, ja kamppailu vaatii ”massojen” luomista, eli luokkaerojen, säätyerojen ja poliittisten fraktioiden purkamista. Massat luodaan saattamalla tämä säädytön naisinen aines yleisöksi fasistiselle speaktaakkelille - johtajan figuurin esittämiselle metallisen miehen ja absoluuttisen taiteilijan muodossa - ja työstämällä tämä haltioitunut yleisö kansakunnaksi, ”uudeksi valtakunnaksi”. Tämä on taiteellinen tehtävä, joka ylittää nurkkakuntaisen politikoinnin. (Tervo 2006, 39.)

Fasismi ja avantgardistinen taide ei siis pyri tuhoamaan massaa, vaan päin vastoin se pyrkii rakentamaan sen omaksi alistetuksi vastakohtakseen tai käyttövoimakseen – niin kuin oikeistopopulistiset liikkeet pyrkivät organisoimaan siirtolaiset alamaisikseen. Absoluuttinen taiteilija edustaa rohkeutta, keskeytystä ja provokaatiota, kun heterogeeninen, feminiininen ja aistimellinen asetetaan sen tahdottomaksi vastinpariksi (Tervo 2006, 113).

Tervon (2006, 60) mukaan tunteet ovat yhteisöllisen tilanteen dramaturgian ja kollektiivisen tekijyyden ilmaisuja sen sijaan, että ne olisivat yksilöllisiä reaktioita. Tämä kaltaistumiseen ja mimeettisiin kasvoihin perustuva käsitys sosiaalisuudesta rikkoo porvarillisen yksilöllisyyden autonomisuuden periaatetta vastaan. Tekijyyden kollektiivisen luonteen kieltämisen seurauksena syntyy porvarillinen tekijä. Esittäjän ja yleisön miininen yhteisö etäännytetään tarkkailevalle subjektille (mts. 96). Sosiaalisen mimesiksen kiellosta seuraa ”[k]yvyttömyys tuntea ja myöntää toisten osallisuus omassa äänessä, kasvoissa, eluruumiissa, tietoisuudessa” (mts. 128). Tervo palaa toistuvasti siihen, kuinka sosiaalisen mimesiksen ja porvarillisen tekijyyden vastakaisuus kytkeytyy patriarkaatin historiaan.

Mimeettisyys hysteriana oli eräs arkkidiagnoosi sairaudelle, joka merkitsi henkilökohtaisen arvokkuuden ja itseyden autonomian kadottamista ylitsemaailmiselle eleelle, groteskille ruumiillisuudelle, joka tulee liian esittäväksi, liian näkyväiseksi ja alttiiksi figuurina toisten aistihavaintokenttään. Porvarillisen kirjallisen tekijän arvokkuus on ruumiittomuudessa ja miehisyyden transsendentaalisuudessa (henkisen työn tekijyydessä), se on irtaantunut aristokraattisen miehisyyden eleestä, teatterillisesta juhlallisudesta, esittävydestä. (Tervo 2006, 85.)

Esittäjästä tulee porvarillisen tekijyyden piirissä tekijän *alter ego* tai varjo, mikä mahdollistaa tekijän pysymisen objektiivisessa, neutraalissa, ruumiittomassa tilassa (Tervo 2006, 170). Esiintymistilanteessa esittäjän ja katsojan on mahdollista solmia salaliitto abstraktia symbolista tekijyyttä ja auktoriteettia vastaan apostrofisen eleen avulla, esiintyjän ”vinkkaavalla” eleellä yleisölle esityksen ja näyttämökuvan keskeltä, kääntymällä yleisön puoleen. Yksi Tervon kritisoimista maskuliinisen porvarillisen tekijyyden hahmoa uusintavista avantgarde-taiteilijoista, Samuel Beckett, pyrkii tekemään pienoisnäytelmissään tämän liittoutumisen tahdottomaksi kieltämällä näyttelijältä eleen autonomisuuden, improvisatorisuuden, satunnaisuuden ja oikullisuuden ”näyttämöteoksellisen kokonaiskuvan vuoksi”. (Mts. 184.)

Cindy Sherman ja Diamanda Galás esimerkkeinään Tervo hahmottelee heikon esittäjyyden ideaa vastakohdaksi sankarilliselle porvarilliselle tekijälle. ”Mielestäni Sherman harjoittaa ’heikon’ tekijyyden politiikkaa korostamalla työnsä miimisyttä” (Tervo 2006, 81).

Mutta Galásin eksplisiittinen ja radikaali mimesis – hän rakentaa kaltaisuuksia ja kumppanuuksia reaaliajassa ja reaali-politiikassa tuhoutuvien ruumiiden ja äänimaisemien välille – kyseenalaistaa transsendentaalisen tekijyyden aseman: poliittisesti Galás ei voi tekijänä henkistyä ja universalisoitua ruumiittomaksi suhteessa toisen ruumiillisuuden figuraatioon ihmismuodon onnettomuutena, ihmismuodon dekonstruktiona. Galásin trauman estetiikka toimii aistikentällä ja koke-muskentällä, johon hänellä ei ole yksinvaltaisia tekijänoikeuksia tai erityistä näkemyksellistä tai tiedollista valtapyrkimystä. (Tervo 2006, 210.)

Transsendentaalinen tekijyys, speaktaakkeli, universaalit ideat ja henkisyys: kaikki vihjaavat puhtaaseen, tottaaliseen systeemiin, jossa ei tarvitse liata käsiään elämässä, ja kaikki on ”pelkän pohdiskelun kohteena” (Debord 2005, 30). Samaa kuvaa piirtävät myös unen äärellä operoijat, psykoanalytikoista surrealisteihin.

Uni kohottaa muureja, ravitsee itseään kuolemalla ja virittää varjoja, kaikkien asioiden ja maailman, meidän itsemme varjoja. Kuitenkin jättäessämme arvostelemisen rannat hylkäämme heti myös unennäön ”päihtymyksen” hyväksi kuin se olisi kaikkein korkein vuoksi. Päihtymyksen, humalan, huumauksen ja ekstaasin tiloista etsitään sekä unien että arvostelemisen vastalääkettä. Joka kerta kun käännymme pois tuomitsemasta kohti oikeudenmukaisuutta, astumme unettomaan horrokseen. Kaikki neljä kirjailijaa [Nietzsche, Lawrence, Kafka ja Artaud] irtisanoutuvat unennäöstä, koska se on liian liikkumaton, liian ohjattu ja hallittu tila. Psykoanalyysi tai surrealismi, ryhmät joita unet kiinnostavat, ovat myös todellisessa elämässä kärkkäitä muodostamaan oikeusistuimia, jotka tuomitsevat ja rankaisevat: oksettava, uneksijoille yleinen mania. (Deleuze 2007, 199–200.)

Shermanin heikko tekijyys ei rakenna transsendentaalista tilaa, eikä hän tutki unta, jossa toimintakykyisten sijasta olemme pelkkiä tarkkailijoita. Sherman ei korosta työssään sankarillisuuttaan, vaan käyttää kameraa ”mimesiksen proteesina” mimeettisten ruumiintekniikoiden typistyneisyyttä vastaan. Näin hän kamppailee patriarkaalista kulttuuriteollisuutta vastaan asettamalla itsensä sen kuvastoihin. Hän kieltäytyy elämäkerrallisesta teoksellisuudesta ja käyttää epäsubjektin taktiikoita asettuessaan miimiseen leikkiin. Tässä leikissä hän mitätöi kulttuuriteollisuuden totaalisen koneiston vallan asettumalla lapsen tavoin itse tai etukäteen sen vaikutuksen alaiseksi.

[L]apsi tuhoaa pelon ja kuoleman uhan, joka sisältyy tilassa lymyävän toisen vieraan kosketuksen uhkaan tulella etukäteen kosketuksen, koskettajan tai kosketuksen vaikutuksen kaltaiseksi. Ero ja etäisyys nihiloituvat ja pelko kadottaa aikatilallisen topografiansa. (Tervo 2006, 203–204.)

Sherman rakentaa kuvissaan pienoisenäytelmiä, joissa hän asettuu osattoman ja voimattoman osaan ja kaltaistuu näihin sekä katsojana että esittäjänä. Hän asettaa itsensä kohtauksiin, joista puuttuu sosiaalinen mimesis ja yhteisöllinen tunne. Hän ”asettautuu naisprotagonistin osattomaan tai syrjäytyneeseen, voimattomaan tai symbolista auktoriteettia vailla olevaan asemaan” (Tervo 2006, 206). Sherman ei luo kasvoja vaan hajoittaa ne pois päin kehyksistä.

Film-stills -kuvasarjassaan Sherman tarjoaa katsojalle esitettävyyden mahdollisuuksia, joissa kuvat ovat eleettömyyden tilan eleellisiä haltuunottoja, juonettomanakin pieniä kertomuksia orpoudesta ja sosiaalisesta voimattomuudesta, jotka ovat rinnakkaisia tekijälleen, joka ei synny, vaan erillisinä numeroina hajaantuu näihin ruumiillistumiin. (Tervo 2006, 206.)

Porvarillisen tekijyyden subjektiviteetista irtaantumisen ei tarvitse olla haikea prosessi, vaan päin vastoin vapautuminen yksinäisyyden ja kuolemanpelon ahdistavuudesta. Tästä todistaa myös filosofi Emanuele Severinin käsitys länsimaisen perinteen virheestä suhteessa olemiseen ja sen henkilökohtaisuuteen.

Olevan kohtaloa todistava katse näkee, että jokaisella oliolla on auringon luonto. Eikä hämähä ole ruumis, sillä aurinko ei laske olemattomaan. Tuo katse näkee myös ruumiiden näyttäytymisen, sillä ne näyttävät ennen kaikkea kuolevaisina. Kuolevainen ilmaantuu äärimmäisen hulluuden uneen. Hallitakseen maailmaa vallan tahdon on tehtävä kaikki oliot kuolevaisiksi. ”Kuolevainen” kuuluu vallan tahdon herättämään uneen. Myös ”ihminen” kuuluu tähän uneen. Hulluuden katoaminen on samalla ”ihmisen” katoamista ja ihmisen maan päälle pystyttämän herruuden katoamista. (Severino 1997, 25–26.)

3.3 Avantgarde

Tarvitsemme teatterin ilman katsojia, teatterin, jossa ihmiset oppisivat jotain, sen sijaan että olisivat vain lumoutuneita kuvista, tai muuttuisivat aktiivisiksi toimijoiksi passiivisten tirkistelijöiden sijaan.

Tämän muutoksen toteuttamiseksi on ehdotettu pääasiassa kahta metodia, jotka ovat periaatteiltaan vastakkaisia, vaikka usein teatteriudistukset käytännössä ja teoriassa sekoittavatkin ne keskenään. Ensimmäisen näkemyksen mukaan katsoja täytyy herättää kuvista typerymisen lamaannuksesta ja saada luopumaan siitä myötätunnosta, joka pakottaa hänet samastumaan näyttämön henkilöhahmoihin. Hänelle pitää esittää kummallinen, vieras ja epätavallinen speaktaakkeli, mysteeri, jonka merkitystä hänen itse pitää etsiä. Näin hänet pakotetaan irrottautumaan passiivisen katsojan asemasta ja muuttumaan eräänlaiseksi tieteelliseksi tutkijaksi, joka jatkuvasti havainnoi ja tarkkailee erilaisia ilmiöitä ja etsii niille syitä. Tai sitten hänelle esitetään esimerkki ongelmatilanteesta, jollaisiin ihmiset yleensä joutuvat tehdessään päätöksiä siitä miten toimia. Näin katsoja joutuu vuorostaan muodostamaan oman arvionsa eri perusteluista, niistä käytävistä keskusteluista ja valinnoista, jotka johtavat päätökseen.

Toisen näkemyksen mukaan juuri tästä pohtivasta etäisyydestä pitäisi päästä eroon. Katsojan täytyy luopua tarkkailijan roolistaan, jossa hän vain kylmän viileästi tutkii hänelle tarjottua speaktaakkeliä. Hänet pitäisi saada luopumaan tästä hallinnan illuusiosta ja hänet on vedettävä mukaan teatteriesityksen maagiseen taikapöytäin, jossa järkevän tarkkailijan etuolkeudet vaihtuvat hänen omiin vitaalisiin voimiinsa.

Nämä kaksi perussuuntausta tiivistyvät Brechtin eppiseen teatteriin ja Artaud'n julmuuden teatteriin. Edellisen mukaan katsojan täytyy ottaa etäisyyttä, jälkimmäiselle kaikki etäisyys täytyy tuhota. Edelliselle katsojan täytyy hioa katsettansa, kun taas jälkimmäisen mukaan katsojan täytyy luopua asemastaan. (Rancière 2016, 10–11.)

Jacques Rancière jakaa viime vuosisadan teatterin edistykselliset liikkeet kahteen osaan, brechtiläiseen ja artaud'laiseen. Tutkielman aiemmassa osassa paneuduimme Brechtin eppisen teatterin perusteisiin. Tässä osassa kohdistamme huomiomme toiseen suuntaukseen, avantgardistiseen traditioon, jonka teatterillisten toimijoiden joukossa Antonin Artaud'lla oli merkittävä asema.

Tervo suhtautuu läpi tutkimuksensa avantgardistisiin tekijöihin hyvin kriittisesti. Sankarillinen tekijyys mitä-

töi kaikki mahdolliset edistykselliset eleet, joita Tervon tutkimat avantgarde-taiteilijat harjoittavat. Poikkeuksen tekevät Tervon käsittelemät feministiset avantgardistit.

Mutta Orlanin, Shermanin ja Galásin feministisissä töissä tuon esille myös mahdollisuuden kritisoida ja muuntaa toisiin tarkoituksiin tätä väkivaltaisen, defiguraatiivisen avantgardistisen ihmismuodon esityksen kaavaa. Voiko teatterillisen kuvan kehyksissä esitetyllä väkivallalla figuurin ja katsojan miimisiä ruumiin tekniikoita kohtaan olla voimistavia vaikutuksia? Vaikutuksia jotka lisäävät katsojan kykyä kuvitella osaansa, osallisuuttaan, aktiiviseksi tilanteelliseksi toimijaksi, lähtien itse esityksen tilanteesta ja siinä esitetyn figuurin uudelleenesittämisestä? Voiko tilanne olla niin voimakas osallistaja – yhteiskunnallinen tilanne, kuten AIDS-epidemia ja gay-aktivismi – että sen piirissä tehty figuratiivinen väkivalta tulee kollektiivisen ja yhteisöllisen tekijyyden piiriin: kohtaa jaetun ruumiskappalemaisuuksien, omaa sen toiminnan horisonttinaan, pyrkii muuttamaan sen ehtoja, pyrkii parantamaan, mutta tavalla, jossa miiminen osattomuus, kyvyttömyys eleeeseen, massoituminen muotona ja aistimuksena, ovat myös osa tätä jaettua tekijyyttä? (Tervo 2006, 81–82.)

Yleisimmillään avantgarde-taiteen voidaan tulkita pyrkivän porvarillisen taidejärjestelmän kumoamiseen. Tätä pyrkimystä toteutettaessa käyttökelpoisia tekniikoita ovat muun muassa montaasi ja kollaasi. (Tervo 2006, 2.) Montaasi ja kollaasi olivat myös mainittujen situationistien käyttämiä menetelmiä, ja situationisteja kutsutaankin usein viimeiseksi avantgarde-liikkeeksi. Avantgardisteille oli tyypillistä kieltäytyminen kuvallisten kaltaisuuksien tuottamisesta, ”joissa symbolinen laki todentuisi” (mts. 8). Porvarillisen taidejärjestelmän kumoaminen liittyi porvarillisuuden määrittämisen kulttuurin ja yhteiskuntajärjestyksen vastaiseen taisteluun.

Silpomalla taideteokset avantgardisti pyrkii tuhoamaan kokonaisen historiallisen semioottisen järjestelmän ja siihen liittyvän arvomaailman ja käytännöt. Ihmismuodon silpominen tai esittäminen esitettävyyden ulkopuolella on keskeinen provokaation vyöhyke, johtuen klassistisen taiteen ja porvarillisen humanismin ihmismuodon idealisoinnista. (Tervo 2006, 2.)

Tervon käsittelemien sankarilliseen tekijyyteen ajautuneiden avantgarde-taiteilijoiden työlle oli luonteenomaista näyttämökuvan irtaantuminen omaehtoiseksi ja totaaliseksi tapahtumaksi (Tervo 2006, 187). Yhteisöllinen suljetaan pois, yleisöä ei oteta huomioon ja vallitsee tietynlainen autonomisen miehisen taiteilijan myytti (mts. 168). ”Korostaessaan Baconin spontaanisuutta ja itsesyntyttämistä sattuman metodi (autodidakti, itseoppineisuus) säilyttää abstraktin ekspressionismin miehisyyden, jossa kangas on areena, maalaminen kahakka” (mts. 170). Tekijyyden ympärille kietoutuvista ongelmista huolimatta Tervo ei ehdota avantgarde-taiteen ja sen tekniikoiden hylkäämistä kokonaisuudessaan. Avantgarde-teatteri voi tarjota elementtejä ”poliittisten liikkeiden mielenosoitusten teatterille, guerrilla-teatterille ja katuteatterille” (mts. 211).

Tervon kehittää tutkimuksessaan kirurgisen operaation käsitettä avantgardistisia taktiikoita kuvaavana eleenä. Kirurginen operaatio keskeyttää kapitalistisen speaktaakkelitodellisuuden vääjämättömyyden shokin kautta. ”Kysymys on [...] avantgardistisesta tai kokeellisen modernismin periaatteesta kohdistaa kuvan voima suoraan katsojan hermostoon ohitse eleellisen vastaanottamisen, poliittisen agitaation tai tunteellisen myötäelämisen” (Tervo 2006, 187). Suhde vallitsevaan todellisuuteen pyritään autonomisoimaan ei brechti-

läisittäin etäisyyden ottamisen kautta vaan kaiken etäisyyden tuhoamisen kautta. Tervon mukaan Artaud'n operaatioissa oli kyse porvarillisen yhteisöllisyyden tuhoamisesta liikkeen vapauttamiseksi rituaaliseen (mts. 146).

Avantgarden ongelmallisuus liittyy Tervon tutkimuksessa psykologisoitumiseen, eristävän yhteiskuntajärjestyksen vastustaminen eristäytymällä on vaarassa kieltää sosiaalisen.

Eleellismuimisen esittäjän vahingoittaminen tai kirurginen operoiminen johtaa tilanteeseen, jonka avantgarde ja populaarin kauhuelokuvan genre jakavat: ihmisen absoluuttiseen psykologisoitumiseen. Yhteisöllisen suhteen eleellismuiminen ulottuvuus tulee tällöin patologiseksi: psykyte on äärimmäisen hauras, haavoittuvainen entiteetti ja sen ainoa suhde materiaaliseen todellisuuteen on ruumiskappale, jonka mahdollisuus sosiaaliseen on patologisoitu, jonka muimiset elimet ovat tappamisen tai tapetuksi tulemisen elimiä, jonka vokalisaatio tai esittävä eleellisyys ovat kuulluksi tai nähdyksi tulemisen kohtalokkaita ansoja – tulemisiä vieraan murhaavan tahdon aistikentän figuuriksi. Esitettävyyden on psykyteen suurin onnettomuus. Jos psykyteestä tulee kaltainen kuva, persoonan jakautuminen tai persoonan totaalinen toisiin ja ympäröivään aistikenttään sulautuminen alkaa välittömästi. (Tervo 2006, 224.)

3.4 Teatterillinen kuva

Tervo kehittää väitöskirjassaan teatterillisen kuvan käsitettä. Käsitteen pyrkimyksenä on avata esityksellisen tapahtuman analyysia pois autoritäärisen tekijän ja passiivisen katsojan välisen suhteen dikotomisuudesta. Teatterillisessä kuvassa yleisöllä on välttämätön ja tasa-arvoinen roolinsa. Tervo kutsuu teatterillisen kuvan käsitettä esitysanalyttiseksi välineeksi (Tervo 2006, 231), ja soveltaa tätä väitöskirjassaan muun muassa Antonin Artaud'n piirroksiin, Thomas Mannin kertomuksiin, Francis Baconin kuviin, Samuel Beckettin esitykseen ja Diamanda Galásin ääniperformanssiin.

Teatterillisen kuvan tarkoitus on korostaa katsojan ja yleisön roolia. Koska esitys on riippuvainen katsojan ymmärryksestä, kulttuurista ja myötätunnosta, ei esitystä myöskään voida analysoida katsojasta irrallaan, esityksestä ei ole olemassa yhteiskunnallisista suhteista ulkoista, objektiivista sisältöä, totuutta, tarkoitusta. Teatterillisen kuvan käsite sisältää oletuksen kollektiivisesta persoonasta, esittäjyydestä, tekijyydestä – yleisestä tai yhteisestä älystä.

Kollektiivinen tekijyys ei tee eroa tekijän ja katsojan oikeuksien ja mielikuvituksen välillä. Tekijä – avantgardistinen tai porvarillinen – tarkoittaa tekijyyttä, joka pyrkii hallitsemaan kollektiivia, monitekijyyden heterogeenisuutta ja joka asettaa itsensä symbolisen auktoriteetin poissaolevaan suhteeseen esittäjän ja katsojan muimiselle yhteisölle. (Tervo 2006, 11.)

Teatterillinen kuva pyrkii purkamaan keskittyneen ja kuuliaisien katsojan hahmoa. Tervo (2006, 11) kuvailee esimerkkinä galleriaa. Gallerian kuvat eivät sinänsä ole hiljaisia ja liikkumattomia objekteja, vaan hiljaisuus ja

liikkumattomuus ovat katsojan kurinalaistamista.

Jos figuurin edessä seisoo riemukas, humalainen, väittelevä seurue, tämän seurueen ominaisuudet tulevat myös maalausten ominaisuuksiksi. Kuva ei olekaan kehyksien sisällä, vaan katsomistapahtumassa. (Tervo 2006, 11.)

”Teatterillinen kuva ei viittaa esteettiseen elämykseen, vaan sen lähtökohta on, että katsoja, joka tulee katsomaan kuvaa, on itse kuva” (Tervo 2006, 12). Tervo ei käsitä kuvaa jonakin, joka viittaisi johonkin itsestään ulkopuoliseen. Hänelle katsoja, ihminen, on kuva, koska hän on elänyt erilaisten kuvien kautta, ja erityisesti, koska hän on kuvallistaja, määmisten tekniikoiden haltija. Tervo sitoo kuvan sosiaaliseen tilanteeseen ja sen dramaturgiaan, eikä se välttämättä ole visuaalinen.

Kuvattomana ei voi tulla osalliseksi. Oman kuvattavuuden hallinta on elämäkerrallisen teoksellisen hallinnan kiistakysymys. Yksilöllisen autonomisen subjektin miehille ideaalille perustuvalla porvarillisella kulttuurilla kuvattavuus on säädettömyyden muoto, joka myös helposti liitetään kansanteatterin ilveilijän tai massakulttuurin pilkkokuvaan. Porvarillinen itsehallinnan subjekti perustuu kielen ylvertaiseen asemaan itsetunnon, arvon ja esitettävyyden teoksellisen hallinnoinnin mediumina. (Tervo 2006, 12.)

Tervo antaa ”minimalistisen” esimerkin teatterillisestä kuvasta.

[E]sittäjä riisuu itsensä alastomaksi ja suojaa vartalooaan käsillään. Esittäjä tekee ruumiistaan palelemisen, kylmän kärsimisen figuurin. Katsoja kaltaistuu tähän figuuriin ihollaan, ruumismuistillaan menneistä kylmän kokemisista. Näin katsoja eläytyy esittäjän figuurin kosketusaistiin ja asentoon, eli tekee itsestään kaltaisen figuurin. Tässä katsojan ja esittäjien figuurien kaltaistumisessa tapahtuu teatterillinen kuva, ja tämä kuva saattaa – esityksestä riippuen – sisältää laajemman kontekstin palelemisen figuurille: asettaa sen säälin politiikkaan, jossa katsoja omalla kylmäksi tulemisellaan todistaa figuurin yhteiskunnallista haavoittuvaisuutta, figuurin ”alittiutta” jonkin epäoikeudenmukaisen tilanteen dramaturgiassa. Näin katsojan ruumismuistillinen proprioseptiivinen kaltaisuus tulee laajemman teatterillisen kuvan yhteydessä eettispoliittiseksi dispositioksi suhteessa yhteiskunnallisen tilanteen dramaturgiaan, jossa esittäjän tekemä figuuri kärsii kylmästä. Yksinkertaistan tarkastelua keskittymällä kaltaistumisen tapahtuman keskeiseen mediumiin – ihmisen figuuriin. Kuva on teatterillinen sikäli kuin se panee peliin ihmisen figuurin kaltaisuuden tilassa. Kuvan tekemisessä on siis kysymys tietyistä tekniikasta suhteessa figuurin esittämiseen katsojalle kaltaisena ja katsojan esittämisestä tässä figuurissa kaltaisena. Teatterillinen esitys figuurista on aina muotokuvallinen ja omakuvallinen. (Tervo 2006, 53.)

Teatterillinen kuva mahdollistaa kurkottamisen yli kaksijakoisen suhteen, niin kuin Tervo kirjoittaa Alan Readia lainaten. Eurooppalaisen romantiikan traditiossa kahdesta tulee rakkaudessa yksi. Teatteri, ja teatterillinen kuva, mahdollistaa kuitenkin suhteen, joka ei palaudu tähän binäärisyyteen. Esiintyjän ja katsojan lisäksi läsnä on aina myös yleisö, jolloin kahdenvälisyyden sijaan aktivoituukin kolmio. Vain esiintyjän ja katsojan välinen kaksinapainen suhde muistuttaa uskonnollista, rituaalista ja terapeutista suhdetta. (Tervo 2006, 121.)

Teatterillinen kuva ei koskaan ole erillinen ja itsenäinen taideteos, vaan se sisältää aina myös katsojan (Tervo 2006, 148). ”Teatterillinen kuva muodostuu figuurista joka esittää katsojalle ihmisen kaltaisuuden, ja katsojan kaltaistumisesta tähän kaltaisuuden esitykseen” (mts. 123). Teatterillinen kuva on kolmiulotteinen,

siihen kuuluu sosiaalisen tilanteen dramaturgia, osallisuus. Tämä osallisuus tulee näkyväksi eleessä, ruumiillisessa asennossa. Tämän eleen voi nähdä olevan lähellä Brechtin gestusta, yhteiskunnallisesti määrittyneitä asentoja ja asennetta. Tervo kirjoittaa eleen käsitteen olevankin sukua gestukselle, etenkin niin kuin se on määriteltynä *Katukohtaus*-tekstissä (mts. 74). Ele ei ole sisäisen todellisuuden ilmaus julkisessa tilassa. Pikemminkin ele esittää toista. Se on mediumi, ”jolla toisten osallisuus oman itseyden ja toimijuuden, henkilön, rakentumiseen, tekemiseen tulee myönnettyksi ja avatuksi” (mts. 74). Ele ei tapahdu psykologisen subjektin aika-tilassa, vaan sosiaalisessa tilanteessa ja tämän dramaturgiassa (mts. 73). Ele/gestus liittyy urbaaniin ja proletaariseen esiintymiskulttuuriin (mts. 75).

Teatterillisen kuvan maisemassa esittäjän, esitetyn ja katsojan sosiaalinen suhde on horisontaalinen. Kysymykset mallin ja todellisuuden, kopion ja alkuperäisen, jäljitelmän ja todellisen tai fiktiivisen ja reaalisen vertikaalisista suhteista eivät ole relevantteja. (Tervo 2006, 52.) Francis Baconin kuvia käsitellessään Tervo (mts. 158) nimeää eleen yhteisöksi tekijän, mallin, figuurin ja katsojan, jotka kokoontuvat teatterillisen kuvan tapahtumassa. Teatterillisen kuvan eleissä tunteet eivät ole ilmausta jostakin sisäisestä, eivät representoi psykologisen yksilön tilaa. Ne ovat tämän sijasta tekemisissä suhteiden kanssa, jotka nähdään tässä tunteiden alullepanijoina. Tunteet ovat ruumiiden rekisteröimiä ihmisten välisissä suhteissa esiintyviä ilmentymiä. (Mts. 59.)

Tervon käsittelemät avantgarde-taiteilijat eivät toteuta horisontaalisen teatterillisen kuvan mahdollisuuksia, vaan pyrkivät alistamaan katsojansa teoksellisen vallan piiriin.

Vaikuttaminen suoraan katsojan hermoston on avantgardistinen iskulause kaikille kuvallisille operaatioille tässä tutkimuksessa. Leikkausoperaatio on perillinen Andalusialaiselle koiralle ja surrealistiselle trauman estetiikalle. Siinä shokki yhdistyy massaan. Jos tällainen teos pyrkii käyttämään katsojan hermostollista järjestelmää omana materiaanaan, se pyrkii myös asettamaan tämän hermoston esi-figuratiiviseen tilaan, eräänlaiseen psykoosiin. (Tervo 2006, 189.)

Historiallinen satunnaisuus ja ympäröivä yhteiskunta eivät pääse kyseenalaistamaan avantgarde-tekijöidemme symbolista auktoriteettia. Tervo näkee huvipuistot, friikkinäytökset ja markkinateatterin onnistuvan paremmin horisontaalisen teatterillisen kuvan rakentamisessa. Ne aiheuttavat vuoristoradan tavoin tuntemuksia vatsanpohjassa, hermostollisessa ruumiissa. Vaikka ne vaikuttavat suoraan hermoston, ne eivät kuitenkaan miehisen avantgarde-taiteen tavoin orpouta kokijaansa lamauttavaan empatiaan, vaan kokeminen on yhdessä kokemista. Tapahtuma ei synnytä tekijää. ”Shokki ei liity traumaan, vaan shokkielämys liittyy ruumiilliseen sensomotoriseen ilmeikkyyteen. Ilmeikkyyksi ei käihda massakokemusta, tulemista kaltaiseksi ruumiiksi jaetussa ärsykkeessä, ilmeen vääristymässä, hätkähdyksessä.” (Tervo 2006, 232.)

Tervo nostaa esille kaksi valokuvaajaa, jotka ovat rakentaneet horisontaalisia teatterillisiä kuvia: jo mainitun Cindy Shermanin ja August Sanderin. Sander oli viime vuosisadan ensimmäisellä puoliskolla työskennellyt saksalainen valokuvaaja, joka tuli tunnetuksi eri kansankerroksia ja yhteiskunnallisia rooleja dokumentoineista muotokuvistaan. Tervo (2006, 76) näkee Sanderin työssä vastavoimaa ”tieteelliselle fysiologialle ja kriminologiselle valokuvalle”. Sander joutuikin natsien sensuurin kohteeksi, koska hänen valokuvista, ”eleellisestä ihmismuodon dokumentaatiosta” (mts. 76), puuttui rotutieteellinen asennoituminen.

Sanderin töissä voi lukea positiivisen arvion ihmisen anatomian mimeettisestä voimasta ja plastisuudesta, kyvystä toimia mediumina elämänhistorian ja kohtalon julkistamiselle. Anatomia, kasvojen ilmeellisyys, elee ottavat vastaan työtehtävien, työyhteisöjen, organisaatioiden, miljöiden, perinteiden ja habituksien vaikutuksia, anatomiasta tulee ilmeikkyyden työstämismalli näille ”kerrostumille” yksilön elämänkulun risteymissä. Valokuvaaja, piirtäjä, etsaaja, muotokuvaaja omaa kokemuksellisen tarkkanäköisyyden ja omat miimiset ruumiin tekniikkansa tämän työstämismallin figuroimiselle eräässä muotokuvassa, hetkellisessä henkilön esittämisessä tietyssä maisemassa, asennossa, ryhmässä. Figuuri ihmismuotoa kantaa merkittävää viestiä elämänkohtalon ja miljöön risteymästä ja figuurin kautta ainutkertainen ruumiillistuma, eeseen pysäytetty liike, tulee myös jaettavaksi, yhteisölliseksi todellisuudeksi. Se on katsojan, toisen, tunnemaailman ja kokemusmaailman saavutettavissa – figuraalinen kumppanuus. Fysionomi, valokuvaaja toimii välittäjänä, tämän saavutettavuuden ilmituojana, mutta tieto toiseudesta, tästä maailmasta toisen kokemuksen ja anatomisen ilmeikkyyden välittämänä tulee ”alhaalta” – arkipäivästä, historiasta, sosiaalisesta prosessista, paikallisesta yhteisöstä ja kokemuksesta aistitöntä ja havainnon figuuriksi. Valokuvaaja on tämän alhaaltatulemisen mahdollistaja, aistitöntä ja ilmitulemisen skenografian tarjoaja. (Tervo 2006, 76.)

Sanderin valokuvissa kuvattava henkilö on oman elämänkohtalonsa esittäjä ja muodostaa kumppanuuden kuvaajan kanssa, mikä on mahdollista, koska myös valokuvaaja on esittäjä. Kumppanuus käy mahdolliseksi, kun valokuvaaja astuu esittäjästä tekijäksi, tällöin kuvaajan ja kuvattavan välille muodostuu hierarkkinen suhde, kuvaaja etääntyy kohteestaan objektiiviseksi tarkkailijaksi. (Tervo 2006, 76.) Objektiivisen tarkkailijan tekemän diagnostisen ja tutkielmallisen muotokuvan tekijä asettaa itsensä yhteiskunnallisesti arvokkaampaan positioon suhteessa kuvattavaansa (mts. 118), vaikka tämä suhde ylistämällä alistamisen logiikan mukaisesti pyritäänkin kääntämään ympäri – kuvaaja-tekijä ”palvelee” kohdettaan paljastamalla taiteellisilla kyvyillään tämän todellisen luonteen.

Tervo tuo esiin alhaalta käsin operoimisen teeman myös Diamanda Galàsia käsitellessään. Galàsin akustiset performanssit eivät operoi melodian ja harmonian piirissä, vaan ne päinvastoin pyrkivät laskuetumaan tältä tasolta alas, materiaalisen ruumiin tasolle. Tervo kuvaa tätä aluetta läheisyyden ja liki tulemisen alueeksi. ”Tämä on ruumisäänten aluetta, epäintentionaalista ruumiskappaleen meluisuutta: suolenäänet, tahattomat shokki-huudot, itku ja nyyhke, hapen puute, hengen haukkominen, tukehtuminen.” (Tervo 2006, 213.) Vaikka Tervo suhtautuukin pääosin kriittisesti tutkimiensä avantgarde-taiteilijoiden korostettuun tekijyyteen, löytää hän heidän käytännöistään kuitenkin myös käyttökelpoisia työkaluja. Galàsin säädyttömyyttä, avantgardistista ja kokeellista ilmaisua Tervo kiittää siitä, että se takaa, ettei esittäjä tule väärinkäytetyksi hallitsevan heteronormatiivisen vallan hyväksi (mts. 221).

Yhtenä horisontaalisen kuvantuotannon paikkana ilmenee kuvataiteilijan studio 1800-luvulla. Tuolloin studio oli vielä julkinen paikka, jossa keskusteltiin taiteesta ja politiikasta. Ennen kuin studiosta tuli 1900-luvun aikana privaatumpi tila, siellä kokoonnuttiin, ”koska siellä oli eräänlainen julkinen manifesti, koe, keskeytys, todellisuuden uudenlainen kuvallinen vangitseminen meneillään”. (Tervo 2006, 166.)

3.5 Lopuksi

Tervon mukaan Orlanin työ vastustaa Jumalan, porvarillisen taiteen ja evoluution tekijyyttä (Tervo 2006, 201). Orlanin työssä tulee ilmi kirurgisen operaation keskeisin poliittinen ulottuvuus: säädyttömyys.

Näissä performansseissa Orlanin feministisyys tuntuu määrittävän abjektin kautta: poissuljetun osattomuus on sija, josta Orlan puhuttelee yleisöään, manifestoi ruumiillisuuttaan. Orlan juhlistaa osattomuuden. Orlan voi esittää sukuelimensä tai maata kadulla, mitata museon, kirkon, luostarin monumentaalisia tiloja makaavalla ruumiillaan, koska osattomana hänellä ei ole häpyä, säädyllisyyttä, ei kasvoja, jotka voisi kadottaa. Hänellä ei ole elämäkerrallista tekijyyttä tai ruumiillista tekijyyttä olemassaolevan vallan, arvovallan, järjestyksen puheessa ja kuvastossa. Tämän vuoksi hän voi anastaa tekijyyden mielivaltaise[illa] operaatio[illa]. (Tervo 2006, 193–194.)

4. Ikoninen kuva – yksiselitteisyyden ja vääjäämättömyyden vastainen kuvateoria

Ann Kibbey tutkii teoksessaan *Theory of the Image – Capitalism, Contemporary Film, and Women* kuvan ja kuvanteon poliittisia ulottuvuuksia. Kibbey kysyy, miksi kuva, joka on mitä perustavanlaatuisin kulttuurinen konstruktio, saa osakseen lähinnä sisältöönsä keskittyvää yhteiskunnallista ja poliittista kritiikkiä ilman, että kiinnitettäisiin huomiota kuvaan itseensä ideologisena rakennelmana. Kibbeyn mukaan on itsestään selvää, että amerikkalaisella elokuvateollisuudella, jonka tuotanto ja jakelu on niin voimakkaan kapitalistista, on olemassa kapitalistinen teoria kuvasta. Kapitalistisen kuvateorian semiotiikka nojaa luonnollisen tai indeksisen merkin ideaan, lineaariseen narratiiviin ja käsitykseen valokuvasta puhtaana taltiona todellisuudesta. (Kibbey 2005, 1, 3–4.) Kun huomaamme, kuinka tällainen kuvantekemisen traditio sukupuolittaa ja rodullistaa, käy selväksi, että kyse ei ole viattomasta esteettisestä sivuseikasta, vaan mitä keskeisimmästä elämämme vaikuttavasta poliittisesta instituutiosta.

4.1 Kuvan kapitalistinen teoria

Tutkimuksensa alussa Kibbey pyrkii paikantamaan vallitsevan kapitalistisen kuvanteon juuria 1500-luvulla eläneen protestanttisen uskonpuhdistajan¹² Jean Calvinin oppeihin. Max Weberin tavoin Kibbey tunnistaa protestanttisen etiikan ja kapitalismin hengen intensiivisen sukulaisuuden.¹³

Kalvinistiseen uskonpuhdistushenkeen kuului ikonoklasmi eli kuvakielto tai kuvainraasto. Tämä ei koskenut kaikkia kuvia, vaan ainoastaan uskonnollisia kuvia.

Calvin teki selväksi, että niin kauan kuin taiteilija ei pyrkinyt kuvaamaan jumaluutta, ja niin kauan kuin kuvataide asetettiin esille kirkon ulkopuolella, esittävät kuvat olivat hyväksyttäviä, jopa niin, että maalaus ja veistotaide olivat ”lahjoja jumalalta” ja niillä oli ”oikeutettu käyttötarkoitus”.¹⁴ (Kibbey 2005, 8.)

Kalvinistisen ikonoklasmin mukaan uskonnollisten kuvien katsoja palvoisi katsomaansa kuvaa tahtomattaankin, koska kuvilla oli voima pakottaa ihmismieli fetisistiseen palvontaan. Näin ollen uskonnolliset kuvat

¹² “Uskonpuhdistuksen aikana kristinusko ei helpottanut kapitalismin ilmestymistä vaan se muuttui itse kapitalismiksi” (Benjamin 2014, 214).

¹³ ”Teoksen [*Protestanttinen etiikka ja kapitalismin henki*] pääteesinä on, että modernin kapitalismin hengen juuret ovat protestanttisessa etiikassa” (Kyntäjä 1980, 7).

¹⁴ Kibbeyn kirjasta otettujen suorien lainauksien suomennokset: L.P.

oli tuhottava tai vähintään siirrettävä katseiden ulottumattomiin kymmenessä käskyssä kielletyn kuvienpalvonnan estämiseksi. Kuvien turmiollisuus ja pahuus perustui siihen, että ne vaikuttivat olevan elossa, vaikka ne olivat kuollutta materiaa. Kuvainraastajat kokivat velvollisuudekseen tappa uskonnolliset kuvat tuhotakseen niissä piilevän voiman. (Kibbey 2005, 9.) Protestanttinen ikonoklasmi ei ollut pohjimmiltaan kuvien vastainen liike, vaan kuvia puolustava liike. Sen pyrkimyksenä oli erottaa toisistaan oikeat ja väärät kuvat – erottaa toisistaan pyhät ja pahat. Tosia ja eläviä jumalankuvia olivat kuvainraastajat itse (mts. 10). Ihmisen rakentamalla kuvilla ei ole epistemologista merkitystä (mts. 38). Tässä kohden näyttäytyvät metaforan edistykelliset ja demokraattiset mahdollisuudet suhteessa metonyymiin. Metaforan kohdalla kaltaisuus ja sen mielivaltaisuus on ilmeistä, se on hierarkiaton ja neuvoteltavissa, metonyymi väittää olevansa yhtä kohteensa kanssa ja on näin visuaalisesti tavoittamattomissa.

Yksi metonyymien huomionarvoisimmista ominaisuuksista on tämä: se ei houkuttele esiin visuaalista kuvaa niin kuin metafora tekee. Metonyymi, vaikkakin epäilemättä figuratiivinen, on ei-kuvallinen trooppi. Leivänpalan uudelleennimeäminen Jeesuksen ruumiiksi tuottaa visuaalisesti käsittämättömän käsitteen, joka torjuu metaforista esitettävyyttä. Se luo mielen tyhjiön. Metaforan luodessa mielikuvan ja sen ollessa tässä mielessä mielikuvituksen toimintaa, metonyymi sulkee metaforisen mielikuvituksen ja ohjaa visuaalisen huomion sen uudelleennimeämään fyysiseen kappaleeseen. (Kibbey 2005,13.)

Näin ollen metonyymiä voidaan käyttää kollektiivisen mielikuvituksen deaktivointiin ja mukanaajattelemisen estämiseen. Metonyymi ei hyväksy tuntemattomassa tajunnassa syntyvän mielikuvan mielivaltaisuutta, vaan väittää itse olevansa totuus kyseessä olevasta asiasta – kyseessä oleva asia itse. Myös Guy Debord yhdistää tämän logiikan kapitalismiin *Spektaakkelin yhteiskunnan* teesissä 12.

Spektaakkeli ilmenee valtavana myönteisyytenä, joka on kiistatonta ja luoksepääsemätöntä. Ainoa, mitä se sanoo, on: ”Se, mikä näkyy, on hyvää; se, mikä on hyvää, näkyy.” Asenne, jota se periaatteellisesti vaatii, on sama passiivinen hyväksyntä, jonka se itse asiassa on jo saavuttanut tavassaan ilmetä vailla vastaväitteitä, monopolillaan näkyvään. (Debord 2005, 33–34.)

Representatiivisessa merkityssystemissä merkki ja sen objekti pysyvät kahtena eria asiana. Metonyymi sen sijaan yhdistää merkin ja tämän objektin toisiinsa. Ehtoollisella pala leipää on Jeesuksen ruumis. Kibbeyn mukaan juuri ihmisten ja esineiden vaihdettavuus on keskeistä koko idealle. (Kibbey 2005, 14.) Avasiko juuri tämä merkkijärjestelmän muutos mahdollisuuden kohdella ihmistä tavarana, markkinoilla vaihdettavana työvoimatavarana, ihmisresurssina (*human resources*)?

Sakramentissa esineestä tuli jotakin, mitä se ei aikaisemmin ollut. Kibbey (2005, 15) antaa samaa logiikkaa noudattavan esimerkin nykykapitalismista. Kun astut Lexukseesi käydäksesi ajelulla, sinulle auton myynyt yritys toivoo sinun uskovan, että sinä muutut joksikin toiseksi, vaikka fyysinen olomuotosi pysyy samana.

Et ole ainoastaan ihminen, joka ajaa Lexusta, vaan olet Lexuksen omistaja. Kapitalismin uskonnossa yksittäisyyteen pakotetut ihmiset suorittavat pyhän toimituksen kuluttamalla. Kuluttamisen tuoma tyydytys ei kuitenkaan kestä ikuisesti, mistä johtuen kuluttamisen akti on toistettava säännöllisesti.

Kulutuksen onnellisesti yhdistämän yhteiskunnan kuvassa todellinen jakautuminen on vain *lykkäytynyt* kuluttavan seuraavaan epätapahtumaan saakka. Jokainen yksittäinen tuote, joka joutuu edustamaan toivoa salamannopeasta oikotiestä totaalisen kulutuksen luvattuun maahan, esitetään vuorollaan ratkaisevana erikoisuutena. [...] Tuote saa arvovaltaa, kun se sijoitetaan yhteiskuntaelämän keskelle tuotannon päämäärän paljastavana mysteerinä. Mutta esine, jolla oli arvovaltaa speaktaakkelissa, muuttuu rahvaanomaiseksi heti kuluttajan – ja kaikkien muiden kuluttajien – viedessä sen kotiinsa. Se paljastaa liian myöhään olennaisen kurjuutensa, joka luonnollisestikin johtuu sen tuottamisen kurjuudesta. Mutta tällöin on jo jokin toinen esine oikeuttamassa järjestelmää ja vaatimassa tunnustusta. (Debord 2005, 67–68.)

Vaikka metonymisen merkkijärjestelmän voisi ajatella tuovan maailman tykö, asiat lähelle, ja metaforisen pitävän elämän etäällä, vaikuttaakin Kibbeyn antamien esimerkkien valossa olevan toisin päin. Metonyminen merkkijärjestelmä tuottaa litteän yhden totuuden maailman, johon ei ole mahdollista vaikuttaa. Metaforinen merkkijärjestelmä mahdollistaa muutoksen ja osallistumisen, koska aina on selvää, että objektille annettu merkki on vain ehdotus, kaltainen, versio. Mainokset väittävät kyseessä olevan tavaran ei vain olevan jonkin kaltainen vain asia itse, ei versio vaan totuus, autenttinen, aito ja alkuperäinen. Näin ollen myös autenttisuutta tavoitteleva taide kytkeytyy konservatiiviseen traditioon.

Kibbey (2005, 17) pyrkii ymmärtämään kapitalistista kuvateoriaa tutkimalla kapitalismin ja protestanttisuuden välistä linkkiä Calvinin kuvallisen sakramentin teorian kautta. Kibbey (mts. 19) ei näe pelkästään mainosten osallistuvan tavara-sakramenttiin. Hänen mukaansa myös itse tuotteet esitellään todellisina kuvina ja niiden kuluttaminen on analogista kalvinistisen sakramentin elementtien kuluttamiselle. Näin ollen kapitalistinen kuluttaminen on osallistumista kapitalismin uskontoon. Uskontoon, joka Walter Benjaminin (2014, 213) mukaan on ”puhdas kulttiuskonto vailla dogmia”.

Kapitalismi on kultin harjoittamista *sans trêve et sans merci* [vailla lepoa ja armoa]. Kapitalismissa ei ole ”arkipäiviä”. Jokainen päivä on juhlapäivä suureellisten palvelusmenojen suorittamisen ja palvonnan äärimmäisen raskuuden kammottavassa mielessä. [...] Kapitalismi on luultavasti ensimmäinen kultti, joka ei pyri anteeksiantoon vaan velallisuuteen. [...] Hirvittävä velallinen tietoisuus, joka ei tiedä miten saisi anteeksi, turvautuu kulttiin, ei saadaksesen velkansa anteeksi vaan universalisoidaksesen sen, moukaroidaksesen tietoisuutta velalla ja ennen kaikkea sisällyttääkseen itsensä jumalan tähän velallisuuteen, jotta jumala itse lopulta alkaisi tavoitella anteeksiantoa. (Benjamin 2014, 211–212.)

Kapitalismissa sakramentaalinen semiotiikka ei havaitse työvoimaa tuottavana voimana, koska se näkee perustanaan yrityksen, ei työvoimaa. Kuten uskonnollisessa vastineessaan, kapitalistinen yritys on kuitenkin näkymätön. (Kibbey 2005, 19.) Niin kuin Calvinin jumala on kaiken perusta, mutta näkymätön, on kapitalistinen yritys kaiken perusta, mutta näkymätön. Samoin patriarkalisessa järjestelmässä näkökulmahahmo-

na on mies ja katseen kohteena nainen. Tästä johtuen naisen kuva, naisen näkyminen, on intensiivisemmän keskustelun kohteena, niin kuin tulemme huomaamaan myöhemmin Kibbeyn käsitellessä elokuvaa *The Suitors*.¹⁵

Kapitalistisen kuluttajan semioottisessa uskonnossa ei enää ole jumalaa, mutta se säilyttää protestanttisen semiotiikan logiikan. Mikä oli aikaisemmin jumalan voimaa, on nyt itse merkkijärjestelmän voimaa. Merkkijärjestelmä edeltää aina henkilön kokemusta mistä tahansa objektista. Tämä johtaa toiveeseen kokea objekti suoraan, ilman kapitalistisen semiotiikan välitystä. (Kibbey 2005, 21.) Tämä johtaa ymmärrettävistä syistä myös valokuvauksessa autenttisuuden näkymän etsintään, kisailuun siitä, kuka tavoittaa kuvauksessaan aidon ja alkuperäisen. Mutta, niin kuin yllä jo havaittiin, uusintaa tämä vain luonnollisen kuvan idealle pohjaava protestanttis-kapitalistista semiotiikkaa.

Voiko metonyyminen kokemus olla myös positiivinen, niin kuin Marguerite Duras'n rakastaja Yann Andréa (2001, 40–41) antaa ymmärtää: "Ikään kuin rakkaus olisi saavuttamaton ja kuitenkin jo läsnäoleva piste. Matemaattinen piste: selkeä ja selittämätön." Vai onko matemaattinen ja selittämätön jotain unen kaltaista, meidän vaikutusvaltamme ja toimintakykymme ulottumattomissa. Unen, jota vastaan Gilles Deleuze (2007a, 199) kirjoittaa esseessään *Lopettakaamme puhe tuomiosta*: "Unissa arvostelmat sinkoilevat kuin tyhjiössä kohtaamatta ympäristön vastarintaa, joka alistaisi ne tiedon ja kokemuksen vaatimuksille[.]"

Kibbey jatkaa näkymättömyyden teeman käsittelyä yhdessä ranskalaisen kirjallisuudentutkijan ja semiotikon Roland Barthesin kanssa. Kibbey kirjoittaa Barthesin yhdistäneen myytin käsitteen näkymättömyyden teemaan. Barthes kuvailee kuvaa, jossa mustaihoinen sotilas tekee ranskalaisen sotilastervehdyksen ranskalaisessa univormussa. Hänen mukaansa kuvassa olevan sotilaan yhteiskunnallinen oleminen peittyy myytin alle. Kibbey (2005, 25) kirjoittaa: "Löyhkäten 'läsnäololta' myytti tuotti sotilaan inhimillisen olemassaolon sosiaalisten ja materiaalien olosuhteiden poissaolon." Ja jatkaa myöhemmin:

Myytin tuottama etäännyttäminen tarjosi tietämättömyyden turvan myytin kuluttajalle, jonka tarvitsi ainoastaan käsitellä sotilaan olemassaoloa, ei hänen historiaansa, sosiaalisia suhteita, materiaalisia olosuhteita tai hänen subjektiivisuuttaan. Nämä oli riisuttu pois merkityksen toisella asteella [*second order*], joka eristi sotilaan ottaen hänet pois tästä materiaalisesta ja sosiaalisesta kontekstista ja yhdisti hänet ainoastaan myytin merkitykseen, ranskalaiseen imperialismiin, kapitalistisen laajentumisen poliittiseen muotoon. (Kibbey 2005, 27.)

¹⁵ Kuitenkin myös miesruumiin esineellistämässä/tavaramuotoistamisessa edistytään kapitalistisessa kulttuurissa kovaa vauhtia, niin kuin Anu Kaaja (2019) osoittaa artikkelissaan *Six-packpakko!*

Kibbeyn mukaan Barthes näki globaalien kapitalismin imperialismin lisäksi porvariston elämässä. Barthes huomasi, että porvaristo tai keskiluokka ei halunnut tulla nimetyksi, ei halunnut tulla nimitetyksi yhteiskunnalliseksi luokaksi. Idea vastaa kapitalistisen yrityksen identiteetin näkymättömyyttä. Sekä porvaristo että yritykset väittävät olevansa yhteiskunnallisten suhteiden ja konfliktien ulottumattomissa. (Kibbey 2005, 26.) Porvariston ja kapitalististen yritysten perspektiivistä yhteiskunnallisia konflikteja ei ole olemassa lainkaan. Kun kollektiivisen katseen fokuksesta halutaan siivota siihen vallitsevan näkökulman mielestä kuulumaton, voidaan myyttiä ja kuvaa käyttämällä päästä pitkälle, niin kuin Barthesin esimerkki sotilasta esittävästä kuvasta kertoo. Huomio kiinnitetään ei-materiaaliseen, ideoihin ja arvoihin, ja näiden vääjäämättömyyteen – siinä koko speaktaakkelikapitalismin logiikka! Tässä kuvassa edistyksellisen kuvanteon projekti vaikuttaa selkeältä: On pyrittävä kohdistamaan katse, kolmiulotteisuutta unohtamatta, elämän materiaaliseen ja tuotantolliseen perustaan.

Barthesin käsittelemän myytin vaikutuspiirissä kuva esitellään faktana. Ikään kuin siinä ei olisi yhteyksiä mihinkään ilman että nämä yhteydet kulkevat kuvan rakentaneen myytin rakenteen kautta. Sama tapahtuu kapitalistisilla markkinoilla: tavaroista ei näe niitä tuotanto-olosuhteita tai tuotantoon liittyviä yhteiskunnallisia suhteita, joiden piirissä ne ovat syntyneet. (Kibbey 2005, 27–28.) Omaehtoinen ja horisontaalinen kommunikaatio pyritään tekemään mahdolliseksi myytissä tarjoiltujen kuvien kautta, “luonnollisten kuvien”, jotka eivät hyväksy kuin yhden totuuden. Tavarat ja henkilöt esitellään yksilöinä, jotta yhteiskunnalliset suhteet eivät näkyisi keskustelussa.

Kibbey kirjoittaa Barthesin olleen vakuuttuneen myytin poliittisesta konservatiivisuudesta. Barthes pyrki kohtaamaan myytin pysähtyneisyyden ja hyökkäämään vasten myytin strategiaa tehdä ihmiset toimintakyvyttömiksi muuttamalla heidät kuviksi. (Kibbey 2005, 28.) Kibbeyn mukaan Barthes toimi kuitenkin defensiivisesti: hän pyrki organisoitumaan kuvien ja myytin valtaa vastaan, ei pyrkinyt uudelleenkäsitteellistämään itse kuvaa (mts. 29). Barthes korosti, että sakramentaalisen kuvan kapitalistinen versio oli ihmisten rakentama yhteiskunnallinen rakenne. Kibbeyn mukaan Barthes tuli tässä tahtomattaan kytkeytyneeksi kalvinistiseen traditioon, jossa ihmisten tekemät kuvat kielletään, koska ne ovat epäaitoja.¹⁶ (Mts. 29.)

¹⁶ Eikö juuri ihmisten tekemiin kuviin pitäisi keskittyä? Kaikkien ympärillämme olevien ihmisten tekemien asioiden tekoprosessit ovat suuren enemmistön ulottumattomissa, näkymättömissä, käsittämättömissä. Kuinka usein huomaamme liukuportaissa metrosta noustessamme ne loputtoman monet työtunnit, jotka on tarvittu kaiken meitä ympäröivän rakentamiseen? Ikonoklastinen perspektiivi on pienen eliitin perspektiivi, suuri joukko pyritään pitämään erossa siitä, miten tuotanto on organisoitu.

Barthes myös asetti vastakkain valokuvan ja kielen, ja väitti että todellisuus olisi tavoitettavissa kuvien kautta, mutta ei kielen. Kibbeyn mukaan Barthesin valokuvakäsitys uusintaa kalvinistista sakramentaalista kokemusta, on sekulaari mutta kuitenkin henkinen. Teoksessa *Camera Lucida* Barthes ei enää kiinnitä huomiotaan siihen, mikä oli niin keskeistä *Mythologies*-teoksessa: tietoisuus merkityksen metonymisesta toisesta asteesta, joka rakentaa autenttisuuden auran. (Kibbey 2005, 30.) Kibbey kirjoittaakin Barthesin lopulta jatkaneen kalvinistisen sakramentaalisen kuvan projektia. Jos ihmiset ovat kuvia, valokuvat näyttävät pyhän toimituksen tavoin heidän olemuksensa. Valokuvat täytyvät mystisesti reaalisesta aivan kuin siunattua leipää syövä uskovainen täytyy mystisesti Jeesuksen ruumiin todellisesta henkisestä läsnäolosta. (Mts. 31.)

Kibbeyn mukaan Barthesin työ osoittaa, että ikonoklastinen paine nähdä kuvat joko tosina tai epätosina on itse osa paradigmaa, ja että tämä paradigma toimii yhtä hyvin, olivat aiheet sitten kalvinistiset tai eivät (Kibbey 2005, 32). Näin ollen Kibbey näkee Barthesin muuttuneen kapitalistisen kuvan kriitikosta sen kannattajaksi allekirjoittaessaan kapitalistisen kuvan teorian tärkeimmän ehdon: kuvat on jaoteltava tosiin ja epätoisiin. Toden ja epätoden tai aidon ja epäaidon toisistaan erottamisen sijaan voitaisiinkin kuvien kohdalla kysyä, ovatko kuvat meidän käsissämme vai ulottumattomissamme, lisääkö kuva vai vähentääkö se toimintamahdollisuuksiamme, kutsuuko kuva meidät täysivaltaisina yhteiskunnallisina toimijoina maailman muuttamisen projektiin vai alistaako se meidät väitetyin totuudellisuutensa passiiviseksi katsojaksi.

Barthesin lisäksi Kibbey kritisoi myös muita viime vuosisadan keskeisiä kuvateoreetikkoja. Barthesin jälkeen vuorossa on situationisti Guy Debord, joka pyrki osoittamaan, että kuvia käytetään kuluttaja-katsojien tyhmentämiseksi ja hiljentämiseksi kulutus-kapitalismissa (Kibbey 2005, 32). Kibbey kuitenkin kritisoi Debordia siitä, että vaikka Debord antoi kuvalle niin keskeisen aseman kapitalismissa, hän ei pyrkinyt rakentamaan teoriaa kuvan kollektiivisesta rakentamisesta radikaalin poliittisen kritiikin perustaksi (mts. 33).

Debordin jälkeen Kibbey käsittelee vielä ranskalaista psykoanalytikkaa Jacques Lacania. Kibbey ei löydä Lacanin ajattelusta edistyksellisiä ulottuvuuksia, päinvastoin hän kritisoi Lacania siitä, että tämä jättää ihmiset täydellisesti kuvien valtaan.

Pitkään eläneet pelot, joiden mukaan kuvien valta hukuttaa katsojan, ohittaa tietoisien mielen, tekee katsojasta avuttoman ja ajatteluun kykenemättömän – jopa kuvittelu, jota Augustine ja Calvin harjoittivat, että kuva oli jollain tavoin elossa – nämä ideat painoivat leimansa ihmisen koko elämään Lacanin versiossa kuvien vallasta. Kuten Debord, kohdattessaan tarpeen kuvan teorialle, Lacan vetäytyi synnynnäiseen heikkouteen selityksenä, moderniin vastineeseen Calvinin idealle perisynnistä. (Kibbey 2005, 35.)

Kibbeyn mukaan Lacanin peilivaihetoriassa ihminen joutuu kuvan valtaan loppuelämäkseen. Epätosi kuva estää uhriaan tuntemasta itseään, tai mitään muutakaan – kuva tekee reaalisesta tavoittamattoman. (Kibbey 2005, 36.) Kibbeyn mukaan Lacanin semiotiikka tarkoittaa antautumista kierron ja kulutuksen kuvallisille vaatimuksille kapitalismissa. Se on Kibbeyn mukaan mukautumisen malli kapitalistiseen talouteen, antautumista sen semiotiikalle, koska se nähdään vääjäämättömänä. (Mts. 37.)

Kun Barthesin mytologiat, Baudrillardin simulakrumi ja Debordin spehtaakkelin yhteiskunta ymmärsivät kuvan ikonoklastisen teorian historiallisesti kontingenttina, kuvan kapitalistisena teoriana, joka kehittyi yhdessä kapitalismin historiallisen kehityksen kanssa, psykoanalyttinen semiotiikka vetosi sen sijaan asioiden luontoon ja erityisesti ihmisen psyyken luontoon teorian pohjana. Se luonnollisti itsensä ja se luonnollisti kuvan ikonoklastisen teorian eliminoiden historiallisen, taloudellisen, kulttuurisen ja sosiaalisen kontingenssin. (Kibbey 2005, 37.)

4.2 Naisen vapautuminen kuvastaan

Kibbey on otsikoinut kirjansa toisen luvun *Liberating a Woman from Her Image*. Tässä luvussa hän tarkastelee kuvan problematiikkaa ja erityisesti tämän suhdetta naisen asemaan yhteiskunnassa Ghasem Ebrahimianin ohjaaman elokuvan *The Suitors* kautta. Kibbey on haastatellut osana tutkimusta sekä elokuvan ohjaajaa että ihmisiä, joille hän on ensin näyttänyt elokuvan. Elokuva kertoo iranilaisesta naisesta, joka saapuu New Yorkiin tulevan aviomiehensä kanssa. Yhdysvalloissa hän kamppailee sekä iranilaisen että yhdysvaltaisen naiskuvan ahtaissa raamistoissa. Tässä käsitettä kuva käytetään siis sen kuvainnollisessa mielessä: kuva yhteiskunnallisena positiona tai suhteena, kollektiivinen mielikuva, joka tässä tapauksessa on suljettu, “luonnollinen”, indeksinen kuva.

Kibbey (2005, 49) kirjoittaa, että *The Suitors* elokuvassa on kyse sen päähenkilön Mariyamin suhteesta omaan kuvaansa. Varsinkin elokuvan alkupuolella yksi elokuvan keskeisimmistä elementeistä onkin Mariyamin kantama huntu. Elokuva seuraa Mariyamin kasvavaa etäisyyttä suhteessa patriarkaaliseen narratiiviin, joka kulkee jatkuvasti hänen rinnallaan.

Kibbeyn (2005, 50) haastatteleman elokuvan ohjaaja Ebrahimianin mukaan konventionaalisessa yhdysvaltalaisessa tarinankerronnassa henkilöhahmot eivät tyyppisesti juuri muutu. He edustavat jotakin tiettyä henkilötyyppiä. Persialaisessa tarinankerronnassa taas tarinoiden kohde on juuri henkilöhahmojen läpikäymissä muutoksissa.

Yhdysvaltalaiset mainstream-elokuvat ovat Kibbeyn (2005, 52) mukaan tyypillisesti ennalta-arvaamattomia vain kerran. Elokuvan alussa tapahtuu yllätyksellinen asia, joka saa juonen liikkeelle, ja jota elokuvan loppu-aika selvitetään. Katsojan odotukset suhteessa lajityyppiin ja henkilöhahmoon täyttyvät kohtausta kohtausta. Pieniä yllätyksiä lukuun ottamatta elokuvan perusnarratiivi on ennustettavissa. *The Suitors* -elokuvassa ennustamattomuus määrittelee kerrontaa alusta loppuun asti.

Kibbeyn luennassa *The Suitors* -elokuvasta on paljon yhtäläisyyksiä Brechtin teatteriteoriaan. Kibbeyn haastattelussa henkilöitä, joille hän oli näyttänyt elokuvan, käy ilmi, että elokuvan nähneet ovat kokeneet elokuvaa katsellessaan asioita yhdessä elokuvan päähenkilön kanssa, mutta eivät ole muuttuneet täksi. Elokuva on herättänyt ja muuttanut katsojissa heidän omia ajatuksiaan ja tunteitaan, mutta nämä ovat pysyneet selvästi katsojien omina. (Kibbey 2005, 53.) Niin kuin brechtiläisen näytelmän katsojat, *The Suitors* -elokuvan katsojat eivät koe, että heitä koetetaan saada eläytymään.

The Suitorsin katsojat eivät kokeneet, että heitä olisi pyydetty unohtamaan itsensä elokuvan ”kokemisessa”. Kun katsojat puhuivat elokuvasta, he viittasivat sekä Mariyamiin että itseensä samassa lauseessa. (Kibbey 2005, 53.)

Eläytymiseen pohjaava tarinallisuus vaikuttaakin jakavan todellisuuden kahteen: katsojan maailmaan ja tarinan maailmaan, johon katsojan olisi eläydyttävä – eläytymisen tarkoittaen siis siirtymistä omasta maailmasta tarinan maailmaan, luopumista omasta toimintakykyisyydestä. Kapitalistisen kuvateorian mukainen elokuva siis tuottaa alamaisuutta jo rakenteessaan. Sukulaisuus uskonnollisiin juuriin on selvä: katsojan, yleisön, suuren enemmistön osa on katsoa totuutta, joka on itsen ulkopuolella, ja odottaa kuolemaa. Tilanne johtaa tietokykykapitalismissa ristiriitaan: ihmisten olisi innovoitava, tuotettava uutta, mutta heidän tuottaessaan uutta tätä ei noteerata, koska todella uusi ei mahdu siihen, mihin olisi eläydyttävä. Alistuminen ja luominen ovat ristiriidassa keskenään. Näin ollen kapitalistiset innovaatiot ovatkin vain kopioita, ja uudet ideat syntyvät aina vastarinnassa.

The Suitors ei nielaissut katsojiaan sisäänsä, vaan katsojat pysyivät tietoisina itsestään. He pysyivät tietoisina omasta tietoisuudestaan ja omista tunteistaan sekä siitä, että elokuva vaikutti heihin ja heidän havaitsemiseensa. Näin elokuva aktivoi katsojiaan. (Kibbey 2005, 54–55.)

Elokuvan ohjaaja Ebrahimian oli todistanut Iranin vallankumouksen jälkeen, kuinka väkivaltaisesti naiset oli pakotettu kantamaan huntua. Hunnusta kieltäytyneitä naisia hakattiin, heidän kasvoilleen heitettiin hap-

poa, heitä vangittiin ja jopa teloitettiin. (Kibbey 2005, 56.) Kibbeylle läntinen naisen kuva, ihohuntu, ei ole vähemmän ideologinen, vähemmän tyrannisoiva.

Ihohuntu voi vaikuttaa olevan huomattavan erilainen, mutta ideologisesti se ei ole. Myös se on ihmisen peittämistä, kuvan tyranniaa. (Kibbey 2005, 63.)

Kibbeyn (2005, 64) mukaan hunnun riisuminen poistaa tiettyjä ennakkoluuloja, mutta se ei poista ideologista uskomusta, että nainen on oma kuvansa. Naisen ja hänen kuvansa välinen suhde ei olennaisesti muutu. *The Suitors* -elokuvan Mariyam ei emansipoidu täysin riisumalla huntunsa, vaan hänen on purettava normatiivinen suhde naisen ja naisen kuvan välillä. Kibbeyn haastattelemat amerikkalaiset katsojat olivat kokeneet naiskuvan ideologian ansana ja kontrollikeinona.

Ottaen huomioon tyrannisoivan kuvan alkuperän sakramentaalisessa tavarassa ja sen jakelussa, ”kapitalistinen terrorismi” saattaisi olla sopivampi ilmaus kuin ”valtion terrorismi” amerikkalaiselle lihahunnulle. (Kibbey 2005, 64).

Kibbeyn (2005, 75) haastatteleman ohjaaja Ebrahimianin mukaan elokuvissa on olemassa kolmenlaisia kuvia. Ensimmäkin on olemassa tarinan kannalta keskeisiä kuvia. Toiseksi on olemassa tarinaan upotettuja tarinaa kommentoivia kuvia. Kolmanneksi on olemassa kuvia, joita ei näytetä, mutta jotka ovat osa tarinaa, ja jotka tuotetaan rinnastusten kautta. Viimeksi mainitut kuvat operoivat aktiivisesti kollektiivisen mielikuvituksen alueella. Ne syntyvät näytettyjen kuvien seurauksena, mutta niiden muotoa ei ole saneltu ulkoapäin. Katsoja osallistuu kuvien rakentamisen prosessiin mielessään. Elokuvat, jotka sisältävät kolmannen kategorian kuvia, aiheuttavat Ebrahimianin (mts. 79) mukaan jälkijatuksia, mitä ei tapahdu yhdysvaltalaisen elokuvien kohdalla. Kun elokuva loppuu, uusi ajatteluprosessi alkaa. Kibbeyn haastattelemat elokuvan nähneet ihmiset tarvitsivat aikaa elokuvan jälkeen pohtiakseen elokuvassa näkemäänsä. Katsojien katsomisprosessi jatkui varsinaisen katsomisen jälkeen elokuvan ei-läsnäolevien tai ei-näytettyjen kuvien ansiosta (mts. 80).

Kuvat eivät siis ole ainoastaan käsinkosketeltavia tai silminnähtäviä, vaan myös mielikuvat kuuluvat kuvan kategoriaan. Elokuvakerronta, joka sisällyttää kuvan kategoriaan myös näkymättömät kuvat, auttaa ottamaan mielikuvien tuotannon omiin käsiin tekemällä mielikuvien tuotannon näkyväksi ja osallistuttavaksi. Hollywood-fasismi ja kapitalistinen terrorismi pyrkii tuottamaan litteää ja yksiulotteista maailmaa, johon on olemassa vain yksi tosi näkökulma. Tämän seurauksena maailman muuttamisen mahdollisuudet vaikuttavat olevan lähes olemattomat. Maapallon tuhoutuminen saattaa vaikuttaa todennäköisemmältä kuin kapitalismin ylittäminen. *The Suitors* -elokuva pyrkii operoimaan toisenlaisen elokuvallisuuden piirissä. Sellaisen, jos-

sa montaasin kautta tuotettujen ei-näkyvien kuvien kautta kuvien tuotanto aukeaa demokraattiselle ajattelulle.

Kapitalismin vääjäämättömyyden kokemusta vahvistaa lineaarinen elokuvakerronta, joka näyttää yhden to- tuuden kerrotusta. Ei-esitetyt kuvat mahdollistavat lineaarisen kerronnan purun.

Montaasin ei-esitetyt kuvat mahdollistavat kohtausten symbolisen ja figuratiivisen, ei-lineaarisen ymmärtämisen kirjai- mellisesti esitetyn tarinan lisäksi (ei sijasta). (Kibbey 2005, 84.)

Montaasin seurauksena kuvat eivät ainoastaan yhdisty, vaan ne moninkertaistuvat (Kibbey 2005, 84), kol- miulotteistuvat. Eisensteinin hengessä ymmärretty montaasi estää elokuvaa palautumasta itseensä, purkaa tämän yksilöllisyyttä ja tavaramuotoisuutta.

The Suitors -elokuva ei tee selvää jakoa hyvien ja huonojen henkilöhahmojen välille. Pikemminkin huomio kiinnitetään väkivaltaiseen semioottiseen järjestykseen, jossa elävä olio havaitaan kuvana. Järjestykseen, jos- sa elävä olio havaitaan symbolina, ja jonka symbolisuus on tärkeämpää kuin tämän elämä. (Kibbey 2005, 85.) Kibbey (mts. 87) kirjoittaaakin *The Suitors*in olevan realistinen ja ei-symbolistinen elokuva. Elokuvas- sa sekä iranilainen yhteisö että länsimainen kulttuuri pyrkivät asettamaan Mariyamin kapeasti rajattuun kuvaan. Elokuva itsessään pyrkii tekemään vastakkaisen liikkeen. Yksi Kibbeyn haastattelemista katsojista sanookin, että elokuvan kuvaustapa ei vaikuta pyrkivän Mariyamin kontrolloimiseen. Tämän sijasta kuvaustyylistä saa sen vaikutelman, että Mariyamin ruumis kuuluu tälle itselleen. (Mts. 86.)

Elokuvas- sa käytetään useita konkreettisia keinoja, jotta se ei osallistuisi ahtaan naiskuvan vahvistamiseen vaan päinvastoin sen purkamiseen. Yksi keinoista on paikoillaan pysyvä kamera (Kibbey 2005, 88–89). Henkilöhahmoa seuraava kamera vaikuttaa olevan hahmossa kiinni. Kamera näkee hahmon mihin ikinä tämä meneekin, mikä Kibbeyn mukaan kumoaa hahmon liikkeen. *The Suitors*issa kamera pysyy pääasiassa paikoillaan, mikä antaa Mariyamin liikkeelle enemmän autonomiaa suhteessa kameraan. Liikkumaton kame- ra tekee lisäksi leikkaukset näkyvämmiksi. Katsoja näkee, kun kamera on vaihtanut paikkaa, ja kaikki kuvat ovat erilaisia. Tämä rikkoo illuusion lineaarisesta narratiivista saumattomana kokonaisuutena.

Lisäksi elokuvassa käytetään vain luonnonvaloa (Kibbey 2005, 92). Tämän seurauksena elokuvassa on pal- jon varjoja, jotka valtavirtaisemmissa elokuvissa pyritään tyypillisesti poistamaan. Valaistuslaitteiden käytös- tä pidättäytyminen avaa Kibbeyn mukaan mahdollisuuksia suunnitella abstraktimpia kuvia. Kuvien indeksi-

syys ja luonnollisuus vähenee, kun ne eivät mahdollisimman tarkasti pyri näyttämään yhtä ainoaa totuutta. Kun kuvissa korostuvat muodot, linjat ja värit dynaamisessa vuorovaikutuksessa, katsojat katsovat kuvaa sen sijaan, että katsoisivat sen lävitse (mts. 95). Kaikkitietävän kameran lisäksi elokuva pidättäytyy käyttämästä kaikkitietävää kertojaa. Mariyamin kirjoittaessa kirjettä kuulemme voice-overin, joka on puhuttu kuiskaten. Kuiskattu voice-over ei ole etuoikeutettu auktoriteetti.

Katsoja ymmärtää sanojen ja kuvien rinnakkainasettelusta, että voice-over ei ole etuoikeutettu auktoriteetti tässä narratiivien sekoituksessa. (Kibbey 2005, 96).

Elokuvan henkilöhahmot eivät ole suhteissa toisiinsa – tai itseensä – vain yhdellä tietyllä tavalla. Henkilöhahmoilla ei ole muuttumatonta sisäisyyttä, ei pysyvää keskusta. (Kibbey 2005, 97.) Pysyvyydet hahmottuvat yhteiskunnallisissa käytännöissä. Ja tällöinkin negatiivisina, luutuneina pakkoliikkeinä. Eräässä kohtauksessa Mariyamin uusi sulhasehdokas Ali käskää Mariyamia laittamaan hunnun päällensä ja kieltää tätä menemästä ulos ilman häntä. Ali vaatii, niin kuin Kibbey (mts. 98) tilannetta kuvailee, lineaarisen narratiivin klassisen mieshahmon käytäntöjä – oletuksen autoritäärisestä tietoisuudesta. Mariyamin olisi Alin käsityksen mukaan alistuttava autoritäärisen tietoisuuden piiriin. Puettava huntunsa ja pidättäydyttävä aloitteellisuudesta. *The Suitors* ei tyydy toteamaan tätä yhteiskunnallista epäkohtaa, vaan pyrkii purkamaan tätä. Toisin kuin lineaarista narratiivia käyttävät elokuvat, jotka päätyvät uusintamaan vallitsevia valtasuhteita.

Elokuvan edetessä ikonoklasmi näyttäytyy yllättäen positiivisessa yhteydessä. Mariyam tuhoaa häämekkonsa juuri ennen häitä.

Persialaisessa kirjallisessa symbolismissa morsian hääpuvussa on tyypillinen merkityksen symboli. Puku symbolisoi ru-noilijan sanoja ja morsian itse on merkitys, ja myös henki, johon nämä viittaavat. Näin ollen puvun tuhoaminen on symbolisesti painotettu yli materiaalisen arvonsa. Se on ikonoklastinen teko, joka on kohdistettu perustaviin kulttuuriin merkityksiin – jopa merkityksen itsensä tuhoaminen. (Kibbey 2005, 99.)

Häämekon jälkeen sen tuhonneet saksat isketään Mariyamin tulevaan aviomieheen. Tilannetta edeltää sulhasen tulo huoneeseen ja tämän jatkuva puhe Mariyamin hunnusta. Mies kehottaa Mariyamia ottamaan tämän pois ja lopulta ottaa sen pois itse. Miehen mukaan Mariyamin ei enää tarvitse pitää tätä hänen seurassaan, koska he ovat menossa naimisiin. Yksi Kibbeyn haastateltavista pitää Mariyamin väkivallantekoa vastarintana huntua vastaan, vastarintana huntua kannattelevaa kulttuurista ideologiaa vastaan. (Kibbey 2005, 108.)

Mariyamin henkilöhaahmo ei palaudu kaksijakoisiin jaotteluihin. Hän ei ole viaton tai syyllinen, hyvä tai paha. Katsojat näkevät hänet monitahoisena henkilönä eivätkä vain tietyn moraalisen kategorian ruumiillistutmana. (Kibbey 2005, 111–112.) Hän haastaa viattomuuden, uhriuden ja feminiinisen seksuaalisuuden fuusion.

Hän ei toimi saavuttaakseen jotain, jota hänellä ei ole, vaan torjuakseen Alin pyrkimyksen omistaa feminiinisen seksuaalisuuden voima. (Kibbey 2005, 115).

Kibbey näkee ikonoklastian negatiiviset ja positiiviset mahdollisuudet. Asetelma mutkistuu, kun kuva ja elämä limittyvät. Mariyam onnistuu pakenemaan kankaasta tehdystä hunnustaan. Mutta kuinka tuhota kuva, joka on erottamattomissa omasta elämästä? Kuinka tuhota länsimainen huntu, kuva, joka on samalla oma ruumis, naiskuva, joka on nainen itse? (Kibbey 2005, 116.) Vastaava kysymys nousee esille moderneissa työtaisteluissa. Kuinka lakkoilla, jos työn ja vapaa-ajan rajat ovat hämärtyneet?¹⁷ Kuinka kieltäytyä työstä, jos työ on hoivatyötä, ja työstä kieltäytymisen seurauksena ihmisiä jää heitteille?

Esimerkiksi hoiva-alojen työntekijöillä on korkea kynnyksensä kirstää itselleen palkankorotuksia lakkoilemalla, koska heidän työllään on suora vaikutus ihmisten hyvinvointiin. Syy lastentarhanopettajien mataliin palkkoihin ei siis ole työn vähäpätöisyys vaan pikemminkin sen tärkeys. Lastentarhanopettajan tai sairaanhoitajan on vaikea kieltäytyä työstä, jos lakkoon meneminen tarkoittaa sitä, että hoidettavat jäävät heitteille. Lakkoilun esteet näkyvät palkoissa, jotka ovat matalat hoiva-työn vaativuuteen ja arvostukseen nähden.

Koska eri työntekijäryhmillä on erilaiset valmiudet mennä lakkoon, olisi rakennettava sellaisia työvoiman eri sektorit ylittäviä työstäkieltäytymisen ja sabotaasin muotoja, jotka heikentävät kapitalistien voimaa mutta eivät tuota vahinkoa työntekijöille tai heidän haavoittuvassa asemassa oleville hoidettavilleen tai asiakkailleen. (Kankila ym. 2019, 80.)

Elokuvan lopussa Mariyam pyrkii pakenemaan maasta piiloutumalla matkalaukkuun, joka laitetaan matkalle kohti lentokoneen ruumaa. Nyt hän on nainen vailla kuvaansa, kamera ei näytä enää kuvia matkalaukun sisäältä. Lacanilaisessa katsannossa haluttu loppu, kuvan häviäminen kokonaisuudessaan naisen hävityksensä mukana. (Kibbey 2005, 121.) Lopulta Mariyam tulee ulos ahdistavasta konventionaalisen ja kuvaaavan/edustavan (*representational*) elokuvan ideologiasta (mts. 122). Kibbey pitää Mariyamin ulostuloa matkalaukusta elokuvan riemastuttavimpana kohtauksena. Se on myös elokuvan viimeisin merkittävä kuva (Mariyamin matka ei pääty matkalaukun pimeyteen). (Mts. 122, 126.) Näin elokuvassa toteutuu vapaan liikkuvuuden semiotiikka.

Elokuvan viimeinen olennainen kuva ei ole musta ruutu. Se on Mariyam tulossa ulos matkalaukusta. Sen sijaan, että elokuva esittäisi naisen tai kuvan pysyvää katoamista, se ottaa huomioon molemmat mahdollisuudet ja hylkää molemmat. Se luo tämän sijaan semiotiikan, joka sallii 'naisen' ja 'kuvan' vaihdella monimutkaisilla ja muuttuvilla tavoilla suh-

¹⁷ “Jos työläisen autonomia on kapitalismin vaatimus ja uusien riiston ja hyväksikäytön muotojen maaperä, niin millä tavoin pyrkimys autonomiaan voi toimia työntekijän todellisen itsenäisyyden välineenä” (Vähämäki 2009, 9)?

teessa toisiinsa. Tätä tarkoittaa, että on semioottista liikkumisen vapautta. [...] Saavuttaakseen vapautuksen Mariyam kohtaa kulttuurisesti rakennetun uhkan, jonka mukaan naisen olemassaolo loppuu ilman hänen kuvaansa, ja huomaa, että hän voi kulkea tämä vaaran läpi johonkin muuhun. [...] Lopussa tämä ei ole tuhoisaa, koska poishäviäminen sijaitsee matkalaukussa pysymisessä, uskomuksessa, että kulttuurisesti hyväksyty kuva takaa turvallisuuden, kelpoisuuden ja olemassaolon. Kuvasta/matkalaukusta poistuminen on vapautta. (Kibbey 2005, 126.)

Kibbey (2005, 128) kirjoittaa Yhdysvalloissa kasvaneiden katsojien yhdistäneen pimeyden olemattomuuteen ajatellen, että hunnun alla ei ole mitään. Kun Mariyam riisuu hunnun, katsojat ymmärtävät, että pimeys ei ole olemattomuutta eikä Mariyamia luonnehdi puute, “se erityinen poissaolon tai olemassaolottomuuden muoto, jota on käytetty luonnehtimaan erityisesti naisia läntisissä ajattelun järjestelmissä kuten psykoanalyysi” (mts. 128). *The Suitors*in katsojat kokivat saavansa tehdä valintoja yhdessä elokuvan tekijöiden kanssa elokuvaa katsoessaan ja analysoidessaan (mts. 129).

On olemassa liike katsojan ja elokuvan välillä, jatkuva kuvien elementtien liike katsojien mielissä, kun he tulkitsevat elokuvaa, mielikuvituksellinen analogian ja metaforan ilmaisema vapaan tahdon teko. (Kibbey 2005, 130.)

Kibbeyn (2005, 131) mukaan *The Suitors* -elokuvassa rinnastetaan yhdysvaltalainen ja iranilainen kulttuuri, minkä seurauksena näemme ideoita, jotka eivät palaudu kumpaankaan. Elokuva käyttää metaforia, antaa katsojalle mahdollisuuden ajatella metaforien kanssa. Tämä vapauttaa katsojan metonymian koneistolta, jota kapitalismin, kalvinistisen ikonoklasmin ja lacanilaisen psykoanalyttisen teorian yhteydessä on tapana käyttää. Metonymi, Kibbey kirjoittaa, vastustaa ideaa kahdesta käsitteellisesti erilaisesta ja rinnakkaisesta paikasta väitteellään omistajuudesta.

4.3 Loppu yksiselitteisyyksien tuotannolle

Kibbey (2005, 135) tarkastelee kirjansa kolmannessa ja viimeisessä kappaleessa Charles Sanders Peircen ja Sergei Eisensteinin kuvateorioita. Hän aloittaa Peircen ikoni-käsityksestä. Ikoni kuuluu Peircen semioottiseen kolmioon, joka koostuu symboleista, ikoneista ja indekseistä. Symbolit ovat kielen merkkien kaltaisia mielivaltaisia merkkejä, indeksit taas ei-mielivaltaisia merkkejä (savu on “luonnollinen” merkki tulesta). Ikonit jäävät näiden kahden merkkiluokan väliin ja niitä määrittää kaltaisuus (esim. muotokuvamaalaus).

Peircen ikoni-käsitys muuttui laveammaksi alkuperäisestä pelkän kaltaisuuden ideasta. Peircen mukaan ikoneihin kuuluivat kuvailevan kuvataiteen lisäksi myös diagrammit, graafit ja yhtälöt. Ikonin ja sen vastinparina olevan merkityn välisen suhteen sijaan tässä laajennetussa ikoni-ideassa tärkeintä on ikonissa itsessään

olevien elementtien väliset suhteet (Kibbey 2005, 136). Ikonin maailmasuhde on tunnusteleva ja ongelmallinen, pikemminkin hypoteesi kuin faktaksi tarkoitettu väite.

Koska ikoni ei ollut materiaalsen maailman ennaltamääritlemä, se myös oletti liikkeen ja muutoksen mahdollisuuden suhteessa tuohon maailmaan. (Kibbey 2005, 136.)

Ikoninen merkki siis avaa maailman muuttuvana ja liikkuvana. Indeksinen, tai ”luonnollinen”, merkki taas pyrki rakentamaan etemme yhden totuuden maailmaa, todellisuutta, jossa jotkut näkökulmat ovat todempia kuin toiset. Ja mikäli speaktaakkeli-kapitalismissa ”se, mikä ei näy, ei ole ja se, mikä näkyy, on” (Vähämäki 2005, 13), on niiden tahojen perspektiiveissä, joilla on varaa ostaa itselleen näkyvyyttä, ”enemmän olevaa”. Ikoninen merkki purkaa staattista subjekti–objekti-suhdetta, kaksijakoista todellisuutta, jossa materiaalsen maailman on transsendentaalisten ideoiden vankina, ja tuo merkit plastisuuden piiriin, liikkeen ja muutoksen alueelle, ihmisten toiminnan piiriin pois muuttumattomien totuuksien tavoittamattomasta taivaasta.

Peircen myöhempi ikonikäsitteys keskittyi ikonissa itsessään olevien osien suhteisiin. Kyse ei enää ollut siitä, kuinka hyvin merkki toisinsi todemmaksi väitettyä ei-kielellistä todellisuutta.

Ikonin erotti sen osien väliset suhteet. Tämä muutos oli erittäin merkittävä, koska se käsitteellisti ikonin dynaamisena merkinä ja mielikuvituksen tekona, jonka arvo sijaitsee suhteiden artikuloimisessa sen itsensä sisällä. [...] Ikoni **suhteiden joukkona** erosi ikonin vanhemmasta ja tavallisemmasta käsitteestä staattisena asiana. Patsaana tai maalauksena, joka ammensi väitteensä kaltaisuudesta esittämästään henkilöstä tai asiasta. Peircen ikonin käsite vapautti itsensä mimesiksen taakasta, ikoni johdannaisena kopiona tai representaationa olemassaolevasta materiaalisesta maailmasta. Hän myönsi omaleimaisuutta ikonille itselleen luovana ideana maailmasta, sellaisena, jonka suhde maailmaan oli avoin kyseenalaistamiselle, koska sitä ei ollut pakotettu imitoimaan tai esittämään jo-olemassa-olevaa maailmaa. Ikoni voi olla maailman muuttamisen väline, jonka avulla voi kuvitella erilaisia suhteita kuin niitä, jotka ovat jo olemassa. (Kibbey 2005, 136. Korostus: LP.)

Fokus on, kuten Brechtillä, suhteissa eikä siinä, onko toinen heikompi toista. Maailman kolmiulotteisuus ja näkökulmaisuus käy ilmi kuin Frank Castorfin pyörivällä näyttämöllä.

Kibbeyn (2005, 137) mukaan ikonilla on dynaamisia ominaisuuksia, koska sitä voidaan muokata käsitteellisesti. Vaikka sen suhdetta materiaalsen maailmaan ei ole täysin määritelty, se ei ole luonteeltaan ylimateellinen. Pikemminkin sen suhde todellisuuteen on monimutkainen ja muuttuva. Ne ovat osa todellisuutta. Ikonit eivät tee ihmisistä passiivisia vastaanottajia. Koska ne sisältävät enemmän kuin yhden näkökulman, ne mahdollistavat mukana-ajattelun. Näin maailma on ikonien kautta ihmisten käsissä, ei tulkinnan kohteena. Kibbeyn (2005, 138) ikonissa kysymys on uusien käsitteiden ja odottamattomien asioiden löytämisestä.

Se on uusien ajattelutapojen käyttöönottoa ja uusien totuuksien löytämistä. Ikonit eivät välttämättä toimi faktojen ilmaisijoina tai tavanomaisina merkkeinä tavanomaisessa keskustelussa, mutta tässä on Kibbeyn mukaan juurikin ikonien arvo. “Ikoniset merkit ovat dynaamisia merkkejä – spekulatiivisia, hypoteettisia, kokeilevia, korvaamattomia luovalle mielikuvitukselle” (mts. 138). Näin ollen ikonit sopivat myös yhteiskuntatieteelliseen ajatteluun. Ei ole laboratorioita, joissa yhteiskunnallisia kysymyksiä olisi mahdollista tutkia. Ei ole varmoja/indeksisiä/luonnollisia merkkejä käsiteltävistä asioista, on kolmiulotteinen maailma, jota voi tutkia siihen törmäämällä, konfliktuaalisen suhteen kautta, kuten Eetu Viren huomauttaa esitellessään väitöskirjaansa *Raha ja työvoima*.

Koska yhteiskunta on konfliktien läpäisemä prosessi tai epämääräinen verkosto, yhteiskuntaa ei voi koskaan katsoa ulkoa päin. Siitä ei voi saada puolueetonta tietoa. Siitä, miten yhteiskunta oikeasti toimii, siitä voi saada tietoa vain rämpiämällä sen läpi ja yrittämällä taistella sitä vastaan. Mitä yhteiskunnalliset valtasuhteet on, siitä voi mun mielestä saada tietoa ainoastaan sillä tavalla, että niitä vastaan asettuu – niitä jotenkin tönii, ja siitä resistanssista sä voit saada kuvan mitä ne on. (Viren 2018b.)

Myös neuvostoliittolainen elokuvaohjaaja ja -teoreetikko Sergei Eisenstein jakaa Peircen ajatuksen siitä, että ikoninen ajattelu tarkoittaa ennen kaikkea suhteiden asetelmaa tai joukkoa (Kibbey 2005, 138). Eisensteinin elokuvateoriassa elokuvan perusyksikkö on montaasi, ei yksi materiaallinen kuva.

Montaasi on kuvien luovaa rinnakkainasettamista, ja montaasille tyypillinen ominaisuus on rinnakkainasettelu, kuvien suhteuttaminen toisiinsa (Kibbey 2005, 138).

Elokuvan lähtökohta ei ole yksi kuva vaan kaksi kuvaa tai kuvien joukko. Kahden kuvan tulos ei ole näiden kuvien summa, vaan laadullisesti eri. Kibbey (2005,138–139) kirjoittaa Eisensteinin käyttäneen esimerkkinä japanilaisia ideogrammeja: puukko ja sydän merkitsevät surua. Näin Eisensteinin teoriassa elokuvan kieli rakentuu kuvien muodostamien suhteiden päälle. Näin elokuvan avulla on mahdollista käsitellä abstrakteja asioita. Yksittäinen kuva viittaa faktaan, objektiin, mutta kuvien suhteen kautta päästään käsiksi käsitteisiin.

Eisensteinin ideassa montaasista on ilmeinen yhteys Brechtin ajatukseen kahdesta yhteiskunnan pienimpänä yksikkönä: ”[P]ienin yhteiskunnallinen yksikkö ei ole ihminen, vaan kaksi ihmistä” (Brecht 1991, 316). ”Montaasi meni ’oton tuolle puolen’, **montaasi elokuvan perusyksikkönä**, ei yksittäinen kuva.” (Kibbey 2005, 139. Korostus: LP).

Yksi keskeisiä jakolinjoja poliittisen filosofian historiassa näyttääkin liittyvän kysymykseen siitä, onko fokus keskitettävä yksittäisiin asioihin vai niiden välisiin suhteisiin. Jälkimmäisen vaihtoehdon kannattajien joukkoon kuuluu muun muassa Paolo Virno (2016), joka Ferdinand de Saussurea koskevassa haastattelussa to-

teaa: ”[K]ielessä ei ole mitään substantiaalista, siinä ei ole muuta kuin eroja, ja – kaikkien tärkein seikka – nämä erot eivät edellytä positiivisia termejä, joiden kesken ne rakentuvat.” Myös Brecht ja Eisenstein asetuvat jakolinjan suhdetta korostavalle puolelle ja asettavat näin kyseenalaiseksi yksittäisyydestä ponnistavan porvarillisen maailmankuvan ja ihmiskäsityksen.

Eisenstein muotoili erilaisia keinoja montaasin saavuttamiseksi. Montaasi voidaan saavuttaa törmäyttämällä kuvat yhteen. Eisenstein lähestyi ajalleen tyypillisesti montaasia myös dialektiikan käsittein. Teesin ja anti-teesin kautta synnytetään synteesi, joka sijaitsee laadultaan toisessa ulottuvuudessa. Kibbey ei kuitenkaan näe Eisensteinin sitoutuneen historialliseen materialismiin käsitellessään montaasia. Kibbey tarkasteleekin Eisensteinin tärkeimpänä montaasia koskevana ideana ristiriitaisuuden ideaa. (Kibbey 2005, 140.) Näin olen pahimmillaan yksioikoisen ja teleologisen dialektiikan sijaan aukeaakin monikulmainen ja dikotomioihin palautumaton maisema, jossa ajatuksen intensiteetti nousee ratkeamattomista ristiriidoista ja jännitteistä. Kibbey (2005, 140) kirjoittaaakin, että mitä ristiriitaisempi montaasissa esiintyvä rinnastus on, sitä suurempi on sen aiheuttama emotionaalinen intensiteetti ja älyllinen vaikuttavuus. Hänen mukaansa Eisenstein ymmärsi montaasin ajatuksia provosoivaksi rinnastukseksi. Eisensteinin elokuvateoria poikkesi olennaisesti niiden elokuvantekijöiden työstä, jotka kuvasivat siirtymiä ja välttivät silmiinpistäviä rinnastuksia. Eikuvalliset tai ei-kuvatut merkitykset olivat erityisen tärkeitä Eisensteinin elokuvien ikoniselle luonteelle.

Vaikka Eisenstein kutsui yksittäisiä kuvia montaasin osiksi (*montage-piece*), hän käsitteli myös kuvansisäistä montaasia, mikä tekee Eisensteinin montaasiteoriasta vielä suuremmin sovellettavissa olevaa liikkumattomien kuvien tulkinnan suhteen.

Kun Eisenstein kehitti teoriaansa montaasista, hän laajensi rinnakkainasttelun ikonisen teorian ottoon itseensä. Tämä tarkoittaa, että hän käsitteellisti kuvan itsensä montaasina. Hän kutsui tätä nimellä *intra-shot montage*, moontaasi kuvan sisällä, joka käsitti dynaamisen jännitteen, linjojen konfliktit tai yhteensopimattomuudet, mittakaavat, voimakkuudet, syvydet, massat, valoisuuden ja pimeyden – otoksen graafiset, geometriset tai soinnilliset piirteet kuvan tasolla. (Kibbey 2005, 141.)

Eisensteinin mukaan ihmiset eivät näe kuvia yksi toisensa jälkeen katsoessaan elokuvaa. Tämän sijasta he näkisivät kuvat yksi toisensa päällä. (Kibbey 2005, 142.) Montaasi on siis pikemminkin perspektiivi kuin kuvapari, katse toistensa ylle limittyviä tulevaisuutta rakentavia menneisyyden kuvia kohti.¹⁸

¹⁸ Walter Benjaminin kuvauksessa historian enkelistä on tiettyä kaltaisuutta, vaikka tunnelma onkin dystooppisempi: “Kleellä on maalaus, jonka nimi on ’Angelus Novus’. Se esittää enkeliä, joka näyttää siltä kuin aikosi etäännyä jostakin, jota se tuijottaa. Sen silmät on avattu ammолleen, sen suu on auki ja siivet levitetty. Historian enkelin täytyy näyttää juuri tällaiselta. Se on kääntänyt kasvonsa menneisyyteen. Siinä missä tapahtumien ketju näyttäytyy meidän silmiemme edessä, siinä se näkee yhden ainoan

Eisensteinin kuvaa määritteli loppuun asti ikonisuus. Tämä mahdollisti kolmiulotteisemman ilmaisun. Kohde murhasta saattoi olla muutakin kuin juoni-informaatiota. Siinä kollektiivisen jakamisen ja käsittelyn kohteena oli murhan idea, murhan tuntu. (Kibbey 2005, 143.) Peirce myöhemmissä kirjoituksissa sitä vastoin valokuvasta tuli keskeinen indeksinen merkki (mts. 145).

Peirce määritteli indeksin ei-mielivaltaiseksi merkiksi, merkiksi, jossa on sisäänrakennettu suhde siihen, mitä se merkitsee, mitä on usein kutsuttu ”luonnolliseksi merkiksi”. [...] [V]alokuva, ymmärrettynä nauhoitettuna kuvana, oli olennainen ulottuvuus Peirce indeksiteoriassa. [...] Indeksinen merkki oli jollain tavalla fyysisesti yhteydessä siihen, minkä merkittäjä se oli. (Kibbey 2005, 145, 147.)

Kun Kibbey työskenteli vuonna 2005 julkaistun teoksensa parissa, yksi katsotuimmista televisiosarjoista länsimaissa oli *CSI* eli *Crime Scene Investigation*. Sarjassa tutkitaan sen nimen mukaisesti rikospaikoille jääneitä merkkejä: indeksejä. Rikosjuttuja ratkaistaan analysoimalla fyysisiä todisteita. Indeksejä käytetään rikollisen henkilöllisyyden ja rikoksen luonteen selvittämiseksi. (Kibbey 2005, 148.) Indeksillä ajattelulla on siis vahva sija arkiajattelussamme. On tavallista ajatella, että asioilla on yksi totuus, että yksi näkökulma on ylitse muiden. Indekseihin liittyy kuitenkin huomattavia ongelmia.

Kibbey käsittelee indeksisen ajattelun yhteyttä rassistiseen logiikkaan nostamalla esille Peirce elämästä esimerkin, jota Peirce itse on käyttänyt. Peirceltä oli varastettu laivamatkalla kello ja takki, ja tämän seurauksena hän vaati laivan kaikkia mustaihoisia työntekijöitä tulemaan riviin seisomaan. Hän ei perustellut rasismiaan, vaan oletti ”rodun” olevan ”luonnollinen” indeksinen merkki, ja oletti myös lukijan ajattelevan näin. (Kibbey 2005, 149.) Kibbeyn mukaan indeksinen merkki voi kuitenkin väittää vain, että jonkin uskotaan jonkun mukaan olevan kulttuurisesti totta (mts. 150). On toki muistettava, että Peirce eli eri aikakaudella: hän kuoli vuonna 1914. Indeksien avulla ajattelemisen ei ole kuitenkaan kadonnut.

Ikoninen merkki rakentuu ajatukselle subjektista merkkien järjestäjänä, Kibbey (2005, 150) kirjoittaa. Indeksiksi taas hänen mukaansa eliminoi sekä subjektin että merkin. Indeksiksi syntyy yhteydestään objektiin, ei subjektiiin. Näin indeksinen ajattelu tuottaa myös tietynlaista olemisen tapaa. Subjekti tarkkailee maailmaa vierestä vailla aktiivista osaa, vailla vaikuttamismahdollisuuksia. Koska subjektin toimintamahdollisuudet on

katastrofin, joka lakkaamatta kasaa raunioita raunioiden päälle ja paistaa ne sen jalkojen juureen. Se tahtoisikin jäädä, herättää kuolleet ja kerätä yhteen sen, mikä on lyöty palasiksi. Mutta paratiisista päin puhaltaa myrsky, joka on tarttunut sen siipiin ja joka on niin voimakas, että enkeli ei voi niitä enää sulkea. Tämä myrsky kuljettaa sitä vastustamattomasti tulevaisuuteen, jolle se on kääntänyt selkänsä, samalla kun rauniokasat sen edessä kasvavat taivaaseen asti. Se, mitä me nimitämme edistykseksi, on tämä myrsky.” (Benjamin 1989b, 182.)

eliminoitu, aukeaa mahdollisuus myös kulttiuskontojen ja fasististen liikkeiden synnylle. Subjekti–objektisuhteen ylittämisen pyrkimys ei siis sittenkään vaikuta mahdolliselta edistyksellisen politiikan suunnalta.

Peirce ei uskonut, että subjektilla on mitään tekemistä indeksisen merkin kanssa. Tämän seurauksena indeksistä merkkiä ei rakennettu vaan se löydettiin. ”Indeksi oli itsestäänselvästi uskottava, manipulaation ja tulkinnan tuolla puolen, koska se oli peräisin mielen ulkopuolelta.” (Kibbey 2005, 150). Inhimillinen osallisuus maailmassa näyttäytyi Peircen näkökulmasta liikaavana, epäautenttisena tekijänä. Järkeily tuhoaisi indeksisen kokemuksen puhtauden. Objektin synnyttämän indeksisen kuvan oli määriteltävä siitä tehtäviä johtopäätöksiä. Muutoin sen ”uniikki yksiselitteisyys”, joka määritteli indeksistä merkkiä, menetettäisiin. (Mts. 152.) Peirce pyrki aikaisemmin mainitussa tapauksessa Kibbeyn (mts. 153) mukaan toimimaan vastaanottavana subjektina, mutta koki tietoisuutensa tulevan liikaa indeksisen merkin ja vastaanottamisen väliin. Hänen olisi pitänyt olla passiivisempi. ”Vain silloin, kun hän hylkäsi ajattelun kokonaan, hänen oli mahdollista tietää spontaanisti, kuka varas oli – tai näin hän väitti” (mts. 153).

Kibbeyn (2005, 153) mukaan merkittävintä koko kysymyksen suhteen on se, että jotain ylipäänsä nimitetään luonnolliseksi (indeksiseksi) merkiksi. Kibbeylle tämä nimittäminen on itsessään keskeisellä tavalla poliittinen valinta. Kibbey (mts. 154) vertaa Peircen luonnollista merkkiä liukuhihnalla tehtävään epäinhimillistävään työhön. Se vangitsee ihmisen (”objektin”) klaustrofobiseen fyysiseen välittömyyteen. Se rakentaa henkilön, jolla ei ole tietoisuutta ja jonka fyysinen olemassaolo synnyttää henkilön tahtomatta luonnollisia merkkejä.

Valokuvasta tuli Peircen semiotiikassa paradigmaattinen esimerkki indeksisestä merkistä, joka synnytti kuvan subjektin mielessä (Kibbey 2005, 154). Peircen mukaan valokuva synnytti ihmisen tietoisuudessa saman mielikuvan (*mental image*) kuin suora katse kuvassa esiintyvään objektiin synnyttäisi. Kamera ei Peircen teoriassa rakentanut kuvaa, koska tämän seurauksena syntyisi ikoninen merkki. Kamera ainoastaan nauhoitti ja välitti objektiivista todellisuutta eli tuotti indeksisiä merkkejä. Peircelle kahden kuvan avulla saatettiin rakentaa kartta, ikoninen kokonaisuus, kahden kuvan välinen suhde. (Mts. 155.) Peircen mukaan indeksillä on sisäinen suhde objektiinsa, ikonin suhde objektiin oli ulkoinen. Hän ei tarkoittanut, että valokuva muistutaisi kohdettaan visuaalisesti, vaan että valokuva vangitsisi kohteensa olemuksen, sen identiteetin. Kuva oli pidettävä erossa muista kuvista, jotta sen totuusarvo pysyisi puhtaana. (Mts. 155–156.)

Peircen indeksisen kuvan konsepti pakotti identiteetin pinnalle. Valokuvattavissa oleva materiaallinen pinta määrittäi objektin identiteetin. (Kibbey 2005, 156.) Aikaisemmissa tutkimuksissaan Peirce oli itse ottamiaan valokuvia käsitellessään pitänyt valokuvia ikonisina merkkeinä. Hän ei pitänyt niitä tieteellisesti pätevinä tai luotettavina, yksiselitteisinä objektiivisina totuuksina. Tämä viittaa Kibbeyn mukaan siihen, että Peirce hylkäsi oman tieteellisen tutkimustyönsä tulokset yleisten uskomusten tähden. Ja näiden yleisten uskomusten Kibbey kirjoittaa olevan kapitalismiin kietoutuneen ikonoklasmin perintöä. Kibbey kirjoittaa Peircen semiotiikan juontuvan ikonoklastisesta aidon kuvan konseptista. Ikonoklastien aito kuva oli Peircellä indeksi. (Mts. 157.) Näin Peirce asettuu osaksi uskonnollista ajattelun traditiota, jossa ihminen halutaan jatkuvasti asettaa alisteiseen asemaan suhteessa johonkin ylempään. Vastakkaiseen traditioon voidaan lukea Jussi Vähämäen *Johdanto speksaattorin yhteiskuntaan* -tekstiä seuraten ”Spinoza, Machiavelli, Marx ja Debord”, jotka ”ovat sietämättömiä juuri heidän kirjoitustensa tarjoaman vapauden vuoksi” (Vähämäki 2005, 8). Indeksisen kuvan logiikka ei vapautta tarjoa, päinvastoin.

Fetisistinen idea, että indeksinen kuva syntyi objektin kanssa, että objekti tuotti sen, heijasti vanhaa ikonoklastista inhoa, jossa ihmisen rakentamat kuvat olivat vääriä. Ikonoklasteille oli tärkeää, että tosi kuva *ei* ollut ihmisen luoma kuva – tästä syntyi ideologinen tarve indeksiselle kuvalle, joka oli peräisin objektista, objektista, jota ei käsitetty inhimillisenä, vaikka se olisi ollut inhimillinen. (Kibbey 2005, 157–158.)

Jos valokuva käsitetään neutraalina tallennusvälineenä, kysymykset subjektiivisuudesta tai poliittisuudesta katoavat. Valokuva esittäytyy puhtaan objektiivisena. Kuvan tekemistä tai katsomista ympäröivät yhteiskunnalliset suhteet näyttäytyvät kuvan sisällön suhteen merkityksettömiltä. (Kibbey 2005, 158.) Ajatus objektiivisesta journalismista kytkeytyy siis myös indeksisen ajattelun traditioon, jonka mukaan asioita voidaan käsitellä ”sellaisinaan”. Kibbeyn (mts. 159) mukaan indeksisen ajattelun piirissä valokuva mahdollistaa myös asioiden käsittelemisen kontekstistaan huolimatta, koska indeksinen kuva välittää kuvan kohteen ”olemuksen” kokonaisuudessaan.

Kibbeyn mukaan Peircen käsitystä indeksisyydestä jää kuitenkin uhkaamaan ristiriita: indeksi on suhteita vailla oleva objektiivinen totuus, mutta sen luokse pääsemiseksi tarvitaan ikonista ajattelua.

[I]koni uhkasi, piilevässä tilassa, yhä rikkoa indeksisyyden siteet, koska, loppujen lopuksi, Peircen teoria indeksistä oli itsessään teoria suhteesta. Toisin sanoen edellytettiin ikonista ajattelua siihen saapumiseksi. (Kibbey 2005, 159.)

Peircelle valokuva on ikkuna, jonka lävitse voimme nähdä todellisuuden vailla tulkintaa. Eisensteinin kuva-teoria avaa toisenlaisen maiseman. Siinä valokuva ei koskaan voi olla objektiivinen, vaan se on aina sommiteltu. Eisensteinin käsitys kuvansisäisestä montaaista (*intra-shot montage*) poikkeaa suuresti Peircen valoku-

vakäsityksestä. Kuvansisäinen montaasi kohdistaa huomion valokuvan muuttuviin ominaisuuksiin, ikonisiin ja taiteellisiin ulottuvuuksiin. Se ottaa huomioon, kuinka valokuvaaja ja materiaaliset olosuhteet vaikuttavat kuvan rakentumiseen. Koska Eisenstein kiinnittää huomionsa kuvan yhteiskunnallisiin ja materiaalsiin ulottuvuuksiin, näkee hän myös kuvan yhteiskunnalliset ja poliittiset olosuhteet. Eisensteinin kuvateoriassa valokuva on kulttuurinen merkki, ei luonnollinen merkki. (Kibbey 2005, 160.)

Indeksisen ajattelun sisällä kuva jää täysin tavoittamattomiin. Kuvattu asia on kuvan ja ajattelijan ulkopuolella, käsitteellisen ajattelun ulottumattomissa. Tästä johtuen, kirjoittaa Kibbey (2005, 161), ovat indeksinen ajattelu ja luonnollinen kuva hyödyllisiä kapitalismille. Vallitseva yhteiskuntajärjestys näyttäytyy väajämättömänä, muuttumattomana ja tavoittamattomana. Ihmiselle, katsojalle, on tarjolla vain sivustaseuraajan osa, kun todellinen maailma on aina ulottumattomissa. Voidaankin kysyä Jussi Vähämäen (2005, 14) tapaan: ”Mihin tarvitaan ihmisten välistä yhteistyötä ja kommunikaatiota, jota ostetaan, katsellaan tai keräillään, mutta johon ei osallistuta?”

Indeksisen kuvan kohdalla, niin kuin Peirce on sen esitellyt, ei ole käsitteellistä ajattelua, tietoista toimintaa, on vain totuus ja usko ilman osallisuutta.

Eisensteinin kuvateoriassa, kirjoittaa Kibbey (2005, 162) elokuvantekijä on ikonisten merkkien aktiivinen sommittelija. Kamera kuvaa kameran ja sen kohteen välisen suhteen sekä kuvaustilanteen materiaaliset olosuhteet. Lisäksi kameran objektiivinen on aina tietynlainen – ei siis lainkaan objektiivinen¹⁹. Omia elokuvia tehdessään Eisenstein myös usein hahmotteli kuvia piirtämällä. Näin valokuvien voisi ajatella myös representoivan ennen kuvausta tehtyjä piirustuksia eikä kuvaushetkellä kameran edessä olleita objekteja.

Eisensteinin montaaiteoria aktivoi kytköksen katsojan ja katsottavan, subjektin ja objektin välille. Montaasi ei representoi katsojan maailman ulkopuolella tapahtuvaa, vaan meidän suhdettamme tapahtumaan. Kibbey (2005, 162) kuvailee Eisensteinin me-käsitystä tilavaksi. Siihen mahtuu sekä elokuvantekijä että yleisö, koska molemmat ovat osa elokuvallisuuden luovaa toimintaa.

Eisensteinin piti itsestään selvänä, että ihmiset ajattelevat kuvissa luovina ajattelijoina ilmaisten monimutkaisia ideoita ja että, saadessaan mahdollisuuden, he vastaisivat elokuvaan tietoisina ja järkevinä aikuisina, eivät ajattelemattomina ja alistuvina katsojina, jotka osoittavat kunnioitusta maailmalle sellaisena kuin se on. (Kibbey 2005, 162.)

¹⁹ Erilaisten objektiivien käyttö valokuvauksessa onkin hyvä tapa hahmottaa, että objektiivista näkökulmaa ei ole olemassa.

Kuvat voivat olla siis luovan ajattelun muoto, ja tätä muillekin kuin kuvien tekijöille. Tämä edellyttää kuitenkin, että kuvia rakennetaan tavalla, joka mahdollistaa kuvan ja sen katsojan välisen aktiivisen kytköksen. Journalismin piirissä puhe “Pihtiputaan mummosta” on esimerkki siitä, kuinka valtavirtainen nykyjournalismi ei pyri mudostamaan Eisensteinin montaa sin kaltaista kaikkien osapuolten luovuuden huomioon ottavaa kommunikaatioyhteyttä. Päin vastoin se tuottaa aktiivisesti “massaa”, joka ei ole kykeneväinen kanssajatteluun, vaan ainoastaan viestien vastaanottamiseen. Toisin sanoen siinä orientoidutaan kommunikaatioon Eisensteinin montaa sin sijaan Peirceläisen indeksin mukaisesti.

Kibbeyn (2005, 162) mukaan Eisenstein pyrki siihen, että katsojalla olisi mahdollisuus elokuvan merkitysten tietoiseen huomioimiseen. Brechtin tavoin hän pyrki estämään tilanteen, jossa katsoja joutuisi luopumaan tietoisesta läsnäolostaan muodostaakseen yhteyden katsomaansa. Eisensteinin elokuvissa elokuva ja elokuvan katsojat eivät muodostaneet kahta erillistä todellisuutta. Katsojien ei täytynyt alistua elokuvan tarinalle, koska kyse oli myös hänen todellisuudestaan.

Eisensteinille elokuvan tekijän ja elokuvan näkijän sosiaalinen suhde oli ennen kaikkea tasa-arvoinen, ei holhoava, koska elokuva ei tutkinut ainoastaan elokuvan sisällä olevien kuvien välisiä suhteita, vaan myös kuvien ja katsojan omien sosiaalisten olosuhteiden välistä suhdetta. (Kibbey 2005, 162.)

Kibbeyn (2005, 163) mukaan Eisensteinin elokuvateoria osoittaa, että elokuvan kuvien avulla katsoja voi kuvitella poliittisia todellisuuksia, jotka poikkeavat vallitsevasta. Tätä edesauttaa, jos kuva rakennetaan kameran ja sen kohteen välisen suhteen perustalle. Indeksisen semiotiikan piirissä toimitaan toisin: kuva rakennetaan kohteen varaan. Indeksisen semiotiikan perintö johtaa myös ajattelemaan, että elokuvan muotoon ja sisältöön ei voida kiinnittää yhtäaikaista huomiota. Tämä ei kuitenkaan enää pidä paikkaansa, jos fokus kohdistetaan kameran ja sen kohteen väliseen suhteeseen. (Mts. 176.)

Indeksisen valokuvan logiikassa katsoja ja valokuvaaja eivät ole tärkeitä valokuvan merkityksen suhteen, koska indeksisen logiikan mukaan merkitystä kantaa ainoastaan valokuvattu kohde, Kibbey (2005, 191) kirjoittaa. Tulkitsevan tietoisuuden poissaolo on oleellista indeksien uskottavuuden kannalta (mts. 202). Myös lineaarinen narratiivi ja dokumentaarinen valokuvaus hylkäävät Kibbeyn (mts. 193) mukaan subjektiivisuuden ja toimintakyvyn. Maailman moninäkökulmaisuus korvataan yhdellä ainoalla totuudella, jonka mykiksi todistajiksi katsojat alistetaan. Ja näin tekee myös vallitseva journalistinen kulttuuri, joka väittää neutraaliuden ja objektiivisuuden olevan mahdollisia yhteiskunnallisia suhteita käsiteltäessä.

Indeksisen kuvan järjestelmä uusintaa vallitsevia valtasuhteita, näyttää asiat historiattomina totuuksina. Patriarkalisessa yhteiskunnassa tämä tarkoittaa, että mies katsoo ja naista katsotaan.

Muista, että teoria indeksisestä kuvasta oletti subjektin, joka ei ollut käsitteellisesti näkyvä, toisin kuin luonnon ”objektit” säteillen indeksisiä kuviaan. Subjekti oli vain passiivinen vastaanottaja kuville, jotka väkisin tunekuivat mieleen – ekvivalentti kuvaa nauhoittavalle kameralle. Subjekti oli näkymätön kuten kameran työ oli näkymätöntä objektin kuvaa nauhoittaessa. Tästä johtuen kuvaa valkoisista miehistä ei elokuvissa olla havaittu näkyvänä, vastakohtana kuville naisista. Ja tästä johtuen elokuvan teko tutkimuksen kohteena on ollut niin vaikea käsitteellistä. (Kibbey 2006, 194.)

Koska vallitseva näkökulma patriarkaatissa on maskuliininen, kuvan kohteena on feminiininen. Mies on kamera, ja kameraa ei näy.

Indeksisen kuvakäsityksen mukaan rakennetussa elokuvassa kuvat seuraavat toisiaan välttämättä, yksi indeksinen kuva sanelee seuraavan indeksisen kuvan, kaikella on vain yksi merkitys, ”essenssi”, mikä tulee esiin indeksikaalisten kuvien syy–seuraus-suhteissa. Asiat etenevät vääjäämättöminä, niiden kanssa ei voi ajatella mukana. Tämä muodostaa kapitalistisen elokuvatuotannon ytimen: indeksinen kuva ja sen passiivinen katsoja. Kibbeyn (2005, 197) mukaan Hollywoodiin yhdistetty näkymätön leikkaustyylillä on yhtä näkymätön kuin Peircen indeksisen teorian subjekti. Asiat ovat niin kuin ne ovat, ajattelulle ei jää sijaa.²⁰ Ajattelun kieltämisen ja siitä pidättäytymisen ja siihen johtavien semanttisten systeemien välttämisen voidaankin ajatella olevan tyypillisiä tapoja pyrkiä ylläpitämään vallitsevia valtasuhteita.

Indeksisen kuvan logiikka ei kuitenkaan ole täysin yksipuolinen. Indeksinen kuva rakentaa vastakohtakseen kaaoksen, jonka se pyrkii korvaamaan järjestyksellä. Tässä mielessä fasismi on indeksisen ajattelun äärimäinen ilmentymä. Kaaos ja mielivaltaisuus seuraavat indeksisyyttä kuin varjo. Kaaos on yhtä erottamaton osa indeksistä kuvaa kuin ajattelu ei sitä ole.

Kaaos on vain indeksisen varmuuden kääntöpuoli. Varmuuden ja kaaoksen muodostama binäärioppositio on itsessään vähättelevä valinta, joka tukahduttaa merkin ikonista ulottuvuutta. Se sulkee pois ikonisen mahdollisuutena – juuri siksi, koska ikonisessa on itsessään kyse mahdollisuudesta. (Kibbey 2005, 199.)

Indeksinen kuva rakentaa myös aikaikkunan, joka on lineaarinen ja ulottumattomissa, yksi ja universaali, puhdas indeksi.

²⁰ Tätä logiikkaa sovelsi myös *Kellopeliappelsiin* Alex, kun lunasti johtajan positionsa takaisin drugiltaan veitsellä: ”Mutta kun me päästiin kadulle mä tajusin, että miettiminen on tarkoitettu tyhmille ja terävät ikään kuin inspiroi ja käyttää sitä, mitä Bog lähettää” (Burgess 2015, 64).

Ajan uskotaan olevan kokonaisuudessaan subjektin ulkopuolella. Sen ei uskota olevan jotain sellaista, jonka subjekti muodostaa, vaan sellaista, jonka sisällä subjekti on tai jonka hallinnassa se on. Aika on dominoivaa ja kaikkialla läsnäolevaa – se kontrolloi, käskää ja määrittää. Se on kaikkialla, aina jo paikalla riippumatta siitä, mikä subjektin kytkös maailmaan on. (Kibbey 2005, 200.)

Kibbey (2005, 202) ei kuitenkaan pidä indeksistä aikakäsitystä oikeana. Indeksisen aikakäsityksen seurauksena historia toistaa itseään eivätkä väkivaltaiset yhteenotot ole estettävissä. Ulospääsyn tästä umpikujasta tarjoaa ikoninen aikakäsitys. “Yksilöt ja kulttuurit eivät ole ajan hallitsemia. Ne sommittelevat aikaa.” (Mts. 202.)

5. Johtopäätökset

Millainen on vastarintainen kuva ja miten se tehdään? Läpikäydyn teoreettisen aineiston perusteella ja innoittamana voidaan rakentaa seuraava suuntaa-antava lista asioista, joihin on syytä kiinnittää huomiota vastarintaista kuvaa rakennettaessa.

Bertolt Brechtin *Kirjoituksia teatterista* -tekstikokoelman perusteella vastarintaista kuvaa rakennettaessa on otettava huomioon varsinkin seuraavat seikat. On muistettava vieraannuttaminen, ja on muistettava kriittisyys moraalisia tai moralistisia näkökulmia kohtaan. On kannustettava luopumaan kopiaointiin kytkeytyvistä kielteisistä assosiaatioista. On luovuttava kohdeyleisöajattelusta. On tuettava katsojan omaehtoista ajattelua kaikin tavoin. Katse on kohdistettava ihmistenvälisiin suhteisiin, ei yksittäisiin ihmisiin. Ei tule pyrkiä todistamaan omaa luovuuttaan tai nerouttaan. Yksilö ei muodosta suhteita, vaan suhteet muodostavat yksilön. Pienin yhteiskunnallinen yksikkö ei ole ihminen, vaan kaksi ihmistä. On tuotava ihmisen eteen maailma, jotta hän puuttuisi siihen. Hyvässä kuvassa on yllättävän paljon hulluutta. Kuva ei voi olla puolueeton.²¹

²¹ Lisäksi seuraavat kysymykset on hyvä huomioida. On muistettava historioitsijan näkökulma. Valaistuslaitteet voivat näkyä, jotta ei-toivottua illuusiota ei syntyisi. On aina pidettävä mielessä, miten suuri asia on kyseessä, kun toisille ihmisille esitetään maailmaa, jossa heidän on elettävä. Taustaprojisoineja voi käyttää kuvansisäisen montaasin rakentamisessa. On muistettava kepeä suhtautuminen ja otsikoiden rooli tämän asennoitumisen synnyssä. On muistettava, että eleistä usein parhaiten soveltuvat kaikkein tavanomaisimmat, arksammat ja banaaleimmat eleet. On muistettava gestus: fasismin yhteiskunnallinen gestus on läsnä vasta, kun marssi käy yli ruumiitten. On edettävä induktiivisesti, vähitellen ja tapaus tapaukselta. Ihminen muuttuu, ja voi siis muuttua edelleen. Näyttelijän kaikista olennaisista toimista voi nähdä ja aavistaa myös sen, mitä hän ei tee. Hahmoja ei ole syytä jakaa absoluuttisen hyviin ja absoluuttisen pahoihin. Henkilöhahmojen ei tule olla yksinkertaisia, yhden luonteen läpäisemiä kari-katyyrejä. Näyttelijä ei saa muuntautua täysin esittämäkseen henkilöksi. Katsoja on saatava näkemään yksilöiden takana joukot, katsomaan yksilöitä joukkojen osana, reagoimassa, toimimassa, kehittymässä joukkona. On suhtauduttava kriittisesti rikkaaseen sisäiseen elämään, varsinkin, jos tähän on mahdollisuus vain pienellä joukolla. Hyvyys ja viisaus ovat taitoja, jotka voidaan oppia ja jotka on opittava. Fokuksessa ei tulisi olla yksittäisen ihmisen suhde ihmistä suurempiin ideoihin tai olentoihin, vaan ihmisten väliset suhteet. Luonnollisen sijaan tapahtumat on kuvattava poikkeuksellisina, ei-välttämättöminä. Jos jokin on ”itsestään selvää”, sitä ei edes yritetä ymmärtää. On kuvattava yhteiselämä ja sen kehittyminen ristiriitaisena, monisäikeisenä ja puuttuttavissa olevana. Itsestään selvästä on tehtävä epäselvä, jotta siitä tulisi sitäkin selvempi. Vieraannuttamisefektin seurauksena tilanteet vaativat selitystä sen sijaan että ne näyttäytyisivät itsestään selvinä tai luonnollisina. On pidättäydyttävä suggestiosta, manipuloinnista ja mainostamisesta. On politisoitava estetiikka. Näyttelijöiden on hallittava periaatteita sen sijaan että periaatteet hallitsisivat heitä. On pidättäydyttävä pyrkimyksestä erottaa ”hyvä” ”huonosta”. Jos jokin asia ei ole tekijästä itsestään hauskaa, ei pidä odottaa, että se huvittaisi ketään muutakaan. Kuvan tekemistä ei tulisi nähdä uhruksena. Mikään mikä viihdyttää ihmistä, ei kaipaa puolustelua. On pyrittävä nauttimaan ilon ja toimintakyvyn lisääntymisen on hyvä kompassi. On luotava jopa syvimmän kiihtymyksen olosuhteet sellaisiksi, että ”todistaja”, katsoja, pystyy koko ajan tekemään havaintojaan. On rikottava hierarkioita merkityksellisten ja ei-merkityksellisten hetkien väliltä. Saadaksemme rakennettua realistisen suhteen meitä ympäröivään todellisuuteemme, on meidän tunnustettava, että emme hallitse kaikkea, että emme tiedä sataprosenttisesti miten asiat ympärillämme järjestyvät; vasta tämän tunnistamisen ja tunnustamisen jälkeen voimme alkaa käyttää järkeämme; jos kuvittelisimme voivamme järkeillä kaiken läsnäolevan yhtäaikaaisesti ja totaalisesti, rakentuisivat järkeilyimme epärealistiselle lähtökohdalle ja olisivat näin epäluotettavia. Vastarintaisessa kuvassa järki ja tunteet eivät enää muodosta toisilleen vastakkaisia tajunnantiloja tai todellisuuksia. Eeppinen kuva on poliittinen, mutta sitä on myös draamallinen kuva. Jälkimmäinen opettaa katselemaan maailmaa niin kuin hallitsevat luokat haluaisivat maailmaa katseltavan. Liian täydellinen todentuntuisuus voi olla haitaksi kriittiselle katsomistavalle. Kun draamallinen kuva pyrkii rakentamaan salaperäisyyden tuntua, eeppinen kuva pyrkii purkamaan salaisuuksia. Suunnan on syytä olla sorretuissa, ei sortajissa tai ”päättäjissä”. Ei tule pyrkiä mukaantempaamiseen. On pyrittävä näyttämään maailma sellaisena,

Petri Tervon kirjoituksen *Kirurgisen operaation teatteri: Teatterillinen kuva ja ihmismuodon esitettyyys avantgardistisen väkivallan näkökulmasta* perusteella olisi huomioitava seuraavat asiat. Kysymykset mallin ja todellisuuden, kopion ja alkuperäisen, jäljitelmän ja todellisen tai fiktiivisen ja reaalisen vertikaalisista suhteista eivät ole relevantteja. Esiintyjän ja katsojan lisäksi läsnä on aina myös yleisö, jolloin kahdenvälisyyden sijaan aktivoituu kolmio. Kuva ei ole jokin, joka viittaisi johonkin itsestään ulkopuoliseen. Kuva ei ole kehyksien sisällä, vaan katsomistapahtumassa. On pidättäytyttävä tuomitsemisesta. On tuettava autonomiaa, improvisatorisuutta, satunnaisuutta ja oikullisuutta. On vältettävä objektiivista, neutraalia ja ruumiitonta tilaa. On tunnettava ja myönnettävä toisten osallisuus omassa äänessä, kasvoissa, eluruumiissa ja tietoisuudessa.²²

Ann Kibbeyn teoksen *Theory of the Image – Capitalism, Contemporary Film, and Women* perusteella on syytä kiinnittää huomio seuraaviin kysymyksiin. On muistettava yleisön taiteen idea. Kuvasta saa näkyä, että se on rakennettu. Metaforinen ajattelu voi antaa enemmän vapauksia kuin metonyminen. On muistettava semi-oottisen liikkumisen vapaus. Epäkohtia ei ole nimettävä, vaan niitä on purettava. On pidättäytyttävä lineaarisuuden ideasta. Montaasin kautta tuotettujen ei-näkyvien kuvien kautta kuvien tuotanto aukeaa demokraattiselle ajattelulle. Kuvia on myös kuvien ympärillä, marginaaleissa. On vältettävä tekemästä jakoa aitoi-

että siihen on mahdollista vaikuttaa. Pelon tunteen sijaan on pyrittävä tuottamaan tiedonhalua ja säälän sijaan auttamisvalmiutta. On kuvattava ihmisten yhteiskunnallista elämää. On osallistuttava sorrettujen taisteluun sortajiaan vastaan. On näytettävä omistussuhteiden epätasa-arvo. Sitoutumattomuus tai puolueettomuus eivät ole vaihtoehtoja. On muistettava muuttamiseen tähtäävä säilyttäminen. Ei innovaatioita, mutta uutta, vaikkakaan ei tyhjistä. On pyrittävä tieteellisyyteen ja materialistisuuteen, ei metafyyssisyyteen ja idealistisuuteen. Ei saa rakentaa auraa. On kohdeltava yleisöään kuin eduskuntaa (toisin kuin porvarillinen journalismi tekee). On pyrittävä rikkomaan kokemus taiteen pyhydestä. Maailmaa ei tule esittää sellaisena, kuin sen pitäisi olla, vaan sellaisena, kuin se on. On pyrittävä vahvistamaan tekijöiden ja näkijöiden kokemusta siitä, että he hallitsevat elämää, ja pyrittävä vähentämään kokemusta siitä, että elämä (tai näkymättömät voimat) hallitsee heitä.

²² Lisäksi: On luotava avoimia studioita. On pyrittävä siihen, ettei olisi kasvoja, jotka voisi kadottaa. Kun valokuvaaja astuu esittäjästä tekijäksi, tällöin kuvaajan ja kuvattavan välille muodostuu hierarkkinen suhde, kuvaaja etäännyy kohteestaan objektiiviseksi tarkkailijaksi. Vain esiintyjän ja katsojan välinen kaksinapainen suhde muistuttaa uskonnollista, rituaalista ja terapeutista suhdetta. Kuva ei ole jokin, joka viittaisi johonkin itsestään ulkopuoliseen. Katsoja, ihminen, on kuva, koska hän on elänyt erilaisten kuvien kautta, ja erityisesti, koska hän on kuvallistaja, miimisten teknikoiden haltija. Kuva ei ole kehyksien sisällä, vaan katsomistapahtumassa. Teatterillinen kuva pyrkii purkamaan keskittyneen ja kuuliaisien katsojan hahmoa. Ei ole olemassa yhteiskunnallisista suhteista ulkoista, objektiivista sisältöä, totuutta, tarkoitusta. Teatterillisen kuvan tarkoitus on korostaa katsojan ja yleisön roolia. On pyrittävä murtamaan kuvan totaalista luonnetta. On vältettävä jakoa autoritäärisen tekijään ja passiiviseen katsojaan. On vältettävä unta, koska se tekee meistä tarkkailijoita. Unen sijaan tutkikaamme horroksen mahdollisuuksia. On vaalittava massojen moneutta. On keskityttävä kaltaistumiseen samastumisen sijasta. On vaalittava katsojan omaehtoista osallisuutta. On vältettävä autenttisen erottamista kliseestä, korkean erottamista matalasta. On vältettävä auteurin sankarillista ja ainutkertaista näkemysellisyyttä. On vältettävä eristämästä yksilöä esimerkiksi psykologian avulla. On vältettävä atomisoivaa hypnoosia. On pidättäytyttävä ulkopuolisen tarkkailijan roolista sekä pyrkimyksestä erottautua massasta sekä pyrkimyksestä paljastaa ”totuus” erillisistä ihmisryhmistä. On vaalittava populaaria, karnevalistista ja groteskia. On vältettävä hygienististä näkökulmaa ja representatiota. Olisi syytä rohkeammin jäljitellä, kopioida ja uusintaa. On keskityttävä kasvoihin, mutta monikossa tapahtuvana asiana. On vältettävä siveyttä ja cheyhtä. On muistettava kollaasi ja montaasi. On vältettävä kuvan tekijän ja katsojan välistä hierarkkia. On olemassa vain perspektiivistä tietämistä.

hin ja ei-aitoihin kuviin. Kapitalistisen kuvateorian semiotiikka nojaa luonnollisen tai indeksisen merkin ideaan, lineaariseen narratiiviin ja käsitykseen valokuvasta puhtaana taltiona todellisuudesta.²³

²³ Myös: On rakennettava aktiivisesti tasaveroista suhdetta kuvan tekijän ja näkijän välille. On muistettava, että valokuva ei koskaan voi olla objektiivinen, vaan se on aina sommiteltu. Kuuluu konservatiivisen ajattelun tradition piiriin ajatella, että ihmisen tekemässä kuvassa olisi jotakin huonoa, jotakin ei-autenttista ja ei-totta. On etsittävä konflikteja ja ristiriitaisuuksia. Käyttökelpoinen käsite: kuvansisäinen montaasi. Koska ikoniset kuvat sisältävät enemmän kuin yhden näkökulman, ne mahdollistavat mukana-ajattelun. Näin maailma on ikonien kautta ihmisten käsissä, ei vain tulkinnan kohteena. Kuvan ei tarvitse keskittyä olemaan mimeettinen, koska se, ja kaikki muu, on sitä joka tapauksessa. Ikonin ja sen vastinparina olevan merkityn välisen suhteen sijaan laajennetussa ikoni-ideassa tärkeintä on ikonissa itsessään olevien elementtien väliset suhteet. Liikkuvan kuvan tapauksessa ei-liikkuva kamera voi lisätä kuvattavien henkilöiden autonomiaa. Myös luonnonvalon käyttäminen ja näin varjojen keskeisempi rooli sekä voice overin ei-kaikkietävyys tukevat ei-indeksisyyttä elokuvassa. Kuvan rakentaminen niin, että kuva on auki, synnyttää ei-näkyviä kuvia tai kytkeytyy niihin. Olisikin tehtävä kuvia niin, että nämä aktivoituvat ja tulevat ajateltaviksi. On vältettävä universalisoivia ja ei-historiallisia käsityksiä ihmisestä ja kuvasta, koska ne vähentävät ihmisen toimintakykyä. Toden ja epätoden tai aidon ja epäaidon toisistaan erottamisen sijaan voitaisiinkin kuvien kohdalla kysyä, ovatko kuvat meidän käsissämme vai ulotumattomissamme, lisääkö kuva vai vähentääkö se toimintamahdollisuuksiamme, kutsuuko kuva meidät täysivaltaisina yhteiskunnallisina toimijoina maailman muuttamisen projektiin vai alistaako se meidät väitetyyn totuudellisuutensa passiiviseksi katsojaksi. On pyrittävä kuvan uudelleenkäsitteellistämiseen, ei vain kuvan kritiikkiin. On pyrittävä kohdistamaan katse, kolmiulotteisuutta unohtamatta, elämän materiaaliseen ja tuotannolliseen perustaan. Ei tule tavoitella autenttista.

6. Kirjallisuus

Andréa, Yann (2001) *Duras, rakastettuni*. Helsinki: Nemo.

Agamben, Giorgio (2007) *Profanations*. New York: Zone Books.

Benjamin, Walter (1989a) Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Teoksessa Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen (toim.) *Messiaanisen sirpaleita*. Suomentanut Raija Sironen. Helsinki: Tutkijaliitto, 139–176.

Benjamin, Walter (1989b) Historian käsitteestä. Teoksessa Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen (toim.) *Messiaanisen sirpaleita*. Suomentanut Raija Sironen. Helsinki: Tutkijaliitto, 177–192.

Benjamin, Walter (2014) *Kapitalismi uskontona*. Teoksessa Walter Benjamin. Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta. Suomentanut Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto 211–217.

Brecht, Bertolt (1991) [1967] *Kirjoituksia teatterista*. Suomentaneet Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Helsinki: VAPK-kustannus.

Burgess, Anthony 2015 [1962] *Kellopeliappelsiini*. Suomentanut Moog Kontinen. Helsinki: Like.

Debord, Guy (2005) [1967] *Spektaakkelin yhteiskunta*. Helsinki: Summa.

Deleuze, Gilles (1992) *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. New York: Zone Books.

Deleuze, Gilles (2005) *Haastatteluja*. Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin haastatteluja ja kirjoituksia. Suomentaneet Anna Helle, Vappu Helmisaari, Janne Porttikivi ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto.

Deleuze, Gilles (2007) *Kriittisiä ja kliinisiä esseitä*. Suomentanut Anna Helle, Merja Hintsa ja Pia Sivenius. Helsinki: Tutkijaliitto.

Deleuze, Gilles (2015) *Affekteista 1/4*. <http://kumu.info/affekteista-14/>. Luettu 30.4.2017.

Didi-Huberman, Georges (2017) *Miten tunne voi muuttua kapinaksi?* Georges Didi-Hubermanin haastattelu. Suomentanut Jussi Vähämäki. <http://kumu.info/miten-tunne-voi-muuttua-kapinaksi/>. Luettu 14.11.2017.

Hardt, Michael & Negri, Antonio (2009) *Commonwealth*. Cambridge: Harvard University Press.

Kaaja, Anu (2019) *Sixpackpakko!*

<https://nuorivoima.fi/lue/sixpackpakko?fbclid=IwAR0HiggDhbPFCKW5FvDujQCS6jjScCIrKLy0mHJv11AnfrkSHikLPjfsX14>. Luettu 18.1.2019.

Kankila, Anna & Viren, Eetu & Salmenniemi, Harry & Meriläinen, Heidi & Kilpi, Joel & Ekholm, Johannes & Maunuksela, Klaus Lumi & Poser, Lasse & Haglund, Mia & Purokuru, Pontus (2019) *Työstäkieltäytyjän käsikirja*. Helsinki: Into.

- Kibbey, Ann (2005) *Theory of the Image. Capitalism, Contemporary Film, and Women*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Kyntäjä, Timo (1980) Max Weberin elämästä ja työstä. Teoksessa *Protestanttinen etiikka ja kapitalismin henki*. Helsinki: WSOY, 3–8.
- Lehtinen, Ilja (2018) Kapitalismin profeetat. <http://kumu.info/kapitalismin-profeetat/>. Luettu 18.3.2019.
- Malabou, Catherine (2012) *Ontology of the Accident. An Essay on Destructive Plasticity*. Translated by Carolyn Shread. Cambridge: Polity Press.
- Malcolm, Norman (1999) *Ludwig Wittgenstein – Muistelma*. Suomentanut Pentti Polameri. Helsinki: WSOY.
- Nietzsche, Friedrich (2007) [1887] *Moraalin alkuperästä*. Suomentanut J.A. Hollo. Helsinki: Otava.
- Rancière, Jacques (2016) *Vapautunut katsoja*. Suomentaneet Anna Tuomikoski ja Janne Porttikivi. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Pyhtilä, Marko (2005) *Kansainväliset situationistit. Speaktaakkelin kritiikki*. Helsinki: Like.
- Rakusa, Ilma (2008) *Beschwörungen des Begehrens. Die literarische Welt der Marguerite Duras*. Teoksessa *Marguerite Duras. Die Romane*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1867–1899.
- Rekola, Mirkka (1969) *Muistikirja*. Teoksessa *Tuoreessa muistissa kevät – Aforistiset kokoelmat*. Helsinki: WSOY, 7–78.
- Rekola, Mirkka (1978) *Maailmat lumen vesistöissä*. Teoksessa *Tuoreessa muistissa kevät – Aforistiset kokoelmat*. Helsinki: WSOY, 79–153.
- Severino, Emanuele (1997) *Kärsimys–kohtalo–kapitalismi*. Helsinki: Loki-Kirjat.
- Tervo, Petri (2006) *Kirurgisen operaation teatteri: Teatterillinen kuva ja ihmismuodon esitettävyyden avantgardistisen väkivallan näkökulmasta*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Viren, Eetu (2018a) *Brecht ja teoreettinen käytäntö*. <http://kumu.info/brecht-teoreettinen-kaytanto/> Luettu 6.2.2019.
- Virno, Paolo (2016) *Nykyisyyden ajattelemisen Saussuren kanssa*. <http://kumu.info/nykyisyyden-ajattelemisen-saussuren-kanssa/>. Luettu 25.3.2019.
- Vähämäki, Jussi (2004) *Kuhnurien kerho. Vanhan työn paheista uuden hyveiksi*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Vähämäki, Jussi (2005) *Johdanto speaktaakkelin yhteiskuntaan*. Teoksessa *Speaktaakkelin yhteiskunta*. Helsinki: Summa, 7–20.
- Vähämäki, Jussi (2009) *Itsen alistus. Työ, tuotanto ja valta tietokykykapitalismissa*. Helsinki: Like/Tutkijaliitto.

Vähämäki, Jussi (2016) Nietzsche, nihilismi ja uudet yhteiskunnalliset liikkeet. <http://kumu.info/nietzsche-nihilismi-ja-uudet-yhteiskunnalliset-liikkeet/>. Luettu 5.5.2017.

Muut lähteet:

Viren, Eetu (2018b) Raha ja työvoima – Pontus Purokuru haastattelee Eetu Vireniä. https://www.youtube.com/watch?time_continue=1017&v=xreJvGNayUw. YouTube-video. Katsottu 25.3.2019.

Vähämäki, Jussi (2008) Speaktaakkelin yhteiskunta. http://www.totuusradio.fi/wordpress/wp-content/uploads/2014/04/totuus_spektaakkeli_1.mp3. Radio-ohjelma. Kuunneltu 18.4.2019.

7. Liite

Liite I: Taulukko draamallisen ja eepin teatterimuodon eroista
Merkintöjä oopperasta ”Mahagonnyn kaupungin nousu ja tuho”
(Brecht 1991, 84–85.)

Draamallinen teatterimuoto

Näyttämö ruumiillistaa tapahtuman
kietoo katsojan mukaan toimintaan
ja
kuluttaa loppuun hänen aktiviteettinsa
mahdollistaa hänelle tunteet
välittää hänelle elämyksiä
katsoja siirretään tapahtuman keskelle
työskennellään suggestion avulla
aistimukset talletetaan
ihminen oletetaan tunnetuksi
muuttumaton ihminen
loppu jännittää
kohtaus toista kohtausta varten
tapahtumat kulkevat lineaarisesti
natura non facit saltus
maailma sellaisena kuin se on
mikä on ihmisen osa
ihmisen vietit
ajattelu määrää olemista

Eepinen teatterimuoto

Näyttämö kertoo sen
tekee hänestä tarkastelijan
mutta
herättää hänen aktiviteettinsa
pakottaa hänet tekemään ratkaisuja
välittää hänelle tietoja
hänet asetetaan vastakkain sen kanssa
työskennellään argumentein
tehdään tiedostettaviksi
ihminen on tutkimuskohde
muuttuva ja muuttava ihminen
tapahtumien kulku jännittää
kukin kohtaus itsenäisenä
mutkitellen
facit saltus
maailma sellaisena mikä siitä tulee
mitä ihmisen on tehtävä
hänen vaikuttimensa
yhteiskunnallinen oleminen määrää ajattelua